

Kulturelle Identität und Kunst

Eine Untersuchung zum Werk des nigerianischen Künstlers Twins Seven-Seven



Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie.

Eingereicht im Fachbereich IV - Ethnologie - an

der Universität Trier von Kerstin Johanna Eckstein, Trier, im April 2004

Dekan: Prof. Dr. Wolfgang Gawronski

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Christoph Antweiler

Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Andreas Haus, Hochschule der Künste, Berlin

Für Joshua

Frage an meinen fünfjährigen Sohn Joshua: „Was siehst du auf dem Bild?“ - „Einen Mensch mit einer Flöte und einen Geist.“ Frage: „Kann der Mensch mit der Flöte den Geist auch sehen?“ - „Nein, der ist ja nur auf dem Bild.“

(Bildkommentar im Sommer 1999 zu: *A Fluter with a strange unseen Musical Ghost*, vgl. Abb. 55)

Inhalt

| | | |
|----------|--|-----------|
| | Verzeichnis der Abbildungen V | |
| | Verzeichnis der Tabellen VIII | |
| | Dank IX | |
| | Abstract X | |
| 1 | Einführung | 1 |
| 1.1 | Kurzbeschreibung des Forschungsgegenstandes und Einordnung in den Kontext „Neue Kunst aus Afrika“ | 1 |
| 1.2 | Entscheidungskriterien für die Themenwahl „ein Oeuvre“ und Ziel der Untersuchung | 3 |
| 1.3 | Zeitgeschichte, Biographie, Werk, Diskussion: Argumentationsgang der Kapitel | 5 |
| 1.4 | Darstellungsform und Terminologie | 8 |
| 2 | Forschungsstand, methodische Arbeitsschritte und Forschungsaufenthalt | 10 |
| 2.1 | Stationen der Auseinandersetzung mit der „Neuen Kunst aus Afrika“ unter besonderer Berücksichtigung des Oeuvres Twins Seven-Sevens | 10 |
| 2.1.1 | Publikationen von Aktivisten und Zeitzeugen der kulturellen Landschaft im Nigeria der sechziger Jahre | 10 |
| 2.1.2 | Publikationen der Generation nachfolgender Rezipienten | 17 |
| 2.2 | Vorbereitende, methodische Arbeitsschritte zur Evaluierung des Forschungsgegenstandes | 24 |
| 2.2.1 | Zusammentragen und Bearbeitung der Bildobjekte | 24 |
| 2.2.2 | Kontakte und informelle Gespräche mit europäischen Sammlern, Kuratoren und Sachverständigen. | 26 |
| 2.3 | Planung, Durchführung und Erkenntnisgewinn des Forschungsaufenthaltes | 28 |
| 2.3.1 | Formulierung eines Fragenkataloges und Kontaktaufnahme mit Twins Seven-Seven | 28 |
| 2.3.2 | Betreuung, Wohnsituation, Mobilität und vorrangiger Aufenthaltsort während des Forschungsaufenthaltes | 29 |
| 2.3.3 | Datenaufnahme und Materialrecherche | 33 |
| 2.3.4 | Ergebnisorientierte Zusammenfassung des Forschungsaufenthaltes | 35 |

| | | |
|----------|---|----|
| 3 | Afrika den Afrikanern! Eine Quellenanalyse zum Diskurs um eine „Neue Kunst aus Afrika“ | 38 |
| 3.1 | Vom Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft | 38 |
| 3.1.1 | Hochkonjunkturelle Begriffe, Ansichten und Forderungen an die Kunst eines unabhängigen Afrikas | 38 |
| 3.2 | Neue Orte für die Kunst: Im Dreiklang von Literatur, Performance und bildender Kunst | 44 |
| 3.2.1 | Gründung und Ziele des Mbari Klubs Ibadan | 44 |
| 3.2.2 | Gegen den Strom: Die Gründung des Mbari (Mbayo) Klubs in Oshogbo | 48 |
| 3.2.3 | Der Mbari Mbayo Klub in Oshogbo als Totalexperiment | 52 |
| 3.3 | Zusammenfassung der Sequenz „Zeitgeschichte – Entstehungskontext“ | 61 |
| 4 | Zur biographischen Dimension von kultureller Identität in einer Patchworkgeneration am Beispiel Twins Seven-Seven | 63 |
| 4.1 | Anmerkung zum Umgang mit biographischen Angaben | 63 |
| 4.2 | Frühe Jahre:“ They are teaching us everything about the British“ and „My grandmother was a member of the <i>imole</i> cult“ | 64 |
| 4.2.1 | Familienherkunft und Schulausbildung | 64 |
| 4.2.2 | Beschäftigungen bis 1963 | 66 |
| 4.3 | Entdeckungen und Orientierung: „I should have been a <i>Shango</i> priest – if that modern times had not come.“ | 69 |
| 4.3.1 | Religiöse Identifikation | 69 |
| 4.3.2 | Musik, Reisen und gesellschaftliche Aufgaben als biographische Bausteine | 71 |
| 4.4 | Begegnung in Oshogbo 1998: <i>Omoluwabi</i> – a man who is known to hundred people | 77 |
| 4.4.1 | Zum Begriff des <i>omoluwabi</i> | 77 |
| 4.4.2 | Außen und innen: Im <i>compound</i> Twins Seven-Sevens – Rollenverständnis und Spiegelung dreier Lebensbereiche | 77 |
| 4.4.2.1 | Der erste Hof – Geschäftsmann Twins Seven-Seven | 78 |
| 4.4.2.2 | Der zweite Hof – Prince (Chief) Twins Seven-Seven | 79 |
| 4.4.2.3 | Der dritte Hof – Der Künstler Twins Seven-Seven | 87 |
| 4.5 | Zusammenfassung der Sequenz „Biographie“ | 91 |

| | | |
|----------|---|------------|
| 5 | „A flutter with a strange unseen musical ghost“ und weitere Bilder-Geschichten: Das künstlerische Werk | 94 |
| 5.1 | Kontinua und Entwicklungen im Werk | 94 |
| 5.1.1 | Künstlerische Techniken | 94 |
| 5.1.2 | Wie die Bilder wachsen: Bildfindungsprozess und Bildsprache | 99 |
| 5.1.3 | Vorzeichen, unter denen Kunst entsteht: Zum Wandel von Arbeitsbedingungen Twins Seven-Sevens | 102 |
| 5.2 | Katalog: Thematische Einheiten im Oeuvre | 104 |
| 5.2.1 | Der Busch der Geister – „ <i>The Bush of Ghosts</i> “ | 104 |
| 5.2.2 | Reisen | 114 |
| 5.2.3 | <i>Orisha</i> – Gottheiten der Yoruba und Yoruba Mythologie | 119 |
| 5.2.4 | Volkserzählung und Fabel als Anleihe | 128 |
| 5.2.5 | Soziale Interaktionen in Alltag und Ritual | 140 |
| 5.3 | Abschließendes zur Sequenz „Werk“ | 151 |
| 6 | Diskussion: Im Spannungsfeld von Werkaussage und Rezeption | 153 |
| 6.1 | Thesen und Fragen zum Oeuvre | 153 |
| 6.1.1 | Konform – non-konform? Die Umsetzung zeitimmanenter Forderungen an die erste postkoloniale Künstlergeneration im Oeuvre Twins Seven-Sevens | 153 |
| 6.1.2 | Afrika = Masken und Trommeln: Zur Eindeutigkeit von Bildzeichen als Indiz kultureller Identität | 160 |
| 6.2 | Von Zwischentönen: Abschließende Bemerkung und Ausblick | 165 |
| 7 | Zusammenfassung | 168 |
| | Anhang | 169 |
| | A. 1 Glossar | 169 |
| | A. 2 Verzeichnis und Quellennachweis der für diese Untersuchung gesichteten Werke Twins Seven-Sevens | 171 |
| | A. 3 Auswahl von Ausstellungen unter Beteiligung Twins Seven-Sevens | 181 |
| | A. 4 Biographische Notizen | 186 |
| | Bibliographie | 193 |

Verzeichnis der Abbildungen

(Kurztitel; Titel von Werken Twins Seven-Sevens sind kursiv gesetzt und durch die Angabe der künstlerischen Technik gekennzeichnet; Arbeiten weiterer Künstler sind mit: Name: Titel, Technik ausgewiesen)

- Titelblatt: *The lively Ghost in Spider's Bush*, Radierung
- Abb. 1 bis 5: Temporärer Wohnsitz während des Forschungsaufenthaltes, Oshogbo 1998; S. 30/31
- Abb. 6 bis 11: Stadtansichten von Oshogbo (Nigeria, Osun State), 1998; S. 32/33
- Abb. 12: Plakat zum 1er Festival Mondial des Arts Nègres; S. 39
- Abb. 13: Umgestaltete Esso-Tankstelle des Zementplastikers Adebisi Akanji, 1966; S. 54
- Abb. 14: Ankündigungsplakat der Yoruba Tragödie Oba Koso, Berliner Theaterfestspiele 1964; S. 55
- Abb. 15: Monument für Iya Mapo, die Göttin des weiblichen Handwerks; S. 56
- Abb. 16: Ankündigungsplakat der Third Experimental Art School, 1964; S. 57
- Abb. 17: Twins Seven-Seven malend, Oshogbo um 1970; S. 71
- Abb. 18: Twins Seven-Seven mit Gitarre, Oshogbo 1964; S. 71
- Abb. 19: Twins Seven-Seven mit Band, 1970; S. 72
- Abb. 20: Princess Shola Shop, Oshogbo 1998; S. 79
- Abb. 21: Rundhütte auf dem *resort paradise*, Sekona 1998; S. 79
- Abb. 22: Open-air-Küche im *compound* Twins Seven-Sevens, Oshogbo 1998; S. 80
- Abb. 23 bis 25: Ansichten der Ortschaft Ogidi (Nigeria, Kabba State), 1998; S. 81
- Abb. 26: Titelseite des Programmheftes zur *Installation & Iwuye Ceremony* Twins Seven-Sevens; S. 82
- Abb. 27 - 28: Seiten aus dem Programmheft zur *Installation & Iwuye Ceremony* Twins Seven-Sevens; S. 83
- Abb. 29: Twins Seven-Sevens Mercedes Benz, Oshogbo 1998; S. 84
- Abb. 30: Chéri Samba: *Une vie non ratée*, Acryl; S. 85
- Abb. 31: Werbeschild eines Schreinerateliers; S. 85
- Abb. 32 - 33: Meditationsort auf einem Hügel am Stadtrand, Oshogbo 1998; S. 86
- Abb. 34: Portraitaufnahme Twins Seven-Sevens während eines Konzerts, um 1990; S. 87
- Abb. 35: Twins Seven-Seven mit Band auf der Bühne, Oshogbo 1998; S. 87
- Abb. 36: Tanzauftritt einer Nachwuchsgruppe während eines Festes, Oshogbo 1998; S. 87

- Abb. 37: Twins Seven-Seven von Besuchern während eines Festes umringt, Oshogbo 1998; S.87
- Abb. 38: Junger Künstler und Kopierer Seven-Sevens, Oshogbo 1998; S. 88
- Abb. 39: Kolorierte Kinderzeichnung im „77 style“, um 1995; S. 88
- Abb. 40: Hinweistafel zur Galerie Twins Seven-Sevens, um 1990; S. 89
- Abb. 41: Palmweinzapfer, Offa (Nigeria, Oshun State) 1998; S. 90
- Abb. 42: *Devil´s Dog (Nr.1)*, Federzeichnung; S. 94
- Abb. 43: Twins Seven-Seven beim Bearbeiten einer Druckplatte, Oshogbo 1998; S. 97
- Abb. 44: *The Eyed Bodied Leopard (pensdream)*, Federzeichnung; S. 100
- Abb. 45: Titelblatt einer Broschüre zum Oshun Festival, 1991; S. 104
- Abb. 46: *Amos Tutuola´s head turned into a Palm-tree*, Radierung; S. 106
- Abb. 47: *The lively Ghost in Spider´s Bush*, Radierung; S. 107
- Abb. 48: *The Anti-Bird Ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis; S. 108
- Abb. 49: *The Magical Figure in the Tribe of Antibird-Ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis; S. 109
- Abb. 50: *Elephant Man*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis; S. 109
- Abb. 51: *Aroni, the one-legged spirit of the forest*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis; S. 110
- Abb. 52: Ogundeji: *Aroni, der einarmige und einbeinige Waldgeist*, Wasserfarbe; S. 110
- Abb. 53: *Queen Oranmiyan the Mother of all Future Teller Ghosts*, Tinte, Gouache und Wachsfirnis; S. 111
- Abb. 54: *Legless ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis; S. 112
- Abb. 55: *A Fluter with a strange unseen Musical Ghost*, Mischtechnik; S. 112
- Abb. 56: *Yimiyimi, the King of the Insects*, kolorierte Federzeichnung; S. 113
- Abb. 57: *Flying above New York City. To Gunter Péus found by him* Tusche und Wachskreide; S. 115
- Abb. 58: *Guy, the sad Gorilla in London Zoo*, Federzeichnung; S. 116
- Abb. 59: *Ice Scapede (Ice Scating)*, aquarellierte Tuschzeichnung; S. 117
- Abb. 60: *Creature´s Shapes in God´s Diary or the Book of the Almighty God*, Radierung; S. 118
- Abb. 61: *Priest of Shango*, Federzeichnung; S. 120
- Abb. 62: Hölzerner Tanzstab eines Shango Priesters; S. 121
- Abb. 63: *Dancing Shango Priest*, Federzeichnung; S. 122

- Abb. 64: *Obatala Priest*, Mischtechnik; S. 122
- Abb. 65: *Laba-Shango*, Ritualgegenstand; S. 122
- Abb. 66: Portraitstudie eines Shango-Priesters; S. 123
- Abb. 67: Portraitstudie eines Obatala-Priesters; S. 123
- Abb. 68: *Oshun, Goddess of Fraternity*, kolorierte Tuschzeichnung; S. 124
- Abb. 69: *The founder of Oshogbo*, reliefartiges Sperrholzbild; S. 126
- Abb. 70: *Dancing snakes and the spiritual crowd*, reliefartiges Sperrholzbild; S. 127
- Abb. 71: *The Tortoise and the Forbidden Eggs*, Radierung; S. 129
- Abb. 72: *The Hunter and the angry Father of Beasts*, Radierung; S. 130
- Abb. 73: *Hunters and the Father of Beasts*, reliefartiges Sperrholzbild; S. 131
- Abb. 74: *The King of Beasts in a trick trip to be initiated as King of human beings*, kolorierte Tuschzeichnung; S. 132
- Abb. 75: *Conference of the Birds*, Tuschzeichnung; S. 133
- Abb. 76: Kate Adamson: Illustration zu „*The Conference of the birds*“, Pinselzeichnung; S. 134
- Abb. 77: *Assembly's Headache*, reliefartiges Sperrholzbild; S. 135
- Abb. 78: Cartoon zum 25. Jahrestag der nigerianischen Unabhängigkeit; S. 138
- Abb. 79: *Political Conference of the Beasts*, reliefartiges Sperrholzbild; S. 139
- Abb. 80: Fünfzig Naira-Note; S. 141
- Abb. 81: *Ohne Titel* (Mann mit Mütze), Mischtechnik; S. 142
- Abb. 82: *Dundun* Spieler im *compound* Twins Seven-Sevens, 1998; S. 142
- Abb. 83: *Ohne Titel* (Szene im Busch), reliefartiges Sperrholzbild; S. 143
- Abb. 84: *Ohne Titel* (Dorfszene), Mischtechnik; S. 144
- Abb. 85: *Hunter with Family Trouble*, Federzeichnung und Gouache; S. 145
- Abb. 86: Akinola Lasekan: *Market Scene*, Öl; S. 145
- Abb. 87: *Die Teilnehmer des Oshun-Yam Festivals*, Öl; S. 147
- Abb. 88: *The Ritualists*, Mischtechnik; S. 148
- Abb. 89: *Masquerade and the unnoticed crowd*, Mischtechnik; S. 148
- Abb. 90: *Dancing Masquerade of pigeon eggs*, Mischtechnik; S. 148
- Abb. 91: Ben Enwonwu: *Ohne Titel* (Tänzer), Öl; S. 149

- Abb. 92: *Egungun* Fest in Okutu, 1972; S. 149
- Abb. 93: *Ohne Titel* (fünfköpfiges Vogelwesen), reliefartiges Sperrholzbild; S. 151
- Abb. 94: Augustin Lesage: *Composition symbolique*, Öl ; S. 158
- Abb. 95: Kurt J. Haas: *Ohne Titel* (florales „Wucherbild“ mit Palme), Aquarell; S. 158
- Abb. 96: Undatierte Zeitungsnotiz zu einer Ausstellung von Werken der Oshogbo-Gruppe, um 1966; S. 181
- Abb. 97: Zeitungsnotiz im *Nigeria Daily Sketch* zu einer Ausstellung im Mbari Mbayo Klub, 1966; S. 181
- Abb. 98: Titelseite der Begleitpublikation zur Ausstellung « *Oeuvres Africaines Nouvelles*“, 1970; S. 182

Verzeichnis der Tabellen

Tab. 1: Informelle Gesprächspartner und Gesprächspartnerin; S. 27/28

Tab. 2: Vorrangige Informanten und Kontaktpersonen in Nigeria; S. 35/36/37

Dank

großzügige Hilfsbereitschaft und Förderung, Offenheit und Humor und die Gastfreundschaft vieler Menschen sind die Ecksteine für diese Arbeit. Dafür möchte ich mich bedanken bei:

Norbert Aas, Jacob Afolabi, Mufu Ahmmed, Christoph Antweiler, Christine Bald, Ulli Bauer, Ulli und Georgina Beier, Hans Bogatzke, Jimoh Buraimoh, Paul Faber, Adebisi Fabunmi, Andreas Haus, Claudia Heitmann, Dagmar Horn, Raphael Ikubaje, Matthias Knäpper, Thorolf Lipp, Julia Loythwed, Muraina Oyelami, Gunter Péus, Gunda Rex, Kolawole Adelele Sangoyoyin, Michael Schönhuth, Twins Seven-Seven, Princess Shola, Günter Tiemann, Daniel Trittin, Carolyn Weber und den Bewohnern des „Resort Paradise“ in Sekona (Osun State, Nigeria).

In besonderer Weise danke ich meiner Familie für ihren gleichermaßen liebevollen wie pragmatischen Einsatz über viele Jahre.

Öffentlichen und privaten Sammlungen, sowie Institutionen:

Den Sammlungen: Beier, Bogatzke, Fopma, Kleine-Gunk, Péus und Wolford, dem Iwalewa-Haus, Bayreuth und dem Museum für Weltkulturen, Frankfurt.

Die Ermöglichung kontinuierlicher Arbeitsbedingungen verdanke ich der finanziellen Förderung dieser Dissertation durch das Wiedereinstiegsstipendium für Frauen in der Wissenschaft, dem Promotionsstipendium nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz und der Bewilligung der Reisekosten für meinen Forschungsaufenthalt in Nigeria durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst. Für die Unterstützung bei der Antragsstellung danke ich im besonderen Maße Prof. Dr. Günter Tiemann.

Abstract

This research focuses on the oeuvre of the Nigerian artist Twins Seven-Seven. For the first time an extensive number of his works of art (1964-1998) are compiled, described and analyzed. The contemporary conditions and the biographical background in which this oeuvre is rooted are discussed, as well as its European perception.

The study shows how necessary and often surprising it could be to work in a more or less classical way with „objects“ and so enlarges the theoretical debate about so-called contemporary African art. This research is more than a portrait of one pioneer of African art since the independence of the African countries: it shows one example of an oeuvre which isn't rooted in western culture but which is nevertheless related to it in several ways. This is still today one characteristic of non-traditional African art.

Die Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst gleicht einem Stich ins Wespennest. Je intensiver man sich mit schriftlichen Äußerungen über sie beschäftigt, desto mehr sieht man sich inmitten eines beachtlichen Chaos unvereinbarer theoretischer Standpunkte.

Lydia Haustein, 1996

1 Einführung

1.1 Kurzbeschreibung des Forschungsgegenstandes und Einordnung in den Kontext

„Neue Kunst aus Afrika“

In dieser Untersuchung beschäftige ich mich mit einem sehr kleinen Teil des afrikanischen Kunstschaffens der postkolonialen Ära. Forschungsgegenstand ist das Oeuvre des 1944 geborenen nigerianischen Künstlers Twins Seven-Seven, der zur ersten postkolonialen Künstlergeneration zählt und weder auf eine vorherige kunsthandwerkliche noch bildend künstlerische Laufbahn zurückblicken kann.

Die frühesten Arbeiten dieses Oeuvres entstanden im kulturell pulsierenden Oshogbo der 1960er Jahre, einer Mittelstadt in Südwestnigeria. Dort nahm der damals siebzehnjährige Seven-Seven an einer fünftägigen Sommerschule teil, die durch die britische Malerin Georgina Beier initiiert, eine der vielseitigen Aktionen des Mbari Mbayo Klubs war, der salopp als kultureller Motor Oshogbos jener Jahre bezeichnet werden kann. Aus diesem kurzen und auch erstmaligen Erlebnis bildend gestalterisch zu experimentieren, entwickelte sich eine intensive und mehrjährige Zusammenarbeit zwischen der Malerin und einigen der Teilnehmenden in der so benannten Experimental Art School. Diese wurde insbesondere durch Ulli Beier begleitet und protegiert. Seven-Seven ging als einer der prominentesten jungen Künstler aus dieser Zusammenarbeit hervor. Erstaunlich schnell wurden seine Werke sowohl in Nigeria als auch in Europa und Amerika rezipiert, wie die Teilnahme an Gruppen- und Einzelausstellungen dokumentiert. Neben Ausstellungen im Land zeigte beispielsweise die Neue Galerie München bereits Mitte der sechziger Jahre Arbeiten der Oshogbo Gruppe. Und 1989 war Seven-Seven (mittlerweile in Europa etabliert) Teilnehmer der viel beachteten Ausstellung „*Les Magiciens de la Terre*“ in Paris (vgl. A. 3). Darüber hinaus gehören seine Werke weltweit zum Bestand von privaten und öffentlichen Sammlungen. Bis heute ist Seven-Seven als bildender Künstler aktiv, wenngleich unter wechselnden Vorzeichen und mit recht unterschiedlicher Intensität. Damit sind die das Oeuvre bestimmenden Koordinaten sowohl seine spezielle Entstehungssituation, biographische Aspekte der „Generation Seven-Seven“ sowie durch die Rezeption gesetzte Parameter in dieser Untersuchung gleichermaßen Rahmen wie Bezugspunkte für die Auseinandersetzung mit dem Oeuvre.

Seven-Sevens beginnende künstlerische Karriere in den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit 1960 ist keine Ausnahmerecheinung. Nicht nur in Nigeria, sondern vielerorts in Afrika lassen sich mannigfaltig künstlerisch neue Entwicklungen beobachten, getragen von einer hoffnungsvollen und kreativen Aufbruchsstimmung eines dekolonialisierten Afrikas. Wodurch diese Entwicklungen charakterisiert sind und wie sich der Forschungsgegenstand dieser Untersuchung in dieses weite Feld einordnen lässt, wird folgend skizziert.

Das Oeuvre Seven-Sevens zählt zu der Kunst, die in der westlichen Rezeption auch als „Neue Kunst aus Afrika“ bezeichnet wird.¹ Was ist das Neue daran? Trotz der Vielfältigkeit des Kunstschaffens der ersten postkolonialen Künstlergeneration eines riesigen Kontinents können dazu verbindende oder teilverbindende Aussagen getroffen werden:

1. Inhaltliche Aussage: An Bedeutung gewinnt die künstlerische Umsetzung individueller Erfahrungen von Wirklichkeit, die eine Auseinandersetzung mit der durch Mission und Kolonialismus verwässerten eigenen Kultur einschließt.
2. Formale Aussage: Durchgängig zu beobachten ist ein spielerischer, abweichender Umgang mit den festumrissenen formalen Standards traditioneller Artefakte. Dazu gehört das Entdecken neuer künstlerischer Techniken und Materialien, ebenso wie die Verwendung von ikonographisch eindeutigen Zeichen der eigenen Kultur als bildsprachliches Zitat.
3. Aussage zu Entstehungskontext und Rezeption: Eine von vornherein angelegte Begegnung zwischen afrikanischer und westlicher Kultur ist sowohl für den künstlerischen Prozess als auch für die Rezeption dieser „Neuen Kunst aus Afrika“ maßgeblich.

Diese Aussagen treffen zumindest teilweise auch auf künstlerische Arbeiten zu, die bereits in kolonialen Zeiten entstanden sind. Paradebeispiel hierfür wäre etwa das fest mit der europäischen Maltradition verbundene „Tafelbild“, das nicht erst am Vorabend oder mit Beginn der Unabhängigkeit plötzlich als ein neues Medium auftauchte (vgl. Förster 1997, Wendl 2002). Ebenso zeigen sich Begegnungen zwischen afrikanischer und westlicher Kultur im Kontext Kunst bereits während des Kolonialismus vielfach. Beispiel hierfür ist etwa die Academie de l'Art Populaire Congolais eines Pierre Roman Desfossés.² Deshalb muss zusätzlich nach den spezifischen zeitgenössischen Bedingungen für diese „Neue Kunst“ gefragt werden. Dazu gehören:

1. Zeitpolitische Aussage - Kunst und Politik: Die Thematisierung von „kultureller Identität“ ist ein zentrales Credo am Vorabend und zu Beginn der Unabhängigkeit, deren Erstarren auch durch die Kunst (hier umfassender: bildende Kunst, Literatur, Musik, Theater) mitgetragen werden soll. Dem Kunstschaffen kommt damit eine konkrete gesellschaftspolitische Aufgabe zu.

¹ „Neue Kunst aus Afrika“ ist eine der vielfältigen Bezeichnungen, die von der europäischen Rezeption kreiert, afrikanisches Kunstschaffen der ersten postkolonialen Jahre bezeichnet. „Neu“ bezieht sich demnach auf diesen bestimmten, historischen Zeitabschnitt. Ebenso wird damit Veränderung gegenüber vorhergegangenen Kunstschaffen impliziert.

² Die Akademie entstand 1947 in Zaire (in kolonialen Zeiten: Belgisch-Kongo). Der pensionierte Marineoffizier (1887-1954) und ambitionierte Freizeitmaler Desfossés kam auf die Idee, seine Dienstboten in europäisch tradierte künstlerische Techniken einzuführen, und vermarktete ihre Werke erfolgreich in Europa. Zu den bekanntesten Vertretern zählt Pili-Pili, ehemals der Wagenwäscher Desfossés (vgl. Ne-Mwine 1979).

2. Orte der Kunst: Kunst ist nicht mehr ausschließlich Sache der Akademien. Die Kunst, kann formuliert werden, geht auf die Straße. Kultur Klubs und Werkstätten entstehen, Künstler arbeiten nicht nur, sondern leben teils auch zusammen, und nicht akademisch ausgebildete Afrikaner beginnen, als Autodidakten künstlerisch tätig zu werden. Kunstströmungen entstehen im rasanten Tempo und verursachen eine wahre Kunst-Explosion.

3. Initiatoren und Mentoren: Zu dieser Gruppe zählen insbesondere über längere Zeiträume in afrikanischen Ländern lebende Europäer oder in Europa und Amerika ausgebildete Afrikaner, die sich als Gegengewicht zum Kunst erziehenden Kolonialeuropäer verstehen. Gefördert werden soll die Suche nach eigenständigen, inhaltlichen und bildsprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die vor allem eines sein sollten: weit entfernt von der Übernahme europäisch tradierter Vorbilder, wie es sich etwa in Portraits, exotischen Landschaften oder „frommen Motiven“ in einem Teil des Kunstschaffens während der Kolonialzeit widerspiegelt.

Dieser Beginn „Neuer Kunst aus Afrika“ liegt über vier Jahrzehnte zurück. Wird dem raschen Paradigmenwechsel der insbesondere westlichen Rezeption gefolgt, ist das Oeuvre Twins Seven-Sevens heute nicht mehr aktuell. Die hauptsächliche publizistische Auseinandersetzung, ebenso wie Ankauf, Sammeln oder Ausstellen von Werken der ersten postkolonialen Künstlergeneration der subsaharischen afrikanischen Länder setzte gegen Ende der siebziger Jahre verstärkt ein und erreichte Mitte bis Ende der neunziger Jahre ihren Höhepunkt. Der Sammler Gunter Péus, der in den sechziger Jahren als ZDF-Korrespondent vielfach Afrika bereiste und dort auch zahlreiche Seven-Sevens erwarb, schreibt etwa anlässlich der dritten Biennale zeitgenössischer Afrikanischer Kunst in Johannesburg 1998, dass die Zeit vorbei sei, „da akribisch gezeichnete und augenfreundlich eingefärbte Yoruba-Mythen des erfindungsreichen Nigerianers Twins Seven-Seven den Markt zeitgenössischer afrikanischer Kunst beherrschten [...]. Eine neue Künstlergeneration wagt sich an raumgreifende Installationen mit Materialien, die ihnen sich auch die in ihrer Heimat ausbreitende Wegwerfgesellschaft kostenlos liefert.“ (Péus 1998: 8)

Für die Kunst Seven-Sevens und die seiner zeitgenössischen Kollegen hat man unterdessen weitere Namen gefunden, wie etwa „Kunst der Übergangszeit“, „Kunst zwischen Tradition und Moderne“ oder sie in jüngeren Publikationen als „Territory“ gegenüber „World“ bezeichnet. Durch diese Begrifflichkeiten, die heute als etablierte Kategorien gelten, ist die Rezeption dieser Kunst habhaft geworden und hat sie damit gleichzeitig zu einem (kunst-)historisch abgeschlossenes Kapitel gemacht. Wie ist es auf diesem Hintergrund überhaupt möglich, bei der Beleuchtung eines einzelnen Oeuvres noch Neues zu entdecken?

1.2 Entscheidungskriterien für die Themenwahl „ein Oeuvre“ und Ziel dieser Untersuchung

Auch wenn es ab den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts lebhaft Diskussionen um eine Rehabilitierung des „Dings“ gab, so ist dennoch die Beschäftigung mit ihm oder dem Objekt

insgesamt aus der Mode gekommen.³ Wissenschaft zeichnet sich vermehrt als ein Vorantreiben großer Diskurse aus, in denen es an Verdeutlichungen dort aufgestellter Thesen anhand objekt-bezogener Beispiele nicht selten fehlt. Dies trifft im besonderen Maße auch auf die wissenschaftliche Rezeption „Neuer Kunst aus Afrika“ zu.

Während ein Bildwerk, eine Skulptur oder eine Maske in kunstethnologischen Untersuchungen zu traditionellen Artefakten (etwa: Boas 1955, Fraser 1962) ebenso wie in ungezählten kunsthistorischen Recherchen zur westlichen Kunst detailliert befragt und zu werkimmanenten wie werkübergreifenden Aspekten analysiert wurde, gilt dies nur in Ausnahmen oder Ansätzen für die Annäherung beider Disziplinen an die „Neue Kunst aus Afrika“. Verkürzt lässt sich deshalb feststellen, dass zwar viel über die „Neue Kunst aus Afrika“ verhandelt wurde, ein tatsächlicher Dialog mit dem Verhandlungsgegenstand aber weitaus seltener ist.⁴ Ein Beispiel: Text und Bild-Objekt stehen häufig in keinem erkennbaren, sinnvollen Zusammenhang. Theoretische Ausführungen, die nicht selten Allgemeinplätze sind, werden durch eine beliebig wirkende und nicht begründete Auswahl an Exponaten ergänzt. So beschreiben Autoren etwa die spezifische Aufbruchsstimmung im Nigeria der sechziger Jahre und versehen ihre Beiträge mit ein bis drei Jahrzehnten später entstandenen Exponaten, als blieben die Vorzeichen, unter denen Kunst entsteht, statisch (etwa Ruprecht 1988, Kleine-Gunk 1996).

Zudem ist die Dokumentation des Oeuvres Seven-Sevens, wie die zahlreicher weiterer außereuropäischer Künstler nicht nur seiner Generation, in der Hauptsache durch kürzere Beiträge in Überblicksdarstellungen vertreten. Sie haben entweder einen eingegrenzten regionalen Schwerpunkt oder beziehen sich gleich auf den gesamten afrikanischen Kontinent, wo nicht gar auf das weltweite Kunstschaffen (vgl. Adepegba 1995, Lucie-Smith 1997, Ströter-Bender 1991). Mir ist kein einziger Beitrag zu Seven-Seven bekannt, der eine komplexe Annäherung an das Oeuvre vorstellt. Stattdessen gestatten Versatzstücke einzelner Arbeitsperioden cursorische Einblicke und stehen pars pro toto. Bis heute ist ein nicht nur quantitativ beachtlicher, sondern auch aussagekräftiger Teil des Oeuvres unterrepräsentiert und unbefragt geblieben. Dies trifft gleichermaßen auf werkimmanente wie auf werkübergreifende Aspekte zu.

Woran kann ich etwa erkennen, dass das Oeuvre Seven-Sevens ein „komplexes Beispiel für traditionelle Verbundenheit darstellt“, ihr jenes „Visionäre anhaftet, das zu einer Kunst im Umbruch passt.“ (Lucie-Smith 1997: 425)? Woran zeigt sich, dass der „Geist seiner Ätzungen völlig von der Mythologie der Yoruba abweicht“ (Beier 1984: 33)? Wie wird nachvollziehbar, ob es sich bei der „Neuen Kunst aus Afrika“ um „afrikanische oder afroeuropäische Kunst“ handelt (Bender 1979)? Welche bildsprachlichen und inhaltlichen Aspekte zeigen, dass das Oeuvre ein Beispiel für eine Kunst

³ Vgl. Kraus und Münzel 2000

⁴ Eine Ausnahme von Seiten der Kulturanthropologie zu dem hier benannten Defizit ist die 1996 edierte Publikation „Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire“ von Johannes Fabian. Basis der Untersuchung ist das Bild-Objekt, das ethnographischen Stellenwert erhält und als „Träger“ historischer Entwicklungen in Zaire verstanden wird.

zwischen „Tradition und Moderne“ oder einer „kulturellen Renaissance“ ist (Ruprecht 1988, Aas 1997)? Woran lässt sich festmachen, dass das Oeuvre Seven-Sevens „territorial“ ist und sich deshalb von der „Weltkunst“ unterscheidet (Magnin 1996)? Kurz, welche am Bild-Objekt nachvollziehbare Berechtigung hat diese sich hier andeutende Phänomenologie „Neuer Kunst aus Afrika“?

Angesichts dieser bereits existierenden Fülle an etablierten, provokanten oder divergierenden Thesen erscheint es mir wenig sinnvoll, noch eine weitere primär theoretische Arbeit zur „Neuen Kunst aus Afrika“ vorzulegen, sondern ihnen anhand eines konkreten Beispiels nachzugehen und damit bislang Ausgebliebenes zu erarbeiten. Ausgangspunkt hierfür ist eine differenzierte Rückkoppelung mit dem Forschungsgegenstand „Bild-Objekt“ anhand einer breiten Basis von Werken Seven-Sevens, die für diese Untersuchung erstmalig in diesem Umfang zusammengestellt ist. Von der Warte der heute möglichen Rezeption eröffnet diese Konzentration auf ein einzelnes Oeuvre neue Perspektiven, weil es zusammenhängend und im Zusammenhang mit den als „Koordinaten“ bezeichneten Bezugspunkten (Entstehungskontext, biographische und rezeptionsbezogene Aspekte) vorgestellt und diskutiert werden kann. Das Ergebnis ist nicht nur der überraschende Einblick in ein Oeuvre, das als verortet gilt, sondern liegt ebenso im exemplarischen Charakter der Bearbeitung eines künstlerischen Werks, das nicht in der europäischen Kultur verwurzelt ist, aber dennoch vielfältige Beziehungen mit ihr eingeht und damit ein bis heute aktuelles Merkmal von „Neuer“ und neuester „Kunst aus Afrika“ trifft.

1.3 Zeitgeschichte, Biographie, Werk, Diskussion: Argumentationsgang der Kapitel

Diese Untersuchung ist neben der Einführung (1.) und der Zusammenfassung (7.) in fünf Kapitel gegliedert, die den Oberbegriffen Zeitgeschichte (3.), Biographie (4.), Werk (5.) und Diskussion (6.) folgen und den empirischen Teil meiner Arbeit ausmachen.

Im zweiten Kapitel gebe ich unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption des Oeuvres Twins Seven-Sevens Auskunft über den Forschungsstand zur „Neuen Kunst aus Afrika“. Ferner werden die notwendigen, sich aus dem Fokus dieser Untersuchung ableitenden methodischen Arbeitsschritte dargelegt und meine Forschungsreise nach Nigeria (Nov. – Dez. 1998) im Dreischritt „Vorbereitung, Durchführung, Ergebnisse“ dargestellt. Dazu gehört: Aufnahme und Gestaltung des Kontakts zu Twins Seven-Seven, Methoden der Datenaufnahme, Vorstellung der hauptsächlichen Informanten, Beschreibung des eigenen Wohn- und Arbeitsumfeldes, sowie eine kursorische, ergebnisorientierte Zusammenfassung des Forschungsaufenthaltes (vgl. Tabelle 2).

Unter dem Titel „Afrika den Afrikanern! Eine Quellenanalyse zum Diskurs um eine „Neue Kunst aus Afrika“ werden im dritten Kapitel die spezifisch zeitgeschichtlichen Entstehungsbedingungen des Oeuvres herausgearbeitet. Anleihe für einen Teil der Kapitelüberschrift ist der plakative Ausruf des ersten ghanaischen Staatspräsidenten Kwame Nkrumah am Vorabend der Unabhängigkeit. Er drückte damit aus, was in den Jahren der Unabhängigkeitsbestrebungen Forderung war und in der Folge

sowohl auf wirtschafts, gesellschafts- und kulturpolitischer Ebene in einen breiten, Kontinent umspannenden Diskurs mündete über Fragen nach dem Umgang mit dem kolonialen Erbe, nach einer Rückbesinnung auf tradierte, kulturspezifische Lebensäußerungen und darüber, wie sich eine kulturelle (afrikanische) Identität zukünftig darstellen sollte.

Einführend werden die Eckpfeiler dieses Diskurses skizziert und ihnen folgend am Beispiel der Genese des Mbari Klubs Ibadan und des Mbari Mbayo Klubs in Oshogbo nachgegangen, beide gleichermaßen um neue Konzepte einer postkolonialen Kunstentwicklung in Nigeria verdient. Im Fokus steht dabei der Klub in Oshogbo als „künstlerische Heimat“ Seven-Sevens. Gegliedert in die Punkte „theoretisches“ und „praktisches Feld“, dienen einerseits ausgewählte, damals zeitgenössische Schriften Ulli Beiers, der die Leserichtung des Klubs maßgeblich prägte, als Grundlage. Andererseits wird Bezug genommen auf die formale wie inhaltliche Gestaltung der 1964 durch Georgina Beier initiierte Summerschule, sowie der daraus hervorgegangenen Experimental Art School, beides als integrativer Bestandteil des Mbari Mbayo Klubs verstanden.

„I should have been a Shango Priest – if not for the fact that this modern world has come.“, äußert Seven-Seven in seiner durch Beier edierten Autobiographie (1999: 73). Der Priester des Donnergottes Shango kann exemplarisch als eine Figur verstanden werden, dem eine tradierte, hier religiöse, Funktion zukommt. *„Modern world“* bezieht sich dagegen auf Einflüsse, die von außen kommen und Bestehendes verändern. Seven-Seven benennt damit treffend zwei Momente, deren Verflechtung beispielhaft für die eklektische Lebenserfahrung seiner Generation, die in dieser Untersuchung als „Pachworkgeneration“ bezeichnet wird, steht.

Vorrangig geht es im vierten Kapitel deshalb nicht um die Aufdeckung biographisch lückenloser Wahrheiten, zumal Seven-Seven Selbstinszenierungen liebt, zu denen auch das wechselvolle Spiel mit der eigenen Geschichte gehört und deshalb zahlreiche, Jahrzehnte umspannende Interviews mehr über die Eigenrezeption Seven-Sevens oder den jeweiligen Interviewpartner verraten, als dass es sich um stets deckungsgleiche Fakten handeln würde. Vielmehr wird anhand der biographischen Stationen „frühe Jahre“, „Entdeckungen und Orientierung“ und „Begegnung in Oshogbo 1998“ oben genannten Verflechtungen nachgegangen. Wesentlich ist hierbei der vollzogene Brückenschlag zur heutigen und bislang selbst in jüngeren Publikationen kaum beachteten Lebenssituation Seven-Sevens, wobei seine individuelle Lebensgeschichte nicht zuletzt auch ein Stück Zeitgeschichte tradiert.

Das fünfte und umfangreichste Kapitel widmet sich als einzigem Aspekt der Lesbarkeit des Oeuvres Twins Seven-Sevens. Unter Berücksichtigung von Werken aus vier Jahrzehnten erfolgt diese Annäherung zunächst über die Darstellung der von Seven-Seven benutzten künstlerischen Techniken. Gefragt wird hier vor allem danach, wie Seven-Seven die aus der europäischen Tradition stammenden künstlerischen Techniken umsetzte und weiterentwickelte. Darüber hinaus werden Bildfindungsprozess und Bildsprache (semantische Ebene) in ihren charakteristischen Eigenarten

dargestellt und besprochen, sowie die wechselnden Arbeitsbedingungen, unter denen das Oeuvre entstand, beleuchtet. Das Arbeiten in der geschützten Künstlergemeinschaft des Mbari Mbayo Klubs oder ein solches als weltweit anerkannter und vermarkteter Künstler sind hierfür Beispiele.

Neben dem einführenden Charakter dieses Kapitelteils, ist es Ziel, Kontinuitäten wie Brüche der genannten Aspekte transparent zu machen, so dass die von Seven-Seven dabei beschrittenen Wege in ihrer Kausalität deutlich werden.

Der zweite Teil („Katalog“) umfasst die bildthematische Auseinandersetzung mit dem Oeuvre anhand konkreter Bildbeispiele. Grundlage hierfür war die Frage nach thematischen Schwerpunkten. Befragt werden exemplarisch ausgewählte Bildbeispiele sowohl zu werkimmanenten als auch werkübergreifenden Aspekten.⁵: Um welches Bildthema handelt es sich und wie ist es ikonographisch zu entschlüsseln? Was wird über die rein darstellende Ebene hinaus vermittelt? (etwa: religiöses Verständnis, Umgang und Umsetzung mit und von literarischen Anleihen oder ein besonderes Erlebnis). Das Ergebnis dieses Kapitels ist eine differenzierte Darstellung, durch die das Oeuvre vor einseitigen Bewertungen geschützt und erstmalig in seiner pluralistischen Ausformung erkennbar ist.

Der geheimnisvoll anmutende Titel dieses Kapitels „*A fluter with a strange unseen musical ghost* und weitere Bilder-Geschichten“ bezieht sich auf eine 1969 entstandene Arbeit des Künstlers, der ich im Oeuvre Twins Seven-Sevens eine Schlüsselposition zuweise. Anhand des Titels ablesbar ist die Begegnung von einer Figur aus der Menschenwelt („*fluter*“) mit einer Figur aus der Geisterwelt („*strange unseen musical ghost*“). Die Thematisierung dieser beider Welten, die sich auch als eine reale und eine visionär traumhafte beschreiben lassen, ist eine Konstante im Oeuvre. Ihre Begegnung oder auch Konfrontation aber ist in dieser Arbeit erstmalig Bildthema.

Der Untertitel „und weitere Bilder-Geschichten“ belegt, inwieweit das erzählerische Moment einen weiteren markanter Aspekt im Oeuvre des Künstlers darstellt.

Als Motto für das sechste Kapitel könnte formuliert werden, dass es sich um mehr als die Summe der einzelnen Teile handelt. Die in Kapitel zwei bis fünf gewonnenen Erkenntnisse werden zu einer Basis verknüpft, auf deren Grundlage eine Diskussion um Wesen und Aussage des Oeuvres überhaupt erst entfachbar wird. Entgegen der ursprünglichen Absicht, in dieser Untersuchung ein eigenständiges Kapitel zur Rezeption des Oeuvres unterzubringen, treten „Werkaussage“ und „Rezeption“ in einen spannungsreichen Dialog.⁶ Er dient sowohl der Modifizierung wie Verteidigung bislang publizierter Thesen zum Werk, als auch zur Diskussion neuer Fragestellungen, etwa ob und

⁵ Zum methodischen Vorgehen bei dieser Auswahl vgl. Kapitel 2: „Zusammentragen und Bearbeitung der Bildobjekte“.

⁶ Die Rezeption „Neuer Kunst aus Afrika“ wurde bislang kaum in wissenschaftlichen Untersuchungen beachtet und ist als Forschungsdesiderat zu formulieren. Ihre Darstellung, idealerweise unter Berücksichtigung möglicher Unterschiede von lokal und global gebundener Rezeption, hätte Rahmen und Zeitaufwand dieser Untersuchung gesprengt.

wie formal-ästhetische und inhaltliche Universalien das Oeuvre mitbestimmen. Einbezogen werden dabei gleichermaßen Aussagen des Künstlers wie die individueller Autoren und Autorinnen. So verschreibt sich dieses Kapitels dem Ziel, eine mögliche, abschließende Beleuchtung des Oeuvres Seven-Sevens herauszuarbeiten, deren Charakter gleichzeitig exemplarisch ist, weil die hier gelieferte Diskussion ein anschlussfähiges Modell für die Befragung und Bearbeitung von Werken weiterer Pioniere „Neuer Kunst aus Afrika“ eröffnet.

1.4 Darstellungsform und Terminologie

Im fünften Kapitel wird eine Bild-Text-Einheit zugunsten eines isolierten Abbildungsteils favorisiert. Die formale Präsentation des Oeuvres innerhalb dieses Kapitels erfolgt, indem jeweils fortlaufend die einzelnen Arbeiten numerisch aufgelistet werden und nach Nennung des Titels sowie Angaben zu Technik, Maßen und Entstehungsjahr die jeweilige Abbildungsnummer vermerkt wird, die sich aus der Anzahl aller Abbildungen in dieser Untersuchung ergibt, beispielsweise: 1 *Amos Tutuola's head turned into a Palm-tree*, Radierung, o. M., 1964 (Abb. 46).

Abgesehen von Personen- und Ortsnamen, solchen von Institutionen oder länderspezifischen akademischen Graden sowie längere englisch oder französischsprachige Zitate sind alle fremdsprachlichen Begriffe kursiv gesetzt. Dies bezieht sich vorrangig auf solche des Yoruba. In dieser tonalen Sprache geben Zeichen und Akzente die Tonhöhe und Aussprache an. Zugunsten einer vereinfachten Schreibweise wird in dieser Arbeit darauf verzichtet. Auf eine darüber hinaus gehende Abweichung von der originalen Schreibweise des Yoruba ist hinzuweisen: Das unten punktierte „S“ wird wie das „sh“ in engl.: shop ausgesprochen. Das Ersetzen dieser Punktierung durch „sh“ (in deutschsprachigen Publikation selten auch durch „sch“) ist eine gebräuchliche Form, der ich mich anschließe (Osogbo → Oshogbo, Osun → Oshun und Sango → Shango).

Alle in dieser Untersuchung verwendeten Begriffe des Yoruba finden sich im Glossar (A. 1). Wo nötig, sind eigene Übersetzungen der Verfasserin durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet. Neben diesem sind dieser Untersuchung drei weitere Anhänge beigelegt, deren Notwendigkeit verschiedene Gründe hat. Während der zweite und dritte Anhang der Dokumentation und der Sicherung von Quellen dienen (vgl. Inhaltverzeichnis), geht es im vierten Anhang darum, erweiternde biographische Notizen ausgewählter Personen zu liefern, die den Rahmen des Fließtextes gesprengt oder unnötig lange Fußnote provoziert hätten. Dazu gehören Wissenschaftler, die von Ulli Beier als maßgeblich für sein Verständnis von Yoruba Kultur benannt wurden, weiterführende biographische Angaben zu Ulli und Georgina Beier, innerhalb des dritten Kapitels zitierte Autoren sowie die Gründungsmitglieder des Mbari Klubs Ibadan und die neben Twins Seven-Seven in dieser Untersuchung benannten Künstler der Oshogbo Gruppe um Georgina Beier. Hilfreich sind diese Informationen nicht zuletzt deshalb,

weil sie die teilweise bestehenden professionellen Verflechtungen zwischen diesen Personen verdeutlichen.

Interviews, die im Rahmen meiner Forschungsreise durchgeführt wurden, sind mit „(Interview 1998: Datum)“ gekennzeichnet.

Sofern nicht anders angegeben, stammen sämtliche Fotografien und Tabellen von der Verfasserin.

