

Saaltexte

FIKTION KONGO – Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart

22. November 2019 – 15. März 2020

Die Demokratische Republik Kongo ist heute weltweit berühmt für ihre vibrierende Kunstszene. Doch auch in der Vergangenheit entstanden eindrucksvolle Masken, Figuren und Designstücke, die zu den Ikonen der Kunst Afrikas gehören. Erstmals werden diese Zeitebenen in einer Ausstellung zum Kongo miteinander verwoben und historische Kunstwerke sowie Fotografien stehen zeitgenössischer Kunst gegenüber.

Angelpunkt für diesen Dialog ist das umfangreiche Archiv von Hans Himmelheber, das unser Museum in den letzten fünf Jahren geschenkt bekam. Himmelheber (1908–2003) war ein deutscher Kunstethnologe, der 1938/39 die damalige belgische Kolonie bereiste. Das Archiv umfasst seine Privatsammlung sowie seinen fotografischen und schriftlichen Nachlass. Die eindrucksvollen Kunstwerke und Fotos, die hier teils zum ersten Mal ausgestellt sind, zeugen von der Ästhetik und Bedeutung des künstlerischen Schaffens im Kongo der 1930er-Jahre. Anhand seines Tagebuchs liess sich zudem rekonstruieren, in welchem Kontext er die Objekte vor Ort erwarb.

Wir wollten jedoch einen einseitigen Blick auf die Kunst des Kongo vermeiden. Deshalb luden wir sechs kongolesische Künstlerinnen und Künstler ein, sich aus ihrer Perspektive mit dem Archiv von Hans Himmelheber zu beschäftigen. Diesen neu entstandenen Arbeiten sind Werke von sieben weiteren zeitgenössischen Kunstschaaffenden aus dem Kongo zur Seite gestellt. Ihnen allen ist gemein, dass sie sich nicht nur mit ihrem eigenen kulturellen Erbe, sondern auch mit der Kolonialgeschichte und der europäischen Sammelpraxis kritisch auseinandersetzen.

In den Gesprächen mit den Künstlerinnen und Künstlern aus dem Kongo und der Diaspora kam ein Satz besonders oft vor: «Le Congo, c'est une fiction». Diese implizite Aufforderung, die Vergangenheit und Gegenwart des Kongo je nach Akteur, Zeit und Ort als konstruiert und imaginiert wahrzunehmen, wurde zum Leitgedanken dieser Ausstellung.

Chéri Samba

Als der Maler Chéri Samba vor dreissig Jahren das Zürcher Völkerkundemuseum besuchte, war er von der grossen Anzahl alter Stücke aus dem Kongo beeindruckt. Die Objekte gehörten zur Sammlung von Han Coray. Für Chéri Samba blieb unverständlich warum jener trotz seiner Liebe für die Kunst aus Afrika nie afrikanischen Boden betreten hat.

Das Gemälde von Chéri Samba versinnbildlicht die Idee dieser Ausstellung. Ein afrikanischer Künstler ist in einem westlichen Museum mit Stücken aus seiner Heimat konfrontiert und

verarbeitet dies in seiner eigenen Kunst. Für *Fiktion Kongo* setzten sich kongolesische Kunstschaaffende kritisch mit dem Archiv von Hans Himmelheber auseinander. Während Sambas Bild nur eine «Hommage aux anciens créateurs» ist, widmet sich unsere Ausstellung sowohl den alten als auch den aktuellen Künstlerinnen und Künstlern aus dem Kongo und der Diaspora.

ANKOMMEN UND BLICKWECHSEL

Bereits seit dem 15. Jahrhundert ist die Region des Kongo durch Handel, Missionierung und Kolonisierung eng mit der Welt verflochten. Von Beginn an diente Kongo dabei als Projektionsfläche sowohl westlicher als auch afrikanischer Ideen und Vorstellungen, von denen einige in dieser Ausstellung präsentiert sind.

Von Mai 1938 bis Juni 1939 unternahm Hans Himmelheber eine Forschungs- und Sammelreise durch die zentralen Provinzen der belgischen Kolonie. Auch er erschuf in seinem Tagebuch und seinen Fotografien eine eigene Fiktion des Kongo. Gleichzeitig führte er seine innovativen Untersuchungen über die afrikanische Kunst und ihre Künstler weiter. Darüber hinaus kaufte er im Auftrag von Schweizer Museen und internationalen Galerien zahlreiche Objekte an.

Während seines dreizehnmonatigen Aufenthaltes war Himmelheber sehr mobil. Bevor er sich aber ein Auto anschaffen konnte, liess er sich in der *tipoye* herumtragen. Diese Art Sänfte oder Trage war bereits vor der Kolonialzeit als Transportmittel der Mächtigen im zentralen Afrika weit verbreitet.

Dieser Raum versucht, einen Blickwechsel im doppelten Wortsinn anzuregen. Zu sehen sind Menschen, denen Himmelheber damals begegnete, aber auch kongolesische Künstlerinnen und Künstler von heute. Ihre skeptischen Blicke erinnern uns daran, dass die afrikanische Perspektive bei der Geschichtsschreibung über Afrika ebenso wichtig ist wie die des globalen Nordens. Sie gemahnen uns nicht zu vergessen, dass der Erwerb der Kunstwerke und die damit verbundene Wissensproduktion im Kontext der belgischen Kolonialherrschaft stattfanden.

Transportmittel der Mächtigen: *tipoye* im Spiegel der Zeit

Tipoye I

Die *tipoye* ist ein Transportmittel, das im zentralen Afrika auf eine über 500-jährige Geschichte zurückblicken kann. Der Begriff stammt vom portugiesischen Wort *tipóia* ab, das einer brasilianischen Sprache entliehen ist und ursprünglich ein Tragetuch für Kinder

bezeichnete. Bereits in vorkolonialer Zeit liessen sich Würdenträger und Könige darin herumtragen.

