

## ÜBER DEN WERT DES MATERIALS, DER MASKE, DES ANHÄNGERS UND DESSEN IDENTITÄT. ZU WEM GEHÖRT DIE *AFFENMASKE*?



**Abb. 1: AF06 Affenmaske aus der Situation Kunst, 19 cm, Bronze, Thermolumineszenz-Gutachten: 400 Jahre (+/- 100 Jahre), Benin, Nigeria, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum**

Das Objekt aus der Sammlung der Situation Kunst (für Max Imdahl), auf das sich dieser Artikel konzentriert, wird im Sammlungskatalog als *Affenmaske* betitelt und als Hüftmaske aus Bronze identifiziert (Abb. 1).<sup>1</sup> Als Herkunftsort des Objekts, das 19 cm hoch ist, wird das Königreich Benin im heutigen Nigeria angegeben. Der Katalog gibt weiterhin an, dass das Objekt mithilfe eines Thermolumineszenz-Gutachtens, was von den Besitzern Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe in Auftrag gegeben wurde, auf ein Alter von ca. 400 Jahren (+/- 100 Jahre) geschätzt wird.<sup>2</sup> Die beiden Sammler\*innen geben an, dass die Patina, eine Verwitterungsschicht auf der Oberfläche, auf ihre Echtheit hin geprüft worden sei. Neben der Patina sei auch die Originalität des Materials insgesamt überprüft worden, wodurch die Authentizität des Objekts zertifiziert werden

konnte. Das Objekt ist augenscheinlich in einem gut erhaltenen Zustand und weist keine Beschädigungen auf. Auf die Nachfrage, wo das Objekt erworben worden sei, berichten die Sammler\*innen, dass ihnen ein Bestand afrikanischer Artefakte aus einem Container angeboten wurde, und dass die *Affenmaske*, wie auch einige andere Objekte aus der Sammlung, aus verschiedenen Ankäufen stamme.<sup>3</sup> Seit 2006 ist die *Affenmaske* in der Situation Kunst ausgestellt. Diese außergewöhnliche Hüftmaske hat die Form eines länglich und plastisch ausgearbeiteten Tierkopfes. Es ist eine regelmäßig gestaltete Lockenreihe zu erkennen, die die Form des Kopfes umfasst. Die großen weit aufgerissenen Augen wirken einschüchternd, die

Pupillen treten deutlich durch die eingravierten Ringe hervor. Das Nasenbein ist abgeflacht und die zwei Nasenlöcher ausgehöhlt. Das langgezogene, leicht geöffnete Maul zieht sich bis zu den Ohren des Tiers hoch. Entlang der Öffnung des Mundes werden mehrere rechteckige Zähne angedeutet. Die Unterkieferpartie des Kopfes wird von eng nebeneinanderliegenden Schlaufen gerahmt. Diese werfen die Frage auf, ob sie als Dekoration zu deuten sind oder der Anbringung anderer Elemente an diesem Objekt dienen. Zwischen den Lippen und der Nasenspitze sind Kringel auf der Oberfläche zu erkennen. Die sich leicht öffnenden Lippen deuten eine Bewegung an, die dem Kopf den Anschein von Lebendigkeit verleiht. Aufgrund der weit aufgerissenen Augen und des großen, leicht geöffneten Mauls mit seiner langen Zahnreihe erweckt die Darstellung des Affen einen kraftvollen Eindruck.

Auf den ersten Blick ist das Objekt aber weder als eine potenziell das Gesicht verbergende Maske noch als ein dem lebendigen Vorbild ähnelnder Affe zu erkennen. Statt ausgespart zu sein, sind die Augen ausgestaltet. Vergleichbare Bronzeobjekte, wie in der Digital Benin Online Datenbank zu finden, die der *Affenmaske* äußerlich ähneln, werden als ‚Anhänger‘ eingeordnet und somit nicht als Masken identifiziert.<sup>4</sup>

Beim Betrachten der *Affenmaske* aus Situation Kunst stellen sich mehrere Fragen: zum einen, welchen Wert Bronze im damaligen Königreich Benin hatte, zum anderen, welche Funktion das Objekt ursprünglich hatte. Wenn das Objekt tatsächlich eine Maske darstellen sollte, folgt die Frage, wie sie als solche verwendet wurde. Zur Klärung dieser Frage wird eine Reihe von Objekten vergleichend hinzugezogen, die der *Affenmaske* aus der Situation Kunst ähneln, jedoch als Hüftmaske oder als Anhänger bezeichnet werden. Die Schwierigkeit beginnt also damit, die ursprüngliche Funktion des Objekts zu identifizieren. Es stellt sich jedoch nicht nur die schwer zu beantwortende Frage, ob die *Affenmaske* als Maske verstanden und genutzt wurde, sondern auch die Frage nach dem ursprünglichen Besitzverhältnis des Objekts und danach, wie es in den Ausstellungsraum von Situation Kunst gelangt ist. Diese Frage wurde bereits teilweise durch die Aussage der Sammler\*innen beantwortet, jedoch bleibt die dem Ankauf vorausgehende Translokation der *Affenmaske* an dieser Stelle weiter unklar, da keine Auskunft über weitere Quellen oder Belege zu dem Objekt gegeben wurde.

