

DE

Wechselausstellung

UNVERGLEICHLICHE KUNST

Kurator
Julien Volper

AFRI
CA
museum

GEBRAUCHSANWEISUNG FÜR DIESE BROSCHÜRE

- Alle **Nummern** auf den Vitrinen stimmen mit der jeweiligen **Seitennummer** in dieser Broschüre überein.
- **Das Thema** wird auf der Seite behandelt, deren Nummer **oben auf der Vitrine** zu sehen ist.



- Informationen **zu den Objekten** finden Sie auf der Seite, deren Nummer **oben auf der Vitrine** angegeben ist.



MÖCHTEN SIE DIE TEXTE NOCH EINMAL NACHLESEN?
SIE KÖNNEN SIE KOSTENLOS HERUNTERLADEN AUF WWW.AFRICAMUSEUM.BE



DIE MASKEN

Mehr als fünfzig Jahre lang war eine große Maske, halb Mensch, halb Tier, das Symbol des Museums.

Die meisten kongolesischen Masken haben die Form eines Menschen, eines Tieres oder einer Mischung aus beidem. Genau wie bei Skulpturen variiert der Stil von schier atemberaubendem Naturalismus bis hin zur totalen Abstraktion, mit Minimalismus irgendwo dazwischen.

Was wir hier in den Vitrinen zeigen (die Gesichter) ist nur ein Teil davon, was das kongolesische Publikum sehen konnte. Die Träger trugen nämlich auch ein Kostüm und hielten manchmal allerlei Attribute in den Händen. Mit ihren um die Knöchel gebundenen Glöckchen tanzten einige von ihnen eine Choreografie nach dem Rhythmus, den die Musiker vorgaben. Von Kostüm und Kontext beraubt, haben diese ausgestellten Gesichter einen Großteil ihrer Identität eingebüßt.

Je nach der Kultur, zu der eine Maske gehörte, trat diese entweder allein oder in Gesellschaft in Erscheinung, hatte entweder eine genau umrissene Identität oder war breit einsetzbar. Die meisten Masken standen im Zusammenhang mit der Welt der Verstorbenen oder mit der Welt der Naturgeister. Man sah sie nur zu wichtigen Anlässen oder zu festgelegten rituellen Momenten.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Verwendung von Masken immer festlicher und profaner, insofern sie nicht ohnehin aus dem Blickfeld gerieten. Viele der Exemplare, die wir hier zeigen, sind Zeugen der Vergangenheit. Heute tanzen sie nicht mehr.

Die meisten Masken sind aus Holz geschnitzt. Es gibt jedoch auch Exemplare aus Kupfer, Elfenbein und Harz, wobei letzteres auf einen Rahmen aufgetragen wurde. Sie alle konnten bemalt und mit Federn, Perlen, (Kauri-)Muscheln und Kupfer verziert werden.

Wie im übrigen Afrika waren auch in Kongo fast immer Männer die Maskenträger. Eine Ausnahme bildeten die Lega: Zu seltenen Anlässen trugen dort Frauen, die in die *Bwami*-Gesellschaft initiiert waren, die kleinen *Lukwakongo*-Masken ihrer Männer.



Maske (Kifwebe) (Songye-Kalebwe) - EO.o.o.30621

1st quarter of the 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1928. Collected by missionary W.F.P. Burton (1920s).

Kifwebe (Masken) gehörten der *Bwadi bwa kifwebe*, einer Männergesellschaft bei den Songye. Deren Mitglieder standen in dem Ruf, über magische Kräfte zu verfügen. Sie übten die soziale und politische Kontrolle über die Bevölkerung aus. Einerseits hielten sie so die Führungselite an der Macht, verhinderten jedoch auch eventuellen Machtmissbrauch durch das Oberhaupt. Früher nahmen die Masken an vielen wichtigen Festlichkeiten teil, z. B. an Inthronisierungen und Begräbnissen von Oberhäuptern oder an Initiationen und Begräbnissen von Mitgliedern der Gesellschaft.

Männliche Exemplare wie dieses sind polychrom und haben einen von vorne nach hinten verlaufenden Kamm. Die weiblichen Pendants sind fast völlig weiß angemalt.



Maske (Pakasa) (Holo) - EO.1984.27.2

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Donated by Baron van der Elst. Registered in 1984.

Die Maske nennt sich *Pakasa* und stellt einen Büffel (*Syncerus caffer*) dar. Manchen Quellen zufolge tanzte die hölzerne *Pakasa* der Holo nicht bei Beschneidungsritualen. Andere Quellen präzisieren, dass die Maske vor der Beschneidung der Jungen in Erscheinung trat, und dass sie während der Beschneidungszeit die Kinder und Frauen im Auge behalten sollte.



Maske (Kalelwa) (Tshokwe) - EO.o.o.33776

ca. 1930. Wax or resin applied on fabric stretched over a wooden frame. RD Congo. Registered in 1931. Collected by G. de Witte (1931).

Die Maske *Kalelwa* (abgeleitet von *Lelwa*, Wolke) trat während der *Mukanda*, dem männlichen Initiationsritual, in Erscheinung. Eine ihrer Funktionen ist das Fernhalten der Frauen und der nicht-beschnittenen Jungen vom *Mukanda*-Lager. Ihre Anwesenheit war auch dann erforderlich, wenn es darum ging, heftige Regenfälle zu vertreiben. Der merkwürdige Turm, der die Stelle des Kopfschmucks einnimmt, erinnert an einen Termitenhügel. Bei den Tshokwe symbolisiert dieser einen Übergang zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Vorfahren.



Maske (Ngbandi) - EO.o.o.36412

1st quarter of the 20th century. Wood (*Alstonia boonei*). RD Congo. Registered in 1936. Collected by G. de Witte (1930s).

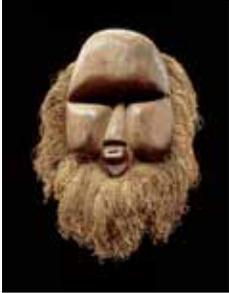
Über die Masken der Ngbandi ist wenig bekannt. Die *Kokoro* (Seher, die auf die Ermittlung von Hexern spezialisiert waren) benutzten Masken als Attribut und trugen sie anlässlich mancher Zeremonien.



Maske (Mweelu) (Yaka) - EO.o.o.27616

Late 1st quarter of the 20th century. RD Congo. Donated by Father J. Van Wing. Registered in 1924.

Während der *Mukanda* (männliches Initiationsritual) der Yaka wurden aus Holz geschnitzte Tanzmasken verwendet, aber auch Masken aus geflochtenen Fasern und aus Tuch, das über einen Rahmen gespannt wurde. Die zweite Kategorie, zu der *Mweelu* gehörte, war in symbolischer und ritueller Hinsicht am wichtigsten. Im rituellen Raum, in dem sich die beschnittenen Jungen aufhielten, trat *Mweelu* auf, um sie zu beschützen und um ihnen Respekt vor den Ernährungsvorschriften einzuflößen. Außerhalb des Initiationslagers wurde sie von einem erfahrenen Eingeweihten getragen und stahl in den benachbarten Dörfern Lebensmittel für die Jungen.



Kazeba oder Kakuungu-Maske (Yaka) - EO.o.o.34145

Early 1st quarter of the 20th century. Wood (*Croton mayumbensis*). RD Congo. Registered in 1932. Collected by Father O. Butaye (1920s?).

Die Masken *Kazeba* und *Kakuungu* traten vor allem anlässlich einer *Mukanda* (dem männlichen Initiationsritual mit Beschneidung) bei den Yaka und den Suku in Erscheinung. Sie besaßen große Kräfte und waren im Besitz des *Isidika*, dem rituellen Meister der *Mukanda*. Sie sollten vor allem die beschneittenen Jungen vor zahllosen Gefahren schützen.



Maske (Isambo? Binji?) - EO.o.o.43137

1st quarter of the 20th century. Cultures of Haut-Sankuru. RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Von der Form her orientiert sich diese Maske an der *Nnup* der Kuba, die beim Begräbnis von Würdenträgern in Erscheinung trat. Sie sollte den Geist des Verstorbenen besänftigen. Nach derzeitigem Kenntnisstand steht jedoch nicht fest, ob diese Maske, die vom Oberlauf des Sankuru-Flusses stammt, dieselbe Funktion hatte.



Maske (Salampasu) - EO.o.o.43155

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Bei den Salampasu wurden Männer im Laufe ihres Lebens in verschiedene Gesellschaften eingeführt (initiiert), die zu ihrem Prestige und zu ihrem sozialen Aufstieg beitrugen. Masken wie diese stammen aus einer solchen Gesellschaft. Die allgemeine Bezeichnung dafür lautet *Mufuampo* („Ahne von Raffia“). Die Masken einer Bruderschaft traten vor allem bei den Begräbnissen von Mitgliedern in Erscheinung.



Maske (*Mushika*) (Lwalu? Kongo-Dinga?) - EO.o.o.43102

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1946. Collected by L. Liégeois (1920s).

Diese *Mushika*-Maske stellt eine weibliche Persönlichkeit dar. Gemeinsam mit drei anderen Masken (allesamt männliche Persönlichkeiten) trat sie bei lukrativen Tanzturnieren auf. Diese wurden während der Trockenzeit von jungen Leuten organisiert.

Die vier Masken sah man auch bei weniger erfreulichen Anlässen, zum Beispiel wenn die Jagd eine Zeitlang zu wenig einbrachte oder wenn die Geburtenrate der Gemeinschaft rückläufig war.



Maske-Schild (*Tulualembe*) (Yela) - EO.o.o.29612

1st quarter of the 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1927. Collected by V. Benoit (1920s).

Tulualembe-Masken werden bereits seit den 1920er Jahren nicht mehr gefertigt. Ihre Funktion ist wahrscheinlich auf die Gesellschaft der *Lilwa* zurückzuführen, die Teile des sozialen Lebens bei den Yela dominierte.



Maske (*Tyukusu*) (Woyo) - EO.o.o.35319

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1933. Collected by Father L. Bittremieux (1920s?).

Diese *Tyukusu*-Maske gehörte zur Bruderschaft der *Bandunga*, einem Zweig der alten *Bakama*-Gesellschaft, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden ist.

Im 20. Jahrhundert waren Masken vor allem an den rituellen Reinheitshandlungen und an der Beschwörung von Naturkatastrophen beteiligt. Auch beim Begräbnis von Würdenträgern, beim Antritt eines Oberhauptes oder beim Empfang von hohem Besuch traten sie in Erscheinung. Die Maske trug ein imposantes Kostüm, das aus großen Bananenblättern bestand. Im 19. Jahrhundert sollen die *Bandunga* auch eine Rolle in der Rechtssprechung gespielt haben.

Jede Maske hatte einen eigenen Namen, der auf ein Sprichwort bzw. eine Redensart verwies. Teile des Kostüms, besondere Motive im Gesicht oder Zusatzattribute, die in der Hand gehalten wurden, brachten das Sprichwort zum Ausdruck.



Maske (*Cibwabwabwa?*) (Mbagani? Kambulu?) -

EO.o.o.43098

3rd quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron heudelotii*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Die Maske stellt eine männliche Persönlichkeit dar. Sie wurde eingesetzt, wenn Probleme auf der Jagd oder bei der Fruchtbarkeit auftraten. Aber sie trat auch bei anderen Gelegenheiten in Erscheinung, zum Beispiel zur Unterhaltung oder bei Trauerzeremonien.



Maske (halb Mensch, halb Tier) (Luba) - EO.o.o.23470

2nd quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron rautanenii*). RD Congo. Registered in 1919. Collected by O. Michaux from Luulu village (1896).

Diese Maske ist schlicht das Meisterwerk aus den ethnografischen Sammlungen des Museums. Der Künstler war derart talentiert, dass zahlreiche Imitatoren Kopien von seiner Schöpfung anfertigten, die allerdings dem Original nicht ebenbürtig waren. Es ist möglich, dass der Bildhauer und der Auftraggeber aus verschiedenen Gegenden stammten.

Bei Betrachtung der Büffelhörner (Elemente aus der Tierwelt) wurden verschiedene Hypothesen über den Gebrauch der Maske geäußert. Manchen Stimmen zufolge verweist die Ikonografie auf mythische Personen, die mit dem Büffel assoziiert werden. Wenn man diesen Stimmen Glauben schenken darf, stammte die Maske aus der *Bambudye*-Gesellschaft, deren Mitglieder als Hüter der Erinnerungen galten.

Andere denken, dass die Hörner, die das Gesicht umrahmen, bestimmte Riten von Jagdgesellschaften widerspiegeln.

Wiederum andere vertreten die Ansicht, dass die Maske mit ihren tierischen und menschlichen Formen auf eine bei bestimmten Kulturen (vor allem bei den Luntu und den westlichen Luba) etablierte Ikonografie verweist. Ihre Maskenhelme mit gekrümmten Hörnern stehen mit Gesellschaften im Zusammenhang, die mit der politischen Macht verflochten sind.



Maske (südliche Tetela) - EO.o.o.19347

Early 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1914. Collected by J. Maes (1910s).

Diese Masken gehörten den *Weetshi* (Sehern) bei den südlichen Tetela. Seine Aufgabe bestand darin, diejenigen zu ermitteln, die *Doka* (schwarze Magie) betrieben. Er setzte die Maske auf, bevor er sich – unbeweglich und schweigend – der Masse zeigte.



Maske (Kongu) (Leka) - EO.o.o.2465-3

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1910. Donated by G. J. Dargent.

Bei den Leka trugen Männer, die eine Beschneidung ausführten, ziemlich abstrakte Masken wie diese.



Maske (pongudu oder kpongadomba) (nördliche Ababua) - EO.o.o.11697

Early 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1913. Collected by A. Hutereau (1910s).

Diese Art von Maske greift auf eine Darstellung der Ohren zurück, die früher bei den Ababua verbreitet war. Sie stehen offenbar im Zusammenhang mit Kriegeriten, die in die Zeit gegen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreichen. Das Oberhaupt ließ diese Maske anfertigen und übergab sie seinem besten Krieger. Bei den Ababua traten die Masken auch bei manchen Palavern (Gruppengesprächen) in Erscheinung.



Maske (Luntu) - EO.1951.31.98

Early 2nd quarter of the 20th century. Wood (*Lannea welwitschii*). RD Congo. Registered in 1951. Acquired from R. Blondiau.

Die genaue Funktion dieser Maske ist nicht bekannt.



Maske (Nkota)(Luluwa) - EO.o.o.15399

4th quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron heudelotii*). RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Compagnie du Kasai.

Diese Maske trat am Ende der *Mukanda* (männliches Initiationsritual) bei den Luluwa.



Maske (Bembe) - EO.1964.53.1

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Elephant bone, pigments. Acquired from A. Prigogine. Registered in 1964.

Förmlich und materiell ist diese Maske mit den skulptierten Gesichtern aus dem rituellen Universum der Bembe verwandt. Die Bembe verwendeten zwar keine Masken bei der Initiierung in ihre *Bwamè*-Gesellschaft, die eine wichtige Rolle in moralischen, rechtlichen und politischen Fragen spielte, hatten jedoch einige kreisförmige Masken aus Kalebassenholz oder Elefantenknochen. Diese wurden zum Schutz auf bestimmte rituelle und heilige Objekte gelegt, zum Beispiel auf die Schädel von verstorbenen Eingeweihten. Vergleichbare Masken existierten auch bei anderen Initiationsgesellschaften bei den Bembe und bei einigen östlichen Lega-Gruppen, zum Beispiel bei der *Elanda*-Gesellschaft.



Maske (Tabwa) - EO.1971.67.1

1st quarter of the 20th century. Wood (*Erythrina* sp.). RD Congo. Registered in 1971. Acquired from Madame Verheyleweghen.

Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts standen Masken wie diese möglicherweise im Zusammenhang mit wichtigen Jagdgesellschaften. Später, in den 1970er Jahren, tanzten diese Masken, manchmal auch *Kiyunde* genannt, um das Wohlergehen der Gemeinschaft und der Fruchtbarkeit zu fördern. Diese Masken sollen auch weibliche Pendants gehabt haben.



Maske (Ncwe mwa nkaand) (Leele) - EO.1953.74.6023

Artist: Matèp

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Collected by Albert Maesen (1950s). Registered in 1953.

Die Masken der Leele werden von einem Naturgeist (*Ngesh*) beseelt, der sich manifestiert, sobald der Maskenträger zu tanzen beginnt. Seine Gesten in Kombination mit den Rufen und Gesängen, die ihn begleiten, erwecken den Geist auf ausdrucksstarke Weise zum Leben. Manche Masken der Leele waren *Personae*: *Mwaash amboy*, zum Beispiel, eine Inkarnation des mythischen Helden Wóóto, oder die weibliche Maske *Mbwekoyo*, die Mbeenga symbolisiert, die Frau des ersten *Nyimi* (Oberhaupt) Kombe a Deer. Darüber hinaus skulptierten Leele ausschließlich Trauermasken. Diese waren unter der allgemeinen Bezeichnung für Masken bekannt: *Ncwe mwa nkaand* (Kopf mit dem kräftigen Beschluss). Sie tanzten beim Tod eines königlichen Würdenträgers (*Kólm*) oder des Künstlers selbst.



Maske (Mbuya) (Zentral-Pende) - EO.o.o.15379

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Compagnie du Kasai.

Diese Maske tanzte bei Abschluss des *Mukanda*-Beschnidungsritus. Obwohl die Maske eine weibliche Persönlichkeit darstellt, wurde sie von einem Mann getragen.



Maske (Ngbaka? Mbanza?) - EO.1951.13.32

2nd quarter of the 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1951. Acquired from E. Beer.

Diese Masken traten bei der männlichen *Gaza*-Initiation in Erscheinung. Sonst ist nur wenig darüber bekannt. Glaubt man den Augenzeugen, die solche Masken noch in den 1990er Jahren gesehen haben, so hielten sie die Frauen und die nicht beschnittenen Jungen vom *Gaza*-Lager fern.



Maske (Pwo) (Tshokwe) - EO.o.o.43143

4th quarter of the 19th century. Wood (*Vitex madiensis*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Die Maske *Pwo* („Frau“) stellt einen weiblichen Vorfahren dar. Sie ist während der *Mukanda*, einem männlichen Initiationsritual, sehr präsent. Obwohl ein Mann damit tanzt, spielt die Maske dennoch eine wichtige Rolle bei Frauen: Sie wird zur Überbringung von Botschaften verwendet, die sich an die Mütter von soeben beschnittenen Jungen richten.



Maske (Biangolo) (Komo) - EO.1960.24.1

2nd quarter of the 20th century. Wood (*Croton macrostachyus*). RD Congo. Registered in 1960. Acquired from E. Beer.

Diese Masken gehörten der *Babakunda*, einer Gesellschaft von Sehern. Sie wurden zu bestimmten rituellen Versammlungen, zur Initiation neuer Mitglieder der Gesellschaft oder bei der Gedenkzeremonie für einen verstorbenen Seher getragen.

