

KULTUR UND KUNST DIE HOLZARBEITEN DER MAKONDE

von Martin Ott

Die Faszination des schwarzen Holzes

Die Ebenholzarbeiten der Makonde sind für viele Zeitgenossen *ein*, wenn nicht *der* Ausdruck afrikanischer Kunst. Den einen erscheint das schwarze Ebenholz wegen der einfachen Analogie zur schwarzen Hautfarbe der Afrikaner als typisch afrikanisch. Für andere repräsentieren die Shetanifiguren mit ihren Hexen- und Hexerthemen das geheimnisvolle, rätselhafte und auch etwas beängstigende Afrika. Für Christen schlagen die Ahnen- und Sippenbäume eine einladende Brücke in die traditionelle afrikanische Religion.

Der modernen Makondekunst gelang ihr internationaler Durchbruch auf der Weltausstellung in Osaka im Jahre 1970. Vor dem Hintergrund des historischen und kunstethnologischen Befundes ist das nicht selbstverständlich. Gerade die Hochschätzung des Ebenholzes reflektiert eine Entwicklung auf dem Kunst- und Souvenirartikelmarkt, die mit dem Einsatz des Massenverkehrs am Anfang der 60er Jahre begann. Die Reise von und nach Afrika reduzierte sich zu einer Ein-Tagesveranstaltung; die Anzahl der Besucher und der potentiellen Kunden stieg an; für deren Erwerb wurden Holzschnitzarbeiten in immer größerer Zahl gefertigt. Es begann sich der Begriff der Airport-Art einzubürgern, der bis heute als Sammelbegriff für viele Souvenirartikel aus Afrika dient. Wer schon einmal in Dar es Salaam oder Nairobi die Auslagen der Schnitzer auf den Straßen gesehen hat, wird wohl eher an Massenartikel denn an Kunst gedacht haben; zudem ist hier nicht alles schwarz bzw. Ebenholz, was glänzt. Man muss schon genau hinschauen, um das echte Ebenholz vom geschwärzten Teak oder vom schwarzen Mahagoni unterscheiden zu können. Man muss das vorausschicken: viele Schnitzereien und Arbeiten der Makonde gehören zu dieser Airport-Art. Von Kultur und Kunst können wir bei diesen Artikeln nur in einem eingeschränkten Maße sprechen. Was dürfen wir also unter der Kultur, was unter der Kunst der Makonde verstehen?

Wir wollen unser Thema in vier Schritten angehen:

1. Die Makonde unter kunstethnologischer Perspektive
2. Die modernen Formen und Themen der Makonde
3. Christliche Themen und Anknüpfungspunkte für eine afrikanische Theologie
4. Einige Vorschläge zur Produktion von und dem Handel mit Makonde-Schnitzereien.

1. Die Makonde unter kunstethnologischer Perspektive

Die Makonde sind ein Bantuvolk, das ursprünglich zu beiden Seiten des Ruwumaflusses siedelte, also im Süden des heutigen Tansania und im äußersten Norden des heutigen Mosambik.¹ Die Makonde sind matrilinear, d.h. Land und Kinder gehören der Mutter und ihrem Clan; die Makonde sind Pflanzler, die in geringem Umfang Kleintierzucht betreiben. Heute gibt es ca. 500.000 Makonde, die zumeist in Tansania auf dem sogenannten Makondeplateau zwischen Mtwara, Masasi und Lindi leben, wohin viele der mosambikanischen Makonde während des Bürgerkrieges geflohen sind. Diese letzte Migration hat Unterschiede der beiden Gruppen fast vollständig verwischt. Die Mosambik-Makonde hatten stärkere Traditionen im Bereich der Initiationsfeiern und des Kunstschaffens. Bei vielen afrikanischen Völkern suggeriert ein gemeinsamer Volksname eine gemeinsame Geschichte und eine ethnische Zusammengehörigkeit, die es bei näherem Hinsehen nicht gibt. So auch bei den Makonde. Wir verwenden den Namen Makonde mit dieser Einschränkung und können für unseren Zusammenhang vernachlässigen, dass sich dahinter eine äußerst komplizierte Geschichte der Abgrenzung, der Verschmelzung oder der kriegerischen Auseinandersetzung der Matambwe, der Mawia und der Mikindani mit den Muerta, Makua, Yao und anderen verbirgt.

Ethnologen und Kunstwissenschaftler bezeichnen Ostafrika oft als eine »kunstlose Region«. Die hier vorgefundenen Arbeiten könnten keinen Vergleich mit den Statuen, Figuren, Goldgewichten, Stoffdrucken und Masken der west- und zentralafrikanischen Königtümer aufnehmen. Bei einer Ausstellung traditioneller Kunst aus den britischen Kolonien, die das Royal Anthropological Institute im Jahre 1949 in London organisierte, war der ostafrikanische Raum nur durch eine Maske vertreten. Diese allerdings war eine Maske der Makonde. Und in der Tat: Die Makonde nehmen in Bezug auf das Schnitzhandwerk im ostafrikanischen Raum eine einzigartige Stellung ein. Das Rede vom »kunstlosen Ostafrika« ist im übrigen heute nur mit bestimmten Einschränkungen richtig. Zuletzt hat die große Ausstellung »Tanzania. Meisterwerke afrikanischer Skulptur«, die im Jahre 1994 in Berlin und in München organisiert wurde, bewiesen, welche ästhetische Kraft aus einer ostafrikanischen Region kommen kann.²

Von der künstlerischen Tätigkeit der Makonde erfahren die Europäer zum ersten Mal um die letzte Jahrhundertwende. Die beiden Ethnologen Stuhlmann und Weule beschreiben um 1910 vor allem Statuen und Masken.³ Daneben erstreckt sich die Kunstfertigkeit der Makonde auf künstlerisch verzierte Gebrauchsgegenstände wie Tabakdosen, Medizinbehälter, Amulette, Stöcke, Hocker und Stühle. Erwähnung finden auch die Tätowierungen und

¹ Vgl. die klassischen Arbeiten zu den Makonde von WEULE, K., »Wissenschaftliche Ergebnisse meiner ethnographischen Forschungsreise in den Südosten Deutsch-Ostafrikas«, MITTEILUNGEN AUS DEN DEUTSCHEN SCHUTZGEBIETEN, Ergänzungsheft 1, Berlin 1908, und: DIAS, J. / DIAS, M. / GUERREIRO, M.V., *Os Macondes de Moçambique*, Bde. 1–4, Lissabon 1964–70.

