



ZWEI GELBGUSS-MASKEN AUS KETE KRATSCHI

S. WOLF, Dresden

Berichte über und von Ali Amonikoyi ließen in der Literatur zum westafrikanischen Gelbguß zum ersten Male den Menschen greifbar hinter seinem Schaffen hervortreten. Es macht dabei wenig aus, daß aus Alis Werkstatt in Kete Kratschi, der Doppelstadt am Volta, keine überragenden Kunstwerke hervorgingen. Wesentlich ist, daß hier nicht nur das fertige, vom Menschen losgelöste Produkt zur Sprache kam; auch der Fertiger selbst, seine Arbeit und die Stadien, die sie in seinen Händen durchlief, boten sich der Diskussion dar. Handelte es sich dabei zunächst auch nur um einen Einzelfall, keineswegs frei von Zufälligkeiten, so eröffneten sich doch damit der Betrachtung des westafrikanischen Gelbgusses neue Perspektiven.

Die beiden grundlegenden und sich weithin ergänzenden Berichte von der Gelbguß-Werkstatt in Kete Kratschi erschienen in den Jahren 1909 und 1910. Damals standen die Benin-Gelbgüsse noch sehr herausgehoben im Bild des westafrikanischen Kunstschaffens; selbst die Gelbgüsse und Terrakotten von Ife waren der näheren Kenntnis noch nicht erschlossen. So wird verständlich, daß beide Veröffentlichungen vom Interesse an Benin ausgingen und in ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Erhellung der Arbeitsweisen der Benin-Meister mehr oder weniger überschätzt wurden:

Die erste dieser Veröffentlichungen stammt aus der Feder von P. STAUDINGER, gründet sich auf Ermittlungen von A. MISCHLICH, die in wesentlichen Partien wörtlich aufgeführt werden,

und enthält auch Bemerkungen zu Person und Leben des Gießers von Kete Kratschi.¹⁾ Heute kann nur bedauert werden, daß nicht noch Umfassenderes und Genaueres gerade über diese Umstände auf uns gekommen ist. Das Bild des geschickten Ali Amonikoyi, eines muhammedanischen Yoruba-Mannes, der aus einer alten Gießerfamilie in Ilorin stammt, sich nach einem bewegten Wanderleben, das ihn auch als erfolgreichen Viehhändler ausweist, in Kete Kratschi niederläßt und gegen gute Geschenke Einblicke in seine Berufsgeheimnisse gestattet, ist in vielfacher Hinsicht der Beachtung wert.

Die zweite Veröffentlichung, die H. BALFOUR zum Verfasser hat und Ergebnisse eines Besuches von R. S. RATTRAY bei Ali übermittelt und erläutert, geht auf diesen persönlich kaum ein, läßt ihn aber mit einer Beschreibung seiner Arbeitsweise selbst zu Worte kommen.²⁾ Mit dieser denkwürdigen Selbstdarstellung rücken bei BALFOUR noch stärker, aber doch in anderer Weise als bei STAUDINGER, der nur die Eindrücke des Europäers verzeichnet, die Einzelzüge der Arbeitsmethode in den Vordergrund.

Über die metallurgische Klärung einer bemerkenswerten technischen Nebenerscheinung, des Auftretens einer Verkupferung an manchen Ali-Güssen, hat J. F. GLÜCK berichtet. In dieser Studie, die Ali Amonikoyi in einen besonderen Zusammenhang stellt, der hier nicht zur Diskussion steht, hat sich GLÜCK auch trotz der zutage tretenden Schwierigkeiten bemüht, den Verbleib der Ali-Güsse, wenigstens soweit sie nach Deutschland gelangt waren, nach Möglichkeit festzustellen.³⁾

Die zwei hier zu behandelnden, noch unbeschriebenen Gelbguß-Masken im Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden sind heute zwar nicht mit letzter Sicherheit, aber doch mit beträchtlicher Wahrscheinlichkeit als Werke Ali Amonikoyis anzusprechen.