Die Masken waren die Personifizierung eines Geistes. Sie durften von Normalsterblichen nicht gesehen werden. Es gab sowohl eine männliche als auch eine weibliche Maske (*Biangolo* bzw. *Ibale*).



Maske (*Munjinga*)(Biombo) - EO.o.o.43133

4th quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron heudelotii*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Dieser Maskentyp spielte eine Rolle bei Begräbnissen von Würdenträgern. Neben der männlichen Maske (*Munjinga*) gab es auch eine weibliche Maske (*Tshimwana*).



Maske (*Bwoom*) (Kuba) - EO.o.o.15393

4th quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron heudelotii*). RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Compagnie du Kasai.

Bwoom ist neben *Ngaady a mwaash* und *Mwaash ambo* eine der drei königlichen Kuba-Masken. Sie war bei den Begräbnissen wichtiger Männer oft präsent. Die Kupferstreifen unter den Augen verweisen angeblich auf die Tränen, die um einen Verstorbenen vergossen werden.

KÜNSTLERISCHER WETTEIFER

Bei jeder *Mukanda*-Zeremonie (dem Initiationsritual für Jungen bei den Yaka) wurden Masken angefertigt. Diese wurden nach der Zeremonie in den Dörfern der Umgebung öffentlich ausgestellt. Beim Umzug der initiierten Jungen, die nach ihrer Beschneidung als vollwertige Männer galten, hatte jeder die Gelegenheit, die Masken zu bewundern und zu vergleichen.

Ausschlaggebend für den Ruf einer Yaka-Maske waren die Schönheit und der Erfindungsgeist des Künstlers. Dieser suchte daher ständig nach neuen Möglichkeiten, um seine Künstlerkollegen zu übertreffen und um sein Publikum zu überraschen und zu bezaubern. Die meisten Masken wurden übrigens nach einer *Mukanda* vernichtet. Dennoch kam es vor, dass außerordentlich beliebte Exemplare bis zur nächsten Zeremonie aufbewahrt wurden.

Die Masken mussten bestimmten Form- und Ikonographie-Kriterien entsprechen, aber der Wettbewerb zwischen den Künstlern führte zu einer wahren Flut an neuen Themen und Formen (z. B. die Puppen, die oben auf die Maske gesetzt wurden) und zur Verwendung von ungewöhnlichen Farbkombinationen.

Die hier gezeigten Masken fallen in drei Kategorien: *Kholuka*, *Ndeemba* und *Tsekedye*. Jede einzelne von ihnen wurde getragen zu dem Zeitpunkt, an dem die beschnittenen Jungen sich erstmals der Außenwelt zeigten. *Kholuka*, die prestigeträchtigste Maske, tanzte allein. *Ndeemba*, die zweitwichtigste Maske, und *Tsekedye* tanzten paarweise. Je nachdem, wie hoch der Künstler die bildhauerischen Qualitäten eines Gesichts einschätzte, entschied er, in welche der drei Kategorien er die Maske einteilte. Nachdem er diese Auswahl getroffen hatte, wurde der Kopfschmuck so angefertigt, dass er in ikonographischer Hinsicht zur gewählten Kategorie passte.



Maske für Mukanda-Anlässe (Yaka) - EO.1948.27.4

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1948. Donated by Father J. Van Wing.

Dieser Künstler legt ein hohes Maß an Kühnheit an den Tag, indem er sich für eine Palette von Pastellfarben europäischer Herkunft entscheidet – äußerst unüblich für Masken wie diese, die wahrscheinlich zur *Kholuka*-Kategorie gehört.



Maske für Mukanda-Anlässe (Yaka) - EO.1948.27.38

2nd quarter of the 20th century. Wood (*Alstonia congensis*). RD Congo. Registered in 1948. Donated by Father J. Van Wing.

Oben auf dieser Maske, die sich ansonsten durch den typischen Kopfschmuck der *Ndeemba* kennzeichnet, befindet sich eine Holzkopie eines europäischen Steinguttopfes. Der Topf wird von einem der Stöcke durchbohrt, die gemeinsam mit dem Topf den Kopfschmuck bilden. Es handelt sich hier um ein äußerst unübliches Modell, das bei den Zuschauern wahrscheinlich einiges Aufsehen erregt hat. Möglicherweise ist es eine Anspielung auf eine Begräbnispraxis, die vor allem bei den benachbarten Kongo üblich war: Auf Baumzweige in der Umgebung des Grabes wurde ein europäischer Steinguttopf gesetzt, dessen Boden gezielt durchbohrt war.



Maske für Mukanda-Anlässe (Yaka) - EO.1976.38.35

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1976. Donated by A. Verheijden.

Kholuka-Masken wurden manchmal mit Figuren verziert, die Ähnlichkeiten mit Marionetten hatten. Die Künstler hatten beim Entwurf weitgehend freie Hand und konnten so ihre Originalität unter Beweis stellen. Auf dieser *Kholuka* steht ein Frosch oder eine Kröte. In den Geschichten der Yaka gelten Frösche und Kröten als hochmütige und ungeduldige Tiere (Eigenschaften, vor denen die beschnittenen Jungen gewarnt wurden), die Gott überlisten wollten, damit sie schneller als andere Tiere einen Schwanz erhalten. Zur Strafe erhielten sie daraufhin überhaupt keinen Schwanz.



Maske für Mukanda-Anlässe (Yaka) SJ.351

1st quarter of the 20th century. Collected by Father G. Dumont (before 1927).

Die *Tsekedye*-Tiermasken der Yaka stellten nur in seltenen Fällen ein Schwein dar. Genau wie bei den Tshokwe symbolisiert das Schwein möglicherweise unkontrollierbare, unziemliche Begierden, vor denen sich ein initiiertes (und demnach 'gesitteter') junger Mann zu hüten hatte. Die Originalität des Künstlers kommt vor allem in der Art und Weise zum Ausdruck, in welcher er den Körper des Schweins darstellt.

Die meisten Tiermasken fallen in die (an unterer Stelle rangierenden) *Tsekedye*-Kategorie. Aber wenn ein Künstler mit der plastischen Qualität seiner Schöpfung besonders zufrieden war, konnte er diese in eine höhere Kategorie einordnen und beispielsweise eine *Ndeemba* daraus machen.



Maske für Mukanda-Anlässe (Yaka) - SJ.1303

1st quarter of the 20th century. Collected by Father M. Plancquaert (before 1924).

Die Originalität dieser Maske äußert sich vor allem in dem hohen Maß an Raffinesse bei der Gestaltung des kerzenleuchterförmigen Kopfschmuckes, der für *Ndeemba*-Masken kennzeichnend ist. Zudem wird das Gesicht von zwei Schlangen flankiert, die zwei Antilopen auffressen – eine Anspielung auf die Schulung, welche die beschnittenen Jungen während des *Mukanda*-Rituals erfahren.

BEDEUTUNGS-TRÄGER

Aus welchen Elementen besteht ein Kongo-Fetisch oder ein Kongo-*Nkisi*?

Die Seele eines Verstorbenen oder ein übernatürlicher Geist beseelt das *Nkisi* und verleiht ihm seine Lebenskraft. Bestandteile aus dem Tierreich sowie aus der Welt der Pflanzen und Mineralien, oder kleine Accessoires wie Perlen tragen mit zur magischen Kraft bei.

Diese magische Kraft befindet sich entweder in einer figurativen Skulptur oder in einem Beutel, einer Schachtel bzw. einer Muschel. Dass einem einfachen Beutel genauso viel Kraft zugeschrieben wird wie einer anthropomorphen Skulptur, zeigt nach Auffassung mancher Forscher, dass die Skulptur lediglich ein Träger ist. Sie argumentieren, dass Liebhaber afrikanischer Kunst, die sich nur für die Skulptur interessieren, genau das ignorieren, was für die Kongo-Benutzer dieser Gegenstände ganz wesentlich ist: die magischen Bestandteile oder Kräfte.

Aber warum haben Kongo-Künstler dann ausgerechnet figurative *Nkisi* gefertigt?

Es ist wahr, dass manche schwer beschädigten Skulpturen immer noch verwendet werden, weil ihre magische Kraft intakt geblieben ist. Es gibt aber auch große *Nkisi*, die etwa ein neues Paar Beine erhalten haben, weil die alten Beine von Insekten befallen worden waren. Beweist das nicht, dass die Benutzer durchaus Wert auf das äußere Erscheinungsbild solcher Skulpturen legen?

Man könnte es in etwa mit den Reliquienschreinen aus dem Maasland vergleichen. Aus religiöser Sicht waren diese nur von Bedeutung, weil darin die sterblichen Überreste eines Heiligen aufbewahrt werden. Dennoch wurden solche Schreine häufig von den besten Goldschmieden gefertigt und in den Jahrhunderten danach oftmals restauriert und weiter verschönert. Das Bedürfnis, rituell wertvolle Gegenstände zu verschönern, um dem Ritual einen fulminanten Träger zu bieten – ist dieses Konzept nicht auch für Afrika denkbar?



Statue (*Nkisi nkonde mungundu*)(Yombe) - EO.o.o.22436
3rd quarter of the 19th century. Wood (*Canarium schweinfurthii*). RD Congo. Registered in 1919. Former collection of Kangu Scheut missionaries. Collected in 1915.

Die Beine dieser großen *Nkisi* sind beschädigt worden. Mehr aus ästhetischen als aus rituellen Gründen hat ein örtlicher Bildhauer der Skulptur ein neues Paar Gliedmaßen angefertigt.

Die Tatsache, dass so sehr darauf geachtet wurde, diese *Nkisi nkonde* intakt zu halten, hängt möglicherweise damit zusammen, dass manche dieser prestigeträchtigen Objekte, deren Herstellung kostspielig war, zum Besitz von Oberhäuptern gehörten und zu deren Ruf beitrugen.



Figur (*Nkisi*)(Kotshi) - EO.1967.63.225

3rd quarter of the 19th century. Angola. Registered in 1967. Former collection of RMAH. Collected by E. Darteville in 1937.

Dieses persönliche Amulett (*Nkisi*), das ein Haus und dessen Bewohner schützen sollte, wurde weiterhin verwendet, auch nachdem die Beine beschädigt wurden. Die Skulptur war dadurch zwar nicht mehr stabil, wurde jedoch auch nie ausgebessert.

DER MENSCH HINTER DEM KUNSTWERK – EINE FRAGE DES STILS

Um die Funktion eines Objektes studieren zu können, muss man dessen Herkunft kennen, und damit auch die kulturellen Hintergründe seiner Schöpfer. So kann ein Objekt durchaus von einem Künstler aus der Volksgruppe X gefertigt worden sein, um anschließend innerhalb der Volksgruppe Y weitergereicht zu werden. Gelangt es von dort aus in eine Sammlung, wird es möglicherweise zu Unrecht der Volksgruppe Y zugeschrieben.

Eine intensivere Analyse der Stilmerkmale eines Werkes kann Spuren einer externen Beeinflussung ans Licht bringen. Auf der Grundlage davon kann man Hypothesen über die Verbreitung von bestimmten Riten oder Handelsnetzen aufstellen.

In gleicher Weise kann man – wie auch bei europäischer Kunst – versuchen, das Werk nicht mehr einer bestimmten ethnischen Gruppe, sondern einem individuellen Künstler zuzuordnen, um so dem überholten Begriff der ‚Gemeinschaftskunst‘ zu entgehen.

In seinem Werk *Die Masken und Geheimbünde Afrikas* (1898) nannte der deutsche Ethnologe Leo Frobenius als erster einen afrikanischen Künstler mit Namen: Adugbologe, ein Yoruba-Bildhauer. Aber erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchbrachen einige belgische Afrikanisten die Anonymität, der Künstler aus Afrika bis dahin unterlagen. Der Bekannteste von ihnen war zweifellos Frans-Maria Olbrechts (1899-1958), ein ehemaliger Leiter dieses Museums.

Inspiziert wurde Olbrechts dabei von dem Kunsthistoriker Giovanni Morelli (1816-1891) und dem Anthropologen Franz Boas (1858-1942). In seinem berühmtesten Werk *Plastiek van Kongo* (1946) identifiziert er anhand seiner stilistisch-anatomischen Methode verschiedene Stile, von denen der Stil des Meisters von Buli sicherlich am eindrucksvollsten ist. Anhand der Skulptur einer Schalenträgerin aus dem Museum, die aus der Gegend von Buli stammte, konnte Olbrechts stilistisch vergleichbare Skulpturen identifizieren. Sämtliche davon unterschieden sich eindeutig von anderen Werken aus dem Luba-/Hemba-Gebiet.



Schalenträgerin (Kulturraum der östlichen Luba) -

EO.o.o.14358

Artist: Master of Buli

4th quarter of the 19th century. Wood (*Riciniidendron rautanenii*). RD Congo. Registered in 1913. Collected by H. A. Bure (1907).

Verschiedene Forschungsarbeiten in den 1990er Jahren haben nachgewiesen, dass der Meister von Buli mit Sicherheit von Hemba-Abstammung war und in Kateba, weit nördlich von Buli, lebte. Dieselben Studien belegten, dass der Künstler in der Region unter dem Ehrentitel *Ngongo ya Chintu*, „Großer Leopard, Vater der skulptierten Dinge“ in Erinnerung geliebt ist. Seitdem wird er in der Fachliteratur von manchen Autoren nicht mehr als Meister von Buli, sondern als Meister von Kateba bezeichnet.



Figur einer Frau (Kulturraum der östlichen Luba) -

EO.1950.31.1

Artist: Master of Buli

4th quarter of the 19th century. Wood (*Albizia* sp.). RD Congo. Registered in 1950. Collected by E. Foà (1897).



Figur eines Mannes (Kulturraum der östlichen Luba) -

EO.1950.31.2

Artist: Master of Buli

4th quarter of the 19th century. Wood (*Albizia* sp.). RD Congo. Registered in 1950. Collected by E. Foà (1897).



Karyatidensitz (Kulturraum der östlichen Luba) -
EO.1948.37.9

Artist: Master of Buli

4th quarter of the 19th century. Wood (*Albizia zygia*).
RD Congo. Registered in 1948. Acquired by L. R. Bertrand in
Bas-Congo (ca. 1898).

Wenn wir dieses Exponat mit den beiden Stühlen aus dem östlichen Luba-Gebiet in der Vitrine vergleichen, erhalten wir einen besseren Eindruck von den Stilmerkmalen des Meisters von Buli. Manche Forscher gehen davon aus, dass dieses Stück nicht vom Meister von Buli selbst gefertigt wurde, wie etwa die Schalenträgerin und die beiden kleinen Figuren in der Vitrine, sondern von einem Nachfolger. Einer der wichtigsten Unterschiede soll darin bestehen, dass das Gesicht dieses Exemplars runder ist. Aber die Hypothese, dass hier zwei Künstler am Werk waren, ist etwas voreilig und wird von anderen Forschern angezweifelt.



Karyatidensitz (Kulturraum der östlichen Luba) - EO.o.o.17193

Late 19th century. Wood (*Ricinodendron rautanenii*).
RD Congo. Registered in 1914.

Dieser Meisterbildhauer aus dem 19. Jahrhundert, dessen *Maniera* auf Hema-Einflüsse schließen lässt, hat verschiedene Stühle gefertigt. Einer davon ist mit einer doppelten Karyatide versehen und wird im KMZA aufbewahrt.



Karyatidensitz (Kulturraum der östlichen Luba) - EO.o.o.17194

Late 19th century. Wood (*Ricinodendron* sp.). RD Congo.
Registered in 1902. Collected before 1897.

Das Tervurener Museum besitzt noch andere Stühle mit Karyatide, die vor allem von Oberhäuptern genutzt wurden. Sie wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts von ein und demselben Künstler angefertigt.

Die in diesem Stil ausgeführten Karyatiden haben eine runde und kahle Stirn, die kennzeichnend ist für die Exemplare der östlichen Luba aus dem Einzugsgebiet des Flusses Luvua.



Mutter-und-Kind-Figur (*Phemba*) (Yombe) - EO.o.o.37964

Artist: Master of Kasadi

4th quarter of the 19th century. Wood (*Nauclea latifolia*). Angola/RD Congo. Registered in 1937. Collected by Father L. Bittremieux (1930s?).

brechts' stilistisch-anatomische Methode wurde von anderen Forschern übernommen. So zum Beispiel von Ezio Bassani, der verschiedene ‚Meister von...‘ identifizieren konnte (der Begriff ‚Meister von ...‘ wird übrigens auch für die Flämischen Primitiven bzw. für vergleichbare Künstler französischer Herkunft verwendet, deren Namen wir nicht kennen). Einer von ihnen ist der Meister von Kasadi.

Anfang der 1980er Jahre wurde erstmals ein Fundus an Werken dem Meister von Kasadi zugeschrieben. Zu der Zeit waren ausschließlich *Phemba*-Mutterschaftsfiguren beschrieben worden, wie dieses Exemplar. Die Bezeichnung ‚Meister von Kasadi‘ verweist auf das gleichnamige Dorf in der Mayombe-Region, in der zwei dieser Exemplare gefunden wurden. Vor dieser Zeit sprach man meistens vom Meister der Mutterschaftsfigur von Briey, benannt nach dem europäischen Besitzer einer dieser berühmten *Phemba*-Skulpturen.

Im Allgemeinen kennzeichnen sich die Exemplare des Meister von Kasadi durch ihre kräftigen, eingefallenen Gesichtszüge.



Maske (Yombe) - EO.o.o.37966

Artist: Master of Kasadi

4th quarter of the 19th century. Wood (*Ricnodendron heudelotii*). Angola/RD Congo. Registered in 1937. Collected by Father L. Bittremieux (1930s?).

Nach den Mutterschaftsfiguren wurde auch eine geringe Anzahl der sogenannten *Nganga*-Masken (ein *Nganga* ist ein Wahrsager bzw. ein traditioneller Heiler) dem Meister von Kasadi zugeschrieben. Drei davon werden in Tervuren aufbewahrt. Sie weisen die eingefallenen Gesichtszüge auf, die den Stil dieses Künstlers kennzeichnen. Die Innenseite der Masken des Meisters von Kasadi ist auf besondere Weise geschnitten.



Maske (Yombe) - EO.1967.63.42

Artist: Master of Kasadi

1st quarter of the 20th century (ca. 1900). Wood (*Ricnodendron heudelotii*). Angola/ RD Congo. Registered in 1967. Former collection of RMAH. Collected by P. Janssens (ca. 1927-1928).

Das Außergewöhnliche an dieser Maske ist die Tatsache, dass sie aus Cabinda, einer angolanischen Exklave, stammt. Die anderen Exemplare des Meisters wurden in Kongo, insbesondere in Kasadi, erworben.



Grabfigur (Yombe) - EO.1967.63.448

Artist: Master of Kasadi

1st quarter of the 20th century. Angola/RD Congo. Registered in 1967. Former collection of RMAH. Collected by E. Darteville in Cabinda (1937).

