

Afrikanische Kunst

Autor(en): **Hubacher, Edwin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Oltner Neujaarsblätter**

Band (Jahr): **30 (1972)**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658744>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Afrikanische Kunst

Von Edwin Hubacher

Götzen und Fetische

Im sechsten Band der «Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände» (Leipzig, Brockhaus, 1844) lesen wir unter dem Stichwort *Götze* u.a.: «Die Gestalten und Bilder ... von Menschen und Thieren oder aus beiden zusammengesetzt, welche aller idealischen Vollkommenheit entbehren, nennt man Götzen... (sie) sind hauptsächlich Gestalten der Furcht und sollen Schrecken einflößen...»

Im fünften Band ist ferner nachzulesen: «*Fetisch* ist... jedes durch die Natur oder die Kunst hervorbrachte Ding, dem man Zauberkräfte zuschreibt...» – «Das Wort stammt von den Portugiesen (*fetisso*) (richtig: *feitico* = Machwerk), die Wort und Sache bei den Völkern Nigritiens fan-

den, welche *feitico* von Zauberdingen brauchten...» – «...dadurch, dass rohe Völker den Zauberdingen ein bewusstes Wirken zuschreiben... wurde der Fetisch zum Götzen...»

Diese kurzen Hinweise erhellen die Einstellung, die in Europa bis vor wenigen Jahrzehnten der Kunst der «Primitiven» gegenüber herrschte. Kunstgegenstände der Naturvölker wurden in Kuriositäten-Kabinetten als «heidnische Götzenbilder» mit einer Mischung von Furcht und Abscheu betrachtet.

Später wurden sie in Museen und wissenschaftlichen Instituten zu Forschungsobjekten der Religions- und Völkerkunde. Dadurch war man dem Verständnis dieser ursprünglichen Zeugen der schöpferischen Natur des Menschen um etliche Schritte näher gekommen.

Aber die eigentlichen Voraussetzungen für dieses Verständnis schufen um die Jahrhundertwende jene Künstler, die das Menschlich-Schöpferische durch die Talmi-Zivilisation des heraufkommenden Maschinenzeitalters bedroht sahen und sich auf die Suche nach dem Unverfälschten und Ursprünglichen machten.

Als einer der ersten kehrte Paul Gauguin 1887 der Zivilisation den Rücken, um auf Tahiti das «verlorene Paradies» zu suchen.

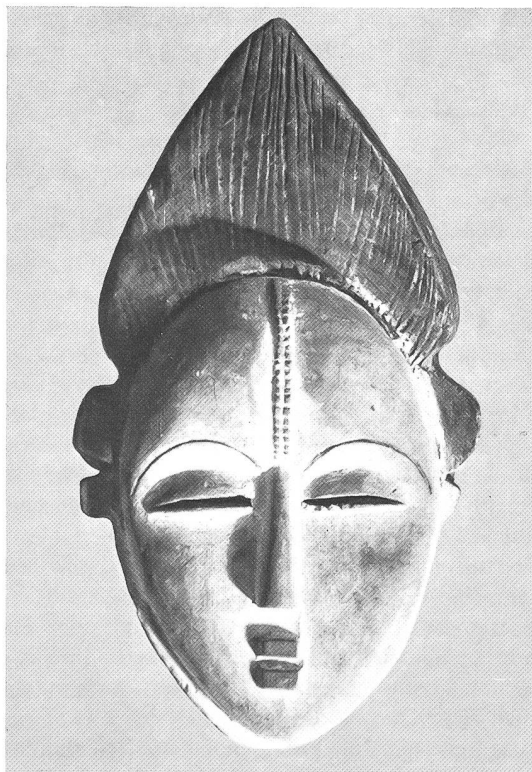
Negerplastik und moderne Kunst

Auf ihrer Suche nach dem Ursprünglichen, die zugleich ein Suchen nach einer neuen Formsprache war, stiessen die Träger der grossen Kunstrevolution nach der Jahrhundertwende auf die Kunst der Primitiven.

