

# Luxurierung in der afrikanischen Kunst

## Das Beispiel Benin (Nigeria)

Das Königreich Benin liegt im Bereich des südnigerianischen Küstenwaldes. Das Reich wurde etwa um 950 gegründet, die gegenwärtige Dynastie kam ca. 1300 zur Macht. Als die Portugiesen 1485 Benin besuchten, regierte der 16. Herrscher (*Dark, Ph. J. C. 1973, 7*). Alle chronologischen Angaben zur frühen Geschichte Benins beruhen allerdings auf mündlichen Überlieferungen, die z.T. sogar in den mythischen Bereich hineinreichen. Selbst bei sorgfältiger Rekonstruktion bergen sie daher einen Unsicherheitsfaktor in sich.<sup>1</sup>

Der erste Besuch der Europäer in der Stadt Benin hatte zur Folge, dass direkte Handelsbeziehungen mit dem Königreich aufgenommen wurden. Selbstverständlich hatten die Portugiesen zunächst eine Monopolstellung in diesem Handel, aber im 17. Jahrhundert waren auch die Niederländer sehr aktiv, und später kamen noch Engländer und Franzosen hinzu. Es ist erstaunlich, dass man in Europa die Benin-Kunst erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Kenntnis nahm, obwohl es schon zuvor einige Berichte aus europäischer Feder gab, in denen die Kunst des Königreiches erwähnt wurde (z.B. *Dapper, O., 1668; van Nyendael, D. in Bosman, W. 1704*). Bei der Eroberung von Benin durch eine britische Strafexpedition im Jahre 1897 fand man in Magazinräumen des Königspalastes Reliefplatten aus Bronze, die offenbar Würdenträger des Hofes sowie historische und kulturelle Ereignisse darstellen. Auf den Altären der Königsbahnen standen monumentale Bronzeköpfe, die von beschnitzten Elefantenstoßzähnen gekrönt wurden. Mehrere tausend Objekte wurden als Kriegsbeute nach England gebracht. Ein großer Teil davon wurde verkauft (*Fagg, W. 1961, 21ff.*).

### 1. Herkunft und Entwicklung der Benin-Kunst

Es ist heute weitgehend akzeptiert, dass die Kunst des Bronzegusses unter Oba (König) Oguola<sup>2</sup> (14. Jh.) aus dem Yoruba-Stadtstaat Ife nach Benin gekommen ist.<sup>3</sup> Aus Ife stammt auch die bis heute in Benin lebende Dyna-

<sup>1</sup> Zur Geschichte Benins vgl. z. B. *Duchâteau, A. 1989, 72 ff.* Eine kurze Zusammenfassung findet sich bei *Zwernemann, J. 1996, 97f.* - Duchâteau datiert den ersten Besuch der Portugiesen in Benin übrigens auf 1486.

<sup>2</sup> Nach Philip Dark (1973, 7) regierte Oguola um 1325, nach Frank Willett (1967, 210) jedoch erst Ende des 14. Jahrhunderts.

<sup>3</sup> Eine gewisse Schwierigkeit bereitet allerdings die Tatsache, dass die Ife- und Benin-Bronzen doch beträchtliche stilistische Unterschiede aufweisen.

stie. Ife ist berühmt dafür, dass dort naturalistische, wenn auch idealisierte Terrakotta- und Bronzeköpfe hergestellt wurden. Die Blütezeit des naturalistischen Bronzegusses war offensichtlich im 13. und 14. Jahrhundert. Danach hörte der Bronzeguss in Ife plötzlich auf. Die Ursache hierfür ist unbekannt. (*Willett, F. 1967, 211f.*). Die Ife-Bronzen zeichnen sich, ebenso wie die frühen Benin-Bronzen durch sehr dünnwandigen Guss aus.

