

sische Künstler und zwei Künstlerinnen aus der DR Kongo in der Ausstellung mit eigenen Werken vertreten sind und somit in dem angezeigten Band und in der Ausstellung visuell ‚zu Wort‘ kommen. Sieben von ihnen haben Auftragswerke geschaffen, die sich zum Teil direkt mit Himmelhebers Reisen und dem damaligen kolonialen Hintergrund befassen. Diese, jedoch nicht weniger auch die anderen Beiträge, thematisieren spezielle, oftmals regional bedingte Auswirkungen der Kolonialherrschaft, des Welthandels und die vor allem seit Ende des Zweiten Weltkrieges intensivierten, zum Teil obskuren Praktiken des Kunsthandels mit Objekten aus Übersee.

Um gleich den möglichen Vorwürfen, bei den Sammelobjekten handelte es sich um Raubgüter, wie es in den gegenwärtigen Debatten um die Überprüfung der Umstände der Erwerbung aus Übersee stammender Objekte sowie der Sammlungsgeschichten etwas zu pauschal gefordert wird,<sup>5</sup> den Wind aus den Segeln zu nehmen, sei darauf verwiesen, dass der Sammler und Wissenschaftler für die entstandenen Werke bezahlt hat. Auch Geschenke befinden sich darunter. Ihm eventuell Plünderungen von afrikanischem Kulturgut vorzuwerfen, würde die damals Handelnden, also seine afrikanischen Geschäftspartner, im Nachhinein entmündigen.

Am Beispiel des Kongo wird in der Ausstellung, wie im Katalog nachzuvollziehen ist, aufgezeigt, wie sich ‚westliche‘ Museen mit den in ihren Ausstellungen und Magazinen befindlichen Objekten aus Übersee offensiv auseinandersetzen können. Es wurde exemplarisch deutlich gemacht, wie dies kritisch, selbstkritisch und dennoch produktiv geschehen kann.

ULRICH VAN DER HEYDEN  
*Berlin/Pretoria*

5 Vgl. so eine nach wissenschaftlichen Kriterien wenig ernst zu nehmenden Schrift von Moritz Holfelder, *Unser Raubgut. Eine Streitschrift zur kolonialen Debatte*, Berlin 2019.



**Nanina Guyer und Michaela Oberhofer (Hrsg.); FIKTION KONGO. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart** (Ausst.-Kat. Museum Rietberg, Zürich, 22.11.2019–15.03.2020); Zürich: Scheidegger & Spiess 2019; 328 S., 413 farb. u. 16 s/w-Abb.; ISBN 978-3-85881-643-6; € 48

Die aktuellen weltweiten Proteste gegen Rassismus und Polizeigewalt stellen das koloniale Erbe der europäischen Länder in den Fokus, die Anfang Juni zum Sturz der Statue eines Sklavenhändlers durch Demonstranten in Bristol kulminierten. Dieser symbolträchtige Akt und die Proteste stießen eine öffentlich geführte Debatte zur kolonialen Vergangenheit in allen ehemaligen Kolonialmächten an. Die daraus resultierende Neubewertung von Denkmälern kolonialer Schlüsselfiguren im öffentlichen Raum führte schließlich

dazu, dass die Stadt Antwerpen die seit längerem umstrittene Plastik Leopolds II. entfernen ließ, der seine „persönlichen ökonomischen Interessen [...] mit unerbittlicher Härte“ (14) in seinem persönlichen souveränen Machtbereich, dem Kongo, zwischen 1886 und 1908 durchgesetzt hatte. Wie grausam die kongolesische Bevölkerung unter Leopold II. behandelt wurde zeigt sich auch darin, dass er seinen Freistaat 1908 nach Publikmachen der Gräueltaten an den belgischen Staat abtreten musste (17) – der Kongo war ab diesem Zeitpunkt eine belgische Kolonie und wurde erst 1960 unabhängig.

Öffentlich geführte Debatten über den Umgang mit kolonialem Erbe in ethnologischen Sammlungen dominierten die Museumswelt bereits in den letzten Jahrzehnten. Neben den oft unklaren Provenienzen stehen die ethnologischen Museen vor der Herausforderung der angemessenen Vermittlung im Ausstellungsraum, in dem die Exponate naturgemäß ihrem kulturellen Kontext entrissen sind. Als positives Beispiel tut sich seit Jahren das Museum Rietberg in Zürich hervor, das sich zur Aufgabe gemacht hat, die Provenienz seiner Sammlung kontinuierlich wissenschaftlich aufzuarbeiten und die Ergebnisse öffentlich zu machen.

