

**ZEITGENÖSSISCHE MALEREI IN KENIA
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER KÜNSTLER
JOEL OSWAGGO,
MEEK GICHUGU UND CHAIN MUHANDI**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Alexandra Gabriel
aus Hinterzarten

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans H. Hofstätter

Zweitgutachter: Prof. Dr. Stefan Seitz

Vorsitzender des Promotionsausschusses
des Gemeinsamen Ausschusses der
Philosophischen Fakultäten I-IV: Prof. Dr. Ulrich Rebstock

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 18.12.2001

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNGEN	S. 5
I. EINFÜHRUNG	S. 7
1. Ziel und Methodologie	S. 8
2. Forschungsstand	S. 11
3. Zur Terminologie	S. 16
II. DIE TRADITIONELLEN KUNSTFORMEN TANZANIAS UND KENIAS	
1. Zur „Kunstartmut“ Ostafrikas. Ein West – Ost Vergleich	S. 19
2. Die traditionelle tanzanische Plastik: Stileinheit oder -vielheit ?	S. 24
3. Erklärungsmodelle für die Kunstartmut	S. 26
4. Die Makonde in Tanzania	S. 29
5. Traditionelle Kunstformen in Kenia	S. 29
5.1. Die Akamba	S. 31
5.2. Die Mijikenda	S. 33
III. DIE ANTIPODEN: AUTODIDAKT UND AKADEMIEKÜNSTLER	
1. Die zwiespältige Rolle der westlichen Käufer	S. 37
2. Die Workshops der Autodidakten – der „naive“ Stil	S. 42
3. Der Akademiekünstler	S. 45
4. Zusammenfassung	S. 48

IV. DIE SITUATION DER AKADEMISCHEN AUSBILDUNG IN OSTAFRIKA VON DEN ANFÄNGEN BIS HEUTE

1. Ungleiche Ausgangspositionen: Uganda – Kenia	S. 50
2. Die Anfänge der akademischen Kunstausbildung in Uganda	S. 51
2.1. Ausgewählte Absolventen der Margaret Trowell School	S. 53
3. Die Zeit nach der Unabhängigkeit	
3.1. Die University of East Africa	S. 59
3.2. Die Kenyatta University in Kenia	S. 59

V. DIE KUNSTSZENE

1. Nairobi als Kunstzentrum Ostafrikas	S. 62
2. Kulturelle Institutionen	
2.1. Die Gallery Watatu	S. 63
2.2. Die Gallery of Contemporary East African Art	S. 64
2.3. Die Sarang Gallery	S. 65
2.4. Malindi Artists Proof	S. 65
2.5. Ausländische Kulturinstitute	S. 66
3. Kunstzentren	
3.1. Paa Ya Paa Gallery	S. 67
3.2. Kuona Trust	S. 68
4. Künstlervereinigungen	
4.1. Banana Hill Art Studio	S. 69
4.2. Ngecha Artist Association	S. 69
4.3. Kenya Art Association	S. 70

VI. DER STELLENWERT DER KUNST IM HEUTIGEN KENIA

1. Kulturpolitik	S. 72
1.1. Kunst im Unterricht an Regelschulen	S. 73
2. Kunst und Kommerz	S. 74

VII. OSWAGGOS'S BILDERWELT DER LUO

1. Biographie	S. 79
2. Vorgehens- und Arbeitsweise	S. 82
3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers	S. 85
4. Themengebiete	S. 88
4.1. traditionelle Heilmethoden	S. 88
4.2. Träume	S. 98
4.3. Die alltägliche Lebenswelt der Luo	S. 100
4.4. Erzieherische Themen	S. 101
4.5. Zusammenfassung	S. 104
5. Einordnung des Künstlers in das Kunstgeschehen	S. 107
5.1. Der Künstler als Geschichtsschreiber und Chronist	S. 109
5.2. Zusammenfassung	S. 117
6. Stellung des Künstlers	
6.1. Ist Joel Oswaggo ein Volkskünstler ?	S. 119
6.2. Ist Joel Oswaggo ein Naiver Künstler ?	S. 124
7. Auswahl der Ausstellungen	S. 131

VIII. MEEK GICHUGU: DIE METAMORPHOSE ODER DER OBSKURE STIL

1. Biographie	S. 133
2. Vorgehens- und Arbeitsweise	S. 134
3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers	S. 135
4. Darstellung und Interpretation	
4.1. Die frühen Bilder	S. 137
4.2. Die zweite Stilphase	S. 141
4.3. Die Jahre 1996 und 1997	S. 143
5. Einfluß und Wirkungskreis	S. 155
6. Zusammenfassung	S. 156
7. Die Metamorphose als Synthese von zoomorphen und anthropomorphen Elementen in der traditionellen afrikanischen Kunst	S. 158

8. Die Mensch-Tier-Metamorphose in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst	S. 160
9. Deformation und Verzerrung als Sinnbild jeglicher zerstörerischen Kraft in Kenia	S. 165
10. Auswahl der Ausstellungen	S. 169

IX. CHAIN MUHANDIS KRITISCHE REFLEXIONEN DER WIRKLICHKEIT

1. Biographie	S. 171
2. Vorgehens- und Arbeitsweise	S. 173
3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers	S. 173
4. Stilistische Entwicklung sowie Beschreibung und Interpretation einiger ausgewählter Bilder	
4.1. Die frühen Jahre	S. 175
4.2. Der düstere, derbe Stil – 1992 bis 1994	S. 179
4.3. Der reife Stil – 1995	S. 189
4.4. Der dekorative Stil – 1996 bis 1997	S. 194
4.5. Die Emanzipation der Farbe – 1998 bis 1999	S. 196
4.6. Zusammenfassung	S. 198
5. Die Bedeutung der oralen Tradition für die zeitgenössischen Künstler	S. 199
6. Sozialkritik in der kenianischen Kunst – der Künstler als Aufklärer und als Hüter moralischer Werte	S. 203
7. Auswahl der Ausstellungen	S. 214

X. SCHLUSSBEMERKUNG	S. 216
----------------------------	---------------

XI. LITERATUR	S. 226
----------------------	---------------

XII. ABBILDUNGSNACHWEISE	S. 239
---------------------------------	---------------

DANKSAGUNGEN

1988 besuchte ich zum ersten Mal Kenia. Als ich danach mein Studium der Kunstgeschichte in Bamberg begann, fing ich an, mich mit der traditionellen afrikanischen Kunst auseinanderzusetzen. Insbesondere die im Pfahlstil sehr urtümlich wirkenden Werke aus dem südlichen Sudan und die Plastiken der Makonde faszinierten mich. 1990 immatrikulierte ich mich für ein Jahr an der University of Nairobi. Nach meiner Rückkehr wählte ich Freiburg als Studienort, da ich hier sowohl mein Studium der Kunstgeschichte fortsetzen als auch Vorlesungen zur afrikanischen Kunst besuchen konnte. Nach Beendigung meines Studiums beschloß ich, im Rahmen der Dissertation meine Ausbildung als Kunsthistorikerin mit meinem Interesse an der afrikanischen Kunst zu verbinden.

Die Arbeit beruht zum großen Teil auf den Feldforschungen, die ich 1997 in Kenia durchführte. In dieser Zeit kontaktierte ich die Künstler, suchte sie in ihren Ateliers auf, besuchte diverse Ausstellungen der einschlägigen Galerien und kulturellen Einrichtungen und sprach mit deren Vertretern. Schließlich wurde das vor Ort gesammelte Bildmaterial, die Interviews mit Künstlern und Galeriebesitzern sowie die vorhandene Literatur ausgewertet und verarbeitet.

An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei meinen Doktorvätern Professor Dr. Hans H. Hofstätter aus der Kunstgeschichte und Professor Dr. Stefan Seitz aus der Ethnologie bedanken, die bereit waren, fächerübergreifend zusammenzuarbeiten und meine Arbeit zu betreuen. Außerdem bin ich Frau Dr. Johanna Agthe, Kuratorin im Völkerkunde Museum in Frankfurt, sehr dankbar. Als Expertin auf diesem Fachgebiet stand sie mir immer wieder hilfreich zur Seite. Auch stellte sie mir das von ihr betreute Archiv großzügig zur Verfügung.

Überdies danke ich den Künstlern in Kenia, die offen und ehrlich auf meine Fragen antworteten: vor allem Joel Oswaggo, Meek Gichugu und Chain Muhandi, desweiteren Wanyu Brush, Francis Kahuri, Sane Wadu, Sebastian Kiarie, Frederick Kamau Mbugua, Shine Tani, Lucki Mutebi, Thairu, John Silver, Joseph Catoon, Martin Kamuyu, Kivuthi Mbuno, John Diang'a, Patrick Abuor Kayako,

David Kimani, Ancent Soi, Evanson Kangethe, Kioko, Mainga und Godran Z. O. Nyotumba.

Weiter bin ich folgenden Personen verbunden: Morris Mukumu Amboso (Gallery Watatu), Wendy Karmali (Gallery of Contemporary East African Art), Mahenda Shah (Sarang Gallery), Elimo Njau (Paa Ya Paa Gallery), Evelyn Weyhe (GTZ), Wambui Murina, (Kenya Art Society), Rob Burnet (Kuona Trust), Barbara Reich (Goethe Institut Nairobi), Elsbeth Court (School of Oriental and African Studies, London), Mar Oomen, Adonijah Ombura (Kenyatta University), Rose-Marie Rychner, Clio Ast, Dr. Dorothea Hecht (University of Nairobi), Gunter Péus, Kordula Schulz-Asche und Ehepaar Hülsen (Galerie Hülsen).

Außerdem bin ich Norbert Burkert sehr zu Dank verpflichtet. Schließlich wäre die Arbeit ohne die Unterstützung und den Zuspruch meiner Eltern und meiner Familie nicht denkbar gewesen.

I. EINFÜHRUNG

Massive Wissenslücken und Vorurteile prägen die Haltung des Westens gegenüber der afrikanischen Kunst, die zu einer ungleichen Behandlung der Künstler und ihrer Werke führen. Während die traditionelle afrikanische Kunst im Westen allseitig akzeptiert und geschätzt wird, sich die meisten Ausstellungen und Publikationen der „klassischen“ Kunst widmen und deren Bedeutung auf die Entwicklung der europäischen Moderne unbestritten ist,¹ ist die afrikanische Moderne für die kulturellen Institutionen und Medien offenbar unsichtbar.² Im Kopf der westlichen Kritiker wird Afrika immer noch mit der traditionellen Kunst, das heißt mit Stillstand und Primitivität, gleichgesetzt. Der Westen hingegen steht für moderne Kunst, für Entwicklung und Zivilisation.

So verbannt der Eurozentrismus des Westens die zeitgenössische afrikanische Kunst aus den Abhandlungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, verwehrt ihr Ausstellungen in den Museen für Neue Kunst und schiebt sie in die Völkerkundemuseen ab. Nur in wenigen Ausstellungen wurden Künstler aus nicht westlichen Ländern gleichberechtigt neben Künstlern aus Amerika und Europa präsentiert.³ 1992 waren bei der 9. documenta in Kassel zwei afrikanische Künstler vertreten, deren Kunst man jedoch bezeichnenderweise von der „Weltkunst“ isolierte und in einer kleinen, separaten Ausstellung („Die Kunst der Anderen“) zeigte. Der Westen nimmt die Kunst der Moderne in der Regel als rein westliche Angelegenheit wahr. Die zeitgenössische afrikanische Kunst begreift er als antagonistisch zur westlichen Kunst, nicht selten stempelt er sie zu einem negativen Sonderfall ab.

¹ s. 1984 die Ausstellung „Primitivism im 20th Century Art“ in New Yorker Museum of Modern Art oder auch 1998/ 99 die Ausstellung 7. Triennale der Kleinplastik 1998. zeitgenössische Skulptur Europa Afrika in SüdwestLB Forum Stuttgart.

² Scheinbar herrscht immer noch die Ansicht vor, daß das beste, was afrikanische Kunst zu bieten hat, in der afrikanischen Vergangenheit liegt. vgl. Jégédé (1983: 1f)

³ zum Beispiel „Les Magiciens de la Terre“ 1989 im Centre Pompidou in Paris. Die meisten Ausstellungen trennen die zeitgenössische Kunst des Westens von der Afrikas. In Susan Vogels geschätzter Ausstellung „Africa Explores“ 1991 wurde allein zeitgenössische afrikanische Kunst gezeigt. Schon durch die Betitelung wurde den afrikanischen Künstlern ein aktiver Part beigemessen (im Gegensatz zu dem sonst üblichen „entdeckt werden“). Aber auch „Africa Explores“ wurde durch Ethnologen konzipiert und in Völkerkundemuseen ausgestellt. Allerdings präsentierte 1993 /94 das Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen als erstes großes Kunstmuseum Teile der Ausstellung von Susan Vogel.

Die Terminologie von Erste/ Dritte Welt, Zentrum/ Peripherie, die Eigenen/ die Anderen, schwarz/ weiß evoziert nicht nur das Bild einer westlichen Welt als einer Art Sonnensystem, um das die übrige Welt in der Form unfreier Satelliten kreist, sondern eliminiert zugleich die zeitgenössische afrikanische Kunst aus dem internationalen Kunstdiskurs. Der Nigerianer Okwui Enwezor stellte 1994 fest:

„The danger necessarily resides in the acceptance, by any African artist, of the unwieldy yoke of the „Other“. The „Other“, as a perpetual outsider hovering at the margins of historical consciousness. The „Other“ as a body estranged from and unfamiliar with modernity. The „Other“: a body whose erased, barely discernible features, and whose mythologized absence in relevant art historical discourses, is seen positively as pre-supposing purity, hence immunity, from the corrupt and agitated „Center“ represented by Europe”.⁴

Die Nominierung Enwezors zum künstlerischen Leiter der documenta XI 1998 könnte ein erster Schritt sein, die zeitgenössische afrikanische Kunst nicht mehr länger auszuschließen.⁵ Auch will diese Dissertation einen Beitrag zur modernen Kunstgeschichte Schwarzafrikas leisten, denn schließlich kann die zeitgenössische afrikanische Kunst durchaus interessante Impulse für den internationalen Kunstdiskurs bieten.

I. 1. Ziel und Methodologie

Die Fragestellungen und die Zielsetzung des Dissertationsvorhabens stehen in einem deutlichen Kontrast zu bisherigen Publikationen über afrikanische Kunst. Bisher fand die afrikanische Moderne vor allem Interesse bei Ethnologen und Soziologen, aus deren Federn auch die meisten vorhandenen Veröffentlichungen stammen. Sie verfolgten bei ihrer Arbeit in der Regel einen ethnologischen Ansatz und gingen vor allem, worauf schon Oguibe hingewiesen hat, auf die Biographie der Künstler ein.⁶ Neu ist daher der kunstwissenschaftliche Ansatz dieser Arbeit, in der die Bildinterpretation und die Analyse des Werks ausgewählter Künstler

⁴ Enwezor (1994: 4)

⁵ Jedoch bleibt eine Rest-Skepsis der westlichen Welt gegenüber den Fähigkeiten Afrikas erhalten. Bezeichnend ist hierfür, daß in vielen Presseberichten Enwezor als Afrikaner mit US-Paß vorgestellt wurde. (FAZ, BZ).

⁶ Oguibe (1995: 28)

Kenias von zentraler Bedeutung ist. Die Arbeit beruht auf der Auswertung der Literatur und auf vor Ort gesammeltem Bildmaterial sowie auf Interviews mit Künstlern und Galeriebesitzern.⁷

Dabei soll die zeitgenössische Malerei in Kenia allgemein, vor allem aber das Verhältnis der autodidaktischen Künstler zur Tradition und zur zeitgenössischen westlichen Kunst untersucht werden. Das Ziel der Arbeit ist, die gegenwärtige Kunstentwicklung in Kenia darzustellen. Dabei soll die zentrale These belegt werden, daß die zeitgenössische Kunst in der traditionellen oralen Literatur wurzelt.

Meine Arbeit gliedert sich in zwei große Teile. Im ersten Teil beschreibe ich die Rahmenbedingungen, in denen sich die zeitgenössische Kunst entwickelt und heute zu bestehen hat. Dieser Teil liefert damit den historischen und kulturellen Kontext für die im zweiten Teil im einzelnen vorgestellten Künstler. Zuerst gehe ich auf die Kunstarmut in der traditionellen bildenden Kunst in Ostafrika ein und beschäftige mich mit den traditionellen Kunstformen in Kenia, um eventuelle Beziehungen zur zeitgenössischen Kunst zu klären. Danach skizziere ich die Situation der akademischen Ausbildung in Ostafrika von den Anfängen bis heute, um die Bedeutung der Universität für die heutige Kunstentwicklung zu bewerten. Schließlich beschreibe ich die gegenwärtige Kunstszene und den Kulturbetrieb mit den verschiedenen kulturellen Institutionen und den Künstlervereinigungen. Dabei wird sich zeigen, daß sich lokale Kristallisationspunkte abseits der Akademien herausgebildet haben und daß bestimmte kulturelle Institutionen von wegweisender Bedeutung sind.

Im zweiten Teil der Arbeit möchte ich mich intensiv mit den autodidaktischen Künstlern Joel Oswaggo, Meek Gichugu und Chain Muhandi beschäftigen, weil sie, wie ich zeigen werde, durch ihre Persönlichkeit und ihr Werk auf die Kunstentwicklung ihres Landes einen beachtlichen Einfluß ausüben und schulbildend wirken. Alle drei Künstler sind überaus erfolgreich und durch

⁷ Die Interviews wurden zum großen Teil per Tonband aufgezeichnet. In der Arbeit werde ich mich mit dem Künstlernamen und dem Datum des geführten Gesprächs auf diese Interviews beziehen (zum Beispiel „Gichugu am 21.3.1997“).

Ausstellungen in den relevanten Institutionen in Kenia sowie im Ausland regelmäßig präsent. Außerdem unterscheiden sich diese drei Künstler in ihrem Stil, ihrer Themenwahl und ihrem Ansatz grundlegend, so daß ein aussagekräftiger Querschnitt durch die kenianische Kunstszene entsteht. Der entscheidende Beweggrund für die ausschließliche Auswahl von Autodidakten liegt in ihrer prägenden Dominanz in Kenia.

Bei der Untersuchung soll es aber nicht so sehr um eine qualitative Bewertung der Werke, sondern vielmehr um die Analyse der Themen, Bildtraditionen, Visionen und das Selbstverständnis der Künstler gehen, die in den Werken zum Ausdruck kommen. Außerdem sollen ihre Stile charakterisiert, Vorbilder und Einflüsse aufgedeckt und Entwicklungen nachgezeichnet werden.⁸ Dabei wird deutlich werden, daß die Künstler trotz fehlender staatlicher Unterstützung, äußerst schwerer Arbeitsbedingungen und der Abhängigkeit von einer ausländischen Klientel in einem für Schwarzafrika noch recht jungen Medium wie der Malerei einen konzeptuell ideenreichen und vom Westen kaum beeinflussten Weg beschritten haben.

Außerdem sollen Gemeinsamkeiten in der Konzeption, dem Selbstverständnis der Künstler, ihrer Themenwahl und ihrer Beziehung zur Tradition, vor allem der oralen Tradition, dargelegt und damit die kulturelle Eigenständigkeit und die Besonderheiten der kenianischen Kunst aufgezeigt werden. Dabei geht es auch darum, die zeitgenössische afrikanische Kunst aus ihrem Ghetto herauszuführen, ohne die kenianischen Künstler als „Fremde“ oder „Andere“ abzustempeln und einzuschränken, um sie der westlichen Kunst gleichberechtigt gegenüberzustellen.

In einem Exkurs über die zwiespältige Rolle der westlichen Käufer und die Workshops der Autodidakten sollen Vorurteile und Klischeevorstellungen

⁸ Die wenigsten Künstler besitzen Bilder aus früheren Werkphasen, da diese entweder verkauft oder später wieder übermalt wurden. Daher ist es nicht sinnvoll, eine Stilentwicklung im Oeuvre der einzelnen Künstler nachzuvollziehen. Falls sich anhand älterer Publikationen, vor allem des Katalogs „Wegzeichen“ von Agthe und der umfangreichen Sammlung des Frankfurter Völkerkundemuseums, Dokumente zur künstlerischen Entwicklung der bearbeiteten Künstler finden lassen, werde ich diese berücksichtigen und mögliche Vergleiche ziehen.

aufgedeckt werden, um den Leser den üblichen eurozentrischen Blickwinkel vor Augen zu führen.

I. 2. Forschungsstand

Bisher haben sich nur wenige wissenschaftliche Arbeiten mit der zeitgenössischen Kunst Ostafrikas auseinandergesetzt. So existieren vor allem kleinere Publikationen wie Aufsätze und Ausstellungskataloge, die weniger durch den Text als durch die dargestellten Bilder von Nutzen sind.

Von Marshall W. Mount erschien 1973 das Werk „African Art. The years since 1920“. In dieser aufschlußreichen Arbeit faßt er ausgewählte Kunstentwicklungen in Zentral-, West- und Ostafrika in der Zeit von 1920 bis 1965 zusammen. So beschreibt er unter anderem die Anfänge der akademischen Ausbildung in Uganda. Die Arbeit ist zwar keine detaillierte Studie, wie es der Autor behauptet. Sie verschafft jedoch einen guten Überblick, wenn auch die einzelnen Künstler nur jeweils kurz behandelt werden. Mount versucht nicht, Entwicklungen und Einflüsse aufzuzeigen.

Judith von Miller erstellt in ihrem hilfreichen Werk „Art in East Africa. A Guide to Contemporary Art“ (1975) ein Verzeichnis der Adressen diverser kultureller Institutionen Kenias und der Biographien ostafrikanischer Künstler. In ihrer Einführung beschreibt sie die Kunstszene der 70er Jahre in Nairobi.

1986 erschien in Nigeria von Kojo Fosu das Werk „20th Century Art of Africa“. Fosu geht chronologisch vor. Er behandelt akademische und autodidaktische Künstler sowie Kunstschulen aus ganz Afrika. Seine Arbeit gibt einen exzellenten Überblick über das Kunstschaffen verschiedener afrikanischer Künstler von den Anfängen bis zum Erscheinungsjahr.

Mar Oomen promovierte 1989 im Fach Ethnologie an der Amsterdamer Universität mit dem Titel „Waar die andere Kunstenaar leeft. Over Hedendaagse Kunst en Kunstenaars in Kenya“. In ihrer beachtenswerten Studie behandelt sie jedoch weder Künstler im einzelnen, noch finden sich Werkbetrachtungen. Oomen befragt

vornehmlich „akademisch angeleitete Künstler“ zu deren Kunstbegriff und deren Themenwahl. Oomen stellte fest, daß die meisten akademischen Künstler 1987 eine sozial ausgerichtete Kunst verfolgten, die Autodidakten sich hingegen vor allem mit traditionellen Themenbereichen und dem Leben der Wildtiere beschäftigten. Außerdem bearbeiteten alle Künstler gleichermaßen Themen zu den Mau-Mau Kämpfen. Interessanterweise hatte sich die Situation zehn Jahre später völlig geändert. Auch die Autodidakten bemühten sich nun 1997 um eine soziale Kunst. Sozialkritische Themen dominierten über die traditionellen Sujets. Der Mau-Mau Kampf wurde kaum noch behandelt.

Die wohl wichtigsten, wohl am besten recherchierten Arbeiten zur zeitgenössischen Kunst Ostafrikas stammen aus der Feder von Johanna Agthe. Sie ist Kuratorin des Völkerkundemuseums in Frankfurt und betreut sehr engagiert die dort seit 1974 angelegte Sammlung ostafrikanischer Gegenwartskunst. Immer wieder aktualisiert Agthe den Bestand durch Ankäufe. Der 1990 entstandene Katalog „Wegzeichen. Kunst aus Ostafrika“ dokumentiert einen Teil des Bestandes. Die aufgeführten Werke, von denen viele von minderer Qualität sind, werden zwar nicht von Agthe analysiert, jedoch durch die entsprechenden Künstler kommentiert. Auch in der Publikation „Ich habe sie studiert. Joel Oswaggos Zeichnungen und Erzählungen über die Freikirchen bei den Luo“ (Hrsg. Agthe, Thiel 1991) läßt Agthe den Künstler Oswaggo seine Bilder ausführlich erklären und gibt eine kurze Einführung zu den Freikirchen der Luo.

„Entdeckung. Zeitgenössische Kunst aus Ostafrika“ ist ein Beiheft zu einer Ausstellung des Stadtmuseums Ludwigshafen (1993) mit einem kurzen Beitrag von Inge Herold und Johanna Agthe überschrieben. Außerdem wurde 1997 die Galerie 37 als Bestandteil des Museums für Völkerkunde Frankfurt a. M. eröffnet, die vor allem zeitgenössische Kunst aus nicht westlichen Ländern in wechselnden Ausstellungen zeigt. In diesem Zusammenhang sind verschiedene Publikationen entstanden, zum Beispiel 1997 von Johanna Agthe der Beitrag „Volksmaler, Primitive, Autodidakten, Sonntagsmaler – der mißbrauchte Begriff Naive Kunst“ in Raabe, Suhrbier (Hrsg.): SINNWELTEN und 1999 der Katalog „Tagewerke. Bilder zur Arbeit in Afrika“.

1991 erschien die viel beachtete Publikation von Susan Vogel „Africa Explores“. Zu den von Vogel entwickelten Begriffen „Traditional Art“, „New Funktional Art“, „Urban Art“, „International Art“ und „Extinct Art“ schreiben die Autoren Walter Van Beek, Bogumil Jewsiewicki, Ima Ebong, Donald J. Cosentino, Thomas McEvilley und V. Y. Mudimbe über bestimmte Themenbereiche. Besonders empfehlenswert ist der Beitrag Susan Vogels zur „International Art“. Sehr aufschlußreich sind ihre Ausführungen zu den Anfängen der afrikanischen Malerei in den 20er Jahren. Außerdem beschreibt Vogel Gemeinsamkeiten im Stil und in der Themenwahl der afrikanischen Künstler, die der „International Art“ angehören. Sie differenziert jedoch nicht zwischen den künstlerischen Ansätzen und den Darstellungen autodidaktischer und akademischer Künstler, obwohl hier eindeutige Unterschiede bestehen.⁹ Ihre Ausführungen treffen aber wohl eher auf die Autodidakten zu. Zwischen diesen stellt sie einige aufschlußreiche formale und thematische Gemeinsamkeiten fest.¹⁰ Vogel kommt zu dem Schluß, daß sich die afrikanischen Künstler nicht an der Peripherie eines westlichen Kunstdiskurs sehen, sondern im Zentrum ihres eigenen Universums.

Die Zeitschrift „Third Text“ widmete 1993 ihre Ausgabe „Africa special issue“ Nr. 23 (in London herausgegeben) ganz der Situation der zeitgenössischen Kunst in Afrika und deren Position in der Weltkunst. Unter anderem finden sich ausgezeichnete Artikel von Olu Oguibe („In the ‘Heart of Darkness‘“) oder von Gavin Jantjes („The Artist as a cultural Salmon. A View from the Frying Pan“).

Schließlich verfaßte Alois Krammer 1994 seine Magisterarbeit in Soziologie über die sechs kenianischen Künstler Sane Wadu, Wanyu Brush, Meek Gichugu, Acent Soi, Francis Kahuri und Kahare Miano. Obwohl Krammers Ausführung

⁹ Die akademischen Künstler haben in der Regel eine bessere Ausbildung als die Autodidakten genossen (damit meine ich nicht nur die der Akademie). Oft ist ihr Ansatz intellektueller und ihre Technik ist entwickelter. Die Autodidakten setzen ihre Inhalte oft unmittelbarer und plakativer um. Ihre Werke erscheinen daher oft näher an der afrikanischen Wirklichkeit. Fast immer kann man ohne Schwierigkeiten an der Gestaltung die Werke der akademischen Künstler von denen der Autodidakten unterscheiden.

¹⁰ zum Beispiel die Tendenz, das Bild ohne Tiefenwirkung zu gestalten, die lineare Bildauffassung, die Gegenständlichkeit und die oft dekorative Note der Werke. Die von Vogel festgestellten thematischen Gemeinsamkeiten treffen nicht in allen Punkten auf die kenianische Situation zu. So schreibt sie, daß die internationalen Künstler sich nicht mit dem unmittelbaren Leben, mit Sozialkritik und mit ihren Gefühlen im Bild beschäftigen, obwohl dies ein fester Bestandteil der Themenbereiche der autodidaktischen Künstler in Kenia ist.

manche interessanten Informationen birgt, scheint das Thema jedoch in weiten Teilen recht lieblos und flüchtig bearbeitet worden zu sein. Krammer kommt zu dem Ergebnis, daß die kenianischen Künstler den „Sinn“ der Kunst im Ausdruck ihrer selbst (Wadu), im Erzählen von Geschichten (Kahuri, Gichugu), im Dokumentieren von Geschichte (Soi), im gesellschaftlichen Kommentar (Wadu, Miano, Brush), in der Erziehung für ein menschlicheres Zusammenleben (Brush), in der Vermittlung einer Wertschätzung für die Traditionen (Soi) und für die moderne Lebenswelt (Kahuri) sowie in der Ästhetisierung und Verschönerung der Lebenswelt (Kahuri) sehen. Dabei übersieht Krammer, daß Kunst für jeden afrikanischen wie westlichen Künstler stets ein Ausdruck der eigenen Person und der eigenen Sichtweisen ist (nicht nur für den Künstler Wadu). Des weiteren bemerkt Krammer nicht die starke didaktische Ausrichtung der kenianischen Kunst, die nicht nur bei Brush, sondern auch bei den anderen Künstlern vorhanden ist. Ihre Kunst trägt in der Regel eine bestimmte Botschaft und soll nicht nur einer nichtssagenden „Verschönerung der Lebenswelt“ dienen. Außerdem will Gichugu nicht allein Geschichten erzählen, sondern vielmehr soziale Gegebenheiten kritisieren, um Bewußtseins- und Verhaltensänderungen herbeizuführen. Traditionelle kulturelle Ereignisse werden nicht bloß im Bild dokumentiert, um sie aufzuwerten, sondern um auf heute relevante Fragen wie die der Identität zu reagieren.¹¹

Seit 1994 erscheint zweimal im Jahr in der USA die Zeitschrift „Nka. Journal of contemporary african art“, in der hervorragende Beiträge unter anderem zur heutigen Stellung der zeitgenössischen afrikanischen Kunst von Olu Oguibe („Internationalism“ (1994) und „Art, Identity“ (1995)), Okwui Enwezor („Redrawing the boundaries: Towards a new African art Discourse“ (1994)) oder Salah Hassan („The Modernist Experience in African Art. Visual expressions of the self and cross-cultural aesthetics“ . (1995)) abgedruckt wurden.

Wanjiku Nyachae, eine ehemalige Mitarbeiterin der Gallery Watatu, vergleicht in ihrem profunden Beitrag in dem 1995 erschienenen Katalog „seven stories about modern art in africa“ die Kunstszene in Uganda mit der in Kenia. Sie kommt, im

¹¹ Krammer spricht davon, daß es in Kenia keine „High-Tech-Kunst“ gibt. Krammer (1994: 149).

Gegensatz zu meinen Ausführungen, zu dem Ergebnis, daß die zeitgenössische Kunst in Kenia eine kommerzielle Angelegenheit sei. Die Kunst der Autodidakten sei durch die städtische oder die ländliche Kultur, durch Geschlecht, Alter, Ethnien- und Clanzugehörigkeit geprägt. Nach der Ansicht Nyachaes ergriffen die Künstler eine soziale Verantwortung und Verpflichtung, die im Westen längst ungebräuchlich geworden sei, nämlich die des Helden, des Orakels und des Herstellers von Arbeiten, die die Barrieren von Sprache und Bildung aufhebt. Die Bedeutung, die die orale Literatur hinsichtlich der Gestaltung und des Selbstverständnisses für die zeitgenössischen Künstler hat, hat Nyachae nicht erkannt.

Aus der Feder Bernd Kleine-Gunks, einem Arzt aus Fürth, stammen zwei kleinere Publikationen, die auf den Bestand seiner Sammlung beruhen. Die beiden Veröffentlichungen „Kunst aus Kenya. Sieben ostafrikanische Maler“ (1994) und „Aufbruch Afrika. Moderne Afrikanische Kunst. Die Sammlung Kleine-Gunk.“ (1996) zeugen vom großen Einfühlungsvermögen des Autors in die zeitgenössische Kunst Afrikas und von seinem großen Interesse daran.

1996 erschien zur Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt in Berlin der Katalog „Neue Kunst aus Afrika“ (Hrsg. Alfons Hug). Viele im Westen bekannte afrikanische Künstler aus den Bereichen Populäre Kunst und zeitgenössische Kunst sind darin vertreten. Aus Kenia findet man die autodidaktischen Künstler Joel Oswaggo, Berthiers, Richard Onyango und Kivuthi Mbuno. Alfons Hug stellt eingangs die im Katalog vertretenen Künstler kurz vor. Danach folgt der Beitrag „Der unerforschte Kontinent. Zeitgenössische Kunst aus Afrika“ von Lydia Haustein. Haustein möchte zeigen, daß einige afrikanische Grundhaltungen, die die traditionelle afrikanische Kunst prägten, in der zeitgenössischen Kunst weiterleben. Nicht immer gelingt ihr das überzeugend, dennoch bietet ihr Beitrag viele interessante Denkanstöße.¹²

Wahrscheinlich meint Krammer damit Video-Installationen.

¹² Haustein geht von Grundprinzipien einer „afrikanischen Kultur“ aus, was zwangsläufig zu oft unzulässigen Verallgemeinerungen führt. Bei einigen Ausführungen mangelt es Haustein an konkreten Beispielen der zeitgenössischen afrikanischen Kunst. So weist sie zum Beispiel auf ein anderes Verhältnis der afrikanischen traditionellen Künstler zum Temporären ihrer Arbeiten hin. Denn nach Haustein wurde das Vergängliche und das Prozeßhafte der traditionellen Objekte und

Die Künstlerin Rose-Marie Rychner lebte mit ihrer Familie drei Jahre in Uganda und gründete die „Ugandan Artist Promotion“. Rychner erstellte einen Katalog ausgewählter akademischer Künstler in Uganda mit dem Titel „Contemporary Art in Uganda“ (1996).¹³ Kurz und eher unkritisch werden die Künstler und einige wenige Werke vorgestellt. Trotzdem gewährt Rychner interessante Einblicke in die Situation der zeitgenössischen akademischen Kunst in Uganda.

Als Zulassungsarbeit für das erste Staatsexamen an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg entstand 1997 von Clio Ast die Arbeit „Zeitgenössische afrikanische Kunst zwischen den Welten. Studien und Erfahrungen in Kenia“. Ast schreibt über die Künstler Bertiers, Evanson Kang’ethe und Jak Katarikawe. Ast stellt fest, daß die kenianische Kunst kommunikativ sei. Außerdem stehe eindeutig der Mensch im Mittelpunkt des Interesses. Ast begründet dies damit, daß sich der Einzelne mehr als Teil der Natur und nicht so sehr als ihr Gegenüber empfinde. So liege dem Einzelnen die Auseinandersetzung mit der Landschaft ferner als die mit den Menschen oder der Gesellschaft. Außerdem müßten die Künstler unter so schwierigen Verhältnissen arbeiten, daß sie sich automatisch mit ihrem Leben in der Gesellschaft beschäftigten. Ich denke jedoch, daß allein schon die soziale Ausrichtung der Kunst einen sozialen Themenkomplex bedingt. Außerdem betont Ast im Titel und in ihren Ausführungen immer wieder einen Gegensatz, ja ein „Spannungsfeld“ „zwischen den Welten und Kulturen“, das die Menschen in Kenia tatsächlich jedoch nicht so kraß empfinden.

I. 3. Zur Terminologie

Wiederholt wurden Anstrengungen unternommen, spezifische Klassifikationen oder Begriffe für die afrikanische Kunstsituation zu formulieren. Man prägte für die zeitgenössische afrikanische Kunst den Begriff „transitional art“, der die angebliche Übergangssituation von der traditionellen Kunst in die Moderne

Performancen nicht nur akzeptiert, sondern als wichtigster Konzentrationspunkt im Leben der Menschen betrachtet. Hier versäumt sie es jedoch, eventuelle Auswirkungen dieser zur westlichen konträren Einstellung auf die afrikanische zeitgenössische Kunst aufzuzeigen.

¹³ Allein der auch im Katalog vorgestellte Künstler Jak Katarikawe ist Autodidakt.

betonte. Unter „transitional art“ faßte man ganz unterschiedliche afrikanische Produkte aus den Bereichen Kunst und Kunsthandwerk zusammen.¹⁴ Recht wahllos wurden damit alle Arbeiten von schwarzen Künstlern in einen Topf geworfen,¹⁵ ungeachtet der künstlerischen Ausrichtung und Qualität. Schon die Bezeichnung „Kunst des Übergangs“ assoziiert eine unfertige oder unselbständige Kunst, die noch im Werden begriffen und wie ein guter Wein erst noch Jahre der Reife benötigt, bis sie zu genießen ist. Sie enthält auch die Vorstellung, daß die afrikanische Kunst von einer „guten“ authentischen traditionellen Kunst ausgegangen und noch auf dem Weg zu einer „guten“ authentischen modernen Kunst ist.

Susan Vogel schlägt anstelle von „zeitgenössisch“ oder „individualistisch“ die Bezeichnung „Internationale Kunst“ vor. Seit Ulli Beiers Standardwerk wird „zeitgenössisch“ nämlich mit der Kunst der akademisch ausgebildeten Künstler oder mit Begriffen wie „intellektuell“ oder „individualistisch“ gleichgesetzt.¹⁶

Susan Vogel definiert „International Art“ folgendermaßen:

„International Art is made by artists who are academically trained or who have worked under the guidance of a European teacher/ patron. These artists live in cities, often represent their government in international gatherings, are more widely traveled than other artists and have a higher standard of living. Their works are shown in exhibitions and may be sold to foreigners and international businesses as well as to the governments and the elite of their own countries. Their works can be concerned with issues of form, and the meanings can be obscure to the uninitiated“.¹⁷

Vogel klammert jedoch mit ihrer Definition die autodidaktischen Künstler aus, deren Kunst für die Kunstentwicklung in ganz Afrika von essentieller Bedeutung ist. Außerdem besitzt nicht nur die akademische Kunst einen individuellen Charakter, sondern auch viele Beispiele aus der Gebrauchs- oder Schilderwelt sind sehr individuell gestaltet. Auch soll die Betitelung den internationalen Standard der zeitgenössischen Kunst Afrikas und die Teilnahme an

¹⁴ Unter anderem Skulpturen, Trommeln, Perl- und Drahtarbeiten sowie Spazierstöcke.

¹⁵ Koloane (1993: 101)

¹⁶ Hassan (1995: 31)

¹⁷ Vogel (1993: 11)

internationalen Ausstellungen pointieren. Sie suggeriert damit jedoch auch eine Aufnahme in die und Beteiligung an der internationalen Kunstszene, die nicht der Realität entspricht.

Meiner Ansicht nach sind die meisten der bisherigen Benennungsversuche unpräzise und irreführend. Falsch wäre es jedoch auch, die bestehenden kunstwissenschaftlichen Begriffe des Westens auf die afrikanische Kunst anzuwenden. Den Unterschied zwischen europäischer und afrikanischer Kunst, den es nun mal gibt, sollte man auch terminologisch benennen. Mangels geeigneter Begriffe werde ich für die heutigen Kunstäußerungen in Kenia die recht neutrale Bezeichnung zeitgenössisch verwenden. Im übrigen möchte ich Begriffe wie expressionistisch, surrealistisch etc. wenn möglich vermeiden.

II. DIE TRADITIONELLEN KUNSTFORMEN TANZANIAS UND KENIAS

Die großen populären Ausstellungen traditioneller Kunst Afrikas zeigen fast ausschließlich Objekte aus West- und Zentralafrika. Ostafrika gilt hinsichtlich der bildenden Kunst als kunstarme Region und bleibt weitgehend unberücksichtigt. War Ostafrika tatsächlich ein weißer Fleck auf der Landkarte der Kunst? Existierten in Tanzania, wie Felix behauptet, dennoch klare Stilprovinzen?¹⁸ Warum war die bildende Vergangenheit Ostafrikas im Vergleich zu West- und Zentralafrika eher bescheiden?

II. 1. Zur „Kunstarmut“ Ostafrikas. Ein West - Ost Vergleich

Westafrika gilt als die Wiege der afrikanischen Kultur. In Nigeria sind die ältesten Nachweise skulpturaler Tradition zu finden: die sogenannten Nok-Terrakotten. Die Funde bestehen aus Fragmenten großer Terrakotta-Figuren, deren Köpfe sich in bestem Erhaltungszustand befinden. Die Plastiken werden auf 500 v.Chr. bis 200 n.Chr. datiert.¹⁹ Die Reduzierung der Gesichtszüge dieser Köpfe auf eine wohl koordinierte Zusammenstellung einfacher Formen ist eindrucksvoll. Ein fast durchgehender Zug ist die Durchbohrung der Pupille, oft auch der Nasenlöcher und der Ohren. Die Augenpartie ist durch dreieckige oder ellipsenförmige Begrenzungen hervorgehoben.²⁰

Die nächste größere Kultur, die nachgewiesen werden kann, ist die von Ife aus dem südlichen Yorubaland. Die ausgegrabenen erstaunlich naturalistischen Terrakotta- und Kupfer-Köpfe stammen aus dem 12. bis 15. Jh.²¹ Die Skulpturen von Ife stellen ein fesselndes Problem dar. Die ersten gefundenen Köpfe wurden 1910 frei gelegt. Seitdem haben viele Ausgrabungen um das Palastgelände in Ife stattgefunden, doch bis jetzt sind keine Vorläufer dieser sehr ausgereiften Plastik entdeckt worden. So hat man immer wieder versucht, eine Verbindung zu der

¹⁸ Felix (1993: 40)

¹⁹ Trowell, Nevermann (1982: 159, Abb.160f)

²⁰ Trowell, Nevermann (1982: 161)

²¹ Phillips (1995: Abb. 410f)

tausend Jahre früheren Nok Kultur herzustellen, ohne dies jedoch durch Funde belegen zu können.²²

Stil und Tradition weisen die Ife-Objekte als Vorläufer der Benin-Kunst aus. Die aus Elfenbein und Bronze hergestellten Arbeiten sind zwischen dem 14. und dem 19. Jh. entstanden. Neben Ahnenköpfen sind es unter anderem Tierfiguren, figürliche Darstellungen, rituelle Bronzeglocken und Rasselstäbe. Besonders die frühen Ahnenköpfe aus Bronze zeigen einen sensibel aufgefaßten, idealisierten Naturalismus, der mit der Zeit jedoch immer stärker vereinfacht und abstrahiert wurde.²³ Bekannt sind vor allem die zahlreichen Bronzereliefs, die hauptsächlich im 16. und 17. Jh. geschaffen wurden. Sie schmückten die Palastwände und zeigen als eine Art Bilderchronik das Leben am Hof: die Höflinge, die Musikanten, die fremden Besucher (zum Beispiel die Portugiesen), die religiösen Zeremonien und den Herrscher mit seiner Familie.²⁴

Zu diesem west- und zentralafrikanischen weit zurückreichenden Reichtum an Kunstobjekten aus verschiedenen Materialien (Terrakotta, Stein, Bronze, Zink, Messing, Eisen, Kupfer, Elfenbein) und damit verbunden an hoch komplizierten Techniken gesellte sich eine Mannigfaltigkeit der Motive. Quantität war mit einer ausgesprochen hohen Qualität verbunden. Das gleiche gilt für die reichen Funde an Holzschnitzereien (Skulpturen, Masken, geschnitzte Ausschmückungen an Türen, Kopfstützen, Behältern und Stäbe etc.), die jedoch aufgrund der geringen Haltbarkeit im afrikanischen Klima aus dem 18. Jh. (vereinzelt), dem 19. und dem 20. Jh. stammen.

Anders gestaltet sich die Situation Ostafrikas. Dort fehlen für fast sämtliche Ethnien Belege einer bildenden Tradition. Für Tanzania, das Land, in dem es die meisten Skulpturen gibt, kann festgestellt werden, daß selbst die ältesten bekannten Objekte aus dem 19. Jh. stammen. Und so kann man, angesichts des jetzigen Wissensstands, nur davon ausgehen, daß die vorhandenen Skulpturen und Masken nicht Reste eines ehemaligen Reichtums, sondern eher Zeugnisse

²² Trowell, Nevermann (1982: 161)

²³ Trowell, Nevermann (1982: 161)

²⁴ Broszinsky-Schwabe (1988: 166)

einer jungen, das heißt, in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jh. entstandenen Kunstpraxis sind. Fest steht, daß Skulpturen oder Plastiken bei den meisten Ethnien Ostafrikas kaum oder gar nicht gebräuchlich waren.²⁵

In drei Gebieten Ostafrikas sind vor der Kolonialzeit in größerem Umfang Masken und freistehende Figuren²⁶ hergestellt worden (Übersichtskarte, Abb. 1):²⁷

1. im westlichen und zentralen Tanzania:

bei den Ziba (Masken), Kerewe (Figuren), Sukuma (Figuren, Abb. 17), Nyamwezi (Figuren Abb. 2, Thronsessel Abb. 3)

2. im Süden und Südosten Tanzanias sowie dem nördlichen Mozambique bei den Makonde (Masken, Figuren) und den benachbarten Völkern der Yao, Mwera (Masken), Lindi (Masken) und Ngindo (Masken, Figuren)

3. an der Küste Tanzanias und im Hinterland der Küste Kenias

bei den Zaramo (Figuren, Gliederpuppen Abb. 14), Mijikenda (Grabstelen in abstrahierter menschlicher Gestalt Abb. 29).²⁸

Die Skulpturen waren oft von kleinem Format. Viele Arbeiten gehörten dem Pfahlstil an und zeigten einen recht sparsam modellierten, starren Körper. Dabei fällt die begrenzte Auswahl an Inhalten auf: Darstellungen von Reitern, von Mutter und Kind, von Mann und Frau, mit Figuren versehene Masken usw. erscheinen hier nur äußerst selten.²⁹ Häufiger kamen einzelne Figuren vor, die Ahnenbilder, besonders die von Stammeshäuptlingen, darstellen.³⁰ Im Gegensatz zu West- und Zentralafrika zeigten die meisten ostafrikanischen Masken nur ein Thema: den Menschen (nur bei den Makonde wurden auch häufig Tiermasken gefertigt, Abb. 23). In ihrer Dimension und in der Ausführung waren sie oft einfacher und weniger arbeitsintensiv konzipiert (Maske der Kwere, Abb. 4).

²⁵ Kecskési (1994: 18), vgl. Hartwig (1978: 62)

²⁶ Kleine anthropomorphe Schnitzereien an Gebrauchsgegenständen sind bei den meisten Ethnien zu finden.

²⁷ Übersichtskarte in Krieger (1990: ohne Seite)

²⁸ Agthe stellt ein ähnliches Schema auf, berücksichtigt jedoch nicht einige wichtige Ethnien wie die Lindi, Mwera, Zaramo und Kerewe. Agthe (1990: 18)

²⁹ Koloß (1974: 38)

³⁰ Holy (1967: 16)

Es fällt auf, daß diese gröberen Erzeugnisse meistens unbehandelt waren (mit Ausnahme der Makonde). Die Oberflächen wurden oft weder abgeschmirgelt noch eingeeölt oder bemalt. Häufig waren auch Ledermasken (Abb. 5-9), die man bei den Samia der Abaluyia Gruppe, den Luo, den Kuria, den Duruma und den Watende gefunden hat. Meist bestanden sie aus einem Stück Leder mit Öffnungen für Augen, Mund und Nase. Die Ledermasken waren oft mit Perlen bestickt oder mit hart gewordenem Honig, angeklebten Zähnen, Federn, Bohnen und Samen geschmückt.³¹

Im folgenden möchte ich eine ostafrikanische Maske, nämlich eine Maske der Kwere (Abb. 10), mit einer Maske der Dan (Abb. 11) aus der Elfenbeinküste vergleichen.³² Abb. 10 zeigt eine Kwere Maske aus Tanzania (Höhe 46 cm, Breite 27 cm, Tiefe 26 cm).³³ Die holzsichtige Maske umfaßt den Kopf und den Hals. Der ovale Kopf zeigt ovale Öffnungen für die Augen und einen rechteckigen Spalt für den Mund, das Kinn und die Wangen sind durch eingekerbte Falten angedeutet. Seitlich am Kopf anliegend befinden sich die konvex gebogenen Ohren. Die symmetrisch ausgerichtete Maske bietet kaum einen Blickfang oder irgendwelche Spannungsmomente. Bei anderen ostafrikanischen Masken, zum Beispiel bei den Ziba (Abb. 12) oder den Tongwe (Abb. 13), wurde seitlich und am Kinn Fell angebracht. Einen ähnlich aggressiven rechteckigen, weit aufgerissenen Mund mit angefügten Zähnen fand man bei vielen Ethnien, etwa bei Masken der Sukuma, Konde, Mambwe, Hehe, Bena etc. Die in Tanzania gefundenen Maskenmodelle (mit Ausnahme der Makonde) unterscheiden sich oft nur unerheblich voneinander und sind bisweilen Variationen eines auf rudimentäre Elemente reduzierten Grundtyps.

Als Gegenbeispiel habe ich bewußt eine sehr einfach gehaltene Maske der Dan von der Elfenbeinküste (Abb. 11, Holz, Höhe 22,5 cm)³⁴ ausgesucht. Die mit einem Öl eingeriebene und fein abgeschmirgelte Maske ist von dunkelbrauner,

³¹ Brown (1972: 58)

³² Mit dieser Gegenüberstellung sollen nicht die berühmten Birnen mit Äpfeln verglichen werden, sondern die Unterschiede in der Konzeption, der Ausarbeitung und im Umgang mit dem Material und der Form aufgezeigt werden.

³³ in Phillips (1995: 427, Abb. 240)

³⁴ Szalay (1995: ohne Seite, Abb.13)

weichtoniger Färbung. Ihre runden Augenöffnungen haben einen fein hochgezogenen Rand. Die Dreieckform der Nase wiederholt sich im Mund, dessen Lippen sich leicht nach vorne schürzen. Das Kinn läuft spitz zu. Die Knochenstrukturen über den Augen und die Wangenknochen werden durch eine zarte Modellierung angedeutet. Drei parallel eingekerbte Linien laufen am Rand der Maske entlang und bilden den Abschluß.

Diese Maske ist überaus sensibel und liebevoll gearbeitet. Die westafrikanische Maske übersetzt die Gesichtszüge in geometrische Grundformen, die vorgestellte ostafrikanische Maske (Abb. 10) hingegen versucht sie realistisch herauszuarbeiten. Die westafrikanische Maske zeigt, im Gegensatz zu den ostafrikanischen Objekten (s. Abb. 12, 13), eine technische und konzeptionelle Raffinesse. In anderen westafrikanischen Beispielen wurden außerdem geometrische Formen in die Gesichtsmarkmale übertragen, die Oberflächen durch plastische Ausarbeitungen zusätzlich strukturiert oder opulente Aufsätze angefügt. All dies fehlt in Ostafrika. Lediglich die Masken der Makonde zeugen von einem sensibleren und tieferen Verständnis beim Umgang mit der Form und dem Material. Die in Kenia und Tanzania vor der Kolonialzeit hergestellten Masken wirken in ihrer einfachen und eher einfallslosen Konzeption sehr schematisch und unentwickelt.

Zahlreicher und weiter verbreitet als Skulpturen und Masken waren kleinere schmückende Ergänzungen an Gebrauchsgegenständen, zum Beispiel anthropomorphe Schnitzereien an Zeremonialstäben, Figuren an Grabpfosten (Zaramo Abb. 14, Ngulu, Kwere, nur die Köpfe bei den Mijikenda Abb. 29) und an Stäben für die Initiation (Huckepackfiguren der Kwere), an Pfeifen, an Fliegenwedeln (Abb. 15), an Kalebassenstöpseln für den medizinischen Gebrauch (Zaramo, Giriama Abb. 30, 31; Zigua Abb. 16) oder an den im Zwischenseengebiet gebräuchlichen Trog- oder Schalenzithern (Abb. 17). Die Nyamwezi verzierten zum Beispiel Spielsachen, Schemel, Löffel, Henkel, Gefäße und Pfeifenstöcke mit menschlichen Figuren (Abb. 18).³⁵ Weit gestreut waren zudem kleine, oft kaum modellierte und stark stilisierte Arbeiten aus

³⁵ Holy (1967: 16)

ungebranntem Ton, die ganz unterschiedlichen Zwecken dienten (Abb. 19), zum Beispiel als Spielzeug oder als Anschauungsmaterial in der Mädchen- oder Knabeninitiation (je nach Geschlecht in unterschiedlichen Formen), und die im religiösen oder magischen Zusammenhang Verwendung fanden. Sie wurden sehr zahlreich bei den Pare, Shambala, Zigua und Ngulu nachgewiesen, wurden jedoch auch bei den Zaramo (Knabeninitiation), den Mijikenda (Knabeninitiation), Nyakyusa (Mädcheninitiation), Ngoni und Makua (Mädcheninitiation) gefunden. Ähnliche Objekte sind unter anderem von den Kikuyu aus Kenia (Abb. 27) und den Nyamwezi (bei beiden Ethnien: Fruchtbarkeits- und Agrarriten) bekannt.³⁶

In der Konzeption erwies sich Ostafrika als wenig experimentierfreudig und ideenreich. In der Materialwahl (fast alle gefundenen Arbeiten sind entweder aus Holz oder aus ungebranntem Ton)³⁷ und damit verbunden in der Technik, in ihrer Dimension sowie in der Ausarbeitung waren die Werke weniger arbeitsintensiv geschaffen. Allerdings kann festgestellt werden, daß die ostafrikanische bildende Kunst durchaus qualitativ gute Stücke hervorgebracht hat. Im Vergleich zu West- und Zentralafrika sind die ostafrikanischen Arbeiten jedoch hinsichtlich der Quantität und der Qualität deutlich schwächer.

II. 2. Die traditionelle tanzanische Plastik: Stileinheit oder -vielheit ?

Angesichts des jungen und dürftigen Skulpturenbestandes in Tanzania ist es erstaunlich, daß Felix in seinem viel beachteten Werk über die tanzanische Kunst die folgenden acht Hauptstil-Einheiten unterscheidet (Abb. 20):³⁸

- I. das Gebiet um den Nyanza-Victoriasee im Nordwesten
- II. West-Tanzania entlang des Ostufers des Tanganyikasees
- III. die „Welt der Nyamwezi“ in der Mitte
- IV. die südliche Mitte Tanzanias östlich und nördlich des Nyasa-Malawisees

³⁶ Meurant (1995: 158f)

³⁷ Ausnahmen sind der Luzira-Kopf aus gebranntem Ton (der Kopf wurde vor 1750 in Buganda, Uganda, gefunden), sowie die eisernen Tierfiguren der Karagwe, die diese jedoch nicht selbst hergestellt hatten. Phillips (1995: Abb. 140)

³⁸ Felix (1994: 40)

- V. Nordost-Tanzania entlang der Grenze zu Kenia
- VI. das Küstengebiet und Hinterland in der östlichen Mitte
- VII. das Gebiet nördlich der Grenze zu Mosambik im Südosten
- VIII. das Grenzgebiet und Binnenland der nördlichen Mitte

Ähnliche Kategorisierungsversuche für Ostafrika wurden immer wieder erfolglos unternommen. Auch Felix' Ausführungen fehlen Angaben über die Anzahl und Verbreitungsdichte von Skulpturen und Masken, und damit mangelt es auch an einer Gewichtung. Die gezeigte Fülle an Plastiken ist trügerisch. Felix' Definition einer Stileinheit ist oft zu weitläufig und kann nicht immer nachvollzogen werden. Es werden zum Beispiel Ethnien in die Sektionen aufgenommen, die nur wenige Einzelstücke hervorgebracht haben, etwa die Kamba. In diesen Fällen kann aber nicht von einem Stil oder von einer Tradition gesprochen werden. Außerdem kann ich keine gemeinsame Stilmerkmale der Kamba mit den in der gleichen Kategorie V aufgeführten Ethnien der Zigua, Kahe und Bondei erkennen.³⁹ Das gleiche gilt für die Luo (Kategorie I), die keine Schnitzkunst besitzen und mit einer Ledermaske aufgeführt sind.⁴⁰

Darüber hinaus zeigen die Figuren der Nyamwezi-Völker 42 Variationen in der Bearbeitung der Köpfe. Wie unterschiedlich die Skulpturen einer Ethnie ausfallen können, zeigt auch Phillips (Abb. 21 a bis d).⁴¹ Die von Meurant festgestellte klare Kontinuität oder Stileinheitlichkeit zwischen den Varianten ist für mich nicht erkennbar.⁴² Koloß schrieb schon 1974, daß, abgesehen von den Makonde und den Zaramo, in Ostafrika keine Völker existierten, die in der Plastik einen eindeutig erkennbaren Stil entwickelt hätten.⁴³ Diese Feststellung kann Felix trotz aller Bemühungen nicht glaubhaft widerlegen.

³⁹ Felix (1994: 65)

⁴⁰ Felix (1994: 41)

⁴¹ Phillips (1995: 168, Abb. 2.58a bis d)

⁴² Meurant (1994: 226f)

⁴³ Koloß (1974: 38), Krieger (1990: 6)

Wahrscheinlich führten die ausgedehnten Migrationsbewegungen (siehe unten) dazu, daß Tanzania dem Betrachter ein Sammelsurium an Stilen zu bieten hat. Oft besitzen die einzelnen Stile kaum ausgeprägte Merkmale. Anleihen aus den verschiedensten Gebieten können sich in ein und derselben Region vereinen. Hinzu kommt, daß von vielen Ethnien nur einige wenige Stücke bekannt sind. All dies erschwert die deutliche Zuordnung der Objekte zu bestimmten Ethnien. Zwar kann man bei einigen Ethnien bestimmte Stilmerkmale feststellen, doch oft beziehen sich diese nur auf wenige Objekte im ganzen Bestand. So kann festgestellt werden, daß sich in Ostafrika aufgrund der geringen Anzahl der erhaltenen plastischen Arbeiten nur wenige Stilprovinzen finden und kaum stilistische Abgrenzungen vorgenommen werden können. Zwischen den einzelnen Stilen sind die Grenzen fließend.

II. 3. Erklärungsmodelle für die Kunstarmut

Verschiedene Erklärungsmodelle für diese Armut an Masken und Skulpturen wurden in der Literatur immer wieder entwickelt und vorgestellt.⁴⁴ Allen ist gemein, daß sie plausible Faktoren enthalten, letztlich aber spekulativ bleiben.⁴⁵ Auch Kecskési kritisiert, daß die Modelle, obwohl nicht ganz unzutreffend, unbefriedigend bleiben. Sie nennt die Frage nach den Gründen der sogenannten Kunstarmut ahistorisch und demzufolge an sich schon verfehlt:

„Bildhauerei gehört nämlich nicht zu den Kulturerscheinungen, die unter bestimmten geschichtlichen Bedingungen unvermeidlicherweise auftreten *müssen*; deshalb kann auch ihr Ausbleiben keine ermittelbare, für halbe Kontinente und mehrere Jahrhunderte gültige Erklärung haben“.⁴⁶

Im folgenden möchte ich jedoch einige der in der Wissenschaft etablierten Thesen vorstellen und untersuchen. In manchen Publikationen wird der Mangel an

⁴⁴ Nach Hartwig war im Gegensatz zu Westafrika die Gegenwart der Ahnen und der Geister bei den meisten Gesellschaften Ostafrikas so lebendig, daß keine Vergegenwärtigung in einer Figur oder Maske von Nöten war. Hartwig (1978: 64). Weiter wird der dominierende Hochgottglaube, der zu einer Schwächung des für die figurale Darstellung förderlichen Ahnenkultes führt, für das Defizit an plastischer Kunst verantwortlich gemacht. Kecskési (1994: 18).

⁴⁵ Hartwig (1978: 62)

⁴⁶ Kecskési (1994: 18), vgl. Koloß (1974: 19-44), Hartwig (1978: 62)

Holzvorkommen als mögliche Ursache angesehen.⁴⁷ Entsprechend dieser Argumentation müßten zumindest die dicht bewaldeten Hochländer Hochburgen einer Schnitzkunst sein. Dies ist aber nicht der Fall. Auch in anderen Gebieten Kenias und Tanzanias ist das Holzvorkommen zwar nicht üppig, jedoch durchaus ausreichend. Eine solche Begründung trifft daher nach meiner Ansicht nicht zu. Die am häufigsten angeführte Begründung vertreten die Autoren Fagg (1965: 119), Holý (1967: 9), Kowalski (1969: 120), Brown (1972: 17), Brown (1980: 78) und Agthe (1990: 17).⁴⁸ Laut diesen Autoren wurde die Schnitzkunst aufgrund der klimatischen Situation und der dadurch bedingten Lebensform nicht ausgebildet. Als Savannen- und Steppengebiet mit unsicheren jährlichen Niederschlägen war Ostafrika über zwei Jahrtausende ein Gebiet mit ausgedehnten Migrationsbewegungen.⁴⁹ Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. ergaben sich weitgehend die linguistische und ethnische Zusammensetzung, wie wir sie auch heute noch kennen.⁵⁰ Für Agthe gilt zudem eine seßhafte Lebensweise als Voraussetzung für die Entstehung von Skulpturen und Masken. Denn Menschen, die immer wieder gezwungen sind, ihren Wohnort zu wechseln, beschränken sich in ihrer Habe auf das Notwendigste.⁵¹ Bravman hingegen hat für Westafrika nachgewiesen, daß Kunstgegenstände durchaus transportabel sind.⁵² Wichtiger erscheint mir daher, daß die eher karge klimatische Situation sowie die dadurch bedingten und bis Mitte des 19. Jh. vorherrschenden Migrationsbewegungen in Ostafrika die Ausbildung von starken politischen, zentralen Institutionen bremsten.⁵³

⁴⁷ Agthe (1975: 7-10)

⁴⁸ Kecskési nimmt an, daß durch einen dominanten Hochgottglauben der Ahnenkult, der die figurale Darstellung forcierte, vernachlässigt wurde. Kecskési (1994:18). Dies erscheint mir als unwahrscheinlich, da der Ahnenkult in Ostafrika eine wichtige Rolle spielte und auch heute noch durchaus lebendig ist (s. die Künstler Brush und Oswaggo).

⁴⁹ Agthe (1990: 17)

⁵⁰ Der Niederschlag ist in Ostafrika sehr ungleichmäßig. Einige Gegenden erhalten reichlich Regen, zum Beispiel die Küste und die großen See-Gebiete, in anderen Regionen, wie im Nordwesten Kenias, ist er mehr als ungenügend. Der Beginn und die Dauer der Regenzeit variieren von Jahr zu Jahr. Zwei Drittel der Region leiden an jährlich wiederkehrenden Trockenzeiten, die sechs Monate oder länger dauern. Das bedeutet, daß das meiste Land nicht effektiv landwirtschaftlich genutzt werden kann. Nicht nur über der Erde, sondern auch im Boden hat Ostafrika nicht viel zu bieten: Er ist an Nährstoffen und an Mineralien bzw. Bodenschätzen arm. Maxon (1994: 93)

⁵¹ Andere Autoren, zum Beispiel Agthe (1990: 11) und Brown (1980: 78), führen ferner als Erklärung den negativen Einfluß der oft islamischen und damit bilderfeindlichen Hirtenvölker auf die bodenständige Population an. Diese These halte ich für unwahrscheinlich (s. Mijikenda).

⁵² Bravman (1973: 18-20)

⁵³ Im gleichen Sinn argumentierte Agthe in einer früheren Publikation. Agthe (1975: 7-10)

In Tanzania änderten sich im 19. Jh. in mehr oder weniger allen Gebieten die politischen und ökonomischen Zustände. Vor allem der Handelsverkehr, auch zwischen weit entfernten Gegenden, wuchs deutlich. Dies wirkte als ein starker Impuls für die Vermehrung von Macht bei vielen herrschenden Führern und sorgte für die Entwicklung größerer und komplexerer politischer Einheiten. In den nordöstlichen Hochländern zum Beispiel bildeten sich bei den Shambala und den Pare zentralistische Staaten unter anderem als Resultat geschickter Handelsstrategien und der Nutzung des wirtschaftlichen Überschusses aus der Landwirtschaft durch die betreffenden Häuptlinge.⁵⁴

In Kenia gab es (außerhalb der Luyiagemeinschaft und den Stadtstaaten an der Küste) keine zentralen politischen Institutionen. In hauptlingslosen Stämmen existierte nur eine „Klasse“, und obgleich der Sozialstatus und der Einfluß des einzelnen von seinem Besitz abhingen, waren alle Männer sozial gleichgestellt. Die Unterscheidung von Edlen und Dienern, wie beispielsweise in den zentralen Königreichen Ruandas und Ugandas, gab es nicht.⁵⁵

Die unterschiedliche politische Landschaft in Kenia und in Tanzania erklärt möglicherweise zu einem großen Teil die ungleiche Ausbildung von plastischer Kunst. Die vor allem in Tanzania im 19. Jh. entstandenen Werke können auf die im gleichen Zeitraum stattfindende Konstitution von zentralen politischen Institutionen zurückgeführt werden. Hierfür spricht der große Anteil politisch motivierter Objekte, zum Beispiel die zahlreichen figürlichen Darstellungen an Zeremonialstäben (Nyamwezi Abb. 18), Fliegenwedeln (Kwere Abb. 15, Luguru), Äxten und an Herrschersesseln (Nyamwezi Abb. 2, 3). Dies gilt auch für viele religiöse Arbeiten wie Grabskulpturen, denn nur politisch wichtigen Persönlichkeiten war die Aufstellung einer solchen erlaubt (zum Beispiel bei den Mijikenda Abb. 29, Zaramo Abb. 14).

⁵⁴ Maxon (1994: 101)

⁵⁵ In Stämmen ohne zentrale politische Autorität bildeten Älteste und Krieger die beiden wichtigsten Gruppen. Groth (1980: 31)

II. 4. Die Makonde in Tanzania

Die Makonde sind mit 200 000 Menschen zwar eine kleine, aber künstlerisch die bekannteste Ethnie Ostafrikas. Sie lebt an der Küste Tanzanias und im angrenzenden Mosambik mit den Yao und den Makua im Süden und im Westen, den Mwera und Matumbi im Norden und den Ngindo im Nord-Westen als Nachbarn. Mit diesen umgebenden Völkern haben die Makonde auch künstlerisch viele Gemeinsamkeiten, die es oft schwierig machen, ihre Stücke von denen der Nachbarn zu unterscheiden. Die Makonde haben vor allem Masken, weniger Figuren, hervorgebracht. Man unterscheidet nach ihrer Tragweise zwei Arten: die Helm- und die Gesichtsmaske. Beide wurden oft mit Narbentatauierungen und echten Haaren verziert (Abb. 22). Die Masken zeigen verschiedene Typen: Makonde mit negroiden Zügen, Fremde, Araber, Europäer und „*shetani*“ mit übergroßen Ohren. Überdies gibt es Krankheitsmasken (Gesichtslähmung) und verschiedene Tiermasken (Abb. 23). Die meisten Masken kamen sowohl in Terrakotta als auch in Holz vor.⁵⁶ Außerdem schnitzten die Makonde Leibmasken oder Brustplatten (auch in Ton) und statteten Hocker, Zerimonialstäbe und Musikinstrumente mit figuralen Elementen aus. Seit Anfang dieses Jahrhunderts schnitzten die Makonde auch für den Souvenir- und Kunstmarkt. Ihre meist aus mehreren Figuren zusammengestellten Skulpturen zeigen drei Themenbereiche: 1. Szenen aus dem afrikanischen Alltag; 2. hochgewachsene Figurentürme, die sogenannten „Lebensbäume“, die Familienstammbäume oder Ahnenreihen symbolisieren; 3. seit den 60er Jahren werden kunstvoll verschlungene und abstrahierte „*shetani*“-Figuren („*shetani*“= arab. Teufel) geschnitzt.

II. 5. Traditionelle Kunstformen in Kenia⁵⁷

Die früheste erhaltene Kunst sind Gravierungen oder Malereien auf Stein. Sie kamen zum großen Teil in Gebieten vor, aus denen keine bedeutende plastische

⁵⁶ Schädler (1997: 315f)

⁵⁷ Hartwig schlägt vor, daß „traditionell“ als Begriff nur für die Periode bis zum 18. Jh., vor der Ära der über weite Entfernungen gehenden Handelsbeziehungen und der darauf folgenden Kolonialzeit, benutzt werden darf. Hartwig (1978: 63)

Kunst bekannt ist.⁵⁸ Um den Lake Rudolph finden sich Wandmalereien an Klippen und in Höhlen aus der Steinzeit. In Kenia, und dies gilt für ganz Ostafrika, fanden sich ausgeprägte Traditionen des Körperschmückens, sowohl im Bereich des angelegten Schmucks und der Kleidung als auch bei Frisuren, der Körperbemalung und bei Narbentatauierungen. Dies galt besonders für die nomadischen Volksgruppen wie die Maasai im Südwesten Kenias sowie die Pokot, die Samburu und die Turkana im Norden. Brown nennt dies sogar die wichtigsten künstlerischen Äußerungen in Kenia.⁵⁹ Ferner waren in ganz Ostafrika Ausdrucksformen wie Tanz, Musik und Oralliteratur (mündlich überlieferte Literatur) von elementarer Bedeutung.⁶⁰

Außerdem besaß Ostafrika traditionell eine starke materielle Kultur, das heißt Gebrauchsgegenstände, die kunstvoll verziert und ausgeschmückt wurden. Diese Gebrauchskünste umfaßten Töpferei, Flechtereie, Holzschnitzerei, Schmiedehandwerk und Perlenstickerei. Das Schwergewicht der Produktion lag auf der Verzierung von Kalebassen, Gefäßen aus Holz oder Ton, Gewändern, Höckern, Speeren und Schildern. Die Bantu in Zentral Kenia dekorierten Holz- und Tontöpfe mit geometrischem Design oder schematischen, abstrakten Figuren von Menschen, Tieren, Pflanzen, dem Mond, Sternen, Pfeilen und Schlangen.⁶¹ Nach Parrot wurden auch die Wände mit mythischen, religiösen Bildern von zweiköpfigen Monstern, Schlangen und Krokodilen bemalt.⁶² Auch im South Nyanza Distrikt sollen die Außen- und Innenwände der Hütten bemalt und mit Sinnsprüchen versehen gewesen sein.⁶³ Traditionelle Skulpturen kamen fast ausschließlich bei den Ackerbau treibenden Ethnien der Küstenregion vor, obwohl der islamische Einfluß beträchtlich war (s. Mijikenda).⁶⁴

⁵⁸ Agthe (1975: 10)

⁵⁹ Brown (1972: 18), s. auch Willett (1971: 240), Leiris & Delange (1968: 365). Die Photographien und Gemälde bei Adamson (1967) geben eindrucksvoll wieder, wie aufwendig und reich dieser Schmuck aussah. (s. Abb. 103, 104)

⁶⁰ vgl. Hartwig (1978:62), Nyachae (1994:161)

⁶¹ Encyclopedia of World Art (1959: 245ff), Parrot (1972: 128)

⁶² Parrot (1972: 128)

⁶³ Lucki Mutebi (Künstler des Banana Hill Art Studios) am 24.5.1997

II. 5.1. Die Akamba

Von den Akamba, einer Volksgruppe mit fast drei Millionen Menschen im Südosten Kenias und in einem angrenzenden Gebiet in Tanzania, sind wunderschöne Kalebassen bekannt, die in einer sehr stilisierten Weise Menschen (zum Beispiel den Jäger) und vor allem verschiedene, fast nur wilde Tiere wie Schlangen, Giraffen, Chamäleons, Schildkröten, Eidechsen etc. zeigen. Die häufigsten Motive (neben bestimmten Tieren) waren Pfeilspitzen, die Sonne und der Mond. Aber auch alle möglichen Haushaltsartikel des täglichen Gebrauchs und Werkzeuge waren es wert, dargestellt zu werden. Einige der Motive sind so stark vereinfacht, daß sie nicht ohne Anleitung zu erkennen sind.⁶⁵

Interessanterweise hat der Kenianer Peter Nzuki in den 70er Jahren diese Tradition, Kalebassen auszuschnitzen, wiederbelebt. Im Auftrag des Kenya National Museum verzierte er Kalebassen mit den für die verschiedenen Ethnien spezifischen Motiven. Nzuki benutzte unter anderem die von Lindblom im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. aufgezeichneten Dekorationen für typische Kamba-Kalebassen und schnitzte auch für den freien Verkauf. Auch heute kann man geschmückte Kalebassen auf dem Touristenmarkt erwerben.⁶⁶

Die Kamba stellten zudem verschiedene Bedarfsartikel für den alltäglichen Gebrauch wie Stühle, Kopfstützen, Käämme und allerlei Behälter aus Holz her. Seit dem Ende des 19. Jh. führten sie auch kleine Metallarbeiten aus, zum Beispiel legten sie spiralförmige Drahtmuster in die Sitzflächen von Stühlen ein. Des Weiteren stieß man bei den Kamba des Machakosgebiets, die seit Generationen mit der Küste Handel trieben, auf figürlich ausgearbeitete Stöpsel, die man im medizinischen und magischen Bereich verwendete. In der Gestaltung ähneln diese denen der Giriama (s. Mijikenda) und es heißt, daß die Kamba bei den Giriama gelernt oder auch Objekte erworben haben, weil ihr Zauberer als mächtiger galt als der eigene.⁶⁷

⁶⁴ Brown (1972: 18)

⁶⁵ Lindblom (1920: 362f)

⁶⁶ Kay (1978: 40), vgl. Wahlman (1974: 34-39)

⁶⁷ Brown (1972: 20)

Nach Mack haben die Kamba in geringem Umfang auch Skulpturen produziert, von denen nur noch wenige Beispiele in europäischen Sammlungen existieren. Es waren normalerweise stämmige Figuren mit geraden Beinen, runden Köpfen mit geschürzten Lippen und vorstehenden, s-förmigen Ohren. Die meisten waren mit einfachen Perlarbeiten und eingelegten Metallaugen geschmückt. Mack vermutet, daß diese Figuren wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Ahnenkult verwendet wurden und die Gründer des Clans oder wichtige Ältere darstellen. Die von Mack vorgestellte männliche Figur (Abb. 24)⁶⁸ besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit einer weiblichen Skulptur der Kamba im British Museum, die nachweislich für den europäischen Markt angefertigt und 1933 angekauft wurde. So wird auch sie auf den gleichen Zeitraum datiert. Ob sie (Abb. 24) auch für den Verkauf bestimmt war, geht aus Mack nicht hervor.⁶⁹

Einige Ethnien wie die Kikuyu, die Maasai oder die Luo bemalten ihre Schilder mit den Farben Schwarz, Rot, Braun und Weiß in geometrischem Design. Die Kikuyus in Zentral-Kenia stellten Schilder speziell für die Initiation her. Dieses Ereignis war von immenser Bedeutung für die teilnehmenden Jungen und Mädchen. Früher erreichten die Jungen damit den sozialen Status eines Kriegers. Tatsächlich bildeten die Initianten aus dem gleichen Jahr und eines bestimmten Territoriums eine Einheit (Altersklasse), die ein Leben lang für jeden bestimmend und verpflichtend blieb, zum Beispiel für die Ausführung von Überfällen oder für die Verteidigung des Dorfes. Diese Schilder drückten damit auch die militärische Erwartung an die Heranwachsenden aus.