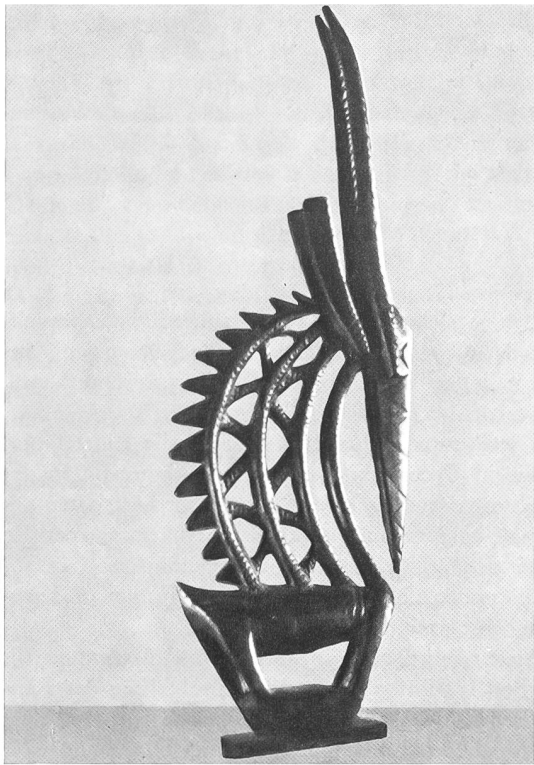
Aber schon das Wort «primitiv» wurde von ihnen nicht mehr in seiner verfälschten, abwertenden Bedeutung von dürftiger Einfachheit aufgefasst, das «Primitive» hatte für sie wieder seinen eigentlichen, wörtlichen Sinn: Erstling, Beginn, Ursprung.

In Paris begannen um das Jahr 1905 herum die «Fauves» (die «Wilden»!) unter ihnen Matisse, Negerskulpturen zu sammeln.

Von der viel besprochenen Einwirkung der afrikanischen Plastik auf die Entwicklung des Kubismus zeugt vor allem aber Picassos «*période nègre*» (1907–09). In seiner Untersuchung über «Neger-



Maske aus dem Ogowe-Flussgebiet, Gabun. Das weisse Geistergesicht ist Sinnbild einer verstorbenen, schönen Frau. – Privatsammlung, Olten.



Tanzaufsatz der Bambara, Mali, in Antilopengestalt, Abbild des Kulturbringers Tjiwara, der einst vom höchsten Wesen ausgesandt wurde, das Volk der Bambara den Anbau des Kornes zu lehren. Der Tjiwara-Tanzaufsatz wird bei Aussaat und Ernte eingesetzt und bewirkt Fruchtbarkeit. – Privatsammlung, Olten.



Ahnenfigur der Baule. Elfenbeinküste. Die Ahnen vermitteln zwischen den Lebenden und der unsichtbaren Welt, aus der die zum Fortbestand des Lebenslaufes notwendigen Energien hervorgehen. Privatsammlung, Olten.

kunst und Kubismus» kommt Kahnweiler zum Schluss: «Es handelt sich nicht um einen Einfluss der Negerkunst auf die Kubisten, sondern auf eine bei Beginn eines Bruchs mit der bestehenden Tradition häufig zu beobachtenden Erscheinung: man sucht Bestätigung, indem man anderswo in Zeit und Raum jene neuen Tendenzen wiederfindet, zu denen man sich bekannt hat...¹»

Die von der Negerplastik ausgehende Faszination, unter der die Künstler der Avantgarde nach der Jahrhundertwende standen, wirkt noch heute nach. Wie ist diese Faszination zu erklären? Die Fauves waren durch die exotische Ursprünglichkeit der afrikanischen Kunst bezaubert worden, die Kubisten durch deren abstrahierende Formsprache und geballte Kraft, die Expressionisten durch die Emotionsgeladenheit und die Surrealisten durch ihre oft dämonische Ausstrahlung. Wie mächtig und nachhaltig die Werke der Primitiven, vor allem die Skulpturen aus Schwarz-Afrika auf die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eingewirkt haben, wird evident, wenn wir sie vergleichsweise neben grosse Werke der Moderne stellen².

