

Till Förster

Alternativen zur Restitution?

Lokale Perspektiven auf ein globales Problem

1. Einleitung

Die Debatte über die mögliche oder wünschenswerte Restitution afrikanischer Kunst wird intensiv geführt. Weltweit anerkannte afrikanische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Künstlerinnen und Künstler und noch mehr Intellektuelle aus allen Teilen des Kontinentes äußern sich dazu.¹ Merkwürdig abwesend sind in dieser Debatte jedoch die Stimmen derer, die mit diesen Werken einmal umgegangen sind oder heute umgehen würden, wenn sie noch in Afrika wären. Die lokale Perspektive findet in der sich entfaltenden diskursiven Formation zumindest nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie die transnationale derer, die sich auf jedem Parkett sicher bewegen. Dieses vermeintliche Schweigen der lokalen Akteure hat viele Gründe. Sicher spielt eine Rolle, dass sie sich nicht oder nur selten in einer der großen internationalen Verkehrssprachen artikulieren können, die meistens zugleich die Verkehrssprachen der ehemaligen Kolonialverwaltungen sind. Einen Einfluss hat sicher auch, dass Menschen, die auf dem Lande leben, selten viel Erfahrung im Umgang mit den Medien haben sammeln können, in denen dieser Diskurs sich entfaltet hat.

1 Die Debatte wurde seit Jahrzehnten geführt, aber neu angestoßen durch den Bericht von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr (gekürzt deutsch: Felwine Sarr/Bénédicte Savoy: Zurückgeben: Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin 2019). Einen Überblick über die Reaktionen und Beiträge aus Afrika und Europa bieten Achille Mbembe/Felwine Sarr (Hrsg.): *Politique des temps: Imaginer les devenirs africains*. Paris 2019, sowie Anna Codrea-Rado: *Senegal Responds to Looted Art Report*. In: *The New York Times* 1. Dezember 2018, section C, S.3, online als: *African Officials Respond to France's Restitution Report*, <https://www.nytimes.com/2018/11/30/arts/design/afrika-macron-report-restitution.html> (aufgerufen am 17. 12. 2019).

Doch diese praktischen Hindernisse, die tatsächlich für viele, die auf dem Lande leben, kaum zu überwinden sind, verbergen, dass sich die Menschen auf der lokalen Ebene durchaus artikulieren – nur eben nicht in den Idiomen und diskursiven Formationen, die im Globalen Norden wahrgenommen werden. Darüber hinaus verschleiern sie, dass koloniale Strukturen und Hierarchien auch heute noch fortbestehen und nicht mit der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Staaten um das Jahr 1960 zu einem Ende gekommen sind. Eine dekoloniale Perspektive auf die Restitutionsdebatte darf sich nicht darauf beschränken, die Stimmen derer nachzuzeichnen, die sich in den im Globalen Norden zugänglichen Medien äußern.

Es ist aber auch die Komplexität des Austauschs zwischen den Akteuren auf den verschiedenen Ebenen in den Blick zu nehmen. Das dörfliche Milieu, aus dem die meisten Künstler stammen, die die Werke schufen, die heute in den großen Kunstmuseen der Welt gezeigt werden, ist keineswegs so homogen, dass es sich in wenigen Worten darstellen ließe. Vielfältige Spannungen und Interessenskonflikte gibt es auch dort. Nur eine profunde Kenntnis solcher lokalen Umstände kann die Motive von Künstlern, von Händlern, von Bauern und von allen, die Ansprüche auf diese Werke erheben, verständlich machen. Daher kann dieser Artikel keine allgemeine Antwort auf die Frage liefern, wie die Menschen, die diese Werke geschaffen haben, den Verlust ihres Eigentums sehen. Vielmehr lässt sich nur anhand eines Beispiels zeigen, wie eine solche Analyse der komplexen Beziehungen und Interaktionen vor Ort aussehen müsste. Doch auch ein solches Einzelbeispiel zeigt schon, dass die Menschen nicht nur unterschiedliche Interessen haben und entsprechend handeln, sondern auch, dass sich die Ziele der Handelnden ändern. Trotz aller Kontinuität, die die koloniale und postkoloniale Zeit verbindet, hat auch der Handel mit afrikanischer Kunst und der Blick darauf eine Geschichte.

Als Beispiel dienen mir in diesem Beitrag Erfahrungen, die ich seit 1979 und über viele Jahre in der nördlichen Côte d'Ivoire und in den benachbarten Regionen Westafrikas gemacht habe.² Sie sind nicht repräsentativ, aber Parallelen zu anderen Teilen Afrikas lassen sich schnell finden. Der größere Teil der Forschung wurde im ländlichen Milieu durchgeführt, ergänzend auch in zwei Städten, von denen die größere ein wichtiges Zentrum für den Handel mit Kulturgütern war. Die folgenden Äußerungen der Schnitzer, Händler und Bauern sind fast alle spontan in Gesprächen

2 Den Rahmen bildeten mehrere Forschungsprojekte, die sich künstlerischen Ausdrucksformen widmeten und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Stiftung Preussischer Kulturbesitz und später vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurden.

gefallen.³ Als ich 1990 zu einer langen Feldforschung in den Norden der Côte d'Ivoire aufbrach, hatte ich vor, die ästhetischen Urteile und Werte im Milieu der Handwerker und Künstler zu erforschen, die gewöhnlich Senufo genannt werden. Dazu nahm ich Fotos von Werken aus europäischen und nordamerikanischen Sammlungen mit, die – nach unseren westlichen Kriterien – herausragende, weniger herausragende und mittelmäßige Stücke zeigten. Diese Aufnahmen wollte ich lokalen Schnitzern zeigen und mit ihnen bereden, welche Stücke denn nun ‚die besten‘ wären und warum. So hoffte ich zu erfahren, wo ihre und unsere ästhetischen Urteile übereinstimmten und wo nicht. Die Gespräche, die sich in diesem Zusammenhang entfalteten, berührten viele Aspekte des künstlerischen Schaffens der Schnitzer, die im Grunde nicht mit den jeweiligen Forschungsfragen verknüpft waren, aber viele für die Menschen vor Ort wichtige Bezüge zu anderen Bereichen ihrer Lebenswelt beleuchteten.