Schon bei STAUDINGER wird erwähnt, daß Ali Amonikoyi „ungemein vielseitig“ war und „Szepter, Masken, Platten, Tierformen, Grabdenkmäler usw. usw. modellierte und goß“.⁴⁾ Als Beispiele von Ali-Güssen legte STAUDINGER bei seinem Vortrag in Berlin eine Maske (einen Hausa-Mann darstellend) und die Statuette eines Dromedar-Reiters vor. Daneben zeigte er Fotos von zwei großen, figurenreichen Platten und einer weiteren (Frauen-

kopf-)Maske. Die auf diesen Fotos wiedergegebenen Güsse finden sich nach GLÜCK unter den Beständen des Linden-Museums in Stuttgart. Hier werden neben Wachs, Schmelztiegeln und einem Modellierstab aus der Werkstatt in Kete Kratschi auch verschiedene Arbeitsstufen und einige weitere fertige Güsse Alis aufbewahrt: Darstellungen einer Hausfrau mit Kalebasse, einer Antilope mit Jäger, eines Hahnes und ein Prunkschwert.⁵⁾ BALFOUR gibt seinem Aufsatz von den Objekten, die RATTRAY mitbrachte, sechs Fotos von drei Arbeitsstufen eines Kopfes bei, ferner die Fotos einer auf rechteckigem Sockel stehenden Gruppe (Häuptling zu Pferde, begleitet von seinen Frauen usw.) und einer absonderlichen Komposition (zwei figürlich ausgestattete Halter für Elefanten-Zähne, zwischen denen eine Maske befestigt ist). Die erwähnten Arbeitsstufen, die in das Pitt-Rivers-Museum der Universität Oxford gelangt waren, hat T. K. PENNIMAN später einer vergleichenden Untersuchung unterzogen.⁶⁾

Zweifellos stellen die Masken die bedeutendsten Werke des Gelbgießers Ali Amonikoyi dar; sie zeigen ihn als Künstler von seiner besten Seite. Daß selbst seine Masken nicht frei von Gußfehlern blieben, kann dabei nicht von Ausschlag sein; es ist die Folge einer nicht oder nicht mehr vollkommenen Technik, wie es bei späten Nachfahren hoher Traditionen nicht selten zu verzeichnen ist. Es wäre ungerecht, ihn nur an den Leistungen der westafrikanischen Vergangenheit zu messen; von den alten Benin-Meistern ist bekannt, daß sie unter wesentlich anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen und ökonomischen Bedingungen schufen. Erwähnung verdient, daß eine beträchtliche Zahl seiner Arbeiten in mehreren Teilen gegossen und dann zusammengesetzt wurde (Platten, Gruppen u. ä.); und es ist kein Zufall, daß gerade diese Arbeiten auch in künstlerischer Hinsicht nicht einheitlich erscheinen. Die Masken erweisen sich von relativ geschlossener Wirkung, wenn sie auch untereinander nicht gleichwertig sind.

Die zwei Masken im Museum für Völkerkunde Dresden wurden in der Kartei als Darstellungen einer Frau mit Kamm-Frisur und eines Mannes mit Kinnbart geführt. Sie sind unschwer als Arbeiten gleicher Herkunft zu erkennen. Auch ein nicht sofort ins Auge fallendes Merkmal, der nach außen biegende, in einer

Ebene verlaufende Rand, ist gemeinsam; er tritt deutlich hervor, wenn man die Masken von ihrer Rückseite her betrachtet.

Die Maße weichen leicht voneinander ab. Bei der bartlosen Maske (Kat. Nr. 29775, Tab. 40 und 42) beträgt die größte Länge ca. 30 cm (Länge von Rand zu Rand ca. 26,5 cm) und die bei Auflage auf den Rand sich ergebende größte Höhe ca. 18,5 cm. Die entsprechenden Maße der Männerkopfmaste (Kat. Nr. 29774, Tab. 41 und 43), die nicht mit der bei STAUDINGER abgebildeten identisch ist,⁷⁾ beziffern sich bei der Länge auf ca. 25 cm (ca. 22,7 cm), bei der Breite auf ca. 18 cm (ca. 16,5 cm) und bei der Höhe auf ca. 12 cm. Die Frisur der bartlosen Maske ist charakteristisch ausgeformt, wobei die parallelen Lagen des Haares angedeutet werden. Der Mann trägt eine eng anliegende Kopfbedeckung, die durch parallele, sich kreuzende und im Zickzack oder in Spiralen verlaufende Stege gefeldert, aufgelockert und verziert ist.