Die Initiationsschilder konnten von unterschiedlicher Art sein. Im Gegensatz zu den im Kampf verwendeten Schildern (*ngo*), die aus Tierleder hergestellt wurden, sind diese aus Holz oder Rinde.⁷⁰ Die Abbildung 25 zeigt die Vorder- und die Rückseite eines Schildes aus leichtem Holz, das von einem speziellen Handwerker gefertigt wurde. Auf der Rückseite besitzt das Schild eine Mulde für die Hand, damit es beim Tanz (*muumburo*) gehalten werden kann. Beide Seiten

⁶⁸ Figur, Kamba, Kenia (ca. 1933, Holz, Metall, Stoff, Höhe 21,3 cm), Bareiss Family Sammlung, in Phillips (1995: 143, Abb. 2.25)

⁶⁹ Mack (1995: 117-177)

⁷⁰ von links nach rechts, Vorder- und Rückseite, Tanzschild, Kikuyu, Kenia (frühes 20. Jh., Holz, 60 x 42 x 8 cm), Lucien van de Velde, Antwerpen, in Phillips (1995: 142, Abb. 2.247)

des Schildes sind bemalt. Das Muster auf der Außenseite (Abb. 25 a) wurde im voraus für die jeweilige, in manchen Gegenden jährlich stattfindende Initiation bestimmt. So unterscheidet sich das Muster je nach Territorium und Zeit. Jedoch wurden auch Schilder benutzt, die von der vorangegangenen Verwandtschaft vererbt worden waren. Nicht immer wurde das alte Muster durch das neue ersetzt. Nur wenn zur gleichen Zeit mehr als ein Junge aus der gleichen Familie initiiert wurde, gab man ein neues Schild mit dem entsprechenden Muster in Auftrag.⁷¹ Das Motiv auf der Innenseite (Abb. 25 b) blieb immer gleich. Konzentrisch windet sich ein Zickzack-Muster um einen ellipsenförmigen Schlitz im Mittelpunkt des Schildes. Nach der mündlichen Überlieferung wurde dieses Motiv den ersten Vorfahren der Kikuyu von Gott gelehrt. Das Motiv tauchte auch an den nackten Körpern der Tänzer auf.⁷²

Außerdem gestalteten die Kikuyu und die Akamba Tonfiguren. Bei den Kikuyu (Abb. 27) fand man derbe männliche und weibliche Figuren aus Ton, die in einer Zeremonie unmittelbar nach dem Einbringen der Ernte in einem Fruchtbarkeitsritual benutzt wurden. Danach versteckte man sie wieder in den Vorratsbehältern zwischen dem gemahlenden Maismehl.⁷³

An der Küste entlang erstreckt sich die vom Landesinneren separat zu betrachtende und unter starkem arabischem Einfluß stehende Swahili Kultur. Ihre Städte Lamu (Kenia) und Zansibar (Tanzania) waren für ihre reichen und ausgeprägten Schnitzereien an Türen, Mittelpfosten und Rahmung bekannt (Abb. 28). Für Lamu waren unter anderem robuste, schwere Holzbetten ein typischer Bestandteil der Kultur.

II. 5.2. Die Mijikenda

Zu den Mijikenda gehören die Giriama, Rabai, Ribe, Kambe, Kaume, Jibana, Chonyi, Duruma und Digo, die alle eine gemeinsame Sprache, Geschichte und

⁷¹ Mack (1995: 142)

⁷² Duerden (1974: 12)

⁷³ Routledge (1906: 2)

Kultur teilen. Ihre führenden Clans erreichten die kenianische Küste und ließen sich dort nieder, nachdem sie im 17. Jh. von den Galla aus ihrer traditionellen Heimat Shungwaya im Hinterland von Bur Kao in Somalia vertrieben worden waren. Im nordöstlichen Bantugebiet stellten die Mijikenda drei Typen von Grab- und Gedenkpfosten her, genannt *koma*, *mbao* und *kigango* (pl. *vigango*, Abb. 29 a-c). Nur letztere sind skulptural bearbeitet und gehören zu den bemerkenswertesten Stücken kenianischer Schnitzkunst. Sie waren den einflußreichen Heilern oder heiligen Männern und den Mitgliedern einer Geheimgesellschaft für Älteste, die hohe Eintrittsgebühren entrichten mußten, vorbehalten. Alle anderen Verstorbenen beiderlei Geschlechts mußten sich mit den einfachen *koma* begnügen. Die *vigango* durften bei den meisten Mijikenda (eine Ausnahme bilden die Giriama) nur über Gräber innerhalb der ursprünglichen Dorfansiedlung erstellt werden. Die Grabpfosten waren keine Grabsteine in unserem Sinn, sondern sie galten als Heimstätten der Geister der Verstorbenen.

Bei den Giriama an der Küste fand man diverse figürliche Schnitzereien an Stöpseln für Behälter aus Kuhhörnern und Kalebassen, aber auch Masken, die von den Medizinmännern bei der Behandlung ihrer Patienten benutzt wurden (Abb. 30, 31).⁷⁴ Nach Brown tragen die Stöpsel im allgemeinen realistische Züge. Gelegentlich ist die Ausführung recht grob. Bis auf ein Beispiel im Nairobi National Museum sind keine Tiermotive bekannt.⁷⁵

In Tanzania entdeckte man ähnliche Schnitzereien an medizinischen Behältern, so zum Beispiel menschliche Köpfe als Stöpsel bei den Sambia in der Küstenregion von Nordtanzania.⁷⁶ Diese Stöpsel wurden normalerweise von einem professionellen Schnitzer im Auftrag des Medizinmannes geschnitzt. Der Stöpseltyp variierte je nach Krankheit und der Medizin, die im Container aufbewahrt wurde. Der Medizinmann überwachte genau die Ausführung seines Auftrags. Er wählte den zu benutzenden Baum aus, denn aus dessen

⁷⁴ 1914 wurden solche Schnitzwerke zum ersten Mal durch den britischen Verwaltungsbeamten Champion, der in der Küstenregion tätig war, erwähnt. Champion (1967: 38). Joy Adamson hat die meisten Stöpsel, von denen sich heute viele im National Museum befinden, gesammelt. Adamson (1967: 313).

⁷⁵ Brown (1972: 19)

⁷⁶ Thurnwald (1935: 105), Brown (1972: 19)

Bestandteilen (Wurzeln, Rinde oder Blätter) wurde auch die Medizin hergestellt. Der Geist des Baumes mußte vor dem Schlagen des Holzes um Erlaubnis gefragt werden. Bevor der fertige Stöpsel schließlich benutzt werden konnte, mußte er noch einer besonderen Behandlung durch den Mediziner unterzogen werden.

Während des Heilrituals, wenn der Heiler die Worte anstimmte, die den Dämon, der die Krankheit verursacht hatte, vertreiben sollte, wurde der Stöpsel quer über die Lippen des Patienten geführt. Bei ihrer Behandlung benutzten die Mediziner auch Stäbe, die mit menschlichen Figuren versehen waren. Ein Beispiel, das sich einst im Besitz eines Mediziners der Duruma befand, ist heute im National Museum Nairobi zu sehen. Der Mediziner war ein Spezialist bei Schlangenbissen und benutzte den Stab, um die Geister zu kontaktieren, so daß sie ihm bei der Diagnose und Behandlung helfen konnten.⁷⁷

Das Volk der Duruma ist das einzige in Kenia, das Holzmasken herstellte und verwendete. Zwei Exemplare davon finden sich im National Museum Nairobi (Abb. 32, 33). Beide sollen Sklavenfänger darstellen, die eine Maske mit männlichen Zügen (Abb. 32) sollte die Männer heranlocken, um sie für die Sklaverei zu fangen, die Frauenmaske (Abb. 33) die Frauen. Die Duruma (Abb. 5) stellten auch Ledermasken her.

Bis heute geht die Produktion traditioneller Kunst neben der neuen Kunst weiter. Es gibt keinen radikalen Bruch, auch wenn moderne Techniken und Materialien alte ersetzen und zeitgemäße Ideen in die Ausführung miteinfließen. Nach Court basieren in den 90er Jahren die meisten künstlerischen Aktivitäten auf lokale und ethnische Traditionen. Wie auch in anderen Gegenden Ostafrikas ist vor allem der Schmuck von Haus und Körper von zentraler Bedeutung. Hiervon geben die 18 verschiedenen Sorten von Ohrringen der Maasai, die Vielfalt des Halsschmucks der Mijikenda und die unterschiedlichsten Ausführungen von Arm- und Fußringen der Borana Zeugnis. Auch die überaus kunstvollen Frisuren der Krieger wie die der Turkana, der Maasai und der Samburu zeigen eine hohe künstlerische Sensibilität. Dies gilt auch für die vorzüglich gewobenen Milchbehälter der Gabra,

⁷⁷ Brown (1972: 19f)

die Draht-Einlegearbeiten der Kamba Stühle, die Gedenkpfosten der Mijikenda und die kunstvoll ausgearbeiteten Rasseln, die den Geschichtenerzählern der Kikuyu gehören. Madalene Odundo (geb. 1950) etwa führt die traditionelle Töpferkunst weiter, indem sie in ihren handgeformten, unglasierten Gefäße Tradition und Innovationen verbindet.⁷⁸

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß eine regelrechte Kunstarmut, wie sie für Ostafrika immer wieder geltend gemacht wurde, also nur bedingt zutrifft. Ostafrika hatte eine junge bildende Tradition, die in der Gegenüberstellung mit dem west- und zentralafrikanischen Reichtum bescheiden wirkt, jedoch durchaus ihre Qualitäten besitzt. Ostafrika hatte andere künstlerische Fertigkeiten zu bieten, die nicht unter den westlichen Begriff von Kunst fallen, nicht dokumentiert wurden und oft von flüchtiger Natur waren. Viele dieser Kunstformen sind bis heute lebendig. Für die moderne Kunst bieten die traditionellen künstlerischen Äußerungen nur sehr eingeschränkt Anregungen. Wie ich später aufzeigen werde, schöpfen die autodiaktischen Künstler Ostafrikas ihr Selbstverständnis und ihre Ansichten über die Funktionen von Kunst vor allem aus der traditionellen Oralliteratur.

⁷⁸ Court (1996: 906), Werke der Künstlerin Odundo s. Vogel (1993: 223)

III. DIE ANTIPODEN: AUTODIDAKT UND AKADEMIEKÜNSTLER

III. 1. Die zwiespältige Rolle der westlichen Käufer

„Ironically it is not knowledge but ignorance of the subject that ensures its authenticity“.⁷⁹

Die westlichen Käufer spielen eine zwiespältige Rolle im afrikanischen Kunstdiskurs. Einerseits sind sie Förderer und Finanzier der afrikanischen Kunst, andererseits prägen sie durch ihr Kaufverhalten entscheidend die Kunstszene.

Schon die ersten in Europa ausgestellten Werke moderner afrikanischer Kunst beurteilte die westliche Öffentlichkeit nach einer falsch verstandenen Authentizität. Zwischen 1929 und 1931 wurden Malereien mit Wasserfarben der aus Zaire stammenden Künstler Albert Lubaki und Tshyela Ntendu in Paris, Genf, Brüssel und Rom gezeigt. In der Pariser Ausstellung bezweifelten das Publikum, daß diese Bilder wirklich von „naiven Afrikanern“ stammten. In Rom verweigerte der dortige Ausstellungsorganisator alle Themen, die er als unafrikanisch ansah. Dazu gehörten Darstellungen, auf denen Telefonapparate, Fahrräder oder Autos zu sehen waren. Der Ausstellungsorganisator Gaston-Denys Périer schrieb in einem Brief an Georges Thiry, der die Arbeiten in Zaire zusammengetragen hatte:

„He only kept some drawings of animals and of people in wrappers. Impossible to get him to include dressed negroes or those using European's means (bicycles etc.)“.⁸⁰

Auch heute noch müssen afrikanische Kritiker und Künstler immer wieder erfahren, daß die Werke zeitgenössischer afrikanischer Künstler vom Westen nach Vorstellungen beurteilt werden, die auf Unkenntnis und Vorurteilen beruhen. Raheed Araeen spricht von einem institutionalisierten Rassismus der liberalen Intelligenz Europas und Amerikas, der sich nicht in der herkömmlichen Abwertung

⁷⁹ Kasfir (1992: 44)

⁸⁰ Cornet (1989: 32)

der schwarzen Rasse, sondern in der Erwartungshaltung und Bewertung der modernen Kunst Afrikas äußert.⁸¹ Jede künstlerische Äußerung abseits bestimmter Vorstellungen wird als nicht authentisch abgelehnt.

„On the contrary, they become part of the benevolent liberal attitude towards and fascination for the traditions of other cultures and expect the artists from other cultures to comply with this fascination: any activity which departs from this framework becomes inauthentic, in particular if this activity represents modernity, resulting in a discrimination which separates the artistic role and status of white and non-white artists within modern discourse. I'm here concerned with a body of ideas which were formed in the West during its colonial domination and these ideas are still entrenched within the liberal institutions of the West as part of its continuing imperialist ambitions and world view; they are fundamental in determining both the material and intellectual conditions within which contemporary art practices take place and are legitimised”.⁸²

Auch der afrikanische Kunsthistoriker Oguibe stellt in seinem Artikel „Art, Identity“ dar, wie der afrikanische Künstler Ouattara von seinem westlichen Interviewpartner Thomas McEvilley durch Fragen wie „How big was your family?...What religion did your family practice? Did it involve animal sacrifice“ nicht als Subjekt, sondern als Objekt einer exotischen Faszination begriffen wurde. Ouattara, so bemängelt Oguibe, wurde nicht nach seinem Werk oder seinem Kunstverständnis befragt, sondern unweigerlich in die Rolle des gesichtslosen Naiven gedrängt, dessen Werke als Formen einer kollektiven, anonymen und primitiven Stammeskunst angesehen werden.⁸³

Tatsächlich jedoch nähert sich McEvilley erst nach und nach der Kunst Ouattaras. Und es zeigt sich im Laufe des Interviews, daß Fragen zum sozialen und kulturellen Umfeld des Künstlers, die dieser zuerst skeptisch zurückweist, durchaus ihre Berechtigung besitzen. Denn Ouattaras Kunst weist einen starken Bezug zum familiären Lebensraum und zur traditionellen spirituellen Welt auf.

⁸¹ Rasheed (1995: 18)

⁸² Rasheed (1995: 18)

⁸³ Oguibe (1995: 27)

Auch wenn Oguibe ein bißchen überspitzt auf die Fragen von McEvilley reagiert, so wird doch anhand der Reaktionen Oguibes und Ouattaras deutlich, daß sie empfindlich darauf bedacht sind, nicht von westlichen Vertretern in eine bestimmte Afrika-Schublade gesteckt zu werden, wie sie es wohl schon häufiger erfahren hatten.

Nicht selten vernachlässigt nämlich die westliche Öffentlichkeit auch die komplexe Pluralität des afrikanischen Kontinentes mit seiner Mannigfaltigkeit und Unterschiedlichkeit der Gesellschaften.⁸⁴ Für den Westen ist Afrika eine homogene Masse. Und nicht selten wird den Afrikanern das Bedürfnis nach Autonomie, Selbstmitteilung, Autobiographie und Individualität abgesprochen. Denn oft spuckt in den Köpfen der westlichen Öffentlichkeit immer noch das Bild eines primitiven Afrikas herum. Der Westen erhöht sich damit selbst und macht sich zum „Entdecker“, dessen Autorität ihn nebst privilegiertem Wissen zu einem Urteil ermächtigt.⁸⁵

Diese neokolonialistischen Anschauungen haben auch einen wirtschaftlichen Nutzen für den Westen, denn sie rechtfertigen eine massive, umfangreiche Bevormundung und Einmischung in die Politik, Wirtschaft und Gesellschaft durch westliche Institutionen wie die Weltbank, Hilfsorganisationen, Missionsgesellschaften, Entwicklungsdienste und Ethnologen.⁸⁶ Schließlich entsteht der Eindruck, daß die wahre Natur der Afrikaner primitiv und eine Weiterentwicklung nur durch den Kontakt mit der westlichen Zivilisation möglich sei:

„To primitivise is to make me more tolerable, more containable, less competitive, less threatening. Its purpose, ultimately, is to frieze all those whose origins lie in the former colonies of Europe in the precise historical moment of their defeat“.⁸⁷

⁸⁴ Bezeichnenderweise wurde 1995 von der Royal Academy in London traditionelle Kunst des ganzen Kontinents in einer Gesamtschau „Africa: The Art of a Continent“ präsentiert.

⁸⁵ Viele der „Kunstschaffenden“, zum Beispiel Kane Kwei mit seinen Särgen oder Sunday Jack Akpan mit seinen Grabfiguren, erhoben gar nicht für sich den Anspruch, Künstler zu sein, sondern wurden erst vom Westen „entdeckt“ und zu Künstlern gemacht. Oguibe (1995: 28)

⁸⁶ s. auch Enwezor (1994: 4), Oguibe (1993: 7)

⁸⁷ Oguibe (1994: 27), vgl. auch Kleine-Gunk (1996: 6)

Diese Sichtweise der westlichen Welt auf Afrika hat deutliche Auswirkungen auf den dortigen Kulturbetrieb. So versteht Kasfir auch das Sammeln von zeitgenössischer Kunst als einen Akt eines westlichen Kulturimperialismus. So meint er:

„Collecting African art is a hegemony activity, an act of appropriation; seen historically, it is a largely colonial enterprise; and seen anthropologically, it is the logical outcome of a social-evolutionary view of the Other: the collecting of specimens as a corollary of „discovery“.⁸⁸

Tatsächlich sehen sich westliche Sammler, die Hauptabnehmer der afrikanischen Kunst, gern als Entdecker und Förderer afrikanischer Künstler. Mit einer Euphorie wie bei Schatzsuchern durchforsten sie den afrikanischen Kontinent auf der Suche nach neuen (und damit „eigenen“) Talenten.⁸⁹

Jedoch ist es nicht differenziert genug gedacht, dies immer gleich als Hegemonie, als Ausverkauf und Imperialistisches Handeln zu beschreiben und zu bewerten. Der Einfluß des Westens hat auch eine andere Seite. Denn schließlich waren es westliche Kunstfreunde, die die Kunst mit ihrem Geld, aber auch mit ihrem Engagement, mit ihren Beziehungen und mit ihren Organisationen gefördert haben oder die schlicht mit ihren Aufmunterungen und ihrer Wertschätzung dafür gesorgt haben, daß Afrikaner, die vorher nie auf die Idee gekommen wären, Bilder zu malen, überhaupt zum Pinsel gegriffen haben (s. VI. 2.), daß sie Kunst produziert und sich als Künstler verstanden haben und nicht zuletzt, daß sie Kunst verkaufen konnten. Das westliche Geld hat den Leuten erst vermittelt, daß ihre Kunst etwas wert ist, sogar über die Landesgrenzen und die des Kontinents hinaus. Es hat ihnen ermöglicht, davon zu leben, sich ihr ausschließlich zu widmen und nicht von einem Broterwerb abgelenkt zu werden. Das heißt, gerade die westlichen Imperialisten haben Kunst in Afrika oft erst ermöglicht und initiiert,

⁸⁸ Kasfir (1992: 42)

⁸⁹ Qualitativ gute Kunst kann in Afrika zu erschwinglichen Preisen erworben werden und ermöglicht auch Privatleuten das Anlegen ganzer Sammlungen (zu einer Summe, mit der dies im Westen nicht möglich wäre). Auch die in Kenia lebenden ausländischen residents nutzen die Gelegenheit und staffieren ihre Häuser mit zahlreichen Originalen aus (So sah ich selbst in einer Gästetoilette in Nairobi Bilder von Shine Tani).

haben ihr Selbstbewußtsein gegeben und ihr mit Galerien und Ausstellungen einen Kunstbetrieb und damit eine Existenzgrundlage gegeben.

Außerdem sollten dem westlichen Käufer und Sammler nicht unbedingt ausschließlich kommerzielle oder andere unlautere oder verwerfliche Motive unterstellt werden. Es gibt darunter auch echte Kunstfreunde mit großem Sachverstand und großer Wertschätzung für die afrikanische Kunst. Überdies kaufen Sammler und Mäzene auch deutsche Kunst und Werke aus aller Welt aus kommerziellen Interessen. Geld und Kunst schließen sich nicht aus. Und die in dieser Arbeit erwähnten Galerien hatten auch finanzielle Interessen, und doch haben sie die afrikanische Kunst, wie in dieser Arbeit zu entnehmen ist, ganz entscheidend gefördert.

Den westlichen Käufern dürfen nicht die Versäumnisse der afrikanischen Staaten angelastet werden. Diesen ist die Kunst eben nicht sonderlich wichtig, etwa in der Ausbildung der Kinder, sie legen keine großen Sammlungen an und fördern den Kunstbetrieb nicht mit großen Museen, Galerien und Ausstellungen. Aber gerade in den meist armen afrikanischen Ländern stellt Kunst eben auch einen absoluten Luxus dar.

Wahr ist, daß die westlichen Käufer durch ihre Dominanz auf dem afrikanischen Kunstmarkt einen enormen Einfluß auf den Geschmack, die künstlerische Produktion, den Stil und die Ausrichtung der Künstler ausüben. Bestimmte westliche Käuferschichten haben dabei gar kein Interesse an freien, innovativen künstlerischen Formulierungen einer autarken afrikanischen Kunstszene, sondern suchen in der afrikanischen Kunst ihre Klischees über Afrika zu bestätigen. Sie projizieren in die afrikanische Kunst ihre Bedürfnisse nach Primitivität und

Exotismus.⁹⁰ Beide Klischees finden sie in der populären Schilder- und Gebrauchskunst sowie in der Kunst der Autodidakten.

III. 2. Die Workshops der Autodidakten – der „naive“ Stil⁹¹

Nicht von ungefähr war es die Kunst der Autodidakten, die von westlichen Interessenten forciert und gefördert wurde. Von den 20er Jahren an bis zum Erreichen der Unabhängigkeit entstanden unabhängig voneinander in ganz Afrika von westlichen Missionaren, Lehrern oder Künstlern organisierte Arbeitsgruppen, die sich in einigen Fällen in Laufe der Zeit zu nationalen Kunstschulen entwickelten. Alle Workshops arbeiteten nach dem gleichen Schema: Die Europäer stellten das Material zur Verfügung, kümmerten sich um den Verkauf und die Organisation von Ausstellungen und ließen ihre Zöglinge frei und „ohne Beeinflussung“ malen,⁹² weil sie an einer unverfälschten „Ursprünglichkeit“ der Arbeiten interessiert waren.⁹³ Häufig wurden diese Zöglinge aus der unmittelbaren Umgebung des Förderers, nicht selten aus dessen Angestellten, rekrutiert. Frank McEwen in Simbabwe beispielsweise sprach seine Museumswärter an. Desfossés in Zaire fand sie in seinem Wagenwäscher Pili-Pili und seinem Diener Bela.⁹⁴ Die Schüler waren also alle ohne akademische Ausbildung und besuchten auch später

⁹⁰ Romantiker wie Italiaander verkärten in den 50er Jahren die angebliche Einheit von Natur und Mensch: „Die Neger haben eine lebhaftere Einbildungskraft. Von Natur aus sind sie alle Dichter. Der Harmonie zwischen Mensch und Natur sind sie näher geblieben als wir Europäer“. Italiaander (1957: 13). „Die Uranlage der Europäer wurde durch Jahrhunderte von Zivilisation zerstört. Über unsere Seelen herrscht jetzt das Hirn, die Ratio. Die Neger - noch mehr als Berber und Araber - können unsere Natur wieder anreichern. Sie sind in der Lage, unser prosaisches Leben, das technisiert und automatisiert, also denaturiert und degeneriert ist, wieder poetisch zu machen. Poesie fehlt uns allen“. Italiaander (1957: 31). Ähnliche Vorstellungen sind auch heute noch lebendig.

⁹¹ Damit ist nicht wirklich eine Naive Malerei gemeint, sondern eine Kunst, die einfache Motive abbildet, eine schlichte Formgebung bevorzugt, einer anspruchslosen Komposition folgt und keine tieferen Aussagen beinhaltet. Der Begriff „naiv“ wird in der Literatur in diesem Zusammenhang immer wieder gern verwendet, obwohl er falsche Assoziationen weckt.

⁹² Der indirekte, jedoch nicht minder starke Einfluß der Initiatoren Ulli und Georgina Beier wurde durch ihre beiden Projekte zum einem in Oshogbo (1962 bis 1967) und dann später in Papua-Neuginea (1968 bis 1971) eindeutig nachgewiesen. vgl. Bender, Dressler (1979: 10-13)

⁹³ Oft erklärten die Lehrer, den Wert der traditionellen Kultur ihren Schülern vor Augen geführt zu haben, da diese sie selbst ablehnten. Sie übersahen dabei geflissentlich, daß ihre Kolonialherrschaft diese Wertschätzung vorher systematisch zerstört hatte.

⁹⁴ Ströter-Bender (1991: 27), s. auch die Biographien der Künstler Lilanga, Morris und Owiti.

keine Akademie. Gefördert wurde eine „naive“ Kunst. Auch nach der Unabhängigkeit der afrikanischen Länder sah der europäische Sammler die Authentizität in der Kunst der „naiven“ und Populären Malerei der Autodidakten gewährleistet und zog sie den als westlich eingestuften Absolventen der neuen Kunstakademien vor. Der Kunstkritiker Dennis Duerden stellte 1963 fest, der europäische Romantiker

„...prefers the African artist who has never been on an art school and he looks for evidence of artists on unsuspected places, detecting the new pulse of African art in barbers' sign boards or on local cinema posters“.⁹⁵

Es entwickelten sich in ganz Afrika die Autodidakten als Antipoden der Akademiekünstler. Die Autodidakten galten als noch nicht „verbildet“, in ihren Werken vermutete man „die wahre Volksseele“. So stellte der Korrespondent in Kenia und Sammler Gunter Péus 1979 fest:

„Die originellsten, eigenwilligsten und konzeptuell stärksten Arbeiten werden häufig von Autodidakten geschaffen“.⁹⁶

(Die gleiche Aussage übernahm Hug 1996 in dem Katalog zur Ausstellung „Neue Kunst aus Afrika“ in Berlin).⁹⁷

Die akademisch ausgebildeten Künstler wurden von den westlichen Kritikern als westlich vereinnahmt, als von ihren Wurzeln entfremdet angesehen. Ihre Werke deklarierte man als „blaß und epigonenhaft-europäisch“⁹⁸ – sie galten als inauthentisch, ja als korrupt, als „verdorben“,⁹⁹ da man ihrer Kunst die Auseinandersetzung mit der westlichen Kunst ansah. Während die Assimilation von anderen Kulturen in die europäische Kunst als die bedeutendste Revolution ihrer Zeit bewertet worden ist, wird in Afrika der gleiche Mechanismus als Disintegration und Korrosion bewertet.¹⁰⁰

Auch die kenianische Kunstszene wird von den autodidaktischen Künstlern beherrscht. Ruth Schaffner, die als Inhaberin der Gallery Watatu bis zu ihrem Tod

⁹⁵ Duerden (1963: 19), vgl. auch Agthe (1991a: 8)

⁹⁶ Péus (1979: 27)

⁹⁷ Ohne übrigens Péus Behauptung als Zitat zu kennzeichnen. Hug (1996: 11)

⁹⁸ Péus (1979: 27)

⁹⁹ Duerden (1963: 19)

1996 eine maßgebende Rolle im Kunstdiskurs Nairobis spielte, verfolgte systematisch die Förderung eines „naiven“ Stils autodidaktischer Künstler.¹⁰¹ Schaffner gründete die Watatu Foundation, aus dessen Fonds Workshops in der ländlichen Umgebung Nairobis abgehalten und Künstler mit Arbeitsmaterialien versorgt wurden. Ungefähr 70 junge Künstler nahmen dieses Angebot regelmäßig wahr. In den monatlichen „Young Artist Open Houses“ ermutigte sie vor allem junge, autodidaktische Künstler, ihre Arbeiten vorzustellen. Als ihr größter Erfolg gilt die Entwicklung der Ngecha Künstlerbewegung, die heute etwa 20 autodidaktische Künstler umfaßt. Durch den Erfolg des Autodidakten Sane Wadu 1989 in Ngecha wurden viele andere in Ngecha ansässige Kenianer, zum Beispiel Chain Muhandi, Meek Gichugu und Sebastian Kiarie, angehalten, sich künstlerisch zu betätigen.¹⁰² Schließlich mündete diese Bewegung 1995 in die Ngecha Artist Association, eine Künstlervereinigung, die sich, bis jetzt noch eher erfolglos, um den Verkauf ihrer Kunst kümmern will. Ähnlich formierte sich das Banana Hill Art Studio, das 1992 von dem aus Ngecha gebürtigen Autodidakten Shine Tani gegründet wurde.

Auch in anderen Teilen Afrikas wurden die Erzeugnisse der Autodidakten, zum Beispiel die allseits beliebten Friseurschilder, zum Publikumsschlager, weil sie „typisch afrikanisch“ zu sein scheinen. Diese Vorliebe des Westens zeigt sich auch heute noch in der Auswahl der Exponate für internationale Ausstellungen, die, undenkbar für eine westliche Kunstaussstellung, Artefakte, „naive“ Kunst, Populäre Kunst, Kunsthandwerk und Kunstwerke gleichermaßen umfaßt. So gehörten bei der 1996 im Haus der Kulturen in Berlin stattfindenden Ausstellung „Neue Kunst aus Afrika“ annähernd alle gezeigten Arbeiten unter anderem von Middle Art (Nigeria), E. O. Anang (Ghana), Vuza Ntoko (Zaire) und dem Kenianer Berthier dem Bereich der Schilder- und Gebrauchskunst an. Anstatt den Vorurteilen eines primitiven und unterentwickelten Afrikas entgegen zu wirken, werden diese durch

¹⁰⁰ Oguibe (1993: 7), Enwezor (1994: 3)

¹⁰¹ Rob Burnet am 5.3.1997, vgl. auch Nyachae (1995: 163). Nur sehr wenige akademische Künstler, zum Beispiel Jony Waite, Theresa Musoke und Timothy Broke, werden von der Galerie vertreten.

¹⁰² Nyachae (1995: 183)

eine solche Präsentation bestätigt und verstärkt. Auch Rob Burnet konnte dies während seiner Tätigkeit bei der Gallery Watatu und als Leiter von Kuona Trust in Kenia immer wieder beobachten:

„The kind of non formal educated artists, people who were less polished in their approach. And you know, it can be interpreted as a kind of patronising affirmation of a western view of the uneducated African. And that is an unhealthy platform to be pushing“.¹⁰³

III. 3. Der Akademiekünstler

Miller schrieb schon 1975, daß die meisten freischaffenden Künstler in Ostafrika keine Makerere-Absolventen, sondern Autodidakten sind.¹⁰⁴ An dieser Situation hat sich bis heute nichts geändert. Es wurden immer wieder Gründe dafür gesucht, daß die Akademikerkünstler aus Kenia (dies gilt auch für andere Länder Afrikas) auf nationaler und internationaler Ebene unterrepräsentiert sind. So führte man an, daß pro Jahr nur wenige Studenten die Kunstakademie in Nairobi absolvieren¹⁰⁵ und daß die Akademiekünstler nach der Beendigung ihres Studiums häufig einer Beschäftigung als Lehrer an Universitäten und Schulen, im öffentlichen Dienst, in den Medien oder der Werbung nachgehen und das künstlerische Arbeiten oder das Organisieren von Ausstellungen vernachlässigen, während es den Autodidakten oft nicht möglich ist, im Dienstleistungssektor eine Arbeit zu finden. Diese tendieren daher dazu, ihren Lebensunterhalt mit Hilfe der Kunst zu bestreiten.¹⁰⁶ Von entscheidender Bedeutung ist jedoch, daß die Kunst der akademischen Künstler aus den oben genannten Gründen keinen Absatz und damit keine Förderung findet. In ganz Afrika sind sie in der Kunstszene nur

¹⁰³ „However, without going into an analysis of how and why the sources of demand – expatriates, and Japanese, American and European dealers and collectors – have chosen to invest so heavily in this genre, so it seem that confronted by the choice between a picture which is obviously from Africa and a picture which is not obviously from Africa: The kind of people who are most commonly buying art here in Nairobi would always chose the work which is obviously from Africa“. Rob Burnet, Leiter von Kuona Trust, am 5.3.1997

¹⁰⁴ Miller (1975: 14)

¹⁰⁵ Nyachae geht fälschlicherweise von zehn aus. Nyachae (1995: 180)

¹⁰⁶ Nyachae (1995: 180)

spärlich vertreten und können daher gar nicht, was man ihnen wiederum anlastet, einen wesentlichen Einfluß auf die Kunstentwicklung ihres Landes nehmen.

Der Anspruch, „frei von fremden Einflüssen“ zu sein, einer Reinheit im Sinne einer Unberührtheit, erinnert stark an die Maßstäbe, die man an die traditionelle afrikanische Kunst anlegte. Mit der Festlegung von zeitgenössisch = postkolonial = nicht westlich = authentisch verlangt man von der zeitgenössischen Kunst Afrikas, daß die koloniale Zeit mit ihren Erfahrungen, internationalen Verbindungen und Auswirkungen aus der Geschichte ausgeklammert wird. Damit spricht man den afrikanischen Künstlern ganz allgemein die Möglichkeit ab, auf neue Situationen zu reagieren und fremde Einflüsse in ihrer Kunst aufzunehmen und zu verarbeiten. Ihre Kunst wird auf diese Weise auf einen fiktiven Entwicklungsstand fixiert, und eine kulturelle und künstlerische Mobilität wird blockiert.

Klar ist, daß es afrikanische akademische Künstler gibt, die sich in ihrer Kunst stark an westliche Vorbilder anlehnen. So weisen viele Arbeiten der von Rosemarie Rychner in ihrem Katalog über akademische Künstler in Uganda vorgestellten Künstler ausgeprägte Bezüge zum Westen auf, sodaß sie genauso gut von europäischen Künstlern gemalt worden sein könnten.¹⁰⁷ In den von Geoffrey Katantazi Mukasa gestalteten Figurenbildern etwa, bei denen die in geometrische Formen abstrahierte menschliche Gestalt als in die Fläche gespanntes Ornament erscheint, lassen sich starke Einflüsse der Künstler Marc Chagall (Abb. 34) und Pablo Picasso (Abb. 35) feststellen. Bei den Arbeiten Romano Lutwanas zeigen sich in den sich wiederholenden, die Körperformen nachzeichnenden Linien starke Anklänge an die Kunst des Norwegers Edvard Munch (Abb. 36). Andere Arbeiten besitzen starke Bezüge zu dem deutschen Künstler Oskar Schlemmer (Abb. 41, 42).

¹⁰⁷ Nach meiner Ansicht sind die in Rychner (1996) vorgestellten Arbeiten fast durchweg von minderer künstlerischer Qualität. Dies wurde mir auch von Jochen Ludwig, dem Direktor des Museums für Neue Kunst in Freiburg, in einem mündlichen Gespräch im Herbst 1996 bestätigt.

In der Regel jedoch bewegen sich gerade die akademischen Künstler bewußt in einem Spannungsfeld zwischen der Assimilation an westliche Kunststile und einem betonten afrikanischen Archaismus (Philosophie der Négritude).¹⁰⁸ In den Jahren der Unabhängigkeit etablierte sich bei vielen führenden akademischen Künstlern wie Kofi Antubam (Ghana) oder Ben Enwonwu (Nigeria) die Ansicht, daß die Kunst die vielen verschiedenen Ethnien in einer gemeinsamen Identität und Nation vereinen solle. Léopold Sédar Senghor, Senegals erster Präsident, wies der Kunst eine politische, soziale und moralische Rolle zu.¹⁰⁹ Heute reflektieren viele Arbeiten die Notwendigkeit und das Bedürfnis, unter Berücksichtigung des afrikanischen Erbes beide Erfahrungen - Kolonialismus und westliche Kultur- zu einer neuen, eigenen Identität zu verarbeiten. Viele afrikanische Künstler fühlen sich beiden Welten zugehörig. Durch zahlreiche Reisen versuchen sie, Jantjes vergleicht sie mit kulturellen Lachsen,¹¹⁰ Enwezor mit kulturellen Nomaden,¹¹¹ ihre Position im Mainstream zu definieren.¹¹²

Internationale Künstler wie Fred Wilson, Ouattara, El Anatsui, Lorna Simpson oder Glenn Ligon thematisieren in ihren Werken ihre Identität und ihre Herkunft: Anatsuo stellt afrikanische Geschichte durch eine Vielzahl von Symbolen wie Nsibidi, Uli Symbolen, Ideogramme, Akan- und Adinka-Symbolen dar.¹¹³ So findet sich bei den meisten Künstlern ein subtiler, mitunter versteckter Bezug zur traditionellen afrikanischen Folklore und Metaphorik sowie zum ursprünglichen Glaubenssystem. Sie nutzen zum Beispiel lokale Materialien, Techniken, Werkzeuge oder Farben und verwenden Motive und dekorative Elemente, die sie ihrer traditionellen Kunst und materiellen Kultur entlehnen. Die akademischen Künstler Ibrahim el Salahi aus dem Sudan und Obiora Udechukwu aus Nigeria stellen, beide nach ihrer weitgehend westlichen Erziehung, detaillierte Studien über die spezifische Kunsttradition ihrer Stämme her. Deren geistiger Hintergrund

¹⁰⁸ Meier-Rust (1993: 223)

¹⁰⁹ Vogel (1993: 176f)

¹¹⁰ Jantjes (1993: 103ff)

¹¹¹ Enwezor (1994: 6)

¹¹² Dies gilt vor allem für die Akademiekünstler, die eher als die Autodidakten die Möglichkeit bekommen, im Ausland zu studieren und über längere Zeitspannen hinweg zu arbeiten.

¹¹³ Enwezor (1994: 5)

und formale Prinzipien fließen in ihre Arbeit ein. Salahi hat etwa die aus dem Islamischen/ Arabischen stammenden Kalligraphie studiert und sie in eine eigene Formensprache übersetzt. Außerdem thematisiert er die menschliche Figur, obwohl dies der doktrinäre Islam mißbilligt. Obiora Udechukwu erforschte sehr intensiv die Igbo-Uli-Körperzeichnungen und Wandbilder und übernahm deren Prinzipien in seine Kunst.¹¹⁴ Der ugandische Künstler Ssengendo (Abb. 48) ließ sich bei seiner abstrakten Landschaft, von dem in Uganda gebräuchlichen Rindenstoff inspirieren, der auch für Kleidung verwendet wird.¹¹⁵ Dieser Stoff besteht aus verschiedenen Flecken, wie man sie auch in Ssengendos Landschaft sehen kann.

III. 4. Zusammenfassung

Lösungen aus dieser falschen Einschätzung und Bewertung der zeitgenössischen Kunst Afrikas kann es nur auf lange Sicht geben. Von zentraler Wichtigkeit ist die kritische Reflexion und Revision bestehender Vorstellungen und Vorurteile, zum Beispiel der Klischees Exotismus und Primitivität. Der afrikanische Künstler darf nicht mehr als Sonderfall behandelt werden. Die Übernahme und Verwertung neuer, von außen kommender Elemente dürfen dem afrikanischen Künstler nicht aus einer falsch verstandenen Authentizität heraus verweigert werden. Die Übernahme fremder Einflüsse ist für jeden Künstler legitim, solange er sie in seiner Kunst zu etwas Eigenem verarbeitet. Modernität ist schließlich nicht das Privileg eines westlichen Mainstreams, sondern ein kulturell vielschichtiges Konstrukt mit mehreren Zentren.

Der Kunstkritiker und Leiter der documenta, Enwezor, tritt daher dafür ein, daß angebliche Eigenheiten und Besonderheiten der afrikanischen Künstler

¹¹⁴ Udechukwu (1985: ohne Seite)

¹¹⁵ Deutlich ist, daß die akademischen Künstler Ugandas oder Kenias bestrebt sind, technisch perfekt zu malen oder durch eine internationale Bildsprache Anschluß an die Weltkunst zu erreichen. Die Autodidakten, die sich nicht so sehr nach dem globalen Kunstdiskurs richten, ordnen die formale Gestaltung dem Inhalt unter und erreichen dadurch oft eine größere Intensität.

zurückgewiesen werden.¹¹⁶ Dieser Forderung kann ich jedoch nicht zustimmen. Das Ziel kann nicht eine einzige, internationale Kunstsprache sein. Auch wenn in der heutigen Zeit die globale Vernetzung selbstverständlich geworden ist, existieren dennoch kulturelle Unterschiede. Schließlich wären die Werke der afrikanischen Künstler in Deutschland so wohl nicht entstanden. Es muß also etwas spezifisch Afrikanisches geben. Was abgelehnt werden muß, ist aber diese Vorstellung von einer „typischen afrikanischen Kunst“, mit der man die künstlerische Freiheit auf bestimmte künstlerische Äußerungen festlegt und beschränkt.

Von zentraler Wichtigkeit ist daher ein neues Ausstellungskonzept, in dem die afrikanische Kunst neben der westlichen gleichberechtigt in den entsprechenden Institutionen (nicht mehr in den Völkerkundemuseen) ausgestellt wird. Dadurch daß die zeitgenössische afrikanische Kunst zum Gegenstand der Kunstwissenschaft (nicht mehr der Ethnologie) avanciert, verliert sie ihre ethnologische Exklusivität und unterliegt der gleichen kritischen Bewertung wie die westliche Kunst. Aus diesem Grund ist es notwendig, daß Ausstellungen zur zeitgenössischen afrikanischen Moderne nicht länger ein Konglomerat verschiedenster kultureller Schöpfungen enthalten, sondern daß eine eindeutige Trennung von Kunsthandwerk und Kunst vorgenommen wird. Die kritische Analyse und die differenzierte Dokumentation der Kunstwerke bilden eine entscheidende Unterstützung bei der Vermittlung der Kunst.

¹¹⁶ Enwezor (1994: 3). Enwezor ist der Ansicht, daß Authentizität in der heutigen, global vernetzten, interkulturellen Welt neu definiert werden muß - nämlich als hybride, kreative Kraft, die die Brücke zwischen gestern und heute, zwischen hier und dort schlägt. Es sei nicht möglich über eine authentische Kultur zu sprechen, es existiere auch keine authentische deutsche oder asiatische Kunst, da diese ein Sammelsurium der verschiedenen Einflüsse seien. Enwezor (1994:6). Diese Meinung teile ich nicht, schließlich kommt es nicht darauf an, ob Einflüsse

IV. DIE SITUATION DER AKADEMISCHEN AUSBILDUNG IN OSTAFRIKA VON DEN ANFÄNGEN BIS HEUTE.

IV. 1. Ungleiche Ausgangspositionen: Uganda - Kenia

Der Verwaltungsapparat des British Colonial Government für den ostafrikanischen Sektor war der East African Common Service (EACS), der eine gemeinsame Währung und ein Gerichtssystem für Uganda, Kenia und Tanzania enthielt.¹¹⁷ 1894 wurde Uganda zum britischen Protektorat erklärt. 1900 schloß der britische Generalkonsul, Sir Henry Johnson, mit dem Oberhaupt von Buganda, dem *Kabaka*, einen Vertrag, der diesem und seinem Rat (*Lukiko*) das Recht zugestand, das Land zu lenken. Dieses System des „indirect rule“ wurde auch mit den benachbarten Königreichen vereinbart.¹¹⁸ Nach 1900 wurden von den Missionsgesellschaften zahlreiche Internate gegründet, so daß bis zum Ende der Kolonialzeit Uganda, und hier vor allem Buganda,¹¹⁹ im Vergleich zu den restlichen ostafrikanischen Territorien bei weitem die größte Anzahl westlich ausgebildeter Afrikaner besaß.¹²⁰ Ugandas Status als Protektorat ließ dieses hohe Bildungsniveau zu. Kunst als autonomes Fach wurde schon lange vor der Unabhängigkeit an den Schulen unterrichtet.¹²¹

In Kenia verlief die Entwicklung anders. Im Gegensatz zu Uganda sollte Kenia eine Siedlerkolonie werden. In den Jahren von 1903 bis 1906 wurden Siedler aus Südafrika, Australien, Neuseeland und Großbritannien von der britischen Regierung ermuntert in Kenia, ein neues Südafrika, ein „Land des weißen Mannes“,

aufgenommen werden (letztlich ist das Leben ein ständiger Lernprozeß), sondern wie sie verarbeitet und rezipiert werden.

¹¹⁷ Nyachae (1993: 164)

¹¹⁸ Ki-Zerbo (1988: 490)

¹¹⁹ Buganda als städtische Region besaß praktisch das Monopol in der Ausbildung. Rodney (1989: 266)

¹²⁰ Maxon (1994: 154f). Doch auch in Uganda wurden deutliche Unterschiede in der Ausbildungspolitik gemacht. Selbst 1959 gab Uganda für ein afrikanisches Kind nur 11, für ein indisches Kind 38 und für ein europäisches Kind 186 englische Pfund aus. Rodney (1989: 267)

¹²¹ Nyachae (1993: 164)

zu schaffen.¹²² Eine systematische Politik der Unterdrückung und des Rassismus setzte ein. Der Wunsch, den „Afrikanern ihren Platz zu zeigen“, charakterisierte das Benehmen der meisten Europäer und führte dazu, daß harte Strafaktionen relativ unbehelligt von der britischen Verwaltung durchgeführt wurden.¹²³ In den Schulen, in denen eine strenge Rassentrennung für Europäer, Asiaten, Araber und Afrikaner herrschte, sollte eine kleine Schicht von Einheimischen für untergeordnete Angestellten- und Beamtenpositionen herangezogen werden.¹²⁴ Kunst wurde für den Unterricht an schwarzen Schulen als nicht notwendig erachtet, obwohl sie an den weißen Schulen zum festen Bestandteil des Lehrplans gehörte.¹²⁵ Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß die Anfänge einer akademischen Ausbildung in Uganda und nicht in Kenia zu finden sind.¹²⁶

IV. 2. Die Anfänge der akademischen Kunstausbildung in Uganda

Von entscheidender Bedeutung für die Einführung einer akademischen Kunstausbildung in Uganda wurde die englische Lehrerin und Künstlerin Margaret Trowell, die 1935 als Ehefrau eines Arztes ins Land kam.¹²⁷ 1936 fing Trowell an, einmal pro Woche auf ihrer Veranda verschiedene Leute zu versammeln, die Interesse daran hatten, sich künstlerisch auszudrücken.¹²⁸ Anfänglich ging es wohl weniger um ein Unterrichten als um ein Zusammenarbeiten. 1939 zog die Klasse nach einer erfolgreichen Ausstellung von Schülerarbeiten in London in Räume des Makerere Colleges. Von nun an wurden nur noch Studenten zum Unterricht zugelassen. In den folgenden Jahren fand die Angliederung an die University of

¹²² Die fruchtbaren Teile des Landes wurden den Kenianern, für die man eigens Reservate einrichtete, weggenommen. Ein Prozeß der „Unterentwicklung“ der afrikanischen Gebiete setzte ein. Durch die hohen Steuern und den Arbeitszwang degradierte man die Afrikaner zu reinen Lohnarbeitern. Man versagte ihnen sogar den Anbau gewinnträchtiger Exportgüter wie Kaffee. Ostafrika (1981: 570)

¹²³ So konnte noch 1907 Edward Grogan Afrikaner pfählen lassen. Maxon (1994: 163)

¹²⁴ Ostafrika (1981: 639f)

¹²⁵ Msanji (1970: 29)

¹²⁶ Fisher von der Church Missionary Society gilt als die erste, die 1935 in einer Mädchenschule nahe Kampala (Uganda) Kunst unterrichtete und auf das künstlerische Potential der Baganda aufmerksam machte. Trowell (1947: 1)

¹²⁷ Nyachae (1993: 164)

London statt.¹²⁹ Unterrichtet wurde nach britischem Vorbild.¹³⁰ Gelehrt wurden die Fächer Malerei, Zeichnen, Bildhauerei, Töpferei und textiles graphisches Design. Außerdem wurden Kenntnisse in der westlichen und der afrikanischen Kunst vermittelt.¹³¹

1947 verglich Trowell die Arbeiten ihrer Studenten (Abb. 37, 38) mit den Malversuchen von Kindern:

„I think they must be judged not perhaps as primitive art for their creators are no longer primitive people, but somehow in the light of child art“.¹³²

Die ersten Schülerarbeiten der Margaret Trowell School behandeln vornehmlich religiöse Themen, die auf die afrikanische Situation (Landschaft, Leute) übertragen wurden. Die gegenständlichen Kompositionen sind sehr einfach konzipiert und wirken recht unbeholfen. Eine gewisse Tiefenräumlichkeit wird durch das hintereinander Staffeln von Bildgegenständen erreicht. Perspektive wird kaum angewendet. Die dargestellten stilisierten Personen besitzen eine hölzerne Steifheit.¹³³ Tatsächlich wirken die Arbeiten eher als Produkte nicht ausgebildeter Laien denn als Studentendarbeiten.¹³⁴

¹²⁸ unter anderem ein Assistenzarzt ihres Mannes sowie ein Lehrer. Ntiro (1963: 125f)

¹²⁹ Mount (1989: 95)

¹³⁰ Kennedy (1991: 143)

¹³¹ Mount (1989: 95)

¹³² Trotz allem seien sie nach Trowell ein Versprechen für die Zukunft. Trowell (1947: 4ff)

¹³³ Mit Mount stimme ich darin überein, daß sich die meisten Arbeiten einem bestimmten Schulstil zuordnen lassen und sich sehr ähneln. Jedoch kann ich nicht der Argumentation Mounts folgen, der Schulstil sei europäisch beeinflusst aufgrund der Anwendung westlicher Elemente wie Tiefenräumlichkeit, Modellierung von Licht und Schatten und der in die Einzelheiten gehenden Schilderung von Landschaftseindrücken, da diese Elemente grundlegende Bestandteile jeder Malerei sind. Mount (1989: 96). Außerdem handelt es sich in den Bildern nicht um eine Licht-Schatten-Modellierung, sondern um eine einfache Hell-Dunkel-Modellierung. Interessanterweise erwähnt Mount eine Vorliebe für ocker Töne, die ich auch bei der zeitgenössischen autodidaktischen Kunst in Kenia feststellen konnte. Auffallend viele Künstler, unter anderem Keke Dickson, Lucy Njeri und Richard Kimathi, verwenden für die Gesichter ihrer Figuren den gleichen orange braunen Grundton.

¹³⁴ Der Unterricht, den Trowell ihren Schülern bieten konnte, war sicherlich hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Technik und des Materials äußerst schlicht. Anatomische Studien an lebenden Aktmodellen oder an antiken Gipsplastiken konnten den Schülern wahrscheinlich ebensowenig geboten werden wie ein Studium vor Originalen. Maloba, der ein Jahr nach Beginn seines Studiums zum Assistenten von Trowell befördert wurde (s. u.), verdankte diese Beförderung sicherlich nicht seiner außerordentlichen Begabung (die zweifelsohne vorhanden war), sondern schlichtweg dem Mangel an Fachpersonal.

1949 wurde schließlich ein dreijähriger Diplomkurs für Lehrer und 1953 ein vierjähriger Diplomkurs in Fine Arts angeboten. Einige der bekanntesten ostafrikanischen Künstler gingen aus der Makerere School of Fine Arts hervor. Im folgenden sollen einige bedeutende Vertreter der ersten und der zweiten Generation vorgestellt werden, um einen Einblick in das Kunstschaffen dieser Institution zu geben.

IV. 2.1. Ausgewählte Absolventen der Margaret Trowell School¹³⁵

Gregory Maloba wurde 1922 in Mumias, Kenia geboren. Henry Moore lernte ihn bei einem Besuch in Ostafrika kennen, als Maloba Schüler in der secondary school war. Da er von den Tonarbeiten Malobas beeindruckt war, regte er ihn an, sein Talent an der Makerere School weiter auszubilden. So besuchte Maloba von 1941 an Trowells Klasse. 1942 unterstützte er schon seine Lehrerin beim Unterricht der Malklasse. Als Trowell für einen Tag einen Wakamba-Schnitzer in die Klasse brachte, der dort sein Können zeigen sollte, war Maloba so fasziniert, daß er bald darauf zur Bildhauerei überwechselte.¹³⁶ Nach der Beendigung seines Studiums an der Makerere School of Fine Arts studierte Maloba in England: 1948 bis 1950 an der Bath Academy of Art in Corsham Court, Wiltshire; 1956 bis 1959 an der Camberwell School of Arts and Crafts in London; 1956 bis 1957 am Royal College of Art in London. 1966 verließ er Kampala, um die Leitung des neuen Department of Design an der University College in Nairobi zu übernehmen.¹³⁷

Malobas bevorzugtes Thema waren Portraitbüsten. Zu seinen wohl schönsten Arbeiten gehört die 1952 entstandene Büste von Ham Mukasa, die Maloba für das ugandische Boy Scout Hauptquartier in Kampala ausführte (Abb. 39). Die Plastik besitzt keinen Sockel. Die realistische Darstellung des Gründers der Pfadfinder

¹³⁵ Miller schrieb 1975, daß die Absolventen der Makerere School of Fine Arts die bekanntesten Namen repräsentieren. Miller (1975: 13). Heute ist es genau umgekehrt. Heute sind es die Autodidakten, deren Namen internationale Bedeutung erlangen.

¹³⁶ Mount (1989: 96)

¹³⁷ Miller (1975: 92), vgl. auch Kennedy (1991: 144)

wurde in Bronze gearbeitet. Der geschlossene massige Körper der Plastik besitzt eine zerklüftete und rissige Oberfläche. Auch das grob geschnittene Gesicht ist durchwandert von tiefen Falten, die an der Nasenwurzel das Gesicht aufzureißen scheinen. Maloba charakterisiert Ham Mukasa als eine sehr energische Persönlichkeit, in deren ausdrucksstarkem Gesicht das Leben seine Spuren hinterlassen hat. Mit halb geöffneten Augen und einem leicht verbitterten Zug um den Mund blickt Ham Mukasa müde vor sich hin.¹³⁸

Mount vergleicht den Stil der Plastik mit dem des englischen Künstlers Sir Jakob Epstein, dessen Werke Maloba möglicherweise in England kennengelernt hat.¹³⁹ Meiner Ansicht nach wird in der Art der Gestaltung, im Versuch einer möglichst realistischen Wiedergabe der Gefühlswelt der dargestellten Person sowie in der Monumentalisierung eindeutig der westliche Einfluß spürbar. Ich kann entgegen Kennedys Ansicht keine afrikanischen Stilmerkmale feststellen.¹⁴⁰ 1962 gestaltete Maloba das Unabhängigkeitsdenkmal in Kampalas Hauptpark.

Sam Ntiro, wurde 1923 in Machame, Kilimanjaro, Tanzania geboren. Nachdem er 1944 bis 1947 die Makerere University besucht hatte, studierte er in England von 1952 bis 1955 an der Slade School of Fine Art, London, und 1956 am Institute of Education der University of London. Nach seiner Rückkehr lehrte er selbst an der Makerere School of Fine Arts.¹⁴¹ Unbeeindruckt von den Kontakten mit der westlichen Kunst behielt Ntiro seinen einmal gefundenen Stil bei.

Ntiro ist ein typischer Vertreter der oben beschriebenen Trowell Schule. Im Gegensatz zu Mount möchte ich den Stil der Schule nicht mit dem der Naiven Malerei einer Grandma Moses gleichsetzen, weil Ntiros intellektueller Ansatz

¹³⁸ Diese Porträtbüste ist ein frühes Beispiel aus Malobas Arbeiten. Miller erwähnt, daß Maloba später die realistische Gestaltung zugunsten einer „eckiger Modernität“ aufgegeben hat. Miller (1975: 93)

¹³⁹ Mount (1989: 97)

¹⁴⁰ Kennedy (1991: 144)

¹⁴¹ 1960 erhielt Ntiro ein Carnegie Stipendium, das ihm einen zehnwöchigen Aufenthalt in Amerika ermöglichte. Als er in New York in der Merton Simpson Gallery ausstellte, kaufte das Museum of Modern Art eines seiner Bilder. Mount (1989: 98)

nichts mit der einfachen, idealisierenden Sicht dieser Maler gemein hat (s. VII, 6.2.).¹⁴²

In seinen Werken beschäftigt sich Ntiro mit dem alltäglichen Leben auf dem Land, wie er es aus dem eigenen Erfahrungsbereichs kennt: „My painting is a memory of what I know best of the life of my people“. Immer wieder zeigt er Menschen, die gemeinsam arbeiten und sich unterstützend zur Seite stehen (Abb. 41, 42). Themen wie die Bierherstellung, die Arbeiten im Bananenwäldchen, das Bauen einer Hütte und den Markttag finden sich in Ntiros Arbeiten. Auch in den Wandbildern im Eßsaal der Northcote Makerere University College, Kampala, zeigt Ntiro Ausschnitte aus dem Alltag der Schüler wie das „Wasserholen“, das „Zur Schule gehen“ oder den „Getreideanbau“.¹⁴³

Ntiros Bild „Wasserholen“ (Abb. 41) enthält eine flache Landschaft ohne Tiefenräumlichkeit und ohne Horizont. Diese Landschaft setzt sich aus dünnen, mannshohen Bäumen zusammen, die in kleinen Gruppen beieinander stehen. Zwischen diesen Bäumen erfährt der Grund durch zarte Tonabstufungen eine leichte Modellierung. Von links unten zieht eine Menschenkette zu dem von links oben herabfließenden Fluß. Diese beiden Linien, die das Bild diagonal durchziehen und sich in der ungefähren Mitte treffen, dynamisieren das Bild. Die Personen sind durchweg von hohem, dünnem Wuchs und besitzen magere, längliche Gliedmaßen. Lediglich durch ihre Kleidung, die einen starken Kontrast zum dunklen Grund der Landschaft bildet, werden sie nach dem Geschlecht unterschieden. Die Menschen erfahren keine Charakterisierung, weil nicht ihre Individualität von Interesse ist, sondern ihre Gleichheit und Eintracht in der kooperativen Arbeit.¹⁴⁴ Außerdem werden die Menschen, die die gleiche Größe wie die Bäume ringsum besitzen, in ihrem harmonischen Verhältnis zur Natur gezeigt.¹⁴⁵

¹⁴² Mount (1989: 98)

¹⁴³ Mount (1989: 98)

¹⁴⁴ Seltsamerweise vergleicht Fosu die menschlichen Figuren mit Samen, aus denen Keime herauszuwachsen scheinen. Fosu (1993: 28)

¹⁴⁵ Im gleichen Jahr führte Ntiro eine Wandarbeit für die Missionskirche in Kakindo, Uganda, aus. Dabei behandelte er christliche Themen wie „Die Bekehrung des Heiligen Paulus“, „Die

Die in der Kunst Ntiros immer wieder auftauchende Betonung des Zusammenarbeitens ist bestimmt nicht zufällig. Nach der Unabhängigkeit verfolgte Tanzania unter dem Begriff „Ujamaa“ den Aufbau einer eigenständigen sozialistischen Gesellschaftsordnung. Das Kiswahili Wort „Ujamaa“ drückt in seiner ursprünglichen Bedeutung den Zusammenhalt in einem großen traditionellen Familienverband aus. Zu den fundamentalen Grundprinzipien der „Ujamaa“-Strategie gehören unter anderem die Besinnung auf die vorhandenen eigenen Kräfte und Ressourcen („self-reliance“) sowie der Aufbau einer möglichst egalitären Gesellschaft.¹⁴⁶ Diese Prinzipien charakterisieren auch die Bilder Ntiros, der 1961 in den diplomatischen Dienst des nun unabhängig gewordenen Tanzania wechselte.¹⁴⁷

Elimo Njau war der bekannteste Schüler Sam Ntiros. Er wurde 1932 in Marangu, Tanzania geboren. 1952 bis 1957 besuchte er die Makerere School of Fine Arts. Anschließend arbeitete er als Kunstlehrer am Makerere Lehrerseminar in Kampala. 1960/61 studierte er in London. Nach seiner Rückkehr zog es ihn nach Kenia. Er wurde stellvertretender Direktor der heute nicht mehr existierenden Sorsbie Gallery und schließlich Leiter des Kunstprogramms im Chemchemi Cultural Centre.¹⁴⁸ Viele seiner Arbeiten hängen in öffentlichen Gebäuden in Kenia, Tanzania und Uganda.¹⁴⁹ Bei seinen frühen Arbeiten erkennt man die Nähe zu seinem Lehrer Ntiro. Wie dieser hat er eine Vorliebe für weite Landschaften, in denen der Mensch, obwohl er klein und eher unbedeutend erscheint, in verklärender Eintracht mit der Natur lebt und arbeitet.

Auch in dem Bild „Melking“ (Abb. 43, circa 1972, Öl auf Leinwand, 40 x 51 cm)¹⁵⁰ betont er die Harmonie zwischen Mensch und Tier, indem er beide Geschöpfe in

Verkündigung des Wortes“, „Der Einzug in Jerusalem“, „Die Speisung der Vielen“ und „Die Kreuzigung“. Ntiro afrikanisiert die Landschaften und die handelnden Personen. Kennedy (1991: 144)

¹⁴⁶ Ostafrika (1981: 658)

¹⁴⁷ 1961-64 High Commissioner für Tanzania in London. Miller (1975: 102)

¹⁴⁸ Mount (1989: 100)

¹⁴⁹ Kennedy (1991: 145)

¹⁵⁰ Abb. in Agthe (1990: 285)

einer Ellipse einschreibt und ihre Form sowie ihre Farbe aufeinander abstimmt. Die rotbraune Farbe des Gewands des Melkers findet sich im Grund, im Fell der Kuh und des Kalbes. Der Rücken des Arbeiters vollzieht den Bogen des Oberschenkels der Kuh nach. Schließlich leckt das Kalb vertraulich am Gewand des Mannes. Die Handhabung der Farbmodellierung erinnert stark an den französischen Maler Paul Cézanne, der auch in seinen Bildern stets die „Harmonie parallel zur Natur“ suchte.

Njaus Verdienst liegt weniger im künstlerischen als im organisatorischen und im pädagogischen Bereich. So hat er drei nicht kommerzielle Galerien gegründet: 1961 die Kibo Art Gallery in Moshi (Tanzania), 1965 die Paa Ya Paa Gallery¹⁵¹ in Nairobi und das Chemchemi Creative Arts Centre in Arusha.¹⁵² Die Paa Ya Paa Gallery, die nicht nur der Kunst, sondern auch dem Theater, der Literatur und der Musik ein Forum bieten will, hat auch heute noch einen bedeutenden Einfluß auf das Kunstgeschehen in Nairobi (s. V, 3.1.).

Zur neuen Generation von Makerere Absolventen gehören Francis Nnaggenda, Theresa Musoke und Pilkenton Ssendendo.

Francis Nnaggenda wurde 1936 in Uganda geboren. Er studierte in Deutschland und Frankreich. Später leitete er die Skulpturenabteilung der Makerere University.¹⁵³ Er gehört zu den wenigen Künstlern, die sich auch international einen Namen gemacht haben. Seine Holzskulptur „Opfer des Krieges“ in der Bibliothek der Makerere University lehnt sich in der Formgebung an Rodin an. In „Frieden II“ (Abb. 45, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm) geometrisiert er die Figuren in eckige Gebilde. Sein Stil erinnert an die des deutschen Künstlers Oskar Schlemmer.

¹⁵¹ Die Schreibweise „Paa Ya Paa Arts Centre“ findet sich bei Krammer (1994: 7) und Ast (1997: 40), Agthe benützt die Kurzform „Paa ya Paa“. Agthe (1994: 377). Ich folge der Schreibweise, wie sie auf einem Photo der Galerie zu finden ist. s. Court (1995: 300).

¹⁵² Agthe (1990: 284)

¹⁵³ Rychner (1996: 54)

Theresa Musoke wurde 1942 in Kampala geboren und erhielt 1964 ihr Diplom. 1965 bis 1967 besuchte sie das Royal College of Art in London.¹⁵⁴ Seit 15 Jahren lebt Musoke in Kenia und nimmt regen Anteil am Kunstgeschehen. Sie engagiert sich in beratender Funktion in Jurys bei Kuona Trust oder der East African Gallery.¹⁵⁵ Ihre Arbeiten, die regelmäßig in Ausstellungen in Nairobi zu sehen sind, zeigen hauptsächlich Szenen aus der Tierwelt oder aus der Welt der Maasai. Formal stehen sie den Bildern der ebenfalls in Kenia lebenden Jony Waite nahe. In vielfältigen Formzersplitterungen und -auflösungen nähert sie ihren Bildgegenstand dem Untergrund an (Abb. 46). Diese nebeneinander aufgereihten Formwiederholungen erinnern entfernt an die analytische Wiedergabe der Bewegungsabläufe bei den Futuristen. In Abb. 47 vollzieht sie die durch die entsprechende Musterung der Haut oder des Fells erfolgte Anpassung der Tiere an die Umwelt künstlerisch nach.

Pilkenton Ssengendo wurde 1942 in Kampala geboren und erhielt 1966 sein Lehrendiplom. Seit 1992 ist er Rektor an der Faculty of Fine Arts an der Makerere University. Seine frühen international geschätzten Werke zeigen impressionistische Landschaften in der Umgebung von Kampala. Später befaßte er sich intensiv mit der afrikanischen materiellen Kultur. In dem Bild „Landscape in Peace“ (Abb. 48, 1995, Öl auf Leinwand, 116 x 124 cm) läßt er sich zum Beispiel von dem rötlich-braunen Rindenstoff des Ficusbaumes inspirieren, der gewöhnlich von Flickern durchsetzt ist und in der Baganda-Tradition vielfältige Funktionen erfüllte (zum Beispiel wurde er als Kleiderstoff verwendet).¹⁵⁶ Es scheint fast so, als hätte der Künstler im Stoff die Landschaft erahnt und erfüllt. Er präsentiert sie als ein Fest der Sinne, der Schönheit und der Poesie.

¹⁵⁴ Mount (1989: 104)

¹⁵⁵ Sie nahm unter anderem mit anderen internationalen Künstlern (s. Chain Muhandi) an dem Naiwasha Workshop 1997 teil.

IV. 3. Die Zeit nach der Unabhängigkeit

IV. 3.1. Die University of East Africa

1963 wurde die University of East Africa gegründet. Mwalimu Julius Nyerere, dem Präsidenten Tanzanias, wurde die Führung der University of East Africa anvertraut, dessen Fakultäten man auf die ostafrikanischen Hauptstädte Nairobi, Makerere und Dar es Salaam verteilte.¹⁵⁷ In den ersten Jahren lokalisierte man unter anderem die Kunst in der Margaret Trowell School in Uganda, Industriedesign und Architektur in Kenia und Theaterwissenschaften in Tanzania.¹⁵⁸ Bald jedoch kam es zu Differenzen zwischen den einzelnen Regierungen, die bestrebt waren, ihre universitären Einrichtungen möglichst breit gefächert und autark anzulegen. Schließlich wurde 1970 die East Africa University aufgelöst.¹⁵⁹

IV. 3.2. Die Kenyatta University in Nairobi

1966 wurde das Department of Design an der University of Nairobi eingerichtet. Infolge interner Differenzen spaltete es sich ein Jahr später in das Department of Fine Arts der Kenyatta University und das Department of Design and Architecture an der University of Nairobi. Die Kenyatta University befindet sich auf dem sehr weitläufigen Gelände einer ehemaligen Kaserne außerhalb des Stadtzentrums.¹⁶⁰ Neben anderen Departments ist dort das Department of Fine Arts angesiedelt. Die Fakultät ist relativ klein. Etwa hundert Studenten werden von zwölf Dozenten in den Fächern Zeichnen, Drucktechniken, Grafik-Design, Textildesign, Webtechniken, Malerei, Skulptur, Keramik und Multimedia Crafts (= verschiedene kunsthandwerkliche Techniken) unterrichtet. In jedem Jahr schließen etwa

¹⁵⁶ Rychner (1996: 58)

¹⁵⁷ Bogonko (1994: 137)

¹⁵⁸ Nyachae (1993: 165)

¹⁵⁹ Bogonko (1994: 138)

¹⁶⁰ Mit dem öffentlichen Bus dauert die Fahrt circa 45 Minuten.

zwanzig Studenten die vierjährige Ausbildung zum Kunsterzieher (Bachelor of Education) oder zum freien Künstler (Bachelor of Arts) ab. Daran kann noch eine zweijährige Master-Ausbildung und eine Promotion angeschlossen werden. Die Aufnahme an die Akademie erfolgt anhand der Noten der secondary school.¹⁶¹ Es muß keine Mappe mit eigenen Arbeiten erstellt werden wie es in Deutschland üblich ist.

Jedes Semester ist in einer Klasse zusammengefaßt und muß bestimmte Kurse belegen. In den ersten beiden Jahren wird Wert auf eine breite Grundausbildung

in verschiedenen künstlerischen Teilbereichen gelegt.¹⁶² Der Student Godran Z. O. Nyotumba erklärte mir gegenüber, daß die Studenten in den ersten beiden Jahren auch angehalten würden, eine realistische Bildersprache zu verwenden. Sein Bild „Gor Mahe“ (Abb. 49, 1997, ohne Angaben) ist Ausdruck dieser Zielsetzung. In den beiden verbleibenden Jahren sollte sich der Student dann in einem selbst gewählten Bereich spezialisieren. Auf den Abbildungen (Abb. 50-53) sieht man Studentenarbeiten, die vor den Klassenräumen aufgestellt sind. Viele davon bestehen aus Beton, das ein sehr beliebtes, weil billiges Arbeitsmaterial ist.

An der Akademie wird sowohl westliche Kunstgeschichte als auch traditionelle afrikanische Kunst gelehrt. Römische und griechische Kunst, Renaissance in Italien und holländische Malerei des 17. Jh. sind Prüfungsthemen für Lehranwärter. Aus der afrikanischen Kunstgeschichte gehört lediglich die Felsmalerei der Vorgeschichte zum Prüfungsstoff.¹⁶³ Dieser eher westlich ausgerichtete Lehrplan vermeidet die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen afrikanischen Kunst. So sieht Miano auch eine Gefahr darin, daß der durchschnittliche Student mit dem „Blauen Reiter“ der deutschen

¹⁶¹ Das Fach „art and design“ muß mindestens mit einem „B“ abgeschlossen sein.

¹⁶² Diese Informationen stammen vom Leiter des Departments, der sich anfänglich recht reserviert zeigte und darauf hinwies, daß bei einer solchen Untersuchung eine amtlich erteilte Forschungserlaubnis von Nöten sei. Schließlich erklärte er sich dann doch bereit, einige Fragen zu beantworten.

¹⁶³ Kang'ara (1984: 9), zitiert nach Agthe (1990: 32)

Expressionisten vertrauter ist als mit den Zaria-Rebellen aus Nigeria.¹⁶⁴ Die Akademie arbeitet recht isoliert und gilt als extrem reaktionär. Ein Austausch mit Studenten anderer Länder existiert nicht.

Die Akademie hat keinen Einfluß auf die Entwicklung der Kunstszene ihres Landes. In Uganda besitzt die Akademie ein größeres Gewicht. Auch die zeitgenössische Kunst nimmt in der dortigen Gesellschaft eine stärkere und selbstverständlichere Position ein als in Kenia. Dementsprechend besitzt Uganda

im Gegensatz zu Kenia seit 1968 eine eigene nationale Galerie.¹⁶⁵ In Uganda dominieren die akademischen Künstler die Kunstszene, in Kenia die Autodidakten. Die unterschiedliche Bewertung der modernen Kunst in Uganda und Kenia leitet Nyachae ganz richtig aus der universitären Entwicklung her.¹⁶⁶

Dennoch wird auf internationaler Ebene die Kunst der Autodidakten aus Kenia mehr beachtet (s. III. 2.).¹⁶⁷

¹⁶⁴ In eurozentrischer Perspektive wird mehr Wert im Unterricht auf die Impressionisten, Kubisten und Expressionisten gelegt, als auf die Serpentinbildhauer von Simbabwe und die meroitischen Kulturen von Äthiopien, Eritrea und Nubien. Miano (1995: 94f)

¹⁶⁵ Das Department of Fine Arts der Makerere University hat seit seinen Anfängen Arbeiten der Studenten gesammelt. Am 24.11.1968 weihte der damalige Präsident Milton Obote die eigens für die zeitgenössische Kunst auf dem Gelände der Universität errichtete Galerie ein. Judith von Daler gibt an, daß anfänglich etwa 4 bis 25 Arbeiten pro Jahr gesammelt wurden und die Sammlung circa 300 Stücke umfaßte. Obwohl Gregory Maloba und Jonathan Kingdon als Gründer genannt werden, gelang es Maloba nicht, der 1966 die Leitung des neuen Fine Art Department in Nairobi übernahm, dort etwas Ähnliches einzurichten. Daler (1971: 50). Durch den Bürgerkrieg in den 70er und 80er Jahren ging die Sammlung verloren. Seit 1992 leitet der Künstler Fabian Kamulu Mpagi die Galerie.

¹⁶⁶ Nyachae (1995: 165)

¹⁶⁷ Krammers Beurteilung, daß das Makerere University College of Fine Arts in der heutigen Zeit an Gewicht verloren hat, trifft meiner Ansicht nach nicht zu. Krammer (1994: 25). Im Gegenteil, seit dem Ende des Bürgerkrieges 1986 gewinnt die Universität in Uganda langsam wieder an Bedeutung und übernimmt eine entscheidende Rolle in der Entwicklung einer autonomen Kunstbewegung.

V. DIE KUNSTSZENE

V. 1. Nairobi als Kunstzentrum Ostafrikas

Bis heute ist Kenia der wirtschaftliche und kulturelle Knotenpunkt Ostafrikas. Aufgrund der jahrelangen stabilen politischen Situation des Landes wurde die Hauptstadt Nairobi die Basis vieler internationaler Organisationen wie der GTZ, UNEP, GAUFF, UNESCO etc., die von dort aus ihre Aktionen in den benachbarten Ländern planen und ausführen. Diese ausländischen Experten und die regelmäßig einsetzende Touristenflut führte zu einer verstärkten Nachfrage nach Kunstprodukten jeglicher Art: Airport Art, Schildermalerei und ernst zu nehmende Kunst. So ist Nairobi zu einem Umschlagplatz afrikanischer Kunstartikel aus dem ganzen Kontinent avanciert. In den verschiedenen curioshops der Stadt findet man einheimische Schnitzereien der Akamba, Arbeiten der Makonde aus Tanzania sowie alt anmutende Repliken von Masken und Skulpturen aus allen westafrikanischen Ländern. Nairobi gilt auch als Zentrum zeitgenössischer ostafrikanischer Kunst.¹⁶⁸ Deren Vermarktung und der Verkauf der Objekte beschränkt sich auf einige wenige Galerien. Auch die ausländischen Kulturinstitute, die immer wieder Räume für Ausstellungen zur Verfügung stellen, sind für die Künstler ein wichtiges Forum, um mit ihrer Kunst an die Öffentlichkeit zu treten. Viele Künstler haben sich daher in Nairobi oder der Umgebung der Stadt niedergelassen. So kann von einer deutlichen Zentralisierung des Kunstgeschehens Ostafrikas auf die Hauptstadt Nairobi gesprochen werden. Abzuwarten bleibt jedoch, ob sich diese Hochburg nicht in naher Zukunft nach Kampala, Uganda, verlagern wird. Jahrelange politische Mißwirtschaft unter Daniel Arap Moi hat zu einem Niedergang der Wirtschaft geführt.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ströter-Bender (1991: 83)

¹⁶⁹ Entwicklungsgelder wurden in großem Umfang veruntreut und wichtige Investitionen in die Infrastruktur, etwa die Wasserversorgung und das Elektrizitätsnetz, versäumt. Die wichtigste Verbindungsstraße nach Mombasa, der Hafenstadt am Indischen Ozean, wurde durch Regenfälle Ende 1997 und Anfang 1998 so schwer beschädigt, daß sie auf weiten Strecken unbefahrbar war. Die Wasserversorgung fällt regelmäßig in Nairobi und anderen Städten aus, das gleiche gilt für die Elektrizität. Immer wieder kommt es in den Slumgebieten von Nairobi zu Ausbrüchen von Cholera

V. 2. Kulturelle Institutionen¹⁷⁰

V. 2.1. Die Gallery Watatu

Die wichtigste und bisher einflußreichste Galerie in ganz Ostafrika ist sicherlich die im Stadtzentrum von Nairobi liegende Gallery Watatu. Sie wurde 1969 von den Künstlern Robin Anderson, David Hart und Jony Waite gegründet.¹⁷¹ 1984 wurde die Galerie von Ruth Schaffner (Abb. 54) übernommen, die von entscheidender Bedeutung für die Kunstentwicklung in Ostafrika wurde.¹⁷² Schaffner bestärkte zahlreiche junge kenianische Autodidakten in ihrem Weg (s. III, 2). Da sie jedoch oft unkritisch Bilder in Kommission genommen hat, sind in der Gallery Watatu viele Arbeiten von minderer Qualität zu sehen. Außerdem führte Schaffner ein hohes Preisniveau ein, das zum einen die Kunstwerke aus dem billigen Preisniveau der Airport Art heraushob, sie jedoch gleichzeitig damit für viele Afrikaner unerschwinglich machte.¹⁷³ Durch Schaffners Kontakte zu zahlreichen Museen und Kunstliebhabern und vor allem durch ihr Gespür für die Bedürfnisse des Marktes konnte sie ihren Künstlern die Teilnahme an Ausstellungen in aller Welt

und anderen Epidemien (zum Beispiel Anfang 1989). Jedes Jahr sterben im Nordosten Kenias Menschen an Hunger. Immer häufiger kommt es zu politisch motivierten Stammesfehden, werden Studentendemonstrationen blutig niedergeschlagen, die Universitäten geschlossen, Ausländer und Urlauber überfallen, und die Stadt Nairobi wird häufig von Unruhen und Plünderungen heimgesucht. 1997 wurden die Kenianer, die aus dem Landesinneren an die Küste gezogen waren, von den alt eingesessenen Küstenbewohnern gewaltsam vertrieben. Damals ging die Zahl der Touristen, der wichtigste Devisenbringer, deutlich zurück.