Auch in der kongolesischen Kunst war das Motiv – ein Chief in einer *tipoye* – häufig anzutreffen, wie im Fall der Prestigepfeife der Chokwe. Die Suku-Maske stellt hingegen einen weissen Mann in einer Sänfte dar. In das Buch in seinen Händen ist ein Papierstück mit flämischen Worten eingeklebt.

Der Händler Robert Visser ist auf einer Postkarte in einer *tipoye* abgebildet. Er liess sein Porträt auf einem Spazierstock aus Elfenbein verewigen, den er bei einem lokalen Schnitzer in Auftrag gab.

Tipoye II

Ab dem 16. Jh. diente die *tipoye* dem Transport der lokalen Elite. In der Kolonialzeit wurde die *tipoye* dann zum Symbol für Unterdrückung und Ausbeutung. Reisende, Kolonialbeamte und Missionare liessen sich darin von afrikanischen Trägern transportieren.

Die Träger stimmten spezielle Karawanenlieder an, die sich manchmal auch auf die Person in der *tipoye* und die harte Arbeit bezogen. Da die Europäer die Lieder in der Regel nicht verstanden, blieb ihnen diese subversive Kritik an den kolonialen Machtverhältnissen verborgen.

Nach der Unabhängigkeit nutzten afrikanische Politiker wie Patrice Lumumba die *tipoye* als traditionell-modernes Machtsymbol. Der ugandische Herrscher Idi Amin kehrte die Verhältnisse sogar um und liess sich von britischen Geschäftsmännern tragen.

Michèle Magma I

Auf 81 Kautschuktafeln gravierte Michèle Magma mit feinen Linien die Grenzen des Kongo zu seinen neun Nachbarländern ein. Mit diesem Werk bezieht sich die Künstlerin zum einen auf die Berliner Kongo-Konferenz 1884/85, bei der die europäischen Kolonialmächte den afrikanischen Kontinent untereinander aufteilten und hierfür fiktive Grenzen zogen.

Zum anderen übt Michèle Magma Kritik an den Gräueltaten im Kongo-Freistaat. Zwischen 1888 und 1908 liess der belgische König Leopold II. systematisch seine private Kolonie ausbeuten. Bei der Kautschukgewinnung gehörten Zwangsarbeit und Gewalt zur Tagesordnung. Indem Magma mühsam die Linien in das harte Holz des Kautschukbaumes ritzt, erinnert sie eindrücklich an die schwere und entwürdigende Arbeit der damaligen Zeit.

DESIGN UND ELEGANZ

Design und Eleganz zeichnen die kongolesische Kunstwelt über zeitliche und regionale Grenzen hinweg aus. Bereits in den 1930er-Jahren war Hans Himmelheber fasziniert von der gestalterischen Vielfalt und Kreativität bei den verschiedenen Kuba-Gruppen. Laut Himmelheber zielte ihre Kunst darauf ab, die Welt nach ästhetischen Prinzipien zu transformieren. Sich künstlerisch zu betätigen, war unabhängig von Alter, Geschlecht oder Rang von hoher Bedeutung und trug zum Ansehen der Künstlerin oder des Künstlers bei. Je sorgfältiger ein Gegenstand gemacht war, desto wertvoller war er in den Augen der Kuba. Reich verzierte Alltags- und Prestigegegenstände markierten den sozialen Status einer Person, spielten aber auch bei Festen und Zeremonien wie Beerdigungen eine zentrale Rolle. Die prunkvollen Gewänder der Kuba-Könige aus Glasperlen und Kaurischnecken waren so schwer, dass sie sich kaum darin bewegen konnten. Der in Kinshasa beheimatete Maler Pathy Tshindele lässt sich davon zu seiner eigenen Vision eines idealisierten Kuba-Königs inspirieren. Als Kopf dient das Portrait eines chinesischen Machthabers, was an Chinas aktuellen Einfluss in Afrika erinnert.

Für die Selbstinszenierung spielt damals wie heute das Medium der Fotografie eine wichtige Rolle. Die historischen Portraits von Hans Himmelheber und des kongolesischen Fotografen Antoine Freitas aus den 1930er-Jahren interagieren mit aktuellen Fotoserien zum extravaganten Lebensstil der *sapeurs* in Kinshasa (Yves Sambu) und in Zürich (Fiona Bobo). Die Gegenüberstellung macht die grosse Bedeutung von Mode und Eleganz in Vergangenheit und Gegenwart, Stadt und Land, Tradition und Moderne deutlich.

Kreativität und Innovation bei Kuba-Textilien I

Bei den Kuba-Gruppen war die visuelle Kultur – von der Architektur über die Schnitzerei bis hin zum Körperschmuck – kunstvoll mit geometrischen Motiven verziert. Überregional bekannt sind die Kuba jedoch vor allem für ihre Textilkunst. Aufgrund ihrer grafischen Gestaltung waren die Stoffe zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei Malern wie Gustav Klimt, Paul Klee, Pablo Picasso oder Henri Matisse beliebt. Im Westen wurde die Schnittflortechnik als «Velours» oder «Plüsch» bezeichnet.

Das Design ist meist asymmetrisch, unterschiedliche Farb- und Motivblöcke stehen nebeneinander. Die Erfindung neuer Muster war für die Künstlerin oder den Künstler mit einem Prestigegewinn verbunden, so liess sich etwa der Kuba-König in den 1920er-Jahren von den Reifenspuren des Motorrads eines Missionars zu einem neuen Ornament inspirieren (siehe Textil auf der Schräge).

Kuba-Textilien II

Bereits Hans Himmelheber verwies darauf, wie ungewöhnlich es ist, dass bei den Kuba nicht nur Männer, sondern auch Frauen künstlerisch tätig waren. Während das Weben und die Bordüren Arbeit der Männer waren, stellten die Frauen – teils in monatelanger Gemeinschaftsarbeit – die feinen Stickereien und Applikationen her.