## DER MATERIALWERT DER BRONZE UND IHR NUTZEN IM KÖNIGREICH BENIN

Auf Grundlage des erwähnten Gutachtens, das den Zustand und die Materialität der Maske untersucht hat, könnte das Objekt auf das 16. oder 17. Jahrhundert zu datieren sein. Laut Joseph

Nevadomsky stammen die frühesten bekannten Benin-Bronzen, die am wertvollsten gehandelt wurden, aus dieser Zeit.<sup>5</sup> Dem stimmt auch Frank Herreman zu, der den Beginn der Bronzeproduktion im Königreich Benin auf das 16. Jahrhundert datiert.<sup>6</sup> Desmond Osaretin Oriakhogba hingegen bezieht sich auf mündliche Überlieferungen, die vom Ursprung des Bronzehandwerks in Benin und dem Ort berichten, an dem die Bronzen überwiegend hergestellt wurden:<sup>7</sup> In der Igun Street in Benin Stadt, die seit 1999 von der UNESCO als Weltkulturerbe geschützt wird, sollen die Bronzeobjekte maßgeblich gefertigt worden sein, wobei die Gilde des Bronzehandwerks vom Oba, dem obersten Würdenträger Benins, kontrolliert wurde. Oriakhogba berichtet, dass nach der mündlichen Überlieferung Oranmiyan, der König von Benin, in Ilé-Ifè aufgewachsen sei und dass der Bronzekünstler Igueghae zu ihm gesandt wurde: „Also the bronze casting art is regarded as a gift from God to the Benin traditional empire through Igueghae who was born with the skills.“<sup>8</sup> Doch das Material Bronze stammt nicht in erster Linie aus Nigeria. Hier stellt sich die Frage, woher die Rohstoffe, die zur Herstellung der Benin-Bronzen dienten, ursprünglich kamen. Eine aktuelle Studie, die an der Technischen Hochschule Georg Agricola in Bochum durchgeführt wurde, hat gezeigt, dass das Metall zumindest in Teilen ursprünglich aus dem Rheinland stammt.<sup>9</sup> Analysiert und verglichen wurden Manillen, eine Währung im Handel zwischen den Portugiesen und dem Königreich Benin bestehend aus hufeisenförmigen Ringen, die einem Armreif ähneln. Stichproben, Spurenelementanalysen und Isotopenanalysen führten zu dem Ergebnis, dass Manillen und Benin-Bronzen aus demselben Rohstoff hergestellt wurden. Darüber hinaus wurden die Manillen auf das 16. bis 18. Jahrhundert datiert, erklärt Skowronek:

„While early Portuguese ‚tacoais‘ type manillas were an exclusive product of the Rhenish industries, other European manufacturers entered this profitable production sector in the 18<sup>th</sup> century. These later products are, however, distinct both typologically and metallurgically from the earlier Portuguese manillas. The trace element and lead isotope ratio data presented here indicate that these later manufactures from England and, perhaps, Scandinavia were fabricated using different copper alloys that did not find their way into the crucibles of the Edo casters that produced the Benin Bronzes.“<sup>10</sup>

Es stellt sich jedoch auch die Frage, mit welcher Bronzegusstechnik gearbeitet wurde. Nevadomsky erwähnt mit Bezug auf die ersten Beschreibungen des heute umstrittenen Forschungsreisenden und Anthropologen Felix von Luschan, dass die Beninbronzen anfangs überwiegend mit Bronzegusstechniken aus Europa in Verbindung gebracht wurden.<sup>11</sup> Von Luschan vermutete, dass es sich um eine Bronzegusstechnik gehandelt habe, die ursprünglich aus dem Orient oder aus Ägypten stammte.<sup>12</sup> Eine bekannte Bronzegusstechnik ist zum Beispiel das Wachsauflöschverfahren. Hierbei handelt es sich um eine alte Bronzegusstechnik, die meist für aufwändige Details an Objekten, für kleinere Figuren oder zur Herstellung größerer

Plastiken aus zusammengesetzten Teilen geeignet ist. Augenmüller zufolge wurde diese Bronze-gusstechnik in der Spätzeit (664–322 v. Chr.) in Ägypten praktiziert.<sup>13</sup> Zunächst wird hierfür aus Wachs eine Figur mit Ausflusskanälen angefertigt. Die Wachsf figur wird mit mehreren Tonschichten ummantelt. Danach wird der Ton getrocknet und gebrannt. Beim Brennprozess schmilzt das Wachs aus dem Ton heraus. Der Ton erhärtet und wird zu Keramik. In der Keramik ist somit der Abdruck der Wachsf figur vorhanden, weshalb man diese fortan als Gussform nutzen kann. Darauf folgend wird die Bronze erhitzt und in diese Keramikform gegossen. Nach dem Abkühlen der Bronze wird die Keramik vom Bronze-guss abgeschlagen. Dieser muss abschließend noch abgeschliffen werden.

Dieses Verfahren eignet sich vor allem für massive Bronzen. In seinem Artikel *African Ceramics* erklärt Jerome Vogel, dass dieses Wachsausschmelzverfahren im Königreich Benin nicht unbekannt war.<sup>14</sup> Eine naheliegende Beschreibung zur Herstellung der Benin Bronzen liefert Paula Ben-Amos Girshick. Sie greift einen Bericht von einem Offiziersarzt namens Dr. Robert Allman auf.<sup>15</sup> Dieser war im Jahr 1897 an der Strafexpedition in Benin beteiligt, bei der die Stadt durch britische Truppen gewaltsam erobert wurde. In Folge dieser Eroberung und Plünderung des Königspalastes wurden die geraubten Objekte inventarisiert, wobei die in den Augen der Briten begehrtesten Stücke Metallobjekte waren. Allman besuchte in diesem Zusammenhang auch jene Produktionsstätten, an denen das Wachsausschmelzverfahren angewendet wurde und beschrieb das Herstellungsverfahren der Bronzeskulpturen wie folgt:

„The manufacture of bronzes was evidently carried on under the direct supervision of the kings, as the smelting pots and the clay and beeswax for moulding, etc., were all arranged in a compound adjacent to the palace. Several moulds in various stages of completion were found here; those ready for casting represented when broken the following appearance. A mould of special clay formed the base, over this a likeness of what was required was beautifully modelled in beeswax, and outside this a covering ‚potters clay‘ the whole being enwrapped in ordinary mud or mortar. I can only conjecture the final process to complete the operation – i.e., the mould, after being sufficiently sun-dried, is transferred to the smelting pot and completely submerged in the molten metal, which takes the place of the wax, and the object is accomplished.“<sup>16</sup>

Allmans Bericht legt nahe, dass das Wachsausschmelzverfahren auch am Hof von Benin zum Einsatz kam. So lässt sich vermuten, dass auch die *Affenmaske* aus der Situation Kunst, zumal angesichts ihrer Größe, mit diesem Verfahren hergestellt wurde.

Laut Nevadamsky wurde Bronze nicht nur am Hof verwendet, sondern sie diente auch als Tauschmittel und ‚Währung‘ im Handel mit Portugal.<sup>17</sup> Um den begehrten Rohstoff zu erhalten, wurden Sklaven, Pfeffer, Elfenbein und „other precious goods“<sup>18</sup> gegen Bronze in Form von Manillen eingetauscht. So hatte Bronze einen hohen Materialwert und war, wie auch Elfenbein, im Benin ein bevorzugtes Material für die Produktion von Kunstwerken, wodurch sie auch einen symbolischen Wert erhielt. Skowronek stellt fest, dass obwohl Manillen und Benin-

Bronzen aus demselben Rohstoff bestanden, Letztere für Europäer\*innen scheinbar nicht attraktiv waren. Sie wurden nicht direkt für den Handel angefertigt, was aber auch mit der hohen kulturellen und ritischen Bedeutung der Bronzen für das Königreich Benin zusammenhängen kann.<sup>19</sup> Während für die Menschen des Königreichs Benin die Benin-Bronzen heilig waren, waren sie unter den Handelsmächten kaum bekannt. Erst als sie nach der Plünderung auf dem Weltmarkt angeboten wurden und von Museen erkauft wurden, erhielten die Benin-Bronzen außerhalb Afrikas einen Wert. Der Bevölkerung Benins wurde ein Teil ihrer Kultur, Geschichte und Tradition, für die die Benin-Bronzen stehen, geraubt. Barbara Plankensteiner verweist auf Girshick und erklärt, dass in der Edo-Sprache „to remember“ (*sa e y ama*) auch „to cast a motif in bronze“<sup>20</sup> bedeutet. Dies verdeutlicht die spirituelle Bedeutung des Rohstoffs Bronze, die damit zusammenhängt, dass historische Ereignisse und Personen in Bronzefiguren und -tafeln festgehalten wurden.

## DIE FUNKTION UND VERGLEICHBARKEIT DER *AFFENMASKE*

Laut Katalogeintrag stellt die *Affenmaske* als Hüftmaske eine Art von Verdienstabzeichen dar.<sup>21</sup> Seit neuestem steht über die Plattform *Digital Benin* ein digitaler, *open-access* Katalog aller in west-europäischen und amerikanischen Museen gesammelten Benin Bronzen zur Verfügung. Jenseits der Katalogisierung dieser Artefakte und ihrer Daten stellt die Plattform weiterführende Informationen zu den Objekten und ihre kulturelle Hintergründe bereit. Das internationale Projekt wurde von einem fünfköpfigen Team aus Professor\*innen und wissenschaftlichen Mitarbeiter\*innen der Geschichte, Ethnologie und der Kunstgeschichte umgesetzt, und von Prof. Dr. Barbara Plankensteiner (Hamburg) und Prof. Dr. Kokunre Agbontaen-Eghafona (Benin City) geleitet. Ziel des Projekts ist die digitale Zusammenführung der verstreuten Benin Bronzen, die somit für alle öffentlich zugänglich werden.<sup>22</sup>

Der Katalog von *Digital Benin* gibt auch Aufschluss über die mögliche Funktion der *Affenmaske* aus der Situation Kunst. Im Katalog wird eine weitere Affenmaske aus dem National Museum of Benin angeführt, die vergleichbar mit der der Situation Kunst erscheint. Sie wird dort ebenfalls als Hüftmaske klassifiziert, die z. B. an einem Gürtel befestigt wurde.<sup>23</sup> Entlang des Unterkiefers befinden sich auch hier vertikale Schlaufen. An diesen wurden Glocken befestigt, wodurch die Bewegung des Maskenträgers hörbar und sein Herannahen angekündigt wurde. Das Klingeln der Glocken lenkte folglich die Aufmerksamkeit auf den sich nähernden Träger. Auch hier erscheint das Material der Hüftmaske neben ihrem Motiv als ein

wichtiger Faktor für die Funktion und Bedeutung des Objekts. Plankensteiner beschreibt, dass nur bestimmte Personen das Material Bronze tragen durften und dass verschiedene Motive unterschiedlichen Statusgruppen und Anlässen vorbehalten waren:

„The iconography depicted on and in objects can also indicate rank and who may be allowed to wear different objects. For example, Pendant Masks with leopard heads would most likely have been worn by a military official and were usually cast in brass or bronze. There are a small number of examples carved in ivory which may have been worn by the Ezomo or Iyase. Meanwhile crocodile cast brass pendants would have been worn by the Oba, but only during certain ceremonial occasions.“<sup>24</sup>

Das abgebildete Tier spiegelt also die Rolle des Würdenträgers sowie den Anlass der Verwendung wider und zeigt die soziale Position des Trägers im Königreich Benin an. Dabei steht auch das verwendete Material in einer symbolischen Hierarchie: Da sowohl Bronze als auch Elfenbein einen hohen Materialwert hatten, waren sie Personen mit einer hohen Stellung am Hof vorbehalten.