² *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur. Sanaa Za Mabinga Wa Kiafrika*, Hrsg. v. J. JAHN für das Haus der Kulturen Berlin und die Städtische Galerie Lenbachhaus München, München 1994.

³ Vgl. STUHLMANN, F., *Handwerk und Industrie in Ostafrika*, Hamburg 1910.

Lippstöcke der Frauen, eine Besonderheit unter den Bantu, da Lippenpflocke vor allem bei den nilohamitischen Stämmen am Rudolfsee und im Sudan bekannt sind. Bei den Statuen herrschen weibliche Figuren vor, deren traditionelle Bedeutung umstritten ist. In der Forschung wird vor allem diskutiert, ob es Ahnen- oder Kultfiguren bzw. Gegenstände für den Gebrauch bei den Initiationsfeiern sind.⁴

Bei den Masken lassen sich zwei Haupttypen unterscheiden: eine meist klein geschnitzte Gesichtsmaske, mit oder ohne Lippenpflock, und eine häufig naturalistisch geschnitzte Helmmaske. Beide wurden vor allem aus Weichholz geschnitzt. Ebenholz fand für den rituellen Gebrauch keine Verwendung. Beide Typen unterliegen bei Herstellung und Gebrauch einer strengen Arkandisziplin und stellen vor allem *midimu*-Geister dar. Maske bedeutet hier immer Ganzkörpermaske; entgegen unserer landläufigen Vorstellung meint die Rede von einer afrikanischen Maske immer die Bedeckung und Verhüllung des ganzen Körpers und nicht nur des Gesichts; ob eine afrikanische Maske echt ist, kann man unter anderem daran erkennen, ob sich an ihrem Rand Löcher zur Befestigung der Kleider, des Bastes oder anderer Verkleidungselemente befinden. Die Maske ist stets Ganzkörpermaske auch deswegen, weil sich in ihr eben ein Geist bzw. der Ahne eines Verstorbenen inkarniert. Er kommt aus einer anderen Welt und deswegen darf der Maskenträger keine Hinweise auf seine Herkunft aus dieser Welt – wie etwa entblößte Körperteile – oder seine irdische Identität geben. Die Maske aus der anderen Welt mahnt die »patterns of behaviour« der Volksgemeinschaft an, warnt vor abweichendem Verhalten und stellt ein Band zwischen den Lebenden und den Lebend-Toten her. Der traditionelle Maskentanz der Makonde heißt »mapiko«.

Zwei Maskencharaktere der Makonde werden als besonders auffällig erwähnt: der Stelzenläufer, der eine Höhe von 8 Meter erreichen kann, und die Teufelsmaske, die meist »sheitani« genannt wird.⁵ In der traditionellen Maskenwelt war diese meist mit langgezogenen Ohren, überlangen Hörnern und eindeutig männlich gekennzeichnet. Frühe Feldforscher verbanden die »Teufelsmaske« mit dem bösen Geist *nandenga*. Der Stelzengänger ist eine in vielen afrikanischen Maskenbünden bekannte Figur. Die analoge Maske beim *Gule wamkulu*, dem »Großen Tanz« der Chewa im benachbarten Malawi, heißt dort z.B. *makanja*, und hat ein auffallend ähnliches outfit.⁶ Ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der traditionellen Statuen und Masken ist das Konzept von Fruchtbarkeit und Sexualität, das in der Weltanschauung afrikanischer Gesellschaften ganz generell eine zentrale Rolle spielt. Oft erschließt sich das ganze Bedeutungsfeld einer Maske erst aus den begleitenden Liedern und Gesten, wobei hier oft mit Sprachspielen, Andeutungen und versteckter Symbolik gearbeitet wird.

⁴ Vgl. BLESSE, G., »Der Südosten Tanzanias – Die Kunst der Makonde und der benachbarten Völker«, in: *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur. Sanaa Za Mabinga Wa Kiafrika*. Hrsg. v. J. JAHN für das Haus der Kulturen Berlin und die Städtische Galerie Lenbachhaus München, München 1994, S. 441.

⁵ Vgl. BLEESE, G., a.a.O., S. 436.

⁶ Vgl. die Beschreibung von *makanja* in: YOSHIDA, K., »Masks and Secrecy among the Chewa«, in: *African Arts* 26 (1993), Nr. 2, S. 38.

Eine Besonderheit stellen die Terrakotta-Masken der Makonde dar. Sie waren bis vor kurzem völlig unbekannt und sind in der Forschung in ihrer Bedeutung ebenfalls umstritten. Vermutlich sind sie das weibliche Gegenstück zu den Masken der männlichen Initiation.⁷

Wir wollen diese kurze Übersicht auf das traditionelle Kunstschaffen der Makonde mit der Frage schließen, wie denn das ungewöhnlich intensive Kunstschaffen der Makonde in einer kunstarmen Umgebung erklärt werden kann. Hier bewährt sich ein Vorgehen, das ganz allgemein in der Ethnologie von Bedeutung ist: es ist der Rekurs auf das mythische Erbe der jeweiligen Ethnie, wie es in oralen Traditionen zum Vorschein kommt. Für das Verständnis der aktuellen Kulturphänomene – gerade wenn es Pflanzler sind – lohnt sich im besonderen ein Blick auf die Urstandsmythen. Sie geben Aufschluss über das religiöse Selbstverständnis eines Volkes und sind oft ein Schlüssel für die Erklärung von Kulturen, Symbolen und Ritualen, auch von künstlerischem Schaffen. Einen Urstandsmythos der Makonde, der für unsere Frage von Bedeutung ist, hat der Benediktinermissionar P. Alfons Adams aus St. Ottilien am Beginn dieses Jahrhunderts aufgeschrieben:

Die Geburtslandschaft der Makonde Mahuta war auf der Südseite des Plateaus zum Ruvuma hin gelegen und nur mit dichtem Busch bewachsen. Aus diesem Busch ging ein Mensch hervor, der sich niemals wusch und schor, der nur wenig aß und trank. Dieser ging in den Busch und machte ein Menschenbildnis aus dem Holz eines Savannenbaumes, nahm es mit sich in seine Hütte und stellte es dort aufrecht hin. Während der Nacht erwachte das Bildnis zu Leben, und es war eine Frau. Daraufhin gingen sie zusammen hinab zu den Wassern des Ruvuma, um sich zu waschen. Hier gebar die Frau ein Kind, das aber nicht lebend zur Welt kam. Sie verließen das Land und zogen über die Hochländer bis in das Tal des Mbemkurru, wo sie sich niederließen. Dort gebar die Frau wiederum ein Kind, das wiederum tot zur Welt kam. Daraufhin kehrten sie in die hochgelegene Buschlandschaft Mahuta zurück. Dort wurde das dritte Kind geboren, das nach der Geburt lebend und gesund blieb. In der Folgezeit zeugten sie noch viele Kinder und hießen sie Wamatanda. Diese bildeten die Stammfamilie der Makonde, oder auch Wamakonde genannt, d.h. die Ureinwohner. Der Stammvater, der Buschmensch, gab seinen Kindern das Gebot, dass sie ihre Toten zum Andenken an die erste Mutter aufrecht begraben sollen, die aus Holz geschnitzt und aufrecht stehend zum Leben erwacht sei; ferner warnte er seine Kinder, in die Täler und an die großen Wasser zu ziehen, denn dort wohne die Krankheit und der Tod. Als Regel sollte gelten, dass mindestens ein Stunde Weges von der Hütte bis zum Wasserplatz sei, dann würden ihre Kinder gedeihen und vom Tod verschont bleiben.⁸

Soweit der Urstandsmythos der Makonde in der uns überlieferten Form. Er ist eine Art Magna Charta der Makonde, die historisch, anthropologisch und religiös gedeutet werden kann. Unschwer lässt sich eine Argumentation erkennen, die den Anspruch der Makonde auf das Siedlungsgebiet weg vom Wasser auf dem Plateau formuliert, vermutlich aus

⁷ Vgl. SCHAEGLER, K.F., Art. »Makonde«, in: DERS., *Lexikon Afrikanische Kunst und Kultur*, München 1994, S. 265ff.

⁸ Vgl. WALLOSCHKE, A., *Ebenholz und Elfenbein*, St. Ottilien 1982, S. 9.

Hygiene- und Gesundheitsgründen (Malariafaher in Wassernähe). Für unseren Zusammenhang bleibt festzuhalten: Holzbearbeitung wird mit einem schöpferischen Akt in Beziehung gesetzt, der zugleich den Mann aus seinem »vorkultivierten« Zustand herausholt, ihm eine Frau zuführt und als Gründungsakt für die ganze Volksgemeinschaft verstanden wird. Auch der Bezug zum Erwachen aus dem Tod und der Auftrag, das mythische Geschehen rituell zu wiederholen, ist auffällig.

Ob sich die Schnitzer der Makonde, früher und heute, immer dieses Mythos bewusst sind, ist aus religionsethnologischer Sicht in einem gewissen Sinne von zweiter Bedeutung. Das Festhalten an kulturellen Traditionen fällt nicht immer mit dem inneren Verstehen des kreativen Kerns dieses Kulturaspekts zusammen. Es ist so ähnlich wie beim Gebrauch von Weihwasser hierzulande. Wer vergegenwärtigt schon die ganze Tauftheologie, wenn er sich mit Weihwasser bekreuzigt? Und trotzdem käme doch niemand auf die Idee, den Gebrauch von Weihwasser einzustellen, weil der Einzelne nicht den gesamten biblischen, theologischen, geschichtlichen und kulturellen Hintergrund präsent hat. Entscheidend für die Makonde ist, dass Holzbearbeitung und speziell das Schnitzen von weiblichen Figuren mit einer mythischen Erklärung in Beziehung gesetzt ist. Die Bearbeitung von Holz ist den Makonde sozusagen identitätsstiftend und mit mythologischer Autorität ins Stammbuch geschrieben. Ob und wie dies auch in modernen Arbeiten der Makonde eine Rolle spielt, werden wir im folgenden untersuchen.

2. Die modernen Formen und Themen der Makonde

Die Entstehung der sogenannten modernen Schnitzwerke der Makonde geht in die jüngste Vergangenheit zurück und ist direkt mit der Verwendung des Ebenholzes verbunden.⁹ Nach J. Korn wurde die erste Shetani-Figur im Jahre 1953 von einem Künstler mit Namen Samiki geschnitzt.¹⁰ Dieser soll dem indischen Geschäftsmann Mohamed Peera in Dar-es-Salaam eines Tages eine seltsame Skulptur zum Kauf angeboten haben: »Es war ein runder, etwas formloser Schädel zu sehen, aus dem zwei tief liegende Augenhöhlen glotzten. Der Kopf saß auf einem dünnen Hals, der unvermittelt in spinnenartige Beine übergang.«¹¹ Samiki wollte mit dieser Figur seine Verzweiflung angesichts seiner knappen Kasse und des stets drohenden Hungers zum Ausdruck bringen. Hoffnungslosigkeit – Verzweiflung – Angst waren die Themen dieser Figur. Peera erbarmte sich und stellte die Skulptur ins Schaufenster. Der erste Europäer, der vorbeiging, kaufte sie. Peera ahnte das Geschäft, das mit solchen Figuren zu machen ist. Er gab weitere Objekte in Auftrag, bei Samiki und anderen. Diese Geschichte war der Beginn eines unglaublichen Booms in der

⁹ Vgl. die beiden instruktiven Artikel zur Entstehung der »neuen« Makonde-Kunst in: *Art Makondé. Tradition et Modernité*. Ausstellungskatalog, Paris 1989: »Tradition et apports extérieurs« von P. SOARES (112–120) und »Art makondé contemporaine« von E. GROHS (144–157).

¹⁰ KORN, J., *Modern Makonde Art*, London 1974, S. 9.

¹¹ MOHL, M., *Meisterwerke der Makonde*, Wiesenbach/Heidelberg 1977, S. 53.

Herstellung und im Verkauf der modernen Makonde-Schnitzereien. An bedeutenden Künstlern dieser neuen Makonde-Art sind zu nennen: Pajume Alale, Yoseph Francis, John Fundi, Rashidi Bin Mohammed, Samur Ali, Aluessi Samaki, Kashimiri Matayo, Nadasi Mpagua und Hossein Anangangola.¹² Sie gehören fast alle den Mosambik-Makonde an und waren während des Bürgerkrieges nach Tansania geflohen. Ihre kreative Hoch-Zeit lag in den 60er und 70er Jahren, wo sie einen neuen und eigenständigen Motiv- und Themenkanon entwickelten. Aber schon zu Beginn der 80er Jahre beginnen die Klagen der Fachleute, dass die Blütezeit der Makonde vorbei sei.¹³

Die »neue« Makonde-Kunst kann in drei Motivgruppen unterteilt werden, wobei die christlichen Themen im engeren Sinn hier nicht mitgerechnet sind. Wir werden diese im nächsten Punkt gesondert behandeln. Christliche Kunst – ich gebrauche hier bewusst diesen etwas unscharfen Begriff – kann man aber in den drei Gruppen identifizieren.