Die viereckigen Stoffteile wurden zu langen Bahnen zusammengenäht und von Frauen wie Männern als Tanzröcke getragen. Die Textilien verwiesen auf die soziale Stellung und den Reichtum einer Person. Um einem Verstorbenen die Ehre zu erweisen, dienten die Stoffe zudem als Beigaben bei Beerdigungen. Die besonders feinen und alten Stickereien in Rot, von denen Himmelheber einige Exemplare erwerben konnte, waren den Frauen am Hof des Königs vorbehalten.

Kunst der Frauen

Bei den in der Kuba-Region anzutreffenden *mboong itool* (von Himmelheber *bongotol* genannt) handelt es sich um Kunst für die Toten. Es sind kleine geometrische oder figurative Skulpturen, die aus dem Puder von Rotholz, Sand und Wasser geformt, getrocknet und über dem Feuer geräuchert wurden.

Bei Beerdigungen dienten *mboong itool* als Geschenke für Verstorbene, die man unter den Kopf und den Körper des Leichnams – und später auch mit ins Grab – legte. Die Miniaturen gaben Auskunft über den sozialen Rang und wirtschaftlichen Reichtum. Für Himmelheber sah in ihnen kleine, aber feine Kunstwerke, die – in Afrika durchaus ungewöhnlich – von Frauen erschaffen waren.

Strategisches Spektakel: die königlichen Masken der Kuba

Die königlichen Tänze der Kuba mit ihren farbenprächtigen Maskengestalten beeindruckten Hans Himmelheber zutiefst. Gewisse Masken hatten ein auf Leoparden- oder Elefantenhaut mit Perlen nachgezeichnetes Gesicht und waren reich mit Adlerfedern verziert. Ihre Kostüme bestanden aus luxuriösen Glasperlen, Fellen, Federkronen und perlbesetzten Handschuhen. Die Maskengestalten dienten in erster Linie der Zurschaustellung der Macht des Königs, der Fürsten und der Aristokraten. Die Kuba-Elite liess sich von Himmelheber bei den pompösen Auftritten fotografieren, doch war es für ihn schwierig, in den Besitz der seltenen und wertvollen Masken zu gelangen.

Kuba Design: die Welt nach ästhetischen Prinzipien transformieren I

Die fein geschnitzten Becher und Dosen aus der Kuba-Region waren bei Sammlern und Museen äusserst beliebt. Die gesamte Oberfläche ist mit geometrischen, verschlungenen Mustern bedeckt, die an die Textilkunst der Kuba erinnern. Aus den Holzbechern wurde Palmwein getrunken und in den Deckeldosen Rotholzpuder angemischt, das sowohl zur

Haar- und Körperpflege als auch zum Färben von Stoffen oder Schnitzereien verwendet wurde, aber auch zu rituellen Zwecken wie Beerdigungen diente.

Für Himmelheber handelte es sich bei den Bechern, die als Gesichter mit eckig rasiertem Haaransatz gestaltet waren, um Porträts. Ob einige Formen auf europäische Vorbilder zurückgingen, wie Himmelheber vermutete, ist nicht abschliessend geklärt.

Kuba Design II

In der hierarchischen Kuba-Gesellschaft markierten aufwendig gestaltete Gegenstände die soziale Stellung und den Reichtum einer Person. Ein wichtiges Accessoire eines Kuba-Chiefs war zum Beispiel seine Tabakspfeife. Aber auch Chokwe-, Pende- oder Yaka-Künstler stellten mit grossem Können Prestigegegenstände wie Käämme, Pfeifen oder Kopfstützen her. Manchmal, wie bei den Käämmen, wurden auch Europäer dargestellt. Besonders begabte Schnitzer erhielten bei den Pende ein Zierbeil als Auszeichnung.

Obwohl Hans Himmelheber in der nördlichen Luba-Region kaum mehr alte Objekte vorfand, konnte er diesen dreigezackten Bogenhalter erwerben, der einem Luba-Chief zum Aufhängen seiner Würdeabzeichen diente. Die kniende Frauenfigur mit der Schale gehörte einem Chief oder einem königlichen Wahrsager und erinnerte an den heroischen Gründungsahn des Luba-Königtums.

Yves Sambu

Die Auftritte der *sapeurs* machen Kinshasa und Brazzaville zu «Spektakelstädten» und *la sape* (als Abkürzung von *Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*) zu einer Lebenskunst. *Sapeurs* sind extravagant gekleidete Männer – und vermehrt auch Frauen –, deren äussere Erscheinung in Kontrast steht zu den harten Lebensumständen der Megalopolis.

Der Fotograf und Künstler Yves Sambu portraitierte *sapeurs* auf einem Friedhof oder in den Strassen seiner Heimatstadt Kinshasa. Für die Ausstellung *Fiktion Kongo* kombinierte er seine Aufnahmen mit Fotografien von Hans Himmelheber. Während seiner Reise 1938/39 lichtete der Ethnologe Individuen ab, deren Posen und Aufmachung den *sapeurs* von heute in nichts nachstehen. Genauso wie die zeitgenössischen *sapeurs* benutzten sie westliche Kleidung und Accessoires, um vor der Kamera ihr modernes Selbst zu artikulieren.

Antoine Freitas

Hans Himmelheber hat auf seiner Reise diese auf Postkartenpapier gedruckten Schwarz-Weiss-Abzüge gekauft. Sie wurden vom kongolesischen Fotografen Antoine Freitas aufgenommen, der seit 1935 als Sofortbild-Fotograf mit einer selbstgebauten Kamera weite Teile des Kongo bereiste, ehe er 1947 das Studio Antoine Photo in Kinshasa eröffnete.

