

Kanaga Berlin

Irene Albers (Hg.)

KANAGA BERLIN

Wege eines Verlagssignets



Matthes & Seitz Berlin

Inhalt

Vorwort der Herausgeberin	7
Andreas Rötzer: Kanaga – Ornament und Verpflichtung	28
Michel Leiris: Tagebucheinträge vom 6. November (Höhle von Bara) und 20.–25. November 1931 (Songo) aus <i>Phantom Afrika</i>	31
Michel Leiris: Die Masken der Dogon (1933)	38
André Schaeffner: Felsmalereien von Songo (1933)	47
Marcel Griaule: Die Felsmalereien (1938)	57
Michel Leiris: Anfeuerungen der Holzmaskentänzer: die Kanaga-Maske (1948)	70
Irene Albers: Bara–Paris: Vom Felsbild in der Höhle zur Druckgrafik in <i>Minotaure</i>	76

Sylvie Kandé: Von Bandiagara nach Paris – Gedanken über die Reisen eines Dogon- Zeichens (2000)	95
Éric Jolly: Die weltweite Zirkulation der Dogon-Maske Kanaga (2013)	110
Mansour Ciss Kanakassy: Kanaga deberlinisieren	131
Textnachweise	146
Bildnachweise	148
Zu den Autorinnen und Autoren	150
Anmerkungen	157

Vorwort der Herausgeberin

»I have been wondering for years how the Kanaga got to Matthes & Seitz ... and thus happy that this book is being made.«

(Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)

Seit der Verlagsgründung durch Axel Matthes und Claus Seitz im Jahr 1977 ziert ein markantes Signet die Buchrücken des Verlags (und inzwischen auch Stofftaschen und Sticker): Es ist die Wiedergabe einer erstmals 1933 in Paris publizierten Felszeichnung aus einer Höhle auf dem Plateau von Bandiagara im Land der Dogon (im Südwesten des heutigen Mali, seit 1989 UNESCO Welterbe).

Die Zeichnung muss vor 1931 von einem älteren männlichen Initiierten (einem »olubaru«) angefertigt worden sein. Sie stellt die wohl bekannteste Holzmaske der Dogon dar, »Kanaga« genannt. So offensichtlich dies für jene ist, die mit dem ikonografischen Repertoire der globalen afrikanischen Diaspora¹ oder der Geschichte der französischen Dogon-Ethnologie vertraut sind, so rätselhaft blieb das Signet zumeist in Deutschland. In den letzten Jahren habe ich immer wieder Verlagsmitarbeiter*innen befragt, was das Signet ihrer Meinung nach darstellt und woher es stammt.



Meistens lautete die Antwort, dass man dies nicht genau wisse und darin eine Eidechse oder einen Tänzer vermute. Andreas Rötzer schrieb mir im Januar 2016 halb scherzhaft: »Axel Matthes nannte es gelegentlich das ›ekstatische Tierchen‹ und sah darin auch ein kopulierendes Pärchen.«

Konsultiert man das Internet, findet man bei Wikipedia die Information, es handle sich um »eine afrikanische Petroglyphe« beziehungsweise um eine »Petroglyphe aus Gran Canaria«.² Nicht nur die geografische Zuordnung ist offensichtlich sehr allgemein (Afrika) oder falsch (Gran Canaria): Petroglyphen sind in Felsen geritzte oder eingeschnittene Darstellungen, also Einkerbungen, während es sich

bei dem Dogon-Zeichen um eine mit Farbpigmenten aufgetragene Felsmalerei handelt.