Zunächst kennen wir Darstellungen von Menschen und Tieren in einem eher als expressionistisch zu bezeichnenden Verständnis, wie in der eben beschriebenen Figur von Samiki. Seit den 60er Jahren tauchen rätselhafte Fabelwesen, menschen- und tierähnliche Dämonen auf, die unter dem Namen Shetani-Figuren berühmt wurden. Namen und Bedeutung dieser Skulpturen werden – auf Nachfrage – der Mythologie der Makonde entliehen, wobei hier genau und im Einzelfall nachzufragen ist, was denn damit wirklich gemeint sein soll. Das Wort Shetani selbst ist eigentlich irreführend, denn Shetani bedeutet Teufel und der existierte in der traditionellen Religion der Makonde (und der Bantu) nicht. Das richtige Wort wäre Jini-Figuren. Jini bedeutet in Kishuaheli Dämonen und Geister. Unser Eingangsbeispiel von Samiki, das als der Prototyp der Shetani-Figur gilt, belegt im übrigen, dass Künstler keinesfalls nur Mythisches im Sinne haben müssen, wenn sie Shetani- bzw. Jini-Figuren schnitzen.

Ein zweites, fast ebenso bekanntes Motiv der modernen Makondekunst sind die sogenannten Ujamaa-Skulpturen oder Lebensbäume, die eine Höhe bis zu zwei Metern erreichen können. Sie stellen Familien oder Gemeinschaften dar, um einen säulenartigen Stamm gruppiert, aus dem sie mit ihren Gesichtern und Körpern hervortreten. Eine Gestalt geht gleichsam aus der anderen hervor, stützt oder trägt die jeweils andere. Oft überragt das Gesamtensemble der Gemeinschaft ein Geist oder eine weibliche Ahnenfigur, die in Rolle der Stammes- oder Urmutter zu sehen ist. Die Bedeutung dieser Ujamaa-Skulpturen erschließt sich im Blick auf die Bedeutung des Gemeinschaftlichen in der afrikanischen Gesellschaft. Alle sind mit allem verbunden: die Jungen mit den Alten, die Toten mit den Lebenden, die Geister der Ahnen mit den Lebenden. Gemeinschaft ist die Verkettung von Generationen und von allem Lebendigem. Der Sippenbaum – wie dieses Motiv auch genannt wird – wurde so zum Symbol der afrikanischen Weltanschauung. Im Tansania der 60er und 70er Jahre wurde die Produktion der Sippenbäume auch durch die Staats-

¹² Vgl. STRÖTER-BENDER, J., *Zeitgenössische Kunst in der »Dritten Welt«*, Köln 1991, S. 149.

¹³ PÉUS, G., »Kunst für die Fremden. Makonde: Blütezeit vorbei? Eine Reise zu den bekanntesten Schnitzern in Afrika«, in: *Neue Kunst aus Afrika. Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Péus*, Hamburg 1984, S. 34–38.

ideologie des Ujamaa-Sozialismus gefördert, wo diese Skulpturen gleichsam als die künstlerische Antwort und Umsetzung der sozialistischen Gedanken des Präsidenten Nyerere galten.

Zu einer dritten Gruppe moderner Makondekunst könnte man die eher naturalistischen Darstellungen afrikanischen Alltagslebens, Menschengruppen, Einzelporträts wie »Der Alte«, »Die Mutter«, »Der Fischer«, »Masaai-Krieger« oder Tierfiguren zusammenfassen. Bezeichnend ist ebenfalls, dass – neben Ebenholz – andere Hölzer wie z.B. Elfenbein Verwendung finden. Diese Arbeiten haben keinen Bezug zu traditionellem Handwerkschaffen. Ich glaube, dass es etwas übertrieben wäre, hier eine lückenlose Entwicklung aus den Urmutterstatuen der traditionellen Makonde zu vermuten.¹⁴

Das Faszinierende der modernen Makondekunst besteht wohl darin, dass sich ein Stil entwickelt hat, dessen Entstehen man gleichsam mitverfolgen konnte und der weder einlinig aus europäischen noch aus afrikanischen Traditionen herzuleiten war. Makonde-Art war irgendwie etwas ganz Neues, vorher nie Gesehenes, nicht vergleichbar mit irgendeiner Richtung der Stil- oder Kunstgeschichte. Zudem fällt seine Entstehung in die Übergangsperiode zwischen Kolonialzeit und Unabhängigkeit. Die Kunst der Makonde steht damit für einen eigenständigen Weg Afrikas, hier in der Kunst; sie gilt als ein Symbol »für die freiwerdenden schöpferischen Kräfte einer Volksseele ... in einem von der Geschichte begünstigten Moment«. ¹⁵ Am ehesten sah man hier Parallelen zu bestimmten Strömungen der klassischen Moderne, etwa bei Braques, Picasso, Moore und Giacometti.

Ein anderer Grund für das Bekanntwerden der Makondekunst mag wohl darin liegen, dass der tatsächliche und vermeintliche mythische und spirituelle Hintergrund der Kunstobjekte den europäischen Käufer faszinierte. Dieses Interesse mag auch Ausdruck der fehlenden spirituellen Bezüge der westlichen Kunst in den 60er und 70er Jahren sein. Nicht selten wurden den weißen Käufern aber auch phantastische Geschichten über Mythen, Geister und das geheimnisvolle Afrika erzählt, einzig um das vermeintliche Interesse des Käufers zu befriedigen.

3. Christliche Themen und Anknüpfungspunkte für eine afrikanische Theologie

Die ersten Makonde wurden – laut Roger Fouquer – um das Jahr 1930 getauft. In ihrem Siedlungsgebiet missionierten die Benediktiner, an den Rändern auch die Anglikaner von der United Mission to Central Africa (UMCA). Aus der ersten Zeit der Präsenz der Portugiesen ist nichts über christliche Kunstobjekte bekannt: auch aus der Anfangszeit der Benediktinermision liegt keine christlich-religiöse Makonde-Kunst vor. Heute werden vor allem auf den Missionsstationen der Benediktiner, in der Diözese Mtwara und im

¹⁴ Wie z.B. MILLER, JUDITH VON D., *Art in East Africa*, London 1975, S. 25.