¹⁷⁰ In der Zeit der Unabhängigkeit hatte Nairobi zwei Galerien: die Sorsbie Gallery (1960-63), die im Haus von Lord und Lady Sorsbie in Muthaiga, Nairobi, untergebracht war und von Elimo Njau geleitet wurde, und The New Stanley Gallery im New Stanley Hotel (1960-70). 1970 wurde die The New Stanley Gallery durch die Gallery Africa ersetzt, die sich jedoch ein Jahr später wieder auflöste. 1963 bis 1966 existierte das Chemchemi Cultural Centre. Das Kollegium formte dann die Paa Ya Paa Gallery, die immer noch besteht und von Elimo Njau und seiner Frau Phillida geleitet wird. 1969 gründeten drei der in New Stanley teilnehmenden Künstler die Gallery Watatu. Nyachae (1995: 317)

¹⁷¹ Krammer (1994: 32)

¹⁷² (Watatu bedeutet im Swahili drei Personen, bezogen auf die drei Gründer). Schaffner wurde 1914 in Mannheim geboren. 1933 emigrierte sie nach Frankreich und später nach Amerika. 1972 gründete sie Galerien für zeitgenössische Kunst in Santa Barbara und Los Angeles, Kalifornien. 1984 übernahm sie schließlich die Gallery Watatu. The Passionate Journey (1997: ohne Seite)

¹⁷³ Die Preise der Gallery Watatu bewegten sich 1997 zwischen 1300 und 6000 DM pro Bild. Zum Vergleich: ein Dozent an der University of Nairobi verdient circa 900 DM monatlich.

ermöglichen.¹⁷⁴ Ihrem Einsatz und ihrem organisatorischen Geschick ist es zu verdanken, daß heute die ostafrikanischen Künstler auf internationaler Ebene bekannt sind.

Durch den Tod Schaffners 1996 hat die Gallery Watatu ihre dominierende Position eingebüßt.¹⁷⁵ Viele der Künstler sind in existentielle Schwierigkeiten geraten. Dieser Nullpunkt könnte jedoch auch bedeuten, daß sich die Künstler, die Universitäten und die Regierung auf die eigenen Stärken besinnen und einen aktiven, vom Westen abgelösten Part in der Entwicklung der Kunst übernehmen. Das Anlegen einer permanenten Sammlung durch die Regierung wäre der erste und wichtigste Schritt dahin. Vielfältige Pläne der Künstler zur Einrichtung einer eigenen Sammlung (s. Oswaggo) oder zur Organisation von Ausstellungen (s. Kenya Artist Association) wurden schon gemacht, aber sie müssen nun verwirklicht werden.

V. 2.2. Die Gallery of Contemporary East African Art

Die Gallery of Contemporary East African Art wurde 1986 von der Kenya Museum Society gegründet und befindet sich in dem National Museum Nairobi, einem Natur- und Völkerkundemuseum, das von einer großen Besucherzahl aus dem In- und Ausland frequentiert wird. Sie ist damit die einzige Galerie, die auch viele Kenianer besuchen. Einer ihrer Gründer ist die Engländerin Wendy Karmali, die die Galerie ehrenamtlich mit Hilfe einer Halbtagskraft führt. Zuweilen arbeitet sie mit Rob Burnet zusammen, dem Leiter von Kuona Trust. Neben geläufigen

¹⁷⁴ zum Beispiel: Wegzeichen (Frankfurt) 1991, African Explores (New York) 1991-1994, Africa Hoy 1992-1993, Recontres Africaines 1994, Africus (Johannesburg Biennale) 1995, Seven Stories about Modern Art in Africa (London) 1995-1996, The Osaka Triennale 1993, Dakar Biennale 1993 u. 1996 und viele andere in New York, Kalifornien, Deutschland und Japan. The Passionate Journey (1997: ohne Seite)

¹⁷⁵ Tatsächlich schien es nur so, als ob die Galerie ein florierendes, erfolgreiches Unternehmen wäre. Schaffner investierte ständig sehr viel Eigenkapital und hielt wahrscheinlich zu Publicity-Zwecken diese Illusion aufrecht. Nach Ruth Schaffners Tod muß darüber nachgedacht werden, ob die Galerie in dieser Form fortbestehen kann.

Namen aus ganz Ostafrika finden sich dort auch sehr viele unbekannte Künstler.¹⁷⁶ Die Preise sind mit denen der Sarang Gallery vergleichbar (ab 300 DM aufwärts). Seit 1990 wird einmal im Jahr auf dem Museumsgelände ein großes Art Festival organisiert. 1996 wurden circa 600 Bilder von 300 Künstlern gezeigt, die Hälfte der Objekte wird in der Regel verkauft.¹⁷⁷ Viele Künstler beklagen sich über die für sie zu hohen Eintrittspreise.¹⁷⁸

V. 2.3. Die Sarang Gallery

Die Sarang Gallery, die der indische Inhaber Mahenda Shah führt, befindet sich schräg gegenüber der Gallery Watatu. In den beschränkten Räumlichkeiten hängen, mit einem Tante Emma Laden vergleichbar, dicht neben- und untereinander Erzeugnisse der Airport Art und Werke so bedeutende Künstler wie Rosmary Karugi, Joel Oswaggo, Ancient Soi, Kivuthi Mbuno und Sam Njau etc. Da die Preise (ab 300 DM) um ein Vielfaches unter den Preisen der Gallery Watatu liegen, besitzt die Galerie einen großen internationalen Kundenkreis. Als reine Verkaufsgalerie hat sie keinen Einfluß auf die Kunstentwicklung des Landes.

V. 2.4. Malindi Artists Proof

Sarenco und sein italienischer Geschäftsfreund Tanzini haben das Künstleratelier Malindi Artists Proof an der Küste Kenias in Malindi gegründet. Den Künstlern wird das Material (meist die Leinwand in der Einheitsgröße 160 x 240 cm) zur Verfügung gestellt. Außerdem erhalten sie eine monatliche Pauschale, die der

¹⁷⁶ Meiner Meinung nach müßten die teilnehmenden Künstler sorgfältiger ausgewählt werden, da auch Künstler, die ihre Kollegen deutlich kopieren, ausgestellt werden.

¹⁷⁷ Kariuki (1997: VI)

¹⁷⁸ wie ich in Gesprächen mit mehreren Künstlern erfuhr. Am 7.3.1997 konnte ich das Art Festival besuchen. Der Eintrittspreis betrug 300 Ksh (circa 10 DM).

Galerie die Rechte für alle in der Vertragszeit hergestellten Werke sichert.¹⁷⁹

Künstler wie Richard Onyango, Abdullah Salim und Cheff Mwai sind in der Galerie vertreten.

V. 2.5. Ausländische Kulturinstitute

Die Kulturinstitute French Cultural Centre, Goethe-Institut und British Council mit Sitz in Nairobi stellen den Künstlern immer wieder unentgeltlich ihre Räume für Ausstellungen zur Verfügung. Außerdem übernehmen sie in der Regel die anfallenden Kosten für die Organisation der Ausstellungen, für den Druck sowie für den Versand von Einladungskarten und Plakaten. Der United States Information Service (USIS) sponsert Ausstellungen von einheimischen Künstlern in der USA. Damit sind die Ausländischen Kulturinstitute ein wichtiges Forum für die kenianischen Künstler.

Die GTZ gibt seit 1991 im Rahmen ihres „Small Towns Development (STDP) Project“ einmal im Jahr circa 1600 Kalender heraus, in denen Werke zeitgenössischer kenianischer Kunst abgebildet und an die 150 Gemeinden in Kenia verteilt werden (Abb. 55).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Angeblich setzen Sarenco und Partner die Pauschale recht hoch an. Richard Onyango soll monatlich circa 1400 DM (Ksh. 40,000) bekommen haben. Diese Entlohnung soll sich 1992, nach dem Erfolg seiner Drosie-Serie, auf 4000 DM (Ksh.120,000) erhöht haben. Nyachae (1995: 184)

¹⁸⁰ GTZ (= Deutsche Gesellschaft für technische Zusammenarbeit) unterstützt zusammen mit dem kenianischen Ministry of Lokal Government (MoLG) die Gemeinden in der Planung und Finanzierung von Projekten zur Infrastruktur oder zur Wasserversorgung. Meistens setzen sich die in den Kalendern abgebildeten Werke thematisch mit den Problemen auf dem Land auseinander.

V. 3. Kunstzentren

V. 3.1. Paa Ya Paa Gallery

Die Galerie wurde 1965 von Elimo Njau gegründet (s. IV, 2.1.) und ist damit die einzige derartige Institution, die sich über einen solchen langen Zeitraum in afrikanischer Hand halten konnte. Die Galerie befindet sich in Ridgeways, Kiambu, etwa 15 Kilometer von Nairobi entfernt und dient als Treffpunkt für Künstler, Musiker und Schriftsteller. In der Galerie befindet sich eine Sammlung ostafrikanischer Kunst. Regelmäßig werden Ausstellungen, Workshops und Theateraufführungen organisiert.¹⁸¹ Elimo Njau, der sich nicht nur als Künstler (und Kunstdozent, Abb. 43), sondern auch als Schriftsteller versteht, möchte abseits der auf Gewinn bedachten Galerien und der Einflußnahme durch westliche Käufer einen Ort anbieten, an dem in den verschiedensten künstlerischen Bereichen ungestört kreativ gearbeitet werden und ein fruchtbarer Austausch stattfinden kann. In diesem Sinne formuliert Njau die Ziele seiner Galerie:

„...seeks to be ‚just a place away from lecture halls and away from experts, a place where creative ideas and thoughts may flourish and flow freely between persons in the spirit of equality and in a relaxed and casual atmosphere. In such a place and atmosphere we hope artists, musicians, architects, writers, playwrights, actors and critics will gather momentum for further creative work“.¹⁸²

Tatsächlich wurden viele Künstler durch Njaus Galerie in ihrer künstlerischen Entwicklung entscheidend beeinflußt und unterstützt, zum Beispiel die Künstler Samwel Wanjau und Francis Kahuri. Gerade durch den Tod von Ruth Schaffner kann die Galerie an Bedeutung gewinnen. Sie hat das Potential und die Chance, eine führende Rolle in der Kunstentwicklung zu übernehmen. Die Galerie wurde, ähnliches gilt für Kuona Trust, als ein Ort ausgewählt, an dem UNESCO-Stipendien absolviert werden können.¹⁸³

¹⁸¹ Der Name bedeutet in Kisuaheli „Antilope“ und „sich erheben“. Mit der Vorstellung der sich erhebenden Antilope wollte man auf die Gefahr der Degenerierung der Kunst in Folge ihrer Kommerzialisierung durch den Tourismus hinweisen. Miano (1995: 93)

¹⁸² Paa ya Paa Gallery (1965: ohne Seite)

¹⁸³ Agthe in einen Brief an die Autorin am 17.3.1999

V. 3.2. Kuona Trust

Kuona Trust versteht sich als ein nicht kommerzielles Kunstzentrum, das sich um die Förderung der zeitgenössischen Kunst bemüht. Das 1995 gegründete Art Center gehört zum National Museum und befindet sich auch in einem kleinen Gebäude auf dessen Gelände. In den Räumen von Kuona Trust können Künstler mit frei zur Verfügung gestellten Materialien (Farbe, Leinwand, Druckstöcke) unbehelligt arbeiten und experimentieren, wie mir der englische Leiter Rob Burnet in einem Gespräch versicherte.¹⁸⁴ In einem freien Klima soll der Künstler ohne kommerzielle Zwänge einen eigenen Stil entwickeln können, der sich nicht nach den Vorstellungen ausländischer Käufer richtet, sondern von den eigenen Landsleuten verstanden wird. In dieser Zielsetzung steht Kuona Trust der Sisi Kwa Sisi Bewegung nahe (s. IX, 6.).

Burnet bemüht sich um die Organisation von Ausstellungen und Workshops. So organisierte er zusammen mit den Künstlern Chain Muhandi, Theresa Musoke, Sane Wadu, Elijah Ogira und Omega Ludenyi den „Wasanii international artists workshop“ im Elsamere Field Study Centre in Naivasha, der vom 5. bis 19. April 1997 zwanzig internationale Künstler aus Amerika, Botswana, Japan, Indien, Elfenbeinküste, Nigeria, Uganda, Tanzania, Großbritannien und Sambia zusammenführte.¹⁸⁵ Schließlich wurden die Arbeiten in einer Abschlussausstellung im National Museum der Öffentlichkeit präsentiert.¹⁸⁶ Geplant ist auch der Kauf von Stellwänden, die die Künstler für Ausstellungen mieten können. Nach Angaben Burnets finanziert sich das Art Center allein durch Spenden.¹⁸⁷ Außerdem besitzt Kuona Trust eine eigene art webside im Internet.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Burnet am 12.3.1997

¹⁸⁵ Gacheru (14-20.4.1997: III)

¹⁸⁶ Informationsblatt von Kuona Trust, 1997

¹⁸⁷ Burnet am 12.3.1997

¹⁸⁸ Kariuki (6-12.1.1997: VI)

V. 4. Künstlervereinigungen

V. 4.1. Banana Hill Art Studio

1992 formierte sich das Banana Hill Art Studio, ein Zusammenschluß von Künstlern, die ein gemeinsames Atelier in der Ortschaft Banana Hill besitzen. Ein Gründer war der Künstler Shine Tani (Abb. 56), der in Ngecha geboren und aufgewachsen ist. Heute gilt er als Koordinator und Kopf der Vereinigung, die mittlerweile bekannte Künstler wie John Silver, Andrew Kamondia (Abb. 57), Martin Kamuyu (Abb. 58), Joseph Catoon und Shade Kamau zu ihren Mitgliedern zählt.¹⁸⁹ Das Atelier besteht aus einem Haus, das die Künstler gemeinsam gemietet haben. Sie arbeiten zusammen in einem Raum, malen ihre Bilder direkt auf dem Boden und teilen sich die Materialien, die Leinwand und die Farben. Die Wände werden gleichzeitig als Ausstellungsfläche genutzt. Der Vereinigung gehören vor allem junge Künstler an, die oft noch nicht ihren eigenen Ausdruck gefunden haben. So ist es verständlich, daß durch die enge Zusammenarbeit eine gegenseitige Beeinflussung nicht ausbleibt. Tatsächlich kann man von einem eigenen Banana-Hill-Stil sprechen, der sich durch eine thematische Nähe und eine ähnliche Farbgebung der Arbeiten auszeichnet.

V. 4.2. Ngecha Artist Association

1995 gründete Chain Muhandi zusammen mit den Künstlern Sane Wadu, Eunice Wadu, Sebastian Kiarie, King Dodge, und Wanyu Brush die Ngecha Artists Association.¹⁹⁰ Das Ziel dieser Verbindung ist die Förderung von Künstlern in

¹⁸⁹ Goethe Institut (November 1996: ohne Seite)

¹⁹⁰ Die Idee zu diesem Zusammenschluß kam auf, als Ruth Schaffner in Ngecha Workshops organisierte. Auch in ihrer Galerie richtete sie Ausstellungen speziell für die Ngecha Künstler ein. East African Standard (25.8.1995: 7). Natürlich gab es schon vor Schaffners Aktivitäten in Ngecha Künstler (seit 1959 James Kahura Njui, 1962 Richard Gichuhi Njiei, Francis Mbugua, Githire und Brüder, 1969 Wanyu Brush, 1971 Muhoro, 1984/ 85 Sane Wadu). Wanyu Brush am 28.4.1997. Aus diesem Grund wehren sich Künstler wie Wanyu Brush und Meek Gichugu vehement dagegen, daß in den Zeitungen Sane Wadu als „father of Ngecha artist“ bezeichnet wird. Wahr ist jedoch,

Ngecha sowie auf nationaler und internationaler Ebene.¹⁹¹ In unregelmäßigen Abständen werden etwa fünftägige Workshops organisiert, bei denen sich alle Künstler aus Ngecha in den Räumen des YMCA-Centers treffen und zusammenarbeiten (Abb. 59).¹⁹² Zu den offenen Workshops laden die Künstler Schulklassen und andere Interessenten ein. In Planung ist ein Ausstellungs- und Verkaufsraum.¹⁹³ Der Stil dieser Gruppe ist weniger einheitlich wie bei den Künstlern des Banana Hill Art Studios, da bis auf diese Ausnahmen jeder für sich arbeitet.

V. 4.3. Kenya Art Association

1995 wurde die Kenya Art Association aus Unmut vieler Künstler über die von Wanjiku Nyachae, einer ehemaligen Mitarbeiterin Ruth Schaffners, vorgenommene Auswahl der in der Whitechapel Art Gallery-Ausstellung in London vertretenen Künstler gegründet.¹⁹⁴ Die Vorsitzende ist Wambui Murina, eine Schriftstellerin, die am National Theater tätig ist. In unregelmäßigen Abständen finden Sitzungen im British Council statt, da die Vereinigung über keine eigenen Räume verfügt. Dem Verein gehören etwa 200 Mitglieder an. Die Mitgliedsgebühr beträgt 200 Ksh.¹⁹⁵ Am 19.4.1997 besuchte ich ein Meeting, in dessen Verlauf vor allem über die Finanzierung und Organisation von Ausstellungen diskutiert wurde. Obwohl der Verein offiziell beim Department of Culture registriert ist, erhält er keine staatlichen Zuschüsse. Der Verband plante eine Ausstellung im Juni 1997 in Westlands, besaß aber noch nicht das erforderliche Geld dafür. So war ein

daß sein Beispiel eine Initialzündung von immenser Wichtigkeit in Ngecha war und die Bedeutung der Kunst enorm steigerte.

¹⁹¹ Sunday Nation (27.5.1995: ohne Seite)

¹⁹² Am 12.5.1997 habe ich einen solchen Workshop besucht. Es waren 17 Künstler aus Ngecha und Umgebung anwesend, die sich in einer sehr lockeren Atmosphäre trafen und zusammenarbeiteten. Kahuri meinte, das wichtigste Anliegen dieser Workshops sei, sich gegenseitig zu ermutigen. Kahuri am 12.5.1997.

¹⁹³ Meek Gichugu am 21.5.1997

¹⁹⁴ Nyachae wurde vorgeworfen, sie vertrete nur die Interessen Ruth Schaffners. Mwangi (1995: ohne Seite). 1996 ging die gleiche Ausstellung weiter nach Schweden in die Malmö Konsthall (Malmö) und in die USA ins Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

¹⁹⁵ Dieser Betrag sollte auf 500 Ksh (circa 16 DM) erhöht werden.

Tagesordnungspunkt, mögliche Sponsoren ausfindig zu machen. Außerdem wurde überlegt, ob man die Ausstellungen unter ein bestimmtes Thema stellen sollte, um sie mit der finanziellen Unterstützung von Hilfsorganisationen durchführen zu können.

Der Künstler Kioko Mwitiki richtete zum Beispiel 1997 eine Ausstellung in Kooperation mit dem International Committee of Red Cross (ICRC) aus, um die Kampagne zum Boykott von Landminen zu unterstützen (Abb. 60).¹⁹⁶ Ähnliche Ausstellungen gab es über Wildlife (Wildlife Center), Refugees from Zaire (U.N.), Community development (US Aid), Shelter Housing (Habitat/ Architect Association), Street-children (UNICEF, Undungu Society, Streetwise, Unesco) und Woman and Development (FEMMET, Fida).¹⁹⁷ Obwohl dabei auch die Gefahr der Abhängigkeit von den Themen oder von der Organisation besteht, wie Murina einwarf, fand dieser Vorschlag allgemeine Zustimmung. Weiter überlegte man, ob man Kunstwerke nicht einfach vermieten könne. Außerdem wurde das zu hohe Preisniveau der Kunstwerke kritisiert, und man kam überein, die Preise für kenianische Käufer niedriger festzulegen.

Zusammenfassend wurde noch einmal festgestellt, daß man sich in der Folgezeit um die Organisation von Ausstellungen und von Workshops zur Ausbildung der jungen Künstler kümmern wolle. Meiner Ansicht nach ist dieser Verein schlecht organisiert, und der Zusammenhalt innerhalb der Gruppe ist ungenügend ausgeprägt. In den vergangenen beiden Jahren kamen nur zwei Ausstellungen zustande. Murina scheint die einzige zu sein, die sich engagiert einsetzt. Die anderen gewählten Vorsitzenden waren nicht einmal anwesend. Mit der Beschaffung von Geld durch eventuelle Sponsoren ist der Verein offenbar überfordert.

¹⁹⁶ Die Ausstellung fand auf einer Wiese 30 Kilometer außerhalb Nairobis (5 Kilometer entfernt von Kiserian Town an der Isinya Road, Magadi Road) vom 21. bis 30.3.1997 statt.

¹⁹⁷ Ast (1997: 42)

VI. DER STELLENWERT DER KUNST IM HEUTIGEN KENIA

VI. 1. Kulturpolitik

Das Department of Culture, das 1979 gegründet wurde, ist zuständig für die Belange der modernen Kunst.¹⁹⁸ Der Staat betreibt jedoch kaum eine Kunstförderung.¹⁹⁹ Eine gesetzlich vorgeschriebene Kunstförderung, wie in Deutschland die „Kunst am Bau“, existiert nicht, auch Geld für Kunst im öffentlichen Raum steht nicht bereit. Der Staat scheint die moderne Kunst nicht wahrzunehmen und forciert eher Projekte der traditionellen Kultur (zum Beispiel traditionelle Tanzauftritte bei öffentlichen Anlässen). Schon Miller schrieb 1975, daß im Gegensatz zu Uganda die kenianischen Künstler mit ausländischen um öffentliche Aufträge konkurrieren müssen.²⁰⁰ So wurde die Gestaltung eines Denkmals für den 1978 verstorbenen Präsidenten Jomo Kenyatta nicht an einen Afrikaner vergeben.²⁰¹ 1994 wurde im zentral gelegenen Uhuru Park (Nairobi) ein Denkmal zur Verherrlichung des Präsidenten und seiner Partei eingeweiht, das jedoch nicht künstlerischen, sondern allein propagandistischen Gesichtspunkten gerecht wird. Daneben finden sich nur wenige Kunstobjekte im öffentlichen Raum.²⁰² Bezeichnenderweise besitzt Kenia keine nationale Sammlung zeitgenössischer Kunst.²⁰³

¹⁹⁸ Sukuro (1990: 133)

¹⁹⁹ 1982 jedoch stellte das Department of Culture Transportmöglichkeiten und Stellwände zur Verfügung, sodaß die Arbeiten zeitgenössischer Künstler in Schulen und auf Marktplätzen gezeigt werden konnten. Die Ausstellungen wurden über eine Dauer von sechs Monaten hinweg gezeigt und zogen bis zu 12000 Besucher pro Tag an. Zum ersten Mal wurde damit einer breiten Öffentlichkeit Kunst zugänglich gemacht. Sukuro (1990: 134)

²⁰⁰ Die ausländischen Künstler dominierten bis in die 70er Jahre den Markt in Kenia. In Uganda bestanden zur gleichen Zeit für die heimischen Künstler eher Möglichkeiten, öffentliche Aufträge zu bekommen. Miller (1975: 14)

²⁰¹ Agthe (1990: 27)

²⁰² Der ugandische Künstler Nnaggenda hat eine Mutter-und-Kind-Skulptur, die sich formal an Henry Moore anlehnt, dem kenianischen Staat gestiftet. Sie befindet sich vor dem National Museum in Nairobi.

²⁰³ Nach Nyachae gab es 1963, im Jahr der Unabhängigkeit, von Vice-President Mwai Kibaki und später von Vice-Präsident Joseph Murumbi Bestrebungen, eine Galerie zu etablieren. Nyachae (1995: 179). Nur einige Unternehmen besitzen eigene Sammlungen, zum Beispiel Banken (die National Bank of Kenia, die Kenya Commercial Bank), Hotels (das Standard Hotel), Brauereien und Esso.

Die fehlende staatliche Unterstützung der Künstler führt nach der Ansicht Sukuros zu einer Unterentwicklung der Kunst.²⁰⁴ Kang'ara wa Njaambi sieht in dieser Vernachlässigung der Kunst ein politisches Kalkül, denn eine Kunst, die die Menschen in ihrer Identität und als Gemeinschaft stärkt, könnte Kräfte mobilisieren, die einem autoritären Regime gefährlich werden könnten.

„It's not because of ignorance that there is no policy on art. It's on purpose. Art gives people an identity, identity gives a direction, creates unity. Without an identity people are useless, a nobody. The government wants to keep the people ununited, confused. The more confused people are the more you can loot them economically...they want to keep the people where they are: confused, ununited, living in a traditional way”.²⁰⁵

Tatsächlich hat die Regierung immer wieder starke, progressive Persönlichkeiten, die ihrer Politik kritisch gegenüberstanden, unterdrückt oder des Landes verwiesen (zum Beispiel den Schriftsteller Ngugi wa'Thiong'i). Die kenianische Regierung mißt der Kunst dennoch keine Bedeutung zu, da sie politisch, gesellschaftlich und wirtschaftlich eine eher geringe Rolle spielt.

VI. 1.1. Kunst im Unterricht an Regelschulen

Die Kindergärten in Nairobi beruhen auf englischem Vorbild und sind extrem leistungsorientiert. Sie verstehen sich als Vorbereitung auf die Schule. Die Kinder lernen rechnen, schreiben, lesen und bekommen in regelmäßigen Abständen die entsprechenden Bewertungen. Meistens wird anhand von Vorlagen gemalt. Freies Zeichnen ist eher selten. Kreativität und Phantasie werden kaum gefördert.²⁰⁶ An den Schulen gestaltet sich die Situation ähnlich. In der Primary School wird das Fach „art and crafts“ gelehrt, das, wie der Name besagt, Zeichnen sowie kunsthandwerkliche Arbeiten (unter anderem Ton- oder Flechtarbeiten) enthält.

²⁰⁴ Sukuro (1990: 8)

²⁰⁵ Oomen (1989: 53)

²⁰⁶ In Gesprächen mit mehreren Müttern in Nairobi wurde mir dieses bestätigt. Meine Tochter, die mit fünf Jahren den Kindergarten besuchte, bekam insgesamt fünf Hefte, von denen vier für Übungen zum Schreiben, Rechnen und zum Erlernen der Uhr vorgesehen waren. Jeweils nach einem Schuljahr (Trisemester) bekamen die Kinder ein Zeugnis, in dem die einzelnen Leistungen

Der Unterricht tendiert eher zu letzterem, da hierin spätere potentielle Arbeitsfelder vermutet werden. In der Secondary School ist Kunst kein Pflicht-, sondern lediglich ein Wahlfach unter vielen.²⁰⁷ Der Lehrplan ist wesentlich nach westlichen Inhalten ausgerichtet und berücksichtigt die afrikanische Situation nur unzureichend. Der niedrige Stellenwert, den die Regierung dem Kunstunterricht beimißt, ist offensichtlich.

VI. 2. Kunst und Kommerz

Nyachae resümiert in ihrer Untersuchung: „Contemporary art in Kenya is a commercial activity“.²⁰⁸ Tatsächlich bedeutete der wirtschaftliche Aspekt bei der Mehrheit der autodidaktischen Künstler zu Beginn ihrer Künstlerlaufbahn die entscheidende Antriebsfeder. Häufig ergab sich die Entscheidung für das Malen von Bildern zufällig, meist durch die Anregung einer Galerie oder eines Europäers.²⁰⁹ Auf die gleiche Weise entstanden seit den 20er Jahren auch in ganz Afrika die von Europäern initiierten Kunstschulen (s. III, 2.). Der Kenianer Hezbon Owiti etwa arbeitete als Wärter am ChemChemi Kulturcenter und dessen Direktor ermutigte ihn zur Malerei. Auch der Künstler Lilanga aus Tanzania hatte 1973 eine Stellung als Wärter am Nyumba Ya Sanaa Kunstzentrum inne, wo ihn der Direktor zur Malerei brachte. Jak Katarikawe aus Uganda war als Chauffeur bei einem Briten tätig, der ihm einen Malkasten schenkte und ihn anregte, Abendkurse zu besuchen. Der Kenianer Morris war bei der Galery Watatu zuerst als Reinigungskraft angestellt und mauserte sich später zum Künstler (s.u.). Verließ der Förderer das Land und kam dadurch der Markt zum Erliegen, hörten oft auch die Schüler auf zu arbeiten. Auch viele der Künstler in der von Sarenco und seinem italienischen Geschäftspartner Tanzini geleiteten Kooperative „Malindi

und ihr soziales Verhalten genau verzeichnet waren.

²⁰⁷ Pflicht sind nämlich acht Fächer: Englisch, Kiswahili, Mathematik, Biologie, Physik und Chemie, Geographie, Geschichte und Politik. Außerdem sollte je ein Fach aus den folgenden Gruppen gewählt werden: 1. Gruppe: christliche Religion, islamische Religion, Hindu-Religion, Ethik; 2. Gruppe: Hauswirtschaft, Landwirtschaft, Holzarbeit, Bauen, Konstruktion, Maschinenbau, Elektrizität, Zeichnen und Design; 3. Gruppe: Französisch, Deutsch, Kunst und Design, Musik,

Artists Proof“ in Kenia legen regelmäßig die Arbeit nieder, wenn Sarengo in seinem halbjährigen Turnus nach Europa zurückkehrt. Sobald Sarengo wieder im Land ist, nehmen sie sie wieder auf.

Nicht selten waren die Künstler in einem „verwandten Gewerbe“, nämlich der airport art tätig. So stellten die Künstler Francis Kahuri, Chain Muhandi und Nnyanzi in ihren künstlerischen Anfängen Batiken für Touristen her.²¹⁰ Ancient Soi arbeitete in jungen Jahren in einem curio shop.²¹¹ Als Katalysator erwies sich meist ein erfolgreicher Verkauf bei einer Galerie (meistens fällt der Name Ruth Schaffner). So bekannte Sane Wadu: „After selling three paintings, I realised I am an artist. I decided to go commercial“.²¹²

Andere ließen sich durch den Erfolg von Freunden oder Bekannten aktivieren. Shine Tani erzählte mir, daß er in der Zeit, als er als Straßenjunge in Nairobi lebte, von den ausgeschriebenen Preisen in den Auslagen der Galerien so beeindruckt gewesen sei, daß er sich nach dem Motto, „was die können, kann ich auch“, für den „Beruf“ des Künstlers entschieden habe.²¹³ Der Erfolg des Künstlers Sane Wadu 1989 löste in seinem Heimatdorf Ngecha geradezu einen Boom aus, der dazu führte, das sich Ngecha zu einer Künstlerkolonie entwickelte. Der Beginn der

Buchhaltung, kaufmännisches Wissen, Wirtschaft, Schreibmaschine und Büro. Bogonko (1994: 135)

²⁰⁸ Nyachae (1995: 189)

²⁰⁹ Albert Lubaki (geb. 1895) und Tshyela Ntendu aus Zaire sind die frühesten publizierten Beispiele von Autodidakten, die durch Europäer zum Malen angeregt wurden. Ihr europäischer Förderer hatte Malereien an ihren Hauswänden gesehen und sie daraufhin angesprochen.

²¹⁰ Nnyanzi erzählt, wie sich seine Künstlerlaufbahn gestaltete: „Then this friend who painted, suggested that I'd make batiks. Okay; I said, let's try. So we looked at what other artists were producing, bought books on batiks and finally we managed to come up with batiks. They were different from the others, because we didn't have any guidance. We decided to formulate our own style...When I started making batiks the first time, I didn't really imagine I'd do it for ever, or I'll be an artist for ever. I thought I was doing it so that I could get myself something else to do. It would be like a launching pad. If my exhibition had failed, I would have got on to another thing altogether“.

Oomen (1989: 43)

²¹¹ Soi: „I bought art materials: hardboard and watercolours. I started painting really early in the morning. By three o'clock I had finished four paintings. I brought them to my boss and asked him to sell them for me. The following day I went around the shop again. From far I could see the owner smiling; he had already sold two of my paintings. From then on I cared more for painting. I started making one painting a day“.

Oomen (1989: 43)

²¹³ Shine Tani am 14.3.1997

Laufbahn von Künstlern wie Chain Muhandi, Wanyu Brush, Meek Gichugu, den Banana-Hill-Künstlern kann ebenfalls auf diese Zeit zurückgeführt werden. Nicht selten fangen schließlich auch andere Familienmitglieder an zu malen, zum Beispiel Sane Wadus²¹⁴ und Wanyu Brushs Frauen, Chain Muhandis Bruder, Joel Oswaggos Neffe und Acent Sois Kinder. Oft verteilt der Künstler auch die Ausführung seiner Arbeiten auf mehrere Familienmitglieder, damit eine größere Produktion möglich wird, zum Beispiel Oswaggo oder Dianga. Solche Künstlerfamilien kann man aber auch in anderen Ländern Afrikas beobachten. Bestes Beispiel ist die Familie des Künstlers Twins-Sevens-Sevens, dessen sieben Ehefrauen sich zu Batikkünstlerinnen entwickelten.²¹⁵

Häufig wird der Stil erfolgreicher Künstler kopiert, um in deren Fahrwasser die eigenen Werke gut absetzen zu können. Ein sprechendes Beispiel hierfür ist Morris Mukumu Amboso, der zu den leitenden Mitarbeitern der Gallery Watatu gehört. In „Midwifes help a calf into life“ (Abb. 61) greift er ein für Jak Katarikawe, einer der bekanntesten ostafrikanischen Künstler, typisches Motiv auf: die Kuh. Als Vorlage könnte ihm unter anderem das Bild Katarikawes „People happy at Christmas“ (Abb. 62, circa 1986, Öl auf Papier, 100 x 61 cm) gedient haben, das vom Völkerkundemuseum in Frankfurt angekauft wurde und als Abbildung in der Publikation „Wegzeichen“ in der Galerie ständig ausliegt.²¹⁶ Morris imitiert Katarikawes Kuh bis in alle Einzelheiten. Wie Katarikawe verwendet er einen warmen elfenbeinfarbenen Grundton. Das Langhorn-Vieh mit den orbikular gekrümmten Hörnern bezaubert den Betrachter durch seinen offenen Blick und sein charmantes Lächeln. Wie Katarikawe vermenschlicht Morris die Kuh und hebt damit die Trennung von Tier und Mensch auf.

²¹⁴ Agthe schreibt, daß wohl anfangs die Nachbarn und die Frau des Künstlers spielerisch versuchten, ein Vorbild nachzuahmen. Agthe (1997: 66). Ich kann mir dies bei Wadus Frau vorstellen, jedoch nicht bei seinen Nachbarn. Hier standen eindeutig kommerzielle Beweggründe im Vordergrund.

²¹⁵ Bei dem Bildhauer Zephania Tshuma aus Zimbabwe ist die ganze Familie in die Produktion involviert und übernimmt einzelne Arbeitsschritte. Die Frau des Künstlers ist zum Beispiel für die Bemalung der Skulpturen verantwortlich. Barbara Breitenbach in einem Vortrag an der Universität Freiburg 1995.

²¹⁶ Agthe (1990: 211, Abb. 31)

Außerdem lehnt sich Morris in der Gestaltung der Menschen an die in Katarikawes Werk „Marriage on a Boat“ (circa 1986, Öl auf Papier, 73 x 61 cm)²¹⁷ dargestellten Figuren an (s. die Figuren in Profilansicht). Auch das bei Katarikawe häufig auftretende Kußmotiv kommt bei Morris vor. Im Gegensatz zu Katarikawes pastellartiger Farbgebung verwendet Morris jedoch kräftige und leuchtende Primärfarben. Sein Farbauftrag ist pastoser, und die Übergänge changieren weniger subtil. Viele Käufer erfassen jedoch den qualitativen Unterschied nicht und erwerben die sehr viel günstigeren Werke von Morris im Glauben, daß sie nun einen „echten“ Katarikawe erstanden haben.²¹⁸

Desweiteren wird Meek Gichugu von John Njenga, John Silver und Wambui (Abb. 63) imitiert, Chain Muhandi von seinem Bruder Chege George (Abb. 64), Sukuro von Odongo Emilly und Oswaggo von seinem ehemaligen Schüler Samwel Ngoje (Abb. 65). Solche „Trittbrettfahrer –Trends“ kann man auch in Westafrika beobachten. Die von Ulli Beier in den 60er Jahren in Nigeria initiierte Kunst der Oshogbo school, allen voran die Erzeugnisse von deren wichtigstem Vertreter, Twins-Seven-Seven, wird von vielen „Künstlern“ kopiert und erfolgreich verkauft.²¹⁹

Ist Kunst in Kenia also doch eine reine kommerzielle Angelegenheit? Festgestellt werden kann, daß in Kenia, wie auch anderswo auf der Welt, starke kommerzielle Tendenzen in der Kunst existieren.²²⁰ Sehr viele junge Kenianer versuchen, Kunst zu produzieren, zu kopieren und zu verkaufen. In der Regel hören sie auf, sobald sie ihre Kunst nicht mehr absetzen können. Es gibt jedoch auch sehr viele Künstler, wie ich durch zahlreiche Gespräche festgestellt habe, die eine Entwicklung durchlaufen, in der sie erkennen, daß eine kommerzielle Kunst letztlich unbefriedigend bleibt (s. IX, 6). Sie fangen an, zwischen kommerzieller Kunst und einer Kunst des individuellen Ausdrucks zu differenzieren. Diese Künstler arbeiten aus einer inneren Notwendigkeit heraus und malen Bilder, die

²¹⁷ Agthe (1990: 214, Abb. 33)

²¹⁸ Dies bestätigte mir der Besitzer der Sarang Gallery: Mahenda Shah am 23.6.1997

²¹⁹ Kasfir (1992: 48)

ihrer eigenen Persönlichkeit, ihrer Vorstellungswelt und ihrer Gesellschaft entsprechen. Katarikawe zum Beispiel will in seinen Bildern nur noch seine eigenen Geschichten erzählen.²²¹

Damit wird ihre Kunst zum Träger bestimmter Bedeutungsinhalte, deren tieferen Sinngehalte oft der ausländischen Kundschaft verborgen bleiben. Meistens schließen sie einen vertretbaren Kompromiß mit den merkantilen Gegebenheiten. Der Künstler Kamondia erzählte gegenüber Agthe schmunzelnd, er finanziere mit einem Fleischerstand seine Familie. Außerdem erlaubten ihm die Einnahmen, die „ugly“ Bilder zu malen, die ihm am Herzen lägen. Nur tue es ihm leid, daß dazu Tiere ihr Leben lassen müßten.²²²

²²⁰ Auch viele deutsche oder amerikanische Künstler arbeiten nach dem Markt, von Hundertwasser bis Baselitz. Sie reiten Maschen und Moden zu Tode, nur weil sie feststellen, daß sie sich gut verkaufen.

²²¹ Katarikawe am 24.5.1997

²²² Agthe im November 1998

VII. OSWAGGOS'S BILDERWELT DER LUO

VII. 1. Biographie

Joel Oswaggo wurde 1944 in Kawuon-Asuo village in Kamagambo West Location, Migori- District, West-Kenia geboren.²²³ Er gehört der Ethnie der Luo an.

Oswaggos Mutter hieß Achar-nyar-Okach, sein Vater Nguju Nyandama. 1948 oder 1949 starb sein Vater und hinterließ seine Frau und seine beiden Söhne Isaiah Omala und Joel Oswaggo mittellos.²²⁴ Bei vielen afrikanischen Gesellschaften gehörte die Frau nach dem Tod ihres Ehemannes automatisch zum Haushalt des älteren Bruders des Verstorbenen. Oswaggos Mutter bekam von ihrem „inheritor“ drei weitere Söhne und zwei Töchter. Auch diese Kinder gelten nach afrikanischem Verständnis als Kinder von Oswaggos leiblichem Vater Nguju Nyandama.²²⁵ Da die junge Familie finanziell sehr schlecht stand, war es für seine Mutter nicht einfach, ihre sieben Kinder aufzuziehen.²²⁶ So konnte sie ihrem Sohn Oswaggo auch erst recht spät, im Alter von 12 Jahren (1956), die Einschulung in die Rakwaro Primary School ermöglichen.

Vier Jahre lang besuchte er diese Schule. Das Fach Kunst wurde nicht unterrichtet. Wann immer sich die Gelegenheit bot, kopierte Oswaggo die verschiedensten Abbildungen, zum Beispiel Tiere, Vögel, Menschen, Bäume und Landkarten, aus den Büchern des Lehrers, die die einzigen waren, die ihm zur Verfügung standen.²²⁷ Manchmal bekam er Ärger, weil er die Bücher eigenmächtig aus dem Klassenzimmer zum Abmalen mit nach Hause nahm. Schließlich waren alle seine Hefte mit unzähligen Skizzen und Zeichnungen übersät. 1961 wechselte er auf die Kuja Polytechnic School, die er bald aufgrund der prekären finanziellen

²²³ Oswaggo (1997: 1)

²²⁴ Gallery Watatu (1995a: 1). Oswaggo schätzt, daß er zwischen vier und fünf Jahre alt gewesen sein muß, weil er sich kaum noch an diese Zeit erinnern kann. Oswaggo (1997: 1)

²²⁵ Oswaggo (1997: 1)

²²⁶ „My mother Achar-nyar-Okach struggled with so much difficulties to feed us (seven children) until we grew up to adults“. Oswaggo (1997: 1)

Situation wieder verlassen mußte. So kehrte er auf den Hof seiner Mutter zurück und hütete die Kühe (Abb. 66). In dieser Zeit fertigte er kleine Tonspielsachen (Abb. 67), Holzschnitzarbeiten, Webarbeiten und Malereien an Wänden an (Abb. 68).²²⁸ Vielleicht ließ er sich bei den Wandmalereien von seiner Mutter anregen, die geometrische Muster an den Hüttenwänden anbrachte.²²⁹ Wahrscheinlich ähnelten diese den von Trowell bei den Luo aufgezeichneten Arbeiten (Abb. 69).²³⁰

1962 verließ der Künstler seinen Heimatort und ging bis 1971 diversen, wenig lukrativen Tätigkeiten nach, die ihn jedoch letztlich nicht befriedigten. Schließlich fand er 1971 eine Anstellung als Schildermaler bei einer italienischen Baufirma (Stirling Astaldi Construction Company am Lake Kyoga, Uganda), die von entscheidender Bedeutung für seine weitere Zukunft wurde. Seine Arbeit erwies sich, trotz der niedrigen Bezahlung, als Initialzündung, denn zum ersten Mal in seinem Leben verfügte Oswaggo über genügend Malmaterial und konnte seine Vorstellungen und Ideen künstlerisch umsetzen.²³¹ Der Mechaniker Oresto, der in der gleichen Firma beschäftigt war, erkannte Oswaggos Fertigkeit im Malen und ermunterte ihn, an seiner Kunst weiter zu arbeiten. Bald schon begehrten auch die

²²⁷ Die Schulen besaßen in der Regel zur damaligen Zeit nur wenige Bücher, die nur spärlich mit Bildern versehen waren. Elisabeth Court in einem Brief vom 23.1.1999 an die Autorin.

²²⁸ 1962 reiste Oswaggo mit einem Freund ins Maasai-Land, Rift-Valley Province, um nach anderen Verdienstmöglichkeiten Ausschau zu halten. Schließlich wurde er von einem Maasai-Ältesten angestellt, mehrere Krале sowie einzelne Hütten zu errichten. Oswaggo meinte im nachhinein lakonisch, daß die Arbeit nicht schlecht gewesen sei, nur hätten die Arbeitgeber kein Geld für die Bezahlung gehabt. Als Lohn für 14 Monate harte Arbeit seien sie mit sechs „old and tired cows“ abgepeist worden. Die Kühe schlachteten sie schließlich. Dann trockneten und verkauften sie das Fleisch. Im April 1963 ging Oswaggo nach Uganda und fand Arbeit in einem Steinbruch. 1966 war er bei einem Europäer als Gärtner angestellt. Als dieser jedoch nach einem Jahr in seine Heimat zurückkehrte, fing Oswaggo wieder an, Steine zu behauen. 1968 wurde er von einem Fischer mit Namen Akula angestellt, der auf dem Lake Kyoga in Uganda fischte. Nach einem Jahr hatte Oswaggo genug Geld zusammengespart, um sich mit einem eigenem Boot selbstständig zu machen. Oswaggo (1997: 1ff)

²²⁹ Oswaggo erzählte, daß früher auch auf Schilder Löwen oder Schlangen gemalt wurden, um den Feind zu ängstigen. Oswaggo am 18.4.1997

²³⁰ Abb. in Trowell (1960: 26, IV). Leider ist nicht dokumentiert, wie stark solche Arbeiten bei den Luo verbreitet waren. Ayayo gibt desweiteren an, daß bei den Luo lange weibliche und männliche Fruchtbarkeitsfiguren hergestellt wurden. Die Luo dekorierten (zum Beispiel mit Kupfer- und Messingdraht) ihre Korbwaren, hölzerne Schüsseln, Schilder, Speere für Zeremonien, Kalebassen und Stühle. Ayayo (1980: 133)

²³¹ „But I did not worry about the little payment I was getting there because I loved so much the kind of work held there. The job which created and spared for me good chance to practise art-skill. But, this was happened because I was working with various paint-colours, brushes, turpentine and thinner of every kind and some other tools“. Oswaggo (1997: 2)

italienischen Ingenieure Oswaggos Erzeugnisse, und gutmütig überließ der Künstler ihnen unentgeltlich einige davon.²³²

Im Februar 1972 kehrte Oswaggo aufgrund der Unruhen in Uganda wieder nach Kenia zurück. Dort arbeitete Oswaggo konsequent in seiner Kunst weiter. Leider ließen sich seine Bilder nicht verkaufen, und so entwarf er auf Papier Stickvorlagen, die bei den ansässigen Frauen großen Anklang fanden. Ein Jahr später zog Oswaggo nach Homa Bay Town, im Januar 1974 nach Kisumu. 1976 nahm er die weite Reise nach Nairobi auf sich, um, leider erfolglos, seine Arbeiten in den Galerien vorzustellen. Erst als er nach seiner Rückkehr in Kisumu in einem alten Magazin die Adresse der Gallery Watatu in Nairobi fand und der damaligen Inhaberin Robinson ein paar seiner Arbeiten schickte, stieß er auf positive Resonanz. Von nun an sendete er in regelmäßigen Abständen seine Zeichnungen nach Nairobi. 1986 zog er schließlich in die Hauptstadt. Zu dieser Zeit hatte Ruth Schaffner die Leitung der Gallery Watatu übernommen. Sie unterstützte Oswaggo und bestärkte ihn in seiner Kunst. 1988 fand, zusammen mit Kivuthi Mbuno, seine erste Ausstellung in der Gallery Watatu statt.

Heute ist Oswaggo in der kenianischen Kunstszene fest etabliert und bei seinen Künstlerkollegen anerkannt.²³³ Seit einigen Jahren bildet er Schüler aus.²³⁴ Oswaggo ist Mitglied der Kenyan Artist Association. Auf nationaler wie auf internationaler Ebene ist es ihm gelungen, sich einen Namen zu machen. Das Museum für Völkerkunde in Frankfurt besitzt eine große Anzahl seiner Werke.

²³² Anfänglich war es dem Künstler gar nicht bewußt, daß man mit Kunst Geld verdienen kann. Schließlich fand er ja bei seinen eigenen Landsleuten keinen, der seine Arbeit schätzte oder bereit gewesen wäre, dafür Geld auszugeben. So forderte er natürlich auch von den Ingenieuren, zu denen er in einem abhängigen Arbeitsverhältnis stand, keine Bezahlung: „I did not ask for payment for those artworks because they were my bosses and treated me very kindly on the work“. Erst nachdem er von der Galerie vertreten wurde, erkannte er auch die finanziellen Möglichkeiten seiner Arbeit: „Before the year 1976, I did not know whether paintings are made to be sold, or exchanged with money, until I got the response from Gallery Watatu with the information that each one of my works was to be sold in a prize of 300/= Kshs. And the size of each painting was 10 x 7 inches. I wondered how I have created a self-employment“. Oswaggo (1997: 3f)

²³³ Seine Bilder kosten ab 400 DM, Stand 1997.

VII. 2. Vorgehens- und Arbeitsweise

Bevor Oswaggo zu arbeiten beginnt, hat er genaue Vorstellungen vom Thema des Bildes und von der Farbenwahl.²³⁵ Seit seinen Anfängen verwendet der Künstler Farb- und Bleistifte auf festem Papier der genormten Maße DinA 3 oder 4. Nur selten benutzt er Wasserfarben. Oswaggo hat auch schon mit Ölfarben experimentiert, ist aber nicht zu einem befriedigten Resultat gelangt. So blieb es bei diesem kostengünstigen Material. Als erstes steckt der Künstler den immer nach den gleichen Maßen bemessenen Rahmen des Bildes auf dem Papier ab. Dann fertigt Oswaggo mit einem Bleistift eine zart aufgetragene, aber gründlich ausgearbeitete Vorzeichnung an.

Das Bild „Matatu“ (Abb. 70, 1997, Bleistift auf Papier, 42 x 59,1 cm) zeigt eine solche Vorzeichnung. Auf dem Bild erkennt man einen für Kenia und andere afrikanische Länder typischen privaten Kleinbus. Der Bus fährt diagonal vom rechten Vorder- in den linken Bildhintergrund. Die Matatus stellen eine wichtige Alternative zum bestehenden öffentlichen Busnetz dar und verbinden die kleineren Ortschaften mit den Städten. Die Fahrer der Matatus halten sich nicht an Verkehrsregeln. In der Regel fahren sie völlig überladen und mit überhöhter Geschwindigkeit. Zu jedem Fahrzeug gehören zwei weitere Arbeiter: der Kassierer und der Werber. Der Kassierer steht an der Tür im Inneren des Wagens, ordnet die Fahrgäste möglichst platzsparend und zieht das Fahrgeld ein. Auch der Werber hält sich an der offenen Tür auf. Seine Aufgabe ist es, während der Fahrt am Straßenrand stehende potentielle Kunden anzusprechen. Hat er einen Interessenten ausgemacht, so pfeift er und der Fahrer hält. Der Werber verstaut das Gebäck auf den Dachträger. Derweil fährt das Matatu wieder an.

Der Werber auf diesem Bild klettert gerade wieder die Sprossen der an der Seite angebrachten Leiter herunter. Durch die Wucht der Anfahrt werden seine Beine

²³⁴ 1997 hatte er 6/ 7 Schüler, die ihm auch bei der Ausarbeitung der Bilder halfen, wie man unter anderem an der dunkleren Behandlung der Körper erkennen kann.

²³⁵ Oswaggo am 14.2.1997

nach außen gedrückt. So stößt er mit seinem linken Fuß an den Obstkorb, den eine Frau auf ihren Kopf trägt. Nur mit Mühe kann er sich mit einer Hand am Dach des Wagens festhalten. Auch dem auf dem Dach mitfahrenden Mann werden die Arme und Beine hochgeworfen. Die beiden Frauen auf der linken und der Mann zur rechten Seite des Gefährts springen zur Seite, um sich in Sicherheit zu bringen. Dem auf dem Boden liegenden Mann, der sich am unteren Ende der Bildmittellinie befindet, scheint dies nicht geglückt zu sein. Ob das Matatu ihn ange- oder überfahren hat, ist nicht klar zu erkennen. Der Mann hat sich eine stark blutende Wunde am linken Arm und ihm Gesicht zugezogen.

Mit sehr narrativen, in die Einzelheiten gehenden und zur drastischen Übertreibung neigenden Bildmitteln thematisiert Oswaggio die rücksichtslose und gefährliche Fahrweise der Matatus.²³⁶ Im Gegensatz zu einem fertigen Bild ist es hier möglich, die Arbeitsweise des Künstlers nachzuvollziehen. In einer ersten Arbeitsphase skizziert er grob die Positionen und Umriss der Figuren (s. die Köpfe der Reisenden, die man durch die Heckscheibe des Busses sehen kann). In einer zweiten Phase überarbeitet und korrigiert er die Zeichnung. Mit einem festen Bleistiftstrich legt er nun die Linien fest. Einzelheiten werden hinzugefügt (s. die Korrektur der rechten Hand des am Bus hängenden Mannes). Schließlich verstärkt Oswaggio noch einmal in einer dritten Phase die Linien und beginnt einzelne Teile zu modellieren (s. die eine Obstschale tragende Frau im Vordergrund des Bildes). Deutlich ist zu sehen, daß der Künstler von rechts nach links gearbeitet hat. An dieser Richtung hält er jedoch nicht ständig fest. Immer wieder widmet er sich zur gleichen Zeit mehreren Bildelementen.

²³⁶ In mehreren Einzelheiten weicht Oswaggio vom Naturvorbild ab: 1. befindet sich die Leiter direkt neben der Tür, damit der Werber auch wirklich während der Fahrt zurück ins Wageninnere klettern kann. 2. Setzt sich das Gepäck der Passagiere nicht aus einer derartigen Vielfalt an Einzelstücken (wie einen einzelnen Fisch, vielen kleinen Kalebassen) zusammen. In der Regel werden große, gut verschnürte Gepäckstücke (auch Einkäufe vom Markt) transportiert. Mitunter sieht man sogar auf den Dächern einzelne Möbelstücke (kleine Kommoden oder Stühle). 3. ist natürlich die im Bus untergebrachte Menge übertrieben, obwohl erstaunlich viele Menschen in die Matatus gepreßt werden können. Bei einem normalen VW Bus werden zum Beispiel noch drei Sitzgruppen eingezogen, so daß bis zu 15 Passagiere Platz finden können.

Den weiteren Arbeitsvorgang, die Modellierung und Färbung des Bildes, kann man anhand des noch unvollendeten Bildes „The dog heals an eye disease“ (Abb. 71, 1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm) verfolgen. Nach Angaben des Künstlers wird bei all seinen Bildern zuerst der Grund und die Staffage getönt.²³⁷ Erst danach widmet er sich den Menschen oder Tieren. Bei den Figuren (Abb. 71) wird zuerst der Körper und als letztes das Gesicht bemalt. Auf dem hier gezeigten Bild sind die Gesichtspartien der meisten Personen weitgehend unbehandelt und daher weiß geblieben. Abwechselnd bemalt Oswaggio die verschiedenen Figuren von außen nach innen, wobei er mehrere Malschichten übereinander legt.

Die erste, noch nicht deckende Bearbeitung erfolgt mit einem weichen, schwarzen Farbstift. Bei den Menschen ergibt sich dadurch ein grauer Maluntergrund. Schon bei dieser Malschicht wird der verschiedenen Materialität von Lederschurz und Haut sowie der Schattierung und Modellierung der Figur Rechnung getragen. Dies kann deutlich bei dem am linken Bildrand sitzenden Mann gesehen werden. Schließlich benutzt Oswaggio harte (bei den Menschen braune) Farbstifte, die er fest auf das Papier drückt, damit sich die Farbe mit den Fasern des Papiers verbindet und haften bleibt. An einigen Stellen trägt er zur Konservierung ein Fixierungsmittel auf.

Die dunklen, braun-schwarz gefärbten Menschen stehen in einem starken hell-dunkel Kontrast zu dem lichterfüllten Grund der Natur. Entsprechend der steppenartigen, trockenen Vegetation ist die Landschaft durch ein helles, mattes Gelbgrün geprägt. In der Regel fehlt in den Bildern des Künstlers eine fest definierte Lichtquelle und demzufolge auch eine Licht-Schatten-Modellierung. Allein die Standflächen der Körper erfahren eine geringfügige dunkle Ausmalung.

²³⁷ Oswaggio am 18.4.1997

VII. 3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers

Joel Oswaggo gehört der zweitgrößten Bevölkerungsgruppe in Kenia, der Luo, an, die am Viktoriasee beheimatet ist. Ein Gebiet, das aufgrund des ungesunden Klimas (Moskitos und die damit verbundene Malaria) wenig von Europäern besiedelt wurde. Aus diesem Grund haben sich bestimmte Traditionen länger erhalten als in anderen Regionen. Für die Luo sind diese sehr wichtig. Deutlich wird das auch bei Oswaggo und seiner Kunst.²³⁸ So beschäftigt er sich seit 1974 intensiv mit der althergebrachten Kultur der Luo und der benachbarten Ethnien, nicht zuletzt, weil ihm bewußt ist, daß er der letzten Generation angehört, die die traditionelle Lebensweise noch selber erfahren hat.

„I have found that nothing could please my heart rather than digging up the lost culture of my people and put it back to live on paper“.²³⁹

Oswaggo versteht seine Bilder als kulturelle Zeugnisse, die Lebens- und Glaubensformen der Luo dokumentieren und für die Nachwelt bewahren sollen. Außerdem sucht der Künstler mittels der Bilder den Kontakt mit dem Betrachter. Kunst ist für ihn „one of the ways to talk with the people“, denn Oswaggo will, dies gilt nicht nur für seine pädagogischen Werke, unterweisen und erziehen. Aber nicht zuletzt sollen die Bilder den Betrachter auch unterhalten und belustigen. Damit stehen Oswaggos Ziele und der narrative Charakter seiner Bilder der oralen Erzählung nahe. Oswaggo kann als visueller Geschichtenerzähler angesehen werden. Dies entspricht auch seiner offenen, gesprächigen und sehr humorvollen Natur. Bei meinen Begegnungen mit dem Künstler konnte ich immer wieder erfahren, wie er, einem Ein-Mann-Theater nicht unähnlich, in einer sehr

²³⁸ Oswaggo ist mit der gegenwärtigen politischen und sozialen Situation in Kenia sehr unzufrieden. Die Politik assoziiert er mit Korruption und der Veruntreuung von Hilfsgeldern. Auch die moderne Industriegesellschaft, die individuell ausgerichtet ist, ist für Oswaggo eindeutig schlechter als die traditionelle, kollektiv geprägte Gesellschaft. Nach seiner Ansicht hatte jeder in der traditionellen Gemeinschaft eine festgeschriebene Position inne und mußte sich entsprechend verhalten. Zum Beispiel durfte man sich bei Zusammenkünften oder Feiern nur entsprechend seiner Rolle betrinken. Den Kindern war *jangra* (= traditionelles, sehr starkes Luo Bier) nicht erlaubt, und Frauen durften es in Maßen zu sich nehmen. Allein die Männer durften soviel trinken, wie sie wollten. Schließlich geleitete man die alkoholisierten Männer nach Hause. So konnte ihnen nichts zustoßen, und sie stellten nichts „unnecessary“, wie es Oswaggo ausdrückt, an. Heute aber ruinieren Männer und Frauen sich selbst und ihre Familie mit dem Alkohol. Oswaggo 7.2.1997

lebendigen und bilderreichen Sprache den Figuren seiner Zeichnungen Leben einhaucht, sie miteinander diskutieren und heftig streiten lässt.

Auch bei der Gestaltung und Fertigstellung der Bilder ist Kommunikation von großer Bedeutung. Um seine Bilder möglichst authentisch und korrekt zu gestalten, informiert sich der Künstler durch einschlägige Literatur²⁴⁰ und durch zahlreiche Gespräche mit den "Ältesten" seiner Heimatgemeinde, die er in regelmäßigen Abständen aufsucht und eingehend nach den früheren Zeiten befragt. Die im Verlauf der Gespräche gemachten Notizen dienen als Vorlage für die Ausführung der Bilder. Mitunter zeigt der Künstler die fertigen Bilder seiner Umgebung, um durch die dabei entstehenden Gespräche an weitere Informationen zu gelangen.

„I decided to make my own way by creating research work for gathering more information from my elders regarding the Luo-culture. And by so doing, I have learnt a lot and written a long note which helps me to create and form the drawings from. But part of the Luo culture which I concentrate to dig up mostly, is the old and lost ones from the backdate“.²⁴¹

Oswaggos stille Passion gilt den Glaubensvorstellungen der Luo vor dem Auftauchen des Christentums oder des Islams. Viele Bilder, die auf den ersten Blick eher alltäglich erscheinen, sind tief in der spirituellen Weltanschauung der Luos verwurzelt. Die versteckte Wirklichkeit der Geisterwelt ist in fast allen Bildern präsent. Dies zeigt sich auch in dem 1989 entstandenen Zyklus über die heute bei den Luo sehr beliebten Freikirchen in Süd-Nyanza. Oswaggos Interesse an den Freikirchen erklärt sich aus ihrem Geschick die christliche Religion mit der traditionellen zu verbinden. So sind noch viele Elemente der traditionellen

²³⁹ Oswaggo am 28.4.1997

²⁴⁰ Zu nennen wären unter anderem:

Ayot Henry, Okello: Historical texts of the LAKE REGION of East Africa.
Nairobi 1977

Ayot Henry, Okello: A History of the LUO-ABASUBA of WESTERN KENIA. From A.D. 1760-1940.
Nairobi 1979

²⁴¹ Oswaggo (1997: 4)

Glaubensauffassung in den Freikirchen lebendig und werden weiter praktiziert.²⁴² In diesem Sinne sind seine Bilder keine bloßen Illustrationen einer materiellen Kultur, sondern gemäß der lateinischen Bedeutung von *illustrare* (= beleuchten) Darlegungen und Bewußtmachungen subtiler und versteckter Bedeutungsinhalte. Oswaggo gehört damit zu den wenigen Künstlern, die konsequent und unermüdlich ihre Ziele in der Kunst verfolgen und umsetzen.

Dies ist um so bemerkenswerter, als der Künstler seit den ersten künstlerischen Anfängen mit dem Unverständnis seiner Umgebung zu kämpfen hat. Seine künstlerische Betätigung galt dort als reine Zeitverschwendung. Malen war eine den Kindern vorbehaltene, unsaubere und nicht ernst zu nehmende Angelegenheit. So erzählte mir der Künstler, daß selbst einige seiner Freunde, denen er seine Werke schenkte, die Bilder nur wenige Monate an den Wänden hängen ließen, weil sie sie als „heidnisch“ empfanden und sich nicht mit dieser von Missionaren und Kolonialherren als „primitiv“ und „rückständig“ diskreditierten Zeit auseinandersetzen wollten.²⁴³

Die Künstlerin Joy Adamson, die in den 50er Jahren die verschiedenen Ethnien porträtierte, beschrieb ihre Schwierigkeiten mit der Missionskirche in South Nyanza, die jedem androhte, ihn aus der Kirche auszuschließen, wenn er sich von ihr in der traditionellen Bekleidung, die als Zeichen für das zurückliegende sündhafte Heidentum angesehen wurde, malen ließe. Ein Kompromiß fand sich erst, als Adamson Stellwände aufstellte, die den Blick auf ihre Modelle für andere versperrten.²⁴⁴ Ähnliche Denkweisen sind wohl heute noch lebendig. Mittlerweile,

²⁴² Agthe (1991b: 5). vgl. auch Oswaggos Äußerungen in Agthe (1994: 382). Hoehler-Fatton, die 1996 Untersuchungen bei der Roho (Freikirche) der Luo durchgeführt hat (das ist eine der beiden Freikirchen mit denen sich Oswaggo auseinandergesetzt hat) bestätigt, daß der Glauben an *juogi* (= die Geister der Verstorbenen, s.u.) noch sehr lebendig ist. Heute besteht jedoch die Tendenz, daß *juogi* mit einer negativen Bedeutung versehen wird und die alte Vorstellung vom positiven *juogi* auf den Heiligen Geist oder auf Engel übertragen wird. Hoehler-Fatton (1996: XIV). Nach Cohen und Odhiambo werden die Medizinkundigen in spirituellen Angelegenheiten auch heute noch konsultiert, jedoch übernehmen zunehmend die nun als mächtiger angesehenen Roho-Priester (Freikirche) deren Funktion. Cohen und Odhiambo (1989: 89).

²⁴³ Oswaggo am 23.3.1997. Im Allgemeinen werden Photographien als Wandschmuck bevorzugt.

²⁴⁴ Die Frauen sollten nicht einmal mehr einen nackten Nacken zeigen. Adamson (1967: 167)

nach vielen Jahren harten Arbeitens und nachdem sich ein gewisser finanzieller Erfolg eingestellt hat, akzeptiert Oswaggos Umfeld seine Arbeit.

VII. 4. Themengebiete

Die von Oswaggo immer wieder bearbeiteten Themen können in drei große Bereiche aufgeteilt werden.

1. Die spirituelle Welt der Luos: traditionelle Heilmethoden,
Rituale beim Bau einer Hütte (Abb. 72)²⁴⁵,
Begräbniszeremonien²⁴⁶,
Dämonenbesessenheit,
Träume,
alles, was „strange“ ist.²⁴⁷
2. Die alltägliche Lebenswelt der Luos: die tägliche Arbeit
3. Erzieherische Themen

VII. 4.1. traditionelle Heilmethoden

Die Darstellungen zu den traditionellen Heilmethoden der Luo gehören zu den wichtigsten Themenbereichen im Oeuvre des Künstlers. Oswaggo hat sich intensiv mit der ganzen Bandbreite dieses Sujets auseinandergesetzt, um möglichst viele Aspekte zu erfassen. Vom Sammeln der Pflanzen wie im Bild „Herbs“ (Abb. 73, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) bis zu ihrer Anwendung bei den verschiedensten Erkrankungen hat Oswaggo die medizinische Seite des traditionellen Lebens nahezu lückenlos dokumentiert. Schätzungsweise 600 Werke sind im Laufe der Zeit hierzu entstanden. Die ersten Bilder finden man schon Ende der 80er Jahre. So ist er quasi selbst zu einem

²⁴⁵ s. Abb. in Agthe (1990: 323-375)

²⁴⁶ s. Abb. in Agthe (1990: 323-375)

²⁴⁷ seltsames Verhalten von Menschen, nicht erklärbare Phänomene

visuellen Heiler geworden, der präzise die Namen der Heilpflanzen und ihre Wirkung auf seinen Bildern zu benennen weiß. Durch verschiedene Gespräche mit dem Künstler ist mir klar geworden, daß im Grunde für Oswaggo der spirituelle Aspekt des Heilprozesses von zentralem Interesse ist.

Dazu muß man wissen, daß die von Generation zu Generation weitergegebenen Glaubensvorstellungen der Luo letztlich eine allumfassende Philosophie waren, die die Lebensweise und Geisteshaltung der Menschen maßgeblich prägte. Das wichtigste Element dieser Weltanschauung war die Vorstellung, daß die Verstorbenen als Geister in der Gemeinschaft weilen und am Leben der Menschen aktiv Anteil nehmen.²⁴⁸ Da es in ihrem Ermessen stand, Glück und Unglück über die Gemeinschaft zu bringen, war es äußerst wichtig, ihnen immer wieder durch bestimmte Rituale den nötigen Respekt zu erweisen und ihren Anordnungen Folge zu leisten.²⁴⁹ Den Kontakt zu den Geistern der Verstorbenen stellten die Medizinkundigen her, die durch ihr umfangreiches Wissen über die übernatürlichen Kräfte der Natur und der Geisterwelt befähigt waren, deren verschlüsselten Zeichen und Botschaften zu begreifen und zu deuten. Auch vermochten sie mit den Verstorbenen direkt zu kommunizieren und die geforderten Rituale durchzuführen.

Traten im persönlichen Umfeld oder in der Gemeinschaft Probleme oder Krankheiten auf, so vermutete man meistens eine übernatürliche Ursache und konsultierte daher einen *ajuoga*, der zu den wichtigsten Heilern gehörte.²⁵⁰

„The art of the *ajuoga* was therefore the interpretation of the invisible. He usually set about his task with great devotion“.²⁵¹

Der *ajuoga* setzte sich mit der Gemeinschaft der Ahnen, der *juogi*, in Verbindung.²⁵²

²⁴⁸ Nach der Glaubensvorstellung der Luo existiert ein Gott mit Namen Nyasaye, der als Schöpfer aller Dinge gilt. Nyasaye greift jedoch nicht direkt in das Leben der Menschen ein. Als Mittler zwischen Nyasaye und den Menschen dienten die Verstorbenen.

²⁴⁹ Ayot (1977: 290)

²⁵⁰ Hauge unterscheidet 20 verschiedene Heiler. Ein *ajuoga* besitzt ein starkes *bilo* (*bilo* (Luo) = magische Macht). Er kann in die Zukunft sehen, heilt Patienten und kann Familienopfer für die Toten und für Nyasaye, den Gott der Luo, bringen. Hauge (1974: 49-51), Ayot (1977: 290ff).

Oswaggo, der sich in diesen Vorgang genau hineinversetzen kann, fabuliert, was ein *ajuoga* in diesem Fall möglicherweise sagen könnte:

„My ancestor, my ancestor, please help me here! I have a sick person here but I don't know how to help her. Tell me what to do!“²⁵³

Juogi bilden eine feste Gruppe, in der gegebenenfalls einzelne Mitglieder identifiziert und benannt werden können.²⁵⁴ Diese Gemeinschaft gab nun Auskunft über die Ursachen der Erkrankung, zum Beispiel konnte sie durch einen bösen Zauber hervorgerufen worden sein. Der *ajuoga* erfuhr nun, welche Rituale notwendig waren, um den Zauber zu lösen oder eventuelle Geister zu vertreiben.²⁵⁵

²⁵¹ Ayot (1977: 296)

²⁵² Ayot (1977: 297), Haug definiert *juogi* als Krankheiten bringende Geister (1974: 50). Dies wird von Ayot nicht bestätigt.

²⁵³ Oswaggo am 23.3.1997

²⁵⁴ Nach Oswaggo ist *juogi* eine Macht, die vor langer Zeit auftauchte und von Vorfahre zu Vorfahre, von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Ihr Ursprung ist nicht mehr auszumachen. Vielleicht ging sie vom ersten Vorfahren aus. Nach Oswaggo spricht *juogi*, das heißt die Gemeinschaft der Verstorbenen, immer in der 1. Person Plural: „wir möchten..., wir haben entschieden...“ Die Gruppe der *juogi* ist, wie die der Menschen, demokratisch aufgebaut. Manchmal versammeln sie sich und diskutieren über die Lebenden. Oswaggo beschreibt eine fiktive Diskussion, die bei einer solchen Gelegenheit geführt werden könnte:

„No Oswaggo must be killed because Oswaggo is a wrong person to me. He is like this, like this“.

Andere Geister verhalten sich loyal:

„Oh no, no, according to majorities opinion Oswaggo cannot die. Leave him alone. Take away your jealousy. Oswaggo must stay. Leave him alone“.

Juogi können in Schlangen, Ameisen, Kühe oder in andere Tiere eintreten. Manchmal wollen *juogi* in der Form einer Schlange bei den Menschen leben und besuchen deren Behausung. Ist dies der Fall, darf das Tier nicht angerührt oder aus dem Haus vertrieben werden. Der Besitzer des Hauses muß einen *ajuoga* aufsuchen, der die sich in dem Tier befindlichen *juogi* nach dem Grund ihres Kommens befragt. Auch hier beschreibt Oswaggo in seiner lebhaften Weise ein mögliches Gespräch:

„Ai, is a snake talking?“

„No, I'm not a snake. I'm a juogi!“

„Are you juogi?“

„Yes!“

„From the lake or from the forest?“ (Es werden nämlich zwei Formen von *juogi* unterschieden, je nachdem ob sie am See oder im Wald gestorben sind.)

Die in der Schlange wohnenden Geister konnten immer wieder von den Heilern konsultiert und nach ihren Wünschen befragt werden (zum Beispiel konnte ein guter Geist verlangen, daß ein Opfer für einen bestimmten Verstorbenen dargebracht oder ein Kind nach einem bestimmten Toten benannt werden mußte. Sinn dieses Kontaktes war hier, die Erinnerung an den Verstorbenen aufzufrischen und lebendig zu halten). Handelte es sich um einen bösen Geist, mußte er gegebenenfalls durch ein *Dilo* ferngehalten werden. Oswaggo am 18.4.1997. Das bekannteste Tier, das bei den Luo lange Zeit lebte, versorgt und als Regenbringer verehrt wurde, war Omieri, eine riesige Python Schlange. Bei ihrem Tod wurden Kondolenzbücher ausgelegt. Sie befindet sich heute im National Museum Nairobi. Agthe (1990: 62).

Das Bild „How to chase the devils“ (Abb. 74, 1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm) besteht aus drei Personen. Die Ausführung der Zeichnungen ist durch eine akribisch genaue und gründliche Arbeitsweise gekennzeichnet. In einem graphischen, linearen Stil setzt Oswaggo die Bildkörper säuberlich voneinander ab. Auffallend ist die gleiche nüchterne Behandlung aller Bildelemente. Diese werden entsprechend der Vorgehensweise des Künstlers vom Umriß her begriffen. Das Bild folgt einer einfachen, die Figuren durch einen Kreis zusammenfassende Komposition. Das Bildgeschehen ist auf eine Ebene im unmittelbaren Vordergrund parallel zum Bildrand beschränkt. Wie auf einer Bühne werden die Figuren dem Betrachter in einer additiven Reihung präsentiert. Durch die angeschnittenen Elemente des Bildes, wie der Baum und die Hütte im Hintergrund, wird der Betrachter in das Bild hereingeholt.

Diese teilnehmende Nähe des Betrachters verstärkt sich noch durch die Dimensionen der Figuren. Sie nehmen das ganze Hochformat des Bildes ein. Die Figuren bilden mit dem Hintergrund des Bildes eine Einheit. Die Formen der Umgebung werden von den Figuren aufgenommen, zum Beispiel findet sich die Wölbung des Rückens der links außen stehenden Figur in der Neigung des Hüttendaches wieder, die Schräge des Astes am rechten Bildrand wird von den Haltungen der Figuren nachgefahren.

Derartige bewußt vorgenommene Korrespondenzen, die die einzelnen Bildelemente harmonisch zu einem Ganzen zusammenfassen, finden sich in sehr vielen Bildern des Künstlers. Die dunkelbraune Färbung der Figuren steht in einem starken hell-dunkel Kontrast zur Landschaft im Hintergrund. Das Changieren von braunen und gelben Tönen bestimmt das Bild. Auf leuchtende Farben wird verzichtet. Die drei Figuren, die das Bild rhythmisieren, stehen im engen Kontakt zueinander. Die beiden Hauptpersonen des Bildes sind die sitzende Frau und der über ihr hantierende, stehende Mann. Der kniende Mann am rechten Rand spielt nur eine untergeordnete Rolle. Er hat der vor ihm

²⁵⁵ Ayot (1977: 292)

sitzenden Frau die Hände auf die Schultern gelegt und leistet ihr stützenden Beistand. Die Frau schaut bewegungslos zu dem vor ihr stehenden Mann auf, der zwei Kalebassen schwingt und sich durch sein Leopardenfell deutlich von den anderen Anwesenden abhebt. Die durch ihn vorgenommene Handlung ist von zentraler Bedeutung: so befinden sich die Rasseln genau auf der Mittellinie des Bildes.