Ein früher Werbeprospekt des Verlags zeigt, dass das Zeichen von Anfang an wie eine Art Rorschachtest zu projektiven Deutungen einladen sollte: »In unserem Signet«, heißt es dort aus der Feder der Münchener Verleger, »sehen manche einen gerösten Molch; einen Skorpion; ein Vieh, das nach beiden Seiten, wenn nicht nach allen Seiten angreift; kopulierende Frösche; einen Mann mit Schatten ab dem Nabel; das Mulabhandasana im Tantra (eine Stellung, in der sich der Yogi mit einer Yogin vereinigt, beide auf dem Rücken liegend).« Zur Aufklärung des Rätsels wird ergänzt: »Tatsächlich handelt es sich um die Reproduktion einer afrikanischen Felszeichnung, die Ekstase des Tanzes zeigend.«³ Diese lose Verknüpfung von Attributen wie »Afrika«, »Ekstase« und »Tanz« sowie die vermeintliche Unbestimmtheit des Motivs mögen der Etablierung als einprägsames Markenzeichen des Verlags förderlich gewesen sein, wie die Einleitung zu einem Interview mit Axel Matthes anlässlich des 25jährigen Bestehens des Verlags belegt: »Udenkbar, eine literarische Sozialisation in den Achtzigerjahren ohne den Verlag mit dem undefinierbaren Tier im Logo. Rot oder schwarz krabbelt es über Buchrücken [...].« Die Journalistin Cornelia Niedermeier berichtet, dass »über die Identität des Tieres [...] auf Nachfrage allenfalls Vages zu erfahren [ist]. Ein Mensch könnte es sein, ein tanzender,

vielleicht aber auch nicht. In jedem Fall handele es sich um eine Höhlenmalerei der Dogon aus Nordafrika. Man wolle die Spielräume der Fantasie öffnen, nicht einschränken.«⁴ Die irrtümliche geografische Verortung der Dogon macht deutlich, wie gering hierzulande das Wissen über sie ist, trotz der seinerzeit populären Studie von Fritz Morgenthauer und Paul Parin – *Die Weissen denken zu viel: psychoanalytische Untersuchungen bei den Dogon in Westafrika* (Zürich 1963). Ganz im Gegensatz zu Frankreich, wo der »bleiche Fuchs«, der Wassergott Nommo oder die Kanaga-Maske durch die Bücher von Marcel Griaule und seinen Schüler*innen, die Filme von Jean Rouch, die Dauerausstellung im Musée du Quai Branly sowie Kinderbücher und literarische Verarbeitungen⁵ vielen ein Begriff sind. Gelegentlich wurde die Dogon-Kultur als »Totem der französischen Ethnologie«⁶ bezeichnet, mitunter gar von einer regelrechten Besessenheit gesprochen.⁷ Auch die globale Zirkulation einzelner Elemente der Dogon-Kultur beispielsweise in der amerikanischen New-Age-Bewegung – Éric Jolly spricht von einer »world culture dogon«⁸ – scheint in Deutschland nichts an ihrer relativen Unbekanntheit geändert zu haben. Abseits der Rezeption in französischen und englischsprachigen Medien führt das Logo von Matthes & Seitz ein deutsches Eigenleben.

In einem unveröffentlichten autobiografischen Manuskript kommentiert Axel Matthes seine Wahl des Signets wie folgt: »An die afrikanisch-euro-

päische Süd-West-Kultur der Urzeit anknüpfend wählte ich als Verlagssignet eine prähistorische Felszeichnung, 1933 zuerst in der Zeitschrift *Minotaure* reproduziert, eine Ur-Offenbarung der Erde. Gelebter Sinn. Banale deuteten diese Reproduktion als kopulierende Frösche.«⁹ Nicht nur legt er hier seine Quelle offen, er steckt auch einen sehr spezifischen Referenzrahmen ab: Dabei bezieht er sich allerdings keineswegs auf die Dogon und ihre von Griaule in *Schwarze Genesis – Ein afrikanischer Schöpfungsbericht* (übersetzt von Janheinz Jahn, 1970) publizierte Kosmogonie. Vielmehr legt er den Fokus allgemeiner auf den vermeintlich prähistorischen Charakter der Felszeichnung, um Kategorien aufzurufen, die auf Leo Frobenius und dessen Thesen über das »Weiterleben der Vorgeschichte in Afrika« sowie die »morphologische Ähnlichkeit zwischen spanischen, französischen und afrikanischen paläolithischen Felsbildern« verweisen.¹⁰ Die Entscheidung für das Signet steht damit in direkter Kontinuität zum Interesse an der »Kunst der Vorzeit«, das maßgeblich durch Frobenius' Ausstellungen der 1930er-Jahre beflügelt wurde. Als man Frobenius' Sammlung 1937 in New York zeigte, wurden parallel Werke von Klee, Miró, Arp, Masson und Kandinsky ausgestellt: »First Surrealists were Cavemen«, titelte damals eine Zeitung.¹¹ Matthes' Formel einer »Ur-Offenbarung der Erde« greift Denkfiguren der »Moderne im Spiegel des Primitiven« (Erhard Schüttpelz) auf und erinnert zugleich an die früh-