Das gelingt in außergewöhnlichem Maße in der Sonderausstellung *Fiktion Kongo*, die vom 22. November 2019 bis 15. März 2020 im Museum Rietberg zu sehen war, sowie im gleichnamigen, opulenten Ausstellungskatalog – das Ergebnis eines langjährigen Forschungsprojekts in Kooperation mit dem Historischen Seminar der Universität Zürich. Das innovative Konzept von Ausstellung und Katalog zeichnet sich durch die Verbindung traditioneller und zeitgenössischer kongolesischer Kunst aus, die teilweise auf die Sammlung direkt reagiert und als Auftragsarbeiten extra geschaffen wurde. Dem Museum gelingt es damit die koloniale Geschichte des Kongo und die Provenienz der eigenen Sammlung aufzuarbeiten sowie die gegenwärtige Situation des Kongo anhand der politischen Ikonografie zeitgenössischer Kunst eindringlich zu skizzieren und nimmt somit die aktuelle Debatte in Belgien vorweg.

Als Basis für die Untersuchung dient die wissenschaftliche Aufarbeitung der Privatsammlung von Hans Himmelheber (1908–2003), des Vaters des ehemaligen Direktors des Museum Rietberg, Eberhard Fischer, ein deutscher Kunstethnologe, der den Kongo 1938/39 bereiste (11). Der Nachlass Himmelhebers, darunter über 750 Objekte, circa 15.000 Fotonegative sowie sein schriftlicher Nachlass aus seinen 14 Forschungsreisen in Afrika und Alaska, gelangte in den 2010er Jahren in die Sammlung. (18, 20) Der Fokus des Katalogs und der Ausstellung liegt auf seiner 14-monatigen Kongo-Reise Ende der 1930er Jahre.

Damit beginnt auch der erste Teil des Katalogs, *Forschen, Fotografieren, Kunst erwerben*, im ersten Aufsatz (31–52) von Michaela Oberhofer, eine der beiden Kuratorinnen der Ausstellung: Sie beschäftigt sich mit Himmelhebers Reiseabsichten, der neben wissenschaftlich-ethnologischen auch wirtschaftliche Interessen verfolgte. „Im Fokus seiner Untersuchungen im Kongo sollten die Herstellung, der Gebrauch und die Bedeutung von Objekten stehen, aber auch die Kunstschaffenden selbst, ihre Biografie und ihre Vorstellungen.“ (32) Dafür führte Himmelheber Interviews mit

Künstlern und Kunsthandwerkern, dokumentierte fotografisch und schriftlich die Schaffensprozesse. Sein wissenschaftlicher Ansatz war es, die Künstler als Individuen anzusehen und stellte den jeweiligen gesellschaftlichen und persönlichen Hintergrund sowie das individuelle Kunstschaffen ins Zentrum seiner Untersuchungen. Himmelhebers moderner Ansatz äußerte sich auch in der Ansicht der Gleichwertigkeit von Kunst und Kunsthandwerk sowie in der universalistischen Anschauung von Kunst, wie sie auch in der europäischen Avantgarde der 1930er Jahre zum Ausdruck kommt. (32–34) Vorwiegend war Himmelhebers Reise im Kongo aber durch den Ankauf von Kunstwerken und Ethnologica für die europäischen Auftraggeber bestimmt, die seine Reise finanzierten. Zwischen 2.500 und 3.000 Artefakte wurden für europäische und nordamerikanische Museen, Privatsammlungen und Händler verschifft (39). Mithilfe von lokalen Vermittlern kaufte Himmelheber von lokalen Verkäufern oder am Hof des Kuba-Königs, sofern man sich auf einen für beide Seiten angemessenen Preis einigen konnte oder das Objekt nicht weiter vom Verkäufer benötigt wurde. (45f.) Detailliert analysiert Oberhofer die Erwerbsstrategien von Himmelheber und führt verschiedene Ankäufe auf die ästhetischen und ethnologischen Interessen Himmelhebers, aber vor allem auf die Nachfrage der Auftraggeber zurück, die sich durch das Sammlungsprofil der jeweiligen Institution bestimmt. Deutlich zeichnet sich an den Erwerbungen, die dem klassischen Kunstgeschmack des Westens und den dort geltenden Objektkategorien entsprechen sollten, (41) die erste ‚Fiktion‘ des Kongo ab – eine hergebrachte Vorstellung sollte durch die Objekte nur untermauert und nicht in Frage gestellt werden.