Die Grabfiguren wurden erst lange nach den Mutterschaftsfiguren und den Masken entdeckt und dem Werk des Meisters von Kasadi zugeordnet. Dieses Exemplar ist interessant, weil dem Sammler berichtet wurde, dass der Schöpfer - mit anderen Worten: der Meister von Kasadi aus Cabinda stammte. Für diese

Hypothese spricht auch die Tatsache, dass verschiedene Werke des Meisters in Cabinda erworben wurden. Das Epizentrum seiner Produktion lag somit möglicherweise nicht in Kasadi, wie bislang angenommen wurde. Wie dem auch sei, als nahezu sicher gilt, dass der Meister diese Grabfigur im fortgeschrittenen Alter angefertigt hat.



Maske eines Oberhaupts (Fumu) (Mbuya) (Zentral-Pende) - EO.o.o.32128.

Artist: Gabama a Gingungu

1st quarter of the 20th century (1920s). RD Congo. Registered in 1930. Donated by W. Retivof (through Pierre Golenvaux).

In den 1980er Jahren trat die amerikanische Kunsthistorikerin Zoë Strother in die Fußstapfen Olbrechts. Durch Feldforschung und Gesprächen mit Künstlern von heute konnte sie die Biographie verschiedener Pende-Bildhauer rekonstruieren.

Anhand von Fotos der hier gezeigten Maske und auf der Grundlage von technischen und förmlichen Merkmalen erkannten die von ihr interviewten Pende-Künstler formell die Hand von Gabama a Gingungu (1890?-1965). Es wird angenommen, dass er die Maske in den 1920er Jahren angefertigt hat. Verschiedene Bildhauer sahen in diesem Exemplar sogar auf Anhieb ein Werk von Gabama. Sie erkannten u. a. die ikonografischen und stilistischen Details, insbesondere den pyramidenförmigen Tragus (das Stück vom Kieferknochen an der Vorderseite der Ohrmuschel), die Gestaltung der Haartracht und die hochgezogene Nase mit den ausgeprägten Nasenflügeln. Die Bildhauer aus den 1980er Jahren konnten sich an diesen berühmten Künstler noch erinnern und betrachteten ihn als den Besten von allen. Gabama a Gingungu, geboren in der Umgebung von Nyoka-Munene, lernte das Handwerk von seinem Onkel Maluba (1870?-1935), einem renommierten Künstler, der jedoch schon bald von seinem Neffen übertroffen werden sollte. Nach einiger Zeit bestellten die Tänzer ihre Masken lieber bei Gabama als bei Maluba. Innerhalb von einigen Jahren verbreitete sich Gabamas Ruf in einem Großteil des Pende-Gebietes, und die Bestellungen gingen zahlreich ein. Ab den 1930er Jahren zog er in der Gegend von Dorf zu Dorf, auf der Suche nach Kunden. Bis zu seinem Tod blieb er als Bildhauer aktiv, aber seit den 1950er Jahren konzentrierte er sich auf *Ikhoko*, kleine Masken, die um den Hals getragen wurden. Dies lag ihm besser, je älter und körperlich schwächer er wurde.

ÜBER STÜHLE UND IHRE GESCHICHTE

Im 19. und in den Anfangstagen des 20. Jahrhunderts erlebten manche augenscheinlich banale westliche Industriewaren in Afrika, insbesondere in Zentralafrika, einen blitzschnellen Aufstieg zu einem hochangesehenen Statussymbol. Zeugnisse belegen dies.

Lokale Machthaber waren vielleicht der Meinung zugetan, dass Attribute wie Regenschirme, Sonnenschirme, Stühle mit Rückenlehnen und Sofas ihrer bisherigen Machtfülle neuen Glanz verleihen könnten. Weil die Gegenstände von weit her kamen und schwer zu bekommen waren, konnten sie dadurch ihren sozialen Status ins rechte Licht setzen. Um der Nachfrage entgegenzukommen und um dem neuen Geschmack der Käufer zu entsprechen, fertigten lokale Künstler und Handwerker, vor allem unter der Kongo-Bevölkerung, Objekte an, die sich von europäischen Formen und Dekorationsmustern inspirieren ließen.

Bei den Tchokwe veranlasste dieser Trend manche Machthaber dazu, den traditionellen Hocker des Oberhauptes durch Stühle mit Rückenlehnen nach europäischem Vorbild zu ersetzen. Die Sitzhaltung der Oberhäupter war jedoch diesen neuen Thronen nicht angepasst. Außerdem war es durch die Reliefschnitzereien auf der Rückenlehne geradezu unmöglich, sich bequem zurückzulehnen.

In den 1920er Jahren fertigte der französische Holzschnitzer Pierre-Émile Legrain Stühle von verschiedenerlei Art, manche davon nach afrikanischem Vorbild, insbesondere inspiriert durch die Kunst der Ngombe oder der Ashanti. Jacques Doucet kaufte ein vierteiliges Ensemble dieser Stühle. Die Inspirationsquelle zu ergründen, ist nicht weiter schwierig: ein Tshokwe-Stuhl, der sich seinerseits wiederum an europäischen Modellen orientierte!



Stuhl eines Oberhaupts (Tshokwe) - EO.o.o.43166

3rd quarter of the 19th century. Wood (*Alstonia* sp.). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Diese Art von *Ciwamo* (Stuhl) nahm sich portugiesische Stühle aus dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert zum Vorbild. *Ciwamo* wurden mit mehr oder weniger komplexen Motiven auf Querstangen und Rückenlehne verziert. Hier wird eine *Cihongo/ Tshihongo*-Maske auf dem frontalen Querteil abgebildet. Diese Wahl wurde nicht zufällig getroffen, denn die Maske ist die Personifizierung eines starken und wohlwollenden Geistes, der sich an die Macht anlehnt. Die Maske wurde übrigens vom Oberhaupt selbst oder von einem seiner Söhne getragen.



Schöpflöffel (Woyo?)- EO.o.o.27589

4th quarter of the 19th century. Kongo culture. RD Congo. Registered in 1924. Collected before 1897.

Der Erfolg von europäischen Objekten in Niederkongo im 19. Jahrhundert veranlasste manche Künstler und Handwerker dazu, ihr ikonografisches und dekoratives Vokabular anzupassen und sich an europäischen Holzschnitzereimotiven zu orientieren. Der Stiel dieses Löffels geht auf eine Armlehne eines Louis-Philippe-Stuhls zurück. Er zeugt von einer ‚europäischen Mode‘, die in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist mit dem Japonismus, jener japanischen Mode, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa Furore machte.



Stuhl eines Oberhaupts *Elembo*(Ngombe) - EO.o.o.17220

3rd quarter of the 19th century. Wood, upholstery nails. RD Congo. Registered in 1914. Collected before 1897.

Diese Art von Stuhl, *Elembo* genannt, war im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den Ufern des Giri-Flusses verbreitet, insbesondere bei den Lobo, den Libinja und den Ngombe. Die nicht-verzierten Exemplare mit kurzen Beinen gehörten einfachen Männern. Man nahm sie in die Pirogen mit, wo sie als Sitzgelegenheit dienten. Es gab auch prachtvoll dekorierte Stühle mit längeren Beinen. Die Verzierungen wurden mithilfe von europäischen Ziernägeln angebracht, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Region sehr kostbar und teuer waren. Solche Stühle gehörten zum Besitz von Oberhäuptern und Würdenträgern.

GIAMBOLOGNA UND DIE KONGO-SCHMIEDE

Die Landung des portugiesischen Entdeckungsreisenden Diogo Cão an der Küste des Kongo-Königreichs im Jahre 1482 markierte den Anfang eines Jahrhunderte langen Austauschs. Die katholischen Portugiesen unternahmen beispielsweise den Versuch, die Kongo-Bevölkerung zum Christentum zu bekehren - übrigens mit äußerst gemischtem Erfolg.

Von dieser Geschichte zeugen unter anderem die Kruzifixe, die vor Ort *Nkangi kiditu* genannt werden. Manche sind Kopien von europäischen Modellen, andere sind freie Adaptionen und kennzeichnen sich eindeutig durch einen einheimischen Stil. Einige dieser *Nkangi kiditu* wurden lange Zeit für Nachbildungen von katalanischen Christusfiguren aus dem Mittelalter gehalten. Neuere Forschungsergebnisse haben jedoch gezeigt, dass es sich um gewagte Neuinterpretationen des Werkes *Christus stirbt am Kreuz* von Giambologna (1529-1608) handelt. Dies war im frühen 17. Jahrhundert zweifellos die in Europa am weitesten verbreitete Kreuzdarstellung, und wir wissen, dass einige Exemplare dieser Skulptur das Kongo-Königreich erreicht haben. Eines der typischen Merkmale der Christusfiguren von Giambologna war die abstehende Haarlocke an der Seite des Gesichtes, die auch auf unseren pseudo-katalanischen Christusfiguren wiederzuerkennen ist.



Oberhauptskreuz (*Nkangi kidity*), inspiriert vom Giambologna-Modell (Kongo) - HO.1954.19.2

17th century? Copper alloy, lead, wood. RD Congo/Angola. Registered in 1954. Former collection of L. M. Guebels.



Christusfigur nach Giambologna, gefunden bei den Kongo - HO.1963.67.2

17th century? RD Congo/Angola. Registered in 1963. Former collection of C. Ralet.



**Christusfigur eines Oberhauptskreuzes (*Nkangi kidityu*),
inspiriert vom Giambologna-Modell (Kongo) - HO.1954.19.4
17th century? RD Congo/Angola. Registered in 1954. Former
collection of L. M. Guebels.**



**Christusfigur eines Oberhauptskreuzes (*Nkangi kidityu*),
inspiriert vom Giambologna-Modell (Kongo) - HO.1955.9.12
17th century? RD Congo/Angola. Registered in 1954. Former
collection of R. Wannyn.**

KÜNSTLERISCHE BEGEGNUNG IN KANANGA

In den 1880er Jahren wurde Nsapo-Nsapo/Zappo-Zap, das Oberhaupt des Songye-Eki-Volks, von Pania Mutombo und Lupungu schwer unter Druck gesetzt. Diese beiden Oberhäupter der Songye-Sanga und der Songye-Kalebwe waren wichtige Schaltstellen im Sklaven- und Elfenbeinhandel, den Tippo Tip aus Sansibar in diesem Teil von Kongo etabliert hatte.

1887 nahm der belgische Offizier Paul Le Marinel die gejagten Songye-Eki aus diplomatischen und militärischen Gründen unter seinen Schutz. In den darauffolgenden Jahren, insbesondere 1888, sorgten die belgischen Behörden in Kongo dafür, dass sich diese Volksgruppe dauerhaft an einer Stelle westlich der heutigen Stadt Kananga ansiedeln konnte.

Die Songye-Eki, auch Nsapo-Nsapo oder Nsapo (nach ihrem Oberhaupt) genannt, kamen in ein ihnen unbekanntes Gebiet, das vor allem von Luluwa und westlichen Luba bevölkert wurde. Dadurch kam es zu einer gewissen kulturellen Vermischung, die sich vor allem auf die Kunst auswirkte.

Der Nsapo-Nsapo-Stil, der in der wissenschaftlichen Fachliteratur erwähnt wird, ist das Ergebnis einer Anhäufung von besonderen historischen Ereignissen, kombiniert mit dem kulturellen Austausch, der sich daraus ergab. Das Museum hat Stücke in seiner Sammlung, die diese Hybridisierung des Nsapo-Nsapo-Stils perfekt verkörpern.



**Kultische Figur, eine Schale haltend (Luluwa) -
EO.o.o.7158**

4th quarter of the 19th century (1890s). Wood (*Albizia gummifera*). RD Congo. Registered in 1912. Former collection of De Bruyn.



**Kultische Figur, eine Schale haltend (BwangabwaBwimpe)
(Luluwa) - EO.o.o.7156**

4th quarter of the 19th century (1890s). RD Congo. Registered in 1912. Former collection of De Bruyn.



Statue (*Nkishi*) (Songye-Eki oder Nsapo-Nsapo) -

EO.o.o.43952

4th quarter of the 19th century. Wood (*Vitex* sp.). RD Congo.
Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Vom Stil her gehört diese *Nkishi*-Figur zweifellos zur Songye-Eki-Kultur. Sie wurde entweder von migrierenden Nsapo-Nsapo mitgebracht bzw. kurz nach ihrer Ankunft in der Umgebung von Luluaburg (dem heutigen Kananga) angefertigt.



Figur (*Nsapo-Nsapo*) - EO.o.o.16611

4th quarter of the 19th century (1890s). Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1914.

Die allgemeine Form dieser Skulptur weist starke Ähnlichkeiten mit der klassischen Eki-Kunst auf, aber die Geste der rechten Hand erinnert eher an die Luluwa-Tradition, insbesondere an die rituellen Figuren, die einen Becher auf der Handfläche halten.

DER EINFLUSS DER TEKE-KUNST AUF BENACHBARTE BEVÖLKERUNGSGRUPPEN

Verschiedene kongolesische Kulturen waren früher wegen ihrer Kenntnisse der magischen Künste bekannt. Beispiele sind die Songye, die Kongo und die Teke.

Genau wie mit gängigen Fertigprodukten, z. B. Stoffe, Keramik und Waffen, wurde auch mit magischen Gegenständen (skulptiert oder in sonstiger Form) ganz normal gehandelt. So bestellte der spätere Kuba-König Kot-A-Pey zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedene beschützende *Nkishi* (Figuren oder Gegenstände, die mit magischen Beigaben versehen wurden) bei Kongolo, einem Songye-Künstler, der sich auf *Ars magica* spezialisiert hatte.

Bestimmte Gruppen bei den Bandundu aus dem Südwesten Kongos verwendeten magische Gegenstände, wie z. B. den *Nswo* (beliebter, multifunktionaler Fetisch), die von den Teke stammten. Anfangs importierten die benachbarten Volksgruppen diese schlichtweg von den Teke; später entwickelten sie eine eigene Produktion. Dennoch behielten die magischen Gegenstände oft sichtbare Spuren ihrer Herkunft. So wurden bei den Yansi zahllose *Nswo* gefunden, deren Merkmale typisch für die Teke-Kunst und die Teke-Kultur sind, wie z. B. der Haarknoten bei den Männern und die Skarifizierungen im Gesicht. Gleichzeitig weisen sie eigene förmliche Merkmale auf, wie zum Beispiel die flachere Nase bei manchen Exemplaren.

Solche plastischen Referenzen können auch auf eine Verwandtschaft (d. h. auf eine Teke-Herkunft) schließen lassen, sind jedoch oftmals auch ein Versuch, der Skulptur gewissermaßen einen Teke-Look zu verpassen, um so deren Effektivität zu garantieren.



Figur (Nswu) (Yansi) - EO.1948.19.18

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1948.
Collected by Father P. Swartenbroeckx (1940s?).

Dieser Nswu der Yansi hat den männlichen Haarknoten und die Skarifizierungen im Gesicht, die typisch für die Teke-Kunst sind.

Die flache, dreieckige Nase ist allerdings kennzeichnend für die Yansi.



Figur (Nswu) (Yansi) - SJ.1671

3rd quarter of the 19th century. RD Congo. Collected by Father
K. Cappelle (before 1932).

Dieser Nswu der Yansi ist weiblich, hat jedoch einen männlichen Teke-Haarknoten.



Figur (Makowa) (Buma) - EO.o.o.139

4th quarter of the 19th century. Wood (*Nauclea pobequinii*).
RD Congo. Registered in 1902. Donated by S. Lovisetti.

Diese Figur, die für therapeutische Riten bei den Buma verwendet wurde, hat Teke-Skarifizierungen im Gesicht.



Figur (Nswu) (Teke) - EO.1951.43,2

4th quarter of the 19th century. Wood (*Crotonogyne poggei*).
RD Congo. Registered in 1951. Acquired from H. Elias.

Dieser Nswu hat viele ikonografisch-stilistische Teke-Elemente, wie z. B. den männlichen Haarknoten und die vertikalen Skarifizierungen im Gesicht.

WEIBLICHE KREATION

Dreidimensionale Figuren werden in Kongo nur selten von Frauen gefertigt. Holz- und Elfenbeinschnitzerei sowie Schmiedekunst – die üblichsten Techniken zur Herstellung solcher Figuren – sind hauptsächlich Männerdomänen.

Das gilt auch für Keramik, auch wenn sich in diesem Bereich ansonsten vorwiegend Frauen betätigen. Aber sobald Keramik figurative Züge annimmt, wird sie oft nicht mehr von Frauen hergestellt. Die anthropomorphe Kongo-Keramik ist das Werk von männlichen Töpfern. Bei Medje- und Makere-Ethnien aus Nordostkongo fertigten Frauen lediglich den Bauch von figurativen Krügen. Die kopfförmigen Krughälse wurden von Männern modelliert.

Aber eine außergewöhnliche Ausnahme bestätigt die Regel: die *Mbwoongitwool* der Kuba-Ethnien – kleine figurative Skulpturen, die ausschließlich von Frauen gefertigt wurden. Sie arbeiteten mit einer Paste aus kostbarem rotem *Tukula*-Pulver, vermischt mit sandigem Lehm. Das Ergebnis ist in der breiten Öffentlichkeit nur wenig bekannt, zeugt jedoch von einer erstaunlichen Kreativität.

Die *Mbwoongitwool* besaßen keine ‚magischen Kräfte‘, wurden jedoch aufbewahrt, um insbesondere bei Begräbnisritualen Verwendung zu finden. Wenn ein Mann oder eine Frau von einem bestimmten gesellschaftlichen Status verstarb, schenkte der engste Verwandte dieser Person den anderen Familienangehörigen eine *Mbwoongitwool*. Verschiedene Exemplare begleiteten den/die Verstorbene(n) ins Grab. Die Figuren wurden an der Seite des Sarges befestigt, flachere *Mbwoongitwool* wurden jedoch auch unter die sterblichen Überreste gelegt. Andere Exemplare, beispielsweise Darstellungen von Tieren, wurden auf den Körper gelegt.



Mbwoongitwool in der Form einer Rückenlehne (Kuba) -

EO.o.o.15231

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Cie du Kasai.



Mbwoongitwool in der Form einer Rückenlehne (Kuba) -

EO.o.o.28550

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1925. Collected by L. Rom (1890s).



***Mbwoongitwool* in der Form eines getrockneten Welses (Kuba) - EO.o.o.29623**

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1927. Collected by L. Achten (1920s). Donated by H. Schouteden.

Diese Fische wurden auf Stöcke aufgereit und auf dem Markt verkauft. Der Künstler, der dieses Objekt verkaufte, hat es nicht versäumt, dieses Zubehör hervorzuheben.



***Mbwoongitwool* in der Form eines gehörnten Kopfes (Kuba) - EO.o.o.35025**

1st quarter of the 20th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1933. Collected by L. Achten (1920s).

Diese atypische *Mbwoongitwool* verweist möglicherweise auf Kuba-Mythen, wie etwa die Legende eines angesehenen Mannes von führendem Rang (ein *Nyimshoong*), dessen Frau einen Ziegenbock gebar. Man erzählt sich, dass der *Nyimshoong* infolge dieses wunderlichen Ereignisses eine Kopfbedeckung aus Ziegenhaut trug.