William Fagg (1963, 23ff.) unterscheidet bei der Benin-Kunst eine frühe, eine mittlere und eine späte Periode. Die frühe Periode datiert er um 1500 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Sie zeichnet sich durch besonders dünnwandigen Bronzeguss aus. In der mittleren Periode (17. bis frühes 18. Jh.) tritt eine schematische Gestaltung, dafür aber höhere Ausdruckskraft und Eigenständigkeit auf. Es ist die klassische Periode der Benin-Kunst. In der späten Periode (Mitte des 18. Jhs. bis ins 20. Jh.) nehmen zunächst die Details auf Kosten der plastischen Form überhand, und im 19. Jahrhundert setzt der Verfall der Kunst ein.

Diese Entwicklung erscheint im Nachhinein betrachtet sowohl in Bezug auf die künstlerische Entwicklung als auch im Hinblick auf die Technologie ganz logisch. Wenn wir uns zunächst der technologischen Entwicklung zuwenden, dann müssen wir davon ausgehen, dass in der frühen Periode das Gussmaterial wohl aus der Südsahara bezogen wurde. Dort kommt Kupfer in natürlicher Verbindung mit Zink und Blei vor (Fagg, W. 1963, 25). Der Transportweg war lang, das Material kam sicher nur in begrenzter Menge bis nach Südnigeria.

Es ist üblich im allgemeinen Sprachgebrauch von Benin-Bronzen zu reden. Bronze ist - vereinfacht gesagt - eine Kupfer-Zinn-Legierung. Seit langem ist bekannt, dass nicht alle Metallgüsse aus Benin Bronzen sind. Siegfried Wolf (1968, 95) fasst folgendermaßen zusammen: „Streng genommen trifft weder die Bezeichnung Bronze noch die Bezeichnung Messing oder Gelbguss auf alle in Benin gefundenen Güsse zu, da nicht alle Legierungen Zinn oder Zink führen bzw. in solchem Maße aufweisen, dass sie als Zinnbronze oder aber als Messing bzw. Gelbguss im engeren Sinne des Wortes gekennzeichnet werden könnten.“

Otto Werner (1970) hat umfangreiche metallurgische Untersuchungen an Benin-Bronzen vorgenommen. Er ist zu dem Ergebnis gekommen, dass es sich überwiegend um Messing (Kupfer-Zinn-Legierungen) mit oder ohne Zinnbeimischung sowie mit Blei-, Eisen-, Arsen-, Antimon- und andere Beimischung handelt. Die Zusammensetzung der Legierung hat sich im Laufe

der Jahrhunderte verändert, so nahm in der Zeit zwischen dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts und dem Beginn des 18. Jahrhunderts der Zinkgehalt der Legierung beständig zu, und zwar von 1 - 7 % über 7 - 12 % auf 12 - 21 %. Andererseits sind auch aus jener Zeit Zinnbronzen bekannt (Werner, O. 1970, 72, 96ff., 135). Dennoch können wir Wolf folgen, wenn er meint: „Gegen den allgemeinen Ausdruck Bronze, der oft Anstoß erregt hat, ist nichts einzuwenden; er umfasst in seiner weiteren Bedeutung gießbare Kupferlegierungen der verschiedensten Art, besonders im Umkreis von Kunst und Kunsthandwerk“ (Wolf, S. 1968, 95).

In Benin waren die Bronze gießer in einer Zunft organisiert. Die Bronze gießer leben bis heute in einem besonderen Stadtteil. Sie durften in der Vergangenheit nur auf Anordnung des Königs arbeiten. Nur er hatte das Recht, Gusswerke in Auftrag zu geben, und nur er konnte Würdenträger als Zeichen seiner Gunst mit Gelbgussarbeiten beschenken (Göbel, P. und Seige, Chr. 1994, 25f.). Die Herstellungstechnik war der Guss in der verlore- nen Form, auch Wachsausschmelzverfahren genannt.<sup>4</sup>