Diese ‚Fiktion‘ verdeutlicht sich nicht nur durch die angekauften Objekte, sondern besonders durch Fotografien, denn dieses Medium prägt durch seine vermeintliche Authentizität die Fremdwahrnehmung. Den rund 1.400 Schwarz-Weiß-Negativen im Archiv, die Himmelheber zwischen 1938 und 1939 im Kongo aufgenommen hat, widmet sich Nanina Guyer. (53–71) Guyer geht dem ‚kolonialen Blick‘ Himmelhebers auf die Spur und offenbart den konstruierten Charakter seiner Fotografien, indem sie nicht die ethnografischen Interessen, sondern den historischen Entstehungskontext in den Vordergrund ihrer Untersuchung rückt. Auch bei diesen Fotografien sind wirtschaftliche und wissenschaftliche Interessen eng miteinander verbunden – wollte Himmelheber doch die Fotografien nach seiner Rückkehr im großen Stil vertreiben. (53) Das Fotografieren war für Himmelheber eine erfolgreiche Strategie, sich von anderen westlichen Akteuren abzuheben, seine Kaufkraft zu unterstreichen und sich als ‚reicher Weißer‘ zu präsentieren: „Die Fotografien, die aus solchen Situationen heraus entstanden, waren für ihn selbst nur ein Mittel zum Zweck, ein Nebenprodukt“ (54). Andererseits verstand Himmelheber seine Fotografien als „dokumentarisches Werkzeug, um ein zeitloses, traditionelles Afrika darzustellen“ (57) und bemühte sich um ein authentisches Bild Afrikas, indem er spontane, ungestellte Schnappschüsse erstellte. Diese beiden unterschiedlichen Modi werden im Katalog klar gegenübergestellt. (57–59) Die wissenschaftlichen Interessen finden sich vor allem in den Fotoserien Himmelhebers, die beispielsweise (kunst-)handwerkliche Tätigkeiten, Maskentänze und andere Rituale aus verschiedenen Perspektiven doku-

mentieren, wobei aber die Fotografie naturgemäß die Akteure beeinflusste. (58-62) Bei seinen Porträtaufnahmen legte Himmelheber den Fokus auf vermeintliche Authentizität; er fotografierte vornehmlich Personen mit traditionellen Frisuren, Kleidern oder Tätowierungen, während er die Aneignung von westlichen Attributen, mit denen sich die Menschen schmückten, ablehnte und negativ deutete. Das von äußeren Einflüssen Unberührte und Traditionelle war das, was Himmelheber in seinen dokumentarischen Fotografien anstrebte und auch der Bildpolitik der belgischen Kolonialverwaltung entsprach, „die das Ideal einer von der Moderne unberührten, zeitlosen und harmonischen Dorfbevölkerung versus der modernen Stadt mit ihrer fortschrittlichen Bevölkerungen propagierte“ (65). All das ist eine visuelle Fiktion, die sich in den Fotografien ebenso dekonstruiert wie durch die offensichtliche Inszenierung verschiedener Aufnahmen, die durch die Fotoserien sichtbar werden. (66)

Die fünf kurzen, auf die beiden Essays folgenden, ‚Stories‘, eine Mischung aus Katalogtexten und Exkursen, die mit vielfachen Fotografien und Abbildungen verbunden sind, beziehen sich auf die vorangegangenen Texte und komplettieren diese durch ihren Fokus auf (Kunst-)Gegenstände, zum Beispiel Insignien der lokalen Chiefs, die koloniale Machtstrukturen unterstreichen, welche auch in den Aufsätzen regelmäßig zur Sprache kommen. Daneben wird auch die Provenienz verschiedener ausgewählter Objekte behandelt, deren Ankauf durch Fotografien dokumentiert ist. (72–95)

Daran schließen sich die Arbeiten und Texte von Michèle Magema und David Shongo an, die direkt auf die Fotografien von Himmelheber reagieren und diese in ihrer Kunst interpretieren. „Seine Fotos offenbaren einen faszinierenden Widerspruch. Obwohl es ihm ganz offenkundig um die abgebildeten Kunstwerke und Menschen geht, ist Himmelhebers kolonialer Blick unverkennbar.“ (106), beschreibt Shongo. In seinen Collagen verbindet er die Porträts der Fotografierten mit elektronischen Elementen und technischen Objekten wie Maschinengewehren, Virtual-Reality-Brillen oder Barcodes (104) und thematisiert somit die bewaffneten Konflikte im Kongo ebenso wie die Jagd nach und Ausbeutung wegen Rohstoffen, die in der Kolonialzeit begonnen haben und bis in die Gegenwart nachklingen und andauern. Magema hingegen hinterfragt in ihrer Installation die persönliche Vergangenheit ihrer Familie – ihr Großvater, der zu der gebildeten Elite des Landes gehörte, arbeitete Ende der 1930er Jahre für die Kolonialregierung – mithilfe der historischen Fotografien und untersucht damit kritisch ihr eigenes Erbe.