***Mbwoongitwool* in der Form eines Behälters, in dem zu kosmetischen Zwecken Pflanzenöl mit *Tool*-Pulver gemischt wurde (Kuba) - EO.o.o.37578**

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1937. Donated by J. Walschot.



***Mbwoongitwood* in der Form eines Deckels eines Behälters für *Tool*-Pulver (Kuba) - EO.1953.74.6833**

1st quarter of the 20th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1956. Collected by A. Maesen (1950s).



***Mbwoongitwood* in der Form eines traditionellen Kopfkissens (Kuba) - EO.o.o.45543**

1st quarter of the 20th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo.



***Mbwoongitwood* in der Form eines Deckels eines Behälters für *Tool*-Pulver (Kuba) - EO.1954.40.31**

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1954. Donated by J. Vansina.



Mbwoongitwool in der Form eines Salzblocks (Kuba) -
EO.1971.44.2

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. Kuba. RD Congo. Registered in 1971. Donated by the Amis du Musée.

In bestimmten Regionen Kongos war Salz früher eine sehr kostbare Handelsware.



Mbwoongitwool in der Form einer Schildkröte (Kuba) -
EO.1953.74.7024

1st quarter of the 20th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1956. Collected by A. Maesen (1950s).



Mbwoongitwool in der Form eines Einbaums (Kuba) -
EO.1953.74.7214

4th quarter of the 19th century. *Tool* wood powder (*Pterocarpus*) and sandy clay. RD Congo. Registered in 1956. Collected by A. Maesen (1950s).

DIE UNTERSCHRIFT

Durch die ‚Signatur‘ gibt sich Kunst als das Werk einer Persönlichkeit zu erkennen. Die Signatur, das ist die Gesamtheit an stilistischen Merkmalen, mit denen sich das Werk eines Künstlers von dem seiner Künstlerkollegen unterscheidet. Genau wie in der europäischen Kunst können solche Signaturen sowohl bewusst als auch unbewusst sein.

Das Aufkommen der Schrift hat auch für die kongolesische Kunst weitreichende Folgen gehabt. Manche Bildhauer und Holzschnitzer, vor allem diejenigen mit europäischen Kunden, signierten ihre Arbeit mit ihrem Namen und stärkten damit den individuellen Charakter ihrer stilistischen Signatur. Zwei der bekanntesten Künstler, die so vorgingen, waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Niederkongo aktiv: der Keramikünstler Voania de Muba und der Kalebassenschnitzer Benoît Madya. Hier stellen wir jedoch einen Künstler aus Nordostkongo vor: Songo, ein Avongara-Zande-Oberhaupt, der sowohl Skulpturen als auch Holzschnitzereien fertigte.

In dieser Region von Kongo nutzten manche Bildhauer jedoch bereits vor dem Aufkommen der Schrift eigene ‚grafische Signaturen‘. So versahen die Schöpfer der *Nobarra/Negbamba*-Hocker die Basis der Sitzfläche mit geometrischen Motiven (Kreise, Dreiecke, Sterne etc.), die für einen bestimmten Künstler oder für dessen Atelier kennzeichnend waren. Solche Hocker waren für die Frauen der Mangbetu und die Bevölkerung in den benachbarten Regionen (z. B. die Makere) vorgesehen. Das geschnitzte Markenzeichen, das außerdem mit rotem Holzpulver bedeckt wurde, konnte als Glückwunsch an die zukünftige Besitzerin des Hockers verstanden werden.



Hocker (*Nobarra*) (*Mangbetu*) - EO.o.o.2607-1

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1911. Collected by Mr. Fraipont (1900s?).



Hocker (*Negbamba*) (*Makere*) - EO.o.o.3121

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1911. Collected by C. Delhaise (1909-1910).

Der Sammler dieses Hockers nannte ihn den „Stuhl des Oberhauptes“, wobei die Form jedoch eindeutig an Stühle für Frauen erinnert.



Gravierte Kalebassenschale (Avongara-Zande) -

EO.1958.37.67

Artist: Songo.

1910s. RD Congo. Registered in 1958. Donated by the Colonial Office.

Songo sagte einst dem deutschen Zoologen H. Lang, er sei in der Lage, die humoristischen Zeichnungen aus europäischen Zeitungen zu kopieren. Die in diese Kalebasse eingravierten karikierten Persönlichkeiten sind möglicherweise ein Beispiel dafür.



Anthropomorphe Schatulle (Avongara-Zande) -

EO.1959.48.53

Artist: Songo

1910s. Wood and bark. RD Congo. Registered in 1959. Acquired from Father A. Leysbeth.

Songo unterzeichnete die meisten seiner Werke mit 'SONGO ASSALI', wörtlich übersetzt: „Songo hat dies gemacht“. Objekte dieser Art dienten vorwiegend zur Aufbewahrung von persönlichen Besitztümern, wie z. B. Schmuck.

DIE SKULPTUR

In manchen Kulturen in Kongo wurden keine Masken angefertigt, obwohl es durchaus Bildhaukunst gab. Andere Kulturen – wenn auch nur sehr wenige – produzierten wiederum ausschließlich Masken. Und dann gibt es weitere Gruppen, insbesondere im Süden des Landes, in denen die Bildhauerkunst verbreitet war und die gleichermaßen auch Masken herbrachten.

Diese Vitrine zeigt vor allem anthropomorphe und anthropo-zoomorphe Figuren aus Holz. Es gibt jedoch auch zoomorphe Figuren, und außer Holz wurden auch Materialien wie Stein, Elfenbein, Ton und Copal verwendet. Schmiedeeiserne Skulpturen sind äußerst selten. Skulpturen, die aus einer Kupferlegierung gefertigt wurden, verweisen auf einen frühen christlich-europäischen Einfluss.

Einige dieser Skulpturen sind Jahrhunderte alt, die meisten wurden jedoch zwischen 1850 und der Mitte des 20. Jahrhunderts angefertigt. Manche waren multifunktionell, andere hatten eine genau umrissene Rolle. Manche wurden individuell verehrt, andere standen der gesamten Gemeinschaft oder Angehörigen bestimmter Gesellschaften oder sozialer Schichten zur Verfügung. Die meisten befanden sich im Besitz von führenden Persönlichkeiten wie z. B. rituellen Meistern, Oberhäuptern und sonstigen Würdenträgern.

Vielen Skulpturen wurden übernatürliche Kräfte zugesprochen. Diese gingen von Verstorbenen oder von nicht-menschlichen Wesen (z. B. Naturgeister) aus und wurden durch Weiherituale aktiviert. Die Skulpturen erhielten oftmals tierische, pflanzliche oder mineralische Elemente oder Fabrikwaren wie Nägel oder Rasierklingen als Beigaben.

Verschiedene Kulturen in Kongo verwendeten unterschiedliche Begriffe für Skulpturen, die mit einer ‚magischen Kraft‘ befrachtet sind, und für solche die noch nicht geweiht wurden. Außerdem gab es auch Skulpturen ohne Kräfte, wie z. B. Grabfiguren, die lediglich zum Gedenken an den Toten dienten.



Statue (*Kakungu*) (*Metoko*) - EO.o.o.32672

Ca. 1920-1930. Wood (*Pterocarpus tinctorius*), pigments (laundry blue). RD Congo. Registered in 1930. Donated by F. J. Auzer.

Figuren dieser Art zierten die Gräber von Würdenträgern der *Bukota*, einer Bruderschaft, die bei den Metoko eine wichtige politische Rolle spielte. Sie empfingen vorübergehend die Seele des Verstorbenen, damit dieser darüber wachen konnte, dass sein eigenes Begräbnis geordnet verlief.



„von Manda“-Statue (Name eines Oberhauptes) (*Tabwa*)-

EO.o.o.31661

4th quarter of the 19th century. Wood (*Lannea antiscorbutica*). RD Congo. Registered in 1930. Collected by E. Storms (1884-1885).

Diese Figur spielte eine Rolle bei der Verehrung der Ahnen von wichtigen Abstammungslinien. Dawa (Amulette), die dem Verstorbenen gehörten, konnten neben ihn gelegt oder an der Figur befestigt werden. Verschiedene Stücke aus der Sammlung von E. Storms stehen mit seinen Militäreinsätzen im Zusammenhang. Bei diesem Objekt ist dies allerdings nicht unmittelbar erkennbar.



Statue (*Esusany'o*) (*Bembe/Zoba*) - EO.o.o.14797

3rd quarter of the 19th century. Wood (*Cordia millenii*). Registered in 1913. Collected by A. Pilette (1910S).

Ahnenfiguren wie diese unterstreichen den persönlichen und gesellschaftlichen Status der Person, an welche hiermit erinnert wird, aber auch den Status des Auftraggebers.



Statue (Ndengese) - EO.o.o.3699

Late 3rd quarter of the 19th century. Wood (*Quassia* sp.). RD Congo. Registered in 1912. Collected before 1897.

Diese Figuren hatten eine Funktion bei Gedenkzeremonien für einen verstorbenen *Etotshi* (Würdenträger). In den 1920er Jahren veröffentlichte Joseph Maes, ein Konservator des Tervurener Museums, einen der wenigen Artikel über diese Büsten, die wir bei den Ndengese und bei einigen benachbarten Völkern vorfinden.



Statue (Lusigiti)(Hemba) - EO.1972.1.1

Mbulula atelier (Niembo style)

2nd quarter of the 19th century. Wood (*Trichilia retusa*). RD Congo. Registered in 1972. Acquired from E. Deletaille.

Singiti stellen die Ahnen wichtiger Abstammungslinien dar. Solche Skulpturen und die religiösen Praktiken, die damit im Zusammenhang standen, waren im Osten von Kongo, bei den Hemba, den Buyu und den Bembe, von Bedeutung.



Statue (Mamvu?) - EO.o.o.39480

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1939. Collected by M. Mosselmans (1910s-1920s).

Einer Hypothese zufolge hatte diese Figur eine Funktion bei Bestattungen, anderen Theorien zufolge erfüllte sie rein dekorative Zwecke.

„Ornamentale Figuren“, auch *Oha* genannt, sind vor allem bei den Zande, den Mamvu und den Mangbetu bekannt.



Statue (*Malwambi*) (Mbala) SJ.1988

3rd quarter of the 19th century. RD Congo. Collected by Father T. Monnens before 1933.

Malwambi schützte die *Banfumu* (Oberhäupter), insbesondere vor schweren Krankheiten.



Statue (*Kalundwe*) - EO.o.o.23459

4th quarter of the 19th century. Wood (*Ricinodendron rautanenii*). RD Congo. Registered in 1919. Collected by O. Michaux (1890s).

Diese atypische Skulptur, die aus einer leichten Holzart geschnitzt wurde, spielte wahrscheinlich eine Rolle in einem Ahnenkult.



Skulptur (*Ngbandi*) - EO.o.o.3688

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected before 1897.

Früher betrachtete man dies als Fetisch, aber wahrscheinlich handelt es sich um ein äußerst seltenes Beispiel einer anthropomorphen Nackenstütze.



Statue (Lori) - EO.o.o.3692

3rd quarter of the 19th century. South Sudan (former Lado enclave). Registered in 1912. Collected by C. Lemaire (1900s).

Diese Skulptur, die den Standort des Grabes markierte, trug gleichzeitig dazu bei, die Erinnerung an den Verstorbenen zu bewahren. Höchstwahrscheinlich musste sie von gegabelten Pfählen umgeben werden, die symbolisch an die Jagd oder an die Viehzucht erinnern.



Statue (Inungu) (Djonga) - EO.o.o.29703

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1928. Collected by V. Benoit (1920s).

Wenn ein Mann von einem Gericht, das aus *Nkumi* (Würdenträgern) gebildet wurde, verurteilt wurde, und er sich weigerte, seine Geldstrafe zu bezahlen, wurde ein *Inungu* in oder vor sein Haus gesetzt. Die Figur diente zur Warnung.



Statue (Kashiankolo) (Mbagani) - EO.o.o.43942

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Ein *Kashiankolo* war außerordentlich stark und stand in dem Ruf, sehr gefährlich zu sein. Er konnte sogar töten. Seine verkrampften Hände erinnern an die Hände einer Leiche.



Statue (*Mpwuu*) (*Yansi*) - EO.o.o.26509

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1922. Collected by Father J. van Wing ca. 1920.

Mpwuu, ein wichtiger Schutzfetsch, stand mit den Oberhäuptern von Dörfern oder von Abstammungslinien im Zusammenhang. Manchmal trat eine *Mpwuu* mit einer oder zwei weiteren Skulpturen in Erscheinung: mit einer Frau bzw. einem Kind und einem Bediensteten (*Muley*). Zu diesem Exemplar gehören noch ein Kind und ein *Muley*, die beide im Depot des KMZA aufbewahrt werden.



Statue (*Khaaka*) (*Suku*) - EO.1948.40.51

18th century? Wood (*Vitex congolensis*). RD Congo. Registered in 1948. Collected by J. Verbist?

Den Begriff *Khaaka* könnte man als ‚Mutter des Clans‘ übersetzen. Dieses alte Kraftbild stand mit den Führern der mächtigen Chefferie Mutangu im Zusammenhang.

Eine andere Figur, die sich noch in den 1950er Jahren in derselben Chefferie befand, zeugt von den historischen Dimensionen, die solche Gegenstände haben können. Diese zweite Figur, die nie in einer Sammlung gelandet ist, war aus dem Holz des Baumes gefertigt, an dem während der Schlacht von Zumbu A Vumvu gegen die Suku (im 18. Jahrhundert) ein *Kiamfu* (Fürst) von Lunda-Herkunft ums Leben kam. Der Kieferknochen des *Kiamfu* wurde vom Oberhaupt von Mutangu als Trophäe mitgenommen und an der Figur befestigt.



Statue (*Mosilo?*) (*Lengola*) - EO.1954.50.16

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1954. Acquired from M. Dumoulin.

Mosilo-Figuren wurden am Wohnhaus des Mannes aufgestellt, der für die Initiierung der Jünglinge zuständig war, die bei dieser Gelegenheit auch beschnitten wurden. Die Präsenz eines *Mosilo* ließ darauf schließen, dass eine solche Initiierung im Gange war. Manche *Mosilo* wurden nach dem Ritual stehen gelassen, um vor Ort zu verwittern.



Statue (Tumba) - EO.o.o.2069-1

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1910. Donated by L. Vandenbroeck.

Diese Objekte, Bobole oder Bosongo genannt, wurden aus dem Holz von Bäumen hergestellt, die von Natur aus menschliche Formen aufwiesen.. Sie wurden vom Bildhauer ins Dorf gebracht und dort ‚versteigert‘. Der Käufer war in der Regel ein wichtiger Würdenträger. Nach dem Kauf wurde die Figur im Haus des neuen Besitzers auf eine Matte gesetzt. Nach unserem derzeitigen Kenntnisstand waren keine Riten damit verknüpft.



Statue (Mbole) - EO.o.o.40633

4th quarter of the 19th century (1890s). Wood (*Commiphora* sp.). RD Congo. Registered in 1945. Donated by the Stoclet family.

Diese Skulptur gehört zur *Lilwa*-Bruderschaft, die bei den Mbole eine führende Rolle in Politik und Rechtswesen spielte. Sie symbolisiert eine Person, die einen schweren Verstoß gegen die Regeln der *Lilwa* begangen hat und deswegen gehenkt wird. Unter anderem dienten solche Skulpturen für Jungen bei ihrer Initiierung zur Aufnahme in die *Lilwa*-Bruderschaft als (abschreckendes) Beispiel.



Statue (Pindi? Hungaan?) - EO.1965.38.1

1st quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1965. Acquired from J. Walschot.

Die genaue Funktion dieser großen Figur kennen wir nicht, aber wenn man ihren Ursprung, ihre Ikonografie und ihre Abmessungen betrachtet, handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine wichtige Kraftfigur, die fest an die Person eines Oberhauptes gebunden war.



Statue (Mbala) SJ.1913

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Collected by Father C. Lambin before 1933.

Wenn man die Ikonografie betrachtet, kann man diese Figur entweder den *Kiluba*-Fetischen oder – was wesentlich plausibler ist – den *Pindi*-Fetischen zuordnen.

Ein *Kiluba* schützte den Clan und hatte heilende Eigenschaften.

Ein *Pindi*, bestehend aus einer Figur eines Musikers und einem Mutterbild, war Eigentum des Oberhauptes eines Clans. Diese Art von Fetisch wurde bei Nachfolgeriten für Oberhäupter, aber auch im Falle von Kriegen und Epidemien verwendet.



Statue (Ndop) (Kuba) - EO.o.o.15256

18th century? Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Compagnie du Kasai.

Ndop sind ‚Portraitskulpturen‘ der *Nyim* (Fürsten) des Kuba-Königreichs. Angefertigt wurden sie nach dem Tod des Fürsten, den sie darstellen. Sie wurden in erster Linie bei Riten rund um die Bestattung und um die Nachfolge des Verstorbenen verwendet und sollten dessen *Mween* (Geist) zur Ruhe bringen. Nach diesen Zeremonien dienten sie vor allem zum Gedenken. Die hier gezeigte *Ndop* stellt Kot-a-Ntshy dar, einen Kuba-König, der im 18. Jahrhundert regierte. Die Figur wird auf die Zeit zwischen 1760 und 1780 datiert.



„Ilunga Mukulu“-Statue (Ilunga, der Alte) (Luluwa) - EO.o.o.43854

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Diese Figur gehörte zum *Bwanga Bwa Bukalenga*, einem Kult, der die Autorität und Macht des Oberhauptes verstärkte und der das Wohlergehen des Volkes und die Verbindung mit den Ahnen sicherte. Figuren dieser Art erfüllten wahrscheinlich auch eine Gedenkfunktion.



Statue (*Nkosi?*) (*Yaka*) - SJ.1280-1

4th quarter of the 19th century. Collected by Father A. Pauwels before 1928.

Ein *Nkosi* war eine Kraftfigur, die vor allem eine Rolle im Kampf gegen Zauberer und sonstige Frevler eine Rolle spielte. Dieses Exemplar bildete möglicherweise ein Paar mit einer männlichen Figur, das die Forscher des Museums jedoch noch nicht mit Sicherheit identifizieren konnten.



Statue (*Zande? Mangbetu?*) - EO.1967.63.714

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1967. Former collection of RMAH.

Von bestimmten Holzfiguren bei den Zande und bei einigen Nachbarvölkern sind wir uns über die Funktion im Unklaren. Manche Exemplare aus den 1910er Jahren dienten ausschließlich ästhetischen Zwecken. Andere fungierten möglicherweise als Grabfigur. Manchen Beobachtern zufolge soll es auch Figuren gegeben haben, die Kindern als Spielzeug dienten.



Statue (*Ngbaka*) - EO.o.o.9200

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected by J. Perlo (1912).