Bei dem bärtigen Gesicht treffen sich Stirn und Nase nicht ohne Übergang, bei dem anderen drückt der gerade Verlauf der überhängenden Stirn auf Augen und Nase, ein Unterschied, der wieder besonders bei Vergleich der Rückansichten (Tab. 42 und 43) hervortritt. Hier wie dort sind die Augenbrauen nicht „zeichnerisch“ durch Strichelung angedeutet wie etwa an der erwähnten Stuttgarter Ali-Maske oder an bestimmten Benin-Arbeiten. Die beiden Augenpaare, in einem Fall etwas rundlicher, im anderen etwas schmaler gehalten, sind, hierin dem Beleg in Stuttgart entsprechend, auffällig bikonvex gestaltet, als ob in der Mittellinie jedes Auges zwei Wölbungen aufeinander träfen — eine Besonderheit, die auch an manchen Yoruba-Holzplastiken auftritt, ohne darauf beschränkt zu sein.⁸⁾ Die Markierung der Pupillen im unteren Teil der Augenwölbung weist den oberen als vom Augenlid bedeckt aus. Pupillen,⁹⁾ Nasenlöcher und Mund sind durch entsprechende Öffnungen angegeben, welche die Metallwandung vollkommen durchdringen. Nicht nur der Mundspalt, sondern auch die Löcher der Nase und der Augen sind von außen her durchstoßen, wie das beiseite gedrückte, auf der Rückseite aufgebogene Metall erkennen läßt. Dieses Durchstoßen, das GLÜCK bei seiner Studie über die Ali-Güsse unliebsam auffiel, scheint eine der besonderen Arbeitsgewohnheiten des Gießers von Kete Kratschi gewesen zu sein.

Im einzelnen weisen die Mundwinkel des eines Gesichtes nach oben, die des anderen leicht nach unten; in beiden Fällen sind die Lippen verhältnismäßig schmal gehalten. Die Kinnpartie verläuft spitz, der flache Bart des Mannes reicht nur bis etwa in Höhe des Mundes. Im Unterschied zu der von STAUDINGER abgebildeten Männerkopfmaste, deren Bart sich auch erheblich weiter zu den Ohren hinaufzieht, ist eine Bezahnung des Mundes nicht angedeutet.

Die Ohren sitzen sehr hoch und geben das Naturvorbild vereinfacht und umgeformt wieder. Wie oft auch sonst in der westafrikanischen Plastik ist ihrer Gestaltung keine besondere Sorgfalt gewidmet worden. Sie zeigen sich ziemlich unorganisch aufgebracht, als niedrige, unvollkommene, etwa C-förmige Zylinder, deren Oberrand umgebogen und in der Läppchengegend verbreitert ist. Sie entsprechen damit recht gut den Ohren, welche sich auf den Abbildungen der zwischen den Elefantenzähnen hängenden Maste bei BALFOUR und der Frauenkopfmaste in Stuttgart bei GLÜCK finden. Der Tragus ist jeweils durch eine schmale Erhebung unregelmäßigen und im einzelnen verschiedenen Verlaufes angegeben. Die Öffnung des Gehörganges ist nicht besonders markiert.¹⁰⁾

Neben der großen Ähnlichkeit des Vorwurfes überhaupt sprechen vielleicht vor allem die besondere Gestaltung von Männerkappe, Bart und Ohren, sowie das Durchstoßen der Mundspalte, der Nasenlöcher usw. dafür, daß die beiden Masken aus den Beständen des Dresdener Museums der Werkstatt von Ali Amonikoyi entstammen. Leider läßt sich aus den Erwerbungsakten, die den letzten Weltkrieg und seine Folgeerscheinungen nicht ohne Verluste überstanden, außer der Herkunftsangabe Kete Kratschi nichts Näheres entnehmen; ob früher weitergehende Unterlagen vorhanden waren, konnte nicht ermittelt werden. Auffällig mag sein, daß beide Masken in der Augen-Nase-Partie von den bei STAUDINGER und GLÜCK abgebildeten Beispielen nicht unwesentlich abweichen. Bei beiden Masken ist besonders die Nase, die dort plump und aufgestülpt erscheint, weit zügiger gestaltet, was der künstlerischen Gesamtwirkung zum Vorteil gereicht. An übereinstimmenden Merkmalen erfordern zusätzlich noch einige technische Faktoren Beachtung. Zunächst fällt auf, daß die zwei

Masken in Dresden die gleichen spezifischen Gußfehler aufweisen, die GLÜCK bei der Beschreibung der Stuttgarter Maske erwähnt (mangelhaftes Ausgegossensein vereinzelter Randstellen u. ä.). Weiterhin verdient die Oberflächenbeschaffenheit der Güsse besondere Aufmerksamkeit.

