

Expressionismus in Afrika? Eine Spurensuche

Berlin, November 2020, Unveröffentlichtes Manuskript ©

Wer seinen Blick auf die Strömungen moderner und zeitgenössischer Kunst in Subsahara-Afrika richtet, kommt nicht umhin, die Auswirkungen des Kolonialismus mitzubedenken. Die Kolonialisierung brachte nahezu auf dem gesamten afrikanischen Kontinent Verwerfungen des früheren sozialen, kulturellen und religiösen Lebens mit sich. Das Selbstwertgefühl und die Identität der Menschen wurden durch die Kolonialherrschaft erschüttert. Was von den Europäern in den Norden verschleppt wurde, wird bis heute den Menschen in Afrika großenteils vorenthalten: Grabfiguren aus Äthiopien, Bronzefiguren aus Benin, Reliquiarköpfe der Fang aus Gabun, Helmmasken der Yoruba aus Nigeria, Makonde-Masken, Nagelfetische aus dem Kongo, perlenbesetzte Thronessel aus Kamerun, Holztrommeln, Holztüren aus West- und Ostafrika, Herrscherstäbe, Speere, Wurfklingen aus dem Sudan, perlenbestickte Lederschürzen aus dem südlichen Afrika – Werke aus allen Regionen des Kontinents, die u. a. entscheidende Anregungen zur Entwicklung der Moderne in der Kunst gegeben haben. ⁱ

Während die geistigen Potentiale und religiösen Wurzeln der Menschen in Afrika untergraben wurden, besetzte zugleich die koloniale Vorhut die Leerräume, die diese Entmachtung hinterlassen hatte. In Europa herrschte die Meinung vor, dass der afrikanische Kontinent keine eigene Geschichte habe und deshalb von Grund auf im Sinne europäischer Werte und Kenntnisse neu gestaltet werden müsse. Die Selbstermächtigung der Kolonisatoren verordnete den Kolonisierten ihr politisches Herrschaftssystem, ihre Art des Handels und Warenverkehrs, ihr Rechtswesen, ihre Bildungsvorstellungen und nicht zuletzt ihre christlich-religiösen Praktiken. Anstelle von Subsistenzwirtschaft und Naturalienaustausch in den hauptsächlich ländlich strukturierten Regionen entwickelte sich die Dominanz der westlichen Ökonomie und Gestaltung städtischer Gemeinwesen. Anstelle der mündlichen Vermittlung praktischen Wissens richteten Missionare Schulen ein, die auf der Grundlage des Buchwissens europäische Lehrinhalte und -methoden an die afrikanischen Schüler weitergaben. Wer erfolgreich sein wollte, musste sich das diktierte Wissen und die Haltung der Kolonisatoren aneignen. ⁱⁱ

Wie die expressionistische Kunst nach Afrika kam, lässt sich bisher nur rudimentär verfolgen. Ein wegweisendes Beispiel für das allmähliche Einsickern der künstlerischen Moderne in die Welt traditioneller Kunsterwartungen auf dem afrikanischen Kontinent ist die Geschichte von Irma Stern und Maggie Laubser. Beide südafrikanischen Künstlerinnen sind Pioniere der Moderne, explizit des Expressionismus. Irma Stern, 1884 in der Transvaal-Stadt Schweizer-Renecke geboren, lernte 1916 Max Pechstein kennen, der sie in den Kreis der Berliner Expressionisten einführte und dort 1919 ihre erste Einzelausstellung organisierte. Nach zehnjähriger Abwesenheit von Südafrika kehrte sie in ihre Heimat zurück und musste dort erfahren, dass ihre expressionistischen Arbeiten beinahe vollständig abgelehnt wurden. Trotz abwertender Kritiken, etwa unter der Überschrift „Irma Stern – Kammer des Schreckens“, schlug sich die junge Malerin durch und entwickelte nach etlichen Auslandsreisen, z. B. nach Sansibar, in den Kongo und nach Zentralafrika, ihre aufklärerische expressive Bildsprache. Maggie Laubser, 1886 im Bezirk Malmesbury in der südafrikanischen



*Irma Stern, „Ramadan“, 1945
Rembrandt Art Foundation Stellenbosch*



*Maggie Laubser, „Oestyd“, ohne Datum
Pretoria Art Museum*

Provinz Westkap geboren und aus pastoralem Hause stammend, kam ebenfalls mit Malern des Expressionismus in Berührung. Sie setzte sich als Studentin 1919 in München mit der Kunst des Blauen Reiters und der Brücke auseinander und wohnte von 1922 bis 1924 in Berlin, wo u. a. Schmidt-Rottluff sie in ihren künstlerischen Ambitionen ermutigte. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg ging die Künstlerin endgültig zurück nach Südafrika, um dort nach zunächst ebenfalls enttäuschender Resonanz einen Expressionismus zu praktizieren, der sich vor allem der Natur und Landschaft widmete und stilistisch an den französischen Fauvismus erinnert. Obwohl beide Malerinnen unterschiedliche Wege gingen, ist ihr Einfluss nicht zu unterschätzen, da ihre Werke im Laufe der Jahrzehnte nicht nur in Südafrika gezeigt wurden, sondern mit ihnen die Moderne in der ganzen Region eine stetig größer werdende Resonanz erhielt. ⁱⁱⁱ

Unabhängig von diesen gut dokumentierten Einzelfällen der Verbreitung des künstlerischen Expressionismus im südlichen Afrika lässt sich konstatieren, dass sich die Ideen der Moderne in Relation zu den jeweiligen regionalen Bedingungen sehr unterschiedlich entfalteten. Eine wichtige Voraussetzung dazu bildeten die Befreiungsbewegungen, die in den 1960er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein Ende der Kolonialherrschaft erzwangen. Schon Ende der 1930er / Anfang der 1940er Jahre formulierte der von den Antillen stammende Césaire Aimé zusammen mit dem Senegambier Léopold Sédar Senghor eine literarische Strömung, die sie „Négritude“ nannten. Aimé definierte Négritude als „Bewusstsein, schwarz zu sein, was einschließt, sein Schicksal, seine Geschichte und seine Kultur auf sich zu nehmen“. ^{iv} Für Senghor, dem ersten Präsidenten des 1960 unabhängig gewordenen Senegals, bedeutete Négritude die Gesamtheit der politischen, sozialen, moralischen und kulturellen Werte der schwarzen Welt. ^v Die Wechselseitigkeit zwischen den Kulturen gehörte zu den wichtigsten Eckpunkten seiner Auffassung von Négritude. Nach ihm sollte sich Junge Kunst eigenständig entfalten, ohne den Beitrag der westlichen Zivilisation abzustreiten. Aus seiner Vision, Tradition und Erfindung miteinander zu verbinden, zogen manche Intellektuellen allerdings den Schluss, „afrikanische Authentizität“ in jedem einzelnen Werk zu verlangen. ^{vi} Die Philosophie der Négritude wie auch anderer afrikanischer Befreiungsideen – „Uhuru“ in

Kenia oder Kwame Nkruma's „Afrikanische Persönlichkeit“ – lieferten den Künstlern Material für ein Kunstverständnis, das die eigene Position als Afrikaner im Verhältnis zur Welt zum Gegenstand der Kunst machte.