## 2. Gedenkköpfe

Die berühmten Bronzeköpfe Benins sind in einem charakteristischen Stil gearbeitet. Es sind Gedenkköpfe, die einst auf den Altären verstorbener Könige und Königinmütter standen und bis in die Gegenwart auf den Altären stehen (vgl. *The Art of Power* 1983, 16, Fig. 3). Jeder König von Benin hatte nach seinem Amtsantritt die Pflicht, einen Gedenkkopf für seinen verstorbenen Vorgänger anfertigen zu lassen. Der aus Metall gegossene Gedenkkopf wird auf den Altar dieses Königs gestellt. Auf ihm steht, mit der Spitze an die Wand gelehnt, ein beschnitzter Elefantenstoßzahn (vgl. *Ben-Amos, P.* 1980, 38, 65). Für die Altäre verstorbener Königinmütter wurden ebenfalls Gedenkköpfe gegossen.<sup>5</sup> Die frühen Köpfe sind noch naturalistisch gestaltet, wenn auch idealisiert. An den Köpfen aus verschiedenen Perioden der Beninkunst lässt sich eine Entwicklung in stilistischer und technologi- scher Hinsicht ablesen. Mehr und mehr zeigt sich eine Tendenz zur Stilisie- rung, und die Bronzeköpfe werden immer schwerer.

Zu Einzelheiten habe ich mich bereits bei einem früheren Matreier Gespräch geäußert (Zwernemann, J. 1996, 99 f.). Dennoch fasse ich hier diese Entwicklung nochmals kurz zusammen. Die frühesten, zwischen etwa

<sup>4</sup> Dieses Verfahren ist z. B. von Göbel, P. und Seige, Chr. 1994, 26 ausführlich beschrieben.

<sup>5</sup> Der „Queen Mother“, der Mutter des Königs, wird nach ihrem Tode ebenfalls ein Altar errichtet.

1325 und dem Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Köpfe weisen als Charakteristikum hohe Kragen unter dem Kinn auf, welche die Stränge aus Korallenperlen darstellen. Vermutlich handelt es sich um Trophäenköpfe, also nicht um Gedenkköpfe der Könige (*Ben-Amos, P. 1980, 16-19; Schaefer, St. 1983, 72; Duchâteau, A. 1989, 22*).

Erst mit dem zweiten Typ beginnen die Gedenkköpfe der verstorbenen Könige. Er ist durch einen unter dem Kinn sitzenden, am unteren Ende gerollten Kragen sowie die Darstellung einer netzartigen Haube aus Korallenperlen mit seitlich herunter hängenden Schnüren gekennzeichnet. In dieser Zeit, d.h. Anfang des 16. Jahrhunderts, dürfte auch der Guss von Gedenkköpfen für Königinmütter begonnen haben, die aber an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt werden. Der dritte Typ, bei dem die Darstellung des Korallenkragens unter dem Mund ansetzt, ist zwischen 1550 und 1735 zu datieren. Köpfe dieses Typs gehören der klassischen Periode der Benin-Kunst an. Der Kragen wird nun sehr hoch und verleiht den Köpfen ein fast walzenförmiges Aussehen. Man kann drei Untertypen unterscheiden, die hier aber außer Betracht bleiben können. Alle Köpfe des vierten Typs wurden zwischen 1735 und 1815 gegossen. Bei diesem Typ kommt unten eine Plinthe hinzu, auf der Zeichen der übernatürlichen Macht und Autorität des Königs (*Duchâteau, A. 1989, 23*) dargestellt sind. Auch bei diesen Köpfen sind wieder Untertypen festzustellen. Mit diesem Typ setzt die Spätzeit ein. Nach 1816 bekommt die Korallenhaube die Königs zusätzliche Flügel und schließlich noch „Arme“ aus zylindrischen, auf Draht gereihten Karneolperlen. Diese teilweise exakten Datierungen sind möglich, weil die Gedenkköpfe und auch einzelne Attribute ganz bestimmten Herrschern zugeordnet werden können.

Die Kragen aus Korallenperlen gehören ebenso wie die Hauben bis heute zur Zeremonialtracht der Benin-Könige. Wie die Tracht in früheren Jahrhunderten genau ausgesehen hat, wissen wir nicht. Photographien aus der jüngeren Vergangenheit zeigen jedoch, dass der Korallenkragen locker um den Hals liegt (z. B. *Ben-Amos, P. 1980, 8, Abb. 2, 82, Abb. 89*). Die Haube ist dort übrigens anders als auf den Gedenkköpfen. Sie ist oben spitzkonisch verlängert, hat aber die nach 1816 eingeführten Flügel. Dagegen fehlen die „Arme“, die an den späten Gedenkköpfen vorhanden sind.