Wie bereits vermerkt, hatte GLÜCK die eingehende Untersuchung einer bei Ali-Güssen auftretenden Verkupferungserscheinung veranlaßt. Kurz zusammengefaßt handelt es sich dabei um eine thermische Entzinkung der Oberfläche unter Ausschluß oxydierender Bedingungen. Offenbar ist, zumindest bei der Stuttgarter Frauenkopfmaste, die Verkupferung zufällig und unbeabsichtigt beim Vorbereiten des Gußstückes für die Nachbearbeitung eingetreten; wo Ali anschließend Gußgrate und andere Unebenheiten mechanisch entfernte, wurde die oberflächliche Verkupferung mit beseitigt.¹¹⁾

Die Kete-Kratschi-Masken in Dresden sind auf ihren Karteikarten als „Kupfermasken mit Patina“ bezeichnet, was auf eine ähnliche Verkupferung hinweist. Heute ist einwandfrei zu erkennen, daß sie aus Messing bestehen; da die Masken im Zuge der kriegsbedingten Auslagerung gelitten hatten, wurden sie einer chemischen Behandlung unterzogen, welche die ursprüngliche Oberflächentönung veränderte und nur noch an einigen kleinen Partien auf eine stark kupferhaltige Oberfläche schließen läßt.

Gerade da eine derartige thermische Verkupferung unbeabsichtigt auftreten kann, dürfte ihr Auftreten nicht auf Ali-Güsse beschränkt sein¹²⁾ und nur im Verein mit anderen bezeichnenden Merkmalen für eine Zuordnung auf seine Werkstatt Bedeutung gewinnen. Das Náprstek-Museum in Praha besitzt eine Reihe kleiner Tierdarstellungen und eine Menschenfigur, die vermutlich aus Messing gegossen sind und eine stark kupferhaltige Oberfläche annehmen lassen. Diese Güsse sind ohne nähere Herkunftsangabe an das Museum in Praha gelangt und gelegentlich Dahomey-Arbeiten zugezählt worden. Auch Ali Amonikoyi hat die Tier-Kleinplastik gepflegt, aber nach den Abbildungen, die Tierdarstellung aus seiner Hand vorführen, sehe ich keinen zwingenden Grund, ihm die erwähnten kleinen Messinggüsse des Náprstek-Museums zuzuweisen.¹³⁾ Man kann vermuten, daß schon bei der Fertigung von in Benin gefundenen Gelbgüssen gelegent-

lich diese thermische Verkupferung auftrat, obwohl hier für die unterschiedliche Farbe der Oberfläche bzw. der Patina in erster Linie das starke Schwanken der Zusammensetzung der Grundlegierung verantwortlich sein mag.

Im alten Benin gab es anscheinend keine Masken, die sich unmittelbar den Ali-Masken vergleichen lassen. Die bekanntesten Benin-Masken, die Hüftmasken, sind keine Masken im engeren Sinne des Wortes. In technischer Hinsicht weisen sie jedoch einige Züge auf, die auch in der Arbeitsweise des Gießers von Kete Kratschi auftreten. Wie aus Alis eigenem Bericht hervorgeht, stattete er schon den Tonkern mit Nase, Augen usw. aus, bevor der Wachsmantel darüber gelegt wurde. Wie auf diese Weise bereits der Tonkern die Gesichtszüge mehr oder weniger genau vorgebildet trug, läßt sich aus Rückansichten der Masken ermes- sen: abgesehen von nachträglichen Veränderungen gibt die plastische Prägung der inneren Oberfläche der fertigen Maske die äußere Gestalt des Tonkernes wieder, der beim Aufbau des jeweiligen Modelles (Tonkern und Wachshülle) Verwendung fand; die beiden Oberflächen entsprechen sich wie Negativ und Positiv (Tab. 42 und 43). Auch die meisten Benin-Hüftmasken sind mit Hilfe eines ähnlich plastisch differenzierten Tonkernes hergestellt worden. Bei den großen Benin-Gelbgußköpfen relativ schwerer und dickwandiger Ausführung ist man jedoch vermutlich teilweise anders vorgegangen. Hier haben die Meister der Benin-Güsse anscheinend zuweilen kaum noch oder nur zum Teil den Tonkern im Gesichtsteil plastisch durchgeformt; so konnte etwa die Anlage des Mundes, der Nase oder der Augäpfel am Tonkern fehlen und der Arbeit in Wachs vorbehalten bleiben. In extremen Fällen war der Tonkern wenig mehr als Träger der Wachshülle.¹⁴⁾ Das Fehlen ganzer Bauteile des Gesichtes am Tonkern kann damit in Verbindung stehen, daß auch bei der Herstellung der Modelle kleiner Figuren selbst beim Arbeiten in Wachs vom westafrikanischen Künstler Ohren, Nase, Bart usw. gesondert geformt und „angeklebt“ werden, wie es der Bericht von MISCHLICH über Ali Amonikoyi aufführt.¹⁵⁾