Gleichsam mit einem Schlag waren die Neger-skulpturen nun nicht mehr nur ethnographische Kuriositäten, sondern anerkannte Kunstwerke, deren Zugehörigkeit zur Weltkunst heute eine Selbstverständlichkeit ist.

Stille Würde der afrikanischen Plastik

Wenn von den Figuren aus der Südsee gemeinhin eine wilde, aggressive Dämonie ausgeht, strahlen die Figuren aus Schwarz-Afrika – vor allem die Ahnen- und Kultfiguren – eine stille Würde und innere Ruhe, ja Abgeklärtheit aus.

Sogar die afrikanischen Masken wirken durch ihre symmetrische Gestaltung ausgeglichen, im Gegensatz zu den Masken der Alpenländer oder der nordamerikanischen Indianer, die durch ihre gewollte Asymmetrie das Unruhige, Groteske, oft auch Hässliche betonen.

Elsy Leuzinger, die bedeutende Zürcher Ethnologin, der wir neben ihrem grundlegenden Werk über die Negerkunst den ausgezeichneten Katalog «ihres» Rietberg-Museums und den fachlichen Text des Katalogs der grossartigen Ausstellung

«Die Kunst von Schwarz-Afrika» im Kunsthaus Zürich (1970) verdanken, hat das «Kunsterlebnis Afrika» wie folgt umschrieben:

«Wer sich der afrikanischen Plastik gegenüber sieht, spürt unmittelbar, dass es hier um eine hohe, geistige Aussage geht. Statische Ruhe und geballte Kraft finden zu harmonischer Einheit. Halbgeschlossene Augen und Formen, die nichts mit der natürlichen Umwelt gemein haben, rühren an eine höhere Wahrheit. Ein Atem aus dem Jenseits weht uns an, Kräfte strömen aus, treffen uns, schwingen zurück, in ewiger Wechselwirkung. Ergündet man das Zusammenspiel, die Gesetze, die solche Ausdruckskraft und Harmonie erreichen, so ist man betroffen von den raffinierten Kombinationen, von den kühnen Ideen, von den wohlthuenden Proportionen, die den Werken innewohnen³.»

Religiöser Urgrund

Aus welchem Urgrund heraus kommt diese starke Ausstrahlung der Negerkunst? Mit dem Stichwort «Kräfte» sind wir der Beantwortung dieser Frage nähergerückt.

Die Deutung des Weltbildes und der Religion des Afrikaners – trotz der Vielgestaltigkeit der Negervölker dürfen wir diese allgemeine Bezeichnung anwenden, weil trotz unterschiedlicher Namen und regionaler Nuancen die Denkweise im Wesentlichen übereinstimmt – verdanken wir dem Buch «Bantu-Philosophie» des Franziskanerpaters Placide Tempels⁴.

Von ihm erfahren wir, dass im Mittelpunkt dieses Denkens (und Handelns!) die «Lebenskraft» steht. Die Bantu (und mit ihnen alle andern Neger) sprechen von der Kraft unseres ganzen Seins. Deshalb bedeutet Weisheit für sie die Einsicht in die Natur des Seins, das für sie gleichbedeutend ist mit der Natur der Kräfte. Ihr Bestreben geht dahin, Kraft zu erwerben, zu besitzen und sie ständig zu mehren. Was wir mit Magie bezeichnen, ist für sie die Anwendung der Naturkräfte, die ihnen zur Erhöhung der Lebenskraft zur Verfügung stehen.

Annähernd im Sinne der neuplatonischen Philosophie der Spätantike stellen sich die Bantu den Ursprung der Lebenskraft als Emanation, die von einem höchsten Wesen ausgeht, vor. Dieses höchste Wesen ist indessen den Menschen so fern, dass es für sie unerreichbar ist und in ihrem Leben nicht unmittelbar in Erscheinung tritt. Deshalb macht sich der Bantu von ihm kein Abbild.

Von diesem höchsten Wesen geht die Kraft stufenweise über auf die Ureltern der Stämme, auf die «Kulturbringer», und von ihnen auf die andern Ahnen. Von den Lebenden haben die Stammesältesten, die Medizinmänner, die Priester, die

Häuptlinge, die Schmiede (die das Feuer hüten) und die Künstler den grössten Anteil an der Lebenskraft. Den Menschen folgen die Tiere, Pflanzen und Mineralien. Alle Wesen und Dinge sind mehr oder weniger mit dieser Kraft «aufgeladen».

