

## EIN KLEINES ZEICHEN VON HOHEM STATUS

### *KOPF EINER FRAU MIT FABELTIEREN (AF05)*

Eine Vielzahl der in Europa ausgestellten und gesammelten Kunst- und Alltagsobjekte, die ursprünglich aus kolonialen Kontexten stammen, besitzen kaum eine, beziehungsweise keine, nachvollziehbare Provenienz. Nicht zuletzt liegt dies an unrechtmäßigen und oft gewaltsamen Besitzerwechseln von spirituellen und alltäglichen Objekten, beispielsweise während der britischen Strafexpedition im Königreich Benin im Jahr 1897. Sie wurden ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und auf ihre visuelle Erscheinung reduziert, da sie innerhalb westlicher privater und öffentlicher Sammlungen und Museen ausgestellt wurden mit einer fehlenden Kommunikation zu den ursprünglichen Besitzer\*innen und Gelehrten der dementsprechenden kulturellen Kreise.

Diese nun folgende Betrachtung eines in der Situation Kunst in Bochum unter der Bezeichnung *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* (im Folgenden auch: *Kopf einer Frau*) ausgestellten Objekts (Abb. 1), soll einen kulturellen Kontext liefern und einige Überlegungen bezüglich der lückenhaften Provenienz anstellen.

Hierfür wird das Objekt zunächst ausführlich beschrieben, um einen genauen Überblick in allen Aspekten seiner Form und Materialität, seiner Beschaffenheit und Ausarbeitung zu erlangen, aber auch um wichtige Hinweise herauszuarbeiten, die möglicherweise bei der oberflächlichen Betrachtung dieses für den europäischen Blick eher ungewöhnlichen Objekts übersehen werden, und in die Betrachtung mit einzubeziehen.

In einem zweiten Schritt wird die Bedeutung und Funktion, also allgemein der Hintergrund der Herstellung dieses sogenannten Anhängers ermittelt und in Bezug auf die wissenschaftliche Erforschung der Kulturpraktiken in der Region Benins untersucht. Dazu werden auch die frühen Bestandsaufnahmen von Ethnologen oder Anthropologen, wie beispielsweise Felix von Luschan (1854–1924), in denen versucht wird, die Raubkunst und entwendete Alltagsgegenstände in ihren künstlerischen Qualitäten zu bewerten und nach eigenem Empfinden zu kategorisieren, herangezogen.<sup>1</sup> Dieser Zugang ermöglicht es, die dem Objekt

zugeschriebenen und auferlegten Bezeichnungen oder Kategorien, die in der beigefügten Objektbeschriftung verwendet werden, kritisch zu betrachten und in Frage zu stellen.

In einem nächsten Schritt wird die Platzierung des Objekts innerhalb des sogenannten ‚Afrikaraumes‘<sup>2</sup> in der Situation Kunst und die allgemeine Darstellung nicht-europäischer ‚Kunstobjekte‘<sup>3</sup> im Vergleich mit anderen Ausstellungssituationen europäischer Kunstobjekte diskutiert. Abschließend soll ein Bronzeguss aus dem Museum Rietberg in Zürich als Vergleichsobjekt vorgestellt werden. Mittels eines stilistischen Vergleichs sollen mögliche Parallelen herausgearbeitet werden und weitere Anhaltspunkte für eine Objektbiographie gefunden werden.

## AUSARBEITUNG, KOMPOSITION UND DETAILS



**Abb. 1: Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger), 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum**

Das als *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* (Abb. 1) betitelte und im Erweiterungsbau der Situation Kunst seit 2006 ausstellte Kulturgut, wurde anhand einer Metallurgie- und Patina-Expertise auf das 16. Jahrhundert oder früher datiert, und als Herkunftsland Nigeria angegeben, wie aus der Beschreibung innerhalb des Ausstellungskatalogs<sup>4</sup> und -raumes ersichtlich wird. Der Anhänger, dessen Material als Bronze angegeben wird, hat eine Höhe von 16 cm und eine Breite von 11 cm. Er stellt ein Gesicht mit einer Krone dar, das von Darstellungen unterschiedlicher Tiere umrandet ist. Die Form des Anhängers wird maßgeblich durch die Kopfform bestimmt, auf der die Gesichtszüge

einer Frau wiedergegeben werden, wie nachfolgend noch genauer in der Objektbeschreibung spezifiziert wird. Das ovale Gesicht ist auffallend naturalistisch, wobei eine Abweichung in der Proportionierung die Merkmale der gesamten Gesichtsfäche vergrößert und vorwiegend das Gesichtsfeld ausfüllt. Die Unterlippe ist voller als die obere, und der Mund ist genauso breit wie die Nase mit ihren großen Nasenflügeln. Das Kinn ist kaum akzentuiert, wohingegen die Wangen deutlich voluminöser wirken. Die Iris und die Pupillen werden durch leichte

Aushöhlungen des Auges sichtbar gemacht, die jeweils von zwei deutlich ausgeprägten Augenlidern ober- und unterhalb umgeben sind, die kleine senkrechte strichartige Markierung in einem gleichmäßigen Abstand aufweisen. Diese Markierungen stellen die Wimpern dar. Auf der hohen Stirn sitzt eine gitterartige Krone und die darunter gezeichneten Augenbrauen werden nur durch leichte Wölbungen des Materials angedeutet. Mittig auf der Stirn vor der Kronenbasis befindet sich eine große längliche Perle, woraufhin die Basis mit drei Perlenreihen folgt, die den Kopf umschließt. Der Kronenaufsatz besteht aus einem halbkreisförmigen, diagonal geflochtenen Gitter, dem oben in der Mitte und seitlich an den Enden sternförmige Applikationen mit fünf Spitzen aufsitzen.