Diese Figur stellt den mythischen Helden Seto dar. Zur Sammlung des KMZA gehört auch eine Figur von Nabo, der Schwester und Ehefrau von Seto, die mit dieser Figur ein Paar bildet. Diese beiden *Kpikima* (kleinen Figuren) hatten eine Funktion bei *Ndaba*-Riten und sollten körperliche und geistige Gebrechen heilen.



Statue (*Nkisi nkonde*) (Yombe? Kakongo?) - EO.o.o.7943
1st quarter of the 19th century. Wood (*Canarium schweinfurthii*). RD Congo. Registered in 1912. Collected by A. Delcommune (in 1878).

Dieses *Nkisi Nkonde* war ursprünglich das Eigentum von Ne Cuco, einem der großen Oberhäupter der Stadt Boma, mit dem der belgische Faktoreibetreiber Alexandre Delcommune einen Konflikt hatte.

Die Bedeutung dieses *Nkisi* war nicht gering. Als die Männer von Delcommune die Figur beschlagnahmten, wurde dies von den Kongo-Führern fast wie eine Geiselnahme empfunden. Ne Cuco war sogar bereit, Lösegeld zu zahlen, um die Figur zurück zu erhalten.

Delcommune war mit diesem in der gesamten Gegend berühmten Fetisch nur allzu gut vertraut: Er hatte sich in der Vergangenheit selbst auf ihn berufen. Auf Empfehlung eines örtlichen Beamten hat er sich damals bereit erklärt, die Figur für teures Geld zu ‚vermieten‘. Der junge Belgier wollte die Figur benutzen, um Deserteure aufzuspüren, die ihm entwischt waren.

Delcommune spielte mit der Angst, die das *Nkisi* erzeugte, um so die Bevölkerung unter Druck zu setzen, damit sie die Deserteure an ihn ausliefern würde, was am Ende auch geschah.

Das *Nkisi* musste von einem *Nganga* (Wahrsager, traditioneller Heiler) aktiviert werden, dem dafür selbstverständlich auch eine Entlohnung zustand. Der *Nganga* schlug auf zeremonielle Weise einen Metallnagel in das *Nkisi*. Blieb der Nagel stecken, so der Bericht von Delcommune, so galt das Gesuch des ‚Klienten‘ als bewilligt. Fiel der Nagel jedoch heraus, konnte man davon ableiten, dass das *Nkisi* dem Gesuch nicht stattgeben wollte.



Statue (Nkishi) (Songye) - EO.o.o.26055

Late 18th century? Wood (*Vitex madiensis*). RD Congo. Registered in 1921. Collected by J. Schwetz (1910s).

Ein *Bwanga* ist ein Gegenstand oder eine Zusammenstellung von Gegenständen, in denen ein *Nganga* (Wahrsager/Heiler) sogenannte *Bishimba* anbringt. Hierbei handelt es sich um ein Gemisch von mehreren Zutaten, die vor Unheil, wie z. B. Unfruchtbarkeit, Krankheit und Bedrohungen durch Zauberer, schützen sollen.

Ein *Nkishi* ist ein *Bwanga* in Form einer anthropomorphen Skulptur oder Figur. Die *Bishimba* wurden meistens im Nabel und in den Hohlräumen des Kopfes angebracht.

Diese Figuren galten vor allem als Vermittler zwischen der menschlichen und der übernatürlichen Welt. Sie ermutigen den Verstorbenen zur Reinkarnation innerhalb der Gemeinschaft und fördern auf diese Weise die weibliche Fruchtbarkeit. Darüber hinaus erfüllten sie andere Schutzfunktionen. Die Brust dieser imposanten Figur ist mit nebeneinander aufgetragenen roten und weißen Farbmustern bedeckt. Diese symbolisieren die beiden Schritte der Einführung in die *Bukishi*-Gesellschaft (jeweils dargestellt in weiß und rot). Diese Gesellschaft war eine Institution, die die Traditionen pflegte, in den 1950er Jahren jedoch allmählich verschwand.



Statue (Nkisi nkonde) (Yombe) - EO.o.o.19845

2nd quarter of the 19th century. Wood (*Canarium schweinfurthii*). RD Congo. Registered in 1917. Former collection of H. Pareyn.

Nkonde sind eigentlich *Nkisi* (kraftspendende Figuren), die sich für das Wohlergehen der Gemeinschaft einsetzen. Von ihnen wird angenommen, dass sie in der Lage sind, Verbrecher und Zauberer aufzuspüren, die sie mit einer oder mehreren schweren Krankheiten heimsuchen können.

Dieses Exemplar trug möglicherweise den Namen *Munqundu* - ein *Nkonde*, der mit Krankheiten assoziiert wurde, bei denen man Blut hustete.

ELFENBEIN

Elfenbeinschnitzereien sind bei kongolesischen Bildhauern seit jeher gang und gäbe. Das Material lässt sich einfach bearbeiten und ist dennoch solide. Manchmal hatte Elfenbein auch eine symbolische Dimension, die mit der weißen Farbe oder – wie bei den Lega – mit der Kraft des Elefanten assoziiert wurde. Auch einige andere Tierarten liefern Elfenbein, das sich für Schnitzereien eignet, so unter anderem das Nilpferd und das Warzenschwein.

Elfenbein (von Elefanten und darüber hinaus auch von Nilpferden) ist erst seit dem Entstehen der arabisch-swahilischen und arabisch-sudanesischen Handelsnetze im 19. Jahrhundert wirklich wertvoll geworden – nicht zuletzt durch das Interesse der Europäer, die es bereits ab dem 16. Jahrhundert exportierten. Im 19. und 20. Jahrhundert mussten Kanyok-, Luba- und Songye-Jäger, die einen Elefanten getötet hatten, die Schlagzähne ihrem Fürsten aushändigen.

Obwohl in ganz Kongo Tiere vorkamen, die Elfenbein produzieren, haben nur wenige Kulturen einen nennenswerten Fundus an figurativen Werken aus diesem Material geschaffen. Zu ihnen gehören u. a. die Luba, Lega, Hungaan und Pende. Die Figuren, die meistens Menschen oder Tiere darstellten, waren fast ausnahmslos klein. Nur die Lega schnitzten große Masken aus Elfenbein.

Egal ob Säbelhälften, Zepter, Stockgriffe, Querhörner, Flöten oder Anhänger – die meisten Elfenbeinobjekte wurden regelmäßig angefasst. Dadurch haben sie im Laufe der Jahre spezifische Gebrauchsspuren erhalten.

Manche kongolesische Elfenbeinstücke wurden im 16. Jahrhundert geschnitzt, aber die Mehrzahl der Werke in diesem Museum stammt aus dem 18. und 19. Jahrhundert.



Maske (*Idimu*) (Lega) - EO.1955.3.53

2nd quarter of the 19th century. Elephant ivory. Collected by D. Biebuyck in 1952. Registered in 1955.

Von Masken existieren einige seltsame generische Ausführungen. Egal ob aus Holz oder Elfenbein, ob groß oder klein, sie alle drücken die symbolische Verbindung zwischen den Lebenden und den verstorbenen *Bwami*-Mitgliedern aus, die somit zu Ahnen geworden sind. So schaffen sie eine wirkliche Verbindung zwischen den Generationen. Sie treten an die Stelle von wichtigen Initiierten, die verstorben sind, erinnern an diese und unterstreichen deren konstante Gegenwart unter den Lebenden.

Die meisten dieser *Idimu*-Masken wurden in Holz skulptiert und danach mit Kaolin-Lehm weiß gemacht. Einige seltene Exemplare wie diese hier wurden jedoch auch aus Elfenbein geschnitzt. Die Maske wurde von Kalindé aus der Region Pangi aufbewahrt, einem Mann, der den Rang *Lutumbo lwa kindi* erreicht hatte. Sie war das Eigentum der gesamten rituellen Gemeinschaft der Pangi-Region. Der Initiierte gab sie an seinen Erben weiter, sobald dieser den erforderlichen Rang erreicht hatte. Bei Initiationen wurde diese *Idimu*-Maske auf einem geflochtenen *Pala*-Ständer ausgestellt, umringt von kleineren Masken aus Elfenbein oder Elefantenknochen. Diese wurden *Lukungu* genannt.



Figur (*Kitende*) (Lega) - EO.1977.17.1

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Acquired from V. Johannes. Registered in 1977.

In der *Bwami*-Gesellschaft existieren realistische Abbildungen, die auf bestimmte Tiere verweisen, zum Beispiel auf ein Schuppentier, eine Schlange, ein Krokodil oder - wie in diesem Fall - auf den *Kitende*-Frosch. Dieser Frosch kann gegen seine natürlichen Feinde kaum etwas ausrichten, ist jedoch in der Lage, sich wie ein Ballon aufzublasen. Es gibt Sprüche, die von diesem Tier handeln, und die sich meistens auf einen frisch initiierten Novizen beziehen, der sich arrogant verhält, obwohl er noch keinerlei Erfahrung hat. Andere Aphorismen vergleichen den Frosch wiederum mit dem höchstrangig Initiierten, der sich mit Weisheit und Besonnenheit weigert, sich auf ein riskantes Unternehmen einzulassen.



Figur (*Iginga*) (*Lega*) - EO.o.o.38614

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Acquired from A. Van Hooren. Registered in 1939.

Figuren in Gestalt eines Menschen (sowohl aus Holz als auch aus Elfenbein) wurden *Iginga* (Mehrzahl *Maginga*) genannt. Jede von ihnen stellte eine bestimmte Persönlichkeit dar. Leider wurden viele Figuren – wie auch diese – ohne die dazugehörige Identität gesammelt.

Nur wer in den höchsten Rang der *Bwami*-Gesellschaft initiiert war, hatte das Recht, Figuren aus Elfenbein oder Elefantenknochen zu besitzen. „Wer stirbt, kommt nicht zurück. Auf Elfenbein wachsen keine Pilze.“ Dieser Spruch wurde bei der Initiation in den höchsten *Bwami*-Rang rezitiert. Er setzt die Figuren aus Elfenbein dem Skelett des Verstorbenen gleich, und die Masken aus Elfenbein ihren Schädeln – beides vitale Körperteile der Ahnen, die nie verschwinden und somit die Kontinuität zwischen den Generationen symbolisieren.



Figur (*Iginga*) (*Lega*) - EO.1948.28.1

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Acquired from J. Javaux. Registered in 1948.

Diese Figur ist ein Beispiel für den sogenannten ‚Bibendum‘-Stil, benannt nach dem Michelin-Mann. Er scheint vor allem bei den südlichen Lega beliebt gewesen zu sein. Alle Lega-Objekte in dieser Vitrine stehen mit der *Bwami*-Gesellschaft im Zusammenhang. Deren Mitglieder verteilten sich über verschiedene Dorfgemeinschaften und hatten beträchtliche moralische, politische und rechtliche Macht. *Bwami* war eine stark hierarchisch gegliederte Gesellschaft mit bis zu fünf Rängen, wobei die Zahl der Ränge von Region zu Region unterschiedlich war. Nahezu 80 Prozent der Männer trat der Gesellschaft bei und erreichte dort den ersten Rang. Aber nur eine Elite konnte bis zu den höchsten Rängen vordringen.



Figur (*Iginga*) (*Lega*) - EO.1955.3.55

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Collected by D. Biebuyck in 1952. Registered in 1955.

Diese Figur gehörte einem gewissen Sakungwa, einem *Bwami*-Mitglied aus der Region Pangi, der in den höchsten Rang aufstieg: *Lutumbo lwa kindi*. Sie gehörte zu den Elfenbeinfiguren, die einem Initiationskandidaten gezeigt wurden beim *Bèlè muno*, dem letzten Ritual in Folge, das die Beförderung in den Rang *Lutumbo lwa kindi* besiegelte. Die Figuren standen kreisförmig aufgestellt, angelehnt an den Kopfschmuck der bereits initiierten Mitglieder.



Figur (Nande? Pere? Lega?) - EO.1955.134.162

Pre-18th century? Elephant ivory covered with hematite. RD Congo. Registered in 1955. Collected by G. Passau ca. 1909.

Die ursprüngliche Funktion dieser sehr alten Figur ist unbekannt. Wahrscheinlich wurde sie Anfang des 20. Jahrhunderts von einer der vielen *Isumba*-Brüderschaften der Pere oder der Nande beansprucht. Im Zuge der Initiation zum *Isumba* lernte man unter anderem die Symbolik von Figuren und anderen Objekten kennen, die mit der Bruderschaft im Zusammenhang standen.



Querhorn (Kulturraum der Mangbetu) - MO.1954.134.75

2nd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo. Registered in 1954. Donated by S. Edkins.

Bei den Mangbetu und ihren Nachbarn waren diese Hörner mit der Rolle des Oberhauptes verbunden. Sie erklangen in Zeiten des Krieges oder spielten in Umzugs- und Tanzkapellen.



Zepter in Form eines Fliegenwedels (Kuba) - EO.1951.31.129

3rd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo. Registered in 1951. Acquired from R. Blondiau.

Der Knauf an diesem Zepter hat die Form eines Machtsitzes. Er lässt darauf schließen, dass der Besitzer einen hohen Rang bekleidet haben muss.



Amulett in Form eines Olifanten (Songye-Kalebwe) -
EO.o.o.24182

4th quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1919. Collected by A. de Macar (in 1888?).

Objekte wie dieses sind äußerst selten und wertvoll. Sie gehörten örtlichen Oberhäuptern, die sich auf Rechnung der arabisch-swahilischen Handelsnetze im Sklaven- und Elfenbeinhandel betätigten. Sie verschwanden ungefähr zur gleichen Zeit, in denen auch die Existenz dieser Handelsnetze erlosch.



Amulett in Form eines Olifanten (Songye-Kalebwe)
-EO.o.o.24181

4th quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1919. Collected by A. de Macar (in 1888?).



Querhorn (Luluwa) - MO.o.o.31988

3rd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1930. Anonymous donation.

Bei den östlichen Luba, den Nachbarn der Luluwa, besaßen bestimmte Oberhäupter im 19. Jahrhundert Querhörner aus Elfenbein. Diese dienten als Machtattribut und möglicherweise auch als Kraftfigur (*Nkishi*).



Zepter (Kongo-Kultur/erworben bei den Yombe) - EO.o.o.43708

1st quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo. Registered in 1947. Collected by J. Seha (1930s).

Zepter dieser Art waren mit magischen Beigaben ausgestattet. Die Spuren dieser Beigaben sind auf diesem Exemplar noch gut sichtbar. Die sitzende Figur stellt das Oberhaupt dar. Zwischen den Zähnen hält er die rituelle Wurzel *Munkwiza*, der man übernatürliche Eigenschaften nachsagte. An seinen Füßen befindet sich eine Frau von hohem Rang, die eine Hinrichtung über sich ergehen lassen musste. Sie wurde gewürgt und ihr Genick ist gebrochen. Wahrscheinlich spielt dies auf Erzählungen an, in denen der Fürst seine übermenschliche Natur unter Beweis stellen muss, indem er einen seiner nächsten Familienangehörigen hinrichten lässt.



Anhänger (Gikhoko) (Zentral-Pende) - EO.o.o.36524

2nd quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Registered in 1936. Collected by J. Hofman (1910s-1930s).

Dies ist wahrscheinlich eine Darstellung der Maske *Fumu* (das Oberhaupt) oder *Pumbu* (der Rechtsbringer). Beide sind sie zu erkennen an ihrer Haartracht mit den schwarzen Raffia-Punkten.



Anhänger (Gikhoko) (Zentral-Pende) - EO.o.o.36584

3rd quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory? Registered in 1936. Collected by J. Hofman (1910s-1930s).

Dies ist wahrscheinlich eine Darstellung der Maske *Fumu* (das Oberhaupt) oder *Pumbu* (der Rechtsbringer).



Anhänger (Gikhoko) (Zentral-Pende) - EO.o.o.36554

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Registered in 1936. Collected by J. Hofman (1910s-1930s).

Die besondere Form der Ausstülpungen im Haar dieser *Gikhoko* unterscheiden diese Maske von den drei anderen Exemplaren. Vielleicht handelt es sich hier um eine Darstellung der *Gingina*-Maske. Diese hatte nicht die dreieckige Haartracht eines Oberhauptes, sondern einen geschmackvollen Kopfschmuck mit Federn.



Anhänger (Gikhoko) (Zentral-Pende) - EO.o.o.36522

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Elephant ivory. Registered in 1936. Collected by J. Hofman.

Ikhoko (Singular: *Gikhoko*) sind Miniaturnachbildungen von Elfenbeinmasken. Jungen erhielten meist nach ihrer Initiierung während des *Mukanda*-Beschneidungsritus ein Exemplar.

Givule ist der spirituelle Grundsatz, nach dem jedes lebende Wesen eine Seele hat. Im matrilinearen System (in dem ein Kind der Abstammungsgruppe der Mutter zugerechnet wird), vererbt sich die *Givule* von einem Onkel mütterlicherseits an den Neffen, den der Onkel als seinen Erben betrachtet. Alle ethnografischen Daten lassen darauf schließen, dass mit dem *Gikhoko*-Anhänger die Übertragung des Lebensprinzips von der einen auf die andere Generation offiziell besiegelt wird. Der *Gikhoko* schützte den initiierten Jungen für den Rest seines Lebens vor jedem Angriff auf seine *Givule*.



Knauf des Mwala (Kakongo) - EO.1979.1.72

18th century. Elephant ivory. Angola. Registered in 1979. Former collection of RMAH. Collected by E. Darteville (1930s).



Knauf des Mwala (Woyo) - EO.1979.1.71

18th century. Elephant ivory. RD Congo. Registered in 1979. Former collection of RMAH. Collected by E. Darteville in 1933 from chief Pedro Diamante.

Der *Mwala*-Stab war eines der Attribute der *Mfumu* (Oberhäupter) und galt als Zeichen für deren Autorität. Er ist vergleichbar mit einem Zepter.

Sehr oft hatte der Stab einen anthropomorphen bzw. cefalomorphen Knopf, der in das Holz bzw. in das Elfenbein geschnitzt oder – in seltenen Fällen – in das Metall geschmolzen war.



Figürchen als Anhänger (Hungaan) - EO.o.o.19988

4th quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo. Registered in 1917. Collected before 1897.

Diese Figuren der Hungaan wurden *Djendere* oder *Konda-konda* genannt. Sie wurden als Anhänger getragen, manche von Frauen, andere von wichtigen Männern. Die Figuren erfüllten eine apotropäische (beschützende) Funktion und förderten die weibliche Fruchtbarkeit. Diese Problematik illustrierten sie aus dem besonderen Blickwinkel des Todes und des wiedergeborenen Lebens. Bei den Hungaan ist der Tod lediglich eine Etappe auf dem Weg zur Wiedergeburt der Seele. Die Ikonografie dieser delikaten Figuren verweist zweifellos auf den Reinkarnationszyklus.

Dieses Exemplar kombiniert scheinbar die Fötushaltung mit dem unverkennbar gewölbten Bauch einer schwangeren Frau und mit der Haltung der Toten (die Verstorbenen wurden früher mit angewinkelten Beinen begraben).



Figürchen als Anhänger (Hungaan) - EO.o.o.30360

3rd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1928. Collected before 1897.