Die Fotografien bestechen durch kreative Bildkonstellationen und die spielerischen Posen der Abgebildeten. Freitas Kundinnen und Kunden ging es um die Inszenierung eines Wunschbild ihrer selbst, wofür Freitas auch Kunsttechniken wie die Collage anwandte. Aus heutiger Perspektive zeigen die Fotografien, die zeitgleich zu Himmelhebers Bildern an ähnlichen Orten entstanden sind, eine parallele Bilderwelt und führen uns den konstruierten Charakter von Fotografien vor Augen.

Fiona Bobo

In ihrer Installation, die übersetzt «Kleiderstil, unser Land und die Schweiz» heisst, thematisiert die junge Zürcher Künstlerin Fiona Bobo das selbstbewusste Auftreten der *sapeurs* in der Schweiz. Die Fotografien und Interviews sind Ergebnis einer mehrmonatigen Recherche in der kongolesischen Community in Zürich und Umgebung. Zusammen mit Fabrice Mawete dokumentierte Fiona Bobo die grosse Bedeutung von extravaganter Kleidung, Stil und Mode in der Diaspora.

Zugleich sind *sapeurs* sowohl im Kongo als auch in der Schweiz wegen ihres luxuriösen Lebensstils aber auch umstritten. Entstanden ist ein Werk, das zum Nachdenken über die eigene Identität, über Migration und das Zusammenleben in der Schweiz anregt.

POWER UND POLITIK

In diesem Bereich der Ausstellung stehen die Wirkmacht und politische Dimension der Kunstwerke im Vordergrund. Bei den *nkishi* oder *mangaaka* genannten Krafftiguren handelt es sich um Holzskulpturen, die ein ritueller Spezialist innen und aussen mit Substanzen versah und damit ihre übernatürlichen Kräfte aktivierte. Derart aufgeladen konnte die Figur Krankheiten heilen oder vor Unglück schützen. Bereits Hans Himmelheber unterschied zwischen den kleinen, für den persönlichen Bedarf angefertigten Krafftiguren und den eindrücklichen grossen Skulpturen, die von ganzen Dorfgemeinschaften genutzt wurden. Neueste bildgebende Verfahren machen das überraschende Innenleben der Schnitzereien sichtbar.

In der von Unsicherheit und Gewalt geprägten Kolonialzeit wuchs die Bedeutung solcher Krafftiguren. Die lokalen Chiefs versuchten, mit ihrer Hilfe die Kontrolle über Handel und Politik zu behalten. Kolonialregierung und Missionen liessen daraufhin die wirkmächtigen Figuren zerstören und auch Geheimgesellschaften mit ihren Masken (z.B. *kifwebe*) verbieten. In einigen Fällen – wie der Pende-Revolt von 1931 – versuchte sich die Bevölkerung gegen die kolonialen Repressalien zur Wehr zu setzen, dabei dienten die Kunstobjekte als Symbol des Widerstandes gegen die Kolonialmacht.

In der zeitgenössischen Kunst spielen Themen wie Machtungleichheit, Ausbeutung sowie die Aufladung und Entladung von Skulpturen wie bei Hilaire Balu Kuyangiko ebenfalls eine Rolle. Dass die Dinge ihres Kontextes entrissen wurden, ist Thema der Installation *Kasala*, mit welcher der Künstler Sammy Baloji den musealen Objekten ihre Stimme zurückgeben will.

Sichtbare und unsichtbare Welten: Krafftfiguren der Songye

Krafftfiguren (*nkishi*) wurden eine positive und mitunter auch negative Wirkung auf andere Menschen zugesprochen, im Sinne von Alfred Gell hatten sie eine *social agency*. Zunächst stellte ein Schnitzer die Skulptur aus Holz her. Viel wichtiger aber war der rituelle Spezialist, der die Figur aussen und im Inneren mit pflanzlichen, tierischen oder mineralischen Substanzen ausstattete. Damit aktivierte er übernatürlichen Kräfte, die Krankheiten, Unfruchtbarkeit oder andere Gefahren fernhalten konnten.

Die grossen Gemeinschaftsfiguren erhielten bei den Songye eigene Namen und trugen Insignien der Weisheit und Macht wie Bart, Kopfschmuck, Glaskette oder Raffia-Rock. Eine von Himmelheber als Ahnenfigur bezeichnete Bekalebue-Skulptur strahlt durch das würdevolle Gesicht und die ungewöhnliche Geste der offenen Handflächen eine besondere Ruhe und Harmonie aus.

Mangaaka und Hilaire Balu Kuyangiko

Die majestätischen Krafftfiguren (*mangaaka*) aus dem Königtum Kongo rufen bis heute eine Mischung aus Staunen und Erschrecken hervor. Eisenklingen und Substanzen im Bauch- oder Kopfraum aktivierten ihre übernatürlichen Kräfte.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs der Druck der Kolonialmächte auf die Bevölkerung. Die lokalen Chiefs versuchten, mit Hilfe von Krafftfiguren die Kontrolle über Wirtschaft und Politik zu behalten. Handelsabkommen oder Schwüre wurden mit einem Nagel besiegelt und diejenigen bestraft, die sich nicht an die Abmachungen hielten. Der Kolonialregierung war dies ein Dorn im Auge und sie zerstörte die mächtigen Beschützer.

Der in Kinshasa lebende Künstler Hilaire Balu Kuyangiko lädt seinen *Nkisi numérique* mit Elektroschrott auf – als Hinweis auf Coltan, das in allen Handys und Elektroartikeln enthalten ist und unter unmenschlichen Bedingungen im Kongo abgebaut wird. Hilaire Balu formuliert eine düstere Zukunftsvision der von Konsum, Kapital und Ausbeutung geprägten Weltwirtschaft.