romantische vergleichende Mythenforschung mit ihrer Suche nach einem »prähistorischen Ursprung der Gottesidee«¹². Die Wendung »gelebter Sinn« schließlich zitiert charakteristische Formulierungen von Michel Leiris, der von »gelebter Poesie«, »gelebtem Mythos« und »gelebtem Theater« sprach und seiner Frau 1931 kurz nach der Ankunft der Mission Dakar-Djibouti bei den Dogon in Sanga schrieb: »All das ist so weit weg von der Pariser Gedankenwelt. [...] Hier hat die Religion einen Sinn, denn man verlangt etwas Präzises von ihr. Die Liebe hat einen Sinn, weil sie verborgen wird. Die Schönheit hat einen, weil sie unwillkürlich ist. Die Dummheit gibt es nicht, weil es nie um Intelligenz geht. Nichts ist misslungen und es fehlt an nichts, denn um Effizienz geht es nie. Es gibt weder Vergehen noch Werden, denn alles spielt sich im Rahmen eines zyklischen Kontinuums ab.«¹³ Für Leiris stellte die Welt der Dogon eine Gegenwelt zur westlichen Zivilisation und ihren rationalen Idealen dar, in welcher der »Sinn« von Religion, Liebe und Kunst wieder erfahrbar wird. Es ist nur konsequent, dass Axel Matthes Ende der 1970er Jahre, als der sogenannte »Ethnoboomb« diese Art von surrealistischem Primitivismus unter neuen Vorzeichen (Kritik der Aufklärung und Beginn der Ökologie) in Deutschland aktualisierte¹⁴, seinem Verlagsprogramm bewusst ein nicht-europäisches und für ihn zudem »vorzeitliches« Signet gab.¹⁵ Gegenüber dieser quasi esoterischen Bedeutung erscheint die von Matthes

zitierte einfache Lesart des Zeichens als »banal«, wobei Sakrales und Erotik, ganz wie in seinem Verlagsprogramm, nah beieinander liegen.

Nach der Übernahme und Neugründung des Verlags (2004) war es schließlich Andreas Rötzer, der das den meisten Leser*innen immer noch rätselhafte Signet erklärte. In einem Interview von 2013 verknüpfte er das Logo mit dem verlegerischen Programm seines Vorgängers: »Das ist die Femme de Djinn, Symbol einer weiblichen Gottheit. Axel Matthes fand die Grafik in einer französischen Zeitschrift. Das ursprüngliche Verlagsprogramm entstand aus dem Surrealismus und dessen Dissidenten, Walter Benjamin und der älteren wie der jüngeren französischen Rationalismus-Kritik. Die Femme de Djinn steht für das nicht allein Vernunftgebundene, für das Lebendige, sich Bewegende, Ekstatische, das nicht Regelhafte, für alles, was man nicht so leicht einordnen kann.«¹⁶ Andreas Rötzer muss *Minotaure* konsultiert haben, denn die »Femme de Djinn« stammt aus Leiris' Bildlegende (siehe hier im Buch, S. 41). Sowohl die Assoziationen mit einer »weiblichen Gottheit« (statt der bei Leiris genannten in Bäumen lebenden weiblichen Geister) als auch die Deutung des »Ekstatischen« als Sinnbild des frühen Verlagsprogramms belegen erneut jene »Spielräume der Fantasie«, die Axel Matthes mit dem Zeichen öffnen wollte.