In Senegal wurde 1960-61 die „École des Arts du Sénégal“ mit den Abteilungen „Bildende Künste“ und „Recherches Plastiques Nègres“ eingerichtet. Ausgangspunkt für die Schule war das Konzept der Négritude. Dennoch gab es immer wieder Differenzen darüber, inwiefern die künstlerischen Ergebnisse im Lichte dieser Philosophie reflektiert werden sollten. Als einflussreiche Lehrer der ersten Stunde fungierten Maler wie Iba N'Diaye, der eine Kunstausbildung in Paris genossen hatte, und Papa Ibra Tall, der mit Gobelins und Fresken öffentlich reüssierte. Mit Erfolg gekrönt wurde dieses kulturelle Engagement der ersten Kunsthochschule und des Dichter-Präsidenten durch die Erschließung einer breiten kulturpolitischen Basis mit zahlreichen künstlerischen Angeboten in Schulen, Galerien und anderen Institutionen des Landes. In der Folge entfaltete sich langsam ein Netzwerk von Künstlern in ganz Westafrika, innerhalb dessen sich seit 1990 die Dak'Art, La Biennale de Dakar, die bedeutendste Kunstmesse auf dem afrikanischen Kontinent, etablierten konnte.

Manche Europäer, die die eigenen geistigen Voraussetzungen reflektierten und die koloniale Vorherrschaft sowie Vorurteile gegenüber dem ungebildeten „Neger“ infrage stellten, verstanden sich als Menschen, die eine Bringschuld abzutragen hatten. Schon in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts regten einzelne Europäer Schulen und künstlerische Initiativen an, die nicht mehr in erster Linie europäisches Gedankengut ins Zentrum stellten, sondern auch die Interessen und Kenntnisse der afrikanischen Eleven zum Gegenstand ihrer Bildungsangebote machen wollten. In Elisabethville, Belgisch-Kongo (heute Lubumbashi, Republique Congo) richtete Anfang der 1940er Jahre der Franzose Pierre Romain Desfossés das Kunstatelier „Le Hangar“ ein, das ab 1947 in „Academie de l'Art populaire congolais“ umbenannt wurde. Seine ersten Schüler waren seine Hausangestellten, später bildete sich in dieser Akademie der sogenannte Pili-Pili-Stil oder auch Kongo-Stil heraus. ^{vii} 1936 gründete die englische Künstlerin Margaret Trowell in Uganda das Makerere College of Arts bei Kampala, das künstlerische Techniken lehrte und Wert auf Herkunft und Traditionen der afrikanischen Studenten legte. Trowell, die die Moderne ablehnte, wollte fördern, was sie als „angeborene Naivität“ ihrer jungen, erwachsenen Schüler bezeichnete. ^{viii} Sie ermutigte die jungen Afrikaner, sich das ländliche Leben in Ostafrika genau anzusehen, um auf diese Weise eine „authentisch ostafrikanische Bildkunst“ zu schaffen.

Nach Oshogbo in Nigeria kamen 1959 Ulli Beier und seine damalige Frau Susanne Wenger, wo sie zusammen mit dem Yoruba-Dramaturgen Duro Ladipo eine Künstler- und Theatergruppe aufbauten und später mit der Neugestaltung des Oshu-Hains ein Gesamtkunstwerk an den Ufern des Flusses Oshun errichteten. Beier fragte sich, ob es notwendig sei, dass jeder moderne afrikanische Künstler den langen Weg der Entfremdung und Assimilation in ausländischen Schulen und Colleges gehen müsse, um sich dort Wissen und Ideen, die sich als irrelevant erweisen würden, anzueignen. ^{ix} Als Antwort darauf richteten er und seine zweite Frau, die aus London stammende Künstlerin Georgina Betts, 1965 das Kulturzentrum „Mbari Mbayo“ ein, das jungen Menschen in so genannten „Workshops“ erste künstlerische Erfahrungen eröffnete. ^x Das Konzept dieser und vieler weiteren Workshop-Schulen in ganz Afrika bestand vor allem darin, den Teilnehmern Handwerkszeug und Malutensilien zu geben und ihnen Mut zu machen, ohne Einfluss von außen selbständig ihre kreativen Ideen umzusetzen. Aus dieser Schule sind etliche Künstler

und Künstlerinnen hervorgegangen, die internationale Beachtung fanden, u. a. Twins Seven Seven, Muraina Oyelami und Nike Olaniyi-Davis.

Im südafrikanischen Johannesburg entstand 1948 das Polly Street Art Centre als Teil eines von der Stadt betriebenen Wohlfahrtskomplexes. Als vier Jahre später der ‚Recreation Officer‘ Cecil Skotnes die Leitung des Zentrums übernahm, war gerade einmal ein Student eingeschrieben. In diesem Staat, in dem schwarze Schüler der Primar- und Sekundarstufe keinen Kunstunterricht bekamen, sah der Initiator seine Hauptaufgabe darin, die Kunst zu „dekolonialisieren“ und die „intrinsischen“ Anlagen seiner Schüler zu entwickeln.^{xi} Skotnes gehörte zu den südafrikanischen Pionieren, die die Rassentrennung überwinden wollten und künstlerisch-kulturelle Bildungsangebote für Menschen aus den Townships machten. Mit seinem Konzept rückte erstmals die soziale und politische Situation der Schwarzen in den Mittelpunkt künstlerischen Schaffens. Cecil Skotnes verstand „Kunstausübung dezidiert als politisches Faktum“, um das „Afrikanische“ der schwarzen Kunststudenten zum Vorschein zu bringen. Demgegenüber vertrat der Künstler Bill Ainslie eine Kunstdidaktik mit offenem Ausgang. In Workshops wollte er „Leute aller Art, reiche und arme, junge und alte, schwarze und weiße“ zusammenbringen, um neue Entwicklungen in der Kunst des Landes zu fördern. Auf der Conference of the State of Art sagte er 1979: „Wir brauchen keine ‚politische‘ Kunst oder ‚folk‘-Kunst oder ‚afrikanische Kunst‘ oder ‚Vorstadt‘-Kunst oder ‚township‘-Kunst – das ist alles viel zu sehr in sich selbst befangen. Was wir brauchen ist, dass wir Fortschritte machen, uns selbst zu entdecken, und das Etikettieren wollen wir den Ideologen überlassen.“^{xii}



*Sam J. Ntiro, Zuckerrohrernte, ohne Datum
Sammlung Gunter Peus*



*Elimo Philip Njau, Melken, ca. 1972
Museum der Weltkulturen, Frankfurt/Main*

Im Unterschied zu solchen Initiativen sahen sich mangels eigener Potentiale Hochschulen und Schulen im nachkolonialen Afrika zumeist gezwungen, die Curricula der ehemaligen Kolonialmächte zu übernehmen. Auf diese Weise wurden die afrikanischen Schüler und Studenten eher mit den künstlerischen Techniken und Stilen der westlichen Welt als mit der Kunst- und Kulturgeschichte ihrer eigenen Regionen konfrontiert. So etwa lernten die Kunststudenten im College of Arts der Makerere University in Uganda in den 1960er Jahren die Moderne als eine „kunsthistorische Periode von etwa einem Jahrhundert – von den

Realisten in Frankreich bis zu den abstrakten Expressionisten in Amerika“ kennen.^{xiii} Zwar gab es Diskussionen, ob die Übernahme europäischer Ausbildungsmethoden junge Künstler „in die Irre führen“ könnte. Besonders Elimo Njau und Sam Ntiro, die ihr Kunststudium bei Margaret Trowell absolviert hatten, setzten sich für einen autonom entwickelten, rein „afrikanisch ausgerichteten Kunstunterricht“ ein. Letztlich aber unterliefen pragmatische Überlegungen – wie etwa fehlende Kunstdozenten afrikanischen Ursprungs – solche zwar richtigen, aktuell aber unerreichbaren Ansätze. Darüber hinaus sahen Dozenten und Studenten ihre Aufgabe auch darin, nicht allein lokale Kunst und Problematiken im Blick zu haben, sondern die Augen auf globale Kunsttendenzen zu richten.