Das zweite Kapitel, *Design und Eleganz*, beginnt mit dem Beitrag von Christraud M. Geary, die sich mit dem Mythos um die Kuba auseinandersetzt, deren Kunst Künstler wie Klimt, Klee oder Matisse inspirierte. (115–127) Dieser Mythos, diese Fiktion um das Königreich der Kuba äußert sich in der westlichen Vorstellung eines Volks der „edlen Wilden“ (115), das anderen Völkern in Kunst und Kultur überlegen sei. Befördert wurde diese Vorstellung durch die monarchisch-hierarchische Struktur des Staates sowie durch die Kunstgegenstände und die Tänze, (116) die von einer ganzen Reihe von Fotografen und Filmemachern, darunter auch Himmelheber, dokumentiert und in Europa präsentiert wurden. Dabei sind die visuellen Zeugnisse

mentieren, wobei aber die Fotografie naturgemäß die Akteure beeinflusste. (58-62) Bei seinen Porträtaufnahmen legte Himmelheber den Fokus auf vermeintliche Authentizität; er fotografierte vornehmlich Personen mit traditionellen Frisuren, Kleidern oder Tätowierungen, während er die Aneignung von westlichen Attributen, mit denen sich die Menschen schmückten, ablehnte und negativ deutete. Das von äußeren Einflüssen Unberührte und Traditionelle war das, was Himmelheber in seinen dokumentarischen Fotografien anstrebte und auch der Bildpolitik der belgischen Kolonialverwaltung entsprach, „die das Ideal einer von der Moderne unberührten, zeitlosen und harmonischen Dorfbevölkerung versus der modernen Stadt mit ihrer fortschrittlichen Bevölkerungen propagierte“ (65). All das ist eine visuelle Fiktion, die sich in den Fotografien ebenso dekonstruiert wie durch die offensichtliche Inszenierung verschiedener Aufnahmen, die durch die Fotoserien sichtbar werden. (66)

Die fünf kurzen, auf die beiden Essays folgenden, ‚Stories‘, eine Mischung aus Katalogtexten und Exkursen, die mit vielfachen Fotografien und Abbildungen verbunden sind, beziehen sich auf die vorangegangenen Texte und komplettieren diese durch ihren Fokus auf (Kunst-)Gegenstände, zum Beispiel Insignien der lokalen Chiefs, die koloniale Machtstrukturen unterstreichen, welche auch in den Aufsätzen regelmäßig zur Sprache kommen. Daneben wird auch die Provenienz verschiedener ausgewählter Objekte behandelt, deren Ankauf durch Fotografien dokumentiert ist. (72–95)

Daran schließen sich die Arbeiten und Texte von Michèle Magema und David Shongo an, die direkt auf die Fotografien von Himmelheber reagieren und diese in ihrer Kunst interpretieren. „Seine Fotos offenbaren einen faszinierenden Widerspruch. Obwohl es ihm ganz offenkundig um die abgebildeten Kunstwerke und Menschen geht, ist Himmelhebers kolonialer Blick unverkennbar.“ (106), beschreibt Shongo. In seinen Collagen verbindet er die Porträts der Fotografierten mit elektronischen Elementen und technischen Objekten wie Maschinengewehren, Virtual-Reality-Brillen oder Barcodes (104) und thematisiert somit die bewaffneten Konflikte im Kongo ebenso wie die Jagd nach und Ausbeutung wegen Rohstoffen, die in der Kolonialzeit begonnen haben und bis in die Gegenwart nachklingen und andauern. Magema hingegen hinterfragt in ihrer Installation die persönliche Vergangenheit ihrer Familie – ihr Großvater, der zu der gebildeten Elite des Landes gehörte, arbeitete Ende der 1930er Jahre für die Kolonialregierung – mithilfe der historischen Fotografien und untersucht damit kritisch ihr eigenes Erbe.

Das zweite Kapitel, *Design und Eleganz*, beginnt mit dem Beitrag von Christraud M. Geary, die sich mit dem Mythos um die Kuba auseinandersetzt, deren Kunst Künstler wie Klimt, Klee oder Matisse inspirierte. (115–127) Dieser Mythos, diese Fiktion um das Königreich der Kuba äußert sich in der westlichen Vorstellung eines Volks der „edlen Wilden“ (115), das anderen Völkern in Kunst und Kultur überlegen sei. Befördert wurde diese Vorstellung durch die monarchisch-hierarchische Struktur des Staates sowie durch die Kunstgegenstände und die Tänze, (116) die von einer ganzen Reihe von Fotografen und Filmemachern, darunter auch Himmelheber, dokumentiert und in Europa präsentiert wurden. Dabei sind die visuellen Zeugnisse