Verwendete Abkürzungen:

o. P. – ohne Paginierung

o. J. – ohne Jahr

o. M. – ohne Maße

Valentin: Ja, ein Fremder ist nicht immer ein Fremder.
Karlstadt: Wieso?
Valentin: Fremd ist ein Fremder nur in der Fremde.
Karlstadt: Das ist nicht unrichtig.- Und warum fühlt sich ein Fremder nur in der Fremde fremd?
Valentin: Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt, ein Fremder ist und zwar so lange, bis er sich nicht mehr fremd fühlt, dann ist er kein Fremder mehr.
Karl Valentin, 1939

2 Forschungsstand, methodische Arbeitsschritte und Forschungsaufenthalt

2.1 Stationen der Auseinandersetzung mit der „Neuen Kunst aus Afrika“ unter besonderer Berücksichtigung des Oeuvres Twins Seven-Sevens

2.1.1 Publikationen von Aktivisten und Zeitzeugen der kulturellen Landschaft im Nigeria der sechziger Jahre

Als Besonderheit von Publikationen zum Oeuvre Seven-Sevens wurde bereits unter 1.2 auf ihren fragmentarischen Charakter hingewiesen. Forschungsergebnisse finden sich demnach vereinzelt und sind Teile komplexer Studien oder Überblicksdarstellungen zur „Neuen Kunst aus Afrika“. In der Summe bieten sie nicht nur Impulse zum Verständnis des Oeuvres, sondern sind gleichermaßen als zeitimmanente Aussagen von Rezeptionsgeschichte lesbar. Eine mögliche Form der Annäherung an den Forschungsstand ist deshalb die Frage, wer sich mit dieser Kunst auf welche Weise beschäftigt? So lässt sich der Kreis von Autoren und Autorinnen charakteristisch unterteilen in: Aktivisten und Zeitzeugen der kulturellen Landschaft im Nigeria der sechziger Jahre sowie die Generation nachfolgender Rezipienten.

a) Die Publikationen der Aktivisten sind der unmittelbarste dokumentarische Teil innerafrikanisch kulturpolitischer Entwicklungen und des kulturellen Lebens während der sechziger Jahre. Zu ihnen zählen (im Kontext dieser Untersuchung) vor allem die Beiträge Ulli, aber auch Georgina Beiers, die bis heute den quantitativ größten publizistischen Anteil an der Dokumentation der Geschichte des Mbari Mbayo Klubs haben. Zur Einschätzung ihrer publizistischen Äußerungen ist es nicht unerheblich, einige Anmerkungen zu den Personen voranzuschicken:

Ulli Beier kam bereits 1950, dreizehn Jahre vor der Eröffnung des Mbari Mbayo Klubs nach Nigeria. Ursprünglich als Phonetikdozent im Fachbereich Englisch am University College in Ibadan tätig, wechselte er in das so genannte Department of Extra Mural Studies der Universität, eine „Art Weiterbildungsabteilung, die stark nach außen gerichtet war“ (Aas 1997: 420). Im Zuge dieser Tätigkeit begann Beier, sich intensiv mit indigenen Lebensäußerungen (Alltag, Ritual, Kunst, Handwerk und

Oralliteratur) in zahlreichen Orten West-Nigerias zu beschäftigen und sie zu dokumentieren (vgl. Beier 1957, Beier 1960, Beier 1963). Rückblickend verweist Beier auf Erlebnisse und Begegnungen, die prägend für sein Verständnis von Yoruba Kultur und seine „Begeisterung für die Yoruba“ waren (Beier 1991: Vorwort): Dazu zählt seine frühe Begegnung mit dem Linguisten Lorenzo Turner, der Beier für das Sammeln von Yoruba Geschichten buchstäblich infizierte, sowie mit den Yoruba Wissenschaftlern Rowland Abiodun und Wande Abimbola.⁷ Darüber hinaus sind es Begegnungen, die sich aus dem unmittelbaren Erleben und Teilnehmen an Yoruba Kultur speisen. Unter vielen anderen wird für Beier die langjährige Freundschaft mit dem *Timi* der Stadt Ede unweit Oshogbos und dem Shango Priester und Tänzer Bandele von Otan wegweisend. Beide bezeichnet Beier als Türöffner und Lehrer, die nicht nur zur Kennerschaft eines Outsiders über Yoruba Kultur beitrugen, sondern auch zu seiner persönlichen Identifikation mit derselben. Beispiele hierfür sind etwa der Spracherwerb des semantisch komplexen, tonalen Yoruba, die Initiierung Ulli Beiers in die *Ogboni* Geheimgesellschaft und die Verleihung des daraus resultierenden Titels eines *Bobagunwa* sowie seine Initiierung als Shango Priester (vgl. Walters 1967). Als nachhaltig prägend benennt Beier schließlich zahlreiche und über Jahrzehnte geführte Gespräche mit seiner ersten Ehefrau Susanne Wenger, die, zunächst noch in die Aktivitäten von Mbari Mbayo involviert, durch ihre gestalterische Arbeit im heiligen Oshun Hain von Oshogbo zunehmend Eigenwege beschritt und Priesterin der Kultgemeinschaft wurde (vgl. Jahn 1980).

Auch Georgina Beier wurde nicht gleichsam aus Europa abberufen, um in Oshogbo ihre heute legendäre 1964er Sommerschule zu halten. Insbesondere persönlich Gründe motivierten sie, 1959 nach Nigeria aufzubrechen, dem Heimatland des Schriftstellers Amos Tutuola, dessen Bücher Georgina Beier in einer Londoner Bibliothek entdeckt und fasziniert gelesen hatte. Nachdem sie sich einige Monate in Zaria (Nordnigeria) niedergelassen und in der Folge unterschiedliche Teile des Landes bereist hatte, kam sie im April 1963, ein Jahr nach Eröffnung des Mbari Mbayo Klubs nach Oshogbo (vgl. SchmidtBank 2001). Verfolgt man ihre retrospektiv notierten Eindrücke jener Jahre, wird vor allem ihre Faszination für die dort vorgefundene Unmittelbarkeit von Leben deutlich: „Hier [im Yoruba Land und im Gegensatz zum „grauen Alltag von London“] übertraf die kulturelle Vielfalt die kühnste Phantasie. Die Interpretationen des Lebens verwandelten die Welt in ein dauerndes Schauspiel.“ (G. Beier 1980b: 118). Den Erfahrungen ihres späteren Ehemannes nicht unähnlich, ist auch Georgina Beier wenig an einem ausschließlichen Aufenthalt innerhalb eines universitären Umfeldes interessiert, sondern sie favorisiert eine Teilnahme am Alltagsleben der Bevölkerung. Die Ausformung des Mbari Mbayo Klubs entspricht dieser damals bei weitem nicht populären Haltung (vgl. Aas 1997: 421): Ulli und Georgina Beier arbeiteten nicht nur, sondern lebten über mehrere Jahre mit den jungen Künstlern des Klubs zusammen. Sie waren gleichermaßen in das gesellschaftliche Leben in Oshogbo integriert, wie sie es anteilig mitgestalteten. Am Vorabend des Biafra-Krieges

⁷ Vgl. A. 4

verließen die Beiers Weihnachten 1966 Nigeria, kehrten aber in den Folgejahren für kürzere Zwischenspiele und längere Aufenthalte immer wieder dorthin zurück.⁸

Die publizistische Dokumentation der Aktivitäten des Mbari Mbayo Klubs steht deshalb im besonderen Maße für die Vermittlung einer Innenperspektive. Entsprechend liefert sie nur bedingt wissenschaftliche Ergebnisse, sondern gibt vielmehr Erfahrungen und Einschätzungen einer damals zeitgenössisch spezifischen Situation wieder, die nicht zuletzt als eine persönliche Reminiszenz an die Begegnung mit der Kultur der Yoruba zu lesen sind: Beiers späte Publikation „Yoruba das Überleben einer westafrikanischen Kultur“ zeigt dies exemplarisch. (vgl. Henning 1991).

Ein nicht unerheblicher Teil der Publikationen von Ulli und Georgina Beier bezieht sich auf die bildend künstlerischen Ergebnisse der turnusmäßig stattfindenden Sommerschulen des Mbari Mbayo Klubs, über die insbesondere Ulli Beier recht bald nach dem Sichtbarwerden erster Resultate zu schreiben begann. Besonders prominent vertreten sind dabei die Künstler aus Georgina Beiers Sommerschule, die im Gegensatz zu den früheren mehrtägigen Kursen in einer weiterführenden Zusammenarbeit in der so genannten Experimental Art School mündete (vgl. Beier 1965b). Artikel erscheinen in nationalen wie internationalen Zeitschriften, etwa in der durch Beier edierten *Black Orpheus*, im *Nigeria Magazin*, oder in *Tendenzen*.⁹ Die Präsentation der Künstler und ihrer Werke erfolgte meist durch kürzere Portraits, auch weil man damals noch nicht auf ein quantitativ starkes Oeuvre Einzelner zurückgreifen konnte, wie dies von der Warte der heutigen Rezeption möglich ist. Anliegen war es zunächst, die Künstler erstmalig sowohl in Nigeria als auch außerhalb Afrikas überhaupt bekannt zu machen. Man wollte zeigen, dass diese Kunst etwas Neues, spezifisch zeitgenössisch Afrikanisches sei, weil sie sich gleichermaßen abweichend zu so genannter traditioneller afrikanischer Kunst wie zum euro-amerikanischen Kunstschaffen verhalte, auch wenn sich etwas von beidem, sei es in formaler oder inhaltlicher Hinsicht, darin wieder finde. Das wesentliche Merkmal nicht nur von frühen Publikationen, sondern auch solchen der Folgejahre ist die stark kontextbezogene Vermittlung dieser Kunst. Nie wurde sie per se und als kunstwissenschaftlich zu sezierendes Objekt Gegenstand der Diskussion. Wenngleich sich gelegentlich vergleichende Bemerkungen zu Werken der europäischen Klassischen Moderne finden, wenn etwa Beier sich durch die „zarte Strichführung“ der Arbeiten Seven-Sevens an Klee erinnert fühlte

⁸ Von 1971-1974 waren Ulli und Georgina Beier am Institute of African Studies in Ife tätig, teils in Kooperation mit den Künstlern der so genannten originalen Oshogbo-Gruppe und teils in neuer Zusammensetzung. In den Jahren 1990 bis 1994 initiierte Georgina Beier jeweils und in den Jahren 1991/92 zweimal jährlich Workshops für Textilgestaltung und Metallverarbeitung im Niké Centre for Art & Culture in Oshogbo (vgl. SchmidtBank: 2001).

⁹ Beier gründete *Black Orpheus* 1957 als Sprachrohr für afrikanische Kunst und Literatur. Zunächst vom Ministry of Education, Western Nigeria publiziert, wurde die Zeitschrift in der Folge zum Organ des Mbari-Klubs in Ibadan (1961) und bei Longmans of Nigeria Ltd. verlegt. Editoren der Nummern 1 bis 6 waren Ulli Beier und Janheinz Jahn, der Nummern 7 bis 12 Ezekiel Mphahlele, Wole Soyinka und Ulli Beier, die folgenden Nummern wurden von Beier, Mphahlele und Ronald Dathorne ediert. Die letzte Nummer (22) unter dieser Editorenschaft, die *Black Orpheus* im Schnitt dreimal jährlich herausbrachte, erschien im August 1967. Darüber hinaus wurde die Zeitschrift unter verschiedenen Herausgebern (Volume 2-4) bis 1982 weitergeführt. Die Ausgaben 1-22 wurden nachträglich als Volume 1 bezeichnet (vgl. Benson 1986).

(Beier 1965a: 54), ist der Fokus doch ein anderer: Ulli und Georgina Beier wurden vor allem dadurch zu Interpreten dieser Kunst, indem sie ihre biographische Dimension, wie die ihrer besonderen Entstehungssituation in den Vordergrund stellen. Letztgenanntes meint die Zugehörigkeit zum Mbari Mbayo Klub, dessen Ziel nicht die Favorisierung einer einzigen Kunstgattung war, sondern ein Ineinandergreifen von Theater, Musik, Literatur und bildender Kunst sowie deren Einbindung in lokale Zusammenhänge. So wurden auch die bildenden Künstler als Teil dieses Ganzen verstanden. Mehr noch, nicht nur zwischen den Zeilen lesbar, findet sich ein gewisser Umkehrschluss, indem die später so benannte Oshogbo Kunst überhaupt erst durch die damals besondere Form der Zusammenarbeit (Beier spricht einmal von einer „Künstlergemeinde“) und des Arbeitsumfeldes entstehen konnte. Welche Farben haben die Dächer von Oshogbo und welchen Eindruck vermitteln sie? Wer lebt in dieser Stadt? Was treiben die Marktfrauen und wie reagieren sie auf den mitten in ihrer Stadt gelegenen Klub und die dort entstandene Kunst? Wie wird gelebt, gefeiert und gearbeitet? All dies sind Fragen, die in den atmosphärisch dichten Beschreibungen Ulli und Georgina Beiers zur „Neuen Kunst aus Afrika“ auch Beantwortung finden (vgl. Beier 1968: 101ff., Beier 1991: 7, G.Beier.1991: 67-70). Exemplarisch sei hierfür auf eine Äußerung Georgina Beiers zurückgegriffen:

„Twins Seven-Seven says: `Perhaps the most important thing I learned from Georgina was energy...´ and I thought I´d learned that from the Yoruba! We all motivated each other´s energy! We worked furiously in those heady days; we slept little and we lived for the daily surprises that we discovered in each others work. For such a euphoric situation to develop, the time, the place and the human chemistry have to be right.” (G. Beier 1991: 70)

War die Rede von “biographischer Dimension” als einem wesentlichen Element der Beierschen Publikationen, ist damit der Umgang mit der Person des Künstlers gemeint: Die Annäherung an ein einzelnes Oeuvre ist immer charakteristisch verwoben mit der Person, die es hervorgebracht hat, dem Wahrnehmen dieser Person und dem Erzählen ihrer Geschichte. Gleichmaßen typisch wie mittlerweile legendär ist eines der frühen Portraits Seven-Sevens, das sich in dieser oder ähnlicher Form wie ein roter Faden durch fast vier Jahrzehnte des Publizierens zieht:

„His entrance was dramatic and unforgettable. Nobody had ever seen him before but suddenly he was there, in the middle of the floor in his crazy clothes, and his grotesque and bizarre dance fascinated so much, that everybody else got off the dance floor in order to stand and watch for him. It was a farewell party for Michael Crowder at the Mbari Mbayo club in Oshogbo. A local juju band was playing in the garden. [...]” (Beier 1967: 45)¹⁰

In der Folge erfährt der Leser etwas über die Herkunftsfamilie Seven-Sevens, der sich daraus ableitenden Wahl seines Namens, seiner Lust am Fabulieren, Tanzen und Entertaining und schließlich über seine Art, Kunst zu machen. Diese im Laufe der reichen Publikationstätigkeit noch erweiterten biographischen Informationen sind nie bloße Aneinanderreihungen von Fakten, sondern sie werden stets in ihren angenommenen kausalen Verkettungen dargestellt. Ein Tenor, der sich auch in den zahlreichen und prominent durch Ulli Beier geführten Interviews mit Seven-Seven wieder findet, so

¹⁰ Michael Crowder war Mitte der sechziger Jahre Herausgeber des *Nigeria Magazine*.

wie sie seit den achtziger Jahren verstärkt Bestandteil seiner Publikationen sind (vgl. Beier 1980, Beier 1988, Beier 1991, Beier 1999).

Wenn Georgina Beier über die Künstler der Experimental Art School spricht, geschieht dies in einer ähnlichen, ganzheitlichen Betrachtungsweise. Der Bogen spannt sich von detaillierten Beschreibungen zum künstlerischen Arbeitsprozess und Ergebnis bis hin zur Nennung individueller Wesenszüge einzelner Künstler und wie sich dies im Oeuvre niederschlägt:

„Erst zwölf Jahre nach dem Erscheinen des ‚Palmweintrinkers‘ produzierte Nigeria einen Künstler mit ähnlich wuchernden Ideen. Er nannte sich Twins Seven-Seven und war fast wie eine Figur aus einem Tutuola Roman. Tutuola selbst war ein bescheidener, zurückgezogener Mann geblieben, dessen Phantasie sich nur in seinen Büchern offenbarte. Seven-Seven andererseits *lebte* seine Phantasie. Seine Bilder waren nur ein Nebenprodukt. [...] Seven-Seven plant seine Bilder nicht, er baut sie auch nicht. Sie wachsen. Manchmal fängt er oben in einer Ecke an und arbeitet sich spielerisch bis zur entgegengesetzten Ecke durch. Er entwirft seine Bilder nicht, er ‚strickt‘ sie. Sein Werk ist so erstaunlich wie das Tutuolas.“ (G. Beier 1980a: 35f.)¹¹

Am Ende dieses kursorischen Galopps durch die überreiche Publikationstätigkeit dieser beiden Zeitzeugen und Aktivisten angekommen (eine explizitere Darstellung würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen), sei nicht zuletzt auf eine der jüngsten Publikationen des Autors verwiesen.¹² Erstmals in der Rezeptionsgeschichte zur „Neuen Kunst aus Afrika“ erscheint ein literarisches Produkt, das sich ausschließlich Seven-Seven verschreibt, seine auf der Grundlage von Gesprächen und Interviews edierte Autobiographie *„A dreaming life“* (Beier 1999, vgl. Eckstein 2001). Im Gegensatz zu den bisher genannten Publikationen finden sich dort nicht nur wenige verstreute Abbildungsbeispiele von Werken Seven-Sevens, sondern ein Konvolut vornehmlich drucktechnischer Arbeiten der Jahre 1964/65 und 1984/85. Versehen sind diese Arbeiten jeweils mit Kommentaren des Künstlers, die sich vor allem durch die gestatteten Einblicke in den Bildfindungsprozess auszeichnen.

Was macht genannte Publikationen dieser Zeitzeugen und Aktivisten für diese Untersuchung wertvoll und wodurch ist ihr Erkenntniswert begrenzt? Bei den Publikationen Ulli und Georgina Beiers handelt es sich um Beiträge, in denen sich zeitlich eingrenzbare Erfahrungen widerspiegeln. So bleibt auch die Präsentation von Werken Seven-Sevens selektiv und konzentriert sich vorrangig auf solche, zu denen die Beiers einen individuellen Zugang haben, weil sie ihr Entstehen entweder unmittelbar verfolgten und anregten, oder mittelbar als intensive Förderer wirkten. In der Summe sind dies bildend

¹¹ Der nigerianische Schriftsteller Amos Tutuola sorgte mit seinen romanhaften Erzählungen *The Palmwine Drinkhard* und *My life in the Bush of Ghosts* in den fünfziger Jahren sowohl innerhalb als auch außerhalb Afrikas für Furore. Auf die besondere Beziehung zwischen diesem literarischen Werk und dem Oeuvre Seven-Sevens wird in Kapitel fünf (Werk) ausführlich eingegangen.

¹² Unter dem Titel *„The Hunter thinks the monkey is not wise-the monkey is wise, but he has his own logic. A Bibliography of writings by Ulli Beier“* liegt in dritter Auflage (1. Aufl. 1975, Port Moresby, 2. Aufl. 1986, Bayreuth) eine von Thorolf Lipp bearbeitete und 1996 im Eigenverlag (clin d’oeil) edierte Fassung vor. In dieser, bis heute kaum verbreiteten und sowohl nach Themen (z.B. *Art, Architecture*), Gattungen (z.B. *Biographies, Translations*) als auch regional (z.B. *Nigerian Cultures, Papua New Guinea Cultures*) unterteilten Bibliographie entfallen auf die Rubrik *„Art-Africa“* rund hundert Titel. Eine kritisch konstruktive Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen wie literarischen Werk Ulli Beiers ist nach wie vor Forschungsdesiderat.

künstlerische Arbeiten bis gegen Mitte der siebziger Jahre sowie eine Serie von Radierungen als Produkt einer erneuten Begegnung zwischen Seven-Seven und den Beiers in Sydney 1984/85. Künstlerische Eigenwege hingegen, wie sie sich nach einer allmählichen Vereinzelung der Mitglieder der 1964er Oshogbo Gruppe einstellten, finden kaum Erwähnung. Ein Beispiel hierfür wäre etwa die fehlende Thematisierung der reliefartigen Speerholzbilder des Künstlers, die für die nachfolgende Rezeption den Status eines Markenzeichens erlangen. Diese zeitliche Begrenzung wird besonders in Beiers 1991 ediertem „*Thirty Years of Oshogbo Art*“ deutlich. Der im Titel implizierte Aspekt von Kontinuität dieser Kunst erfüllt sich nicht, sondern es handelt sich vielmehr um einen historischen Rückblick. Dies gilt gleichermaßen für die Textbeiträge individueller Autoren in dieser Publikation, darunter auch Seven-Seven und weitere Künstler des Mbari Mbayo Klubs: Sie schreiben nicht über ihre persönliche wie künstlerische Entwicklung und heutige Situation, sondern über ihre Erfahrungen in den sechziger und siebziger Jahren, aus denen auch prominent die Abbildungen von bildend künstlerischen Arbeiten in diesem Band stammen.

Wertvoll sind ihre Publikationen, weil sie einen gleichermaßen intimen wie kenntnisreichen Blick auf Werk und Künstler gestatten, der sich übergeordnet zu der teils wenig flexiblen Diskussion um „Tradition und Moderne“ in der „Neuen Kunst aus Afrika“ der Folgerezeption verhält. Wenngleich sich sowohl Ulli als auch Georgina Beier nur am Rande um die Beleuchtung einzelner Exponate kümmern, gelingt es ihnen doch, die wesentlichen Ausprägungen eines Oeuvres zu vermitteln, wobei die von ihnen vorgestellten „Künstlertemperaturen“ des Mbari Mbayo Klubs nicht zuletzt durch ihre beschriebene Unterschiedlichkeit an Kontur gewinnen. Darüber hinaus gehören die, in ihren Beiträgen fokussierten Jahre zu einer im besonderen Maße künstlerisch prägenden wie schaffensreichen Zeit. Die diesbezüglich getroffenen Aussagen eignen sich deshalb zum einen als Basis für die intensive Auseinandersetzung mit frühen Arbeiten Seven-Sevens, wie sie auch vielfach Anregungen für anschlussfähige Fragestellungen und ihrer Prüfung bieten, etwa wenn Georgina Beier formuliert, dass Seven-Sevens erste innerhalb der 1964er Sommerschule entstandene Arbeit (*Devil's Dog Nr.1*, vgl. Abb. 42) „bereits alle Eigenarten seiner späteren Arbeiten hatte.“ (G. Beier 1980a: 36). Insgesamt sind die Beiträge Ulli und Georgina Beiers deshalb nach wie vor wesentliche Quellen, sowohl für die Erschließung kontextueller Entstehungsbedingungen des Oeuvres als auch für das Verständnis spezifisch werkimmanenter Aspekte.

b) Die Beiträge der Zeitzeugen zur „Neuen Kunst aus Afrika“ verdanken sich demgegenüber recht unterschiedlichen Erfahrungen. Eine Mittlerstellung zwischen „Aktivistin“ und reiner „Zeitzeugin“ nimmt Jean Kennedy ein. Die 1991 verstorbene Malerin, Kunsthistorikerin und Kuratorin, die unter anderem am California College of Arts and Crafts lehrte, war in den sechziger Jahre in Nigeria ansässig und nicht nur gelegentliche Besucherin des Mbari Mbayo Klubs, sondern verfolgte und förderte gleichermaßen die dort neu entstandene Kunst. Nach dem vorläufigen Weggang des Ehepaars Beier aus Oshogbo betreute sie sogar zeitweilig die dort im Laufe der Jahre zusammengetragene

Kunstsammlung, bevor diese Sammlung 1981 im durch Beier eingerichteten Iwalewa-Haus in Bayreuth ihren Platz fand (vgl. Beier 2001).

Anlässlich eines der zahlreichen Festivals des Mbari Mbayo Klubs Oshogbo beschrieb Kennedy die dort vorgefundene Vitalität als ein sich aus dem Ineinandergreifen aller Aktivitäten und zwischenmenschlicher Begegnungen speisendes „Phänomen“ verschiedenster künstlerischer Ausdrucksformen und stellt summarisch fest:

„*It [Mbari Mbayo-Klub] was not so much a place as an idea*“ (Kennedy 1968: 10).

Begleitet von Maskentänzern und Trommlern, führte der Festivalzug vorbei an den diversen durch die Künstlerin Susanne Wenger gestalteten Schreine, etwa für die Göttin Oshun am Marktplatz von Oshogbo, am Gebäude der legendären durch Adebisi Akaniji umgestalteten Esso-Tankstelle gegenüber des Mbari Mbayo Klubs und zu Ausstellungsräumlichkeiten, in denen man die Arbeiten der Sommerschuleteilnehmer präsentierte (vgl. Abb. 13).¹³

Dreiundzwanzig Jahre später veröffentlichte Kennedy unter dem Titel „*New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a Generation of Change*“ eine Publikation, in der die Entwicklung künstlerischer Ausdrucksformen als ein gesellschaftlicher Prozess am Beispiel von Künstlern oder Künstlergruppen aus verschiedenen afrikanischen Ländern nachvollzogen wird. In ihrer chronologischen Dokumentation zur Kunstentwicklung in Nigeria, die einen vergleichsweise großen Teil der Gesamtpublikation ausmacht, wurden Künstler und ihre Werke als Sinneinheiten von bestimmten, einander ablösenden wie parallelen Entwicklungen vorgestellt. Unter dem Titel „*The Spontaneous Spirit*“ trifft man dort auf ein Portrait des Mbari Mbayo Klubs, das der Leserichtung „*it was not so much a place than an idea*“ des oben zitierten Artikels der Autorin entspricht, wenn sie festhält:

“*During the more than twenty years he lived in Nigeria, Beier looked for originality and sincerity, the thrust of which was spontaneous and intuitive rather than directed by western training.*“ (Kennedy 1992: 67).

Insgesamt beschreibt Kennedy (trotz der Nennung vieler, inzwischen allgemein bekannter Fakten) die Protagonisten des Mbari Mbayo Klubs und ihre gemeinsamen Aktivitäten weitaus gründlicher als dies in den meisten zeitgleich edierten Beiträgen der Fall ist. Gleichzeitig stellt sie damit auch die bildend künstlerischen Resultate in einen expliziten Zusammenhang mit ihrem sehr speziellen Entstehungskontext. Folgerichtig geht auch die Präsentation des Oeuvres Seven-Sevens im Wesentlichen nicht über diesen hinaus. Als Abbildungsbeispiele wählt sie zwei frühe Federzeichnungen des Künstlers und benennt nicht nur deren Titel, sondern auch die ergänzende Bezeichnung „*pensdream*“, eine Wortschöpfung des Künstlers zum eigenen Bildfindungsprozess (vgl. 5.1.2). Zu den Beiträgen Kennedys ist festzuhalten, dass sich in ihrer Berichterstattung wie Bewertung

¹³ Im Laufe von Jahren und Jahrzehnten entwickelte sich die Arbeit von Susanne Wenger zu einem eigenständigen, religiös motivierten Lebensprojekt, dem die heutige Rezeption unter dem Begriff „*New Sacred Art*“ zu recht eine gewisse Sonderstellung innerhalb der Mbari Bewegung zuweist (z.B. Chesi 1980).

der später so benannten Oshogbo Kunst rezeptionsgeschichtlich die deutlichsten Parallelen zu Ulli und Georgina Beiers Auffassung finden.

In eine gänzlich andere Richtung wies die Annäherung eines weiteren Zeitzeugens, nämlich dem wohl prominentesten Sammler „Neuer Kunst aus Afrika“ im deutschsprachigen Raum, Gunter Péus. Ihm fiel die Rolle des von außen beobachtenden Dokumentars zu. Seine Bestandsaufnahme von „Neuer Kunst aus Afrika“ beschränkte sich nicht auf die Resultate einer bestimmten Gruppe, sondern versuchte bildend künstlerische Arbeiten einer gerade neu entstandenen Kunstszene so umfassend wie möglich zu sichern und wies damit den für das Sammeln typischen „Wunsch nach Vollständigkeit“ auf (vgl. Hinske 1984). Rückblickend äußert sich Péus:

"Im Laufe dieses Zusammentragens - seit dem Beginn der sechziger Jahre - merkte der Sammler, dass es wichtig sein würde, die Entwicklung gerade dieser ersten Generation zu verfolgen und zu dokumentieren. Denn sie lief unter dem Eindruck der raschen Veränderungen des politischen, sozialen und wirtschaftlichen Lebens nach dem Unabhängigkeitsdatum überall in raschen, allzu raschen Sprüngen. So erhielt die bisherige Freizeitbeschäftigung, der Spaß des Sammelns, die ganz neue Qualität einer immer spannender werdenden und nun, da Methodik, didaktisches Denken und Konsequenz ins Spiel kamen, auch immer fordernden Aufgabe." (Péus 1984: 9)

Der Sammler ordnete, verglich und entwarf schließlich Kategorien, in die sich die voneinander verschiedenen bildend künstlerischen Resultate verlässlich und wieder erkennbar einordnen ließen und die in dieser Form vor allem dem europäischen Publikum präsentiert wurden. Freilich fanden sich bereits auch bei Beier und Kennedy Systematisierungen, wie die Überschriften „Außenseiter in der Kunst der dritten Welt“ (dazu wird Seven-Seven gezählt), „Andersgläubige Kunst“, „Intellektuelle Kunst in Afrika“ und „Populäre Kunst“ im Katalog zu Beiers Ausstellung „Neue Kunst aus Afrika“ deutlich machte (Beier1980). Demgegenüber kam auch beim Sammler Péus noch die authentische Retrospektive eines Zeitzeugens durch das Festhalten unmittelbarer Eindrücke zum Tragen. Dennoch ist der Beginn eines Perspektivenwechsels im Umgang mit „Neuer Kunst aus Afrika“ deutlich erkennbar. Anders als bei den Publikationen von Ulli und Georgina Beier stand nicht mehr die Prozesshaftigkeit ihres Entstehens im Fokus, sondern vielmehr das jeweilige Resultat bildend-künstlerischen Schaffens als vorläufiges Ergebnis von postkolonialem Kunstschaffen. Die Generation nachfolgender Rezipienten rückt nun vor allem Fragen nach der Verortung dieser Kunst in den Vordergrund.

2.1.2 Publikationen der Generation nachfolgender Rezipienten

Die Generation nachfolgender Rezipienten stellt sich nicht als eine homogene Gruppe dar. Sie umfasst Sammler und Ausstellungsmacher, wie beispielsweise das Duo André Magnin und Jean Pigozzi, die unbestritten stark zur Popularisierung der „Neuen Kunst aus Afrika“ beitrugen und gleichzeitig über

die Macht des westlichen Kunstmarktes verfügen und damit den Wert „ihrer Produkte“ bestimmen.¹⁴ Daneben wurde die Beschäftigung mit der „Neuen Kunst aus Afrika“ auch zum Tätigkeitsfeld von Kulturanthropologen und (wenngleich wesentlich schleppender) von Kunsthistorikern. So verschieden der Kenntnisstand, das Interesse und der Umgang dieser Rezipientengruppe mit der „Neuen Kunst aus Afrika“ im Einzelnen auch sein mag, lassen sich doch übergeordnete Gemeinsamkeiten formulieren.

1. Erweiterter Radius: Das Oeuvre Seven-Sevens wird (zumindest per Abbildungsbeispiel) weit über den Fokus Beier (1965-1975) und bis zum Ende der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts dokumentiert. Insbesondere in Publikationen des letztgenannten Jahrzehnts verschwinden Abbildungsbeispiele von frühen Arbeiten des Künstlers fast gänzlich. Demgegenüber steht:

2. Rückgriff auf Primärquellen: Die Auseinandersetzung mit Oeuvre und Person des Künstlers erfolgt bis heute ungebrochen unter Rückgriff auf die Publikationen von Beier. Sie gehören zu den am häufigsten zitierten Quellen. Die dort zu Künstler und Werk nicht nur aufgrund sehr spezieller, sondern auch zeitlich begrenzter Erfahrungen getroffenen Aussagen werden in der Tendenz unbefragt aufgegriffen und bis auf wenige Ausnahmen (z.B. Brockmann und Hötter 1994) nicht erweitert, etwa durch Ergebnisse eigener stationärer Forschungsaufenthalte.¹⁵ Prominent zeigt sich dies in den Kurzbiographien zu Seven-Seven, die in den Publikationen der „Generation nachfolgender Rezipienten“ vielfach zu finden sind. Aus der Quelle „Beier“ werden Angaben zu Herkunftsfamilie, zur Kindheit und auffällig häufig zur „schillernden Persönlichkeit“ Seven-Sevens detailliert übernommen, während darüber hinausgehende Angaben selten anzutreffen sind. Wurden bei den Publikationen der „Aktivisten“ noch mögliche Verflechtungen zwischen Künstlerbiographie und Werk aufgezeigt, nehmen sich biographische Informationen später zunehmend wie einleitende oder angehängte sinnentleerte Floskeln aus, wenn diese Informationen nicht gar zu Simplifizierungen und unglücklichen Zirkelschlüssen neigen (vgl. 4.1). Ähnliches gilt für die stete Nennung des Mbari Mbayo Klubs als künstlerische Heimat Seven-Sevens. Fragen zum Zusammenhang zwischen dieser „Initialzündung“ und Werken, die um Jahrzehnte später entstanden sind, wurden nicht gestellt. Folglich waren auch andere, das Oeuvre möglicherweise mitprägende Faktoren bislang kaum Gegenstand der Diskussion.

¹⁴ Der Amerikaner Jean Pigozzi ist Kunstsammler und Besitzer der *Contemporary African Art Collection* (CAAC), weltweit eine der größten Sammlungen zeitgenössischer Kunst aus Afrika. Der Franzose Magnin ist der Kurator dieser Sammlung und zuständig für deren stetige Erweiterung. Diesem Auftrag kommt er seit dem Anfang der neunziger Jahre als reisender Kunstagent nach (vgl. Sinz 1993).

¹⁵ Unter dem Titel „Szene Lagos. Reise in eine afrikanische Kulturmetropole“ legten die beiden langjährig in Lagos ansässigen Lehrer Brockmann und Hötter eine überaus spannende Publikation vor. Auf der Grundlage ausführlicher Gespräche mit Musikern, bildenden Künstlern oder Autoren entstanden dichte Portraits, von weit mehr als von unterhaltendem Wert. Kaum eine weitere Publikation der neunziger Jahre machte sich durch eine differenzierte Darstellung zu Lebens-, Arbeitskontext und künstlerischem Schaffen Twins Seven-Sevens so verdient wie diese.

Insgesamt lassen sich für die Forschungsschwerpunkte und Fragen der „Generation nachfolgender Rezipienten“ an die „Neue Kunst aus Afrika“ drei periodisch eingrenzbar Trends formulieren.¹⁶ Als Grundlage und Ausgangspunkt für diese Unterteilung dienen epochenweisende Ausstellungen, die, durch einen einführenden Text und durch exemplarisch ausgewählte Zitate kommentiert, jeweils das Ergebnis der ausgemachten Trends darstellen.

1. „Moderne Kunst aus Afrika. Horizonte ´79“ war die erste breit angelegte Präsentation von „Neuer Kunst aus Afrika“ in Europa. Zu dieser Ausstellung erschien eine unter gleichem Namen edierte Begleitpublikation (Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979). Die hier in den Beiträgen individueller Autoren, vornehmlich von Ethnologen, aufgeworfenen und diskutierten Fragen waren richtungweisend für das darauf folgende Jahrzehnt. Untersucht wurde, welche voneinander verschiedenen Elemente sich anteilig in dieser Kunst widerspiegeln und wie sie sich in ihren charakteristischen Ausprägungen darstellen lässt. Diese Fragestellung beschäftigte sich demnach im weitesten Sinne mit der Abgrenzung der „Neuen Kunst aus Afrika“ gegenüber vorangegangenen künstlerischen Ausdrucksformen des Kontinents sowie mit ihrer Authentizität. Bender und Dressler beispielsweise beleuchteten die Gruppe europäischer Initiatoren und ihren Anteil an der Ausformung der „Neuen Kunst aus Afrika“, was sie zu der kritischen Frage führte, ob es sich um „afrikanische oder afro-europäische Kunst“ handle (Bender und Dressler 1979).¹⁷ Ein weiteres dialektisches Begriffspaar, das die Diskussion dominierte, benannte mit „Tradition und Moderne“ Frank Willett (vgl.: Willet 1979), wobei beide Begriffe dehnbar sind. „Tradition“ bezog man einerseits auf die Summe funktional gebundener Artefakte rituellen oder täglichen Gebrauchs, deren Blütezeit der Vergangenheit angehöre, andererseits auf ihre Wandelbarkeit respektive der Fähigkeit, Neues zu integrieren. Demgegenüber wurde der Begriff „Moderne“ zum einem mit dem Diktat kolonial-europäischer Einflussnahme verknüpft, zum anderen als Entlehnung des kunsthistorischen Begriffs der europäischen Moderne verwendet.

Die damit angelegten Maßstäbe zur Beleuchtung dieser Kunst sind nicht ganz neu, sondern unter wechselnden Vorzeichen vom Ende der siebziger Jahre aus betrachtet bereits jüngste Geschichte. Im Wesentlichen werden unter Benutzung der gleichen dialektischen Begriffspaare jene Forderungen, die an ein zukünftiges afrikanisches Kunstschaffen am Vorabend und zu Beginn der postkolonialen Epoche gestellt wurden, nun zu Kriterien ihrer Verortung (vgl. Kapitel 3.1.1).

¹⁶ Tatsächlich kann angesichts der vielfältigen Publikationslandschaft zum Thema nicht mehr als von „Trends“ im besten Sinne des Wortes die Rede sein.

¹⁷ Dieser Beitrag hatte sieben Jahre später 1986 offensichtlich seine Aktualität noch immer nicht eingebüsst, da er erneut in der von Hans-Jürgen Heinrichs edierten Publikation „Afrika. Bilder von Afrika, die von der Realität ausgehen, aber darüber hinaus die Kraft des Vergangenen und Zukünftigen in sich tragen.“ (Heinrichs 1986) erneut abgedruckt wurde. Der ungewöhnlich lange Titel des Buches bezog sich auf die drei „definitiven Standbeine“ des Begriffs „Tradition“.

Ausgewählte Zitate:¹⁸

Abgrenzung

„[...] war die Kunst entweder Gebrauchskunst zur Verzierung von Gebrauchsgegenständen oder sakraler, religiöser Natur. Sie hatte ihre feste Funktion im traditionellen Leben der afrikanischen Völker und Stämme, als Luxusartikel zur Bereitung ästhetischen Wohlgefallens, als Medium zur Hebung der Wohnkultur war sie unbekannt. Es kam die europäische Kolonisation mit ihren sozialen Auflösungs-, Umschichtungs- und Entfremdungsprozessen, die die Kontinuität der Traditionen, auch der künstlerischen abwürgte und unterbrach. Götter, die niemand mehr anruft brauchen keine Statuen; eine Bourgeoisie die sich an der Lebensweise der kolonialeuropäischen Oberschicht orientiert, verzichtet zu Gunsten europäischer Konsumgüter auf traditionelle Gebrauchsgegenstände. Dem kolonialisierten Afrikaner, sofern er nicht selbst `Kunst`-Handwerker ist und von diesen Auswirkungen unmittelbar betroffen, fällt jener Austrocknungsprozess zunächst kaum auf. Afrika kennt, der Funktionalität wegen, den europäischen Kunstbegriff nicht.“ (Bender & Dressler 1979: 10)

„Die neue Kunst Afrikas ist, dem europäischen Beispiel folgend, dekorativ, sie hat darüber hinaus keine gesellschaftliche oder religiöse Funktion mehr [...].“ (Ruprecht 1988: 8)

Zur Rolle der Initiatoren

„Es wäre gewiss interessant, einmal genauer zu untersuchen, wie weit die Spuren der Künstlerin Georgina Beier in den Werken der Oshogbo-Künstler zu lesen sind, mit anderen Worten: in welchem Ausmaß auch nicht-akademische Kunst in Nigeria von europäischen Traditionen mitgeprägt worden ist. [...] der durch Georgina Beier und durch andere Lehrer eingepflanzte Europa-Bezug darf nicht unterschätzt werden, auch wenn er sich nicht in schlichter Nachahmung dokumentiert“. Beispielsweise wurden die Künstler durch die im Falle von Dennis Williams´ erstem Workshop geschilderte Auswahl in eine bestimmte Richtung gedrängt, zumal, da sie in Medien und Techniken eingeführt wurden, die den Traditionen der Yoruba gänzlich fremd waren. Man darf auch nicht vergessen, dass die Teilnehmer der Workshops ausnahmslos vorher weder eine traditionelle noch eine moderne bildnerische Ausbildung genossen hatten. Unter derartigen Umständen hat ein Lehrer ganz natürlich eine wesentlich stärkere Autorität, vor allem wohl auch, weil den erfolgreichen Teilnehmern des Workshops von den Beiers nicht nur durch Zuspruch und Lob, sondern auch durch Kauf ihrer Werke oder Vermittlung von Käufern die sehr konkrete Hoffnung auf ein geregeltes Einkommen erfüllt wurde.“ (Ruprecht 1988: 82)

Tradition und Moderne

„Die Bilder der Künstler von Mbari Mbayo, unter ihnen Taiwo Olaniyi, auch als Tänzer und Trommler unter dem Namen Twins Seven-Seven bekannt, sind oft Illustrationen zu Amos Tutuolas Romanen. Die Darstellung von Figuren aus traditionellen Erzählungen ist charakteristisch für die heutige afrikanische Kunst. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in den Skulpturen der Makonde, aber auch in den Arbeiten, die traditionelle Künstler für den Verkauf an Europäer produzieren.“ (Willett 1979: 43 f.)

„Den vielfach zu beobachtenden Versuch, Stilelemente der afrikanischen Tradition und der europäischen Moderne zu mischen, findet man auch bei drei Künstlern aus der Sammlung von Gunter Péus. *Twins Seven-Sevens`Oshogbo-Priester`*, mit Feder und Wachskreiden geformt, verbindet die Maskentradition mit arabischen Formen.“ (Bihalji-Merin 1979: 21)¹⁹

„Für die Anfänge der modernen, das heißt unter dem Eindruck der europäischen Kolonisation entstandenen Kunst sind keine Belege mehr auffindbar.“ (Ruprecht 1988: 74)

„Was geschieht also mit der modernen afrikanischen Kunst? Sie ändert sich, genau wie früher mit der Zeit; aber während sich die traditionellen Künstler auf die traditionellen Formen stützten, um die

¹⁸ Die Zitate sind, der besseren Übersicht halber, schwerpunktmäßig Schlagworten zugeordnet; der Argumentationsgang ist jedoch in den meisten Fällen fließend.

¹⁹ Der Titel der Arbeit („Oshogbo-Priest“) wurde hier nachweislich falsch benannt. Tatsächlich handelt es sich um das Exponat „Obatala Priest“ (vgl. Abb. 64) der Sammlung Gunter Péus.

Bedürfnisse der Gemeinschaft in der sie lebten, zu befriedigen – und das ist auch noch heute in vielen Gebieten so -, kann sich der Künstler mit westlicher Ausbildung auf die ganze Welt berufen und muss sich immer noch auf angemessene Förderung und Unterstützung innerhalb Afrikas bemühen. Im Augenblick entstehen Künstlergruppen, die nie durch eine formelle Ausbildung von ihrer Gemeinschaft getrennt waren und die Bedürfnisse ihrer eigenen Umgebung befriedigen können. Vielleicht sind sie die Produzenten einer zukünftigen, speziell afrikanischen Kunst, während die anderen, westlich ausgebildeten, sehr gut Teil der kosmopolitischen Kunst bleiben können.“ (Willett 1979: 44)

„Verbreitet ist der Irrtum, das vorkoloniale Afrika als einen unwandelbaren und unverwandten Block zu betrachten, eine Welt, in der Gesellschaft, tägliches Leben, Kunst statisch gewesen sei, bevor die Europäer kamen und diesen Zustand störten, ja zerstörten. Afrika und seine Bewohner haben sich gerade durch ihre wechselvolle Vergangenheit die Fähigkeit zur Anpassung bewahrt, die zum Beispiel den nordamerikanischen Indianern verloren gegangen war. Diese Fähigkeit zu überleben, in dem man Neues in die eigene Welt aufnimmt, zeigt sich auch heute, sie zeigt sich besonders eindrucksvoll auf dem Gebiet der Kunst. Es gibt sie also, diese neue Kunst im neuen Afrika.“ (Ruprecht 1988: 7)

2. 1989 wurde im Pariser Centre Pompidou unter den Kuratoren Jean Martin-Hubert und André Magnin die Ausstellung „*Les Magiciens de la Terre*“ eröffnet. Seven-Seven gehörte zu den dort vertretenen Künstlern. Die Bedeutung der Ausstellung lag in ihrer Intention, weltweites Kunstschaffen gleichberechtigt nebeneinander zu zeigen, anstatt wie üblich „Erste und Dritte Welt“ voneinander zu separieren. Nicht zuletzt erhöhte auch die Wahl des Veranstaltungsortes die Tragweite der Schau, da das Thema damit die Nische eines Völkerkundemuseums zugunsten eines der anerkanntesten Kunsttempels Europa hinter sich ließ.

Lapidar könnte formuliert werden, dass sich die westliche Kunstwelt mit Beginn der neunziger Jahre einem wachsenden, nicht länger zu ignorierenden Konglomerat an nicht-westlicher Kunst gegenüber sah und dies die Frage nach dem adäquaten Umgang mit ihr herausforderte. Waren es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die europäischen Kunstschaffenden selbst gewesen, die nach frischem Wind suchend, „die expressive Intensität der Naturvölker“ (Thomas 1981: 34) für ihre Kunst genutzt hatten, so bescheinigte Jutta Ströter-Bender nun dem frustrierten westlichen Publikum, dass hier „westliche Rezipienten Anrührungen und Faszination [finden], die ihnen die offizielle Galeriekunst des Westens nicht mehr vermittelt.“ (Ströter-Bender 1991: 14). Andere Autoren verwehrten sich gegen die damit implizierte Rolle der „Neuen Kunst aus Afrika“ als bloße „Lückenbüßerin für die Erschöpfungserscheinungen der aktuellen Kunst“ und der damit bestehenden Gefahr, dass die „Neue Kunst aus Afrika“ zum „postmodernen Partywitz“ degradiert würde (Bianchi 1993: 99). Beide Äußerungen standen exemplarisch für die Verlagerung der Diskussion um zeitgenössische außereuropäische Kunst, wie sie den Diskurs bis zum Ende des letzten Jahrhunderts bestimmen sollte. Dies beinhaltete im Einzelnen eine deutliche Zunahme an Untersuchungen zur „Neuen Kunst aus Afrika“, in denen Wahrnehmung und Umgang der selbst erkorenen Mainstream-Kulturen aus Europa und den USA mit denjenigen der so genannten Peripherie kritisch hinterfragt wurde. Dementsprechend und nicht zuletzt im Sinne der postmodernen Ethnologie und ihrer Kritik an der Konstruktion vom „exotisch Anderen“ änderte sich auch das Vokabular, mit dem man nun nicht-westliches Kunstschaffen zu erfassen suchte. Obsolet erschienen

die großen Erzählungen um „Tradition und Moderne“, wie auch der Begriff „Dritte Welt“, wenn überhaupt, vorzugsweise in Anführungszeichen gebraucht wurde. Stattdessen hatten Begriffe wie *parallel history*, Diversität/Pluralität, Globalkultur oder Polyästhetik Hochkonjunktur. Sie fanden sich zuhauf in kunsthistorischen Beiträgen, in denen sich seit den neunziger Jahren eine Horizonterweiterung gegenüber der bislang eurozentrisch ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung feststellen ließ.

Darüber hinaus zeugten einführende Überblicksdarstellungen (z.B. Ströter-Bender 1991), auf der Basis von Sammlungen entstandene Publikationen (z.B. Magnin und Soulillou 1996), Ausstellungskataloge sowie Bibliographien zum Thema davon, dass die „Neue Kunst aus Afrika“ nicht mehr nur als bloße Randerscheinung wahrgenommen wurde. Bemerkenswert im Kontext dieser Untersuchung ist sicherlich das rund 600 Seiten starke Nachschlagewerk „*Nigerian Artists: A Who's Who & Bibliography*“ (Stanley 1993), da sich diese Publikation nicht allein auf die Präsentation postkolonialen Kunstschaffens beschränkte. Vielmehr wurde jene Generation bildender Künstler einbezogen, die bereits lange vor der Unabhängigkeit Nigerais eine Kunst produzierte, die sich abweichend zu den Artefakten des alltäglichen oder rituellen Gebrauchs verhielt.