Die natürliche Fruchtbarkeit der Menschen, Tiere und Pflanzen ist eine Äusserung des Wirkens der Lebenskraft, die immerwährend aus dem höchsten Geist ausströmt und verströmt. Ahnenkult und Fruchtbarkeitsriten sind untrennbar. Die Fruchtbarkeit des Ackers, der Tiere und der Menschen sind identisch. Deshalb haben die Attribute des Geschlechtlichen als Symbole eben dieser Fruchtbarkeit nichts Obszönes an sich, im Gegenteil, sie sind heilig, verehrungswürdig.

Wenn es dem Menschen möglich ist, die Lebenskraft durch ihr Tun und Lassen zu mehren, hat er auch die freie Wahl zwischen positiven und negativen, aufbauenden und zerstörenden Kräften, also zwischen Gut und Böse. In diesem Wissen äussert sich das ethische Bewusstsein der Bantu, das Lüge, Diebstahl und böse Zauberei von sich weist, um damit nicht das Gleichgewicht und die Ordnung im Weltall zu stören.



Akuaba-Puppe der Ashanti. Ghana. Diese Puppe, ein Bild der lunaren Muttergöttin, wird von den Mädchen im Hüfttuch getragen, damit sie dereinst schöne Kinder bekommen. – Privatsammlung, Olten.

Ahnenfiguren

Wie die häufig wiederkehrende Darstellung des Urelternpaares ist das Ahnenbild kein Fetisch, sondern Sinnbild und gleichzeitig Wohnung der Seele des verstorbenen Ahnen. Die Figur wird hergestellt, damit die heimat- und körperlose Seele wieder eine Heimstätte habe. Die herumirrende Seele könnte dem Stamm Böses zufügen. Sie muss versöhnt werden, indem man ihr eine neue Körperlichkeit zur Verfügung stellt.

Die Ahnenfigur dient also der Versöhnung zwischen den Lebenden und den Toten. Als Gegenleistung für die ihm zur Verfügung gestellte Seelenwohnung stellt der Verstorbene den Lebenden seine «Kraft» zur Verfügung. Diese geht nun heilbringend und segnend von der Ahnenfigur aus. Die Figur ist also das Medium zwischen den Lebenden und dem Ahnengeist. Ihr kann man seine Anliegen anvertrauen; sie kann man um Schutz und Hilfe bitten.

Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang eines Satzes von Herbert Read: «Die grössten Kunstwerke waren immer Images oder Mythen der Aussöhnung⁵.»

Als Image der Aussöhnung muss das Ahnenbild den Ausdruck erhabener Ruhe haben. Es muss statisch und in sich gekehrt sein. Daraus erklärt sich die stille Würde der afrikanischen Plastik.

Im übertragenen Sinn ist das gleiche von andern Kultfiguren zu sagen. Die Übergänge zwischen allen Figurengruppen sind überhaupt fließend, auch der zwischen der kleinen, persönlichen Ahnenfigur und dem Fetisch, dessen magische Kraft einem bestimmten Zweck dienstbar gemacht werden kann.

Masken

Dient die Ahnenfigur dem Kult in statischer, dann tut das die Maske in dynamischer Weise. «Wir dürfen nicht vergessen, dass alles, was Maske ist, auch Tanz ist⁶.» Wenn wir in Museen, Ausstellungen oder Privatsammlungen afrikanische Masken betrachten, dann sind wir zwar von ihrer Ausdruckskraft beeindruckt, aber wir können nur einen Teil dessen, was sie sind, aufnehmen. Ihr «Leben» ist in der Bewegungslosigkeit «eingefroren». Erst in der tänzerischen Bewegung ihres Trägers – der Tanz ist die umfassendste und adäquate Ausdrucksweise der Gefühlswelt des Afrikaners – kommt all das, was der Schnitzer in die Maske legte, zur vollen Wirkung.