Neben den Beinen der Frau steht ein Korb mit weiteren Flaschenkürbissen und nicht näher definierbaren Utensilien. Die Frau leidet nach dem Krankheitsbild an Appetitlosigkeit und einem seltsamen Beklemmungsgefühl (s.u.). Die hinter ihr kauernde Person ist ihr Ehemann. Gemeinsam haben sie einen *ajuoga* aufgesucht. Das Leopardenfell betont die besondere Würde des *ajuoga*, denn nur wichtige Persönlichkeiten wie Häuptlinge oder Medizinmänner durften sich mit einem solchen Kleidungsstück schmücken. Auch der Zopf mit dem Gehäuse der Kaurischnecke und das mit Federn geschmückte Stirnband deuten auf seine herausragende Stellung hin. Das Gehäuse der Kaurischnecke auf dem Kopf der Frau und das in einem bestimmten Rhythmus vorgenommene Rasseln sollen den Kontakt zur Geisterwelt erleichtern.²⁵⁶

Der Heiler erfährt von der jenseitigen Welt, daß die Geister der Verstorbenen von der Frau Besitz ergriffen haben. Sie soll als ihr Sprachrohr fungieren. Der dünne und kränkliche Zustand der Frau kann als erstes Symptom für diese Form von Besessenheit angesehen werden.²⁵⁷

²⁵⁶ Die Kauri-Gehäuse werden in magischen Riten in vielfältiger Weise verwendet. Auf diesem Bild sollen sie *juogi*, die Gemeinschaft der Verstorbenen, anlocken und in gute Laune versetzen. Oswaggo am 18.4.1997. In dem Bild „How to stay with the demon“ trägt die von Dämonen besessene Frau eine mit Kauri-Gehäusen bestickte Schärpe, die einen gewissen Schutz vor eventuellen negativen Folgen bieten soll. Vgl. Oswaggos Erklärung in Agthe (1990: 322f). Der *ajuoga* setzt desweiteren die kleinen Gehäuse der Kaurischnecken (in Dholuo *gagi*) ein, um die Ursachen von Krankheiten herauszufinden. Die Gehäuse werden in die Luft geworfen. Durch ihre Lage beim Aufkommen auf dem Boden kann der *ajuoga* vielsagende Schlüsse ziehen. Auf ähnliche Weise kann er in die Zukunft sehen.

²⁵⁷ Der *ajuoga* mußte nun herausfinden, ob die *juogi* aus der Verwandtschaft der Frau oder des Ehemannes stammten. Kam *juogi* aus der Linie der Frau, so mußte das Essen für die abzuhaltende Zeremonie von ihrer Familie zubereitet werden. Entsprechendes galt für die Familie des Mannes. Mit einer feierlichen Handlung wurden die Geister willkommen geheißen, damit sie sich permanent bei ihrem Medium niederließen. Das Ganze wurde von einer Frau geleitet, die

Oswaggio, der den momentanen Zustand der Frau genau mitzufühlen vermag, schildert die unangenehme Beklemmung, die sie erleidet:

„Der Dämon fühlt sich wie in einem Haus.²⁵⁸ Er preßt den Körper zusammen. Man bekommt raue Haut. Man wird dünn. Der Dämon ergreift Kontrolle über den Menschen“.²⁵⁹

Schließlich mußte in solchen Fällen eine bestimmte Zeremonie durchgeführt werden, um die Geister willkommen zu heißen. Am Ende des festlichen Aktes übergab man der Frau einen Behälter, in dem *juogi* symbolisch ihren Sitz bezogen. Die Geister sprachen in der Regel direkt und einzeln durch die Frau, ohne daß die Frau auf die Reden Einfluß nehmen konnte. Die Anwesenden konnten sogar manchmal einzelne Verstorbene an ihren Stimmen identifizieren.²⁶⁰ Später nahm die Frau wieder an Gewicht zu und konnte ihrer normalen Beschäftigung nachgehen.

Bei „How to stay with the demon“ (Abb. 75, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) handelt es sich um eine Art Fortsetzung von „How to chase the devils“ (Abb. 74). Solche thematischen Folgen durchziehen das ganze Oeuvre des Künstlers und zeugen von der intensiven, alle Facetten umfassenden Auseinandersetzung des Künstlers mit einem Themengebiet. Das Bild besteht aus zwei in der Profilansicht gezeigten Figuren, einer Frau und einem Kind. Frau, Kind und Kalebasse sind in eine Ellipse eingeschrieben. Wieder findet die Darstellung im unmittelbaren Vordergrund des Bildes statt. Die Figur der Frau nimmt das ganze Hochformat des Bildes ein. Ihre übermächtige Position wird zusätzlich durch die

bereits ein Medium geworden war. Schließlich wurden die Geister durch das Schütteln von Kalebassen, die mit bestimmten Samen (*Ajanwo*) gefüllten waren, herbeigerufen. Sobald die Geister von der Frau Besitz ergriffen hatten, fiel sie in Ekstase. Durch die Frau sprachen dann die verschiedenen Verstorbenen. Dieses Ritual konnte nur bei vollkommener Dunkelheit durchgeführt werden. Ayot (1977: 297)

²⁵⁸ „demon“, „witchcraft“ - Oswaggio verwendet diese Begriffe in den 1997 gemachten Interviews. Aber im Grunde genommen ist ihre Verwendung in diesem Zusammenhang unglücklich. Beide Begriffe sind im westlichen Kulturkreis vorbelastet. Mit „demon“ assoziiert man im Westen böse, teuflische Mächte. „Witchcraft“ erinnert an die mittelalterlichen Hexenverfolgungen. Oswaggio versteht jedoch unter „demon“ ganz allgemein böse Geister. Mit „Witchcraft“ ist bei Oswaggio unter anderem ein Zauber gemeint, den ein Mann mit Hilfe eines Medizinmannes auf eine dritte Person legen kann.

²⁵⁹ Oswaggio am 3.2.1997

²⁶⁰ Ayot (1977: 2)

Froschperspektive des Betrachters hervorgehoben. Die Frau, die auf einem gewaltigen Felsen Platz genommen hat, versperrt die Sicht nach hinten.

Dunkel hebt sich ihre Silhouette vor dem Hellblau des Himmels ab. Auch innerhalb der Figuren ergibt sich ein starker hell-dunkel Kontrast. Entsprechend Oswaggos Malweise von außen nach innen sind die Körper stark konturiert. Die Modellierung der Körper wurde sehr gleichmäßig, fast schematisch, vorgenommen. Die einzelnen Gliedmaßen werden durch eine feine weiße Linie voneinander abgesetzt. In seiner Farbgebung beschränkt sich Oswaggo auf nur wenige Farben. Unterschiedliche Braun- und Grüntöne herrschen vor. Auf den ersten Blick fallen die überdimensional vergrößerten Brüste der Frau auf. Ein zu ihren Füßen stehendes Kind verzieht seinen Mund zu einer Schnute und reckt die Arme. Offensichtlich will es von der Frau hochgenommen werden. Diese ist offensichtlich die Mutter des Kindes. Nachdem sie nun durch das oben beschriebene Ritual ein Medium geworden ist, hat sie die Phase der Abmagerung überwunden. Ihre Brüste sind wieder prall mit Milch gefüllt. Das Kind zu ihren Füßen möchte gestillt werden. In dem seitlich plazierten, mit Kauri-Gehäusen verzierten Flaschenkürbis weilen die Geister der Vorfahren, die nun jederzeit konsultiert werden können. Den mit einer einzelnen Muschel versehenen Zopf der Frau finden wir auch bei dem *ajuoga* (s.o.). Er weist auf die besondere Rolle im Umgang mit den Verstorbenen hin.

Oswaggo hat sich noch mit weiteren Formen von Besessenheit beschäftigt.²⁶¹ Als Beispiel möchte ich das Bild „dilo“ vorstellen (Abb. 76, 1988, Farbstifte auf Papier, 24,5 x 35,5 cm)²⁶², das einer früheren Schaffensperiode angehört. Deutlich ist hier der stilistische Unterschied zu den Werken von 1997. Zwar befindet sich die Handlung des 1988 gemalten Bildes, wie bei den späteren, im unmittelbaren

²⁶¹ Oswaggo unterscheidet drei Formen der Besessenheit:

1. Geister, mitunter aus dem eigenen Familienkreis, die den Betreffenden zu bestimmten Tätigkeiten (zum Beispiel die des Mediums oder die des Heilers) bewegen wollen.
2. Ein böser Geist, der einen Mörder heimsucht, um sich für die Tat zu rächen.
3. Ein Geist, der Besitz von der Person ergreift und sie zu ungewöhnlichen Handlungen, besonders in der Nacht, veranlaßt. Dieser Geist kann nicht mehr davongejagt werden.

²⁶² Abb. in Agthe (1990: 349, Abb. 102)

Vordergrund, seine Gestaltung ist jedoch betont linear und entbehrt jeder malerischen Note. Die Farben der Palette sind verhalten, Brauntöne beherrschen das Bild. Unbestimmte Farbflächen bilden den Grund und den Hintergrund. Außerdem verzichtet der Künstler auf eine ausgesprochene Modellierung der Gegenstände und des Grundes sowie auf ausschmückende Details.

Auf der linken Bildhälfte sind drei Männer zu sehen. Zwischen ihnen steht ein blökendes Schaf. Zwei der Gestalten halten das Tier links und rechts an den Läufen fest. Der dritte Mann zieht mit einem Messer dem aus seinen Wunden heftig blutenden Schaf bei lebendigem Leib das Fell ab. Er unterscheidet sich von den anderen durch das mit Kauri-Gehäusen bestickte Stirnband, in das zwei Hörner und ein Bündel undefinierbaren Grüns eingeklemmt sind. Die Figuren sind weniger plastisch und voluminös geformt als bei Oswaggos späteren Bildern. Arme und Beine scheinen nicht aus Fleisch und Blut zu bestehen, sondern ähneln Brettern und Stangen aus Holz. Vor dem hellen Hintergrund erscheinen ihre korrespondierenden Gliedmaßen sehr zerbrechlich. Die Figuren besitzen grob geschnittene Gesichter und verrichten ihre Arbeit, ohne eine Gefühlsregung zu zeigen. Das ganze Bild wirkt in seiner Ausarbeitung roh und unfertig.

In der traditionellen Gesellschaft war man der Ansicht, daß ein Mörder nach seiner Tat von den Geistern des Getöteten, den *jachien*, heimgesucht und geplagt wird.²⁶³ Kommt ein solcher Patient zu einem *ajuoga*, so ruft der Heiler die Vorfahren um Hilfe an. Diese können nach Oswaggo die folgenden hypothetischen Anweisungen geben:

„Okay do this. Go to the forest, take the plant and use it like this, or pound it or mix it like this. What harms the sick person is the killer *jachien*. But what we are going to do finally: find a black sheep, bring the black sheep here, slaughter it and take the blood and smear it to the body of the sick person. The killer *jachien* must run away“.²⁶⁴

²⁶³ *jachien* = Geister der Toten. Hauge (1974: 52), vgl. Ayot (1977: 294)

²⁶⁴ Oswaggo am 27.3.1997

Diese Angaben beziehen sich auf ein Reinigungsritual namens *dilo* (in Dholuo).²⁶⁵ Ein *dilo* muß von einer mächtigeren Person als dem *ajuogo*, nämlich von einem *jabilo*, durchgeführt werden. Hauge nennt ihn „the most powerful and respected medicine-man“.²⁶⁶ Allein Ayot nennt den *jabilo* ausdrücklich einen Spezialisten im Verjagen von bösen Geistern.²⁶⁷

Dieses Reinigungsritual, das unter strenger Geheimhaltung realisiert werden muß, wird in dieser Zeichnung (Abb. 76) ausgeführt. Der *jabilo* ist unschwer an seinem mit Muscheln bestickten Stirnband und den daran befestigten Hörnern zu erkennen. Das Blöken des bis zum Tod grausam gequälten Schafes soll die bösen Geister vertreiben. Außerdem wird eine übermächtige aktive Kraft aktiviert, die eine Rache verhindert. Da das afrikanische Rechtssystem in der Regel nicht auf eine Bestrafung des Täters, sondern auf eine Entschädigung der Familienangehörigen zielt, muß im Anschluß an *dilo* der Täter der Familie des Verstorbenen acht Kühe zahlen.²⁶⁸ Damit galt die Tat als abgegolten.

Immer wieder kann man auf den Bildern des Künstlers Kinder mit aufgeblähten Bäuchen entdecken. Auch die Behandlung dieser Krankheit, die von Würmern verursacht wird, deren Larven man durch herumstehendes Essen oder durch verdrecktes Trinkwasser zu sich nimmt, stellt er immer wieder dar. In früheren Zeiten nahm man an, daß der Kranke verhext oder von bösen Dämonen besessen sei. Die Bilder „Untitled“ (oder „Sick child“, Abb. 77, circa 1987, Farbstifte auf Papier, 15 x 25,5 cm)²⁶⁹ und das zehn Jahre später entstandene Bild „The treatment for children“ (Abb. 78, 1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm) widmen sich diesem Thema. Ein Vergleich beider Schaffensperioden bietet sich an dieser

²⁶⁵ „dilo means to quieten“. Hauge (1974: 50)

²⁶⁶ In Luo bedeutet die Silbe *bilo* magische Kraft, das Präfix *ja* benennt eine Person. *jabilo* meint wörtlich „eine Person, die *bilo* besitzt“. Im Gegensatz zu einem *ajuoga* durfte ein *jabilo* nicht nur private, sondern auch öffentliche Opfer den Toten und dem Gott Nyasaye darbringen. Hauge (1974: 49)

²⁶⁷ Ayot (1977: 294). Diese Zuordnung fehlt bei Hauge (1974: 49)

²⁶⁸ Oswaggo am 7.2.1997

²⁶⁹ in Agthe (1990: 335, Abb. 97). Diese Abb. findet sich auch in Forkl, Hirt (1997: 42). Forkl zeigt in seinem Werk „Heil- und Körperkunst in Afrika“ traditionelle Heilmethoden. Hierzu benutzt er einiger Bilder Oswaggos als Anschauungsmaterial.

Stelle an. Der graphische Charakter des Bildes „Untitled“/ „Sick child“ von 1987 (Abb. 77) ist mit dem von „Dilo“ (Abb. 76) vergleichbar, ebenso die Farbpalette von dominierenden Erdtönen. Im Vergleich mit dem ein Jahr später entstandenen Bild „Dilo“ wirkt „Untitled“/ „Sick child“ (Abb. 77) jedoch kontrastärmer. Außerdem erscheint es mir durch die Vereinzelung und das aufgereihte Nebeneinander der dargestellten Gegenstände flacher und einfallsloser.

Deutlich stärker fällt in „Untitled“/ „Sick child“ die unterschiedliche Gewichtung von Vorder- und Hintergrund auf. Der helle, nur oberflächlich ausgearbeitete Hintergrund bietet keinerlei Blickfang. Die beiden, mit langen, dünnen Armen und Beinen versehenen Figuren sind direkt an den vorderen rechten Rand des Bildes gerückt, ja die Füße werden sogar von diesem angeschnitten. Die Plastizität und das Volumen der Figuren fällt im Vergleich zu „The treatment for children“ (Abb. 78) merklich bescheidener aus. Starr und gefühllos verrichtet die Frau ihre Arbeit. Der aufgeblähte Bauch des Kindes wirkt wie eine flache Scheibe. Die Pendants zu den Personen bilden der Getreidespeicher und die Hütte an der linken Bildseite.

Die Darstellung beschränkt sich auf wenige Bildelemente. In „The treatment for children“ (Abb. 78) sorgen die vielseitige und starke Farbgebung sowie die ausgeprägten Licht-Schatten-Partien für eine Lebendigkeit und Frische, die den früheren Bildern abgeht. Darüber hinaus findet sich eine ungemein feine und präzise Gestaltung des medizinischen Vorgangs. Pittoresk und äußerst dekorativ wirkt in den späteren Bildern der Reichtum an ausschmückenden Details. So entdeckt man Körbe und Schalen mit den Utensilien des Heilers (Korb ganz links), mit gedroschener und an den Ähren belassener Hirse als Bezahlung für die Behandlung (s. die drei Behälter im Mittelfeld) sowie mit der Medizin (Schale ganz rechts und an der Seite des Heilers), die den narrativen Charakter des Bildes ungemein betonen. Das Inkarnat der Figuren ist dunkelbraun bis schwarz und sorgt für einen harten hell-dunkel Kontrast. Außerdem sind bei den späteren Bildern die Gesichtszüge stärker herausgearbeitet. Es fällt auf, daß die Menschen in ihrer Körperlichkeit und in ihrer Gefühlswelt sensibler erfaßt sind. So tröstet die links stehende Frau sehr liebevoll und behutsam ihr Kind. In beiden Bildern ist

eine grüne, runde Frucht (in Dholo *tang'we*) zu sehen, die heute noch von Privathaushalten angebaut wird. Sie wird zusammen mit einigen anderen Heilpflanzen auf den Bauch des Kindes zerrieben.²⁷⁰

Auch das Bild „To treat the stomach“ (Abb. 79, 1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm) zeigt die Behandlung der gleichen Krankheit wie in Abb. 77 und 78.

1996 entstand schließlich eine ganze Serie zu verschiedenen Krankheiten und deren Behandlungsmethoden: zu Hautkrankheiten: „Healing the skin disease“ (Abb. 80, 1996, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), „Manyasi for the skin diseases“ (Abb. 81, 1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), „To heal the sick person in bubble water“ (Abb. 82, 1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), zu Augenleiden: „Eye disease“ (Abb. 83, 1996, Farbstift auf Papier, 42 x 59,1 cm), „The dog heals an eye disease“ (Abb. 71) und zu anderen Krankheiten (Abb. 84-87) oder Behandlungen (Abb. 88, 89).

VII. 4.2. Träume

Oswaggo lenkt bei seinen Unterredungen mit den Ältesten immer wieder das Gespräch auf die Bedeutung von Träumen: „The things which they see from the dreams“, denn gerade sie sind ein Mittel der Geister, um mit den Lebenden zu kommunizieren. So kann ein guter Geist im Traum Aufschluß über die Zukunft des Einzelnen oder der Gemeinschaft geben.²⁷¹ Träumt man jedoch zum Beispiel von einem Menschen, der eigenartig deformiert oder verfremdet ist, so könnte ein böser Geist schlechte Absichten verfolgen. Oswaggo erklärt dies anhand eines Beispiels:

²⁷⁰ Oswaggo am 18.4.1997

²⁷¹ Ayot (1977: 296). Träumte die Mutter oder der Vater während der Schwangerschaft oder gleich nach der Geburt des Kindes mehrere Male von einem Verstorbenen, so wollte der Tote, daß dieses Kind nach ihm benannt wurde. Ayot (1977: 167)

„When one dreams a strange thing, dreams that she is such a strange person, after being awoken, the person must tell the others: „I have dreamt something strange“.

„What is it?“

„Oh it must be a demon! I doubt whether I'm going to be haunted now“.²⁷²

Ein Traum kann auch eine Möglichkeit sein, um mit einem anderen Menschen Kontakt aufzunehmen. In „Calling the lost person back home“ (Abb. 90, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm) gewahren wir drei Personen im unmittelbaren Vordergrund des Bildes. Auf der linken Seite befindet sich ein Mann, der auf einem vierbeinigen Hocker sitzt. In den Haaren trägt er eine Flamingofeder. Munter zieht er an der Mariuhana-Pfeife in seinen Händen. Vermutlich ist die Droge schuld an seinem angestregten, starren Blick. In der Bildmitte kniet eine Frau. Sie wendet dem Mann mit der Flamingofeder ihren Rücken zu. Mit ihren Händen umfaßt sie einen hohen Topf, der auf einem Bastring aufsitzt. Die Frau hat ihren Mund geöffnet und scheint etwas in den Topf zu raunen. Ein kleines Kind steht breitbeinig zwischen den Figuren und schafft damit eine natürliche Verbindung zwischen den Figuren. Diese Frau möchte eine weit entfernt befindliche Person nach Hause beordern. Aus diesem Grund ruft sie, nach Worten des Künstlers, möglicherweise folgendes in den Pott:

„Oswaggo do you come home !“.²⁷³

Der auf diese Weise gerufene Mensch hört diese Aufforderung nicht akustisch, sondern träumt von ihr. Auf diese Weise kann jede beliebige Person kontaktiert werden (Darstellungen zu anderen Träumen oder „strange things“ s. auch Abb. 91 bis 93).²⁷⁴

²⁷² Oswaggo am 14.2.1997

²⁷³ Oswaggo am 7.2.1997

²⁷⁴ „Zu Hause“ meint hier das Land, auf dem schon die Vorfahren gelebt haben und beerdigt wurden. In Kenia ist diese Heimat sehr wichtig, auch wenn man sich schließlich an einem anderen Ort niedergelassen hat. Regelmäßig werden die dort noch lebenden Verwandten besucht. Nicht wenige Kenianer verfügen, daß sie nach ihrem Tod auch wieder in der Heimat beerdigt werden, um mit ihren Ahnen vereint zu sein.

VII. 4.3. Die alltägliche Lebenswelt der Luo

Die Darstellungen zur alltäglichen Lebenswelt sind interessante, wenn auch eher gewöhnliche Beschreibungen. Sie zeigen unter anderem herkömmliche Arbeits- und Lebensformen auf dem Land, zum Beispiel spielende Kinder und arbeitende Menschen (Abb. 94, 95). In diesen Bereich können jedoch auch die Bilder eingeordnet werden, in denen sich Oswaggo selbst dargestellt hat, da der Künstler auf den autobiographischen Bezug weder im Titel noch in der Gestaltung hinweist. Die Darstellung der Figuren bleibt stets im Allgemeinen.²⁷⁵ Themen zur eigenen Biographie nehmen im Oeuvre des Künstlers nur eine untergeordnete Stellung ein, vermutlich, weil sie nicht dem Selbstverständnis des Künstlers als Biograph der ganzen Ethnie entsprechen.

In „How all has started (Abb. 68, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) hat sich Oswaggo selbst dargestellt, wie er in seiner Jugend die Hütte seiner Mutter mit Kohle und verschiedenen Erdmaterialien bemalte. Als Wandmalerei sind drei Personen zu sehen, die mit einer Art Röhren aus einem vor ihnen stehenden Topf trinken. Die dritte Person besteht noch aus einer weißen Vorzeichnung. Die Figuren nehmen traditionelles, aus Hirse gebranntes Bier zu sich. Da die Hausfrau für den Anbau der Hirse sowie für das Brauen des Bieres zuständig war, zeigt dieses Getränk die ökonomische Stärke des Haushaltes und damit der Frau. So steigerte die Herstellung von Bier das Ansehen einer Familie.²⁷⁶

Manchmal kopierte Oswaggo auch an die Hüttenwände Abbildungen aus Büchern, besonders gern die von Tieren wie Kühe und Löwen. Seine Erinnerungen an die ersten künstlerischen Betätigungen sind jedoch stets mit einem bitteren Beigeschmack verbunden, denn die Erwachsenen sahen in ihnen einen nutzlosen Zeitvertreib, ja eine unliebsame Verschmutzung der Wände.²⁷⁷

²⁷⁵ Bilder mit biographischen Bezügen sind daher zahlenmäßig kaum zu erfassen.

²⁷⁶ Ayot (1979: 179)

²⁷⁷ Oswaggo am 15.3.1997

Gemäß der Tradition oblag es den Jungen, die Herde des Dorfes auf die Weide zu führen und die Tiere abends zu melken.²⁷⁸ Auch Oswaggo mußte dieser Pflicht nachgehen (Abb. 66). Während er jedoch die Herde beaufsichtigte, formte er Tiere aus Ton (Abb. 67). In sehr vielen pastoralen Gesellschaften Ostafrikas gehören solche Tonfiguren in Form von Ochsen oder anderen Tieren zum traditionellen Kinderspielzeug.²⁷⁹ In „How children are making toys from the mud“ (Abb. 67, 1996, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) sieht man einen mit einem Lederschurz bekleiden Jungen, der auf dem Boden einer Anhöhe sitzt. Die Beine hat er angewinkelt. Sein Kopf ist glatt rasiert. Auffallend sind seine weit nach außen stehenden Vorderzähne, die ihm einen dümmlichen Ausdruck verleihen. Auf dem Boden liegt ein flacher Klumpen Lehm oder Ton. Neben dem Jungen steht ein aus diesem Material geformter Ochse. Einen ähnlichen Ochsen hält der Junge in den Händen und setzt ihm den noch fehlenden Schwanz an.²⁸⁰ Viele Figuren bei Oswaggo sind durch eine solche karikierende Steigerung, die bis in das lächerlich-dümmliche gehen können, gekennzeichnet. In Abb. 67 schmunzelt der Künstler über sich selbst.²⁸¹ Die Übertreibung der Gesichtszüge ist nicht abwertend gemeint.

VII. 4.4. Erzieherische Themen

In diesem Themenbereich verläßt Oswaggo in der Regel die traditionelle Wirklichkeit und nimmt Bezug auf die Probleme seiner Zeit. Diese eher junge

²⁷⁸ Ayot (1979:179f)

²⁷⁹ Evans-Pritchard Edward Evan: „The Nuer, a Description of Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People“. Oxford 1940. oder Leacock Eleanor: „A Play in African Villages“. American Museum of Natural History. New York 1971. S. 60ff.

1965 initiierte John Wilson in Moroto (Karamoja), Uganda, Schnitzereien aus Speckstein für den Touristenmarkt. In diesen Zusammenhang entstanden auch viele Skulpturen in Gestalt von Ochsen in Anlehnung an herkömmliches Kinderspielzeug aus Ton. Coates, Feldman (1973: 16)

²⁸⁰ 1988 erklärt er zu dem Bild „Children making Clay Toys“ (1988, Farbstifte auf Papier, 35,5 x 24,5 cm) wie er und seine Freunde in ihrer Jugendzeit mit solchen Figuren gespielt haben.

Oswaggo erzählt, daß die Kinder Bullen formten und sie nach den Namen ihrer Familie benannten. Schließlich ließen die Kinder die Bullen gegeneinander kämpfen. Derjenige galt als Sieger, der es schaffte, dem Bullen der Gegenpartei ein Horn abzubrechen. Dieses Spiel erfreut sich, nach Oswaggo, heute noch großer Beliebtheit. Agthe (1990: 360).

²⁸¹ Oswaggo hat sich hier selbst dargestellt. Oswaggo am 14.2.1997

Phase des Künstlers ist gekennzeichnet durch ein besinnliches Zurückschauen auf sein Leben und Schaffen. Bisher war Oswaggo immer zu den Ältesten gegangen, um sie um Rat zu fragen. Nun fühlt er, daß er selber in ein Alter gekommen ist, in dem er zu den Ältesten gehört und die Verantwortung für sein Volk übernehmen muß. So bewegt ihn die zentrale Frage: Was habe ich zum Nutzen meines Volkes geschaffen? Außerdem erkennt Oswaggo, daß die Werke, die er Zeit seines Lebens gemalt hat, fast ausnahmslos ins Ausland gewandert und damit für sein eigenes Volk verloren gegangen sind. Aus diesem Grunde plant Oswaggo, gemeinsam mit anderen Künstlern eine Sammlung gegenwärtiger Malerei anzulegen. Die zusammengetragenen Bilder sollen zur Belehrung und Unterweisung der kenianischen Bevölkerung dienen und auf speziellen Ausstellungen oder im Rahmen von Kampagnen gezeigt werden. In diesem Kontext kann sich Oswaggo durchaus vorstellen, mit internationalen Hilfsorganisationen zusammenzuarbeiten.²⁸² Folgende Themen könnten favorisiert werden: Aids, Familienplanung, häusliche Gewalt, Kindermißbrauch, Drogen, Umweltzerstörung, sexuelle Belästigung und Vergewaltigung, Bevölkerungsexplosion, Prostitution, nukleare Bedrohung.²⁸³

Bei den erzieherischen Themen fallen zwei unterschiedliche Formen der Gestaltung auf. In der ersten Variante kritisiert Oswaggo eher verhalten bestimmte Situationen. So ist es für den Betrachter beispielsweise nicht eindeutig, daß er in „Overloading with work“ (Abb. 96, ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) die ungerechte Arbeitsbelastung der Frau rügt.²⁸⁴ Der Betrachter sieht zwei Frauen und vier Kinder, die ihre Tonkrüge an einem Fluß mit Wasser gefüllt haben. Die auf der linken Seite stehende Frau hilft der in die Hocke gegangenen Frau, ihr Kind auf den Rücken zu setzen. Nun muß diese Frau noch ihren schweren Topf auf den Kopf hieven. Die Kinder befinden sich schon mit ihrer Last auf dem Weg nach Hause. Sie scheinen aus dem Bild hinaus zu laufen.

²⁸² Oswaggo am 3.2.1997

²⁸³ Oswaggo (1997: 3f)

²⁸⁴ Oswaggo am 18.3.1997

Auch in „The refugees“ (Abb. 97, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) fehlt die der Thematik angemessene Spannung. Das Häufchen der versammelten Flüchtlinge ähnelt eher einem Picknick im Freien als einer notleidenden, vertriebenen Menschenmenge. Das Schicksal der Flüchtlingskinder hat er in „Offend against children“ (Abb. 98, ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) realistischer erfaßt. Der ausgemergelte Körper des Kindes gibt die erlittene Not eindringlich wieder. In „The domestic violence“ (Abb. 99, 1995, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) trägt der Künstler der Dramatik der Darstellung Rechnung. Am Boden liegt eine weinende, schreiende Frau, die verzweifelt versucht, mit der linken Hand den Stockhieb des über ihr stehenden Mannes abzuwehren.²⁸⁵ Nach Mitteilung des Künstlers ist Gewalt in der Ehe auch heute noch ein weit verbreitetes Phänomen. Der Künstler hat dieses Bild 1995 anlässlich der Tagung der Frauen in Peking gemalt. Auch hier gilt, dass die Aussage des Bildes nicht immer klar zu erkennen ist, was bei dieser Zielsetzung natürlich ein Defizit des Bildes ist.

Seit 1996 gestaltet der Künstler pädagogische Bilder, die sich deutlich von den oben vorgestellten Werken unterscheiden. Die Aussage wird in Sinnbilder mit zugehörigem Text verpackt, so daß sie sehr deutlich und plakativ vom Betrachter gelesen und verstanden werden können. Dem Bild „Equality“ liegt der Slogan „We must fight for equality“ (Abb. 100, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) zugrunde. Man sieht eine Frau und einen Mann Hand in Hand die Stufen einer imaginären Treppe besteigen. Die Frau schwingt ein Buch in ihrer Linken, der Mann hebt eine Axt in die Höhe. Auf der linken Seite steht ein kleiner Holzofen mit einem dickbäuchigen Topf. Auf dem Fußboden befindet sich die Aufschrift „JUSTICE, EQUALITY, UNITY, PEACE AND DEVELOPMENT“.

²⁸⁵ In der traditionellen Gesellschaft wurde das Schlagen der Frau, die als Besitz des Mannes galt, als nicht ernst zunehmendes Delikt angesehen. „The punished woman never thought that she was not loved any more by her husband“. Es wurde sogar erwartet, daß der erste Schritt zur Wiederversöhnung von seiten der Frau kam. So beschreibt Ayot, daß eine Frau, die von ihrem Mann geschlagen worden war und bei ihren Eltern Zuflucht gesucht hatte, bei ihrer Rückkehr für ihren Mann etwas Essen mitbrachte, um dieses „misunderstanding“ beizulegen: „She was advised

Die Botschaft des Bildes ist eindeutig: Oswaggo entwirft ein neues Model des Zusammenlebens von Mann und Frau. Gemeinsam überwinden sie die tradierten Vorurteile und Rollenverteilungen. Die Axt steht für die Forderung nach gemeinsamer und gerecht verteilter Arbeit - „work together“.²⁸⁶ Das Buch symbolisiert die Bildung, die auch den Frauen zugänglich gemacht werden soll - „educate together“.²⁸⁷ Damit verläßt die Frau ihren angestammten Platz am Herd, hier versinnbildlicht durch den zur Seite gerückten Tontopf, und macht sich zusammen mit dem Mann in eine neue Zukunft auf.

VII. 4.5. Zusammenfassung

Die Bilder Oswaggos folgen meist einer einfachen, additiven Komposition. Obwohl eine gewisse Tiefenräumlichkeit durch das hintereinander Staffeln von Architektur oder die im Hintergrund blau aufsteigende Landschaft angedeutet wird, wirken die Darstellungen recht flach. Die Figuren agieren in der Regel auf einer Ebene im unmittelbaren Vordergrund des Bildes. Werden verschiedene Gruppen mit unterschiedlichen Verrichtungen gezeigt, was sehr selten der Fall ist, so werden sie auf mehreren Niveaus in den Raum geschoben (Abb. 83). Die Farbperspektive hat er, nach meinem Wissen, nur bei dem recht jungen Bild „Refugees“ (Abb. 97) befriedigend gelöst. Darin geht die Landschaft am Horizont in eine blaßblaue Farbgebung über, und die Konturen der Pflanzen lösen sich auf. In „Matatu“ (Abb. 70) gibt Oswaggo sein Prinzip der parallel zum Bildrand angeordneten Komposition auf und experimentiert mit der Zentralperspektive. Ähnliches findet sich bei den in Abb. 84 zu sehenden Reihen roter Hirse, die sich vom linken Bildrand in die Tiefe der Bildmitte schiebt. Die Anwendung beider Prinzipien, die der Farb- und die der Zentralperspektive, bereitet dem Künstler aber sichtlich Schwierigkeiten.

to go and cook a very good meal for the husband and the quarrel was considered over“. Ayot (1979: 184)

²⁸⁶ Oswaggo am 7.2.1997

Oswaggos Naturbeschreibungen stützen sich nicht auf biologischen Studien. Der Künstler zeichnet idealtypisch die Landschaft am Lake Viktoria mit den leicht ansteigenden Hügeln, Euphorbia-Hecken und den Akazien.²⁸⁸ Die Natur dient in den meisten Fällen lediglich als Staffage und Kulisse der agierenden Figuren und kann beliebig ausgetauscht werden. Jede Einzelheit erfährt im Bild die gleichbleibende, pedantische Behandlung. Diese Gleichförmigkeit wird auch nicht durch eine spannungsvolle Licht- und Schatten-Modellierung belebt. Die Landschaft ist stets fleckenlos sauber. Keine äußeren Einwirkungen stören die Regelmäßigkeit, zum Beispiel bewegt kein Windstoß die Grashalme, oder auf dem Wasser spiegeln sich keine Lichtreflexe (Abb. 101). Da Oswaggo auch keine sonstigen Schwerpunkte setzt, gerät dieses Gleichmaß in der Gestaltung der Landschaft schnell zur langweiligen, toten Eintönigkeit. Stets findet die Handlung der Figuren en plein air statt. Die Bilder zeugen von einer tiefen Naturverbundenheit des Künstlers. Außerdem spürt man in allen Bildern Oswaggos seine enge Bindung und sein liebevolles Erinnern an die heimatische, hügelige Landschaft von South Nyanza.

Oswaggos Interesse gilt sichtlich den Menschen in seinen Bildern. Aber die Gleichförmigkeit in der Gestaltung der Natur behält er bei den Menschen bei. Die Gestaltung der Körper folgt immer dem gleichen Schema. Entsprechend der Malweise von außen nach innen sind die Körper stark konturiert und setzen sich deutlich von der hellen Landschaft ab. Diese planmäßige Behandlung der Körpers läßt sie in vielen Fällen leblos und roboterhaft wirken. Meistens werden die stets aktiven Figuren in Profilansicht wiedergegeben. Die Personen sind Ausdruck von Ruhe und Ausgeglichenheit. Oft korrespondieren die Formen der Figuren mit denen der Umgebung, so daß sie eine harmonische Einheit bilden. Häufig werden die Figurengruppen in eine Ellipse eingegliedert.

Haften jedoch der Natur Züge einer Idealisierung an, so will Oswaggo bei den Menschen durchaus auch deren Unzulänglichkeiten durch Behinderungen und

²⁸⁷ Oswaggo am 7.2.1997

²⁸⁸ Brief von Agthe an Autorin am 18.3.1999.

Krankheiten darstellen. Daneben variiert Oswaggo je nach Darstellung den Grad der karikaturhaften Übertreibung. In „Woman with water“ (Abb. 102, 1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) sieht man eine Frau, einem Kamel nicht unähnlich, als Persiflage der Frau und ihrer Rolle als Lasttier der Gesellschaft. Die Übertreibung der Eigenheiten eines Menschen hat ihre Ursprünge in der oralen Tradition Ostafrikas. Im Gegensatz zur schriftlichen Literatur, in der die Individualität eines einzelnen Helden von wesentlicher Bedeutung ist, wird in der Oralliteratur keine bestimmte Persönlichkeit in den Vordergrund gestellt. Stattdessen steht ein Konzept oder eine Idee im Mittelpunkt der Zielsetzung. Aus diesem Grund werden nicht individuelle, sondern idealtypische Modelle entwickelt.²⁸⁹ Auch die Darstellungen Oswaggos folgen diesem Prinzip.

Desweiteren dient die Überzeichnung in den Bildern der Belustigung und Unterhaltung des Betrachters. Oswaggo liebt es einfach, sein Publikum zum Lachen zu bringen.²⁹⁰ Auch der Künstler Acent Soi gibt an, daß er mitunter die Proportionen der Figuren des Späßes wegen verändert.²⁹¹ Vor allem jedoch ist die Überzeichnung bei Oswaggo Ausdruck eines ganzheitlichen Menschenbildes: Er will den Menschen mit seinen schönen wie mit seinen häßlichen Gesichtern zeigen.²⁹²

Durch die Gegenüberstellung der Bilder von 1989 bis 1991 und 1997 wird deutlich, daß Oswaggo seine Technik im Lauf der Zeit enorm verbessert hat. In den frühen Bildern sind die verschiedenen Bildkomponenten nicht immer gleichmäßig ausgearbeitet. Auffallend ist auch die unterschiedliche Gewichtung von Vorder- und Hintergrund. Der Hintergrund ist meist kaum behandelt, so daß es den Darstellungen an Tiefe mangelt. Die stets angeschnittenen Bildausschnitte wirken in der Ausformung spontan, bisweilen roh und unfertig. Die Zeichnungen sind betont linear. Es dominieren hagere, hölzerne Gestalten, die durch lange, oft

²⁸⁹ Karim Taoré, Dozent an der Universität Bayreuth, in einem Vortrag am 3.4.1998 im Wiehre Bahnhof, Freiburg.

²⁹⁰ Oswaggo am 12.3.1997

²⁹¹ Krammer (1994: 54f)

²⁹² Agthe, Thiel (1991a: 5)

spindeldürre Arme und Beine charakterisiert sind. Die Gesichter bestehen aus mehreren, nebeneinander gelagerten Wülsten. Plastizität und Volumen der Figuren sind zurückgenommen. Die Farbigkeit ist verhaltener und kontrastärmer. Die menschlichen Körper sind von einem hellen Braun, die trockene Landschaft von einem kraftlosen Grün-gelb.

Die Bilder von 1997 sind hingegen farbenfroher, malerischer und frischer. Auch erhalten die Darstellungen durch das Changieren subtiler Farbnuancen eine ansprechende Tiefe und Lebendigkeit. Die voluminöseren, sorgfältig, manchmal schematisch ausgearbeiteten Körper besitzen eine tief braune bis schwarze Färbung und stehen somit in einem scharfen hell-dunkel Kontrast zu ihrer Umgebung. Die Körperlichkeit der Figuren ist sensibler erfaßt. Die Gesichtszüge werden stärker herausgearbeitet. Die Figuren treten miteinander in Beziehung und zeigen ihre Gefühle. Pittoresk und dekorativ gestaltet sich auch der neue Reichtum an ausschmückenden Details. Die sichtbare Betonung des Gegenständlichen bei weitgehender Unterdrückung der Spuren des Malprozesses sowie die hinter einer scheinbar gewöhnlichen Situation versteckte Wirklichkeit erinnert an die Neue Sachlichkeit. Doch dies sind die einzigen Gemeinsamkeiten, Ziele und Inhalt divergieren vollständig.

Oswaggos besondere Qualität ist die starke Vereinfachung ohne Aufgabe der realistischen Sicht. Seine sehr konkret gemalten Ansichten besitzen eine besondere Eigenart, eine mechanische Übersteigerung der Realität, wie sie in der ziselierten Darstellung der Blätter oder dem erstarrten Wasserlauf deutlich wird.

VII. 5. Einordnung des Künstlers in das Kunstgeschehen

Betrachtet man den Kontext, indem der Künstler arbeitet, so stellt sich die Frage, welche künstlerischen Dokumente zur Glaubenswelt der Luo existieren und welche anderen Künstler vergleichbare Themenbereiche aufgreifen.

Während der Kolonialzeit gab es verschiedene Künstler, die sich mit Flora, Fauna und ethnographischen Darstellungen beschäftigten. Miller sprach von einer Modeerscheinung. Bis in die 70er Jahre hielt dieser Trend an. Robert Glen und Terry Mathews schufen realistische Skulpturen verschiedener Tiere Terrakotta und Bronze.²⁹³ Auch versuchten sie die Menschen verschiedener Ethnien in ihrer traditionellen Kleidung darzustellen. Die bekannteste Künstlerin während der Kolonialzeit in Kenia war die Engländerin Joy Adamson, die Mitte der 40er Jahre von der kolonialen Regierung in Nairobi den Auftrag bekam, Bildnisse der Menschen unterschiedlicher Ethnien anzufertigen. Ihre Arbeiten, die zum großen Teil in ihrem Buch „The peoples of Kenya“ 1967 veröffentlicht wurden, befinden sich heute im National Museum Nairobi. Adamson suchte bestimmte Ethnien auf und fertigte anhand von Modellen vor Ort ihre Studien an. Ihre sehr realistischen und präzisen Porträts (Ganzfigur oder Brustbild, Abb. 103, 104) zeigen die Menschen im aufwendigen Festgewand, mit prächtigem Schmuck und Körperbemalung.²⁹⁴ Lebens- oder Glaubensinhalte interessierten Adamson nicht. Heute sind die Bilder von Adamson im Internet ein Aushängeschild für das National Museum in Nairobi.

Der Unterschied zu Oswaggos Arbeiten ist offensichtlich. Oswaggo gestaltet nach der Vorstellung, nicht nach dem optischen Eindruck. Seine Bilder zeigen eine vereinfachte, bereinigte und subjektive Sicht der Dinge. Er ist weniger um eine ethnologische Exaktheit des Aussehens bemüht, als um die Darstellung von Glaubens- und Lebensweisen.²⁹⁵ Formal ergeben sich keine Bezüge zu Adamsons Kunst.

²⁹³ Miller (1975: 19). Robert Glen wurde 1940 in Kenia geboren. Er studierte Kunst und Anatomie in Abendkursen in Denver. Er schuf anatomisch korrekte Bronzeskulpturen der Menschen ostafrikanischer Ethnien und Tieren. Miller (1975: 86f). Terry Mathews wurde in England geboren und wuchs in Kenia auf. Er studierte in England. Er besaß eine Skulpturenfabrik in Kenia. Er schuf realistische Tierköpfe aus Terrakotta. Miller (1975: 93f)

²⁹⁴ Die Porträts sind auch mit dem Namen der dargestellten Person versehen.

²⁹⁵ Adamson beschreibt ihre Schwierigkeiten mit der Missionskirche in South Nyanza, die jedem androhte, ihn aus der Kirche auszuschließen, wenn er sich von ihr malen ließe. Von der Kirche wurde es als Sünde angesehen, so wenig Kleidung wie in den alten Tagen zu tragen, ja die Frauen sollten nicht einmal mehr einen nackten Nacken zeigen. Adamson (1967: 167)

Dieses Bedürfnis, das kulturelle Erbe zu dokumentieren, ist bei vielen kenianischen Künstlern vorhanden.

VII. 5.1. Der Künstler als Geschichtsschreiber und Chronist

In der mündlichen Literatur dienten Informationen über den Ursprung sowie zu historischen Ereignissen der eigenen Familie, des Clans und der Ethnie zur Stärkung der Zusammengehörigkeit und der eigenen Identität.

„...the grandmother also acted as a historian to the children, acquainting them with stories of the important events about how they came and settled in their traditional homes, the wars they fought, and the great heroes of those wars”.²⁹⁶

Solche Information wie „who they are, their origins and connections, and the peculiar ways of living and behaving that identify them as a people”²⁹⁷ mußten um einer kulturellen Kontinuität willen bewahrt und an die Nachkommen weitergegeben werden.²⁹⁸ Auch die zeitgenössischen Künstler versuchen in ihrer Arbeit, die durch die Kolonialherren als primitiv abgewertete Identität wieder zu entdecken und die Menschen zu einem neuen Selbstbewußtsein zu führen. Daß dies gerade für Kenia notwendig ist, stellte Hilary Ng'weno fest, der die kulturelle Situation der 60er Jahre analysierte:

„Nairobi is by far the dullest city in Africa as far as culture is concerned, and Kenia probably the dullest country“.²⁹⁹

Den Mangel auch an afrikanischem Selbstbewußtsein und an eigener Identität führte Ng'weno auf die koloniale Vergangenheit zurück, in der Kenia als Siedlerkolonie einem sehr viel intensiveren und zerstörerischeren Einfluß unterlegen hatte als andere afrikanische Länder:

„The British came to Kenya to settle as well as rule. While they ruled, their values predominated, and it is a tribute to the thoroughness with which they propagated

²⁹⁶ Ayot (1979: 182)

²⁹⁷ Okpewho (1992: 115)

²⁹⁸ Okpewho (1992: 115)

²⁹⁹ Ng'weno (1967: 67)

those values that the new African ruling classes have, it would seem, taken them over, lock, stock and barrel. Talk of anything indigenous here, and most likely it is an African intellectual who will be the first to tell you that indigenous is synonymous with primitive".³⁰⁰

Diesen Nachholbedarf erkannten auch die bildenden Künstler und setzten sich daher vor allem Ende der 70er und in den 80er Jahren für eine Identität schaffende Kunst ein. Der akademische Künstler Kang'ara wa Njaambi stellte fest:

„Art gives people an identity, identity gives a direction, creates unity. Without an identity people are useless, a nobody".³⁰¹

Für Elimo Njau, den Leiter des Paa Ya Paa Gallery, ist ein absolutes Ziel seiner Tätigkeit die Förderung einer Kunst, die in der eigenen Kultur verwurzelt ist und eine starke, autarke Identität der eigenen Gesellschaft begünstigt:

„Art relates to daily life, is process orientated. The aim is to introduce community based art, functional art in an other way. Art should produce good feelings, should be therapeutic".³⁰²

So beschäftigen sich viele Künstler mit der traditionellen Lebenswelt, um die Erinnerung an die Herkunft, die Wurzeln und damit die eigene Identität wach zu halten. Oswaggo, Mbuno und all die anderen Künstler geben hiervon ein beredtes Beispiel.

„Art gives the people a principle, a direction. A nation without art is like a bedroom without a mirror...You can tell from maybe a few artists from a particular country what the national psychology is, what they think as a nation. Art is part of their national identity, it identifies a nation and it's life, it's politics, it's economics and it's developments in general".³⁰³

Anders jedoch als in der oralen Literatur, in der eher eine Abgrenzung von anderen Ethnien betrieben wurde, denken die zeitenössischen Künstler gesamtgesellschaftlich. Desweiteren ist wichtig, daß in der oralen Literatur wie in der

³⁰⁰ Ng'weno (1967: 68), vgl Nyachae (1995: 160-189)

³⁰¹ Oomen (1989: 53)

³⁰² Ast (1997: 40)

³⁰³ Fred Oduya in Oomen (1989: 59f)

Kunst die gesellschaftliche Relevanz der behandelten Themen von zentraler Bedeutung ist. Denn die ostafrikanische Kunst sucht in der Vergangenheit das, was einen Beitrag zum Verständnis der Gegenwart leisten kann. Mit Mythen und Legenden Afrikas antworten die Künstler auf zeitgenössische Fragen, etwa auf die nach der Identität und lebenswerten Zielen. Historische Themen beziehen sich stets auf die Gegenwart und sind von großer Aktualität und Brisanz. Der Künstler Samwel Wanjau beispielsweise reflektiert seine Erfahrungen durch Geschichten über einen Farmer oder Freiheitskämpfer. In seinem Bild „The hare ingratiating itself with the tortoise by putting on a tortoise shell“ übersetzt er eine typische alte Geschichte in die heutige politische Situation in Kenia.³⁰⁴ Themen der kolonialen Vergangenheit werden von den ostafrikanischen Künstlern nur selten behandelt. Vielleicht weil diese einfach nicht mehr aktuell sind.

Außerdem sehen sich diese Künstler als Chronisten und Hüter kultureller Werte. Der Künstler Sukuro bezeichnet sich ausdrücklich als „Chronicler of peoples's culture“,³⁰⁵ David Kimani sieht sich als „Cultural artist“. In ihren Werken halten sie bewußt traditionelle Lebensweisen fest, die bereits im Verschwinden begriffen sind, um sie der Nachwelt zu bewahren. Wie Oswaggo betreiben einige der Künstler einfache Formen von Feldforschung. Sie besuchen ihre Heimatgemeinde auf dem Land und befragen die „Ältesten“ nach den früheren Zeiten. Der Künstler Maina zum Beispiel reist seit 1982 in jedem Jahr einmal aufs Land, um sein Wissen zu vertiefen.³⁰⁶ Es ist verständlich, daß die Beschriebenen ein Auf„zeichnen“ eher akzeptieren, als das Hantieren mit der Kamera.³⁰⁷ Oft werden Themen der traditionellen Lebens- und Arbeitsweise auf dem Land gewählt: das Feiern von Festen, die Ausübung von Bräuchen oder die Menschen bei ihren alltäglichen Verrichtungen. Nicht selten werden Geschichten aus der mündlichen Überlieferung verbildlicht.

³⁰⁴ Hirst (1970: 48)

³⁰⁵ Oomen (1989: 60). Ähnlich äußert sich auch Msanji (1970: 31).

³⁰⁶ Oomen (1989: 77)

³⁰⁷ Agthe (1990: 53)

Fred Oduya, 1951 in Matungu im Bezirk Mumias in Kakamega Distrikt (Westkenia) geboren, gibt im Gegensatz zu Oswaggo nicht seine eigene Ethnie wieder, sondern ist darauf bedacht, diejenige zu illustrieren, die noch am ehesten im herkömmlichen Sinn lebt.³⁰⁸

„Ich möchte meine Fähigkeit als Künstler nützen, um unsere Kultur durch Malerei und andere künstlerische Medien zu bewahren. Ich interessiere mich am meisten für die Lebensweise der Nomaden, die versucht haben, ihren Lebensstil sehr lange beizubehalten. Ich bin sehr glücklich darüber und stolz darauf und versuche, sie durch meine Arbeit zu unterstützen“.³⁰⁹

Da für Oduya eine präzise Darstellung wichtig ist, versucht er erst, eine Ethnie kennenzulernen, bevor er sie malt.

„Before I do a painting that reflects a given community, I must first study and understand their daily way of life, before I record them. Thus I must visit them, talk to them, understand them, before I paint them“.³¹⁰

Oft behandelt Oduya alltägliche Situationen der traditionellen Lebenswelt. In „Turkana women“ (Abb. 105, 1992, Öl auf Leinwand, 67 x 48 cm)³¹¹ zeigt er eine Ethnie, die im wüstenähnlichen Norden Kenias unter sehr unwirtschaftlichen Verhältnissen lebt. In seinem Bild „Ein Tropfen Blut ist nahrhaft“ (Abb. 106, ohne Angaben) beschreibt er die Gewohnheit der Maasai, ihren kargen Speiseplan durch das nahrhafte Protein von Tierblut anzureichern, indem sie die Halsschlagader ihrer Kühe anzapfen. Die Tiere kommen dabei nicht zu Schaden. Seit geraumer Zeit betätigt sich Oduya auch als Fotograf, aber aufgrund der prekären Wirtschaftslage in Kenia fehlt es ihm leider an Kundschaft. Seine Frau ist Sozialarbeiterin und leitet in seinem Wohnort Nakuru ein Kinderheim für Aidsweisen und verlassene Kinder.³¹² Der Künstler Chegeh verfolgt mit seiner Kunst ähnliche Ziele.³¹³

³⁰⁸ Agthe (1990: 318)

³⁰⁹ Agthe (1990: 53)

³¹⁰ Agthe (1990: 320)

³¹¹ Abb. in Kenya Art Panorama (1992: 5)

³¹² Informationsblatt der Galerie Hülsen, November 1999.

³¹³ Oomen (1989: 59)

Francis Kahuri (geb. 1947) beschäftigt sich mit der ganzen Spannweite des Lebens: „I would say that I am painting the life, the whole life“.³¹⁴ Oft befaßt er sich mit gängigen sozialkritischen Bildthemen (Armut, Alkoholismus), mit alltäglichen Situationen, mit den Tieren in der freien Wildbahn und als überzeugter Christ auch mit christlichen Themen. Aus der traditionellen Lebenswelt wählt er Szenen des Alltags oder des Brauchtums (Beschneidung). Manchmal kritisiert er auch dessen negativen Erscheinungen (Hexerei).³¹⁵ Selten stellt er historische Ereignisse dar, wie man sie in dem Bild „Freedom Figthers“ (Abb. 190) sieht. In „You made sweet“ (Abb. 107, 1992, Acryl auf Leinwand, 69 x 89 cm)³¹⁶ sieht man Frauen in Schmuck und Kleidung der Kikuyu. Kahuri, der selbst der Ethnie der Kikuyu angehört, will mit derartigen Darstellungen an die eigenen Wurzeln und an die afrikanische Herkunft erinnern:

„I am living in the modern culture...but I have something not to forget...If you leave something it doesn't mean that you have to forget. You have to remember...where you come from“.³¹⁷

Der Konflikt zwischen traditioneller und moderner Lebenswelt ist ein zentrales Anliegen des Künstlers Zachariah Mbutha (geb. 1948), dessen lineare Arbeiten mit einfachen, geradezu groben, stark konturierten Formen einen weitreichenden Einfluß auf das Kunstgeschehen in Kenia besitzen. Die Modellierung der groß in Szene gesetzten Figuren besteht aus nebeneinander gesetzte, durch die Pinselstärke bestimmte Strichbreiten. In seinem Bild „Thirsty woman“ (Abb. 108, 1992, Öl auf Leinwand, 63 x 46 cm)³¹⁸, das 1992 in einem Wettbewerb des Centre Culturel Francais in Nairobi den ersten Preis gewonnen hat, sieht man eine Frau, die hoch über ihrem Kopf einen runden Tontopf hält und sich an dem herauslaufenden Wasser erquickt. Über der rechten Schulter trägt sie eine Kalebasse, mit der sie einen Teil des wertvollen Nasses auffängt.

³¹⁴ Krammer (1994: 74)

³¹⁵ Krammer (1994: 73)

³¹⁶ Abb. in Kenya Art Panorama (1992: 12)

³¹⁷ Krammer (1994: 71)

³¹⁸ Abb. in Kenya Art Panorama (1992: 13)

David Kimani (geb. 1954) greift auf Erinnerungen aus seiner Kindheit zurück. Oft zeigt er in seinen Bildern das alltägliche Leben im Inneren einer traditionellen Hütte der Kikuyu (Abb. 109). In „Rhino scare“ (Abb. 110, 1992, Öl auf Leinwand, 62 x 93 cm)³¹⁹ behandelt er eine alte, immer wieder erzählte Geschichte, in der ein Nashorn eine Kikuyu Ansiedlung angriff und verwüstete. Als Kimani einen Aufenthalt in Amerika durch ein Stipendium finanziert bekommt, besucht er die Pueblo-Indianer (Abb. 111).

Der 1939 geborene (Mbiuni Location, Machakos District, Central Province) Acent Soi gehört der Ethnie der Kamba an. Soi, der zu der älteren aktiven Generation von Künstlern gehört, sieht sich in der glücklichen Lage, die traditionelle mit der modernen Lebensweise vergleichen zu können.

„People like me, we are lucky because I know part of the African way of living...I am lucky because I know both and I can see the difference between the ways we were living and now the modern way of living“.³²⁰

Soi kann als überzeugter Christ die traditionellen Glaubensinhalte nicht mehr nachvollziehen. Trotz der Vorteile der modernen Errungenschaften würde Soi die in seiner Kindheit praktizierten Lebensformen den heutigen vorziehen, da die Erwirtschaftung des Lebensunterhaltes nach seiner Ansicht in früheren Zeiten einfacher war. Da Soi der Meinung ist, daß selbst seine eigenen Kinder sich in einigen Aspekten ihrer Tradition nur dürftig auskennen, ist es ihm wichtig, in seinen Gemälden mit traditionellen Themenbereichen zu informieren und die Erinnerung wach zu halten.

„I like to paint the special things from the different tribes. I want to tell the people about these tribes. I am sure these things will soon disappear. In paintings we can reserve our cultures“.³²¹

Häufig malt Soi die Maasai, deren Kultur er, nach Krammer, jedoch eher oberflächlich kennt.³²² Pittoresk und ornamental hält er ihre Kleidung und ihren Schmuck im Bild fest (Abb. 112).³²³

³¹⁹ Abb. in Kenya Art Panorama (1992: 3)

³²⁰ Krammer (1994: 52)

³²¹ Oomen (1989: 59)

³²² Krammer (1994: 54)

Oswaggos Kunst hat manche Gemeinsamkeiten mit der des Künstlers Kivuthi Mbuno. Mbuno, der 1947 als ältester von vier Kindern in Mwangini, Machakos Distrikt geboren wurde, beendete mit 17 Jahren die Primary School und fand anschließend eine Beschäftigung in einem lokalen Lebensmittelgeschäft. 1968 bis 1976 arbeitete er als Koch für Safari-Unternehmungen von Touristen, die ihn in die Wildreservate von Tanzania, Maasai Maraa und Garissa in Nordosten Kenias führten. In dieser Zeit fing er auch das Zeichnen an in der Hoffnung, seine Arbeiten an die Touristen verkaufen zu können. Durch seine Erfolge ermutigt, entschloß er sich 1976, nur noch künstlerisch tätig zu sein.³²⁴

Mbuno verwendet wie Oswaggo Farbstifte auf Papier. Auch folgende Elemente der Gestaltung erinnern an Oswaggo: die lineare Begrenzung der Figuren, die Betonung der Konturen, die gleichmäßige und präzise Behandlung der Oberflächen, das Fehlen einer Licht- Schatten-Modellierung, die Vereinzelung und additive Aneinanderreihung von Bildgegenständen sowie die Deformierung und Verzerrung der Figuren. Außerdem bemüht sich Mbuno wie sein Künstlerkollege bei der Komposition um eine Verzahnung der Bildelemente: Oswaggo schafft eine harmonische Beziehung zwischen den Figuren und ihrer Umgebung, indem er Formelemente der Figuren in der Umgebung mitaufnimmt. Mbuno faßt Natur und den Menschen durch eine verwandte Farbgebung zusammen. Anders wie bei Oswaggo, der seine Figuren in einem naturgetreuen, räumlichen Rahmen setzt und seine Gestalten wie auf einer Bühne im unmittelbaren Vordergrund des Bildes agieren läßt, findet sich bei Mbuno in der Regel ein monochromer Grund ohne jede Tiefenwirkung. Dieser Grund verändert seine Farbe je nachdem, ob eine Regen- oder eine Trockenperiode dargestellt ist. Auch verteilt Mbuno die Bildelemente gleichmäßig und ausgewogen über die ganze Fläche des Bildes.³²⁵

³²³ s. Ancent Soi, ohne Titel (1972, ohne Angabe, 56 x 81 cm), „Maasai Singing“ (1991, Öl auf Leinwand, 133 x 120 cm) in Krammer (1994: 160) und s. Ancent Soi „Maasai Girls“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 44 x 45 cm) in Entdeckung (1993: 13)

³²⁴ Gallery Watatu b. (1995: ohne Seite)

³²⁵ Die Färbungen des Grundes bei Mbuno haben folgende Bedeutungen: Die lilafarbenen Zeichnungen stehen für die trockene Jahreszeit: die Zeit, in der die Nahrung knapp und gegenseitige Hilfe für das Überleben der Gemeinschaft wesentlich ist. Die grüne Färbung des Grundes impliziert die fruchtbare und regenreiche Phase des Jahres. Seit Anfang der 90er Jahre experimentiert Mbuno mit komplexen Landschaften mit welligen Hügeln. Ist die Landschaft in der

Die dargestellten Menschen bei Mbuno sind meist extrem überzeichnet, ja manchmal sogar fast mißgestaltet. Die Figuren haben gewöhnlich große, im Profil gezeichnete Köpfe, bei denen die obere Kopfhälfte stark abgeflacht und der Mund geöffnet ist. Die Proportionen und Größenverhältnisse unterliegen keiner Norm und können stark divergieren. Die sehr steifen, Steinskulpturen ähnlich sehenden Figuren, die sehr grimmig in die Welt blicken, stehen im scharfen Gegensatz zu den sehr agilen und lebenslustigen Figuren in den Bildern Oswaggos.

Wie Oswaggo charakterisiert Kivuthi Mbuno die traditionelle, zeitlich nicht näher bestimmte Lebensweise seiner eigenen Ethnie: Konzentriert sich Oswaggo jedoch auf die Glaubenswelt der Luo, so beschäftigt sich Mbuno in seinen Bildern mit dem wechsellvollen Verhältnis zwischen den Akamba und den wilden Tieren in der weiten, unbegrenzten Landschaft (Abb. 113).³²⁶ Dieses Grundthema wird immer wieder variiert. Die Akamba, die von alters her als ein Volk von Schnitzern galten, waren leidenschaftliche Jäger. Mbunos Vater führte die Safaritouristen und Großwildjäger zu den Weideplätzen der zum Abschluß gewünschten Tierart. So sind auf Mbunos Bildern fast immer Menschen auf der Jagd zu sehen. Meist sind sie nackt oder mit einer gegerbten Tierhaut bekleidet und legen in der offenen Savanne eine Rast ein (Abb. 114, ohne Titel, circa 1987, Farbstifte auf Papier, 38 x 51 cm)³²⁷. Sie tragen Kalebassen und Körbe mit Proviant mit sich. In der Regel befinden sich wilde Tiere der Savanne wie Giraffen, Elefanten, Vögel und Schlangen in unmittelbarer Nähe zu den Jägern. Die Tiere werden in stereotypen Positionen, die immer wieder variiert werden, gezeigt. Sie verhalten sich fast immer sehr friedlich und zutraulich gegenüber den Jägern und scheinen geradezu mit ihnen zu kommunizieren. Die Menschen und die Tiere gehen eine natürliche,

Mitte violett und an den Seiten grün, so soll der Übergang zwischen der trockenen und der nassen Jahreszeit gezeigt werden. Faber (1997: 13)

³²⁶ Auf den bei den Akamba weit verbreiteten und beliebten Kalebassen wurden unter anderem immer wieder Jagdszenen dargestellt. Wie bei Mbuno fehlt die Schilderung von Haustieren, stattdessen wurden Nashörner, Elefanten, Giraffen, Antilopen, Schlangen, Eidechsen, Frösche und Zebras dargestellt. Die bei Lindblom vorgestellten Kalebassen zeigen sehr stilisierte Tiere in Seitenansicht oder Aufsicht, alle möglichen Objekte des täglichen Lebens (Stühle, Axtköpfe, Haushaltsartikel) und geometrisierte Symbole (Stern, Mond, Komet, Hügel etc.). Lindblom (1920: 358), (vgl. II, 5.1.)

³²⁷ Abb. in Agthe (1990: 234, Abb. 43)

harmonische Symbiose ein,³²⁸ die durch eine verwandte grau-schwarze Färbung deutlich hervorgehoben wird.³²⁹ Daß der Unterschied zwischen den Menschen und den Tieren gering ist, zeigt auch Mbunos Szene, in der sich die Tiere wie die Menschen am gemeinsamen Tanz, an Gesang und Musik erfreuen (Abb. 175).

Bei beiden Künstlern scheint sich zunächst der Bildinhalt problemlos über die gegenständlichen benennbaren Elemente zu erschließen, jedoch stößt man dabei schnell auf Grenzen. Besonders Mbuno entfremdet die vertrauten Bildgegenstände und entrückt sie aus ihrer bisher gültigen Beziehung in die Bereiche magischer Zeichen. Seine grotesk verformten Menschen muten recht unwirklich und mysteriös an. In ihrer Ästhetik erinnern Mbunos zweidimensionale Zeichnungen entfernt an prähistorische Felsmalereien.³³⁰

Die Kunst beider Künstler wurzelt tief in der persönlichen Erzählung und Erfahrung. Beide Künstler teilen eine Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Einfachen und Unverbrauchten. Die sanfte Stille, die in den Bildern Mbunos und Oswaggos zu finden ist, läßt ihre Kunst so ungemein reizvoll und interessant erscheinen.

VII. 5.2. Zusammenfassung

In der oralen Literatur wurden Informationen zu vergangenen Zeiten in Geschichten verpackt, um eine kulturelle Kontinuität zu bewahren und um die eigene Identität zu stärken. Heute setzen sich die Künstler visuell mit der tradierten Vergangenheit auseinander, um kulturelle Erscheinungen zu erhalten, an die eigenen Wurzeln zu erinnern und um das Selbstbewußtsein zu festigen.

³²⁸ Nach Lindblom glaubten die Akamba, daß die Seele eines Verstorbenen in den Körper von Tieren eintreten kann, um ihre noch lebenden Verwandten zu besuchen. Lindblom (1920: 212)

³²⁹ Auch der kenianische Künstler Kavako benutzt eine graue Färbung für seine Figuren. Ein Einfluß durch Mbunos Zeichnungen ist durchaus möglich.

³³⁰ Kleine-Gunk (1996: 12)

Ihre Kunst übernimmt damit automatisch Aufgaben, die ehemals die orale Literatur inne hatte.

Viele Künstler wie Francis Kahuri, Acent Soi, Kavako, Keke Dickson und Zachariah Mbutha setzen sich mit der traditionellen Lebenswelt auseinander. Einige dieser Künstler thematisieren vor allem die Ablösung der traditionellen Lebens- und Denkgewohnheiten zugunsten denen einer modernen Industriegesellschaft, zum Beispiel Zachariah Mbutha. Die meisten Künstler sind nicht an einer exakten ethnographischen Dokumentation materieller Kultur interessiert. Eine gewisse Idealisierung ist bei fast allen Künstlern festzustellen. Jedoch finden sich kaum Darstellungen von konkreten historischen Ereignissen oder Personen. Auch die Kolonialzeit wird nicht aufgearbeitet. Im Gegensatz zu Zaire, wo die Greuelthaten der belgischen Kolonialherren zu volkstümlichen Genredarstellungen geführt haben, bleiben die Künstler im unverfänglichen Allgemeinen.³³¹

Im Vergleich zu den anderen Künstlern nimmt Oswaggo eine Sonderstellung ein. Kaum ein anderer erreicht seine dokumentarische Schärfe und Präzision. Die eher zufälligen oder manchmal anekdotenhaften Erzählungen anderer Künstler, zum Beispiel David Kimanis mit „Rhino scare“ (Abb. 110), sind weit von Oswaggos konsequenter und serieller Berichterstattung entfernt. Auffallend ist, daß die Künstler, die sich mit diesem Themengebiet auseinandersetzen, einige formale Gemeinsamkeiten miteinander teilen. In der Regel zeichnet sich ihre Kunst durch eine größtmögliche Einfachheit aus. Wenige Bildelemente werden klar und einzeln im Bild angeordnet. Die Figuren, die sparsam modelliert sind, sind durch eine Passivität ausstrahlende Statik geprägt. Im Charakter sind die Bilder sehr zurückhaltend, im Gegensatz zum heftigen Gestaltungswillen anderer Künstler.³³²

³³¹ Dies hat vor allem zwei Gründe. Nach der Unabhängigkeit wollte man auf die Gefühle der Briten, die immer noch einen großen politischen und wirtschaftlichen Einfluß besaßen, Rücksicht nehmen. Heute könnten solche Bilder als Hinweise auf neokolonialistische Zustände und damit als Kritik an bestehenden politischen Zuständen gedeutet werden.

VII. 6. Stellung des Künstlers

VII. 6.1. Ist Joel Oswaggo ein Volkskünstler?

Allzu gerne wird der Künstler Joel Oswaggo aufgrund seines Sujets und seiner Technik den Naiven Künstlern zugeordnet oder als Volkskünstler bezeichnet. Doch was ist überhaupt Volkskunst? Ist Naive Malerei gleichbedeutend mit Volkskunst?

Als Volkskunst gelten im Westen die unterschiedlichsten künstlerischen Erzeugnisse eines Volkes, die nach Entstehung und Verwendung an ganz bestimmte Kreise dieses Volkes gebunden sind. Das wichtigste Charakteristikum der Volkskunst ist die Kontinuität in zweierlei Hinsicht:

1. die Beständigkeit von Brauchtum, Lebensgewohnheit und Lebensform, die zum Anlaß dieser Kunst wird. Dies kann unter anderm religiösen Ursprungs sein, zum Beispiel bei den Motivbildern im deutschsprachigen Raum.
2. die Gleichförmigkeit in der Darstellung. Da der Hersteller sich auf überliefertes Formengut stützt und nichts Neues oder Persönliches schafft, bleibt er meistens anonym. Aus diesem Grund ist es auch schwierig, Datierungen vorzunehmen. Auch produzieren die Volkskünstler (im Gegensatz zu den Naiven Malern) im Auftrag von Bestellern (zum Beispiel Wirtshausschilder, Bauernschränke, Hinterglasmalerei oder Ex votos).³³³

Neben der Bauernmalerei gehören zur Volkskunst die dörflichen und kleinstädtischen kunsthandwerklichen Leistungen bestimmter Berufsgruppen wie die der Fischer, Bergleute und Hirten, sofern sie in der Bindung an die örtliche Überlieferung verharren. Gegenstände der Volkskunst sind zum Beispiel das Haus in seiner Gesamtform, seine Innenausstattung, Möbel und Gebrauchsgegenstände, Zierformen, Volkstracht, Volksschmuck, Erzeugnisse der

³³² Künstler wie etwa Sane Wadu, Chain Muhandi und Wanyu Brush zeichnen sich durch eine expressive Malweise aus.

³³³ Meisterwerke (1994: 531)

Weberei, Wirkerei, Stickerei, der Keramik, der Schnitzerei (kultische Gegenstände der „Hergottsschnitzer“, Krippen, Spielzeug), aber auch Werke der Malerei an Hausfassaden, als Schmuck der Stuben wie Spruchbilder und Erzeugnisse der Hinterglasmalerei.³³⁴

Für die Volkskunst in Afrika ist allgemein der Begriff „Populäre Kunst“ üblich. Susan Vogel nennt diese Kategorie auch „Urban art“,³³⁵ da jedoch die meisten Kunstformen im Umkreis der Stadt geschaffen oder verkauft werden, ist dieser Begriff unpräzise. Die von Vogel geschaffene Kategorie New Funktional Art ist meiner Ansicht nach überflüssig, da deren Erzeugnisse der Populären Kunst zugeordnet werden können.³³⁶ Unter „Populärer Kunst“ in Afrika versteht man rein kommerziell ausgerichtete künstlerische Erzeugnisse, die zum Teil als Auftragsarbeiten in großem Umfang und in zahlreichen Variationen produziert und an eine kleinbürgerliche Käuferschicht verkauft werden. Die Produzenten haben in der Regel die Grundschule, jedoch keine weitere Ausbildung besucht. Ihre kunsthandwerklichen Produkte umfassen die Gattungen Malerei, Photographie, Hinterglasmalerei und Skulpturen.³³⁷ Meist wird mit billigen Materialien wie Haushalts- oder Acrylfarbe gearbeitet. Einen großen Teil der Populären Malerei bildet die Schilder- und Gebrauchskunst, die von Schildermalern zu Werbezwecken und zur Dekoration für kleinere Geschäfte hergestellt wird.

Je weiter man sich von den teuren Geschäftsvierteln in der City von Nairobi

³³⁴ Jahn (1989: 888f)

³³⁵ Vogel (1993: 11)

³³⁶ Nach der Definition von Vogel unterscheidet sich die New Funktional Art von der Populären Kunst allein durch die religiösen Aufgaben, die die Erzeugnisse der New Funktional Art in christlichen oder mohammedanischen Zeremonien oder Festen erfüllen. Vogel (1993: 11). Vogel klammert merkwürdigerweise Skulpturen aus der Populären Kunst aus. Auch ordnet sie zum Beispiel die Särge von Kane Kwei oder die anfänglich als Grabschmuck angefertigten Zementfiguren von S. J. Akpan der Kategorie New Functional Art zu, obwohl sie ihrem Charakter nach eindeutig der Populären Kunst zugeordnet werden können. Die Zementfiguren von S. J. Akpan werden nämlich auch für profane Aufgaben wie für Werbezwecke für Hotels oder Garagen eingesetzt. Außerdem erfüllen die Bilder der Mami Wata, die Vogel zur Populären Kunst zuordnet, unter anderem religiöse Funktionen. Hier zwischen zwei Kategorien zu unterscheiden, erscheint mir nicht sinnvoll.

³³⁷ Zum Beispiel die zahlreichen Bilder zur belgischen Kolonialgeschichte in Zaire als Hinweis auf die neokolonialistischen Zustände im Land, die Darstellungen der Mama Wata in Zaire oder die Hinterglasmalerei aus dem Senegal.

entfernt, in Richtung Mathare, umso mehr Zeugnisse der Schildermaler kann man entdecken. Häufig besitzen diese Schildermaler in Kenia, „signwriter“ wie sie sich selbst nennen, kleine, aus einfachen Hozbrettern zusammengezimmerter Buden. An den Außenwänden dieser Läden hängen die zum Verkauf bestimmten Schilder (Abb. 116). Man entdeckt die bei westlichen Käufern sehr gefragten Friseurschilder, die den Kunden die Vielfalt an Frisuren zeigen und auf den Laden hinweisen (Abb. 117).³³⁸ Die Schildermaler stellen auch Schilder für die Verkaufsstände der Metzger her. Auf diesen Schildern sind einzelne saftige Fleischstücke oder ganze Ochsen zu sehen. An die Außenwände kleiner Geschäfte malen die Schildermaler häufig das vorhandene Sortiment, zum Beispiel einzelne Fernseher, Videoapparate, Werkzeuge und Radios. In Dandora, einem Stadtteil Nairobis, wurde der Hocker, auf dem sich der Kunde eines Schuhputzers niederläßt, kunstvoll bemalt und humorvoll beschriftet (Abb. 118).³³⁹

Truck Art (= kunstvolle Bemalungen der Lastwagen), wie sie in Westafrika sehr verbreitet ist, konnte ich in Kenia nicht beobachten. Einige Matatus sind mehr oder weniger aufwendig dekoriert und mit Sprüchen versehen. Häufig sind auch Malereien an den Wänden von Kneipen, Imbißstuben oder Kiosken, die häufig so vielversprechenden Namen wie „Florida“, „East London Side“ und „Paradise“ tragen (Abb. 119a). An den Innenwänden der Kneipen werden oft Sprichwörter bildlich dargestellt. Die Außenwände dienen eher dazu, die Kundschaft anzulocken. Bisweilen sind auf den Außenwänden mit einfacher Haushaltsfarbe lustige Szenen aufgemalt, die zusammen mit flotten Sprüchen vom Angebot in den Kneipen erzählen und damit auf eindrucksvolle Weise Werbung betreiben. Abb. 120 zeigt die Seitenwand einer kleinen Kneipe aus Wellblech in Dandora, Nairobi. Typisch ist die Verbindung von Schrift und Darstellung. Die Figuren zeigen klare Bezüge zum Comic, zur Karikatur und zur Werbung. Besonders deutlich werden diese Einflüsse bei der Person in der Mitte, die aus Freude über

³³⁸ Diese Bude mit der Aufschrift SIGNWRITER/ ARTIST habe ich in Nairobi, Dandora photographiert. Die zu sehenden Schilder sind einfache Friseurschilder. Auch andere Dienste werden angeboten (ASK FOR TRANSPORT/ TAXI).