Parallel dazu entwickelte sich im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in den großen städtischen Zentren eine von Europäern dominierte Galerie-Szene. Diese Galeristen hatten oft erheblichen Anteil daran, dass junge Menschen mit ihrer Unterstützung und unter ihrer Obhut Gelegenheit bekamen, sich künstlerisch zu betätigen. Sie waren es, die durch ihre internationalen Kontakte den Künstlern Lohn und Brot verschafften. Zugleich formulierten mitunter dieselben Galeristen mit Blick auf ihre Kunden dezidiert westliche Erwartungen an afrikanische Künstler, u. a. die Sichtweise, dass afrikanische Kunst „primitiv und naiv“ zu sein habe.^{xiv} So wurden Autodidakten wie Twins Seven Seven, Cheri Samba, Jak Katarikawe oder die Shona-Bildhauer Simbabwes mehr protegiert als Künstler, die eine akademische Ausbildung genossen hatten. Ebenso übernahmen in dieser Zeit Kulturzentren wie das Goethe-Institut, das Institut Français oder der British Council als Förderer von Ausstellungen, Basisangeboten zur Kunst und internationalen Austauschprojekten Aufgaben, die eigentlich von afrikanischen Institutionen hätten getragen werden sollen, aber infolge mangelnder Mittel und fehlenden Interesses nicht die notwendige Unterstützung bekamen.

Spurensuche

Obleich noch bis weit in die 1980er Jahre Afrika aus westlicher Sicht unter dem Generalverdacht stand, „entweder ‚neo-primitive‘ Kunst hervorzubringen oder westliche konzeptuelle Strategien vorbehaltlos zu akzeptieren“, reifte im toten Winkel dieser Vorurteile eine Kunstszene heran, die weder besorgt auf mögliche westliche Einflüsse blickte, noch es unterließ, die brennenden eigenen Fragen anzugehen.^{xv} Zu diesen Vorboten einer autonomen künstlerischen Positionierung gehören auch Künstler, die explizit die verschiedenen Spielarten des westlichen Expressionismus und eigene kulturelle und religiöse Traditionen künstlerisch miteinander verbinden. Ihre Zahl ist meines Wissens erstaunlicherweise gering.^{xvi} Einige relevante Künstler konnte ich im Verlauf meiner Reisen in unterschiedlichen Regionen Afrikas ausfindig machen; darunter den Maler John Yoga und den Bildhauer John Odoch-Ameny aus Uganda, den autodidaktischen Maler Sane Wadu mit seiner Ngecha-Künstler-Gruppe aus Kenia, die Maler Luis Meque, Ishmael Wilfred und den abstrakten Expressionisten Rashid Jogee aus Simbabwe, sowie zwei Künstler von der Elfenbeinküste, Dia Tamsir sowie Watt Kang; letzterer zählt zu einer Gruppe, die sich der Art Brut verschrieben hat.

Uganda und Kenia

Als ich Ende 1984 zum fünften Mal nach Ostafrika reiste, sah ich in der Galerie African Heritage in Nairobi Werke von einem Maler, der sich von allen anderen Künstlern, die ich bis dahin in Afrika gesehen hatte, abhob. Es war John Yoga. Bis zu diesem Zeitpunkt weckten lediglich in der von Elimo Njau gegründeten Paa ya Paa Gallery eine Handvoll Arbeiten von schwarz-afrikanischen Künstlern mein Interesse.^{xvii} Demgegenüber war für mich das erste Gemälde von Yoga eine Entdeckung. „Faces of Spirits in the Sunset“ behausen Gestalten mit trompetengeformten Unterkörper, maskenartige Köpfe, einäugige Wesen, die aus einer fremden Welt entstammen könnten. Stumpfe Braun-, Ocker-, Grün- und Blautöne beherrschen die Szenerie. Die Körper werden plötzlich abgeschnitten oder gehen mit



*John Yoga, „Faces of Spirits at Sunset“, 1984
Privatsammlung*

Zackenmustern, die Gesichter spalten, in andere Formen über. Wo ein Leib beginnt, wo er endet bzw. in einen anderen übergeht und sich gleichsam verdoppelt, lässt sich kaum erschließen. Offen ist auch, ob es sich um eine Darstellung der Gegenwart oder der Vergangenheit handelt. Gestalten, die hier auftauchen, können uns schon in der kommenden Nacht umfassen, aber wir ahnen, dass sie seit Urzeiten existieren. „Mashetani“, der Luzifer Ostafrikas, zeigt sich, sowie die alten Masken und Figuren der Menschheit, die ihre Macht immer noch ausüben. Wir können das „Böse“ leugnen, übertünchen, verdrängen. Doch irgendwann kommt es wieder, ohne dass wir uns dem entziehen können. Zugleich dreht sich die Welt weiter, als würde nichts geschehen, leben die Menschen nebeneinander her, als wären sie nicht aufeinander angewiesen.

John Yoga's künstlerisches Herausstellen von Gegensätzen, vom aktuellen Verhalten des Stadtmenschen und der Kultur seiner Herkunft, von expressivem Stil und der Integration kubistisch anmutender Formsprache hat seine Geschichte. Yoga selbst wies anhand seiner sogenannten „Pendulum Paintings“ darauf hin, dass er sich zwischen Tradition und Moderne bewege, um „das gesamte Afrika in den Griff zu bekommen“. ^{xviii} Als Student der Art School

der Makerere University nahm er an den Diskussionen teil, die seit ihrer Gründung durch Margaret Trowell die Dozenten und Studenten bewegten. Während die schon erwähnten Maler Elimo Njau und Sam Ntiro aus London die expressionistische Malweise als adäquates Ausdrucksmittel für afrikanische Gegenwartskünstler und für ihre eigene Arbeit übernahmen, nahm der kenianische Leiter der Bildhauerwerkstatt der Art School, Gregory Maloba, eine skeptischere Haltung ein. Auf die Frage, was heißt es, wenn in der zeitgenössischen Kunst das Wort „Tradition“ verwendet wird, resümierte Maloba: „Viele von uns Ostafrikanern, die auf ostafrikanischem Boden geboren und aufgewachsen sind, fühlen sich voll und ganz qualifiziert, offen zu sagen, dass dieser Lärm nach einer traditionellen ostafrikanischen Kultur viel mehr schaden als nützen könnte; aus dem einfachen Grund, dass es ein Lärm ist, der oberflächlich ist, ein Lärm, der stört und verwirrt.“^{xix} Gleichwohl warb der Bildhauer für ein „dialogisches Zusammenleben“ zwischen dem Alten und dem Neuen, dem Afrikanischen und dem Westlichen, der Tradition und der Moderne.