Figuren dieser Art gehörten bestimmten wichtigen Männern. Diese trugen sie als Anhänger, möglicherweise um damit die kollektive Fruchtbarkeit zu sichern.



Doppelköpfiger Anhänger (Hungaan) - EO.o.o.16707

2nd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1914. Collected before 1897.

Dieser äußerst seltene Anhänger besteht aus zwei gespiegelten Gesichtern, eines mit offenen Augen, das andere mit geschlossenen Augen. Dieser Gegensatz könne auf den Übergang vom Tod zur Reinkarnation hindeuten.



Tabakbehälter (Tshokwe? Pende?) - EO.1960.29.1

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Hippopotamus ivory? Registered in 1960. Acquired from Edgard Beer.

(Schnupf-)Tabakdosen aus Elfenbein werden von den Tshokwe *Tesa ya makany* genannt. Manche Pende-Angehörige aus dem Zentralgebiet nennen sie *Kwy*, und die Lunda und Pende aus Kasai sprechen von *Shinga*.

Die Tshokwe- und Lunda-Exemplare haben eine elegante konkave Form, während die Schnupftabakdosen der Pende völlig zylindrisch sind. Die Lederstöpsel haben bei den Lunda wiederum die Form einer Halbkugel, während sie bei den Tshokwe und Pende scheibenförmig sind. Wahrscheinlich stammt diese formschöne, leicht konkave Tabakdose somit von den Tshokwe.



Figürchen als Anhänger (*Mukisi muhasi*) (Eastern Luba) -
EO.o.o.23124

4th quarter of the 19th century. Warthog ivory. RD Congo.
Registered in 1919. Acquired from F.L. Michel.



Figürchen als Anhänger (*Mukisi muhasi*) (Eastern Luba) -
EO.1980.2.559

2nd quarter of the 19th century. Hippopotamus ivory?
RD Congo. Registered in 1980. Bequest of J. Walschot,
through H. Van Geluwe.



Büste als Anhänger (*Mukisi muhasi*) (östliche Luba) -
EO.1960.39.1010

3rd quarter of the 19th century. Hippopotamus ivory.
RD Congo. Registered in 1960. Donated by the Amis du
Musée.

Mikisi muhasi-Figuren (Singular: *Mukisi muhasi*) stehen mit Riten
im Zusammenhang, die gewährleisten sollen, dass die Beziehun-
gen zwischen bestimmten Verstorbenen und ihren Nachfahren
friedlich blieben.

„GEFALLEN SIE DIR ETWA NICHT?“

Dieser Topf erzählt eine Geschichte: die Geschichte einer Begegnung zwischen Alphonse de Calonne-Beaufaict, einem belgischen Elektroingenieur, und einer Kango-Töpferin aus dem Dorf Verewange, zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

In seinem Buch *Études bakango* (1912) beschreibt de Calonne-Beaufaict den Schöpfungsakt der Keramikerin wie folgt:

„Unter ihren vibrierenden Händen formte sich der Ton zu Vasen der unterschiedlichsten Formen, aber nahezu immer umrandet von einer makellos-eleganten Kurve... Am liebsten würde ich sie zeichnen, jeden einzelnen dieser *Mbeka* (Töpfe), die ich bei allen stromaufwärts lebenden Bakango in Gebrauch gesehen hatte.“

Die werdende Keramik faszinierte ihn, und er fragte die Töpferin, warum sie die Töpfe so hübsch verzierte. Tief in seinem Herzen war Ingenieur de Calonne-Beaufaict nämlich Ethnograph. Hoffte er etwa auf eine Erklärung zu Riten und Bildern mit einer tieferen Bedeutung? Die Antwort der alten Frau brachte ihn schnell auf den Boden der Tatsachen zurück. „Schon meine Mutter machte es so. Ich habe schon so viele davon gemacht. Gefallen sie dir etwa nicht?“



Küchentopf (*Belima*) (Kango) - EO.o.o.13905

Early 20th century, RD Congo. Registered in 1913. Collected by A. Hutereau (1910s).

DEKORATIV ODER FUNKTIONELL?

Oft wird gedacht, dass jede figurative Skulptur aus Afrika mit rituellen oder magischen Kräften im Zusammenhang steht. Aber genau wie in anderen Regionen sollten wir auch in Afrika mit solchen Verallgemeinerungen vorsichtig sein. Das wird vor allem dann deutlich, wenn wir den Vergleich mit den Kriegs- und Paradehelmen aus der europäischen Renaissance-Zeit anstellen. Diese wurden häufig mit ausgesprochen kriegerischen Symbolen verziert, z. B. mit mythologischen Helden oder Göttern wie Mars und Hercules. Besondere Kräfte verliehen diese einem solchen Helm aber nicht. Sie dienten mehr zur Dekoration, und schufen möglicherweise eine Ikonografie, die zur Funktion des Objektes passt. In Afrika gibt es vergleichbare Beispiele.

Diese kleine Auswahl an kongolesischen Messern mit anthropomorphem Griff belegt das. Manche davon werden tatsächlich mit einer magischen Kraft assoziiert, andere wiederum sind rein dekorativ oder betonen den sozialen Status ihres Besitzers.



Dolch (Zande? Ababua?) - EO.o.o.574-2

Late 19th century. Elephant ivory. Northeastern RD Congo. Registered in 1907.

Der skulptierte Griff erfüllt hier eine rein dekorative Funktion, und die raffinierte Gestaltung betont den Status und den Reichtum des Besitzers.



Dolch (Zande? Nzakara?) - EO.o.o.574-4

Late 19th century. Northeastern RD Congo. Registered in 1907.

Der skulptierte Griff erfüllt hier eine rein dekorative Funktion, und die raffinierte Gestaltung betont den Status und den Reichtum des Besitzers.



Dolch (Mangbetu) - EO.o.o.14996

Late 19th century. Wood (*Alstonia* sp.). Northeastern RD Congo. Registered in 1913. Collected by F. Wilmet (1910s).

Der skulptierte Griff erfüllt hier eine rein dekorative Funktion, und die raffinierte Gestaltung betont den Status und den Reichtum des Besitzers.



Messer (Songye) - EO.o.o.24178

2nd half of the 19th century. RD Congo. Registered in 1919. Collected by A. de Macar (1880s).

Der anthropomorphe Griff dieses Messers ist alles andere als dekorativ. Im Schädel und im Bauch befinden sich Hohlräume mit magischen Substanzen, was darauf schließen lässt, dass der Griff als *Nkishi* (Amulett) fungierte. Solche „Fetischmesser“ gab es auch in anderen Kulturen, z. B. Luluwa oder Kongo.



Amulett (Luluwa) - EO.o.o.21428

Late 19th-early 20th century. RD Congo. Registered in 1917. Former collection of H. Pareyn.

Auch wenn die Klinge anderes vermuten lässt, ist dies keine Waffe mit dekorativem, anthropomorphem Griff. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine äußerst unübliche Variante einer Skulpturenart, die im *Bwanga Bwa Cibola*-Fruchtbarkeitsritual zum Einsatz kam. Bei bestimmten Amuletten, die mit diesem Kultus im Zusammenhang stehen, handelt es sich um monoxyle Skulpturen (hergestellt aus einem einzigen Stück Holz) in Form einer weiblichen Büste, die auf eine Holzspitze zulief. Diese Spitze ist hier einer Klinge gewichen.



Messer (Östliche Luba oder Luba aus der Zentralregion) - EO.1954.49.1

2nd half of the 19th century. RD Congo. Registered in 1954. Acquired from E. Beer.

Messer mit einer detailliert ausgeführten Klinge und einem kopfförmigen Knauf waren bei den Luba den führenden Persönlichkeiten vorbehalten. Es waren somit individuelle Luxusgegenstände. Dennoch bleibt weitgehend unsicher, ob der skulpturierte Kopf darüber hinaus auch über 'magische Kräfte' verfügte.

Die von Luba-Schmieden hergestellten Zierwaffen erfreuten sich einer gewissen Beliebtheit. Es ist übrigens nicht undenkbar, dass dieses Messer, das von einem Luba-Künstler stammt, einem Luluwa-Mann gehörte, von dem es das Museum erworben hat.

DIE MACHT DER SCHÖNHEIT

In manchen Kulturen ist die Schönheit eines Werkes der maßgebliche Faktor für dessen rituelle Kraft. Zu den aussagekräftigsten Beispielen gehören zweifellos die *Mpingu*-Figuren, die bei den Luluwa in zwei Riten verwendet wurden: *Bwanga Bwa Bwimpe/Bulenga* und *Bwanga Bwa Cibola*.

Der *Bwanga Bwa Cibola*-Ritus sollte vor allem für eine erfolgreiche Schwangerschaft bürgen und die Reinkarnation eines Ahnen in dem Neugeborenen fördern. Der *Bwanga Bwa Bwimpe/Bulenga*-Ritus diente wiederum zur Verstärkung der Fruchtbarkeit bei Frauen und zum Schutz der Gesundheit des jungen Kindes. Die ästhetische Perfektion der Figuren, die mit den beiden *Bwanga* verbunden sind, betont eindeutig die apotropäische (schützende) Rolle der körperlichen und – im breiteren Zusammenhang betrachtet – moralischen Schönheit. Aus der Sicht der Luluwa ist ein schöner Mensch sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne besser vor magischen und übernatürlichen Anfechtungen geschützt.

Paradoxerweise fühlten sich Zauberer - sei es aus Missgunst oder Eifersucht - gerade deshalb oft genug dazu verführt, gegen Kinder von außergewöhnlicher Schönheit vorzugehen.

Im Übrigen konnte bei den Luluwa – genau wie bei den Luba – die Schönheit einer Figur eine Einladung an die Ahnen darstellen, um diese zu ermuntern, sich den Lebenden anzunähern.



Statue (*Bwanga bwa Cibola*) (Luluwa) - EO.o.o.9446

Early 20th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1912. Donated by the Expansion coloniale.

Figuren dieser Art, mit einer Spitze an jedem Ende, wurden zu besonderen Anlässen am Gürtel getragen.



Statue (*Bwanga bwa Cibola*) (Luluwa) - EO.o.o.43852

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Der Stil dieser Figur beeinflusste das Schaffen von Mulumba Tshiwaka, einem bekannten Künstler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Manche Luluwa-Gemeinschaften konnten sich 2011 noch lebhaft an ihn erinnern.



Statue (*Bwanga bwa Cibola*) (Luluwa) - EO.o.o.43858

Late 2nd quarter of the 19th century. Wood (*Hymenocardia acida*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).



Statue (*Bwanga bwa Cibola*) (Luluwa) - EO.o.o.43859

1st quarter of the 19th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Kräftige, runde Waden, ein langer Hals und eine gewölbte Stirn – all dies gehörte zu den Schönheitsidealen der Luluwa.



Statue (*bwanga bwa Bulenga/Bwimpe*) (Luluwa) - EO.o.o.43214

1st quarter of the 19th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Die Begriffe *Bulenga* und *Bwimpe* sind gleichwertig. Beide beziehen sich auf die körperliche und moralische Perfektion: auf das Schöne und das Gute. Hierbei handelt es sich mit Gewissheit nicht um eine angeborene, sondern um eine mühevoll erarbeitete, sophistische Schönheit, die durch Skarifizierungen, Haartrachten oder Verzierungen (z. B. Elfenbeinkugeln an einem Lendenschurz) entsteht.



Statue (*bwanga bwa Bulenga/Bwimpe*) (Luluwa) - EO.o.o.26635

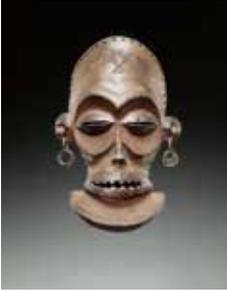
4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1922. Collected by Mr. Rusmont.

Diese Figur hat mit Sicherheit in ihrer linken Hand einen Becher gehalten. Dies ist nämlich typisch für viele *Bwanga Bwa Bwimpe/Bulenga*-Figuren.

Der Stab, ein Machtsymbol, verweist auf einen ganz bestimmten Heilungsritus, dem sich die älteste Tochter eines wichtigen Oberhauptes unterziehen konnte. Der Ritus sollte dem Einfluss eines bösen Geistes ein Ende bereiten. Nach einem solchen Ritual war die Frau dazu in der Lage, eine reale politische Rolle zu übernehmen.

EIN KÖRPERLOSES GESICHT

Der Begriff ‚Maske‘ erinnert oft lediglich an einen - meistens skulptierten - Gegenstand, der das Gesicht des Trägers bedeckt und transformiert. Verstärkt wird dieses Bild zusätzlich durch die Tatsache, dass zahlreiche afrikanische Masken, die Europa erreichten, eines Teils ihrer materiellen (Kostüm, Zubehör) und immateriellen (Tänze, Lieder) Identität beraubt worden waren. Hier präsentieren wir drei *Cihongo*-Masken der Tschokwe, die zeigen, wie selektiv oder eben auch wie präzise manche Sammler mit der materiellen Identität umgingen.



Maske (*Cihongo/tshihongo*) (Tshokwe) - EO.o.o.43146

1st quarter of the 20th century. Wood (*Schinziophyton rautanenii*). RD Congo. Registered in 1946. Collected by T. Fourche (1930s).

Die *Cihongo*-Maske stellt einen starken und ehrwürdigen männlichen Geist dar. Sie kam vor allem bei der Initiierung (*Mukanda*) der Söhne von Oberhäuptern zum Einsatz. Kennzeichnend für die Maske ist ein imposanter, bogenförmiger Haarschmuck und ein sehr außergewöhnliches Faserkleid. In diesem Fall interessierte sich der Sammler ausschließlich für den skulptierten Teil der Maske.



Maske (*Cihongo/tshihongo*) (Tshokwe) - EO.1967.63.51

2nd quarter of the 20th century. Angola. Registered in 1967. Former collection of RMAH. Collected by R. Verly (1940s).

Diese Maske wurde ohne Kostüm, jedoch mit dem äußerst eigenartigen Haarschmuck gesammelt.



Maske (*Cihongo/tshihongo*) (Tshokwe) - EO.o.o.33780

Ca. 1930. RD Congo. Registered in 1931. Collected by G. de Witte (1931).

Gaston-François de Witte, ein Biologe mit dem Fachgebiet Reptilien und Amphibien, hat für das Museum eine Vielzahl von Tshokwe-Masken gesammelt, jeweils mitsamt dem kompletten Kostüm. Viele davon waren aus geplätteter Baumrinde gefertigt, die mit Wachs oder Harz bestrichen und dann auf einen Rahmen gespannt wurde. In den 1930er Jahren war dieser Maskentyp oft weniger erfolgreich, weil europäische Sammler es vor allem auf Holzmasken abgesehen hatten.

KUNSTTALENT FÜR DEN EXPORT

Bildhauer wie Niamba Loemba oder Futi Daniel waren mehr oder weniger dazu ausgebildet, Kunst für Europäer zu fertigen. Die Regel war dies allerdings nicht. Verschiedene Bildhauer, die Kunst für Europäer produzierten, waren in erster Linie bei ihren kongolesischen Kunden anerkannt und auch hochgeschätzt. Zwei Beispiele sind Makosa und Kaseya Ntambwe.



Mini-*niombo* (Bwende) - EO.o.o.35754

Artist: Makosa

1930s? RD Congo. Registered in 1934. Collected by missionary E. Karlman.

Makosa war der Letzte, der *Niombo* fertigte, jene Sarkophage aus Stoff, die bei den Bwende verbreitet waren. In seinen *Niombo* wurden viele angesehene Oberhäupter bestattet. Weil er den Missionaren, von denen manche ein stark ausgeprägtes Faible für Ethnografie gehabt haben sollen, als Informant diente, bemerkte er schon bald das große Interesse der Europäer an diesen außergewöhnlichen Bestat-

tungszeremonien. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts fertigte er einige *Niombo*-Kopien für sie an. Als Genie erwies er sich jedoch, als er auf die Idee kam, genaue Nachbildungen dieser *Niombo* in Miniaturgröße herzustellen. Diese waren einfach zu transportieren und sie waren ein einträgliches Geschäft, denn er verlangte einen ziemlich hohen Betrag dafür.

Aber Makosa hatte auch andere Gründe, sich auf europäische Kundschaft zu verlegen. Nach seiner Bekehrung zum Christentum im Jahr 1893 hegten die traditionellen Machthaber in Kingoyi Zweifel daran, ob er überhaupt noch *Niombo* herstellen durfte. Dadurch verlor er einen Teil seiner örtlichen Klientele. Außerdem vollzogen sich in seiner Welt gerade erhebliche Veränderungen, und die *Niombo*-Begräbnisrituale wurden immer unüblicher. Durch seine Arbeit für die Europäer konnte Makosa sein Talent weiterhin zum Ausdruck bringen und seinen Ruf als Künstler erhalten.



Firststatue (*Kishikishi*) (Zentral-Pende) - EO.1950.25.1

Artist: Kaseya Ntambwe

1940s. RD Congo. Registered in 1950. Donated by Father J. Vanhamme.

Kishikishi, große weibliche Standbilder, verzierten früher die Dächer der Häuser von Oberhäuptern. Viel mehr als Machtsymbolen waren es vor allem auch rituelle Objekte, die zum Schutz des Oberhauptes und der Gesellschaft dienen.

In den 1940er Jahren entwickelte Kaseya Ntambwe ein neues *Kishikishi*-Modell: eine Mutter, die ihr Kind auf den Hüften trägt. Möglicherweise wurde der Künstler durch die Ikonografie der Jungfrau Maria mit Kind inspiriert, allerdings war sein Stil völlig anders, mit realistischeren Proportionen und zarteren Zügen. Diese Skulpturen fanden bei den Oberhäuptern der Pende Anklang, trafen jedoch auch den Geschmack der europäischen Kolonisatoren.

Ntambwe wurde später die treibende Kraft eines der sogenannten 'Ateliers Sociaux d'Art Indigène du Sud-Kasaï', gegründet von Robert Verly in den 1950er Jahren. Aber bereits bevor er Atelierwerke schuf und sogar Serienprodukte für europäische Kunden fertigte, stand seine rituelle Kunst im Herzen des traditionellen Pende-Universums in hohem Ansehen.



Statue (Pende) - EO.1953-74-5390

Artist: Kaseya Ntambwe

1950s. RD Congo. Collected by A. Maesen (1950s). Registered in 1955.

Der ganz persönliche Stil von Ntambwe kommt in diesem Werk eindeutig zum Ausdruck, dennoch fehlt hier die charakteristische Kraft der Objekte, die der Künstler im Rahmen der Ateliers Indigènes de Verly hervorbrachte. Die skulpturale Schwäche ist nicht nur der Serienproduktion zuzuschreiben, sondern mit Sicherheit ebenfalls der Tatsache, dass es dem Künstler zu dem Zeitpunkt, an dem er solche Stücke anfertigte, an ritueller Überzeugung fehlte.