Die untere Gesichtspartie wird durch einen schmalen halben Ring gerahmt, auf dem ein Großteil der Tierdarstellungen wie folgt aufliegen: In der Mitte direkt unter dem Kinn befindet sich ein mit dem Kopf nach unten zeigender Frosch. Flankiert wird dieser von jeweils einem Fisch, der c-förmig das Frauengesicht nach innen streift. Proportional ist deren Kopf sehr viel ausgeprägter als die sich verjüngende Schwanzspitze und auf ihrem Rücken zeigen die von der Mitte ausgehenden Ritzungen den Verlauf der Schuppen an. Zwei weitere Frösche liegen einander gegenüber, an beiden Seiten die Gesichtskontur rahmend, auf Höhe der Nasenspitze. Alle drei Frösche haben die gleiche blattförmige Gravierung auf ihrem Rücken. Ihr runder



Abb. 2: Rückseite, Kopf einer Frau mit Fabeltieren (Als Anhänger), 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

Körper wird durch an beiden Seiten mit dem Körper verbundenen, im Halbkreis gebogenen Beinchen ergänzt. Jeweils eine Schlange schlängelt sich unterhalb der Krone auf beiden Seiten des Gesichts nach unten und beißt in das obere Bein der darunterliegenden Froschdarstellung.

Leider ist in der Art und Weise, wie das Objekt ausgestellt wird, nur die Vorderseite sichtbar, weswegen die Rückseite bzw. die Gestaltung der Innenseite nur vage beschrieben werden kann. Ein Blick von der Seite (Abb. 2) zeigt, dass die gestaltete Oberfläche, wahrscheinlich für eine höhere Stabilität, auf einer circa einen Zentimeter breiten Basis entlang des Randes aufliegt. Die Oberfläche der Innenseite ist unbearbeitet und

gibt die invertierte Form des Gesichtes der Vorderseite wieder, wobei die Löcher des oberen geflochtenen Teils der Krone durchgängig und lichtdurchlässig sind.

Es sind weder Ringe zur Befestigung des Anhängers an der Rückseite, noch Ohren an den Seiten zu finden. Der ganze Anhänger und vor allem die Gesichtspartie, weist auf der glatten Oberfläche einige Schrammen und Kratzer auf und ein kleines scheinbar unbeabsichtigtes Loch oberhalb der Stirnmitte, was das Alter des Objekts und eine frühere, möglicherweise nicht allzu vorsichtige Handhabung aufzeigt.

## HÜFTMASKEN. VERWENDUNG UND VARIATION

Zur genaueren Bestimmung des Objekts werden nun ähnliche Masken aus Benin zum Vergleich herangezogen, die als Anhänger bzw. als Hüft- oder Gürtelmaske eingeordnet wurden. Die Arbeiten des Anthropologen und Afrikaforschers Felix von Luschan aus dem Jahr 1919 über den Gürtelschmuck und Anhänger in Form von menschlichen Masken, wie er sie nennt, tragen einen großen Teil zur Spezifizierung der Verwendung und Bedeutung des vorliegenden Objekts bei.<sup>5</sup> Von Luschan kategorisiert die verschiedenen Formen von Gürtelschmuck vorwiegend anhand reliefartiger skulpturaler Tafeln aus Benin (Abb. 3 & 6), die meistens eine Personengruppe von drei bis vier Figuren



Abb. 3: Würdenträger mit Panthermaske am Gürtel, Relieftafel, Benin, Nigeria

abbilden und in entsprechender Kleidung identifizierbar sind. Dabei geht er davon aus, dass es sich bei der in der Mitte stehenden Person um ein adeliges Mitglied des Königshofes handelt, und die ihn umgebenden Figuren seine Gefolgschaft darstellen, worauf der Schmuck und die Kleidung hinweisen.<sup>6</sup> Ein wichtiger Bestandteil dieses Gürtelschmucks und der Verschlüsse der Gewänder sind die „auf der hohlen Unterseite angebrachte[n] Ringe und Ösen zur Befestigung der Stücke“<sup>7</sup>. Solche Befestigungsmöglichkeiten lassen sich ebenfalls auf der Vorderseite finden (Abb. 4 & 5), wobei diese dem Aufhängen verschiedener Ketten und Glocken dienen, die bei jeder Bewegung klingeln, und generell auch in ihrer Erscheinung



Abb. 4: Hüftmaske, Edo Königreich in Benin, Nigeria, Messing, Kupfer, 24,13 cm



Abb. 5: Leopardenkopf, Hüftmaske, 16.-19. Jhd. Benin, Nigeria, Messing, Eisen, 16,5cm



Abb. 6: Ausschnitt aus einer Platte mit drei Figuren, Relieftafel, Benin, Nigeria

variieren, sodass sie teilweise auch als einzelnes Verzierungselement aufgefasst werden können. Luschan beschreibt die Anbringung des Objekts wie folgt: „Wie in vielen Abbildungen von Statuen und Platten zu sehen, wird in der Hüfte ein Wickelrock mit seitlichem Knoten gebunden, auf dem als Zier und Abzeichen eine solche Bronze aufgebracht wurde.“<sup>8</sup> Sie können aber auch am unteren Rand eines Perlhemdes befestigt werden oder von einer Hüftschnur runterhängen. In seiner Betrachtung differenziert Luschan verschiedene Arten von Tiermasken, die vorwiegend den Kopf eines Tieres darstellen, wie zum Beispiel den des Panthers, des Krokodils oder des Widders, aber auch einfache flache kreisrunde Scheiben werden neben menschlichen Gesichtern von ihm beschrieben. Unter Inbezugnahme der in seiner Schrift *Die Altertümer von Benin* behandelten figurativen Tafeln, stellt er eine hierarchische Ordnung auf, in der er davon ausgeht, dass die menschlichen Köpfe einen höheren Rang darstellen als die tierischen Köpfe, die er als ein eher sakrales oder dämonisches Symbol versteht.<sup>9</sup> Hinweise für die ranghöheren Mitglieder des Königshauses auf den Tafeln sei die Platzierung der Figur in der Mitte und die damit stärkere Fokussierung auf diese Figur, sodass die Nebenfiguren von ihm als Gefolgsleute gedeutet werden, die den Status der Hauptperson weiter unterstreichen sollen, wobei es sich lediglich um eine Annahme handelt, für die er keine Belege anführt.<sup>10</sup> Ein weiterer Faktor, der zwar in seiner Untersuchung nicht angesprochen wird, aber auffällig ist, wird bei dem Vergleich der verschiedenen Herrscherdarstellungen erkennbar: Der offensichtliche Größenunterschied zwischen der mittleren Figur und den anderen Figuren der einheitlichen und ‚uniformierten‘ Personen verstärkt den Eindruck einer Hierarchisierung (Abb. 3 & 6). Trotzdem ist die Darstellung der Trageweise menschlicher Masken im Gegensatz zu tierischen Masken eine Rarität und bei Luschan wird nur eine Darstellung, die bereits angesprochene Platte mit zwei nebeneinander stehenden Personen, klar genannt.<sup>11</sup> Die erhaltenen Masken mit menschlichen Gesichtszügen tragen häufiger eine halbkreisförmige Krone und schließen am unteren Ende mit einem ringförmigen Kragen