2. Die Entdeckung eines alten Schnitzers

Kana heißt „männliche Ziege“ oder einfach „Ziegenbock“.⁴ Die Vornamen der Senufo sind ungewöhnlich. Sie gehen oft auf ein Ereignis zurück, das der Mutter während der Schwangerschaft widerfuhr. Oder sie greifen einen Namen auf, den schon ein Vorfahr getragen hat. Kana stammte aus einem Clan von Schnitzern, wo viele solche im wörtlichen Sinne merkwürdigen Namen trugen. Dieses Handwerk steht nicht jedem offen. Man muss in einen Clan von Schnitzern hineingeboren sein, um das Handwerk ausüben zu können. Bereits als ein Junge hatte Kana sich an kleinen Hockern, dann Löffeln und anderen Haushaltsgegenständen versucht. Dann lernte er in einer der Werkstätten, die die Schnitzer im Ort unterhielten. Eigentlich war es nur ein Strohdach, Wände gab es nicht. Doch darunter saßen sie und schnitzten nach, was die Älteren unter ihnen schon beherrschten: Masken und Figuren, die mehr einbrachten als die Haushaltswaren.

Als er ein junger Mann war und gelernt hatte, was er von den Älteren hatte lernen können, ging er auf die Walz. Die Jahre, die er von Ort zu Ort in der Region zog, machten ihn mit allem vertraut, was er zu Hause in

3 Interviews wurden nur ergänzend und nur dann geführt, wenn in den Gesprächen nicht alle Aspekte hinreichend geklärt werden konnten. Offene Gespräche haben gegenüber Interviews den großen Vorteil, dass die Gesprächspartner das Thema nicht nur beeinflussen, sondern auch verschieben oder setzen können. Außerdem fehlt spontanen Gesprächen der hierarchische Charakter von Interviews, in denen Rollen starr fixiert sind.

4 Das Senari, die Sprache der Senufo, kennt keine Geschlechter, sondern fünf Nominalklassen. Das Geschlecht muss daher mittels eines Adjektivs gekennzeichnet werden.

der Schnitzerkolonie seiner Vorfahren nicht hatte lernen können. Als Kana sich mit Mitte 20 wieder zu Hause niederließ, war er ein Schnitzer, der sich in vielen Genres und Stilen auskannte. Er wusste, welche Figuren oder Masken wo gebraucht wurden und was die Menschen dort dafür zu zahlen bereit waren. Lange Zeit wurde noch in Kaurischnecken gerechnet, erst in den 1950er- und 1960er-Jahren setzte sich das von den Kolonialherren eingeführte Geld für solche Käufe durch. Doch den Wert einer Skulptur verhandelte man weiterhin in Kauris. Erst, wenn man sich einig war, wurde deren Zahl in bare Münze umgerechnet.

Kana wäre der ideale Partner, um mir zu den Stücken, deren Fotos ich hatte, Auskunft zu geben. Er war schon ein alter Mann, als ich ihm die Fotos 1990 zeigte. Zwei Jahre zuvor war er zum Ältesten und damit Sprecher der Schnitzerkolonie aufgestiegen. Er war Ansprechpartner nach außen, verhandelte mit denen, die eine Figur oder eine Maske in Auftrag geben wollten, und teilte dann die Arbeit den Schnitzern in der Kolonie zu, die das Genre am besten beherrschten.⁵ Kana kannte seine Leute und wusste genau, wer für was begabt war und wer nicht. Wenn jemand eine Figur oder eine Maske in Auftrag geben wollte, wandte sich der Kunde also zuerst an ihn, Kana. Das waren die Aufgaben eines Ältesten, die er schon viele Jahre wahrnahm. Sein Vorgänger litt schon lange unter einem rheumatischen Leiden und konnte sich kaum mehr bewegen. Manche in der Nachbarschaft munkelten, dass Kanas Vorgänger das Opfer eines Zauberers geworden sei. Daher brachte sein Tod für Kana kaum neue Pflichten. Kana tat weiterhin, was er schon lange getan hatte. Nur war er nun auch als Ältester der Schnitzer des Orts anerkannt.

Wir hatten uns gleich mehrere Nachmittage Zeit genommen, um zusammen die Fotos durchzugehen. Es war ein großer Stapel, um die 120 Aufnahmen, die größtenteils aus Ausstellungs- und Sammlungskatalogen abfotografiert oder kopiert waren. Die meisten Stücke waren als „Senufo“ ausgewiesen. Einige trugen auch andere Bezeichnungen, denn Senufo war eine koloniale Sammelbezeichnung, die der ethnischen Vielfalt in der Region nicht Rechnung trug. Sie wurde 1906 anlässlich der Kolonialausstellung in Marseille von dem französischen Kolonialbeamten und Sprachwissenschaftler Maurice Delafosse eingeführt und als Bezeichnung für *ein* Volk mit *einer* Kultur in das koloniale Archiv aufgenommen.⁶ Dieses umfasste materielle wie immaterielle Dinge, die man in Europa in einem lockeren

5 Till Förster: Work and Workshop. The iteration of style and genre in two workshop settings, Côte d'Ivoire and Cameroon. In: ders./Sidney Kasfir (Hrsg.): African Art and Agency in the Workshop. Bloomington, IN 2013, S. 325–359.

6 Maurice Delafosse: Le cercle de Korhogo. In: Gouvernement Général de l'Afrique Occidentale Française (Hrsg.): La Côte d'Ivoire. Marseille 1906, S. 312–422, hier S. 312.

Sinne zur Kultur eines Volks rechnete. Schlussendlich war es eine offene und beliebig erweiterbare Liste, wie sie 35 Jahre zuvor von Edward Burnett Tylor, dem Gründer der englischen *anthropology*, propagiert und zur Grundlage der kolonialen Ethnologie gemacht worden war.⁷ Im kolonialen Archiv besaß jeder Ethnos nur eine Kultur und nur eine Kunst, die in Form, Gestalt, Stil und Ausdruck eindeutig als solche zu erkennen war. Im Hinblick auf Skulptur und Plastik hieß das, dass der afrikanische Kontinent wie eine Landkarte mit „Stilzentren“ überzogen war.⁸

Obwohl Senufo als ethnischer Name eine koloniale Schöpfung war und dem Namen keine lokale Vorstellung einer kohärenten Kultur oder Kunst entsprach, diente er doch zur Klassifikation des künstlerischen Schaffens in der Region, die sich über die französischen Kolonien Côte d’Ivoire, Soudan Français und Haute Volta erstreckte, heute Côte d’Ivoire, Mali und Burkina Faso. Dass ethnische Gruppen und deren Kunst durch den Kolonialismus konstruiert wurden, heißt jedoch nicht, dass sie nach der Unabhängigkeit irrelevant wurden oder sind. Jahrzehntelang haben sich die verschiedensten Verwaltungsakte daran orientiert, so dass sie eine soziale und politische Realität geblieben sind. Ihre diskursive Macht ist nach wie vor gewaltig, wie die fast ein Jahrzehnt dauernde militärische und politische Krise in der Côte d’Ivoire zeigt. Zweimal mündete sie in einen blutigen Bürgerkrieg.