Wissenswertes Detail: Dieses Objekt - ursprünglich für europäische Käufer bestimmt - zog die Aufmerksamkeit eines lokalen Oberhauptes auf sich, der es in seinem *Kibulu* (Bezeichnung des Hauses eines Oberhauptes bei den Pende), zu rituellen Zwecken aufstellte. Bevor die Weißen den Künstler zur Anfertigung solcher anthropomorphen Skulpturen bewegten, waren Skulpturen auf Standfüßen eher selten. Angeblich brachten sie Unheil und waren den Oberhäuptern oder den rituellen Trägern der Palaverstöcke vorbehalten. Die Produktion zahlreicher gleichartiger Objekte im Atelier von Ntambwe lässt darauf schließen, dass diese anthropomorphen Bilder im Zuge der aufkommenden Modernität ihre bedrohliche Wirkung allmählich verloren.

DIE FABRIK DER „GUTEN“ KÜNSTLER

1935 wurde in Belgisch-Kongo die *Association des Amis de l'Art indigène* (AAI) aus der Taufe gehoben. Ein Jahr später gründete die AAI in Léopoldville ein „Museum für das inländische Leben“, und im ganzen Land entstanden auf AAI-Initiative hin Ateliers, mit denen kongolesische Künstler unterstützt werden sollten. Die Ateliers gaben Hunderten von Künstlern ein Auskommen, das es ihnen ermöglichte, weiterhin einer traditionellen Beschäftigung nachzugehen, „deren Aussterben bedauerlich wäre“. Das Museum hatte sich zum Ziel gesetzt, „die künstlerische Vergangenheit von Kongo zu bewahren und jungen Künstlern die Möglichkeit zu geben, sich von den Motiven ihrer Vorfahren inspirieren zu lassen“.

Aber die belgischen Initiatoren der Ateliers (z. B. Robert Verly) hatten längst nicht alle symbolischen und ästhetischen Dimensionen der traditionellen Kunst, die sie oftmals noch als ‚Nègeries‘ (‚Negerarbeit‘) abstempelten, verstanden. Nach eigenen Angaben hielt sich die AAI aus dem Schöpfungsprozess der Künstler heraus. In Wirklichkeit vermittelte sie den Künstlern jedoch ihre eigenen künstlerischen Vorzüge. Beispiele: mehr ‚klassische‘ Proportionen und weniger statische Figuren. Dasselbe Phänomen trat auch bei Ateliers auf, die von christlichen Missionen gegründet wurden.

Die kongolesischen Bildhauer wurden von den Kolonialherren aus ihrer traditionellen Umgebung herausgerissen, paradoxerweise aber gleichzeitig dazu angeregt, sich in ihrer Arbeit auf genau dieselben Traditionen zu beschränken. Sie durften noch nicht einmal Literatur über Kunst in anderen Teilen der Welt konsultieren. So wurde ihnen gleich zweimal ein Code genommen, mit der sie ihre neue Welt hätten interpretieren können: eine Hybridumgebung, in der sie sozusagen zwischen zwei Stühlen saßen. Die meisten dieser Künstler fertigten daher Objekte, die – schwankend zwischen Akademismus und Tradition – den Anschein erwecken, als seien sie ihrer Seele beraubt und von dem intimen Dialog, den ein Künstler notwendigerweise mit seinem Werk führt, abgeschnitten.



„Akademische“ Büste aus dem Bas-Congo -
EO.1953.74.962

Artist: Niamba Loemba

Early 1950s. RD Congo. Registered in 1953. Collected by A. Maesen (1950s).

Verschiedene Bildhauer aus Niederkongo fertigten realistische Büsten im akademischen Stil. Diese standen bei Europäern ziemlich hoch im Kurs. In den 1950er Jahren erzielten solche Werke höhere Preise als viele sogenannte ‚ethnografische‘ Masken und Skulpturen. Für Büsten im akademischen Stil von Künstlern wie Ntonio, Niamba Loemba oder Futi Daniel wurden Preise zwischen 120 und 350 belgischen Franken (21-63 Euro) gezahlt. Ungefähr um dieselbe Zeit wechselte etwa eine *Bandunga*-Maske eines begabten traditionellen Bildhauers wie Lucas Loata (ein Exemplar ist in der Vitrine zu sehen) für ca. 50 Franken (9 Euro) den Besitzer. Übrigens waren die Verkaufspreise, die bei Europäern erzielt wurden, gewöhnlich höher als die Preise, die man vor Ort verlangen konnte.



Maske der *Bandunga* (Woyo) - EO.1953.74.916

Artist: Lucas Lobata

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1953. Collected by A. Maesen (1950s).

Im 20. Jahrhundert wurden *Bandunga*-Masken vor allem bei Reinheitshandlungen und Beschwörungen von Naturkatastrophen getragen. Sie spielten auch eine Rolle bei Begräbnissen von Würdenträgern, bei der Weihe von Oberhäuptern und bei der Ankunft wichtiger Besucher. Jede Maske hatte einen eigenen Namen. Dieses Exemplar war als *Mfutshi* (‘Trägheit’ oder ‘Verzögerung’) bekannt, und verwies auf eine Redensart: „Er kam zu spät, weil er erst noch seine Lumpen zusammennähen musste!“ Diese Redensart galt Menschen, die auf Ausreden zurückgriffen, um sich vor lästigen Arbeiten zu drücken.



Genrebild (Beerdigung) - EO.1978.25.14

Artist: Mayele

Late 1930s. RD Congo. Registered in 1978. Bequest of the Daco family.

Das Werk des Bildhauers Mayele erntete 1939 viel Bewunderung von Seiten der Amis de l'Art Indigène. Aber trotz seines offensichtlichen fachlichen Geschicks weisen Mayeles Kompositionen aus heutiger Sicht verblüffend starke Ähnlichkeiten mit den Werken auf, die wir heutzutage als Touristenkunst bezeichnen. Die Gewandtheit, mit der er ‚die Tradition‘ inszeniert, und die Kompositionen mit verschiedenen beweglichen Figuren, die eher westliche Proportionen aufweisen, waren aus der Sicht der AAI die eigene Entscheidung des Künstlers. Aber sein Stil, insbesondere der ‚dermaßen verfeinerte Körperbau‘, traf im Wesentlichen perfekt den Geschmack seiner weißen Mäzene, auch wenn diese selbst behaupteten, sie würden Mayele ‚vor jedem Einfluss, der einer natürlichen Entwicklung seiner Kunst schaden würde, schützen‘.

DAS DEPOT DES MUSEUMS: EINHEIT UND VIELFALT, ALT UND NEU, ECHT UND FALSCH

Kennzeichnend für dieses Museum ist die Tatsache, dass seit der Weltausstellung, die 1897 in Brüssel und Tervuren stattfand, eine Sammlung aufgebaut wurde (und immer noch wird), die umfassende Serien von ethnotypologischen Objekten enthält. Was man auf den ersten Blick für eine bloße Aneinanderreihung von Objekten halten könnte, ist de facto ein unverzichtbarer Fundus für die kunsthistorische Forschung.

Das Museum hat beispielsweise Hunderte von *Mankishi* (rituelle Skulpturen) erworben, die sowohl in kultureller als auch in historischer Hinsicht eine große Bandbreite abdecken. Die Objekte stammen aus zahllosen Untergruppen von Songye-Völkern, jeweils mit eigenen rituellen und künstlerischen Besonderheiten. Manche von ihnen wurden im 18. Jahrhundert gefertigt, andere stammen aus den 1950er Jahren. Diese reichhaltige Sammlung ermöglicht den Forschern, die Evolution der Stile, Materialien und Werkzeuge anhand von möglichst vielen Anschauungsobjekten zu studieren und dabei nachzuvollziehen, in welchem rituellen Kontext die Objekte verwendet wurden.

Neben diesen authentischen Stücken enthält die Songye-Sammlung ebenfalls Objekte, die für den Touristenmarkt angefertigt wurden, sowie Fälschungen, beides aus verschiedenen Zeiträumen. Dieser zusätzliche Fundus ist vielleicht etwas weniger beliebt, dennoch verschafft er einen Einblick in eine Art der Kunstproduktion, die Europäer als Zielgruppe anvisiert. Eine Kunstproduktion nach marktwirtschaftlichen Regeln, die gewinnbringend ist und die vielen Afrikanern einen Lebensunterhalt sichert.

Im Gegensatz zu anderen Museen auf der Welt hat sich das Museum in Tervuren beim Aufbau seiner Sammlungen nicht auf die Suche nach dem absoluten Meisterwerk fokussiert. Dies hätte dem Museum zwar einen hervorragenden Ruf beschert, wäre jedoch für die wissenschaftliche Forschung eine Katastrophe gewesen.



Authentische Statue (*Nkishi*) (Songye-Eki? Songye-Tempa?) - EO.o.o.43295

4th quarter of the 19th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Collected by T. Fourche (1930s). Registered in 1946.

Bieten die Kupfernägel, mit denen dieses *Nkishi* (rituelle Skulptur) übersät ist, Schutz gegen Pocken, wie ein Wissenschaftler anhand einer vergleichbaren Songye-Figur suggeriert? Tatsache ist, dass in den 1880er Jahren im Songye-Gebiet eine Pockenepidemie grassierte, die zahlreiche Opfer forderte.



Authentische Statue (*Nkishi*) (Songye aus der Region Lusakambo) - EO.o.o.3673

4th quarter of the 19th century. Wood (*Alchornea* sp.). RD Congo. Collected before 1897. Registered in 1912.

Manchen *Bandoshi*-Zauberern wird nachgesagt, dass sie ihren Opfern den Kopf auf eine bestimmte Weise umdrehen. Der seitlich gedrehte Kopf dieses *Nkishi* könnte darauf verweisen. Eine Figur dieser Art diente möglicherweise zum Schutz des Besitzers vor dieser Bedrohung. Aber diese merkwürdige Figur mit ihrer äußerst seltenen Haltung unterscheidet sich durch einige weitere Besonderheiten. Die Vierteldrehung des Kopfes im Verhältnis zu den Schultern bildet den Beginn einer fortgesetzten Torsionsbewegung im gesamten Körper, wodurch die Schulterblätter nicht mehr in einer Linie zu den Gesäßbacken stehen.



Authentische Statue (*Nkishi*) (Songye-Sanga) - EO.1948.18.1

1st quarter of the 20th century. Wood (*Vitex madiensis*). RD Congo. Donated by S. Edkins. Collected before 1935. Registered in 1948.

Dieses mit drei Hörnern gekrönte *Nkishi* hat auffällige Augen, die aus kugelrunden Nägeln bestehen. Möglicherweise verweisen sie auf den „Galago mit den vergrößerten Augen“, jenen kleinen Primaten, der nach dem Entstehungsmythos der Songye-Eki-Völker den ersten Menschen hervorbrachte. Die Einzelheiten dieses Mythos wurden an die Novizen der *Bukishi*-Gesellschaft weitergegeben.

Außerdem ist jedes Auge aus einem anderen Metall gefertigt. Durch das helle Grau des Eisens und das Rot des Kupfers könnten diese verschiedenfarbigen Augen an die charakteristische Weiß-Rot-Symbolik der *Bukishi*-Gesellschaft anknüpfen.

Die *Bukishi*-Gesellschaft befasste sich vor allem mit sozialen und rechtlichen Fragen. Die Gesellschaft trat ebenfalls – wenn auch weniger oft – in Erscheinung, wenn eine neue Altersklasse reif für die Initiierung war, wenn ein neues Oberhaupt antrat oder wenn Beschneidungen durchgeführt wurden.



Nachgebildete Statue Songye - RENO.96

4th quarter of the 20th century. RMCA collection.

Diese Skulptur ist eine Fälschung von minderwertiger Qualität. Der Holzschnitzer, wahrscheinlich selbst kein Songye, hat sich auf ziemlich folkloristische und groteske Weise von den klassischen Formdetails eines authentischen *Nkishi* inspirieren lassen. Das Horn, die verrosteten Ziernägel und das verschlissene Lendentuch sollen dem naiven Käufer suggerieren, dass er ein authentisches, altes Objekt erworben hat, das bei Ritualen verwendet wurde, wie das Exemplar mit den drei Hörnern in dieser Vitrine.

Der Handel mit nicht-authentischen kongolesischen Kunstgegenständen war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert stark im Aufwind. Im Gegensatz zur ersten Hälfte desselben Jahrhunderts ist es seit einigen Jahrzehnten durchaus nicht unüblich, mit Objekten konfrontiert zu werden, die angeblich aus einer bestimmten kongolesischen Kultur stammen, jedoch in Wirklichkeit von Personen gefertigt wurden, die nicht zu dieser Kultur gehören oder die nicht einmal aus Kongo stammen. So wissen wir zum Beispiel, dass seit den 1960er Jahren bestimmte sogenannte kongolesische Objekte in Kamerun hergestellt wurden.

Nachgebildete Statue (Songye-Tempa) - EO.1951.36.3

2nd quarter of the 20th century. Wood (*Vitex* sp.). RD Congo. Acquired from H. Elias. Registered in 1951.



In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und sogar bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts fertigten Songye-Holzschnitzer Figuren, die als exotische Souvenirs für Kolonialbewohner oder für Weiße auf der Durchreise dienten. Dieses Objekt fällt in diese Kategorie.

Die Ausführung dieses Objekts entspricht weitestgehend dem, was ein Songye-Auftraggeber von einer Figur erwarten konnte, die zu einem *Nkishi* (einer rituellen Skulptur) vorbestimmt war, wenn man einmal von Details wie der Lackschicht und der gesitteten Darstellung des Haars absieht. Diese Skulptur ist keine Nachahmung, sondern ein Produkt für Touristen. Der Holzschnitzer hatte – im Gegensatz zu der anderen nicht-authentischen Figur in dieser Vitrine – nicht die Absicht, eine Fälschung eines rituellen Objektes anzufertigen. Er schnitzte einfach eine Figur im Songye-Stil, der in einer europäischen Inneneinrichtung eine rein dekorative Rolle zugehört war.

GEREINIGTE WERKE

Die *Nkisi* der verschiedenen Kongo-Völker (Yombe, Woyo, Kakongo, Vili...) gehören zu den bekanntesten kongolesischen Kunstgegenständen. Das Museum bewahrt zahlreiche Exemplare in seinen Sammlungen auf.

Ein *Nkisi* besteht aus einem Halter - oft einer Skulptur - und aus verschiedenen *Bilongo* (magischen Beigaben), die vor allem aus der Welt der Tiere, Pflanzen bzw. Mineralien stammen. Eine Studie dieser *Bilongo* kann dabei helfen, die rituelle Rolle des *Nkisi* besser zu bestimmen. Manche europäischen Besitzer, vor allem in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, reinigten ihr *Nkisi* jedoch, um alle ‚abstoßenden‘ und ‚schmutzigen‘ Elemente zu entfernen. Andere sammelten ungeweihte Skulpturen, deren Holz noch makellos war. Manchmal führte der europäische Sinn für Ästhetik sogar dazu, dass das *Nkisi* gewachst wurde, um dem Holz mehr Glanz zu verleihen, wie man es beispielsweise von einem Möbelstück erwarten würde. Reinigungen dieser Art brachten zwar die Form der Figur zur Geltung, die mitunter hinter den hinzugefügten *Bilongo* verschwand, waren jedoch von erheblichem Nachteil für das wissenschaftliche Studium dieser Werke.

Der europäische Geschmack sollte sich im Laufe der Zeit ändern: Später galt das Interesse ‚authentischen und rituell intakten Stücken‘, mit allen Elementen, die dazugehörten. Dies führte wiederum zu einer anderen Praxis: Elemente, die nichts mit dem Originalobjekt zu tun haben, wurden hinzugefügt, um so ein äußerst überfrachtetes Werk zu produzieren.



Figur (Yombe? Woyo?) - EO.o.o.32390

4th quarter of the 19th century. Wood (*Alstonia congensis*).
RD Congo. Registered in 1930. Donated by the Allart family.

In den 1880er Jahren erwarb Dr. Jean-Baptiste Allart, ein Arzt, dieses Werk von einem Bildhauer, der eigentlich die Absicht hatte, es einem *Nganga*, einem rituellen Experten, zu verkaufen. Das Objekt weist daher keine Spuren einer Weihe auf, obwohl es bereits darauf vorbereitet war, magische Beigaben zu erhalten, etwa in den Hohlräumen von Bauch und Schädel.



Figur (Vili?) - EO.o.o.2912-11

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1911.
Former collection of Mohonval.

Diese kleine Figur wurde bereits erworben, noch bevor der Künstler sie fertiggestellt hatte. Zu merken ist dies an den unvollendeten Verzierungen auf dem Sockel und an den fehlenden Hohlräumen für die magischen Beigaben.

Die ziemlich skizzenhaft erscheinenden Arme können jedoch nicht als Hinweis auf einen vorzeitigen Abbruch der Arbeit gelten. Nach der Weihe, die von einem *Nganga* (einem rituellen Experten) vorgenommen wird, wurden manche dieser Figuren nämlich mit verschiedenen Materialien bedeckt, die den Torso und die oberen Gliedmaßen unsichtbar machten. Viele Bildhauer widmeten daher diesen Gliedmaßen weniger Aufmerksamkeit. Gleiches geschah manchmal auch mit dem oberen Teil des Schädels, der bei manchen *Nkisi* eine mit Harz bedeckte Beigabe erhielt, was bei dieser Figur allerdings mit Sicherheit nicht der Fall war.



Figur (Nkisi) (Yombe) - EO.o.o.16688

1st quarter of the 19th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*).
RD Congo. Registered in 1914.

Außer dem Bohren des Kopfes hat dieses *Nkisi* ab dem Zeitpunkt ihrer rituellen Verwendung bis zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme in die Museumssammlung nur wenige Veränderungen erfahren.



Statue (*Nkisi maphana*) (Woyo) - EO.o.o.33937

1st quarter of the 20th century. Wood (*Canarium schweinfurthii*). RD Congo. Registered in 1932. Collected by Father L. Bittremieux (1920s?).

An diesem *Nkisi* wurde ab dem Zeitpunkt ihrer rituellen Verwendung bis zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme in die Museumssammlung nichts verändert.



Figur (*Nkisi*) (Woyo) - EO.1979.1.19

3rd quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1979. Former collection of RMAH.

Die Beigaben dieses *Nkisi* sind gut erhalten geblieben, aber das Gesicht wurde von einem der europäischen Besitzer gebohrt.



Figur (*Nkisi*) (Yombe) - EO.1953.85.8

3rd quarter of the 19th century. Wood (*Crossopteryx febrifuga*). RD Congo. Registered in 1953. Donated by A. Wibier.

Die Schädel- und Bauchbeigaben dieses *Nkisi* wurden in Europa entfernt. Danach wurde das Holz gebohrt, um daraus eine ‚Bakelitpatina‘ zu machen, was der damaligen westlichen Ästhetik besser entsprach.



Figur (*Nkisi*) (Yombe? Kakongo?) - EO.o.o.24658

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1920. Collected by J. de Briey (1910s).