So aufschlußreich es ist, den Arbeitsgewohnheiten der Gießer nachzugehen, der fertige Guß verrät nicht alle Gepflogenheiten der Werkstätten. Weder die Benin-Gelbgußköpfe noch die Masken

und Köpfe von Ali Amonikoyi in unseren Sammlungen lassen z. B. erkennen, ob der bei ihrer Herstellung verwendete Tonkern hohl oder solid war. Dagegen geht aus der auf RATTRAY gegründeten Kommentierung der Arbeitsweise Alis durch BALFOUR zweifelsfrei hervor, daß Ali bei dem Modell eines Kopfes den Tonkern hohl anlegte. Zur Begründung wird angegeben, daß auf diese Weise die Wandung des Tonkernes etwa so stark wie die des äußeren Tonmantels, der dem Wachsüberzug aufliegt, gehalten werden kann, was bei Erhitzen und Abkühlen eine Gleichmäßigkeit der entstehenden Spannungen gewährleistet.¹⁶⁾ Die Wandstärke des Wachsüberzuges bzw. des fertigen Gusses wird mit ungefähr 3 mm oder 2 bis 3 mm angegeben; dies entspricht auch den beiden Dresdener Stücken.

Abgesehen von kleineren Unregelmäßigkeiten, wie sie die Stuttgarter Maske und die beiden Dresdener tragen, unterliefen Ali Amonikoyi auch größere Gußfehler. Sie wurden in der Hauptsache dadurch verursacht, daß das Metall die gebotene Form nicht gleichmäßig erfüllte. Eine Erklärung bietet der Umstand, daß zumindest bei den Arbeitsstufen, die RATTRAY mitbrachte, die Anlage von Kanälen in der Gußform unterblieben war, die der Luft beim Eingießen des flüssigen Metalls ein leichtes Entweichen ermöglichen.¹⁷⁾

Die Meister der Benin-Güsse versuchten, Gußfehler durch eine Einschmelzmethode zu korrigieren und erzielten dabei teilweise beachtlichen Erfolg. Ali Amonikoyi scheint derartigen technischen Mängeln verhältnismäßig ratlos gegenübergestanden zu haben. Einem Gußfehler unterhalb des rechten Nasenflügels der bartlose Maske in Dresden (Tab. 40 und 42) ist einfach durch Hinterlegen eines dünnen Bleches begegnet worden.

Von geringer technischer Sorgfalt zeugt auch die körnige Unregelmäßigkeit der Oberfläche der Güsse. Sie ist nicht beabsichtigt und tritt besonders deutlich in der Augen-Nase-Gegend der Stuttgarter Frauenkopf-Maske hervor,¹⁸⁾ an gleicher Stelle auch bei den beiden Dresdener Masken. GLÜCK führt dies mit Recht auf Art und Zusammensetzung der für den Tonmantel (oder bei ähnlichen Erscheinungen an der rückwärtigen Oberfläche für den Tonkern) verwendeten Mischung zurück. Aus mehreren entsprechenden Berichten ist bekannt geworden, welcher Wert noch heute von westafrikanischen Gelbgießern auf die

Feinheit und Verstreichfähigkeit der zur direkten Auflage auf das Wachs benutzten Komposition gelegt wird. Von der Art und relativen Grobheit organischer Partikel, die in der Kernmasse vorhanden waren und verkohlt im Guß verblieben, geben die Fotos 5 und 6 eine Vorstellung.

In technischer Hinsicht stellen die Verzierungen der Kappe und der Bart von Männerkopf-Masken nach Art des von STAUDINGER vorgeführten Beispiels vielleicht die schwierigsten Details an Ali-Masken dar. Bei der Männerkopf-Maske in Dresden sind die Wachsdrähte, welche die Ornamente und die parallelen Lagen des Bartes bildeten, ungefähr gleichstark gewesen. Die schmalen Bartfäden liegen zwar auf einer flach verlaufenden Stützfläche auf, bieten sich aber noch ein Ende frei vorspringend dar.

Schon von STAUDINGER und MISCHLICH wurde der Charakter der Ali-Masken diskutiert.