das Ergebnis der Image-Strategie der Kuba selbst, die ihre Vergangenheit für Touristen wiederaufleben ließen; dazu gehören Zeremonien, Tänze und Maskenspiele sowie inszenierte Porträtaufnahmen des Königs nyim Kot Mabiinc. „Die Aufführung spektakulärer Inszenierungen war eine der Strategien der lokalen Akteure, um die Wünsche und Vorstellungen der Besucher über das mythische Kuba Königreich zu erfüllen.“ (120) Die Kuba bedienten die Nachfrage nach traditionellen Choreografien und Kostümen und passten sich so den Vorstellungen westlicher Besucher an. Dafür erhielten sie häufig eine Vergütung für Porträtfotografien in traditioneller Kleidung und an für Zuschauer angelegte Zeremonien und Tänze folgten meist Verkaufsveranstaltungen, in der die extra für dieses Event produzierten Masken als authentische Stücke verkauft wurden. Durch diese Image-Strategie und die Kooperation mit der Kolonialverwaltung festigte sich die Herrschaft und vergrößerte sich der Einfluss der Kuba-Könige und war somit gleichzeitig auch politisches Instrument zur Machtdemonstration. (126, 135) Geary dekonstruiert den von westlichen Fotografen und Filmemachern verbreiteten Mythos als eine von allen Parteien konstruierte Fiktion. Gleichwohl bleiben Fragen zum Zweck des Mythos offen: Mit welcher Art Mythos haben wir es zu tun? Handelt es sich um das ‚authentische‘ Bild Afrikas, das sich der Westen ersehnte? War es diese Sehnsucht nach dem unberührten Naturmenschen, die in den 1920er und 1930er Jahren in Europa viele lebensreformerische Strömungen bestimmte? Warum war ein solcher Mythos im Westen derart gefragt? Gearys Ausführungen stocken am entscheidenden Punkt und sie dekonstruiert nicht den Mythos selbst, sondern nur seine Konstruktion.

Die von Nanina Guyer und Michaela Oberhofer anschließenden ‚Stories‘ (128–165) beziehen sich direkt auf das Königreich Kuba mit dessen Kunstgegenständen und Insignien. Dabei wird die Sammlung des Museums Rietberg mit den Fotografien Himmelhebers verknüpft und in den kurzen Textpassagen auf die Masken, die Könige von Kuba und die Raffia-Textilien eingegangen. Die sozialkonnotierten Kunstgegenstände der Kuba bestechen durch ihre sorgfältige Ausarbeitung und Gestaltung, die im Katalog und in der ‚Story‘ nach Gattung und Ikonografie gegliedert und typisiert wurden. Dabei wird auch die kulturelle Verwendung der Gegenstände einbezogen. (156–165) Durch das breite Bildangebot im Katalog wird dem Betrachter klar der Stil der Kuba vor Augen geführt, der sich im Design durch „Irregularitäten und Asymmetrien sowie dem Nebeneinander von unterschiedlichen Farb- und Motivblöcken“ (155) auszeichnet und deren Kunstgegenstände im Westen gefragt waren.

Für ‚Design und Eleganz‘ steht im heutigen Kongo die Gruppe der sogenannten ‚Sapeurs‘ (ein Akronym von ‚Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes‘ = sape) in Kinshasa, die der Künstler Yves Sambu in seinen Fotografien festhält. Dabei steht die extravagante, exzentrische und teure (Luxusmarken-)Kleidung, die die ‚Sapeurs‘ tragen, häufig in Kontrast zu dem urbanen Umfeld und können als Bedürfnis zur Formung einer anderen modernen, westlichen Identität gewertet werden. Gleichzeitig geht die geschaffene Identität der ‚Sapeurs‘ im Kongo weit über das rein optische hinaus und verbindet die Außenwahrnehmung mit einem tugendhaften Leben,

guter Bildung und ethischen Wertvorstellungen. (180) Diese Artikulation des modernen Selbst dokumentierte auch Himmelheber in seinen weniger geschätzten Fotografien, in denen er Personen ablichtete, die westliche, häufig von Europäern als Lohn erhaltene, Kleidung und Attribute trugen. „Mais ils sont contemporain!“ (172), rief Sambu beim Sichten der historischen Fotografien aus und das veränderte Selbstbewusstsein und der veränderte Status in der Gesellschaft, die durch die Kleidung entstehen, äußern sich damals (Abb. 1) und heute (171) in eindrücklicher Weise. Fiona Bobo, eine Schweizer Künstlerin mit kongolesischen Wurzeln, nimmt in ihrer Installation die Gruppe der ‚Sapeurs‘ in der Schweizer Diaspora in den Blick. Im Vergleich zu den ‚Sapeurs‘ im Kongo ist deren Kleidung zurückhaltender und repräsentiert neben den beschriebenen Wertvorstellungen auch die eigene Identität und Zugehörigkeit sowohl zur eigenen Community in der Schweiz als auch zur Community im Kongo. Die Arbeiten von Sambu und Bobo beschäftigen sich mit dem Identitätsverlust der kongolesischen Bevölkerung während der Kolonialzeit, den mangelhaften infrastrukturellen urbanen Lebensumständen in den Großstädten im Kongo, der Schaffung einer gemeinschaftsstiftenden Identität im In- und Ausland sowie gesellschaftlichen Fragen nach der Änderung von sozialem Status durch Kleidung in Vergangenheit und Gegenwart. (166–180)