ab, der einer Halskrause ähnelt (Abb. 7). Diese Art der Maske soll von der Kleidung handelstreibender Europäer inspiriert worden sein, um genauer zu sein, erinnern sie an die gefalteten spanischen Halskragen des 16. Jahrhunderts, da in der Region um Benin zu dieser Zeit der Handel mit europäischen Ländern florierte.<sup>12</sup> Des Weiteren weisen die Gesichter rituelle Skarifizierung oberhalb der Augen auf, wie auch die typischen Ringe zur Aufhängung an den Gewändern (Abb. 8). Die Gestaltung der Halskrause variiert von Maske zu Maske. Eine ist in einem ähnlichen Muster gewebt wie die aufgesetzte Krone. Eine andere besteht aus Köpfen bärtiger Europäer. Eine weitere Maske ist aufgelegt mit Welsen, die bis zur Unkenntlichkeit stilisiert sind, sodass die Fische fälschlich als ‚flache Froschfiguren‘ identifiziert wurden.<sup>13</sup> Zusammenfassend lassen sich Herrmanns<sup>14</sup> und Herremanns<sup>15</sup> kurze Darstellungen zu ihren Erkenntnissen über Hüftmasken nennen: Erstere ist Teil der online einsehbaren Übersicht zur klassischen afrikanischen Kunst der Galerie Peter Herrmann, die seit 1989 zeitgenössische Kunst internationaler Künstler\*innen mit dem thematischen Schwerpunkt Afrika ausstellt und diese laut eigenen Angaben<sup>16</sup> konsequent unter hohen kunstgeschichtlichen Ansprüchen zu vermitteln versucht. Die zweite Position erforscht die Objekte der Ausstellung *Resonance from the Past: African Sculpture from the New Orleans Museum of Art* unter der Leitung des Center for African Art in New York, welche vorwiegend aus ästhetischen Gründen ausgewählt wurden, jedoch innerhalb dieses



Abb. 7: links: Maskenförmiger Anhänger, Benin, Nigeria, Sammlung Egerton, mitte: Maskenförmiger Anhänger, Benin, Nigeria, Sammlung Egerton, rechts: Anhänger, Bronze, mit eingelegten Kupferstreifen am Nasenrücken, Augensterne aus Eisen, Benin Nigeria

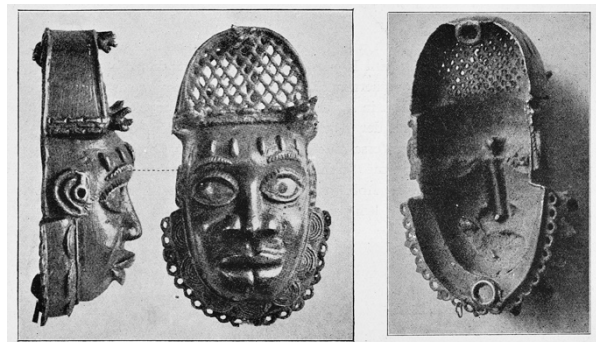


Abb. 8: Seiten-, Vorder- und Innenansicht eines maskenförmigen Anhängers, Benin, Nigeria



Abb. 9: Menschliche Maske, Hüftmaske, 16.-19. Jhd., Benin, Nigeria, Messing, Eisen, 17,8 cm

Katalogs von Experten der jeweiligen Forschungsgebiete in ihrer Bedeutung, Verwendung und Geschichte näher erläutert werden. Beide beschreiben den Hüftschmuck als ein Mittel der Zurschaustellung des Status, der als Teil des familiären Vermögens angesehen wird. Dieses werde bei festlichen Anlässen in Form von königlichen Zeremonien der Allgemeinheit vorgeführt, was auf eine hierarchische Verwendung und Statussymbolik deutet.<sup>17</sup>

## SYMBOLIK DER ‚FABELWESEN‘

Laut der im Ausstellungskatalog der Situation Kunst formulierten Beschreibung verweisen die dargestellten Tiere „auf Mythen, Sprichwörter und Volksweisheiten, die ihrerseits das Leben in enger Verflechtung mit der Tierwelt widerspiegeln. Die Schlange ist Bote und Spielgefährte des Olokun, [einer Gottheit in der Religion der Yoruba, und] der Fisch symbolisiert Frieden und Fruchtbarkeit. Die Vereinigung von Erde (Oda) und Wasser (Olokun) wird verkörpert durch den Frosch.“<sup>18</sup> Im Weiteren soll versucht werden sich der Symbolik dieser verwendeten Tierdarstellungen anzunähern, um diese mit der Funktion der Hüftmaske in Verbindung zu bringen. Den hier dargestellten Tieren kommt in der Literatur zu den afrikanischen Kunst- und Alltagsgegenständen leider wenig bis gar keine Aufmerksamkeit zu. Meist konzentrieren sich die Autor\*innen, wenn sie nicht allgemein auf Tierdarstellungen eingehen, eher auf Beispiele wie unter anderem Raubkatzen oder Büffel, die in ihrer Bedeutung als Statussymbole in vielfacher Verwendung in religiösen und künstlerischen Kontexten mutmaßlich ein höheres Maß an Interesse fanden und somit öfter diskutiert und rezipiert werden. Trotz alledem finden sich vereinzelt Beiträge der Symbolik von Schlangen, Fischen und Fröschen, wie in frühen Texten Luschans (1919)<sup>19</sup> oder Daltons / Reads (1899),<sup>20</sup> die aufgrund ihres Umgangs mit der Raubkunst kritisch zu betrachten sind. Aber auch in jüngeren Texten, wie zum Beispiel in Allen F. Roberts *Animals in African Art. From the Familiar to the Marvelous* (1995),<sup>21</sup> wird die Verwendung dieser Tiere in Bezug auf ihre kulturelle Bedeutung diskutiert. Im Folgenden sollen die verschiedenen Erkenntnisse bezüglich der Symbolik der Tiere gegenübergestellt werden.