³³⁹ RALIA HAPO TU!! (= Setz dich nur hier hin!!); NATAKA UNGÄRISHE HILL YANGU TU! (= Ich möchte, daß du nur dieses von mir polierst!)

das gute Bier in die Hände klatscht. Wie beim Comic wird das Geräusch noch schriftlich festhalten: „Clap Clap“. Abb. 121 zeigt die Vorderseite der gleichen Kneipe, auf der in einer Mischung von Englisch, Suaheli und Kikuyu (grammatikalisch fehlerhaft) und einer bildlichen Darstellung für das traditionelle Kikuyu Bier Muratina geworben wird. Ganz oben verspricht ein Text den Service einer immer paraten Schnell-Imbißstube.³⁴⁰ Da die Populäre Kunst sehr preisgünstig ist und ihren festen Platz im Alltag besitzt, gilt sie bei westlichen Sammlern als „die authentische afrikanische Kunst“ und wird gern gekauft.³⁴¹

Einige der Schildermaler haben einen erkennbar individuellen Stil entwickelt und sind international bekannt geworden, zum Beispiel die Schildermaler Chéri Samba aus Zaire und Middle Art aus Nigeria. Ihre Kunst zeichnet sich durch die starke Verwendung von Texten, meist in weißer Farbe, und das Nebeneinandersetzen von einzelnen Bildszenen zu einer Geschichte aus. Oft werden moralische und sozialkritische Inhalte behandelt. In der Gestaltung ist der Einfluß des Comic, der Karikatur und der Werbung deutlich zu erkennen. In Kenia kann man bei einigen zeitgenössischen Künstlern starke Bezüge zur Schilderkunst bemerken. Die frühen Arbeiten des kenianischen Künstlers Berthiers zeigen den deutlichen Einfluß der Werbung (Abb. 122, 123; s. auch Acent Soi Abb. 124). Auch in seinen späteren Bildern verwendet Berthiers immer wieder wie die Schildermaler Schriftzüge, um die Inhalte zu verdeutlichen. In Abb. 123 hat Berthiers die Bude eines Schildermalers dargestellt. Weiße Inschriften finden sich desgleichen in den frühen Arbeiten von Chain Muhandi. Der Künstler David Kimani führt ab und zu auch kommerzielle Schilderarbeiten aus (Abb. 126). Auch Oswaggo arbeitete einst als Schildermaler.

³⁴⁰ YA HAPA HUANGA IMEIVA! (= Das Essen von hier ist schon fertig!)
TAYARI NIKUTEREMSHA TU! (= Es ist gekocht und bereit gegessen zu werden!)
Schließlich wird auf die Vorzüge des Bieres eingegangen: WHEN YOU KNOW WHAT YOU WANT IN A MURATINA YOU ARE VERY MUCH WEROKAMU (= Wenn du weißt, was du in einem Muratina haben willst, bist du willkommen). Der Mann sagt zur Frau: EE NIPELEKE POLE POLE NITANUNUA (= Bitte führe mich langsam ab, heute bezahle ich). Die Frau will, daß der Mann ihr Bier kauft: KUJA HAPA UNUNUE MURATINA (= Komm' her und kauf' Muratina)

³⁴¹ Sobald sich jedoch die Volkskünstler auf das ausländische Klientel einstellen und ihre künstlerischen Erzeugnisse danach auch formal ausrichten, kann nicht mehr von Volkskunst, sondern muß von Airport art gesprochen werden.

Oswaggos heutige Kunst hat jedoch nichts mit der Populären Kunst gemein. Oswaggo ist ein individueller Künstler, der keine seriellen Auftragsarbeiten erledigt. Der Künstler stützt sich auf keine künstlerischen Traditionen und folglich auf kein überliefertes Formenrepertoire. Seine Bilder sind keine Wiederholungen eines immer wiederkehrenden, gleichförmigen Musters (zum Beispiel bei Mama Wata). Nach Entstehung und Verwendung sind die Werke Joel Oswaggos an ganz bestimmte Kreise des Volkes, nämlich an die Ethnie der Luo, gebunden, obwohl sie hauptsächlich von ausländischen Käufern erworben³⁴² und von der eigenen Ethnie nicht ohne weiteres akzeptiert werden. Oswaggo schöpft seine Anregungen aus dem Brauchtum, den Lebensgewohnheiten und den Lebensformen der Luo. So steht Oswaggos Kunst der Oralliteratur nahe, was zum Beispiel auch durch den narrativen Zug seiner Bilder, die typisierte Darstellung der Menschen und ihre Überzeichnung deutlich. Auch die Ziele wie Unterweisung, die Bewahrung von Tradition, die Weitergabe von Wissen, die Stärkung der Identität und Unterhaltung, die der Künstler mit seinen Werken verfolgt, stimmen mit denen der oralen Literatur überein. Neu ist jedoch die Form seines Ausdrucks, die visuelle Kunstform. Somit ist Oswaggo ein Künstler, der für sein Volk malt und in der Tradition seines Volkes verhaftet ist. Er ist jedoch kein Volkskünstler.

³⁴² Den ausländischen Käufern bleiben natürlich meistens die tieferen Bedeutungsebenen der Bilder verborgen.

VII. 6.2. Ist Joel Oswaggo ein Naiver Künstler?

„Nach dem Stil seiner Zeichnungen gehört Oswaggo zu den Naiven Zeichnern, obwohl er keineswegs naiv ist“.³⁴³ So oder ähnlich wird Oswaggo von vielen westlichen Kunstkennern beurteilt. Doch ist Oswaggo tatsächlich ein Naiver Künstler? Um dies zu klären, sollen erst die Bedeutungen des Begriffes „naiv“ aufgezeigt und anschließend die wesentlichen Charakterzüge der Naiven Malerei der Kunst Oswaggos gegenübergestellt werden.^{344 345}

Im Wörterbuch finden sich für naiv folgende Synonyme: kindlich, ursprünglich, harmlos, einfältig, treuherzig, unbefangen und natürlich.³⁴⁶ Die meisten Begriffe bewegen sich in einem Bereich, der von kindlich bis geistig einfach oder primitiv charakterisiert werden kann. Allein ursprünglich und natürlich sind von neutralem Sinngehalt. Naiv steht damit im krassen Gegensatz zu Begriffen wie intellektuell, kritisch reflektierend oder rational. Aus diesem Grund wurde schon mehrmals versucht, die Naiven Künstler in „Maler des heiligen Herzens“, „Maîtres populaires de la réalité“, „Primitive des 20. Jahrhunderts“ oder „Insite Kunst“ umzubenennen. Oto Bihalji-Merin, der sich intensiv in zahlreichen Publikationen mit der Naiven Malerei beschäftigt hat, setzt sich dessen ungeachtet für die Beibehaltung des Namens „Naive Kunst“ ein.³⁴⁷

³⁴³ Agthe (1991b: 5)

³⁴⁴ Es ist selbstverständlich, daß eine solche Charakterisierung stark verallgemeinert und die tatsächliche Vielfalt und Gegensätze der Ausdrucksformen nicht berücksichtigt.

³⁴⁵ Nach Agthe entsprechen dem Begriff 'naive Kunst' die Bezeichnungen: Amateur, Sonntagsmaler, Laienmaler, Autodidakt, Primitive Kunst, Neoprimitive Kunst, Volkskunst, Art brut und Moderne Primitive, „ohne daß offenbar die einzelnen genau festgelegt wären“. Agthe (1997: 65). Das stimmt nicht. Amateur und Autodidakt sind neutrale Bezeichnungen für eine Person, die in einer bestimmten Tätigkeit keine Ausbildung besitzt. Volkskunst kann nicht mit Naiver Kunst gleichgesetzt werden, denn Volkskunst hat einen funktionellen, öffentlichen Charakter (s. o.). Art brut bezeichnet die durch Arbeiten geisteskranker Menschen angeregte Malerei von Jean Dubuffet. Unter Primitiver Kunst versteht man die Kunst der Naturvölker. Sie bezeichnet damit auch die traditionelle afrikanische Kunst. (Vogel nennt die traditionelle afrikanische Kunst auch „Extinct Art“, weil sie heute in neuen Formen, Materialien und Bedeutungsinhalten weiterlebt und daher nach Vogel eine neue Bezeichnung verdient, nämlich die der „New Functional Art“). Auch die Begriffe Neoprimitive Kunst und Moderne Primitive möchte ich auf Grund der negativen Bedeutung von primitiv ablehnen. Unter Sonntagsmaler oder Laienmaler versteht man tatsächlich einen Naiven Künstler.

³⁴⁶ Wahrig (1991: 922)

³⁴⁷ Für Oto Bihalji-Merin decken sich jedoch die mit naiv verbundenen Bedeutungen mit Inhalt, Form und geistigem Horizont der Naiven Künstler. So vergleicht er sie immer wieder mit meiner Ansicht nach herabsetzenden Begriffen, zum Beispiel kindlich, einfältig, unbekümmert und

Der Naive Künstler ist in der Regel ein autodidaktischer „Sonntagsmaler“, das heißt, Kunst ist für ihn in erster Linie eine reine Freizeitbeschäftigung, die er nach seiner Arbeit oder im Ruhestand (s. Henry Rousseau) ausübt.³⁴⁸ Der Naive Künstler sucht und findet in der Kunst sein „stilles Glück“. Jedes Bild ist ein wertvoller, gut behüteter „Schatz“. Auch Oswaggo ist Autodidakt, wie übrigens viele zeitgenössische westliche Künstler, die sich jedoch in ihrer Einstellung grundlegend von Naiven Künstlern unterscheiden.³⁴⁹ Kunst ist für diese Künstler keine Nebenbeschäftigung. Kandinsky spricht von einer inneren Notwendigkeit, sich künstlerisch zu betätigen.³⁵⁰ Dieser Drang führt nicht zu einer ständigen Selbstbestätigung, sondern gestaltet sich in vielen Fällen als innerer Kampf, als aufzehrende und schmerzhaft Passions, die bis zur Selbstzerfleischung gehen kann. Diese Künstler suchen nicht das private Glück, sondern streben danach, sich in ihrer Kunst weiterzuentwickeln, die absolute Form zu finden oder bestimmte Botschaften zu transportieren. Für Oswaggo ist Kunst ein existentielles Mittel, sich und seine Sicht der Welt auszudrücken. Schon früh hat er sich, trotz des massiven Unverständnisses der Umgebung, für seine Kunst entschieden.

unterstreicht ihre unreflektierte und unreife Arbeitsweise: „Die Maler des Naiven bilden keine Richtung innerhalb der modernen Kunst: ihre wunderbar einfältigen Gebilde stehen außerhalb der geistigen Auseinandersetzung der Berufskünstler. Unbekümmert und spontan schaffen sie aus dem Drang ihres Herzens...Nicht dekorative Einfachheit und erzählerische Primitivität allein bilden ihre Eigenart, mehr noch die symbolhafte Bildhaftigkeit und kindliche Freude am Entdecken...angerührt durch seinen (gemeint ist der Naive Künstler, Anmerkung der Autorin) kindlichen Zauber...sie (die Naive Kunst, Anmerkung der Autorin) gleicht einer kindhaften Kunstinsel...Wesen und Charakter der naiven Kunst wachsen jedoch in der Seelenverwandtschaft von Einfalt und Einfachheit“. Bihalji-Merin (1975: 8ff).

³⁴⁸ Die hier in den Künstlerbiographien aufgeführten Lebensläufe weisen viele Gemeinsamkeiten auf. Viele der Naiven Künstler stammen aus einfachen Verhältnissen und arbeiteten erst in den unterschiedlichsten Berufen, bis sie sich erst im Rentnerdasein ganz der Malerei widmeten: Grandma Moses (Amerika) oder Paps (Deutschland) fingen erst mit 70 Jahren an zu malen, Louis Vivin erst nach der Pensionierung etc. Bihalji-Merin (1975: 289-300)

³⁴⁹ Zum Beispiel Alfred Hrdlicka, Arnulf Rainer, Hundertwasser (Expressionisten wie Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff, Erich Heckel) etc.

³⁵⁰ Agthe zitiert Bihalji-Merin (1984:22) und führt auf, daß der Unterschied zwischen Sonntagsmaler und Naiver Künstler darin liegt, daß der Sonntagsmaler sich an Vorbilder gelernter Künstler orientiert und der Naive Künstler „einen inneren Drang folgt und sich bemüht die innere Natur der Dinge und Erscheinungen nach ihrer eigenen Erfahrung darzustellen“. Agthe (1997: 65). Ich hingegen würde den Sonntagsmaler mit dem Naiven Künstler gleichsetzen. Außerdem verspüren alle Künstler einen „inneren Drang“ oder eine „innere Motivation des Schaffens“, wie Agthe es ausdrückt. Ebenso setzen alle Künstler unweigerlich ihre eigenen Erfahrungen um. Wenn mit der „inneren Natur der Dinge“ ein metaphysischer Bereich gemeint ist, so beschäftigen sich viele

Da der Naive Künstler normalerweise für sich zu Hause arbeitet, ist er Individualist und beeinflusst keine anderen Künstler. Auch seine Malerei ist unabhängig und unbeeinflusst von der Entwicklung der Kunst in seinem Land, was die zeitliche und nationale Einordnung erschwert. Fremde Einflüsse werden also entweder ignoriert oder direkt in das Bild übersetzt und nicht zu etwas Neuem verarbeitet. Die selbstgenügsame und zufriedene Haltung des Naiven Künstlers führt dazu, daß seine künstlerische Entwicklung stagniert.³⁵¹ Auch Oswaggo bleibt seinem einmal gefundenen Stil treu. Von zentraler Bedeutung für dieses Verharren ist, daß für den Künstler der transportierte Inhalt wichtiger als die Form ist. Oswaggo sucht aber bewußt den Kontakt zu anderen Künstlern. Er ist Mitglied der Kenyan Artist Association und beabsichtigt mit anderen Künstlern, eine Sammlung zeitgenössischer Kunst anzulegen. Außerdem bildet er seit geraumer Zeit Schüler aus. Seine Kunst befindet sich zweifellos in einem Kontext (s.o.).

Die Naive Malerei weist meist folgende formale Merkmale auf: Perspektive und normale Proportionen haben keine unbedingte Gültigkeit; Menschen/ Dinge werden in ihrer linearen Begrenzung scharf gegeneinander abgegrenzt; typisch ist auch eine additive Gestaltung; Einzelheiten von Architekturen, Innenräumen, Gewändern usw. werden in unendlicher Geduld fotografisch treu wiedergegeben, doch kommt auch extreme Stilisierung vor; technische Experimente werden kaum durchgeführt; meist werden fröhliche, bunte Farben bevorzugt; heftige Bewegungen werden in der Regel vermieden. So scheint es, als wären die Menschen in ihrer Bewegung plötzlich angehalten worden. Oft werden sie in einer starren Frontalität wiedergegeben.³⁵²

Typisch für die Naiven Künstler ist eine grundlegende Idealisierung. Sie zeigen eine bunte und heitere Wunschwelt, in der Frieden und Ordnung herrscht.³⁵³ Sie

Künstler, die nicht zu den Naiven Künstlern gezählt werden können, mit diesem Themenbereich (s. Arnulf Rainer, Künstler der Neuen Sachlichkeit).

³⁵¹ Jahn (1989: 586)

³⁵² Jahn (1989: 586)

³⁵³ Jahn (1989: 586f)...„eine kindliche Problemlösung...schaffen damit im Malprozeß eine Verbildlichung der individuellen Identität des Erlebens, wie sie auch bei Kindern und Naturvölkern vorhanden ist“. Lucie-Smith (1997: 190)

offenbaren damit archaische Urbilder oder infantile Bildzeichen, die von rationalen Sozialisierungsprozessen nicht belastet sind.³⁵⁴ Meist sind es die Bilder ihrer Vorstellung, die sie schildern. Oft liegt ein poetischer, märchenhafter und phantastischer Zauber auf den gemalten Wirklichkeiten.³⁵⁵ Denn nicht selten sehnt sich der Naive Maler nach dem verlorenen Glück der Kindheit und des Paradieses und stellt in seiner Kunst verschüttete Werte und vergessene Ideale wieder her. Die Bilder sind Gebilde einer „unschuldigen“ Einfalt,³⁵⁶ dem Charakter nach einfach „schön“ und naiv. Sie besitzen in der Regel keine tiefere Bedeutung und tragen keine Botschaften.

Vergleichbare formale Elemente wie lineare Begrenzung, Vernachlässigung der Proportionen, bewegungslose, starre Menschen entdeckt man zum Beispiel auch in der Kunst Ägyptens oder des Islams. In gleicher Weise finden sich formale Elemente der Naiven Kunst in der sogenannten hohen Kunst bei Art Brut, Informel, Neue Sachlichkeit oder bei Künstlern wie Picasso, Fernand Léger, André Derain, Marc Chagall oder Paul Klee. Verschiedene zeitgenössische Künstler haben sogar eine naive Attitüde und Stilisierung adoptiert, zum Beispiel Jean Dubuffet oder die Gruppe Copra.³⁵⁷

Auch die Kunst Oswaggos hat starke formale Bezüge zur Naiven Malerei, allein weil er sich das Zeichnen selbst erarbeitet hat. Seine Figuren sind jedoch äußerst aktive, agile und vor allem mit menschlichen Schwächen ausgestattete Lebewesen, die er nicht fotografisch getreu, sondern karikierend verzerrt wiedergibt (Abb. 127). Auf den ersten Blick könnte man bei Oswaggos Bildern auch den Eindruck gewinnen, vor allem wenn man sein Augenmerk allein auf die „fleckelos“ saubere Landschaft im Hintergrund richtet, als würde der Künstler die traditionelle Vergangenheit verklären und paradieshaften Zuständen nachtrauern.

³⁵⁴ Lexikon der Kunst (1989: 290).

³⁵⁵ Meisterwerke (1994: 531)

³⁵⁶ Lexikon der Kunst (1989: 290). „Wesen und Charakter der N.M. wachsen in der Seelenlandschaft von Einfalt und Aufrichtigkeit“. Lucie-Smith (1997: 190)

³⁵⁷ Lexikon der Kunst (1989: 290), s. auch Jahn (1989: 586f)

So wird Oswaggo oft fälschlicherweise wegen der angeblich idyllischen Bildwelten zu den Naiven Künstlern gezählt.³⁵⁸

Aber nur in einzelnen Bildern beschreibt Oswaggo tatsächlich eine utopische Idylle. Den beiden Zeichnungen „Maasai“ (Abb. 128, ohne Jahr Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) und „Naititi player“ (Abb. 129, ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm) beispielsweise haftet aufgrund der von der Airport Art favorisierten Sujets ein sehr folkloristischer Charakter an. Oswaggo malt indes keine idealisierten Traum- oder Wunschwelten, wie die Naiven Künstler, sondern seine Bilder sind unverfälschte Zeugnisse der täglichen Mühsal, des Kampfes mit Krankheiten oder des gefährvollen Umgangs mit unsichtbaren Mächten. Nur wer genauer hinsieht, entdeckt die Kinder mit aufgeblähten Bäuchen, sich abrackernde Frauen und von Dämonen besessene Personen.³⁵⁹ In einem drastischen Realismus zeigt Oswaggo, wie sehr Hunger, Tod und Krankheit dieses Leben beherrscht.³⁶⁰ Seine Bilder sind nicht einfach schön und schon gar nicht naiv, sondern mit tieferen und vielschichtigen Bedeutungsebenen versehen. Der Künstler will nicht Kunst um der Kunst willen schaffen, sondern sich am Leben beteiligen und seine Rolle in der Gesellschaft übernehmen. Seine Arbeit setzt er konsequent ein, um Lebens- und Glaubenswelten der Luo zu bewahren und weiterzugeben. In seiner seriellen Arbeitsweise verbirgt sich vor allem der Wunsch, die religiösen Geheimnisse zu ergründen.

Zwar besitzt Oswaggo, wie die Naiven Künstler, keine formale Ausbildung und er bleibt auch seinem einmal gefundenen Stil treu. Seine Kunst weist außerdem durchaus bestimmte formale Übereinstimmungen mit der Naiven Malerei auf, allerdings unterscheiden sich andere Gestaltungselemente wesentlich davon, zum Beispiel die Auffassung von der menschlichen Figur. Von zentraler Bedeutung ist aber, daß er sich im Inhalt seiner Bilder, seinem Selbstverständnis, seinen Zielen

³⁵⁸ Hill (1997: 62)

³⁵⁹ Nyatiti = Instrument

³⁶⁰ Kleine-Gunk (1996: 12)

und seiner Rolle im Kunstdiskurs grundlegend von dem der Naiven Künstler unterscheidet.

Nicht nur Joel Oswaggo, sondern oft auch andere afrikanische Künstler werden fälschlicherweise aufgrund ihrer formalen und scheinbar auch thematischen Nähe vom Westen den Naiven Künstlern zugeordnet. Zu oft wird dabei der wahre Inhalt, die Botschaft eines Bildes (zum Beispiel die Sozialkritik) und sein kommunikativer Charakter übersehen. Auch Bihalji-Merin zeigt in „Die Naiven der Welt“ Arbeiten afrikanischer Malerei.³⁶¹ Die aufgeführten Beispiele gehören jedoch eindeutig nicht dem Bereich der Naiven Kunst an. Zum Beispiel können die Firmenschilder aus Nigeria der Populären Kunst zugeordnet werden. Bihalji-Merins Verständnis von Afrika wurzelt im Weltbild Hegels. So sind auch für ihn die afrikanischen Künstler wie die Naiven Künstler „primitiv“,³⁶² das heißt, sie arbeiten nicht intellektuell und reflektierend, sondern intuitiv aus dem Unterbewußtsein heraus.³⁶³

Die Einordnung der afrikanischen Kunst unter dem Sammelbegriff der Naiven Kunst ist eng mit einem west-zentrischen Blickwinkel verbunden. Naive Momente

³⁶¹ Auf S.148 ist eine traditionelle Maske des Songstammes aus dem Kongo zu sehen – die traditionelle Kunst Afrikas fällt eindeutig nicht unter den Begriff der Naiven Kunst; Auf S. 149 werden Firmenschilder eines Friseurs und eines Portraitisten/ Stempelmachers/ Buchbinders und ein Hinterglasbild aus Nigeria gezeigt - alle drei Beispiele gehören der Volkskunst an; auch Asiru Olatunde auf S.150 ist kein Naiver Künstler. Bihalji-Merin (1975: 148-150)

³⁶² „Weltweit entfaltet sich eine Kunstproduktion, die sich auf die breitesten Schichten der Konsumenten mit wenig ausgeprägtem Kunstsinn einstellt – Schichten, die erst vor kurzem aus der abgeschlossenen Dunkelheit von Armut und Unwissenheit zu den Grenzen des Zeitbewußtseins gelangten...Die großen Emanzipationsbewegungen der Völker und Rassen führen zur Einbeziehung bisher in Stummheit verharrender Menschenmillionen in den Raum der modernen Zivilisation...Die Entwicklung geht nicht gradlinig...Parallel zur Emanzipationsbewegung der Völker und dem Vordringen der industriellen Zivilisation entstehen rückläufige Bewußtseinsströmungen, die den Vorstellungen einer Primitiven Welt entsprechen, welche noch vor der Stufe des reflektierenden Selbstbewußtseins dämmert...Die Bewußtseinsaufhellung ist wohl nicht mehr rückgängig zu machen, doch wirken alte Traditionen verborgen im Unterbewußtsein weiter...Während die europäischen Künstler ihre durch Intellekt und Technisierung ermüdete Phantasie bei den Idol- und Maskenschnitzern Afrikas auffrischen, wollten die aus dem Urwaldschlaf erwachenden Völker sich von den Idolen ihrer Zauberer und der Macht der weißen Imperien gleichermaßen befreien“. Bihalji-Merin (1975: 148f)

³⁶³ Nach dem Verständnis Bihalji-Merins schafft der afrikanische Künstler Asiru Olatunde nicht aus der bewußten Anschauung der reichen künstlerischen Traditionen seines Landes heraus, sondern instinktiv und ohne eigene geistige Leistung: „Diese vielfigurativen Kompositionen, die in phantasievoller Einfalt wie Bilderschriften abzulesen sind...Die neben- und übereinander angeordneten Menschen-, Tier- und Pflanzenreliefs zeigen in ihrer poetischen Symbolhaftigkeit

gibt es in der zeitgenössischen afrikanischen wie der westlichen Kunst. Der Begriff Naive Kunst nach westlichem Verständnis ist jedoch im Zusammenhang mit der afrikanischen Kunst durchweg fehl am Platz.³⁶⁴ Eine neue Begrifflichkeit täte Not. Vielleicht kann man die afrikanische Kunst entsprechend ihrem wesentlichen Charaktermerkmal als kommunikative Kunst bezeichnen.

und geometrischen Vereinfachung neben der naiven Bildhaftigkeit das unbewußte Erinnerungsgut einer Meisterschaft, die auf diesem Boden beheimatet war". Bihalji-Merin (1975: 150).

³⁶⁴ vgl. hierzu auch Agthe (1997: 66)

VII. 7. Auswahl der Ausstellungen:

1987	Tradition into Modern Einzelausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1989	Christmas Exhibition Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1990	Into the Nineties Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1990	Portraits of Kenya Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1991	Art of East Africa Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1991	Mit Pinsel und Meißel Gruppenausstellung	Museum für Völkerkunde, Frankfurt
1991	Ich habe sie studiert Einzelausstellung	Museum für Völkerkunde, Frankfurt
1991	Gallery Artist Exhibition Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Trough Artists' Eyes Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Oswaggo and Wanjau Gruppenausstellung	Gallerie Watatu, Nairobi
1992	Kenya Art Panorama Gruppenausstellung	French Cultural Centre, Nairobi
1993	Tidings in Art, Kalender Ausstellung Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1993	Kenya Art Panorama Gruppenausstellung	French Cultural Centre, Nairobi
1993	End of the year Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi

1987	Tradition into Modern Einzelausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1994	Total Gruppenausstellung	French Cultural Centre, Nairobi
1994	Painting the New Year Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1995	East African Art from Africa Industries Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1995	Mid-year Show Gruppenausstellung	Gallerie Watatu, Nairobi
1995	Africa'95 Gruppenausstellung	British Council, Nairobi
1997	The Passionate Journey Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1997	Africa for Africa Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1997	Joel Oswaggo Einzelausstellung	French Cultural Centre, Nairobi

Nyalgondho wuod - Ombare and the Lost Woman from Lake Victoria.

A Traditional Kenyan Tale illustrated by Joel Oswaggo.

Nairobi 1991.

VIII. MEEK GICHUGU: DIE METAMORPHOSE ODER DER OBSKURE STIL

VIII. 1. Biographie

Meek Gichugu wurde 1968 in Ngecha Location, Limuru Division Central Province, geboren und wuchs dort auch auf. Er gehört der Ethnie der Kikuyu an. Das Bild „Let's think about our home town“ (Abb. 130), das Gichugu für die GTZ³⁶⁵ geschaffen hat, vermittelt dem Betrachter eine gewisse Vorstellung davon, wie es in Ngecha aussieht. Auf dem Bild sieht man im Vordergrund den Markt, der in Ngecha regelmäßig abgehalten wird. Dahinter erstreckt sich eine von einer Geschäftszeile (Hotels, Bars, Geschäfte) eingesäumte Fläche, auf der gewöhnlich Autos parken oder die Privattaxis „Matatus“ halten. Dahinter steigt recht steil eine Anhöhe an, auf der sich einige der Wohnhäuser des Ortes (unter anderem das von Gichugu) befinden.

Gichugus tatsächlicher Name lautet John Mburu Njenga. Meek - im engl. sanftmütig, bescheiden, demütig - nannten ihn die Leute als Kind, und so behielt er diese Bezeichnung als Künstlernamen bei. Seine Mutter ist Bäuerin mit einer kleinen Landwirtschaft. Sie verkauft das erwirtschaftete Gemüse auf dem Markt. Sein Vater, zu dem Gichugu kaum noch Kontakt hat, lebt seit einigen Jahren in Nairobi. Die Mutter ist Christin und Mitglied der Baptist Church of East Africa, der auch Gichugu nominell angehört. Gichugu hat zwei Schwestern und vier Brüder. 1976 bis 1983 besuchte er die Primary School, 1984 bis 1987 die Secondary School in Ngecha. Malen war ein Teil des Unterrichts, unter anderem fertigten die Schüler dabei Naturstudien an. Nach der Schule wollte er Mathematik, Ökonomie und Geschichte studieren, um diese Fächer später zu unterrichten. Aus finanziellen Gründen mußte er diesen Plan jedoch aufgeben. 1988 bis 1990 arbeitete er als ungelernte Kraft in der Landwirtschaft.³⁶⁶ In seiner knapp bemessenen Freizeit widmete er sich der Malerei. 1988 suchte er, auf Anraten des

³⁶⁵ Dieses Bild wurde im GTZ Kalender von 1995 veröffentlicht.

³⁶⁶ Krammer (1994: 118f)

in Ngecha ansässigen Künstlers Frederick Kamau Mbugua, zum ersten Mal die Gallery Watatu auf, um seine Arbeiten zu zeigen. Die positive Resonanz ermutigte ihn, weiter an seiner Kunst zu arbeiten.³⁶⁷ Schließlich entschied er 1990, sich ganz der Kunst zu verschreiben. Temporär malte er gemeinsam mit den Künstlern des Banana Hill Art Studios. Aber es kam zu Differenzen darüber, wie das gemeinsam ersparte Geld verwendet werden sollte, sodaß Gichugu die Zusammenarbeit beendete.³⁶⁸ 1991 hatte Gichugu eine sehr erfolgreiche Einzelausstellung in der Galery Watatu. Seitdem gehören seine Arbeiten zum festen Bestand der Galerie und werden regelmäßig bei Ausstellungen gezeigt. Gichugu, der in Ngecha lebt und arbeitet, gehört der Ngecha Artist Association an und beteiligt sich an den organisierten Workshops im YMCA Center. Er gehört zu den führenden Künstlern Kenias.

VIII. 2. Vorgehens- und Arbeitsweise

Gichugu bereitet seine Bilder durch zahlreiche Skizzen vor. Er wählt die Farbe instinktiv und tragt sie mit dem Messer auf. Im weiteren Arbeitsvorgang kontrolliert er verstärkt die Farb- und Formgebung. Gichugu benutzt vor allem Ölfarbe.

Seit 1990 baut er die Bilder in der Regel nach einem relativ festen Schema auf. Der Horizont des Bildes liegt auf zwei Fünftel des Bildes: zwei Drittel des Hintergrundes bestehen aus Himmel, der Rest setzt sich aus monotoner, wüstenähnlicher Landschaft zusammen. Der Aufbau der Bilder gleicht einer Theaterkulisse. Das Geschehen beschränkt sich auf eine schmale Bühne im Vordergrund. Auf dieser Weltbühne agieren die Hauptdarsteller, denn die Welt ist für Gichugu mit einem absurden Theater vergleichbar:

„The world we are living in looks like a theatre, the world is part of a theatre”.³⁶⁹

³⁶⁷ Krammer (1994: 118f)

³⁶⁸ Gichugu am 23.5.1997

³⁶⁹ Gichugu am 21.5.1997

Gichugu trägt die Farbe des Himmels nicht rein, sondern in Schlieren und Schleiern auf, sodaß Farbwolken entstehen. Dadurch ergibt sich eine gewisse Rauntiefe und Bewegung, die an Bilder von Gotthard Graubner erinnern, die jedoch Gichugu sicherlich nicht kennt. Die Landschaft in seinen Bildern ist in der Regel eine trockene, heiße, meist flache Sandwüste oder Trockensavanne, in der nur in reduzierter Form eine grüne Vegetation in Erscheinung tritt, die zum Beispiel aus vereinzelt Schirmmarkazien besteht. Für Gichugu ist die Wüste, wie die Kaffeehäuser und Kneipen für George Grosz, ein Sinnbild der Einsamkeit unter Menschen, die seines Erachtens voller Falschheit und Lüge sind.³⁷⁰ So versucht Gichugu mit der Landschaft eine Einheit der innerhalb und außerhalb der menschlichen Seele liegenden Welt darzustellen.

VIII. 3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers

Für Gichugu ist es ein zentrales Anliegen der Kunst, Botschaften zu transportieren. So vergleicht er die Malerei mit der Literatur, denn in beiden Medien werden Inhalte an den Betrachter oder Leser vermittelt.

„All of my paintings have a strong message. When I think thoughts, I must paint them. I can produce dozens of paintings with the thoughts in my head and there isn't enough room on my canvasses. I need a whole wall to say what I feel".³⁷¹

In dieser Hinsicht steht Gichugu dem in Ngecha gebürtigen Künstler Sane Wadu nahe, der sich vor seiner malenden Tätigkeit in der Schriftstellerei versucht hat. Gichugu wendet sich mit seinen Botschaften, die er wie sein Künstlerkollege und Nachbar Wanyu Brush³⁷² auch als eine Art von Prophezeiung verstanden wissen will,³⁷³ nicht nur an seine Gesellschaft, sondern auch an die Menschen in anderen Teilen der Welt:

„All I know is that I am a painter. And I paint for the message to people".³⁷⁴

³⁷⁰ Gichugu am 12.3.1997

³⁷¹ Gallery Watatu (1996: 1)

³⁷² Brush am 15.3.1997, s. auch Krammer (1994: 92)

³⁷³ Gichugu am 14.3.1997

³⁷⁴ Krammer (1994: 118f)

Die in den Bildern behandelten Themen sind Reflexionen über seine Umwelt. Er stellt seine Gefühle, seine Gedanken und seine Beobachtungen dar:

„The most important think in art is: you make what you know. I paint what I see and I paint my environment“.³⁷⁵

Seine Bilder sind Inszenierungen einer Welt, wie Gichugu sie erlebt: gierig nach Macht und Reichtum und voller Kälte. Seine Bilder sind nicht illustrativ, sondern chiffrierte, dem Betrachter oft nur schwer zugängliche Sinnbilder von hoher Subjektivität und Ausdruck eines radikalen Nihilismus:

„This is how I transform my thinking in the painting...this is how I see it. This is my imagination how the world is“.³⁷⁶

Brutalität, Grausamkeit, eine zerstörte Welt – in fast allen Bildern herrscht Kampf und Zerstörung. In Gichugus alpträumhaften Visionen taucht der Mensch nur als tierisches Mischwesen, als Bestie oder als verstümmelter Krüppel auf. Diese verkörpern die menschliche Gesellschaft in ihrem degenerierten sozialen Verhalten und spiegeln die Ohnmacht und die verzweifelte Einsamkeit des Einzelnen inmitten von Menschen wieder. Immer wieder kreisen seine Arbeiten um ein zentrales Thema: die Ausbeutung und die dadurch bedingte Erniedrigung des anderen. Die Ausbeutung hat bei Gichugu viele Gesichter - ob es nun die Ausbeutung der Entwicklungsländer durch den amerikanischen Imperialismus, die Unterentwicklung infolge der Mißwirtschaft einer korrupten kenianischen Politikerelite, die Ausbeutung der Armen durch die Reichen oder die Ausbeutung im zwischenmenschlichen Bereich ist.

Gichugus Interesse für diesen Themenkreis wird durch sein Empfinden verstärkt, massiv in seiner Kunst und in seiner Position als Künstler sowie im zwischenmenschlichen Bereich ausgebeutet worden zu sein. So erlebt Gichugu zum Beispiel die Geschäftsbedingungen der Gallery Watatu als Wucherei. Die Galerie beansprucht die Hälfte des Verkaufspreises für sich. Und obwohl dies durchaus nicht überhöht ist, hat Gichugu das Gefühl, daß man sich auf seine Kosten bereichert. Außerdem erkennt der Künstler ganz deutlich den sozialen

³⁷⁵ Gichugu am 21.5.1997

³⁷⁶ Gichugu am 11.5.1997

Unterschied zwischen seiner äußerst ärmlichen Existenz und dem Leben der reichen, ausländischen Käufer, die trotzdem seine Preise immer wieder unbekümmert und rücksichtslos drücken.³⁷⁷ Überdies mußte der Künstler schon einige Male erfahren, daß ihn ausländische Interessenten, die vorgaben, seine Bilder für ihn im Ausland verkaufen zu wollen, grob übervorteilten. Desgleichen hegt er ein tiefes Mißtrauen gegenüber diejenigen, die ihn zu seiner Kunst befragen. So gestalten sich Interviews mit dem Künstler recht schwierig, wie auch Agthe erfahren mußte.³⁷⁸

VIII. 4. Darstellung und Interpretation

VIII. 4.1. Die frühen Bilder

Seit 1983 malt Gichugu mehr oder weniger regelmäßig.³⁷⁹ Das früheste erhaltene Bild „Taking water“ (Abb. 131, 1989, Öl auf Leinwand, 68 x 40 cm)³⁸⁰ lehnt sich im Stil stark an das Bild „Mating“ (Abb. 132, 1987-89, Öl auf Leinwand, 88 x 53 cm)³⁸¹ von dem auch in Ngecha ansässigen Frederick Kamau Mbugua an.³⁸² In beiden Werken wird die Landschaft minuziös ausgearbeitet. „Taking water“ gibt Zeugnis von Gichugus Experimentieren, seiner Suche nach einer eigenen Ausdrucksform. Im Stil bleibt es eine Ausnahmeerscheinung.

³⁷⁷ So wurde ich Zeuge, wie eine Gruppe von Käufern Gichugu aufsuchte, seine Preise (30.000 Ksh.= circa 1000 DM) als überhöht ablehnte und statt dessen die um die Hälfte billigeren Bilder seines Nachbarn Brush bevorzugte. Ich wurde unwillkürlich an Situationen am Wühltisch im Schlußverkauf erinnert.

³⁷⁸ Agthe führte 1997 ein Interview mit Gichugu. Auch Krammer trägt Gichugu nach, daß er ihm nur einzelne Kopien (ohne Übersetzung) und kein ganzes Exemplar seines Buches zu kommen ließ.

³⁷⁹ Gichugu am 21.5.1997. Krammer hingegen gibt das Jahr 1988 an. Krammer (1994: 124).

³⁸⁰ Abb. in Krammer (1994: Abb. 43)

³⁸¹ Abb. in Krammer (1994: Abb. 44)

³⁸² Hierauf hat auch schon Krammer hingewiesen. Krammer erwähnt, daß Gichugu von Francis Mbugua Kageri und von Frederick Kamau Mbugua Unterstützung in technischen Fragen der Malerei bekam. Krammer (1994: 118f). Dies bestritt der Künstler mir gegenüber vehement und bestand darauf, daß Mbugua ihn nur in der Bespannung von Keilrahmen unterwies. Gichugu am 21.5.1997. Jedoch ist der Einfluß von Mbugua unbestreitbar. Ebenso schreibt Krammer, daß Gichugu Sane Wadu und Wanyu Brush nicht gekannt haben soll. Brush und Gichugu sind quasi Nachbarn. In einem „Dorf“ wie Ngecha kennt jeder jeden – zumindest vom Sehen.

Von 1989 an entstanden fast nur reine Figurenbilder. Die stark stereotype Gestaltung ist gekennzeichnet durch eine einfache, additive Formgebung, die aus der Linie, vor allem der Konturlinie, heraus lebt. In „Oh, Mother“ (Abb. 133, 1989, Öl auf Leinwand, 17 x 23 cm)³⁸³ sind zwei Personen in Seitenansicht zu sehen. Die Mutter, die auf dem Boden hockt, hat ihr Kind in einem Tragetuch vor sich auf den Bauch gebunden. Sie legt ihr Kinn auf den Kopf des Kindes, das an ihrer Brust saugt. Ihr langgezogener Kopf endet nicht in einer Kinnpartie, sondern direkt in einem monströsen dicklippigen Mund. Ähnlich ungewöhnlich wirkt die bauchige Nase. Die Augen werden im Gegensatz zur seitlichen Ausrichtung des Gesichts in frontaler Ansicht gezeigt. Sie erstrecken sich über die ganze Längsseite. Auffallend ist die starke Hervorhebung des Kopfes gegenüber dem restlichen Körper. Die Körper der Mutter und des Kindes verschmelzen zu einem ovalen Ganzen, das ihre innere Einheit und emotionale Verbundenheit zeigt. Interessanterweise findet man auch in der traditionellen afrikanischen Plastik verhältnismäßig große Köpfe. Ebenso setzen die Künstlerkollegen Ancient Soi und Joel Oswaggo häufig diese Akzentuierung. Dahinter kann eine bestimmte künstlerische Absicht stehen, es kann aber auch vom äußeren Erscheinungsbild besonders der Kinder herrühren, deren Kopf verhältnismäßig groß erscheint.³⁸⁴

Eine „Oh, Mother“ ähnliche Auffassung der Figur findet man bei dem fast 20 Jahre älteren Francis Kahuri (Jahrgang 1947). In „A Hungry Man is an Angry Man“ aus dem gleichen Jahr (Abb. 134, 1989, Öl auf Leinwand, 48 x 31 cm)³⁸⁵ ist am linken Bildrand eine Figur zu sehen, die in einer ähnlichen Hockstellung verharrt. Wie bei Gichugu ist der Körper eine gallertartige Masse ohne die Festigkeit und die spröde Unelastizität eines Knochenbaus. Der Kopf ist gegenüber dem Körper unverhältnismäßig groß. Die Mund- und die Augenpartie werden durch die gleichzeitige Front- und Profilansicht betont. Kahuri hat die mehransichtige Erscheinung des Gesichts- die nebeneinander liegenden, frontal ausgerichteten

³⁸³ Abb. in Krammer (1994: Abb. 46)

³⁸⁴ Verhältnismäßig große Köpfe konnte ich auch bei den kenianischen Künstlern Kimathi, Patrick Abuor Kayako, Francis Kahuri und Kabui feststellen.

³⁸⁵ Abb. in Krammer (1994: Abb. 13)

Augen sowie die breite, nun von der Seite zu sehende Nase - zweifellos von Picasso entliehen.

Gichugu, der sich an Kahuris Gestaltung anlehnt, übernimmt jedoch nicht die gleichzeitige Darstellung zweier Ansichten. In Kahuris Bild „You cannot live by Bread Alone“ (Abb. 135, 1992, Öl auf Leinwand, 39 x 56 cm)³⁸⁶, das zwei Jahre später als „Oh, Mother“ gemalt wurde, ist die Ähnlichkeit in der Gestaltung zu Gichugus Figur noch verblüffender. Die aus der Linie begriffene Formulierung, die kräftige schwarze Konturlinie und nicht zuletzt die kongruente Sitzhaltung belegen eine gegenseitige Beeinflussung. Auch in Kahuris „Treating Swollen Head“ (Abb. 136, 1990, Acryl auf Leinwand, ohne Angaben)³⁸⁷ kann man eine mit Gichugus „Oh Mother“ (Abb. 133) vergleichbare dicklippige Mundpartie in der rechten Figur erkennen. Trotz des spärlichen Bildmaterials kann daher mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Francis Kahuri einen erheblichen Einfluß auf die Gestaltung seines jüngeren Kollegen ausgeübt hat.

In Gichugus „Queen“ (Abb. 137, 1990, Öl auf Leinwand, ohne Größe) sieht man zehn geschlechtslose, annähernd identische Köpfe, die bis auf die Person auf der Mittelachse des Bildes, die wohl die „Queen“ darstellen soll, über keine fest definierten Körper verfügen. Typisierte Personen richten ihren teilnahmslosen und starren Blick auf den Betrachter, dem es schwer fällt, der frostigen Darstellung einen Liebreiz abzugewinnen. Wieder, wie schon in „Oh Mother“ (Abb. 133), werden in zahlreichen Linien die einzelnen Elemente zu einem kompakten Ganzen verwoben. Die in der zweiten Stilphase dominanten drapierten Symbole (Bücher, Früchte) tauchen hier eher unauffällig zwischen den Gestalten auf. Ganz deutlich ist an diesem Bild der Einfluß des 20 Jahre älteren Wanyu Brush zu erkennen, der in Ngecha quasi Tür an Tür mit Gichugu wohnt. In Brushs „My broken Family“ (Abb. 138, 1985, Öl auf Leinwand, 86 x 92 cm), das fünf Jahre vor „Queen“ (Abb. 137) entstanden ist, steht man sieben in unterschiedlichen Blau- und Grautönen modellierten Gesichtern gegenüber, die den Betrachter mit leeren

³⁸⁶ Abb. in Krammer (1994: Abb. 14)

³⁸⁷ Abb. in Krammer (1994: Abb. 15)

Blicken und klagenden, halb geöffneten Mündern konfrontieren. Auch hier besitzen die Köpfe, die jeder für sich sowie en bloc von Linien umfungen werden, keinen Körper. Wie in „Queen“ werden die typisierten Köpfe durch Linienbahnen zueinander in Beziehung gesetzt. Die sich am oberen Bildrand entlang ziehenden Bahnen üben, wie an den sich waagrecht neigenden Häuptionern unschwer zu erkennen ist, einen erheblichen Druck auf jene aus. Die Einsamkeit und Verlorenheit des Einzelnen und das Unverständnis, auf das er innerhalb des Familienverbandes trifft, hat Brush hier sehr eindrucksvoll dargestellt.

Weiter findet sich ebenfalls eine zu „Queen“ ähnliche Gestaltung in Brush's „Behind the Curtain“ (Abb. 139, 1985, Öl auf Leinwand, 103 x 86 cm). Das Bild, das im Stil ähnlich wie „My broken Family“ von 1985 gemalt wurde, wird zu zwei Dritteln von einer roten Fläche beherrscht, die wohl den im Titel genannten Vorhang symbolisieren soll. Hinter diesem von zahlreichen Linien durchzogenen Store spähen durch schlitzartige Öffnungen verschiedene Gesichter hervor. An der linken Bildkante befindet sich eine weitere, blaue Fläche, durch die drei verschiedene körperlose Köpfe spähen. Der Kopf mit dem auffallenden Vollbart ganz unten könnte der Künstler selber sein. Brush, der sich in seiner Kunst mit dem Dualismus zwischen Körper und Seele, zwischen Materiellem und Immateriellem beschäftigt, beschrieb 1997 in seinem Aufsatz „What is the anthropology of Art“ die Einheit beider Spähren:

„In the African concept the physical and the metaphysical are so much intertwined that you can't tell the dividing line. The metaphysical and the physical both are forming the African Sculpture“ .³⁸⁸

Diese in der traditionellen Kunst zum Ausdruck gebrachte Vorstellung einer Ganzheit der diesseitigen und jenseitigen Welt überträgt Brush direkt auf die Malerei. Der Künstler stellt in „Behind the Curtain“ (Abb. 139) das Reich der Toten neben das der Lebenden und deutet damit die Möglichkeit des geistigen Austauschs und der Kommunikation zwischen beiden Bereichen an. Formal fußt

³⁸⁸ Brush (1997: 1f)

Gichugu also in seinen Anfangsjahren eindeutig auf den Erzeugnissen seiner Künstlerkollegen Wanyu Brush und Francis Kahuri.

VIII. 4.2. Die zweite Stilphase

Gichugus Bild „This is what I saw“ (Abb. 140, 1989, Öl auf Leinwand, 40 x 68 cm)³⁸⁹ bereitet die zweite Stilphase vor. Man sieht, wie in „Queen“ (Abb. 137), zwei menschliche, typisierte Köpfe in frontaler Ansicht, die den Betrachter mit einem leblosen Blick anstarren. Neu ist jedoch, daß diese Köpfe in den Körper zweier Chamäleons übergehen. Im Bild befinden sich zwei weitere Chamäleons. Eine der Figuren scheint auf etwas nicht näher Definierbares hochzuklettern.³⁹⁰ Meines Erachtens gehen in diesem Bild zum ersten Mal Mensch und Tier diese für den Künstler typisch werdende Metamorphose ein. Der Künstler verwendet das in der oralen Literatur häufig auftretende Chamäleon als Sinnbild für die ehrgeizigen Künstler oder Kunsthändler, die, verdeutlicht durch die unseligen Kletterversuche, nach Erfolg und Profit streben. In ihrem Bemühen, ihr Ziel zu erreichen, scheuen sie nicht davor zurück, ihre Identität und die ihrer Bilder dem Postulat des Marktes anzugleichen. Hiermit greift Gichugu ein vor allem für die kenianische Kunstszene aktuelles und hoch relevantes Thema auf (s. VI. 2.). Sinnbilder, wie hier die Kletterversuche, die für erfolglose Bestrebungen, unerfüllten Ehrgeiz und vergebliche Hoffnungen stehen, tauchen auch in den späteren Darstellungen als hoch in den Himmel ragende Stangen auf, an deren Ende sich bestimmte Symbole befinden. Zum Beispiel steht in „Crying for the house on the top“ (Abb. 141, 1990, Öl auf Leinwand, 24 x 16)³⁹¹ ein Haus auf einer solchen Stange als Symbol für unerreichbaren Wohlstand, Sicherheit und Familie.

Die zweite, meiner Ansicht nach bedeutendere Stilphase, die 1990 einsetzt, zeichnet sich durch eine klarere Bildkomposition, verstärkte Metamorphose der

³⁸⁹ Abb. in Krammer (1994: Abb. 47)

³⁹⁰ Krammer (1994: 125)

³⁹¹ Abb. in Krammer (1994: Abb. 48)

Figuren sowie eine komplexere, oft schwer zugängliche Chiffrierung aus. Inhaltlich greift der Künstler immer wieder das Thema der Ausbeutung auf. Die in „This is what I saw“ (Abb. 140) zum ersten Mal auftretende Metamorphose von Mensch und Tier intensiviert sich in den folgenden Bildern. 1992 in Gichugus Werk „For You“ (Abb. 142, Öl auf Leinwand, 41x 68 cm)³⁹² ist das für den Künstler charakteristisch werdende transformierte Mischwesen zu sehen, das aus menschlichen und tierischen Fragmenten besteht und das in dieser Form mehr oder weniger unverändert über die Jahre hinweg beibehalten wird. Das auf einer Art Barhocker sitzende Wesen besitzt einen grotesken Kopf mit pupillenlosen, blinden Augen. Der Schädel mit Hasen- oder Eselsohren besitzt einen Vogelschnabel. Mit ihren langen, mit roten Fingernägeln versehenen Fingern zupft die Gestalt an der Gitarre. Eine einzelne Brust hängt schwer nach unten. Der rechte Fuß, der eine menschliche Form besitzt, trägt einen eleganten, mit einem hohen Stöckelabsatz besetzten Frauenschuh. Oberhalb des Schuhs befindet sich, wiederum mit einem roten Nagel bestückt, ein Sporn, wie ihn viele Hühnervögel als Waffe benutzen. Das linke Bein sieht wie ein Zebrabein aus, endet allerdings in einem menschlichen Fuß, der mit einer Art Sandale mit Absatz und einer weiteren Sohle bekleidet ist. Das Bein des Barhockers, das über die Sitzfläche hinaus weitergeführt ist, läuft zum einen in ein kleines Mikrofon und zum anderen in einen Scheinwerfer aus. Ein weiteres Mikrofon liegt auf dem Boden. Gegenüber dem Musiker erstreckt sich eine aus drei Zonen aufgebaute wundersame Pflanze. Den ersten Abschnitt bildet eine rote Blüte, die in Deutschland unter dem Namen Weihnachtsstern bekannt ist und die in Kenia sehr üppig wächst. Darüber befindet sich auf einem Blättersockel eine orangefarbene Frucht. Schließlich wird dieses Gewächs durch einen Teller abgeschlossen, auf dem eine Hütte steht.

Bei dem im gleichen Jahr entstandenen Bild „May God Save the World“³⁹³ zeigt die Figur schließlich die Gesichtszüge, die für Gichugus Gestalten in den nachfolgenden Jahren charakteristisch bleiben.

³⁹² in Lichtungen (1995: ohne Seite)

³⁹³ Abb. in Krammer (1994: Abb. 52)

Auch noch 1996 findet sich das Grundmuster der oben beschriebenen Bilder von 1992: der wüstenähnliche Hintergrund mit dem tiefliegenden Horizont und den vereinzelt Schirmakazien, die aus verschiedenen Teilen zusammengesetzten Mischwesen, die auf filigranen Stangen oder Stielen angebrachten Gegenständen, die in der Luft schwebenden Hütten, die Weihnachtssterne und die Früchte.

VIII. 4.3. Die Jahre 1996 und 1997

Das Bild „Helpless“ (Abb. 143, 1997, Öl auf Leinwand, 77 x 73 cm) dokumentiert vorzüglich die Bildsprache und Gedankenwelt des Künstlers. Es zeigt mehrere absonderlich aussehende Gestalten. Das größte Wesen nimmt das ganze Bildformat ein und ist die Hauptfigur des Bildes. Es besteht aus hochgewachsenen, dünnen Gliedmaßen, einem mageren Korpus und einem überlangen Hals. Den Kopf hat es rückwärts gewendet, um das Geschehen an seinem Unterleib zu betrachten. Dort saugen nämlich an seinem monströsen Euter zwei weitere Gestalten, die keine Hände besitzen und auf menschlichen Füßen stehen. Die eine Kreatur, die zwischen den Vorder- und Hinterbeinen der großen Gestalt steht, hat den Kopf eines Vogels, die andere den eines Menschen. Auf dem Rücken der Hauptfigur befindet sich ein dünnbeiniges Insekt, das seinen Rüssel in das Fleisch seines Wirts bohrt. Vom Hinterteil der Hauptfigur wächst schließlich eine Art Schwanz heraus, der sich um den Körper einer armlosen, menschenähnlichen Figur schlängelt und diese dadurch in der Luft hält. Diese Figur bläst in eine Art Trompete, aus deren Ende die kenianische Flagge herausragt. An einem Fuß hängt ein Messer an einem dünnen Faden wie ein Damoklesschwert und droht, auf die Hauptfigur niederzusausen. Schließlich wächst am linken Bildrand ein roter, blätterloser Weihnachtsstern an einem zarten Stil empor, an dem an Fäden Kugeln herunterhängen.

Die Verzerrung und Fragmentarisierung der Proportionen sowie die vielen irrationalen, fragilen Elemente im Bild (zum Beispiel der zarte Stil mit der gigantischen Blüte, der knochendürre Stock, auf dem die Gestalt rechts steht, der zerbrechliche,

schwache Organismus der Hauptfigur etc.) sind ein Ausdruck von Morbidität und Dekadenz innerhalb der kenianischen, hier der menschlichen Gesellschaft allgemein. Gichugu schildert vom Zerfall gekennzeichnete Zustände, meist die der Ausbeutung, wie er sie erlebt. Hier wird die Ausbeutung bildlich durch das Schröpfen der Hauptfigur am Euter oder durch das blutsaugende Moskito dargestellt. Das Damoklesschwert veranschaulicht die immer gegenwärtige existentielle Bedrohung und Vernichtung.

Typisiert und maskenhaft sind auch die anderen Gestalten, die Gichugu darstellt. Fast alle sind Opfer, fast alle befinden sich in einer beklemmenden und abstoßenden Situation, der sie mehr oder weniger hilflos ausgeliefert sind und die sich auch im Körperlichen widerspiegelt. Diese Gleichheit des Schicksals, nicht die Individualität, interessiert den Künstler. Seine persönlichen Eindrücke werden zu einem allgemein gültigen Symbol gesteigert. Der wüstenähnliche Hintergrund, der tiefliegende Horizont, der die Weite des Himmels heraushebt, verstärkt die absolute und unentrinnbare Leere, die Ausdruck von Verlorenheit und von kommunikationsloser Einsamkeit ist. Wie in „Musician“ (Abb. 148) ist ein Ausbeuter (die Figur mit dem Messer) mit einem Musikinstrument gekennzeichnet. Die Fahne weist ihn als kenianischen Politiker aus. Er steht aber auch für jeden anderen machtbesessenen und rücksichtslosen Menschen.

Gichugu ist sich keines direkten Einflusses irgendeines Künstlers bewußt.³⁹⁴ Deutlich sind jedoch Bezüge zu dem kenianischen Künstler Hezbon Owiti zu erkennen, der in den 70er Jahren international bekannt war. Ulli Beier nennt ihn in seinem Buch „Contemporary Art in Africa“ (1986) als einzigen Künstler Ostafrikas.³⁹⁵ Auch Hezbon Owiti stellt in seinen schwarz-weißen Drucken eine Verbindung von Menschen und Tieren dar. Owiti, der 1946 in Central Nyanza Kenia geboren wurde, gehört der Ethnie der Luo an.³⁹⁶ Im Alter von 15 Jahren

³⁹⁴ Gichugu am 23.5.1997

³⁹⁵ Agthe (1990: 15)

³⁹⁶ Owiti stammte aus sehr armen Verhältnissen. Die ersten künstlerischen Versuche machte er mit dem Arbeitsmaterial seiner Mutter, die Töpferin war: „In fact, it began with my mother's clay,

gewann er den Young Artist Certificate of East Africa. Als junger Künstler nahm er schließlich eine Anstellung als Wärter beim Chemichemi Cultural Centre in Nairobi an. Der Direktor des Zentrums, der südafrikanische Schriftsteller Es'kia Mphahlele, war von dem Talent Owiti überzeugt und sorgte dafür, daß dieser ein Stipendium der Farfield Foundation erhielt, die ihm einen sechs Monate langen Aufenthalt an der University of Ibadan und in Oshogbo ermöglichte. Dort prägten ihn die Atmosphäre und der Stil der Oshogbo Schule.³⁹⁷

Owiti's Arbeiten zeigen eine große Verwandtschaft mit den Erzeugnissen des Künstler Rufus Ogundele (geb. 1948), der zur selben Zeit wie Owiti (1965) in Oshogbo in Linolium arbeitete und auch Geschichten aus der oralen Literatur sowie Szenen aus der Bibel als Inspirationsquelle heranzog. Auf Ogundeles Linoliumdruck „Curious Creatures“ (Abb. 144, ohne Jahr, Linolium, 15,5 x 18 cm)³⁹⁸ wachsen aus einem strahlenförmigen Mittelpunkt menschliche und tierische Geschöpfe heraus.

Auch für Owiti sind die schwarz-weißen Linolschnitte, in denen sich aus einem gemeinsamen Stamm zoomorphe und anthropomorphe Elemente entwickeln, typisch. In Owiti's „Adam und Eve“ von 1968 (Abb. 145)³⁹⁹ sieht man eine Art Baum in der linken Bildhälfte. Aus dem Stamm wachsen Äste, die in Körper, Köpfe und Gliedmaßen von Tier und Mensch übergehen. Zur rechten Seite hin wölbt sich der Leib einer Kuh, der in einem großen Schädel mit spitzen Hörnern endet. Ein Vorderlauf der Kuh geht in Bein und Krallen eines Raubvogels über. Desweiteren sind die Köpfe eines Vogels, einer Schlange sowie nicht näher definierbares Getier zu erkennen. Am linken Bildrand entdeckt man einen Menschen, an dessen

modelling cows and goats while playing or telling stories to other children of my own age". Owiti (1969: 18)

³⁹⁷ So wurden in Nigeria zwischen 1963 und 1964 Workshops abgehalten, in denen die Teilnehmer in den unterschiedlichen Drucktechniken unterrichtet wurden. Die Erzeugnisse der Workshops wurden schließlich in Ausstellungen in Nigeria sowie in verschiedenen europäischen und amerikanischen Städten gezeigt. Wahrscheinlich lernte Owiti erst während seines Aufenthalts in Westafrika den Linolschnitt und dessen besondere Ausdruckskraft kennen und schätzen. Kennedy (1992: 148)

³⁹⁸ Abb. in Kennedy (1992: 71)

³⁹⁹ Abb. in Owiti (1969: 19)

Kopf sich als formales Pendant der Schädel eines Vogels anschmiegt. Die Finger seiner linken Hand führen nahtlos in die Verästelung des Baumes hinüber. Wie bei dem deutschen Expressionisten Otto Müller, der durch eine ähnliche Farbgebung und Gestaltung von Mensch und Natur eine Einheit andeutete, so soll auch hier eine Synthese zwischen Mensch, Tier und Natur gezeigt werden. Immer wieder gestaltet Owiti derartige, aus einem gemeinsamen Stamm herauswachsende Mensch /Tier Kombinationen.⁴⁰⁰ Wertvolle Anregungen bezieht Owiti dafür aus der spirituellen Welt. So erklärt er die Metamorphose als Versuch des Menschen, die Einsamkeit und Isolation in der Natur sowie in der Welt zu überwinden:

„As an artist one quickly becomes used to this intense loneliness. There is no one for you to go to, and you must have total assurance and total honesty to get there....Suggest you are the only one in the world – you have everything you need – the loneliness comes and then death joins you - everything looks danger to you - suggest you join trees and skeletons”.⁴⁰¹

Die Transformation wird hierdurch nicht nur zur Metapher der gesuchten Einheit von Mensch und Natur, sondern des Strebens nach einer Ganzheit des bewußten und unbewußten Lebens, der physikalischen und geistigen Welt, von Innen und Außen.

Den direkten Einfluß, den Owitis Arbeiten auf Gichugu ausübten, kann man an Owitis Arbeit „Life tree of Creature“ (Abb. 146, circa 1974, Linolschnitt, 40 x 33 cm)⁴⁰² explizit belegen. Sie wurde in Agthes Werk „Wegzeichen“ publiziert, das für jeden zugänglich in der Gallery Watatu auslag. In „Life tree of Creature“ erkennt man einen auf der senkrechten Mittelachse stehenden Lebensbaum, aus dessen Verzweigungen sich verschiedene Köpfe und Gliedmaßen entwickeln.

Interessanterweise besteht die Basis des Baumes aus einem menschlichen Fuß, aus zwei verschiedenen Hufen und einem kurzen Lauf mit dem Oberschenkel eines kleinen Tieres (möglicherweise eines Hasen). Der eine Huf, der eine Einkerbung besitzt, erinnert im weitesten Sinn an einen Damenschuh. Der Bezug

⁴⁰⁰ s. „Fliegende Mutter Afrikas“ in Agthe (1990: 10, Abb. 1), „Life Tree of All Animals“ in Kennedy (1992: 148)

⁴⁰¹ Owiti (1969: 18)

⁴⁰² Abb. in Agthe (1990: 376)

zu den Gehwerkzeugen bei Gichugu, besonders die immer wieder auftretenden Pumps (s. Abb. 142, 143, 151), ist offensichtlich. Außerdem ähneln, in Anlehnung an Owiti, diese Gliedmaßen dem Geäst eines Baumes. Diese Übereinstimmung zeigt deutlich, daß sich Gichugu von Owiti anregen ließ. Allerdings strebt Gichugu keine paradiesgleiche Ganzheit von Mensch und Tier an, im Gegenteil: Mit seiner Kombination von Mensch und Tier möchte er auf die schändlichen und liederlichen Verhaltensweisen der Menschen hinweisen, die sich wie Tiere benehmen:

„I combine human and animal behaviour“.⁴⁰³

Hier zeigt sich eine gewisse geistige Verwandtschaft zu dem Künstlerkollegen Wanyu Brush. Auch bei Brush lassen sich oft die einzelnen Tiere nicht mehr identifizieren, weil sie eine Verbindung mit den dargestellten Menschen eingehen. Der Künstler transformiert den Menschen zu tierähnlichen Mischwesen, denn nach Aussagen des Künstlers ist der Mensch selbst „a greedy wild animal“.⁴⁰⁴ Ja, der Mensch benimmt sich seiner Ansicht nach häufig sogar noch schlechter als das Tier, denn das Tier tötet nur, um seinen Hunger zu befriedigen und kennt keine Macht- oder Rachegefühle.⁴⁰⁵

Der Mensch als Tier oder das Tier im Menschen ist ein zentrales Thema in Oeuvre des Künstlers Brush. In seinem Bild „What do you want?“ (Abb. 147, 1994, Wasserfarbe auf Papier, 29,7 x 20,6 cm) haben sich schließlich Tier und Mensch auf einen satanischen Tanz eingelassen. Die Tiere haben den Menschen in doppelsinniger Weise in ihre Mitte genommen. Die Physiognomie des Menschen ist nur skizzenhaft angedeutet, weil er auch hier als Zeichen für die gesamte Menschheit verstanden werden muß. Ferner wurde er formal seinen Bundesgenossen angeglichen. Wie sie trägt er ein Fell oder einen gefiederartigen Umhang. Der Titel oder die Frage des Bildes „Was willst du?“ richtet sich demzufolge generell an die menschliche Gesellschaft und kann sinngemäß mit „Wohin gehen wir oder welchen Weg beschreiten wir?“ übersetzt werden. Damit soll nicht nur die Frage nach dem Sinn des Lebens oder des Daseins gestellt

⁴⁰³ Gichugu am 11.3.1997

⁴⁰⁴ Krammer (1994: 95)

⁴⁰⁵ Brush am 21.5.1997

werden, sondern auch kritisch die Inhumanität und das asoziale Verhalten in der gegenwärtigen Gesellschaft angesprochen werden. Brush sieht sich folgerichtig als Prophet:

„I feel that I am a dying man in the desert where no one can understand what you are saying...because if you tell them to put down their guns and their weapons they wouldn't understand you“.⁴⁰⁶

Brush, der die traditionelle Gesellschaft als antagonistisch zur gegenwärtigen begreift, sieht erstere, die er deutlich idealisiert, als Inbegriff einer humanen Gesellschaft, in der die gegenseitige Unterstützung und der Respekt unumstößliche Werte darstellten.

„Their customs were pleasing, built on unity, kindness and respect for age. No coercion, only mutual assistance, the joy of living. A free acceptance of discipline. Order-Earnestness-poetry and freedom from the untroubled private citizen to the almost fabulous leader, there was a chain of understanding and trust“.⁴⁰⁷

Durch die Ankunft der Europäer entwickelte sich nach Ansicht Brushes die traditionelle Gesellschaft in die heutige, der ehemals gesellschaftlich orientierte Künstler in einen materialistischen und selbstsüchtigen Künstler, der sein künstlerisches Schaffen den Erfordernissen des Marktes anpaßt.⁴⁰⁸

Bei Gichugu kann eine mit der Brushes verwandte Geisteshaltung beobachtet werden. Nach Krammer sehnt sich Gichugu bis zu einem gewissen Grad nach der traditionellen Lebensweise zurück, weil er eine (psychische) Sicherheit mit ihr verbindet.⁴⁰⁹ Ich denke jedoch, daß man anhand der Themen seiner Bilder klar erkennen kann, daß es Gichugu um etwas ganz anderes geht. Gichugu vermißt in der heutigen Zeit den sozialen Zusammenhalt, das sich gegenseitig unterstützende Miteinander, wie es nach seiner (und Brushes) Sicht in der traditionellen Gesellschaft selbstverständlich war. Seine Sehnsucht und die gleichzeitige Erkenntnis, daß diese Zeiten unwiderruflich vorbei sind, kommen in

⁴⁰⁶ Krammer (1992: 77), zitiert nach Agthe (1994: 378).

⁴⁰⁷ Brush (1997: 1)

⁴⁰⁸ Brush (1997: 2)

⁴⁰⁹ Krammer (1994: 120)

seinen Bildern durch die in der Luft schwebenden Hütten, die mit einer schwindelerregend langen Leiter mit dem Boden verbunden sind, zum Ausdruck. In „Crying for the house on the top“ (Abb. 141) wird diese Sehnsucht nach der guten alten Zeit zum ersten Mal explizit dargestellt.

Den Menschen, der sich wie ein Tier benimmt, findet man auch in Gichugus Bild „Musician“ (Abb. 148, 1997, 25 x 40 cm, Öl auf Leinwand). Eine teilweise bekleidete Kuh trampelt hier auf einem mit Mais gefüllten Korb herum. Mit dem Geklimper auf ihrer Gitarre und dem Gebimmel einer an den Schwanz gebundenen Glocke veranstaltet sie ein lautstarkes Getöse. Mit ihrem linken Vorderbein wehrt sie gleichzeitig einen heranfliegenden Vogel ab, der wohl bis zum Mais vorzudringen versucht. Die Kuh, die in der traditionellen Gesellschaft Reichtum symbolisierte, steht für den wohlhabenden Politiker. Auch die Kugel, die dem Tier um den Hals hängt, ist ein Symbol für eine Frucht und steht damit für Reichtum. Der Politiker ist als Musiker gekennzeichnet, da er wie dieser lautstark unwahre Geschichten erzählt. Überdies wird im wahren Sinne des Wortes nach seiner Musik getanzt.

Wie in der kenianischen Realität die Politiker Geld veruntreuen, unterschlagen und in ihre eigenen Farmen investieren, behält das Ungeheuer auf dem Bild den Mais für sich allein. Ja, es zerstört ihn eher, indem es darauf tritt, als ihn mit anderen zu teilen. Die beiden Vögel stehen für die Bedürftigen dieser Erde. Ihre Hilflosigkeit wird durch ihre Verstümmelung verdeutlicht. Gichugu nennt sie die „unable“,⁴¹⁰ weil sie keine Macht und Lobby besitzen und daher nicht in der Lage sind, sich gegen ihre Ausbeutung zu wehren. Denn, so der Künstler, die Menschen in der heutigen Zeit tendieren allgemein dazu, ihre Zukunft und die ihrer Anhänger auf Kosten anderer zu sichern:

„People tend to exploit unable people. People tend to secure the future when they exploit. People are making a future on the cost of other people“.⁴¹¹

⁴¹⁰ Gichugu am 21.5.1997

⁴¹¹ Gichugu am 23.5.1997

Ähnlich wie „Musician“ (Abb. 148) ist das Bild „Trapping“ (Abb. 149, 1996, Öl auf Leinwand, 25 x 40 cm) aufgebaut. Es zeigt auch eine Einzelfigur in der Seitenansicht. Die nicht näher bestimmbare Gestalt bewirtschaftet mit einer Hacke, aus deren Ende Blumen oder Früchte sprießen, das Feld. An ihrem Schwanz hängt, für andere unerreichbar, ein Korb, in dem wahrscheinlich die Früchte der Arbeit aufbewahrt werden. Schließlich streckt die Figur die Zunge heraus, um die Ameise, Sinnbild des kleinen Mannes, am linken Bildrand zu verschlingen. Im Hintergrund hat die stets gegenwärtige Hütte (s. o.) Flügel bekommen.

Auch in „Struggle“ (Abb. 150, 1996, Öl auf Leinwand, 44 x 35 cm) finden sich die in der Luft schwebenden Hütten, diesmal ohne Flügel. Das Bild zeigt in der Bildmitte eine gegenüber den anderen Gestalten größere Figur, die man als Hauptfigur bezeichnen kann. Sie kniet auf einem Bein und trägt auf dem Kopf eine Schale, die mit etwas nicht näher Definierbarem gefüllt ist. Zwischen der Schale und dem Kopf erstreckt sich ein Stock, der für einen unsicheren Stand des Behälters sorgt. Dieser Stock liegt auf zwei weiteren Stangen auf, die im Boden befestigt sind. An den Stangen befinden sich Gestalten mit menschlichen Gesichtern. Auf der rechten Seite fehlen diesen die Arme und die Beine. Die dritte Figur am linken Bildrand ist auf den Stecken emporgeklettert und lehnt sich, in der Hand einen Stock, an dessen Spitze eine rote Kugel angebracht ist, zur Schale hinüber. Die Arme und Hände sind seltsam hölzern, ja die Beine gehen direkt in das Holz des Steckens über. Schließlich thront am Himmel ein rotes Auge.

Die Hauptfigur ist bei Gichugu wieder der Inbegriff des modernen, selbstsüchtigen Menschen, der seine Erzeugnisse für sich behält. Der Inhalt des Behälters symbolisiert jegliche Form des Überflusses und des Reichtums. Sein wackliger Stand bezeichnet die Unbeständigkeit materieller Güter. Die Figuren am rechten Rand sind durch das Fehlen der Gliedmaßen handlungsunfähig. Sie sind ihrem Schicksal ganz und gar ausgeliefert. Die dritte Figur versucht, ihren Anteil aus der Schale zu ergattern. Sie ist jedoch durch ihre hölzernen Gliedmaßen nicht beweglich, ihr Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Das rote Auge, hier ein

abgewandeltes christliches Symbol, das durch die Farbgebung einen aggressiven Charakter erhält, stellt die Verbindung zur metaphysischen Welt her. Es ist jedoch kein wohlwollender Kontakt, sondern er ist geprägt von Zorn, Mißbilligung und Kritik. Das zentrale Thema des Bildes ist die Ausbeutung, wie sie der Künstler versteht, nämlich als eigennützige Ausnutzung von Ressourcen.

Auch das Bild „My beautiful world“ (Abb. 151, 1996, Öl auf Leinwand, 83 x 87 cm) behandelt den Themenbereich der Ausbeutung. Hier sind zwei aus verschiedenen tierischen und menschlichen Elementen bestehende Mischwesen zu sehen. Das Wesen, das sich in Richtung linker Bildseite bewegt, besitzt fünf verschiedene Köpfe: den Schädel eines Zebras, einen Vogelkopf mit einem langen, roten Schnabel, einen menschlichen Schopf, einen abstrus aussehenden Schädel und den Kopf eines schlangenähnlichen Wesens. Auch der Körper setzt sich aus einzelnen, ineinander verschlungenen Elementen zusammen: eine menschliche Schulter und eine einzelne Brust, mehrere gestreifte Teile eines Zebras, gescheckte Partien einer Giraffe und braune Flächen. Dieses seltsame Wesen bewegt sich auf sechs verschiedenen Beinen: auf zwei Tatzen, einem menschlichen Fuß, einer Pfote, einem Huf und einem Damenschuh. Zwischen dem menschlichen Kopf und dem Schädel, der in einen Schnabel ausläuft, wird ein Ausschnitt der Landschaft auf dem Körper wiederholt, als hätte man ihn mit einem Projektor darauf abgebildet. Ferner fliegt über dem Mischwesen ein vogelartiges Tier, dem die Beine fehlen, hinweg. Hinter dem Mischwesen schwebt eine menschliche Person frei in der Luft, die unterhalb der Brust abgeschnitten ist und eine einzelne weibliche Brust besitzt. Sie trägt eine rote Haube mit einem weißen Kreuz und ist gerade dabei dem Mischwesen zu seiner rechten eine Spritze zu verabreichen. Unterhalb dieser Person wandert das zweite Mischwesen, das jedoch nur einen Kopf, nämlich den eines Zebras, und fünf Beine besitzt, in die rechte Bildecke. Beide Mischwesen stehen auf einem Seil, das sich von einem runden Emblem bis zu einer hellblauen Fläche erstreckt. Die rechte Kreatur steht außerdem noch mit drei seiner Beine auf einem roten Buch. In dem runden Emblem ist ein eingeschriebenes Kreuz, das die Fläche in vier Abschnitte aufteilt. Im ersten oberen Feld befindet sich eine orange gefärbte Kugel

vor einem braunen und blauen Streifen, die aller Wahrscheinlichkeit nach Himmel und Erde darstellen soll. In dem diagonal gegenüberliegenden Feld ist eine weitere, diesmal grüne Kugel vor einem braunen Grund abgebildet. Die beiden übrigen einander zugeordneten Felder zeigen reine Naturausschnitte. Oben rechts erscheint die hellblaue Fläche des Himmels, unten links Himmel, Grund und Wasser. Am linken Bildrand schwebt ein Haus in der Luft.