### **3. Belebung und Veränderung der Gusskunst durch europäische Metallimporte**

Zuvor wurde erwähnt, dass die frühen Köpfe sich durch besonders dünnwandigen Guss auszeichnen. Dies gilt übrigens auch für frühe Tier- und Menschenfiguren. Vom 16. Jahrhundert an nimmt die Stärke des Metalls zu. Außerdem

kommen bald bis dahin völlig unbekannte Gussobjekte hinzu, wie z.B. die Bronzeplatten oder Vollplastiken. Es ist kein Zufall, dass mit dem Beginn des direkten Handels mit Europäern die Benin-Kunst einen starken Auftrieb bekam. Denn schon im 16. Jahrhundert werden Manillas,<sup>6</sup> eine bestimmte Form von Messingringen, die als Zahlungsmittel dienten,<sup>7</sup> sowie etwa 1,20 m lange, daumenstarke Stäbe aus dem gleichen Material als Haupthandelsartikel der Portugiesen genannt (*Dark, Ph. 1973, 48.*). Neben Stoffen, Korallen und Pferdehaar waren die Manillas ausschließlich dem König und seinem Hof vorbehalten (*Duchâteau, A. 1989, 82f.*). Die ständige Einfuhr von Gussmaterial durch europäische Kaufleute ermöglichte den Aufschwung und damit die Luxurierung der Beninkunst.<sup>8</sup> Erst das in größerer Menge zur Verfügung stehende Metall ermöglichte dickwandige Güsse, die Herstellung einer größeren Anzahl von Köpfen und die zusätzliche Prachtentfaltung durch die Bronzeplatten. Bei den Köpfen kann man von einer exzessiven Entwicklung sprechen.

#### 4. Die Bronzeplatten Benins

Auf den Bronzeplatten sind Szenen höfischen Lebens, Würdenträger und Funktionäre des Hofes und Tiere, die symbolische Bedeutung haben, im Relief abgebildet. In einigen Fällen sind auch historische Ereignisse dargestellt. Der in Amsterdam lebende niederländische Arzt und Kompilator gedruckter und ungedruckter Reiseberichte Olfert Dapper teilt in seiner Beschreibung Afrikas mit, dass hölzerne Stützpfeiler die mit Palmblättern gedeckten Dächer im Palastbezirk von Benin trugen. Diese Pfeiler waren „von unten bis nach oben zu mit Missinge überzogen / darauf ihre Krieges-tahten und Feldschlachten seynd abgebildet“ (*Dapper, O. 1670, 486*). Gemeint sind damit die Bronzeplatten, die der Gewährsmann von Dapper damals richtig als Messingplatten erkannt hatte.<sup>9</sup> Als Material, das nicht korrodiert, „steht es für Permanenz und Kontinuität des Königtums“ (*Ben-*

<sup>6</sup> Das portugiesische Wort *manilha* bedeutet Arm- oder Fußring. Hufeisenförmig gebogene Ringe aus Kupfer oder Messing wurden von den Portugiesen - später auch von Händlern anderer Nationen - in großen Mengen als Zahlungsmittel an der Westküste Afrikas eingeführt. Zusammen mit Darstellungen von Portugiesen sind sie auf Bronzeplatten Benins abgebildet (*Hirschberg, W. 1988, 295*).

<sup>7</sup> Über die Verwendung der Manilla als kommerzielles Zahlungsmittel durch die Afrikaner selbst ist nichts bekannt, wohl aber über ihren Gebrauch als rituelles Zahlungsmittel. Selbstverständlich haben die Europäer mit Manillas eingekauft.

<sup>8</sup> Wie bedeutend der Handel mit Manillas an der afrikanischen Westküste war, mögen zwei Zahlen zeigen: Zwischen 1511 und 1522 hatte allein der portugiesische Handelsstützpunkt Elmina (im heutigen Ghana) über 302.920 Manillas abgerechnet. Die Faktorei von Axim (ebenfalls im heutigen Ghana) erhielt in der Zeit vom 1. Mai 1505 bis zum 30. September 1506 u. a. 67.094 Manillas (*Strieder, J. 1932, 250 Anm. 4*).