Der dritte Teil der Publikation, *Power und Politik*, widmet sich vorwiegend Kraftobjekten und lässt tief in die spirituelle Kultur des Kongo eintauchen. Constantine Petridis schildert in seinem Essay Himmelhebers zweimonatige Reise durch das Land der Luluwa, bei der er einige Masken, aber vor allem etwa 200 Skulpturen sammelte, die teilweise die völkerkundlichen Sammlungen in Genf und Basel erhielten. Außerdem geht er auf die Bedeutung und Funktionen der dort erworbenen Kraftobjekte sowie deren unterschiedliche Typen ein. (185–195) Kraftobjekte „waren dazu bestimmt, Substanzen oder Stoffe aufzunehmen, um den Objekten spezielle, übernatürliche Kräfte zu verleihen [...]“ und „gelten so als Träger sowohl positiver als auch negativer Eigenschaften und können sowohl schützen und Helfen als auch Unheil und Schaden anrichten.“ (187) Die Kraftobjekte (der Luluwa wurden dafür rituell mit Stoffen oder Substanzen pflanzlichen, tierischen oder menschlichen Ursprungs befüllt, um als Verbindungselement zwischen den Menschen und der Geisterwelt, zum Schutz des Besitzers und ähnlichem, zu dienen. Detailliert beschreibt, analysiert und interpretiert Petridis einige Kraftobjekte aus der Sammlung des Museums Rietberg und stellt den künstlerischen Eigenwert der Luluwa-Kraftobjekte und deren rituelle und spirituelle Funktion deutlich heraus. (188–195) Aufgrund der den Kraftobjekten zugesprochenen, schützenden und abwehrenden Funktionen, wurden die Luluwa-Kraftfiguren während der kolonialen Herrschaft unter dem Deckmantel der ‚Zivilisierung‘ und ‚Missionierung‘ zerstört, beschlagnahmt oder exportiert; dies führte zu einschneidenden Auswirkungen auf die Kultur der Luluwa. Die traditionellen Plastiken sind heute nur noch kaum im Kongo vertreten. (195)

Der zweite Aufsatz in diesem Teil nimmt eine Pende-Kraftfigur (Abb. 2) aus der Sammlung des Museums Rietberg in den Blick; die kunsthistorische und naturwissenschaftliche Analyse dieser einzelnen Figur „führte zu neuen Einsichten über



Abb. 1: Hans Himmelheber, *Porträt eines Chiefs*, Yaka-Region, 1938, SW-Negativ Museum Rietberg Zürich, FHH 157-3 (171)

die materiellen, technischen und kulturellen Prozesse im Fall von Kraftfiguren der Pende“ (197). Die stilistische und kunsthistorische Analyse legt nahe, dass es sich, anders als in den 1960er Jahren vermutet, nicht um eine ‚Fruchtbarkeitsfigur‘ oder ein Accessoire für Maskenauftritte, sondern um das Kraftobjekt eines Chiefs handelt. Die materialtechnischen Untersuchungen mithilfe von Röntgentomografien und verschiedenen Spektroskopien bestätigen diese These, denn die Figur verfügt aufgrund der inneren Struktur des Holzwuchses über einen vertikalen Kanal mit verschiedenen Seitenarmen, die ebenso rituell mit wirkungs-assoziativen Substanzen befüllt wurden wie die vom Künstler an Anus und Vagina eingebohrten Löcher. Die ursprünglich prächtige farbige Fassung der Skulptur sowie die naturalistische, porträthafte Ausführung lässt darauf schließen, dass es sich um eine Kraftfigur eines Pende-Chiefs handelte, der als Behälter für den Geist einer verstorbenen, jungen Verwandten diente und der den Chief und die Gemeinschaft beschützen sollte. (197–205)