„My beautiful world“ ist eine sarkastische Wiedergabe des religiösen Lebens in Kenia aus der Sicht des Künstlers. Die Mischwesen sind die angeblichen „Christen“, die zwar regelmäßig die Kirche besuchen, jedoch nicht die christlichen Werte im Alltag leben. Diese „Christen“ erhoffen sich von der Kirche finanzielle Zuwendungen oder sonstige Unterstützungen.⁴¹² Der Bischof, kenntlich an der roten Mitra, injiziert seiner Gemeinde die Ideenwelt seiner Religion. Um den größtmöglichen Einfluß über seine Gemeinde zu gewinnen, gibt er einen Teil seiner Identität auf - deswegen die Halbheit seiner Gestalt - und versucht, sich völlig in die Vorstellungswelt seiner Gemeindemitglieder hinein zu versetzen. Seine berechnende Identifikation geht so weit, daß er danach strebt, zu einem Teil der Tiere zu werden, ja er will sogar in den Tieren sein (seine rechte Hand greift in das Hinterteil hinein), damit diese zu einem Teil von ihm, seiner Kirche werden. Die Augen des religiösen Führers sind geschlossen, denn er ist blind für die kulturellen Eigenheiten und traditionellen Glaubensanschauungen seiner Kirchenmitglieder.

Die linke Mischfigur versucht noch wild, der Inbesitznahme durch den Bischof zu entkommen. Die einzelnen Mitglieder sind in ihrer Vorstellungswelt noch vielgestaltig (haben ihren „eigenen Kopf“ noch behalten) - daher ist die Gestalt vielköpfig. Auf ihrem Körper bildet sich ihre eigene Landschaft, das heißt ihre eigene Welt und damit ihre eigene Identität, ab. Dem rechten Geschöpf wurde die Injektion schon verabreicht, deshalb befindet es sich direkt unter dem Priester. Die Anschauungen der Mitglieder der Glaubensgemeinschaft wurden gleichgeschaltet

⁴¹² Gichugu am 21.5.1997

und homogenisiert. Daher trottet dieses Geschöpf mit einem Kopf verblödet und stumpf auf der vorgezeichneten Route des Glaubens, die durch das Seil und das Buch (das die Glaubenssätze des Priesters enthält) symbolisiert werden.

Das nächste Bild spiegelt sehr persönliche Erfahrungen des Künstlers wieder (Abb. 152, 1996, ohne Titel, Öl auf Leinwand, 83 x 87 cm). Das Bild ist in drei Ebenen eingeteilt. Man sieht die übliche Himmelszone, die daran anschließende Vegetationszone und schließlich am unteren Bildrand eine weitere Himmelszone. Wieder wird das ganze Format von einer Mittelfigur beherrscht. Diese ist von seltsamer Gestalt. Der Kopf, der an einem langen Hals ansetzt, ist um 180 Grad nach hinten gewandt. In der linken Hand, allein diese ist zu sehen, hält sie eine Feder. Über dem Bauch hängt schwer eine ausladende Brust. Ihr Gegengewicht ist der auffallend große Hintern, auf dem ein *kiondo* ruht, ein typischer Korb aus Bast, wie ihn die Frauen für den Markt benutzen. Oberhalb des Hinterteils erstreckt sich ein Schwanz, an dessen Ende sich ein Megaphon befindet. Unterhalb des Schwanzes hängt ein insektenähnliches Wesen, das mit der Hauptfigur koitiert. Die Hauptfigur, die ein tierisches und ein menschliches Bein besitzt, steht auf einem sich gabelnden Ast, der zum einen in einen Propeller ausläuft und zum anderen in einer Verdickung endet, an der an langen Fäden mehrere bunte Kugeln hängen. Dieser Ast wird von einer Person am unteren Bildrand festgehalten, die aus dem Bild heraus blickt. Um die Hauptperson schwirren drei tierische Köpfe mit Flügeln. In der linken oberen Bildecke ist eine kleine Hütte zu erkennen. In der rechten unteren Bildecke sieht man eine dunkle Öffnung, vor der ein roter Sarg liegt.

Dieses Bild ist eines der wenigen, das einen direkten Bezug zum Leben des Künstlers aufweist, obwohl die Gestaltung im allgemeinen verharrt. Gichugu, der sich selbst in der Person am unteren Bildrand dargestellt hat, thematisiert seine Beziehung zu einer Frau. Sie, die hier als die Hauptfigur dargestellt ist und ihn mit ihren körperlichen Reizen betört hatte, erwies sich als *femme fatale*. So erscheint sie im Bild mit rot geschminkten Lippen, einer üppigen Brust und einem ausladenden Hinterteil. Da sie leichtfertig zahlreiche andere Beziehungen zu

Männern unterhielt, ist das Bild mit einigen sexuellen Anzüglichkeiten versehen: so endet der Schwanz in einer penisförmigen Verdickung und das Insekt kopuliert. Der Sarg steht für ihr unverantwortliches, rücksichtsloses sexuelles Betragen, das die potentielle Gefahr einer HIV-Ansteckung und Übertragung in Kauf nahm. Die tierischen Köpfe mit den Flügeln stellen eine Art böser Geister dar, die ihr Verhalten bestrafen und sie quälen. Der Propeller ist ihr hilfloser Versuch, sich dagegen zu wehren. Desweiteren steht die Frau auf einem Ast, weil sie buchstäblich hoch hinaus wollte und vom Künstler verehrt oder hochgehalten wurde.

Typisch ist auch hier, daß der bei Gichugu in mannigfachen Anspielungen auftretenden Sexualität etwas obszönes und widerwärtiges anhaftet.⁴¹³ Die Sexualität ist für den Künstler viel mehr als der reine Geschlechtsakt, nämlich ein höchst machtpolitisches Werkzeug, das der Stärkung und Konsolidierung des eigenen Machtbereichs durch eine möglichst zahlreiche und starke Nachkommenschaft dient. Demzufolge ist sie auch ein Sinnbild für Produktivität (wortwörtlich Ertragsfähigkeit) im weitesten Sinn. Die Kreativität eines Künstlers ist zum Beispiel seine Form von Produktivität. Die Frau oder jeder Teil von ihr (die Brüste oder die Vagina) stehen auch bildlich für Produktivität und Erzeugung. Die Menschen tendieren, nach Ansicht des Künstlers dazu, jede Form von Ertrag rücksichtslos auszunutzen – daher gehören in Gichugus Werken die Produktivität und die ein Ungleichgewicht verursachende Ausbeutung untrennbar zusammen. Stets werden Gegensatzpaare einander zugeordnet: der mächtige Ausbeuter, Kapitalist, Blutsauger, Aasgeier dem abhängigen Hilfsbedürftigen, Ohnmächtigen, Schwachen und Armen sowie die karge, tote Landschaft den stets auftauchenden bunt leuchtenden und saftigen Früchten.⁴¹⁴

⁴¹³ zum Beispiel phallische und vaginale Symbole, unter anderem rote Blüten oder penisförmige Schwänze.

⁴¹⁴ Wobei Frucht als Ertrag im weitesten Sinn zu verstehen ist.

VIII. 5. Einfluß und Wirkungskreis

Der Erfolg von Gichugus Kunst hat zahlreiche Nachfolger und Nachahmer auf den Plan gerufen, zum Beispiel David Jaa Munyua (Jhg. 1942, Abb. 163)⁴¹⁵ oder D. Kinyanjui (Abb. 164).⁴¹⁶ Einige haben direkt und unkreativ seinen Stil zu kopieren versucht, zum Beispiel James Fundi („Going Home“, 1993, Öl auf Leinwand, ohne Größe) und Martin Muuri („Lonely but happy“, 1996, Acryl, ohne Größe).

Andere jedoch haben Einflüsse von Gichugus Arbeiten zu einem eigenen Stil weiterverarbeitet. Lucy Njeri, ebenfalls aus Ngecha, übernimmt zum Beispiel von Gichugu in „Wife Inheritance“ (Abb. 165) das Element der auf einer Stütze in der Luft stehenden Hütte, das bühnenartige Anlegen der Bildkomposition sowie den einfarbigen, leeren Hintergrund der Bilder. Deutlich ist auch der Einfluß Gichugus auf die frühen Arbeiten des mit ihm befreundeten Sebastian Kiarie (geb. 1971), der auch aus Ngecha stammt, zu erkennen.⁴¹⁷ In „Suffering of Womankind“ (Abb. 166, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 49 x 38 cm), das bei der Johannesburg Biennale ausgestellt war, erkennt man Ähnlichkeiten in Modellierung, Farbgebung und Aufbau: der aus Wüste und einem weiten Himmel angelegte Hintergrund, die linear konzipierten Figuren und der frontal zum Betrachter gerichtete Blick. Kiarie, der zum hoffnungsvollen, jungen Nachwuchs gehört, entwickelte schließlich eine individuelle und selbständige Ausdrucksform, die von einer ganz eigenen Kraft ist. Doch nach wie vor ist eine entfernte Ähnlichkeit zu Gichugu zu beobachten, zum Beispiel erinnern die Köpfe, besonders in „Woman with a fan“ (Abb. 167, 1995, Öl auf Leinwand, 75 x 48 cm) sowie in „Drunkard“ (Abb. 168, 1996, Öl auf Leinwand, 82 x 117 cm) an einige von Gichugus Gestalten. Thematisch behandelt Kiarie das

⁴¹⁵ Abb. im Informationsblatt der Galerie Hülsen, Frankfurt

⁴¹⁶ Photo von Galerie Hülsen, Frankfurt

⁴¹⁷ Sebastian Kiarie Mbugua wurde anfangs von dem Muralisten Mage beeinflusst, der Landschaften und andere Motive auf Wände in Bars und Metzgereien malte. Mage zeigte Kiarie, wie man Landschaften auf *Marikani* Baumwollstoffe malt, die Kiarie dann in den Handelszentren um Kiambu verkaufte. Schließlich traf Kiarie auf Gichugu, der ihm zeigte, daß wahre Kunst weniger mit schnellem Geldverdienen zu tun hat als mit authentischem Selbstausdruck und Individualität. Gichugu arrangierte 1991 eine Begegnung mit Ruth Schaffner. Zudem gab ihm eine englische Künstlerin namens Jane Lee, die zeitweilig bei der Gallery Watatu arbeitete, wertvolle Hinweise zur Farbgebung, Komposition und zur Möglichkeit, Gefühle im Bild auszudrücken. Gacheru (ohne Seite: 1995)

sozial schwache und hoffnungslose Schicksal Einzelner, wie es hier anhand des Betrunkenen exemplarisch gezeigt wird.

VIII. 6. Zusammenfassung

Die formalen Bezüge zu Mbugua und Kahuri in Gichugus frühen Arbeiten sind offensichtlich. In seiner zweiten Stilphase, die er 1990 in ihren Grundzügen entwickelt und bis 1997 nahezu unverändert beibehalten hat, hat er Einflüsse von Hezbon Owiti und Wanyu Brush verarbeitet. Außerdem kann man einen gewissen Niederschlag der Bilder Dalis erkennen, von denen Gichugu wahrscheinlich einzelne Reproduktionen gesehen hat. Er hat wohl intuitiv oder aus dem Gedächtnis heraus formale Elemente in seine ganz eigene Bildsprache übersetzt, sodaß der Bezug zum Vorbild nur latent vorhanden ist. So findet sich in Dalis „L'Énigme de Guillaume Tell“ (Abb. 169, 1933, Öl auf Leinwand, 201,5 x 346 cm, Museum für Moderne Kunst Stockholm)⁴¹⁸ ein knieender Mann, der von zwei Stöcken flankiert ist, die jeweils in einer Gabelung enden. Die Erweiterung des Müzenschirms hängt über die linke Stockgabel. Auf die rechte Stockgabel stützt sich eine penisförmige Verlängerung, die am Gesäß des Mannes ansetzt. Die Konstellation des Bildes, zum Beispiel die gegabelten Stöcke und die knieende Figur, erinnert an Gichugus Bild „Struggle“ (Abb. 150). Penisförmige Verlängerungen entdeckt man unter anderem auch in Gichugus Bildern „Self-loving“ (Abb. 153) und in Abb. 152. In Dalis „The Great Masturbator“ (Abb. 170, 1929, ohne Angaben)⁴¹⁹ trifft man auf eine Heuschrecke, die sich an einen menschenähnlichen Körper klammert. Bei Gichugu findet sich in Abb. 152 ein Moskito, das sich am Körper seines Wirts labt. Ameisen sieht man in Dalis (Abb. 170) wie in Gichugus Bildern (Abb. 149). Die Metamorphose spielt auch bei Dali eine große Rolle.⁴²⁰ In seinem „Dormeuse cheval, lion invisibles“ (Abb. 171, 1930,

⁴¹⁸ Abb. in Salvador Dali (1979: ohne Seite)

⁴¹⁹ Abb. in Salvador Dali (1979: ohne Seite)

⁴²⁰ vgl. das Mischwesen in Salvador Dali „Shirley Temple, das jüngste geheiligte Ungeheuer des zeitgenössischen Kinos“ (1939)

Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm)⁴²¹ kann man einen liegenden Körper erkennen, dessen Vorderteil an einen Menschen erinnert. Das Hinterteil ähnelt einem Pferd. So endet zwar das Bein in einem Stumpf, doch deutet der darunterliegende Fels die Weiterführung des Beines in einen Huf an. Neben dem hinteren Gliedmaß befindet sich auch eine Kugel, wie sie häufig in den Bildern von Gichugu anzutreffen ist. Auch andere Elemente wie Bücher, Kreuze,⁴²² grazile Stelzen, in der Luft schwebende Geschehnisse⁴²³ zeugen von einem Einfluß Dalis auf die Kunst Gichugus.

Gichugu hat sich jedoch nicht intensiv mit Dali auseinandergesetzt, sondern eher intuitiv geistigen, nihilistischen Übereinstimmungen nachgespürt, wie sie in der sexuellen Symbolik oder in der durch die Landschaft geschaffenen Leere und Einsamkeit zum Tragen kommt. Außerdem hat er einzelne Elemente, wahrscheinlich aus der Erinnerung heraus, in seine Kunst übernommen. So tritt Gichugu nicht in die Nachfolge Dalis, er ist kein Surrealist – seine Bilder sind keine Traumbilder oder Bilder geistiger Zustände des Unterbewußtseins, sondern besitzen einen inhaltlich ganz anderen, unabhängigen Charakter. Eindeutig steht Gichugu der Kunst seines Künstlerkollegen und Nachbarn Wanyu Brush geistig näher.

Gichugu hat eine sehr subjektive, partiell intellektuelle Bildersprache entwickelt. Teils wortwörtlich, teils hintergründig und durchdacht beschäftigt er sich seit Jahren mit dem Themenkomplex der Ausbeutung. Dieser nimmt ihn so gefangen, daß er sich nicht in andere Richtungen hin zu entwickeln vermag. Sein Reich der Metaphern gerät ihm zur unveränderlichen Größe und zum künstlerischen Gefängnis.

⁴²¹ Abb. in Salvador Dali (1979: 249)

⁴²² vgl. Salvador Dali „Die Verführung des heiligen Antonius“ (1946)

⁴²³ vgl. Salvador Dali „Die Weinleser: der Bacchus Wagen“ (1953)

VIII. 7. Die Metamorphose als Synthese von zoomorphen und anthropomorphen Elementen in der traditionellen afrikanischen Kunst

In der traditionellen und zeitgenössischen afrikanischen Kunst ist die Metamorphose als Synthese von zoomorphen und anthropomorphen Elementen, wie sie auch Gichugu verwendet, ein wesentliches Gestaltungsmittel.⁴²⁴ In der Regel existierte in der traditionellen Plastik Afrikas keine eigenständige Darstellung von Tieren, sondern meistens wurden Tiere im Zusammenhang mit mythisch-historischen Ereignissen dargestellt. Häufig traten zum Beispiel Tiere in der Plastik auf, weil sie einst mythischen Urahnen in Notlagen Beistand gewährt hatten,⁴²⁵ bisweilen wird auch eine Abstammung der Menschen von bestimmten Tieren geschildert. Oft beschreiben Berichte, die sich auf derartige Tierdarstellungen beziehen, tiergestaltige Gottheiten, die sich in mancher Hinsicht wie Menschen verhalten: sie reden, essen, handeln und reagieren nach menschlichen Motiven.

Das Auftreten tierischer Gestalten und Attribute lässt sich zunächst als symbolischer Hinweis auf bestimmte, Tieren eigene Kräfte und Eigenschaften verstehen,⁴²⁶ die in irgendeiner Weise für den Menschen nutzbar gemacht oder heraufbeschworen werden sollten. Es gab zum Beispiel zoomorphe Spiegelfetische aus dem Kongo, bei denen die Kraft der Tiere im Objekt gebändigt und deren Wirksamkeit unterstützt werden sollte.⁴²⁷ Oft zeigen Thronesseln, als

⁴²⁴ Eine Art der Verwandlung ist die Personifizierung von Pflanzen, Steinen und Tieren. Die Shona-Bildhauer in Zimbabwe, die seit Anfang der 60er Jahre in der Bearbeitung von Serpentin ihre eigenen Ausdrucksformen entdeckt haben, behandeln mit Vorliebe Motive aus der spirituellen Welt, zum Beispiel die Geister des Wassers, des Feuers, des Steins, der Tiere und der Pflanzen. Widmann (1992: 15)

⁴²⁵ Die meisten Holzmasken der Bobo aus Burkina Faso zum Beispiel stellten Tiere dar: zum Beispiel den Büffel, die Antilope, das Warzenschwein oder den Hahn. Oft wurden auch theriomorphe Mischwesen gezeigt, die zum Beispiel zugleich Antilopenhörner und einen Schnabel aufwiesen. Sie verkörperten die Schutzgeister der Gemeinschaft und sollten die Fruchtbarkeit und das Wachstum fördern. Die Masken traten in den verschiedenen Etappen des 'Landwirtschaftszyklus' auf. Wichtig vor allem war ihr Auftritt im Rahmen der Zeremonien zu Beginn der Felderbestellung. Afrikanische Kunst (1995: 61)

⁴²⁶ Bilder des Menschen (1974: 9)

⁴²⁷ Afrikanische Kunst (1995: 126)

wichtigste Embleme der Königsmacht, Tiere wie den Leoparden,⁴²⁸ die als alter ego des Herrschers Stärke, Schnelligkeit, Beweglichkeit und Schlaueit symbolisieren – Eigenschaften, über die auch ein Herrscher verfügen sollte.⁴²⁹ Die verwendete Symbolik ist in den afrikanischen Gesellschaften nicht einheitlich. Häufig sind jedoch zum Beispiel Elefant, Büffel und Löwe Sinnbilder der Stärke, Frosch und Schildkröte das Symbol der Fruchtbarkeit und Weisheit, die Spinne ein Zeichen der Klugheit, und die Antilope versinnbildlicht Wehrhaftigkeit.

Oft wurde auch in der Gestaltung der traditionellen Plastik aus den oben erwähnten Gründen eine Synthese von zoomorphen und anthropomorphen Merkmalen angestrebt (allein schon durch das Tragen einer Tiermaske ergab sich eine derartige Beziehung). Menschenbilder wurden mit tierischen Attributen wie Hörnern oder Reißzähnen versehen oder menschliche mit tierischen Gesichtszügen kombiniert. Zahlreiche Beispiele hierfür fanden sich in ganz Afrika: Bei den Makonde gab es eine hasengestaltige Maske mit senkrecht nach oben gerichteten Ohren und einer ansonsten menschlichen Physiognomie (Abb. 23).⁴³⁰ Die Chi-Wara-Maske der Bambara bestand aus einem menschlichen Gesicht mit geometrischen Merkmalen einer Antilope. Die Senufo Spirit Fire Maske war eine Verbindung von Merkmalen der Hyäne, des Wasserbüffels und des menschlichen Gesichtes.⁴³¹ Bei den Guro (Oberguineaküste) existierte eine Maske, bei der das Maul und das Gehörn der Buschkuh oder dem Büffel zugeordnet werden konnte, das Antlitz jedoch menschlich war.⁴³²

Diese enge Beziehung von Mensch und Tier schlug sich auch in der traditionellen oralen Literatur nieder. Wie auch in Europa stellten Tiere in den Geschichten menschliche und gesellschaftliche Typen dar. Anhand der vermenschlichten Tiere wurden die Menschen und ihre Beziehungen untereinander thematisiert. Jedoch

⁴²⁸ Beispiel aus dem Kameruner Grasland

⁴²⁹ Afrikanische Kunst (1995: 106)

⁴³⁰ Sie war bei der „Jugendweihe“ dem Leiter der Baumschule vorbehalten und diente wohl zur Unterweisung. Afrikanische Kunst (1995: 225)

⁴³¹ Auch bei den Dan Pora Masken finden sich einige Beispiele, bei denen sich menschliche und tierische Züge vereinen. Fosu (1986: 46f)

⁴³² Schönhuth (1992: 57)

wurde kein idealisierendes, sondern vielmehr ein kritisches Bild der Welt beschrieben. Namentlich in den Erzählungen der Hyäne, die als Inbegriff von Bosheit, Dummheit, aller Schwächen und Laster der Menschen galt, konnte der Grundton der Erzählung bissig, zuweilen sogar sarkastisch und pessimistisch werden.⁴³³

VIII. 8. Die Mensch-Tier-Metamorphose in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst

Auch in der zeitgenössischen Kunst Ostafrikas, die viele Anregungen aus der oralen Literatur bezieht, kommt dieses Mensch - Tier Verhältnis zum Tragen. Viele Künstler verstehen Tiere in einem dem Westen fremden, ganzheitlichen Denken als gleichwertiges Gegenstück zum Menschen. Das Tier, das wie der Mensch fühlt, denkt und sich bewegt, zeigt Verhaltensmuster, Schwierigkeiten, Erfahrungen und Phantasien der menschlichen Gesellschaft auf. Häufig wird anhand des Tieres und der damit verbundenen Symbolik eine scharfe, jedoch indirekte und dennoch für alle nachvollziehbare Kritik an menschlichen und gesellschaftlichen Auswüchsen geübt.

Ein Beispiel dafür ist der Name der Galerie Paa Ya Paa Gallery von Elimo Njau: „Paa“ bedeutet in Suaheli sowohl „Antilope“ als auch „sich erheben“. Mit der Idee von „die Antilope erhebt sich“ (s.o.) wollte man auf die Notwendigkeit verweisen, daß sich die bereits zu Beginn der Unabhängigkeit starke Ausrichtung der Kunstproduktion nach den Vorlieben der Touristen von diesem Diktat befreit, um zu einer eigenen Identität zurückzufinden.⁴³⁴

Bei vielen Künstlern sind die Tiere Mitakteure und unterstreichen die Botschaft der Bilder, zum Beispiel in dem Bild „Campaign“ von Chain Muhandi (s. IX. 4.3., Abb. 208).

⁴³³ Jansen (1981: 188)

⁴³⁴ Miano (1995: 93)

Jak Katarikawe, dessen Bilder eine Verwandtschaft mit Chagalls Traumwelten aufweisen,⁴³⁵ ist bekannt für seine Tierbilder, besonders von Elefanten und Kühen, die er mit menschlichen Eigenschaften versieht. Letztere, die ihn an seine Kindheit in Uganda erinnern, als er die Rinder seines Vaters hütete, stattet er liebevoll mit großen, menschlichen Augen aus. Die Tiere denken, reden und benehmen sich wie die Menschen, ja haben wie sie die gleichen Bedürfnisse nach Zuneigung und sexueller Liebe – ein Lieblingsthema des Künstlers.

In „People happy at Christmas“ (1986, Öl auf Papier, 100 x 61 cm)⁴³⁶ beobachten einige Kühe, wie sich die Menschen nach der großen Mittagshitze lieben. So beschließen die Kühe, mit dem Grasfressen aufzuhören und es den Menschen gleich zu tun. In „I have caught you at last“ (Abb. 172, 1988, Öl auf Papier, 63,5 x 52,5 cm)⁴³⁷ gewahrt man die einander zugewandten Köpfe einer Frau und eines Mannes in Dreiviertelansicht. Beiden Häuption, die plastisch modelliert sind, mangelt es an klar definierten Körpern. Diese nämlich bestehen aus weitläufigen Flächen pastos aufgetragener Farbe, die durch Einritzungen strukturiert sind (ebenfalls die Haare des Mannes). Fast in der Mittelachse des Bildes (etwas nach rechts verschoben) erstreckt sich der erhobene Zeigefinger einer Hand, die nicht eindeutig einer Person zuzuordnen ist. An der linken unteren Bildecke, recht unmotiviert, ist der Handrücken einer weiteren Person zu erkennen. Unterhalb des Kopfes der Frau sind zwei, gemäß einer angewandten Bedeutungsperspektive, verkleinerte koitierende Kühe zu sehen. Desgleichen steht eine einzelne Kuh unterhalb des Männerkopfes. Die orbikular gebogenen Hörner werden durch den Ohrring der Frau formal wiederholt. Am linken Bildrand über dem Kopf der Frau liegt ein im Verhältnis zu den übrigen Figuren kleiner Säugling.

⁴³⁵ Wie bei Chagall zeigen einige der Bilder Katarikawes schwebende Figuren, die in ihrer Losgelöstheit vom Bildgrund die perspektivische Räumlichkeit aufheben und eine völlige Trennung von Bildgrund und Figur vollziehen. Wie Chagall verbindet er in einem fabulierenden Stil Elemente aus Märchen und Legenden seiner Kultur mit den Zielen des modernen Bildes. Wie bei Chagall sind die Helden seiner Bilder einfache Leute, die in einer magischen Entrückung ihre komplexe und oft dramatische Geschichte erzählen. Wie bei seinem künstlerischen Vorbild findet sich bei Katarikawe die häufige Mischung und Modulierung mit der Farbe weiß. Anders jedoch ist der bei Katarikawe starke moralische Gehalt und die oft zurückgenommene, pastellartige, weich schimmernde Maltechnik.

⁴³⁶ Abb. in Agthe (1990: 211, Abb. 31)

⁴³⁷ Abb. in Agthe (1990: 216, Abb. 34)

Typisch ist für Katarikawe, ebenso wie für den Künstler Ancent Soi (Abb. 124), daß die Köpfe plastisch modelliert werden und die Kleidung als flächiges Ornament erscheint. Katarikawe, der dieses Bild ursprünglich als Anschauungsmaterial für Familienplanung vorgesehen hatte, verbildlicht hier, deutlich zu sehen am erhobenen Zeigefinger, eine Geschichte moralischen Inhalts.⁴³⁸ Die Kühe, die nicht inhaltlich in der Erzählung auftauchen, vollziehen das Verhalten von Frau und Mann nach. Hiermit unterstreichen und verdeutlichen sie die Botschaft des Bildes. Sie dienen nicht als Negativbeispiel nach dem Motto „benehmt euch nicht wie die Tiere“, sondern sie müssen hier als gleichwertiges Pendant zu den Menschen verstanden werden. Katarikawe ist der Ansicht, daß Tiere nicht nur Menschen ähneln, sondern auch oft die gleichen Erwartungen und Probleme haben, die sie mitunter in einer direkteren und offeneren Art zeigen.⁴³⁹

Eine Gleichrangigkeit von Mensch und Tier ist auch ein Wesensmerkmal des kenianischen Künstlers Ooko, der sich als Bildgegenstand die Wildtiere Afrikas gewählt hat (Abb. 173). Eine Fehldeutung und Verkennung der Arbeit liegen aufgrund seines Motivs nahe, das angesichts der an „Safari“ und „Wildlife“ interessierten Touristen schnell als Airport Art abgewertet werden kann. Ookos Bemühen gilt der Darstellung einzelner Tiere in frontaler Nahansicht ohne ausschmückendes Beiwerk oder einen ausgearbeiteten Hintergrund. Diese großformatigen Porträts, bei denen man sich unwillkürlich an die menschlichen Kopfporträts des westlichen Künstlers Chuck Close erinnert fühlt, zeigen Tiere, die dem Betrachter neugierig und selbstbewußt in die Augen blicken. In der Regel erscheinen sie vor einem hellblauen Grund des Himmels. Auf diese Weise versetzt der Künstler den Bildgegenstand in eine unwirkliche, überirdische Sphäre. Ooko, der, wie Chuck Close bei Menschen, das Geheimnis der Persönlichkeit und die Individualität der Tiere ergründen will, wertet die Tiere durch ihre dominante Präsenz im Bild auf und gibt ihnen einen unverwechselbaren eigenen Charakter. Individualität und erhabenes Selbstbewußtsein komprimieren sich in diesen Geschöpfen.

⁴³⁸ Die Geschichte kann in Agthe (1990: 215ff) nachgelesen werden.

⁴³⁹ Ast (1987: ohne Seite)

Ancient Soi zeigt in dem doppelsinnigen Bild „Elephants behaving like People“ (Abb. 174, 1992, Öl auf Leinwand, 145 x 90 cm)⁴⁴⁰ eine Gruppe von vornehm in Anzug und Krawatte gekleideten Urwaldriesen, die geschäftig und gravitatisch in Gespräche vertieft sind. Entsprechend der mündlichen Literatur, in der oft Tiere an Stelle der Menschen agieren, um deren Verhaltensweisen zu verdeutlichen, werden hier die Mächtigen der Politik und der Businesswelt als imposante Dickhäuter gedeutet.

Wie schon bei Katarikawe erwähnt, ist dem Künstler eine antagonistische Gestaltungsweise eigen: Köpfe oder andere Körperteile der Figuren werden plastisch modelliert, die Kleidung jedoch bleibt einer flächigen, dekorativ begriffenen Gestaltung verhaftet. So wirkt hier die Kleidung wie steife, gerade Holzbretter, die mit schmückenden Tischtuchmustern versehen sind. Typisch für Soi sind gestreifte oder karierte Dessins, die er stets akribisch genau, jedoch ohne Schattierung oder Faltenwurf ausführt.⁴⁴¹ Entsprechend der oralen Literatur symbolisieren hier die Elefanten die Mächtigen und Wohlsituierten der Gesellschaft, die zu einem Treffen zusammenkommen⁴⁴² und sich das auf dem Bild zu sehende Tusker Bier, das auf dem Etikett ebenfalls einen die stärkende Wirkung des Getränkes suggerierenden Elefanten trägt, schmecken lassen.

Surrile Figuren, die menschliche und tierische Elemente in sich vereinen, findet man auch bei dem kenianischen Bildhauer Samwel Wanjau (geb. 1936), der vor allem in den 60er und 70er Jahren künstlerisch tätig war. In seinen Skulpturen reflektiert er seine Erfahrungen und erzählt Geschichten, in denen er die Botschaft mittels Metaphern und Metamorphosen verschlüsselt. In „The hare ingratiating itself with the tortoise by putting on a tortoise shell“ greift er eine alte orale

⁴⁴⁰ Abb. in Krammer (1995: ohne Seite)

⁴⁴¹ Dieser Kontrast von plastischer Körpermodellierung vor einem flächigen, dekorativ gestalteten Hintergrund findet sich auch, obwohl nichts auf einen Einfluß aus dieser Richtung hinweist, in der Wiener Schule, zum Beispiel bei Klimt oder Schiele.

⁴⁴² Krammer gibt an, es handelt sich hierbei um eine Hochzeitsgesellschaft. Krammer (1994: 60) Und obwohl diese Angabe vom Künstler stammt, denke ich, war es ursprünglich nicht als solche gedacht. Im Bild fehlten einfach die Hinweise für einen derartigen Anlaß.

Geschichte auf und übersetzt sie in die Gegenwart, indem er geschickt und gewitzt auf die politische Situation des Landes anspielt.⁴⁴³

Der Künstler Kivuthi Mbuno (s. VII, 5.1.) gehört der Ethnie der Akamba an, die traditionell neben Ackerbau und Handel vor allem die Jagd betrieben haben. Naturgemäß hatten die Akamba also ein sehr enges Verhältnis zur Tierwelt, und ihre mündlichen Überlieferungen waren reich an Geschichten und Mythen über die wilden Tiere ihrer Heimat. Dies spiegelt sich auch in den Werken Mbunos wieder. In seinen Bildern beschreibt er das traditionelle Akamba-Leben mit Tätigkeiten wie Jagen, Trinken, Tanzen und Arbeiten auf dem Feld. Stets sieht man, trotz der mitunter feindlichen Absichten der Menschen, Menschen und Tiere in einem ruhigen und harmonischen Zusammenleben. In unendlich vielen Variationen wird stets mit der gleichen Pedanterie und Eleganz die Einheit von Mensch und Tier betont, die nicht selten durch eine verwandte Farbgebung unterstrichen wird.

In Abb. 175 (ohne Titel, ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 78 x 106 cm) sind die dargestellten Wildtiere in ihrer Nachahmung menschlichen Verhaltens Metapher und Karikatur zugleich. Auf dem Bild findet gerade eine lautstarke Tanzparty statt. Löwe, Affe und Elefant sind in der obersten Reihe als Musiker mit Trommel, E-Gitarre und einem dem Saxophon ähnlichen Instrument zu sehen. Sie sorgen für die instrumentale Begleitung der Sänger, die mit Mikrofonen ausgestattet sind, die an siebartig durchlöchernten Brausen von Gießkannen erinnern. Allein durch die verfremdete Gestaltung der Mikrophone drückt sich das kopfschüttelnde Unverständnis des Künstlers aus, der sehr abgelegen auf dem Land lebt.⁴⁴⁴ Die Tänzer stehen auf den Hinterbeinen und haben sich fast durch die Bank zu sinnfälligen, scheinbar leidenschaftslosen und gelangweilten, jedoch höchst explosiven Täter-Opfer, Jäger-Gejagter oder Mann-Frau Paaren zusammengefunden.

⁴⁴³ Hirst (1970: 48)

⁴⁴⁴ Mbuno lebt in Machakos Distrikt in der Nähe der Ortschaft Kasikev Market. Die Straße dorthin ist nicht geteert und nur schwer befahrbar.

Auch in anderen Teilen Afrikas spielt die Mensch /Tier Gestaltung eine bedeutende Rolle in der Kunst. In Südafrika hat der autodidaktische Künstler Johannes Cauke (geb. circa 1930 in Mojadji) in einer sarkastisch-bitteren und sinnreichen Buchstabenvertauschung den „Big Policeman“ zu einem „Pig Policeman“ (Abb. 176, 1988, Holz und Farbe, 111,5 x 23 x 35 cm) mutieren lassen.⁴⁴⁵

Twins-Seven-Seven aus Nigeria schafft in seinen Werken Kreaturen von nicht definierbarer Gestalt, die Elemente von Menschen, Tieren und Vögeln in sich vereinen (Abb. 177). Die Gesichtsmerkmale seiner Figuren, die die spirituelle oder die reale Welt bevölkern können, sind nicht eindeutig menschlich oder tierisch. In einer stark stilisierten und surrealistischen Gestaltung werden seine Kreaturen zu poly-rhythmischen Ornamenten, die durch die leuchtende Farbgebung eher vertraute und vergnügliche Gefühle erzeugen als ein schockiertes Erschrecken. Der Künstler erzählt seine eigenen Geschichten, die jedoch auf altem Erzählgut basieren. Durch sie will er, wie der traditionelle Erzähler, die Vorstellung der Betrachter gefangen nehmen und sie in eine eigene Welt der Phantasie entführen.⁴⁴⁶

VIII. 9. Deformation und Verzerrung als Sinnbild der zerstörerischen Kräfte in Kenia.

In der oralen Literatur hat oft die Metamorphose, die in diesem Fall als Abweichung von der Norm verstanden wird, mit bösen Kräften zu tun. So formen sich schlechte Menschen in Tiere oder Pflanzen um. Zum Beispiel wird in den Geschichten „Two Boys“ ein gefräßiger Junge zu einem Baum; in der Erzählung „Mwendwa“ wird ein Mädchen, das einen Mord begangen hat, mit ihrer ganzen Verwandtschaft in Tiere verwandelt.⁴⁴⁷ Bei den Kamba taucht in einigen

⁴⁴⁵ Abb. in art from south africa (1990: 47)

⁴⁴⁶ Fosu (1986: 61f)

⁴⁴⁷ Kieti, Coughlin (1990: 60-66).

Erzählungen der heimtückische „dwarf“ auf, eine groteske, mißgestaltete menschliche Figur, die in einigen Zeichnungen nur aus einem Kopf und den in Klauen auslaufenden Armen besteht.⁴⁴⁸ Bei den Kamba, dies gilt auch für viele andere ostafrikanische Ethnien, symbolisiert das „ogre“, ein geschlechtsloses Wesen, das manchmal die Gestalt eines Menschen, eines Geistes oder einer Mischung von Mensch und Tier annimmt, das Böse und die schwarze Magie par excellence.⁴⁴⁹ Nach Mwangi steht „ogre“ bei den Kikuyu für alle zerstörerischen Kräfte in der Gesellschaft, und seine Verwandelbarkeit in verschiedene Formen suggeriert dessen immer gegenwärtige Bedrohung.⁴⁵⁰

Eine ähnliche Gestalt hat die moderne Makonde-Plastik hervorgebracht, die in den 60er Jahren einen enormen Aufschwung erlebte. 1959 wurde der Prototyp der „*shetani*“-Figuren geschaffen, der in der Folgezeit zahlreiche Nachahmungen fand. Nach den Erzählungen der Makonde-Schnitzer in Dar es Salaam schuf 1959 der Schnitzer Samaki unbeabsichtigt die erste *shetani* Figur.⁴⁵¹ Die Begriffe „*shetani*“ oder auch „*jini*“ kommen aus dem swahili: „*jini*“ kann mit Geist, Dämon und „*shetani*“ mit Teufel übersetzt werden.⁴⁵² Ein *shetani* ist also ein böser Dämon, der die Gestalt von Menschen, Tieren oder anderen Kreaturen annehmen kann und in das Leben der Menschen eingreift. Seine Wandelbarkeit ist das einzig stetige Charakteristikum.

Auch in der Kunst gibt es keine gültige Verkörperung dieser Figur. In der Regel bestehen die Figuren aus einer Vielzahl ineinander verschlungener und deformierter Körperteile, die nicht mehr zweifelsfrei einem bestimmten Korpus zuzuordnen sind. Skurril verlängerte Gliedmaßen setzen mitunter direkt am Kopf

⁴⁴⁸ Mbano „The Hunter“ In: Kieti, Coughlin (1990: 10-20)

⁴⁴⁹ Kieti, Coughlin (1990: 7)

⁴⁵⁰ Mwangi (1983: 26)

⁴⁵¹ Samaki hatte eine *binadamu* Figur (Menschen in alltäglichen Situationen) hergestellt und wollte sie seinem Händler Peera bringen, als durch den Transport ein Arm abbrach. Untröstlich kehrte Samaki nach Hause zurück. In der Nacht träumte er von seinem verstorbenen Vater, der ihm riet, den gebrochenen Arm herauszuschneiden, die Augen zu entfernen und sie *shetani* zu nennen. Dem Händler Peera gefiel die groteske Figur. Da sie sich gut verkaufen ließ, fingen auch die anderen Schnitzer an, derartige Figuren zu gestalten. Kasfir (1980: 69), (s. II. 4.)

⁴⁵² Agthe (1975: 127)

an, dessen Gesicht aus einer verzerrten Fratze besteht. Abb. 178 zeigt eine solche, noch recht einfach und gegenständlich konzipierte Makonde Plastik aus den 70er Jahren (Anonym, ohne Titel, Ebenholz, 58 x 13 x 6 cm). Die *shetani*-Figuren (Abb. 179, s. II, 4.) sind bis heute ein auch in Nairobi erhältliches, bei den westlichen Käufern beliebtes Kaufobjekt. Agthe sieht als Grund dafür die scheinbare Wiederholung moderner (westlicher, Anmerkung der Autorin) Gestaltungsformen.⁴⁵³ Nach meiner Ansicht sehen die westlichen Käufer jedoch in den phantastischen Wesen der *shetani* die ideale Verkörperung ihrer Vorstellungen von einer geheimnisvollen und spirituellen Welt Afrikas erfüllt.

Der tanzanische Künstler Lilanga, der auch von der Gallery Watatu vertreten wird, setzte dieses Genre direkt in die Malerei um. Lilanga gehört der Ethnie der Makonde an. Wie sein Vater lernte Lilanga das Handwerk des Schnitzers. Mit der Zeit entwickelt er zwei Stile: die ins abstrakte tendierenden *Mashetani* und die figurativen *Mawingu*-Skulpturen. Als er am Art Center Nyumba Ya Sanaa in Dar Es Salaam 1973 eine Stellung als Wächter annahm, ermutigte ihn der Direktor zur Malerei.⁴⁵⁴ Seit dieser Zeit bannt er immer wieder das kunterbunte Treiben der *shetani*-Figuren auf das Papier (Abb. 180).

Wie in den Skulpturen zeigt er grotesk deformierte, großohrige Figuren, deren verlängerte Gliedmaßen ein seltsames Eigenleben entwickeln. In der Gestaltung zeigt Lilanga eine nahe Verwandtschaft zu den Quadratmalern in Tanzania. Wie diese begreift er die Figur aus der Linie heraus und trägt die Farbe ungemischt und in akkurater Gleichförmigkeit auf. Wie bei den Tinga-Tinga-Malern prägt eine flächige und dekorative Anordnung die Bildauffassung. Schließlich benutzt Lilanga das gleiche Material: Haushaltsfarbe auf Hartfaser. Bei Lilanga jedoch mutierte die extreme Verzerrung oder Deformierung der *shetani* zu harmlosen und possierlichen Gliederpuppen.

⁴⁵³ Agthe (1975: 127)

⁴⁵⁴ Gallery Watatu (1994: ohne Seite)

Eine extreme Verzerrung oder Deformierung und obskure Elemente, wie man sie auch bei Gichugu findet, prägen unter anderem das Oeuvre der kenianischen Künstler John Silver, Cartoon und Thairu, die ihre Darstellungen in ein Zeichensystem übersetzen. Das im Bild beschriebene Erlebte gewinnt dadurch an Distanz. Der Weggang vom Subjektiven ist bei diesen Künstlern symptomatisch, die Zeichen zielen auf Objektivität. Überindividuelle Figurentypen verschlüsseln das Bild in eine methaphorische, phantastische Welt. Oft soll mit dieser Kunst auch jemand geärgert oder lächerlich gemacht werden, Kritik soll geübt und Mißstände sollen aufgedeckt werden.

VIII. 10. Auswahl der Ausstellungen:

1985	Gruppenausstellung	Gicuru High School Ngecha
1990	Ngecha - a village of Artists Gruppenausstellung	Gallery Watatu Annex, Bruce House, Nairobi.
1991	Forward with the Past Einzelausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1991	Art of East Africa	
1992	Kenyan Art Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1993	Maseno Exhibition Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1993	End of Year Show Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1993	Meek Gichugu Einzelausstellung	Goethe Institut
1993	Osaka Triennale Gruppenausstellung	Osaka Art and Contemporary Culture Centre, Osaka, Japan.
1994	Group'94 Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1995	Gruppenausstellung	British Council, Nairobi
1995	Africa'95 Gruppenausstellung	White Chapel Gallery, London
1995	Stools Exhibition	Village Market, Nairobi

Gruppenausstellung

1997

Meek Gichugu

Goethe Institut

Einzelausstellung

1997

The Passionate Journey

Gallerie Watatu, Nairobi

Gruppenausstellung

IX. CHAIN MUHANDIS KRITISCHE REFLEKTIONEN DER WIRKLICHKEIT

IX. 1. Biographie

Charles Ng'ang'a Kuria wurde 1957 als zweitältestes von vierzehn Kindern seiner Eltern in Ngecha Village in Limuru, Kiambu, Kenia geboren. Seine Mutter heißt Alice Wangiku, sein Vater James Kuria. Ngecha, eine Ansiedlung circa zwölf Kilometer nordöstlich von Nairobi, erstreckt sich weitläufig über verschiedene Höhenrücken. Das kleine Anwesen der Familie steht am Rande einer Anhöhe, vor der sich ein steil abfallendes Tal ausbreitet. Sein Vater betrieb bis zu seinem Tod eine kleine Landwirtschaft. Heute lebt Muhandi mit seiner Frau, seinen drei Kindern, der Mutter und dem jüngsten Bruder, der unter dem Namen Chege George auch künstlerisch tätig ist, auf dem Familienbesitz. Muhandi gehört der Ethnie der Kikuyu an, die Gegend von Kiambu ist eines der Zentren dieses Volkes.⁴⁵⁵

In Ngecha besuchte Muhandi die Ngecha Primary School. Schon während der Schulzeit entdeckte er sein Interesse am Malen. Kurz vor dem Abschluß mußte er jedoch die Schule verlassen, weil seine Eltern die Schulgebühren nicht mehr bezahlen konnten.⁴⁵⁶ So mußte Muhandi früh lernen, für sich selber zu sorgen. 1974 fand er Arbeit bei Freunden, die Batiken herstellten. Seine Aufgabe bestand darin, das Wachs aus den Stoffen zu waschen. Schließlich lieh ihm sein Bruder einen kleinen Geldbetrag (200 Ksh.), so daß er sich das notwendige Material zur Herstellung von Batiken kaufen konnte. So fing er 1978 an, selber Batiken mit den üblichen Motiven wie Maasaikrieger und Marktszenen zu färben.⁴⁵⁷ Die Batiken veräußerte er in Nairobi an Geschäfte, die sie dann an Touristen weiter verkauften. Mehr als zehn Jahre lang bestritt er damit seinen Lebensunterhalt.

⁴⁵⁵ Ostafrika (1981: 100)

⁴⁵⁶ Die Primary School umfaßt die ersten sieben Schuljahre.

⁴⁵⁷ Muhandi am 14.5.1997

1989 wurde Ngecha Village bekannt als „enclave of budding artists“.⁴⁵⁸ Vor allem der in Ngecha gebürtige Künstler Sane Wadu stieg in dieser Zeit zu einem der führenden Künstler in Kenia auf. Durch seine Ausstellung „jungle expressionist“ in der Gallery Watatu feierte Wadu seine ersten großen Erfolge.⁴⁵⁹ Außerdem hörte Muhandi von Ruth Schaffners Stiftung „Young Artists Forum“, die vor allem junge Künstler mit Arbeitsmaterialien unterstützte. Dies alles ermutigte ihn, Ruth Schaffner, der Inhaberin der Gallery Watatu, seine ersten künstlerischen Versuche von Batikfarbe auf Leinwand zu zeigen. Schaffner war von seinen Bildern sehr angetan und nahm einige davon in Kommission. Von dem Erlös der Bilder kaufte sich der Künstler Ölfarben und widmete sich von nun an ganz der Malerei.

1995 gründete Muhandi zusammen mit Sane Wadu, Eunice Wadu, Sebastian Kiarie, King Dodge und Wanyu Brush die Ngecha Artists Association. Das Ziel dieser Verbindung ist die Förderung von Künstlern in Ngecha auf nationaler und internationaler Ebene. In unregelmäßigen Abständen werden circa fünf Tage dauernde Workshops abgehalten, in denen sich alle Künstler in den Räumen des YMCA Centers in Ngecha treffen, um zusammen zu arbeiten und ihre Erfahrungen auszutauschen. Zu den offenen Workshops laden die Künstler Schulklassen und andere Besucher ein. In Planung ist ein Ausstellungs- und Verkaufsraum.⁴⁶⁰

1998 bis 1999 verbrachte Muhandi als Stipendiat der Heinrich-Böll Stiftung in Deutschland.

⁴⁵⁸ Daily Nation (18.4.1997: ohne Seite)

⁴⁵⁹ Daily Nation (18.4.1997: ohne Seite)

⁴⁶⁰ Muhandi am 21.5.1997

IX. 2. Vorgehens- und Arbeitsweise

In den Anfangsjahren 1989 und 1990 experimentierte Muhandi mit Batikfarbe auf Papier. Auch in anderen Techniken, etwa dem Linolschnitt,⁴⁶¹ versuchte er sich. Heute verwendet er vor allem Öl- und Acrylfarben auf Leinwand.

Das Bild „Refugee camp“ (Abb. 207, 1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 103 x 138 cm, im Besitz des Künstlers) zeigt deutlich Chain Muhandis Vorgehensweise beim Malen. Diese trägt noch sichtlich die Handschrift des ehemaligen Batikkünstlers. Zu Beginn seines Arbeitens setzt er mit schneller, spontaner Geste verschiedene Farbflecken unvermittelt und verschwenderisch nebeneinander. Je nach Stimmung verwendet er sehr unterschiedliche Farbtöne. Nach und nach entwickelt er aus ihnen in einem Prozeß von Verwerfungen, Korrekturen und Ergänzungen die Formen und Inhalte seiner Bilder. Der Bildgrund ist eine eher kleinteilig organisierte Farbmischung aus dunklen, braunen, grünen, blauen und schwarzen Mischtönen. Das punktuell angewandte Abklatschverfahren vereint bisweilen Farben zu einem interessanten Strukturgeflecht. Spannungsvoll ist auch der Zusammenklang der unbearbeiteten Leinwand mit den übereinander geschichteten Farbtönen und den fließenden Übergängen von abstrakter zu gegenständlicher Darstellung.

IX. 3. Selbstverständnis und Ziele des Künstlers

Chain Muhandi hat einen sehr hohen Anspruch an sich und an seine Kunst. Die Kunst soll der Gemeinschaft nützen. Durch seine Bilder will er seine Landsleute aufklären, wachrütteln und zum Umdenken und zu Verhaltensänderungen animieren. Der Künstler verarbeitet seine Erfahrungen aus der unmittelbaren Umgebung und malt, „was er sieht und fühlt“. Oft läßt er sich von Nachrichten aus der Tagespresse inspirieren. Er sieht sich selbst als Aufklärer, der sich kritisch

⁴⁶¹ anlässlich eines durch Ruth Schaffner organisierten Workshops.

reflektierend mit den kirchlichen, sozialen und politischen Mißständen seiner Zeit auseinandersetzt. Chain Muhandi ist ein Künstlernamen und zugleich künstlerisches Programm. Chain bedeutet Kette, eine Erinnerung an seine Zeit als Kettenraucher. Muhandi heißt Gärtner. Der Künstler versteht sich als Gärtner, der nicht nur farbenfrohe Blumen auf seine Bilder zaubert, sondern auch ganz beharrlich und konsequent das Dornengestrüpp, die Schmarotzerpflanzen und die Brennesseln auf das Papier bannt. So enthüllt Muhandi immer wieder in schockierender Direktheit die Absonderlichkeiten und Torheiten seiner Gesellschaft. Vor allen Dingen ist Muhandi einer der wenigen Künstler, der die Politiker direkt angreift und ihre Korruption und Wahlmanipulationen im Bild festhält. Dies ist nicht selbstverständlich, da die Angst vor Repressalien durchaus begründet ist.

Vielleicht kann sein Engagement und sein Verantwortungsgefühl von seiner Herkunft hergeleitet werden. Jomo Kenyatta, der erste Präsident von Kenia, beschreibt in seinem Buch „Facing Mount Kenya“, daß gemäß der Weltanschauung der Kikuyu der Einzelne sich nicht primär als ein Individuum, sondern als soziales Wesen mit den entsprechenden Verpflichtungen und Verantwortungen für seine Familie und die Gemeinschaft versteht. Bezeichnenderweise wird in der Sprache der Kikuyu Individualismus mit schwarzer Magie assoziiert und die Tatsache, daß ein Mann oder eine Frau geehrt wird, indem man ihn als Eltern, als Onkel oder Tante von soundso anspricht, zeigt wie unerläßlich Verwandtschaft in der Vorstellung der Kikuyu von Gut und Böse ist.⁴⁶² Auch in politischer Hinsicht zeigten die Kikuyus ein großes Zusammengehörigkeitsgefühl und Engagement, als sie die englische Kolonialherrschaft in den Mau-Mau Kriegen bekämpften.

Muhandis bevorzugte Themen sind Alkoholismus, Korruption, Prostitution, die sexuellen Ausschweifungen der Priester, die Plünderung von Geschäften durch die Polizei bei Unruhen und das unverantwortliche, ungeschützte Sexualverhalten

⁴⁶² Kenyatta (1962: 309f)

der Bevölkerung. Es geht ihm um existentielle Not, Bedrohung, Hilflosigkeit und Hoffnungslosigkeit. Mit diesen Themen steht er nicht allein. Die Mehrheit der kenianischen Künstler behandeln in ihren Bildern Themen, die sich kritisch mit gesellschaftlichen Phänomenen auseinandersetzen (s. u.). Auch der aus Ngecha stammende Sane Wadu, der zum Trendsetter der Kunstszene in Ngecha wurde und auch einen gewissen Einfluß auf die Kunst Muhandis ausübte (s. u.), setzt seine Arbeit konsequent als politische Aussage ein, um auf soziale und politische Mißstände hinzuweisen.

IX. 4. Stilistische Entwicklung sowie Beschreibung und Interpretation einiger ausgewählter Bilder

IX. 4.1. Die frühen Jahre

Anhand des vorhandenen Bildmaterials aus den Jahren 1989 bis 1999 soll, soweit es möglich ist, eine stilistische Entwicklung aufgezeigt werden.⁴⁶³ Viele Bilder sind gar nicht oder fehlerhaft datiert. Erst durch stilistische Vergleiche konnten die einzelnen Werke ihrer Entstehungszeit zugeordnet werden.

Die erste künstlerische Phase ist durch den Übergang von der Batikherstellung zur Malerei gekennzeichnet. Muhandi benutzte wie bisher Batikfarbe, malte jedoch nicht mehr auf Stoff, sondern auf Papier. Die Batikfarbe ist von anderer Beschaffenheit als Öl oder Acryl. Durch ihre Transparenz gestaltet sich der Farbauftrag sehr lasierend. Das Werk „Opening door“ (Abb. 181, 1989, Batikfarbe auf Papier, 52 x 72 cm)⁴⁶⁴ gibt Zeugnis von Muhandis ersten Malversuchen. An diesem Bild kann man auch gut Muhandis Arbeits- und Vorgehensweise zeigen, die er im wesentlichen bis heute fast unverändert beibehalten hat. Mit einem

⁴⁶³ Dabei waren die frühen Bilder bis einschließlich 1994 nur als Photo zugänglich. Von den 1995 entstandenen Bildern konnte einzig das Bild „Campaign“ im Original betrachtet werden. Alle von 1996 bis 1997 geschaffene Werke standen im Original zur Verfügung.

⁴⁶⁴ Gouache – ursprüngliche, jedoch meiner Ansicht nach falsche Angaben der Gallery Watatu zum Bild. Das Bild ist durch das Photolabor seitenverkehrt vom Diabild abgezogen worden (s. Signatur).

betont gestischen Pinselduktus hat er die Farbtöne hier intuitiv und verschwenderisch aufgetragen, bisweilen auch mit dem Pinsel gespritzt, so daß sich verschiedene, nicht deckende Schichtungen und Mischungen ergaben. An vielen Stellen ist der weiße Grund des Papiers zu sehen. Im oberen Drittel des Bildes herrscht eine dunkelblaue Farbgebung vor, die sich an manchen Stellen durch die aufgetragene gelbliche Tönung zu einem Grün vermischt. Die unteren beiden Drittel werden durch eine gelblich - braune Palette bestimmt, deren Farben sich in einem diffusen und dynamischen Prozeß teilweise miteinander verbinden und teilweise gegenseitig ausschließen. Der Ausgangspunkt ist hier, wie auch später, die Farbe. Muhandi beginnt nicht mit Formen oder Umrissen, sondern mit Farbflächen, aus denen sich die spätere Komposition entwickelt. Aus der Farbmasse kristallisiert sich auf der Mittelachse des Bildes eine Person heraus, dessen Gesicht durch einfache, braune Linien angedeutet wird. Die Schultern bestehen aus schmalen, blauen Bahnen, die wie der restliche Körper, in ein farbliches Sammelsurium übergehen. Die im Titel erwähnte geöffnete Tür ist durch schlichte, schwarze Striche auf den Malgrund aufgetragen. Sie ist wohl ein Bestandteil einer Hütte, deren unvollständiges Dach durch wenige gelbe Striche markiert ist. Die Bedeutung des Bildes ist unklar. Ob die geöffnete Tür als Hinweis auf die neue Existenz als Künstler gedeutet werden kann, kann nur vermutet werden, es ist jedoch wahrscheinlich.

Muhandi hat sich in seiner Arbeitsweise wahrscheinlich von dem neun Jahre älteren Wanyu Brush (geb. 1948), der ebenfalls in Ngecha lebt, beeinflussen lassen. Brush arbeitet seit 1985 mehr oder weniger kontinuierlich in seiner Kunst. Brushs Bild „Auf einer Hochzeitsparty“ (Abb. 182, 1989, Wasserfarben auf Papier, 61 x 43 cm)⁴⁶⁵ gibt ein aufschlußreiches Zeugnis von dieser Beziehung. Auch Brush verwendet transparente Farben, jedoch nicht wie Muhandi Batik, sondern vorwiegend dünnflüssige Wasserfarben. Auch Brush trägt die Farben spontan auf und spritzt zuweilen mit dem Pinsel die Farbe auf das Papier, wie an den über das ganze Blatt verteilten roten Farbtupfern unschwer zu erkennen ist. Auf dem Bild

⁴⁶⁵ in Krammer (1995: 93-96)

„Auf einer Hochzeitsparty“ von Brush dominieren wie bei Muhandis „Opening door“ (Abb. 181) blaue, ocker farbene und grüne Töne (erstere sind bevorzugte Farben Brushs). Schließlich entwickelt Brush, wie auch sein Künstlerkollege Muhandi, aus den Farbtönen, die sich zum Teil mischen und überlagern, die Gebilde seiner Werke. Die Farbe erhält durch den durchscheinenden Auftrag bei Brush ein interessantes Eigenleben, sie tritt vor und zurück, vibriert und erreicht eine meditative Kraft. Damit wie Brush die Farben verdichtet oder sich verflüchtigen läßt, möchte er eine geistige Gestimmtheit des Betrachters erreichen. Licht und Farbe konzentrieren sich zu stillen spirituellen Gebilden.

In den Bildern beider Künstler herrschen keine herkömmlichen Kompositionsregeln. So wie sie die Trennung zwischen reiner Farbe und der Form aufheben, so verwischen sie die Grenzen zwischen oben und unten, Himmel und Erde.⁴⁶⁶

Bei beiden Künstlern steht der Mensch im Mittelpunkt des Oeuvres. Thematisch gehen sie jedoch getrennte Wege. Der Mensch wird bei Brush zu einem charakterlosen Etwas. In „Auf einer Hochzeitsparty“ (Abb. 182) sieht man nur die durch kurze, schwarze Striche markierten Gesichter der Menschen, die sich dem Betrachter in einer Reihe frontal entgegenstellen. Dies bleibt der einzige Anhaltspunkt, um in dem herrschenden Rausch von Farben und Formen den einzelnen Menschen zu identifizieren. Ohne einen festen Knochenbau scheinen sie als gummiartige Massen durch den Raum zu gleiten.

Dieses schwerelose Schweben der Figuren charakterisiert die meisten Bilder des Künstlers und ist auch in dem Bild „When I was a child“ (Abb. 183, 1990, Wasserfarbe auf Papier, 46 x 63,3 cm) zu sehen. Mensch und Natur, Lebende und Tote, Geist- und Menschwesen sind weder geistig noch zeitlich voneinander getrennt. Brushs Geschöpfe, die durch ihre Transparenz ihre unstoffliche Beschaffenheit zum Ausdruck bringen, sind quasi Wanderer zwischen den Welten,

⁴⁶⁶ „I don't like to come straight. It could be too cheap. Confusion – it takes time to look what is going on, you have to struggle“. Muhandi am 18.5.1997

Besucher der jenseitigen und der diesseitigen Materie. In dem Werk „The flying bird“ (Abb. 184, 1990, Wasserfarbe auf Papier, 46 x 63,3 cm) vermeidet der Künstler jegliche Begrenzung der Form, des Raumes und des Inhalts. Ein anschauliches Beispiel für dieses Verständnis einer Einheit von Tod und Leben sind die von dem Künstler in seinem Garten rund um das Haus aufgestellten tierischen Schädel und Knochen (Abb. 185 a, b).

Muhandis Bild „Market Preacher“ (Abb. 186, 1990, Batikfarbe auf Papier, 52 x 72 cm)⁴⁶⁷ besitzt in der Gestaltung und vor allem in der Farbgebung eine solche Ähnlichkeit mit „Opening door“ (Abb. 181), daß es in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sein muß. Bei beiden Bildern breiten sich die drei Farben grün, gelb und hellbraun im Mittelfeld des Bildes aus. Den oberen Abschluß des Bildes bildet schließlich ein leuchtendes Dunkelblau. Tendierte das frühere Bild „Opening door“ zur Abstraktion, so ist das spätere „Market Preacher“ deutlich figurativ. Mit schwarzen Linien arbeitet Muhandi nun klarer die Umrisse der Gestalten heraus. Die Figuren leben jedoch noch aus der Farbfläche heraus. Ihren Körpern mangelt es an plastischer Ausformung. Dargestellt ist ein Prediger, der auf dem Markt den Marktfrauen seine Glaubensauffassung erläutert.

Interessanterweise beschäftigt sich auch Theresa Musoke (Abb. 46, 47), die die Kunstszene in Nairobi seit 15 Jahren entscheidend prägt, seit langem mit farblichen und formbezogenen Übergängen. Die Menschen und Tiere ihrer Bilder sind Bestandteile ihrer jeweiligen Welt und gehen darin auf. Vor allem stellt sie immer wieder Tiere der freien Wildbahn dar, die durch die Musterung ihres Fells die Farben und Formen ihrer Umgebung aufnehmen und mit ihr zu verschmelzen scheinen. Der Stil ihrer Bilder unterscheidet sich zwar grundlegend von denen Muhandis oder Brushs, aber das angewandte Prinzip ist das gleiche.

⁴⁶⁷ Die Gallery Watatu, die das Bild photographierte, gibt Gouache als Material des Bildes an. Die Beschaffenheit der Farbe läßt mich jedoch vermuten, daß es sich hier um Batikfarbe handelt.

Von anderer Machart ist „Blind“ (Abb. 187, 1990, Batikfarbe auf Papier, 26 x 38 cm)⁴⁶⁸, das im gleichen Jahr wie „Market Preacher“ entstanden ist. Obwohl die gleichen Farbtöne wie bei den vorherigen Bildern die Darstellung beherrschen, setzt es sich doch deutlich von den früheren ab. Die Figuren haben sich hier vom Malgrund emanzipiert und sind zu festen, voluminösen Formen zusammengewachsen. Die graphische Gestaltung wurde zu Gunsten einer malerischen aufgegeben. Zum ersten Mal wird hier das Inkarnat aus einem gelben Grund gebildet, der von einer braunen Farbschicht nicht völlig deckend überlagert wird. Die Figuren, die in ihrer Gestaltung sehr roh und einfach erscheinen, besitzen lediglich Stümpfe, keine Füße. Die beiden hochgewachsenen Personen im Vordergrund sind blinde Bettler, die um Almosen betteln. Der weiße Strahl, der aus dem Auge der linken Bettlerin zu kommen scheint, ist in Wahrheit die Fortsetzung eines Tragetuchs, in dem sie ein auf den Rücken gebundenes Kind mit sich führt. Die Figuren im Hintergrund haben schon die für Chain Muhandi charakteristischen großen Augen, nur sind ihre Augäpfel braun und verschwinden dadurch optisch in der braunen Farbe des Gesichtes. Einige der Geschöpfe zeigen ihre Zähne, auch das ist immer wieder bei Chain Muhandi anzutreffen. Wie die bislang gezeigten Bilder kann auch dieses hier als ein unfertiger und unausgewogener künstlerischer Versuch bezeichnet werden.

IX. 4.2. Der düstere, derbe Stil – 1992 bis 1994

Aus dem Jahr 1991 existieren keine Bildquellen. Anhand meines Materials kann ich feststellen, daß Chain Muhandi seinen typischen Stil etwa ab 1992 ausgebildet hat. Für „Muhandi and banden“ (Abb. 188, 1992) fehlen Informationen zum Material und zur Größe des Werkes. Aufgrund der äußeren Erscheinung kann davon ausgegangen werden, daß nicht Batikfarbe, sondern Gouache, Acryl- oder Ölfarben verwendet wurden. Die Farben sind kräftiger und gehaltvoller als zuvor.

⁴⁶⁸ Abb. in Entdeckung (1993: 11). Hier ist angegeben, daß der Künstler mit Ölfarbe auf Papier gemalt habe. Das bezweifle ich stark. Auf Grund des transparenten Farbauftrags im Hintergrund

Der Künstler hat sich hier mit seiner Familie nebst Haustieren dargestellt. Seine Frau am rechten Bildrand schleppt nach Kikuyu-Manier eine Last auf dem Rücken. Der Riemen ist jedoch nicht über die Schulter, sondern über die Stirn gelegt. So trägt der Kopf an der Fracht mit. Auch die beiden Kinder, die wie kleine Erwachsene aussehen, halten in ihren Händen schwere Körbe. Der Mann an der linken Kante mit Pinsel und Farbpalette ist der Künstler selbst. Verzweifelt schlägt er die Hand an den Kopf.

Offensichtlich besteht auch im Stil eine Affinität zu „Stranded father in the hospital“ (Abb. 189, 1993, Gouache auf Papier, 52 x 72 cm).⁴⁶⁹ Beide Bilder wirken in der Farbgebung durch die Mischung und Überlagerung mit schwarzen und braunen Tönen sehr düster und trübe. Es treten kaum reine Farben auf. In ihrer farblichen Machart wirken die Bilder regelrecht „schmutzig“. Auch in der Gestaltung der Figuren ähneln sich beide Bilder. Die das ganze Bildformat einnehmenden Figuren, die von sehr derbem Charakter sind, besitzen große aggressiv rollende Augen und ein Zähne zeigendes Grinsen - den unverkennbaren Chain-Muhandi-Blick, der nun für alle weiteren Bilder bestimmend bleiben wird. Diese Mimik könnte Muhandi unter anderem in „Freedom Fighters“ (Abb. 190, 1987, Acryl auf Leinwand, 65 x 44 cm) von Francis Kahuri gesehen haben, der den Kampf der Mau-Mau-Kämpfer gegen die Briten darstellt. Mit weit aufgerissenen Augen und gebleckten Zähnen attackieren sich beide Seiten verbissen und unerbittlich. Auch hier wird durch diesen Blick die Aggressivität und Brisanz der Situation verschärft, deutet sich eine gnadenlose Ausweglosigkeit an.

Eine offensichtliche Affinität in der formalen und inhaltlichen Gestaltung der Bilder Muhandis findet sich zur Kunst seines Künstlerkollegen Sane Wadu. In Wadus „Violence in clash town areas“ (Abb. 191, ohne Angaben, 138 x 158 cm)⁴⁷⁰ werden die Personen dem Betrachter frontal präsentiert. Die an den Bildrand gereichten

gehe ich davon aus, daß wie bei „Opening door“ und „Market Preacher“ Batikfarbe verwendet wurde.

⁴⁶⁹ In „Stranded father in the hospital“ wird der Ehebruch thematisiert. Der vermeintliche Vater besucht seine Frau nach der Niederkunft und muß erkennen, daß das Kind nicht von ihm sein kann. Muhandi am 22.5.1997

Menschen besitzen keine charakteristische Physiognomie. Die Individualität löst sich auf, das Elend ebnet alle Unterschiede ein. Diese Menschen sind aus ihrem Dorf geflohen und tragen ihre wenigen Habseligkeiten, die sie noch aus den brennenden Häusern retten konnten, bei sich. Im Hintergrund zwischen den in Flammen aufgehenden Hütten und Bäumen sind Soldaten in ihren Kampfanzügen zu sehen, die sich perfekt durch ihre Farbgebung an die Gegebenheiten ihrer Umwelt angeglichen haben. Deutlich werden hier auch gemeinsame Stilmerkmale der Künstler Wadu und Muhandi:

- das Fehlen einer klaren Komposition⁴⁷¹
- keine Bildtiefe
- die Aneinanderreihung der Personen, die dem Betrachter als namenlose Menge frontal gegenüber treten
- die Mißachtung von Größenverhältnissen
- der Verzicht auf Einzelheiten
- die flüssigen Übergänge von Bildgegenstand und Grund
- der expressive Malduktus
- ähnliche Bildinhalte (s.o.).

Muhandi versteht es jedoch durch die weit geöffneten Augen und die gebleckten Zähne, die unterschwellig vorhandene Aggressivität deutlicher offenbar werden zu lassen und sie enorm zu steigern.

„Herbalist“ (Abb. 193, 1993, Öl/ Acryl auf Leinwand)⁴⁷² knüpft eng an „Muhandi und banden“ (Abb. 194) an. Beide Werke besitzen eine vergleichbare, ungemein finstere Farbgebung. So ist stets der untere Teil der Darstellung von braunen, der obere Teil von blauen Farbtönen geprägt. Zum ersten Mal wird der Künstler in „Herbalist“ jedoch in der Gestaltung vielfigurig und kleinteilig. Neu ist bei „Herbalist“ auch die Hervorhebung der Fingernägel durch weiße Farbe und der Einsatz von weißer Schrift, wie sie auch in vielen Bildern der Schildermaler zu finden ist.

⁴⁷⁰ in Johannesburg Biennale (1995: 173)

⁴⁷¹ keine Trennung von Himmel und Erde, oben und unten.

Das Bild ist in vier Zonen aufgeteilt, wie es auch die Schildermaler gern praktizieren, die das Von-Bild-zu-Bild-erzählen des Comic-Genres aufgreifen. Jedoch besitzt „Herbalist“ keine logische Leserichtung. Entlang des unteren Bildrandes sitzen in einer Reihe, dem Betrachter frontal zugewandt, verschiedene Personen, die den Kopf jammervoll zur Seite neigen. Drei von ihnen halten in ihrer Mitte ein gefaltetes Blatt mit der Aufschrift „AIDS HAS NO CURE“. Rechts neben einem Mann in weißem Hemd und gelber Hose hängt ein Schild, auf dem der Heiler sein allumfassendes Können anpreist::

„SPECIALIST IN HERB MEDICINE
FOR ALL KIND OF DISEASES
AIDS LEPROSY INSANITY CANCER“.⁴⁷³

Bei den Wartenden handelt es sich um an Aids erkrankte Patienten, die trotz besseren Wissens und trotz Informationen aus der Zeitung (s. die Zeitung lesende Person) den falschen Versprechungen des Heilers Glauben schenken und eine Genesung durch gepanschte Pharmazeutika erhoffen. Rechts oben sind weiße, aus dem Untergrund hervorstehende Gefäße zu sehen, von denen einige mit einem Stöpsel verschlossen sind. Unter einem großen, schwarzen Kessel flackert ein munteres Feuer. Dampfender Qualm steigt in die Höhe. Daneben bückt sich eine Person, die mit einem gelben Hemd und einer braunen Hose bekleidet ist. In ihren Händen hält sie einen bauchigen Krug. Diese Zone beschreibt die Kräuterküche wie auch unschwer an dem Schild am oberen Rand mit der Aufschrift „NO ADMISSION IN THE KITCHEN“ by M...(unleserlicher Name, jedoch nicht Muhandi) zu erkennen ist, in der die Tinkturen und Heilmittel hergestellt werden.

Durch eine feine weiße Linie ist das nächste Feld auf der rechten Seite des Bildes markiert. Man sieht einen frontal aus dem Bild blickenden Mann mit braunem Sacko, grünem Hemd und gelblich kariertem Krawatte. Dieser Mann, der auch eindeutig größer ist, als die anderen, ist der Heiler. Er verdient sein Geld, indem er die Not seiner Patienten gnadenlos ausnutzt. Gerade reicht er einer der vor ihm

⁴⁷² Der Künstler gab an, daß das Bild die gleiche Größe besessen habe wie „Muhandi and banden“. Muhandi am 23.5.1997

stehenden Frauen einen Behälter (mit der Aufschrift 10 Liter), der wohl eine angebliche Medizin gegen Aids enthält. Im Gegenzug erhält er ein paar Geldscheine. Dieser Kaufakt wird durch die betont großen Hände beider Parteien hervorgehoben. Zwei Frauen, die fast im Dunkeln des Hintergrundes zu verschwinden scheinen, machen einen, wohl durch die Scham bedingten (Aids gilt in Kenia als eine Krankheit, die vor allem Prostituierte befällt), sehr verkrampften und introvertierten Eindruck.

Schließlich befindet sich die letzte Zone unmittelbar am unteren Bildrand. Es sind die an Aids sterbenden Menschen, die, zum Teil vom Sitz rutschend, zusammengekrümmt zu Boden sinken und erbärmlich verenden.

Chain Muhandi hat sich zum ersten Mal 1992, anlässlich der Ausstellung „Fabric of life – group exhibition for aids awareness“ in der Gallery Watatu, mit dem Thema Aids auseinandergesetzt. Bis heute sind unter anderem die folgenden Bilder zu Aids entstanden: „Lake of Aids“ (Abb. 198), „Innocent in Trouble“ (Abb. 206) und „Last“ (Abb. 214). Muhandi ist aber auch sehr persönlich in die Problematik involviert, denn viele aus seiner Verwandtschaft und seinem Freundeskreis sind bereits an Aids gestorben.⁴⁷⁴ Aids ist in Kenia ein äußerst explosives Thema, denn trotz staatlicher Aufklärungskampagnen wird in der Gesellschaft über die Gefahren einer Ansteckung hinweggesehen. Vor allem diese Ignoranz ist immer wieder ein zentrales Thema in den Bildern Chain Muhandis: „The people don't want to see, even if they are seeing what is happening“.⁴⁷⁵ In „Herbalist“ thematisiert Muhandi, wie auch in „Lake of Aids“ und in „Innocent in Trouble, die Ignoranz seiner Landsleute. In „Herbalist“ nehmen die Menschen durch ihre Nachlässigkeit eine Ansteckung in Kauf im Vertrauen darauf, daß der ansässige Quacksalber die nötige Medizin besitzt.

⁴⁷³ LEPROSY = engl. Lepra, CANCER = engl. Krebs

⁴⁷⁴ Muhandi am 19.5.1997

⁴⁷⁵ Der Künstler erzählte mir, daß in Ngecha eine an Aids infizierte Frau vor ihrem Tod eine Liste mit den Namen der Männer erstellte, die in sexuellem Kontakt mit ihr standen. Traf sie auf der Straße eine der Ehefrauen, so sagte sie: „Ich werde sterben, aber du wirst mir folgen“. Muhandi am 22.5.1997

„Lunch time in town“ (Abb. 194, 1993, ohne Angaben) zeigt vielfältige, spannungsvolle Gegensätze: einen starken hell-dunkel Kontrast im Hinter- und im Vordergrund, ein Nebeneinander von geometrischen und organischen Elementen sowie den Kontrast einer fast abstrakt anmutenden Gestaltung und einer detailreichen Gegenständlichkeit. Der Hintergrund besteht aus einfachen, weißen und blauen geometrischen Formen, die aus dem Untergrund herauszuwachsen scheinen. Der Vordergrund hingegen zeigt in einer kräftigen, vielfältigen Farbpalette eine Unmenge erzählender Details. Interessanterweise sind die Menschen im Hintergrund größer als die im Vordergrund. In ihrer Gestaltung erinnern sie stark an die Personen in „Stranded father in the hospital“ (Abb. 189). Hier sieht man nun das muntere Treiben um die kleinen Garküchen herum, wie sie überall auf den Märkten in Kenia zu finden sind. Die Frauen bereiten mit wenigen Hilfsmitteln einfache Gerichte wie Samosa (mit Fleisch gefüllte, in Fett gebackene Teigtaschen) und Mandazis (frittiertes, süßes Gebäck), die sie an die Laufkundschaft verkaufen. Auf der rechten Seite ist ein NYAMA-CHOMA Stand zu sehen.⁴⁷⁶ Nyama-Choma ist eine in Kenia sehr beliebte Fleischmahlzeit.⁴⁷⁷ Auf dem Tisch liegen ein Messer und klein geschnittene, hell rosafarbene Fleischstücke. In der linken Ecke hinter dem Stand wird das Fleisch gegrillt. Von den Verstrebungen des Daches hängen die Fleischstücke herunter, die der Kunde eigens für seine Mahlzeit aussuchen kann.