So lässt sich insgesamt für die neunziger Jahre eine weitaus facettenreichere Publikationslandschaft als zuvor zur „Neuen Kunst aus Afrika“ feststellen. In Bezug auf die Rezeption Seven-Sevens führte dies zu einer höchst unterschiedlichen Verortung von Werk und Künstler, die einerseits vornehmlich als theoretischer Überbau für den hier kursorisch dargestellten wissenschaftlichen Diskurs fungierte. Demzufolge setzte man sich im Zeitalter tatsächlicher oder vermeintlicher Globalkultur mit weltweitem Kunstschaffen nur als einem Themenfeld unter vielen auseinander (z.B. Breidenbach und Zukrigl 1998). Als exemplarischem Vertreter wurde Seven-Seven nicht länger ein diffuser Status zwischen „Tradition und Moderne“ attestiert, sondern als eine Persönlichkeit mit kulturübergreifenden Erfahrungen.

Andererseits avancierte Seven-Seven im euroamerikanischen Kunstbetrieb ganz der Chronologie der verstärkten Rezeption seines Oeuvres folgend zu einer Art Pionier der ersten postkolonialen Künstlergeneration, dessen Kunstschaffen man weiterhin vor allem mit dem Begriff „Tradition“ oder ihren Umschreibungen in Verbindung zu bringen suchte.

Ausgewählte Zitate:

Theoretischer Überbau

„Die westliche Kultur ist in den 90er Jahren auf der Suche nach einer neuen Definition von Geschichte, die keine Hierarchievorstellungen, keine Idee von Mainstream und Peripherie beinhaltet, und nach einer neuen, globalen Bedeutung von Zivilisation, die das geradlinige, eurozentrische Modell ersetzt.“ (Bianchi 1993: 97)

„Was ist nun also afrikanische Kultur oder afrikanische Kunst? Manche Jahre glaubte man, den Begriff Kultur hinterfragen zu müssen. Heute ist es eher der Begriff „Afrikanisch“. Vor allem dann, wenn wie es scheint, hinter diesem Begriff allein das Traditionelle steht oder etwas Ahistorisches gemeint ist.“ (Imfeld 1993: 125)

„Die in nicht westlichen Ländern beheimatete und bis dahin mit der erstarkten Moderne nicht in Berührung gekommene Kunst begann ihren Anteil einzufordern. Es gab nun in fernöstlichen Ländern wie Japan und Korea eine Kunstszene, die den Begriff Avantgarde im rein westlichen Sinne auf sich bezog. [...] Auch in Afrika und Indien meldete man sich zu Wort, was die herkömmliche westliche Einstellung in Frage stellte, die jenen ‚Mischstil‘ in schöpferischer Hinsicht anzweifelte – es sei denn, ein westlicher Künstler hatte bei einer nicht-westlichen Quelle geborgt. [...] Damit hat die alte Hierarchie in der zeitgenössischen Kunst ausgedient; es herrscht Pluralität. Wo es Strukturen gibt, sind sie provisorisch, und ebenso verhält es sich mehrheitlich mit ihren charakteristischen Formen der Kritik.“ (Luci-Smith 1997: 12)

Zur Person und Oeuvre Seven-Sevens

Unter dem Titel „Hybride Objekte und multiple Subjekte – und umgekehrt“ formulierte Paolo Bianchi:

„Dass die Dinge in Afrika komplizierter liegen und sich nicht so einfach schubladisieren lassen, zeigen einige Beispiele auf eindruckliche Art:

Twins Seven-Seven

Dass die heutige Kunst in Afrika infolge ihrer Mehrfachkodierung einen hybriden Zustand verkörpert, steht einerseits für den Synkretismus von Tradition und Modernität vielerorts in Afrika, andererseits spiegeln diese Werke zugleich den hybriden Zustand ihrer Urheber selbst. Während wir uns in Europa dem beschriebenen Übergang von der Identität zur Alterität erst noch stellen müssen, scheinen afrikanische Künstler ihre Multiphrenie bereits voll auszuleben.“ (Bianchi 1993: 97)

„The new artistic landscape of Africa is extremely diversified – traditions are sometimes revived, sometimes completely reinvented; we see new figuration, mural paintings, abstraction, expressionism, appropriation of object, even agit-art. The book moves from those artists most closely aligned with ancestral, tribal forms [darunter wird Seven-Seven verortet] to those for whom the ties to tradition have loosened. (Magnin 1996: Klappentext)

“With the exception of a few paintings which represent ‚profane‘ themes (for example a satirical painting that portrays politicians as animals), the universe of Twins Seven-Seven is thoroughly rooted in Yoruba visionary imagery, both religious and folkloric. In this regard, the very rich phantoon of Yoruba religion constitute a powerful stimulus to creation [...]” (Magnin 1996: 61)

3. Zu Beginn des neuen Jahrtausends eröffnet 2001 in der Münchener Villa Stuck die Ausstellung „*The Short Century - Independence and Liberation Movements in Afrika 1945-1994*“.²⁰ Hauptkurator und Herausgeber der Begleitpublikation zur Ausstellung war Okui Enwezor, der schon im Titel eine historische Epoche insinuiert, deren Eckdaten sich einerseits auf den panafrikanischen Unabhängigkeitsprozess in Manchester 1945 und andererseits auf die ersten freien Wahlen in Südafrika knapp fünf Jahrzehnte später bezogen. Aus der anfänglichen Idee einer Anthologie zur Unabhängigkeitsgeschichte Afrikas mittels Schriftdokumenten aus Politik, Philosophie und Literatur, wurde eine multimediale Präsentation verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen wie Bildende Kunst, Fotografie, Architektur, Musik, Theater und Film (vgl. Fricke 2001).

In dem zu der Sparte „Art“ einführenden Text „*Modern African Art*“ des nigerianischen Künstlers, Kurators und Kunsthistorikers Chika Okeke heißt es:

²⁰ Weitere Stationen der Ausstellung waren Berlin, Chicago und New York.

„In sum, the works in *The Short Century* attest to the integrity of African modernism, a product of converging history, modernization, and liberation. Only by attempting to follow the complex narrative of the movements, appropriations, rejections, and permutations of diverse tradition and cultural contexts can we begin to understand the significance of a blistering half-century in the continent’s art-historical life. What remains, then, is a map not of homogeneous modernism but a variegated one that emerged from, survived, and transcended European colonialism.” (Okeke 2001: 36)²¹

Die bildend künstlerischen Arbeiten durch die dieses „kurze Jahrhundert“ exemplarisch vertreten wurde, umfassen unter anderem auch Werke von Twins Seven-Seven. Einheitlich stammten sie aus seinen aktiven Jahren im Mbari Mbayo Klub, darunter beispielsweise eine Variation der Federzeichnung „*Devil’s Dog*“ (vgl. Abb. 42). Am vorläufigen Ende der wechsellvollen Rezeption zur „Neuen Kunst aus Afrika“ respektive des Oeuvres Seven-Sevens angekommen, rückte Okeke erneut die frühen Jahre seines künstlerischen Schaffens in den Mittelpunkt, wobei die Auswahl der Exponate mit der gesamten, die Kausalität von Kunst und Politik favorisierenden Leserichtung von Publikation und Ausstellung korrespondierte. Die „Bewegung“ Mbari Mbayo, die daraus hervorgegangenen Künstler und ihre Werke wurden damit vor allem als exemplarischer Ausdruck eines historisch abgeschlossenen, zeitpolitischen Statements von Befreiungs- und Unabhängigkeitsbewegungen verstanden, ohne deren Analyse eine afrikanische Kunst- (Geschichte), Okeke zufolge, nicht verstehbar sei.²²

Als bemerkenswert bleibt festzuhalten, dass Okeke in seiner knappen Beschreibung zum Oeuvre Seven-Sevens ohne konkretes Bildbeispiel dennoch davon absieht, es auf die thematische Bearbeitung von „Yoruba Mythologie“ zu reduzieren. Vielmehr rückt er es in die Nähe des Rezeptionsansatzes von Ulli und Georgina Beier sowie desjenigen Jean Kennedys, wenn er formuliert:

„His [Seven-Seven] drawings and prints teem with bestial, floral, and human forms, and he often draws subject matter from Yoruba folklore or from his own personal mythologies. There are no limits to formal and compositional possibilities in Seven-Seven’s work, which tests and teases the viewer’s imagination in a way that recalls the equally efflorescent magic realism of the novelist Amos Tutuola, from whom Seven-Seven has drawn some of his themes.” (Okeke 2001: 34)

2.2 Vorbereitende, methodische Arbeitsschritte zur Evaluierung des Forschungsgegenstandes

2.2.1 Zusammentragen und Bearbeitung der Bildobjekte

Das Oeuvre Seven-Sevens ist weltweit verstreut. Es gibt weder vom Künstler selbst noch von anderer Seite ein aktuelles und erst recht auch kein vollständiges Verzeichnis, das Auskunft über den quantitativen Umfang des Oeuvres sowie den Verbleib einzelner Werke geben könnte. Lediglich Anhaltspunkt dazu bietet ein Programmheft anlässlich der Ernennung Seven-Sevens zum *Ekerin-Bashorun Atuniuto of Ibadanland*, dem in der Rangfolge vierten Anwärter auf den Königsstuhl in

²¹ Denselben Tenor hat auch Ulli Beiers Beitrag unter dem Titel „*A moment of hope: Cultural movements in Nigeria before the first military coup*“ (Beier 2001: 45-49).

²² Welche am Bildobjekt nachvollziehbaren Spuren jene Jahre im Oeuvre Seven-Sevens tatsächlich hinterlassen haben, ist ebenso zu untersuchen wie die Frage, ob der damit angelegte Maßstab ausreicht, um das vier Jahrzehnte umspannende Oeuvre ausreichend zu erfassen, wie dies bereits einleitend zur „Generation nachfolgender Rezipienten“ angemerkt wurde. Davon jedoch wird freilich an anderer Stelle die Rede sein (vgl.: Kapitel 5 und 6).

Ibadan. In diesem 1996 in Eigenregie verlegten und in Oshogbo gedruckten Heft findet sich unter „*Places where the collection could be found*“ [Hervorhebung durch die Verfasserin] eine Auflistung von öffentlichen Institutionen, aber auch zahlreichen Privatpersonen, die im Besitz von Werken des Künstlers sind. Dabei handelt es sich vornehmlich um Personen, zu denen Seven-Seven über einen längeren Zeitraum und regelmäßig in Kontakt stand und die im größeren oder kleineren Umfang Sammlungen seiner Kunst besitzen. Leicht greifbar sind diese Sammlungen aber nur dann, wenn sie durch Publikationen oder Ausstellungen öffentlich gemacht wurden. Daneben existiert, folgt man den damals zeitgenössischen Berichten zum Mbari Mbayo Klub, eine weitere und durchaus nicht homogene Gruppe an nationalen wie internationalen Besuchern des Klubs, die zu den potentiellen Käufern dieser Kunst gehören, und einen „Twins“ möglicherweise gleichsam im Vorbeigehen erwarben. Zur aktiven Zeit des Mbari Mbayo Klubs etwa bemerkten Brockmann und Hötter:

„Über Botschaften und ausländische Kulturinstitute in Lagos hat Twins schon in den 60er Jahren Zugang zu einer wohlhabenden und zuverlässigen Käuferschaft seiner Bilder erhalten: den diversen `communities´ der in Lagos ansässigen Weißen. Kaum einer verlässt das Land ohne einen Twins im Container.“ (Brockmann und Hötter 1994: 173)

Zumindest auffällig ist, dass gerade in frühen Publikationen, insbesondere in Presseartikeln zu Ausstellungen des Mbari Mbayo Klubs, immer wieder Abbildungen von Werken auftauchten, die in keiner Publikation mehr zu finden sind. Und letzten Endes fand sich während meines Forschungsaufenthaltes im *compound* des Künstlers eine nicht unerhebliche Anzahl von Werken, über deren Existenz es bis heute keinen systematischen Nachweis gibt. Gleichermäßen schwierig gestaltet sich die Sicherung von „technischen Informationen“ zu einzelnen Bildwerken. Fehlende Datierungen und Bildmaße sind nicht selten, sowie das Nebeneinander von verschiedenen Bildtiteln zu ein und derselben Arbeit, die auf falsch dokumentierte Bildtitel und deren Verbreitung zurückzuführen sind.

Unkonventionell ist ebenso das fast gänzliche Ignorieren von aus der europäischen Tradition verankerten Standards zur Kennzeichnung drucktechnischer Arbeiten seitens Seven-Sevens, die einen nicht unerheblichen Teil seiner frühen Werke ausmachen. Dazu gehören eine vorab festgelegte Limitierung der Auflagenhöhe und eine verbindliche Signatur, die neben der Signatur des Künstlers eine eigenhändige Nummerierung zur Höhe der Auflage wie zur Zahl des Blattes in der Reihenfolge des Druckprozesses angibt. Beides wird auf dem Blatt und nicht auf der Druckplatte vermerkt (vgl. Koschatzky 1975). Diese, einerseits dem Schutz des Künstlers vor unbefugter Reproduktion dienende Kennzeichnung, andererseits den Sammler interessierende Information, etwa ob es sich um ein Blatt einer kleinen und deshalb wertvolleren Auflage handelt, ist im Nachhinein nicht mehr ermittelbar. Wenngleich für diese Untersuchung versucht wurde, solche Lücken zu schließen, und deshalb cursorisch Werke aus nicht publizierten Sammlungen einfließen sowie Exponate aus dem Besitz des Künstlers Berücksichtigung finden, so ist dennoch auch für diese Untersuchung bei weitem keine absolute Vollständigkeit erreicht. Die Spuren des Oeuvres umfassend verfolgen zu wollen, hätte die inhaltliche Arbeit zu Gunsten eines akribisch detektivischen und Jahre beanspruchenden Unterfangens

verschoben. Vollständigkeit im Sinne dieser Untersuchung meint daher die Gewährleistung einer verlässlichen, das Werk im Überblick repräsentierenden Basis. Dieser grundlegende Arbeitsschritt gestaltete sich als aufwendiger und oftmals überraschender Prozess. Die nach einem Jahr Vorlaufzeit zusammengetragenen Werke wurden im Verlauf der Arbeit ergänzend aufgestockt und die für diese Untersuchung notwendige „Vollständigkeit“ erst mit Beginn der ersten Niederschrift dieser Dissertation erreicht. Dies beinhaltete auch, dass bereits aufgestellte Thesen mit dem Zuwachs an Exponaten kontinuierlich überprüft werden mussten. Unter Rückgriff auf vielfältige Quellen, was neben öffentlichen wie privaten Sammlungen und Institutionen vor allem Printmedien von so genannter grauer Literatur über Zeitungsartikel bis hin zu etablierten Publikationen zur „Neuen Kunst aus Afrika“ umfasste, entstand ein Jahrzehnte umfassender und alle von Seven-Seven benutzten künstlerischen Techniken berücksichtigender Pool von Werken (vgl. A. 2).

Um das künstlerische Gesamtwerk unter diesen Voraussetzungen strukturiert darzustellen, wurden die Bildobjekte in phänomenologischer Herangehensweise, ausgehend vom Gesichtspunkt der Bildthematik und den spezifischen Qualitäten ihrer jeweiligen Umsetzung, analysiert. Im Laufe der Bearbeitung kristallisierten sich so fünf Themengruppen heraus, denen die einzelnen Arbeiten zugeordnet werden konnten: 1. „Der Busch der Geister (*The Bush of Ghosts*)“, 2. „Reisen“, 3. „Orisha – Gottheiten der Yoruba und Yoruba Mythologie“, 4. „Volkserzählungen und Fabel als Anleihen“, 5. „Soziale Interaktionen in Alltag und Ritual“. Wenngleich diese Zuordnung für die überwiegende Mehrzahl der Werke eindeutig ausfiel, gibt es auch Werke, in denen sich mehrere thematische Aspekte zum Gesamtbild fügen. Ausschlaggebend für die Zuordnung in die eine oder andere Gruppe war dann die Frage, durch welche Aspekte sich ein Werk schwerpunktmäßig auszeichnet.

Durch die so strukturierte Darstellung treten über den Umriss des Themenrepertoires hinaus weitere Eigenschaften des Oeuvres zutage: Die vergleichende Betrachtung von Werken des Gesamtrepertoires zeigte, dass sich sowohl Seven-Sevens Interesse an der Bearbeitung bestimmter Themen als auch an bestimmten künstlerischen Techniken sowie die Verwendung und Entwicklung bestimmter bildsprachlicher Mittel periodisch beschränkt darstellte. So beinhaltet letzten Endes die in dieser Untersuchung favorisierte Präsentation in Themengruppen anteilig auch eine chronologische Darstellung, in der gleichermaßen Brüche wie Kontinua des Oeuvres transparent werden.

2.2.2 Kontakte und informelle Gespräche mit europäischen Sammlern, Kuratoren und Sachverständigen

Während der Bearbeitung meines Promotionsthemas entstanden zahlreiche Kontakte zu Menschen, die auf ganz unterschiedlich Weise mit der Thematik verknüpft waren. Diese Gruppe wird als „informelle Gesprächspartner“ bezeichnet, weil die Gespräche in einer offenen Form stattfanden. Eine Interviewsituation mit vorab festgelegten Rollen von Befragten und Fragendem war nicht tendiert. Bei diesen Kontakten handelte es sich sowohl um einmalige Begegnungen als auch um wiederholte. Neben praktischen Tipps und Hilfestellungen, wie die Vermittlung von Kontakten, Verweise auf

Sammlungsbestände und Publikationen oder das Verfügbarmachen von bislang unpublizierten Materialien bewirkten diese Gespräche einen kontinuierlichen kreativen, durchaus auch kontroversen Austausch mit Sachverständigen. Dass diese Sachverständigen durch ihre ganz verschiedenen Berufe bzw. Positionen zwangsläufig auch ganz andere Perspektiven auf Twins Seven-Seven und sein Oeuvre hatten, kam der vorliegenden Arbeit nur zu Gute (vgl. Tab. 1).

Tabelle 1: Informelle Gesprächspartner

| Beier, Georgina | |
|---|---|
| Beruf / Position | Malerin, lebte von 1959 bis 1963 in Nordnigeria (Zaria), danach bis 1967 in Oshogbo, wo sie die 1964er Sommerschule des Mbari Mbayo Klubs und anschließend die Experimental Art School initiierte. Erneuter längerer Aufenthalt in Nigeria (Ife) von 1971 bis 1974. ²³ |
| Ort des Gesprächs | Iwalewa-Haus, Bayreuth, 1998 und 2002 |
| Gesprächsgegenstand erhaltene Information | Kursorischer Einblick in die bildend künstlerischen Arbeiten G. Beiers Gedankenaustausch über den künstlerischen Werdegang Twins Seven-Sevens „Persönliche Geschichten“ zur Begegnung zwischen Georgina Beier und Twins Seven-Seven, die einen ersten Einblick zu seiner Person lieferten. |
| Beier, Ulli | |
| Beruf / Position | Autor, Verleger, Übersetzer, Yoruba Spezialist, Mentor und Initiator zahlreicher kultureller Foren. Lebte von 1950 bis 1967 und von 1971 bis 1974 in Nigeria (u. a. Ibadan, Ede, Oshogbo und Ife). Gemeinsam mit dem nigerianischen Dramaturg Duro Lapido gründet Beier 1962 den Mbari Mbayo Klub in Oshogbo. |
| Ort des Gesprächs | Iwalewa-Haus, Bayreuth, 1998, folgend Briefkontakt und Bayreuth, 2002 |
| Gesprächsgegenstand erhaltene Information | Austausch zum Thema meines Promotionsvorhabens. Gespräch über die künstlerische und persönliche Entwicklung der später so benannten Oshogbo Künstler Vermittlung des Erstkontaktes zu Twins Seven-Seven Unterstützung meiner Forschungsreise durch Vermittlung von weiteren Kontakten und praktischen Tipps Zur Verfügung stellen verschiedener Materialien, wie Zeitschriftenbeiträge zur Rezeption der „Oshogbo Gruppe“ der sechziger und siebziger Jahre |
| Péus, Gunter | |
| Beruf / Position | Journalist und Kunstsammler, seit 1962 Reisen in verschiedene afrikanische Ländern, u. a. Nigeria. Von 1969 bis 1978 fester Wohnsitz in Nairobi (Kenia); Péus war in diesen Jahren Afrika-Korrespondent des Zweiten Deutschen Fernsehens. Er verfügt über eine umfangreiche, vielfach ausgestellte Sammlung „Neuer Kunst aus Afrika“ (vgl. A.3). Publizistische und filmerische Tätigkeit zum Thema |
| Ort des Gesprächs | Ausstellungseröffnung einer Einzelpräsentation der Werke Twins Seven-Sevens im Museum für das Fürstentum Lüneburg, 1998. Privat, Hamburg 1999 |
| Gesprächsgegenstand erhaltene Information | Austausch zum Rezeptionswandel des Oeuvres Twins Seven-Sevens Einblicke in die zugänglichen Teile der Sammlung Péus und Gespräche über einzelne Exponate, insbesondere zu „ <i>Flying above New York</i> “, einer Tuschzeichnung Twins Seven-Sevens aus den frühen sechziger Jahren (vgl. Abb. 57). Gemeinsames Ansehen und Gespräch über den von Péus 1982 produzierten Dokumentarfilm: „Schwarz ist schön – Moderne Kunst aus Afrika“ (45min). |

²³ Erweiterte biographische Notizen zu Georgina und Ulli Beier vgl. A. 4.

| Bogatze, Hans | |
|--|--|
| Beruf / Position | Unternehmer und Sammler zeitgenössischer afrikanischer Kunst, mit dem Fokus auf junge und jüngste Tendenzen. Mehrfache Reisen nach Afrika, wo er zahlreiche Kontakte zu Künstlern pflegt. Förderer der Zeitschrift <u>co.@rtnews</u> . <i>Southern African review of contemporary art and culture</i> |
| Ort des Gesprächs | Privat, Herdecke 1999 |
| Gesprächsgegenstand erhaltene Information | Einblick in die zugänglichen Teile der Sammlung Bogatze, zu der auch Werke Twins Seven-Sevens gehören. Gespräch über die Rezeption zeitgenössischer afrikanischer Kunst, unter der Fragestellung: "Was unterscheidet Werke der ersten postkolonialen Künstlergeneration von den jüngsten Tendenzen bildend künstlerischer Arbeiten afrikanischer Künstler und Künstlerinnen?" |
| Faber, Paul | |
| Beruf / Position | Kunsthistoriker, tätig am KIT, Amsterdam, Herausgeber des Ausstellungskataloges: <i>Kunst uit een andere wereld. – Art from another world</i> , Rotterdam 1986. |
| Ort des Gesprächs | Privat, Amsterdam 2000 und folgend Briefkontakt |
| Gesprächsgegenstand erhaltene Information | Intensive Gespräche über eine mögliche Aufbereitung und Leserichtung des Oeuvres Twins Seven-Sevens Zur Verfügung stellen von teils unpubliziertem Bildmaterial von Werken des Künstlers |

2.3 Planung, Durchführung und Erkenntnisgewinn des Forschungsaufenthaltes

2.3.1 Formulierung eines Fragenkatalogs und Kontaktaufnahme mit Twins Seven-Seven

Aus der im Vorfeld zur Forschungsreise bearbeiteten Literatur und den bis zu ihrem Beginn zusammengetragenen Werken des Künstlers ergaben sich drei Kategorien von Fragen, im Sinne von Einstiegsfragen für themenzentrierte Interviews.

1. Nachfragen zu Unverständlichkeiten biographischer Stationen und Zusammenhänge, wie sie insbesondere aus der Quelle Beier, schwerpunktmäßig den Bogen „Kindheit bis Ende der siebziger Jahre“ spannend, zur Lebensgeschichte Seven-Sevens vorliegen.²⁴ 2. Fragen zur formal-ästhetischen wie inhaltlichen Aussage des Oeuvres anhand exemplarisch ausgewählter und in Kopie mitgeführter Arbeiten. 3. Fragen, basierend auf der Feststellung einer deutlichen Veränderung des Oeuvres Seven-Sevens mit Beginn der achtziger Jahre, deren Natur weniger im bildsprachlichen als im thematischen Bereich liegt, und der dazu formulierten Hypothese eines kausalen Zusammenhangs zwischen Veränderung von Lebens- und Arbeitsbedingungen und der Ausformung des künstlerischen Werks. Wie sich Oshogbo (gesellschaftliche Parameter) und individuelle Lebensgestaltung in einem Zeitraum von gut vier Jahrzehnten verändert haben, war darüber hinaus Leitfrage für alle Gespräche mit weiteren Künstlern der so benannten originalen sechziger Jahre Oshogbo Gruppe, die (wie im Vorfeld

²⁴ Während der Bearbeitung meines Dissertationsthemas und nach meinem Forschungsaufenthalt in Nigeria wurde die Autobiographie Seven-Sevens publiziert (Beier 1999). Von mir gestellte Fragen zu oben genannten „Unverständlichkeiten“ wurden damit anteilig obsolet, weil keine neuen oder davon abweichenden Erkenntnisse gewonnen werden konnten.

ermittelt werden konnte) bis heute im Umkreis von Oshogbo leben (vgl. Datenaufnahme/Materialrecherche und Tabelle 2 „erhaltene Information“).

Kontaktaufnahme

Seven-Seven ist ein viel Reisender, auch in Sachen Kunst. Aus diesem Grund war es möglich ihn bereits vor Antritt der Forschungsreise in Deutschland zu treffen. Insgesamt fanden zwei kürzere und eine längere Begegnung im Vorfeld statt. Der Kontext der beiden kürzeren Begegnungen war die Eröffnung von Einzelausstellungen seiner Werke in Lüneburg (Museum für das Fürstentum Lüneburg, 1997) und Gauangelloch (Bettendorffsche Galerie im Schlossgarten, 1998). Beide Zusammentreffen waren ein Glücksfall. Weniger weil dort tatsächlich die Möglichkeit zum intensiven Dialog bestand, sondern sich der Dreiklang „Künstler – Ausstellungsinitiatoren – Publikum“ verfolgen ließ. Beobachtungen, etwa zur verklärt exotisierten Rezeption von Werk und Künstler seitens des europäischen Publikums wurden deutlich und konnten notiert werden.

Die längere Begegnung war eine ganztägige Verabredung in Frankfurt am Main zwecks Erörterung meines Forschungsvorhabens und der Klärung von organisatorischen Voraussetzungen zur praktischen Durchführbarkeit. In diesem Zusammenhang bot sich auch erstmalig die Gelegenheit zu einem intensiveren Dialog zu den Themen Musik, bildend künstlerische Eigenwege und bei einem Spaziergang vorbei am Städel über den „Erfolg“ von van Gogh, Familie und Autos; allesamt Themen, die, wie sich noch herausstellen sollte wichtige Eckpunkte im Leben Seven-Sevens sind. Auch wenn diese ersten Gespräche für die Bearbeitung meines Themas als weiter zu verfolgende Informationen nutzbar waren, lag der Gewinn dieses Zusammentreffens vor allem in der zwischenmenschlichen Begegnung. Die Möglichkeit, meinen zukünftigen Gastgeber und Gesprächspartner bereits im Vorfeld zu treffen und beiderseitig eine Idee des Gegenübers zu bekommen, war eine hilfreiche Voraussetzung für unsere vierte Begegnung in Nigeria. Ursprünglich für Juli 1998 geplant, doch aufgrund innenpolitischer Spannungen im Land mehrmals verschoben, trafen wir uns am 26. Oktober desselben Jahres am Murtala Muhammad Flughafen in Lagos wieder.

2.3.2 Betreuung, Wohnsituation, Mobilität und vorrangiger Aufenthaltsort während des Forschungsaufenthaltes

Seven-Seven gehört zu der Gruppe der Nigerianer, die im Volksmund als „been-to“ bezeichnet werden. Dieser Begriff, der grundsätzlich als besondere Auszeichnung gilt, beschreibt Personen mit Reiseerfahrungen oder längeren Aufenthalten in Europa und Amerika. Seven-Seven ist seit Jahrzehnten ein Reisender zwischen diesen Welten und war deshalb vorbereitet auf mögliche Unsicherheiten und Fragen meinerseits zur Orientierung in Alltags- und Arbeitssituationen. Seine Unterstützung meines Forschungsaufenthaltes beschränkte sich nicht nur in der Organisation guter Arbeitsbedingungen (Unterbringung, Mobilität, Herstellen von Kontakten), sondern beinhaltete auch

eine tatsächliche, oftmals humorvoll-subtile Einführung in den nigerianischen Alltag und seine eigenen Lebenszusammenhänge.



Abb. 1: Detailansicht des temporären Wohnsitzes während des Forschungsaufenthaltes: Einer der weit verzweigten Gebäudekomplexe des *resorts*, dessen oberes Stockwerk mit vorgelagerter Dachterrasse meiner Unterbringung diente. Sekona, 1998



Abb. 2: Detailansicht des temporären Wohnsitzes während des Forschungsaufenthaltes: Der Donnergott Shango, unverkennbar mit Doppelaxt und Donnerkeil ausgestattet, wird optisch zum monumentalen Träger einer zwei Gebäude miteinander verbindenden Brücke. Sekona, 1998

Als temporären Hauptwohnsitz stellte mein Gastgeber während des gesamten Forschungsaufenthaltes zwei Zimmer innerhalb eines Gebäudekomplexes auf dem Gelände des von ihm so benannten *resort paradise* zu Verfügung, mitten im Busch nahe der kleinen Ortschaft Sekona und circa zwölf Kilometer westlich von Oshogbo gelegen. Die Gestaltung dieses *resorts* beschäftigt Seven-Seven seit vielen Jahren mit der Folge, dass einige Gebäude bereits wieder sanierungsbedürftig sind, während andere gerade erst entstehen. Strom gibt es nur bei funktionierendem Generator und Wasser steht ausschließlich aus dem sich auf dem Gelände befindenden See zur Verfügung. Ursprünglich als Ferienanlage und damit auch als zusätzliche Einnahmequelle geplant, wird das *resort* bis heute lediglich zur sporadischen Unterbringung insbesondere europäischer und amerikanischer Gäste genutzt.

Nach den Vorstellungen und im Auftrag Seven-Sevens wurde das gesamte Gelände ebenso unkonventionell wie phantasievoll gestaltet und ist eine skurrile Mischung aus von einander verschiedenen Bauformen, freier Imagination und populären wie traditionell aus der Kultur der Yoruba stammenden Motiven: Ein Riesenfisch aus Beton liegt am Ufer des Sees und beherbergt in seinem Schwanz ein Badezimmer. Eine Zementskulptur des Donnergottes Shango wird optisch zum monumentalen Träger einer Brücke, durch die die Dachterrassen zweier Gebäude miteinander verbunden sind. Geschnitzte und sich teils noch in Arbeit befindende Türen für einen zukünftigen Festsaal lehnen sich motivisch wie stilistisch traditionellen Vorbildern an, und überall schmücken aus frischem Zement modellierte, figurative und mit Tonscherben reich ornamentierte Reliefs Teile von Mauern, die als Einfassung der Gebäudekomplexe dienen.

Bewohnt wurde dieses Gelände von einer Gruppe Zwanzig- bis Fünfundzwanzigjähriger, die dort

verschiedene Aufgaben hatten. Neben der Instandhaltung des Geländes war ein Schnitzer mit der Ausführung jener Türen für den Festsaal beauftragt. Vier Frauen aus verschiedenen Teilen des Landes wurden von Seven-Seven zu Tänzerinnen und Sängerinnen ausgebildet und übernahmen in ihrer freien Zeit die Betreuung der gelegentlichen Besucher. Zu den Möglichkeiten der Begegnung und des Austauschs mit den Bewohnern und Bewohnerinnen zählten: Einführungskurse zu Erwerb, Preisen und Qualität landesüblicher Lebensmittel und deren gemeinsame Zubereitung, Gespräche über Lebensgestaltung und Ausbildungssituation junger Menschen in Nigeria und Deutschland wie über Politik und Religion, Einführung in Grundkenntnisse des Yoruba, das gemeinsame Spielen des populären westafrikanischen Brettspiels *Ayo* und das wechselseitige Erzählen von Märchen.



Abb. 3: Detailansicht des temporären Wohnsitzes während des Forschungsaufenthaltes: Der als Wohnhaus mit bescheidenen Ausmaßen konzipierte Riesenfisch gehört zu den phantasievollsten Gebäuden des *resorts* Twins Seven-Sevens. Sekona, 1998



Abb. 4: Detailansicht des temporären Wohnsitzes während des Forschungsaufenthaltes: Allerorten sind die den Gebäudekomplex einsäumenden Mauern mit solchen oder ähnlichen figurativen wie abstraktem Dekoren versehen. Sekona, 1998



Aufgrund der Entfernung zum *compound* Seven-Sevens wurde diese etwas abgeschiedene Wohnsituation zunächst als unglücklich empfundenen, entpuppte sich jedoch aus mehreren Gründen zunehmend als ideal: Dort boten sich Rückzugsmöglichkeiten, ganz gegensätzlich zum von zahlreichen Besuchern frequentierten und circa vierzig Personen Lebensraum bietenden *compound*. Erlebte, insbesondere missverständliche Situationen und Begegnungen konnten so in Ruhe überdacht oder verschiedene Arbeitsschritte, etwa das Transkribieren von bereits geführten Interviews ohne Unterbrechungen durchgeführt werden.

Abb. 5: Detailansicht des temporären Wohnsitzes während des Forschungsaufenthaltes: Der Schnitzer Adedeni Akanni arbeitet im Auftrag Twins Seven-Sevens an den für den Festsaal des *resorts* vorgesehenen Türen. Sekona, 1998

Und nicht zuletzt war das Herstellen eines unkomplizierten und insbesondere gleichberechtigten Kontakts zu allen Bewohnerinnen und Bewohnern des *resorts* weitaus einfacher als im *compound* Seven-Sevens, wo eine erheblich größere Anzahl von Personen unterschiedliche Bedürfnisse und Erwartungen an die Gestaltung einer Beziehung stellten. Erleichternd war zudem, dass Seven-Seven seinen langjährigen Mitarbeiter Raphael Ikubaje (ausgestattet mit einem Nissan Bluebird) nahezu uneingeschränkt als Fahrer beauftragt hatte und damit für größtmögliche Mobilität gesorgt war. Dies war ein tatsächlicher Luxus, nicht nur weil auf das zeitintensive Reisen mit öffentlichen Verkehrsmitteln nur selten zurückgegriffen werden musste, sondern auch, weil sonst nur schwerlich zu erreichende Orte besucht werden konnten.



Abb. 6: Stadtansichten: Typischer Straßenzug am Stadtrand nahe des Zentrums. Oshogbo (Nigeria, Oshun State), 1998



Abb. 7: Stadtansichten: Eine der vielen durch christliche Träger betriebenen Grundschulen der Stadt. Oshogbo (Nigeria, Oshun State), 1998

Der meist frequentierte Ort während des Forschungsaufenthaltes war jedoch die südwestnigerianische Mittelstadt Oshogbo, als Hauptwohnsitz Seven-Sevens. Einführend werden erste Eindrücke vorgestellt: Ein Gang durch die Stadt wurde zur visuellen und auditiven Begegnung mit unterschiedlichsten kulturellen Elementen, zu den lautstärksten gehören die Gebete und Gesänge christlicher wie muslimischer Religionsgemeinschaften. Erfasst man die Stadt in ihren baulichen Ausformungen, fühlt man sich einerseits noch immer an die frühen Beschreibungen Ulli Beiers erinnert: Wellblechgedeckte Häuser gehören ebenso dazu wie jene im so genannten Brasilianischen Stil errichteten herrschaftlichen Häuser, die sich noch vereinzelt im alten Kern der Stadt entdecken lassen. Andererseits prägen neu hinzugekommene Gebäude oder ganzen Stadtteile das Stadtbild: Mehrstöckige Ständerwerk-Betonbauten, die gleich demonstrativen Ikonen des einsetzenden wirtschaftlichen Aufschwungs der siebziger Jahre heute ihrem Verfall trotzen, aber auch in ähnlicher Bauweise errichtete, gerne als „*modern style*“ bezeichnete, neuere Häuser.

Hauptumschlagsplatz für Waren sind nach wie vor die quirligen Tag- und Nachtmärkte im Stadtzentrum. Unleugbar zeigt sich im Warenangebot die Nähe zu Lagos und die damit verbundene, relativ unproblematische „Versorgung“ mit Remakes westlicher Markenartikel sowie weiteren Produkten industrieller Billigware, Abteilungen, die neben solchen für Zutaten zur Herstellung

traditioneller Heilmittel bestehen.²⁵ Supermärkte finden sich nur vereinzelt im Zentrum, sehr wohl aber kleinere Dienstleistungsbetriebe und Fachgeschäfte etwa für Musikinstrumente oder Schreib- und Buchwaren. Demgegenüber haben sich an den Ausfahrtsstraßen vorzugsweise Geschäfte angesiedelt, deren Einnahmequelle sich aus den Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit speist: Nebenfindigen Ladnern, die neuste Hits auf mitgebrachte Musikkassetten überspielen, Copy Shop nebst Fotoladen und Videotheken, zu deren stärksten Angebot Yoruba Seifenopern zählen (vgl. S. 74).



Abb. 8: Stadtansichten: Einkaufsstraße mit Musikfachgeschäft im Stadtzentrum. Oshogbo, 1998



Abb. 9: Stadtansichten: Modernes Geschäftshaus und Firmensitz unterschiedlicher Kleinbetriebe nahe dem Stadtzentrum. Oshogbo, 1998



Abb. 10: Stadtansichten: Eine der Hauptkreuzungen der Stadt; zur rechten Hand die typisch wellblechbedeckten rostrot schimmernden Dächer der Häuser im Zentrum. Selbstredend forderte der Verkehrspolizist im Vordergrund stets diskret eine Anerkennung seiner Arbeit in Naira. Oshogbo, 1998



Abb. 11: Eine der großen Ausfahrtsstraßen Oshogbos in westlicher Richtung. Im Vordergrund der von Twins Seven-Seven nebst Fahrer zur Verfügung gestellte und zwischenzeitlich immer wieder funktionsuntüchtige Nissan Blue Bird. Oshogbo, 1998

2.3.3 Datenaufnahme und Materialrecherche

Die Aufzeichnung der während des Forschungsaufenthaltes gewonnenen Informationen erfolgte über Tonträger, durch Mitschriften von Gesprächen (bei nicht praktikablen Einsatz des Aufnahmeapparates)

²⁵ Das Warenangebot wird nicht gemischt, sondern in speziellen Abteilungen etwa für Hausrat, Kosmetik oder Jagdzubehör angeboten.

und durch das Führen eines Heftes zum Eintrag besonderer Ereignisse, Beobachtungen und Eindrücke. Zudem entstand eine Reihe fotografischer, verschiedene Aspekte des Forschungsgegenstandes dokumentierende Aufnahmen.

Probleme bei der Datenaufnahme sollen nicht verschwiegen werden: Interviews verliefen nicht immer zufriedenstellend. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Je vertrauter ein Gesprächspartner mit der (westlichen) Rezeption zum Themenfeld „Neue Kunst aus Afrika; Genese und Entwicklung der Künstler des Mbari Mbayo Klubs“ war, desto mehr entstand der Eindruck, stereotype und auf den vermeintlichen Erwartungshorizont zugeschnittene Antworten zu bekommen. Dies traf insbesondere auf meinen vorrangigen Interviewpartner Seven-Seven zu.

In Nigeria ist Twins Seven-Seven ein Macher, einer der dauernd in Bewegung ist, Alltagsdinge organisiert, auf der Bühne steht, zu Verabredungen eilt. Mit einer unglaublichen Energie erfüllt er die Aufgaben seiner verschiedenen Rollen, immer umgeben von einer Vielzahl von Personen. Interviews in plüschigen Sesseln seines privaten Wohnraumes waren deshalb seltene Ruhepausen, bei denen Seven-Seven manchmal einfach einnickte oder seine hundertfach in Interviews nachzulesende „offizielle Geschichte“ kurzerhand an den gestellten Fragen vorbei erzählte. Grundsätzlich anders gestaltete sich dies bei gemeinsamen Aktivitäten, selbst wenn es sich dabei lediglich um längere Autofahrten handelte. In solchen Situationen erhielt ich plötzlich nicht nur Antworten auf meine Fragen, sondern Seven-Seven griff vielfach „Ereignisse am Straßenrand“ auf, um etwas über die Lebensführung in Nigeria zu erzählen. Ebenso erkenntnisreich waren drei gemeinsam verbrachte Tage im Atelier des Künstlers. Sowohl während der Vorbereitung zum Erstellen von Strichätzungen als auch während des Arbeitsprozesses selbst kam es zu einem intensiven Dialog über Seven-Sevens Selbstverständnis als Künstler, seine Arbeitsweise sowie zur inhaltlichen Dimension seines Oeuvres.²⁶ Zudem führte meine fast tägliche Anwesenheit im *compound* zunehmend zu einer Anteiligen Integration in dortige Lebenszusammenhänge. Gezielte teilnehmende Beobachtungen, etwa zur Haushaltsgröße und dessen Organisation konnten festgehalten werden und Rückfragen wurden nicht nur von Seven-Seven beantwortet, sondern gleichermaßen von weiteren Haushaltsmitgliedern. Darüber hinaus war im Vorfeld zur Forschungsreise kaum abschätzbar gewesen, ob und in welchem Zustand sich Bildwerke und Schriftdokumente, insbesondere Quellenmaterial der sechziger Jahre in Nigeria finden würden. Bei der Suche danach entpuppten sich beispielsweise vielversprechend geltende Institutionen als verwaiste und geplünderte Orte, während sich vereinzelte Personen teils als gewissenhafte Dokumentare des Pressespiegels zur kulturellen Szene Oshogbos während der sechziger und siebziger Jahre herausstellten. Ebenso wenig abschätzbar war es gewesen, welche möglichen weiteren Materialien brauchbare wie auch immer geartete Hinweise für die Beleuchtung des Oeuvres liefern könnten. Für ihr Entdecken war das persönliche Erleben des Landes, der Stadt Oshogbo, der Menschen, ihres Alltags und ihrer Feste, aber auch Beobachtungen zur Tier- und Pflanzenwelt ein

²⁶ Bei unserer Begegnung in Frankfurt hatte Seven-Seven darum gebeten, die in Nigeria nur schwer erhältlichen Materialien für diese von ihm lange nicht mehr benutzte Technik mitzubringen, weil er erneut darin arbeiten wolle.

wesentlicher Baustein. Gleich eines Puzzles vernetzten sich zunächst Einzeleindrücke zu einem charakteristischen Ganzen, dessen Spuren sich in den bildend künstlerischen Arbeiten Seven-Sevens unter anderen verfolgen lassen.

2.3.4 Ergebnisorientierte Zusammenfassung des Forschungsaufenthaltes

Wollte man in der Summe den Wert der Forschungsreise benennen, liegt dieser in dem durch sie gestatteten Perspektivenwechsel von der isolierten Bearbeitung des Oeuvres am heimatlichen Schreibtisch zur kontextgebundenen Wahrnehmung von Künstler und Werk. Darüber hinaus wurde die Perspektive entscheidend erweitert durch zahlreiche Gespräche mit weiteren Künstlern der 1964er Sommerschule sowie mit Personen aus Twins Seven-Sevens nächstem Umfeld. Die vorrangigen Informanten und die durch sie erhaltenen wesentlichen Informationen sind in Tabelle 2 zusammengefasst.

Tabelle 2: Vorrangige Informationen und Kontaktpersonen in Nigeria

| Twins Seven-Seven | |
|--------------------------|---|
| Beruf/Position | Bildender Künstler, Musiker, Tänzer, Geschäftsmann, Ehemann mehrerer Frauen und Vater ungezählter Kinder, regionaler Chief, seit 1996 in der Rangfolge vierter Anwärter auf den Königsstuhl in Ibadan |
| Begegnungen | Oshogbo 1998 Gemeinsame Reisen zwischen Oshogbo, Ibadan und Lagos |
| Erhaltene Informationen | <p>1. Biographisches Feld</p> <p>Kindheit und Jugend, insbesondere zu schulischen Erfahrungen in seinem Heimatort Ogidi, der auch Ziel einer zweitägigen Reise war. Gemeinsame Teilnahme an öffentlichen und halböffentlichen Festen, die stets mit einem musikalischen Auftritt Seven-Sevens und seiner Band verbunden waren. Zahlreiche “Gespräche am Rande“, Bezugspunkt war meistens eine konkrete Situation, z. B.</p> <ul style="list-style-type: none"> - zur Verantwortung seiner Rolle als Familienoberhaupt, der Organisation seines Haushaltes und den sich daraus mitunter ergebenden Schwierigkeiten; - zur Wahrung traditionell verankerter Titel. In diesem Zusammenhang stand auch eine Reise zum Königshaus der Yoruba in Ibadan, sowie der Besuch seines außerhalb der Stadt gelegenen Anwesens, das er als Anwärter auf den Königsstuhl, zu Repräsentationszwecken nutzte und das uns während des zweitägigen Aufenthaltes als Quartier diente; - über das Reisen und sein Gefühl, nach längeren Aufenthalten außerhalb Afrikas zurück nach Nigeria zu kommen; - über gescheiterte und geplante Projekte des Geschäftsmannes Seven-Seven. <p>2. Künstlerisches Feld</p> <p>Erweiterter Einblick in sein Oeuvre durch mir bis dahin unbekannte Arbeiten</p> |

| | |
|-------------------------|---|
| | <p>Seven-Sevens. Gespräche zu seinem Werdegang sowie zur Wahrnehmung seines Oeuvres seitens des westlichen Kunstmarktes. Gespräche über</p> <ul style="list-style-type: none"> - seine <i>Art company</i> (Förderung junger Künstler), die integrativer Teil seines <i>Keke Elemu Cultural Centre / Institut of Modern Art</i> ist. - gesellschaftspolitische Schwierigkeiten in Sachen Kunst-(Projekte) im heutigen Nigeria. <p>Seven-Sevens Identifikation mit dem Label „Oshogbo Kunst“ und die Verästelung der Künstler des Mbari Mbayo Klubs</p> |
| Fabunmi, Adebisi | |
| Beruf/Position | Bildender Künstler, Teilnehmer der 1964er Sommerschule und der Experimental Art School, Schauspieler in der Theatergruppe Duro Lapidos. |
| Begegnungen | In seinem Privathaus in Offa, eine kleine Ortschaft circa 10 Autominuten von Oshogbo entfernt Gemeinsame Reisen nach Oke Mesi (Ekiti) und Ife (IFE) |
| Erhaltene Informationen | <p>Neben Twins Seven-Seven mein wichtigster Gesprächspartner. Begleiter auf vielen Streifzügen durch das heutige Oshogbo, zahlreiche Informationen zum Oshogbo der sechziger Jahre und dem damaligen kulturellen Leben dort. Gespräche über</p> <ul style="list-style-type: none"> - die europäische Kunstrezeption, - Förderer und - das heutige Verhältnis der Künstler des ehemaligen Mbari Mbayo Klubs zueinander. <p>Breiter Einblick in sein Oeuvre Gemeinsamer Besuch im Atelier des verstorbenen Künstlers Rufus Ogundele (Mitglied der Theatergruppe Duro Lapidos, Teilnehmer der von Dennis Williams und Georgina Beier 1963 und 1964 durchgeführten Sommerschulen) in Ife und des Departments of Fine Arts der dortigen Universität. 2-tägige Reise nach Oke-Mesi. Hier bot sich während des Forschungsaufenthaltes die Gelegenheit eine Stadt vorzufinden, in der sich das vorab angelesene Wissen zur traditionellen Kultur der Yoruba weitaus ausgeprägter entdecken ließ als in Oshogbo und der dort vorherrschenden Mischung vielfältigster Einflüsse. Fabunmis Familie ist seit Generationen mit Oke Mesi verbunden, er besitzt dort ein Haus, in dem eine seiner beiden Ehefrauen mit den gemeinsamen Kindern lebt. Eine ganze Reihe vorgefundener Materialien ermöglichten eine regelrechte Zeitreise in die sechziger Jahre. Neben längst vergriffenen Publikationen zur „Neuen Kunst in Afrika“ und zahlreichen Plakaten und Presseartikeln der sechziger bis achtziger Jahre fanden sich dort Notizen über verkaufte Werke, eine kleine Plattensammlung mit den ersten musikalischen Produkten Twins Seven-Sevens sowie eine Vielzahl von Druckstöcken Adebisi Fabunmis.</p> |
| Oyelami, Muraina | |
| Beruf/Position | Bildender Künstler, Musiker, <i>Esa</i> von Iragbigi, Mitglied des Mbari Mbayo Klubs, Teilnehmer der 1964er Sommerschule und folgend der Experimental Art School, Schauspieler in der Theatergruppe Duro Lapidos. |
| Begegnungen | In seinem Privathaus in Iragbigi, unweit von Oshogbo Treffen in Lagos anlässlich einer Ausstellungseröffnung seiner Arbeiten |
| Erhaltene Informationen | Zur Verfügung gestellte zahlreiche Dokumente aus den sechziger und siebziger Jahren Gespräche zu Form und Inhalt der von Georgina Beier initiierten 1964er Sommerschule und der Experimental Art School Kursorische Einblicke in sein Oeuvre und Gespräche zum Rezeptionswandel |

| | |
|-------------------------|--|
| | seines bildend künstlerischen Schaffens in Nigeria, das dort momentan hoch gefragt ist. Gespräche zur aktuellen gesellschaftspolitischen Situation in Nigeria |
| Buraimoh, Jimoh | |
| Beruf/Position | Bildender Künstler, Mitglied des Mbari Mbayo Klubs, Teilnehmer der 1964er Sommerschule, Hotelbesitzer, Lehrtätigkeit als Künstler in den USA |
| Begegnungen | In seinem Privathaus und in seinem Hotel in Oshogbo |
| Erhaltene Informationen | Gespräch zu den „künstlerischen Eigenwegen“ der Künstler der originalen 60er Jahre „Oshogbo Gruppe“ und über seine spätere Orientierung in den USA |
| Princess Shola | |
| Beruf/Position | Eine der Ehefrauen und Beraterinnen Seven-Sevens, Mutter von vier seiner Kinder, Ladenbesitzerin |
| Begegnungen | Im <i>compound</i> Seven-Sevens Begleiterin auf gemeinsam mit Seven-Seven im Land unternommenen Reisen |
| Erhaltene Informationen | Einführung in den Haushalt Seven-Sevens Einladung zum gemeinsamen Kochen mit weiteren Ehefrauen Seven-Sevens anlässlich des Festes zur Geburt seiner jüngsten Tochter Vermittlerin in missverständlichen Situationen |
| Ikubaje, Raphael | |
| Beruf/Position | Raphael Ikubaje ist 35 Jahre alt und lebt nach eigener Aussage seit 20 Jahren im Haushalt Seven-Sevens; beide stammen aus Ogidi (Ekiti). Für Seven-Seven arbeitet er unter anderem als Fahrer. Er ist Mitglied der <i>Art company</i> Seven-Sevens und ein talentierter <i>quiltmaker</i> . |
| Begegnungen | Begleiter und Fahrer auf allen während des Forschungsaufenthaltes unternommenen Tagesreisen und mehrtägigen Reisen Zahlreiche informelle Zusammentreffen nach „Feierabend“ |
| Erhaltene Informationen | Als nach anfänglicher Begriffsstutzigkeit meinerseits geklärt war, dass mir die Versorgungspflicht für Raphael und seine Familie während meines Aufenthaltes oblag, entwickelte und intensivierte sich eine freundschaftliche und vertrauensvolle Beziehung. Insbesondere durch seine Innensicht des Haushaltes Seven-Sevens wurde er zunehmend zu einem wichtigen Informanten, der allen Rückfragen offen gegenüberstand, etwa zu den von außen teils nur schwer überblickbaren Rollen und Beziehungen der Mitglieder des Haushaltes Seven-Sevens. |
| Ahmed, Mufu | |
| Beruf/Position | <i>Quiltmaker</i> und Eisenplastiker, Mitglied des „Nike Centre for Art & Culture“, Oshogbo |
| Begegnungen | Oshogbo |
| Erhaltene Informationen | Kontaktperson in praktisch-organisatorischen Fragen, etwa: „Wie finde ich das versteckt liegende Wohnhaus Adebisi Fabunmis?“ Gespräch zur Situation jüngerer Künstler und Kunsthandwerker im Kontext des Nike Centre for Art & Culture, Oshogbo |

The coming generation of Nigerian artists will be heirs to a wide range of ideas and influences and we may hope that they will create a synthesis that will be distinctly and recognisable Nigerian. In doing so, they will not only make an important contribution to the world of art, but they will render a great service to the new Nigerian nation in helping to define its identity.
Ulli Beier, 1960

3 Afrika den Afrikanern! Eine Quellenanalyse zum Diskurs um eine „Neue Kunst aus Afrika“

3.1 Vom Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

3.1.1 Hochkonjunkturelle Begriffe, Ansichten und Forderungen an die Kunst eines unabhängigen Afrikas

„Africa belongs to Africans!“ proklamierte 1958 Kwame Nkrumah, der wenig später erster Präsident der Republik Ghana werden sollte. Am Vorabend der Unabhängigkeit führte er weiter aus: „A free and independent state in Africa. We want to be able to govern ourselves in this country of ours without outside interference.“ (Nkrumah in: Enwezor 2001:367). 1960 wurden siebzehn afrikanische Länder unabhängig.²⁷ Folgerichtig erklärten die Vereinten Nationen das Jahr zum „Year of Africa“.