Zunächst soll die Schlange in ihrer Bedeutung als ‚Bote und Spielgefährte des Olokun‘, wie die bereits genannte Beschreibung innerhalb des Ausstellungskatalogs der Situation Kunst sie deutet, betrachtet werden, die in ihrer physischen Form endlos zu sein scheint, da es teilweise schwierig ist, ihren Schwanz vom Kopf zu unterscheiden. Sie war und ist so ziemlich überall in der Region Benins anzutreffen. Größere Schlangenarten wie beispielsweise die Python werden mit Erdgeistern in Verbindung gesetzt, die einmal im Zentrum wichtiger kultischer Praktiken standen, in denen um den Erfolg im Fischfang und der Jagd gebeten wurde:

Außerdem wirkt ihr regelmäßiges Häuten wie eine ewige und immerwährende Wiedergeburt und stellt so, laut Roberts, die Unendlichkeit und Unermesslichkeit von Vergangenheit und Gegenwart dar.<sup>22</sup>

Die Identifikation von Fischen hat Forschende im Bereich der afrikanischen Kunst schon häufiger Schwierigkeiten bereitet, da sie stilisiert dargestellt werden und artenspezifische Merkmale nicht erkennbar werden. Fischdarstellungen werden oft als Schlammfische bezeichnet, wie Roberts in seiner kurzen Ausführung über die Symbolik der Fische erklärt,<sup>23</sup> da so ein „generischer, übernatürlicher ‚adliger Fisch‘“<sup>24</sup> alle Attribute der Vielzahl an Fischarten kombiniert und auf den Träger des Symbols überträgt. Zudem soll eine starke Verbindung zwischen dieser Art von Fischen und dem Olokun, ‚dem Herrscher der Gewässer‘ bestehen. Der Frosch wird in Bezug auf die Symbolik innerhalb des afrikanischen Kulturraums leider nur sehr rar in der zur Verfügung stehenden Literatur erwähnt. Eine der wenigen zusammenfassenden Darstellungen zur Symbolik des Frosches liefert Heike Owusu, die jene allgemein in der afrikanischen Kultur als ein Lebewesen beschreibt, dem magische Kräfte aufgrund ihrer Fähigkeit sich in der Trockenzeit monatelang im Boden zu vergraben und dort zu überleben, zugesprochen werden.<sup>25</sup> Des Weiteren wird ihnen, laut Owusu, eine Verbindung zum Gott der Toten nachgesagt, sowie die Fähigkeit Regen herbeizurufen. Wie bereits in der Auseinandersetzung mit Luschans Definition von Gürtelmasken angesprochen, lässt sich eine fälschliche Identifizierung von stilisierten Fischen als Frösche auf Hüftmasken mit menschlichem Motiv finden. Die im Ausstellungskatalog beschriebene Symbolik als Vereinigung von Erde und Wasser scheint jedoch logisch, da dies die beiden vorwiegenden Lebensräume der thematisierten Amphibien sind.<sup>26</sup> Man kann also zusammenfassen, dass die jeweiligen Tierdarstellungen die Verbundenheit des Trägers dieses Anhängers, aber auch der dargestellten Person, mit den Gottheiten der Natur und der Natur selbst, dem Wasser wie auch der Erde und den dort lebenden Tieren, symbolisieren soll. In Kombination mit der Unendlichkeitsbedeutung der Schlange kann auch davon ausgegangen werden, dass diese starke Verbindung ewig währt, eventuell auch über den Tod der Person hinaus und somit ein Symbol von großer Macht ist innerhalb einer Kultur, die die Natur schätzt und von ihr abhängig ist.

## „FRAUENGESICHT“

Gleicht man die eigenen Beobachtungen der Form des Gesichts mit dem offiziellen Objekttext des Objekts ab, mag auf den ersten Blick eine Diskrepanz entstehen, da das Porträt weder speziell weibliche noch männliche Gesichtszüge aufweist und keinerlei Vermerk über das



Geschlecht an dem Objekt selbst gegeben ist. Wie kam es also dazu, dass das Gesicht einer Frau zugeschrieben wurde?

Möglicherweise wurde es als Frauengesicht identifiziert, da es im Gegensatz zu den anderen üblichen Darstellungen, von denen vermutet wird, es handle sich um männliche verstorbene Vertreter der Königsfamilie oder besiegte aufständische Heerführer, aufgrund des fließenden Übergangs seiner Gesichtszüge, weicher wirkt.<sup>27</sup> So stellt dieses Gesicht eine Ausnahme von den normalerweise eher markanten Gesichtszügen und Gestaltungsformen dar, von denen angenommen wurde, dass sie ausschließlich den Praktiken der Rangeinordnung und des Gedenkens innerhalb der adeligen Männergesellschaften dienten, die ihren Sitz im Palast des Obas hatten.<sup>28</sup> Dies lässt sich aber ohne weitere Nachforschungen auf dem Gebiet von geschlechtsspezifischen Darstellungen in der afrikanischen Kunst nur schwer feststellen.