Masken zelebrieren tanzend das Walten des Übersinnlichen und der Naturmächte. Tanzend setzen sie, sprechen sie Recht. Darüber hinaus wird kosmisches Geschehen tanzend nachvollzogen. Anti-

lophenmasken stellen beispielsweise (nach Frobenius) in diesem kosmischen Ballett die kreisenden Sterne dar, Stier und Widder die grossen Gestirne, Mond oder Sonne. Solange die Masken immer wieder tanzen, halten sie die Bewegung der Welt in Gang.

Gemeinsame Ursprünge

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die heutigen Ethnologen die gemeinsamen Ursprünge allen Maskenwesens (also auch des europäischen) erkannt haben; sie liegen in einer uralten, in «zivilisierten» Gegenden vergessenen und ins Unbewusste verdrängten Ahnenreligion. Von den Lötschentaler Masken sagt Karl Meuli beispielsweise: «...dass das ganze Treiben für das Gedeihen von Mensch, Tier und Pflanze nützlich, ja nötig sei, das scheint dem Bewusstsein entschwunden zu sein. Merkwürdig ist die im Namen ‚Roitschäggätä‘ bewahrte Vorstellung, die dämonischen Wesen kämen aus dem Kamin. Im Maggialtal glaubt man, in dem grossen Schlot, aus dem die Ketten zum Befestigen der Kessel auf die offene Feuerstätte herabhängen, wohnen die Seelen der Toten des Hauses, und man hütet sich, die



Maske der Kran (Guéré-Wobé). Die Dan-Kran-Völker des Hinterlandes der Elfenbeinküste weisen eine ausserordentliche Vielfalt von expressiven Masken auf. – Privatsammlung, Olten.

Flammen des Herdfeuers zu hoch hinaufschlagen zu lassen; sie würden die armen Seelen quälen.» Karl Meuli ist der Auffassung, es sei gar nicht so unwahrscheinlich, dass man auch im Lötschental Ähnliches geglaubt habe⁷.

Sogar den Ursprung des Wortes «Maske» bringt Meuli in Zusammenhang mit den Toten. Er führt es auf das langobardische «mascus» oder «masca» zurück: «Es bezeichnet eine Masche oder ein Netz, weiterhin den Leichnam, der in ein Netz eingewickelt wurde, um sein gespenstisches Wiederkommen zu verhindern, schliesslich diesen netz-umhüllten Wiedergänger selbst⁸...»

Das von Meuli beschriebene Walten der «Masken», die fast immer und überall im Besitz der Männerbünde sind, gilt auch für Afrika: «Je ferner und höher die dargestellten Ahnen sind, desto weiter entfernt sich ihre Maskengestalt vom Individuellen, um sich immer mehr im Ausdruck des Numinosen überhaupt zu versuchen. Am unzweideutigsten aber sagt es ihr ganzes Benehmen, dass sie Geister, Tote sind. Ihre Bewegung ist nicht der nüchtern-zweckmässige Schritt; sie ist geisterhaft gesteigert, zauberhaft schnell oder feierlich geheimnisvoll, fast immer streng rhythmisiert zum Tanz. Geisterhaftes Getön umschwebt sie: Trom-



Zeremonienmaske Kplekple der Baule (bekannt auch unter der Bezeichnung Guli). Elfenbeinküste. Mit ihrem Scheibengesicht ist sie der Symbolik der Sonnenmächte zuzuordnen. – Privatsammlung, Olten.

mel, Pfeife, Schwirrholz, Klänge, die man nur zu Geisterzeiten hört; oft sind die Musikgeräte heilig und ausschliesslicher, geheimer Besitz der Geister. Ihre Sprache ist einmal die stumme Gebärde – Tote schweigen – oder dann seltsames Röcheln und Flüstern; reden sie, dann die Geistersprache: Vers, Rätsel und Gesang. Auch in der Art, wie sie rächen und strafen, verrät sich die Geisterhand⁹...»