Bei manchen Figuren (wie bei dieser) haben europäische Sammler zwar die Beigaben in Bauch und Rücken entfernt, nicht aber die im Schädel. Diese ähneln bei einem Kongo-*Nkisi* nämlich meistens einem Hut oder einem türkischen Stirnband. Dies passt gut zur dargestellten Persönlichkeit und schadet dem skulpturalen Gleichgewicht nicht.

Andere Stücke in dieser Vitrine zeigen, dass die Entfernung der Schädelbeigaben nicht immer ein gelungener Eingriff war, da auf diese Weise bloßgestellt wurde, dass der Schädel nur mäßig vollendet war.



Figur (*Nkisi*) (Yombe) - EO.o.o.16681

2nd quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1914.

Der formschön gestaltete Körper dieses *Nkisi* trägt um die Schultern einen skulptierten *Chinzembe*, einen Mantel, wie ihn Oberhäupter üblicherweise trugen. Um die Form besser zur Geltung zu bringen, wurden die magischen Beigaben aus Bauch und Schädel entfernt.

VERUNSTALTETE WERKE

Die hier ausgestellten Gegenstände sind Prestige-Stäbe von Luba-Völkern. Manche wurden von Europäern zersägt. Der Grund für diese Verstümmelung ist einfach und wohlbekannt: Der skulpturierte Teil (oft ein Kopf oder eine Figur in voller Gestalt) sollte erhalten bleiben, der ‚hinderliche‘ Teil (der Stiel, ggf. mit geometrischen Motiven verziert) war unerwünscht. Dieser inzwischen kaum noch angewandte ‚ästhetische‘ Eingriff schadet dem Studium des Objektes. Die angeblich weniger wichtigen Teile des Stabes enthalten nämlich einen wahren Schatz an ikonografischen Informationen und tragen mit zu einem besseren Verständnis der rituellen Bedeutung sowie zur stilistischen Identifizierung des Stückes bei.



Zepterstab (Kibango) (östliche Luba) - EO.o.o.14372

3rd quarter of the 19th century. Wood (*Pterocarpus tinctorius*). RD Congo. Registered in 1913. Collected by H. A. Bure (1900s).

Kibango-Zepterstäbe wie dieser waren Machtsymbole von Oberhäuptern und Würdenträgern. Wie beim *Misupi*-Zepterstab in dieser Vitrine bilden die eingravierten oder skulptierten Elemente auf dem Handgriff eine Bildsprache, mit der beispielsweise die Geschichte einer Chefferie oder eines Stammbaums erzählt wird. Die Formen und Motive wurden jedoch vor allem von Wissenschaftlern interpretiert, die bei den zentralen Luba-Völkern vor Ort tätig waren, während diese Objekte von den östlichen Luba-Völkern angefertigt wurden.



Zepterstab (Misupi) (östliche Luba) - EO.o.o.34585

4th quarter of the 19th century. Wood (*Pterocarpus tinctorius*). RD Congo. Registered in 1932. Collected by C. Brasseur (1890s).

Misupi-Zepterstäbe verdanken ihren Namen ihrer Form (*Misupi* bedeutet Ruderriemen). Sie verweisen auf bestimmte Mythen und gehörten den Oberhäuptern bzw. Würdenträgern, die eine Rolle im Handel und Transportwesen zu Wasser spielten, sowohl über Flüsse als auch entlang der Küste.



Spitze eines durchtrennten Zepterstabs (östliche Luba) -
EO.1951.9.6

1st quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1951. Acquired from G. Chauveau.

Durch die Entfernung des nicht-figurativen Teils dieses Stabs hat einer der europäischen Besitzer auch einen wichtigen Teil der Ikonografie amputiert: War dies nun ein *Misupi*-Zepterstab oder ein *Kibango*?



Spitze eines durchtrennten Zepterstabs (östliche Luba) -
HO.1954.72.86

18th century? RD Congo. Registered in 1954. Former collection of H. M. Stanley (1880s?).

KUNSTHANDWERK

In Werken, die von Europäern manchmal abfällig als ‚Kunsth Handwerk‘ bezeichnet werden, steckt tatsächlich ein hohes Maß an technischem Wissen, Erfindungsgeist und künstlerischem Fingerspitzengefühl, über das oft hinweggesehen wird. Hier sieht man mit eigenen Augen, mit welchen außergewöhnlichen Techniken Männer und Frauen aus Kongo und aus einigen Nachbarländern voringen, und wie sie das vorhandene Material nutzen. Aus roher Erde, einfachen Fasern und Metallerzen entstanden regelrechte Meisterwerke.

Von einigen seltenen Fällen abgesehen, gleicht kein Topf, kein Korb und auch kein Schild dem anderen. Jeder Fachmann bzw. jede Fachfrau wollte sich beweisen, das eigene Werk oder das Werk der Vorgänger perfektionieren und dabei gleichzeitig die stilistischen Züge bewahren, die im ganzen Dorf oder in der ganzen Gegend geschätzt wurden.

Ein wichtiges Detail: Die meisten hier gezeigten Objekte gehörten nicht dem ‚gemeinen Volk‘. Sie wurden mit großem Stolz und mit viel Liebe zum Detail von den besten *Fundi* (Handwerksleuten) gefertigt und waren für die Elite bestimmt.

Diese augenscheinlich alltäglichen Gegenstände waren in der Regel wichtigen Menschen vorbehalten. Sie wurden manchmal zu spezifischen Ritualen verwendet, dienten jedoch vor allem ihren Besitzern als Statussymbol. Man könnte dies mit wohlhabenden Menschen in Belgien vergleichen, die ihre Weingläser – ebenfalls alltägliche Gebrauchsgegenstände – bei Val-Saint-Lambert kaufen oder ihr Jagdgewehr von Lebeau-Courally nach Maß anfertigen lassen.

Viele der Objekte, die wir hier zeigen, lassen manche Kulturen, über deren Kunst in Europa wenig bekannt ist, in einem völlig anderen Licht erscheinen. Dabei handelt es sich häufig um solche Kulturen, die eben keine Objekte hervorbrachten, die landläufig als ‚typisch afrikanische‘ Kunst gelten (z. B. Masken, Skulpturen...).



Sichelwaffe (Gbaya) - EO.o.o.9389

4th quarter of the 19th century. Central African Republic.
Registered in 1912.



Dolch (Mondjombo) - EO.o.o.30322

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in
1928. Donated by Baron Lambert.



Schild (Topoke) - EO.1957.18.20

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in
1957. Acquired from M. Dumoulin.

Schilde dieser Art sind in Museumssammlungen äußerst selten.



Wurfmesser (Gobu) - EO.1959.28.5

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1959. Collected by V. de Crombrughe de Looringhe in 1895.



Schwert (So) - EO.o.o.32903

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1931. Donated by Captain Dineur.



Wurfmesser (Soro) (Mabo) - EO.o.o.26109

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1921.

Wurfmesser gehören zu den erstaunlichsten Waffen in Zentralafrika. Durch ihre mehrfachen Klingen, deren Form von Kultur zu Kultur unterschiedlich war, und ihr Gewicht, kann man hier von Projektile mit absolut tödlicher Wirkung sprechen. Die Basismodelle wurden in Kampfhandlungen verwendet, während die reich verzierten Versionen häufiger als zereemonielle Waffen oder auch als Zahlungsmittel Dienst taten.



Schild (Saola) (Lendu) - EO.1959.21.775

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1959. Donated by H. M. Léopold III.

Ein solcher Schild wurde so getragen, dass er den Rücken schützte. Er diente ebenfalls als Pfeilköcher.



Glefe (Songye-Eki) - EO.1980.2.2003

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1980. Bequest of J. Walschot, through H. Van Geluwe.



Dolch (Kusu) - EO.o.o.24319

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1919. Collected by A. de Macar (1880s).

Die Schmiede der Kusu und der benachbarten Songye waren besonders gute Handwerker, die das Eisen der Klingen mit komplexen Einlegearbeiten aus rotem Kupfer ausstatteten.



Dolch (Songye-Sanga? Songye-Kalebwe?) - EO.o.o.23858
4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1919. Collected by O. Michaux (1890s).



Schild (Navara) (Popoi) - EO.1959.21.781
4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1959. Donated by H. M. Léopold III.

Verschiedene Schilde in dieser Vitrine gehören zu einer mehr als 1300 Objekte umfassenden Schenkung von König Leopold III. an das Tervurener Museum.

Auch die Könige Leopold II., Albert I., Baudouin und Königin Paola haben mit ihren Schenkungen die ethnografische Sammlung des KMZA bereichert.



Sichelwaffe (Ngulu) (Doko) - EO.o.o.29556
4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1927?

Dieser Sichelwerttyp war entweder ein Attribut des Oberhauptes oder diente als Hinrichtungsschwert. In jedem Fall verweist es auf Autorität und Machtausübung.



Kleine Axt (Yakoma) - EO.1980.2.2009

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1980. Bequest of J. Walschot, through H. Van Geluwe.



Schild (Gbilija) (Zande) - EO.1959.21.770

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1959. Donated by H. M. Léopold III.

Im inneren Teil mancher *Gbilija* befand sich in Höhe des Handgriffs ein System zur Halterung von Wurfmessern.



Glefe (Gorribet) in ihrer Scheide (Nördliche Kete) - EO.o.o.16129

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1913. Donated by the Compagnie du Kasai.



Sichelwaffe (Lobala) - EO.o.o.2806-2

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Former collection of Daelman. Registered in 1911.



Schild (Nenguma) (Mangbetu) - EO.1951.25-4

4th quarter of the 19th century. Mangbetu. RD Congo. Registered in 1951. Donated by A. Moeller de Laddersous.

Nenguma sind leichte Schilde, die manchmal bei Tänzen zu Ehren der Führer hervorgeholt werden.



Wurfmesser (Mbuja) - EO.o.o.24814

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1920. Collected by J. Renkin (in 1909).



Gürtel (*Bakonga*) (Nkundu) - EO.1949.67.1

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1949. Donated by Madame Leurquin.

Ab den 1930er Jahren wurde diese Art von Gürtel, der ausschließlich von Frauen getragen wurde, bei den Nkundu sehr selten. Die Farbe des Bommels (*Bonkoko*) variierte von ocker bis rot.



Korb (*Musaka*) (Tshokwe) EO.1974.30.2

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1974. Donated by Madame De Busschere-Pieri, through the Amis du Musée.

Feingeflochtene Körbe dieser Art dienten zur Aufbewahrung von *Luku*, einer Paste aus Maniokmehl. Aus ihnen wurde *Luku* auch gegessen.



Kalebasse (*Ntekk*) (Ngend, Kuba-Kultur) - EO.1953.74.6744

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1956. Collected by A. Maesen (1950s).

Kalebassen dieser Art dienten zur Lagerung von Wasser, insbesondere jedoch von Palmwein. Die eingravierten Verzierungen wurden von Frauen vorgenommen.



Filter (*Gaga*) (Barambo) - EO.o.o.6905

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected by A. Hutereau (1910s).

Diese Art von Filter war beim Brauen von Maisbier im Einsatz.



Korb (*Kipiringa*) (Soonde) - EO.1953.74.3184

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1954. Collected by A. Maesen (1950s).

Dieser Korbtyp hing in Wohnhäusern. Er diente zur Aufbewahrung von Lebensmitteln oder Kleidungsstücken.



Kalebasse mit geflochtenem Hals (*Asenga/Likutu*) (So? Topoke? Bango?) - EO.1959.48.96

1st quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1959. Acquired from Father A. Leysbeth.

Diese Art von Behälter diente zur Aufbewahrung von Wasser, Palmwein oder kosmetischen Ölen.



Pfeife (Hima) - EO.o.o.22878

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1919. Collected by G. Bequaert?

Die spezifische Pfeifenkopfform ähnelt dem Huf eines Rindes und verweist auf die Bedeutung der Viehzucht bei den Hima.



Pfeife (Twa) - EO.1978.II.13

3rd quarter of the 20th century. Rwanda. Registered in 1978. Collected by J.-B. Cuypers (1970s).

Diese Pfeifen sieht man häufig auf Fotos von Tutsi-Männern aus den 1930er und 1940er Jahren. Oft wurden sie von Töpfern aus den Twa-Völkern hergestellt.

Pfeifen dieser Art hießen in Ruanda *Inkono y'itâbi* ("Tabaktopf").



Pfeife (Lendu) - EO.o.o.12386

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1913. Collected by F. Goffoel (1910s).



Schöpflöffel (Bango) - EO.o.o.23199

3rd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1919. Acquired from F. L. Michel.



Löffel (Makere,) - EO.1955.113.22

3rd quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1955. Acquired from M. Dumoulin.



Schöpflöffel (Bango) - EO.o.o.850

4th quarter of the 19th century. Elephant ivory. RD Congo.
Registered in 1910. Collected by Mr. Coclet (1900s).

In bestimmten Kulturen, etwa bei den Lega, hatten Löffel aus Elfenbein eine Bedeutung im Rahmen der Rituale. Dies scheint bei den Bango nicht der Fall zu sein.



Löffel (*Itoko*) (Nkundu) - EO.o.o.9008-2

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected by Sublieutenant Sondag (1910s).



Löffel (Ngombe? Kote?) - EO.o.o.23192

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1919. Acquired from F. L. Michel.



Schöpflöffel (Banja) - EO.o.o.20816

3rd quarter of the 19th century. RD Congo. Former collection of H. Pareyn. Collected in 1901.



Löffel (Yakoma? Ngbandi?) - EO.o.o.27520

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1924. Collected before 1897.



Löffel (Yew? Bagbe?) - EO.o.o.27549

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1924. Collected before 1897.



Mörser (Bia) (Mongelima? Angba?) - EO.1973.6.5

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1973. Bequest of H. Schouteden.

Diese Art von Mörser wurde vor allem zum Zermahlen von Kolanüssen oder Pfefferschoten verwendet. Das Pulver dieser belebenden Stoffe wurde in Wasser gelöst und gewissermaßen als Energy Drink getrunken.



Gefäß (*Belibo*) (Mongelima) - EO.o.o.3052

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1911. Donated by C. Delhaise.

Dieser Behälter diente für kosmetische Öle



Tonkrug (*Kede*) (Bangba) - EO.o.o.11799

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1913. Collected by A. Hutereau (1910s).

In diesem Krug wurde Bier aufbewahrt.



Behälter (*Bagbwe*) - EO.o.o.5279-1

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected by A. Hutereau (1910s).

Dieser Topf konnte Wasser oder gegärte Getränke enthalten.



Tonkrug (*Mutondo*) (Aushi) - EO.1953.74.7580

Artist: Agatha Kiyembo.

2nd quarter of the 20th century. RD Congo. Registered in 1955. Collected by A. Maesen (1950s).

Der *Mutondo* wurde zur Herstellung von Sorghumbier verwendet.



Flasche (*Aba*) (Madi) - EO.o.o.11082

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1913. Collected by A. Hutereau (1910s).

Die *Aba* diente als Wasserflasche.



„Gemaserte“ Schüssel (*Sundi?*) - EO.1949.23.10

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1949. Collected by E. Darteville (1940s).

Nachdem die Keramik zum zweiten Mal gebrannt war, übergoss man den noch brennenden Topf mit einer Pflanzenessenz. Durch die chemische Reaktion, die nach der Berührung der Essenz mit dem Topf zustande kam, entstand das charakteristische Marmor Muster.



Behälter (Mundu) - EO.o.o.40325

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1944. Donated by the family of J. Tercafs.

Für Wasser oder gegärte Getränke



Topf mit drei Henkeln (Akaro) (Zande? Nördliche Ababua?) - EO.o.o.14026

Early 20th century. RD Congo. Registered in 1913. Collected by A. Hutereau (1910s).

Der *Akaro* diente als Wasserbehälter, aber manchmal auch als Kochtopf.



Viereckiges Stoffstück (*Murumba* oder *Nogetwe*) (Mangbetu? Mbuti?) - EO.1951.25.64

4th quarter of the 19th century. Bark cloth (*Ficus* sp.). RD Congo. Registered in 1951. Donated by A. Moeller de Laddersous.

Bei den Mangbetu und den Mbuti-Pygmäen verzierten Frauen Stoffe, die aus Baumrinde hergestellt waren. Die Anzahl der Motive und deren Vielfalt und Qualität waren ausschlaggebend dafür, wie schön und somit wie wertvoll das Kleidungsstück war.



Gefäß in Form eines Einbaums (*Naengo*) (Makere) - EO.o.o.6001

4th quarter of the 19th century. RD Congo. Registered in 1912. Collected by A. Hutereau (1910s).

Der *Naengo* konnte Wasser oder Palmwein enthalten.

IMPRESSUM

**Diese Wechselausstellung wurde anlässlich der Eröffnung des
Königlichen Museums für Zentralafrika am 8. Dezember 2018 ausgerichtet.**

Allgemeine Leitung: Guido Gryseels

Verantwortlich für die Öffentlichkeitsarbeit: Bruno Verbergt

Kurator der Ausstellung: Julien Volper (KMZA)

Szenographie und Grafikdesign: Niek Kortekaas und Johan Schelfhout

Textberatung und Übersetzungen: Heyvaert & Jansen

Aufbau, Anordnung, Beleuchtung, grafische Gestaltung: Potteau Labo (in Zusammenarbeit
mit Étoile Mécanique, LuxLumen, Helena.be, Piet Hoevenaars, XL Digital)

Multimedia: Anamnesia

Verfasser dieses Hefts: Julien Volper und Viviane Baeke (KMZA)

Redaktion und Übersetzungen: Heyvaert & Jansen

Lektorat: Isabelle Van Loo (KMZA)

Fotografie: alle Fotos © KMZA, Tervuren

Lay-out: Mieke Dumortier (KMZA)

© Königliches Museum für Zentralafrika, 2018 | Leuvensesteenweg 13 | 3080 Tervuren (Belgien) |

Gedruckt auf FSC-Papier

ISBN: 978-9-4926-6917-9 | Königliche Bibliothek Belgiens: D/2018/0254/07

Diese Broschüre ist unverkäuflich.

www.africamuseum.be

Diese Ausstellung kam mit freundlicher Unterstützung von Philippe de Moerloose zustande.



Die Eröffnung des Museums und sämtliche Dauer- und Wechselausstellungen wurden ermöglicht
mit tatkräftiger Unterstützung der folgenden Partner:



Alle Übersetzungs- und Reproduktionsrechte im In- und Ausland vorbehalten. Eine Kopie bzw. eine Reproduktion in welcher Weise auch immer, sei es als Fotografie, Mikrofilm, Audio-Aufzeichnung, CD oder in welcher sonstigen Form auch immer, stellt eine Urheberrechtsverletzung dar, die nach dem belgischen Gesetz vom 11. März 1957 über das geistige Eigentum strafbar ist. Jede Reproduktion dieses Werkes - auch auszugsweise - die nicht zu pädagogischen und bildungsrelevanten Zwecken ohne Gewinnerzielungsabsicht dient, ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Abteilung Veröffentlichungen des Königlichen Museums für Zentralafrika, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren/Belgien, strengstens verboten.