Wandel Krafftfiguren I

Seit dem Entdeckerzeitalter ist Kongo durch Austausch und Handel eng mit der Welt verflochten. Auch die Künstler liessen sich von neuen Ideen, Formen und Materialien anregen und integrierten sie in ihr Bildrepertoire. Im 15. Jahrhundert konvertierte die Elite

des Kongo-Königtums zum christlichen Glauben. Darauf verweist die Figur mit dem Dornenkranz und das Kreuzifix: Jesus stehen hier zwei kleine Hilfsgeistwesen zur Seite.

Die Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1830 hatte auch im Hinterland des Kongo politische Auswirkungen. Durch den neu entstandenen Handel mit Elfenbein wuchs der Einfluss der Chokwe. Als Ausdruck dieser neuen Macht liessen sich Chiefs der Chokwe Gedenkfiguren schnitzen, die sie als unverwundbare Jäger im Stil des sagenumwobenen Prinzen Chibinda Ilunga darstellten.

Wandel Kraftfiguren II

Dass Künstler neue Elemente aufnehmen oder sich den globalen Trends anpassen, lässt sich auch in der jüngeren Vergangenheit beobachten. So lud ein ritueller Experte diese Kraftfigur, die in den 1980er-Jahren gesammelt wurde, mit chinesischen Türschlossern als Symbole der Moderne und des wachsenden Einflusses Chinas auf Afrika auf.

Viele Kraftfiguren sind jedoch heute nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten. Wie die von Himmelheber 1938/39 erworbenen Exemplare zeigen, wurden die Skulpturen «entladen» – durch die Eigentümer vor dem Verkauf oder durch die späteren Besitzer –, damit sie der Ästhetik des westlichen Kunstmarktes entsprachen.

Einen Schritt weiter ging der Erschaffer der im Kongo-Stil geschnitzten Skulptur, bei der es sich um frühe Airport-Art handelt. Die Oberfläche ist glatt und dunkel, ganz im Sinne des europäischen Sammlergeschmacks, und die «Ladung» ist auf einen kleinen Spiegel reduziert.

Innenansichten einer Kraftfigur

Neueste bildgebende Verfahren machen das überraschende Innenleben von Kraftfiguren sichtbar. Lange war unbekannt, dass der rituelle Experte nicht nur Aussen Materialien zur Abschreckung anbrachte. Auch im Inneren befanden sich Kanäle und Substanzen, die rituell von Bedeutung waren. Pfeile oder Stäbe aus Metall wurden mit den Kulturheroen des Jägers oder Schmieds in Verbindung gebracht, standen aber auch für den Blitz, den man gegen Feinde einsetzen konnte.

Es bleibt die Frage, ob es ethisch richtig ist, das verborgene Innenleben ans Tageslicht zu holen. Dafür spricht, dass Kraftfiguren zeitlich und örtlich gebundene Behälter von übernatürlichen Kräften waren. Für die Aktivierung derselben waren die Worte, Gesten und Opfertgaben eines rituellen Spezialisten notwendig. Dennoch bleibt ein Unbehagen, mit dem sich der Künstler Sammy Baloji in seiner Installation *Kasala* auseinandersetzt.

Wandel der Kraftfiguren III

Die Kraftfiguren der Luluwa mit ihren markanten Ziernarben und kunstvollen Frisuren zählen im Westen zum klassischen Kanon der kongolesischen Kunst. Versehen mit magisch-

medizinischen Symbolen und Substanzen waren sie verantwortlich für den Schutz und das Geleit des Herrschers und seines Volkes. Figuren dieser Art können als Gedenkporträts von historischen Persönlichkeiten interpretiert werden.

In Reaktion auf die Veränderungen durch Kolonialismus, Missionierung und Welthandel entstanden Anfang des 20. Jahrhunderts neue religiöse Bewegungen. Bei den Luluwa lassen sich verschiedene Kulte mit einer jeweils eigenen Bildsprache unterscheiden. Solche Kulte lösten sich allerdings oft in schneller Abfolge ab und die dem alten Kult zugehörigen Objekte wurden verbrannt. Die halb verkohlte, monumentale Figur, die Himmelheber erwarb, zeugt von solchen Dynamiken.

Gefürchtete Masken, kubistische Ikonen: *kifwebe* aus der Songye-Region

Sobald sie nach Europa gelangt waren, erkoren Avantgarde-Künstler und Sammler die abstrakt geschnitzten *kifwebe*-Masken zu Ikonen des Kubismus. Im Kongo hingegen waren die Maskengestalten im Gebiet der Songye für die politische und soziale Kontrolle der Gemeinschaft verantwortlich. Von Frauen und Kindern gefürchtet, spiegelten die Masken das geheime Wissen wider, das die Knaben während ihrer Initiation erlernten. Die belgische Kolonialregierung liess deshalb die mächtigen Masken in den 1920er-Jahren verbieten und beschlagnahmen.

Aus diesem Grund konnte Hans Himmelheber nur wenige der im Westen beliebten *kifwebe*-Masken ankaufen. In seinem Tagebuch notierte er, dass die Besitzer der noch nicht zerstörten Masken versuchten, deren eigentlichen Zweck geheim zu halten und damit das damit verbundene Wissen weiter zu kontrollieren.

Kunst als Ausdruck von Widerstand: Pende-Krafftiguren und -Anhänger

Ende der 1920er-Jahren führten die Repressalien, unter denen die Bevölkerung im Kolonialstaat litt in der Pende-Region zu Aufständen. Dieser politische Widerstand fand auch in einzelnen Kunstwerken seinen Ausdruck, wie zum Beispiel bei der Pende-Krafftfigur, einem Porträt des belgischen Kolonialbeamten Maximilien Balot. Sein Seitenscheitel, die hohe Stirn und Uniform sind detailgetreu nachgebildet. Balot wurde 1931 in einem Konflikt getötet, die harte Bestrafung der Täter war der Auslöser für die Pende-Revolution.