Als ich dem alten Schnitzer die Bilder mit Objekten aus europäischen und nordamerikanischen Sammlungen zeigte, war die militärische Zuspitzung noch nicht abzusehen – aber sehr wohl die Probleme, die um die Jahrtausendwende dazu führen sollten. Schlussendlich hatte die koloniale Ideologie nicht nur die Kultur, sondern zusammen mit ihr auch die Kunst der von den Kolonialherren konstruierten Ethnien zum Objekt gemacht. Das sollte sich in unseren Gesprächen bald zeigen – wenngleich auf andere Art und Weise, als ich ahnte.

Kana hatte kleine, feingliedrige Hände – ungewöhnliche Hände für jemanden, der sein ganzes Leben mit den Händen gearbeitet hatte. Er war bedächtig, als er ein Blatt nach dem anderen in die Hand nahm. Wenn ihn etwas interessierte, drehte er das Foto wie eine Skulptur, die man von allen Seiten ansehen will, um sich ein vollständiges Bild zu machen. So sah er manchmal auf die entsprechende Skulptur, wenn er sie auf dem Kopf stehend hielt, manchmal von der Seite und dann wieder aufrecht so, wie sie aufgenommen worden war. Auf meine Fragen, welches Stück denn nun das ‚Schönste‘, das ‚Beste‘ oder schlicht das ‚Stärkste‘ sei, antwortete

⁷ Edward Burnett Tylor: *Primitive Culture*. 2 Bde. London 1871, hier Bd. 1.1.

⁸ Carl Kjersmeier: *Centres de style de la sculpture nègre africaine*. 4 vols. Paris/Kopenhagen 1935–1938.

er bereitwillig. Jedoch waren seine Antworten nicht die, die man seitens eines Sammlers oder Connaisseurs hätte erwarten dürfen. Die ‚schönsten‘ Stücke waren stets die, die in Riten eine herausragende Rolle spielten, etwa die Masken, die für die dörflichen Bünde bei Beerdigungen agierten. Das Senari-Wort ꞑ, welches meistens als „schön, *beau/belle, joli/jolie, beautiful*“ in europäische Sprachen übersetzt wird, verknüpft sich immer mit einem Zweck, in diesem Falle dem Zwecke des rituellen Handelns. Mit anderen Worten: Der Gedanke der künstlerischen Autonomie ist dem Senari fremd. Insofern liefen meine Mühen, auf diesem Weg etwas über ästhetische Urteile zu erfahren, ins Leere.

Ähnlich ins Leere lief meine Erwartung, dass Kana aufgrund seiner profunden Kenntnisse der Region und der Schnitzerkolonien individuelle Stile oder wenigstens Werkstattstile würde identifizieren können. Es war in den 1970er und 80er-Jahren ein großes Thema in der Kunstethnologie, und ich hoffte, auch hier würden die Kenntnisse Kanas mich weiterführen. Doch auch dem war nicht so. Er konnte zwar einige Werkstätten identifizieren, aber er verband diese mit keinen Künstlerpersönlichkeiten. Diese spielten offensichtlich nur innerhalb der jeweiligen Werkstatt und Schnitzerkolonie eine Rolle – genau so, wie Kana die Seinen gut kannte, so mussten andere auch die Ihren kennen. Nur war dies lokales Wissen, das keinen überregionalen Ruhm und Ansehen begründen konnte. Weder war hier die Autonomie der Kunst zu finden noch der ebenso moderne Kult des Künstlers als sich selbst verwirklichendes Genie.

Doch es gab etwas anderes, das meine Aufmerksamkeit verlangte. Kana kam zu einer Maske, einer vergleichsweise kleinen Gesichtsmaske, wie sie in sehr vielen Sammlungen zu finden ist und die in großen Stückzahlen für den damals noch vorhandenen touristischen Markt an der Küste hergestellt wurde. Diese Masken, die sich aufgrund ihrer geringen Größe gut im Fluggepäck verstauen lassen, sind in den meisten Sammlungen als *kpelie* inventarisiert. Das heißt im Senari nicht viel mehr als „Springer“ und verweist auf die akrobatischen Sprünge, die die Tänzer dieser Masken während der Auftritte vollführen. Sie knien sich nieder, bis ihr Kopf mit der Maske, die das Gesicht bedeckt, fast den Boden berührt, und aus dieser kauernenden Haltung springen sie plötzlich auf, so dass das Kostüm der Maske um sie weht (Abb. 1).

Solche „Springer“-Masken dienten meistens der Unterhaltung. Sie gehörten zu keinem Bund, noch war es Kindern oder Frauen verboten, den akrobatischen Tänzen beizuwohnen. Ihr generischer Name *kɔdali* oder *kɔdali ga* kam ihrer Rolle im Maskenwesen der Senufo viel näher als das unter den Senufo ungebräuchliche *kpelie*. Denn *kɔdali* konnte man jede Maske nennen, die nicht mit Verboten und Geboten belegt war und deren Auftritten jedermann beiwohnen konnte.



Abb. 1: Eine *kɔdali*-Maske der Schmiede springt auf. Im Hintergrund sitzt auf einem Stuhl der Älteste der Schmiede, links stehen die Musiker, die den Tanz der Maske begleiten (Nafoun 1983).