Als John Yoga 1980 Uganda verließ und eine Tätigkeit als Dozent am Mosoriot Teachers College of Eldoret in Kenia bekam, entwickelte er ein neues künstlerisches Konzept. Zu seiner ersten großen, vom Goethe Institut Nairobi veranstalteten Ausstellung „Yogaabstraktionismus“ im Januar 1990 stellte er dieses Konzept mit folgenden Worten vor: „Das Hauptziel meiner Kunst ist es, das Subjektive objektiv zu erfassen. Ich verzichte auf Einzelansichten, normale Proportionen meiner Kunstwerke.“... „Ich suche meine Motive nicht aus der Außenwelt, sondern aus dem Inneren, so dass meine Gefühle und Ideen der Ausgangspunkt für mich sind, um in mein Kunstwerk zu springen. Ich nenne das ‚Yogaabstrakt‘. Ich leite mein Thema einfach aus afrikanischen Mythen, Legenden und der Geschichte ab. Die Motive dafür stammen von der afrikanischen Skulptur.“^{xx}

Ähnlich wie die deutschen Expressionisten nutzte er „den expressiven Wert von Form und Farbe“, aber anders als diese kannte er die afrikanischen Mythen und verband sie mit seinen Erfahrungen im zeitgenössischen Afrika. Kunstwerke wie „Luwero Ghosts“ oder „People of Industry“ verweisen darauf, dass mit der Rückbesinnung auf Mythen und gestalterische Traditionen sein Fingerzeig aktuellen Problemen gilt. Aus diesem Grund bekommen, wie es Mehram Yaar in der kenianischen Sunday Times schrieb, „die selbstzufriedenen Zuschauer“, wenn sie auf „Yoga-Rätsel“ treffen, bei denen Menschen mit Geistern verflochten sind, „den Schock ihres Lebens“.^{xxi}

Einen anderen Ansatz expressionistischer Ausdrucksweise vertritt Sane Wadu, ein kenianischer Künstler, der keine Hochschulbildung genossen hat, sondern autodidaktisch die Malerei für sich erschloss. Bevor Wadu zur Kunst kam, arbeitete er als Lehrer, Justizangestellter und Schriftsteller. Auf Anregung des tansanischen Karikaturisten Makinyago Ndwiga nahm er 1984 an einem Karikaturen-Wettbewerb der japanischen Zeitung Yamiori Shaboon teil und beschloss danach, den ungeliebten Lehrerberuf aufzugeben und sich nun allein der Malerei zu widmen. Zunächst ohne Resonanz, entdeckte die gerade nach Nairobi gezogene deutsch-amerikanische Galeristin Ruth Schaffner sein Talent. „Auf ihn müssen Sie achten“, sagte sie bei einem Besuch in der Gallery Watatu zu mir. Indem sie Wadu – wie manche andere Künstler in Kenia – mit Malutensilien ausstattete, ihn finanziell unterstützte und Ausstellungsmöglichkeiten bot, trug die nicht unumstrittene Galeristin wesentlich zu seiner lokalen und internationalen Karriere bei.

Bis Wadu seinen künstlerischen Weg gefunden hatte, dauerte es eine Weile. An Ideen mangelte es ihm nie. Seine Nähe zur Tier- und Pflanzenwelt, seine Kritik an den überlieferten Glaubensvorstellungen, am Islam und am Christentum, sein Blick auf die sozialen Verwerfungen in der Stadt und auf dem Land sind Stoffe, die den Maler von Anfang an beschäftigten. Sich künstlerisch damit auseinanderzusetzen, war für ihn eine besondere Herausforderung. Die nahm er an, indem er sich nicht schonte und seine Bildwerke als „Zähne... benutzte, um damit zu beißen“.^{xxii} Stetig suchte er die Galerien Nairobis auf, um von seinen schwarz-afrikanischen Künstlerkollegen, aber auch von seiner Mentorin Ruth Schaffner zu lernen. Im Paa ya Paa Arts Centre studierte er die expressive Malweise von Elimo Njau. In Ngecha, in unmittelbarer Nachbarschaft seines Dorfes, befreundete er sich mit den Malern Wanyu Brush, Chain Muhandi und King Dodge an. Gemeinsam mit Brush, Muhandi, Dodge und seiner Frau Eunice malte er zeitenweise expressive Gruppenbilder. Später gründete er mit seinen Weggefährten die Ngecha Artist Association, eine Künstlergruppe, die einige Jahre großen Einfluss auf die Entwicklung der Gegenwartskunst in Kenia hatte.



*Sane Wadu, „Hunting Hyenas“, 1992
Sammlung Giovanni Springmeier*

Zu Beginn seines Schaffens ging Wadu noch regelrecht behutsam vor. Er zeichnete die Figuren – ob Mensch oder Tier – sorgfältig naiv, um ein möglichst genaues Bild seiner Motive wiederzugeben. Ende der 1980er Jahre fand er seinen eigenen Ausdruck. Seine malerischen Gesten wurden großzügig, sein Pinselstrich locker, sein Farbpertoire grenzenlos. Wadu malte sich frei. Im Gemälde „Hunting Hyenas“ zeigt der Künstler drei Hyänen in Beobachterposition. Scheinbar friedlich und gemächlich liegen sie da, beinahe eine Idylle. Seltsam ist nur, dass die Tiere regelrecht mit der Umgebung verschmelzen. Ihre rötlich-gelben und blau gestreiften Körper verflüssigen sich in den Raum, sodass sie von dem imaginären Opfer nicht als Gefahr identifiziert werden können. Der Künstler lässt die Körper transparent werden und passt sie vexierartig ihrem Hintergrund an. Wadu behandelte nun Themen, an die sich zuvor kein einheimischer Künstler gewagt hatte. So etwa führt er in dem kleinen Tableau „Home Breaker“ einen Mann vor, der nach Hause kommt und alles zerstört. Man kann regelrecht fühlen, wie dieser mit ausladender Geste sein Heim, seine Familie, seine Bindungen hinwegfegen will. Sein Gesicht ist abgewandt. Es will nicht wissen, was seine Hände tun, Hände, die sich gespenstisch verdoppeln, um seinen Zorn zu vervielfachen.

Doch warum er so wütet, bleibt offen. Es ist eine Bestandsaufnahme einer Wirklichkeit, die wir gerne ausblenden, ekstatisch auf die Leinwand geworfen. Manchmal kommentiert der Künstler die Gesellschaft satirisch und grotesk, mitunter surreal, und scheinbar abwegig, wenn es um herrschende Politiker geht. Die expressive Malweise wird hier als ein Instrument gebraucht, um menschliche Wahrheiten mit aller Schärfe aufzudecken. Für Wadu wird Kunst zum Lebenselixier: „Es macht mir nichts aus, wenn ich hungrig bin. Aber ich werde verrückt, wenn ich weder Leinwand noch Malzeug finde, um diese Engel oder wilden Dinge loszulassen, die ständig in mir schreien und fordern, dass ich sie freisetze.“^{xxiii}

Auch John Edward Odoch-Ameny gehört zu den Künstlern Ostafrikas, die als Bildhauer die Expressivität für sich (wieder)entdeckt haben. Seine frühen Holzskulpturen wie auch seine Steinskulpturen der 1980er Jahre thematisieren den Menschen und das Zusammenspiel von Körper und Seele in all seinen Facetten. Formal weisen sie extreme Stauchungen und Überdehnungen auf, ausladende Rundungen, Hohlräume und Verschlingungen – ein Formenrepertoire, das den entblößten Menschen wie auch den Glauben an das Irrationale kraftvoll in den Griff zu bekommen sucht. Wie Sane Wadu ist auch Odoch-Ameny bestrebt, die Gegenwart in all ihren Dimensionen einzufangen und gleichzeitig eine enge Beziehung zur Vergangenheit herzustellen. In dieser spezifischen Koexistenz bringt er Empfindungen, Gefühle oder auch Wunschvorstellungen einer harmonischen Idylle zum Vorschein.