Eines der manifesten Standbeine für die neu erworbene Unabhängigkeit waren die seit der Mitte der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts ebenso vielfältig wie divers geführten Emanzipations- und Befreiungsbewegungen eines riesigen Kontinents wider die Vereinnahmung durch koloniale Herrschaft. Ihr kleinstmöglicher gemeinsamer Nenner war die Frage nach der zukünftigen Entwicklung der afrikanischen Länder, die vor allem zu einer umfassenden, gleichermaßen politische, soziale und kulturelle Belange einbeziehenden Identitätsfrage wurde (vgl. Buchholtz und Geiling 1980).

Zahlreiche Debatten, Manifeste und Kongresse zeugen von einer enormen Produktivität bei der Suche nach einer Orientierung für ein „Neues Afrika“. Innerhalb dieses Diskurses waren Kunst als gattungs- und epochenübergreifendes Phänomen und Kultur als gemeinsame Basis von Handlungs- und Denkweisen, zwei existentiell zusammengehörende Begriffe. Der Künstler galt als enturzelt und sollte als Wiederentdecker oder im besten Falle als Bewahrer von Kultureigenem fungieren.

Im Bereich der Literatur hatte man sich schon früh engagiert und kontrovers auseinandergesetzt, so dass sich die politisch-literarische Négritude-Bewegung mit Senghors legendärer „Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française“ 1948 bereits auf ihrem Höhepunkt befunden und eine Antwort der anglophonen Länder geradezu provoziert hatte. Demgegenüber schlugen Auseinandersetzungen um eine zukünftige bildende afrikanische Kunst erst verhältnismäßig

²⁷ Es handelte sich um Senegal, Mali, Kongo, Zaire, Elfenbeinküste, Burkina Faso, Kamerun, Somalia, Nigeria, Benin, Mauretanien, Madagaskar, Niger, Tschad, Togo, Gabun und die Zentralafrikanische Republik.

spät in offiziell organisierten Festivals und Kongressen zu Buche.²⁸ 1956 fand in Paris unter der Schirmherrschaft des aus der Négritude-Bewegung hervorgegangenen Presseorgans „Présence“ Africaine und seinem Herausgeber Alioune Dioup der „I. Congrès internationale des Artistes et Ecrivains Noirs“ statt.²⁹ In der Person des bildenden Künstlers Ben Enwonwu sprach der erste Nigerianer, der 1947 die Position eines Federal Art Advisor im eigenen Land erhalten hatte zum Thema „Problems of the African Artist today“. Kaum zwei Jahre später formierte sich 1958 die „Zaria Art Society“, ein unter dem populären Namen „Zaria Art Rebels“ bekannt gewordener Zusammenschluss von Studierenden des erst jungen Nigerian College of Arts, Science and Technology, Zaria (Nordnigeria) mit dem Ziel einer kritischen Auseinandersetzung zu Form und



Abb. 12: Plakat zum 1er Festival Mondial des Arts Nègres, Entwurf: Ibrahim Diouf

Inhalt zukünftigen Kunstschaffens und seiner Vermittlung. Maßgeblich in diesem Kontext sind die Beiträge „Growth of an Idea“ (1959) und „Natural Synthesis“ (1960), die der Künstler Uche Okeke vor der Gesellschaft hielt. Und schließlich mündeten die Ergebnisse zahlreicher vorangegangener Untersuchungen wie Erfahrungen von Wissenschaftlern, Künstlern, Museumsleuten und Kunstförderern in einem Kolloquium, das im Rahmen der wohl bekanntesten Veranstaltung „rund um die Kunst“ stattfand, dem „1er Festival Mondial des Arts Nègres“, das 1966 in Dakar durch den zwischenzeitlich zum Präsidenten Senegals avancierten Senghor auf den Weg gebracht wurde. Von besonderem Interesse sind jene Beiträge, die sich unter der Sparte „Situation Actuelle – Problèmes de l’Art Nègre Moderne“ finden.³⁰ Besonders berücksichtigt werden hier die Abhandlungen von

Ekpo Eyo, dem stellvertretenden Direktor des Departments of Antiquities in Lagos, Nigeria, Frank McEwen, dem aus Paris abberufenen Leiter der 1957 in Salisbury (heute Harare) gegründeten Rhodes National Gallery und Initiator des Central African Workshops, Alexandre Sènou Abandé, dem maßgeblich Mitverantwortlichen für den Ausstellungsteil des Festivals und federführendem Ethnologen am ethnographischen Museum in Porto-Novo im heutigen Benin, Segun Olusola (einer

²⁸ Tutuolas „The Palm-Wine Drinkard“ von 1952 etwa wird nicht nur gemeinhin als „Ouverture der anglophonen Literatur Westafrikas“ bezeichnet, sondern vor allem auch als prägnanter Gegenpol zu den Werken der meist akademisch vorgebildeten frankophonen Autorenschaft (vgl. Seiler-Dietrich 1984: 55).

²⁹ Zu den Gästen des Kongresses zählten auch Ulli Beier und Janheinz Jahn, die durch die damals seit fast einem Jahrzehnt bestehende „Présence Africaine“ angeregt wurden, ihrerseits 1957 die Zeitschrift „Black Orpheus“ als kritisches anglophones Pendant zu gründen.

³⁰ Eine Gesamtanalyse der knapp 650 Seiten umfassenden, 1967 durch die Editions Présence Africaine verlegten Publikation zum Kolloquium ist im Rahmen dieser Untersuchung weder wünschenswert noch zu leisten.

der führenden Programmacher der ersten Stunde des Nigerian Television Service) sowie ein erneuter Textbeitrag Enwonwu, der im Tenor ähnlich dem hier erstgenannten ergänzend hinzugezogen wurde.³¹

Zeitgeschichtlich ebenso typisch wie gebunden ist das Vokabular, dessen man sich anteilig übergeordnet in allen Beiträgen bediente. Die Rede war von Afrika als Ganzem, man sprach von dem afrikanischen Künstler, der afrikanischen Kunst, den kulturellen Werten eines Kontinents ebenso wie von dem afrikanischen Volk. Der Rückblick auf die gemeinsam erfahrene Geschichte der Kolonialherrschaft wurde zum Identität konstituierenden Merkmal. Im Grundsatz ging es um die Rehabilitation eines Kontinents, den man seitens der Europäer mit dem Stigma gezeichnet hatte, ein dunkler, kultur- und geschichtsloser Raum zu sein.³² Daraus ableitend erklärt sich der Wille, dass innerafrikanische Belange nun von Afrika selbst und ohne Bevormundung von außen zu klären seien. Dies jedoch sollte sich nicht in völliger „kontinentaler Isolation“ ereignen, sondern man beabsichtigte sehr wohl eine dialogische Beziehung mit der so genannten westlicher Welt.

Nahtlos an diesen Grundkonsens schloss die Skizzierung zweier Afrikabilder an, das eines historischen sowie eines zukünftigen Afrikas. Erstgenanntes gekoppelt an den Begriff „Tradition“, Zweitgenanntes an den der „Moderne“. Zwischen diesen beiden Polen gesellschaftlicher Verfasstheit wurde als epochale Krise die Konfrontation Afrikas mit den Koloniaeuropäern platziert.

1. Historisches Bild:

Dem Entwurf eines historischen Bildes von afrikanischem Kunstschaffen folgend, kommen übereinstimmend folgende Aspekte zum tragen: Kunst und Leben bilden eine Synthese, in der die Kunst innerhalb eines festen sozio-religiösen Gefüges symbolhafter Ausdruck von Realität ist. Kunst funktioniert innerhalb eines intakten, wenngleich nicht als statisch beschriebenen Systems, ihr Anlass ist niemals Selbstzweck, sondern fest umrissen. Kunst ist authentischer Ausdruck von und für Mitglieder bestimmter Gruppen.

„Dans le vieux contexte social africain, la conception africaine de l'art s'identifiait avec toutes les autres conceptions de la vie. Elle n'était ni objective ni analytique. Les réalités de la vie s'exprimaient à travers la structure symbolique de l'oeuvre d'art, l'image serve de lien. La conception de l'art ne jaillit pas de l'art lui-même mais de l'ensemble d'une idéologie socio-religieuse de l'art adoptée par un communauté spirituelle. [...] „L'art n'est pas statique. Comme la culture, il se métamorphose avec le temps. [...] L'art africain a toujours – bien avant l'intervention des influences occidentales – évolué pour s'adapter à ses conditions nouvelles.“ (Enwonwu 1966 : 430)

2. Krise:

Als Krise formuliert wurden summarisch Auflösungserscheinungen und Niedergang tradierter kulturellen Werte zugunsten autoritär importierter. In der Bewertung dieser Krise zeigten sich trotz der genannten Gemeinsamkeiten die deutlichsten inhaltliche Differenzen in den Beiträgen. Frank McEwen

³¹ Vgl. A 4.: Biographische Notizen zu Abandé, Enwonwu, Eyo und Segun.

³² Dass dieser Kontinent über „Kunstschätze“ verfügte, deren Aneignung selbstredend war, wurde dazu freilich nicht als Gegensatz empfunden.

diagnostizierte beispielsweise das völlige Verschwinden von traditioneller afrikanischer Kunst und damit gleichzeitig das Ende einer Epoche: „*Nous assistons de nos jours en Afrique à un vide artistique. Un vide crée par la disparition de l'art traditionnel d'un continent si riche en création et en chefs-d'œuvre.* » (McEwen 1966 : 441). Diese Aussage wird im Grunde erst durch die Betrachtung des Arbeitsumfeldes McEwens und der dort vorgefundenen, traumatischen Situation im damaligen Rhodesien verständlich.³³ So sind es vor allem die Unterschiede in der jeweiligen Kolonialpolitik, die für die Leserichtung der Beiträge ausschlaggebend bleiben: Während im frankophonen Afrika ein rigider Assimilationskurs zur Erziehung einer afrikanischen Elite zu „perfekten Franzosen“ verfolgt wurde, Almuth Seiler-Dietrich etwa beschrieb ein Studium in Paris als „selbstverständliche Krönung des Assimilierungsprozesses“, war die Kolonialpolitik der Briten stärker durch ein pragmatisches wirtschaftliches Interesse orientiert (vgl. Seiler-Dietrich 1984). Auch sie wollten freilich eine afrikanische Elite heranbilden, die jedoch weniger eine intellektuelle als eine technokratische war. Dass vor diesem Hintergrund die Gastgeber des *1er Festival mondial des Arts Nègres* und Verfechter der Négritude Bewegung, deren Geschichte vielfach und kritisch dokumentiert wurde (z. B. Opitz 1970, Vaillant 1990) weitaus dramatischer den Verfall der kulturellen Werte Afrikas beklagten, liegt auf der Hand. Abweichend davon und relevant für den Kontext Nigeria sind die Äußerungen von Ekpo Eyo:

„Le talent créateur africain n'est pas mort, ce qui est en train de mourir, c'est la structure sociale qui donnait l'inspiration. William Fagg a dit ceci : 'L'art tribal n'est pas encore mort au Nigeria ; il est plutôt étonnamment vivant. Mais ses valeurs – qui pour avoir donné naissance à des sculptures aussi riches et aussi belles doivent être de bonnes valeurs – sont de plus en plus sapées par le subtil changement de la façon de penser entraîné par l'acceptation du matérialisme occidental et plus directement par le grand commerce qui étend la contrefaçon et la malfaçon et qui s'enrichit aux dépens de l'art traditionnel.'” (Eyo 1966: 632)³⁴

Dieses Aufbrechen von bestehenden soziokulturellen Strukturen oder gar deren festgestellter Untergang führte die Kolloquiumsteilnehmer weitergehend zur Betrachtung der Situation, in der sich der Kunstschaffende nun befinde, mit dem summarischen Ergebnis, dass es sich dabei um eine entfremdete handele. Jenseits des von Enwonwu beschriebenen „*vieux context social*“ wird er nun vor allem in Kunstschulen ausgebildet, deren Ausrichtung eine eurozentrische ist. Eine Internalisierung derselben könne aber nicht dazu dienen, eine für den afrikanischen Kontinent relevante Kunst zu produzieren. McEwen fasst den übergreifenden Tenor der Beiträge zusammen, wenn er feststellt, dass es sich bei dem, was jene verwestlichten Kunstschulen Afrikas hervorbringen, um nichts weiter als

³³ Zimbabwe ist eines der wenigen afrikanischen Länder, das als ehemalige Siedlerkolonie von einer massiven Landaneignung gezeichnet war. Unter der Führung jenes Cecil Rhodes, dessen koloniale Machtansprüche sich nicht zuletzt selbstherrlich in dem Namen „Rhodesien“ ausdrücken, wurde das Gebiet (Südrhodesien) 1891 britisches Protektorat. Bereits früh begann man das Land in weiße und schwarze Siedlungsgebiete aufzuteilen, die einheimische Bevölkerung wurde umgesiedelt und musste sich in landwirtschaftlich minderwertigen Reservaten verdingen, während man sich von europäischer Seite bodenschatzreiche und fruchtbare Gebiete aneignete. 1980, kurz vor der Unabhängigkeit des Landes, verfügten knapp 7 Millionen Schwarze über genau so viel Land wie etwa eine viertel Million Europäer. Dass sich vor diesem Hintergrund keine blühende Kunstlandschaften (weiter-) entwickeln konnten und McEwen bei seiner dortigen Ankunft eine „künstlerische Leere“ (*vide artistique*) attestierte, ist deshalb nicht weiter verwunderlich.

³⁴ Eyo bezieht sich auf den Kolloquiumsbeitrag „Tribalité“ (Fagg 1966:111ff.).

erbärmliche Zeugnisse einer Kunst handele, in der sich die monotone Wiederholung westlichen Kunstschaffens frei von jeglicher Inspiration widerspiegle (vgl. McEwen 1966). Die damit konstatierte desolante Situation führte zu vielschichtigen Forderungen an eine zukünftige afrikanische Kunst und vor allem zu der Fragestellung welche Relevanz ein mehr oder minder „vergangenes Afrika“ (noch) für ein „zukünftiges“ habe könne. Exemplarisch findet dies Ausdruck in der durch Martial Sogodandji gestellten Kardinalfrage: „*Peut-on marier tradition et modernisme?*“ (Sogodandji 1966: 489).

3. Zukünftiges Bild – Forderungen:

Ob „man die Tradition mit dem Modernismus verheiraten kann“, davon – so die weiteren Ausführungen Sogodandji – wäre „alle Welt augenblicklich überzeugt“. (Sogodandji 1966:489) Tatsächlich wurde diese in Aussicht gestellte Verbindung vielfach in der mitunter prosaischen Diskussion als Ideal angestrebt, da eine solche „Heirat“ auf der Verflechtung verschiedener kultureller Elementen basiere und an bestimmte Bedingungen gebunden sei:

„We must fight to free ourselves from mirroring foreign culture. This great work demands will power, originality, and all above love for our fatherland. We must have our own schools of art independent from European and oriental schools, but drawing as much as possible from what we consider in our clear judgment to be the cream of those influences, and wedding them to our native art culture.“ (Okeke 1959: o.P.)

Bei näherer Betrachtung kristallisieren sich mit den Schlagworten „Vermeidung“, „Übernahme“ und „Eigenes“ drei konzeptionelle Forderungen heraus, in denen sich vor allem der dringliche Wunsch nach Authentizität äußerte. Jeder Verdacht des Plagiats sollte tunlichst vermieden werden.

Hochkonjunkturell benutzte Vokabeln waren neben dem von Okeke benutzten „*mirroring*“ die nur graduell zu unterscheidenden Verben „*imiter*“ und „*copier*“. Doch nicht nur mit Blick auf die westliche Kunst kamen sie zur Anwendung, sondern auch bezogen auf die eigene, tradierte Kunst: *Ils [die Künstler] ne doivent pas imiter l'art occidental, mais ils ne doivent pas copier notre art antique.*“ (Enwonwu 1966: 434). Was aber und vor allem wie sollte übernommen werden? Die Stellungnahmen dazu blieben nicht selten theoretisch und vage und gaben damit nicht zuletzt ein getreues Abbild des mitunter verzweifelten Ringen eben jener in den USA und Europa ausgebildeten afrikanischen Elite um ein adäquates Kunstschaffen für ein „Neues Afrika“. Die Übernahme dessen, was Okeke als „*the cream of those influences*“ bezeichnete, zielte primär auf das Repertoire der in der westlichen Kunst verankerten bildkünstlerischen Techniken, die sich der „moderne afrikanische Künstler ausleihen könne“ (Enwonwu 1956: 175), während auf der inhaltlichen Ebene der Kontext „Afrika“ das Wesen der Kunst bestimmen sollte. Als Brückenschlag zur Tradition sollte dem zufolge das Kunstschaffen wie zu Urzeiten zum symbolhaften Ausdruck von bestehender Realität werden und dem Künstler damit wieder eine respektable gesellschaftliche Rolle und Aufgabe zufallen. „*We must not allow others to think for us in our artistic life, because art is life itself and our physical and spiritual experiences of the world.*“ (Okeke 1960: o.P.)

In dieser Aussage manifestierte sich die gewisse Modellfunktion des Künstlers und seines Kunstschaffens innerhalb des bestehenden sozioreligiösen Gefüges, das vor allem nach der Ansicht der Beitragenden aus den britisch kolonialisierten Ländern anteilig immer noch Bestand habe. Der Begriff „Tradition“, oder wie es Okeke formuliert „*our native art culture*“ wird hier im besten Sinne des Wortes als „die Anhäufung und Weitergabe eines Erfahrungsschatzes“ aufgefasst, deren Herkunft in der Vergangenheit liegt und die Wirkung in Gegenwart und Zukunft voraussetzt (vgl. Hirschberg 1999). Gefordert wird deshalb ein Wiederanknüpfen an diesen Identitätskonstituierenden Erfahrungsschatz, den „*marche vers la renaissance*“ wie es Enwonwu und andere Mitstreiter formulierten:

„This is our age of inquiries and reassessment of our cultural values. This is our renaissance era! [...] Nigeria needs a virile school of art with a new philosophy for a new age – our renaissance period. Whether our African writers call the new realization Négritude or our politicians talk about the ‘African Personality’, they both stand for the awareness and yearning for freedom of black people all over the world. Contemporary Nigerian artists could and should, champion the cause of this movement. [...] I disagree with those who live in Africa and ape European artists. Future generation of Africans will scorn their efforts. Our new society calls for a synthesis of old and new, of functional art and art for its own sake. That the greatest works of art ever fashioned by men were for their religious belief goes a long way to prove that functionality could constitute the baseline of most rewarding creative experience.” (Okeke 1960: o.P.)

Im Zuge dieses Wiederauflebenlassens des eigenen kulturellen Erbes war auch das Vorantreiben von Museumsgründungen oder deren Ausbau einzuordnen. Wider eine kontextfreie Dokumentation traditioneller so genannter Artefakte in US-amerikanischen und europäischen musealen Institutionen (der Vorwurf richtet sich hier gegen eine allein das Ästhetische fokussierende Interpretation) ging es nun um deren Aufarbeitung in den Ländern ihrer Herkunft (vgl. auch: Enwonwu 1956). Exemplarisch hierfür zielte etwa der drei Punkte Plan Alexandre Sènou Adandés grob zusammengefasst auf Kunst- (Geschichte) bewahren, Kunsthandwerk fördern und schließlich Kunsthandwerk kanalisieren bzw. schützen. Zum Aspekt des Bewahrens drängte der Museumsmann und Ethnograph Adandés neben dem grundsätzlichen Wunsch nach Museumsgründungen, vor allem auf eine publizistische Dokumentation des Erbes sowie Reglementierungen zu Ankauf und Ausfuhr von Artefakten. Diese Forderungen befriedigten beileibe nicht nur Adandés konservatorisches Bedürfnis, sondern besaßen darüber hinaus erhebliche politische Brisanz, bedenkt man der langen Geschichte der Plünderungen des afrikanischen Kontinents seitens der westlichen Welt und der diesen Raubzügen innewohnenden Schizophrenie von gleichzeitigem Zerstören und (musealem) Bewahren wollen (vgl. Eckstein 2001: 144ff.).

Ein weiteres Beispiel für den Umgang mit kulturell tradiertem Gut ist darüber hinaus auch auf medialem Feld zu entdecken. Unter dem Titel „*La télévision et les arts. L'expérience africaine de 1959 à 1966*“ dokumentierte Segun Olusola die Nutzbarkeit dieses neuen Mediums für das Festhalten der noch lebendigen, im übertragenden Sinne „alten Techniken“. Als „*cultures traditionnelles*“ benannte der Autor namentlich Tänze und Feste, rituelle Praktiken und religiöse Bekundungen, so wie man sie im dörflichen Kontext, nicht aber in den durch christliche und islamische Einflüsse stark geprägten Metropolen finde, „als Offenbarung einer unerschöpflichen Quelle für den afrikanischen

Fernsehproduzenten.“ (Olusola 1966: 609). Weiter betonte er, dass nur der „autochthone Filmemacher“ Inspiration in diesen „Quellen des Lebens“ finde, gegensätzlich etwa zum europäischen Ethnographen, der sofern er überhaupt Zugang zu ihnen bekäme, sie in eine exotische Dokumentation des Fremden umsetze. Einmal mehr wurde durch diese Äußerungen deutlich, welche elementare Bedeutung man dem (wiederzugewinnenden) Blick auf das Eigene für ein identitätsstiftendes afrikanisches Selbstverständnis zumaß. Doch nicht nur als Multiplikator genannter Traditionen sollte der Einführung des Fernsehens eine aussagekräftige Rolle zukommen, sondern ebenso für die Bekanntmachung der neu entstehenden, gattungsumspannenden Äußerungen von Kunst. Diese Aufgabe wurde in den Ausführungen Olusolas bereits als eine Bestandsaufnahme des bislang Geleisteten vorgestellt und wies damit über den Fokus „Forderungen“ hinaus in Richtung „praktische Umsetzung“. Festzuhalten bleibt deshalb zunächst, dass gerade jene Beiträge für den Fernsehproduzenten von besonderem Interesse waren, in denen man sich inhaltlich entweder mit der Entwicklung gesellschaftlicher Veränderungen auseinandersetzte oder aber traditionelle (Yoruba-) Mythen und Erzählungen aufarbeitete. Besonderes Augenmerk legte Olusola daher auf die mediale Präsentation desjenigen Klubs, dessen Mitglied er selbst war, nämlich des Mbari Klubs Ibadan, der im Folgenden als eine mögliche Umsetzung des hier vorgestellten Diskurses um eine „Neue Kunst aus Afrika“ in den Mittelpunkt des Interesses rückt.³⁵

3.2 Neue Orte für die Kunst: Im Dreiklang von Literatur, Performance und bildender Kunst

3.2.1 Gründung und Ziele des Mbari Klubs Ibadan

Die Idee zur Gründung eines konzeptionell neuartigen Kulturklubs entstand nicht unvermittelt, sondern war das Ergebnis einer facettenreichen Auseinandersetzung, in der sich die im einführenden Teil dieses Kapitels dargestellte Situation des Unmuts in Sachen Kunst und Kultur spiegelte: Sie bezog sich in der Universitätsstadt Ibadan auf die Dominanz von Institutionen, die sich der Stärkung einer Kulturpolitik für *Expatriates* und einer lokal ansässigen, verwestlichten Elite verpflichtet hatten. Vor allem gegen den vor Ort seit 1948 bestehende British Council, das Anfang 1960 etablierte Goethe Institut sowie das American Cultural Center richtete sich das „Aufbegehren autochthoner Künstlergruppen“ (Dingome 1982: 24).³⁶ Allein dem 1950 ins Leben gerufene „Department of Extra

³⁵ Neben Fernsehproduktion zu Stücken Wole Soyinkas („Le fardeau de mon père“, 1961 „The Trails of Brother Jero“, 1965), Duro Lapidos („Crucifixion Cantata“, 1961) sowie John Pepper Clarks (u.a. „Masquerade“, 1965) gehörte dazu auch die 1964er Inszenierung des zwischenzeitlich berühmt gewordenen „Palmwein-Trinkers“ durch Kolo Ogunmola mit einem Bühnenbild von Demas Nwoko, einem der Mitstreiter der Zaria Art Rebels und späterem Mitglied des Mbari Klubs Ibadan.

³⁶ Jeanne N. Dingomes Arbeit „*Le Mbari Club: La Renaissance Culturelle au Nigeria*“. *Thèse pour le doctorat de 3è cycle* von 1982 stellt die einzige mir bekannte Untersuchung dar, die sich ausschließlich der Analyse von Ausgangsbedingungen sowie der Gestaltwerdung des Mbari Klubs verschreibt. Fokussiert werden dabei

Mural Studies“, zu dessen Personal wie eingangs erwähnt auch Beier gehörte, kam eine Vorreiterrolle für eine zumindest partiell veränderte Kulturarbeit zu.

„Sa création [dieses Departments] marque une nouvelle conception de la mission de l'université au Nigeria. Conscients du fait qu'un tel département ne peut remplir pleinement son rôle que si les enseignants collent étroitement aux réalités du pays en se mettant à l'écoute et à l'école des traditions culturelles locales afin de montrer aux Nigériens la nécessité de retourner à leurs sources, le Ghanéen Robert Gardiner, Chef du Département et l'Anglais Kenneth Mellanby, Recteur, refusent d'y privilégier des préoccupations purement académique au détriment de la recherche appliquée. » (zit. nach: Dingome 1982: 26)

Durch zahlreiche praxisorientierte Untersuchungen und Veranstaltungen gelang es den Mitarbeitern des Departments nicht nur die lokale Kultur mehr in den Vordergrund zu rücken, sondern sie auch als wertvoll und anschlussfähig für eine neue Künstlergeneration zu formulieren. Dies war einer der wesentlichen vorbereitenden Schritte für den elf Jahre später am 20. Juli 1961 gegründeten Mbari Club, in dessen Konstitution es heißt:

„The MBARI was founded by a group of creative artists in Ibadan. It is a social club that is open not only to writers, artists, musicians etc. but to all interested in the arts. The premises in Onireke street [Sitz des Klubs] contain: an Africana library, an exhibition hall cum lecture hall and an open air theatre.“ (zit. nach: Dingome 1982: o.P.)

Zu den ursprünglichen federführenden Köpfen des Klubs gehörte neben Ulli Beier eine Gruppe von Autoren, namentlich der zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr unbekannt Wole Soyinka sowie John Pepper Clark, Christopher Okigbo und Ezekiel Mphahlele.³⁷ Ganz dem aufgeklärten Tenor des damaligen Zeitgeistes und den sich daraus ableitenden Forderungen verpflichtet, bezog man sich bei der Namenswahl für den Klub auf Traditionsreiches. Pate bei der Wahl waren die so genannten *Mbari-Houses* der Ibo um Owerri, der heutigen Hauptstadt des Bundesstaates Imo. In Beiträgen verschiedener Autoren sind diese Häuser bereits unter ethnographischen Aspekten untersucht worden, ebenso hinsichtlich konzeptioneller Parallelen zwischen dieser „alten“ kulturellen Einrichtung und der gerade neu ins Leben gerufenen (vgl. Talbot 1927; Beier 1963; Cole 1969, 1982; Dingome 1982).

Zu den frühen ethnographischen Berichten zählt der von P. Amaury Talbots, der 1927 erstmalig unter dem Titel „*Some Nigerian Fertility Cults*“ das Ergebnis seiner bereits 1914 gemachten Beobachtungen in Süd-Ostnigeria publizierte.³⁸ Seiner Funktion nach beschreibt er die *Mbari Houses* als Kult-

insbesondere die Bereiche Literatur und Theater, zu denen im Gegensatz zur Sparte „bildende Kunst“ ausführliche Analysen exemplarisch ausgewählter Werke vorliegen.

³⁷ Soyinka beteiligte sich mit seinem Theaterstück „*A Dance with a forest*“ an einem vom Nigerian Art Council ausgeschriebenen Wettbewerb um das beste Bühnenstück, das im Rahmen der Unabhängigkeitsfeierlichkeiten zur Aufführung kommen sollte, bei der Jury aber durchfiel. Als Grund für die Ablehnung des Stückes gibt Beier vor allem die pessimistisch-kritische Haltung Soyinkas gegenüber der gerade neu erworbenen Unabhängigkeit an, die sich der allgemeinen Euphorie um dieses Ereignis entzog (vgl. Beier 1991). Dass Soyinka sein Stück dennoch am Rande der offiziellen Feierlichkeiten realisieren konnte, verdankt sich dem Sponsoring eines weiteren Theaterwettbewerbs durch den in Paris ansässigen Congress for Cultural Freedom, den Soyinka gewann.

³⁸ 1967 erschien die Publikation in zweiter Auflage. Der lange Zeitraum von vier Jahrzehnten zwischen beiden Auflagen legt zumindest die Vermutung nahe, dass die erneute Herausgabe möglicherweise in einem kausalen Zusammenhang mit dem damals erstarktem Interesse an kulturindigenen Ausdrucksformen stand.

häuser für verschiedene Gottheiten, insbesondere aber für Ala, die als Personifikation der Erde, als Mutter und Spenderin des Lebens aller Owerri-Ibo verehrt wird. Als besondere Anlässe, die zu der Errichtung eines Mbari Hauses führen können, benannte Talbot beispielsweise den Zeitraum von Ernte über Trocken bis hin zur erneuten Aussaat der Yams, also Ereignisse, die unmittelbare Symbole für einen sich zyklisch wiederholenden, jedoch immer wieder neu auf den Weg zu bringenden Vorgang seien. Die Beobachtungen des Autors gelten in ähnlicher Weise für die Errichtung der Mbari Häuser, die über Jahre geradezu wachsen könnten, um dann ihrem langsamen Verfall preisgegeben zu werden. Damit komme der Prozesshaftigkeit ihres Entstehens ein größerer Wert zu als dem Resultat per se (vgl. etwa Beier 1963).

Die Phase ihrer Errichtung charakterisierte Talbot überdies durch die Verwendung der Adjektive „*beautifying*“ und „*adoring*“, während er den Begriff Mbari mit „*fine*“ oder „*decorated*“ angab und damit die Arbeit an solch einem Kulthaus in die Nähe des Kreativ-Gestalterischen rückte (Talbot 1967: 14), was vor allem in den oben genannten, jüngeren Beiträgen besondere Aufmerksamkeit fand. Dingome beschäftigte sich ausführlich mit den linguistischen Wurzeln des Begriffs „Mbari“ und verwies auf eine konstante Verbindung zu Verben und Substantiven wie „*créer*“, „*former*“, „*donner une forme*“, „*conception*“ und „*inventation*“. Beier beschrieb das Werden einer Kultstätte für Ala in ihrer parallelen Bedeutung der „*earth goddess*“ und „*goddess of creation*“ als einen religiös motivierten, gestalterischen Akt, der einerseits streng ritualisiert ablaufe, indem Ala selbst die Priester und Priesterinnen für die Aufgabe auswähle, andererseits aber höchst bewegliche und innovative Gestaltungslösungen hervorbringe. Kein Mbari Haus gleiche dem anderen, vielmehr solle vermittels freier Inspiration die jeweilige Gestaltfindung soweit vorangetrieben werden, dass darin alle Aspekte des Lebens, eben auch gesellschaftlicher Wandel, zum Ausdruck kämen.³⁹ So würden diese Kulthäuser, deren Zugang nach Errichtung öffentlich sei, Foren für vielerlei Ausdrucksformen wie Tanz, Theater, Musik, Wandmalerei oder Dichtung. Zu den bekanntesten gestalterischen Elementen der Mbari Häuser aber dürften jene imposanten monumentalen Lehmfiguren zählen, die unter anderen auch durch Beier fotografisch dokumentiert wurden: Die Göttin Ala präsentiert sich mit ihrem Kind, einem mit Schuluniform ausgestatteten Jungen, der Donnergott Amadi-Oha trägt die Kleidung eines britischen Bezirksoffiziers und ein namenloser Schneider vertieft sich in die Arbeit an seiner Nähmaschine (Beier 1963: Plate 8, 22, 23 o.P.). Zu dieser Integration neuer Elemente bemerkte Beier:

„This extraordinary juxtaposition of two different worlds is, of course, not the result of a conscious desire to shock. It grows naturally from the form of life and society of those who produce these sculptures. Today most of the village in which Mbari houses are erected are partly Christian and literate, and some of them are predominantly Christian. In one village the high priest of Ala himself spoke fluent English. This overlapping of different cultures in these small Ibo communities simply finds expression in the art of *Mbari* houses. [...] An *Mbari* house is really overpowering, because one confronts, not an isolated work of art in uncongenial surroundings (as in Europe or America, where we may have to meet works of art in museums and galleries) – but can instead enter a whole culture. A complete world seems to open up to us.” (Beier 1963: o.P.)

³⁹ Herbert Cole etwa betitelte seinen Beitrag dementsprechend mit „*Mbari is Life*“ (vgl. Cole 1969).

Das Konzept „Mbari“, welches Dingome bewusst im neuzeitlichen Sprachgebrauch als „kulturelles Zentrum“ und „lebendiges Museum“ bezeichnete, ließ sich mustergültig in neue, weltliche Zusammenhänge transferieren, wünschte man sich den Mbari Club Ibadan als ein ebensolches lebendiges gattungsumspannendes Zentrum, das der Synthese von Bestehendem und Neuem Rechnung tragen sollte und das Moment der Prozesshaftigkeit bei seiner Errichtung einschloss (vgl. Dingome 1982: 20-22).

Das Programm, das man von nun an im neuen Kulturklub Ibadans auf die Beine stellte, war beachtlich und startete mit einer Ausstellung der Arbeiten von Demas Nwoko und Uche Okeke, den eingangs bereits zu Wort gekommenen Köpfen der Zaria Art Society, um dann in ein regelrechtes Potpourri von Angeboten zu münden. Vorträge und Lesungen, Kunst- und Fotografeausstellungen, Sommerschulen für Bildende Kunst und Schreibwerkstätten, Konzerte sowie Tanz- und Theateraufführungen formierten sich zu einer Mischung, deren Bezugspunkte vielfältig waren: Einerseits lag das Augenmerk auf lokal bestehende Traditionen sowie der jungen nigerianischen Kulturszene, andererseits war der Blick auf kulturelle Entwicklungen und Ausdrucksformen in weiteren afrikanischen Ländern wie auch auf solche außerhalb des Kontinents gerichtet. Exemplarisch hierfür war ein Vortrag des *Timi* von Ede über seltene Instrumente der Yoruba oder eine Ausstellung von Ibo-Skulpturen. Graphische Arbeiten des Holländers Ru van Rossen, Holzschnitte des deutschen Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff, Kunst- und Architekturfotografie aus Mozambique und Südafrika (aufgenommen vom Nigeria Magazin Herausgeber Crowder) waren ebenso Bestandteil des Programms wie Arbeiten der Studenten aus dem Fachbereich Graphikdesign des Nigerian College of Arts, Science and Technology, Zaria. Eine Einzelausstellung des jungen sudanesischen Künstlers Ibrahim el Salahi, gefolgt von einem Konzert zeitgenössischer afrikanischer Musik und zahlreiche Premieren von Stücken der Autoren und Dramaturgen Soyinka, Clark und Duro Lapidu rundeten das Spektrum ab. Nicht zuletzt wurden die „*Mbari Publications*“ herausgegeben, deren vorrangiges Ziel die Förderung afrikanischer Literatur war, deren Autoren im kommerziellen Betrieb großer Verlagshäuser kaum eine Chance gehabt hätten (vgl. Dingome 1982:75).⁴⁰

Die rasant wachsende Bedeutung des Mbari Klubs für die Universitätsstadt Ibadan kann deshalb kaum überschätzt werden. Ibadan wurde - wenngleich nicht offiziell ausgerufen - zur heimlichen Kulturhauptstadt des Landes. Mbari war populär, dokumentiert etwa durch seine bereits erwähnte mediale Präsenz in frühen Fernsehbeiträgen des Klubmitglieds Olusolas. Ebenso gehörte eine Mitgliedschaft im Mbari Klub für jene aufstrebenden intellektuellen Kreise dazu, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, die nigerianische Kulturlandschaft konstruktiv zu beleben und damit anteilig neu zu definieren. Mit Nobert Aas kann man deshalb von einer tatsächlichen „Bewegung“ sprechen (vgl. Aas 1997), unterstrichen durch die Gründung weiterer Ableger des Erfolgsmodells Mbari in den Jahren 1962 bis 1965, zu denen auch der gemeinsam durch Beier und Duro Lapidu ins Leben gerufene Klub in

⁴⁰ Detailliert sind die Aktivitäten des Mbari Klubs Ibadan der Jahre 1961 bis 1963, sowie die in den *Mbari Publications* verlegten Werke bei Dingome beschreiben (Dingome 1982: 383-389).

Oshogbo zählt. Nur ein dreiviertel Jahr nach der Initiierung des Mbari Klubs Ibadan wurde er im März 1962 eröffnet.⁴¹ Die Idee dazu entstand wohl anlässlich der Aufführung von Lapidos „*Yoruba Christmas Cantata*“ Weihnachten 1961 im Mbari Ibadan. Begeistert von der Möglichkeit, dort „frei“ und unabhängig von Konventionen spielen zu können, insbesondere im Unterschied zum kirchlichen Kontext, den er kannte, wünschte sich der damals noch am Anfang seiner künstlerischen Karriere stehende Dramaturg ein ebensolches Forum für seine Heimatstadt Oshogbo und fand in Beier einen passenden Mitstreiter.⁴²

Ebenso wie in Ibadan, lässt sich auch in Oshogbo das Aufgreifen der großen zeitimmanenten Forderungen nach dem Wiedererstarken der eigenen kulturellen Identität verfolgen, als auch im Speziellen das Miteinander verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen. Allen gemeinsame Basis war der Anspruch, ein öffentlicher Klub zu sein, Resultate des Erarbeiteten in Ausstellungen und Aufführungen zu präsentieren. Die dennoch recht unterschiedliche Ausformung des Mbari Klubs Ibadan und des neuen „kulturellen Motors“ Oshogbos geht im Wesentlichen auf die voneinander abweichenden Auffassungen der Initiatoren zurück, in welchem möglichen sozialen Umfeld kulturelles Leben stattfinden könne und wer die daran aktiv zu Beteiligten seien.

3.2.2 Gegen den Strom – Die Gründung der Mbari (Mbayo) Klubs in Oshogbo

Die Initiierung des Mbari Klubs in Oshogbo 1962, der erst später seinen Beinamen Mbayo erhalten sollte und zur künstlerischen Heimat Twins Seven-Sevens wurde, steht am Ende eines langen Abschnitts im Leben von Ulli Beier. Seine in gut zehn Jahren gesammelten Erfahrungen und Einsichten vom Leben in Nigeria flossen in den Klub, und prägten seine weitere Entwicklung, der damit sicherlich als sein persönlichstes Projekt gelten kann.

So eröffnete Beier seine 1959 edierte Publikation „*A Year of Sacred Festivals in one Yoruba Town*“ mit dem Satz: „A great deal is spoken today about the ‘preservation’ of african culture. The word preservation implies that this culture is already dead; that it is meaningless to the people and of purely academic interest to a handful of scholars.“ Im weiteren widersprach er diesem Vorurteil mit Blick auf

⁴¹ Neben dem Mbari Klub Oshogbo waren dies Ableger in Enugu (Nigeria) und Nairobi (Kenia) (beide 1963) sowie vereinzelt, jedoch nicht näher belegt, auf die Gründung eines Mbari Klubs in München (1965) durch einen gewissen Dr. Georg Liersch hingewiesen wird (vgl. Dingome 1982; Aas 1997).

⁴² Duro Lapido ließ seinen Chor nicht wie üblich durch einen Organisten, sondern durch ein traditionelles Yoruba-Trommelorchester begleiten. Diese unkonventionelle Besetzung hatte bei der Aufführung seiner „Easter Cantata 1961 in einer anglikanischen Kirchengemeinde zu einem durch die nationale Presse kommentierten Skandal geführt (vgl. Beier 1991: 136).

die Stadt Ede unweit Ibadan: „[...] even in this town which has absorbed so many elements of modern life, a number of traditional festivals are still celebrated annually“ (Beier 1959: 5).⁴³

Mit dieser These stellte Beier einen Gegensatz her zwischen den Orten, an denen sich kulturelles Leben ereignete und solchen, wo darüber intellektuell reflektiert würde, eine gewisse Distanz zum Betrieb „Akademie“ implizierend, wovon jedoch noch an anderer Stelle die Rede sein wird. Wie bereits bei seiner anfänglich angeführten Beschreibung der Lehmfiguren für die traditionellen Mbari Häuser ging es nicht um ein romantisches Zerrbild von sich gleichsam im Vakuum befindenden Traditionen. Fasziniert war Beier vor allem von dem, was er Jahrzehnte später in Form eines Ausstellungstitels als „Das Überleben einer westafrikanischen Kultur“ bezeichnen sollte. Er zielte dabei auf die offensichtliche Fähigkeit, in einer recht selbstverständlichen Art und Weise „Neues“ aufzunehmen und darin nicht per se eine Gefahr für das „Alte“ zu sehen (vgl. Hennig 1991). Dies vor allem sah er in der Wesenhaftigkeit der Yoruba Religion verankert:

“It is in the concept of religion that makes the Yoruba open to new ideas and new concepts. Any foreign god can easily be accommodated in this system. And ancient cults split up and divide into subgroups as a new interpretations of the old ideas gain ground.” (Beier 1968: 91f.)

Diese ethnographischen Beobachtungen wurden nicht zuletzt maßgeblich durch Beiers eigenes Eintauchen in die Kultur der Yoruba unterfüttert. Zum einen geschah dies durch Begegnungen mit Mitgliedern der Yoruba Gesellschaft, die geradezu idealtypisch für „Überleben“ stehen. Der *Timi* von Ede etwa, von Beier als „moderner“ König“ bezeichnet, ließ als ausgebildeter Apotheker und überzeugter Christ in seiner Stadt alle traditionellen *orisha* Feste feiern und empfing zu diesen Anlässen seine Besucher „in der traditionellen Haltung – über der Türschwelle liegend.“ (Beier 1991: 63). Zum anderen sammelte Beier eigene Erfahrungen als ein von außen Kommender, der Zugang und Integration in die Yoruba Gesellschaft erfuhr, wie bereits im zweiten Kapitel dieser Untersuchung zur Sprache gekommen ist.

Im Gegensatz zum universitären und großstädtischen Standort Ibadan verzeichnete Beier somit jene viel zitierte und beschworene Synthese aus „Tradition und Moderne“ als einen vitalen gesellschaftlichen Status quo für zahlreiche kleinere Städte und Ortschaften des zentralen Yoruba Landes. Dorthin hatte es den Neugierigen bereits während der fünfziger Jahre nomadengleich geführt, längere Aufenthalte in Ede, Ilobu und Oshogbo eingeschlossen. Über den von ihm gewählten Standort des zweiten Mbari Klubs Nigerias äußert er sich rückblickend:

„Working in Oshogbo [...], it was rather a case trying to tell the wood from the trees. There the cultural heritage is extremely rich. But it is not a simply case of an ‘historic town’, and a ‘museum culture’. The place is very much alive, teeming with activity, ready to absorb new ideas. The cultural life of Oshogbo is a complex pattern of traditional, western, and hybrid forms of life and expressions.” (Beier 1968: 89)

⁴³ Diese Aussage, die sich hier auf die Beobachtungen von Beier in der Stadt Ede bezieht, ist jedoch insgesamt für seine in den fünfziger und sechziger Jahren publizierten Schriften programmatisch.

Statt das Konzept "Mbari" als anschlussfähige Idee für die Gestaltung von kulturellem Leben an eigens dafür „konstruierte Orte“ zu transportieren, folgerte Beier, dass es sinnvoll und lohnend sei, das (noch) bestehende Potential zu nutzen. Kunst im weitesten Sinne des Wortes solle auch zukünftig an solchen Orten gedeihen, in denen sie sich als lebendiger Teil lokaler Zusammenhänge entfalten könne und infolge dessen eine dialogische Beziehung zwischen derselben und der Bevölkerung möglich sei. Im Grunde genommen traf Beier damit gleich mehrfach den Tenor der zeitgenössischen Forderungen, verpflichtete man doch ein gesamtes Kolloquium 1966 unter dem Titel „*Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*“ zur Volksnähe. Segun Olusola begriff Orte fernab großstädtischen Lebens als besonders authentisch und der von Uche Okeke lapidar formulierte Satz „*Art is life*“ trug dem Ausruf nach einer Renaissance des afrikanischen Kunstschaffens Rechnung.