¹⁵ PÉUS, G., »Die Ahnen als Airport Art«, in: *Merian Ostafrika* 1987, S. 79.

Ausstrahlungsgebiet der Abtei Ndanda, Schnitzer zur Herstellung christlicher Kunst angehalten. Die christlichen Missionare, vor allem die Aktivitäten der fränkischen Missionsbenediktiner aus Münsterschwarzach, betreiben einen lebendigen Handel mit Makonde-Schnitzereien, wobei die christlichen Themen hier – im Interesse der Spender und Wohltäter – nicht zu kurz kommen. Man kann sich streiten, wie groß und segensreich der Einfluss der Kirchen in der Ausbildung und Förderung der Makondekunst ist bzw. gewesen ist.¹⁶ Sicher ist, dass die Kirchen als Auftraggeber in der Regel den Schnitzern einen vernünftigen Lohn gezahlt haben und damit auch Arbeitsplätze und Einkommen gesichert haben. Was die Ausbildung einer einheimischen inkulturierten Kunst angeht, darf man die Ansprüche in der ersten Phase der Missionsgeschichte nicht zu hoch schrauben. Kunst, auch christliche Kunst, ist keine erste Priorität in der Agenda eines Missionars und einer entstehenden Ortskirche. Zudem sind gerade in der Zeit der Erstevangelisierung Statuen und Masken oft mit der traditionellen Religion identifiziert, so dass ein angstfreies und kreatives Umgehen mit diesen Elementen nicht möglich ist. Im Bereich der Diözese Mtwara kommt als Besonderheit hinzu, dass sich die christliche Kirche in einem stark muslimischen Umfeld behaupten muss, auch im Bereich ihrer ästhetischen Außendarstellung. In der Diözese Mtwara sind etwa 90% der Bevölkerung Moslems und diese haben ja, wie bekannt, ein mehr als reserviertes Verhältnis zur religiösen Kunst.

Das Entstehen einer christlichen Makondekunst geht auf den Einfluss weißer Missionare zurück, die – zunächst mehr für die Wohltäter zu Hause – etwas »Afrikanisches und Christliches« in die Heimat senden wollten. Heute – nach dem 2. Vatikanischen Konzil und seiner Öffnung auch zu den afrikanischen Kulturen und der erklärten Absicht der afrikanischen Kirche zur Inkulturation – darf man in Sachen »Christliche Kunst in Afrika« mehr fordern und für notwendig halte« (vgl. die entsprechenden Passagen im nachsynodalen Schreiben »Ecclesia in Africa«, Nr. 59, 62, 78).

Die häufigsten Motive christlicher Kunst bei den Makonde sind: Kruzifixe (mit dem schwarzen Christus aus Ebenholz), Holzreliefs mit biblischen Themen wie Geburt, Taufe, Abendmahl und Kreuzigung Jesu, Madonnenfiguren meist mit Kind, Weihnachtsskripen mit mehreren Figuren, Osterleuchter und Kerzenständer. Ihre Darstellungsweise ist meist naturalistisch, eine Einschätzung und Klassifizierung, die wir schon von den frühen Statuen der Makonde kennen. Den christlichen Makondeobjekten wird manchmal vorgehalten, sie seien in Form und Ausdruck lediglich Kopien eines europäischen Realismus, nur in Ebenholz und mit negroiden Gesichtszügen. Dem darf man entgegensetzen: Wenn man auch nicht von einer christlichen Kunst nach traditionellen Formen sprechen kann, enthält diese doch traditionelle Tendenzen und Elemente: zudem ist die christliche Makondekunst auf jeden Fall ein Teil der gegenwärtigen Ebenholz- und Elfenbeinschnitzereien, wie sie für die Makonde typisch sind.¹⁷ Was diese eher naturalistischen Objekte angeht, verdienen diese ihre berechtigte Bewunderung dadurch, dass von den besonders gelungenen Stücken

¹⁶ Vgl. die kurze Skizzierung dieses Streites in: THIEL, J.F. / HELF, H., *Christliche Kunst in Afrika*, Berlin 1984, S. 289.

¹⁷ Vgl. WALLOSCHKE, A., *Ebenholz und Elfenbein*, a.a.O., S. 45.

Innerlichkeit und Ausdruckskraft ausgehen, die beim Betrachter – gerade durch die starke Naturnähe – eine Identifizierung mit dem Inhalt der Darstellung, hier eben mit christlichen Motiven auslösen können. Eine schwarze Madonnenfigur, die Hingabe, warme und bergende Mütterlichkeit oder einfach nur Schönheit ausstrahlt, beheimatet zutiefst menschliche und christliche Werte in einem schwarzem Kulturkreis und trägt damit zur Inkulturation des Christentums bei. Auch die einfache Tatsache, dass einheimisches Holz »wert« ist, als sakrales Material zu dienen, darf nicht unterschätzt werden. Es ist auch dies Ausdruck dafür, dass Gott die Menschen in dieser Region, ihre Kultur und ihr Alltagsleben mit all den Stoffen und Materialien angenommen hat, man könnte auch einfach sagen: Gott ist sich nicht zu schade, dass seine Geschichte mit den Menschen in afrikanisches Holz geschnitzt und sein Sohn als Afrikaner dargestellt wird. Dass hier gerade bei Afrikanern manchmal große Hürden in der Akzeptanz zu bewältigen sind, davon können Missionare berichten.

Einen anderen Zugang zu sogenannten christlichen Makonde-Schnitzwerken müssen wir wählen, wenn es um die Ujamaa-Bäume und die Shetani-Figuren geht. Sie sind keine naturalistischen Darstellungen, sondern folgen einem expressionistischen oder surrealen Verständnis von Kunst. Es geht bei beiden eher um eine christliche Interpretation afrikanischer Themen als um Motive christlicher Kunst. Zunächst zu den Shetani- bzw. Shinni-Figuren: Bei ihnen müssen wir im Einzelfall prüfen, ob es sich um eine eher expressionistische Figur etwa zum Thema Angst, Hunger, Verzweiflung usw. handelt oder um die Darstellung eines Geistes oder Dämonen, der aus der traditionellen Religion der Makonde entliehen ist und seine Herkunft z.B. einer Maske der Initiationsfeiern verdankt. Ganz generell kann man sagen: Shetani oder Jini sind gute oder böse Dämonen. Der Makonde fühlt sich von ihnen überall umgeben, im Busch, in der Luft, im Wasser. Er sieht sie im Traum, hin und wieder sogar am hellichten Tag. Shetani werden meist als Mischwesen, halb Mensch und halb Tier dargestellt. Jedes hat einen eigenen Namen. Oft sind sie gefräßig oder sexuell ausschweifend oder treiben Schabernack mit den Menschen. Aber nicht alle sind gefährlich. Die guten erkennt man am Auge, es ist sanft und groß. Den genauen Ort in der Geisterwelt erkennt man hier z.B. am weiblichen Lippenpflock.