## DIE PLATZIERUNG DES OBJEKTS INNERHALB VON SITUATION KUNST

Die Ausstellungsobjekte des sog. ‚Afrikaraums‘ in der Situation Kunst sind in gleichmäßigem Abstand entlang der Wände des fast quadratischen und abgedunkelten Raums auf Podesten aufgestellt und werden durch Glasvitrinen geschützt (Abb. 10). Der Vitrinenschrank, in dem sich der *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* befindet, ist beim Betreten des Raumes hinter zwei von diesen Podesten auf der linken Seite nur schwer zu erkennen. Auch lenken die vielen anderen Objekte, die sich in der gleichen Vitrine befinden, vom einzelnen Objekt ab



Abb. 10: Ausstellungsansicht: Blick in den ‚Afrikaraum‘ ausgehend vom Lee Ufan Raum, Situation Kunst, Bochum

(Abb. 11). Der *Kopf einer Frau* befindet sich auf dem mittleren Regal, fast auf Blickhöhe der Besucher\*innen, neben einer Gruppe von drei kleineren Figuren. Das Objekt ist an zwei unauffälligen metallenen Haken auf einem leicht angewinkelten durchsichtigen Ständer aufgehängt (Abb. 2), sodass die Oberfläche klar sichtbar ist und die Funktion

als Anhänger zum Teil simuliert wird. Das vorliegende Objekt wird genauso wie die mitausgestellten Artefakte als reines Kunstobjekt präsentiert und wird mit einem individuellen Spotlight innerhalb des abgedunkelten Raumes präsentiert und so auch mystifiziert: Entgegen der in europäischen oder amerikanischen Ausstellungsräumen üblichen Präsentationsform des White Cube und ohne große Erklärungen durch die Beschriftungen, werden sie auf ihre visuelle Wirkung reduziert. Es ergibt sich ein Kontrast innerhalb der Gestaltung der verschiedenen Räume von Situation Kunst. Zwar werden die Artefakte in Form von heiligen Statuen aus asiatischen Kulturgebieten im Eingangsbereichs des Gebäudeteils, ebenfalls in einem abgedunkelten Raum mit Spotlights zur Schau gestellt, hier aber scheint der Raum heller und nicht so stark abgeschottet zu sein. Die folgenden Räumlichkeiten, insbesondere der direkt anliegende Raum mit den Werken Lee Ufans, weisen wohl die stärkste Differenz auf, da sie gemäß des üblichen White Cube eingerichtet sind. Einzelne moderne Werke aus der Abstrakten Kunst sind mit großem Abstand zueinander jeweils auf einer Wand des Raumes angebracht. So entsteht viel Freiraum in der Mitte, der eine zusätzliche Distanz zu den Kunstwerken schafft.

Im Gegensatz dazu sind die afrikanischen Kulturobjekte viel gedrängter in dem kleinen Raum verteilt, sodass sie nahbarer wirken, trotz der Mystifizierung durch den restlichen Aufbau des Displays. Es werden weder Funktion, Verwendung oder die Bedeutung für den kulturellen Kontext, aus dem das Objekt stammt, dargelegt, was aufgrund der vagen Informationslage zwar schwierig, aber notwendig ist, damit Besucher\*innen diese besser einordnen können. So ist beispielsweise die Ähnlichkeit des *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* zu anderen Hüftmasken oder Gürtelschmuck scheinbar anhand der Bezeichnung



Abb. 11: Vitrine auf der linken Seite des Eingangs in der sich der Anhänger befindet, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

als ‚Anhänger‘ in der Beschriftung bekannt, jedoch wird nicht weiter spezifiziert, wie dieser Anhänger getragen wurde, oder welchen Nutzen er hatte. Die Platzierung am Körper bleibt unklar und wird der Fantasie der unwissenden Betrachter\*innen überlassen. Das einzige Kriterium, das an den Anhängercharakter erinnert, ist die Aufhängung auf dem durchsichtigen Podest, die jedoch nur der besseren Darstellung der Vorderseite des Objektes zu dienen scheint. Es ist nicht an den vorgesehenen Ösen aufgehängt, die möglicherweise neu hätten angebracht werden müssen. Andere Beispiele für menschliche Hüftmasken wie das Zwillingstück im Rietberg Museum in Zürich (Abb. 12 & 13), werden gemäß ihrer vorgesehenen Halterungen befestigt und ausgestellt. Dementsprechend könnte man vorschlagen, die Trageweise des Anhängers anhand eines traditionellen Gewandes zu demonstrieren, sodass es nicht komplett aus dem ursprünglichen Kontext gerissen ist und in einem Raum mit anderen Objekten zusammengewürfelt wird, die keinen eindeutigen Zusammenhang zu haben scheinen, außer grob in derselben Region entstanden zu sein und dort Verwendung gefunden zu haben.

## PROVENIENZ ANHAND EINES ZWILLINGOBJEKTS

Um die Entstehung und Provenienz genauer ermitteln zu können, muss ein Vergleich zu ähnlichen Objekten angestellt werden, da es sonst kaum Anhaltspunkte zu dem Objekt selbst gibt und es in der Literatur nicht speziell behandelt wird. Daher soll hier zuallererst ein Vergleich des abgebildeten Motivs, der Beschaffenheit und der Ausarbeitung zu einer Anhängermaske aus dem Rietberg Museum in Zürich angestellt werden (Abb. 12). Diese dort aufbewahrte Maske ist in ihrer Gestaltung und Komposition der hier behandelten Maske sehr ähnlich, sodass man sie auf den ersten Blick verwechseln könnte. In ihrer Ausarbeitung und Konservierung sind aber klare Unterschiede zu erkennen. Das Gesicht ist länglicher mit einer kleineren Stirn und fehlender Symmetrie, da die Augen verschiedene Höhen aufweisen, die Nase schief und der Mund nach rechts verschoben ist. Außerdem wirken die Augen durch die dünnen Augenlider deutlich aufgerissener. Statt der Wimpermarkierungen an den Lidern lassen sich hier aber Einkerbungen in Form von Augenbrauen finden, wenn diese auch sehr schwach sind. Die Applikationen der Krone sind kleiner, das Flechtwerk gröber und auch die Tierdarstellungen wirken proportional zum Gesicht deutlich kleiner, auch wenn nicht mehr alle erhalten sind. Sie weisen einige Beschädigungen auf, wie am offensichtlichsten an dem rechten Fisch zu erkennen ist, dessen Kopf abgebrochen ist. Trotzdem sind die Ösen zur Aufhängung auf der Rückseite der Maske oben und unten erhalten (Abb. 13). Im Vergleich zum Objekt in der Situation Kunst sind hier hingegen die Tiere in ihrer Ausarbeitung und durch die Verwendung von ausmodellierten Augen und Musterungen, detailreicher und deutlich