Ali Amonikoyi hatte zu seinem Schaffen geäußert, die von ihm gewählten Formen seien aus seiner Phantasie entstanden. STAUDINGER hatte dies dahingehend ergänzt, daß zum großen Teil wohl auch „traditionelle Überlieferung“ mitspiele. Hinsichtlich der Masken erinnerte er auch bereits an eine große Übereinstimmung mit „Holzmaskenköpfen“, wie sie in Lagos von den Yoruba „angefertigt resp. angebracht werden“, ohne allerdings näher auszuführen, was ihm dabei als gemeinsam auffiel. BALFOUR geht auf etwaige Maskeneigenschaften nicht ein und gebraucht einfach den Ausdruck Kopf.

Möglicherweise hat STAUDINGER mit seiner Bemerkung in die rechte Richtung gewiesen. Tatsächlich scheinen manche holzgeschnitzte Yoruba-Masken, besonders manche der Gelede-Gesellschaft, den hier behandelten Metallmasken in ihrer Gestaltung am nächsten zu stehen.

Die Masken der Gelede-Männergesellschaft, die unter den westlichen Yoruba bis an die Grenzen Nigeriens, aber auch bis nach Dahomey hinein Boden gewonnen hat, werden bei Jahresfesten und Begräbnissen von verhüllten Tänzern flach auf dem Kopf getragen. Ihre Grundform ist recht übereinstimmend; Mannigfaltigkeit wird vor allem durch Besonderheiten des Beiwerkes

erzielt. Anscheinend liegen die Masken stets in zwei gleichen oder ähnlichen Stücken vor.¹⁹⁾

Bei den Gelede-Masken findet sich nicht nur der bezeichnende Schnitt der Gesamtgestalt vom oberen Halsansatz bis zum Hinterkopf, auch der eigentümliche Rand, der eine Auflagefläche schafft, tritt auf. Auge, Nase und Ohr zeigen sich mehr oder weniger abweichend und in verschiedener Prägung, doch steht z. B. die Durchbohrung oder Eintiefung des Auges in der Gegend der Pupille — wie überhaupt in der Yoruba-Holzplastik — die vereinfachte Grundform des Ohres und die Darstellung von Hausa-Leuten, auch mit Bärten, nicht ohne Beispiel.

Man wird hieraus schließen dürfen, daß die behandelten Metallmasken trotz ihrer Herstellung in Kete Kratschi in wesentlichen Zügen der Yoruba-Tradition verpflichtet sind, was bei der Person des Ali Amonikoyi und seiner Wanderfahrten verständlich wird.

Anmerkungen:

- 1) P. STAUDINGER 1909.
- 2) H. BALFOUR 1910, sowie R. S. RATTRAY 1913 II Nr. 44 S. 234/42, Titelbild und Tafeln bei S. 240 und 242. Eine neue Übersetzung des All-Berichtes gab D. A. OLDEROGGE 1953 S. 406 ff.
- 3) J. F. GLÜCK 1951. — Es darf angenommen werden, daß sich noch verschiedentlich Arbeiten aus der Hand Alis in Museen befinden, ohne als solche erkannt zu sein; vgl. Anm. 6. Zwei wahrscheinlich in unseren Zusammenhang gehörige Masken gibt B. de RACHEWILTZ (1960, Taf. 10, 11) aus Beständen des Staatl. Museums für Völkerkunde München mit der Herkunftsangabe Yoruba wieder. Herrn Dr. A. LOMMEL, München, dem ich herzlich für seine bereitwilligen Auskünfte vom 5. 3. und 28. 12. 1962 danke, teilt, die Auffassung, daß diese beiden Masken sehr wohl Arbeiten Alis sein können. Vgl. auch F. v. LUSCHAN 1919 Kap. 67 und R. CORNEVIN 1959.
- 4) P. STAUDINGER 1909 S. 857, Vortrag am 13. November 1909. Nach l. c. S. 859 ist unter Szepter „wohl die eigentümliche Zeremonialwaffe“ zu verstehen; vgl. auch J. F. GLÜCK 1951 Abb. 8 und S. 40 (Prunkschwert).
- 5) J. F. GLÜCK 1951 S. 40 und Abb. 4 bis 17.
- 6) H. BALFOUR 1910; T. K. PENNIMAN 1951; B. de RACHEWILTZ 1960 Taf. 9. Zu Abb. 6 bei BALFOUR 1910 vgl. die ähnliche Gruppe, die wohl ebenfalls aus Alis Werkstatt stammt, auf Abb. 180 S. 247 bei H. HIMMELHEBER 1960 (nach l. c. S. 435 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt).
- 7) P. STAUDINGER 1909 Taf. 11 oben bei Seite 862. Die von STAUDINGER vorgelegte Männerkopfmassage entspricht auch nicht der in München bei B. de RACHEWILTZ 1960 Taf. 11.
- 8) Ähnlich gestaltete Augen finden sich z. B. auch an späten Benin-Güssen, vgl. M. LIPPMANN 1941 S. 156 mit Foto 7.
- 9) Anscheinend handelt es sich hier tatsächlich um die Andeutung der Pupille, nicht, wie etwa bei der Mehrzahl der Benin-Güsse, der Iris; vgl. F. v. LUSCHAN 1919 S. 420 Anm. 1.
- 10) Es ist oft darauf hingewiesen worden, daß der Gestaltung des Ohres eine besondere stilkritische Bedeutung zukommen kann. Aus der größeren oder geringeren Naturnähe der Wiedergabe des Ohres allein Rückschlüsse auf das Alter der Darstellungen abzuleiten, ist jedoch irreführend; vgl. etwa die außerordentlich vereinfachten Ohren an Terrakotten von Jemaa, Nord-Nigeria, die wahrscheinlich zu den ältesten bisher bekannten plastischen Arbeiten Westafrikas zu zählen sind.