Allerdings gab es zwei Handwerkergruppen, für die gerade solche Masken dennoch eine herausragende Bedeutung hatten: die Schmiede und die Schnitzer. Ihre *kɔdali*-Masken waren zwar genauso öffentlich wie die einfachen der Bauern, aber sie besaßen ein zentrales ikonografisches Merkmal, welches die bäuerlichen Masken nicht hatten. Über der Stirn erhob sich ein kleiner Körper, der mit der Maske aus einem Stück Holz herausgearbeitet worden war, oder, im Falle der Masken der Schmiede, zusammen mit dem eigentlich Maskenkörper aus Metall gegossen wurde. Auf diesem Körper erhoben sich kleine, spitz zulaufende Kegel, die die Senufo mit den Samen des Kapokbaumes assoziieren (*Ceiba pentandra*). Solche Kegel zeigten nur die *kɔdali*-Masken der Schnitzer selbst (Abb. 2). Sie waren ein Teil ihrer Identität als handwerkliche Geburtsgruppe und galten daher für Außenstehende als ein Zeichen ihres ganz eigenen Bunds.

Als Kana diese Maske sah, stutzte er. Er schaute lange auf das Bild, um es dann ganz langsam zu drehen – so, als wolle er keinesfalls ein Detail übersehen. Er sah mich an, dann wieder auf das Bild. Schließlich sagte er mit leiser Stimme nur einen kurzen Satz: „Die kenne ich.“ Er sah weiter auf das Bild und begann es zu drehen, wie er es mit einigen anderen Fotos gemacht hatte – gerade so, als wolle er ganz sicher sein, sich nicht zu täuschen. Ein paar Minuten später wagte ich nachzufragen, woher er diese Maske kenne. Es stellte sich heraus, dass die Maske einmal die seiner Schnitzerkolonie

war. Sein Großonkel sei damals der Doyen der Schnitzerkolonie gewesen und er selbst noch ein junger Mann. Die Maske trat bei Anlässen auf, da sie, die Schnitzer, als sozialer Verband in Erscheinung traten, zum Beispiel bei großen Festen oder wenn bei anderen Handwerkern eine bedeutende Persönlichkeit gestorben war.

Die Frage, wie nun diese Maske in eine europäische Sammlung gelangt war, konnte ich ihm nicht beantworten. Kana kannte die üblichen Wege, auf denen Kunstwerke das Senufoland verließen. „Das war sicher ein *ya leere ca*“, vermutete Kana und ergänzte: „Die sind überall.“ Der Ausdruck war ein stehender Begriff im Senari und hieß wörtlich übersetzt „Sucht die alten Sachen!“ So nannte man die Antiquitäten- und Kunsthändler, die von Ort zu Ort zogen. Schließlich fragte Kana, wo die Maske jetzt sei und ob er sie einmal sehen könne. Die erste Frage war leichter zu beantworten als die zweite. Es war klar, dass er hätte nach Europa reisen müssen. Die Maske war schon lange Teil einer Privatsammlung. Selbst wenn er die Reise hätte antreten können – eine eher hypothetische Annahme –, hätte Kana kaum Zugang zu der Sammlung erhalten.

3. „Sucht die alten Sachen!“

Masken und Figuren hatten seit Jahrzehnten in großer Zahl das Senufoland verlassen. Schon während der Kolonialzeit in den 1920er und 1930er-Jahren hatte dieser Handel eingesetzt.⁹ Die Verluste waren gewaltig und hatten direkte Auswirkungen auf Leben, Riten und natürlich die materielle Kultur der Menschen. Begehrt war so ziemlich alles, was aus Holz geschnitzt war, aber die Kunsthändler suchten auch sorgfältig gearbeitete Textilien, die aus handgesponnenem Garn gewebt waren und aufwendige Zierschüsseinträge zeigten. Viele Kunsthändler waren Hausa aus dem Norden Nigerias und dem Niger.¹⁰ Daneben waren Senegalesen im Markt, über deren Akzent sich die Senufo oft lustig machten. Die allermeisten von ihnen waren Muslime und sprachen von den geschnitzten Kunstwerken nur als „dem Holz“ oder „den Hölzern“. Die herabwürdigende Bezeichnung hieß freilich nicht, dass sie kein Auge für „gute“ Stücke hatten, d. h. Werke, die sich auf dem internationalen Kunstmarkt verkaufen ließen.

Hausa und Senegalesen gehörten zu den ersten *ya leere ca*, die anfangs des 20. Jahrhunderts in den noch neuen Markt einstiegen. Sie hatten einen

9 Till Förster: New Markets, New Patrons: Work-Trade Relationships in a West African Art Market. In: Silvia Forni/Christopher Steiner (Hrsg.): Africa in the Market. Twentieth-Century Art from the African Art Collection. Toronto 2015, S. 75–97.

10 Christopher Steiner: African Art in Transit. Cambridge 1994.

Abb. 2: Das Gesichtsstück einer kodali-Maske der Schnitzer (im Besitz der Schnitzerkolonie von Nafoun).



doppelten Vorteil: Einmal existierten ihre auf familiärer Basis organisierten Handelsnetze schon seit Jahrhunderten, so dass sie in vielen Regionen des Subkontinents präsent waren und auf bewährte Routen und Transportmöglichkeiten zurückgreifen konnten. Zum anderen waren sie mit den europäischen Kolonialverwaltungen vertraut. Sie kannten nicht nur die „Magie der Weißen“, d. h. die vielen, aus der Sicht der meisten Bauern merkwürdigen und undurchschaubaren Verwaltungsregeln, sondern auch den Geschmack der Weißen, der *toubab* oder *toubabou*¹¹, die sich zeitweise oder auf Dauer in den abhängigen Gebieten niedergelassen hatten.

Sie wussten, dass viele Weiße sich „an der vordersten Front der Zivilisation“¹² sahen, wo sie dem „Fortschritt“ den Weg zu ebnen meinten. Da

11 Abgeleitet aus dem Wolof, wörtlich „mächtiger Mann“ (André Demaison: *Diaeli, le livre de la sagesse noire*. Paris 1931, S. 29) Heute allgemein eine Bezeichnung für alle Weißen, unabhängig von ihrer Nationalität oder persönlichem Status.

12 Französischer Mathematiklehrer, etwa 50 Jahre, an einem Gymnasium in Korhogo tätig, Mai 1985.

war es gut, wenn man die abergläubische Welt des schwindenden Afrikas in einem Bild und seiner Kunst bannen konnte. Es kam darauf an, ihnen ihr eigenes Bild afrikanischer Kunst und Kultur zu verkaufen. Viele Hausa wussten wenig, manchmal nichts von den Werken, die sie zu verkaufen suchten. Sie waren aber begabte Geschichtenerzähler und schmückten ihre Figuren und Masken mit allerlei Erzählungen, die ihnen erfolversprechend erschienen, d. h. die die in aller Regel unwissenden europäischen Käufer überzeugen würden, dass die Stücke Zeugen eines alten, „authentischen“ Afrika seien.¹³ Eine kleine Wahrsagefigur konnte so zur „Göttin des Manioks“ werden – obwohl die Senufo seinerzeit Maniok nicht aßen, ihn als eine ungesunde Speise der bedauernswerten Leute im Süden der Côte d’Ivoire ansahen und auch kein Götterpantheon kannten.