Während in den Essays die politische Dimension der Kraftobjekte weitgehend nur angeschnitten wurde, widmen sich die ‚Stories‘ genau diesem Thema. Beispielsweise waren Kraftanhänger, die die Pende trugen, ein Zeichen der Zugehörigkeit zu den Pende und gegen die Kolonialherren; folglich ein Symbol der Identität und des Widerstands. Neben der Schutzfunktion von Kraftobjekten dienten diese während



der Kolonialzeit auch zum Abschluss von Verträgen wirtschaftlicher und politischer Allianzen, um sich gegen die Europäer zu behaupten und ihre eigenen Machtpositionen wiederzuerlangen. Die in Kraftfiguren eingeschlagenen Nägel besiegelten diese Bündnisse und stehen somit ebenfalls für den Widerstand gegen die Kolonialisierung. Diese erweiterte Funktion führte schließlich auch dazu, dass Kraftobjekte von der Kolonialregierung zerstört wurden, um politische und wirtschaftliche Zusammenschlüsse aufzulösen und die eigene Vormachtstellung zu festigen. (206–211, 218–221)

Eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang das Kunstwerk von Hilaire Balu Kuyangiko (219), der sich in Technik und Bildsprache traditionellen Kraftobjekten annähert, aber im Sujet Kritik an Kapitalismus, politischer Situation und westlichem Konsum übt. Die mit Elektroschrott übersäte Figur, die eine mit chinesischen Schriftzeichen beschriftete Rakete in Händen hält, beschreibt explizit die aktuelle politische und wirtschaftliche Situation im Kongo und in ganz Afrika: der Rohstoffabbau in den kongolesischen Minen, der unter menschenunwürdigen Bedingungen stattfindet, um die westliche Digitalisierung voranzutreiben und als Elektroschrott wieder zurück nach Afrika und in dortige Mülldeponien gelangt, sowie die Wirtschaftsoffensive Chinas, die Infrastruktur gegen Rohstoffe zur Verfügung stellt, (221) was Kritiker wie eine zweite Kolonialisierung empfinden. Dass der Kongo auch innenpolitisch noch nicht stabil und unabhängig ist, verdeutlichen die kleinen UN-Figuren auf der Skulptur, die teilweise Maschinengewehre tragen. Sie können als Zeichen der westlichen Fremdbestimmung ebenso wie der bewaffneten, grausamen Kongo-Kriege im letzten Jahrzehnt interpretiert werden und stehen möglicherweise auch für den vor wenigen Jahren publik gewordenen sexuellen Missbrauch an Kongolesen durch UN-Soldaten.

Unter dem Titel *Performance und Initiation* stehen traditionelle Zeremonien und die dafür verwendeten Tänze, Musik sowie Masken und Kostüme im Fokus. Im Fotoessay von Z. S. Strother und den Fotografien von Nzombo Dugo Kakema wird das Initiationsritual ‚mukanda‘ bei den Ost-Pende in den 1980er Jahren dokumentiert und beschrieben sowie die Bedeutung und Verwendung der Masken für das Ritual aufgeschlüsselt. Interessant an diesem Aufsatz ist, dass die Autorin ihren Beitrag weniger auf eine wissenschaftliche denn auf eine emotionale Auslegung hin orientiert, wobei aber die Abläufe und Funktionen des Rituals durchaus klar beschrieben werden und die Lesenden tief in die emotionale Welt der Initianten und der Zuschauer eintauchen lässt. Der teilweise mehrere Wochen oder Monate andauernde ‚mukanda‘ hat zum Ziel, die Jungen einer Generation zu Männern zu machen und die solidarische Bindung zwischen einander zu stärken. Dafür werden die Jungen von der Gemeinschaft getrennt, lernen Tänze und Gesänge (zur Sexualaufklärung), verrichten Arbeiten für die Dorfgemeinschaft und absolvieren im Beisein des Dorfes verschiedene Rituale, die das Selbstvertrauen der Jungen stärken und ihren Mut unter Beweis stellen sollen. (256–268) Strother bezieht neben der Beschreibung, den Abläufen und Zielen des ‚mukanda‘ in dem Fotoessay auch die Fotografien und Masken von Himmelheber ein, der diese während des Initiationsrituals bei den Ost-Pende



Abb. 2: Künstler der Pende-Region,  
Weibliche Figur, frühes 20. Jh., Holz,  
Farbpigmente, 56,8 × 15,5 × 15,6 cm,  
Museum Rietberg Zürich, RAC 802,  
Geschenk Eduard von der Heydt (196)

dokumentiert und erworben hatte, und knüpft somit an dessen Forschungsreise in den 1930er Jahren an. Gleichzeitig beschreibt die Autorin aber auch die Konflikte, die während des Rituals zwischen der Gemeinschaft entstehen und hier auch wieder als Folge der Kolonialisierung zu verstehen sind: der Sohn, der für das ‚mukanda‘ von seiner protestantischen Familie ausgerissen ist, da sein Vater ihn nicht am Ritual teilnehmen lassen möchte, der selbst nicht initiiert wurde und deshalb in den Augen seines Sohnes nicht als ‚echter‘ Mann angesehen wird, oder der Streit zwischen Leitern der Initiation, die die Masken traditionell nach Ende des Ritual verbrennen sollten, einer davon aber die Masken lieber zum Verkauf anbieten möchte. (268) Trotz des Widerstands der kongolesischen Kirche besteht das Initiationsritual noch heute ungebrochen fort und Absolventen des Rituals werden durchweg positive Charaktereigenschaften nachgesagt; sie sind „aufmerksam, einfallsreich, belastbar, fleissig, unabhängig und in der Lage ihren Lebensunterhalt zu verdienen“ (217) – wertvolle Mitglieder der Gemeinschaft.