Ein weiterer Vergleich bietet sich zu Objekten an, die derzeit in der Ausstellung *I MISS YOU* im Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum zu sehen sind.<sup>25</sup> Es fällt auf, dass ein hier präsentierter Leopardenkopf, aber auch ein Oba- bzw. Iyoba Kopf, eine ähnliche Größe aufweist wie die *Affenmaske* in der Situation Kunst. Dabei wird die Hüftmaske mit Leopardenkopf (Abb. 2) auch als Verdienstabzeichen eingeordnet. Angesichts von Plankensteiners Erörterung könnte die Hüftmaske aufgrund des abgebildeten Leoparden und des Materials der Kupferlegierung von einem Krieger oder einem Offizier des Militärs getragen worden sein. Demgegenüber bildet die Maske mit Oba- oder Iyoba-Kopf einen Menschen ab. Dieses Objekt besteht aus Elfenbein mit Pigment und organischen Bindemitteln. Im Hinblick auf ein im Digital Benin Katalog zu findendes vergleichbares Objekt aus dem National Museum Benin erläutert Blackmun die Ikonografie des Materials wie folgt: „The material – ivory or brass – and the iconography depicted were important factors in who was able to wear the masks and why. For example, leopard-head pendant masks may be worn by warriors and those involved in the military, and ivory masks only by the high-ranking Ezomo or Iyase.“<sup>26</sup>



Abb. 2: Hüftmaske mit Leopardenkopf, 18./19. Jahrhundert, Kupferlegierung, 15 x 12 x 6 cm, Nigeria, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln



Abb. 3: Affenmaske, Digital Benin, Katalognummer 79B:R:160



Abb. 4: Hüftmaske, Affe mit Hörner, Catalogue No 79B:R:157, Bronze, 20.5 cm Höhe, Nationalmuseum Benin



Abb. 5: Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger), Metallurgie- und Patina-Expertise: 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, Bronze, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

Die Formen der hier beschriebenen Hüftmasken fallen insgesamt flacher aus als die *Affenmaske* in Situation Kunst, die länglicher und voluminöser ist. Ihre voluminöse Form lässt sie nicht als Objekt erscheinen, das zum Tragen an der Hüfte bestimmt war, zumal beim. Zudem wäre der Blick des Tieres auf den Boden gerichtet, womit die beschriebene Lebendigkeit der aufgerissenen Augen an Wirkmacht verloren hätte. Ein Blick auf die Innenseite der Maske könnte weitere Hinweise auf ihre Bearbeitungsweise und Funktion geben. Leider war es aufgrund der Aufstellung der Affenmaske in der Vitrine nicht möglich, diese von hinten zu betrachten. Lediglich ihre Frontalansicht im Drei-Viertel Profil ist aufgrund ihrer aktuellen Ausstellungsweise erkennbar.

Doch auch die bereits erwähnte *Affenmaske* aus dem National Museum Benin (Abb. 3) wird im Englischen als *hip pendant*, also als ‚Hüftanhänger‘, bezeichnet. Hüftmasken oder *pendant masks* werden in Nigeria *Uhunmwu-Èkue* genannt.<sup>27</sup> Dieser Anhänger ist von der Gestaltung und der Größe dem Objekt aus der Situation Kunst am ähnlichsten. Obwohl Unterschiede, wie beispielsweise die stärkere Wölbung des Nasenbeins oder die türkise Verfärbung der Bronze bestehen, sind sich beide Affenmasken von der Gestaltung her ähnlich. Die äußerliche Gemeinsamkeit kann als Indiz gewertet werden, dass es sich bei der *Affenmaske* aus der Situation Kunst um eine authentische Benin-Bronze handelt. Das National Museum Benin ordnet die Maske den *ceremonial regalia*, dem zeremoniellen Ornat zu.<sup>28</sup> Nicht nur die Maske