Zwischen dem kolonialen und postkolonialen Kunsthandel gab es keinen einschneidenden Bruch. Vielmehr verschoben sich die Handelspraktiken nur langsam. Was man vordem vor allem an die vergleichsweise wenigen Kolonialbeamten verkauft hatte, wurde mehr und mehr den internationalen Entwicklungsexperten angeboten. Die Orientierung auf den touristischen Massenmarkt trat diesem Marktsegment hinzu, löste es aber nicht ab. In der Postkolonie waren Hausa und senegalesische Antiquitäten- und Kunsthändler in den Hauptstädten und bald überall dort ansässig, wo es regelmäßigen Tourismus gab, zum Beispiel an der sogenannten Petite Côte südlich von Dakar, wo sich ein großes Hotel und Resort an das andere reiht, oder in Assinie, einem der ältesten kolonialen Stützpunkte Frankreichs entlang der Guineaküste, heute etwa 80 Kilometer östlich von Abidjan. In den großen Hafenstädten hatten Hausa und Senegalesen oft eigene Marktstände, die in jenen Teilen der Märkte angesiedelt waren, wo Touristen häufig vorbeikamen. Sie waren auch oft vor den Attraktionen zu finden, die das Landesinnere bot, und vor den Hotels, wo Weiße während ihrer organisierten Rundfahrten nächtigten.

Hausa-Händler durchstreiften das Landesinnere auf der Suche nach „guten“ Stücken, d. h. solchen, die sie den Connaisseurs verkaufen konnten. Damit waren Besitzer der wenigen spezialisierten Galerien gemeint, aber auch ein paar Sammler aus dem globalen Norden, die sich selbst auf die Suche nach der afrikanischen Kunst gemacht hatten. Hier waren die Margen sehr viel höher als in der touristischen Kunst. Eine gute Skulptur konnte einen Händler mit seiner meistens großen Familie leicht ein halbes Jahr oder noch länger ernähren. Es kam darauf an, den Besitzer nicht wissen zu lassen, was sein Stück eigentlich wert war. Insofern hatte die

13 Sidney Kasfir: African Art and Authenticity. A Text with a Shadow. In: African Arts 25 (1992), S. 40–53, 96 f.

Bezeichnung der Skulpturen als „Holz“ durchaus eine Seite, die der Praxis dieses Handels entsprach.

Dieser Markt, der sich von dem touristischen deutlich abhob und anderen ästhetischen Kriterien folgte, war jedoch nur ein Teil der Arbeit der Hausa-Händler. Da herausragende Kunstwerke kaum mehr zu finden waren und die Händler oft viele Monate vergeblich auf der Suche nach wirklich guten Werken waren, kombinierten sie Aufträge für den touristischen Massenmarkt mit der Suche nach solchen seltenen, „authentischen“ Stücken. Sie besuchten Schnitzerkolonien, wo sie Masken und Figuren in großen Stückzahlen orderten, etwa 200 oder 300 „kpelie-Masken“, womit dann nur der Teil aus Holz, der das Gesicht des Trägers verbarg, gemeint waren – nicht etwa die ganze *kɔdali*. Oft gaben die Hausa-Händler dabei auch ikonografische Details vor, die gerade bei ihrer Klientel hoch im Kurs standen. Zudem wurden oft nur Rohstücke bestellt. Das Schwärzen und ggf. die Bemalung besorgten die Hausa selbst, denn als Halbfertigprodukt waren die Masken billiger. Anfang der 1990er-Jahre kostete eine einfache „kpelie“ um die 300 CFA¹⁴, wenn sie in größeren Stückzahlen geordert wurde, um dem aktuellen Geschmack der Touristen zu entsprechen.

Auch im Hinblick auf den zweiten, den Markt für Sammler und *Connaisseurs*, wussten viele lokale Händler um die Vorlieben und den Geschmack ihrer Klientel. Die *Hocker*, die *Senufo*-Schnitzer aus einem Stück herstellen und die früher in jedem Haushalt und jeder Küche zu finden waren, ließen sich gut an Leute verkaufen, die an der „reinen Form“ Gefallen fanden, z. B. Innenarchitekten. Wenn man auf dem internationalen Markt einen guten Preis erzielen wollte, musste der *Hocker* freilich alt sein und eine tief glänzende, braune oder braun-schwarze Patina zeigen. Meistens hatte eine Frau ihn schon lange besessen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Folglich suchte man genau solche *Hocker* in den Küchen und Hütten der Armen, die sich nichts Neues leisten konnten. Den Frauen, von denen man sie erwerben wollte, bot man im Austausch einen neuen *Hocker* an und manchmal noch ein wenig Geld dazu. Jedoch nie so viel, dass sie auf den Marktwert hätten rückschließen können. Dennoch schien der Tausch vielen Frauen ein guter Handel zu sein. Allerdings waren die neuen *Hocker* aus billigem, weichem Holz zusammengesägt und nicht sehr haltbar. Die Nägel, mit denen sie zusammengehalten wurden,

¹⁴ Heute 0,46€. Der CFA-Franc BCEAO (Franc de la Communauté Financière d'Afrique) ist die Währung der Westafrikanischen Wirtschafts- und Währungsunion, also von Benin, Burkina Faso, der Elfenbeinküste, Guinea-Bissau, Mali, Niger, Senegal und Togo. Anfang der 1990er-Jahre entsprachen 300 CFA etwa dem Kaufpreis für 1 bis 1,5 kg Reis. Der Preis für eine solche Maske in einem touristischen Resort betrug in den 1990er-Jahren etwa 5.000 CFA (7,62€).

lockerten sich schnell. Während ein aus einem Stück Kernholz geschnittener Hocker gut und gerne zwei Jahrzehnte halten konnte, waren die neuen, gezimmerten Hocker oft nur zwei, drei Jahre alt, bevor man sie ersetzen musste. Gleichwohl gibt es heute kaum noch einen Haushalt, der nicht die gezimmerten Hocker besitzt und die älteren fortgegeben hat.