Die Ohren der beiden Dresdener Masken ähneln weitgehend den Ohren der bei de RACHEWILTZ (1960, Taf. 10, 11) abgebildeten Masken, die auch in der Anlage der Augen, der Augenöffnung, der Nasen-Stirn-Region und der besonderen Art der Gußfehler manche Entsprechung aufweisen.

¹¹⁾ J. F. GLÜCK 1951 S. 37/38 und 32; metallurgische Untersuchungen von E. GEBHARDT.

¹²⁾ Auch Herr Dr. GLÜCK teilt die Auffassung, daß die beschriebene thermische Verkupferung mehrfach möglich ist (Brief vom 16. 7. 1959, hierfür auch an dieser Stelle besten Dank!).

¹³⁾ Náprstek-Museum Praha 39095 (Affe mit Schale), 39135 (Schwein), 39136 (Gazelle), 39137 (Sitzender Canide), 39085 (Frauenfigur mit Kind auf dem Rücken). J. F. GLÜCK 1951 Abb. 5, 9, 10, vgl. auch Abb. 11 bis 14 und 17 sowie H. BALFOUR 1910 Abb. 7.

¹⁴⁾ Ali-Bericht H. BALFOUR S. 525; D. A. OLDEROGGE 1953 S. 406 ff. Zur Frage der Durchgestaltung der Tonkerne von Benin-Gelbgußköpfen vgl. S. WOLF 1962 u. f. Von Ali Amonikoyi wurde der Tonkern unter Umständen ebenfalls mit Besonderheiten ausgestattet, die reine Trägerfunktion haben; vgl. etwa die schräglaufernde, seitliche Crista, die lediglich als Ansatzleiste für die Wachsaufgaben der seitlichen Frisurteile dient, bei BALFOUR l. c. Abb. 1B und 2B.

¹⁵⁾ P. STAUDINGER 1909 S. 858.

¹⁶⁾ H. BALFOUR 1910 S. 527, vgl. dessen Abb. 4 und 5. Einen soliden Tonkern zeigt dagegen E. I. R. MEYEROWITZ 1941 Abb. 3 (Gußform eines Benin-Königsmutterkopfes).

¹⁷⁾ H. PENNIMAN 1951 S. 120 (hier auf ein Vergessen zurückgeführt!) und H. BALFOUR 1910 S. 527. Ali Amonikoyi erwähnt in seinem Bericht derartige Kanäle nicht; nach E. L. R. MEYEROWITZ fehlten sie auch bei der Herstellung heutiger westafrikanischer Güsse (1941 S. 91 und 92).

¹⁸⁾ Vgl. J. F. GLÜCK 1951 Abb. 6, 7; auch B. de RACHEWILTZ 1960 Taf. 11.

¹⁹⁾ Bereits am Ende des vorigen Jahrhunderts hatte L. FROBENIUS Zeichnungen entsprechender oder sehr ähnlicher Yoruba-Masken veröffentlicht (1898; z. B. Taf. 9 Abb. 95, 97; Taf. 10 Abb. 100, 101; Beschreibung S. 24/25). Zur Gelede-Gesellschaft vgl. etwa S. JOHNSON 1921 S. 31, W. FAGG 1951 S. 123, 1953 S. 25, M. TROWELL 1954 S. 73 und P. VERGER 1957 S. 655; Fotos von Gelede-Masken z. B. bei TROWELL 1954 Taf. XVIIIc, P. VERGER 1957 Abb. 43, 44, W. FAGG 1958 Abb. 149, K. KRIEGER u. G. KUTSCHER 1960 Bild 20 (E. v. SYDOW 1954 Taf. 22A). Ausführliche Behandlung bei H. U. BEIER 1958 S. 5/23.