stilisierter. Allgemein lässt sich erkennen, dass diese Maske in ihrer Ausgestaltung präziser ist im Vergleich zum Bochumer Exemplar, das durch seine starke Stilisierung an Details einspart und damit eine Erscheinung vermittelt, die sich auf die notwendigen Merkmale konzentriert. Der Vergleich gestalterischer Attribute mit diesem Zwillingsojekt und anderen Gürtelmasken wirft nun die Frage auf, wie das behandelte Objekt in die Folge von Statussymbolen eingeordnet werden kann. Dabei können die Halskrausen ein wichtiges Indiz für eine Genealogie sein, da diese auf den ökonomischen Austausch des Königreichs Benin mit europäischen Mächten des 16. Jhd., um genauer zu sein Spanien, hinweist. So kann angenommen werden, dass der *Kopf einer Frau* vor dem Aufkommen der Masken mit Halskrausen hergestellt wurde und die Inspiration für Gestaltung mit Tierdarstellung aus dem Lebensalltag der Bevölkerung des Königreichs Benin entsprungen ist und dem entsprechenden kulturellen Hintergrund inklusive der Symbolik, genau dieser tierischen Darstellungen. Sobald der Kontakt und der erste Handel mit den Portugiesen ab 1472 einsetzte, kann es zu zwei verschiedenen Entwicklungen gekommen sein. Die erste Möglichkeit wäre, dass die Bronzgießer Benins versucht haben, das Element der Halskrause eins zu eins als neues Status vermittelndes Element in ihre Bronze mit einzubeziehen, und später nach und nach eine Form entwickelt haben, in der die Krause aus tierischen Darstellungen, wie beispielsweise in Form von Fischen, zum Zeichen der Verbindung mit den europäischen Handelspartnern erkennbar wird. Die zweite Möglichkeit



Abb. 12: Frontansicht, Hüftmaske, 18.-19. Jhd., Messing, 17,7 cm, Rietberg Museum Zürich



Abb. 13: Innenansicht, Hüftmaske, 18.-19. Jhd., Messing, 17,7 cm, Rietberg Museum, Zürich



Abb. 14: links: Sehr später Anhänger mit ungewöhnlicher Haartracht, Benin, Nigeria, Hamburg, Mitte: ‚Schlechter Anhänger‘ laut Luschan, Benin, Nigeria, nach 1897 gegossen, rechts: ‚Schlechter Anhänger‘ laut Luschan, Benin, Nigeria, nach 1897 gegossen



Abb. 15: Tafel XI aus Dalton, Ormonde Maddock/Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London 1899

wäre, dass die Halskrause langsam mit Hilfe von Tierdarstellungen entwickelt wurde, bis sie dann letztendlich zu einer aus Ornamenten und Flechtwerk bestehenden Krause wurde.

Doch wie ist nun das Zwillingssymbol in diese Genealogie einzuordnen? Luschan macht die Frage des Laientums bei den, seiner Meinung nach, abscheulichen menschlichen Darstellungen zum Thema (Abb. 14).<sup>29</sup> Es scheint jedoch, dass die dabei angesprochenen Werke lediglich nicht seinem persönlichen visuellen Geschmack entsprachen, der durch einen westlichen Anspruch an Kunstgegenstände geprägt

war. So könnte die Maske aus Zürich als eine schlechte Kopie abgetan werden, oder möglicherweise als eine Art Skizze oder Probearbeit. Die markanten Gesichtsm Merkmale und längliche Form weisen aber Ähnlichkeiten mit den typischen späteren Herrschermasken mit Halskrause auf. Wahrscheinlich wurde die hier behandelte Gesichtsmaske, ähnlich wie zahlreiche andere Gürtelmasken, während der britischen Strafexpedition 1897 in Benin entwendet. Konkret aufgelistet werden vier Masken innerhalb des Katalogs von Dalton und Read<sup>30</sup> zwei Jahre nach der Plünderung des Königspalastes und anderen Gebäuden hochrangiger Würdenträger. Die Masken sind hier auf der Abbildung der von den beiden dazu verwendeten Tafel XI (Abb. 15) aus dem Katalog sichtbar und werden später auch von Luschan behandelt.<sup>31</sup>

Nach der Plünderung ist sie möglicherweise von verschiedenen Sammler\*innen weiterverkauft worden, wie beispielsweise dem Engländer William D. Webster, der einer der ersten und wichtigsten Händler der Benin-Kunst nach dieser Strafexpedition war.<sup>32</sup> Dieser besaß eine Sammlung von über 562 Objekten, die er bis Ende 1901 katalogisierte und an Museen und private Sammler vermittelte. Es ist zu vermuten, dass das Objekt über verschiedene Händler des afrikanischen Kunsthandels in die Bochumer Sammlung der Situation Kunst gelangt ist. Betrachtet man nun die Provenienz des Zwillingsobjekts, wirkt dies plausibel. Dieses befand sich erst im Besitz des Schweizer Reformpädagogen und Kunstsammlers Han Coray. Daraufhin gelangte es kurzzeitig wieder nach Benin in den Besitz von Ovonramwẹ N’Ogbaisi, dem regierenden Oba von 1888 bis 1897, bis zur besagten Strafexpedition. Bis es dann schließlich durch die Schweizerische Volksbank in Zürich an das Museum Rietberg übergeben wurde.<sup>33</sup>

## SCHLUSSFOLGERUNG

Der *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* ist also ein rituelles Objekt, das für königliche Zeremonien von Bedeutung war und als Teil des familiären Vermögens zur Schaustellung des Status diente. Dabei wird in der Ausarbeitung der tierischen Motive auf der Gürtelmaske, die einen Bezug zu dem kulturellen Wissen, Mythen und Volksweisheiten afrikanischer Völker aufweisen, die Verbundenheit des Trägers zur Natur hervorgehoben. Wie in der Anschauung zu den verschiedenen Typen von Gürtelmasken und späteren zeitlichen Einordnung des *Kopfes einer Frau* anhand des Zwillingsobjektes hervorging, ist der Einfluss auf die Herstellung von Kunsthandwerk in Afrika durch den Handel mit europäischen Mächten nicht zu unterschätzen, sodass einige markante Merkmale der Kleidung Einzug in die Gestaltung von Statussymbolen vor Ort fanden.