Nachdem die Kolonialarmee den Aufstand brutal niederschlagen hatte, verbreiteten sich Ketten mit Anhängern, die verschiedene Maskentypen der Pende darstellen. Für ihre Schönheit geschätzt, waren sie zugleich ein Zeichen für die neu erstarkte Pende-Identität und den Zusammenhalt gegen die Kolonialmacht.

Kunst im Dienste der Kolonialmacht: der Pende-Stuhl eines *chef médaillé*

Kunst wurde aber nicht nur gegen das koloniale System, sondern auch im Dienste des Kolonialstaates eingesetzt. Die Kolonialverwaltung ernannte sogenannte *chefs médaillés* und zeichnete sie mit einer Medaille an einer Kette aus. Um ihre umstrittene Stellung in der Bevölkerung zu verbessern, liessen sich einige *chefs médaillés* imposante Stühle schnitzen. Deren Bildsprache unterstrich die Macht der neuen Amtsinhaber und deren Nähe zur Kolonialregierung. Auf der Lehne des ausgestellten Objekts ist eine der beiden Krafftfiguren als Europäer mit Hut dargestellt. Am Fussteil ist ein weiterer Kolonialbeamter zu sehen, der in einer *tipoye* von Soldaten mit Gewehren getragen wird. Die Punkte und die Füsse in Form von Tatzen verweisen auf die Macht des Leoparden und damit auf die ambivalente Stellung der *chefs médaillés* als Steuereintreiber und Kolonialagenten – wie ein Raubtier rissen sie ohne Gegenleistung alles an sich.

Sammy Baloji

In seiner Installation *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* nimmt der international bekannte Künstler Sammy Baloji Bezug auf Hans Himmelheber indem er Fragen aufwirft über den Umgang mit kolonialen Sammlungen und Archiven: Was geschieht mit Objekten aus Afrika, die ihres kulturellen Kontextes beraubt in Museen des globalen Nordens gelandet sind? Inwiefern ist es legitim, das geheime Innenleben von Krafftfiguren offenzulegen? Wie können die Objekte ihre Stimme zurückerhalten? Welche alternativen Formen der Erinnerung gibt es?

Für die Installation von Baloji komponierte der Schriftsteller *Fiston Mwanza Mujila* ein Erinnerungsgedicht (*kasala*) im Stil der Luba, in dem er nicht nur die Unmenschlichkeit des Rohstoffabbaus in poetische Worte fasst, sondern sich zugleich auf die Suche nach seinen eigenen Wurzeln begibt.

KUNSTERWERB, FORSCHEN UND FOTOGRAFIE

In unserer postkolonialen Zeit ist von besonderem Interesse, wie ein Objekt ins Museum gelangte und wer an der Wissensproduktion darüber beteiligt war. Im Fall des Archivs von Hans Himmelheber sind wir aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials in der seltenen Lage, Antworten auf diese Fragen zu geben.

1938/39, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, bereiste Hans Himmelheber die belgische Kolonie Kongo. Als einer der Ersten befragte er die Kunstschaaffenden zu ihrer Praxis und dokumentierte den Schaffensprozess ihrer Werke. Seine Erkenntnisse zur

Ästhetik und zur gesellschaftlichen Rolle von Künstlern liefern bis heute wichtige Impulse für die Beschäftigung mit der Kunst Afrikas.

Daneben war seine Kongo-Reise auch ökonomisch begründet. Himmelheber hatte nie eine Stelle an einer Universität oder einem Museum inne und war zur Finanzierung seiner Arbeit und seines Lebensunterhaltes auf den Handel mit Artefakten aus Afrika angewiesen. Die Kongo-Reise sollte die Sammlungen der völkerkundlichen Museen in Basel und Genf bereichern.

Die Kamera war seine ständige Begleiterin, um seine Absichten als Ethnologe und Sammler zu verdeutlichen und seine Forschung zu dokumentieren. Mit seinen Fotografien erschuf er die Fiktion eines traditionellen, von modernen Einflüssen unberührten Afrikas. Sowohl die Künstlerin Michèle Magma als auch der Künstler David Shongo setzen sich mit der Bilderwelt von Himmelheber auseinander. Während Shongo den kolonialen Blick, der in den Fotografien mitschwingt, thematisiert, verbindet Magma ihre eigene Familiengeschichte – ihr Grossvater arbeitete im Dienste der Kolonialregierung – mit Himmelhebers Reise.

David Shongo

In seiner Serie *Blackout Poetry, Idea's Genealogy* widmet sich der in Lubumbashi lebende Musiker, Komponist und Künstler David Shongo dem kolonialen Blick, der in Hans Himmelhebers Fotografien mitschwingt. In beeindruckenden Collagen legt Shongo diesen frei und potenziert ihn zugleich, indem er die fotografischen Subjekte durch uns wohlbekannte Elemente wie Astronautenhelme, Barcodes, Elektroleitplatten, Virtual Reality-Brillen oder Maschinengewehre einer Aktualisierung unterzieht. Mit diesen Elementen spielt Shongo einerseits auf die Konflikte an, die sich aus dem ausbeuterischen Abbau von Rohstoffen und deren Handel ergeben. Andererseits erscheinen uns die Abgebildeten auf vertrauter und zugleich noch mehr in die Ferne gerückt.

Michèle Magma II

In der Installation *EVOLVE* verbindet die Künstlerin Michèle Magma die Geschichte ihrer eigenen Familie mit der von Hans Himmelheber. Als sich der deutsche Ethnologe 1938/39 im Kongo aufhielt, war ihr Grossvater, Malongo Isaac Magma, 20 Jahre alt und arbeitete in der Verwaltung von Belgisch-Kongo. Er gehörte zu den *évolués*, der städtischen gebildeten Elite, die «europäisch» lebte und die auf Bildung und wirtschaftliche Modernisierung gerichteten Ziele des kolonialen Projektes begrüsst.