*John Edward Odoch-Ameny, „Sitting Woman“, 1985
Sammlung Giovanni Springmeier*

Er bedient sich jedoch nicht nur einer Ausdrucksweise, sondern experimentiert mit allen denkbaren Materialien und Formen. Wie beiläufig haut er aus Speckstein abstrakte dreidimensionale Figuren heraus, die an schmissige Buchstaben einer alten Schreibschrift erinnern. Mit Eisen und Schrottmaterialien kommentiert er das Hereinbrechen der technischen Moderne in die afrikanische Gesellschaft. Gleichzeitig schafft er aus diesen Materialien Tänzerinnen, die aus herkömmlich westlicher Sicht zu süßlich gestaltet sind und gerne als Kitsch gebrandmarkt werden. Was wir als Widerspruch sehen und kaum akzeptieren können, ist jedoch auf dem afrikanischen Kontinent eine Selbstverständlichkeit. – Wer hat Angst vor überquellender Leidenschaft?

Simbabwe

Die Entstehung neuer künstlerischer Strömungen im nachkolonialen Afrika spiegeln alle Facetten der Geschichte des Kontinents im lokalen wie im globalen Bezug wider. So ist es nicht überraschend, dass in einzelnen Regionen recht unterschiedliche Entwicklungen stattfinden und auch die Verarbeitung der traditionellen Kulturen wie der Rezeption westlicher Kunst mannigfaltig verläuft. Speziell die Länder im südlichen Afrika, die sich erst spät von der kolonialen Vorherrschaft befreien konnten, zeichnen sich dadurch aus, dass dort einerseits die europäische Moderne viel eher und breiter Fuß fassen konnte als in anderen afrikanischen Ländern, andererseits hatten es die schwarz-afrikanischen Künstler schwerer, sich unter der weißen Dominanz zu behaupten.

In Salisbury, der alten Hauptstadt Rhodesiens, dem heutigen Harare, wurde 1957 die National Gallery gegründet. Dieses Museum wurde anfangs hauptsächlich mit englischen und europäischen Werken der alten Meister ausgestattet. Es erfuhr aber eine radikale Hinwendung zur Moderne und zur afrikanischen Gegenwartskunst, als Frank McEwen die Leitung übernahm und 1962 den ersten Internationalen Kongress für Afrikanische Kunst vorbereitete. Der neue Direktor machte sich nicht nur dadurch einen Namen, indem er Künstler aus aller Welt in seinem Haus präsentierte, sondern auch dadurch, dass er eine Workshop School für interessierte Laien einrichtete, aus der später die von ihm so genannte „Shona Sculpture“ hervorging. Henry Munyaradzi, Nicholas Mokumberanwa, John Takawira und Bernard Matemera sind einige dieser Bildhauer, die in Paris, New York oder Tokio internationale Erfolge feierten. Als Nebeneffekt entstanden weitere Bildhauerzentren wie Chapungu und Tengenenge sowie eine beachtenswerte Szene von Bildhauergalerien.

Während die Steinbildhauerei von McEwen als „Great Excitement“ in den Mittelpunkt gerückt wurde, führte die Malerei einige Jahre ein Schattendasein. Zwar hatte schon 1938 der schottische Missionar Canon Edward Paterson im südlichen Rhodesien die Mission Cyrene gegründet. Um die Individualität und das Selbstvertrauen der Schüler zu fördern, richtete er eine „Schule der zeitgenössischen afrikanischen Malerei“ ein. Ende der fünfziger Jahre verließ Paterson Cyrene und eröffnete in Mbare, einem Vorort von Salisbury, das Nyarutsetso Art Centre, das allerdings weder die gewünschte Anerkennung noch die nötige Bekanntheit erlangte. Jedoch erst Christopher Till, der Direktor der National Gallery of Harare nach der Unabhängigkeit, korrigierte 1981 dieses „Ungleichgewicht“. ^{xxiv} Mit Unterstützung der British American Tobacco richtete Till das sogenannte BAT Workshop Studio ein, das „benachteiligten Jugendlichen, ehemaligen Kämpfern und allen Arbeitslosen und talentierten anderen Jugendlichen“ eine künstlerische Ausbildung anbieten sollte. ^{xxv} Um den Studenten eine professionelle Grundlage zu geben, bot die Schule später zweijährige Workshops an und richtete neben der Bildhauerei neue künstlerische Disziplinen ein, darunter Metallplastik, Malerei, Druckgrafik. Und erst in den 1980er Jahren erhielten Galerien, wie die von Derek Huggins und Helen Lieros künstlerisch anspruchsvoll aufgestellte Delta Gallery, endlich die ihnen gebührende Aufmerksamkeit.

Die Wurzeln expressiver Kunst im ehemaligen Rhodesien und späteren Simbabwe lassen sich relativ gut ermitteln. Ob Irma Stern und Maggie Laubser einen direkten Einfluss auf die Kunstszene in diesem Land hatten, mag offen sein. Belegt aber ist eine Genealogie, die mit dem abstrakten expressionistischen Maler Marshall Baron in den 1960er Jahren begann, über die ebenfalls abstrakten Maler Stephen Williams, Rashid Jogee und die figurativen

Expressionisten Kingsley Sambo, Luis Meque und Ishmael Wilfred fortgesetzt wurde und bis zu den zeitgenössischen Malern Cosmas Shiridzinomwa, Wycliff Mundopa und Gresham Nyaude reicht. Vereinzelt, jedoch stilistisch weniger identifizierbar, finden sich auch einige Bildhauer wie Munya Victor Madzima und Sanwell Chirume unter diesen Protagonisten.