Herkunft

Wenn hier von afrikanischer Kunst die Rede ist, dann ist damit im engeren Sinne die Holzplastik von Schwarz-Afrika gemeint, unter Ausklammerung der grossen Kunst von Benin und Ife (Bronzeguss), der Felsmalereien früher Saharavölker und der Buschmänner und der Terrakotafiguren der prähistorischen Nok-Kultur.

Aber nicht in ganz Afrika wurde und wird die Holzbildhauerei gepflegt. In Ostafrika ist sie nicht heimisch. Das dürfte auf den bilderfeindlichen Einfluss des Islam zurückzuführen sein. Ebenso wenig treffen wir sie in Südafrika.

Die Stilprovinzen der Negerkunst reihen sich der westafrikanischen Atlantikküste entlang auf, von Guinea bis hinunter nach Angola. Aber auch im Hinterland mit seinen Urwäldern und Trockensteppen leben kunstschaaffende Stämme.

Alle diese Stämme und Stile aufzuzählen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Erwähnen wir stichwortweise einige der wichtigsten.

Da sind die westsudanesischen Stämme des Nigerbogens: Dogon, Bambara, Mossi und Bobo mit ihrer der Abstraktion zuneigenden Kunst (Mali und Ober-Volta). Da sind die begabten Baule der Elfenbeinküste mit ihren kultivierten Schöpfungen und die Dan-Kran-Völker mit ihrem Reichtum an Maskenformen. Da sind die Baga mit ihren imposanten Nimba-Schultermasken und den berühmten Anok-Figuren (Sierra Leone). Da sind die mutterrechtlich organisierten Mende mit den grossen schwarzen Bundu-Stülpmasken (Liberia). Da sind in Gabun die heute mit Gold aufgewogenen Reliquiarwächter der Pangwe und die kupferüberzogenen Grabwächter-Kopffüssler der Bakota. Aus dem Ogoweflussgebiet kommen die geheimnisvollen, asiatisch anmutenden weissen Masken von Geisterfrauen. Wie Riesen Kürbisse wuchern im Kameruner Grasland eher gemütlich anmutende Stülpmasken. Vergessen wir auch nicht die aggressiven Fetische der Basonge oder die erstaunlichen Schöpfungen der Baluba (Kongo). Aus dem faszinierenden Formenreichtum der Variationen eines grossen Themas haben wir willkürlich andeutungsweise nur einige Beispiele herausgegriffen.

Zukunft

Die afrikanische Holzplastik ist eine funktionelle Kunst, die aus dem gesellschaftlichen und religiösen Urgrund heraus lebt. Mit dem Wegfall dieses Grundes ist ihr Lebensfaden abgeschnitten. Daraus erklärt sich, weshalb in Afrika die Quelle traditionellen Kunstschaffens am Versiegen ist. Schlimmer als die Missionare, die vor noch nicht langer Zeit «Heiden-Götzen» verbrannten und dadurch wertvolle Kunstwerke vernichteten, räumen heute die fortschrittgläubigen Führer der Entwicklungsländer mit den ihnen als rückständig erscheinenden Zeugen einer gewachsenen und echten Tradition auf. Ihnen sind Kühlschränke, Traktoren und Plastikgefäße wichtiger. «Afrikas

eigenartige und eigenwüchsige Kunst verliert durch die Berührung mit der neuzeitlichen Zivilisation an Potenz und Intensität. Der Kontakt mit dem Bereich der Technik entmachtete seine Götter und Dämonen.» (Bihalji-Merin)¹⁰

Einheit der Kulturen

Der Umgang mit der Negerplastik lehrt uns, um mit Arnold J. Toynbee zu sprechen, «die Geschichte aller bekannten lebenden und versunkenen Kulturen als eine Einheit zu erfassen¹¹» und in ihren Kunstwerken Metamorphosen allgemein-menschlicher Archetypen im Sinne Jungs zu erkennen. Je näher diese Kunstwerke den Ursprüngen sind, desto klarer tritt das Urbild zutage.