Literatur:

- Balfour, H.: *Modern Brass-Casting in West Africa*. J. Roy. Anthropol. Inst. Great Britain Ireland 40 (1910) S. 525/28.
- Beier, H. U.: *Gelede Masks*. Odù No. 6 (1958) S. 5/23.
- Cornevin, R.: *Masques de laiton de type Yorouba provenant du Nord Togo*. Notes Africaines de l'IFAN 84 (1959) S. 101/02.
- Fagg, W.: *De l'Art des Yoruba. L'Art Nègre. Présence africaine* 10/11 (1951) S. 103/35.
- Fagg, W.: *The Webster Plass Collection of African Art*. London 1953.
- Fagg, W. in *Elisofon-Fagg: Die afrikanische Plastik*. Köln 1958.
- Frobenius, L.: *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*. Nova Acta Leop. Carol. 74, 1. Halle 1898.
- Glück, J. F.: *Die Gelbgüsse des Ali Amonikoyi*. Jahrb. Linden-Museum Stuttgart NF 1 (1951) S. 27/71.
- Himmelheber, H.: *Negerkunst und Negerkünstler*. Braunschweig 1960.
- Johnson, S.: *The History of the Yorubas*. London 1921.
- Krieger, K. u. G. Kutscher: *Westafrikanische Masken* (Veröff. Mus. Völkerkunde Berlin NF 1, Abt. Afrika 1) Berlin 1960.
- Lippmann, M.: *Westafrikanische Bronzen*. Diss. Berlin. Frankfurt a. M. 1940.
- Luschan, F. v.: *Die Altertümer von Benin* (Veröff. Mus. Völkerkunde Berlin 8) Berlin/Leipzig 1919.
- Meyerowitz, E. L. R.: *Ancient Nigerian Bronzes*. Burlington Magazine 79 (1941) S. 89/93, 121/26.
- Olderogge, D. A.: *Drevnosti Benina (I.) Sbornik Mus. Antropol. Etnogr.* 15 (1953) S. 357/410.
- Penniman, T. K.: *A Note on Specimens in the Pitt Rivers Museum illustrating cire perdue Casting*. In H. H. Coghlan: *Notes on the Prehistoric Metallurgy of Copper and Bronze in the Old World*. Oxford 1951, S. 119/20.
- Rachewiltz, B. de: *Afrikanische Kunst*. Zürich, Stuttgart 1960.
- Rattray, R. S.: *Hausa Folk-Lore*. I, II. Oxford 1913.
- Staudinger, P.: *Über Bronzeuß in Togo*. Z. f. Ethnol. 41 (1900) S. 755. Vortrag am 13. 11. 1909.
- Sydow, E. v.: *Afrikanische Plastik*. (Nachlaß, Hg. G. Kutscher) Berlin 1954.
- Trowell, M.: *Classical African Sculpture*. London 1954.

*Verger, P.: Notes sur le Culte des Orisa et Vodun ...
Mém. IFAN 51. Dakar 1957.*

*Wolf, S.: Die Gelbgußköpfe der Dresdener Benin-
Sammlung. Beschreibung und Vergleich. Abh. u. Ber.
Staatl. Mus. Völkerkunde Dresden 21 (1962) S. 91—120.*

*Wolf, S.: Bemerkungen zu drei Benin-Gelbgußköpfen
des Museums für Völkerkunde Leipzig. Abh. u. Ber.
Staatl. Mus. Völkerkunde Dresden (im Druck).*



Gelbguß-Maske aus Kete Kratschi. Staatl. Museum für Völkerkunde Dresden.
Kat. Nr. 29775



Gelbguß-Maske aus Kete Kratschi. Staatl. Museum für Völkerkunde Dresden.
Kat. Nr. 29.774.



Rückansicht der Gelbguß-Maske, Dresden 29.775, vgl. Tab. 40.



T. 43

Rückansicht der Gelbguß-Maske, Dresden, 29.774, vgl. Tab. 41.



Rückstände organischer Partikel aus der zum Aufbau des Tonkernes verwendeten Masse. Aufnahme mit Auflichtmikroskop.
Vergrößerung ca 6,5:1

T. 44
Dresden 29.774



T. 45

Vgl. Tab. 44, Vergrößerung ca. 9:1