Zu den wichtigsten Künstlern in dieser Reihe zählt bis heute der Maler Luis Meque. Als Bürgerkriegsflüchtling aus Mosambik kommend fand er in Mufakose, einem Vorort von Harare, sein neues Zuhause. 1988 besuchte er den BAT Workshop der National Gallery, musste diesen jedoch schon nach einem Jahr „wegen eines Vergehens“ verlassen.^{xxvi} Durch einen glücklichen Zufall kam er mit dem Galeristenpaar Derek Huggings und Helen Lieros zusammen, die sein Talent schnell erfassten. Sie statteten den gerade mal Einundzwanzigjährigen mit Malmaterialien aus, erlaubten ihm, in ihrem Galeriehof zu malen und unterstützten ihn, indem sie seine Werke in zahlreichen Ausstellungen in der Gallery Delta zeigten.^{xxvii}

In der Sammlung der National Gallery hat Meque vermutlich auch die Werke von Kingsley Sambo kennengelernt, der die Menschen in den Bars und Restaurants der modernen Metropole zu seinen Motiven erkoren hatte und sie mit dickem Pinsel und Spachtel auf die Leinwand warf. Meque, davon angetan, wusste nun, worin seine Aufgabe bestand. In den Straßen der Gettos von Harare, besonders in Mufakose, fand er die Motive vieler seiner Werke. Als scharfer Beobachter skizzierte er die Menschen in allen Haltungen und Situationen, meist als Rückenfigur und aus der Position desjenigen, der entlarvt. In seinen frühen Arbeiten setzte Meque seine Figuren in den Vordergrund oder in die Mitte von heruntergekommenen Häusern und Baracken. Allmählich aber, mit



*Luis Meque, „Couple II“, 1992
Sammlung Michael Drechsler, Kunst Transit Berlin*

fortschreitender Vereinfachung, begann er den Hintergrund aufzulösen, so wie auch seine Figuren größer und abstrakter wurden und kühn den Raum dominieren. Meque arbeitete schnell und spontan, oft auch direkt auf dem Steinboden der Gallery Delta, wo er Packpapier und seine Malutensilien ausbreitete. Scheinbar mühelos gelang es dem Maler ein Liebespaar zu charakterisieren. In seinem 1991 geschaffenen Gemälde „Couple II“ – wie auch in zahlreichen anderen Bildern – zeigt sich der Maler aus Simbabwe als ein Meister der Reduktion. In kühnen Strichen entwirft er das Bildnis einer modernen menschlichen Beziehung – atmosphärisch dicht, voller Bewegung, unstet. Die Rückenfiguren bewegen sich weg vom Betrachter, einer Ferne entgegen, die nur ihnen zu gehören scheint. Barbara Murray sieht in ihrem Essay „Luis Meque: painting Zimbabwean darkness“ eine Verwandtschaft des künstlerischen Ausdrucks von Meque mit der traditionellen afrikanischen Kunst. In der traditionellen Kunst gehe es „weder um Individualität noch um eine naturalistische oder anatomische korrekte Wiedergabe von Menschen, sondern um die Repräsentation konzeptueller Archetypen“. ^{xxviii} Meques Gestalten seien Typen, ihnen fehlten die Details. Sein Interesse ziele „weniger auf eine wörtliche Beschreibung als auf symbolische Relevanz“. ^{xxix} Seine Motive holte der Künstler aus der täglichen Umgebung, dem Nachtleben mit seinen „sheebens“ genannten illegalen Kneipen, den „Mahoris“ (Prostituierten), dem Alkohol und Lärm. Meque reflektiert über die Menschen, er zeigt ihre Leidenschaften, Zweifel, Ängste in einem sozialen Milieu, in dem Geld ständig Mangelware ist. Er zeigt den täglichen Überlebenskampf zwischen Pump und Schufferei, wo das Leben stets am seidenen Faden hängt, zart und schwer zugleich. ^{xxx}



Ishmael Wilfred, Cannibals and Victims, 1997
Gallery. The art magazine from Gallery Delta, No 16

Wie Luis Meque besuchte auch Ishmael Wilfred den BAT Workshop und stellte zunächst Straßen und Häuser von Mufakose dar. Nachdem er allerdings von einem schweren Krebsleiden getroffen wurde, befasste er sich künstlerisch hauptsächlich mit den Schrecknissen, die er erlitt. Sich selbst malte er mehr und mehr als Opfer, das von kannibalistischen bösen Geistern angegriffen und lebendig verschlungen wird. In seinen Bildmotiven dominieren unversöhnliche Dämonen in großflächigen Farbschattierungen Rot, Gelb, Grün und Schwarz. Zielt Meque bei aller Sozialkritik auch auf Lebensfreude und lichte menschliche Erfahrungen, so nehmen die Bilder von Wilfred den Betrachter mit in die

Verzweiflung, von der der Künstler bis zu seinem frühen Tod kaum mehr Abstand nehmen konnte. Beide Maler, Luis Meque und Ismael Wilfred, zeigen kompromisslos Ausschnitte des afrikanischen Lebens und ihrer eigenen Situation. Befragt, warum er soziale Anliegen wie Arbeitslosigkeit, Straßenkinder, Streiks, Prostitution und Aids in den Mittelpunkt seiner Malerei rückt, antwortete Luis Meque: „Ich bin schwarz. Ich denke schwarz. Ich male schwarz.“^{xxx}

Elfenbeinküste

Versprengte Schauplätze expressiver Kunst gibt es auch in Westafrika. In Abidjan, der Hauptstadt der westafrikanischen Elfenbeinküste erregte der Maler Tamsir Dia seit seiner Teilnahme auf der Biennale 1993 in Venedig Aufmerksamkeit. Seine schlierigen, mit den Fingern gemalten Menschengesichter, Menschenkörper und Menschengruppen markieren die Welt des Leidens, das sich immer stärker wie ein Schleier über die postkoloniale Situation in Afrika legt. Dia nannte diese Serie „Chanson Cruel“, ein grausames, elendes, böses Lied. Die Menschen, die Dia vorstellt, erscheinen als Zombies, deren Augen schreien und deren Mäuler aus den Visagen hervorquellen. „La Mère et ses enfants“ wirft dem schockierten Betrachter eine einzige Anklage ins Gesicht: ‚Was habt ihr aus mir und meinen Kindern gemacht! Wie habt ihr uns erniedrigt, dass wir uns nur noch als Untote in Erinnerung bringen können! Für unsere entstellten Gesichter und Leiber seid auch ihr verantwortlich! Ihr, die ihr nur an euch selbst denkt und denen unser Leid gleichgültig ist.‘ Mit dieser, in nur drei Monaten geschaffenen Serie, meinte der Maler nicht nur seine unmittelbare Umgebung, sondern bezog zugleich schlimme Zustände in aller Welt mit ein, damals besonders den Bosnien-Krieg.^{xxxii}



*Tamsir Dia, „La Mère et ses enfants“, 1993
Sammlung des Künstlers*

Gefragt nach den kulturellen Milieus, die sein Leben besonders beeinflusst haben, verweist Dia zunächst auf die afrikanische Erziehung und die traditionellen Mythen. Dann misst er der muslimischen Religion einen besonderen Stellenwert zu, betont aber die Unterscheidung zwischen dem arabischen und dem afrikanischen Islam. Und nicht zuletzt scheint für seinen Vater und damit auch für seine Familie die Orientierung am Lebensstil der Franzosen bedeutsam gewesen zu sein. Wenn es um Bildungs- oder Aufstiegschancen ging, richteten sich die Blicke zur ehemaligen Kolonialmacht. Als Dia 1969-70 die *École des arts appliqués* in Abidjan besuchte, war es ein französischer Professor, der ihm die Werke von Cézanne, Matisse, van Gogh, Ingres und Delacroix nahebrachte. Später ergriff er umgehend eine Gelegenheit, in Frankreich als Stipendiat weitere Aufbaustudien in Sachen angewandte Kunst und Kunst zu absolvieren. In Picasso lernte er einen Meister kennen, der für ihn die „Universalität in der Malerei“ verkörpert, besondere Nähe entwickelte er zu Ensor und Schiele, und in de Kooning fand er einen Maler, den er „bewunderte“. ^{xxxiii}