Trotzdem geriet Beier durch die von ihm gesuchte Nähe zur Yoruba Gesellschaft ebenso in die Kritik wie bezüglich der von ihm favorisierten Orte. Sein „*going native*“ war damals beispiellos und seine Ortswahl untergrub indirekt jene Orte, die eine Neubelebung der Künste im weitaus konservativeren Sinne institutionalisierten. Exemplarisch zeigte sich dies an den von Dingome so benannten „*querelles au sein de Mbari*“, eine 1965 breit geführte Auseinandersetzung zwischen einigen der Protagonisten des Klubs Ibadan und Ulli Beier, die trotz der voneinander verschiedenen Standorte unter dem gemeinsamen „Dach“ Mbari weiterhin miteinander verflochten waren.⁴⁴ In einem mit Dingome 1979 geführten Interview äußerte sich John Pepper Clark wie folgt dazu:

„But when the Committee approached Ulli Beier on the subject of the move of Mbari to Central Hotel, he objected and taxed us of 'an irresponsible lot'. In other words he refused on the ground that the idea was extravagant, ambitious uneconomical, if not grandiose. But the truth is that Ulli Beier had his fixed idea that African culture could only thrive and grow in cramy circumstances.“ (Clark in: Dingome 1982: 364)

Auch Beier von der Autorin befragt, nimmt rückblickend Stellung zu der voneinander abweichenden Ausrichtung der Mbari Klubs in Ibadan und Oshogbo:

„Mbari Ibadan was an intellectual club: Soyinka, Okigbo, Clark, Achebe, Mphahlele, Okeke, Nwoko – they were at the core of it and these give an indication of the atmosphere; a constant no-holds barred discussions and argument on Nigerian Culture: a strong emphasis on publishing! Oshogbo Mbari was cantered around the Yoruba theatre: Duro Lapidu and to a lesser extent Ogunmola. It was a grass-roots movement very close to the Yoruba culture. It was there that Georgina Beier produced the Oshogbo group of painters.“ (Beier in: Dingome 1982: 357)

Die hier in Form (assoziativ mit der Wahl des Austragungsortes verstanden wissend) und Inhalt manifest werdenden Unterschiede stehen ohne Frage auch in einem kausalen Zusammenhang mit der von den Initiatoren favorisierten Adressatengruppe. Im Kontext „Twins Seven-Seven“ gilt dies für die Teilnehmenden an den so genannten Sommerschulen für bildende Kunst, die gleichermaßen integrativer Bestandteil der Aktivitäten beider Klubs waren. Bereits kurz nach der Eröffnung des Mbari

⁴⁴ Initialzündung des Disputs war der geplante Umzug des Mbari Klubs Ibadan in das Central Hotel an der Oyo Road in Ibadan, weil sich dort und im Vergleich zum ersten Standort mehr Raum böte.

Ibadan fand dort im August 1961 die erste einwöchige „*Summer School in the Visual Arts*“ unter der Leitung des portugiesischen Architekten und Malers Pancho Guedes und seinem südafrikanischen Freund und Architekten Julius Beinhart statt. Auf dem Feld der so genannten *workshop* oder *studio communities*, die es auch vor Mbari vereinzelt in einigen afrikanischen Ländern gab, war Guedes kein unbeschriebenes Blatt.⁴⁵ Langjährig in Lourenco Marques (Mozambique) ansässig, wurde er dort zum Kenner und Förderer der jungen lokalen Kunstszene. Als Beier ihn dort 1960 besuchte, war er so begeistert von Guedes „Kunst-Experiment“, dass er ihn nach Ibadan einlud und für Mbari gewinnen konnte.

„To visit his house [Guedes] is like visiting a studio: painters, sculptures and embroiders are at work all over the place. Guedes holds no formal classes, but encourages, criticises, buys work and sometime provides a monthly allowance that will enable the artist to work full time without financial worries.“ (Beier 1968: 62)

Die erste „*Summer School in the Visual Arts*“ des Mbari Ibadan richtete sich an Teilnehmende, die bereits bildend künstlerisch tätig waren, sei es als praktizierende Künstler oder Kunstlehrer. Ziel war deshalb nicht eine Ausbildung zum Künstler, sondern Anregungen zur Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeitsweise, weshalb dieses als fortbildend bezeichnet werden konnte und somit ganz in der Tradition des Konzepts „Sommerschule“ stand.⁴⁶ Während dieser ersten Sommerschule machte Beier eine Beobachtung, die für den Mbari Klub in Oshogbo programmatisch werden sollte. Da der Klub in Ibadan öffentlich war, gab es immer wieder Neugierige, die vorbeikamen, sich animiert fühlten und ein oder auch mehrere Bilder malten: Menschen ohne oder mit nur geringer Ausbildung und häufig nicht ausreichendem Englisch, um den Erläuterungen seitens der Initiatoren zu folgen. Auf Beier übten diese „spontanen Teilnehmenden“ und ihre künstlerischen Resultate aus mehreren Gründen eine besondere Attraktivität aus:

„[...] they did not *need* his teaching either, because there were no inhibitions to be broken down, no preconceived ideas be challenged. Entirely unaffected by the intellectual exercises that went around them, they began to make pictures, and the freshness and charm of their imagery stood out and the directness and sureness of touch was often surprising. [...] it seems to be a worthwhile idea to try to run a summer school especially directed towards this type of students.“ (Beier 1968: 107)

⁴⁵ Neben dem durch Guedes in Lourenco Marques realisierten Projekt zählten zu diesen *workshop* und *studio communities* in den 40er und 50er Jahren des letzten Jahrhunderts die durch Pierre Romain-Desfossés initiierte „Academie de l' Art populaire Congolais“, das Studio des französischen Malers Pierre Lods in Potopoto sowie der „Central African Workshop“ von Frank McEwen. Zu den voneinander verschiedenen Konzepten und Methoden der Kunstvermittlung dieser Projekte vgl. Beier 1968, Heinrichs 1986, Ströter-Bender 1991.

⁴⁶ Das Konzept „Sommerschule“ lässt sich bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend an amerikanischen Universitäten etabliert, handelte es sich vornehmlich um Veranstaltungen – etwa geographische Exkursionen – innerhalb der veranstaltungsfreien Zeit während des Sommers. Zu einer Zunahme dieser Einrichtungen führte auch die steigende Nachfrage nach gut ausgebildetem Lehrpersonal für das expandierende öffentliche Schulwesen. Populär wurden Sommerschulen in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg und verdankten ihre Existenz dem „klassischen Träger“ Universität ebenso wie außeruniversitären Institutionen. Unabhängig von ihrer Zielrichtung auf Studenten oder Industrieexperten ist ihnen die Form der erweiternd fortbildenden Wissensvermittlung gemein.

Bei aller Neuartigkeit dieser Idee lässt sie sich dennoch in Zusammenhang bringen mit Beiers früheren Tätigkeiten und Projekten in Nigeria. Bereits ein Jahrzehnt vor der Gründung von Mbari Ibadan besuchte er über einen Zeitraum von zwei Jahren wöchentlich Patienten des Lantoro Mental Home und regte die dortigen „Ver-rückten“ - wie er sie selbst bezeichnete – an, sich malend oder zeichnend auszudrücken (vgl. Beier 1955, 1982). Erstes Ergebnis dieser Besuche war die 1955 auf den Weg gebrachte Ausstellung „*Psychotic Art*“ in den Räumlichkeiten der Bibliothek des University College in Ibadan. Sie kann deshalb als Initialzündung für die sich fortsetzende Leidenschaft Beiers für eine Klientel verstanden werden, deren Zugang zur Kunst sich primär nicht einer intellektuellen Auseinandersetzung insbesondere in Form einer akademischen Vorbildung oder eines analytischen Umgangs mit den eigenen künstlerischen Arbeitsergebnissen verdankt, sondern sich weitaus unmittelbarer gestaltet. So mag Oshogbo, das für Beier zum Zeitpunkt der Gründung des Mbari Klubs ja seit langem ein vertrauter Ort war, nicht zuletzt deshalb attraktiv gewesen sein, weil dort die berechtigte Aussicht bestand, auf solch eine im besten Sinne des Wortes naive Gruppe zukünftiger Mitstreiter für weitere Sommerschulen zu treffen. Auch die Autorin Claire Bettelstone bestätigte in ihrer knappen Charakteristik des Standortes Oshogbo als Ableger des Mbari Ibadans dem Ort eine gewisse „verwunschene Abgeschlossenheit“:

„The other branch is in Oshogbo, an up-country town, also in the Western region, which is more out of touch with the rapid changes brought about by industrial development. The vast majority of the people in this district live by farming and rarely have an opportunity to see art other than in traditional forms. Yet during the opening week over 2000 people visited the *Mbari* centre, flocking in by busload from the neighbouring countryside.“ (Bettlestone 1962: 10)

In der Folge sollte der Mbari Klub das kulturelle Leben in Oshogbo maßgeblich mitgestalten und neue Aktivisten nachhaltig prägen.

3.2.3 Der Mbari Mbayo in Oshogbo als Totalexperiment

Es ist notwendig die Aufmerksamkeit auf die gesamte Ausformung des Mbari Mbayo Klubs zu lenken und eben nicht nur auf jene von Georgina Beier initiierte Sommerschule, will man sich dem Oeuvre Twins Seven-Sevens ebenso wie dem jedes weiteren Künstlers der 1964er Sommerschule ernsthaft nähern. Innerhalb des Klubs, der aufgrund seiner holistischen Leserichtung in dieser Untersuchung als „Totalexperiment“ bezeichnet wird, kristallisieren sich für alle Aktivisten des Klubs gleichermaßen relevante Bezugspunkte heraus. Dies begründete sich vor allem darin, dass die von einander verschiedenen künstlerischen Aktivitäten nicht neben einander herliefen, sondern vielfältig miteinander verwoben waren. Wenngleich bei den Mitstreitern des Klubs zunehmend eine gewisse Festlegung zu Gunsten einer künstlerischen Gattung festzustellen ist, waren sie doch häufig parallel tätig als Musiker und Schauspieler, Maler und Tänzer, Plastiker, Innendekorateure oder Bühnenbildner. Daneben prägten aber auch weitere Faktoren die Ausformung des Klubs verbindlich:

1. Zentrale Lage und lokales Publikum

Als Räumlichkeit diente eine zur Kunstgalerie umgebaute alte Bar und eine einfache, im Hinterhof des Gebäudes errichtete Bühne. Im Herzen der Stadt, an der Hauptstraße Oshogbos und unweit des Marktes gelegen, war es ein Ort, der unmittelbar öffentliches Interesse erregte und frequentiert wurde. Indiz dafür ist auch der erweiterte Name, den der Klub erhalten sollte: Weil die Marktfrauen mit dem Ibo Begriff „Mbari“ nicht viel anzufangen wussten, transportierten sie ihn kurzerhand und unter Ergänzung des sinnstiftenden Yoruba Wortes „*Mbayo*“ in ihre eigene Sprache. Wörtlich übersetzt heißt der Klub in Oshogbo nun: „Wenn ich das sehe, werde ich glücklich sein“.⁴⁷ Diese, gleichermaßen erfindungsreiche wie positive Wortschöpfung verweist deutlich darauf, wie Mbari Mbayo auch lokal akzeptiert wurde.

„It [der Klub] was well placed to attract a wide range of people and our exhibitions were soon crowded by market women with their trays on their heads, hunters already carrying their guns on their way to take up duty as night guards of the town, chiefs and kings in full regalia and preceded by their drummers, schoolteachers, children, farmers, politicians, hooligans – in other words, the club became really part of the town. The fact that Europeans and Americans soon discovered it and made pilgrimages from Ibadan or even Lagos could not alter the fact that it was a cultural centre whose activities were directed primarily towards local public.“ (Beier 1968: 103)

2. Gestaltung des städtischen Umfelds und die Bezugnahme auf lokale Traditionen

In die Aktivitäten des Mbari Mbayo Klubs wurden von Beginn an und zunehmend Projekte einbezogen, die öffentlichen oder halböffentlichen Räume gestalteten und deshalb deutlich erkennbare Spuren im Stadtbild hinterließen. Einerseits war dies die Umgestaltung von vergleichsweise jungen Orten, wie die legendär gewordenen Esso-Tankstelle gegenüber dem Klub durch den Zement-Plastiker Adebisi Akanji. (vgl.: Abb. 13)⁴⁸ Andererseits betraf es häufig die Umgestaltung, Erweiterung oder Ergänzung bereits tradierter Orte. Exemplarisch für solch eine Ergänzung im unmittelbaren städtischen Kontext war die Gestaltung eines hölzernen Tores des am Marktplatz gelegenen Oshun Schreins durch Susanne Wenger. Auch die Überarbeitung des Iddo Oshun Palastes, des Königssitzes in Oshogbo, durch Georgina Beier im Rahmen eines speziellen Workshops mit einer Gruppe von Künstlern muss hier genannt werden: „The group painted murals for the porch and created a throne-room for the *Oba*, which will serve as a museum for the *Oba*’s ancient crowns.“ (Activities in Oshogbo; maschinenschriftl. Dokument : o. J.).

⁴⁷ Im Yoruba: *Mbari* [*m* = als Präfix benutztes Personalpronomen; Kurzform der ersten Person Singular: *mbe* = wenn ich; *ri* = sehen, finden, entdecken]. *Mbayo* [Kombination aus dem Verb „sein“: *mbe* und *ma* = Kontraktion aus *Emi a* oder *Emi yio* = ich könnte, werde, würde; *ayò* = Freude, Vergnügen, Begeisterung].

⁴⁸ Auf den gelernten Maurer Akanji stieß Beier eher zufällig. Vom Mbari Ibadan mit einer Ausstellung zu nigerianischer Volkskunst beauftragt, hatte er Bedenken, sich der wenigen Exemplare noch existierender Zementlöwen zu bedienen, die in den 30er und 40er Jahren des letzten Jahrhunderts als regelrechte Mode die Balkone der imposanten im so genannten brasilianischen Stil erbauten Häuser schmückten, eine Adaption jener Bauweise, die von ehemals brasilianischen Sklaven importiert worden war. In einer Art Wettbewerb um die Gestaltung neuer Zementlöwen, die für alle angefragten Maurer eine gleichermaßen neue Aufgabe darstellte, fiel Akanji auf und bestritt infolge zahlreiche Aufträge rund um den Mbari Klub (vgl. Beier 1968: 149-154).

Die Initiierung neuer kultureller Elemente wurde durch Beier maßgeblich unter dem Stichwort „Museum“ vorangetrieben. Sie dienten als Orte der Begegnung ebenso wie der Bewahrung indigener Artefakte in ihrem Ursprungsland, was dem Trend zur kulturellen Unabhängigkeit und Identitätsfindung Rechnung trug. So entstanden das „Museum of Antiquities“, welches hauptsächlich



Abb. 13: Umgestaltete Esso Tankstelle des Zementplastikers Adebisi Akanjii gegenüber des Mbari Klubs, Oshogbo. Oben: Tankende Autos; Mitte: Jäger, Trommler, Engungun Maskentänzer; unten: weibliche Angehörige des Shango Kults. Foto: Ulli Beier, 1966

eine Sammlung seltener Ibo-Masken, Eisen und Messingarbeiten und rituelle Tongefäße der Yoruba beherbergte.⁴⁹ Sowie das „Museum of Popular Art“, in welchem sich diverse kunsthandwerkliche Arbeiten aus unterschiedlichen Materialien und Regionen ein buntes Stelldichein gaben, wie Glasmalereien aus Benin, eine Holzplastik in Form eines Leoparden aus Ikot Ekpene oder Stickereien aus Maiduguri.

Während die Etablierung des erstgenannten Museums vor allem dadurch hervorstach, dass traditionelle Artefakte innerhalb einer gleichermaßen traditionellen Umgebung, dem Palast, präsentiert wurden, war die Beschäftigung mit so genannter populärer Kunst und ihre Dokumentation im musealen Kontext neuartig, jedoch gemäß der von Beier verfolgten Ideen nicht weiter erstaunlich. Durch die dieser Kunst innewohnenden Art, Bestehendes mit Neuem zu verflechten, fungierte sie insbesondere gegenüber einer intellektuellen Kunst als unpräzises Barometer gesellschaftlicher Veränderungen, vergleichbar der bereits erwähnten Lehmfiguren der traditionellen Mbari Häuser.

Rückblickend summierte Beier:

„Die populäre Stadtkunst in Afrika hat also in gewissem Sinne in direkter Linie das Erbe der Tradition angetreten, im Gegensatz zu der intellektuellen Kunst, die sich auf viel schwierigere und schmerzhaftere Weise mit dem Konflikt der Kulturen und dem Gegensatz zwischen europäischen und afrikanischen Wertmaßstäben auseinandersetzen muss.“ (Beier 1980: 85)

3. Shango und Oshun

Mit Shango und Oshun sind zwei *orisha* der Yoruba benannt, die die Geschicke des Mbari Mbayo Klubs nachhaltig prägen sollten und deren Zurkenntnisnahme sich unterschiedlichen Ausgangsvoraussetzungen verdankt. Der Donnergott Shango ist fest verbunden mit der Theaterarbeit Duro Lapidos, die Flussgöttin Oshun mit der Neugestaltung des Heiligen Hains durch Susanne Wenger. Ihre jeweiligen Konzepte basieren auf einem völlig unterschiedlichen Umgang mit Yoruba Kultur.

⁴⁹ Teile des Exponatbestandes wurden aufgrund innernigerainischer Unruhen während des Biafrakrieges 1966 dem Naprstek Museum in Prag als Leihgabe übergeben.

Wengers Arbeit war im Gegensatz zu Lapidos ein religiös motivierter schöpferischer Akt. Beiden gemein war jedoch die Aufwertung traditionell verankerter Figuren und ihrer daraus resultierenden verstärkten Präsenz im kulturellen Leben Oshogbos.

Insbesondere in den ersten Jahren kann die Theaterarbeit Duro Lapidos als Herzschlag des Klubs bezeichnet werden. Sowohl thematisch als auch bei der Wahl der gestalterischen Mittel bezog er sich immer wieder auf die Kultur der Yoruba, etwa durch den Einsatz der traditionellen Trommeln *bata* und *dundun* sowie durch die Verarbeitung mythologischer Themen. Er inszenierte auf dieser Basis neue Ausdrucksformen des Theaters unter Einbeziehung von Gesang, Schauspiel, Tanz und bildender Kunst. Exemplarisch dafür stehen seine später als „*Three Yoruba Plays*“ herausgegebenen Theaterstücke *Oba Moro*, *Oba Koso* und *Oba Waja*.⁵⁰ : *Oba Moro*, wurde 1962 anlässlich der Eröffnung des Mbari Mbayo Klubs uraufgeführt, doch mit *Oba Koso*, das unter anderem 1964 auf den Berliner Theaterfestspielen gezeigt wurde, gelang Lapido der internationale Durchbruch.



Abb. 14: Ankündigungspakat der Yoruba Tragödie *Oba Koso* anlässlich der Berliner Festwochen 1964. Linolschnitt von Rufus Ogundele

Thematisch bezog sich das Stück auf Leben, Tod und Gottwerdung Shangos, welcher einer Mythosvariante zufolge der einstige *Alafin* des Stadtstaates Oyo gewesen sein soll. Ebenso kriegerisch wie übermütig, kampfeslustig wie wohlwollend, prächtig wie humorvoll kommt ihm die Rolle eines „tragischen Helden“ zu, dessen Gewaltverzicht auf Wunsch seines Volkes durch seine nicht mehr zu kontrollierenden Generäle

vereitelt wird. Als ein Teil seines verunsicherten Volkes zu diesen Generälen überläuft und ihn auch noch seine Lieblingsfrau Oya verlässt, geht König Shango ins Exil und erhängt sich. Durch das postume *oriki* „*Oba Koso*“ (wörtl. „Der König hat sich nicht erhängt“) zollt ihm sein Volk diejenige Anerkennung, die ihm zu Lebzeiten versagt geblieben war.

Aufgrund seines Temperaments wird Shango mit Donner und Widder identifiziert und gehört zu den prominentesten *orisha* im Götterpantheon der Yoruba (z. B. Frobenius (1954) 1998, Beier 1980, 1994). Das Shango Thema wurde für den Mbari Mbayo Klub zu einer Jahre umspannenden, inhaltlichen, Bühnenbildnerischen und schauspielerischen Auseinandersetzung (vgl. Beier 1991).

Die Flussgöttin Oshun ist dagegen auf das Engste mit der Stadtgeschichte Oshogbos verbunden. Sie symbolisiert das Leben spendende Wasser und ist der Fluss, der ihren Namen trägt. Dem Mythos zufolge sollte es aufgrund eines Thronstreits in der Stadt Ibokun zur Gründung einer neuen Stadt kommen, weswegen der *Ataoja* seine Anhänger in den Wald führte, um einen neuen Palast am Ufer des ihn durchquerenden Flusses Oshun zu bauen. Dem *Ataoja* erschien die Flussgöttin Oshun und bat ihn, seinen Palast stattdessen auf einem nahe liegenden Hügel zu errichten, weil ihr dieser Ort heilig

⁵⁰ Die *Three Yoruba Plays* wurden 1964 in den Mbari Publications (Ibadan) verlegt.

sei. Im Gegenzug gab sie das Versprechen, die Stadt Oshogbo dauerhaft unter ihren Schutz zu stellen. Dieser Pakt wird bis heute durch das jährlich im August stattfindende Oshun Festival erneuert. Gegen Ende der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts kämpfte eben dieser Heilige Oshun Hain ernsthaft um seine Existenz angesichts rein finanzieller Interessen der Holz-, und Bauindustrie, der missbilligenden Haltung fanatischer Moslems und Christen gegenüber der Yoruba Religion sowie der immer kleiner werdenden Gemeinde von *olorisha*. In dieser Situation bat der Oshun Priester Layi Olusun Susanne Wenger um Mithilfe beim Wiederaufbau der teils zerfallenen Schreine und damit einhergehend um die Bewahrung eines Ortes rituellen Lebens, der gleichzeitig ein Stück Stadtgeschichte repräsentiert.⁵¹

In jahrzehntelanger Arbeit konzipierte Wenger gemeinsam mit einer sich aus ehemaligen Maurern und



Abb. 15: Susanne Wenger: Schrein für Iya Mapo, die Göttin des weiblichen Handwerks. Fotograf unbekannt, um 1980

Zimmerleuten zusammensetzenden Gruppe lokaler Künstler neue Schreine und Kulthäuser innerhalb des Heiligen Hains. Wollte man das so Entstandene von der Warte der heutigen Rezeption summarisch beschreiben, vereinte sich dort religiöses Wissen der Yoruba mit aus der europäischen Tradition bekannten expressionistischen Gestaltungselementen.

4. Die 1964er Sommerschule und die „Experimental Art School“

Vom 3. - 8. August 1964 hielt Georgina Beier die dritte fünftägige Sommerschule im Mbari Mbayo Klub Oshogbo, die zu den wohl am häufigsten rezipierten in der Geschichte der so genannten Oshogbo Kunst zählt. Unter Anknüpfung an den Erfolg ihrer Vorgänger Dennis Williams und Jacob Lawrence warb sie für ihr Angebot mit folgender Ankündigung: „*Several well known Nigerian Artists have been `discovered` in previous experimental Schools.*“ (maschinenschriftl. Dokument von 1964). Das Berufsbild „Künstler“ war demnach in einem gewissen Sinne bereits positiv besetzt und könnte als ein Grund für die große Anzahl von 80 Teilnehmern gedeutet werden, gegenüber rund 45 Personen an der ersten Sommerschule (G. Beier 1980b). Der Titel der Veranstaltung lautete offiziell „*Third Experimental Art School*“ und ging damit über den unverbindlichen Rahmen üblicher Sommerschulen

⁵¹ Literatur zu Susanne Wenger ist zahlreich publiziert. Die Zusammenfassung hier genannter Fakten beruht auf verschiedenen Publikationen: Jahn 1980, Beier 1991 und weiterführend: Beier 1975, sowie Chesi 1980.

hinaus. Tatsächlich unterschieden die Verantwortlichen wie auch die spätere Rezeptionsgeschichte zwischen den auf wenige Tage beschränkten bildend künstlerischen Angeboten unter dem Terminus „art workshop“ und dem auf eine mehrjährige Zusammenarbeit zwischen Georgina Beier und den aus ihren Veranstaltungen hervorgegangenen Künstlern, für welche sich die Bezeichnung „Experimental Art School“ etablierte. Zeitgenössisch jedoch wurde diese Zusammenarbeit unter dem Namen „Oshogbo Art School“ geführt (maschinenschriftl. Dokument von 1965). Der Wandel in der

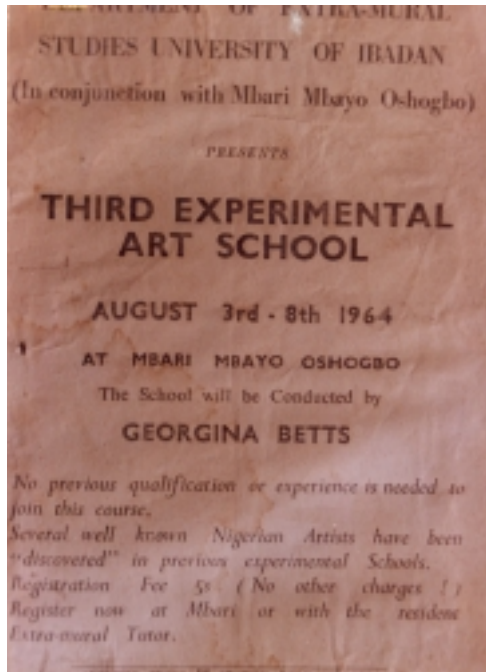


Abb. 16: Ankündigungspakat der *Third Experimental Art School*, 1964

Terminologie mag aus einem Unbehagen am nicht unproblematischen Begriff „Schule“ resultieren. Für die Rahmenbedingungen der 1964er Sommerschule bleibt aber festzuhalten, dass gemäß der favorisierten Klientel „no previous qualification or experience is needed to join this course“ zum Programm erhoben wurde, ebenso wie abgesehen von einem geringen Einschreibungsbeitrag in cent-Höhe keine weiteren Gebühren verlangt wurden (maschinenschriftl. Dokument von 1965).

Aus der Rückblende beschrieb Georgina Beier ihre erste Sommerschule als ein vor allem spielerisches Unterfangen, eine „Party“, bei der sich Jung und Alt ein Stelldichein gaben, „niemand über seine Identität nachgrübelte“ und

„jeden Abend mindestens fünfzig leuchtende Bilder an den Wänden hingen“ (G. Beier 1980b: 120). Dennoch kann und

muss dieses fünftägige Miteinander auch als eine ergebnisorientierte Veranstaltung wahrgenommen werden, an dessen Ende „Produkte“ standen, die als mehr oder weniger lohnend weiterverfolgbar eingestuft wurden. Ausschlaggebend und in der Rezeption immer wieder zitiert war im Falle Seven-Sevens eine seiner frühen Zeichnungen, die den Titel „*Devil's Dog*“ erhielt. Doch außer Talent, das laut Georgina Beier viele besaßen, nannte sie für die am Ende der Sommerschule stattgefundene Kanalisation noch einen weiteren Grund, der aus heutiger Sicht schwerlich zu bewerten ist, weil er sich aus subjektiven Entscheidungskriterien in einer damals spezifischen Situation speiste: „[...] doch schien mir, dass nur bei vier Künstlern außer dem Talent auch ein innerer Zwang zu malen vorhanden war.“ (G. Beier 1980b: 121). Von den 80 Teilnehmern blieben neben Twins Seven-Seven die Künstler Muraina Oyelami, Adebisi Fabunmi und Jimoh Buraimoh übrig. Sie galten von da an der Geschichte des Mbari Klubs als Vertreter der originalen sechziger Jahre Oshogbo Gruppe Georgina Beiers (vgl. A. 4). Zusammen mit den Künstlern Jacob Afolabi und Rufus Ogundele, die bereits seit den vorangegangenen Sommerschulen des Klubs bildend künstlerisch arbeiteten, bahnte sich nun jene dreijährige intensive Zusammenarbeit unter dem damals offiziellen geführten Label „*Oshogbo Art School*“ an.

Aus dieser Zeit steht ein Dokument zur Verfügung, das bislang in keiner der mir bekannten Untersuchungen zum Mbari Mbayo Klub berücksichtigt wurde und das zunächst in der Tat einen recht verschulden Eindruck vermittelt mit strukturellen Regeln sowie verbindlichen Angaben zu den bildend künstlerischen Inhalten:

„Each student must produce a minimum of 6 drawings, ¼ imperial, a week. The drawings will be preparations for linocuts, woodcuts or paintings.

Every Monday the drawings will be pinned up in the painting studio at the museum before 4 p.m. Between 4.30 p.m. and 6.30 p.m. there will be discussion and criticism of the work and the following weeks work planned.

You can come to my [Georgina Beier] house for the purpose of painting or cutting blocks after 4 p.m. on Tuesdays, Thursdays and Saturdays. On Wednesdays and Fridays I will be at the museum between 4.30 p.m. and 6.30 p.m. to help you with your paintings.

There will be an exhibition of the best work every four months at Mbari Mbayo. It will be the responsibility of a different boy to choose and hang the exhibition. Afolabi followed by Rufus will hang the first two exhibitions so they are more experienced artists. Ideally each student should have an exhibition of his own work once a year in Lagos, Ibadan, Oshogbo or elsewhere in Nigeria. This will depend on the amount and standard of work produced. Oshogbo artists have already high reputation which must not be allowed to deteriorate.

Suggestions for pictures

Illustrations for plays (Oba Moro, Oba Koso, television plays) – Oshun festival – Ere festival – Eguns – Fulani war – Yoruba history – History of Oshogbo – Biblical stories – Afenmai maskerades – Agbor dancers.” (maschinenschriftliches Dokument vom 08. Februar 1965)“

Eine Einschätzung dieser Eckpfeiler umspannt mehrere mögliche Aspekte: Zunächst einmal wird deutlich, dass nach einer Form gesucht wurde, um das Projekt „(experimentelle) Kunst Schule“ auf den Weg zu bringen und dies nur mit einem möglichst disziplinierten Arbeitseinsatz vorstellbar war, der von Seven-Seven rückblickend bestätigt wird: „*It’s every day – like school. We worked from morning to afternoon, we break for lunch [...] but they didn’t tell us what to paint.*“ (Interview 1998: 04.11). Neben den dazu gehörenden quantitativen Anforderungen hinsichtlich Zeitaufwand sowie Mindestsummen von Arbeitsergebnissen wurden gleichermaßen qualitative Standards erhoben, die man mit der Aussicht auf beruflichen Erfolg, namentlich der Initiierung von Einzelausstellungen positiv koppelte. Zudem wurde eine gewisse Bringschuld gegenüber dem guten Ruf, der sich bereits mit dem Namen „Oshogbo Kunst“ verband, impliziert. Diese mitunter etwas restriktiv anmutende Ermahnung bedarf ihrer zeitgenössischen Einordnung: Die Idee, dass man als bildender Künstler bestehen und Geld verdienen könne, war nicht nur eine vergleichsweise neuartige Perspektive, sondern eröffnete ein ungeahnt attraktives Berufsfeld für die Teilnehmenden, die in der Summe eben nicht zu den gut ausgebildeten Eliten Nigerias zählten und sich durch wechselnde berufliche Tätigkeiten mehr oder weniger über Wasser hielten. Der Verlockung des „schnellen Geldes“ nicht nachzugeben und damit einen vorzeitigen Ausverkauf des gerade erst Entstandenen zu verhindern, dürfte zu der ursächlichen Motivation dieser Ermahnung zählen, deren Beachtung man jedoch nicht allein der Verantwortlichkeit der jungen Künstler überließ, sondern auch von Seiten der Initiatoren

aktiv steuerte. Analog zum „Kunst-Experiment“ eines Pancho Guedes, das Beier bereits Jahre zuvor beeindruckt hatte, bot nun auch der Mbari Mbayo Klub eine Art Schutzzone: Man stellte den Künstlern nicht nur Arbeitsmaterialien zu Verfügung, sondern protegierte sie auch in der Gestalt, dass zunächst kein Zwang bestand, Kunstschaffen und Erwerbsarbeit miteinander zu koppeln, wie dies etwa bei der damals schon unter dem Begriff „Airport Art“ geführten eher kunsthandwerklichen als künstlerischen Gattung ursächliches Motiv war.⁵²

Auf diesem Hintergrund muss auch der Begriff „Schule“ verstanden werden als ein behüteter Raum mit einer klaren Aufteilung von gebenden und nehmenden Rollen. Auf der einen Seite stehen die über ein spezielles Wissen Verfügenden, auf der anderen Seite diejenigen, die davon profitieren wollen, alle Formen des damit verbundenen möglichen Missbrauchs von Autorität eingeschlossen. Schule ereignet sich meist an einem konkreten Ort, der temporär aufgesucht wird, um sich nach einer gewissen Anzahl von Stunden wieder von ihm zu trennen und sein davon im hohen Maße abgeschnittenes (privates) Leben zu führen. Wenn sich also Georgina Beier im Nachhinein gegen die Betitelung „Oshogbo Schule“ verwahrte, so stand dies weniger im Zusammenhang mit der Verleugnung jenes damals aufgestellten Stundenplans, auf den sie sich Jahrzehnte später zumindest indirekt noch einmal bezog: „Ich entdeckte aber bald, dass ich meine Zeit nicht so sorgfältig – wie einen Stundenplan einteilen konnte.“ (Georgina Beier 1980b: 121). Vielmehr zielte die spätere Distanzierung auf die sich dort ereignende Art und Weise des Umgangs: Selbstredend ist zum einen, dass Ulli und Georgina Beier sowie Susanne Wenger und nicht zuletzt Duro Lapidó über ein Potential an Kontakten, finanziellen Möglichkeiten und Wissen verfügten, ohne das der Klub weder auf den Weg gebracht worden noch zum Erfolgsmodell avanciert wäre. Summarisch lässt sich deshalb bemerken, dass den Aktivisten von Mbari Mbayo dadurch ungeahnte Perspektiven eröffnet wurden. Zum anderen ist aber gleichermaßen offensichtlich, dass insbesondere Ulli und Georgina Beier nicht allein der gebenden, sondern auch der nehmenden Seite zugehörig sind. Wie dies bereits Gegenstand der Ausführungen innerhalb des zweiten Kapitels war, steht dafür ihre Affinität zur Kultur der Yoruba, deren Erleben für beide den Charakter einer biographischen Wende hatte. Die aus dieser Konstellation erwachsenden Verflechtungen überschritten ein rein professionelles Interesse aneinander ebenso wie eines, das sich aus einer „One Way-Beziehung“ von Promotion speiste. Die Übergänge zwischen gemeinsamem Arbeiten und gemeinsamem Leben gestalteten sich im Mbari Mbayo zunehmend fließend:

„Und schließlich gibt es in Afrika gar kein reines Arbeitsverhältnis, etwa von acht bis vier wird gemalt, dann geht jeder nach Hause und lebt sein eigenes Leben weiter. Wir lebten bald in einer Gemeinschaft, in der einen alles anging, was den anderen betraf, sei es Religion, Schulden, Intrigen, Heiraten oder Bilder.“ (Georgina Beier 1980b: 121)

⁵² Zur Airport Art bemerkte etwa Frank McEwen: *„L'industrie d'art aéroport' fabriqué et produit en masse est un moyen de destruction démoralisant, mais peut-être pas le plus dégradant pour le commerce touristique* (McEwen 1967: 442).

Diese hier beschriebene Gemeinschaft erschöpfte sich jedoch nicht allein in der Beziehung zwischen den Beiers und den jungen bildenden Künstlern, sondern besitzt Aussagekraft für die gesamte Ausformung des Klubs und der dort favorisierten gattungsübergreifenden Leserichtung, in der sich wohl der deutlichste Unterschied zur kunstvermittelnden Institution „Akademie“ zeigt.

Doch nicht nur im Sinne von institutioneller Verfasstheit kann der Begriff „(Kunst-) Schule“ diskutiert werden, sondern auch in seiner langläufigen Bedeutung, dem Subsummieren künstlerischer Produkte als Ausdruck eines spezifisch wiedererkennbaren Stils. Auch wenn sich diese Untersuchung nicht der vergleichenden Darstellung von Werken der Oshogbo Gruppe verschreibt, sei dazu Folgendes angemerkt: So bemühte sich etwa Sigrid Horsch-Albert, stilistisch verbindende Elemente in den Werken jener Künstler einschließlich das Georgina Beiers herauszuarbeiten, die mitunter nicht völlig von der Hand zu weisen sind, jedoch als durchgängig haltbare These kaum Relevanz besitzen (vgl. Horsch-Albert 2001). Demgegenüber weitaus prägnanter ist eine thematische Übereinkunft während der frühen Jahre des Klubs, so wie sie sich in den „*suggestions for pictures*“ darstellte. Wenngleich als „Vorschläge“ betitelt und zumindest von Seven-Seven auch als solche und nicht als Diktat wahrgenommen („*but they didn't tell us what to paint*“), wurden sie doch von einem erheblichen Teil der Künstler aufgegriffen und finden sich signifikant in deren bildend künstlerischen Arbeiten. Ein Blick auf diese Themen möglicher Bildmotive macht deutlich, dass es sich hierbei sowohl um die Visualisierung mythologischen Erzählstoffes handelte (in diesem Sinne können die „*Biblical stories*“ und solche aus dem Götterpantheon der Yoruba durchaus als Analogie verstanden werden), als auch um die Thematisierung von traditionell verankerten, kulturspezifischen Ausdrucksformen (z.B. „*Abgor dancers*“) sowie manifeste historische Ereignisse (z.B. „*Fulani war*“).⁵³ Summarisch wurde hier ein Paket geschnürt, das sich vor allem aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte speiste bis hin zu den jüngeren Einflüssen von Christentum und Islam. Darüber hinaus spielten neben der sehr generalisierten Formulierung von „*Yoruba history*“ als Bildthema jene Vorschläge eine prominente Rolle, die entweder einen direkten lokalen Bezug aufweisen („*Oshun Festival*“, „*History of Oshogbo*“) oder aber in einem kausalen Zusammenhang mit weiteren großen Themen des Klubs stehen, wie Illustrationen zu der bereits erwähnten Yoruba Tragödie *Oba Koso*. Einmal mehr zeigt sich darin, in welchem hohem Maße die „*Oshogbo Art School*“ als integrativer Teil des Totalexperimentes Mbari Mbayo zu verstehen ist, welches seinerseits Bestandteil eben jenes kulturellen Vergegenwärtigungsprozesses war, den Okeke beschrieb als „*our age of inquiries and reassessment of our cultural values*“ (Okeke 1960: o.P.). Der Mbari Mbayo Klub stand damit völlig im Einklang mit den zeitgenössischen Forderungen nach einer Renaissance der tradierten Werte und Zusammenhänge.

⁵³ Der „*Fulani war*“ bezieht sich auf die radikal islamischen Interessen des Predigers Uthman dan Fodio, der im 19. Jahrhundert (1804-1810) zum *Jihad* gegen die Haussa Staaten aufrief und diese unter seine Gewalt brachte. Sein Sohn und Nachfolger Muhammed Bello konnte seine Gebietsansprüche bis in die nördlichen Yoruba Reiche erfolgreich ausweiten.

3.3. Zusammenfassung der Sequenz „Zeitgeschichte – Entstehungskontext“

In diesem Kapitel wurde der Bogen von Makroebene zu Mikroebene gespannt und die Mbari Bewegung sowie im Besonderen der Mbari Mbayo Klub in Oshogbo als ein Beispiel vorgestellt, auf die großen zeitimmanenten Forderungen am Vorabend und nach der Unabhängigkeit eines stattlichen Anteils der afrikanischen Länder südlich der Sahara zu reagieren, implizite den zwischen diesen Ebenen bestehenden Übereinkünften wie Abweichungen. Zum Grundtenor dieser Epoche, wie ihn Beier mit „*to define its identity*“ in dem exemplarisch ausgewählten Eingangszitat für dieses Kapitel formulierte, sei Abschließendes angemerkt (Beier 1960: 24): Ganz im Gegensatz zum Referenzpunkt für heutiges Kunstschaffen, der wengleich recht allgemein ausgedrückt durch den Begriff „global“ erfasst werden kann, sollte eine „Neue Kunst aus Afrika“, wie bereits in diesem Begriff impliziert, auch verlässlich als solche erkennbar sein. Das zu diesem Zweck formulierte und im Vorangegangenen hinlänglich in seinen diversen Aspekten dargestellte Credo jener Heirat von „Tradition und Moderne“, den Identitätskonstituierenden Prozess von „Renaissance“ vorausgesetzt, fand seinen Niederschlag in der Veröffentlichung manifestartiger Beiträge und Pamphlete: Mal jung und mutig wie die Zaria Art Rebels, mal durch eine wechselvolle schon in kolonialen Zeiten begonnene künstlerische Laufbahn eher ringend, wie beispielsweise Ben Enwonwu. In jedem Fall aber war es ein Zusammenschluss von Künstlergruppen und Verbänden, deren gemeinsame Basis (wengleich im Detail abweichend) sich aus einem theoretischen idealerweise auch praxisrelevanten Überbau speiste.

Demgegenüber wurden von den Künstlern der Oshogbo Art School niemals Grundsatztexte rund um die Kunst produziert, schon allein deshalb nicht, weil sie sich zu diesem Zweck in keiner Weise als Gruppe formiert hatten. Ihr Aufeinandertreffen war vielmehr zufälliger Natur, man folgte gewissermaßen einem Angebot, oder wie beispielsweise Muraina Oyelami aus der rückwärtigen Perspektive lapidar zur fünftägigen Sommerschule formuliert: „*The trick was, that we don`t know what we were doing.*“ (Interview 1998: 19.11). Der Umgang mit Tradiertem und dessen Transformation in zeitgenössische Zusammenhänge ereignete sich für die so genannten Oshogbo Künstler zu keinem Zeitpunkt als „abstraktes Wissen“, sondern ausschließlich anwendungsbezogen. Die enge Verflechtung zwischen beruflichem und privatem Alltag sowie diejenige zwischen voneinander verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen wirkte hier als zusätzlich verstärkender Faktor und führte nachhaltig zu einer ungleich hohen Identifikation als Gruppe, die eine bestimmte Wahl der Lebensführung getroffen hatte: So sehr der Klub sicherlich zu einer mit Interesse verfolgten, lokalen Angelegenheit unter breiter Befürwortung seitens der Bevölkerung wurde, war es doch so, dass die dort praktizierte Form des Umgangs mit dem „*cultural heritage*“ ein Statement darstellte, durch das man sich auch abgrenzte. Zur Rezeption des in seinen Anfängen begriffenen Mbari Mbayo Klubs

äußerte sich Seven-Seven in einem während seines Sydney-Aufenthaltes in den achtziger Jahren mit Gabi Duigu geführten Interview wie folgt:

„Many people in Oshogbo did not understand Ulli and Georgina at this time. They called them pagans and idol worshippers and they said to us: these people want to turn you into *olorishas*. [...] He (Ulli Beier) wanted us to respect our traditions and I think his interest had a lot to do with the content of Duro's plays as well. But in those early days we got a lot of abuse from people; some people didn't even want to sit next to us in a taxi, because we all started to imitate Ulli and Georgina and we wore *adire* and hand woven Yoruba cloth. So the people said we were backward. [...] These people themselves were going to see the *orishas* priest at night, but they won't show themselves in the afternoon. In daytime they pretend to be Muslims [...].“ (Seven-Seven in: Beier 1991: 24)

Seven-Seven bewertete diesen Fakt nicht als störend, sondern als stärkend, wenn er zusammenfasste:

„*These things never bothered me. In fact I loved it. Because it makes you more powerful.*“ (Seven-Seven in: Beier 1991: 24). Bedenkt man darüber hinaus seinen Ausbildungshintergrund ebenso wie den seiner Mitstreiter, ist es offensichtlich, dass sie ohne Mbari Mbayo mangels akademischer Qualifikationen kaum Zugang zu einer Kunsthochschule erhalten hätten und noch viel weniger zu dem Berufswunsch „bildender Künstler“ gelangt wären. Das Totalexperiment Mbari Mbayo ist deshalb auch als eine politische Aussage zu verstehen, brach man dort mit dem Unterschied zwischen „*high (educated) and low (educated)*“ und der davon abhängigen gesellschaftlichen Platzierung. Tatsächlich als Künstler anerkannt und gefragt zu sein, war eine Entwicklung, die ja bereits zu Zeiten des Klubs in Gang kam und nicht erst mit ihrem um etwa ein Jahrzehnt später einsetzenden Einzug in westliche Kunstwelten auf der Berliner Horizonte Ausstellung 1979 erfolgte. Diese Erfahrung ist deshalb zusätzlich als identitätsstärkender Gruppenprozess zu bewerten.

Nachdem nun der Rahmen der wechselvollen Rezeption „Neuer Kunst aus Afrika“ sowie der Hintergrund des zeitgeschichtlichen Entstehungskontext hinreichend skizziert wurde, wird es im Folgenden um Twins Seven-Sevens Biographie und Werk gehen.

Die Lebensführung, so scheint es, war derb, doch zugleich gekennzeichnet von der anstrengenden Suche nach einem Platz in der neuen Ordnung und geprägt von einem Grad der Gewissensforschung, wie ihn schon die nachfolgende Generation nicht mehr erreichte.

Wole Soyinka, 1996

4 Zur biographischen Dimension von kultureller Identität in einer Patchworkgeneration am Beispiel Twins Seven-Sevens

4.1 Anmerkung zum Umgang mit biographischen Angaben

In seinem 1989 erschienenen Roman „Isara. Eine Reise rund um den Vater“ beschrieb Wole Soyinka das Spannungsfeld zwischen Attraktion gegenüber westlicher Lebensart und der eigenen Yoruba Kultur am Beispiel der Generation seines Vaters. Als typisch hierfür benannte er eine durch „Gewissensforschung“ betriebene Suche nach Orientierung und sah darin den auffälligsten Unterschied zur nachfolgenden Generation, die in eine bereits fortgeschrittene koloniale Wirklichkeit hineingeboren wurde. Zu dieser nachfolgenden Generation gehört auch Twins Seven-Seven. Gleich eines Flickwerks zeichnet sich Realität als ein gesellschaftlicher Status Quo eines Neben- wie Miteinanders verschiedener kulturspezifischer Lebensäußerungen aus, implizite den sich daraus ergebenden Wahlmöglichkeiten. Dies jedoch wird auffallend häufig ignoriert, werden Angaben zur Biographie Twins Seven-Sevens gemacht. Geprägt sind sie vielmehr durch Aussagen oder Teilaussagen, die jeweilig einen spezifischen Blickwinkel zulassen, und darüber hinaus nicht selten einen Kausalzusammenhang zwischen Werk und Leben herzustellen suchen. Als Beispiel für solch einen Versuch wird exemplarisch auf den eine Ausstellung Seven-Sevens ankündigenden Text eines Faltblattes zurückgegriffen:

"Mit dem Künstlernamen gedenkt Twins Seven-Seven den widrigen Umständen, die seine Geburt begleiteten: Seine Mutter hatte sieben Mal Zwillinge zur Welt gebracht, von welchen nur er überlebte. So mysteriös seine Geburt, so geheimnisvoll muten auch die Bilder des Künstlers an. Dabei sind sie keineswegs bedrohlich. Es sind sehr dichte, bis ins kleinste durchgestaltete Arbeiten, aus denen die Kultur der Yoruba spricht." (Galerie im Schlossgarten 1998: o.P.)

Charakteristisch für die hier getroffene Aussage ist die assoziative Verknüpfung, die sich aus dem Dreiklang: mythos-biographische Angabe (mysteriöse Geburtsumstände) – künstlerisches Werk (geheimnisvoll) und Kultur der Yoruba speisen. Der biographische und künstlerische Radius Seven-Sevens wird damit ins Nebulös-Exotische verlegt und entbehrt, abgesehen von Informationen zur Bildsprache jeden konkreten Anhaltspunkt. So oberflächlich und plakativ dies auch erschienen mag, spiegelt sich darin dennoch ein Tenor wieder, der sich vielfach in Kurzportraits zu Künstler und Werk von der Warte der zweiten Rezipientengeneration wieder findet, so wie dies bereits im zweiten Kapitel dieser Untersuchung zur Sprache kam. Einheitlich wird dort die Zugehörigkeit Seven-Sevens zu einer uns fremden Kultur benannt. Aussagen zu seinen „unwahrscheinlichen Geburtsumständen“, die zu den

viel rezipierten und kolportierten biographischen Angaben gehören, untermauern diesen Eindruck von Fremdheit und werden etwa durch die Erwähnung der vielen Ehefrauen Seven-Sevens verstärkt. Was vorliegt, ist ein unglücklich geratener Zirkelschluss von Biographie und Werk unter einer ausschnittshaften Kenntnis von beidem. Unterfüttert wird er dadurch, dass sich seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts tatsächlich eine Zunahme an bildend künstlerischen Arbeiten feststellen lässt, in denen Seven-Seven recht plakativ tatsächliche oder vermeintliche Elemente von Yoruba Kultur bildthematisch verarbeitet. Auch Auftritte in Europa, bei denen Seven-Seven typische Yoruba Männerbekleidung und Kopfbedeckung trägt, lassen schnell zur Verortung von Person und Oeuvre auf die Worthülse „traditionell verbunden“ zurückgreifen.