<sup>9</sup> Dapper konnte für Benin auf einen erheblichen Anteil primären Materials zurückgreifen, das vor 1644 aufgezeichnet wurde (*Jones, A. 1990, 176f.*).

Amos, P. 1980, 64). Wenn Dapper von dargestellten Kriegstaten und siegreichen Schlachten schreibt, die auf den Platten verewigt wurden, dann hat sein Gewährsmann nicht alles erwähnt, denn zu Beginn dieses Absatzes haben wir weitere Motive genannt. Die Abbildung historischer Ereignisse ist eher die Ausnahme. In jedem Falle wurde etwas dargestellt, was dem König oder seinen Ratgebern wichtig erschien. 1702 beschrieb der Niederländer Van Nyendael den Palast mit bemerkenswerter Genauigkeit, erwähnte aber die Platten mit keinem Wort. Offensichtlich waren sie inzwischen abgenommen und magaziniert worden. Der Grund dafür ist unbekannt.

Eingehende Forschungen haben ergeben, dass alle Bronzeplatten etwa zwischen 1550 und 1650 gegossen wurden. Wie schon angemerkt, wurde die Herstellung der Reliefplatten erst durch das von den Europäern reichlich importierte Gussmaterial ermöglicht. Die Einfuhr entsprechender Mengen von Gussmaterial aus der südlichen Sahara hätte vermutlich kaum zu überwindende logistische Schwierigkeiten geboten. Wenn man so will, konnte ein Luxusartikel nur durch den europäischen Import des Metalls entstehen. Auffällig ist die Rechteckform, die für die traditionale afrikanische Kunst ungewöhnlich ist. Es wird vermutet, dass hier europäische Vorbilder Einfluss gehabt haben. Denkbar ist, dass die portugiesischen Besucher Benins Bilder vorzeigten, die den Impuls zur Nachahmung boten (Fagg, W. 1963, 24; Ben-Amos, P. 1980, 28). Bei den Platten selbst wird ebenfalls eine interessante Entwicklung vermutet. Die frühen Bronzeplatten zeichnen sich durch ein relativ flaches Relief aus, bei späteren Platten tritt das Relief immer stärker hervor. Philip Dark (1973, 10) nimmt die Entstehung des frühesten Plattentyps, der sich durch ein von einem Kreis umgebenes Kreuz als Hintergrundmotiv auszeichnet, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts an. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts sollen die zwei der drei Plattentypen entstanden sein, deren Hintergrund ein Blättermotiv aufweist. Dort tritt nun das Relief stärker hervor, während es im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts am weitesten heraustritt. William Fagg (1963, 25) stimmt dieser relativen Chronologie der Bronzeplatten „im großen und ganzen“ zu, gibt aber zu bedenken, dass unterschiedliche Relieftiefe auch bei gleichzeitig lebenden Künstlern vorkommen könnte. Diese Frage soll hier nicht weiter verfolgt werden. Wesentlich ist, dass die Platten überhaupt erst möglich wurden, als die Europäer reichlich Gussmaterial lieferten. Fagg warnt davor, die Platten in erster Linie als „Kunst um der Kunst willen“ zu betrachten. Sie seien „vielmehr eine imposante Kulisse für das Zeremoniell des Hofes“ gewesen (Fagg, W. 1963, 24). Wenn wir unter diesem Aspekt den von Dapper überlieferten Bericht betrachten, so handelt es sich in der

Tat um eine Luxurierung der Benin-Kunst. Interessant ist in diesem Zusammenhand, dass die Platten Ende des 17. Jahrhunderts offensichtlich abgebaut und magaziniert wurden. Sie sind damit ihrer ursprünglichen Funktion beraubt. Sie haben jedoch offenbar in gewisser Weise als Archiv gedient. Man konnte an ihnen z. B. Details der Tracht von Hoffunktionären ablesen. Wenn dies zutrifft, handelte es sich um eine Erweiterung oder - wenn man so will - um eine Umwandlung der Funktion.