symbolisiere dabei den Status des Würdenträgers, sondern auch die Kleidung und weitere Objekte.<sup>29</sup> Hierzu beschreibt Plankensteiner, dass ein derartiges Ornat wichtig für den Oba war, um sakrale Orte, beispielsweise einen Schrein, zu besuchen und so die Traditionen des Königreichs zu pflegen und für dessen Wohlergehen zu sorgen.<sup>30</sup> Die gezeigte Fotografie (Abb. 3) zeigt die Affenmaske aus dem National Museum Benin von oben wodurch es eher vorstellbar wird, dass diese als Hüftmaske getragen wurde. Jedoch ist im Archiv des National Museum Benin nur eine Perspektive der Maske gegeben, sodass auch hier keine die Möglichkeit gegeben ist, die Rückseite oder ein Profil der Affenmaske zu betrachten. Doch scheinen beide Masken dieselbe Affenart abzubilden: einen Pavian. Bei Digital Benin findet sich eine weitere Affenmaske (Abb. 4), die als *Affe mit Hörnern* bezeichnet wird. Anhand dieser Maske deutet sich bereits die Vielfältigkeit dieses Maskentyps im Hinblick auf Motivik und Form an. In diesem Fall handelt es sich um eine Maske, die als Affe zugeschrieben wird mit Hörnern, was eine hybride Form aufweist. Diese hybride Maske, eine Mischung aus Affe und einem Element wie Hörner, wird ebenfalls als Zeremonialschmuck identifiziert. Zu dieser Form von Ornat gehörten Kleidung, Gegenstände oder Schmuck, die zu bestimmten Zeremonie getragen wurde. In der Situation Kunst befindet sich ein ähnliches Objekt, das allerdings als „Anhänger“ bezeichnet wird: AF05 Kopf einer Frau mit Fabeltier (als Anhänger) Abb. 5. Es zeigt den Kopf einer Frau mit mehreren Tierdarstellungen. Diese Bezeichnung kann irreführend sein, da dieses Objekt ähnliche Maße wie die *Affenmaske* aufweist. Dadurch wirkt es auf den ersten Blick ebenfalls wie eine Hüftmaske. Wenn die Hüftmaske um die Hüfte gebunden wird, ist sie nicht als eine Maske im Sinne einer Gesichtsbedeckung anzusehen, sondern als eine Art Anhänger, der den Status des tragenden Individuums im Sinne einer symbolischen Maske anzeigt. Statt das Gesicht ihres Trägers zu verbergen oder ihn in etwas anderes zu verwandeln, offenbart die Maske folglich die soziale Identität ihres Trägers. Schildkraut vergleicht die Masken daher mit Kronen oder schützenden Amuletten.<sup>31</sup> Wie die Hüftmaske in der Kultur des Benin zeigt die europäische Krone den Status einer Person symbolisch an. Allerdings gibt es für verschiedene Statusgruppen im Benin unterschiedliche Anhänger/Masken. Nach wie vor stellt sich die Problematik der Benennung im Deutschen. Handelt es sich um eine Hüftmaske, oder einen Anhänger? Denkbar wäre es, klare Kriterien für die Verwendung des Begriffs der Hüftmaske festzulegen. Hier wäre ihre Funktion als zeremonielles Ornat bzw. Statussymbol eine mögliche Eingrenzung. Zudem wird die Hüftmaske als Verdienstabzeichen angesehen. Eine mögliche Erklärung für die Einordnung solcher Hüftmasken als ‚Anhänger‘ könnte ihre Dekontextualisierung durch die Plünderung des Palastes im Zuge der ‚Strafexpedition‘ sein, wegen der ihre Verwendung im Laufe des 20. Jahrhunderts in Europa nicht überliefert wurde.

Das Objekt hat sich so von einer ‚Hüftmaske‘, *Uhunmwu-Ekue*, in einen ‚Anhänger‘ transformiert, wodurch ihm eine neue Bedeutung zugeschrieben wird.

## DER AFFE ALS SYMBOL

Der Affe als Tiersymbol in der afrikanischen Kunst scheint gegenüber Löwen und Elefanten in der europäischen Wahrnehmung eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Joan Barclay Lloyd erwähnt in ihrer Publikation *African Animals in Renaissance Literature and Arts* welche Bedeutung dem Affen in der Frühen Neuzeit zugeschrieben wurde: „At the mouth of the River Gambia [...] Ca’ da Mosto was surprised that these exotic goods were sold for ‚objects of little value‘. He recorded that an ape cost only 10 marchetti, 40 or 50 marchetti, not that they sold by weight, but as I say estimation.“<sup>32</sup>

Obwohl der Affe von Europäer\*innen als ein exotisches Tier angesehen wurde, scheint er in ihren Augen eine geringere Wertschätzung im Vergleich zum Löwen oder Elefanten erfahren zu haben. Obwohl Affen beispielsweise in Italien als Haustiere gehalten wurden, waren Affen als Haustiere nicht so beliebt im Adel, sodass sie als Haustiere bevorzugt wurden als eine Giraffe oder einen Löwen.<sup>33</sup> In Afrika wurden sie zudem auch als Handelsware angesehen. Hardin beschreibt, dass Affen in Nigeria unter anderem eine Nahrungsquelle waren und auf dem Markt geröstet verkauft wurden.<sup>34</sup> Doch kamen ihnen noch andere kulturelle und rituelle Bedeutungen zu: „Monkeys [...], with their physical and behavioural similarities to humans, may have been seen as substitutes for human offerings. In Yoruba lore, they are tricksters and thieves, wily creatures with wit and cunning.“<sup>35</sup> In Bezug auf einen Maskentanz, berichtet auch Allen Roberts darüber wie ein Affenfell über den Kopf des Tänzers gezogen wurde, da Affen als unkontrollierbar und unberechenbar galten und mit Schweinen verglichen wurden.<sup>36</sup> Da Affen dem Menschen ähneln, wurden sie als listige Wesen bezeichnet.<sup>37</sup> Die Unberechenbarkeit des Menschen scheint dazu geführt haben, dass auch der Affe als unberechenbar galt. Auf Grundlage dieser Argumentation erscheint die Frage, welche Personengruppe Affenmasken trug, umso wichtiger. Könnte die Affenmaske demnach jemanden verkörpern, der sich ‚frei‘ bewegt oder eine intelligente Person ist? Könnte es ein Handelskaufmann des Hofes, ein Reisender oder Gelehrter sein? Wenn man das wertvolle und nur gehobenen Statusgruppen vorbehaltene Material Bronze berücksichtigt, könnte es sich auch um jemanden mit militärischer Funktion handeln. Leider gibt es zu der Affenmaske aus dem National Museum Benin keine Informationen, die Aufschluss geben könnten über die symbolische Bedeutung des Affen.