Der vorliegende Band will diese Spielräume nicht verschließen, aber auch deutlich machen, dass das

von Axel Matthes der Zeitschrift *Minotaure* entnommene Bild kein »objet trouvé« ist, das beliebig mit neuem Sinn aufgeladen werden kann (Ekstase, Tanz, Afrika, Prähistorie), sondern spezifische eigene Bedeutungen und Geschichten mitbringt. So allgemein und weitverbreitet die Form weltweit auch sein mag – man findet beispielsweise ähnliche schematische anthropomorphe Gestalten unter anderem in der Grotta Scritta (Korsika, Neolithikum) –, so singulär ist das Verlagssignet mit seinen charakteristischen Unebenheiten und Ausbuchtungen in der Kontur. Die Form mag universell und schon prähistorisch belegbar sein, diese spezifische Zeichnung ist es nicht. Wenn – wie Andreas Rötzer es in seinem Beitrag ausführt – aus der surrealistisch inspirierten Rationalismuskritik des Verlagsprogramms inzwischen eine »alternative Globalität« geworden ist und das Kanaga-Zeichen im Verlag auch als »Verpflichtung« verstanden wird, dann scheint es mir angebracht, den assoziativen Bedeutungszuweisungen des dekontextualisierten Logos eine Recherche über die Provenienz und materielle Transmission des Zeichens sowie seine spezifischen lokalen Bedeutungen und Gebrauchszusammenhänge an die Seite zu stellen. Es geht dabei nicht um eine postkoloniale Provenienzforschung mit dem Ziel, eine unrechtmäßige Aneignung anzuprangern. Ziel ist es ebenso wenig, eine »richtige« oder »ursprüngliche« Bedeutung zu ermitteln. Vielmehr möchte ich Kontexte wiederherstellen, die verloren gingen, als Axel

Matthes das Signet aus *Minotaure* ausgeschnitten hat: Dies soll es ermöglichen, das Zeichen weniger als Projektionsfläche denn als eigenmächtigen Projektor zu verstehen – nicht nur als bloßen Empfänger von Bedeutungszuschreibungen, sondern auch als eigensinnigen Sender. Um ein Bild von Sylvie Kandé aufzugreifen: Kulturelle Aneignung ist keine Einbahnstraße, denn es gibt – früher oder später – Gegenverkehr.¹⁷

Das Heft von *Minotaure* (Nr. 2, 1933) war der Mission Dakar-Djibouti gewidmet, jener staatlich geförderten Expedition, die von 1931 bis 1933 den afrikanischen Kontinent durchquerte. Ihr hauptsächliches Ziel war es, die Sammlungen der französischen Museen zu vergrößern und der französischen Ethnologie neue Forschungsfelder zu erobern.¹⁸ Von großer medialer Aufmerksamkeit begleitet wurde dabei die »Entdeckung« der Dogon, für deren Maskentänze sich das Pariser Publikum schon auf der Exposition coloniale von 1931 begeistert hatte. Begleitend zur Ausstellung der »Ausbeute« im Musée d'Ethnographie du Trocadéro dokumentierte und interpretierte die surrealistische Zeitschrift die ethnologischen Ergebnisse der Expedition. Als Axel Matthes sein Signet fand, hatte die kritische Revision dieser Epoche der französischen Ethnologie noch nicht begonnen, auch wenn Michel Leiris, der die Expedition als »Sekretär« begleitete und eigene ethnologische Forschungen durchführte, mit der Publikation seines Tagebuchs *Phantom*

Afrika (1934) das triumphale Narrativ der erfolgreichen Mission durch Berichte über Diebstähle, Erpressung und andere durch die koloniale Situation ermöglichte problematische Praktiken der »Erwerbung« von Objekten bereits erheblich getrübt hatte. Als (ungenannter) Redakteur der *Minotaure*-Nummer fügte er sich dem dokumentarischen und kollektiven Anspruch des Heftes. In seiner Bildlegende zur Farbtafel mit den »Graffiti« (siehe hier im Buch, S. 41) vermerkte er die Herkunft der Figur: eine Höhle in der Nähe des Dorfes Bara. Tatsächlich enthält *Phantom Afrika* Aufzeichnungen über den Besuch in dieser Höhle. Den Auftakt des vorliegenden Bandes bilden daher Auszüge aus Leiris' Tagebuch: Sie schildern die Ereignisse des 6. November 1931, als Leiris und André Schaeffner mit einer Gruppe einheimischer Helfer die Höhlen bei dem Dorf Bara in der Nähe von Sanga mit dem Auftrag aufsuchten, Schädel für die Pariser Sammlungen zu beschaffen. Bei der von Leiris erwähnten »ehemaligen Maskenhöhle« muss es sich demnach um den Fundort des Kanaga-Graffito handeln. Leiris spricht im Tagebuch jedoch nur über den Fund einer sogenannten »Mutter der Masken«, die mitgenommen wird. Das Sakrileg – das Eindringen in die den Initiierten vorbehaltenen Orte und Grabhöhlen sowie die Mitnahme von dort verwahrten Objekten – ist zu diesem Zeitpunkt längst Alltag geworden. Einzig die »Lachanfälle« von Leiris und Schaeffner lassen auf ein tiefes Unbehagen schließen. Dass bei dieser