Des weiteren zeigt die Betrachtung der Ausstellungssituation, wie die Artefakte des afrikanischen Kulturkreises gegenüber Kunstobjekten des europäischen zeitgenössischen Kontextes ausgestellt werden, obwohl auch bei ihnen die ästhetische Qualität im Vordergrund steht. Die Erschließung einer Biographie der Maske stellte sich als erschwerlich heraus und ließ nur in Kombination mit der visuell sehr ähnlichen Gürtelmaske aus dem Rietberg Museum in Zürich und einer eingehenden Stilanalyse von verschiedenen Typen von Gürtelmasken basierend auf vorurteilsbehafteten Publikationen wage, nicht eindeutige Thesen bezüglich der Provenienz zu.

Abschließend lässt sich festhalten, dass deutlich mehr über das speziell ausgewählte Objekt hinsichtlich seines kulturellen Kontextes erschlossen werden kann, als auf den ersten Blick innerhalb der auf die ästhetische Präsentation fokussierten musealen Umgebung zu vermuten

ist. Die Kontextualisierung anhand von Vergleichen zu ähnlichen Anhängern, die ebenfalls in die Kategorie der Hüftmasken fallen, und die Analyse der Symbolik der einzelnen Tierdarstellung und der Bedeutung für den Träger, sowie der abgebildeten Personen, machen es zumindest möglich, in Bezug auf den ungefähren Entstehungszeitraum und die Einordnung in die vielfältige Kategorie des Gürtelschmucks plausible Vermutungen anzustellen. Die hier angeführte Argumentation bleibt aber trotzdem leider noch sehr oberflächlich und bietet daher nur eine grobe Ausgangsbasis für eine eingehendere Provenienzforschung, die weitere Aspekte neben der stilistischen Analyse berücksichtigt, wie zum Beispiel einer eingehenden technischen Materialanalyse der enthaltenen Metalle und deren Bearbeitung.

---

<sup>1</sup> Vgl. Luschan, Felix von: *Die Altertümer von Benin*, Berlin/Leipzig: 1919, S. 107–116 u. S. 374–380.

Felix von Luschan wird nicht bloß aufgrund seiner Theorien zur Klassifizierung von Hautfarben, sondern auch aufgrund seiner ‚afrikanischen Studien‘ als eine umstrittene Persönlichkeit innerhalb der ‚Afrikaforschung‘ angesehen. Während seiner Arbeit als Direktionsassistent unter dem Museum für Völkerkunde in Berlin trug er eine umfangreiche Benin-Sammlung zusammen, für die er Raubkunst ankaufte. So zum Beispiel jene der britischen Strafexpedition nach London gelangten Objekten oder jene des britischen Sammler William D. Webster, welcher solche systematisch aus Benin aufkaufte, um sie später an das Museum zu verkaufen. Nebenbei erstellte er für die erworbenen Gegenstände eine umfangreiche Datenbank, die unter anderem den Weg des Erwerbs und alle weiteren Wege in unterschiedliche Sammlungen dokumentierte. Der Vertrieb und Handel mit Objekten aus Afrika wurde unter Vorwand ethnographischer Studien befürwortet und ohne Beachtung der gewaltsamen Entwendung aus dem ursprünglichen Kontext und dem kulturellen Wert für die Bevölkerung weitergeführt. Die Entscheidungsmacht über die Dauer und Richtung der Zirkulation der Kulturgüter war allein durch europäische Institutionen und einzelne Sammler bestimmt und sie unterlagen heute umstrittener und teils überholter dokumentarischer Praktiken oder wissenschaftlicher Paradigmen. Luschan machte es sich auch zur Aufgabe die Vielzahl an verschiedenen Objekten, die ihm unterkamen zu beschreiben und zu kategorisieren. In der hier verwendeten Publikation werden solche Herangehensweisen seinerseits ersichtlich: Beschreibungen möglicher Symbolgehalte der abgebildeten Motive und die kulturelle Bedeutung für die Standards der europäischen Machtdarstellung durch Kunstobjekte begleitet eine generelle Betrachtung von Kunstobjekten nach europäischen Standards, die herangezogen werden, um diverse Objekte mit einem eurozentrischen Verständnis von Ästhetik und persönlichen Vorlieben Luschans zu bewerten. Ihre ursprünglichen Qualitäten werden folglich abgesprochen. Trotz dessen kommt es vereinzelt zu Lob und Wertschätzung gegenüber seiner Forschung beispielsweise durch Professor Prinz Gregory Iduorono Akenzua (Enogie /Repräsentant von Evbuobnosa) während des Internationalen Symposiums *Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria* am 9. und 10. Mai 2007 in Wien, der in seinem Vortrag *The Loss of the Benin Artworks and their Original Function* Luschan als „hero of the world recognition of Benin Art, who restored the dignity of the cradle of ancient civilizations of Africa“ betitelte. Dies vollzog sich womöglich in Bezug auf die umfangreiche Kategorisierung und Dokumentation des Sammlungsverkehrs, die bei dem Restitutionsanliegen hilfreich sein kann, jedoch nicht die Auslöschung der Erinnerung und den Verlust des Erbes afrikanischer kultureller Gruppen wieder rückgängig machen kann. Ruggendorfer, Peter / Szemethy, Hubert D.: *Felix von Luschan (1854–1924): Leben und Wirken eines Universalgelehrten*, Wien: 2009, S.16.

<sup>2</sup> Vgl. Visona, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: *Ausst. Kat.: Situation Kunst - für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006*, hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe/ Friederike Wappler, Düsseldorf 2008, S. 113–129, hier: 113.