Was kann aber „traditionell verbunden“ für die Generation Seven-Seven, deren Lebenserfahrung vor allem eine eklektische ist (wie dies durch den dafür gewählten Begriff „Patchwork“ angekündigt wurde) überhaupt bedeuten? Und was meint etwa der Autor Diezemann, wenn er in seinem Nigeria-Reiseführer schreibt, dass ein Besuch im *compound* des Künstlers ein Muss für all jene sei, die „authentisches afrikanisches Leben suchen“? (Diezemann 1995: 58).

Kursorisch kann formuliert werden, dass die Auseinandersetzung mit kulturspezifischen Traditionen sich für Twins Seven-Seven als ein mehrere Stationen umfassender Prozess darstellte. Die Wahrnehmung und Bewertung dieser Traditionen ist sowohl unbekümmert und spielerisch als auch neu entdeckend und prüfend, ob sie für eigene Lebenszusammenhänge eine Bedeutung haben könnten, um als integrativer Teil darin einen Platz zu finden. Aufgefächert wird dies folgend am Beispiel Twins Seven-Sevens anhand der Stationen: „Frühe Jahre“, „Entdeckungen und Orientierung“ und „Begegnung in Oshogbo 1998“.

4.2 Frühe Jahre: „The are teaching us everything about the British” and “my grandmother was a member of the *imole* cult”

4.2.1 Familienherkunft und Schulausbildung

Der Vater: Pa Salawu Aatoyeje Oyekale war ein wohlhabender Lederfärber aus Ibadan. Seven-Seven war gerade acht Jahre, als er 1952 starb.

Die Mutter: Mary Ifatunke Joshua of Ogidi stammt aus Ogidi in der nordnigerianischen Provinz Kabba. Sie arbeitete dort in der Handelsniederlassung für den Import von Steinsalz, die durch die Großmutter Seven-Sevens väterlicherseits betrieben wurde. So heiratete der Vater eine Angestellte, die im Geschäft seiner Mutter arbeitete. Seven-Seven hatte zu seiner Mutter eine enge Beziehung und errichtete für die in den neunziger Jahren Verstorbene eine Gedenkstätte in seinem *compound* in Oshogbo.

Twins Seven-Seven wurde am 03.05.1944 geboren. "I was born in a town called Iyara, what is about 8 miles from my mother's village. My mother's village, I went to school there, and this village is called Ogidi (I want to take you there) in the entrance of the North. There I lived the first eighteen years of

my life.” (Interview 1998: 01.11). Während der Vater in Ibadan lebte, wuchs Seven-Seven im Haushalt eines Onkels mütterlicherseits auf, da die Mutter als Händlerin häufig unterwegs war. Der Geburtsname Twins Seven-Sevens lautete: Taiwo Bamidele Huseini Olaniyi Oyewale-Toyeje Oyekale Osuntoki. Die Namensgebung ist bei den Yoruba ein komplexes, mehrere Aspekte berücksichtigendes System, wie Ähnlichkeiten mit Ahnen, besondere Umstände der Geburt oder zukunftsweisende Aussagen. *Taiwo* ist ein im Yoruba feststehender Begriff, der immer den erstgeborenen Zwilling bezeichnet.⁵⁴ *Bamidele* steht für den, der weit weg von zu Hause geboren ist und korrespondierte mit der Differenz zwischen väterlicher Heimat (Ibadan) und Seven-Sevens Geburtsort Iyara. *Olaniyi* war der Name der Großmutter väterlicherseits, die eine einflussreiche Händlerin in der Provinz Kabba war, und bedeutet „im Reichtum liegt der Ruhm“. *Oyewale* meint "Ehre kommt ins Haus" und sollte das Kind darauf vorbereiten, in die königlichen Fußstapfen seiner Vorfahren zu treten. Im Namen *Toyeje*, der soviel wie "der, der König sein wird" heißt, wurde dieses Erbe vorausgesagt. Die beiden letzten Namen standen für die väterliche Verwandtschaftslinie Seven-Sevens. *Oyekale* war gleichzeitig der Name seines Vaters und Großvaters und *Osuntoki* der seines Urgroßvaters, der zwischen 1885 und 1887 der *baale* von Ibadan war (vgl. Beier 1988, Kleine-Gunk 1996). In diese Aufzählung von kulturspezifisch festgelegten oder sich aus der Familientradition ableitenden Namen, wurde als neu hinzu gekommenes Element der muslimische Name *Huseini* integriert und trug der offiziellen Religionszugehörigkeit des Vaters zum Islam Rechnung. Die Religionszugehörigkeit der Mutter war gebrochen." My mother is supposed to be a Muslim because in Nigerian tradition, when you are married you become related to the religion of your husband. Automatically you have to do, what he is doing." (Interview 1998:23.11)⁵⁵ Nach dem Tod ihres Mannes konvertierte die Mutter zum Christentum, das sie nachweislich auch praktizierte. Sie ging regelmäßig zur Kirche und ließ ihren Sohn taufen. Seven-Seven besucht die St. Jones Primary School, eine Baptistenschule am Ortsrand von Ogidi, die noch heute existiert.⁵⁶ Seven-Seven partizipierte damit an dem ab 1945 durch die britische Kolonialverwaltung verstärkt vorangetriebenen Ausbaus des Schulsystems in Nigeria, mit dem man vor allem Nachwuchskräfte für Verwaltungs- und Lehraufgaben im westlichen Sinne erziehen wollte. Häufig lag diese Erziehung zudem in den Händen christlicher Träger, da durch die Missionsschulen ein nicht unerheblicher Teil der Versorgung von Schulwilligen abgedeckt werden konnte. Die Einrichtung von Schulen verteilte sich unproportional und war im Süden Nigerias wesentlich stärker etabliert als im Norden (vgl. Weiler 1964). Seven-Seven beschrieb seine Schulausbildung im Norden wohl auch daher als etwas Besonders: "*It was a privilege that time [...] we payed about eight shillings, because it was british*

⁵⁴ Das Äquivalent zu *Taiwo* ist *Kehinde*, der zweitgeborene Zwilling. Noch heute zeigt beispielsweise die Beschriftung von Ladenschildern an, ob es sich bei dem Geschäftsführer um einen erst- oder zweitgeborenen Zwilling handelt.

⁵⁵ Unklar bleibt, was genau Seven-Seven mit "*Nigerian tradition*" meint, zumal Beier für die Religion der Yoruba auf das Verbot einer Heirat hinweist, wenn Mann und Frau derselben Kultgemeinschaft angehören (vgl. Beier 1991).

⁵⁶ Über die Dauer der Schulzeit Seven-Sevens gibt es unterschiedliche Angaben (vgl. Ströter-Bender 1991, Beier 1993, Brockmann und Hötter 1994). Mir gegenüber bestätigte er eine zehnjährige Schulzeit.

money at this time." (Interview 1998: 01.11). Die Inhalte der Unterrichtsfächer entsprachen westlich orientierten Standards. Als die von ihm favorisierten Fächer gab er Englisch und Geschichte an. Auf die Frage, ob die eigene Kulturgeschichte auch Unterrichtsthema gewesen sei, antwortete er: "*At this time they were not teaching us. There were teaching us everything about british.*" (Interview 1998: 01.11.).

Neben diesen Erfahrungen mit vergleichsweise neuen kulturellen Einflüssen, die jedoch für Seven-Seven unhinterfragt zum Alltag gehörten, standen solche mit traditionellen Äußerungen von afrikanischer respektive Yoruba Kultur. So nannte Seven-Seven als ihm während seiner Kindheit nahe stehende Personen den bereits erwähnten Onkel und seine Großmutter mütterlicherseits und berichtet: "*In the evening we sat under a tree and they told us stories.*" (Interview vom 1989: 01.11.). Diese über Generationen weiterverfolgte Tradition der *oral history* ist nicht nur individuelle Erfahrung Seven-Sevens, sondern fester Bestandteil jeder afrikanischen Kindheit, zumal in Zeiten, die lange vor dem Einzug medialer Eroberung durch Fernsehen oder Video lagen. Eine gleichermaßen überindividuelle Erfahrung ist die Wahrnehmung von kultureigenem öffentlichen Leben, wie Hauptfeste für die einzelnen *orisha* oder die prächtigen *Egungun* Maskenaufzüge, die trotz aller neuen Einflüsse ja weiterhin existent waren und aus dem Blickwinkel eines Kindes (mitunter auch ohne tiefgründiges Hintergrundwissen) zumindest einen starken visuellen Eindruck vermittelt haben mögen. Mehr noch, sie waren eine regelmäßig wiederkehrende Vergegenwärtigung der parallelen Existenz von christlichen Festen und Ritualen (z.B. seine Taufe) und solchen der Yoruba. Dieser Eindruck wurde für das Kind Seven-Seven durch die aktive Teilnahme seiner Großmutter mütterlicherseits am *imole* Kult, dessen Oberhaupt sie war, verstärkt: Höhepunkt dieses ausschließlich weiblichen Kultes ist ein alle sieben Jahre stattfindender Purifikationsritus, "bei dem weibliche Gläubige einen Teich bis zum letzten Tropfen leer schöpfen; Schildkröten, Fische und Schlangen sammelt man in großen irdenen Töpfen, um sie wieder im Teich auszusetzen, sobald er sich, gespeist aus unterirdischen Quellen, wieder gefüllt hat." (Beier 1993: 142). Durch die Beobachtung dieses Rituals wurde Seven-Seven eine normalerweise außerhalb seines Bereichs liegende Erfahrung zuteil. Da er jedoch mit seinen geflochtenen Haaren als Mädchen durchging, wurde er stiller Zeuge einer an sich abgeschlossenen Welt weiblicher Geheimzeremonien.

4.2.2 Beschäftigungen bis 1963

Unter dieses Stichwort fallen diejenigen Tätigkeiten, denen Seven-Seven nach Beendigung seiner Schulzeit und bis zum Zusammentreffen mit den Akteuren des Mbari Mbayo nachging.

Gekennzeichnet waren diese Jahre als eine Phase des sprunghaften Experimentierens, auf welche Weise Geld zu verdienen sei und wie man dies mit attraktiven Tätigkeiten verbinden könne. Nicht zuletzt spiegelt sich darin auch der gesellschaftliche Status quo einer nur wenig privilegierten jungen nigerianischen Generation wider, die einerseits an der Aufbruch und Neubeginn verheißenden

Stimmung der ausgehenden fünfziger und beginnenden sechziger Jahre partizipierte, gleichzeitig jedoch auch auf der Suche nach Orientierung und Beschäftigung war.

Seven-Seven lehnte es ab, in die beruflichen Fußstapfen seiner Mutter zu treten, und nutzte ihren Arbeitsplatz „Markt“ lediglich als Basis, um eigene Ideen zu verfolgen. Sein Talent als Geschäftsmann äußerte sich dabei in unkonventioneller Weise, die in der Generation seiner Eltern noch undenkbar gewesen wäre und deshalb auch für eine Veränderung von Lebensart steht. Seven-Seven beschrieb seine Erfahrungen als junger Erwachsener mehrfach und unterhaltsam, so dass ein ausführlicheres Zitat lohnt.

" [...] Als ich [Seven-Seven] eines Tages auf dem Markt in Iboropa bin, gerade die Waren neben meinem weißen Fahrrad ausgebreitet habe und glücklich darüber bin, dass so viele Mädchen kommen, um Ohrringe und Armreife zu kaufen, spielt ein Mann, der in der Nähe mit seinem Fahrzeug steht, eine Schallplatte ab. Er tat das, um Leute anzulocken und seine Waren zu verkaufen. Es war eine Platte von I. K. Dairo, der die *Juju*-Musik einführte. In den sechziger Jahren war ja die Highlife-Musik beherrschend. Die frühere *Juju*-Musik war ganz verschieden von der heute verbreiteten, sie wurde von einem Akkordeon begleitet, eine Art Twist-Musik. Ich war sehr angetan, und ohne etwas von Twist zu wissen, der damals in Europa sehr populär war, tanzte ich eine Art Twist. Ich sagte meiner Mutter, dass ich nicht mehr daran interessiert sei, ihre Waren feilzubieten. Ich verließ das Geschäft und ließ mir ein Grammophon aus, eines das man aufzieht, mit einem großen Schalltrichter. Zwanzig Schilling kostete das pro Tag. Mit den Stiften, die ich aus dem Geschäft meiner Mutter geklaut hatte, malte ich ein großes Plakat: 'Kommt und schaut euch erstklassigen Tanz an!' So fing es an. Es war ein großer Erfolg. Die Leute zahlten Geld, um mich tanzen zu sehen. Nach zwei Wochen konnte ich mir schon einen Wagen kaufen, auf dem ich tanzte und Boys anheuere, die das Grammophon trugen und das Geld einsammelten. Wir zogen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und gelangten schließlich in einen Ort namens Mapa. Das ist ungefähr 600 Meilen von dem Ort entfernt, wo meine Mutter ihr Geschäft hatte. Dort traf ich auf eine Theatergruppe, die von der Mission unterstützt wurde. Ich inszenierte ein Stück über den Tod und die Wiedergeburt von Jesus Christus, wobei ich selbst den Petrus spielte. So bin ich also zuerst mit dem Theater in Berührung gekommen. Mit dem Mann, der die Theatergruppe gegründet hatte, blieb ich fast ein Jahr lang zusammen. Eines Tages aber kaufte dieser Mann ein Stück Land, und er verlangte von allen Mitgliedern der Gruppe, sie sollten jeden Tag zwei Stunden lang dort arbeiten. Wir wurden so eine Art Sklaven. Daher beschloss ich, ihn zu verlassen. Aber ich wollte doch in die Richtung, die ich eingeschlagen hatte weitermachen." (Seven-Seven in: Brockmann & Hötter 1994)

Zunächst jedoch wurde Seven-Seven für kurze Zeit Fahrer bei einer Transportgesellschaft und arbeitete anschließend als *Grass Roots Advertiser*, eine Art Vertreter für medizinische Präparate, die er singend und tanzend anpries. Als ihn diese Tätigkeit nach Oshogbo führte, fand er im Mbari Mbayo Klub einen attraktiven Ort, um seine musikalischen, tänzerischen und schauspielerischen Ambitionen auszubauen. Dass dies gleichzeitig auch der Beginn seiner bildend künstlerischen Laufbahn sein würde, war ungeplant und seine Teilnahme an Georgina Beiers Sommerschule zunächst nur eine weitere sich bietende Gelegenheit, Neues auszuprobieren.

Als Seven-Seven 1963 zum Mbari Mbayo Klub stieß, hatte er die doppelte Sieben bereits als Namen auf seine Kleidung gestickt. Eine Erklärung dazu lautete, dass er der einzig überlebende Zwilling von sieben Zwillingspaaren sei, die seine Mutter zur Welt gebracht habe.⁵⁷

⁵⁷ In jüngeren und jüngsten biographischen Angaben zu Twins Seven-Seven hat sich diese Erklärung der Namensgebung durchgesetzt. Demgegenüber vermerkt Beier zum Ende der sechziger Jahre: „To explain his name he produces a variety of stories according to his mood. Sometimes we hear that his mother lost six pairs of twins, and that he is the survivor of the seventh pair. On another

Völlig unabhängig davon, ob es sich hierbei um autobiographische Fakten oder mythosbiographische Elemente handelt, inszenierte Seven-Seven dadurch äußerst populär nicht nur individuelle Geschichte, sondern auch tradierte Wertvorstellungen der Yoruba. Zwillinge nehmen in dieser Gesellschaft eine besondere, mythisch begründete Stellung ein und ihre Geburt wird gleichzeitig als besonderes Glück und Sorge empfunden, weil Zwillinge häufig im frühen Kindesalter sterben (z.B. Kreide-Damani 1992). Zu den elementaren Vorstellungen von Yoruba Religion gehört der Glaube, dass Zwillinge eine gemeinsame Seele haben, wie dies in den *ibeyi-ere* genannten circa 25 cm großen, geschnitzten Zwillingenfiguren Ausdruck findet.⁵⁸ Man ist überzeugt, dass beim Tod eines der Zwillinge diese gemeinsame Seele auseinandergerissen werde und zwischen dem Dies- und dem Jenseits schwanke mit der Folge, dass dadurch das Gleichgewicht des Überlebenden gestört sei. Deshalb werden als symbolischer Ersatz für den Verstorbenen - Stoll spricht von einer Seelenhülle - jene *ibeji ere* angefertigt, um ihm eine Heimstätte im Diesseits als Voraussetzung für eine erneute gemeinsame Seele zu geben. Traditionell übernahm der *babalawo* die Vermittlung der Rückkehr der Seele des verstorbenen Zwillingen. Die *ibeji ere* wurden im Schrein des jeweiligen Familien *orisha* aufbewahrt und von ihren Müttern gleich lebenden Kinder gepflegt, was sich beispielsweise anhand von Breispueren um die Mundpartie erkennen lässt (vgl. Frobenius 1912, Verger 1957, Stoll 1980, Beier 1991, Jantzen 1993).

Die besondere Stellung von Zwillingen konnte auch während des Forschungsaufenthaltes beobachtet werden. Neben der Verwendung der Namen *Taiwo* und *Kehinde* auf Ladenschildern zur Identifizierung des Geschäftsinhabers als Zwilling, fand die Erwähnung meinerseits, eine Zwillingsschwester zu haben, stets Beachtung. War ein weiterer Zwilling anwesend, wurde ich diesem als "verwandt" zugeordnet. In der Altersgruppe der zwanzig bis fünfzig Jährigen, zu der die meisten Kontakte bestanden, war allen der kulturspezifische Status von Zwillingen gegenwärtig.

Die Wahl des Namens Twins Seven-Seven kann deshalb als populäre Form (alle Welt spricht englisch) und kühne Idee die Unverwechselbarkeit des Namenträgers anzuzeigen, verstanden werden, durch die kulturspezifisches Wissen weitertransportiert wird, wie sich darin die Möglichkeit eines spielerischen Umgang mit traditionellen Elementen der eigenen Kultur zeigt.

occasion we might be told that his mother ignored the custom requiring a Yoruba woman to go begging with her newly born twins, and that as a result his twin brother dies in the seventh week." (Beier 1968: 113). Während des Forschungsaufenthaltes hingegen sprach Seven-Seven von einer Zwillingsschwester, mit der er sich bis heute verbunden fühle: „I communicate with her up to now, that is why I burned my hair because she is a girl.“ (Interview 1998: 01.11.).

⁵⁸ *ibi* = Geburt, *eyi* = zwei – *ere* = Abbild

4.3 Entdeckungen und Orientierung: "I should have been a *Shango* priest - if that modern times had not come"

Unter die Begriffe "Entdeckungen" und "Orientierung" fallen biographische Aspekte, die sich während Seven-Sevens aktiver Zeit im Mbari Mbayo ankündigten und sich in der Folge charakteristisch fortsetzten. Das in dieser Zeit Erfahrene verdankt sich bei weitem nicht einer einmaligen Stippvisite in den Bereich der bildenden Kunst. Demnach blieb die Kanalisation von Phantasie in das Medium Bildsprache nicht die einzige Entdeckung jener Jahre, sondern das „Totalexperiment“ Mbari Mbayo prägte im umfassenderen Sinne. Selbstredend ist aber auch, dass die Erfahrungen Twins Seven-Sevens im Forum „Klub“ trotz aller dort gemeinsam umgesetzten Projekte in individuelle Wege der Verarbeitung und Entscheidungsfindung mündeten.

Mittels der Aspekte „religiöse Identifikation“, „Musik“, „Reisen“ und „gesellschaftliche Aufgaben“ werden folgend biographisch relevante Bausteine beleuchtet.

4.3.1 Religiöse Identifikation

Unter der Überschrift "Shango: Identity through Empathy" stellte Beier in den achtziger Jahren fest:

"During the 60's Twins became immensely attracted by the personality of the divine king and thunder god *Shango*, and he says of himself with complete sincerity: 'I should have been a Shango priest, if this modern times had not come.' In a mysterious way he is right. Over the last twenty years Twins' physical appearance has actually become more and more like that of a shango priest. He has developed the protruding ("Basedow") eyes that are the major characteristic of Shango worshippers, and in his calmer moments, his face actually radiates that restrained power and quiet concentration, that Yoruba describe as 'tutu' and which people only require after years of intensive *orisha* worship." (Beier 1989: 22)

"This total identification with the god is usually achieved through a series of trance states; but Seven-Seven has assumed some of these characteristics without going through the traditional religious processes. He has the volatile, generous, extravagant spirit of Shango, his explosive temperament, his incredible energy and also the gentleness that is hidden under the tempestuous facade." (Beier 1988: 22)⁵⁹

Darüber, ob diese Affinität zu Shango ausschließlich im Kausalzusammenhang mit Mbari Mbayo zu sehen ist, oder sich möglicherweise auch unabhängig davon entwickelt hätte, kann nur spekuliert werden. Fest steht, dass die Bearbeitung des Shango-Themas über Jahre die Aktivitäten des Klubs prägte und Seven-Seven in dieser Zeit begann, den *orisha* neu zu entdecken und in eigene Lebenszusammenhänge zu integrieren. Zumindest hypothetisch lassen sich zwei weitere Aspekte für diese Attraktion Shangos benennen, die über den unmittelbaren Kontext der Theaterarbeit im Mbari

⁵⁹ Das Adjektiv „*tutu*“ hat unter anderen die wörtliche Bedeutung von: ruhig, friedvoll, sanftmütig. Die hier am Beispiel Seven-Sevens aufgestellte These, dass sich durch ein hohes Maß an Identifikation mit einem *orisha* nachvollziehbare physiognomische, den jeweiligen Charakter des *orisha* zum Ausdruck bringende Veränderungen einstellen, ist gestützt durch eine breite Portraitserie von Priestern und Priesterinnen der bekanntesten Götter und Göttinnen der Yoruba. Diese fotografischen Aufnahmen entstanden in einem Zeitraum von drei Jahrzehnten zwischen den fünfziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts und sind zum Teil in Beiers 1991 edierter Publikation „Yoruba – das Überleben einer westafrikanischen Kultur“ publiziert (vgl. Kat. 21/22; Abb. 66-67).

Mbayo hinausweisen: Der eine ist das starke persönliche Interesse Ulli Beiers an der Religion der Yoruba und insbesondere auch an der Shango Kultgemeinschaft, das Seven-Seven während der sechziger Jahre gleichsam teilnehmend beobachtete und diese Wertschätzung eines von außen Kommenden auch bewunderte:

"Ulli never talked to me about religion, but you could see in his face that he has this interest and you could see him going to many orisha ceremonies and you could see that many Shango priests were his friends and they come to his house a lot." (Seven-Seven in: Duigu 1991: 24)⁶⁰

Der andere Aspekt besteht darin, dass Shango unter allen *orisha* der Yoruba vielleicht derjenige ist, dessen Eigenschaften sich in besonderer Weise eignen, in profane gesellschaftliche Zusammenhänge transportiert zu werden. Ein Indiz dafür wäre die bis heute ungeheuer populäre Rezeption des Donnergottes. Auf die Frage, "wodurch sich die Popularität Shangos seiner Meinung nach begründe, antwortete Seven-Seven:

"The reason that Shango is very popular is because he was historically a king, one of the most powerful kings in Africa. Before the colonial masters and missionaries come, Shango controls these areas. Today there are even people who are Christians and sacrifice Shango." (Interview 1998: 01.11.)

Shango wurde hier zu einer positiven Identifikationsfigur für ein starkes Afrika und wider einen westlichen Kulturimperialismus. Insbesondere die Idee von „*power*“ als energische und Erfolg versprechende Eigenschaft wurde mit dem Namen Shango verbunden und weitertransportiert. Der populäre nigerianische Musiker Fela Kuti etwa besang den Donnergott als „Super Chango“. Der Klappentext einer billigen, Shango auf das Rudimentärste profanisierenden Yoruba-Seifenoper mit englischen Untertiteln kündigte an: "*Imagine the combination of Sango's power, authority and strength in a man. Absolute power!*"⁶¹ Und nicht zuletzt lässt sich der Charakter Shangos auch in den Äußerungen Elisabeth Ischeis wieder entdecken. Unter dem Schlagwort "*Independent Nigeria: Looking for Identity*" nennt sie am Beispiel eines Politikerprofils den Besitz von „*power*“ als zwingende Eigenschaft für einen erfolgreichen Mann. „*A succesful man had to be seen to be successful - to wield power, to display wealth, to spend it freely - or his constituents would begin to wonder if he was really succesful at all.*“ (Isichei1983: 468).

In der Summe mögen diese Aspekte die Attraktion Shangos für Seven-Seven untermauert haben. Darüber hinaus lässt sich neben diesen nachweislichen wie hypothetischen Gründen für die besondere Beziehung Seven-Sevens zu Shango festhalten, dass er mittels seiner Identifikation mit dem Donnergott eine deutliche Aussage zur eigenen Kulturzugehörigkeit traf. Wenngleich Seven-Seven das Amt eines Shango Priesters nicht im traditionellen Sinne ausfüllte, folgte er doch einem ursächlich mit der Kultur der Yoruba verbundenem System. Ähnlich der griechischen Lehre von den

⁶⁰ Das hier nur angedeutete Interesse Beiers am Shango Kult wird in der Untersuchung von Jeanne Dingome breiter ausgeführt und bestätigt (vgl. Dingome 1982: 43).

⁶¹ Unter dem Titel: „*Osé (club of the god of thunder) Sango: Sango's Wand (subtitled in English)*“ fand sich diese Videoproduktion im Angebot der Victory Home Entertainment Marketing Company in Oshogbo während meines Forschungsaufenthaltes 1998. Auf dem Cover dieser Videokassette wird der Protagonist mit einer Doppelaxt gezeigt, dem gleichermaßen tradierten wie populären Symbol Shangos, das jedermann spontan mit dem Donnergott verbindet.

Temperamenten verkörpern *orisha* darin bestimmte Archetypen. Um ein erfülltes Leben führen zu können, ist die Wahl eines bestimmten *orisha* Voraussetzung und geprägt durch die größtmögliche Korrespondenz zwischen der eigenen Persönlichkeit und der des jeweiligen Gottes (vgl. 5.2.3).



Abb. 17: Twins Seven-Seven malend mit modischer Siebziger-Jahre-Brille und handgefertigtem Batikhemd, Oshogbo. Fotograf unbekannt, um 1970

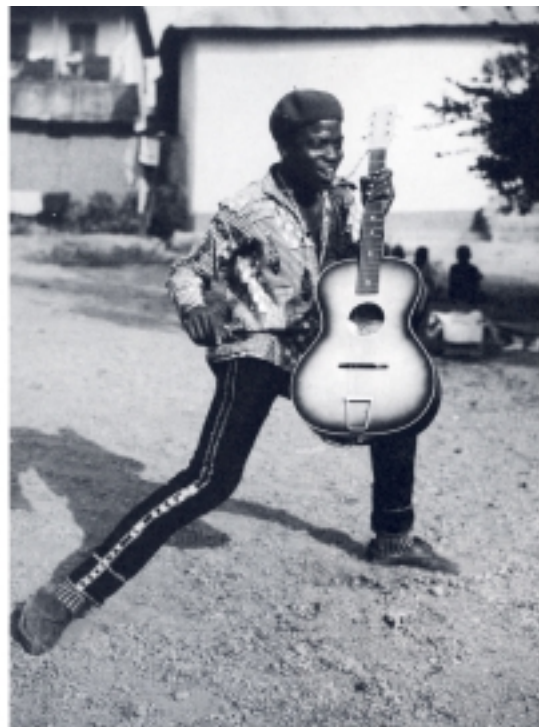


Abb. 18: Twins Seven-Seven mit seiner ersten Gitarre, Oshogbo. Foto: Ulli Beier, 1964

4.3.2 Musik, Reisen und gesellschaftliche Aufgaben als biographische Bausteine

Musik:

Erwähnung fand bereits Seven-Sevens flammende Leidenschaft mit seinem Tanz für Furore zu sorgen, die nicht zuletzt dafür sorgte, dass er dem Ehepaar Beier während eines Festes im Mbari Mbayo Klub erstmalig auffiel. Eine Leidenschaft, die bis heute ungebrochen anhält. Auch wenn seine Beweglichkeit durch einen 1982 erlittenen, schweren Autounfall eingeschränkt ist, gibt er bei zahlreichen Auftritten immer noch Kostproben seiner Tanzfähigkeiten. Dass Seven-Seven seit Mitte der sechziger Jahre nicht nur als Tänzer, sondern auch als Musiker auf der Bühne zu sehen ist, begründet sich (wie schon häufig in seinem Leben) in einer sich zufällig bietenden Gelegenheit und der Art und Weise wie Seven-Seven diese nutzte: Als die Theatergruppe Duro Lapidos zu einem Auftritt nach London reiste, blieb er ausgeschlossen von diesen Aktivitäten in Oshogbo zurück.⁶² Gegen möglich aufkommende Langeweile erhielt er zum Abschied von Beier eine Gitarre und übte drauflos. Schon kurze Zeit später hatte er eine Truppe um sich gescharrt und gründete seine erste Band, die in ihren Anfängen meist von wohlhabenden Nigerianern für Tanzabende und verschiedene Feierlichkeiten engagiert wurde. Im Gegensatz zu seiner Tätigkeit als bildender Künstler,

dessen Arbeiten schnell erfolgreich waren und Seven-Seven zu einer gewissen finanziellen Freiheit

⁶² Als Gründe hierfür werden in der einschlägigen Literatur persönliche Spannungen zwischen Lapido und Seven-Seven genannt. In seiner durch Beier edierten Autobiografie nimmt Seven-Seven dazu ausführlich Stellung (vgl. Beier 1999).

verhelfen, schaffte er mit seinen musikalischen Ambitionen erst Jahre später den Durchbruch als Musiker. Seine ersten Platten wurden zwischen 1971-1974 herausgebracht.



Abb. 19: Twins Seven-Seven singend und umgeben von Mitgliedern seiner Band, Oshogbo. Foto: Bros. Owonifari Foto Studio, 1970

Stilistisch stand die Musik Seven-Sevens dem so genannten Afro-Beat nahe, jene Richtung, die sich seit den sechziger Jahren zusehends in Nigeria etablierte und bis heute außerordentlich populär ist. Nannte man sich zunächst wild und ganz dem Trend der Zeit folgend „Young Boys Rocky Star Orchestra“, kam es im Laufe der nächsten Jahrzehnte zu zahlreichen Umbesetzungen wie Namensänderungen seiner Band. Stets ähnlich blieb dagegen das instrumentelle Aufgebot, bestehend

aus einer Mischung von elektronischen und traditionell etablierten Musikinstrumenten, wie *dundun* und *sekere*. Insbesondere aber schwärmt Seven-Seven für die elektronischen Instrumente gleichsam als Tribut an einen modernen Lebensstil.

Inhaltlich verarbeitete Seven-Seven in seiner Musik persönliche Erlebnisse in poetisch phantasievoller Form, kommentierte politisches Geschehen in Nigeria und griff spezifische Themen von Yoruba Kultur auf. Über seine Musik sagte er:

"Auf vielen Platten singe ich auch über den Gott Shango und viele andere Yorubagötter. Bei mir ist das immer so. Im Hintergrund ist die Discomusik, zu der die Leute tanzen können, aber darüber singe ich meine Botschaften. Man kann zu meinen Platten einfach tanzen, man kann sie auch zum Meditieren benutzen. Meine Botschaften richten sich an die Soldaten. Die sollen nicht nur essen und schlafen, die sollen ernsthaft an die Befreiung Afrikas denken. Sie richtet sich an die jungen Leute. Die sollen nicht herumlungern, sondern was lernen, damit sie später ihrem Land helfen können. Ich singe über Politik und Religion..." (Seven-Seven in: Beier 1980a: 98)

So konnte Twins Seven-Seven zum einen ein recht breites Publikum gewinnen, das aus seiner Generation stammte oder jünger war, weil er populäre Musik machte. Und zum anderen gelang es ihm durch die von ihm gewählte Musikform auch Inhalte als populär zu transportieren, zu deren Vermittlung er sich je nach Zielgruppe unterschiedlicher Sprachen bediente. Auf der in den siebziger Jahren edierten Platte „*Anti-Inflation*“ etwa identifizierte sich Seven-Seven mit Nigeria als „*My Nation*“ und forderte die Regierung zur Herabsetzung der überhöhten Preise auf, die selbst vor *gari* nicht Halt machten (vgl. Seven-Seven 1979, in Beier: 1980: 98). Folgerichtig benutzte er hierfür das von breiten Teilen der Bevölkerung verwendete *Pidgin-Englisch*, jene grammatikalisch vereinfachte und häufig gesprochen wie geschriebene Form des Englischen, durch die eine sprachliche

Kommunikation innerhalb des ethnienreichen Nigerias möglich ist.⁶³ Überwiegend jedoch sang Seven-Seven in Yoruba, wie auf seiner frühen Hitplatte „*Bolubolo*“ sowie bis heute ungebrochen bei lokalen, öffentlichen oder halböffentlichen Auftritten. Er tat dies sicherlich nicht zuletzt deshalb, weil er sich in den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten seiner Sprache mehr beheimatet fühlte als in der importierten "*lingua franca*" der Briten, ebenso wie er sich damit gleichzeitig auch zu seiner kulturellen Identität als Yoruba bekannte. Zu den tonalen Ausformungen innerafrikanischer Sprachen bemerkte beispielsweise Chukwuemeka Aligbe in seiner Untersuchung „Nigeria auf dem Weg zur Massenkommunikation“:

"Trotzdem ist es manchmal faszinierend, einem Fremden [gemeint sind Angehörige unterschiedlicher innerafrikanischer Sprachen und Dialekte] zuzuhören, der den ganzen Reichtum seiner Sprache vorführt - dazu der steigende oder fallende Tonfall mancher Sätze, das Vibrieren eines bestimmten Wortes, die gegenteilige Wirkung bestimmter Silben [...]" (Aligbe 1974: 32).

Zudem reduzierte Seven-Seven damit den Kreis seiner Adressaten, zumindest ein komplexes inhaltliches Verständnis seiner Musik betreffend. Ethnische Zugehörigkeit wurde zum verbindenden Glied und begründete die Rezeption seiner Musik als besonders volksnah. Dies vor allem erlebte Seven-Seven als gegensätzlich zu seiner Außenwahrnehmung als bildender Künstler:

"Die, die wissen, dass ich ein Maler bin, sind die, die lesen und schreiben können, die, die meine Werke sammeln oder die mein Leben verfolgen. Das sind die, die wissen, dass ich noch etwas anders zu tun habe außer Musik zu machen. Aber der einfache Mann auf der Straße, der sieht nur den Musiker, der den Gott Shango verkörpert, der über Yoruba-Religion singt. Mehr weiß der nicht." (Seven-Seven in: Beier 1980a: 94)

Der Mbari Mbayo Klub bot für Seven-Sevens frühe musikalische Ambitionen den nötigen Freiraum des Ausprobierens. Seven-Seven blieb dabei ganz ein Kind seiner Zeit. Unverkennbar ist die Vorbildfunktion eines als „*hero of the streets or area boys*“ legendär gewordenen Fela Anikulapo Kuti, der seit dem Biafra-Krieg 1967 insbesondere mit seinen politisch motivierten Musikstücken immer wieder für Furore sorgte (vgl. Bender 2001).

So manifestierte sich vor allem in diesen Jahren Seven-Sevens Faible, als Protagonist und Entertainer auf der Bühne zu stehen, selbstredend stets von einer Schar Bewunderern umgeben (vgl. Abb. 34-37). Dieser Tatbestand verführte in der Rezeption nicht nur vielfach zu schillernden Portraits des entertainenden Künstlers, sondern auch zu der Frage, ob dies seine bildend künstlerischen Aktivitäten nicht behindere (z.B. Kleine-Gunk 1996). Für Seven-Seven dagegen galt, dass die Musik und das damit verbundene Gefühl auf der Bühne zu stehen, ein Pendant zum wesentlich introvertierteren „Geschäft der Malerei“ darstellte und ihm auch deshalb lieb war, weil man Musikstücke ganz anders als Bilder nicht unwiederbringlich verkaufen könne (Seven-Seven; mündl. Mitteilung, Frankfurt 06/1998).

⁶³ Englisch wird in Nigeria in vier Kategorien gesprochen: 1. gebrochenes Englisch, 2. Pidgin-Englisch, 3. durch Schulbildung und Universität erworbenes, nigerianisches Standard-Englisch und 4. der so genannte, bei Aufenthalten in den USA und Großbritannien erworbene, "been-to"-Akzent.

Reisen:

Reisen nach Europa oder in die USA war im Nigeria der sechziger Jahre ein besonders Privileg und sind es noch heute. Die meisten Nigerianer verfügten nicht über die dazu nötigen Voraussetzungen in Form eines Reisepasses und ausreichender finanzieller Mittel. Die Eingebundenheit in den Mbari Mbayo Klub ermöglichte nicht nur Twins Seven-Seven solche Reisen, indem das Ehepaar Beier zwischen den Künstlern und verschiedenen Institutionen in den USA und Europa Kontakte herstellte und Einladungen dorthin erfolgten. Darüber hinaus wurde die im gemeinsamen Leben und Arbeiten intensiv gewachsene Freundschaft zwischen den Künstlern und dem Ehepaar Beier durch Besuchsreisen nach Übersee fortgesetzt, nachdem sie Oshogbo verlassen hatten, um so mehr, als sich die Künstler dies durch den Verkauf ihrer Werke zunehmend auch leisten konnten. Seven-Sevens erste Reise außerhalb Afrikas unternahm er 1967 gemeinsam mit Muraina Oyelami und Jimoh Buraimoh nach London anlässlich der Geburt des Sohnes von Ulli und Georgina Beier. Zwischen 1972 und 1974 folgten Aufenthalte in den USA, etwa als Lehrbeauftragter am Merced College California oder an der Haystack Mountain Crafts School, Deer Isle, Maine (vgl. Stanley 1993: 462). Seven-Seven war von nun an Reisender in Sachen Kunst und Kultur, wobei das Verlassen des vertrauten Arbeits- und Lebensumfeldes vielfältigste (Neu-)Entdeckungen mit sich brachte. Für Seven-Seven zählte dazu sicherlich die Begegnung mit Barbara Ann Tear, eine der federführenden Akteure des National Black Theaters, New York. Ihr Zusammentreffen schilderte Seven-Seven gleichermaßen kurzweilig wie bezeichnend in seiner durch Beier 1999 edierten Autobiographie (vgl. Beier 1999: 179-187). Dabei sah sich Seven-Seven mit Tears ausgeprägtem Interesse an Yoruba Kultur konfrontiert, wie es zunächst auf einer Besuchsreise ihrerseits nach Oshogbo und anderenorts in Nigeria offenkundig wurde. In der Folge wurde Seven-Seven von Tear nach New York eingeladen und dort geradezu frenetisch als "*Messiah of an alternative life style*" umjubelt (Beier 1988: 16). Was auch immer unter der Renaissance jener Kultur verstanden wurde, galt im Kontext von „*Black awareness*“ den Mitgliedern des National Black Theatres als identitätskonstituierendes Muss, dessen Auswirkung mitunter wahre Stilblüten trieb:

„The actors of the NBT all became involved somewhere with *orisha*. They had one problem only that was the language. But now, they all try to name their children in the Yoruba way. The irony is that all of them end up having children of everybody in the theatre. Because by living in one place for months, they hook together, close together, and start to become each other's lovers.” (Seven-Seven in: Beier 1999: 187)

Dass man sich selbst in Übersee einer Wertschätzung von Yoruba Kultur verschrieben hatte und dies geradezu euphorisch in neue Lebenszusammenhänge zu transportieren suchte, war für Seven-Seven eine ebenso neue wie erstaunliche Erfahrung. Erstmals konstatierte Twins Seven-Seven, dass er unter dem Label „Yoruba Kultur“ verortet und im positiven Sinne rezipiert wurde, wenngleich dabei mehr idealisierte Vorstellungen anstatt gelebtes Wissen über dieselbe eine tragende Rolle spielten. Lapidar stellte er rückblickend fest: „But you know Americans. They try to involve themselves in too many things. She [Anne Tear] is also in Buddhism, all kind of things.” (Seven-Seven in: Beier 1999:180).

Summarisch formuliert, wurde Reisen für Twins Seven-Seven deshalb vor allem zu einem Vergegenwärtigungsprozess bezüglich der Differenz von Fremd- und Eigenbildern.

Gesellschaftliche Aufgaben:

Seven-Sevens beginnendes politisches Engagement sowie eine ihm übertragende *chieftaincy* fanden zwar erst gegen Mitte der Siebziger und damit um Jahre nach der aktiven Zeit von Mbari Mbayo statt,⁶⁴ müssen aber dennoch als nachhaltige Wirkung des Lebens im Klub gewertet werden.

Die Stationen der politische Karriere Seven-Sevens sind präzise dokumentiert wie kommentiert; jüngst beispielsweise in seiner Autobiographie (vgl. Beier 1999). Demnach war er Mitglied in so unterschiedlichen Parteien wie der von Tunji Braithwaite geführten linken *National Advanced Party* NAP, bei der er zum *Publicity Secretary* avancierte sowie später in der *National Party of Nigeria* NPN, die die Nordregion vertrat und deren Kandidat Shehu Shagari es zum Präsidenten Nigerias (1979-1983) bringen sollte. Völlig unerheblich blieb für Seven-Seven dabei, dass diese Parteien zwar vordergründig für ein demokratisches, sozialverträgliches und korruptionsfreies Nigeria eintraten, sehr wohl aber massiv regionale oder tribalistische Interessen vertraten. Beier bewertete diesen Tatbestand vor allem als einen biographisch verankerten Aspekt des Zugehörigkeitsgefühls zum Nationalstaat Nigeria.

„Gleichzeitig [neben seiner Yoruba-Identität] konnte sich Twins wahrscheinlich stärker mit Nigeria identifizieren als viele seiner Landsleute. Seine Familie verfügte über jahrhundertealte Handelsbeziehungen mit den Nupes und Haussas im Norden und dem Volk der Igbo im Osten.“ (Beier 1993: 141)⁶⁵

Initialzündung für den Schritt in Richtung Politik war für Seven-Seven aber seine Verhaftung durch die Geheimpolizei Lagos. 1974 von einer USA-Reise zurückgekehrt, hatte er ein Nachtlokal im Haus des ältesten Sohnes des Königs von Oshogbo eröffnet, welches er bis zur Konfrontation mit besagter Polizei ein Jahr lang geführt hatte.

"Als die mich verhafteten, da erfuhr ich zum ersten Mal, dass es in Nigeria so was gab wie die Nigerian Security Organisation. Ich wurde in Haft genommen und die ganze Nacht verhört: was es mit den vielen Ausländern auf sich hatte, die dauernd zu mir kämen, aber nach ein paar Tagen Verhör wurde ich wieder auf freien Fuß gesetzt, und sie sagten mir, ich solle nichts von der Sache verlauten lassen." (Seven-Seven in: Beier 1980a: 93)

Aus Angst vor erneuten Verhören flüchtete er in die USA. Dort erkannte er neben der Feststellung, dass er sich weder als Amerikaner, noch als Afroamerikaner, sondern als Nigerianer fühle, dass er

⁶⁴ Das beginnende politische Engagement Seven-Sevens fiel in eine Zeit, in der das Bestreben, die bestehende Militärregierung unter General Yakubu Gowon (1966-1975) in eine durch ihn bereits lang versprochene Zivilregierung zu überführen, an Schärfe gewann und sich Unmut über die immer weitere Vertagung des Plans breit machte. Dies mündete am 29. Juli 1975 in einen durch Brigadier Murtala Mohamed erfolgreich initiierten unblutigen Militärputsch. Die unter Murtala Mohamed weiterverfolgte Rückkehr zu einer Zivilregierung endete jedoch jäh, als nach kaum einem Jahr Amtszeit radikale Offiziere zwar vergeblich versuchten die Regierung zu stürzen, der Staatschef aber bei diesem Versuch ermordet wurde.

⁶⁵ Als Beitrag zur Biographie Twins Seven-Sevens ist der unter den Schlagworten „Identität, Multiphrenie & Modernes Leben“ verortete Artikel Beiers „Nichts erscheint einem Yoruba unmöglich“ lesenswert (vgl. Beier 1988).

offensichtlich ein wichtiger Mann im Lande sein müsse, da er das Interesse der Geheimpolizei derart auf sich zog. Diese Chance könne man durchaus auch für ein politisches Engagement nutzen (vgl. Seven-Seven in: Beier 1980a).

Auch sein Amt als *chief*, das ihm der König des Oshogbo nahe gelegenen Ortes Ilobu nach der Rückkehr von seiner ersten Reise in die USA 1974 verlieh, ist in diesen Kontext einzuordnen. Wenn auch dieser Titel kein direkt exekutiv auszuführendes politisches Amt beinhaltete, kam Twins Seven-Seven freilich eine lokal wichtige Position zu, die eine politische Einflussnahme möglich machte sowie die Aufgabe mit sich brachte, Sorge für die öffentliche Gemeinschaft zu tragen. Traditionell durch Erbfolge bestimmt, können jedoch auch Personen als *chief* nominiert werden, die in dem Ruf stehen, sich für jene Gemeinschaft einzusetzen und im weitesten Sinne etwas Besonderes für sie zu erbringen.⁶⁶ Seven-Seven verfügte tatsächlich weder mütterlicherseits noch väterlicherseits über eine Familientradition in Ilobu, weswegen andere Gründe für seine Nominierung als *chief* ausschlaggebend gewesen sein müssen, die ihn als „gewinnbringend“ auswiesen und damit dem Profil eines erfolgreich gesellschaftliche Aufgaben übernehmenden *chiefs* entsprachen.

Vergegenwärtigt man sich die gesellschaftliche Position, die Seven-Seven Mitte der siebziger Jahre bereits innehatte, ist es nicht weiter verwunderlich, dass er ein Mann des öffentlichen Interesses war und seine Lebensführung die Übernahme von gesellschaftlichen Aufgaben zumindest nahelegte oder begünstigte. Dabei verdankte sich dieser gesellschaftliche Status Quo ursächlich dem Mbari Mbayo Klub. Seven-Seven hatte es als Künstler geschafft, beachtliche Summen für seine Werke zu erzielen, was damals als ebenso exzeptionell galt wie der Beruf „bildender Künstler“ überhaupt. Er verfügte nicht nur über Kontakte zur intellektuellen Elite Nigerias sowie zu ungezählten *expatriates* US-amerikanischer oder europäischer Herkunft, bei denen es sich zumeist um Käufer und Sammler seiner Werke handelte. Darüber hinaus war er selbst zum Reisenden nach Übersee geworden und damit privilegiert. Nicht zuletzt war er als Bandleader beileibe kein Unbekannter mehr und begeisterte mit seinen Auftritten. Folgerichtig fragte er lapidar, welchen Grund es gäbe, als Politiker nicht erfolgreich zu bestehen, wenn er dies doch bereits schon als Künstler und Musiker tue (vgl. Seven-Seven in: Beier 1993).

In Oshogbo war es deshalb kaum möglich Seven-Seven und seine diversen Aktivitäten zu übersehen, zudem er sich durch Heirat, Gründung einer Familie und den Aufbau seines *compounds* dort zusehends etablierte. Salopp kann deshalb formuliert werden, dass die Karriere Seven-Sevens als *omoluwabi*, jenem Mann, der von mehr als hundert Menschen gekannt wird, ab Mitte der siebziger Jahre bereits mit seiner Lebensführung verbunden war. Daraus ergaben sich diverse Rollen, mit den Seven-Seven unterschiedlich umging.

⁶⁶ Nur am Rande sei angemerkt, dass die Bekleidung gesellschaftlich relevanter Ämter (*chief*, König etc.) in jüngster Zeit zunehmend von Europäern bestritten wird, die afrikanische Länder zwar bereist, dort aber nicht über einen längeren Zeitraum ihren festen Wohnsitz hatten. Nicht selten werden solche Erfahrungen belletristisch verarbeitet, wie unlängst der autobiographische Roman „Mein Leben als Königin in Ghana“ (von Wülfling 2003). Für Ethnologen mag sich hier ein lohnendes Feld zukünftiger Untersuchungen eröffnen.