Gelegenheit eine größere Menge an Schädeln und Gebeinen für das Muséum nationale d'histoire naturelle aus den Beinhöhlen bei Bara entwendet wurde, notiert Leiris in seiner Rolle als Sekretär nur in das offizielle Logbuch der Mission.¹⁹

Vor allem der Brief an seine Frau vom folgenden Tag gibt einen Einblick in Leiris' Stimmung am Ende des Aufenthalts zwischen den letzten Raubzügen in den Maskenhöhlen, der Melancholie des Aufbruchs nach dem mehrmonatigen Aufenthalt der Expedition in Sanga und der Enttäuschung darüber, dass die Museumsvitrinen den sakralen Charakter der gesammelten Objekte zerstören werden. Die Faszination für die Felsbilder ist Gegenstand der Tagebucheinträge vom 20.–25. November 1931: Die Expedition folgte hier den Hinweisen aus einem Buch von Louis Desplagnes (*Le plateau central nigérien*, 1907) auf einen vollständig mit Zeichnungen – darunter viele in Kanaga-Form – bedeckten Felsüberhang. Er wird seitdem als »auvent Desplagnes« bezeichnet und befindet sich in der Nähe des Ortes Songo (siehe die Abbildung hier im Buch, S. 48/49). Leo Frobenius war 1908 ebenfalls in Songo, doch interessierte er sich mehr für die Grabhöhlen als für den »Inchriftenberg«²⁰, der ihm vermutlich nicht prähistorisch genug war, auch wenn er in den Felsbildern, die »von Knaben in der Reifezeit immer wieder ausgeführt werden müssen«, ein »Weiterleben der Steinzeitkunst in Afrika«²¹ sah. Von »living rock art« spricht heute

noch die Archäologin Cornelia Kleinitz in Bezug auf diese Praktiken der Erneuerung und Aktualisierung alter Zeichnungen.²² Wenn Leiris im Tagebuch und in *Minotaure* – im Gegensatz zu Griaule – durchgehend von »Graffiti« spricht, so umfasst dieser Begriff bei ihm alle Formen von Zeichnungen, Einzeichnungen oder Malereien auf Mauern und Wänden, von den Höhlenmalereien oder Kritzeleien von äthiopischen Kindern auf Kirchentüren²³ bis zu den beispielsweise von Brassai fotografierten urbanen Wandmarken. In der Überlagerung von prähistorischen Höhlenbildern, Kinderzeichnungen und nichteuropäischen Formen grafischer Kunst spiegelt sich das von vielen Künstlern und Intellektuellen der Zeit (etwa Carl Einstein) geteilte Interesse an einer »Kunst vor jeder Kunst«²⁴ wider. »Im Begriff Graffiti«, schreibt Julien Bondaz, »kommt bei Leiris eine Suche nach der Kindheit der Kunst zum Tragen, einer Kindheit, die den Erzeugnissen der europäischen Avantgarden, der französischen Folklore und den in Afrika gesammelten Werken gemeinsam ist.«²⁵ Die Faszination wurde zu Sammelleidenenschaft: Die Graffiti des »auvent Desplagnes« wurden fotografisch dokumentiert, während man die mit ähnlichen Bildern von Masken bemalten und ebenfalls anlässlich der Beschneidung genutzten Steine in großer Zahl abtransportierte.²⁶

Die im folgenden wiedergegebenen Texte von Leiris und Schaeffner in *Minotaure* – »Die Masken der Dogon« und »Felsmalereien von Songo« – sind