Die Überzeichnung einzelner Körperteile weist auf eine Eigenart afrikanischen Denkens hin, die in einer theologischen Rezeption aufhören muss. Es ist die einfache Überzeugung, dass eine geistig-moralische Verformung sich in einer körperlichen Verformung ausdrücken muss. Oder noch einfacher ausgedrückt: Wer charakterlich in Ordnung ist, der ist auch äußerlich schön, wer böse ist oder – in afrikanischer Auffassung – eine Hexe/ein Hexer ist, der ist auch äußerlich verunstaltet, etwa durch überlange Gliedmaßen oder einen dicken Bauch, der auf Gefräßigkeit hinweist. Theologisch gedeutet heißt das: die geistig-moralische Welt und die körperliche Welt gehören zusammen; dies ist Ausdruck eines ganzheitlichen Denkens und einer ganzheitlichen Religion. Ein Christentum, das irgendwie einer Dichotomie von Leib und Seele das Wort reden wollte, hätte hier keine Chance zur Einwurzelung. Ich erinnere an das Wort Jesu in der Bergpredigt vom klaren Auge, das ein Sinnbild für die Reinheit des ganzen Menschen ist (vgl. Mt 6,22f).

Auf der anderen Seite weisen die Shetani/Jini-Figuren darauf hin, wie real die Ängste der Makonde vor Dämonen sind. Christliche Verkündigung und Praxis haben diesem Umstand Rechnung zu tragen und dem Bedürfnis nach Befreiung durch entsprechende Reinigungsrituale zu entsprechen.

Die christliche Interpretation der Ujamaa-Lebensbäume knüpft zumeist am Gedanken der mystisch-korporativen Einheit des Stammesverbundes an, der auf eindringliche Weise mit der Theologie der Kirche korrespondiert. So wie die Toten und Lebendigen eine einzige Einheit gegenseitiger Verbundenheit und Verantwortung bilden, so ist auch die Kirche eine Versammlung der Lebenden und der Verstorbenen, eine Tatsache, die uns Europäern nicht so alltäglich und selbstverständlich erscheint.¹⁸ Das afrikanische Gemeinschaftsverständnis, das immer die soziologische und die transzendente Dimension umgreift, findet in den Ujamaa-Lebensbaum-Motiven eine künstlerische Vergegenwärtigung. Welche theologisch-ästhetische Kraft in diesem Motiv stecken kann, kann an vielen Exponaten der Makonde bewundert werden. Es ist im übrigen auch in anderen Ländern in der christlichen Kunst aufgegriffen und weiter entwickelt worden. So hat das KuNgoni-Art Craft Centre, eines der bekanntesten Zentren christlicher Kunst in Afrika in mehreren Schnitzwerken das Motiv des Lebensbaumes den Makonde entlehnt und weiter ausgebaut. In einem großen Osterkerzenleuchter, der als Ahnenbaum gestaltet ist, erscheint Christus gleichsam als der Stammvater oder Urahn des Gemeinverbundes; die Menschen aller Generationen, Völker und Rassen sind in einer Schicksalsgemeinschaft miteinander verbunden, die über die Blutsbande des Volkes hinausgeht und sich dem einheitsstiftenden Tod und der Auferstehung des Proto-Ahnen Jesus verdankt.¹⁹

4. Einige Vorschläge zur Produktion von und dem Handel mit Makonde-Schnitzereien

Ich hatte schon darauf hingewiesen, dass die kreativste Zeit der modernen Makondekünstler in den 60er und 70er Jahren war. Gunter Péus, der frühere ARD-Korrespondent in Ostafrika und einer der besten Kenner afrikanischer Gegenwartskunst musste schon im Jahre 1980 feststellen:

»Verschwunden sind jene expressiv gestalteten Werke mit tiefer, oft satirischer Bedeutung aus der Frühzeit der Makonde-Bewegung, genauso wie die abenteuerlich-arabeskenhaft verschlungenen, skulptural-überzeugend gestalteten Körper-Geist-Beziehungen. Statt dessen haben sich die mythologisch erklärlichen Verschlingungen zu gefällig abstraktem Formenspiel gewandelt, das an eine Phase der europäischen Moderne erinnert, aber nun, in der tausendfachen Wiederholung, zur Mode absinkt ... Meine Nachforschungen ergaben, dass sich viele der früher begehrten Künstler angepasst oder Dar es Salaam verlassen haben.

¹⁸ Vgl. BÜRKLE, H., »Das überzeitliche Korporative in afrikanischen Stammesreligionen« in: *ZMR* 60 (1976), S. 9–11.

¹⁹ Vgl. OTT, M., *Dialog der Bilder. Die Begegnung von Evangelium und Kultur in afrikanischer Kunst*, Freiburg 1995, S. 231.

... *Offizielle Unterstützung gibt es für förderungswürdige Künstler nicht. Die heimische Bevölkerung nimmt an der Entwicklung einer bodenständigen Kunstströmung keinen Anteil; sie wird durch Schule und Universität nicht darauf aufmerksam gemacht. Sporadische Ausstellungen, in der Regel von den örtlichen Kulturinstitutionen (z.B. Goethe-Instituten) und Botschaften westlicher Staaten organisiert, erreichen nur eine verschwindend kleine Zahl von Hauptstädtern. Eine ständige Sammlung der Makonde-Kunst im Ursprungsland existiert nicht.*²⁰

Was kann man angesichts dieser Entwicklung, die sich in den letzten Jahren noch verstärkt hat, tun? Lassen Sie mich einen ersten Vorschlag machen:

Makonde-Kunst – so die These – wird nur überleben und eine Zukunft haben, wenn sie kreativ ist und gute Qualität liefert. Eine alleinige Produktion für den Touristen- oder Kirchenmarkt bedeutet früher oder später das Ende. Von der Qualität hängt alles Folgende ab. Qualität fällt aber nicht vom Himmel, sie muss gefördert und gefordert werden. Wäre es nicht einer Überlegung wert, damit anzufangen jene Künstler, die für den Export arbeiten, systematisch auszubilden? Diese Anregung richtet sich zunächst an die kirchlichen Missionsstationen, v.a. in der Diözese Mtwara und die Missionsbenediktiner, die im Makondeexport tätig sind. Sie könnte aber auch von all denen aufgegriffen werden, die im Makondehandel involviert sind. Ich denke an die Errichtung einer Kunstschule, in der junge Schnitzer eine umfassende Ausbildung in Schnitztechnik, Landesgeschichte, traditionelle afrikanische Religionen, christliche Kunst und Inkulturationstheologie erhalten. Die finanziellen Rahmenbedingungen für solch ein Unternehmen wären mehr als günstig, da der Absatz von Makonde-Kunst noch immer ungebrochen ist und hier eine ständige Finanzierungsquelle offensteht. In der Abtei Ndanda gab es z.B. in den 70er Jahren eine Art Schnitzerschule, die sich damals auf das rein Handwerkliche beschränkt hatte, die aber heute unter diesen Vorzeichen neu belebt werden könnte. Das Entscheidende wird es wohl sein, Personen zu finden, die in ihrer Ausbildung und in ihren Fähigkeiten die Voraussetzungen für die Leitung solch einer Kunstschule mitbringen. Es wäre im übrigen nicht das erste Mal, dass Anstöße »von außen« die Einrichtung von afrikanischen Kunstzentren und die Weiterqualifizierung von afrikanischen Künstlern beförderten. Ich denke z.B. an Oshogbo in Nigeria, wo Uli und Georgina Beier, aber auch Susanne Wenger wichtige Impulse gaben.²¹ Auch »christliche Kunstschulen« sind in den vielen Fällen von Nicht-Afrikanern angestoßen worden, wie z.B. Oye Ekiti (Nigeria) von Fr. K. Caroll, Serima (Simbabwe) von Fr. H. Gröber oder KuNgoni (Malawi) von Fr. C. Boucher.²²

Was das Inhaltliche angeht, ist es ein unbedingtes Muss, dass Makonde-Künstler ihren ethnologisch-mythologischen Hintergrund kennen und dementsprechend in ihren Arbeiten berücksichtigen. Reculer pour mieux sauter! Zurückgehen, um besser nach vorne springen zu können! Für den Bereich der Makonde sind die Möglichkeiten einer künstlerischen Durchdringung, Ausfaltung und Weiterentwicklung des kulturellen Erbes bei weitem noch

²⁰ Zit. nach STRÖTER-BENDER, J., *Zeitgenössische Kunst in der »Dritten Welt«*, Köln 1991, S. 154.

²¹ A.a.O., S. 95ff.

²² Vgl. dazu: OTT, M., *Dialog der Bilder*, a.a.O., S. 55–62.

nicht ausgeschöpft. Was die zairesische Kulturwissenschaftlerin C. Faïk-Nzuji im Blick auf den Zusammenhang von Religion, Kultur und Kunst in Schwarzafrika feststellt, kann als Programm für eine zu erneuernde Makondekunst verstanden werden: »Für die afrikanische Symbolik wird das Kunstwerk die Ausdrucksmöglichkeit schlechthin. Der Mensch verwandelt mit seinen Händen den natürlichen Rohstoff und macht daraus das Band, das ihn mit den Seinen verbindet. Gemeinsam überschreiten alle zusammen auf ihrem Weg zur Transzendenz durch das Mittel des verwandelten Gegenstandes die Schwelle zum Unsichtbaren.«²³

So bietet zum Beispiel die oben zitierte Urstandsgeschichte der Makonde – im Sinn von C. Faïk-Nzuji – zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine afrikanische Theologie! Nur so werden die Makonde ihrem eigenen Anspruch gerecht, tatsächlich Makonde-Kunst zu fertigen, und nur so ist gewährleistet, dass ihre christlichen Arbeiten einen ernsthaften Versuch inkultrierter Kunst für die afrikanische Kirche darstellen. Eine aktuelle Aufarbeitung des »mythischen Makondeerbes« hat der tansanische Anthropologe und Theologe J.M. Kamugisha vorgelegt.²⁴ Seine Ausführungen sind ein wertvoller Beitrag zur Sicherung der religionswissenschaftlichen Grundlagen einer erneuerten Makonde-Kunst.

Mit dem Vorschlag zur Errichtung eines Makonde-Kunstzentrums verbinde ich ein zweites Desiderat, das aus anderen Gründen eine hohe Priorität hat. Das Finden von geeignetem Ebenholz ist für die Schnitzer zu einem immer größeren Problem geworden. Genügend große Ebenholzbäume auf dem Makondeplateau sind immer schwerer zu finden; die in ganz Tansania betriebene Abholzung der Wälder macht auch vor dem Makondeplateau nicht halt.²⁵ Ich denke, es ist heute nicht mehr verantwortlich, aus einem afrikanischen Land Holz in einem erheblichen Umfang zu exportieren, ohne an Wiederaufforstungsprogramme zu denken. Die Beschlüsse der UN-Konferenz über Umwelt und Entwicklung von Rio (1992) wie z.B. die »Forest Principles« (Nr. 8) oder die Agenda 21 (hier v.a. das Chapter 11 »Combating Deforestation«) gelten auch in und für Tansania. Ein solches Projekt, das in Zusammenarbeit mit der oben angesprochenen Kunstschule definiert und auf den Weg gebracht werden könnte, wäre ein Beitrag zum Erhalt der natürlichen Lebensgrundlagen in Tansania, der den Menschen in Afrika und Europa zugute käme; es wäre aber auch ein Einsatz der Kirche und der Makonde-Schnitzer, der im Land und in Übersee hoch geschätzt würde. Ein so angelegtes Projekt, das eine Brücke zwischen der Förderung lokaler Kunst und der Unterstützung nachhaltiger Entwicklung schlägt, könnte – zumindest in einem Fall – den garstigen Graben zwischen den Bemühungen um eine ethnografische Erschließung afrikanischer Kulturen, der kirchlichen Entwicklungsarbeit im

²³ FAÏK-NZUJI, C., *Die Macht des Sakralen. Mensch, Natur und Kunst in Afrika*, Solothurn/Düsseldorf 1993, S. 125.