<sup>3</sup> Der Begriff ‚Kunstobjekt‘ ist hier und im Folgenden in Anführungsstrichen angeführt, da die ausgestellten Objekte vorwiegend, wenn es sich nicht um alltägliche Gegenstände des Haushalts handelt, eine kulturelle Bedeutung innerhalb ritueller Praktiken innehaben. Zwar sind diese Objekte mit einem künstlerischen Anspruch gestaltet worden, dieser bezieht sich jedoch ausschließlich auf die Verwendung im kulturspezifischen Kontext und unterliegt nicht einem ästhetischen Zweck wie Kunstobjekte in Europa, die meist losgelöst von einem praktischen Nutzen entstanden sind. So würden die Objekte auch bei der Restitution eine Vielzahl an unterschiedlichen Funktionen erfüllen können, die sie nicht nur auf ihre ästhetische Funktion reduzieren: Pädagogische, spirituelle, vermittelnde, etc. Zwecke. Das europäische Verlangen nach Konservierung im Bereich der Kunst verhindert außerdem die in afrikanischen Gesellschaften herkömmliche Vorstellung, dass Statuen auch sterben, einhergehend mit der allgemeinen Absprache konservatorischer Kompetenzen afrikanischer Museen. Dieser Form von Artefakten wird in Ritualen und Zeremonien eine Subjektivität verliehen, die ihnen eine Teilnahme an der Welt ermöglicht, geprägt durch Fluidität und Zirkularität. So sind sie laut Souleymane Bachir Diagne in *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie* „Grundlage und Trägerin eines philosophischen und symbolischen Diskurses sowie Ausdruck einer Ontologie der Lebenskraft“, (Souleymane Bachir Diagne zit. n. Sarr, Felwine/Savoy, Benedicte: *Zurückgegeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin: 2019, S. 75), Siehe dazu auch das Unterkapitel *Erinnern und Vergessen der Verluste* in: Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 3), S. 68–85.

- <sup>4</sup> Vgl. Von Berswordt-Wallrabe/Wappler, S. 186.
- <sup>5</sup> Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 107–116 u. S. 374–380.
- <sup>6</sup> Vgl. Ebd., S. 108f. u. S. 114.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 107.
- <sup>8</sup> Herrmann, Peter: Alte Kunst aus Afrika. Gürtelmaske, 2017, unter: [http://www.galerie-herrmann.com/arts/art3/lfe\\_Benin/123\\_Hip\\_Mask/index\\_dt.htm](http://www.galerie-herrmann.com/arts/art3/lfe_Benin/123_Hip_Mask/index_dt.htm) (Stand: 25.03.23).
- <sup>9</sup> Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 114.
- <sup>10</sup> Vgl. Ebd., S. 108f.
- <sup>11</sup> Vgl. Ebd., S. 377.
- <sup>12</sup> Vgl. Ebd., S. 376.
- <sup>13</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>14</sup> Vgl. Herrmann 2017 (wie Anm. 8).
- <sup>15</sup> Vgl. Ausst. Kat. Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, hg. v. Herremann, Frank, New York: 2005, S. 82.
- <sup>16</sup> Vgl. Herrmann, Peter: Herrmanneutik, 2015, unter: <http://www.galerie-herrmann.com/arts/art5.htm> (Stand: 25.03.23).
- <sup>17</sup> Vgl. Herrmann 2017 (wie Anm. 8) und Herremann 2005 (wie Anm. 15), S. 82.
- <sup>18</sup> Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 186.
- <sup>19</sup> Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 107–116 u. S. 374–380.
- <sup>20</sup> Vgl. Dalton, Ormonde Maddock/Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London: 1899, S. 30 u. S. 44f.
- <sup>21</sup> Vgl. Roberts, Allen F (Hg.): Animals in African Art. From the familiar to the marvelous, New York: 1995, S. 62-65, 87-89.
- <sup>22</sup> Vgl. Ebd., S. 62ff.
- <sup>23</sup> Vgl. Ebd., S. 87ff.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 87.
- <sup>25</sup> Vgl. Owusu, Heike: Symbole Afrikas, Darmstadt: 1998, S. 33.
- <sup>26</sup> Vgl. Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 186.
- <sup>27</sup> Vgl. Homberger, Lorenz: Museum Rietberg Zürich - NEUERWERBUNGEN FÜR DIE AFRIKA-SAMMLUNG 2011, 30. August 2012, unter: <https://www.about-africa.de/kunst-und-kontext/ausgabe-03-2012/339-museum-rietberg-zuerich-2011-neuerwerbungen-afrika-sammlung> (Stand: 25.03.23).
- <sup>28</sup> Vgl. Ebd.
- <sup>29</sup> Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 379.
- <sup>30</sup> Vgl. Dalton 1899 (wie Anm. 20), S. 44f.
- <sup>31</sup> Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 376ff.
- <sup>32</sup> Vgl. Koldehoff, Stefan: Nach Rückgabe der Raubkunst. Zukunft der restituierten Benin-Bronzen in Nigeria ist ungewiss, 11. Mai 23, unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/benin-bronzen-raubkunst-nigeria-restitution-100.html> (Stand: 25.03.23)
- <sup>33</sup> Vgl. Digital Benin: Uhumwu-Èkue, Museum Rietberg Schweiz, Schweizer Benin Initiative, hg. v. Museum am Rothenbaum, Kulturen und Künste der Welt, o. J., unter: [https://digitalbenin.org/catalogue/44\\_RAF604](https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604) (Stand: 04.07.2022).

#### Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: eigene Fotografie
- Abb. 2: eigene Fotografie
- Abb. 3: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 108.
- Abb. 4: Roberts, Allen F.: Animals in African Art. From the familiar to the marvelous, New York 1995, S. 170.
- Abb. 5: Herremann, Frank: Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, New York 2005, S. 83.
- Abb. 6: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 114.
- Abb. 7: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 375.
- Abb. 8: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 375.
- Abb. 9: Herremann, Frank: Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, New York 2005, S. 82.
- Abb. 10: eigene Fotografie
- Abb. 11: eigene Fotografie
- Abb. 12: Digital Benin: [https://digitalbenin.org/catalogue/44\\_RAF604](https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604) (Stand: 27.04.2024).
- Abb. 13: Digital Benin: [https://digitalbenin.org/catalogue/44\\_RAF604](https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604) (Stand: 27.04.2024).
- Abb. 14: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 379.
- Abb. 15: Dalton, Ormonde Maddock / Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London 1899, Tafel XI.