Michèle Magma lehnt sich in ihren Zeichnungen an die Fotografien von Hans Himmelheber an. Die Tusche-Striche kommen einer Einritzung in die «Papier-Haut» gleich. Die in Frankreich lebende Künstlerin versteht ihre Arbeit als Ritual der Wiedergutmachung an der wechselvollen Geschichte ihrer Familie und ihres Landes.

Himmelhebers Leben und Werk

Noch während seiner Reise veröffentlichte Hans Himmelheber drei Artikel in der Zeitschrift *Brousse*. Darin gibt er Auskunft über seine Forschungen zur Kunst und zu den Künstlern bei den Chokwe, Kuba und Yaka. Leider wurden seine originalen Feldnotizen im Zweiten Weltkrieg zerstört. Erhalten blieb jedoch sein umfangreiches Tagebuch. Eindrücklich schildert er darin seinen Reisealltag in Belgisch-Kongo, wie er die Objekte vor Ort erwarb und welche Summen er dafür bezahlte.

Himmelhebers Reise wurde von den Völkerkundemuseen in Basel und Genf sowie der Weyhe Galerie in New York und der Galerie Charles Ratton in Paris finanziert. Die Korrespondenz verdeutlicht, welche hohen Erwartungen seine Auftraggeber an ihn und seine Erwerbungen hatten.

Hans Himmelheber sammelte aber nicht nur, sondern machte im Kongo auch 1'500 Fotografien. Für deren Analyse sind seine umfangreichen Schlagwortkataloge und Notizen auf den Kontaktabzügen aufschlussreich.

PERFORMANCE UND INITIATION

Früher wie heute sind in der Kunst des Kongo Bewegung, Musik und Interaktion mit dem Publikum von zentraler Bedeutung. Während der im Kongo weit verbreiteten *mukanda*-Initiation treten bis heute farbenprächtige Maskengestalten auf. Junge Knaben werden in dieser Zeit der Prüfungen und Entbehnungen auf ihre zukünftige Rolle als Männer vorbereitet. Als sich Hans Himmelheber 1938/39 im Kongo aufhielt, fand das erste Mal seit zehn Jahren wieder ein Initiationszyklus statt. Die in seinen Fotografien eingefangene Dynamik der Tänze verdeutlicht den grossen Stellenwert des Performativen und Spektakels in dieser Kunst. Nach dem Gebrauch waren solche Initiationsmasken oftmals wertlos und konnten von Sammlern wie Himmelheber erworben werden.

Die Maskenensembles bestechen durch ihre Vielfalt an Farben, Formen und Materialien. Denn von den Maskenmachern der Yaka wurde erwartet, möglichst kreativ und innovativ zu sein, um das Publikum mit immer neuen Sujets zu überraschen. In den *mukanda*-Performances kamen lokale Schönheitsideale und Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit zum Ausdruck, aber auch Erotik und Humor spielten eine Rolle. Mitunter illustrierte die Ikonografie der Masken auch die kolonialen Machtstrukturen.

Die Künstler Steve Bandoma und Aimé Mpane beziehen sich beide auf die ungewöhnliche, da asymmetrische *mbangu*-Initiationsmaske der Pende, interpretieren diese aber ganz unterschiedlich. Die poetische Installation des jungen Schriftsteller-Künstlers Sinzo Aanza

besteht aus einem Mix von eigenen Texten und Tonaufnahmen, die er in den von Himmelheber besuchten Dörfern gemacht hat.

Initiationsmasken der Pende: Kunst, um aus Knaben Männer zu machen

Bis heute gehören zur Initiation der Pende die Auftritte verschiedener Maskentypen. Dabei werden weibliche, männliche und hypermännliche Masken unterschieden. Weibliche Masken haben eine flache Stirn, runde Augenbrauen und vor allem den *zanze* genannten «Schlafzimmerblick», der als besonders schön und verführerisch galt. Im Gegensatz dazu vermitteln (hyper)männliche Masken einen aggressiveren Eindruck: Das Gesicht ist eckig und kantig, die Augen schauen unter den Lidern wachsam hervor und die Lippen sind geschürzt, als ob die Maske gleich losbrüllen wollte.

Auf den Fotografien von Himmelheber ist zu erkennen, dass manche Masken horizontal getragen wurden. Bei diesem Maskentyp handelte es sich um die Darstellung eines Leichnams auf seinem Totenbett.

Eine Momentaufnahme der künstlerischen Praxis um 1938: die *mukanda*-Masken der Yaka

Die Maskenensembles der *mukanda*-Lager bei den Yaka bestanden aus ganz unterschiedlichen Masken. *Mbala*, die grösste und schönste, erschien zum Schluss der Tanzauftritte, sie sollte die Zuschauer durch überraschende Szenen, die mit Figuren auf dem Kopfteil dargestellt waren, verblüffen.

Dabei genossen die Künstler viel gestalterische Freiheit. Sie liessen sich von Erotik, Humor und dem aktuellen Zeitgeschehen inspirieren. Himmelheber erwarb Masken, die Paare beim Liebesspiel zeigen. Beliebte waren auch Parodien von Kolonialakteuren, wie ein Krankenpfleger am Mikroskop. Eine Entdeckung ist die ungewöhnliche Maske mit seitlich am Gesichtsstück geschnitzten Vögeln, die der Maske die Augen auspicken. Die Bildserien der Yaka-Maskentänze zeigen, wie die Maskengestalten den Fotografen Hans Himmelheber in ihre Darbietungen miteinbezogen und der Kamera zugewandt performten.