## 5. Schlussbemerkung

Zusammenfassend können wir feststellen, dass sowohl bei der Entwicklung der Benin-Köpfe als auch bei den Benin-Platten eine eindeutige Tendenz zur Luxurierung festzustellen ist, die durch leichten Zugang zum Gussmaterial durch den Handel mit europäischen Kaufleuten ermöglicht und ausgelöst wurde. Ohne diesen starken Zustrom an Buntmetall hätte sich die Benin-Kunst nur in quantitativ sehr viel bescheidenerem Maße entwickeln können. Bei den Köpfen - und übrigens auch bei Vollplastiken, auf die hier nicht näher eingegangen wurde - ist zugleich ein Nachlassen der künstlerischen Qualität über vier Jahrhunderte festzustellen, während dies für die Platten nicht direkt zutrifft, weil sie nur etwa in einem Jahrhundert in der mittleren Periode der Beninkunst gegossen wurden.

Alles in allem kann man von einer Luxurierung durch Überfluss ausgehen, wie es Eilo Hildebrand in seinem Beitrag nennt. Dieser Überfluss führte 1. zu einer Luxurierung der Quantität - sowohl des Materials als auch der Anzahl der Kunstwerke - und 2. zur Luxurierung der Form, wie sie durch das Heraustreten des Reliefs aus dem Plattenhintergrund gekennzeichnet ist.

## LITERATUR

- BEN-AMOS, Paula (1980): The Art of Benin. Thames and Hudson, London.
- BOSMAN, Willem (1704): Nauwkeurige beschrijving van de Guinese Goud-, Tand- en Slavekunst. Utrecht 1704.
- DAPPER, Olfert (1668): Nauwkeurige beschrijving der Afrikaansche Gewesten etc. Amsterdam.
- DAPPER, Olfert (1670): Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Afrika etc. Amsterdam.
- DARK, Philip J.C. (1973): An Introduction to Benin Art and Technology. Oxford University Press, London.
- DUCHÂTEAU, Armand (1989): Benin. Kunst einer Königskultur. Museum für Völkerkunde, Wien.

- FAGG, William (1963): Bildwerke aus Nigeria. Prestel, München.
- GÖBEL, Peter und SEIGE, Christine (1994): Die Kunst Benins; in: Kunst aus Benin. Afrikanische Meisterwerke aus der Sammlung Hans Meyer. Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Leipzig, S. 8-43.
- HIRSCHBERG, Walter (1988): Manilla; in: Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Hrsg. Walter Hirschberg. Dietrich Reimer, Berlin, S. 295.
- JONES, Adam (1990): Decompiling Dapper: A Preliminary Search for Evidence; in: History in Africa 17, S. 171.209.
- SCHAEFER, Stacy (1983): Benin Commemorative Heads; in: The Art of Power - The Power of Art. Studies in Benin Iconography. Edited by Paula Ben-Amos and Arnold Rubin. Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, S. 71-78.
- STRIEDER, Jakob (1932): Negerkunst von Benin und deutsches Metallexportgewerbe im 15. und 16. Jahrhundert; in: Zeitschrift für Ethnologie 64, S. 249-259.
- THE ART OF POWER - THE POWER OF ART. Studies in Benin Iconography. Edited by Paula Ben-Amos and Arnold Rubin. Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles.
- WERNER, Otto (1970): Metallurgische Untersuchungen der Benin-Bronzen des Museums für Völkerkunde Berlin, Teil I; in: Baessler Archiv N.F. 18, S. 71-153.
- WOLF, Siegfried (1968): Neue Analysen von Benin-Legierungen in vergleichender Betrachtung; in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden 28, 1968, S. 91-153.
- WILLETT, Frank (1967): Ife - Metropole afrikanischer Kunst. Gustav Lübke, Bergisch-Gladbach.
- ZWERNEMANN, Jürgen (1993): Die Benin-Bronzen des Museums für Kunst und Gewerbe; in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 9/10, 1990-1991, S. 7-26.
- ZWERNEMANN, Jürgen (1996): Beispiele technologischer Entwicklung in afrikanischen Kulturen; in: Matreier Gespräche - Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung. Hrsg. Max Liedtke. austria medien service, Graz, S. 91-105.