Zurück in Afrika wurde Dia wieder mit der harten Wirklichkeit der Elfenbeinküste konfrontiert. Hier der zelebrierte Reichtum und die aus allen Nähten platzende Hauptstadt, dort die grassierende Armut und Zurückgebliebenheit. Er selbst als intellektueller, international ausgerichteter Künstler, der sich „nicht auf die afrikanische Kultur beschränkt“ sehen will, und dort die von ihm als einschnürend empfundenen Traditionen. Während Künstlerkollegen von der Elfenbeinküste seiner Meinung nach „geometrische Kompositionen“ als authentisch afrikanisch vermarkteten, rebellierte er ähnlich wie die europäischen Kollegen der *art brut* gegen eine gefällige, schmucke Kunst, die man so schön zur Ausstattung des Eigenheims verwenden kann. Jedoch: da das elende Lied zu singen in einem autokratisch geführten Staat wie die Elfenbeinküste gefährlich ist, fühlte sich der Künstler nicht nur bedroht, sondern auch „marginalisiert“. Erst sein internationaler Durchbruch befreite Tamsir Dia von der Angst, geächtet zu werden. Und erst nach einigen Jahren, als er schon mit anderen künstlerischen Arbeitsweisen experimentierte, ging die von ihm gestreute Saat auf.



Watt Kang, „Femme au repos“, 1997
Ausstellung in der selbst initiierten Künstler-Galerie in Grand Bassam

1996 zeigte Watt Kang in einem selbst initiierten Schauraum in Grand Bassam seine erste Ausstellung. Er bestückte sie mit „wilden“ Gemälden und Assemblagen, die nicht weniger heftig gezeichnet und von oppositionellem Geist erfüllt waren, als die Werke seines kollegialen Vorgängers. So war es denn auch folgerichtig, dass Kang und weitere junge Künstler Ouakoubo und Zézé Donatien ihrer Malweise den Stempel „art brut“ gaben, den sie bis heute stolz als Kennzeichen ihrer Position weitertragen.

Ist der Expressionismus wieder nach Afrika zurückgekehrt? Ja und nein. In den verschiedensten Regionen Afrikas können wir Künstler registrieren, die gezielt die expressionistische Sprache als Ausdrucksmittel einsetzen. Ob man wie E. J. de Jager im „sozialen Realismus“ vieler schwarzer Künstler von einem „afrikanischen Expressionismus“ bzw. „neo-afrikanischen Expressionismus“ sprechen kann, halte ich für fragwürdig.^{xxxiv} De Jager sieht schon in künstlerischer Ausdrucksstärke, die durch ein urbanes Bewusstsein und seine Verbindungen zur Vergangenheit und Tradition gekennzeichnet sei, ausreichende Indizien für diese Charakterisierung. Er unterstellt den „Expressionismus“ sozusagen als ureigensten afrikanischen Stil einem Teil schwarzafrikanischer Künstler der Moderne in Südafrika. Das typisch „Expressive“, das de Jager in den zeitgenössischen Kunstwerken Südafrikas zu sehen glaubt, scheint meines Erachtens eher eine Interpretation aus westlicher Perspektive zu sein, als eine künstlerische Haltung, die sich die Schöpfer auf dem afrikanischen Kontinent selber zu eigen machen.

Andere Autorinnen und Autoren, z. B. Alexandra Gabriel, wollen europäisch geprägte „Begriffe wie expressionistisch, surrealistisch etc. wennmöglich vermeiden“. Sie kommen aber dann, wenn es wie etwa bei Sane Wadu darum geht, charakteristische Stilmerkmale hervorzuheben, doch nicht umhin, sie zu gebrauchen.^{xxxv} Bezüge zwischen dem Expressionismus europäischer Prägung und den dezidiert expressiv arbeitenden zeitgenössischen Künstlern in Afrika können und sollten nicht ignoriert werden. So wie die oft geraubten traditionellen Kunstwerke aus Afrika Künstlern der Brücke, des Blauen Reiters, Kubisten oder Surrealisten als Inspirationsquelle dienten, gelangen deren Ideen auf den afrikanischen Kontinent zurück, um im Nachhall als ein Angebot zu wirken, mit dem sich die Künstler ihrer eigenen Kultur und Geschichte vergewissern. Diejenigen Maler und Bildhauer, die die Kraft und Energie im expressiven Ausdruck für sich entdeckt haben, entscheiden sich für eine künstlerische Haltung, die eindrücklich und aufklärerisch auf die lokalen und globalen Herausforderungen ihres Umfeldes in unserer Zeit reagiert.

In der postkolonialen Kunst Afrikas gibt es „keine Sicherheiten, keine Ganzheitlichkeit, kein festes Gefüge mehr“. ^{xxxvi} Die Künstler Afrikas gehen ihre eigenen Wege. Tamsir Dia formuliert es so: „In Frankreich habe ich mir genommen, was mir gehört. Picasso kam und nahm Dinge aus meinem Haus, ich ging nach Frankreich und nahm Dinge, die mir gehören. Für mich war die europäische Tradition eine Möglichkeit, den Wert meiner eigenen Zivilisation neu zu verstehen. Denn Europa nach dem Ersten Weltkrieg hatte eine Krise der Vorstellungskraft, eine Krise der Entwicklung im künstlerischen und kulturellen Sinne. Und sie wandten sich Afrika zu. Ich verstehe auch, dass sie mein Erbe genutzt haben, um ihr eigenes zu entwickeln. Warum kann ich also nicht ihres, was immer technisch für mich nützlich ist, nehmen, um mich auszudrücken.“ ^{xxxvii}

ⁱ siehe: Carl Einstein, Negerplastik, 1. Auflage, Leipzig 1915, Hg. Rolf-Peter Baake, Berlin 1971; William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984

ⁱⁱ Am Beispiel der Colon-Figuren weist E. G. Norris darauf hin, dass zwar „äußere Erscheinungsformen europäischer Kultur übernommen, die althergebrachten Glaubensvorstellungen aber nicht aufgegeben wurden“. Die von den Afrikanern produzierten materiellen Sinnbilder zeigten, dass ihre „Symbol- und Gedankenwelt... keineswegs so defensiv und immobil war, um nicht durch sichtbares Handeln und geistige Anweisung zum Wohl der eigenen Gemeinschaft an der Veränderung des Fremden und Bösen zu ‚arbeiten‘“. vgl. Edward Graham Norris, Colon im Kontext, in: Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann, Hg. Jens Jahn, München 1983, S. 50 ff

ⁱⁱⁱ vgl. Esmé Berman, Painting in South Africa, Pretoria 1993. In Südafrika sowie in vielen englisch-sprachigen Ländern gibt es den sogenannten Recreation Officer. Das war ein vom Militär eingesetzter Offizier, der ursprünglich mit Freizeitaufgaben für die Soldaten betraut wurde, u. a. mit der Leitung eines Freizeitzentrums, eines Sportkomplexes oder auch mit kulturellen Aktivitäten. Inzwischen gibt es den staatlichen Recreation Officer (Freizeitbeauftragter) unabhängig vom militärischen Kontext in allen Freizeitbereichen.