Die Schöne und das Biest: Masken der Chokwe

Hans Himmelheber traf während seiner Reise auf verschiedene Maskengestalten der Chokwe und befragte die Schnitzer. Dabei machte er eine für die Kunstgeschichte bedeutende Entdeckung: Bei den *pwo*-Tanzmasken, die mit ihren anmutigen Gesichtszügen, den Tätowierungen und der Frisur die ideale Frau verkörpern, handelt es sich um eine Art Halbporträt, weil die Proportionen einem realen Frauengesicht nachempfunden sind. Der zweite Maskentyp der Chokwe, *chihongo*, wurde in den *mukanda*-Lagern aus geschwärzter Harzmasse hergestellt. Sie waren die Wächtermasken der Lager. Eine ihrer

Aufgaben war es, die Frauen mit ihrer furchteinflössenden Erscheinung abzuschrecken, weil die frisch beschnittenen Knaben keine Frauen sehen durften.

Masken in der Suku-Region

Die *mukanda*-Aufsatzmasken der Suku gleichen grossen Helmen, die vollkommen ausgehöhlt sind. Meist sind sie weiss angemalt und oben ist ein geschnitztes Tier zu sehen. Die schwarzen Linien auf den Wangen symbolisieren die Tränen der Mütter, die ihre Söhne in die Lager ziehen lassen müssen.

Im Beschneidungslager wurden die Knaben während der mehrmonatigen Initiation von der imposanten Maske *kakungu* beschützt. Sie ist ganz aus Holz, rot gefärbt und trägt einen Bart aus Bastfaser. Die langen Wimpern über den geschlossenen Augen vermitteln den Eindruck von Ruhe und innerer Stärke. Mit übernatürlichen Kräften aufgeladen war es ihre Aufgabe, böse Geister und Hexen fernzuhalten. Die mit einer Höhe von über einem Meter ungewöhnlich grosse Maske gilt in der Kunstgeschichte der Suku als ältester Maskentyp.

Sinzo Aanza

Sinzo Aanza beschäftigt sich in seinem literarischen und künstlerischen Werk immer wieder mit der Manifestation von Macht und Unrecht im Kongo. Dabei spannt er den Bogen von der Sklaverei über die Kolonisierung bis hin zu Mobutus Diktatur und den bewaffneten Konflikten der letzten Jahre. Zugleich spürt er den Freiräumen jenseits der Macht nach, wenn beispielsweise die *sapeurs* die Heiligkeit des unterdrückten Körpers feiert.

In seiner Installation *The lord is dead, long life to the lord* mischt Sinzo Aanza seine eigenen Texte mit Tonaufnahmen, die er in den von Himmelheber besuchten Dörfern gemacht hat. Während er damit die europäische Sammelpraxis kritisch hinterfragt, gibt er den Objekten und Akteuren zugleich wieder ihre Stimme zurück. Entstanden ist eine Art Theater, bei der die Beziehung zwischen Mächtigen und Ohnmächtigen, dem Eigenen und Fremden immer wieder neu verhandelt wird.

Aimé Mpane und Steve Bandoma

Im Zentrum der beiden zeitgenössischen Kunstwerke steht die ungewöhnliche, da asymmetrische, *mbangu*-Maske. Diese Initiationsmaske stand bei den Pende für Krankheit und Heilung, Leiden und Hoffnung zugleich. Der Künstler Steve Bandoma hinterfragt mit seinem Gemälde *Papotage* («Geschwätz») die heilsbringende Botschaft von Christianisierung und Missionierung. Auf Geheiss der Kirche wurden viele alte Masken und Figuren zerstört, was auch Hans Himmelheber auf seiner Reise dokumentierte.

Der in Kinshasa lebende Künstler Aimé Mpane nahm die Pende-Maske als Vorlage für seine beidseitigen Porträts auf bemalten Sperrholzplatten. Titel und Motiv beziehen sich auf

Picassos Bild *Les Femmes d'Alger*. Mit seiner Reappropriation kommentiert Aimé Mpane kritisch die Aneignung der Kunst Afrikas durch die Avantgarde.

MEINE VISION KONGO

Angesichts der aktuellen Debatten über koloniale Sammlungen stellt sich heute mehr denn je die Frage zum angemessenen Umgang mit Objekten aus Afrika. Intellektuelle wie Valentin Mudimbe oder Felwine Sarr weisen auf die lange währende Monopolstellung des globalen Nordens in der Geschichtsschreibung hin und fordern stattdessen die Dekolonisierung des Denkens und der Wissensproduktion über Afrika.

Die Ausstellung *Fiktion Kongo* versucht, die Deutungshoheit des westlichen Kunstdiskurses – zumindest ansatzweise – zu durchbrechen und alternative afrikanische Perspektiven aufzuzeigen. In Reaktion auf die historischen Objekte, Fotografien und Texte von Hans Himmelheber entstanden neue Kunstwerke, die zugleich die alte Kunst und ihren Erwerb in der Kolonialzeit kommentieren und damit aktualisieren. Darüber hinaus äusserten sich die Künstlerinnen und Künstler aus dem Kongo und der Diaspora über ihre eigenen Fiktionen zur kongolesischen Geschichte und Gegenwart. Die daraus entstandene Projektion ist vielstimmig und subjektiv, kritisch und hoffnungsvoll zugleich.

Ein Sinnbild für diesen Perspektivenwechsel sind die beiden Bilder von Monsengo Shula im Stil der populären Malerei: Afronauten in leuchtenden Wax Print-Textilien schweben um Satelliten, die von Figuren der traditionellen Kunst gekrönt sind. Der in Kinshasa lebende Künstler bezieht sich nicht nur auf das ambitionierte Weltraumprogramm des Kongo in den 1970er-Jahren, sondern malt sich eine neue Weltordnung mit Kongo – das heisst Afrika – als Mittelpunkt des Kosmos aus.