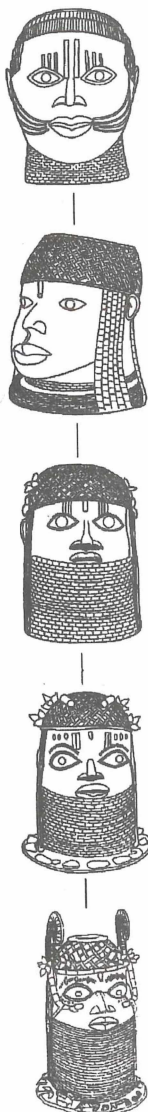


Abb. 1: Entwicklungsreihe der Gedenkköpfe aus Bronze für die Könige von Benin. V. o. n. u. Trophäenkopf ca. Ende des 15. Jhs. - Gedenkköpfe für Könige von Benin Anfang 16. Jh. - Mitte 16. Jh. bis Anfang 18. Jh. - 18. Jh. - 19. Jh. Zeichnung: MVH, Anke Blanck.

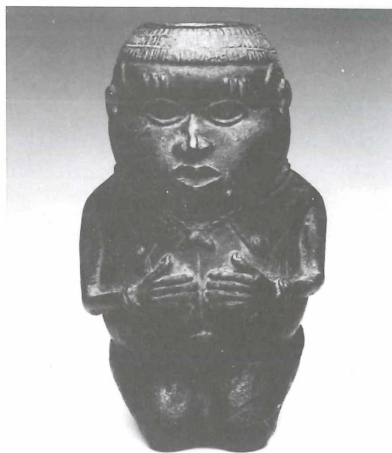


Abb. 2: Gefäß in Form eines knienden, missgestalteten Zwerges. Um 1500. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C3688. Foto: MVH, Brigitte Saal.



Abb. 3: Würdenträger des Hofes von Benin. 19. Jh. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C2327. Foto: MVH, Archiv. Im Vergleich mit dem Gefäß auf Abb. 2 ist ein Nachlassen der künstlerischen Qualität erkennbar. Bei Figuren vom Ende des 19. Jhs. ist ein noch stärkeres Absinken der Qualität bemerkbar. Sie sind oft schlechter als Touristenstücke des 20. Jhs.



Abb. 4: Portugiese. Reliefplatte. 2. Hälfte des 16. Jhs. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C2946. Foto: MVH, Brigitte Saal. Diese Darstellung zeigt das flache Relief früher Platten.



Abb. 5: Ein König von Benin, gestützt von zwei Höflingen. Links und rechts über dem König Europäer-Köpfe. Reliefplatte. Um 1600. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C2897. Foto: MVH, Archiv. Bei dieser Darstellung kommt das Relief schon weiter aus der Plattenebene hervor als bei Abb. 4.



Abb. 6: Krieger mit einem Gefangenen. Typisch ist der Größenunterschied. Der Unterlegene, der durch seine Haartracht als Fremder gekennzeichnet ist, wurde erheblich kleiner dargestellt. Erste Hälfte des 17. Jhs. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C2329. Das Relief tritt bei dieser Platte sehr deutlich aus dem Hintergrund hervor.



Abb. 7: Bedeutender Krieger. Die Darstellung des Korallenschmucks um den Hals sowie die darunter gezeigten Leopardenzähne sowie auch das Gewand weisen auf eine hervorragende Persönlichkeit hin. Erste Hälfte des 17. Jhs. Museum für Völkerkunde Hamburg, Inventar-Nr. C2384. Foto: MVH, Archiv. Hier löst sich das Relief fast noch deutlicher vom Hintergrund als bei Abb. 6.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2002

Band/Volume: [2002a](#)

Autor(en)/Author(s): Zwernemann Jürgen

Artikel/Article: [Luxurierung in der afrikanischen Kunst Das Beispiel Benin \(Nigeria\) 169-178](#)