Europäische Kunsthändler waren meistens im Hintergrund tätig und arbeiteten über Mittelsmänner. Ein paar wenige zogen jedoch selbst durch das Land und fuhren einen Kombi oder Kleinbus, um die Werke besser transportieren zu können. Auch sie waren für die Senufo *ya leere ca*, „Sucht die alten Sachen!“ Ein paar unter ihnen waren weithin bekannt, wie zum Beispiel ein Deutscher, dessen VW-Bus die Senufo schon von Weitem an seinem lauten, luftgekühlten Motor erkannten. Er hatte einen Assistenten, der oben auf der Fahrerkabine saß und laut *ya leere ca* rief, wenn sie durch ein Dorf fuhren. Dann hielten sie an und sprachen mit denen, die sich dem Fahrzeug näherten. Sie teilten mit, wann sie wiederkommen würden, meistens eine oder zwei Wochen später. „In der Zeit“, erinnerte sich Kana, „verschwanden die Skulpturen.“

Es waren fast immer junge erwachsene Männer, die sich den Händlern andienten. Sie wussten nicht nur, wo die Objekte aufbewahrt wurden, sie waren auch in einem Alter, in dem sie sich vor dem vermeintlichen rituellen Schutz nicht sonderlich fürchteten. Sie drangen in diese Orte ein, wenn sie die Alten auf den Feldern, zu Hause oder schlafend wussten. Teenager, die noch nicht in die dörflichen Bünde initiiert waren, wagten es dagegen nicht, sich in die Haine zu begeben, wo die wichtigsten Masken und Figuren in einer kleinen Hütte verstaut waren und nur herausgeholt wurden, wenn es dazu einen rituellen Anlass gab. Im Französischen – aber auch in anderen europäischen Sprachen – hätte man einen solchen Akt ein Sakrileg genannt. Aber im Denken der Senufo hat die Dichotomie des Sakralen und Profanen keinen Sinn. Die Gebote und Verbote, die manche, aber auch keineswegs alle dieser Objekte umgeben, sind ohne ideologischen oder religiösen Überbau aus den lebensweltlichen Zusammenhängen hergeleitet.

Wenn nun ein *ya leere ca* wieder in ein Dorf kam, dann musste er nicht viel tun. Die jungen Männer brachten ihm die Werke, die sie an sich genommen hatten, in der Dunkelheit der Nacht und wurden auch direkt dafür bezahlt. Der Händler saß am längeren Hebel: Sollten die Männer nicht bereit sein, den gebotenen Preis zu akzeptieren, drohte der *ya leere ca* wieder zu fahren. Das war doppelt problematisch. Denn einerseits hatte in einem solchen Fall der Verkäufer nichts in der Hand, und das Stück könnte andererseits bei ihm entdeckt werden – bei der Enge der Wohn- und Lebensverhältnisse in einem bäuerlichen Dorf eine durchaus nicht

unwahrscheinliche Perspektive. Es wäre schnell klar, dass er zum Dieb geworden war.

Tatsächlich hatte es solche Fälle in der Schnitzerkolonie, der Kana vorstand, schon wiederholt gegeben. Während der Tage, da Kana in seiner Werkstatt saß und mit den jüngeren Schnitzern um ihn herum schwätzte, erzählte er immer wieder, was sich in der Region alles zutrug. Nur noch in einem Dorf, berichtete er kurz vor seinem Tode im Jahr 1992, würden die großen, aufrechtstehenden Figuren anlässlich von Beerdigungen an dem Unterstand aufgestellt, unter dem die jungen Männer des dörflichen Bunds während der langen Nächte wachten. In allen anderen Dörfern würde man auf diese großen Figuren heute verzichten – obwohl sie doch zum Besten gehörten, was sie, die Schnitzer, schaffen könnten. Doch zu oft seien sie gestohlen worden. Als die Diebstähle zunahmen, habe man sie immer noch durch neue ersetzt. Das sei für die Schnitzer in der Region gut gewesen. Sie hatten mehr Aufträge. Doch da die Mittel der Auftraggeber begrenzt waren, suchten diese die Preise immer weiter herunterzuhandeln. Es wurde für die Schnitzer unwirtschaftlich, schließlich war ein solches Figuren paar gewöhnlich aus hartem Holz geschnitzt – Holz, das man nicht überall fand. Oft mussten dann die jüngeren Schnitzer tief in den unter Naturschutz stehenden Wald weiter westlich eindringen, bevor sie einen geeigneten Baum fanden. Und das Schnitzen war auch mühsam. Ständig musste man die Dechsel nachschärfen, und später die Schnitzmesser auch. Das machte solche Figuren teuer.

Schlussendlich waren die Bünde, denen diese Figuren gehörten, nicht mehr in der Lage, die immer wieder entwendeten Figuren zu ersetzen. Man gab sie auf – und damit ein zentrales Element der Künste, die bei Beerdigungen zu sehen waren.

4. Verstrickungen

Selten ließen sich die Diebe ausfindig machen. Zwar standen die Figuren für jedermann gut sichtbar vor den Unterständen der Bünde, aber unter und vor diesen hielten die jungen Männer Wache, meistens nur wenige Schritte von den Figuren entfernt. Wie konnte es also sein, dass die Figuren über Nacht verschwanden? Schiefen die Männer, die eigentlich an den Unterständen wachen sollten? Oder waren sie selbst Teil des Problems?

Niemand in der Schnitzerkolonie machte sich Illusionen. Schließlich hatte es auch in den eigenen Reihen Männer gegeben, die sich ein gutes zusätzliches Einkommen mit dem Handel seltener Skulpturen verschaffen wollten. In der Schnitzerkolonie lebte ein Mann, inzwischen mittleren Alters, der einen Teil seiner Jugend in der Metropole Abidjan verbracht hatte.

Von dort war er als Trinker zurückgekehrt, immer auf der Suche nach Geld, um sich den Fusel zu kaufen, den er brauchte. Es gab im Ort zwei Männer, die in der Wildnis, etwas abgelegen vom Dorf, Schnaps brannten. Das war illegal, aber sehr einträglich. So brachte der Trinker alles Geld, dessen er habhaft werden konnte, zu diesen beiden Schnapsbrennern und trug dazu bei, dass diese beiden immer wohlhabender wurden. Als Schnitzer wusste er natürlich genau, wo die Alten inzwischen die Stücke versteckten, die sie sich nicht mehr trauten, in dem Hain ihres Bunds aufzubewahren.