4.4 Begegnung in Oshogbo 1998: *Omoluwabi* - a man who is known to hundred people

4.4.1 Zum Begriff des *omoluwabi*

„An *omoluwabi* is a man who is `known to hundred people`. An *omoluwabi* is known, recognized, praised in public, approached for help and he has a retinue of followers who use his good offices and connections to eventually make their own careers as *omoluwabis*, if they can.“ (Beier 1988: 29)

Seven-Sevens Ansehen als *omoluwabi* beruhte auf einer lokal gebundenen Rezeption, die in erster Linie im Zusammenhang mit seiner seit den sechziger Jahren kontinuierlich ausgebauten gesellschaftlichen Positionierung stand. In Europa und in den USA war Seven-Seven vor allem als bildender Künstler, teils auch als Musiker bekannt. In Nigeria galt er zusätzlich als *chief*, Familienoberhaupt, Anwärter auf traditionelle Titel der Yoruba, Geschäftsmann, Förderer von bildender Kunst, Kunsthandwerk, Musik und Tanz. Dass Seven-Seven als bildender Künstler „worldly reknown“ war, wie er sich bei öffentlichen Anlässen in Nigeria präsentierte, und ihm seine Karriere als bildender Künstler zu weit reichenden Kontakte nach Übersee verholfen hatte, verstärkte den Effekt eines *omowulabi* positiv. Demgegenüber war das eigentliche „Bilder machen“ als kreativer Schaffensprozess in einem Land, in dem eine Vielzahl von Menschen ihre Existenz täglich neu und mit minimalen Mitteln sichern müssen, kaum von alltagsrelevantem Interesse. Vielmehr wurde Seven-Seven hier als öffentliche Person mit vielfältigen sozialen Verantwortlichkeiten eingefordert. In den Lebens- und Arbeitsbereichen seines *compounds* in Oshogbo spiegelte sich dies eindrücklich und in komprimierter Form wider. Eine Begehung dieses Wohnsitzes eignet sich deshalb in besonderer Weise als Ausgangspunkt für eine weiterführende Betrachtung der Lebensgestaltung und –realität Twins Seven-Sevens.

4.4.2 Außen und innen: Im *compound* Twins Seven-Sevens – Rollenverständnis und Spiegelung dreier Lebensbereiche

Etwa zehn Autominuten vom Stadtkern Oshogbos entfernt, liegt Seven-Sevens *compound* im neueren Teil der Stadt. Er bietet Lebensraum für rund 40 Personen. Dazu gehörten Ehefrauen und eine recht unübersehbare Zahl an Kindern und Kindeskindern, ältere und jüngere Männer mit ihrer Familien, die sich als Mitglieder von Seven-Sevens derzeitiger Band sowie als Schüler seiner Art Company auswiesen und zusätzliche alltagsorganisatorische Aufgaben hatten, Fahrer und Türsteher waren oder Botengänge übernahmen.

Man erreicht den *compound* unweit einer der Hauptausfahrtsstraßen Oshogbos über einen kleinen Zufahrtsweg, dessen Gestaltung auch den Ortsunkundigen unschwer erraten lässt, wer hier lebt. Eine Metalltafel verweist auf die „Art Man’s Gallery“ Seven-Sevens, und entlang einer bunt bemalten Mauer gelangt man zur Einfahrt des *compounds*. Dort präsentiert sich ein anderes Selbstverständnis. Man trifft auf das stattliche Eingangstor des ummauerten *compounds*, das auf Wunsch unter Aufsicht eines Türstehers geöffnet wird. Auf den Torflügeln ist beidseitig die Darstellung eines Pfaus einge-

arbeitet, der sich in Nigeria mehrfach als populäres Motiv für die Eingangstore vergleichsweise wohlhabender Menschen entdecken ließ.⁶⁷

Innerhalb der Mauern befinden sich neben- beziehungsweise hintereinander drei Haupthöfe, die jeweils einen anderen Lebensbereich repräsentieren. Jeder Hof liefert so den Rahmen für eine der drei verschiedenen Rollen Twins Seven-Sevens, den Geschäftsmann, den *chief*, den Künstler.

4.4.2.1. Der erste Hof – Geschäftsmann Twins Seven-Seven

Den ersten Hof drohen Fahrzeuge aller Art regelrecht zu sprengen. Seven-Seven schwärmt leidenschaftlich für Autos und bevorzugt repräsentative US-amerikanische oder europäische Fabrikate. Jedoch nicht nur ihr Besitz, sondern gleichermaßen das Fahren dieser Fahrzeuge empfindet er als einen genussvollen, fast sinnlichen Akt: „*When I am driving somebody is talking to me trough the air*“ und ergänzt, dass diese „Lufterzählungen“ auch Inspirationsquelle für sein künstlerisches Arbeiten seien (Seven-Seven; mündl. Mitteilung, Oshogbo 11.1998).

Gleichzeitig trägt dieser Hof dem Geschäftsmann Seven-Seven Rechnung, der sich über lange Jahre im internationalen Autohandel betätigte. Zugleich ist er Inhaber der in Oshogbo ansässigen Firma *Osun Auto link*, die anfänglich aus Importgeschäften stammende Automodelle verkaufte, mittlerweile jedoch insbesondere als lokales Kleinbus- und Taxiunternehmen eine Einnahmequelle bietet. Der ständige Ausbau und das Vorantreiben solcher Quellen ist existentiell notwendig, weil Seven-Seven neben der Versorgung der unmittelbar im *compound* lebenden Personen erhebliche Mittel zur Finanzierung seiner ausgedehnten und häufig in Begleitung seiner Band angestrebten Reisen benötigt. Nicht zuletzt verlangen seine Aufgaben als *chief* und Inhaber weiterer traditioneller Ämter eine gewisse Großzügigkeit. Neben dieser, Geschäftssinn mit Leidenschaft verbindenden, unternehmerischen Tätigkeit trägt ein weit verzweigtes Netz an kleineren und größeren Geschäftsideen mit unterschiedlichem Erfolg zum Lebensunterhalt bei.

⁶⁷ Seven-Seven benutzte dieses Motiv auch für seinen weiteren Wohnsitz in Ibadan, dort jedoch in Gestalt zweier lebender Pfaue, deren Besitz mehrfach als Besonderheit erwähnt wurde. Wie diese nach Nigeria kamen, und ob es sich dabei möglicherweise um eine Rezeption des Pfaus als europäisch tradiertes Symbol für Schönheit, Luxus und höfisches Leben handelt, konnte nicht geklärt werden.



Abb. 20: *Princess Shola Shop*, ein unweit der Innenstadt gelegenes Geschäft einer der Ehefrauen Twins Seven-Sevens und Mutter von vier seiner Kinder Oshogbo, 1998



Abb. 21: Ursprünglich zu Unterbringung von Touristen errichtete Rundhütte des *resorts paradise*. Sekona, 1998

Dabei kalkuliert Seven-Seven mit dem von ihm erwarteten Käuferverhalten: je nachdem, ob er seinen Landsleuten etwas verkaufen will, setzt er auf den Reiz von „Internationalität“, bietet er aber westlichen Reisenden etwas an, betont er den Aspekt der (vermeintlichen) „Authentizität“. Beispielhaft hierfür ist der von einer seiner Ehefrauen⁶⁸ betriebene Groß- und Einzelhandelsladen, dessen Angebot von Geschenk- über Supermarktartikel bis hin zu diversem Krimskrams reicht, mit einem Schwerpunkt auf westlichen, in Nigeria beliebten Kosmetikprodukten. Auch die Geschäftsidee auf seinem *resort paradise* (jenem Gelände, das während des Forschungsaufenthaltes meiner Unterbringung diente) neben „modernen“ Gebäuden auch einige „traditionelle Rundhütten“ zu errichten, weil dies bei Touristen ein authentisches Afrikagefühl erwecken würde, beruht auf unternehmerischem Kalkül. Dass dieses Touristenprojekt allerdings gescheitert ist, da Nigeria nun mal kein klassisches Reiseziel in Afrika sei, und an seine Stelle deshalb etwas Neues, Erfindungsreiches treten müsse, räumte Seven-Seven aber auch ganz freimütig ein (Seven-Seven; mündl. Mitteilung, Sekona 11.1998).

4.4.2.2 Der zweite Hof – Prince (Chief) Twins Seven-Seven

Der zweite Hof seines compounds ist halböffentlicher Raum und dient ebenso als *Openair*-Großküche mit Waschhaus, wie er häufig genutzter Aufenthaltsort der Frauen und Kinder ist. Begrenzt wird dieser Hof durch ein dreistöckiges Haus, das eine deutlich erkennbare hierarchische Wohnstruktur

⁶⁸ Shola, die Ladeninhaberin ist nicht die einzige Ehefrau Seven-Sevens, die neben Aufgaben der Haushaltsorganisation und -führung zusätzlich einer Erwerbstätigkeit nachgeht und zum Familieneinkommen beiträgt.

aufweist. Das Erdgeschoss bietet Wohnraum für die im weitesten Sinne Angestellten und Mitarbeiter Seven-Sevens, namentlich die Mitglieder seiner Band, Fahrer oder den Türsteher. Das Mittelgeschoss ist seinen vier von ehemals sieben bei ihm lebenden Ehefrauen und deren Kindern vorbehalten, während das dritte Geschoss allein dem Familienoberhaupt und *chief* Seven-Seven zur Verfügung steht. Der zentrale Raum wird zum repräsentativen Empfang von (hohen) Gästen genutzt, wohingegen alle übrigen als Rückzugsort dienen. Hof und Gebäudekomplex repräsentieren demnach exemplarisch sowohl Seven-Sevens

Selbstverständnis als *chief* und Inhaber weiterer traditioneller Titel als auch dasjenige als Familienoberhaupt, wovon zunächst die Rede sein soll.

Die Lebensführung ist autoritär und verbindlich. Niemand der hier lebenden Menschen würde, wie dies im westlichen Kontext üblich ist, von Seven-Seven als „Twins“ sprechen, sondern von „*my (dear) husband*“, *chief* und manchmal von *baba*. Seven-Seven hat feste Vorstellungen, die sich beispielsweise darin zeigen, dass einerseits eine völlig unbekümmerte Toleranz gegenüber der



Abb. 22: Open-air Großküche im *compound* Twins Seven-Sevens.

unterschiedlichen Religionszugehörigkeit der im *compound* lebenden Menschen besteht, andererseits aber die Übernahme westlicher Schönheitsstandards kaum akzeptiert wird. Europäisierte Kleidung oder überall erhältliche und populäre Kosmetikartikel wie Bleichmittel für schwarze Haut sowie Spezialshampoo, um aus lockigem Haar glattes zu machen, lehnt Seven-Seven für seine Ehefrauen und Tänzerinnen der Band

ab und wird mit diesen Ansprüchen durchaus akzeptiert.⁶⁹ Auch in anderen Kontexten konfrontiert er seine Mitmenschen immer wieder aufs Neue mit seiner Wertschätzung von kulturell Eigenem. Dazu gehört im besonderen Maße die Wahrung von Loyalität innerhalb des Klans. Als einer seiner älteren Söhne gemeinsam mit seiner Tanzgruppe und ohne das Wissen Seven-Sevens einen Auftritt in den USA organisierte, führte dies zur Konfrontation, die jedoch nicht als Privatangelegenheit behandelt wurde, sondern anlässlich eines Festes und unter Anwesenheit der der Betroffenen öffentlich besungen und kommentiert wurde. Die Botschaft war unmissverständlich: Wer von seinem Vater etwas gelernt

⁶⁹ Nur eine längere, gesicherte Abwesenheit des *chiefs*, etwa weil er für einige Tage nach Ibadan aufgebrochen war, konnte einige seiner jungen Tänzerinnen während meines Aufenthaltes in Nigeria dazu verführen, sich im „*modern style*“ – wie sie erklärten - zurechtzumachen. Bei Rückkehr ihres Mentors war selbstredend wieder alles beim Alten.

hat und unterstützt worden ist, darf sich nicht am Vater vorbei bereichern. Mit dieser gewählten Form der Klärung verfolgte Seven-Seven ein System, wie es traditionell und von jeher von den *oba* bei gemeinschaftsstörendem Verhalten Einzelner praktiziert wurde.

Trotz solcher und ähnlich gelagerter Divergenzen hat Seven-Seven insbesondere für Menschen der jüngeren Generation eine Vorbildfunktion. In zahlreichen Gesprächen mit der Alterklasse der zwanzig- bis dreißig-Jährigen, denen er in Sachen Kunst und Musik Mentor ist, wurde Seven-Seven im positiven Sinne als „*traditional*“ charakterisiert. Er bietet damit nicht zuletzt gerade wegen dieser konkreten Positionierung eine klare Orientierungshilfe in einem wirtschaftlich wie politisch desolatem Land. Darüber hinaus hat er es mit diesem Bekenntnis geschafft, ein *omoluwabi* zu werden.

Das Ansehen, das Seven-Seven als regionaler *chief* seit Mitte der siebziger Jahre besitzt, wurde durch zwei weitere Titel verstärkt, deren Nominierung sich Seven-Sevens Herkunft mütterlicherseits wie väterlicherseits verdankte. Er wurde zum einem *Obatulo of Ogidi Ijumu Land* und damit in der



Abb. 23: Teilansicht von Ogidi: Im Hintergrund das weiß getünchte und ursprünglich für seine Mutter errichtete Wohnhaus, zweigeschossig und mit opulentem Eingangstor. Ogidi, 1998



Abb. 24: Blick aus dem oberen Stockwerk des Anwesens Twins Seven-Sevens auf einen Marktplatz seines Heimatortes. Ogidi, 1998



Abb. 25: Ortsbegehung in Ogidi: Bis auf wenige Ausnahmen besteht die kleine Ortschaft aus einfachen, eingeschossigen und wellblech-bedeckten Häusern. Ogidi, 1998

Rangfolge zweiter Anwärter auf den Königsstuhl in Ogidi, dem Geburtsort seiner Mutter. Von hier war Seven-Seven als junger Mann fortgegangen, um als ein ebenso reicher wie berühmter zurückzukehren. Nie hat er die Verbindung zu diesem Ort seiner Kindheit und Jugend abreißen lassen. Beispielsweise

ließ er in den siebziger des letzten Jahrhunderts für seine Mutter das erste zweigeschossige Wohnhaus im Ort errichten, was damals einer kleinen Sensation gleichkam (vgl.: Abb. 23). Ebenso stammen

mehrere Personen ursprünglich aus Ogidi, die heute in seinem *compound* in Oshogbo leben. Ihr Wunsch nach einer Existenzmöglichkeit wurde von Seven-Seven dort erfüllt. Die emotionale Verbundenheit Seven-Sevens mit seinem Heimatort, den er mehrmals im Jahr mit Teilen seiner

Familie besucht, sowie die wirtschaftliche Unterstützung Ogidis spiegelt die Anwartschaft auf den Königsstuhl dieses kleinen Ortes wider, für den er Hoffnungsträger ist.

Demgegenüber ist der zweite Titel des *Ekerin-Bashorun Atunio of Ibadanland* ursächlich mit dem Erbe Seven-Sevens väterlicherseits verbunden. Mit der Annahme dieses Titels dokumentierte Seven-Seven seine Bereitschaft, ein Amt zu übernehmen, das über Jahrhunderte fest verankert mit der Kultur der Yoruba für den Einfluss und Glanz des Königshauses in Ibadan stand, der größten westafrikanischen Stadt. Die komplexen Zusammenhänge von Religion und Königtum bei den Yoruba wurden vor allem durch den kontinuierlichen Einfluss des Islams unterwandert (vgl. Weisser 1997), jener Religion, der sich auch Seven-Sevens früh verstorbener Vater und dessen Brüder zugehörig fühlten. Zu Seven-Sevens diesbezüglicher Haltung äußert Beier:

„Twins is convinced that Islam was responsible for the demise of his father’s compound in Ibadan, because his uncles had refused to worship their ancestors: ‘*Even a dog bites you*’, he says, ‘*if you don’t feed it properly.*’“ (Beier 1988:20)

Genealogisch trat Seven-Seven deshalb vor allem in die Fußstapfen seines Urgroßvaters väterlicherseits, der im 19. Jahrhundert *baale* von Ibadan war. Auf diese königliche Abstammung verwies fortan

die Titelbezeichnung „Prince (Chief) Twins Olaniyi Osuntoki“, die in ähnlicher Form mit „Prince (Chief) Twins Seven-Seven“ durchaus in Leporellos westlicher Galerien bis heute zu finden ist.

Dieses königliche Erbe wurde erst spät zum biographisch relevanten Aspekt für Seven-Seven. Auf die Frage, „ob sich seine Kindheit aufgrund dieser Abstammung väterlicherseits unterschiedlich zu der anderer Kinder gestaltet hätte“, antwortet er:

„I didn’t know that I am from a royal family.“ [...] „I got started to realize who I am now about ten, five years ago. Even when I heard the story it didn’t make click in my head. My mother told me, and than I go home and see that my family home is a big palace. It doesn’t make any difference to me, because it was like the glory of the past.“ (Interview 1998: 01.11)

Wenngleich Informationen über den genauen Zeitpunkt dieser biographischen Entdeckung uneinheitlich bleiben je nach

Interviewpartner (vgl. Beier 1988, Brockmann und Hötter 1994), so ist zumindest seine *Installation & Iwuye Ceremony* zum *Ekerin-Bashorun Atunio of Ibadanland* am 27. Januar 1996 präzise belegt durch ein Programmheft. Dabei fällt auf, dass nur ein verschwindend kleiner Teil, nämlich eine von insgesamt 72 Seiten im DINA 5-Format des im Eigenverlag edierten Heftes tatsächlich dem Programmablauf der Zeremonie vorbehalten ist. Die restlichen Seiten beinhalten zu gleichen Teilen Gratulationsanzeigen von Vertretern aus Politik, Kultur und Wirtschaft, Seven-Seven nahe stehenden



Abb. 26: Titelseite des Programmheftes zur Installation & Iwuye Ceremony Twins Seven-Seven, 1996

Personen sowie ein umfassendes Portrait des Anwärters, was den enormen gesellschaftlichen Stellenwert dieser Ehrung deutlich macht.

Unter den Überschriften „*Bio Data*“ und „*Brief History*“ präsentierte sich Seven-Seven zunächst ganz als Nachkomme des einstigen *baale* von Ibadan. Entsprechend blieb sein Geburtsort Ogidi unerwähnt und als „*Place of Birth*“ wurde stattdessen der *compound* seiner Vorfahren väterlicherseits in Ibadan genannt, weil die Abstammung in diesem Falle wichtiger ist als ein geographisch bestimmbarer Ort. Parallel zu dieser genealogischen Legitimationsbestätigung aber dominierte die Darstellung seiner Reputation als international anerkannter bildender Künstler, der nicht zuletzt Repräsentant des kulturell Eigenen sei:

„He [*baale* Olosun Osuntoki] died in 1897, and little did one know that, a great – grand son of this Ex-war lords of the Ibadan [...] would be an international figure in the exponent of our traditional values across the world. Prince Olaniyi Twins Seven-Seven has contributed a lot of the upliftment of our cultural values, especially in his arts, music and promotion of tourism at Osun Osogbo, Oyo State, an Nigeria on the world map.” (o. A. 1996: 5)

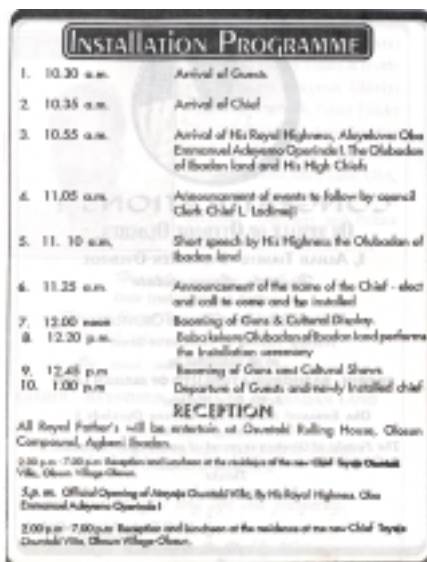


Abb. 27: Programmablauf der *Installation & Iwuye Ceremony* Twins Seven-Sevens zum *Ekerin-Bashorun Atunio of Ibadanland*, 1996

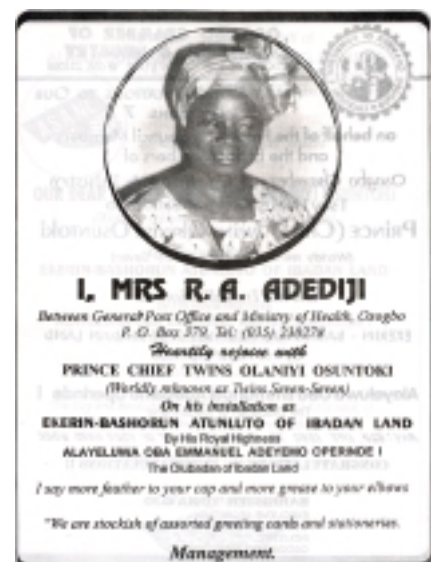


Abb. 28: Eine der vielen innerhalb des Programmheftes zur *Installation & Iwuye Ceremony* Twins Seven-Sevens abgedruckten Glückwunschanzeigen von Personen aus Wirtschaft, Politik und Kultur, 1996

Diese recht weit gefassten Informationen wurden durch verblüffend umfangreiche bibliographische Angaben zum Oeuvre Seven-Sevens, einer Dokumentation seiner weltweiten Ausstellungsbeteiligung und dem Hinzufügen von Briefwechseln sowie Zeitungsartikeln bezüglich seines Kunstschaffens ergänzt. Sammler und Käufer seiner Werke rund um den Globus wurden genannt, und ein Exponat unter dem Titel „Ogun“ wurde abgedruckt. Ob die Wahl dieser Darstellung des als Eisen- und auch Kriegsgottes bekannten Ogun als Reminiszenz an jenen urgroß-väterlichen „*Ex-war lord*“ gedacht oder zufällig ist, bleibt offen. All dies trug in der Summe dazu bei, dass die Leserschaft dem

Programmheft zwar auch Informationen zu Seven-Sevens geschäftlichen wie politischen Aktivitäten entnehmen konnte, was sich unter anderem auch in Klubmitgliedschaften spiegelte, seinen Status als wohlhabenden und berühmten Mann aber wollte Seven-Seven vor allem seiner bildenden Kunst verdankt wissen.

Diese selbstbewusste Präsentation seiner Person und seines Erfolges beschränkte Twins Seven-Seven aber beileibe nicht auf öffentliche Auftritte. Als Rückzugs- und repräsentativer Aufenthaltsort Seven-Sevens dienen mehrere um einen zentralen Raum gruppierte Räume des oben genannten Wohnhauses im zweiten Hof seines *compounds*. Ausgestattet mit Telefon und Faxgerät (einen Computer wollte man noch anschaffen) ist es ebenso eine Art Schaltzentrale und Konferenzort wie persönliches Refugium Seven-Sevens, das bei seiner Abwesenheit und trotz der recht beengten Wohnsituation in den anderen Stockwerken verschlossen bleibt. Das Mobiliar entspricht - wie auch in seinen Häusern in Ogidi und Ibadan - dem, was in Nigeria unter "*classic style*" verstanden wird und als afrikanische Adaption eines vermeintlich europäisch-großbürgerlichen Wohnstils interpretiert werden kann (vgl. Abb. 31). Um sich ein Bild zu machen, denke man etwa an die gemalten Interieurs afrikanischer Studiofotografen, vor denen platziert die Sehnsucht der Portraitierten nach luxuriöser Modernität Wirklichkeit wird, oder aber an die Malereien eines Cheri Samba, der gerade jene Sehnsüchte durch ihre schonungslose Darstellung entlarvt (vgl. Abb. 30). Mit der Wahl von Mobiliar und technischer Ausstattung, wie sie für nigerianische Einzelhaushalte exzeptionell ist, dokumentierte Seven-Seven ebenso sehr seinen Wohlstand, wie er damit auch in einem gewissen Sinne seine Zugehörigkeit zur euro-amerikanischen Kultur reklamierte.

Die Wände des zentralen Raumes sind dekoriert mit einer bunten Mischung aus allem, was seine drei Rollen als Künstler, *chief* und Titelträger gleichermaßen Ruhm und Ehre macht: Neben zahlreichen



Abb. 29: Zum stattlichen Fuhrpark Twins Seven-Sevens gehört neben anderen repräsentativen Fahrzeugen dieser aus Deutschland eingeführte Mercedes Benz 200 E, dessen Nummernschild seinen Besitzer als Titelträger ausweist. Gleichmaßen als Statussymbol beliebt und deshalb nicht entfernt ist der Aufkleber mit dem Bild eines Deutschen Schäferhundes auf der Heckscheibe. Flughafen Lagos, 1998

seiner eigenen Arbeiten sind dies insbesondere aufwendig aus mehreren Sperrholzschnitten gestaltete *congratulations-cards* zum Anlass runder Geburtstage oder seiner *Installation* zum *Ekerin-Bashorun Atunioto of Ibadanland*. Daneben zeugen Fotografien von der Begegnung Seven-Sevens mit Landsleuten aus Politik und Gesellschaft sowie zahlreiche Plakate von seiner reichen Ausstellungstätigkeit in Europa und den USA. Somit vereint sich in diesem Repräsentationsraum die

Dokumentation von hohem lokalen Ansehen und internationaler Anerkennung.

Nicht zuletzt manifestiert sich die Wahrung und Präsentation der von Seven-Seven bekleideten Ämter auch im Besitz eines standesgemäßen Fahrzeuges. Für Seven-Seven ist dies ein Mercedes Benz 200 E, ausgestattet mit goldfarbenen Zierleisten, wie sie auch seine weiteren Fahrzeuge fast wie Markenzeichen zieren. Auf der Heckscheibe einer seiner Karossen klebt das Abziehbild eines Deutschen Schäferhundes, welches vom deutschen Vorbesitzer dort angebracht wurde. Auf Nachfrage hieß es, dass Seven-Seven der *german shepard* als wertvoller deutscher Rassehund bekannt sei, und keines-



Abb. 30: Cheri Samba, *Une vie non ratée*, 1995, 130 × 203 cm, Acryl auf Leinwand



Abb. 31: Werbeschild eines Schreinerateliers, Foto: Tobias Wendel 1996

versehentlich, sondern durchaus als deutliches Statussymbol auf der Scheibe verblieben sei. Dasselbe Fahrzeug trägt als weitere Besonderheit anstelle der üblichen Kombination aus Zahlen und Buchstaben im Nummerschild den Titel *Obatulo of Ogidi Ijumu Land* (vgl. Abb. 29). Der Wagen wird damit zur Insignie und zum Symbol für die Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit des Fahrzeugbesitzers und seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten, privilegierten Klasse. Die Wirkung dieser Art von Inszenierung ist unmittelbar: Ganz gleich an welcher Straßenkreuzung zwischen Oshogbo und Ibadan eine Fahrt mit dem Auto verlangsamt werden musste, wurde es von eine Traube von Menschen umringt, die von der erwarteten Großzügigkeit des Fahrzeugbesitzers zu profitieren suchten, etwa durch die Abnahme größerer Menge der angebotenen Waren aber auch Almosen.⁷⁰

Doch nicht nur in solchen Situationen fühlt sich Seven-Seven gegenüber seinen (ärmeren) Mitbürgern verpflichtet. Vielmehr motivierte ihn die Erinnerung an seine persönlichen bescheidenen Anfänge dazu, ein zu dieser Zeit sich selbst gegebenes Versprechen einzulösen, da er nun die Mittel und die Möglichkeit dazu habe.

Am Stadtrand von Oshogbo liegt von hohen Bäumen gesäumt ein Hügel, der nur etwa im unteren Drittel bebaut ist und zu den stillen Orten der Stadt gehört, auf die er einen wunderbaren Ausblick gestattet. Ein Fußmarsch von zwanzig Minuten ist nötig, um oben anzukommen. Dort möchte Seven-Seven einen Ort zum Meditieren schaffen, dessen Nutzung keine spezifische Religionszugehörigkeit voraussetze, wie er betonte, sondern jedermann offen stehe. Erste, die Baumriesen in die Form einbeziehende Mauerteile sind bereits erkennbar. Als Grund für sein großzügiges Angebot erzählte

⁷⁰ Der Kauf von Waren aller Art, besonders Lebensmittel und Getränke, aus dem fahrenden Wagen heraus ist vielerorts möglich. Wo immer schlechte Verkehrsbedingungen zur verlangsamtten Fahrt zwingen, hat sich dieses Kleingewerbe blühend entwickelt.

Seven-Seven folgende Geschichte: Als in den ersten Zeit von Mbari Mbayo seine finanziellen Mittel beschränkt waren und er nicht wusste, ob er die Miete zahlen könnte, kam er zu eben jenem Ort, um nachzudenken, wie es weitergehen sollte. Auf dem Rückweg den Hügel hinab begegnete ihm eine Horde Kinder, die hinter ihm her riefen: „Seven-Seven ist ein reicher Mann!“ Er beschloss, wann immer dieser Ruf zutreffen würde, auf dem Hügel einen besonderen Ort für die Allgemeinheit zu errichten, falls sich die „Prophezeiung“ der Kinder erfüllen sollte. Zu Hause angekommen, hatte sich tatsächlich ein Käufer für eines seiner Bilder gefunden (Seven-Seven; mündl. Mitteilung, Oshogbo 11.1998).



Abb. 32: Blick auf Oshogbo von einem nahe der Stadt gelegenen Hügel, den Twins Seven-Seven zur Errichtung eines Meditationsortes nutzt. Oshogbo, 1998



Abb. 33: Zwischen Baumriesen und gewaltigen Steinen zeigt sich der erste Bauabschnitt des von Twins Seven-Seven geplanten Meditationsortes. In der Bildmitte Twins Seven-Seven ausgestattet mit einem von seiner letzten Reise in die USA mitgebrachten goldenen Zylinder im Gespräch mit der Verfasserin und umgeben von zahlreichen seiner Mitarbeiter. Oshogbo, 1998

Seven-Seven, der mittlerweile Sorge für die in seinem *compound* lebenden Menschen trug, als Ratgeber in kommunalpolitischen Belangen fungierte, möglicher Geldgeber für unterschiedliche Projekte und Förderer junger Künstler war, löste sein Jugendversprechen über drei Jahrzehnte später tatsächlich ein. Er signalisierte damit ausdrücklich seine Bereitschaft soziale Verantwortung zu übernehmen und seinen Ruhm gleichsam zu teilen. Auch wenn Seven-Seven längst noch nicht das Amt eines *oba* bekleidet, was an Betracht seiner Position als „Vierter in der Rangfolge“ ohnehin in den Bereich des Unwahrscheinlichen rückt, korrespondiert sein Verhalten doch mit den kulturell gebundenen Anforderungen an einen *oba*, über dessen Amt Beier schreibt:

"Wer sich für das Amt bewirbt, hat seine Kandidatur schon seit Jahren vorbereitet, Freundschaften und Verbindungen geknüpft und sich allgemein als toleranter und großzügiger Mensch gezeigt. Ein Mann mit extremen Ansichten oder fanatischem Eifer kommt als König nicht in Betracht." (Beier 1991: 62)

4.4.2.3 Der dritte Hof – Der Künstler Twins Seven-Seven

Der dritte und gleichzeitig größte Hof liegt parallel zu den beiden erstgenannte. Dieser weitläufige Innenhof mit fester Bühne bietet den exakten Gegenpol zum vorher beschriebenen exklusiven Bereich Seven-Sevens. Hier präsentiert er sich seinem Publikum nicht nur als *chief*, hoher Würdenträger und Gastgeber von Festen zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten, sondern immer auch als brillanter Entertainer, namentlich als Musiker und Tänzer. Ebenso bietet er anderen Akteuren Raum und lässt junge Musiker, Sänger und Tänzerinnen dort Kostproben ihres Repertoires zeigen lässt.

Von der Seven-Sevenschen Leidenschaft zu singen und zu tanzen - beide Tätigkeiten benennt er neben dem Reisen bezeichnenderweise als seine Hobbys - war bereits als „biographischer Baustein“ die Rede. Ergänzt wird dies um einige aktuellere Angaben und Beobachtungen: So nennt sich seine Band heute nicht mehr wild und rebellisch im Stil der Siebziger „Young Boys Orchestra“, sondern nicht zuletzt dem veränderten Rollenverständnis Seven-Sevens Rechnung tragend „The Royal Ensemble“. An der instrumentellen Besetzung hat sich nichts geändert, was für die Beobachtung eines Auftritts in Nigeria gilt. Interessanterweise bemerkte Beier jedoch, dass Seven-Seven um die westlichen Erwartungen wissend, bei Auftritten außerhalb Afrikas auf all zuviel „Elektronik“ verzichte (vgl.



Abb. 34: Portraitaufnahme Twins Seven-Sevens während eines Konzertes, Foto : Brockmann & Hötter, um 1990



Abb. 35: Twins Seven-Seven nebst Band auf der innerhalb seines *compound*s gelegenen Bühne, Oshogbo 1998



Abb. 36: Tanzauftritt einer von Twins Seven-Seven geförderten Nachwuchsgruppe während eines Festes in seinem *compound*, Oshogbo 1998



Abb. 37: Twins Seven-Seven (mit weißer Kappe) umringt von Musikern und weiteren Besuchern während eines Festes in seinem *compound* anlässlich der Geburt seiner Tochter, Oshogbo 1998

Beier 1993). In seinem *compound* in Oshogbo jedoch geben sich ältere Herren ausgerüstet mit *dundun* und Elektrobass ein Stelldichein. Die Kommunikation zwischen Publikum und Auftretenden ist direkt und symbiotisch. Seven-Seven singt auf Yoruba und bezieht das Publikum häufig direkt in die Musik ein: Einzelne Personen, Ehrengäste zumeist, werden namentlich genannt und ihre besonderen Verdienste besungen. Und schließlich ist das populäre, so genannte *Sprayen* fester Bestandteil öffentlicher Darbietungen. Im wahrsten Sinne des Wortes werden die Akteure während des musikalischen Höhepunktes eines jeweiligen Stückes mit Geldscheinen besprüht. Auf das schweißnasse Gesicht, insbesondere die Stirn geklebt, drücken sie die Wertschätzung der Zuschauer aus.

Unschwer vorstellbar ist, wie abweichend Seven-Sevens Erfahrungen als Musiker von denen eines bildenden Künstlers sind. Da aber beide Bereiche der Sparte „Kunst“ zuzurechnen sind, findet sich Seven-Sevens Atelier in einem diesen Hof abgrenzenden Gebäude gleich über der Bühne. Entlang einer reliefartig gestalteten Mauer mit großäugigen Phantasiewesen, unter denen sich der Donnergott Shango und der Jäger als populärer Held in lockerer Anordnung versammeln, liegt das Atelier im ersten Stockwerk und ist nur über eine schmale Außentreppe erreichbar. Dem Atelier vorgelagert ist ein kleiner Balkon mit einem figurativ gestalteten Holzpfosten, der dem Abstützen seiner Überdachung dient. Der ansonsten schlichte Betonbau wird somit um eine Reminiszenz an die klassischen, kunstvoll geschnitzten Verandapfosten erweitert, wie sie ehemals überall im Yoruba Land die Verandadächer von Palastinnenhöfen, Wohnhäusern von Würdenträgern oder Heiligtümern trugen.



Abb. 38: Der in Oshogbo ansässige Künstler Mike Tunde Togbe ist stolz, dass er ganz im Stil des „Altmeisters“ Twins Seven-Seven, wie er ihn nennt, zu arbeiten versteht. Oshogbo, 1998

Seven-Sevens Atelier ist ein circa dreißig Quadratmeter großer Raum, der von einem Arbeitstisch mit gewaltigen Ausmaßen dominiert wird. An den Wänden hängen neben Werken des Künstlers auch solche seiner Schüler. Es sind zum Teil eigenwillige Arbeiten, die sich formal-ästhetisch deutlich von jenen Seven-Sevens unterscheiden, aber auch



Abb. 39: Kolorierte Kinderzeichnung im „77 style“, wie ihn der Nachbarjunge nennt und sein Bild deshalb der Verfasserin schenkte. Oshogbo, 1998

solche, in denen versucht wurde, den typischen "Stil des Meisters" nachzuempfinden. Mit dieser Tatsache muss sich Seven-Seven mit zunehmendem Erfolg im Grunde genommen bereits seit dem Ende der sechziger Jahre auseinandersetzen (vgl. Abb. 38/39).⁷¹ Entlang der Wände des Raumes lehnen zudem eingestaubte Schnitzarbeiten, meist Repliken traditioneller Yoruba-Artefakte, aber auch Originale.⁷²

Das Atelier ist alles in allem ein schlichter Arbeitsraum, der, abgesehen von der Tatsache, dass Seven-Seven Schüler hat, wenig über sein Selbstverständnis als Künstler erzählt. Dies leistet dagegen im hohen Maße die bereits erwähnte, an der Zufahrtsstraße zum *compound* aufgestellte Metalltafel, die Auskunft über dessen Bewohner gibt. Unübersehbar an zwei übermannshohen Pfosten angebracht, enthält sie dichte Informationen:

"The Living African Myth Palace - Prince Chief Twins Seven-Seven Art (The Amuludun of Ilobu) Art Man's Gallery a division of Twins Seven-Seven's Nig. Ltd. International Inc. - Keke Elemu Cultural Centre (Institute of African Modern Art, Music & Cultural Awareness)"

Zusätzlich findet sich gleich zweifach die Darstellung eines Fahrradfahrers. Auf der Tafel selbst, transportiert der im Stil afrikanischer Reklamekunst ins Bild gesetzte Radfahrer, ein Europäer in typisch westlicher Kleidung, zwei Lasten auf seinem Gefährt, die formal an in Tücher gewickelte flaschenartige Tongefäße erinnern, wie sie traditionell dem Ausschank von Palmwein dienen. Unter die Tafel ist ein Fahrrad gehängt mit



Abb. 40: Gut sichtbar an der Straße aufgestellte Hinweistafel zur *Art Man's Gallery* Twins Seven-Sevens. Foto: Brockmann & Hötter, um 1990

einem in die Pedale tretenden zusammenschweißten Metallmenschen. Auf dem Kettenschutz dieses Rades wird der Schriftzug „Keke-Elemu Cultural Centre“ wiederholt.

Was erzählt die Metalltafel nebst montierter Fahrradskulptur? Trotz des sich bietenden, beinahe wüsten Informationspotpourris ist es recht offensichtlich, dass man es mit dem Inhaber einer Galerie ebenso wie mit dem eines kulturellen Zentrums zu tun hat, der nicht verschweigt, dass er gleichzeitig königlicher Abstammung ist (*prince*), *chief* (*The Amuludun of Ilobu*) und Geschäftsmann (*Art Man's Gallery a division of Twins Seven-Seven's Nig. Ltd. International Inc.*). Damit wird einmal mehr die

⁷¹ Der hier angesprochene Aspekt des „Kopierens“ wird in den Folgekapiteln nochmals Beachtung finden (vgl. 5.1).

⁷² „Original“ meint, dass die Figur "tatsächlich für den ihr im Rahmen des Kultes zugedachten Zweck hergestellt wurde - und nicht etwa für Touristen oder den Kunstmarkt" (Schädler 1975:28).

Komplexität wie die gegenseitige Bedingtheit der diversen Tätigkeitsfelder Twins Seven-Sevens präsent.

Wie schon im Programmheft der „*Installation & Iwuye Ceremony*“ werden auch auf der Werbetafel englischsprachige Begriffen wie solche des Yoruba parallel verwenden. „*Keke Elemu*“ ist der dem „*Cultural Centre*“ vorangestellte Begriff und sinngemäß mit Rad, erweitert auch mit Fahrrad zu übersetzen. „*Elemu*“ ist die Bezeichnung für den Verkäufer von Palmwein, dessen Produktion von bis heute fester Bestandteil von Yoruba Kultur ist und bereits im Schöpfungsmythos der Yoruba eine tragende Rolle spielt.⁷³ Vor diesem Hintergrund ist es durchaus zulässig, den Palmwein ausfahrenden Radfahrer als symbolischen Ausdruck von Yoruba-Kultur zu interpretieren, die es weiterzutransportieren gilt. Dieser hier implizierten Idee der Mobilität von Kultur wird durch die Mixed Media Skulptur „hängendes Fahrrad mit Fahrer“ zusätzlicher Nachdruck verliehen. Entsprechung findet dies auch im übrigen auf der Tafel verzeichneten Text. Wider einem kulturellen Stillstand oder gar dem Vergessen von kulturell Eigenem geht es um „*cultural awareness*“, und dem Begriff „*myth*“ wird bezeichnenderweise das Adjektiv „*living*“ vorausgeschickt.



Abb. 41: Palmweinzapfer, Offa 1998

So zeugt die Metalltafel letztendlich von einem Selbstverständnis, welches sich irgendwo zwischen dem ebenso tradierten wie prunkvollen Begriff des „*Palace*“ als Domizil der Könige und den modernistisch anmutenden Vokabeln eines „*Institute*“ oder „*Centre*“ ansiedelt. Offensichtlich ist dies ebenso wenig ein Widerspruch, wie für die Darstellung eines *Keke Elemu* nicht auf eine Person in traditioneller Bekleidung der Yoruba zurückgegriffen wurde, sondern die Wahl stattdes-

sen auf einen mit kurzen Shorts und Karohemd klischeehaft westlich bekleideten Fahrer fiel. Aufgegriffen wurde damit vermutlich ein Standard, der seine Ursprünge in den eigenwilligen Neuschöpfungen der Schildermaler hat, deren Vorlagen europäische waren, insbesondere Kinoplakate. Selbst wenn diese Form von *Popular Culture* längst von anderen Strategien der Produktpräsentation abgelöst wurde, ist sie bei weitem noch nicht aus dem Stadtbild verschwunden und in Oshogbo vielerorts noch zu entdecken (vgl. Wendl 2002).

⁷³ Dem Schöpfungsmythos zufolge schickte Oduduwa Obatala auf die Erde, um die Menschen zu machen. Letztgenannter tat sich jedoch zuvor am Palmwein gütlich und schuf Menschen mit „Fehlern“. Der Mythos leitet derart die Existenz von Behinderungen ab: Menschen mit solchen sind Obatala seitdem heilig, stehen unter seinem Schutz und übernehmen wichtige Aufgaben in seinem Schrein.

4.5 Zusammenfassung der Sequenz „Biographie“

Wollte man eine knappe Aussage zur Person Seven-Sevens vor seiner Ankunft in Oshogbo machen, ließe er sich als ebenso sprunghafter wie experimentierfreudiger Tausendsassa beschreiben, der in sich die Lust zur Selbstinszenierung und die Offenheit für Neues vereinte.⁷⁴ Seinerzeit herrschten dafür günstige Rahmenbedingungen, da die Frage nach (Neu-)Positionierung ebenso individuelle Lebensläufe wie gesellschaftspolitische Prozesse betraf. So war für die Generation Seven-Seven die Zugehörigkeitsanzeige „Yoruba“ weit mehr ein Überbegriff für eine bestimmte geographisch festgelegte, ethnische Gruppe, als dass sich daraus verbindliche Rückschlüsse auf eine bestimmte Art von (traditioneller) Lebensführung ableiten ließen. Tatsächlich stand genau diese traditionelle Lebensführung zur Disposition. Ausgerüstet mit einem Schatz an Erfahrungen seiner Kindheit, der als undramatisch, aber hybride beschrieben werden kann, sowie wilderen Tagen in seiner Jugendzeit traf Seven-Seven in Oshogbo ein. Die dort vorgefundene aktive Auseinandersetzung mit Fragen nach kultureller Identität teilte Seven-Seven mit den weiteren Akteuren von Mbari Mbayo. Anders jedoch als beispielsweise seine Mitstreitern Adebisi Fabunmi oder Jacob Afolabi, übernahm Seven-Seven mehr und mehr Rollen, denen ein traditionelles Verständnis zu Grunde liegt und die für ihn zur umfassenden, mit dem Begriff „*cultural awareness*“ treffend beschriebenen Lebenshaltung führten. Dieser Umgang mit Tradiertem ist in einem gewissen Sinne durchaus als *second hand* zu beschreiben. Die so erfolgte Rezeption von Yoruba-Kultur konnte vor allem durch ihre zeitpolitische Gebundenheit und der ihr innewohnenden Forderungen in dieser spezifischen Art und Weise zustande kommen. Dass Seven-Seven durchaus auch einen Zusammenhang zwischen Mbari Mbayo und den von ihm bekleideten, traditionell verankerten Ämtern sah, zeigte eine Inszenierung in den Räumen seines Hauses in Ibadan. Über dem eigens für die *Installation & Iwuye Ceremony* angefertigtem Thron, der ausschließlich Twins Seven-Seven zur Benutzung frei steht, während sich alle anderen Möbel im gebührendem Abstand dazu befinden, hängt eine großformatige und gerahmte Farbfotografie mit dem Portrait von Ulli und Georgina Beier. Auf einfache und treffende Weise markierte Seven-Seven damit zwei für ihn einschneidende Begegnungen und Erlebnisse, die symbolhaft für Beginn und Resultat seines entdeckenden Umgangs mit der eigenen Kulturzugehörigkeit stehen. Die Bejahung tradierter Rollen als *chief*, Familienoberhaupt und Ehemann mehrerer Ehefrauen sowie Anwärter auf Königsstühle bot neue Möglichkeiten ihrer Repräsentation, wie sie für die Generation Seven-Seven (und folgende) typisch sind. Neben dem selbstverständlichen Besitz klassischer, königlicher Insignien wie beispielsweise Fächer und Krone spiegelt sich Status in Symbolen wider, die nicht nur Seven-Seven geläufig sind, weil er Reisen in die westliche Warenwelt unternimmt, sondern die überall in Afrika verstanden werden wie das exklusive Image eines Mercedes Benz. Ein Modell eines solchen Wagens aus der Werkstatt der Familie Kwei avancierte beispielsweise zum

⁷⁴ Peter Probst verweist in seiner Charakterisierung Seven-Sevens auf deutliche Parallelen zu der von Okejediji vorgestellten Figur eines *Boy Ajasco*, den der Autor als einen in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts neu entstandenen Typ des Unterhalters in Nigeria beschreibt (vgl. Okediji 2002, Probst 2003).

Verkaufsliebling in Gestalt eines Sarges und lässt so mitunter zu Lebzeiten nicht realisierte Wünsche wahr werden (vgl. Kasfier Littlefield 1999).⁷⁵ Ebenso den modernen Warenwelten entsprungen ist das Schaffen unverwechselbarer Markenzeichen, einer *cooperate identity*, wie sie im Fuhrpark Seven-Sevens durch die Ausstaffierung aller Fahrzeuge mit goldenen Zierleisten Ausdruck findet. Diese Verflechtung von Tradiertem mit neuen, zeitgemäßen Elementen äußert sich tatsächlich am augenfälligsten in jenen „kommerziellen Zugaben“, wie sie eine Generation charakterisieren, die inmitten eines zuvor nicht da gewesenen Konsumbooms aufwuchs. Dennoch ist dies nicht das einzige Beispiel für ein patchworkartiges Zusammenfügen verschiedener Elemente zu einem neuen Ganzen. So wurde Bezug genommen auf die gegenseitige Bedingtheit der Seven-Sevenschen Rollen: Seven-Seven der erfolgreiche Künstler ist auch oder gerade deshalb Seven-Seven der *chief*. Seven-Seven der *chief* hat Dank dieser Position und seiner Berühmtheit viele Ehefrauen und ist deshalb auch Seven-Seven der Geschäftsmann, weil eine Familie ernährt werden muss. Seven-Seven der Geschäftsmann ist – um zum Ausgangspunkt zurückzukehren – auch Seven-Seven der Künstler, weil auch das Kunst machen zum Geschäftszweig wurde. Darüber hinaus vereint Seven-Seven seit über drei Jahrzehnten Reiseerfahrungen vor allem nach Europa und in die USA (ein längerer Aufenthalt in Australien und eine Reise nach Japan mit seiner Band blieb eine Ausnahme) mit einer starken lokal wie kulturspezifischen Positionierung: Er ist Seven-Seven der Reisende, der Erfahrung mit der Rezeption „des Fremden“ besitzt und die Käufer und Sammler seiner Werke von Hamburg bis Washington, DC kennt. Seven-Seven sagt von sich, dass er das Leben in den USA genieße, dort auch Eiscreme und Hamburger esse, aber alles in dem Moment wieder vergesse, in dem er aus dem Flugzeug steige und zu Hause sei. (Seven-Seven; mündliche Mitteilung während einer Autofahrt vom Flughafen Lagos in ein Stadthotel, 11.1998). Der gleiche Seven-Seven, der von wenigen Ausnahmen abgesehen traditionelle Kleidung bevorzugt und seine Kinder im besten Sinne des Wortes konservativ erzieht, besingt den Donnergott Shango unter Einsatz von E-Gitarre und Bass und konsultiert in schwierigen Situationen oder gerne auch vor Reisen einen *babalawo*.