^{iv} zit. nach Georges Ngal, Négritude, in: Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal / Weimar, 2001, S. 443

^v vgl. ebenda, S. 444

^{vi} vgl. Issa Ramangelissa Samb, Die soziale und wirtschaftliche Lage der Künstler der École de Dakar, in: Museum für Völkerkunde / Stadt Frankfurt/M (Hg.), Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt/M. 1989, S. 109

^{vii} vgl. Elisabeth Court, Movements, centres, workshops and collectives, in: Whitechapel Art Gallery, London, seven stories about modern art in africa, Paris / New York 1995/96, S. 299

^{viii} vgl. Sunanda K. Sanyal, „Being Modern“: Identity Debates and Makerere’s Art School in the 1960s, in: Gitti Salami, Monaika Blackmun, Dana Arnold (Hg.), A Companion to Modern African Art (Blackwell Companions to Art History), Hoboken (New Jersey) 2013, S. 255-275

^{ix} Beier hatte sicher auch das Beispiel des nigerianischen Künstlers Aina Anabolu vor Augen, der 1906 erste Porträts in Öl von Europäern schuf und 1920 in Paris und London akademische Abschlüsse in Paris und London erwarb, um daraufhin in Lagos eine erste Kunstschule zu gründen. Vgl. Everdine Nicodemus, in: Clementine Deliss, 7 stories about modern art in Africa, London 1995, S. 29 ff.

^x Mbari Mbayo ist ein Wort, das die Yoruba-Marktfrauen von Oshogbo benutzten und das in etwa bedeutet: Wenn wir das sehen, werden wir glücklich sein. Vgl. Wolfgang Bender, Claus Peter Dressler, „Wenn wir das sehen, werden wir glücklich sein“, in: Kunst aus Afrika, Horizonte ‚79‘, Berlin 1979.

^{xi} vgl. Esmé Berman, a.a.O., S. 247

^{xii} zit. nach Monika Stölzel, Zur traditionellen künstlerischen Produktion, modernen Kunst, Kunstausbildung, Kunstmarkt, Kunstkritik, in: Museum für Völkerkunde / Dezernat für Kultur und Freizeit, „Botschaften aus Südafrika“, Frankfurt/M. 1987, S. 132

^{xiii} vgl. Sunanda K. Sanyal, a.a.O.

^{xiv} zit. Kahare Miano, in: Margareta Sigert, „Globalizing Kenyan Culture“, Dissertation an der Loyola University Chicago (Illinois) 2011, S. 76

^{xv} vgl. Angelika Sommer, Aktuelle afrikanische Kunst, Unveröffentlichtes Manuskript, Berlin 2006, S. 2

^{xvi} Es bedürfte einer eigenen kunsthistorischen Untersuchung, um diese Künstlerinnen und Künstler sichtbar zu machen.

^{xvii} vgl. Judith von D. Miller, Art in East Africa. A Guide to contemporary Art, London / Nairobi 1975; Alois Krammer, Gegenwartskunst in Kenia – Über sechs moderne Maler, Essen 1994; Margareta Swigert, Globalizing Kenyan Culture, „Jua Kali“ and the transformation of contemporary Kenian art: 1960 – 2010, Chicago 2011 u.a.

^{xviii} vgl. Mehram Yaar, John Yoga goes back to the roots, in: Sunday Times, 14. 1. 1990

^{xix} Sunanda K. Sanyal, a.a.O., S. 269

^{xx} John Yoga, Towards understanding Yoga’s Artworks, Informationsblatt zur Ausstellung „Yogaabstraktionism“ im Goethe Institut, Nairobi 1990

^{xxi} vgl. Mehram Yaar, ebenda

^{xxii} Die Kunst von Sane Wadu war schon sehr früh politisch, da sie nie davor zurückschreckte, auch unbequeme Wahrheiten zu enthüllen und, wie Godard in Bezug auf den Film forderte, "Bilder und Töne als Zähne und Lippen zum Beißen zu verwenden"; vgl. Jean-Luc Godard, "Was tun?", in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), München 1971, S. 188

^{xxiii} zit. nach Fred Mbugua, Sneers for art!, in: Now magazine, 17. 5. 1992. Zur Ausstellung „Michael Armitage. Paradise Edict“ im Haus der Kunst München (2020/21), erscheint unter dem Titel „Künstlerportrait Sane Wadu“

ein Video, das auf knappem Raum das künstlerische Schaffen von Sane Wadu vermittelt.
<https://hausderkunst.de/entdecken/videos/kuenstlerportrait-sane-wadu>

^{xxiv} vgl. Derek Huggins, *The Beacons – Zimbabwean Painting in the Last Fifty Years*, in: *Kunst aus Zimbabwe – Kunst in Zimbabwe, Iwalewa-Haus / Kunstmuseum Bayreuth, Köln 2001*, S. 26

^{xxv} vgl. National Gallery of Zimbabwe, *Mapping - Zimbabwean Modern Art development* (Internet-Präsentation der National Gallery of Zimbabwe)

^{xxvi} vgl. Derek Huggins, *An African Genesis*, in: *Galerie Münsterland / National Gallery of Zimbabwe, Emsdetten / Zimbabwe 1995/1997*, S. 32

^{xxvii} Einen lebendigen Einblick in die Geschichte der Delta Gallery bringt der Film "Art for Art's Sake – the Story of Gallery Delta" von Nigel Hulett (June 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=CvMCppR8OGw>

^{xxviii} vgl. Michael Drechsler, *95 Pinselstriche*, in: *Kunstwerk des Monats November 2013*, www.kunst-transit-berlin.de

^{xxix} ebenda

^{xxx} vgl. Barbara Murray, *Luis Meque: painting Zimbabwean darkness*, in: *Gallery – The art magazine from Gallery Delta No 13, Harare 1997*, S. 4 ff.

^{xxxi} zit. nach Derek Huggins, *The Beacons...*, ebenda

^{xxxii} vgl. "An Interview with Tamessir Dia Thomas McEvilley", Venice, 10 June 1993. In: *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*

^{xxxiii} Auch der ebenfalls aus Côte d'Ivoire stammende Maler, weitaus jüngere Gopal Dagnogo bekennt, dass er sich von u. a. de Kooning hat inspirieren lassen.

^{xxxiv} vgl. E. J. de Jager, *African Expressionism: On black visual art in South Africa, 1981*; E. J. de Jager, *Contemporary African sculpture in South Africa, 1979*; E. J. de Jager, *Art, artists and society: a social-historical perspective on contemporary South African black art, 1990 u. a.*

^{xxxv} vgl. Alexandra Gabriel, *Zeitgenössische Malerei in Kenia unter besonderer Berücksichtigung der Künstler Joel Osswago, Meek Gichugu und Chain Muhandi, Freiburg 2001*, S. 17 sowie S. 180

^{xxxvi} vgl. Angelika Sommer, a.a.O., S. 5

^{xxxvii} Tamsir Dia, in: a.a.O., S. 61

Abbildungen: S. 2, Irma Stern und Maggie Laubser, in: Esmé Berman a.a.O., Plate 22 und 19; S. 4, Sam Ntiro, in: Kunst aus Afrika, a.a.O., S. 34; Elimo Njau, in: Wegzeichen – Kunst aus Ostafrika 1974-89, Museum für Völkerkunde, Frankfurt/M. 1990; S. 12, Ishmael Wilfred in: Gallery. The art magazine from Gallery Delta, No 16; S. 13, Tamsir Dia, in: Fusion a.a.O., S. 63. Alle anderen Abbildungen von Michael Drechsler ©