## DIE OFFENE FRAGE DER PROVENIENZ

Festhalten lässt sich, dass die Bronzemaske aus Benin im 16. oder 17. Jahrhundert vermutlich durch ein Wachsauerschmelzverfahren hergestellt wurde. Gewiss ist, dass sie sich bis 1897 im Benin befand, da Bronzen nicht nach Europa verkauft, sondern dem Hof des Oba vorbehalten waren. Schildkraut bestätigt, dass alle Beninbronzen im Palast aufbewahrt wurden, da sie für den Hof – also den Oba und seine Höflinge, darunter militärische, jagende und religiöse Würdenträger – angefertigt wurden.<sup>38</sup> Offen bleibt allerdings bislang, wo sich die Maske zwischen 1897 bis 2006 befand. Folgend sollen mögliche Überlegungen angeführt werden, was mit der Affenmaske im Zeitraum von der Britischen Eroberung und Plünderung des Palasts des Oba 1897 bis zum Ankauf durch die Privatsammler\*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe geschah.

Eine Möglichkeit ist, dass die Maske über die Plünderungen der britischen Truppen als Kriegsbeute im Jahr 1897 nach England kam. Nevadomsky schreibt, dass die meisten Beninbronzen zuerst als Kriegsbeute angesehen wurden und nicht als Kunstwerke.<sup>39</sup> Erst als eine zunehmende Nachfrage auf dem globalen Kunstmarkt durch den Ankauf von Benin-Bronzen insbesondere durch deutsche Museen entstand, wurde ihnen ein wachsender monetärer Wert wie auch ein Kunstwert zugeschrieben. Da es sich um eine kleine Maske handelt, könnte sie nach der Plünderung im Kunsthandel oder in einer Privatsammlung untergekommen sein.<sup>40</sup>

## DIE PRÄSENTATIONSWEISE IN SITUATION KUNST

Vor diesem Hintergrund ist die gegenwärtige Ausstellungssituation der *Affenmaske* genauer zu betrachten. Der Ausstellungsraum für die Werke westafrikanischer Kunst ist im Vergleich zu den anderen Räumen in der Situation Kunst dunkler gehalten. Dunkelgraue Fliesen bedecken den Boden, ein Deckenlicht fehlt, während Spotlights die einzelnen Objekte erleuchten. Durch die Spots werden die Objekte zur Schau gestellt und in den Fokus gesetzt. Gleich beim Betreten des Ausstellungsraums fällt auf, dass die meisten Objekte durch Glasvitrinen geschützt und entlang der Wand aufgestellt sind. Die Aufteilung der Objekte geschah nach Größe und Form: Gegenüber des Eingangs zum Raum sind Köpfe und Büsten platziert, rechts vom Eingang sind Figuren aufgestellt (Abb. 6).

Die Affenmaske wird in einer großen Wandvitrine mit zahlreichen weiteren Objekten ausgestellt, die eine Größe von bis zu 40 cm aufweisen. Die Maske ist folglich nur von vorn, im Dreiviertelprofil zu sehen. Sie ist dabei nicht sehr prominent ausgestellt, da sie hinter zwei



Abb. 6: Betreten des Ausstellungsraums, Situation Kunst



Abb. 7: Blick auf die Glasvitrine mit der Affenmaske

anderen Skulpturen liegt. Neben der *Affenmaske*, die auf der unteren Ebene der Vitrine platziert ist, sind weitere Objekte aufgestellt, darunter ein Anhänger, namentlich *Kopf einer Frau mit Fabeltieren*. Direkt vor der Vitrine stehend, liegt die Maske somit nicht auf Augenhöhe, wodurch sie Betrachtenden auch nicht sofort ins Auge fällt (Abb. 7). Durch die enge Platzierung der Objekte in der Glasvitrine wird die *Affenmaske* nicht als Einzelstück erfasst.

Diese Form des Displays ähnelt jener, die derzeit im Rautenstrauch-Joest-Museum zu sehen ist, wo die gesamte, bereits an den Staat Nigeria restituierte Benin-Sammlung derzeit zu sehen ist.

Hier werden die Benin-Bronzen in einem dunkleren Teil des Ausstellungsparcours in beleuchteten Glasvitrinen gezeigt, wobei jede Bronze eine eigene Vitrine erhalten hat. Auffällig sind hier aber die Beschreibungstexte zu den einzelnen Objekten, welche entweder die Funktion des jeweiligen Objekts, seine Symbolik, den Ursprungsort oder seine Provenienz angeben. Der dunkle Ausstellungsraum und die Art der Darstellung der Objekte soll die Betrachter\*innen und Besucher\*innen zum Nachdenken anregen. Die kleinen und auf unterschiedliche Weise informierenden Beschreibungstafeln der ausgestellten Gegenstände, die an den Sockeln der

ausgestellten Objekte befestigt sind, veranlassen selbst zu Interpretation und lassen den Betrachterinnen und Betrachtern freien Raum. Es entsteht ein mystifizierender Eindruck und zugleich ein Gefühl von Ungewissheit. Schon während der Diskussionen im Rahmen des Seminars *Africa Early Modern*, in dessen Rahmen dieser Beitrag entstand, wurde der Ausstellungsraum von der Gestaltung und Atmosphäre auch als „Wunderkammer“ empfunden. Der dunkle Raum und der mystifizierende Eindruck, der sich über die wenigen Lichtspots ergibt, lässt den Raum wie eine frühneuzeitliche „Wunderkammer“ erscheinen, in denen Objekte auch nach exotischen und wundersamen Eigenschaften gesammelt wurden.