Eines Tages in der Regenzeit machte die Nachricht die Runde, dass die wichtigste Maske des Bunds der Schnitzer, die die Öffentlichkeit nur als *kodali* kannte, verschwunden war. Kana und zwei andere angesehene Alte der Schnitzerkolonie machten sich auf die Suche. Zuerst suchten sie zu erfahren, ob die Maske noch im Ort war oder schon auf dem Weg in die Stadt oder den Süden, wo sie sicher bald auf dem Markt für *Connaisseurs* angeboten werden würde. Der Verdacht lag nahe, dass der alkoholabhängige Schnitzer mit dem Diebstahl zu tun hatte. Also fragte man ihn, wobei man auch noch mit Drohungen und schließlich mit Schlägen nachhalf. Sie hatten Glück. Das Stück wurde gefunden und den Alten zurückgegeben. Doch das war ein reiner Glücksfall. Sehr viel häufiger verlor sich die Spur der entwendeten Objekte, sofort nachdem sie gestohlen wurden.

Die ständigen Diebstähle ritueller Objekte waren immer wieder ein Thema des dörflichen Geredes. Doch was sich dort als öffentliche Meinung bildete, war durchaus auch kritisch gegenüber den Schnitzern. Man solle sie, die Schnitzer, nicht bedauern, meinte ein Weber, der ebenfalls von seinem Handwerk lebte. Schließlich seien sie selbst Händler, die alte Stücke in der ganzen Gegend suchten, um sie für viel Geld zu verkaufen. Man solle sich nur einmal anschauen, was in dem alten Häuschen von Korona alles hinter dem Vorhang läge, der den ersten Raum von dem zweiten trennte. Wenn man da suche, werde man sicher auch fündig, was das eine oder andere Stück angehe, das in den letzten Jahren gestohlen worden sei. Der Weber begann sich zu ereifern, als er sagte, dass diese Schnitzer vielleicht die größten Heuchler im Ort seien. Sich erst beklagen, aber selbst mitmachen, wenn man Geld verdienen könne – das gehe gar nicht!¹⁵

Ähnliche Zweifel an der Aufrichtigkeit der Schnitzer waren oft zu hören, wobei die meisten, die sich in diesem Gerede engagierten, deutlich zwischen einzelnen Akteuren im Kunstmarkt unterschieden. Zu meiner Überraschung traf die Hausa-Händler erstaunlich wenig Kritik. Das sei schließlich deren Arbeit, sagte man mir immer wieder – wobei das Wort ‚Arbeit‘ in diesem Zusammenhang einen ambivalenten Sinn hatte, stand

15 Nach dem Gedächtnisprotokoll einer nächtlichen Diskussion am 14.9.1996.

es doch auch dafür, andere durch unlautere Mittel beeinflussen zu wollen. Von denen, den Hausa-Händlern, könne man nichts anderes erwarten. Hingegen sah man die Rolle der Schnitzer und die der Alten ganz allgemein als das eigentliche Problem an. „Diese Leute“, sagte derselbe Weber, „verraten, was sie von ihren Vorfahren geerbt haben. Das ist entwürdigend – entwürdigend für uns alle! Sie verkaufen einfach alles – notfalls noch den Hocker unter dem Hintern ihrer Frauen. Wenn sie nur lange genug darauf gesessen haben.“

Fast alle, die sich zu diesem Thema äußerten, hatten eine klare Meinung: „Was weg ist, ist weg!“, sagte ein Schmied, der selbst auch Figuren schnitzte. Was die Schnitzer taten, war für die meisten Bewohner des Dorfes unmoralisch, aber schlussendlich genauso wenig zu ändern wie der Handel der Hausa. „Das war doch immer so“, sagte einer der Bauern, der sich zu anderer Gelegenheit dazu äußerte. Diese fatalistische Sicht der Dinge konnte man leicht mit der Erfahrung der Machtlosigkeit unter kolonialer wie postkolonialer Herrschaft in Zusammenhang bringen.

Tatsächlich hätte der Kunstmarkt in den 1990er-Jahren nicht ohne die Kollaboration lokaler Akteure funktionieren können. Die Schnitzer waren keineswegs die Einzigen, die sich dort engagierten. Auch andere Handwerker machten mit, zum Beispiel Schmiede, Gerber und Seilmacher. Doch der Handel kam fast vollständig zum Erliegen, als Ende der 1990er-Jahre mit dem Putsch vom 24. Dezember 1999 die politisch-militärische Krise in der Côte d’Ivoire einen ersten Höhepunkt erreichte. Sie spaltete von 2002 bis 2011 das Land in zwei Hälften, von denen die nördliche unter der Kontrolle von Rebellen stand. Es war kaum mehr möglich, zwischen dem nördlichen und dem südlichen Teil zu reisen oder zwischen den Schnitzerkolonien dort und den touristischen Zentren entlang der Küste Handel zu betreiben.

Das Land, das einst als wirtschaftliches Wunder galt, war ein Kraft- und Machtzentrum des Subkontinents. Was immer hier passierte, hatte unmittelbare Folgen für alle Nachbarländer. In den Jahren der Rebellion gab es nur noch ganz wenige Händler, die über Mali oder Burkina Faso in den Norden des Lands einreisten und nur in der größten Stadt der Region nach dem Wenigen suchten, was vielleicht noch zu finden sein mochte. Manche Schnitzerkolonien in Orten, wo die Rebellen eigene administrative Strukturen aufgebaut hatten, verkauften repräsentative Sitze und manchmal Möbel an die neuen Herren.¹⁶ Während der Rebellenherrschaft schrumpfte der Markt zwar deutlich, aber er orientierte sich auch neu im Hinblick auf die Patronage der führenden Offiziere der Rebellen.

16 Förster (Anm. 9, S.170).

Das erlaubte es manchen Schnitzern, ihr Handwerk in geringerem Umfang weiter auszuüben – mit neuen Genres und neuen Kunden.