Muhandi bezieht viele Anregungen zu seinen Bildern aus dem Nachtleben in Pubs. Die Kneipen sind auf dem Land oft die einzige Unterhaltung für die Männer. Dabei ist der Pub untrennbar mit der Prostitution verbunden, denn keine „anständige“ Frau ist noch nach Einbruch der Dunkelheit unterwegs. Außerdem sind die Kneipen für Politiker ein wichtiges Forum, um mit den Wählern in Kontakt zu treten und um Stimmen zu werben. So wird abends in den Lokalen viel diskutiert, politisiert und auch korrumpiert. Muhandi erzählte mir, wie er erst zwei

⁴⁷⁶ nyama (Swahili) = Fleisch, -choma (Swahili) = grillen, hapa (Swahili) = hier

⁴⁷⁷ Normalerweise wählt der Kunde direkt an der Theke die Fleischstücke aus, die er zu verspeisen beabsichtigt. Schließlich bestimmt er, welche davon gegart oder gegrillt werden sollen. Als Beilage kann Ugali (Maisbrei) oder Reis bestellt werden.

Tage vorher von einem ihm unbekanntem Politiker zwei Flaschen Bier spendiert bekam.⁴⁷⁸

Muhandi greift nach meiner Untersuchung zum ersten Mal 1993 mit dem Bild „Discotheque“ (Abb. 195, 1993, Öl auf Leinwand, 20 x 30 cm) ein Motiv aus dem Themenkomplex „Nachtleben und Prostitution“ auf. Seine Beschäftigung mit diesen Sujets gründet sich nicht nur auf die Absicht des Künstlers, den Betrachter moralisch zu erziehen, sondern offensichtlich hat er eine Vorliebe für frivole und anstößige Bildinhalte. In „Discotheque“ (Abb. 195) behandelt er neben dem allgemeinen verwerflichen Tun auch die Verführung von Schulmädchen durch ältere Männer, den sogenannten „Sugar daddies“, eine Problematik, die immer wieder in den Medien thematisiert und von vielen kenianischen Künstlern aufgegriffen wird.⁴⁷⁹

Auch in diesem Bild werden die Strukturen und Formen der Gegenstände mit weißen Linien herausgearbeitet. Ebenfalls in weißen Schriftzügen gewahrt man als thematischen Hinweis zweimal im Bild die Aufschrift „School bag“. Wie bei „Lunch time in town“ (Abb. 194) wählt Muhandi eine sehr dunkle Farbpalette. Schwarze Farbformationen verteilen sich stützpunktartig über die Fläche, scheinbar mit dem Ziel, die farbigen Partien zu umkreisen, um sie schließlich zu absorbieren. Der drohende Schatten des Bösen und Zerstörerischen ist damit stets hinter dem oberflächlichen Amusement der Disco präsent. In den nächsten Jahren finden sich zu den Themen Nachtleben und Prostitution unter anderem die folgenden Werke: „Love with a cripple“ (Abb. 200, 1995, Öl auf Leinwand, 60,5 x 49 cm), „Live in Pup“ (Abb. 210, 1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 77 x 60 cm)⁴⁸⁰, „Welcome“ (Abb. 203, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 48,5 x 58 cm) und „Let us plan“ (Abb. 204, ohne Jahr, Öl/ Acryl auf Leinwand, 53,5 x 63,5 cm).

⁴⁷⁸ Muhandi am 21.5.1997

⁴⁷⁹ s. Etale Sukuro „Buy Employment“ (ca. 1985, Pastell, 64 x 51 cm) in Agthe (1990: 422); s. Martin Kamuyu „Suggar Daddy“ (1997) 1997 in einer Ausstellung der Gallery of Contemporary East African Art.

Die gleiche grobe, nachlässige Gestaltung der vollkommen statisch konzipierten Figuren und die finstere, unreine Farbpalette verbindet „Bank watchman“ (Abb. 196) mit den vorangegangenen Bildern „Lunch time in town“ (Abb. 194) oder „Discotheque“ (Abb. 195). Meiner Ansicht nach ist die gestalterische Verwandtschaft zu „Discotheque“ so offensichtlich, daß die Datierung des Künstlers auf das Jahr 1995, die er mir spontan gegeben hat, fehlerhaft sein muß.⁴⁸¹ Viel wahrscheinlicher ist das Entstehungsjahr 1994. „Bank watchman“ (Abb. 196, 1994, Öl auf Leinwand, 28,5 x 41,5 cm) zeigt nun großformatige Figuren. Wie bei „Stranded father in the hospital“ (Abb. 189) fällt die lasierende Behandlung der Hautflächen auf. Der Askari (Wächter) einer Bank auf der linken Seite beobachtet mißtrauisch eine Gruppe von Dieben, die die Kunden einer Bank belauern, um sie auf offener Straße zu bestehlen.

Wie „Bank watchman“ wird das Bild „Multiproblems“ (Abb. 197, 1994, Öl auf Papier, 20 x 29,3) durch die Grundfarben Rot, Blau, Gelb und die Farben Schwarz und Weiß bestimmt. Neu ist jedoch die Dynamik im Bild. Die dargestellten Menschen, ja selbst die Häuser neigen sich in unterschiedliche Richtungen und schaffen damit eine lebendige Unruhe. Neu ist auch ein breiter Streifen unbehandelte Leinwand, der das Bildgeschehen ringsum umgibt. In Muhandis „Multiproblems“ geht es um ein höchst aktuelles, politisches Thema. Immer wieder kommt es zu Unruhen und Straßenschlachten in Nairobi, in deren Folge die Universitäten geschlossen und die Geschäfte geplündert werden. Hier auf dem Bild sieht man nicht nur Männer, Frauen und Kinder, die sich an fremdem Eigentum vergehen, sondern auch Polizisten, die elektrische Geräte davontragen.

Mit einem anderen Elend beschäftigt sich das Bild. „Lake of Aids“ (Abb. 198, 1995, Öl auf Leinwand, 50 x 76 cm). Es ist in drei Zonen geteilt. Die erste verläuft diagonal von der rechten oberen bis zur linken unteren Bildecke. Man sieht vorwiegend dürftig gekleidete Männer in Unterwäsche, die begierig zur Bildmitte

⁴⁸⁰ Der Künstler hat „mixed media“ angegeben. Muhandi am 14.5.1997. Nach meiner Ansicht ist das Bild mit Öl- und Acrylfarben gemalt worden.

⁴⁸¹ Muhandi am 14.5.1997

hinunterstarren. In der rechten oberen Bildecke hält ein Mann eine aufgeschlagene Zeitung in der Hand. Neben ihm befindet sich ein Mann, der sich mit beiden Händen an sein Geschlecht faßt. Schließlich ist in der linken Bildhälfte ein kopulierendes Paar zu sehen, dessen Gesichtshälften zu einem Ganzen verschmelzen. Am linken Bildrand stürzt ein Körper kopfüber nach unten.

Die zweite Formation entwickelt sich parallel zur ersten, beschreibt jedoch zur linken Bildecke hin einen Bogen. Sie setzt sich aus einer grünen, gelben, blauen und schwarzen Farbmasse zusammen, die durch das Abklatschverfahren eine interessante Struktur erhalten hat. In dieser Farbmaterie befinden sich drei Häuser, die offensichtlich von diesem Farbenstrom mitgerissen wurden.

Den Abschluß des Bildes am unteren Rand bildet schließlich eine Gruppe von Gestalten, die im Vergleich zu der ersten unverhältnismäßig winzig dargestellt ist. Sie strecken ihre Arme hilfeschend aus einem Feuerinferno empor. Die grünlich-blaue und gelbe Farbmasse soll eine Frau darstellen. Ihr Körper ist längs zu den vor ihr hockenden und auf sie wartenden Männern der ersten Zone ausgerichtet. Ihre angewinkelten Beine befinden sich am linken, der formlose Kopf am rechten Bildrand.⁴⁸²

Diese Frau, die durch die Gestaltung und Farbgebung Moder und Verwesung impliziert, ist der Aidsherd, der „Lake of Aids“, der für die Verbreitung der Krankheit durch die von ihr infizierten Männer sorgt. Die Personen der ersten Zone geben sich ihren Trieben hin und nehmen die Krankheit Aids trotz besseren Wissens (s. Zeitung) nicht ernst. In der Farbsubstanz der Frau schwimmen Hochhäuser und Hütten - Stadt und Land sind gleichermaßen von der Seuche betroffen. Die dritte Zone setzt sich aus den bereits Infizierten zusammen. Diese befinden sich in einem Ort der Verdammnis, der Hölle nicht unähnlich. Das Inferno erinnert entfernt, nicht zuletzt durch die angewandte Bedeutungsperspektive, an mittelalterliche Höllenschilderungen.

⁴⁸² Muhandi am 21.5.1997

Eine deutliche künstlerische Nähe besteht zu dem Bild „Saloon“ (Abb. 199, 1995, Öl auf Leinwand, 50 x 76 cm), in dem ein Friseursalon dargestellt wird. Nach Angaben des Künstlers handelt es sich bei dem Mann und der Frau, die gerade den Raum betreten, um den Künstler selbst und seine Frau.⁴⁸³

In „Love with a cripple“ (Abb. 200, 1995, Öl auf Leinwand, 60,5 x 49 cm) kommt die weiße Farbe vielfach zur Anwendung. Der Farbauftrag ist sehr lasierend. Die Gestaltung der Körper gleicht wieder der oben beschriebenen. Die Gesichter der beiden Figuren scheinen nur noch aus den Augen und den an Zähne fletschenden Mund zu bestehen. Auf dem Bett sitzt eine Prostituierte in einem verführerischen Negligé. Vor ihr kauert ein unverhältnismäßig kleiner Mann in einem Rollstuhl. Seine Beine sind verkrüppelt, außerdem scheint er zu schielen. Der Künstler erzählte mir, daß er abends immer wieder in den Kneipen Behinderte antraf, die ihre vollen Brieftaschen dem Betteln am Tage verdankten.⁴⁸⁴

In „Day of Disable“ (Abb. 201, 1995, Öl auf Leinwand, 131 x 133 cm) beschreibt Muhandi den 1995 offiziell begangenen „Tag der Behinderten“, an dem für die Behinderten in ganz Kenia Geld gesammelt wurde. Bevor das Geld seiner guten Bestimmung übergeben werden konnte, war es aber in irgendwelchen dubiosen Kanälen verschwunden.⁴⁸⁵ Am oberen Bildrand sieht man denn auch drei im Verhältnis zu den übrigen Figuren recht große Männer, die eifrig Geld zählen und dieses in Säcke abfüllen.

„Ciondo (1)“ (Abb. 202, 1995, Öl auf Leinwand, 89 x 62 cm) sticht durch eine sehr viel präzisere und detailliertere Wiedergabe aus den anderen in dieser Zeit entstandenen Bildern heraus. Diese sorgfältigere Gestaltung bleibt für die nächsten Werke des Jahres 1995 bestimmend. „Ciondo (1)“ behandelt den von Frauengruppen organisierten Verkauf von Körben, die den Frauen eine eigene Einnahmequelle verschaffen soll.

⁴⁸³ Muhandi am 12.5.1997

⁴⁸⁴ Muhandi am 13.4.1997

⁴⁸⁵ Muhandi am 12.5.1997

In „Welcome“ (Abb. 203, ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 48,5 x 58 cm) betreten zwei verschüchterte Freier das Zimmer einer Prostituierten, die sie angriffslustig neben ihrem Bett erwartet. „Let us plan“ (Abb. 204, ohne Jahr, Öl/ Acryl auf Leinwand, 53,5 x 63,5 cm) ist in der Machart und Farbgebung sehr ähnlich wie „Welcome“. Auch in „Let us plan“ ist eine Prostituierte zu sehen, die sich hier jedoch mit einem Priester amüsiert. Dazu muß man wissen, daß es in Kenia eine große Anzahl der verschiedensten Kirchen gibt. In den Bussen und auf öffentlichen Plätzen verkünden zahlreiche Prediger leidenschaftlich und lautstark das Wort Gottes. Nach ihrer Rede sammeln sie von ihren Zuhörern kleine Spendenbeträge ein. Muhandi fand die gleichen Prediger in den Nächten in den einschlägigen Pups, wo sie sich mit dem Geld ihrer Spender vergnügten. Hier sitzt so ein Prediger neben einer Dirne und plant mit ihr eine gemeinsame Familie. In den Händen hält er ein Kondom. Seine Bibel ist bezeichnenderweise unter den Stuhl gerutscht. Beide Bilder, „Welcome“ (Abb. 203) wie „Let us plan“ (Abb. 204), zeigen in der Gestaltung eine deutliche Verwandtschaft zu „Innocent in Trouble“ (Abb. 206).

IX. 4.3. Der reife Stil – 1995

1995 hat der Künstler sehr intensiv und konzentriert gearbeitet. Einige seiner besten Bilder sind in diesem Jahr entstanden. In „Innocent in Trouble“ (Abb. 206, 1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 73,5 x 101,5 cm) zeigt Chain Muhandi ein Liebespaar bei einer Orgie von Alkohol und Sex. Der Mann schüttet sich eine Flasche Gin in den Mund. So sorglos geht er mit dem Alkohol um, daß ein ganzer Schwall des hochprozentigen Getränks aus seinem Mund in den Schlund der unter ihm begrabenen Frau fließt. Diese hält in ihrer Hand eine brennende Zigarette (Marke Hatari). Am linken Bildhintergrund ist das in Kenia übliche Tusker-Bier zu sehen. Der Künstler hat die Etiketten als eine Art Collage auf die Leinwand geklebt. Darunter befinden sich zwei nebeneinander aufgeleimte Zeitungsausschnitte über die Verbreitung von Aids mit folgendem Inhalt:

BEWARE OF THE SWEATNESS AND
SPLENDOUR OF SEX. IT COULD

Africa is reaching alarming proportions as
Aids continues to claim more and more

PRODUCE HAZARDOUS TO YOUR
HEALTH AND LIFE.

victims. The World Health Organisation (WHO) estimates that there will be 10 million AIDS orphans world wide by the year 2000.

Beide Collagenfragmente weisen auf das Thema des Bildes hin. Das Leben und die Gesundheit des ungeborenen Kindes im Leib der Frau wird durch ihr leichtsinniges und unvorsichtiges Verhalten bedroht. Etliche Ratten, Gewürm und sonstiges Ungeziefer, das durch einen züngelnden Fisch in die Gebärmutter eingeführt wird, schlängeln sich im Leib der Frau und greifen ihr Kind an. Der Säugling beißt sich auf seine Faust, um nicht aus Hilflosigkeit und Schmerz laut zu schreien. In einer seltenen Eindringlichkeit und Brutalität wird dieses Thema dargestellt.

Dieses Bild hat Chain Muhandi unentgeltlich dem „Kenya Aids Ngo’s Consortium“ zur Verfügung gestellt. Diese Organisation reist mit Kunstwerken durch das Land, um damit die Bevölkerung auf die Gefahren von Aids aufmerksam zu machen. Wie in „Herbalist“ (Abb. 193) wird das trotz Aids unveränderte sexuelle Verhalten thematisiert. Obwohl die Menschen von den Gefahren einer Ansteckung wissen, behalten sie ihre Zügellosigkeit bei. Wird in „Innocent in Trouble“ durch die Zeitungsfragmente auf dieses „in Kenntnis sein“ hingewiesen, so deutet in „Herbalist“ (Abb. 193) wie auch in dem Bild „Lake of Aids“ (Abb. 198) der lesende Mann (rechte, obere Bildecke) darauf hin.

Muhandis Vorgehensweise im Bild „Refugee camp“ (Abb. 207, 1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 103 x 138 cm, im Besitz des Künstlers) wurde oben schon (s. IV. 2.) vorgestellt. Die Komposition entwickelt sich hier diagonal von der rechten, oberen Bildecke nach links unten. Aus drei Formationen setzt sich das Bild zusammen. Die erste besteht aus einer Kolonne von Menschen, die in einem Zug aus der Bildtiefe in den Vordergrund marschieren. Vereinzelt tragen sie Lasten auf ihren Köpfen. Ihre weit aufgerissenen Augen schielen zur Seite. Orientierungslosigkeit und Angst scheinen aus ihnen zu sprechen. Die weit aufgerissenen, die Zähne

zeigenden Mäuler geben den Menschen gleichzeitig einen äußerst aggressiven Charakter.⁴⁸⁶ Die ersten vier Personen der Gruppe blicken zur zweiten Formation und stellen damit die Verbindung zu dieser her. Diese zweite Formation setzt sich aus einer am Boden liegenden Frau, aus toten Menschen, Bäumen und UN-Lastwagen zusammen. Eine Frau, die auf ihrem Rücken ein Kind im Tragetuch trägt, führt die Reihe an. Sie nimmt eine seltsame Zwischenstellung ein. Einerseits macht sie einen sehr agilen Eindruck (wie sie zum Beispiel mit der Rechten ihr Bündel resolut umfaßt und mit der linken Hand das Essen im Topf umrührt). Andererseits weisen ihre Stellung und Position vor den Toten darauf hin, daß auch sie im Sterben begriffen ist. Die Leichname hinter ihr befinden sich in den verschiedenen Stadien der Verwesung. Die Hände der Toten beziehen sich durch ihre Formgebung auf die abgestorbenen Bäume, auf deren Ästen die Aasgeier ungeduldig auf ihren Fraß warten. Unter den Bäumen parken UN-Lastwagen mit den in Säcken verpackten Hilfsgütern.

In der dritten Formation greift Muhandi das Leben im Flüchtlingslager auf. Obwohl hier UN-Personal medizinische Hilfe anbietet und Essen zur Verfügung steht, ist auch diese Gruppe durch Verzweiflung und Hilflosigkeit gekennzeichnet: Kummervoll schlägt eine Frau mit einem blauen Kopftuch ihre Hände mit überlangen Fingern vor das Gesicht. Eine weitere Frau sehen man im Profil auf der Mittellinie. Ihren Mund hat sie zum Schrei weit geöffnet. Der obere Teil des Kopfes ist eine verschwommene Farbmasse, die ihr Dahinsiechen und ihren körperlichen Zerfall zeigt. Sehr eindrucksvoll und überzeugend hat der Künstler unter dem Eindruck der Massaker in Ruanda den einsetzenden Exodus in die Flüchtlingslager und das durch Verzweiflung und Tod geprägte Leben der Flüchtlinge thematisiert.

Das nun folgende Bild, das zu den besten Werken des Künstlers gerechnet werden kann, bezieht sich auf ein aktuelles, politisches Ereignis. Es besitzt die beiden Titel „Vote me for president“ und „Campaign“. (Abb. 208, 1995, Öl/ Acryl

⁴⁸⁶ Nach seinen Worten zeigt er die Menschen so wie er sie sieht, so aggressiv, so ‚crazy‘. Muhandi am 14.5.1997

auf Leinwand, 135 x 147,5 cm, im Besitz des Museums für Völkerkunde Frankfurt). Seine Komposition ist nicht ganz so übersichtlich gegliedert wie die im Bild „Refugee Camp“ (Abb. 207). Die Arbeit enthält drei Bildschwerpunkte:

1. einen auf einem Sessel sitzenden Mann im unmittelbaren Vordergrund
2. eine „who-is-who“-Gruppe in der rechten oberen Ecke
3. ein Wahllokal links oben.

Der auf dem Fauteuil thronende Mann sticht in mehrerer Hinsicht von den anderen dargestellten Personen ab. So ist er im Vergleich zu den übrigen Personen überdimensional groß. Sein Gesicht ist stärker charakterisiert als die Gesichter der anonymen Masse. Auch durch seinen eleganten Anzug und durch die in sich ruhende Haltung unterscheidet er sich deutlich von der aufgeregter agierenden Menschenmenge. Neben ihm auf dem Boden stehen zwei prall gefüllte Säcke mit Geld, aus denen er mit mächtigen Händen schöpft und an die vor ihm drängende Gruppe austeilte. Diese besteht aus Menschen und aus Tieren. Auch in anderen Teilen des Bildes tauchen Hasen, Kühe und Frösche in der Menschenmenge auf. Eine Frau am rechten Bildrand hält ein blaues Transparent in die Höhe. Hinter dem Sessel fährt ein elfenbeinfarbenes Auto in den Bildgrund. Es trägt ein Schild mit der Aufforderung „Vote me for president“. In der linken, oberen Bildhälfte ist der Kopf eines Hahns zu sehen.

Der zweite Brennpunkt am linken oberen Bildrand besteht aus einem Haus und der sternförmig dorthin ziehenden Masse. Bisweilen tragen Einzelne in der Menge Transparente. Im oberen Bilddrittel findet sich ein blaues Auto mit dem Kennzeichen DUWA. Hinter seinem Lenkrad sitzt eine Person, die dem Mann auf dem Sessel zum Verwechseln ähnlich sieht. Oben am rechten Bildrand wundert sich ein Mann über den Wirrwarr an Menschen und fragt sich ratlos „who is who“.

Die beiden Männer, die im Sessel und im Auto sitzen, sind Politiker. Sie weisen sich durch den Hahnenkopf als Mitglieder der in Kenia regierenden KANU-Partei

aus.⁴⁸⁷ Es könnten jedoch auch Anhänger jeder anderen Partei sein, denn nach Ansicht des Künstlers handeln fast alle Politiker mehr oder weniger korrupt.⁴⁸⁸ Da die meisten Politiker auch keinen herausragenden Charakter, geschweige denn ein politisches Konzept besitzen, sind sie als Politiker für die Masse nicht zu unterscheiden (s. Gestaltung) und damit austauschbar. Hier im Bild bestechen sie die Bevölkerung, um sich ihre nächste Wahl zu erkaufen. Das Kennzeichen des blauen Autos links oben ist eine Umkehrung des Namens des Künstlers WADU, den Chain Muhandi auch zu seinen Freunden zählt. Als Erklärung gab Muhandi an, daß er keinen Politiker direkt beim Namen nennen wollte.⁴⁸⁹ Ich vermute jedoch auch, daß der Künstler Wadu wegen seines manchmal wohl etwas überheblichen Benehmens als (Politiker)bonze dargestellt wird.⁴⁹⁰ Die korrumpierten Anhänger werden angehalten, für die Zwecke der Politiker öffentlich mit Transparenten zu werben. Das Haus links oben ist das Wahllokal, in dem die gekaufte Menschenmasse ihre präparierten Stimmzettel abgibt.

Eine Interpretation der in der Masse versteckten Tiere ist nur durch die Beschäftigung mit der oralen Literatur Ostafrikas möglich. Denn in den mündlich überlieferten Geschichten dienen die Tiere dazu, menschliche Verhaltensmuster zu verdeutlichen. So ist der Hase eine sehr beliebte, in den Geschichten häufig auftretende Gestalt. Er steht für gewitzte, immer einen Vorteil herauschindende Personen. Wie die Hasen springen die Menschen nach dem angebotenen Geld. Selbst die Reichen, hier durch die Kühe symbolisiert, sind sich nicht zu gut dafür. Chain Muhandi versicherte mir, daß dieses Erkaufen von Wählerstimmen auf dem Land sehr üblich sei. Die Kandidaten zahlten bis zu 200 Ksh oder gäben Nahrungsmittel wie Zucker aus.⁴⁹¹ Für die in sehr bescheidenen, oft in ärmlichen Verhältnissen lebende Landbevölkerung ist dies ein überzeugender Anreiz, entsprechend zu wählen.⁴⁹² Geschickt verbindet der Künstler in diesem Bild

⁴⁸⁷ Der Hahn ist Symbol der KANU-Partei.

⁴⁸⁸ Muhandi am 20.3.1997

⁴⁸⁹ Muhandi am 12.5.1997

⁴⁹⁰ Wanyu Brush erwähnte mir gegenüber, daß sich Sane Wadu gern als Wegbereiter der Ngecha Kunstszene sieht. Brush am 13.5.1997

⁴⁹¹ im Vergleich: ein Brot kostet 20 Ksh., Stand 1997.

⁴⁹² Muhandi am 13.5.1997

moderne mit traditionellen Elementen und greift ein äußerst brisantes Thema in einer ungewöhnlichen Deutlichkeit und Schärfe auf.

IX. 4.4. Der Dekorative Stil – 1996 bis 1997

Die Bilder, die in diese Phase fallen, zeichnen sich durch eine schon fast süßlich zu nennende Farbgebung aus. Die Töne Pink, Hellblau und Türkis, die in früheren Bildern wie „Welcome“ (Abb. 203), „Innocent in trouble“ (Abb. 206) und „Live in Pup“ (Abb. 210) verhalten aufgetreten sind, dominieren nun die Palette. Im Vergleich zu den vorangegangenen Werken sind die in dieser Werkperiode geschaffenen Arbeiten inhaltlich und formal sehr viel einfacher und einfallsloser konzipiert.

Vielleicht läßt sich dieses Nachlassen der Intensität und Ausdruckskraft mit dem Tod von Ruth Schaffner im Jahr 1996 erklären. Ruth Schaffner hat Muhandi in seiner Kunst immer wieder bestätigt und ihn zu bestimmten Themenkreisen (zum Beispiel Aids) angeregt. Ihr Tod war nicht nur in künstlerischer und persönlicher, sondern auch in wirtschaftlicher Hinsicht ein schwerer Schlag. Viele Künstler sahen ihre Existenz gefährdet. In „Live in Pup“ (Abb. 302, 1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 77 x 60 cm) beschreibt Muhandi möglicherweise das sich anbahnende finanzielle Fiasko. Der Künstler zeigt einen Ausschnitt aus einer Bar. Während sich ein Freier mit einer Dirne amüsiert, wird ihm von einer anderen der Geldbeutel aus der Hosentasche gezogen.

Außerdem beschäftigen sich verschiedene Bilder bezeichnenderweise mit dem persönlichen Umfeld des Künstlers. Muhandi zeigt sich in „My burden“ (Abb. 211, 1996, Mischtechnik auf Leinwand, 51 x 41 cm) buchstäblich als Stütze oder als Ernährer seiner Familie. In „My family“ (Abb. 212, 1995, Öl auf Leinwand, 29 x 38 cm) kann man ihn zusammen mit seiner Familie vor seinem Haus erkennen. Seine Frau in einem orangefarbenen Kleid bringt in einer großen Schüssel das Essen. Zwei seiner Kinder tummeln sich im Hof. Auf der linken Seite sitzt der Künstler in

einem rosafarbenen Hemd. Wer die dritte, sich an ihn schmiegende Person ist, bleibt unklar.

„Teacher“ (Abb. 213, 1995, Öl auf Leinwand, 28 x 39 cm) ist von diesen drei Bildern am einfallsreichsten realisiert worden. Der Künstler, der sich hier an seine eigene Schulzeit erinnert, vergegenwärtigt sich vielleicht auch die hohen Schulgebühren, die er für seine Kinder aufbringen muß. Das in zwei Partien aufgeteilte Bild spiegelt die Situationen an öffentlichen Schulen wieder. Der unterbezahlte Lehrer liest unmotiviert die Zeitung, während die Schüler ihre Aufgaben lösen. Interessant und ausdrucksstark ist das angsterfüllte Mienenspiel der Schüler, deren Unsicherheit und Bedrängnis noch durch die auf sie kippende Tafel betont wird.

Die nun folgenden Bilder sind in einem internationalen Workshop in Naivasha entstanden, der von Rob Burnet, dem Leiter der Künstlervereinigung Kuona Trust organisiert wurde. In diesem Workshop, in dem den Künstlern das Material zur Verfügung gestellt wurde, experimentiert Muhandi mit der Farbe. Besonders deutlich ist dies in „Fisherman“ (Abb. 215, 1997, Acryl auf Leinwand, 63 x 72 cm) und „Zebra in Trouble“ (Abb. 216, 1997, Acryl auf Leinwand, 70 x 61 cm) zu erkennen. In beiden Fällen scheinen die gelben und roten Farben auf der Leinwand zu explodieren. Die Farbpalette in „Market Scene“ (Abb. 217, 1997, Acryl auf Leinwand, 93 x 129 cm) wird wieder von pink und hellblau dominiert. Eine vergleichbare Farbgebung findet sich auch bei Francis Kahuri, der auch an dem Workshop teilgenommen hat. Offensichtlich ist auch, daß der Künstler sich dem Malstil des gastgebenden Künstlers Sane Wadu (Abb. 218) angleicht. Die für Muhandi charakteristischen in Frontalansicht gezeigten Köpfe verlieren ihre aggressive Mimik oder werden von der Seite gezeigt. Auch die unübersichtliche Komposition, die unscheinbaren braunen Köpfe und der Verzicht auf das sonst

übliche Abklatschverfahren geben von diesem Einfluß Zeugnis (s. „Market Scene“, Abb. 217).⁴⁹³

IX. 4.5. Die Emanzipation der Farbe – 1998 bis 1999

Muhandi konnte als Stipendiat der Heinrich-Böll Stiftung von November 1998 bis April 1999 im Atelier des ehemaligen Böll-Wohnhauses in Langenbroich in Bonn arbeiten.

In Köln nahm der Künstler an zwei Ausstellungen teil.⁴⁹⁴ In Darmstadt stellte er seine Arbeiten vom 8.3. bis 1.4.1999 im Regierungspräsidium aus. In seinen Bildern reflektiert er seine Erlebnisse und Erfahrungen in Deutschland. So beschreibt er in „Swimming in the snow“ in sehr lustiger und gekonnter Manier seine ersten rutschenden Begegnungen mit dem Schnee. In „Christmas shopping“ (Abb. 221, 1999, Acryl auf Leinwand, 70 x 70 cm) läßt er sich über das für ihn unmäßige Konsumverhalten in der Vorweihnachtszeit aus. Schwer nachvollziehbar empfand der Künstler auch die große Geldverschwendung durch das Werfen von Süßigkeiten, die er hautnah auf einem Karnevalswagen in Köln miterlebte. Seine Erlebnisse mit dem nach seinen Worten überwältigenden Farbenrausch schlugen sich in „Karneval“ nieder.⁴⁹⁵ Altbekannte Themen, auf die Situation in Deutschland übersetzt, finden sich zum Beispiel in „City Transportation“ oder in „Market Scene I“. Aber auch Erinnerungen an seine Heimat tauchen immer wieder auf, etwa in „Street Boy“ und „Maasai Moran“.

Der Aufenthalt in Deutschland, den der Künstler allem Anschein nach in vollen Zügen genossen hat, hinterließ außerdem deutliche Spuren auf die Formgebung und die Ausarbeitung seiner Werke. Die Farbpalette seiner Bilder hat sich

⁴⁹³ Auch die Werke „Struggling Kenya“ (1997, Acryl auf Leinwand, ohne Angaben), „Zebra in Trouble“ (Abb. 216, 1997, Acryl auf Leinwand, 70 x 61 cm) „Fisherman“ (Abb. 215, 1997, Acryl auf Leinwand, 63 x 72 cm) entstanden in Naivasha.

⁴⁹⁴ Die erste Ausstellung fand zusammen mit seinem Freund Peter Martini im Kunst-Kabinett-Knauf in Köln statt (Februar bis 7.3.1999); die zweite am 27. und 28.3.1999 im Atelierhaus in Bonn.

aufgehellt, ist nun mannigfaltiger und farbenfreudiger. Diese Entwicklung läßt sich aber schon bei den 1996 in Kenia gemalten Bildern nachweisen. Viele Farbtupfer, die zu Beginn des Arbeitens in schneller und großzügiger Geste auf das Bild geworfen werden, zeugen von einer neuen Leichtigkeit und Sicherheit, die sich jedoch manchmal offenbar zur reinen Routine entwickelt. Die anfangs nur bescheiden eingesetzte Farbe verselbständigt sich und entwickelt sich bis hin zu dekorativen Spielereien. Neu ist ebenfalls die verschwenderische Verwendung und Mischung von weißer Farbe. Weiß leuchtet auch die unbemalte Leinwand, denn der Künstler gestaltet in vielen Bildern nur die Mitte, als ob er dem Betrachter, wie bei einer zugefrorenen Fensterscheibe im Winter, nur ein kleines Guckloch gewähren wollte.

Oft tendieren seine Bilder nun stärker als in Kenia zur Abstraktion. Manchmal bleiben nur noch wenige gegenständliche Anspielungen (Gesichter, Gestaltenumrisse) übrig. Schließlich finden seine ungegenständlichen Neigungen in „Waterfalls“ (Abb. 222, 1999, Mischtechnik auf Baumwolle, 50 x 60 cm) ihren Höhepunkt. Amorphe fließende Formen verkörpern hier das Strömen und Rauschen des Wassers. Der Wandel in der Gestaltung bedeutet jedoch keinen Bruch und keine vollkommene Assimilation an die in Deutschland vorherrschende abstrakte Malerei. Die Farbe besaß von Anfang an einen hohen Stellenwert und erfährt nun durch den Aufenthalt eine zusätzliche Aufwertung. „Hier habe ich Dinge gemalt, wie ich es zu Hause in Ngecha Village, in der Nähe Nairobis, nie gewagt hätte“, erklärte der Künstler anlässlich der Ausstellung Chain Muhandi und Peter Martini im Kunst-Kabinett-Knauf gegenüber dem Kölner Stadt-Anzeiger.⁴⁹⁶ Mir gegenüber begründete der Künstler seine ausgeprägten Abstraktionsversuche damit, daß der Betrachter hier in Deutschland (im Gegensatz zu seinen Landsleuten) selbst in einem abstrakten Bild seine Botschaft noch verstehen könne.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Muhandi am 8.3.1999

⁴⁹⁶ Kölner Stadt-Anzeiger, 4.3.1999, Nr.53, S. 11

⁴⁹⁷ Muhandi am 8.3.1999

Viele der letzten in Kenia sowie der in Deutschland gemalten Bilder lassen die Ernsthaftigkeit früherer Werke vermissen. Einfallsreichtum und der tiefere Gehalt gingen durch eine geschäftige Produktion verloren. Spannend ist nun, wie der Künstler seine neuen Eindrücke nach seiner Rückkehr in seiner Arbeit umsetzt.

IX. 5. Zusammenfassung

Der Stil des Künstlers ist figurativ, enthält jedoch starke abstrakte Tendenzen.⁴⁹⁸ Diese Neigung zur Gegenstandslosigkeit erklärt sich durch den hohen Stellenwert, den der Künstler der Farbe beimißt. Dadurch ergibt sich eine strukturelle Beschaffenheit seiner Bilder, die zusätzlich durch das Abklatschverfahren betont wird. Die Formen entwickeln sich direkt aus der Farbe und lösen sich wieder in Farbe auf. Form und Farbe stehen somit in einem ständigen Spannungsverhältnis. Die Themen, die der Künstler aufgreift, beziehen sich auf aktuelle politische und sozialkritische Mißstände. Manche Bildmotive sind einmalig, andere behandelt er über Jahre hinweg immer wieder, zum Beispiel die Themen „Aids“, „Prostitution“ und das „Nachtleben in Bars“.

1989 hat Muhandi angefangen, künstlerisch tätig zu sein. Etwa 1991 fand er zu einem eigenen Stil mit dem ganz eigenen „Muhandi Blick“. Die ersten Jahre bis etwa 1994 sind in der Farbgebung sehr düster und „schmutzig“. Vor allem die Grundfarben sowie schwarze und weiße Töne finden Verwendung. Mit „Ciondo (1)“ 1994 verläßt Muhandi die grobe, eher nachlässige Gestaltung und widmet sich von nun an einer detaillierteren und sorgfältigeren Schilderung. 1995 entstehen mit „Campaign“ und „Refugee Camp“ herausragende Werke. Danach, vielleicht auch als Folge des Todes von Ruth Schaffner, verflacht die Darstellung zu einem süßlich-kitschigen Stil. Auch in Deutschland treibt es Muhandi vor allem zu einer regen Produktion an, vielleicht mit der Absicht, möglichst viel Material für Ausstellungen und zum Verkauf zur Verfügung zu haben. Interessant ist jedoch

⁴⁹⁸ „Just like an abstract“. Muhandi am 21.5.1997

sein in dieser Zeit gewonnener freierer Umgang mit einem abstrakten Formenbestand.

IX. 5. Die Bedeutung der oralen Tradition für die zeitgenössischen Künstler⁴⁹⁹

Bemerkenswert ist, daß die Tradition der mündlichen Erzählung offenbar ein zentraler Bezugspunkt der ostafrikanischen Künstler ist. Viele von ihnen stellen sich ganz bewußt in die Tradition der Erzähler und arbeiten in deren Sinn. Im Gegensatz zu Westafrika gab es jedoch in Ostafrika keine professionellen Geschichtenerzähler, sondern vor allem die älteren Mitglieder der Gesellschaft erfüllten diese bedeutende Aufgabe (Abb. 223).⁵⁰⁰

„To maintain law and order the elder of every clan exerted their influence upon successive generations with wise advice. The elder's devotion and experience was necessary for every clan, and their knowledge was transmitted to their young men through stories and folk songs. The grandmother's house, which acted as village schools where children were instructed on how to go about their duties. Here they learned their traditional values“.⁵⁰¹

Nach Okot p'Bitek formulierten die Erzähler durch ihre Geschichten eine „Philosophy of Life“ und bestimmten damit das Denken, ja das Bewußtsein und folglich das Verhalten der ganzen Gesellschaft. Die Erzähler hielten die Gesellschaft moralisch gesund und lebendig.⁵⁰²

„I believe that a thought system of a people is created by the most powerful, sensitive and imaginative minds that society has produced: there are the few men and women, the supreme artists, the imaginative creators of their time, who form the

⁴⁹⁹ Unter Oraler Literatur versteht man alle Formen mündlich überlieferten Sprachgutes, mit deren Hilfe das Wissen und die Werte der Gruppe an die jungen und neuen Mitglieder weitergegeben werden, zum Beispiel „folk tales, legends, myths, beliefs, songs, poems, proverbs, tongue twister, puns, traveller's tales, council discussions, traditions, ceremonial activities etc“. Liyong (1986: vi). Orale Erzählung wurde je nach Zuhörerschaft unterschieden. Kindern erzählte man Geschichten mit anderen pädagogischen Intentionen als einem erwachsenen Publikum. Liyong (1986: vi).

⁵⁰⁰ Bogonko (1994: 1f)

⁵⁰¹ Ayot (1977: 305)

⁵⁰² p'Bitek (1986: 38)

consciousness of their time".⁵⁰³

Wie die Ältesten in der traditionellen Gesellschaft durch ihre mündlichen Erzählungen die eigene Gemeinschaft in einem sozialen und kollektiven Sinne anleiteten,⁵⁰⁴ wollen die kenianischen Künstler ein Sprachrohr und ein soziales Gewissen ihrer Gesellschaft sein. So beziehen sie viele Anregungen zu ihrem Selbstverständnis, ihrer Auffassung über Funktionen der Kunst, zur Wahl und zur Behandlung der Themen aus den mündlichen Traditionen ihrer Kultur. Der Künstler Wanyu Brush erklärt in seinem Aufsatz „What is the Anthropology of Art“, daß er von den älteren Leuten, die es lieben, ihr Wissen durch „story telling“ weiter zu vermitteln, dazu inspiriert worden sei, ein Künstler zu werden:

„This is mostly what I have learned from older people who love passing knowledge through story telling (I believe this is what inspired me to be an artist)“.⁵⁰⁵

Francis Kahuri gibt an, daß er von seiner Großmutter, die ihm viele Geschichten aus der Tradition seines Volkes der Kikuyu erzählt hat, wesentliche Anregungen für die thematische Gestaltung seiner Bilder erhielt.⁵⁰⁶

Viele der kenianischen Künstler sind sich dessen bewußt, daß sie eine Kultur besitzen, die wesentlich durch die Mündlichkeit geprägt wurde, und so übersetzen sie die Grundprinzipien der oralen Literatur in die Kunst. Für die Oralität wie für die ostafrikanische Kunst ist die Kommunikationssituation, der Dialog als zwischenmenschlicher Austausch, das wichtigste Moment. Auch die Mehrheit der ostafrikanischen Künstler begreift ihre Kunst nicht als eine Angelegenheit der individuellen Selbstverwirklichung, sondern als Mittel zur Kommunikation mit dem Volk und im Dienste am Volk. Wie bei der traditionellen afrikanischen

⁵⁰³ p'Bitek (1986: 39). p'Bitek, der zu den ersten gehörte, der die mündlichen Überlieferungen der Luo in Uganda dokumentierte, unterscheidet in seinem Buch „Artist the Ruler“ zwei Anführer, die der Bevölkerung eines Landes den Weg weisen: den Politiker und den Erzähler. Für p'Bitek ist der Erzähler der bedeutendere von beiden:

„If there are two types of rulers in every society, that is, those who use physical force to subdue men, and those that employ beautiful things, sweet songs and funny stories, rhythm, shape and colour, to keep individuals and society sane and flourishing, then in my view, it is the artist who is the greater ruler“. p'Bitek (1986: 40)

⁵⁰⁴ Bogonko (1994: 1f)

⁵⁰⁵ Brush (1997: 1)

⁵⁰⁶ Krammer (1995: 74)

Kunstauffassung besitzt das Kunstwerk für sie immer eine Funktion innerhalb der Gesellschaft. So bemerkte der Künstler Kang'ara:

„I wasn't going to do art for art's sake anymore, I was going to do art with a message, an art that converses with people. I was fed up with people saying what I did was so beautiful...Doing an art that is one with the people. That is, when we get ideas from the people, the art is one with the people“.⁵⁰⁷

Der akademische Künstler Francis Msanji äußerte sich 1970 dazu folgendermaßen:

„I like and enjoy abstract painting very much, but I inhibit myself to a great extent from painting abstract, as I find I have an important role to play in my society as one of the first artists of a young nation the greatest majority of whose intellectuals as well as is „man in the street“ know next to nothing about painting (through sculpture and decorative work is more familiar as more tribes have it traditionally). Because of the absence of art education throughout the school career, most of our people, even the ones with university education, have absolutely no appreciation or understanding of painting, except when it is completely photographic. It is therefore, to my opinion, the duty of those of us who are artists to try and communicate – to introduce ourselves to them. This can most effectively be done by painting pictures they can understand, without necessarily being photographic. The artist has, therefore, to strike a balance between expression of personal feelings, intellectual reasoning, and representation“.⁵⁰⁸

Da sich gemäß dem Künstler Sukuru, einem Mitbegründer der Künstlervereinigung Sisi Kwa Sisi, der Wert eines Kunstwerkes nach der durch es stattfindenden Kommunikation richtet, muß das Kunstobjekt dem Betrachter die Ideen des Künstlers logisch, klar, interessant und unterhaltsam vermitteln.⁵⁰⁹ Dies gilt besonders angesichts der hohen Analphabetenrate (52 Prozent, 1978⁵¹⁰) der kenianischen Bevölkerung. Wie bei den mittelalterlichen Bildprogrammen in Europa, bei denen auch der Inhalt vom Betrachter direkt „abgelesen“ werden

⁵⁰⁷ Oomen (1989: 53)

⁵⁰⁸ Msanji (1970: 30)

⁵⁰⁹ Sukuro (1984: 4f)

⁵¹⁰ Ostafrika (1981: 647)

konnte, sollen dem Betrachter durch die Kunstwerke bestimmte Inhalte vermittelt werden.⁵¹¹

„The reason that art should be a tool for communication is that lot of our people are not educated. So we could use art to communicate a lot of ideas; everybody usually can read visually as long as they can see the head of the tails of the subject matter. I don't believe there is much communication value in abstract art“.⁵¹²

Wie in den mündlichen Erzählungen pädagogische Inhalte vermittelt wurden, so legen die ostafrikanischen Künstler in jedes ihrer Kunstwerke eine Botschaft, die erziehen, erinnern (s. Oswaggo) oder aufklären (s. Gichugu und Muhandi, s. u.) soll.

Auch der westafrikanische Film sowie die westafrikanische Kunst stehen der oralen Literatur sehr nahe. Der Senegalese Ousmane Sembène (geb.1923), der 1966 den ersten afrikanischen Spielfilm „Le noir de...“ gedreht hat, bezeichnet sich selbst oft als Geschichtenerzähler oder als Griot.⁵¹³ Adama Drabo (geb. 1948 in Bamako, Mali) läßt seinen Film „Taafe Fanga“ mit einer Sequenz beginnen, in der Sidiki Diabate, ein bekannter Griot als Vertreter der westafrikanischen Geschichtenerzähler, spricht. Diese Szene funktioniert wie eine Einführung und Überleitung von der mündlichen zur visuellen Erzählung. Für Drabo ist es die Aufgabe des Filmemachers, den Griot zu ersetzen und zugleich in seinem Sinn zu arbeiten.⁵¹⁴ Der Film „Buud Yam“ von Gaston Kaboré (Burkina Faso, 1996), der mit dem Grand Prix „Etalon de Yennenga“ 1997 ausgezeichnet wurde, erzählt eine Geschichte, die aus der oralen Literatur bekannt ist.⁵¹⁵ Auch viele afrikanische Künstler, zum Beispiel der aus Zaire stammende Maler Chéri Samba (geb. 1956), stehen der oralen Literatur sehr nahe. Chéri Samba verbindet in seinen Werken Wort und Bild zu einem erzählenden Stil. In sehr realistischer, plakathafter Manier, gepaart mit bissigem Witz, greift er politische und gesellschaftliche Mißstände auf.⁵¹⁶

⁵¹¹ vgl. Agthe (1993: 21f)

⁵¹² Sukuro in Oomen (1989: 60)

⁵¹³ Clark (1997: 142)

⁵¹⁴ Gutberlet (1998: 2)

⁵¹⁵ Haffner (1998: 3)

⁵¹⁶ Clark (1997: 143)

IX. 6. Sozialkritik in der kenianischen Kunst – der Künstler als Aufklärer und als Hüter moralischer Werte

In der traditionellen afrikanischen Gesellschaft besaßen Maskentänze nicht nur religiöse oder unterhaltende Funktionen, sondern sie dienten auch der sozialen Kritik und der Kontrolle bestehender Verhältnisse.⁵¹⁷ Auch in der oralen Literatur war die soziale Kritik ein selbstverständlicher Bestandteil der Geschichten. In der bildenden Kunst hat sich der soziale Kommentar offenbar erst nach und nach entwickelt.

1975 schrieb Miller noch, daß die größte Unterlassung innerhalb der zeitgenössischen ostafrikanischen Kunst der soziale Kommentar sei. Die Künstler würden ihre Gefühle und Meinungen zur Einheit, zu den Freiheitskämpfern, zum afrikanischen Sozialismus, ihren Protest oder irgendeinen sozialen Kommentar für sich behalten. Miller deutete dies als Zeichen von Kraftlosigkeit. Sie konnte nur Anfänge einer sozialen Kritik unter anderem in dem Werk „Mother Africa Weeping Over Her Suffering Children“ des Künstlers Msangi erkennen.⁵¹⁸ Scheinbar änderte sich dies in der Zeit Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre. 1983 wurde nämlich die Künstlervereinigung Sisi Kwa Sisi⁵¹⁹ von mehreren kenianischen Künstlern gegründet. Die Grundhaltung dieser Bewegung wurde von der Literatur- und Theaterszene der späten 70er Jahre inspiriert. 1977 hatte nämlich eine kenianische Delegation an dem Black Festival of Arts and Culture in Nigeria teilgenommen, wo die Stücke „Betrayal in the City“ und „Trials of Dedan Kimathi“ der kenianischen Autoren Francis Imbuga, Ngugi wa Thiong’o und Micere Mugo aufgeführt wurden. Nach der Rückkehr brachte der kenianische Schriftsteller Ngugi wa Thiong’o seine Theaterstücke auf das Land und bezog auch die ansässige Bevölkerung als Schauspieler mit ein. Aufgrund der sozialkritischen Tendenzen wurden diese Theateraufführungen jedoch bald verboten.⁵²⁰ Ngugi flüchtete ins Exil nach England. Gerade das Werk Mzalendo Kimathi von Ngugi wa

⁵¹⁷ Bilder des Menschen (1974: 12)

⁵¹⁸ Miller (1975: 19)

⁵¹⁹ Dies bedeutet ungefähr „Für uns von uns“.

⁵²⁰ Sukuro (1995: 285)

Thiong'o hatte einen bedeutenden Einfluß auf seine Zeit. Kang'ara wa Njambi, ein Mitglied von Sisi Kwa Sisi, bezieht sich in einem Aufsatz explizit auf Ngugis Buch.⁵²¹ Nach Margit Niederhuber entstand Ende der 70er Jahre ein neuer Typ von Literatur, in der die soziale Wirklichkeit und das Leben in Nairobi behandelt wurde. Der Autor Meja Mwangi (geb. 1948) zum Beispiel ließ all jene zu Wort kommen, die sich nicht ausdrücken konnten: ausgebeutete und ausgelieferte Menschen, die nur eine Hoffnung haben, ihre Selbstachtung wiederzufinden.⁵²²

Sukuro und Kangara, zwei wichtige Wortführer der Vereinigung Sisi Kwa Sisi, propagierten Anfang der 80er Jahre eine sozialkritische „Nationale Kunst“, das heißt, kenianische Künstler sollten Kunst mit kenianischen Themen für das kenianische Volk schaffen.⁵²³ Die verschiedenen Ethnien sollten in eine gemeinsame Identität vereint werden und die Kunst eine soziale, moralische und politische Rolle übernehmen. Damit stehen Sukuro und Kangara auch in der Nachfolge der von Léopold Sédar Senghor eingeleiteten Négritude Bewegung, die im Zuge der Unabhängigkeit und der einsetzenden Welle des Enthusiasmus und Nationalismus Künstler in ganz Afrika veranlaßte, ihre Kunst in den Dienst der neu

⁵²¹ Kang'ara wa Njambi (1984: 1)

⁵²² Niederhuber (1995: 71)

⁵²³ Sukuro (1995: 283). 1984 beschreibt Sukuro seine Vorstellungen von einer sinnvollen kenianischen Kunst. Er teilt die Kunst in zwei Kategorien ein, in „dekorative“ und „nützliche“ Kunst. Die „dekorative“ Kunst, die er mit abstrakten Strömungen gleichsetzt, beschäftigt sich seiner Ansicht nach mit ästhetischen Form- und Farbproblemen. Sie besitzt nach Sukuro keinen allgemein verständlichen Inhalt, ist daher „subjektiv“ und kann nicht mit dem Betrachter kommunizieren. Da die Vermittlung von bestimmten Inhalten Sinn und Ziel der Kunst sein sollte, ist für Sukuro eine solche Kunst funktions- und nutzlos. Da nach seiner Ansicht private Sammler und kommerzielle Kunsthändler diese Art von Kunst bevorzugen, wenden sich viele Künstler der dekorativen Kunst zu, vernachlässigen eine nützliche oder nationale Kunst und werden somit zu „victims of decorative art“. Die nützliche Kunst hingegen ist, wie ihr Name schon sagt, von Nutzen für die Gesellschaft als eine Nation. Daher werden Themen von nationalem Interesse gewählt: Themen zur Kultur und Geschichte der einzelnen Ethnien sowie des ganzen Landes, Themen zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Ereignissen oder Personen, zukünftige Visionen und Themen zu traditionellen, kulturellen Werten. Im Gegensatz zur dekorativen Kunst ist die nützliche Kunst objektiv, da sie gegenständlich und damit allgemeinverständlich ist. Sukuro (1984: 4-10). Schließlich solle man nach Sukuros Meinung die Kunst auch direkt als Lehrmaterial einsetzen können, so wie er es anhand seiner eigenen Werke selbst schon praktizierte. Oomen (1989: 81). Die von Sukuro entwickelten Kriterien sollten der Regierung und privaten Sammlern als Richtlinien für die Beurteilung von Kunst dienen. Da die nützliche Kunst nach Sukuro die wertvollere ist, sollten auch 75% der von der Regierung gesammelten Werke aus diesem Bereich stammen. Diese Schwerpunktlegung sollte den kenianischen Künstler dazu anregen, sich verstärkt der nationalen Kunst zu widmen. Sukuro (1984: 4-10).

entstandenen Nation und des eigenen Volkes zu stellen. Nach Susan Vogel wirkt die Philosophie der Négritude bis heute, auch wenn sich dessen einige Künstler nicht bewußt sind.⁵²⁴

Anfang der 80er Jahre schufen Sukuro und Kangara verschiedene Bilder, in denen sie sich mit sozialen, politischen und moralischen Themen beschäftigten. Einige dieser Bilder wurden vom Völkerkundemuseum in Frankfurt angekauft und publiziert. Sukuro, der sich in der Kunst autodidaktisch weitergebildet hat, behandelt aktuelle, soziale, moralische und politische Mißstände, zum Beispiel neokolonialistische Tendenzen, die sozialen Gegensätze von Arm und Reich, die falsche Nahrungsmittelpolitik seines Landes, die Korruption in der Politik, die Verführung Minderjähriger durch die sogenannten „sugar daddys“ und das sittenlose Verhalten in den Diskotheken. Die Bilder sind aus verschiedenen, nebeneinander gelagerten Szenen und Symbolen zusammengesetzt, die sie zu einem lesbaren Bildprogramm werden lassen.

Das Bild „Poor Transport“ (Abb. 224, 1985, Acryl auf Leinwand, 90 x 60,5 cm)⁵²⁵ ist in zwei Hälften unterteilt. Die linke Seite zeigt die arme Bevölkerung, die sich in überfüllte Kleintransporter zwängen muß und die in armseligen, dicht bevölkerten, nur mit einer unzureichenden Wasserversorgung ausgestatteten Unterkünften lebt. Dem gegenüber steht auf der rechten Seite die reiche Schicht, die großzügige Einfamilienhäuser mit Swimmingpool und eigene Autos besitzt. In „Brain Drain“ (Abb. 225, circa 1985, Acryl auf Leinwand, 90 x 61cm)⁵²⁶ behandelt er die falsche Nahrungsmittelpolitik seines Landes. Nach Sukuro fördern die Politiker einen kommerziellen Anbau, das heißt, für den Export brauchbare Nahrungsmittel werden angebaut und der eigene Bedarf im Land wird vernachlässigt. Im Bild ist dies an einem Silo rechts im Bild mit einer grünen Farm zu sehen, um die ein Schutzwall aus Stacheldraht gezogen ist. Die Folge dieser

⁵²⁴ Vogel (1991: 177f)

⁵²⁵ Abb. in Agthe (1990: 417, Abb. 142)

⁵²⁶ Abb. in Agthe (1990: 413, Abb. 139)

Politik ist Nahrungsmittelknappheit und Hunger, wie an dem ausgemergelten Körper eines Kindes in der Mitte des Bildes eindringlich dargestellt wird.

Für die Devisen werden Waffen aus den reichen Industrieländern Japan, U.S.A., Deutschland und England gekauft. Die Industrienationen schicken im Gegenzug ihre abgelaufenen Medikamente in die dritte Welt und deklarieren dies als Entwicklungshilfe. All dies wird durch Tauben, deren Flügel mit den Flaggen der entsprechenden Länder bemalt sind, und Schildern mit entsprechenden Hinweisen in ihren Krallen symbolisiert. Schließlich wandern fähige Leute aus dem eigenen Land aus, um im Ausland zu forschen. Dies ist am Brustbild am linken Bildrand zu erkennen, über dem ein Buch als Symbol für Wissenschaft und Forschung mit dem Titel des Bildes schwebt.⁵²⁷ Um die Botschaft des Bildes leicht verständlich zu machen, hat Sukuro, ähnlich wie die Schildermaler, das Bild mit zahlreichen Texten unterlegt. Wie bei den Schildermalern ist auch der plakativ umgesetzte Inhalt wichtiger als die Ausführung. Einzelne Aussagen sind unvermittelt nebeneinander gesetzt und kreisförmig um die Figur des Kindes in der Mitte des Bildes angeordnet.

Kang'ara (geb. 1957) hat im Gegensatz zu Sekuro Kunst an der Akademie studiert (Kenyatta University 1976-1979), was an der gekonnten technischen Ausführung seiner Bilder unschwer zu erkennen ist. Auch er setzt seine Arbeiten, wenngleich raffinierter als Sukuro, aus verschiedenen Symbolen und Attributen zusammen. In „Ubeberu Mamboleo“ (Swahili: „Neo-Imperialismus“, Abb. 226, ohne Jahr, Pastell, 52,5 x 34 cm)⁵²⁸ behandelt er auch die Thematik des Hungers und der Nahrungsmittelknappheit, die durch eine falsche Landwirtschaftspolitik herbeigeführt wurde. Nach den Worten von Kang'ara ist Kunst eine Form von Propaganda, die eine Interessengruppe unterstützt. Die Kunst, die gleichzeitig unterhaltsam und belehrend sein soll, soll zur Verbesserung der Gesellschaft im Ganzen dienen.⁵²⁹

⁵²⁷ Agthe (1990: 413)

⁵²⁸ Abb. in Agthe (1990: 184)

⁵²⁹ Agthe (1990: 184)

1987 fiel die Gruppe schließlich aufgrund interner Streitigkeiten und mangelnder Finanzierung der Vorhaben auseinander.⁵³⁰ John Kariru bezeichnete es als vertane Gelegenheit⁵³¹

Die Geisteshaltung, die damals die Sisi Kwa Sisi Initiative geprägt hat, nämlich unter anderem die Rückbesinnung auf afrikanische Traditionen, ist auch heute noch bei den meisten Künstlern in Kenia lebendig und prägt das Selbstverständnis und den Inhalt ihrer Bilder.⁵³² So beschäftigt sich der überwiegende Teil der kenianischen zeitgenössischen Werke aufgrund des Selbstverständnisses der Künstler mit politisch relevanten, sozialkritischen oder moralischen Themen. Das Konzept der Künstler leitet sich dabei von der mündlichen Erzählung ab, indem sie versuchen, so nah wie möglich an der Wirklichkeit und den Menschen zu bleiben. Denn die oralen Erzählungen versuchten, die Wahrnehmung für den eigenen Lebensraum und für die Mitmenschen zu sensibilisieren, Verständnis zu wecken und schließlich Phantasie und Kreativität anzuregen.⁵³³

„By doing this, these performances stimulate our observation and our imagination. We begin to look at the things described in a new light and to understand them better. In a word, oral literature gives us insight into people, things and events“.⁵³⁴

Die Geschichten befaßten sich daher mit der Pflanzen- und Tierwelt, mit den Menschen, ihren Gefühlen und ihr Benehmen sowie aktuellen Begebenheiten aus dem persönlichen oder gesellschaftlichen Leben.

⁵³⁰ Sukuro beanspruchte für sich den Platz des alleinigen Initiators, andere jedoch behaupten gleichermaßen an der Gründung beteiligt gewesen zu sein.

⁵³¹ Mwangi (1995: ohne Seite). Nyachae nennt als weitere Gründe für das Scheitern die nur unzureichende Miteinbeziehung des Publikums. Zwar wurden die Reaktionen des Publikums notiert, jedoch wurde kein kritischer Austausch gefördert, keine Workshops wurden organisiert und keine aktive Beteiligung des Publikums an Sisi Kwa Sisi gefördert. Das Publikum wurde so nicht Teil der Bewegung. Nyachae (1995: 181f).

⁵³² Nach Rob Burnet blieb Sisi Kwa Sisi ohne weitreichende Folgen auf das Kunstgeschehen. Rob Burnet am 5.3.1997. Das mag richtig sein. Einige der Künstler, die ich hierzu befragte, konnten sich unter Sisi Kwa Sisi nichts vorstellen. Was bis heute lebendig ist, ist die gleiche Grundhaltung, die damals unabhängig von Sisi Kwa Sisi bestanden hat.

⁵³³ Diese Nähe zur Wirklichkeit bedeutet nicht, daß eine realistische Erzählform gewählt wurde. Auch die zeitgenössischen Künstler setzen ihre Inhalte nicht realistisch um. Die orale Literatur sowie die zeitgenössische Kunst verwenden symbolischen Mittel und eine Typisierung. Die Nähe zur Wirklichkeit drückt sich durch die Behandlung aktueller Gegebenheiten aus, die für die momentane Situation der Menschen von Bedeutung sind.

⁵³⁴ Bukenya, Gachanja, Nandwa (1997: 15)

„The stories, songs, proverbs, riddles and jokes in oral literature use colourful words and vivid images to describe human beings, their feelings and their behaviour towards one another. These performances also portray natural phenomena, like landscapes, plants and creatures, in the same lively language. They also recount events and happenings in our lives and in the history of our societies“.⁵³⁵

Außerdem wurde gelehrt, daß die Zukunft der Gemeinschaft von der Fortführung ethnischer Institutionen, Gesetze, Werte und der Sprache abhängt, die von den Vorfahren überliefert wurden.⁵³⁶ Die Zuhörer wurden durch die Vermittlung von moralischen Werten und sozialen Pflichten auf ihre Aufgaben in der Gesellschaft hingewiesen. Heranwachsende Jugendliche wurden zum Beispiel durch die in den Geschichten vermittelten Inhalte auf ihre spätere Rolle in der Ehe vorbereitet.

„The grandmothers's houses, which acted as village schools where children were instructed on how to go about their duties. Here they learned their traditional values“.⁵³⁷ „Children were thus entertained, educated and given a philosophy of life“.⁵³⁸

Auch viele zeitgenössische Künstler verarbeiten ihre Erfahrungen aus der unmittelbaren Umgebung und malen quasi, „was sie sehen und fühlen“. Chain Muhandi läßt sich zum Beispiel in seinen Werken von Nachrichten aus der Tagespresse inspirieren. So beschreiben die kenianischen Künstler das gegenwärtige Leben auf dem Land oder in der Stadt, zeigen Menschen bei der Verrichtung ihrer alltäglichen Arbeit, Frauen beim Verkauf von Obst und Gemüse auf dem Markt, die überfüllten Privatbusse oder den täglichen Kampf um genügend Wasser. Der Künstler Kamondia zeigt immer wieder die arme Bevölkerung, die trotz der Mühsal und den Widrigkeiten des Alltags ihr Leben hoffnungsvoll und einfallsreich meistern. So zeigt er die Arbeiten der Jua Kali (Abb. 227), was in Swahili brennende Sonne bedeutet, weil diese Kleinhandwerker ohne feste Werkstatt im Freien arbeiten. Sie verwenden billige, gebrauchte Materialien und Abfallprodukte, um Haushaltsgeräte herzustellen oder um solche

⁵³⁵ Bukenya, Gachanja, Nandwa (1997: 15)

⁵³⁶ Bogonko (1994: 1f)

⁵³⁷ Ayot (1977: 305)

zu reparieren. Der Künstler David Kimani will durch seine Bilder „den kleinen Mann“ aufwerten, dessen Belange ansonsten von der Öffentlichkeit und der Politik grob vernachlässigt werden.⁵³⁹ Die Künstler wollen jedoch nicht nur die gegenwärtige Situation darstellen, sondern sie sehen sich als Aufklärer ihrer Zeit, deren Aufgabe es ist, bestimmte soziale und moralische Situationen zu kritisieren, um auf Veränderungen im Verhalten und im Bewußtsein der Leute hinzuwirken. Bei der Mehrheit der kenianischen Künstlern sind jedoch keine konkreten politischen Visionen oder Ideologien festzustellen. Deutlich ist jedoch, daß ein diffuser Sozialismus die Einstellung vieler zeitgenössischer Künstler prägt. Der Künstler Maina etwa stellt heraus, wie wichtig es sei, daß die Kunst der Gesellschaft durch Kritik und Analyse von Nutzen ist.

„It depends on the artist himself. There is that personal painting that you could do for the sake of it...It means, as they call it: art for art's sake. And you could do a painting with a social message. I'm more inclined to art that has a message, that has something to say. I think it is something valuable to my society. I think I'm helping my society to look at itself, see itself by reflecting on it".⁵⁴⁰

In ihren Bildern versuchen zum Beispiel die Künstler Francis Kahuri, Mbutha, Chege George, Berthiers und King Dodge das Leben, den Existenzkampf, die tägliche Mühsal und die Ausbeutung ihrer Mitmenschen festzuhalten und zu verarbeiten. Sie setzen sich mit gesellschaftlichen Problemen und Mißständen wie Alkoholismus, Aids, Gewalt in der Ehe, Straßenkinder, Prostitution und dem Nachtleben in den Pups, Korruption, Hunger, Krieg und seine Folgen wie Flüchtlingsströme auseinander.

Kritik an den Verantwortlichen in der Politik wird jedoch selten direkt geäußert. Das ist durchaus verständlich, da die Angst vor Repressalien berechtigt ist.⁵⁴¹ Kritik wird gerne, analog zur oralen Literatur, in geschickten Anspielungen und

⁵³⁸ Ayot (1979: 182)

⁵³⁹ Kimani am 8. 2. 1997

⁵⁴⁰ der Künstler Kang'ara in Oomen (1989: 55)

⁵⁴¹ Kasfir hat Ende der 60er Jahre festgestellt, daß die zeitgenössische Kunst in vielen afrikanischen Ländern nicht polemisch ist. Kasfir (1969: 13). Heute bietet sich wohl ein anderes Bild. Die kenianische Kunst ist durchaus polemisch.

Sinnbildern versteckt, deren Bedeutungen für den Laien oft nicht ohne weiteres verständlich sind.⁵⁴² Auch Chain Muhandi, der beispielsweise in seinem Bild „Campaign“ (Abb. 208) recht eindeutig die Betrügereien während des kenianischen Wahlkampfes offenlegt, bleibt mit der Darstellung der Politiker im Allgemeinen. Mit einer neutralen oder typisierten Gestaltung, die man auch bei vielen anderen Künstlern entdecken kann, will der Künstler, analog zur oralen Tradition, seinem Werk außerdem eine größere Dimension geben, nämlich die, daß diese Geschichte auch zu jeder anderen Zeit und auch in jeder anderen Gegend der Welt, zum Beispiel in Deutschland, spielen könnte. Weiter verwendet Muhandi, wie Meek Gichugu, Tiere, die auch in den oralen Geschichten als Sinnbilder bestimmter Menschentypen eingesetzt werden.

Die alltäglichen Probleme werden, ganz in der Tradition der afrikanischen Erzählung, mit Witz und Ironie gezeichnet.⁵⁴³ In der westlichen Welt ist es verpönt, wenn der Kunst ein unterhaltender Charakter anhaftet, denn man sähe eine solche als zu oberflächlich an. In der oralen Literatur ist die Unterhaltung von wesentlicher Bedeutung, denn Lehrinhalte werden leichter aufgenommen, wenn sie anschaulich verpackt sind:

„We are attracted to stories, proverbs or songs because they are enjoyable. But they also contain useful informations and skills which we learn, painlessly, as we enjoy ourselves“.⁵⁴⁴

Auch in der ostafrikanischen Kunst prägen Humor und Witz selbst Bilder mit ernsthaften Themen. Oft wird eine unterhaltsame Geschichte um die Botschaft gesponnen. Der Künstler Berthiers, dessen Kunst durch die starke Verwendung von Schrift und ihren plakativen Charakter einen deutlichen Bezug zur Schildermalerei aufweist, baut häufig in seine Bilder lustige Begebenheiten ein. In „A disturbed wedding party“ (Abb. 228) erleidet der Tag der Trauung ein Fiasko.

⁵⁴² Zwar finden sich solche Sprachbilder auch in den Sprachen anderer Gesellschaften, in der afrikanischen erfreuen sie sich jedoch besonderer Beliebtheit. Die Kamba Lieder *myali* sind zum Beispiel höchst bildlich und mit versteckten Bedeutungen versehen, so daß sie nur von Personen richtig gedeutet werden können, die mit dem Zeitpunkt und dem Ort, zu dem die Lieder komponiert wurden, vertraut waren. Kieti, Coughlin (1990: vii)

⁵⁴³ Traoré (1998: 8)

⁵⁴⁴ Bukenya, Gachanja, Nandwa (1997: 14)

Im Vordergrund des Bildes steht im weißen Brautkleid fassungslos die Braut und muß hilflos mit ansehen, wie zwischen den in feines Festtagsgewand gekleideten Gästen eine knallharte Rauferei stattfindet. Der sorgsam geplante Tag mit organisiertem Privatbus, Festzelt, geschmückten Autos, der in Form von Möbelstücken dargebrachten Mitgift und schließlich dem Essen fällt buchstäblich ins Wasser. Zwei schicke Frauen mit eleganten Hüten retten sich auf die Polstersessel, und der Pfarrer ergreift mit der Bibel in der Hand hastig die Flucht. Die Kirche im Hintergrund, in der die Trauung vorgenommen wurde, heißt nach dem Künstler „St. Berthiers“. Der Künstler kritisiert mit diesem Bild den finanziellen und emotionalen Aufwand, den man mit diesem angeblich „schönsten Tag im Leben einer Frau“ betreibt.⁵⁴⁵

In „The vet has come“ (Abb. 229) beschreibt etwa Evanson Kangethe voller Ironie die übertriebene Tierliebe bestimmter Gesellschaftsschichten, die ihren Lieblingen eine intensivere medizinische Pflege zukommen lassen, als sie für viele Kenianer erschwinglich ist.

Auf den ersten Blick zeigt Daniel Kinyanjui in „Barter Trade up Country“ (Abb. 230) einen ganz gewöhnlichen Töpfermarkt auf dem Land. Betrachtet man das Bild jedoch genauer, so erkennt man, daß der Künstler der in einer ermüdend gebückten Stellung verharrenden Frau am linken Bildrand einen mit zwei schweren Körben beladenen Esel am rechten Rand als sinnträchtiges Pendant gegenübergestellt hat. Sehr sarkastisch kritisiert der Künstler die Überbelastung der Frau in der afrikanischen Gesellschaft.

Desgleichen soll das häufig angewandte Mittel der Überzeichnung und der grotesken Verzerrung dem Betrachter Vergnügen bereiten. Die karikierende Überzeichnung tauchte schon in präkolonialer Zeit bei den Masken der Makonde oder der Yao auf.⁵⁴⁶ In der mündlichen Literatur ist die Karikatur gleichermaßen ein signifikantes Stilelement. Im Gegensatz zur Schriftlichkeit, in der meist ein

⁵⁴⁵ Berthiers am 5.5.1997

⁵⁴⁶ Agthe (1990: 61)

bestimmter Held im Zentrum der Erzählung steht, wird in der mündlichen Literatur ein Konzept oder eine Idee bevorzugt. Die auftretenden Personen sind keine Individuen, sondern idealtypische Modelle, deren Charaktere übertrieben und überzeichnet werden, um sie deutlicher hervortreten zu lassen.⁵⁴⁷ Heute trifft man die Karikatur in allen Bereichen der künstlerischen Äußerungen an: in der Schilder- und Gebrauchskunst, in der Barmalerei, bei den akademischen sowie bei den autodidaktischen Künstlern. Der Künstler Joseph Kamau trägt demonstrativ den Künstlernamen „Cartoon“. Seine Figuren sind symbolhafte Darstellungen menschlicher Schwächen.

Bei allen Bezügen und Parallelen zwischen der afrikanischen Kunst und der oralen Literatur darf man die grundsätzlichen Unterschiede der beiden Medien nicht außer Acht lassen: Im Gegensatz nämlich zu den namentlich meist unbekanntem Autoren der oralen Literatur, die sich lediglich als Medium sahen, durch das eine althergebrachte Geschichte den Lauschenden vermittelt wurde, stehen die Künstler in der europäischen Tradition und sehen sich als individuelle Künstler. Desweiteren ist die Ausstellungssituation nicht mit der traditionellen Erzählung vergleichbar. Im Dorf lauschte man gemeinsam einem Erzähler, man kommentierte und drückte gelegentlich seine Anteilnahme heftig aus, auch wenn dies meist keinen Einfluß auf den Fortgang der Geschichte hatte.⁵⁴⁸ Auch für die ostafrikanischen Künstler ist, wie für einen Erzähler, die Beteiligung eines breiten Publikums wichtig, obwohl dies in den meisten Galerien, die selten von der normalen Bevölkerung aufgesucht werden, nicht möglich ist. Ab und zu organisieren einige Künstler deshalb Ausstellungen auf öffentlichen Plätzen, zum Beispiel 1997 die Künstler des Banana Hill Art Studios, deren Ausstellung auf einem Marktplatz auf großes Interesse stieß. Viele der vorbeikommenden Leute befragten die Künstler nach Sinn und Inhalt ihrer Bilder, und so kamen zahlreiche Gespräche zustande.⁵⁴⁹ Auf eine ähnlich große Anteilnahme stießen Anfang der

⁵⁴⁷ Karim Taoré, Dozent an der Universität Bayreuth, in einem Vortrag am 3.4.1998 im Wiehre Bahnhof, Freiburg.

⁵⁴⁸ Taoré (1998: 8)

⁵⁴⁹ Tani am 30.7.1997, s. Ast (1997: 41)

80er Jahre andere Open-air Ausstellungen, die von einigen Künstlern selbst organisiert und durchgeführt wurden.⁵⁵⁰

Schließlich liegen in der Überführung vom Sprachlichen ins Bildliche mehrere Schwierigkeiten, die der Künstler zu bewältigen hat. Zu einem muß er einen Kompromiß finden zwischen der eigenen künstlerischen Freiheit und der darzustellenden Aussage im Bild. Weiter hat bei der mündlichen Erzählung jeder einzelne Zuhörer seine eigenen Bilder im Kopf, während das visuelle Medium auf der Phantasie eines einzelnen beruht. Die Kunst besteht nun darin, in den Bildern einen ähnlichen Freiraum für die Einbildungskraft des Betrachters zu lassen. Wie der traditionelle Erzähler muß der Künstler Bilder beschreiben ohne sie definitiv zu determinieren. Letztlich besteht jedoch das größte Problem darin, daß die visuelle Erzählung noch ein recht junges Medium ist, daß von den eigenen Landsleuten noch nicht voll akzeptiert wird. So herrscht eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis der Künstler und der Rolle, die sie tatsächlich in der Gesellschaft spielen.

⁵⁵⁰ Agthe (1990: 134f), s. VI. 1.

IX. 7. Auswahl der Ausstellungen:

1989	Präsent	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Kenya Art Panorama, Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Fabric of life – group exhibition for aids awareness.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1992	Nyuzi Za Maisha – group exhibition.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1993	K.M.S. Annual Art Festival.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1994	Gruppenausstellung	French Cultural Centre, Nairobi
1995	East African Art from East Africa Industries. Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1995	Ngecha Artists' Association. Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1996	Ngecha Art Group Show. Gruppenausstellung	Village Market (Gigiri), Nairobi
1997	Ngecha Group Show. Gruppenausstellung	Goethe Institut, Nairobi
1997	National Museum Art Festival. Gruppenausstellung	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1997	Anniversary. Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi

1989	Präsent	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Kenya Art Panorama, Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1992	Fabric of life – group exhibition for aids awareness.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1992	Nyuzi Za Maisha – group exhibition.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1993	K.M.S. Annual Art Festival.	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1997	Naivasha workshop. Gruppenausstellung	East African Gallery, National Museum, Nairobi
1997	The Passionate Journey. Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi
1997	Africa for Africa. Gruppenausstellung	Gallery Watatu, Nairobi

X. SCHLUSSBEMERKUNG

Künstlerisch ist die Szene der Autodidakten die wichtigste innerhalb der Kunstszene in Kenia. Die Bandbreite dessen, was produziert wird, wird exemplarisch durch die drei Künstler Oswaggo, Muhandi und Gichugu aufgezeigt. Sie sind repräsentativ, weil sie innerhalb der kenianischen Kunstszene eine bedeutende Rolle spielen. Alle drei Künstler sind durch Ausstellungen in den relevanten Institutionen in Kenia sowie im Ausland regelmäßig präsent. Sie sind im Kulturbetrieb besonders erfolgreich und ihre Werke werden von vielen Interessenten gekauft. Außerdem hat ihre Kunst zahlreiche Nachahmer gefunden. Sie wirken also durch ihre Werke schulbildend auf die Kunstentwicklung ihres Landes.

Während Oswaggos Werke durch eine zeichnerische Gestaltung bestimmt und sein Arbeitsmaterial dementsprechend die Farbstifte sind, ist die Gestaltung bei Gichugu und vor allem bei Muhandi, die beide mit Öl und Acryl arbeiten, malerischer. Muhandis Arbeiten zeigen einen sehr expressiven, farbkraftigen Stil. Das gilt auch für die Ngecha-Künstler Sane Wadu und Wanyu Brush.