Nichtsdestotrotz scheint dies eine bewusste Strategie der Ausstellungsgestaltung zu sein, die durchaus mit anderen gegenwärtigen musealen Displaystrategien vergleichbar ist. Roberts spricht in einem ihrer Artikel über die Art der Ausstellungen afrikanischer Kunst und über die bewusste Nutzung dazu.<sup>41</sup> Dabei greift sie folgenden Begriff von Irit Rogoff auf: „In a pertinent essay entitled ‚Turning‘, Irit Rogoff explains that a turn – such as that toward linguistic in the 1970s – occurs when an academic discipline is in urgent need of being shaken up, perhaps to the point of discomfort.“<sup>42</sup> In Anlehnung an dieses Verständnis der Bezeichnung ‚Turnings‘ werden auch im Display des Rautenstrauch-Joest-Museums die Betrachterinnen und Betrachter angeregt, mehr über die ausgestellten Objekte in der Dauerausstellung nachzudenken, indem sie ohne die üblichen ethnologischen oder anthropologischen Erläuterungen auf ästhetisierende Weise gezeigt werden. Nicht nur in der Dauerausstellung, sondern auch in der Sonderausstellung *I MISS YOU* ist das Konzept des ‚Turning‘ nachzuvollziehen. In der Sonderausstellung *I MISS YOU* hatten die Betrachter die Gelegenheit, Informationen zu den Objekten oder im Allgemein zu der Geschichte der Benin Bronzen zu erhalten. Dabei wird das Display weitgehend informationslos gehalten, damit sich die Betrachter\*innen auf die Form der ausgestellten Objekte der Sonderausstellung konzentrieren. In einem separaten Raum aufgestellt, wurden die einzelnen Objekte in beleuchteten Vitrinen gezeigt und die Informationen davon getrennt in dem Vorraum über verschiedene wissenschaftliche Schriften bereitgestellt. Dadurch konnten die Betrachter\*innen die ausgestellten Objekte losgelöst von der Beschreibung und Deutung betrachten und ihre Bedeutung später anhand der Texte weiter hinterfragen.

## FAZIT

Anhand dieser vorliegenden Rechercheergebnisse und dem Vergleich mit anderen Objekten aus Benin mithilfe der Digital Benin Datenbank, liesse sich die These aufstellen, dass es sich bei der *Affenmaske* um ein wertvolles Symbol aus dem Königreich Benin handelt. Die Ikonografie und der Wert des Materials, sowie die funktionelle Einordnung des Objektes als Hüftmaske, lassen darauf schließen, dass es Objekten ähnelt, die mit großer Wahrscheinlichkeit am Hofe getragen wurde. Entweder war der Träger ein Oba oder jemand, der dieser Hüftmaske würdig war und vom König ausgezeichnet wurde. Durch einen Vergleich mit der Hüftmaske mit Leopardenkopf aus der *I MISS YOU*-Ausstellung und der Affenmaske aus dem Nationalmuseum in Berlin, wird deutlich, dass diese von jemandem getragen wurde, der einen hohen Rang am Königshof besaß. Aufgrund fehlender Informationen darüber, was der Affe als Symbol im Königreich repräsentiert haben könnte, ist es an dieser Stelle schwer genau festzustellen, wer der Würdenträger der *Affenmaske* aus der Situation Kunst gewesen sein könnte. Dieser Text zeigt jedoch auch, dass viele weitere Fragen geklärt werden müssen, um die Bedeutung der *Affenmaske* aus Situation Kunst besser zu verstehen. Die Frage nach der Translokation, wie dieses Objekt von der Plünderung bis in die Sammlung gelang ist, kann ohne weitere Quellen nicht geklärt werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf 2008, S. 187.

<sup>2</sup> Vgl. Ebd. S. 187.

<sup>3</sup> Vgl. Gespräch mit den Sammler\*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe im Seminar *Africa Early Modern* am 16.02.2023.

<sup>4</sup> Vgl. Affenhüftmaske im Onlinekatalog von Digital Benin, o. J., unter: [https://digitalbenin.org/catalogue/36\\_79BR160](https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160), (Stand: 02.01.23).

<sup>5</sup> Vgl. Nevadomsky, Joseph: Benin Art and Casting Technology, in: *West Bohemian Historical Review*, Volume 4, (2014), S. 75–103, hier: S. 77.

<sup>6</sup> Vgl. Herremann, Frank: *Sculpting in Copper Alloys*, in: Ausst. Kat. *Material Differences. Art and Identity in Africa*, hg. v. Frank Herremann, Museum for African Art, New York: 2003, S. 95-102, hier: S. 95.

<sup>7</sup> Vgl. Oriakhogba, Desmond Osaretin u. Alero Itohan Fenemigho: *Exploring the Intellectual Property, Traditional Cultural Expression, and Gender Dimensions of the Benin Bronze Casting Art: An Agenda for Research*, in: FFO Orumnwense, u. a. (Hg.): *National Development and Human Security, Benin 2019*, S. 1.

<sup>8</sup> Ebd., S. 4.