„Da die Masken nach der Benutzung als wertlos angesehen wurden“ (283), konnte Himmelheber während seiner Reise bei den Ost-Pende einige nach dem ‚mukanda‘ erwerben. In den ‚Stories‘ werden diese und Masken anderer Regionen ikonografisch aufgeschlüsselt, nach stilistischen Merkmalen typisiert und deren Einsatz und inhärente Symbolik und Bedeutung beschrieben. Himmelhebers Fotografien

dokumentieren einige dieser Rituale und veranschaulichen den Gebrauch und die Funktion der Masken während der rituellen Spektakel und führen dem Betrachter die heute im musealen Kontext präsentierten Kultobjekte in ihren ursprünglichen Kontext und ihre traditionelle Verwendung zurück. (273–305)

Das Interview zwischen Nanina Guyer und Sandrine Colard, Kunsthistorikerin und Expertin für zeitgenössische afrikanische Kunst an der Rutgers University-Newark, über die gegenwärtige Kunstszene im Kongo schließt den Katalog ab. Die kongolesische Kunstszene, die sich vor allem durch Kunstinitiativen ausformt, thematisiert in ihrem Schaffen vorwiegend die „politische und wirtschaftliche Instabilität ebenso wie Phasen der Gewalt [...]“, „die drastischen Veränderungen in den Städten [...], die harten Lebensbedingungen dort und die unzureichende Infrastruktur, aber auch die Transzendierung dieser Schwierigkeiten.“ (308) Wie auch im Westen kam es erst ab den 2000er Jahren zu einer Auseinandersetzung mit der Kolonialzeit, die sich vor allem durch künstlerische Arbeiten mit historischen Fotografien ausformt, die aber häufig nur schwer über europäische Archive oder über das Internet verfügbar sind. (308–312) Anders als in den ehemaligen Kolonialmächten ist aber der Begriff der ‚Dekolonialisierung‘ in der gegenwärtigen kongolesischen Kunstszene weniger präsent, sondern „[v]iele Künstler kritisieren die in ihren Augen anhaltende Kolonialisierung ihres Landes durch kapitalistische und geopolitische Interessen scharf.“ (315) So interessant und informativ dieses Interview auch ist, stellt sich der Leserin und dem Leser sowie der Besucherin und dem Besucher der Ausstellung die Frage, warum hier nicht auch zusätzlich die transkribierten Interviews mit Kunstschaffenden aus dem Kongo, der Schweizer und europäischen Diaspora abgedruckt sind, die in der Ausstellung als Videoprojektionen zu sehen waren. Diese persönlichen Positionen hätten den Katalog weiter abgerundet.

*Fiktion Kongo* verbindet in seinem innovativen Konzept die traditionelle Kunst der heutigen Demokratischen Republik, also Fragen der Dekolonialisierung, Restitution und Provenienz der eigenen Sammlung im Museum Rietberg, mit zeitgenössischen Werken kongolesischer Künstlerinnen und Künstler – mit teilweise eigens für die Ausstellung hergestellten Kunstwerke, die auf die Sammlung kritisch reagieren – und stellt so einen Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart her, ohne Gefahr zu laufen, dass der europäische, postkoloniale Blick dominiert. Die Künstlerinnen und Künstler treten mit ihrer Kunst in einen Dialog mit der kolonialen Vergangenheit ihres Landes und ermöglichen so der Leserin und dem Leser einen Perspektivwechsel. Gleichzeitig stehen die im Katalog aufgeführten Kunstwerke exemplarisch für die Themen, mit denen sich die kongolesische Kunstszene beschäftigt, und auch für die gegenwärtigen Probleme im Kongo. Ein überaus lesenswerter Band, der mit seinem breiten Themenspektrum einen umfassenden Einblick in den vergangenen und gegenwärtigen Kongo sowie seine Kunst und Kultur liefert. Dass ethnologische Sammlungen derart breit, wissenschaftlich und innovativ aufgearbeitet werden, wie im Museum Rietberg geschehen, kann man sich nur für weitere Projekte wünschen.

CELINA BERCHTOLD  
Regensburg