Der Stil Oswaggos, Gichugus und Muhandis ist eindeutig figurativ. Muhandis Arbeiten enthalten jedoch starke abstrakte Tendenzen. Diese Neigung zur Gegenstandslosigkeit erklärt sich durch den hohen Stellenwert, den Muhandi der Farbe beimißt. Dadurch ergibt sich eine strukturelle Beschaffenheit seiner Bilder, die zusätzlich durch das Abklatschverfahren betont wird. Die Formen entwickeln sich direkt aus der Farbe und lösen sich wieder in Farbe auf. Form und Farbe stehen somit in einem ständigen Spannungsverhältnis. Im impulsiven Gestaltungsprozeß und in der Farbgebung werden die inneren Empfindungen des Künstlers sichtbar. Die Bilder Oswaggos und Gichugus sind im Vergleich mit dem heftigen Gestaltungswillen Muhandis zurückhaltender.

Trotz Unterschiede in der Gestaltung, gibt es auffällige Gemeinsamkeiten. Alle

drei Künstler beschränken sich in ihren Arbeiten auf wenige Bildelemente, die sie oft additiv aneinanderreihen. Das Geschehen beschränkt sich damit auf eine schmale Bühne im unmittelbaren Vordergrund. Allein Gichugu vergleicht bewußt den Aufbau seiner Bilder mit einer Theaterkulisse, denn die Welt ist für ihn ein absurdes Theater. Perspektive spielt bei Muhandi und Gichugu keine Rolle. Lediglich Oswaggo bemüht sich um eine gewisse Räumlichkeit in seinen Bildern.

Während Oswaggo in der Regel die ländliche, hügelige Landschaft seiner Heimat darstellt, findet man bei Gichugu meist eine irrealen, dürre Sandwüste. Muhandi favorisiert für seine Figuren eher das Umfeld der Stadt. Für alle drei Künstler haben die Landschaften im Hintergrund eine besondere Bedeutung. Oswaggo verbindet mit ihr die traditionelle Lebensweise, in der der Glaube an Geister und Dämonen noch lebendig und real ist. Durch korrespondierende Formen verzahnt Oswaggo die Figuren mit ihrer Umgebung und betont dadurch die Einheit des Menschen mit der Natur. Für Gichugu ist die Wüste ein Sinnbild der Einsamkeit des Menschen. So versucht er mit der Landschaft eine Einheit der innerhalb und außerhalb der menschlichen Seele liegenden Welt darzustellen. Muhandi unterstreicht durch seine schrägen Häusersilhouetten sowie durch den brauntonigen Film, den er bei vielen Bildern über das Geschehen legt, das chaotische, schrille und dreckige Treiben des modernen Stadtlebens, das sich mit Müllbergen, Trinkwasserknappheit, Korruption und Plünderungen herumschlagen muß.

Alle drei Künstler haben einen eigenen Ausdruck bei der Gestaltung ihrer Figuren gefunden. Allen gemein ist, daß die dargestellten Personen keine Individuen sind, sondern Typen. Auch wird die Darstellung in ein Zeichensystem übersetzt. Das im Bild beschriebene Erlebte gewinnt dadurch an Distanz. Die Zeichen zielen auf Objektivität, der Weggang vom Subjektiven ist symptomatisch. Die Figurentypen zeigen dadurch allgemeingültige Grundsituationen auf, die man daher auch auf die Gesellschaften in anderen Teilen der Welt übertragen kann.

Bei Oswaggo und Muhandi sind die Figuren mit menschlichen Schwächen

ausgestattete Lebewesen, die sie nicht fotografisch getreu sondern karikierend verzerrt wiedergeben. Bei Oswaggo ist die Überzeichnung Ausdruck eines ganzheitlichen Menschenbildes: Er will den Menschen mit seinen schönen wie mit seinen häßlichen Gesichtern zeigen. Bei Muhandis Gestalten führt die Überzeichnung zu einem betont aggressiven, oft sehr rohen Gesichtsausdruck. Mit weit aufgerissenen Augen und entblößten Zähnen stehen sie dem Betrachter provokativ gegenüber. Gichugus Figuren hingegen sind groteske, deformierte Mischwesen, die menschliche und tierische Elemente in sich vereinen. Mit dieser Kombination möchte er auf die schändlichen und liederlichen Verhaltensweisen der Menschen hinweisen, die sich wie Tiere benehmen. Außerdem versinnbildlicht diese Wandelbarkeit und die Mißgestalt jede Form von zerstörerischen Kräften in der Gesellschaft und deren immer gegenwärtige Bedrohung. Abstoßende Verstümmelungen sollen die Hilflosigkeit und die verzweifelte Ohnmacht der Bedürftigen dieser Erde deutlich machen.

Seit 1974 setzt sich Oswaggo intensiv mit der althergebrachten Kultur der Luo auseinander. Der Künstler versteht seine Arbeiten als kulturelle Zeugnisse, die Lebens- und Glaubensformen der Luo dokumentieren und der Nachwelt bewahren sollen. Oswaggos stille Passion gilt den Glaubensvorstellungen der Luo. Die versteckte Wirklichkeit der Geisterwelt ist in fast allen Bildern präsent. In diesem Sinne sind seine Bilder keine bloßen Illustrationen materieller Kultur, sondern Darlegungen und Bewußtmachungen subtiler und versteckter Bedeutungsinhalte.

Die beiden anderen Künstler hingegen beschäftigen sich mehr mit den Auswüchsen der modernen Welt. Gichugu konzentriert sich auf ein zentrales Thema: die allgegenwärtige Ausbeutung und die dadurch bedingte Erniedrigung des anderen. Gichugus Bilder sind damit Inszenierungen einer Welt, wie er sie erlebt: gierig nach Macht und Reichtum, voller Kälte, Brutalität und Grausamkeit - eine zerstörte Welt. In fast allen Bildern herrscht Kampf und Zerstörung. Stets steht der mächtige Ausbeuter, Kapitalist, Blutsauger dem abhängigen Hilfsbedürftigen, Ohnmächtigen, Schwachen und Armen gegenüber.

Muhandi schließlich sieht sich als Aufklärer, der sich kritisch reflektierend mit den kirchlichen, sozialen und politischen Mißständen seiner Zeit auseinandersetzt. So enthüllt er immer wieder in schockierender Direktheit die Absonderlichkeiten und Torheiten seiner Gesellschaft. Muhandis bevorzugte Themen sind Alkoholismus, Korruption, Prostitution, die sexuellen Ausschweifungen der Priester, die Plünderung von Geschäften durch die Polizei bei Unruhen und das unverantwortliche, ungeschützte Sexualverhalten der Bevölkerung. Es geht ihm um existentielle Not, Bedrohung, Hilflosigkeit und Hoffnungslosigkeit.

Mit diesen sozialkritischen Themen stehen Gichugu und Muhandi nicht allein. Die Mehrheit der kenianischen Künstler greift in ihren Bildern solche Themen auf, um sich kritisch mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen auseinanderzusetzen. Auch der aus Ngecha stammende Sane Wadu, der zum Trendsetter der Kunstszene in Ngecha wurde und auch einen gewissen Einfluß auf die Kunst Muhandis ausübte, setzt seine Arbeit konsequent als politische Aussage ein, um auf soziale und politische Mißstände hinzuweisen. Allerdings entstand der soziale Kommentar in der kenianischen Kunst wohl erst Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre. Offenbar gaben dafür die kenianische Literatur- und die Theaterszene, die von der Philosophie der Négritude entscheidend geprägt waren, wichtige Impulse.

Die Begriffe Populäre oder Naive Kunst können nicht auf die in dieser Arbeit vorgestellten Künstler angewandt werden. Dies wurde speziell bei Oswaggo aufgezeigt. Oswaggo, Gichugu und Muhandi sind individuelle Künstler, die keine seriellen Auftragsarbeiten erledigen, sich nicht auf künstlerische Traditionen und folglich auf kein überliefertes Formenrepertoire stützen. Sie sind Künstler, die in ganz besonderem Maß für ihr Volk malen und in der Tradition ihres Volkes verhaftet sind. Sie sind jedoch keine Volkskünstler.

Zwar besitzen sie, wie die Naiven Künstler, keine formale Ausbildung und bleiben ihrem einmal gefundenen Stil treu. Oswaggos Kunst weist außerdem durchaus bestimmte formale Übereinstimmungen mit der Naiven Malerei auf, allerdings

unterscheiden sich andere Gestaltungselemente wesentlich davon, zum Beispiel die Auffassung von der menschlichen Figur. Von zentraler Bedeutung ist aber, daß sie sich im Inhalt ihrer Bilder, ihrem Selbstverständnis, ihrer Zielsetzung und ihrer Rolle im Kunstdiskurs grundlegend von den Naiven Künstlern unterscheiden. Dies gilt auch für viele andere afrikanische Künstler, die man fälschlicherweise aufgrund ihrer formalen und scheinbar auch thematischen Nähe den Naiven Künstlern zuordnet. Zu oft wird dabei der wahre Inhalt, die Botschaft eines Bildes (zum Beispiel die Sozialkritik) und sein kommunikativer Charakter übersehen. Der Begriff Naive Kunst nach westlichem Verständnis ist im Zusammenhang mit der afrikanischen Kunst durchweg fehl am Platz. Vielleicht könnte man sie entsprechend ihrem Charakter als kommunikative Kunst bezeichnen.

Die Kunstszene in Kenia wird, wie in vielen Ländern Afrikas, von Autodidakten beherrscht, denen eine sehr direkte und unbefangene, nicht von Kunsttheorien verstellte Herangehensweise eigen ist. Die Autodidakten besitzen eine konzeptuelle, funktionelle Kunstauffassung, das heißt, der Inhalt ist ihnen wichtiger als die Lösung von Formproblemen oder technisches Raffinement. So setzen sie sich auch nicht reflektiert mit der Komposition ihrer Werke auseinander. Oft ist daher der Bildaufbau recht unübersichtlich. Die Bildauffassung wird stark durch die Farbe bestimmt, sie ist mitunter ausnehmend pittoresk, zuweilen auch dekorativ.

Die Autodidakten sind auch keine Intellektuellen, die eine kopflastige, schwer verständliche und schwer zugängliche Kunst schaffen. Sondern sie sind Menschen, die aus dem Volk heraus agieren und ihre Reaktionen auf die Umwelt, das Leben und ihre Mitmenschen unmittelbar und unbefangen in das Bild umsetzen. Damit stehen sie in einem deutlichen Gegensatz zu den akademischen Künstlern, die sich in ihrer Kunst intensiv mit Farb- und Formproblemen auseinandersetzen.

Die autodidaktischen Künstler legen in der Regel keinen Wert auf eine naturgetreue Exaktheit, sondern gestalten ihre Bilder allein nach der Vorstellung.

Meistens behalten sie den einmal gefundenen Stil über Jahre hinweg bei. Dabei spielen sicherlich auch kommerzielle Gründe eine Rolle. Gewöhnlich zeigen die Künstler kein Interesse am Experimentieren mit diversen Materialien. Eine Ausnahme sind die sogenannten Recyclingkünstler, die aus Autoschrott und anderen Abfallstoffen ihre Plastiken zusammenschweißen, zum Beispiel der mittlerweile recht bekannte Künstler Kioko.

Obwohl thematisch eindeutig der Mensch im Mittelpunkt des zeitgenössischen Kunstschaffens steht, gibt es kaum ein Interesse an der Form oder Körperhaftigkeit des Menschen. So sieht man zum Beispiel selten anatomische Aktstudien. Außerdem findet der Mensch kaum als Individuum Beachtung, sondern ist fast immer in die Gemeinschaft eingebunden. Selten sind die Gattungen Landschaftsmalerei, Porträt, Selbstbildnis und Stilleben anzutreffen.

Kommerzielle Aspekte spielen für die Kunst der Autodidakten eine nicht unbedeutende Rolle. Für einige Künstler ist Kunst schlichtweg eine Möglichkeit, Geld zu verdienen, was sie auch offen und ehrlich zugeben. So richten sie ihre Kunst zwangsläufig nach den Bedürfnissen des Marktes aus. Viele schließen jedoch meist einen vertretbaren Kompromiß zwischen dem Kommerz und dem eigenen Ausdruck.

In Kenia sind die autodidaktischen Künstler in ihrer Mobilität recht eingeschränkt, die Möglichkeiten des geistigen Austauschs mit Künstlerkollegen anderer Länder sind eher gering. Durch die Zentrierung der Kunstszene auf Nairobi und der nahen Umgebung der Stadt befinden sich die Künstler in einem ständigen gegenseitigen Kontakt, so daß eine gewisse inzestiöse formale und inhaltliche Beeinflussung nicht ausbleibt. Dies wird zum Beispiel in der sehr nah verwandten Gestaltungsweise und Farbgebung der Banana-Hill-Art-Studio-Künstler deutlich, die in einem gemeinsamen Atelier arbeiten und sich auch die Materialien teilen.

Seit den 90er Jahren nehmen die Künstler zwar verstärkt an internationalen

Ausstellungen teil, zum Beispiel wurde von Kuona Trust 1997 ein internationaler Workshop im Land organisiert. Einige Künstler konnten auch auf Einladung westlicher Privatleute oder Galerien nichtafrikanische Länder für kurze Zeit besuchen, dennoch leben die kenianischen Autodidakten recht isoliert. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Werken westlicher Künstler findet nicht statt. In der Regel sahen die Künstler einzelne Reproduktionen oder Abbildungen westlicher Kunst in Büchern, wohl besonders Werke der klassischen Moderne, zum Beispiel Werke von Picasso, Chagall oder August Macke (Abb. 231), und übernahmen einzelne formale Elemente. Kaum ein Künstler hat sich jedoch intensiv mit dem Oeuvre und dem Leben des betreffenden Künstlers beschäftigt.

Ein deutliches Beispiel dafür ist Gichugu, der eher intuitiv geistigen nihilistischen Übereinstimmungen nachgespürt und einzelne Elemente, wahrscheinlich aus der Erinnerung heraus, von Salvador Dali übernommen hat. Aber er hat sich nicht ernsthaft mit der Kunst Dalis auseinandergesetzt. So tritt er nicht in die Nachfolge Dalis, er ist kein Surrealist - seine Werke sind keine Traumbilder oder Bilder geistiger Zustände des Unterbewußtseins - sondern besitzen einen inhaltlich ganz anderen, unabhängigen Charakter.

Durch diese eher zufälligen und oberflächigen Begegnungen mit der westlichen Kunst kamen die autodidaktischen Künstler kaum in Versuchung, den Formenkanon des Westens oder westliche ästhetische Kompositionsgesetze zu adaptieren. Westliche Stile, zum Beispiel Land Art, Op Art, Konzept Art oder abstrakte Tendenzen, fanden keinen Niederschlag in der kenianischen Kunst, weil die dortigen Künstler wahrscheinlich den geistigen Hintergrund nicht nachvollziehen konnten.

Während sich die westliche Kunst heute oft einem globalen Formenkanon bedient und im globalen Raum stattfindet, befindet sich die kenianische Kunst außerhalb irgendwelcher internationaler Kunsttendenzen. Die kenianische Kunst entzieht sich der Weltkunst nicht bewußt oder gezwungenermaßen, sondern es spielt für sie einfach keine Rolle. So besitzt die Kunst der Autodidakten, obwohl sie das Material und die Technik vom Westen übernommen haben, eine selbständige,

unabhängige und sehr eigenwillige Kraft.

Da die ostafrikanische Kunst noch recht jung ist, die Malerei auf Leinwand entstand erst im 20. Jh., können die Künstler auf keine jahrhundertealte Tradition zurück schauen, auf die sie aufbauen könnten und der sie verpflichtet wären. Außerdem existiert in Kenia keine öffentliche Sammlung zeitgenössischer afrikanischer oder westlicher Kunst, anhand deren Studien betrieben werden könnten.

Die moderne Kunst in Kenia hat ihre eigenen Inspirationsquellen gefunden. Die Künstler beziehen sehr viele Anregungen hinsichtlich ihres Selbstverständnisses, ihrer Auffassung von den Funktionen der Kunst, der Wahl und der Behandlung der Themen sowie der Bildgestaltung aus der traditionellen oralen Literatur. Wie bei dieser ist für die Künstler die Aufgabe der Kunst die Kommunikation mit der Gesellschaft. In den Bildern stecken daher Botschaften. Damit diese Botschaften verstanden werden, sind die Bilder in der Regel figurativ und nicht abstrakt. Der Inhalt wird sehr plakativ umgesetzt. Einige Autodidakten, besonders Gichugu, aber auch Muhandi, verwenden in ihren Werken nebeneinander gesetzte Zeichen und Metaphern. Diese Zeichen, die wie eine Schrift gelesen werden können, besitzen bestimmte kollektive und individuelle Bedeutungsinhalte, die auf nicht sichtbare Sinnhorizonte verweisen. Damit ist ihre Kunst eine Form der Verschriftlichung.

Wie in den mündlichen Erzählungen pädagogische Ziele vermittelt wurden, so erzählen auch die kenianischen Künstler mit ihren Bildern Geschichten, die den Betrachter erinnern, aufklären oder erziehen sollen. Ihre sozial ausgerichtete Kunst kümmert sich um die Belange des „kleinen Mannes“. Wie in der oralen Literatur soll er durch die Darstellung an seine traditionelle Lebenswelt und an seine Herkunft erinnert und damit in seiner Identität gestärkt werden (der Künstler als Geschichtsschreiber und Chronist, s. Oswaggo). Auch durch die Schilderung alltäglicher Szenen erfahren seine Belange und sein Leben, die ansonsten niemanden (Politik) zu interessieren scheinen, eine Aufwertung.

Als Hüter kultureller Werte macht der Künstler, wie einst der Erzähler, auf Verstöße gegen Sitte und Moral aufmerksam mit dem Ziel, auf Verhaltensänderungen hinzuwirken. Weiter sieht sich der Künstler als Aufklärer und politischer Kritiker, der wie in der oralen Literatur mit dem Finger auf soziale und politische Mißstände zeigt und sich nicht den Mund verbieten läßt. Allerdings verwendet er das Mittel der Metapher (s. Muhandi, Gichugu). Wie bei der Oralliteratur wird die Botschaft didaktisch geschickt verpackt. Oft wird eine unterhaltsame und humorvolle Geschichte erzählt. Überzeichnete Figuren oder Tiere sollen nicht nur dem Betrachter Vergnügen bereiten, sondern bestimmte menschliche Züge herausarbeiten und verdeutlichen. Mittels einer Typisierung oder durch die Verwendung von Symbolen soll dem Geschehen im Bild, wie bei den oralen Erzählungen, eine größere Dimension gegeben werden, nämlich die, daß dies jedem, und zwar letztlich überall auf der Welt zustoßen könnte.

Obwohl sich die Künstler also ganz bewußt in der Nachfolge der Erzähler sehen und Elemente der Oralliteratur wie die Funktion, die Themen und die Gestaltungselemente übernehmen, verstehen sie sich, wie die westlichen Künstler, als individuelle Künstler. Anders als der orale Erzähler, der sich als Teil der Gesellschaft empfand, erlebt sich der Künstler durch sein Sendungsbewußtsein als jemanden, der an der Spitze der Gesellschaft steht und diese anzuleiten vermag. Deutlich ist dabei jedoch die große Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis der Künstler und der Rolle, die sie tatsächlich in der Gesellschaft einnehmen.

In ihrem Charakter ist die zeitgenössische Kunst der Autodidakten stark in der überlieferten Oralliteratur verwurzelt (s. o.). Die Grundeinstellung der Künstler zeugt außerdem vom Einfluß eines diffusen Sozialismus. Desweiteren nahm die Kunst wichtige Impulse von der kenianischen Populären Kunst auf, zum Beispiel von der Schildermalerei. Auch ein gewisser, aber eher unbedeutender Einfluß westlicher Kunst kann festgestellt werden.

Die kenianische Kunst steht am Beginn einer Entwicklung. Wie die kenianische

Gesellschaft momentan einen tiefgreifenden Umbruch erlebt, so befindet sich auch die Kunst in einem Selbstfindungsprozeß. Trotzdem könnte die kenianische Kunst inhaltlich, jedoch auch formal, interessante Impulse bieten. Natürlich weist die kenianische Kunst durchaus ihre Defizite auf. So besitzt sie aus westlicher akademischer Sicht große technische Schwächen. Auf Perspektive und Bildaufbau wird kein Wert gelegt. Auch die Farbe wird meistens einfach, direkt und ohne jedes Raffinement aufgetragen. Da der Inhalt der Werke wichtiger ist als die Form, bemühen sich die Künstler weder um eine innovative formale Weiterentwicklung, noch um eine aufregende, wirkungsvolle Gestaltung.

Ihre Kunst ist damit jedoch auch nicht ästhetisch überfrachtet. Im Gegensatz zur westlichen Kunst ist sie auf den Gebrauch hin ausgerichtet. Sie erschöpft sich jedoch nicht darin, sondern hat eine eigene ästhetische Formensprache entwickelt. Sie besitzt einen hohen Grad der Konkretion. Durch die starke Verwendung von Zeichen und Metaphern, die die Kunst zu einer Chiffremalerei werden läßt, haftet ihr eine unmittelbare Ausdruckskraft an. Außerdem wird in ihrer Ästhetik die Kommunikation mitberücksichtigt. Der Rezeptionsprozeß ist ästhetisch mitangelegt. All dies könnte die westlichen Künstler dazu anregen, in ihrer Kunst eine neue Nähe zum Leben und zu den Menschen zu suchen. Wie ihre afrikanischen Kollegen könnten sie stärker versuchen, zu sozialen oder politischen Verhältnissen künstlerisch Stellung zu beziehen und neue Wege der Interaktion mit den Rezipienten zu beschreiten.

Solche Kunstinseln gibt es wahrscheinlich auch in anderen Gegenden der Welt. Die Kunstwissenschaft täte gut daran, nicht nur die populären Tendenzen der globalisierten Kunst zu beachten und zu analysieren, sondern auch das Augenmerk auf solche Kunstinseln zu richten. Denn auch da entsteht qualitativ hochwertige Kunst, die den Kunstdiskurs befruchten kann.

XI. LITERATUR

Adamson, Joy

- 1957 Kaya und Grabfiguren der Küstenbantu in Kenya.
In: Paideuma. 6, Wiesbaden, S. 251-256
- 1967 The people of Kenya.
Collins/ Harvill

Agthe, Johanna

- 1975 Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel.
Frankfurt
- 1990 Wegzeichen. Kunst aus Ostafrika.
Frankfurt
- 1991a Mit Pinsel und Meisel. Zeitgenössische afrikanische Kunst.
Frankfurt
- 1991b Einleitung.
In: Agthe, Johanna; Thiel, Josef F. (Hrsg.). ICH HABE SIE STUDIERT.
Joel Oswaggos Zeichnungen und Erzählungen über die Freikirchen bei
den Luo (Kenya).
Frankfurt, S. 4- 17
- 1993 Ostafrikas Kunst heute.
In: Zeitgenössische Kunst aus Ostafrika.
Beiheft zur Ausstellung des Stadtmuseums Ludwigshafen 18.5 bis
11.7.1993, Mannheim, S. 21-23
- 1994 Religion in Contemporary East African Art.
In: Journal of Religion Afr. XXIV, Nr. 4, Leiden, S. 375-388
- 1997 Volksmaler, Primitive, Autodidakten, Sonntagsmaler – der mißbrauchte
Begriff Naive Kunst.
In: Raabe Eva Ch., Suhrbier Mona B. (Hrsg.) SINNWELTEN.
Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde Frankfurt, Bd.1, S. 63-66
- 1999 Tagewerke. Bilder zur Arbeit in Afrika.
Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde Frankfurt

art from south africa

- 1990 art from south africa.
Ausstellung organisiert vom Museum of Modern Art, Oxford, in
Verbindung mit Zabalaza Festival, London. Oxford

Ast, Clio

- 1997 Zeitgenössische afrikanische Kunst zwischen den Welten. Studien und
Erfahrungen in Kenia.
Schriftliche Zulassungsarbeit zum ersten Staatsexamen für das
Lehramt an Gymnasien. Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

Ast, Guido

- 1987 Jak Katarikawe, der Maler und Musiker.
Ausstellung ostafrikanischer Künstler in der Deutschen Stiftung für
Internationale Entwicklung zum Tag der Offenen Tür am 11.10.1987.
Feldafing

Ayayo, Ocholla A.B.C.

- 1980 The Luo Culture.
Wiesbaden

- Ayot, Henry, Okello
 1977 Historical texts of the LAKE REGION of East Africa.
 Nairobi
- 1979 A History of the LUO-ABASUBA of WESTERN KENYA.
 From A.D. 1760-1940.
 Nairobi
- Azevedo, Warren L. d'(Hrsg.)
 1973 The traditional artist in African societies.
 Bloomington, London
- Bassani, Ezio
 1978 19th- CENTURY AIRPORT ART.
 In: African Arts, Bd. 12, Nr. 2, S. 34f
- Behrend, Heike
 2000 "Felling Global". The Likoni Ferry Photographers of Mombasa, Kenya.
 In: African Arts. Bd. 33, Nr. 3, S. 70-77
- Bender, Wolfgang, Dressler C.P.
 1979 „Wenn wir das sehen, werden wir glücklich sein“. Afrikanische oder
 afroeuropäische Kunst.
 In: Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) Moderne Kunst aus Afrika.
 Horizonte`79.
 Berlin, S. 10-13
- Bender, Wolfgang; Ströter-Bender, Jutta
 1993 Populäre Kunst in Afrika.
 In: AFRIKA – IWALEWA. Kunstforum. Berlin, Bd. 122, S. 179-197
- Beneath the Rainbow
 1994 Beneath the Rainbow. A Collection of Children's Stories and Poems
 from Kenya.
 1. Auflage 1992, Nairobi
- Benzing, Brigitta
 1978 Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischer Kunsttheorie.
 Wiesbaden
- Bianchi, Paolo
 1993 Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen & Parallelen.
 Analysen, Entwürfe, Modelle & Stimmen.
 In: AFRIKA-IWALEWA. Kunstforum. Berlin, Bd. 122, S. 83-115
- Bihalji-Merin, Oto
 1959 Das naive Bild der Welt.
 Köln
- 1975 Die Naiven der Welt.
 1. Auflage 1971, Wiesbaden
- Bilder des Menschen
 1973 Bilder des Menschen in fremden Kulturen.
 Ausst. Katalog, Stuttgart

- Bogonko, Sorobea Nyachieo
 1994 A History of Modern Education in Kenya (1895-1991).
 1. Auflage 1992, Nairobi
- Bravman, René A.
 1973 Open Frontiers: The Mobility of art in Black Africa.
 Seattle
- Broszinsky-Schwabe, Edith
 1988 Kultur in Schwarzafrika. Geschichte - Tradition – Umbruch – Identität.
 Köln
- Brown, Jean Lukas
 1972 Tadtional Sculpture in Kenya.
 In: African Arts. Bd. 6, Nr. 1, S. 16-20, 58
 1980a THE USEFUL ARTS OF KENYA.
 Besprechung der Ausstellung im Museum of African Art, Washington.
 In: African Arts. Nr. 4, S. 78
 1980b Miji Kenda Grave and Memorial Sculptures.
 In: African Arts. Bd. 13, Nr. 4, S. 36-57
- Brush, Wanyu
 1997 What is the anthropology of Art: By Thane Byng.
 Unveröffentlicher Aufsatz
- Bukenya, Austin; wa-Gachanja, Muigai; Nandwa, Jane
 1997 Oral Literature. A Senior Course.
 Nairobi
- Champion, Arthur
 1967 The Agiryama of Kenya.
 Occasional paper Nr. 25, Royal Anthropological Institute of Great Britain
- Clark, Toby
 1997 Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert.
 Köln
- Coates, Ross; Feldman, Bella T.
 1973 New Cattle Sculpture of Uganda.
 In: African Arts. Bd. 7, Nr. 1, S. 16-19
- Cornet, Joseph-Aurélien et al.
 1989 60 ans de peinture au Zaire.
 Brüssel
- Court, Elsbeth
 1995 notes
 In: Havell Jane (Hrsg.). Seven Stories about modern art in africa.
 London, S. 290-308
 1996 Kenya.
 In: Turner Jane (Hrsg.). The Dictionary of Art. London, S. 906-909
- Daler, Judith von
 1971 In: African Arts. Bd. 4, Nr. 1, S. 50-52

- Deepwell, Katy
1996 Reading in Detail. Katy Deepwell on the work of Ndidi Dike.
In: Nka Journal of Contemporary African Art. Nr. 5, S. 40-43
- Duerden, Dennis
1963 The Modern African Artist.
In: Athene II
- Elkan, W.
1958 The East African Trade in Wood Carvings.
Africa, Bd. 2, Nr. 57, S. 314-23
- Encyclopedia of World Art
1959 London, Bd. 10.
- Enwezor, Okwui
1994 Redrawing the boundaries: Towards a new African art Discourse
In: Nka. Journal of Contemporary African Art. Nr. 1, S. 3-7
- Faber, Paul
1997 Kivuthi Mbuno – Bilder aus früheren Zeiten.
In: Kivuthi Mbuno. Vom Leben der Kamba.
Köln, S. 8-14
- Fagg, William
1965 Tribes and Forms in African Art.
London
- Felix, Marc L.
1994 Eine kurze Geschichte von Tansania. Wo kamen sie alle her? S. 31-33
Die traditionelle Skulptur Tansanias. Ein Überblick. S. 37-74
In: Jahn Jens (Hrsg.): Tansania. Meisterwerke afrikanischer Skulptur
Sanaa za mabingwa wa kiafrika. München
- Forkl, Hermann; Hirt, Hans-Martin
1997 Heil- und KörperKunst in Afrika.
Stuttgart
- Fosu, Kojo
1986 20th Century Art of Africa.
Zaria
- Gacheru, Margaretta wa
1995 Kiarie: Artist and Acriculture Student.
In: The East African. Lifestyle. 12.3.1995
1996 A tribute to the doyen of local art.
In: Daily Nation. 22.3.1996, S. 8
1997 International Artists Retreat to Naivasha for Creative Break.
In: The East African. 14-20.4.1997, S. III
1997 Painters converge for Museum 'festival'.
In: Daily Nation. 21.3.1997, S. 8

Galerie Hülsen

1999 Informationsblatt.
November 1999, Frankfurt

Gallery Watatu

a. 1995 Joel Oswaggo Biographical Notes. Nairobi
b. 1995 Kivuthi Mbuno Biographical Notes. Nairobi
1996 Meek Gichugu 1996. Notes on the Artist. Nairobi
1997 The Passionate Journey. Nairobi

Goethe Institut

1996 Programm, November 1996

Grosse, Einstein

1894 Die Anfänge der Kunst.
Freiburg im Br.

Groth, Eckhard

1980 Initiation und Altersklassensysteme.
In: Bänziger, Andreas; Groth, Eckhard; Kilchenmann, André: Kenia
Frankfurt. S. 31-57

Gutberlet, Marie-Hélène

1998 Regisseure im Interview.
In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.), Cinema Afrika.
Berlin, 13.2 bis 29.3.1998, S. 2

Haffner, Pierre

1998 Der Reichtum des afrikanischen Films heute.
In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.), Cinema Afrika.
Berlin, 13.2 bis 29.3.1998, S. 3

Hartley, Aden

o. Jahr Modern Masters.
In: Kenya Airways. Msafiri Inflight Magazine of Kenya.
Bd. 3, Nr. 1, S. 6-8

Hartwig, Gerald W.

1969 A Historical Perspective of Kerebe Sculpturing – Tanzania
Tribus, 18, S. 85-102
1978 Sculpture in East Africa.
In: African Art. Bd. 11, Nr. 4, S. 62-65

Hassan, Salah

1995 The Modernist Experience in African Art. Visual expressions of the self
and cross-cultural aesthetics.
In: Nka. Journal of contemporary african art. Nr. 2, S. 30-33, 72

Hauge, Hans-Egil

1974 Luo Religion and Folklore.
Oslo

- Hill, Stan
1997 Art about Oswaggo's folk.
In: traveller msafiri, The inflight magazine for Kenya Airways.
18.2 bis 1.4.1997, S. 60-62
- Hirst, Terry
1970 Samwel Wanjau: Kenyan Carver.
In: African Arts. Bd. 3, Nr. 3, S. 48
1971 New Art from Kenyatta College.
In: African Arts. Bd. 4, Nr. 4, S. 36-39
- Hoehler-Fatton, Cynthia
1996 Women of Fire & Spirit. History, Faith and Gender in Roho Religion in
Western Kenya.
New York, Oxford.
- Holy, Ladislav
1967 The art of africa: Mask and figures from eastern and southern africa.
London
- Gabriel, Alexandra
1999 Die Kunst soll der Gemeinschaft von Nutzen sein. Chain Muhandi und
sein Werk.
Katalog zur Ausstellung im Regierungspräsidium Darmstadt. Darmstadt
- Hug, Alfons
1996 Neue Kunst aus Afrika.
In: Neue Kunst aus Afrika. Katalog zur Ausstellung im Haus der
Kulturen der Welt. Berlin, S. 10-20
- Hulst, Walter van; Manche, Leopold; Oomen, Mar
1990 Kunst uit Kenya.
Katalog zur Ausstellung der Technischen Universität Eindhoven.
Eindhoven
- Italiaander, Rolf
1957 Neue Kunst in Afrika.
Mannheim
- Jahn, Johannes
1989 Wörterbuch der Kunst.
Stuttgart
- Jansen, Karl Heinz
1981 Literatur und Geschichte von Afrika. Darstellung der vor-kolonialen
Geschichte und Kultur Afrikas in der englisch- und französisch-
sprachigen fiktionalen afrikanischen Literatur.
Berlin
- Jantjes, Gavin
1993 The Artist as a cultural Salmon. A View from the Frying Pan.
In: Third Text. Africa special issue. London, Nr. 23, S. 103-106

- Jégédé, Délé
1983 Trends in Contemporary Nigerian Art: A Historical Analysis.
Indiana University
- Kang'ara, wa Njambi
1984 Art in National Struggle.
Unveröffentlichtes Manuskript
- Kariuki, John
1997 Big EA Art Show Now Open to Professionals, too.
In: The East African. 6 bis 12.1.1997, S. VI
- Kasfir, Sidney, Littlefield
1969 Nnaggenda. Experimental Ugandan Artist.
In: African Arts. Bd. 3, Nr. 1, S. 8-13
1980 Patronage and Maconde Carvers.
In: African Arts. Bd. 13, Nr. 3, S. 67-69, 91
1992 African Art and Authenticity. A Text with a Shadow.
In: African Arts. Nr. 2, S. 41-53
- Kay, Stafford
1978 Peter Nzuki: Calabash Carver of Kenya.
In: African Arts. Bd. 12, Nr. 1, S. 40-41
- Kecskési, Maria
1994 Einleitung.
In: Jahn Jens (Hrsg.): Tansania. Meisterwerke afrikanischer Skulptur
Sanaa za mabingwa wa kiafrika. München
- Kennedy, Jean
1992 New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a
Generation of Change.
Washington
- Kenyatta, Jomo
1962 Facing Mount Kenya - The Tribal Life of the Gikuyu.
1. Auflage 1959. London, New York
- Kenya Art Panorama
1992 Kenya Art Panorama.
Ausstellung in Centre Culturel Francais, Nairobi, 17. bis 30.11.1992
Nairobi
- Kieti, Mwikali, Coughlin Peter
1990 Barking, You'll Be Eaten! The Wisdom of Kamba Oral Literature.
Nairobi
- Ki-Zerbo, Joseph
1988 Die Geschichte Schwarz – Afrikas.
Frankfurt

- Kleine-Gunk, Bernd
 1994 Kunst aus Kenya. Sieben ostafrikanische Maler.
 Wuppertal
 1996 Aufbruch Afrika. Moderne Afrikanische Kunst.
 Die Sammlung Kleine-Gunk.
 Fürth
- Koloane, David
 1993 The Identity Question. Focus on Black South African Expression.
 In: Third Text. Africa special issue. London, Nr. 23, S. 99-102
- Koloß, Hans-Joachim
 1974 Das figürliche Werk Ostafrikas.
 In: Gagern Axel von, H.-J. Koloß, W. Lohse (Hrsg.): Ostafrika. Figur und
 Ornament.
 Stuttgart, S. 19-44
- Kowalski, Marek Arpad
 1969 Wood-Carvings of Figures by Peoples of East Africa.
 Africana Bulletin 10, Warschau
- Krammer, Alois
 1994 Gegenwartskunst in Kenia - über sechs moderne Maler.
 Essen
 1995 Wanyu Brush, Francis Kahuri, Ament Soi und Meek Gichugu –
 Kurzporträts kenianischer Künstler.
 In: Jaroschka Markus (Hrsg.) Lichtungen. Zeitschrift für Literatur, Kunst
 und Zeitkritik Nr. 62/ XVIJg., S. 73-96
- Krieger, Kurt
 1990 Ostafrikanische Plastik.
 Museum für Völkerkunde Berlin, Berlin
- Lexikon der Kunst
 1989 Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst.
 Freiburg
- Lindblom, G.
 1920 The Akamba in British East Africa.
 Uppsala
- Liyong, Taban lo (Hrsg.)
 1986 Popular Culture of East Africa: Oral Literature.
 1. Auflage 1972, Nairobi
- Lucie-Smith, Edward
 1997 DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst.
 Köln
- Mack, John
 1995 Eastern Africa.
 In: Phillips Tom (Hrsg.), Africa. The Art of a Continent.
 München, S. 117-177

- Makonde
1989 Makonde. Wooden sculpture from East Africa from the Malde Collection.
Oxford
- Martin, Jean-Hubert (Hrsg.)
1989 Magiciens de la terre.
Paris
- Maxon, Robert M.
1994 East Africa. An Introductory History.
1. Auflage 1986, Nairobi
- Meier-Rust, Kathrin
1991 Forscht Afrika? Kritik der Wanderausstellung „Africa Explores: 20th Century African Art“ (New York 1991).
In: Afrika – Iwalewa. Kunstforum, Bd. 122, Roßdorf
- Meisterwerke der Kunst
1994 Meisterwerke der Kunst. Malerei von A-Z.
Chur
- Meurant, Georges
1994 Ton- und Holzskulpturen aus Nordost-Tansania.
In: Jens Jahn (Hrsg.) Tanzania. Meisterwerke afrikanischer Skulptur.
München
- Miano, Kihare
1995 Visuelle Kunst in Kenya.
In: Jaroschka Markus (Hrsg.) Lichtungen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Zeitkritik Nr. 62/ XVIJg., S. 93-96
- Miller, Judith von
1975 Art in East Africa. A Guide to Contemporary Art.
Nairobi
- Mount, Marshall W.
1989 African Art. The years since 1920.
1. Auflage 1973, New York
- Msanji, Francis
1970 I Opened My Eyes To The World.
In: African Arts. Bd. 3, Nr. 4, S. 28-31
- Mwagiru, Giugu
1995 Getting their art to.
In: The Sunday Nation, 10.12.1995, Nairobi, ohne Seite
- Mwangi, Rose
1983 Kikuyu Folktales. their nature and value.
1. Auflage 1970, Nairobi

- Nation Correspondent
1997 A meeting of old and new talent.
In: Daily Nation, 6.6.1997, Nairobi, S.8
- Ng'weno, Hilary
1967 Letter from Nairobi.
In: African Arts. Nr. 2, Bd. 1, S. 66-69
- Niederhuber, Margit
1995 Schriftliche Literatur in Ostafrika
In: Jaroschka Markus (Hrsg.) Lichtungen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Zeitkritik. Nr. 62/ XVIJg., S. 69-71
- Njau, Elimo (Hrsg.)
1973 Tradition and Progress. An East African artist's workshop to mark ten years of Independent creative struggle.
Nairobi
- Ntiro, Sam
1963 East African Art.
In: Tanganyika Notes and Records. 61, S. 121-134
- Nyachae, Wanjiku
1995 Concrete narratives and visual prose. Two stories from Kenya and Uganda.
In: Havell Jane (Hrsg.). Seven Stories about modern art in africa
London, S. 160-189
- Nyalgondho wuod
1991 Nyalgondho wuod - Ombare and the Lost Woman from Lake Victoria. A Traditional Kenyan Tale illustrated by Joel Oswaggo.
Nairobi
- Odongo, Onyango .ku.; Webster, J. B.
1976 The central Lwo during the aconya.
Nairobi
- Oguibe, Olu
1993 In the 'Heart of Darkness'. Editorial.
In: Third Text. Africa special issue. London, Nr. 23, S. 3-8
1994 Internationalism
In: Nka. Journal of Contemporary African Art. Nr. 1, S. 24-28
1995 Art, Identity.
In: Nka. Journal of Contemporary African Art. Nr. 3, S. 26-33
- Okpewho, Isidore
1992 African Oral Literature. Backgrounds, Character and Continuity.
Bloomington und Indianapolis
- Oomen, Mar
1989 Waar die andere Kunstenaar left. Over Hedendaagse Kunst en Kunstenaars in Kenya.
Dissertation, Amsterdam

- Ostafrika
1981 Ostafrika. Reisehandbuch. Kenya – Tanzania.
Frankfurt
- Oswaggo, Joel
1997 Joel Oswaggo's Autobiography.
Unveröffentlichtes Manuskript
- Owiti, Hezbon Edward
1969 Painting is a Creation.
In: African Arts. Nr. 3, Bd. 2, S. 18-19
- Parrott, Fred J.
1972 Indroduction to african art of Kenya, Zaire and Nigeria.
New York
- p'Bitek, Okot
1971 Religion of the Luo.
Nairobi
1986 Artist the Ruler. Essays on Art, Culture and Values.
Nairobi
- Péus, Gunter
1979 Sammeln. Erfahrungen eines Sammlers.
In: Moderne Kunst aus Afrika. Horizonte'79. 1. Festival der
Weltkulturen.
Berlin, S. 26-36
1993 Kunst aus Afrika Heute. Meisterwerke der Sammlung Péus
Hamburg
- Phillips, Tom (Hrsg.)
1995 Africa. The Art of a Continent.
München
- Rasheed, Araeen
1995 What is post-apartheid. South Africa and its place in the world.
In: Biennale Johannesburg. S. 16-19.
- Roberts, Allen F.; Roberts, Mary Nooter
2000 Papisto Boy
In: African Arts. Bd. 33, Nr. 2, S. 72-79
- Rodney, Walter
1989 How Europe underdeveloped Africa.
Nairobi
- Routledge, W. Scoresby
1906 An Akikuyu image.
In: Man. Nr. 1, S. 1-4
- Rychner, Rose-Marie
1996 Contemporary Art in Uganda.
Aschaffenburg

- Sewera, Katharina
 1994 Eine eigene Welt. Kunst aus Kenia kennt man bei uns kaum.
 In: Kleine Zeitung. Graz, 16.11.1994, S. 59
- Ströter-Bender, Jutta
 1991 Zeitgenössische Kunst der >Dritten Welt<.
 Köln
- Sukuro, Etale P.E.
 1982 Art marketing und Patronage in Kenya.
 Unveröffentlichtes Manuskript, Mombasa
 1990 Kunst für das Volk.
 In: Agthe Johanna. Wegzeichen. Frankfurt. S. 139-148
 1995 Sisi Kwa Sisi: an Introductory Note.
 In: Havell Jane (Hrsg.). seven stories about modern art in africa.
 London, S. 283-287
- Sultan, Somjee
 1992 Material Culture of Kenya.
 Nairobi
- Szalay, Miklós (Hrsg.)
 1995 Afrikanische Kunst. Aus der Sammlung Han Coray 1916-1928.
 Zürich
- Thurnwald, Richard
 1935 Black and White in East Africa.
 London
- Traoré, Karim
 1998 Afrikanische Filmemacher: Die Welle, die sich vom Meer trennen
 möchte?
 In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.), Cinema Afrika.
 Berlin, 13.2 bis 29.3.1998, S. 8
- Troughear, A.
 1987 Kamba Carving: Art or Industry?
 In: Kenya Past and Present. 19, S. 15-25
- Trowell, Margaret
 1947 Modern African Art in East Africa.
 In: Man, Bd. XLVII, Ka. 1-16, S. 1-7
 1960 African Design.
 London
- Trowell, Margaret; Nevermann, Hans
 1982 Afrika und Ozeanien.
 1. Auflage 1967, Salzburg
- Udechukwu, Obiora
 1985 Verschiedene Vorstellungen afrikanischer Kunst heute.
 In: Iwalewa. Charakter ist Schönheit.
 Städtische Galerie Regensburg, ohne Seite

- Vansina, Jan
1961 Oral Traditions: A Study of Oral Methodology.
London
- Vogel, Susan
1993 The official story.
In: Africa explores: 20TH Century Art.
1. Auflage 1991, New York, S. 176-197
- Wahlman, Maude
1974 Contemporary African Arts.
Chicago, Illinois
- Wahrig, Gerhard
1991 Deutsches Wörterbuch.
Gütersloh/ München
- Weiss, Evelyn
1981 Bemerkungen zur Ausstellungspraxis von Kunst aus nicht-
abendländischen Kulturkreisen.
In: Auer H. (Hrsg.): Das Museum und die dritte Welt.
München, S. 267-273
- Were, G.S.
1967 A History of the Abaluyia of Western Kenya.
Nairobi
- Widmann, Ulrike
1992 Bildhauerei in Zimbabwe.
In: Skulpturen aus Zimbabwe 1989-1992.
Ausstellung vom 28.11.1992 bis 30.1.1993 in der Kunsthandlung Bilder-
Lang Freudenstadt. Freudenstadt, S. 13-16
- zeitgenössische Skulptur Europa Afrika
1998 7. Triennale der Kleinplastik 1998. zeitgenössische Skulptur Europa
Afrika.
SüdwestLB Forum, Stuttgart

XII. ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 Übersichtskarte, in Krieger (1990: ohne Seite)
- Abb. 2 Weibliche Figur, Nyamwezi, Tanzania (circa 1900, Holz, Höhe 74,5 cm), Privatsammlung, in Phillips (1995: 161, Abb. 2.48)
- Abb. 3 Stuhl mit weiblicher Figur, Nyamwezi, Tanzania (Holz, Höhe 94 cm), Privatsammlung, in Phillips (1995: 163, Abb. 2.50)
- Abb. 4 Kwere, Tanzania (Holz, Höhe 50,5 cm, Breite, 28 cm, Tiefe 30 cm), Galerie Fred Jahn, München, in Jahn (1994: 428, Abb. 241)
- Abb. 5 Ledermaske, Duruma, Kenia (ohne Angaben), in Brown (1972: 18, Abb. 7)
- Abb. 6 Ledermaske, Kuria, Kenia (ohne Angaben), in Brown (1972: 16, Abb. 4)
- Abb. 7 Ledermaske, Kuria, Kenia (ohne Angaben), in Brown (1972: 19, Abb. 9)
- Abb. 8 Tänzer mit Ledermaske, Kuria, Kenia (ohne Angaben), in Brown (1972: 20, Abb. 10)
- Abb. 9 Ledermaske, Kwafi, Tanzania (Höhe 30,8 cm), Museum für Völkerkunde Berlin, seit 1896, in Jahn (1994: 41)
- Abb. 10 Kwere Maske, Tanzania (Holz, Höhe 46 cm, Breite 27 cm, Tiefe 26 cm), in Phillips (1995: 427, Abb. 240)
- Abb. 11 Dan, Elfenbeinküste (Holz, Höhe 22,5 cm), Sammlung Coray, in Szalay (1995: ohne Seite, Abb.13)
- Abb. 12 Maske, Ziba, Tanzania (Höhe (ohne Bart) 28 cm, Breite 13,5 cm), Linden-Museum Stuttgart, seit 1901, in Jahn (1994: 399, Abb. 205)
- Abb. 13 Maske, Tongwe, Tanzania, (Höhe [ohne Bart] 23,5 cm, Breite 17,5 cm, Tiefe 11 cm), Sammlung Felix, in Jahn (1994: Abb. 228)
- Abb. 14 Paar von Grabskulpturen, Zaramo, Tanzania (Holz, Gesamthöhe je 70 cm, Figuren 38 cm und 37 cm), Privatsammlung Zürich, in Jahn (1994: 97)
- Abb. 15 von links nach rechts,
a: Fliegenwedel mit weiblicher Figur und Kind auf dem Rücken, Kwere, Tanzania (Holz, Gesamthöhe 59 cm, Figur 15,5 cm), Sammlung Felix;
b: Fliegenwedel mit weiblicher Halbfigur, Kwere, Tanzania (Holz, Gesamthöhe 72 cm, Figur 15 cm), in Jahn (1994: 143, Abb. 56, 57)
- Abb. 16 Tierhorn mit figürlichen Stöpsel, Zigua, Pare (?), Tanzania/ Kenia (Gesamthöhe 59 cm), Privatsammlung, in Jahn (1994: 197: Abb. 105)
- Abb. 17 Figur an Schalenzither, Timba, Jita, Sukuma, Mwanza, Tanzania (Holz, Höhe der Figur 31 cm), Linden Museum Stuttgart, seit 1905, in Jahn (1994: 218)
- Abb. 18 Stab mit weiblicher Halbfigur, Nyamwezi, Tanzania (Holz, Gesamthöhe 94,6 cm, Figur 35 cm), Sammlung Boulanger Liège, in Jahn (1994: 231)
- Abb. 19 Männliche Tonfigur, Kwere, Zigua (?), Tanzania (Holz, Höhe 25,8 cm), Nolan/ Eckman Gallery, New York, in Jahn (1994: 159, Abb. IV 9)
- Abb. 20 Karte mit Stilprovinzen, in Jahn (1994: 39)
- Abb. 21 von links nach rechts,
a: Weibliche Figur, Malawi, Tanzania (Holz, Glas, 27 x 7 x 5 cm), Museum für Völkerkunde, Wien;
b: Weibliche Figur mit Tatauierung, Malawi, Tanzania (Holz, Höhe 48 cm), Bareiss Family Collection;
c: Weibliche Figur, wahrscheinlich Yao, Malawi, Tanzania (1909, Holz, 76 x 18 x 11 cm), The Trustees of the British Museum, London;
d: Männliche Figur, Malawi, Tanzania (Holz, 103 x 30 x 20 cm), Felix Collection, in Phillips (1995: 168, Abb. 2.58 a bis d)

- Abb. 22 Helmmaske der Makonde auf einer Briefmarke aus Mozambique (ohne Angaben), in Makonde (1989: 26, Abb. 12)
- Abb. 23 Makonde, Gesichtsmaske, Süd-Tanzania (frühes 20. Jh., Holz, Höhe 47 cm), Museum für Völkerkunde Leipzig, in Phillips (1995: 177, Abb. 2.67)
- Abb. 24 Figur, Kamba, Kenia (circa 1933, Holz, Metall, Stoff, Höhe 21,3 cm), Bareiss Family Collection, in Phillips (1995: 143, Abb. 2.25)
- Abb. 25 a und b, von links nach rechts, Vorder- und Rückseite, Tanzschild, Kikuyu, Kenia (frühes 20. Jh., Holz, 60 x 42 x 8 cm), Lucien van de Velde, Antwerpen, in Phillips (1995: 142, Abb. 2.247)
- Abb. 26 Kopf eines Stabes, Kamba, Kenia (ohne Angaben), in Brown (1972: 16, Abb. 1)
- Abb. 27 Figur der Kikuyu, Kenia (Ton, ohne Angaben), in Routledge (1906: 1, Abb. A)
- Abb. 28 Tür, Swahili, Tanzania (circa 1900, Holz, Höhe 200 cm), Museum für Völkerkunde, Berlin, in Phillips (1995: 146, Abb. 2.27)
- Abb. 29 a bis c, von links nach rechts,
a: Grabpfosten, Giriama, Kenia (Holz, Höhe 206 cm), Privatsammlung;
b: Grabpfosten, Giriama, Kenia (Holz, Höhe 145 cm), Privatsammlung;
c: Grabpfosten, Giriama, Kenia (Holz, Höhe 190 cm), Privatsammlung,
in Phillips (1995: 144, Abb. 2.26a-c)
- Abb. 30 Stöpsel für Medizinbehälter, Giriama, Kenia (Holz, ohne Angaben), in Brown (1972: 16, Abb. 3)
- Abb. 31 Stöpsel für Medizinbehälter, Giriama, Kenia (Holz, ohne Angaben), in Brown (1972: 16, Abb. 2)
- Abb. 32 Männliche Maske, Duruma, Kenia (Holz, ohne Angaben), in Brown (1972: 19, Abb. 8)
- Abb. 33 Weibliche Maske, Duruma, Kenia (Holz, ohne Angaben), in Brown (1972: 21, Abb. 11)
- Abb. 34 Geoffrey Katantazi Mukasa „Sitting Lady“ (1994, Öl auf Leinwand, 91 x 121 cm)
- Abb. 35 Geoffrey Katantazi Mukasa „Self in the Market“ (1993, Öl auf Leinwand, 120 x 150 cm)
- Abb. 36 Romana Lutwama „The Eva of Nixoa“ (ohne Jahr, Acryl auf Pappe, 85 x 122 cm), in Rychner (1996: 35)
- Abb. 37 „Die medizinische Untersuchung“ (ohne Angaben), in Trowell (1947: 4, Abb. 4)
- Abb. 38 „Der Sturm“ (ohne Angaben), in Trowell (1947: 4, Abb. 5)
- Abb. 39 Gregory Maloba „Ham Mukasa“ (ohne Jahr, Bronze), Uganda Boy Scout Headquarters Kampala, Uganda, in Mount (1973: 97, Abb. 42)
- Abb. 40 Gregory Maloba „Der Jäger“ (Mahagoni, circa drei Fuß lang), in Trowell (1947: 1, Abb. 1)
- Abb. 41 Sam Ntiro „Wasserholen“ („Drawing Water“, ohne Jahr, Tempera), Wand der Northcote Dining Hall, Makerere University College Kampala, Uganda, in Mount (1973: 99, Abb. 43)
- Abb. 42 Sam Ntiro „Zuckerrohrernte“ (1977, Öl auf Hartfaser, 58 x 74 cm), in Péus (1993: 63)
- Abb. 43 Elimo Philip Njau „Melken“ (circa 1972, Öl auf Leinwand, 40 x 51 cm), in Agthe (1990: 285, Abb. 73)
- Abb. 44 Francis X. Nnaggenda „Frieden I“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm), in Rychner (1996: 55)

- Abb. 45 Francis X. Nnaggenda „Frieden II“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm), in Rychner (1996: 55)
- Abb. 46 Theresa Musoke „The Dance of Joy“ (ohne Angaben), in einer Ausstellung im National Museum Nairobi am 23.4.1997, Photo Gabriel
- Abb. 47 Theresa Musoke (ohne Angaben), in einer Ausstellung im National Museum Nairobi am 23.4.1997, Photo Gabriel
- Abb. 48 Pilkington Ssengendo „Landscape in Peace“ (1995, Öl auf Leinwand, 116 x 124 cm), in Rychner (1996: 59)
- Abb. 49 Godran Z. O. Nyotumba „Gor Mahe“ (1997, ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 50-53 Studentenarbeiten der Kenyatta University in Nairobi, Photo Gabriel
- Abb. 54 Ruth Schaffner, in *The Passionate Journey* (1997: ohne Seite)
- Abb. 55 Fredrick Kamau Mbugua „Fruit Sellers“ (ohne Angaben), in GTZ Kalender 1994
- Abb. 56 Shine Tani (ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 57 Andrew Kamondia „Der Fischhändler“ (ohne Angaben), in GTZ Kalender 1994
- Abb. 58 Martin Kamuyu „Wrestling for the beautiful lady“ (ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 59 YMCA Center in Ngecha, Photo Gabriel
- Abb. 60 Kioko Mwitiki (1997, ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 61 Morris Mukumu Amboso „Midwives help a calf into life“ (ohne Angaben), in GTZ Kalender 1994
- Abb. 62 Jak Katarikawe „People happy at Christmas“ (circa 1986, Öl auf Papier, 100 x 61 cm), in Agthe (1990: 211, Abb. 31)
- Abb. 63 kopiert Meek Gichugu, Photo Gabriel
- Abb. 64 Chege George (ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 65 Samwel Ngoje, in *Beneath the Rainbow* (1994: 17)
- Abb. 66 Joel Oswaggo „To help the young calf“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 67 Joel Oswaggo „How children are making toys from the mud“ (1996, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 68 Joel Oswaggo „How all has started“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 69 Wandmalereien der Luo in Nyanza Distrikt (zwischen 1940 und 1945 entstanden, ausgeführt von einem lokalen Handwerker am Haus des Lehrers), in Trowell (1960: ohne Seite, Abb. IV)
- Abb. 70 Joel Oswaggo „Matatu“ (1997, Bleistift auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 71 Joel Oswaggo „The dog heals an eye disease“ (1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 72 Joel Oswaggo „New Homestead“ (1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 73 Joel Oswaggo „Herbs“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 74 Joel Oswaggo „How to chase the devils“ (1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 75 Joel Oswaggo „How to stay with the demon“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 76 Joel Oswaggo „dilo“ (1988, Farbstifte auf Papier, 24,5 x 35,5 cm), in Agthe (1990: 349, Abb. 102)

- Abb. 77 Joel Oswaggo „Untitled“ (oder „Sick child“, circa 1987 Farbstifte auf Papier, 15 x 25,5 cm), in Agthe (1990: 335, Abb. 97)
- Abb. 78 Joel Oswaggo „The treatment for children“ (1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 79 Joel Oswaggo „To treat the stomach“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 80 Joel Oswaggo „Healing the skin disease“ (1996, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 81 Joel Oswaggo „Manyasi for the skin disease“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 82 Joel Oswaggo „To heal the sick person in bubble water“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 83 Joel Oswaggo „Eye disease“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 84 Joel Oswaggo „To examine the sick person“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 85 Joel Oswaggo „The treatment“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 86 Joel Oswaggo „The treatment“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 87 Joel Oswaggo „The homeworks“ (Falscher Titel, Oswaggo hat übersehen, daß im linken Vordergrund eine Behandlung durchgeführt wird, 1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 88 Joel Oswaggo „To bring peace back to the old man“ (Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 89 Joel Oswaggo „How to remove the teeth“ (Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 90 Joel Oswaggo „Calling the lost person back home“ (1996, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 91 Joel Oswaggo „The lost family“ (Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 92 Joel Oswaggo „The song about the ancestors“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 93 Joel Oswaggo „The man with the friendly dog“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 94 Joel Oswaggo „Cut the wood into pieces“ (1997, Farbstifte auf Papier, 42 x 59,1 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 95 Joel Oswaggo „How to repair gourds“ (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 96 Joel Oswaggo „Overloading with work“ (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 97 Joel Oswaggo „The refugees“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 98 Joel Oswaggo „Offence against children“ (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 99 Joel Oswaggo „The domestic violence“ (1995, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), Privatbesitz, Photo Gabriel
- Abb. 100 Joel Oswaggo „We must fight for equality“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 101 Joel Oswaggo „Fishing Lake“ (ohne Angaben), in Hill (1997: 61)

- Abb. 102 Joel Oswaggo „Woman with water“ (1997, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 103 Joy Adamson „Rendile woman“ (ohne Angaben), in Adamson (1967: 163, Abb. XIX)
- Abb. 104 Joy Adamson „Luo warrior“ (ohne Angaben), in Adamson (1967: 164, Abb. XX)
- Abb. 105 Fred Oduya „Turkana women“ (1992, Öl auf Leinwand, 67 x 48 cm), in Kenya Art Panorama (1992: 5)
- Abb. 106 Fred Oduya, „Ein Tropfen Blut ist nahrhaft“ (ohne Angaben), Photo von Galerie Hülsen, Frankfurt
- Abb. 107 Francis Kahuri „You made sweet“ (1992, Acryl auf Leinwand, 69 x 89 cm), in Kenya Art Panorama (1992: 12)
- Abb. 108 Zachariah Mbuttha „Thirsty woman“ (1992, Öl auf Leinwand, 63 x 46 cm), in Kenya Art Panorama (1992: 13)
- Abb. 109 David Kimani (ohne Angaben), in Shelter HFCK Calender, Visual Art Competition 1994, Nairobi
- Abb. 110 David Kimani „Rhino scare“ (1992, Öl auf Leinwand, 62 x 93 cm), in Kenya Art Panorama (1992: 3)
- Abb. 111 David Kimani „Dance by Pueblo People in Santa Fee, New Mexico“ (1997, Öl auf Papier, 27 x 17 cm), Photo Gabriel
- Abb. 112 Acent Soi, ohne Titel (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 90 x 35 cm), in Hulst, Manche, Oomen: Kunst uit Kenya (1990: ohne Seite)
- Abb. 113 Kivuthi Mbuno, ohne Titel (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 47 x 73 cm), in Neue Kunst aus Afrika (1996: 124)
- Abb. 114 Kivuthi Mbuno, ohne Titel (circa 1987, Farbstifte auf Papier, 38 x 51 cm), in Agthe (1990: 234, Abb. 43)
- Abb. 115 Richard Kimathi „The new wife“ (ohne Angaben), in einer Ausstellung im National Museum, Nairobi, 23.4.1997, Photo Gabriel
- Abb. 116 Geschäft eines Schildermalers in Dandora, Nairobi, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 117 Friseurschild eines Schülers von David Kimani in Bull Bull, in der Nähe von Ngong town, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 118 Hocker eines Schuhputzers in Dandora, Nairobi, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 119a,b Nairobi 1997, a: Imbißstube, Photo Gabriel
b: Friseursalon, Photo Gabriel
- Abb. 120 Seitenansicht einer Imbißstube in Dandora, Nairobi, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 121 Vorderansicht einer Imbißstube in Dandora, Nairobi, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 122 Berthiers „Aids“ (1992, Öl auf Hartfaser, 61 x 90 cm), in Péus (1993: ohne Seite), auf dem Bild steht die Jahreszahl 1990
- Abb. 123 Berthiers „For Health and Beauty“ (1992, Öl auf Hartfaser, 56 x 95 cm), in Péus (1993: ohne Seite)
- Abb. 124 Acent Soi, ohne Titel („Keep your city clean“, 1983, Öl auf Leinwand, 93 x 93,5 cm), in Agthe (1990: 46, Abb. 137)
- Abb. 125 Berthiers „The old town“ (ohne Angaben), in GTZ Kalender 1994
- Abb. 126 David Kimani vor seinem Friseurschild in Bull Bull, Nähe Ngong town, 1997, Photo Gabriel
- Abb. 127 Joel Oswaggo „The flute dancer“ (1992, Farbstifte auf Papier, 40 x 51 cm), in Kenya Art Panorama (1992: 2)
- Abb. 128 Joel Oswaggo „Maasai“ (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 129 Joel Oswaggo „Natiti player“ (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 20,3 x 30,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel

- Abb. 130 Meek Gichugu „Let's think about our home town“, in GTZ Kalender 1995
- Abb. 131 Meek Gichugu „Taking water“ (1989, Öl auf Leinwand, 68 x 40 cm),
in Krammer (1994: Abb. 43)
- Abb. 132 Frederick Kamau Mbugua „Mating“ (1987-89, Öl auf Leinwand, 88 x 53 cm),
in Krammer (1994: Abb. 44)
- Abb. 133 Meek Gichugu „Oh, Mother“ (1989, Öl auf Leinwand, 17 x 23 cm),
in Krammer (1994: Abb. 46)
- Abb. 134 Francis Kahuri „A Hungry Man is an Angry Man“ (1989, Öl auf Leinwand,
48 x 31 cm), in Krammer (1994: Abb. 13)
- Abb. 135 Francis Kahuri „You Cannot Live by Bread Alone“ (1992, Öl auf Leinwand,
39 x 56 cm), in Krammer (1994: Abb. 14)
- Abb. 136 Francis Kahuri „Treating Swollen Head“ (1990, Acryl auf Leinwand,
ohne Maße), in Krammer (1994: Abb. 15)
- Abb. 137 Meek Gichugu „Queen“ (1990, Öl auf Leinwand, ohne Maße),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 138 Wanyu Brush „My broken Family“ (1985, Öl auf Leinwand, 86 x 92 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 139 Wanyu Brush „Behind the Curtain“ (1985, Öl auf Leinwand, 103 x 86 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 140 Meek Gichugu „This is what I saw“ (1989, Öl auf Leinwand, 40 x 68 cm),
in Krammer (1994: Abb. 47)
- Abb. 141 Meek Gichugu „Crying for the house on the top“ (1990, Öl auf Leinwand,
24 x 16 cm), in Krammer (1994: Abb. 48)
- Abb. 142 Meek Gichugu „For You“ (1992, Öl auf Leinwand, 41 x 68 cm),
in Krammer (1995: 93-96)
- Abb. 143 Meek Gichugu „Helpless“ (1997, Öl auf Leinwand, 77 x 73 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 144 Rufus Ogundele „Curious Creatures“ (ohne Jahr, Linolium, 15,5 x 18 cm),
in Kennedy (1992: 71)
- Abb. 145 Hezbon Edward Owiti „Adam und Eve“ (1968, ohne Angaben),
in African Arts (1969: 19)
- Abb. 146 Hezbon Edward Owiti „Life tree of Creature“ (circa 1974, Linolschnitt,
40 x 33 cm), in Agthe (1990: 376)
- Abb. 147 Wanyu Brush „What do you want?“ (1994, Wasserfarbe auf Papier,
29,7 x 20,6 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 148 Meek Gichugu „Musician“ (1997, 25 x 40cm, Öl auf Leinwand),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 149 Meek Gichugu „Trapping“ (1996, Öl auf Leinwand, 25 x 40 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 150 Meek Gichugu „Struggle“ (1996, Öl auf Leinwand, 44 x 35 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 151 Meek Gichugu „My beautiful world“ (1996, Öl auf Leinwand, 83 x 87 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 152 Meek Gichugu, ohne Titel (1996, Öl auf Leinwand, 83 x 87 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 153 Meek Gichugu „Self-loving“ (1996, Öl auf Leinwand, 35 x 24 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 154 Meek Gichugu „Trying“ (1996, Öl auf Leinwand, 48 x 48 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 155 Meek Gichugu „Collecting“ (1996, Öl auf Leinwand, 25 x 35 cm),
im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel

- Abb. 156 Meek Gichugu „Pulling water“ (1996, Öl auf Leinwand, 40 x 25 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 157 Meek Gichugu „Jazzman“ (1997, Öl auf Leinwand, 41 x 25 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 158 Meek Gichugu (ohne Angaben), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 159 Meek Gichugu (ohne Angaben), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 160 Meek Gichugu, ohne Titel (1996, Öl auf Leinwand, 72 x 101 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 161 Meek Gichugu „In Any Way“ (1996, Öl auf Leinwand, 85 x 91 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 162 Meek Gichugu, ohne Titel (1996, Öl auf Leinwand, 84 x 71 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 163 David Jaa Munyua (ohne Angaben), in Informationsblatt der Galerie Hülsen
- Abb. 164 D. Kinyanjui „Freiheit und Arbeit“ (ohne Angaben), Photo von Galerie Hülsen, Frankfurt
- Abb. 165 Lucy Njeri „Wife Inheritance“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 84 x 147 cm), in Johannesburg Biennale (1995: 173)
- Abb. 166 Sebastian Kiarie „Suffering of Womankind“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 49 x 38 cm), in Johannesburg Biennale (1995: 172)
- Abb. 167 Sebastian Kiarie „Woman with a fan“ (1995, Öl auf Leinwand, 75 x 48 cm)
- Abb. 168 Sebastian Kiarie „Drunkard“ (1996, Öl auf Leinwand, 82 x 117 cm)
- Abb. 169 Salvador Dali „L'Énigme de Guillaume Tell“ (1933, Öl auf Leinwand, 201,5 x 346 cm), Museum für Moderne Kunst Stockholm), in Salvador Dali (1979: ohne Seite)
- Abb. 170 Salvador Dali „The Great Masturbator“ (1929, ohne Angaben), in Salvador Dali (1979: ohne Seite)
- Abb. 171 Salvador Dali „Dormeuse cheval, lion invisibles“ (1930, Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm), in Salvador Dali (1979: 249)
- Abb. 172 Jak Katarikawe „I have caught you at last“ (1988, Öl auf Papier, 63,5 x 52,5 cm), in Agthe (1990: 216, Abb. 34)
- Abb. 173 Ooko (ohne Angaben), in Ausstellung Gallery Watatu 1997, Photo Gabriel
- Abb. 174 Acent Soi „Elephants behaving like People“ (1992, Öl auf Leinwand, 145 x 90 cm), in Krammer (1995: 93-96)
- Abb. 175 Kivuthi Mbuno, ohne Titel (ohne Jahr, Farbstifte auf Papier, 78 x 106 cm), Privatbesitz, in Neue Kunst aus Afrika (1996: 123)
- Abb. 176 Johannes Chauke, Südafrika, „Pig Policeman“ (1988, Holz und Farbe, 111,5 x 23 x 35 cm), The Standard Bank Collection of African Art, University of the Witwatersrand, Johannesburg, in art from south africa (1990: 47, Abb.7)
- Abb. 177 Twins Seven Seven, Nigeria, „Blessed Hunter“ (1978, Mischtechnik auf Stoff, 170 x 200 cm), in Neue Kunst aus Afrika (1996: 182)
- Abb. 178 Makonde, Anonym, ohne Titel (70er Jahre, Ebenholz, 58 x 13 x 6 cm), in Péus (1993: 29)
- Abb. 179 Makonde Anonym, „The chief of the spirits and his family“ (ohne Angaben), in Makonde (1989: 29, Abb. 15)
- Abb. 180 Georges Lilanga „Mashindano ya ulimi“ (ohne Angaben), als Postkarte von der Gallery Watatu herausgegeben
- Abb. 181 Chain Muhandi „Opening door“ (1989, Batikfarbe auf Papier, 52 x 72 cm)
- Abb. 182 Wanyu Brush „Auf einer Hochzeitsparty“ (1989, Wasserfarben auf Papier, 61 x 43 cm), in Krammer (1995: 93-96)

- Abb. 183 Wanyu Brush „When I was a child“ (1990, Wasserfarbe auf Papier, 46 x 63,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 184 Wanyu Brush „The flying bird“ (1990, Wasserfarbe auf Papier, 46 x 63,3 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 185 a,b...im Garten von Wanyu Brush, Photo Gabriel
- Abb. 186 Chain Muhandi „Market Preacher“ (1990, Batikfarbe auf Papier, 52 x 72 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 187 Chain Muhandi „Blind“ (1990, Batikfarbe auf Papier, 26 x 38 cm), in Entdeckung (1993: 11)
- Abb. 188 Chain Muhandi „Muhandi and banden“ (1992, ohne Angaben), Photo Gallery Watatu
- Abb. 189 Chain Muhandi „Stranded father in the hospital“ (1993, Gouache auf Papier, 52 x 72 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 190 Francis Kahuri „Freedom Fighters“ (1987, Acryl auf Leinwand, 65 x 44 cm), in Oomen (1989: 80)
- Abb. 191 Sane Wadu „Violence in clash town areas“ (ohne Angaben, 138 x 158 cm), in Johannesburg Biennale (1995: 173)
- Abb. 192 Sane Wadu „Accident“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 150 x 230 cm), in Pèus (1993: 71)
- Abb. 193 Chain Muhandi „Herbalist“ (1993, Öl/ Acryl auf Leinwand, ohne Maße), Photo Gallery Watatu
- Abb. 194 Chain Muhandi „Lunch time in town“ (1993, ohne Angaben), Photo Gallery Watatu
- Abb. 195 Chain Muhandi „Discotheque“ (1993, Öl auf Leinwand, 20 x 30 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 196 Chain Muhandi „Bank watchman“ (1994, Öl auf Leinwand, 28,5 x 41,5 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 197 Chain Muhandi „Multiproblems“ (1994, Öl auf Papier, 20 x 29,3 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 198 Chain Muhandi „Lake of Aids“ (1995, Öl auf Leinwand, 50 x 76 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 199 Chain Muhandi „Saloon“ (1995, Öl auf Leinwand, 50 x 76 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 200 Chain Muhandi „Love with a cripple“ (1995, Öl auf Leinwand, 60,5 x 49 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 201 Chain Muhandi „Day of Disable“ (1995, Öl auf Leinwand, 131 x 133 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 202 Chain Muhandi „Ciondo (1)“ (1994, Öl auf Leinwand, 89 x 62 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 203 Chain Muhandi „Welcome“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 48,5 x 58 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 204 Chain Muhandi „Let us plan“ (ohne Jahr, Öl/ Acryl auf Leinwand, 53,5 x 63,5 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 205 Chain Muhandi „Zebra in Trouble“ (ohne Jahr, Öl auf Leinwand, 64 x 89,5 cm), Photo Gallery Watatu
- Abb. 206 Chain Muhandi „Innocent in Trouble“ (1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 73,5 x 101,5 cm), Photo Gallery Watatu, im Besitz des Künstlers
- Abb. 207 Chain Muhandi „Refugee camp“ (1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 103 x 138 cm), Photo Gallery Watatu, im Besitz des Künstlers

- Abb. 208 Chain Muhandi „Vote me for president“ oder „Campaign“ (1995, Öl/ Acryl auf Leinwand, 135 x 147,5 cm), Photo Gallery Watatu, im Besitz des Museums für Völkerkunde Frankfurt
- Abb. 209 Chain Muhandi „Street Musician“ (1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 41 x 51 cm), Privatbesitz, Photo Gabriel
- Abb. 210 Chain Muhandi „Live in Pup“ (1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 77 x 60 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 211 Chain Muhandi „My burden“ (1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 51 x 41 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 212 Chain Muhandi „My family“ (1996, Öl auf Leinwand, 29 x 38 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 213 Chain Muhandi „Teacher“ (1995, Öl auf Leinwand, 28 x 39 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 214 Chain Muhandi „Last“ (1996, Öl/ Acryl auf Leinwand, 64 x 89 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 215 Chain Muhandi „Fisherman“ (1997, Acryl auf Leinwand, 63 x 72 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 216 Chain Muhandi „Zebra in Trouble“ (1997, Acryl auf Leinwand, 70 x 61 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 217 Chain Muhandi „Market Scene“ (1997, Acryl auf Leinwand, 93 x 129 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 218 Sane Wadu „Scuba Driver“ (1997, ohne Angaben), Photo Gabriel
- Abb. 219 Chain Muhandi „Shepherd“ (1997, Öl/ Acryl auf Papier, 27,8 x 23 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 220 Chain Muhandi „A Porter“ (1997, Öl/ Acryl auf Papier, 27,8 x 22,8 cm), im Besitz des Künstlers, Photo Gabriel
- Abb. 221 Chain Muhandi „Christmas shopping“ (1999, Acryl auf Leinwand, 70 x 70 cm), in Gabriel (1999: ohne Seite)
- Abb. 222 Chain Muhandi „Waterfalls“ (1999, Acryl auf Leinwand, 50 x 60 cm), in Gabriel (1999: ohne Seite)
- Abb. 223 Saidi „Geschichtenerzähler“, Uganda (1988, Öl auf Hartfaser, 65 x 113 cm), in Péus (1993: 59)
- Abb. 224 Etale Polycarp Sukuro „Poor Transport“ (1985, Acryl auf Leinwand, 90 x 60,5 cm), in Agthe (1990: 417, Abb. 142)
- Abb. 225 Etale Polycarp Sukuro „Brain Drain“ (circa 1985, Acryl auf Leinwand, 90 x 61cm), in Agthe (1990: 413, Abb. 139)
- Abb. 226 Njambi muuru wa Kang'ara „Ubeberu Mamboleo“ (Swahili: „Neo-Imperialismus“; ohne Jahr, Pastell, 52,5 x 34 cm), in Agthe (1990: 185, Abb. 19)
- Abb. 227 Kamondia „Jua Kali Artisans“ (ohne Angaben), im GTZ Kalender 1994
- Abb. 228 Berthiers „A disturbed wedding party“ (ohne Angaben), im GTZ Kalender 1996
- Abb. 229 Evanson Kangethe „The vet has come“ (ohne Angaben), im GTZ Kalender 1994
- Abb. 230 Daniel Kinyanjui „Barter Trade up Country“ (ohne Angaben), im GTZ Kalender 1995
- Abb. 231 Martin Kamuyu kopiert August Macke