<sup>9</sup> Vgl. Skowronek, Tobias B./ DeCorse, Cristopher u. a.: *German brass for Benin Bronzes Geochemical analysis insights into the early Atlantic trade*, 05.04.2023, unter: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0283415> (Stand: 23.04.23).

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Nevadomsky 2014 (wie Anm. 5), S. 79.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Augenmüller, Johannes/Karsten Ehrig, u.a.: *Werkstattfunde eines ägyptischen Bronze gießers der Spätzeit. Ein einzigartiges Konvolut im Kontext aktueller Forschung*, in: *Restaurierung und Archäologie*, Bandnr. 7 (2014), S. 1–25.

<sup>14</sup> Vgl. Vogel, Jerome, *African Ceramics*, in: Herremann 2003 (wie Anm. 6), S. 79-94.

<sup>15</sup> Vgl. Girshick, Paula Ben-Amos: „Brass Never Rusts, Lead Never Rots”. *Brass and Brasscasting in the Edo Kingdom of Benin*, in: *Museum for African Art (Hrsg.), Material Differences. Art and Identity in Africa*, New York 2003, S. 103.

<sup>16</sup> Ebd., S. 103 und S. 111.

<sup>17</sup> Vgl. Nevadomsky, Joseph, *Casting in Contemporary Benin Art*, in: *African Arts*, Bandnr. 38/2 38 (2005), S. 18–27.

- <sup>18</sup> Herreman 2003 (wie Anm. 6), S. 95.
- <sup>19</sup> Vgl. Skrowronek 2023 (wie Anm. 9).
- <sup>20</sup> Planckensteiner Barbara, Benin: Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria, in: *African Arts*, Bandnr. 40/4, 2007, S. 76.
- <sup>21</sup> Vgl. Situation Kunst: Bestand afrikanische Kunst. <https://situation-kunst.de/kuenstler-und-werke/bestand-afrikanische-kunst> (Stand: 28.12.2022).
- <sup>22</sup> Vgl. Weltmuseum Wien, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/wissenschaft-forschung/digital-benin/#:~:text=Anne%20Luther%20und%20Prof.,zug%C3%A4nglich%20machen%20soll%3A%20Digital%20Benin> (Stand: 23.04.23).
- <sup>23</sup> Vgl. Digital Benin, <https://digitalbenin.org/> (Stand: 12.12.22).
- <sup>24</sup> Planckenstein 2007 (wie Anm. 20), S. 363.
- <sup>25</sup> Vgl. Rautenstrauch-Joest-Museum Köln: *I MISS YOU*-Ausstellung, o. J., unter: <https://rjm-imissyou.de/en/hip-mask-with-leopard-head/>. (Stand: 10.12.22).
- <sup>26</sup> Affenhüftmaske im Onlinekatalog von Digital Benin, o. J., unter: [https://digitalbenin.org/catalogue/36\\_79BR160](https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160). (Stand: 02.01.23).
- <sup>27</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>28</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>29</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>30</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>31</sup> Vgl. Schildkrout, Enid: Ife Art in West Africa. An Introduction to the Exhibition, in: Ausst. Kat. *Dynasty and Divinity: Ife Art in Ancient Nigeria*, hg. v. Henry John Drewal and Enid Schildkrout, Museum for African Art, New York: 2009.
- <sup>32</sup> Llyod, Joan Barclay (Hg.): *African Animals in Renaissance Literature and Art*, Oxford: 1971, S. 27.
- <sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 47.
- <sup>34</sup> Vgl. Harding, Leonhard: *Das Königreich Benin. Geschichte-Kultur-Wirtschaft*, Oldenbourg: 2010, S. 147.
- <sup>35</sup> Henry John Drewal: *The Splendor of Ancient Ife: Art in an Early West African State*, in: Ausst. Kat.: *Dynasty and Divinity. Ife Art in Ancient Nigeria*, hg. v. Henry John Drewal/Enid Schildkrout, Museum for African Art, New York: 2009, S. 70–174, hier: S. 136.
- <sup>36</sup> Vgl. Roberts, Allen F. (Hg.): *Animals in African Art. From the Familiar to the Marvelous*, New York: 1995, S. 59.
- <sup>37</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>38</sup> Vgl. Schildkrout, Enid: Ife Art in West Africa: An Introduction to the Exhibition, in: Schildkrout 2009 (wie Anm. 35), S. 2-69, hier: S. 3.
- <sup>39</sup> Vgl. Nevadomsky 2014 (wie Anm. 5), S. 77.
- <sup>40</sup> Vgl. Ebd., S. 77.
- <sup>41</sup> Vgl. Roberts, Mary Nooter "Polly": *Tradition is Always Now: African Arts and the Curatorial Turn*, in: *African Arts*, Vol. 45 No. 1, (2012), S. 1.
- <sup>42</sup> Ebd. S. 1.

#### Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fotografie aus Situation Kunst

Abb. 2: Rautenstrauch-Joest- Museum Köln: *I MISS YOU*-Ausstellung, unter: <https://rjm-imissyou.de/en/hip-mask-with-leopard-head/> (Stand: 10.12.2022)

Abb. 3: Digital Benin, o. J., unter: [https://digitalbenin.org/catalogue/36\\_79BR160](https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160) (Stand: 30.11.2022)

Abb. 4: Digital Benin, o. J., unter: [https://digitalbenin.org/catalogue/36\\_79BR157](https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR157) (Stand: 30.11.2022)

Abb. 5: Fotografie aus Situation Kunst.

Abb. 6: Privataufnahme

Abb. 7: Privataufnahme