²⁴ KAMUGISHA, J.M., »The Makonde Mystical Heritage and Post Modernity«, in: *African Christian Studies* 12 (1996), Nr. 2, S. 9–35.

²⁵ Vgl. die Zahlen und die Einschätzung zur »Deforestation« in Tansania, die S.B. MISANA bereits im Jahre 1988 gegeben hat: »On the whole, it is estimated that over 5% of the area covered by forests in 1920 has now been deforested. ... With a population growth rate of 3,4% per annum and the current rate of deforestation, Tanzania is likely to lose all its forests within the next 20–40 years«. MISANA, S.B., »The Shrinking Forests and the Problem of Deforestation in Tanzania«, in: *Journal of Eastern African Research & Development* 18 (1988), S. 110.

Sinn eines sustainable development und der Pastoralarbeit der Kirche schließen und belegen, dass in Afrika nur ein ganzheitliches Verständnis von Entwicklung Zukunft hat.

Summary

Among the various features of contemporary art in subsaharan Africa, the Makonde Art has reached an outstanding reputation inside and outside the continent. In his presentation the author sheds light upon the relationship between the cultural heritage and the aesthetic performance of the Makonde carvings. Among the traditional artworks, wood-carved masks and utensils for the daily use dominate. A local myth of origin reminds the Makonde on the cultural and religious roots of their artistic tradition by describing how the first Makonde woman came to life out of a carved statue. The modern forms and styles mostly use ebony and appear in two main motifs that do not relate to the traditional carvings: the *shetani* (legendary spirits or witches) and the *trees-of-life* (a totem of dozens of interlaced figures). Both motifs dominate the airport-art-market. *Shetani* and *trees-of-life* build the starting point for the modern Christian Makonde Art. The first visualizes the importance of a spiritual concept of the world, the latter stresses the unity of the ecclesia militans and the ecclesia triumphans bridging the generation of the living and the living dead. Looking at the actual way of Makonde art-production in Tanzania (and to a lesser extent in Kenya and Mozambique) with its danger of losing more and more quality due to mass-production, the author offers two major suggestions of improvement. First, the places of art-production (mainly around the mission sites of the Benedictine Fathers and those linked to the Makonde artist cooperatives) should provide a systematic training in the Makonde cultural heritage. The second suggestion reflects the ecological situation on the Makonde plateau where it has become more and more difficult to find suitable ebony-wood. Aesthetic education should be combined with an ecological awareness programme; and reforestation projects should be financed by the surplus gained by the sale of the Makonde carvings.

Ausgewählte Literatur zur Kunst der Makonde

- Art Makondé. Tradition et Modernité.* Ausstellungskatalog, Paris 1989 (Literatur).
- BLESSE, G.: »Der Südosten Tanzanias – Die Kunst der Makonde und der benachbarten Völker«, in: *Tanzania. Meisterwerke Afrikanischer Skulptur. Sanaa Za Mabinga Wa Kiafrika*. Hrsg. v. J. JAHN für das Haus der Kulturen Berlin und die Städtische Galerie Lenbachhaus München, München 1994, S. 432–444.
- BURT, E.: *An Annotated Bibliography of the Visual Arts of East Africa*, Bloomington 1980.
- FOUQUER, R.: *Die Makonde und ihre Kunst*. Münsterschwarzach, o.J.
- GÖLTENBOTH, D.: »Makondeschnitzer in Ostafrika«, in: Institut für Auslandsbeziehungen

- (Hrsg.): *Airport Art. Das exotische Souvenir*. Katalog zur Ausstellung, Stuttgart 1987.
- GROHS, E.: »Moderne Makonde-Plastik«, in: Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth (Hrsg.): »... so schwarz wie Ebenholz«. *Kunst aus Tansania*. Katalog zur Ausstellung. Bayreuth 1986, S. 30–65.
- GROHS, E. / REUSTER-JAN, U. (Hrsg.): *Mawingu. Skulpturen der Makonde*, Mainz 1990. Iwalewa-Haus der Universität Bayreuth (Hrsg.): »... so schwarz wie Ebenholz«. *Kunst aus Tansania*. Katalog zur Ausstellung. Bayreuth 1986 (Lit. bis 1986!).
- HARMANN, L.: *Geschichte und Formen der modernen Makondekunst*, Unver. Ms Diss Humboldt UNI, Berlin 1984.
- KAMMERER-GROTHAUS, H.: *Skulpturen aus Ebenholz. Kunst der Makonde*. Heiligenkreuzthal 1991.
- KORN, J.: *Modern Makonde Art*, London 1974.
- LANG, W.: »Makonde-Masken in der völkerkundlichen Sammlung der Universität Göttingen«, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 85 (1960), S. 28–30.
- MOHL, M.: *Meisterwerke der Makonde. Eine ostafrikanische Dokumentation*, Wiesenschbach/Heidelberg 1977 (Lit. bis 1973!).
- MOHL, M.: *Meisterwerke der Makonde, Bd. II. »Ebenholzskulpturen aus Ostafrika. Eine Bilddokumentation«*, Wiesenschbach/Heidelberg 1990.
- PÉUS, G.: »Kunst für die Fremden. Makonde: Blütezeit vorbei? Eine Reise zu den bekanntesten Schnitzern in Afrika«, in: *Neue Kunst aus Afrika. Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Péus*, Hamburg 1984, S. 34–38.
- PLANGGER, A.: »Sind die Missionare schuld an Zerstörung und händlerischer Ausbeutung der Makonde-Kunst?« in: *NZM* 27 (1971), S. 56–57.
- SCHAEDLER, K.F.: Art. »Makonde«, in: DERS.: *Lexikon Afrikanische Kunst und Kultur*, München 1994, S. 262–267.
- SHORE-BOS, M.: »Modern Makonde. Discovery in East African Art«, in: *African Arts* 3 (1969), Nr. 1, S. 46–51, 80–81.
- Stadt Waiblingen (Hrsg.): *Moderne Kunst der Makonde. Holzskulpturen aus Tansania und Mosambik*. Katalog zur Ausstellung. Fabrikhalle Roller 02.09.–21.10.1990, Waiblingen 1990.
- STRÖTER-BENDER, J.: *Zeitgenössische Kunst in der »Dritten Welt«*, Köln 1991.
- WALLOSCHKE, A.: *Ebenholz und Elfenbein*, St. Ottilien 1982.