

Die städtische beninsche Architekturplastik verbreitert sich in gemächlichen rustikalen Figuren und unermüdlich wird das alte afrikanische Motiv der Maske und des Tanzaufsatzes in großen Typen gebildet.

In Benin war eine Komplizierung der Kunst erreicht, der wohl eine religiöse Vielfältigkeit entsprach. In Kamerun bildete man vor allem Werke, die kaum den rituellen Sinn des Tanzes überschritten; man schnitzte und hieb wieder Masken, Ahnenbilder, die nachts einhertanzten, man bildete Kopfaufsätze, die den Schädelkult deutlich anzeigen. Gewiß, die Beninköpfe waren aus Schädel- und Ahnenkult hervorgegangen und dienten ihnen; doch sie sind reichlich distanziert und erinnern oft wenig an einen Kult und erscheinen nicht mehr als Zweckkunst, weshalb sie etwas unafrikanisch anmuten. Diese Bronzen entbehren ursprünglicher Konstruktion und zeigen eine peinliche akademische Glätte. Sie sind eher maniert als typisch, eher voll klassizistischer Mechanik als kanonischer Strenge und gefallen daher vor allem dem landläufigen Europäer. Dort in Kamerun bildete man Masken, die uns anmuten wie mächtige Totenkapellen, der Gefühlsuntergrund von Schrecken und erregter Frömmigkeit wurde in der einfachen Landschaft wieder gefunden.

Tafel 12.

Diese Maske verläßt durchaus die Mittel des selbständigen Beninporträts; sie ist Kopfaufsatz und will vom Tänzer getragen werden. Hier modulieren nicht zart verschmolzene Flächen; der Schädel ist in einfachen Körpern aufgebaut. Dies Stück ist eines der Ahnenbilder des Kubismus; die Augenbrauen zacken sich spitzbogig, die Augäpfel wölben sich zu überbauten schroff elliptischen Kugeln, die Nase verklammert die auseinander gesprengten Teile, die Backen platzen als Kugeln heraus, die das aufgerissene Mundloch verbindet, wodurch der Tänzer atmete; die Schädeldecke zackt sich gebirgig. Auf dem Kopf sitzt das Totemtier, die Spinne. Erstaunlich, wie dies Tier, das häufig als zierliches Ornament erfaßt wurde, hier plastisch durchgebildet ist. Hinter dem Tier sitzt die Frisur, zwei zackig gekerbte Kugeln. Die Maske zeigt kompositionell die enge Verbindung zwischen dem Ahnen und dem Sippentier.

Ein weiter Abstand liegt zwischen der individualisierten Scheibe der Ekoi-maske und diesem Stück. Dort Psychologie und Umgehung der plastischen Mittel; hier tobt man sich im Volumen aus und es gelingt, jedes Teil auf sein kubisches Element zurückzuführen.

Tafel 13 und 14

zeigen eine Maske von großem Ausmaß. Das Gesicht ist in bedeutende plastische Körper aufgeteilt. Bei der Maske mit Spinne wurde sprödes Holz verarbeitet; hier wählte der Künstler weiches Holz, das ihm erlaubte kühn zu sein und gleichzeitig die einzelnen Körper zu glätten. Ist das Gesicht rein kubisch erfaßt, so wird das Volumen des Hinterkopfs zu kurviger Fläche hochgeflacht, wodurch der Künstler den Kontrast vom äußersten Volumen und ornamentierter Fläche erreicht. Die Teilung der Frisur läuft in den Nasenkeil ein. Diese Maske gibt ein mächtiges Beispiel, wie der afrikanische Künstler das natürliche Volumen zu bewußt gewollten Formen umwertet.

Wir wollen uns noch anderer Kameruner Maskentypen erinnern, die abzubilden Raummangel verbietet.