Den touristischen Markt gab es seit dem Putsch des „Weihnachtsmanns“ – gemeint war General Robert Gueï, der ihn am 24. Dezember 1999 orchestriert hatte – nicht mehr. Es blieb kaum etwas übrig. Das wenige, was sich noch verkaufen ließ, wurde nach Mali oder an die Petite Côte im Senegal gebracht. Doch auch dieser Markt brach zusammen, als 2012 islamistische Kämpfer der AQMI, d. h. *Al-Qaïda au Maghreb Islamique*, beinahe den malischen Staat überrannten und nur durch die Intervention europäischer Truppen aufgehalten werden konnten. Die folgenden Anschläge in Ouagadougou, Burkina Faso und Grand Bassam, Côte d’Ivoire, sowie die durchgehend volatile Lage in einigen Nachbarländern wie Guinea sorgten dafür, dass die ganze Region als durchgehend unsicher eingeschätzt wurde. Die rot eingefärbten Landkarten, die von den Auswärtigen Ämtern in Europa regelmäßig im Netz veröffentlicht werden, um Reisende auf gefährliche Zonen hinzuweisen, umfassten schnell den größten Teil der Sahel- und Sudanzone.

Dieser Wandel war tiefgreifend und nachhaltig. Bis heute haben sich die Märkte für die Holzskulpturen aus der Region nicht erholt. Nach dem weitgehenden Zusammenbruch des touristischen Markts gaben viele Schnitzer die Herstellung von Skulpturen auf. Vor allem in den Städten wandten sie sich anderen handwerklichen Tätigkeiten zu, während auf dem Lande viele, die vordem von der Schnitzerei oder auch dem Kunsthandel lebten, sich mehr in der Subsistenzwirtschaft engagierten. Der lokale Markt war durch die sich wandelnden rituellen Gebrauchsmuster, die nicht zuletzt durch die fortlaufenden Diebstähle angestoßen wurden, zu klein, als dass er noch derselben Zahl von Schnitzern hätte Arbeit geben können.

Die kɔdali-Masken der Schnitzer treten kaum mehr auf. Es gibt viele junge Schnitzerinnen und Schnitzer, die noch nie in ihrem Leben eine solche Maske haben tanzen sehen – obwohl gerade diese Masken ein Teil ihrer Identität als sozialer Verband sind. Heute, im Jahr 2019, sind schon mehrere alte Schnitzer Kana nachgefolgt. Selbst unter den Älteren gibt es nun manche, die die kɔdali nicht mehr kennen. Damit meinen sie nicht den bloßen Holzkörper, sondern die Maske als Ganzes, d. h. als handelnde Figur, die sich bewegt, tanzt und während einer Beerdigung der Schnitzerkolonie durch das, was sie tut, versichert, dass sie als Einheit, als sozialer Verband trotz des Verlusts eines Mitglieds fortbestehen wird.

„Diese alten Sachen sind vergangen“, sagte einer der Schnitzer nach dem Ende der Rebellion. Ein anderer sagt, man habe sie ihnen genommen.¹⁷ Auch dabei bleibt unklar, ob er das Objekt oder die Maskenfigur

17 Persönliche Mitteilung im Rahmen eines Gesprächs, Januar 2012.

als Ganzes meint. Aber das sei nichts Neues, fügte er noch hinzu. Aus dem, was der Schnitzer sagte, ging nicht hervor, ob er die Maske als materielles Objekt oder die Maske als Akteur meinte. Beides ließ sich nicht trennen. Doch eines schien ihm klar zu sein: Die Chance, die Maske noch einmal zu sehen, waren verschwindend gering.

5. Ist ein Wiedersehen möglich?

Viel von der Kunst, die Afrika verlassen hat, ist kriminell außer Landes geschafft worden. In kolonialen wie in postkolonialen Zeiten. Die Strukturen dieses Markts haben sich seit dem Höhepunkt der Kolonialzeit in den 1920er und 1930er-Jahren nicht grundsätzlich verändert. Einige Akteure sind nicht mehr dieselben, aber sie spielen gewissermaßen noch die gleichen, sich ergänzenden Rollen, die in den Jahren, als sich der Markt für afrikanische Kunst formierte, angelegt wurden. Auf der lokalen Ebene zeigt sich mehr Kontinuität, als sich in den transnationalen Debatten über Restitution widerspiegelt. Die Erwartungen der Menschen sind gering.

Gleichwohl gibt es einen Wandel. Durch die Verknappung des Angebots sind die Preise, die sich heute mit „authentischer“ afrikanischer Kunst erzielen lassen, in Höhen gestiegen, die jenseits der Vorstellungskraft derjenigen liegen, die solche Werke einmal geschaffen haben. Das hat bis zu der militärischen Krise und der Rebellion das monetäre Volumen des Markts in die Höhe getrieben – aber nicht die Kräfteverhältnisse geändert, die ihm zugrunde liegen. Obwohl die lokalen Akteure als Letzte von den gestiegenen Preisen profitieren – und die meisten von ihnen gar nicht –, sind doch auch sie in diesen Handel verstrickt. Es ist nicht möglich, immer eine klare Trennungslinie zwischen Tätern und Opfern zu ziehen. Vielmehr sind auch diese Rollen nicht eindeutig. Die lokalen Zwischenhändler sind genauso wenig nur Täter wie die Schnitzer Künstler. Die Rollen können innert kurzer Zeit wechseln. Was immer der eine oder andere in diesem Feld tut – es fällt immer ein Schatten darauf.

Noch einmal eine Maske zu sehen, würde vermutlich vielen Menschen vor Ort genügen. Ist es möglich, afrikanische Kunst denen zurückzugeben, die sie geschaffen haben? Diese Frage setzt bereits ein bestimmtes, modernes Verständnis von Kunst voraus, welches keineswegs universell ist und welches die internationale Kunstwelt von der vor Ort trennt. Wie sollte zum Beispiel eine Maske restituiert werden, die nicht mehr in die Handlungen eingebettet werden kann, die ihr einst Sinn verliehen? Die Antwort ist ernüchternd. Eine Restitution ist im Grunde unmöglich, denn afrikanische Kunst ist kein Objekt, welches man als solches vom Globalen Norden an Länder im Süden zurückgeben könnte. Afrikanische Kunst

ist eine Praxis, die sich bestimmter Objekte bedient – sie lässt sich aber nicht auf diese Objekte reduzieren. Das wissen die Menschen. Wohl auch deshalb haben sie wenig Hoffnung, einmal etwas von dem wiederzusehen, was ihnen genommen wurde.