Bibliographie

(Auswahl)

Bodrogi, Tibor: Afrikanische Kunst. Wien, Schroll, 1967.
Einstein, Carl: Afrikanische Plastik. Berlin, o. J. (1914).
Elisofon, Eliot/Fagg, William: Die afrikanische Plastik. Köln, DuMont, 1958.
Fagg, William/Plass, Margaret: African sculpture. London, Studio Vista Ltd., 1964.
Fraser, Douglas: Die Kunst der Naturvölker. Zürich, Droemer, 1962.
Frobenius, Leo: Masken und Geheimbünde Afrikas, Hall, 1898.
Glück, Julius: Die Kunst der Naturvölker Afrikas. In: Weigert: Kleine Kunstgeschichte der Vorzeit und der Naturvölker. Stuttgart, 1956.
Griaule, Marcel: Arts de l'Afrique Noire. Paris, Les Éditions du Chêne, 1947.
Griaule, Marcel: Masques Dogon. Paris, 1938.
Himmelheber, Hans: Negerkunst und Negerkünstler. Braunschweig, Klinkhardt und Biermann, 1960.
Holas, Bohumil: Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire. Paris, Presses universitaires de France, 1960.
Holas, Bohumil: Sculptures Ivoiriennes. Abidjan, 1969.
Huet, Michel/Keita Fodeba: Les hommes de la danse. Lausanne, Guilde du livre, 1954.
Kjersmeir, Carl: Centres de Style de la sculpture nègre africaine. 4 vol., Paris, 1935–1938.
Kunsthaus Zürich. Die Kunst von Schwarz-Afrika. Zürich, 1970. (Ausstellungskatalog)
Leiris, Michel/Delange, Jacqueline: Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils. München, Beck, 1968.
Leuzinger, Elsy: Afrika. Kunst der Negervölker. Baden-Baden, Holle, 1959.
Leuzinger, Elsy: Afrikanische Skulpturen (Katalog). Zürich, Museum Rietberg (1961).
Meauzé, Pierre: L'Art nègre. Paris, Hachette, 1967. (Deutsch von Lore Grages: Afrikanische Skulptur. Herford, Bussesse Verlagshandlung, 1969.)
Musée des Beaux-Arts Vevey. Die Kunst der Elfenbeinküste. Die Kunstschatze des Museums von Abidjan. (Ausstellungskatalog) Vevey, 1969.
Rachewitz, Boris de: Afrikanische Kunst. Zürich, Artemis, 1960.

Schmalenbach, Werner: Die Kunst Afrikas. Basel, Holbein-Verlag, 1954.
Schmalenbach, Werner: Primitive Kunst. München, Knorr & Hirth, 1959.
Sydow, Eckart von: Handbuch der afrikanischen Plastik. Berlin, 1930.
Sydow, Eckart von: Afrikanische Plastik. Berlin, 1954.
Tempels, Placide: Bantu-Philosophie. Heidelberg, Rothe, 1956.
Vatter, E.: Die religiöse Plastik der Naturvölker. Frankfurt, 1926.
Wassing, R.S.: L'art de l'Afrique noire. Fribourg, Office du Livre, 1969.
Wingert, Paul S.: The sculpture of Negro Africa. New York, Columbia University Press, 1950.

Quellenangabe:

- 1 Daniel-Henry Kahnweiler: Negerkunst und Kubismus, München, 1959.
- 2 Oto Bihalji-Merin: Abenteuer der modernen Kunst. Frankfurt/Wien/Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1962. – Bildteil.
- 3 Elsy Leuzinger: Afrikanische Kunst der Negervölker, Baden-Baden-Holle, 1959.
- 4 Placide Tempels: Bantu-Philosophie. Heidelberg, Rothe, 1956.
- 5 Herbert Read: Formen des Unbekannten. Zürich, Rhein-Verlag, 1963. S. 243.
- 6 Pierre Meauzé: Afrikanische Skulptur, Herford, 1969.
- 7 Karl Meuli: Schweizer Masken. Zürich, Atlantis (1942), S. 16.
- 8 aaO. S. 60.
- 9 aaO. S. 46f.
- 10 Oto Bihalji-Merin: Abenteuer der modernen Kunst.
- 11 Arnold J. Toynbee: Civilization on Trial (deutsch: Berlin, 1958).

Fotos: Edwin Hubacher.



«Stilleben mit blauem Krug»

von Willy Jeltsch