All dies erinnert an die verhältnismäßig junge Debatte zur Gestaltung von kultureller Identität in einer (wie auch immer) globalisierten Welt, häufig mit dem negativen Image diffuser Kulturschmelze verbunden. „Der Globalisierungsprozess“ schreiben dagegen die Autorinnen Breidenbach und Zukrigl sei nichts gänzlich Neues, sondern die weltweite Vernetzung sei vielmehr eine historische Tatsache, denn Beziehungen zwischen „geographisch weit voneinander entfernten Gesellschaften“ seit der Neuzeit existent (Breidenbach und Zukrigl 1998: 30). In der ersten ihrer insgesamt neun Thesen zur „kulturellen Globalisierung“ halten sie fest:

„Durch die exponentiell gewachsenen Kontakte zwischen Menschen und Gesellschaften wächst die Kenntnis alternativer Lebensformen, Werte und Weltbilder. Menschen weltweit haben heute

⁷⁵ Inzwischen längst als Künstler entdeckt und international vermarktet, begann der 1991 verstorbene Kane Kwei einen Sarg in Form eines Schifferboots als letzte Hommage an einen verstorbenen Verwandten zu entwerfen. Dies entwickelte sich im Laufe von Jahren zu einer bei der Bevölkerung beliebten Form der „letzten Ehre“ und wurde schließlich seitens des Kunstmarktes rezipiert. Heute führt der Sohn Kane Kweis, Samuel Kane Kwei die Werkstatt (vgl. Magnin 1995).

tendenziell mehr Ausdrucksmöglichkeiten und nutzen diese für die *Ausdifferenzierung* ihrer Kultur.“ (Breidenbach und Zukrigl 1998: 35)

Diese These ähnelt einer Idee Beiers, als er im Bezug auf Twins Seven-Seven von der Fähigkeit sprach, neue Ideen aufzugreifen, um sie in das eigene Weltbild zu integrieren. (Beier 1993)⁷⁶

Damit am Ende dieses Kapitels angekommen, würde sich unter der Annahme, dass man das Oeuvre Seven-Sevens nicht kenne, die spannende Frage stellen, welche Bilderwelten vor dem Hintergrund dieser biographischen wie Identität konstituierenden Fakten vorstellbar sind? Setzt Seven-Seven Yoruba Kultur konservativ in Szene, visualisiert er seine Begegnungen in Europa oder den USA unter dem Thema „Kulturkontakt“; welche Auswirkungen haben die Erfahrungen innerhalb des Mbari Mbayo Klubs auf sein Bildwerk und inwiefern ist dieses überhaupt autobiographisch motiviert? Im folgenden Kapitel eröffnen sich auf der Grundlage ausführlicher Bildanalysen Antworten darauf.

⁷⁶ Beier ging mit seiner These freilich noch weiter, indem er dies als besondere Fähigkeit der Yoruba und einen Bestandteil ihrer Geschichte festhält. Darüber hinaus ist Beiers Haltung zum Wandel von Kulturen, für die sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts ausgesprochen fortschrittlich.

Kunst ist einer der menschlich individuellen Entwürfe, die anstelle der ewig gültigen Anweisungen darauf abzielen, den vielfältigen Erscheinungen in einem neuen schimmernden Bereich Einheit und Gestalt zu verleihen.

Ernesto Grassi, 1957

5 „A flutter with a strange unseen musical ghost“ und weitere Bilder-Geschichten: Das künstlerische Werk

5.1 Kontinua und Entwicklungen im Werk

5.1.1 Künstlerische Techniken

Seven-Sevens bildend künstlerische Erfahrungen begannen mit einer in Farbe getauchten Palmfaser. Er wollte fein arbeiten und tat dies abweichend von den anderen Teilnehmenden der Sommerschule vom 3. bis zum 8. August 1964. Das häufig publizierte und besprochene Erstlingswerk Seven-Sevens, das während dieser fünf Tage entstand, ist die Federzeichnung „*Devil's Dog*“ (Nr.1).⁷⁷ Sie zeigt ein



Abb. 42: *Devil's Dog* (Nr.1), Federzeichnung und Gouache auf Packpapier, 13 × 114 cm, 1964

⁷⁷ Unter dem Titel „*Devil's Dog*“ lassen sich mehrere Arbeiten im Oeuvre ausmachen (vgl. A 2). Um diese voneinander zu unterscheiden wurde von der Verfasserin der Zusatz „Nr. 1“ usw. benutzt. Gemeinsames Merkmal dieser Arbeiten ist die Darstellung eines wuchtigen, jedoch nicht immer unfreundlichen „Hundeungeheuers“, jeweils ausgestattet mit einem oder zwei Köpfen.

achtzehnbeiniges Ungeheuer mit schlangenähnlichem Schwanz, das mit halbaufgerissenem Maul den Blick auf eine gewaltige Zunge frei gibt und die Szene beherrscht. In der Binnenzeichnung seiner Leibeskontur wimmeln Kaurimuscheln, eine Reihe Fischköpfe, ein tanzendes Strichmännchen und unzählige Lebewesen, die an mikroskopisch vergrößerte Einzeller erinnern. Im Vordergrund lassen sich weitere vier Figuren entdecken. Eines davon ein lindwurmähnliches, durch die Gestaltung von Beinen und Schwanz formale Analogien zu jenem Ungeheuer aufweisendes, Geschöpf. Die Gestaltung seines Kopfes mit Hörnern und Ziegenbart lässt währenddessen spontan an die aus der europäischen Kunstgeschichte bekannten Darstellungen gehörnter dämonischer Wesen denken. „*Devil`s Dog*“ ist ohne Zweifel eine derjenigen Arbeiten des Oeuvre, die einen weiten Interpretationsspielraum gestatten und über die Georgina Beier sagt, dass diese Zeichnung bereits „alle Eigenarten seiner späteren Arbeiten besäße“. (G. Beier 1980a: 36)

Die sich in diesem Erstlingswerk andeutende Affinität zum Graphischem wurde von Georgina Beier aufgegriffen, indem sie Seven-Seven in das Metier der Radierung einführte. Diese Technik hatte die Künstlerin ein Jahr zuvor von dem niederländischen Graphikers Ru van Rossem im Mbari Mbayo Klub erlernt, auch wenn sie sie für ihr eigenes künstlerisches Werk kaum nutzte.⁷⁸ Es stellt sich deshalb die Frage, was Georgina Beier mit dieser Technik verband, um sie als ideal für Seven-Seven zu erkennen. Zur Charakteristik des druckgraphischen Arbeitens generell schrieb sie:

„The power and the rhythm of a continuous engraved line has a beauty and strength that is unique, it flows like mercury. Cutting the line is so slow, enormous concentration is necessary. The concentration is a discipline in itself and the result is honest: you cannot disguise an error.“ (G. Beier 1991: 73)

Das Wesen der Radierung verstand sie demnach durch die ihr innewohnende Spannung zwischen freier, rhythmischer Gestaltung und Disziplin, deren Synthese das Resultat bestimmte. Zur Veranschaulichung dieser Charakteristik hilft eine ergänzende Beschreibung des Graphikspezialisten Koschatzky:

„Der Radierer hingegen [im Vergleich zum Kupferstecher] zeichnet mit der Nadel völlig frei; er kann sich in der wachsartigen Deckschicht fast ebenso leicht bewegen wie ein Bleistift auf Papier. Der Linie ist also keinerlei Zwang auferlegt. Die Zeichnung wird dadurch ganz unmittelbar, spontan sein können, ohne Widerstand und Grenzen. Dabei ist auch das feinste Kritzeln möglich, desgleichen vermag die Platte weit engere Schraffuren als beim Kupferstich aufzunehmen. So kann eine Schattierung durch ihre Dichte bis zu tonig malerischen Wirkungen gebracht werden. Die Nadel folgt der zartesten Intention der Hand, ob in Umriss oder Schattierung, in Körper oder Fläche. Die Radierung ist zu allen Zeiten das Mittel des frei erfindenden Künstlers, das wahre Medium des *peintre-graveur* gewesen.“ (Koschatzky 1985: 129f)

⁷⁸ Ru van Rossem hatte bereits 1961 im Mbari Klub Ibadan einen Graphikworkshop gehalten und setzte diese Tätigkeit bis in die siebziger Jahre fort, unter anderem in Oshogbo. Unter dem Titel „Ru van Rossem: A self effacing teacher“ beschrieb Beier die dortige Arbeit des niederländischen Grafikers (Beier 1991: 71-73).

Auch Koschatzky betonte (unter der stillschweigend vorausgesetzten Beherrschung der Technik) die Möglichkeit eines unmittelbaren und spontanen Gestaltens und kürte die Radierung als prädestinierte künstlerische Technik des „frei erfindenden Künstlers“. So mochte die Kombination aus zarter Linienführung und wild wucherndem Inhalt des Seven-Sevenschen Erstlings Georgina Beier an diese Technik denken lassen, um die von ihr bemerkte Begabung in Bahnen zu lenken, die zu einem konzentrierten Arbeiten zwangen und das Bewusstsein für die Gestaltungsmöglichkeiten von Linie, Schattierung oder Schraffur schulten. Rückblickend beschrieb Seven-Seven das Erlernen dieser Technik als einen ebenso intensiv erlebten wie lehrreichen Prozess:

„When I made about twenty plates we started printing them. That was a very good time in my life with Georgina: because we would work all night; we would print and print and print. And anytime there were small smudges on the margin, she would say: this is not good enough and throw it out and make me start all over again.“ (Seven-Seven in: Beier 1991: 19)⁷⁹

Dennoch blieb die Radierung im Oeuvre ein Ausflug. Abgesehen von wenigen weiteren Werken, die Seven-Seven bei seinem Besuch der Beiers in Sydney zwischen Dezember 1984 und Januar 1995 anfertigte, entstanden drucktechnische Arbeiten nur bis zum Ende des Jahres 1966, dem mehr oder weniger offiziellen Ende des Mbari Mbayo Klubs.⁸⁰ Die Gründe, warum Seven-Seven diese Technik nicht kontinuierlich weiterverfolgte, waren primär praktische, denn nicht jeder, der Radierungen erstellt, kann diese auch drucken. Das Druckverfahren ist ein aufwendiger Prozess, der Erfahrung und Übung braucht, um aus der vorbereiteten Druckplatte das Optimum herauszuholen. Zudem erfordert das Radierverfahren neben dem Besitz einer Druckerpresse, der in Nigeria eher exzeptionell ist, vergleichsweise aufwendige Arbeitsutensilien, wie Radiernadel, Ätzgrund, Säurebad, Staubkasten und als Druckträger geeignetes Papier und damit lauter Utensilien, die in Nigeria kaum oder gar nicht handelsüblich waren und sind. Ohne das Forum Mbari Mbayo und die dort bestehenden Beziehungen, um an geeignetes Material heranzukommen, saß man, salopp formuliert, in Oshogbo ziemlich auf dem Trockenen, was sich bis heute nicht zum Besseren geändert hat.

So ist es nicht verwunderlich, dass Seven-Seven im Hinblick auf die kurze Dauer druckgraphischer Erfahrungen die Möglichkeiten dieser Technik nicht ausreizt, beispielsweise durch eine Wiederholung des Deckens, Zeichnens und Ätzens, um damit die „hellsten Lichter“ und die „satteste Tiefe“ zu erreichen (vgl. Koschatzky 1985). Doch nicht nur der Mangel an Übungszeit bestimmte die druckgraphischen Resultate Twins Seven-Sevens, sondern auch seine Beziehung zu einer Technik, die in der europäischen Tradition weitaus expliziter als etwa die Malerei durch penible Standards belegt ist

⁷⁹ Nicht zuletzt dokumentierte Seven-Seven mit dieser Aussage, dass es sich damals um eine intensive Arbeitsphase handelte, in der nicht nur er, sondern die Gesamtheit der Künstler sich mit den Besonderheiten von voneinander verschiedenen künstlerischen Techniken auseinandersetzen, um sie für ihre Belange nutzbar zu machen. In der nachfolgenden Rezeption ist dieser Findungsprozess kaum beschrieben oder gar verwischt. Insbesondere komprimierte Kurzdarstellungen zu den bildend künstlerischen Resultaten der Akteure des Mbari Mbayo Klubs hinterlassen den Eindruck, dass eine Gruppe von „Naturtalenten“ in Serie ausdrucksstarke Arbeiten produzierte.

⁸⁰ Die insgesamt acht während des Sydneyaufenthaltes entstandenen Blätter sind in der von Beier edierten Autobiographie Seven-Sevens abgedruckt und durch den Künstler kommentiert (vgl. Beier 1999).

und nicht nur „das spontane Gestalten“ einschließt. Für Seven-Seven, von dem Georgina Beier summarisch sagte: „dass er sich ebenso wenig um Technik kümmere, wie der Schriftsteller Tutuola um Grammatik“ (G. Beier 1980a: 36), besaßen die genannten europäisch tradierten Standards keinerlei Relevanz: Selten berücksichtigte er etwa das Gebot der Spiegelverkehrtheit, wenn er die Druckplatten beschriftete. Und während der europäische Druckgraphiker im klassischen Sinne stets darauf achtet, dass seine Druckplatte sauber poliert und fleckenlos ist, ließ sich Seven-Seven durch die zufällig entstandenen Formen nicht entfernter Spuren auf dem Metall erst recht zu der Gestaltung seiner Figuren inspirieren.⁸¹



Abb. 43: Twins Seven-Seven beim Bearbeiten einer Druckplatte. Oshogbo, 1998

Trotz der vergleichbar kurzen Zeit in der Seven-Seven druckgraphisch arbeitete, hinterließ diese Technik deutliche Spuren. Die rhythmische Linie, die auch Konturlinie sein kann, „das feinste Kritzeln“ oder die Verdichtung von Schraffuren bis hin zur malerischen Wirkung sollte eine durchgängige, immer wieder aufblitzende Kontinuität im Oeuvre werden. In seinen gesamten Bildwerken blieb Seven-Seven graphisch, auch wenn sich dies mit weiteren Gestaltungsmitteln mischte bis hin zum Einsatz von Farbe. Zunächst arbeitete Seven-Seven mit Gouache, später kamen Pastellkreide und gelegentlich Öl hinzu, wobei ihr Einsatz nie zum Selbstzweck wurde, beispielsweise durch den Auftrag großer, in

einen spannungsreichen Dialog tretender Farbflächen. Seven-Seven nutzte Farbe, um seine Federzeichnungen zu kolorieren, und wählte dazu in einem überwiegenden Teil seines Oeuvres harmonische Abstufungen der gleichen Grundfarbe. Im ersten Jahrzehnt seines künstlerischen Schaffens bewegten sich diese vorzugsweise von einem bräunlichen Rot über Ockergelb bis hin zu einem satten Orangerot. Das Auftragen einer als Firnis dienenden Wachsschicht lässt an den Charme verblichener Fresken denken. Später changierte Seven-Seven mit der Grundfarbe Blau, aber auch Abstufungen zarter Pastelltöne lassen sich finden, was sich im Gesamtwerk jedoch nicht charakteristisch durchsetzte.

Träger dieser kolorierten Federzeichnungen, die parallel zu seinen druckgraphischen Arbeiten entstanden, waren Papier, Pappe und Baumwollstoff. Die Einbeziehung von Sperrholz nicht nur als Träger-, sondern auch als Gestaltungsmaterial stellte die markanteste formale Neuerung des Oeuvres ab dem Ende der sechziger Jahre dar. Zur Charakterisierung dieser neuen Arbeitsweise bedient man sich in der Rezeption der Begriffe „Flachrelief“, „Holzreliefbild“ oder auch *Sculpturpainting* (vgl. Kleine-Gunk

⁸¹ Dieser Aussage liegt ein Gespräch mit dem Künstler während des Erstellens von Radierungen zu Grunde (Oshogbo 1998). Darüber hinaus machten auch die Autoren Brockmann und Hötter ähnliche Beobachtungen (vgl. Brockmann und Hötter 1994).

1996, Magnin 1996).⁸² Eine der wenigen publizierten Annäherung an diese Technik bieten die Autoren Brockmann und Hötter:

"Die Bilder bestehen nun [seit den siebziger Jahren] aus zwei (in jüngster Zeit bis zu vier) aufeinander aufgeklebten Sperrholzplatten, wobei aus der jeweils deckenden Platte die Negativformen großflächiger Figurationen ausgesägt sind. Die ausgesägten Formen bilden das Hauptmotiv und werden von kleineren Figurationen umspielt, die auf die Grundplatte aufgemalt, sozusagen in die Aussparungen der Deckplatte eingelassen und an diese angepasst sind." (Brockmann und Hötter 1994: 193)

Welche Gründe für die Benutzung einer zusätzlichen, neuen Technik ausschlaggebend gewesen sein mögen, zeigen verschiedene Aspekte:

Mit der Verwendung von Sperrholz griff Seven-Seven ganz pragmatisch auf ein billiges und überall in Nigeria erhältliches Material zurück, das in unterschiedlicher Stärke häufig für Reparaturarbeiten eingesetzt wird und sich ohne aufwendige Spezialwerkzeuge bearbeiten lässt. Mit der Ausnutzung dieses im Land vorgefundenen und erschwinglichen Materials umging Seven-Seven zumindest teilweise das Angewiesensein auf kontinuierlichen Nachschub an importierten Künstlerbedarf, der anderenfalls zum Regulativ künstlerischer Produktivität würde. Nicht nur druckgraphische Utensilien sind, wie oben angemerkt, in Oshogbo kaum oder gar nicht zu bekommen, sondern auch der Erwerb von hochwertigem Papier oder Baumwollstoff gestaltet sich dort schwierig. Der Träger „Sperrholz“ wurde somit zum willkommenen Ersatz.⁸³ Darüber hinaus lässt sich Sperrholz beinahe uneingeschränkt für alle denkbaren Formate nutzen, während Papier und Druckplatte in der Regel standardisierte Größen haben. Seven-Seven nutzte dies aus, indem er vor allem großformatig arbeitete. Vergleicht man die durchschnittlichen Maße seiner Arbeiten, so haben die Radierungen das Format 40 × 50 cm und die Arbeiten auf Papier vom Ende der sechziger Jahre sind im größten Fall 60 × 121 cm groß. Demgegenüber misst das kleinste zeitgleich entstandene reliefartige Sperrholzbild 120 × 120 cm. In diesem Formatwechsel zeigt sich demnach sehr allgemein der Wunsch nach Veränderung, der zusätzlich durch die Benutzung von Sperrholz als Gestaltungsmittel Ausdruck fand.

Fraglich bleibt, ob die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Technik mit den Begriffen Flachrelief, Holzrelief, und *Sculpturpainting* aus der europäisch kunsthistorischen Terminologie

⁸² Beim Relief wird in der kunsthistorischen Terminologie zwischen dem so genannten Flach-, Halb- und Hochrelief unterschieden. Diese Unterscheidungen beziehen sich auf die Stärke des plastischen Hervorhebens. Die Bezeichnung „Flachrelief“ für die Arbeiten Seven-Sevens fand sich 1999 in einer unpublizierten, hausinternen Beschreibung der Arbeit „*The lost Mask of Africa*“ im Völkerkunde Museum Frankfurt/Main, heute Museum der Weltkulturen.

⁸³ In der Tat konnten während des Forschungsaufenthaltes Erfahrungen mit Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Künstlerbedarf gemacht werden. Wenngleich auf Wunsch Seven-Sevens mit Materialien zum Erstellen von Radierungen angereist, musste fast ein gesamter Tag darauf verwendet werden, einen noch fehlenden Pinsel zu erwerben. Diese Suche endete unbefriedigend, weil ein Billigfabrikat herhalten musste, dem nach einmaliger Benutzung die Haare ausfielen. Ein ähnlichen Notstand hatte Jahre zuvor bereits einen Kollegen Seven-Sevens erfinderisch gemacht. Als es gegen Ende der sechziger Jahre Adebisi Fabunmi nicht möglich war, geeignete Farben aufzutreiben, bediente er sich kurzerhand bunter Wolle und schuf damit leuchtende, kraftvolle Bilder. Wollte man (und dies sei nur am Rande vermerkt) eine Aussage zu Arbeitsbedingungen von Künstlern weltweit machen, liegt ein, sich nicht zuletzt auf die künstlerischen Resultate auswirkender, Unterschied sicherlich auch im Zugriff auf Utensilien des klassisch euro-amerikanischen Künstlerbedarfs.

treffend zu beschreiben wären. Denn Seven-Seven hatte keinerlei Erfahrungen mit den zwei Kunstgattungen, die im europäischen Kontext maßgeblich an der Standortbestimmung des Reliefs beteiligt waren, nämlich der Malerei und dem plastischen Gestalten. Entsprechend war ein Problembewusstsein darüber, wie man sich seitens dieser zwei Kunstgattungen der neuen Ausdrucksmöglichkeit „Relief“ nähern könne, wie es sich für die gestalterische Erweiterung der europäischen Malerei mit Beginn des 20. Jahrhunderts darstellte, für Seven-Seven bedeutungslos. Er kümmerte sich weder um die auf das Tafelbild ausgedehnte haptische Dreidimensionalität noch um das Spiel mit Licht und Schatten durch sich hervorhebende Formen und erst recht nicht um die Verarbeitung unterschiedlicher Werkstoffe.

All dies findet sich in Seven-Sevens reliefartigen Sperrholzbildern nur ansatzweise oder gar nicht wieder. Zu subtil ist der Eindruck von tatsächlicher Plastizität, der durch die auf die Trägerplatte aufbrachten Figurenformationen oder auch Einzelformen entsteht, deren formale Gestaltung sich zudem stets organisch mit dem Hintergrund verbindet. Ohne Information zu der von Seven-Seven benutzten künstlerischen Technik fällt es teilweise schwer, Abbildungen seiner Arbeiten eindeutig als reliefartiges Sperrholzbild zu identifizieren und nicht als Tafelbild.

Seven-Sevens Intention ist vielmehr in einem zusätzlichen Ausstaffieren, Schmücken und Verdichten seiner bildend künstlerischen Arbeiten zu entdecken. So wird die ausgesägte und auf die Trägerplatte aufbrachte Form etwa häufig als Ornament und gleich eines zusätzlichen Rahmens genutzt, indem wellenförmige oder gezackte Schmuckbänder die Arbeit einfassen. Oder aber Seven-Seven spart in den aufzubringenden Figuren Kreissegmente aus und gibt damit den Blick auf dahinter Liegendes frei. Diese Aus- oder Durchblicke sind oft überraschend, weil sie nicht die erwartete Sicht auf den wie auch immer gestalteten Hintergrund der Trägerplatte gewähren, sondern neue Ansichten präsentieren.

Angesichts dieser Merkmale fällt die Verwendung eines aus der europäischen Kunstgeschichte stammenden Terminus schwer, um die in jener Technik gearbeiteten Werke Twins Seven-Sevens eindeutig zu erfassen. In Ermangelung eines treffenderen Begriffs werden sie innerhalb dieser Untersuchung deshalb weiterhin mit der Umschreibung als „reliefartige Sperrholzbilder“ geführt.⁸⁴

5.1.2 Wie die Bilder wachsen: Bildfindungsprozess und Bildsprache

In zahlreichen Interviews mit dem Künstler sowie in Aussagen individueller Autoren zu seinem Werk finden sich diverse Äußerungen zum Bildfindungsprozess. Besonders bei der Charakterisierung von bildend künstlerischen Arbeiten bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein wird zusätzlich zum Exponattitel der Begriff „*pensdream*“ genannt (vgl. Kennedy 1992). Dieser Zusatz ist

⁸⁴ Die Erfindung der reliefartigen Sperrholzbilder mag darüber hinaus auch als eine Art Notwehrmaßnahme Twins Seven-Sevens gegen allzu eifrige Nachahmer seines Stils erfolgt sein. Zumindest räumte Seven-Seven in einem persönlichen Gespräch während der Forschungsreise diese Möglichkeit ein als Motivation für die Weiterentwicklung des künstlerischen Ausdrucks mittels neuer Techniken.

bemerkenswert, weil damit die standardisierten Angaben zu Bildtitel, Technik und Format durch einen Verweis zum Bildfindungsprozess unüblich erweitert werden. Dieser „Traum des Zeichenstiftes“ wurde von Seven-Seven mehrfach kommentiert, als er sich rückblickend zu seinem Erstling *Devil's dog* (Nr.1) äußerte:

„Everybody [die anderen Teilnehmenden der Sommerschule] was busy – I thought, that I was lazy. I didn't know what I'm drawing. It became something unique. [...] The thing was, I was thinking I was really lazy – but I was really playing.“ (Interview 1998: 23.11.)

Vier Jahre zuvor hatte sich Seven-Seven an die Titelfindung erinnert:

„Ulli [Beier] fragte mich, wie ich das, was ich gezeichnet hatte, nennen wollte, und ich nannte es „Teufelshund“, denn ich hatte die Vorstellung, dass mich der Teufel ritt, als ich anfang zu zeichnen.“ (Seven-Seven in: Brockmann & Hötter 1994: 202f.)

Beide Aussagen beziehen sich auf einen emotionalen Zustand während des Zeichnens und verweisen auf ein Moment, das auch als ein Fließenlassen von inneren Bildern verstanden werden kann, so wie sie sich dem Zeichner gerade anbieten. Die Arbeit wächst während des Zeichnens und ist weder das Resultat einer Vorstudie noch einer vorab stattgefundenen intellektuellen Auseinandersetzung mit einer bestimmten Bildthematik.

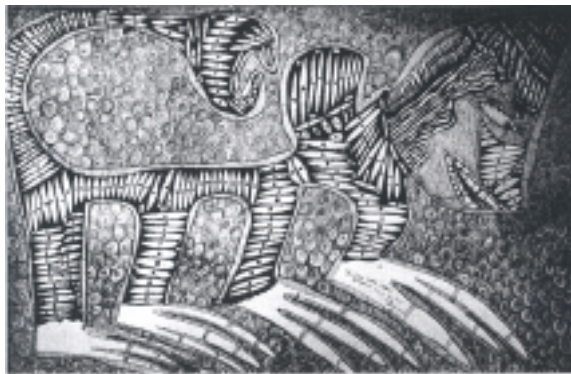


Abb. 44: *The Eyed Bodied Leopard* (pensdream),
Federzeichnung, o. M., um 1965

Es stellt sich die Frage, ob diese Art des Bildfindungsprozesses charakteristisch für das Oeuvre Seven-Sevens ist oder es sich lediglich um die Darstellung einer spezifischen Arbeitssituation handelt. Die Unbekümmertheit, mit der Seven-Seven zu zeichnen begann, war ein im besten Sinne des Wortes naiver Ausdruck jener ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens. Zunehmend setzte er sich ebenso mit von einander verschiedenen

künstlerischen Techniken wie mit möglichen Bildthemen auseinander und ihrer jeweilig treffendsten Anwendung. Und schließlich dürfte auch die nationale wie internationale Rezeption des Oeuvres und die daraus stillschweigend erwachsenen Erwartungen ein zu berücksichtigender Faktor für die Ausformung des Werkes gewesen sein.

Seven-Sevens Bildfindungsprozess darf deshalb keineswegs als ausschließlich intuitiv visionär bezeichnet werden, wenngleich er bis in die neunziger Jahre hinein auf die Einbeziehung von Traumbildern hinwies:

[Frage] „Deine Bilder sind voller Geschichten, voller Märchen, voller seltsamer Wesen. Woher kommen alle diese Geschichten und Ideen?“

T.S.S.: „Die meisten kommen mir durch Träume. Natürlich kommen sie auch durch mein Wissen von unserer Geschichte und Mythologie, aber die meisten kommen in Träumen. Das ist ein Geschenk, ein Geschenk der Natur. Und ich muss dieses Geschenk nutzen. Nur wenn ich ans Geschäft denke, kommen mir diese Träume nicht. Dann produziere ich auch keine gute Kunst. Aber wenn ich mich auf meine Malerei konzentriere, kommen die Geschichten fast von selbst.“ (Seven-Seven in: Kleine-Gunk 1996: 17).

Die Autoren Brockmann und Hötter erhielten auf die Frage nach seinen „Inspirationsquellen und Methoden für seine ungeheuren Bilderfindungen“ folgende Antwort:

„Manchmal stelle ich die Sperrholzplatten zuerst in den Regen. Wenn sie trocknen entstehen gewisse Formen. Oder ich schaue mir die Wolkenformationen am Himmel an oder bestimmte Strukturen an der Decke meines Hauses. Ihr werdet auch allerlei Formen bei der Betrachtung des Mondes entdecken. Oder ich gehe in die Haine und setze mich ans Ufer. Die Reflektion der Blätter und Zweige auf der Wasseroberfläche bei Sonnenuntergang erzeugt gewisse Objekte.“ (Seven-Seven in: Brockmann und Hötter 1994: 194 f.)

Demzufolge verwiesen Brockmann und Hötter zu Recht auf den universalen Charakter dieses Bildfindungsprozesses und erinnerten an Leonardo da Vincis „Traktat der Malerei“, in dem es heißt:

„[...] die Flecken an der Mauer, in der Herdasche, in den Wolken oder im Rinnstein [...] wirst du ganz wunderbare Erfindungen darin entdecken, aus denen der Geist des Malers Nutzen zieht für die Komposition von Menschen- und Tierschlachten [...] Monstern, Teufeln und anderen phantastischen Sachen, mit denen du zu Ehre kommen wirst.“ (zit. nach Brockmann und Hötter 1994: 195).

Die hier dargestellte, sich aus der bewussten Nutzung der Inspirationsquelle „Natur“ (wie auch „Traum“) speisende und geradezu wuchernde Fülle möglicher Bildthemen, fand ihr Pendant in der von Seven-Seven benutzten Bildsprache.

Zu den markantesten bildsprachlichen Kontinua zählt unbestritten die Lust am phantasievollen Ausschmücken und dichten Ausstaffieren. Anschaulich wird dies zum einem durch das liebevolle Einfügen von Details, die häufig wie kleine humoristische Zugaben wirken, zum anderen durch den zunehmenden horror vacui des Künstlers: Oft finden sich Binnenzeichnungen in den Leibern von Figuren und scheinen dort ihr eigenes Leben zu führen. Daneben füllt Seven-Seven ganze Innenflächen von Figuren durch die Verwendung feinteiliger, sich häufig rhythmisch wiederholter Muster. Monochrome oder gar unbearbeitete Hintergründe kommen im Gesamtwerk so gut wie gar nicht vor. Gestaltete er bei den Radierungen anfänglich Hintergründe durch dichte Schraffuren, sind es in Folge insbesondere Muster, die nicht selten mit jenen der Innenflächen von Figuren korrespondieren, so dass sich diese mitunter nur mittels einer stark betonten Konturlinie vom Hintergrund abheben. Oftmals entsteht deshalb der Eindruck, als seien Figuren organisch mit dem Hintergrund verbunden und würden nur für Bruchteile von Sekunden aus ihm heraustreten. Darüber hinaus entwickelte Seven-Seven ein festes Repertoire an Bildzeichen, die sich übergeordnet zum jeweiligen Bildinhalt finden lassen und deshalb als stilistische Merkmale zu bezeichnen sind. Wenngleich nicht durchgängig so doch mit einer gewissen Kontinuität begann Seven-Seven gegen Mitte der sechziger Jahre, seine Figuren mit krallenähnlichen Füßen auszustatten, oft mit einer unregelmäßigen Anzahl an Gliedern versehen. Prägnant ist auch die besondere Betonung, teils auch Überbetonung von Augen, als vielleicht wichtigstes mimisches Bildzeichen im Oeuvre. Ein erstaunt wirkendes Starren, der beobachtende, zuweilen auch schelmische Blick aus den Augenwinkeln und der gesenkte, kontemplative Blick sind hier die wesentlichen Ausformungen.

Es gab aber auch Veränderungen bei den bildsprachlichen Merkmalen: So zeichnete sich das Frühwerk bis Mitte der siebziger Jahre schwerpunktmäßig durch ein bühnenähnliches Auftreten

einzelner, den gesamten Vordergrund einnehmender Protagonisten aus. Arbeiten mit mehreren gleichberechtigten Figuren blieben dagegen eine Ausnahme. Entwickelte Seven-Seven seine Figuren anfänglich auf der Grundlage von Kreis, Quadrat und Dreieck (eine elementare Einfachheit, mittels derer sie bestechen), wich er zugunsten einer komplexeren Darstellung davon ab, als mehr und mehr Figuren zusehends die Bildflächen seiner Arbeiten bevölkern. Nicht alle unter ihnen wurden neu erfunden. Ab Mitte der achtziger Jahre tauchten Figuren mit einem Mal wieder auf, die bereits zuvor in früheren Werken eingeführt worden waren, so dass man sogar fast von einem Kanon an Versatzstücken sprechen kann. Gleichermaßen änderte sich auch ihre Ausstattung. Waren sie zunächst kaum oder gar nicht mit Requisiten bestückt, so erhielten die Figuren kontinuierlich mehr Zugaben, wie beispielsweise Gegenstände des Alltags oder des rituellen Gebrauchs. Darüber hinaus führte Seven-Seven ein Repertoire regelrecht als Bildhintergrund fungierender Kulissen ein. „Wald“, „Gebäudegruppierungen“ und „Menschenmengen“ gehören diesbezüglich zu den charakteristischen bildsprachlichen Elementen jüngerer und jüngster Arbeiten.

5.1.3 Vorzeichen, unter denen Kunst entsteht: Zum Wandel von Arbeitsbedingungen Twins Seven-Sevens

Mit dem Fortgang von Ulli und Georgina Beier aus Nigeria im Dezember 1966 endete die direkte gemeinsame Arbeit innerhalb der Experimental Art School abrupt. Von da an änderten sich auch die Arbeitsbedingungen nach und nach über die nächsten vier Jahrzehnte.

Der Zusammenschluss der in den Kontext „Mbari Mbayo“ eingebetteten Künstlergruppe brach auf: Es kam mehr und mehr zu einer Vereinzelung der Künstler, Arbeitsräume wurden nicht mehr geteilt, Gemeinschaftsarbeiten wie die Gestaltung von öffentlichen Gebäuden oder Bühnendekorationen entfielen. Nähe und Dialoge in künstlerischen wie zwischenmenschlichen Bereichen kamen schleichend zum Stillstand. Übrig blieb nur das von der Rezeption kreierte Label „Oshogbo Künstler“, mit dem sich die Künstler bis heute identifizieren.⁸⁵

Die Schutzzone „Mbari Mbayo“ veränderte sich: War das Kunst machen und das Kunst verkaufen anfänglich bewusst nicht aneinander gekoppelt und die Künstler von den Beiers protegiert, stellten sich diesbezüglich neue Erfahrungen ein. Der „Geschäftsmann“ Seven-Seven hatte zunächst begonnen mit seinen Bildern von Haus zu Haus zu ziehen, um sie loszuschlagen, und war über seinen finanziellen Erfolg erstaunt. Schon bald jedoch gehörte öffentliche Anerkennung durch frühe Ausstellungen innerhalb wie außerhalb des Klubs und eine sich parallel dazu einfindende Käuferschicht zum Alltag. Der Status „Schüler“ wurde zunehmend vom Berufsbild „Künstler“

⁸⁵ Dies ist das Resultat einer Befragung während des Forschungsaufenthaltes. Befragt wurden neben Twins Seven-Seven auch Adebisi Fabunmi, Muraina Oyelami, Jimoh Buraimoh und Jacob Afolabi. Allesamt nur wenige Kilometer voneinander entfernt wohnend, stehen sie seit Jahren in keinerlei regelmäßigem Kontakt miteinander (mündl. Mitteilungen; Oshogbo, Iragbigi, Offa, Ede 11/1998).

abgelöst. Doch trotz dieser gravierenden Veränderungen war der Klub zunächst weiterhin gemeinsam schützendes Dach. In einer persönlichen Notiz Twins Seven-Sevens an Ulli Beier aus dem Jahr 1970 wurde noch einmal besonders deutlich, wie groß demgegenüber die Sorge war, auf sich allein gestellt zu sein: "*We need you back. Though, we may be poor, but as long as you live, we are protected from been dying at the road side. Bye for now Twins 77*" (1970).⁸⁶

Die Auseinandersetzung mit dem euro-amerikanischen Kunstmarkt nahm sowohl durch Ausstellungen als auch durch die persönliche Begegnung Twins Seven-Sevens mit seinen Rezipienten kontinuierlich zu: 1969 bestritt Seven-Seven seine erste Einzelausstellung im Camden Arts Centre in London. Er war fünfundzwanzig Jahre alt. An diese durch Beier vorangetriebene *One Man Show* schlossen sich zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen außerhalb Afrikas an. Regelrecht bahnbrechend wirkten die eingangs bereits erwähnten Veranstaltungen „Horizonte 1979“ und „*Les Magiciens de la Terre*“ im Jahre 1989. Wurde Seven-Seven gewissermaßen von den Beiers auf dem europäischen Kunstmarkt eingeführt, waren es nun vermehrt Sammler und Kunstmäzene, die sich für seine Arbeiten zu interessieren begannen, nicht wenige davon, ohne die (künstlerische) Heimat Seven-Sevens zu kennen. Mit Beginn der neunziger Jahre avancierte Seven-Seven zu einem der Shootingstars europäischer Galerien, deren Interesse verstärkt nicht-europäischer Kunst galt. Gleichzeitig hielten seine Werke in Völkerkundemuseen Einzug und zählten dort zu den ersten Ankäufen von Exponaten, deren Gebrauch weder rituell noch alltäglich ist.

In der Folge traf Seven-Seven die Rezipienten seiner Kunst, zunächst in Oshogbo, dessen Kulturklub schnell zum Magnet der dort ansässigen *expatriates* wurde, rasch aber auch durch seine früh einsetzende und weit reichende Reisetätigkeit, die seine Anwesenheit bei Ausstellungseröffnungen einschloss. Dort begegnete er Journalisten, die diese Gelegenheit zu einem Interview nutzten, ebenso wie interessierten Sammlern, zu denen er teilweise über Jahrzehnte Kontakt hielt oder marktorientierten Galeristen.

Twins Seven-Sevens familiäre wie berufliche Situation und Oshogbo veränderten sich: Mit der steigenden Zahl seiner Ehefrauen und Kinder wurde Seven-Seven zunehmend zum Organisator eines stattlichen Familienunternehmens, das nicht zuletzt finanziert sein wollte. Kunst als Erwerbsquelle bekam neben weiteren Geschäftszweigen eine größere wirtschaftliche Bedeutung. Seven-Sevens weitere Aufgaben, einschließlich der Übernahme traditioneller Titel und deren kausale Verflechtungen untereinander bedeuteten für seine Rolle als Künstler, dass die tatsächlich verbleibende Zeit Kunst zu machen, knapper wurde. Zeiten des völligen künstlerischen Stillstandes bestanden neben solchen, die als „kreative Isolation“ bezeichnet werden können (Seven-Seven; mündl. Mitteilung, Oshogbo 11/1998). So kam es dazu, dass Seven-Seven in Zeiten weitläufiger gesellschaftlicher

⁸⁶ Diese Notiz fand sich umseitig auf einer Fotografie, die mir Ulli Beier 1997 überlassen hat und die in dieser Untersuchung als „Abb. 19“ geführt wird.

Verpflichtungen gegenüber dem interessierten Kunstmarkt die Schüler seiner Art Company damit beauftragte, nach seinen Entwürfen Werke fertig zustellen. Zum Problem wurde dabei allerdings, dass abtrünnige Schüler bisweilen auch auf eigene Kosten kopierten (vgl. 4.4.2; Abb.: 38 und 39).

Doch nicht allein die Berühmtheit eines einzelnen Künstlers ließ das „Unternehmen Kopie“ entstehen, sondern der Nimbus einer ganzen Stadt. Sie warb, wie Peter Probst es treffend ausdrückte „mit der eigenen rezenten“ Geschichte, und zwar äußerst vital.

„Oshogbo ist bekannt. Einmal auf Grund des jährlichen Festes zu Ehren der Schutzgottheit der Stadt, der Yoruba-Flussgottheit Osun. Das andere Mal auf Grund des Rufes von Osogbo als Stadt der Kunst. Beide Aspekte gehen zusammen. Beide durchdringen sich. Auf den Bildern vieler Maler aus Osogbo bilden die Geschichten von Osun und ihren Beziehungen zu anderen Yoruba-Gottheiten des Yoruba Pantheons ein festes Motiv.“ (Probst 2002: 137)⁸⁷



Abb. 45: Titelblatt der vom „Osogbo Cultural Heritage Council“ herausgegebenen Broschüre anlässlich des Oshun

Doch nicht allein „Oshun“ als Bildthema durchdrang die Arbeiten vieler, vor allem jüngerer Künstler der Stadt, sondern insgesamt Darstellungen, die einen wie auch immer gearteten „traditional lifestyle“ respektive „the good old days“ zum Thema hatten. Die erwarteten Käufer waren vornehmlich Touristen, die sich bis heute vorausschaubar jährlich im August zum Oshun Fest einstellen, das über die Jahrzehnte zu einem weltweit wahrgenommenen Ereignis geworden ist.⁸⁸

Die genannten Beispiele verdeutlichen noch einmal plakativ wie gründlich wandelbar gesellschaftspolitische Parameter sind, unter denen sich nicht zuletzt Kunstschaffen ereignet.

5.2 Katalog: Thematische Einheiten im Oeuvre

5.2.1 Der Busch der Geister - „The Bush of Ghosts“

Diese erste thematische Einheit umfasst Werke, die sich summarisch dem Sichtbarmachen einer verborgenen Welt und allen erdenklichen in ihr lebenden Wesen verschreiben. Twins Seven-Seven

⁸⁷ Unter dem Titel „Osogbo oder das Wunder der Wandlung: Eine nigerianische Geschichte“ lieferte Probst einen äußerst spannenden Beitrag zur bislang kaum beachteten Eigenrezeption der Stadt (Probst 2002).

⁸⁸ Für die ausgehenden siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts verweist Probst auf einen neuen ethnischen und religiösen Tourismus von „Besuchern afrikanischer Abstammung, die in Nigeria ihre kulturellen Wurzeln zu revitalisieren suchten.“ (Probst 2002: 141). Zu den weiteren regelmäßigen Besuchern zählt beispielsweise eine altersgemischte Gruppe aus Trier, deren Mitglieder westafrikanisches Trommeln unter der Anleitung eines aus Ghana stammenden Fetischpriester erlernen, der seinerseits über Jahre in Deutschland lebte und heute gemeinsam mit seiner deutschen Frau das „Jungle Communication Center“ in Oshogbo betreibt.

präsentiert sie *Seven-Seven* als einen kraft- und humorvollen Reigen von Bewohnern eines Ortes, den er in seinen Arbeiten mit „*Bush of Ghosts*“ angibt. Dieser Titel bezog auf die 1954 publizierte Erzählung „*My life of the Bush of Ghosts*“ des nigerianischen Autors Amos Tutuola, der bereits zwei Jahre zuvor mit seinem Erstlingswerk „*The Palm-Wine Drinkard*“ für Furore gesorgt hatte (vgl. Seiler-Dietrich 1984; A. 4). Auch Beier beschäftigte sich intensiv mit dem Werk des Autors, und Gerald Moore verfasste für die erste Ausgabe des von Beier und Janheinz Jahn edierten *Black Orpheus* 1957 unter dem Titel „*Amos Tutuola: Nigerian Visionary*“ einen Beitrag zum Autor (vgl. Gerald Moore 1957: o.P.). So war es auch Beier, der eine Affinität zwischen den Romangestalten Tutuolas und den Figuren von *Seven-Seven* unterstellte und ihm deshalb die Bücher des Autors zu lesen gab. In der Folge wurde der Vergleich des Öfteren gezogen, zielte aber auf Unterschiedliches. Während die einen in *Twins Seven-Seven* vor allem den Illustrator Tutuolas sahen, bemerkte etwa Kennedy:

“A relationship to Amos Tutuola's writings is frequently suggested, but the nexus is a cultural one, and not a literal interpretation of narrative. In his paintings, a concept springing from a past having mythological characteristics easily embraces the present and leaps into the future with surprising science fiction traits. For *Twins Seven-Seven* all of these worlds are congruent. The affinity with Tutuola's writings arises from the fact that they both draw from the same source: Yoruba story telling. They have both created Yoruba odysseys.” (Kennedy 1992: 76)

„*Yoruba story telling*“ führte die Autorin als gemeinsame genutzte Quelle von Autor und bildendem Künstler an, ließ allerdings offen, ob sie damit eine für die Yoruba typische Art des Erzählens meinte und worin diese besteht. Jenseits dieser spezifisch ethnischen Zuordnung bedienten sich sowohl Tutuola als auch *Seven-Seven* des westafrikanischen Märchens als kulturelles Allgemeingut und verarbeiteten diese Grundlage ebenso rasant wie humorvoll. Beide übertrafen sich geradezu im Ersinnen fantastischer Figuren, was sich gemäß der jeweiligen Gattung einmal in dichten, bis ins Groteske gesteigerten Beschreibungen, ein anderes Mal in der Gestaltwerdung von bizarren, jedoch selten unfreundlichen Figuren zeigte. Tutuola und *Seven-Seven* erfanden jeweils individuell neu: Während der Autor unter anderem Romangestalten entwickelte, die sich aus einer unmittelbar erkennbaren Verwebung verschiedener Elemente speisten, wie beispielsweise bei seiner *Television-handed Ghostess*, fand sich solch eine plakative Begegnung zwischen Tradiertem und den (vermeintlichen) Errungenschaften der Moderne nicht im Oeuvre von *Twins Seven-Seven*. Vielmehr präsentierte er seine Bewohner des „*Bush of Ghosts*“ als homogene Persönlichkeiten, deren Novum in ihrer bildend künstlerischen Visualisierung an sich bestand, die im Gegensatz zur (oral-)literarischen Gattung keinerlei Vorbilder in der Geschichte afrikanischer Malerei kannte.

Fokus der folgenden Bildanalysen dieser im Oeuvre quantitativ starken thematischen Einheit ist deshalb die Beleuchtung der Relation zwischen literarischem und bildend künstlerischem Werk. Darüber hinaus gehend werden jene aus einer Geister-, Phantasie- oder Traumwelt stammenden Figuren ins Blickfeld gerückt, die als mögliche weitere Besucher des „*Bush of Ghosts*“ bezeichnet werden.



1 *Amos Tutuola's head turned into a Palm-tree*,
Radierung, o. M., 1964 (Abb. 46)

In „*Amos Tutuola's head turned into a Palm-tree*“ (Abb. 46) baut Seven-Seven seine Figuren aus einfachen geometrischen Grundformen auf, begrenzt sie mittels starker Konturlinien und füllt sie schließlich mit filigranen Mustern. Alle diese Merkmale gehören zu den bildsprachlichen Charakteristika der frühen Arbeiten Seven-Sevens und sind hier exemplarisch gut ablesbar. Gleiches gilt auch für das Einfügen humorvoller Details, die, wie es manchmal scheint, nur da sind, um entdeckt zu werden: Ein fast zu übersehendes fischähnliches Tier

ohne Schwanz wird am Ausläufer des Kopfes des „dreieckigen Geist Wesens“ platziert. Seine Existenz verdankt es einer sich aus der Konturlinie dieses Geist-Wesens und den Schraffuren des Hintergrundes ergebenden Form, die Seven-Seven offensichtlich dazu inspiriert hat, das kleine Wesen hineinzubetten. Indes gehört das Auftreten vier gleichberechtigter Figuren zu den Ausnahmen der frühen Arbeiten Twins Seven-Sevens.

Seven-Seven verarbeitete in „*Amos Tutuola's head turned into a Palm-tree*“ eine Szene des Ich-Erzählers Tutuola und seiner Begegnung mit den „Flussgeistern“, die ihn in die „20ste Stadt der Geister“ führt. In der literarischen Vorlage lautet sie wie folgt:

„Nachdem sie [die Flussgeister] etwa eine halbe Stunde meinen Liedern gelauscht hatten, brachte der Stammesälteste mich wieder hinaus aus diesem eigens für mich gebauten Raum, dann entwurzelte er eine große Kokospalme von etwa dreihundert Fuß Höhe, dann setzte er mich in die Krone der Palme, dann stellte ein anderer Geist, der in der Rangfolge als nächster unter ihm stand, sich die Palme senkrecht auf dem Kopf, was heißt, dass ich ganz oben in der Krone war, und dann sprang er mitsamt der Palme auf den Kopf des Stammesältesten, und der Stammesälteste, sowie derjenige der im Rang als nächster unter ihm stand, die Palme und ich oben in der Krone der Palme, wir tanzten zusammen mit den übrigen Geistern und Geistinnen. [...] Nachdem sie nun allesamt bis zu einer späten Stunde in der Nacht mit mir getanzt hatten, gebot der Stammesälteste uns Einhalt, und widerstrebend hörten wir auf, denn keiner von uns war müde, oder hatte genug. Danach befahl er der Kokospalme mit einem magischen Befehl, auf dem Boden stillzustehen, und auf der Stelle blieb sie auf dem Boden stehen wie dort angewurzelt; dann befahl er ihr sich zu neigen, und sogleich tat sie es, und dann nahm er mich aus ihrer Krone, stellte mich auf den Boden, und schließlich befahl er ihr noch wieder aufrecht zu stehen wie zuvor, und sie richtete sich auf.“ (Tutuola 1991: 63 ff.)

Nur zum Teil visualisierte Twins Seven-Seven die Szene des Erzählers, etwa die Verwandlung der Kokospalme in ein bewegliches Baumwesen, das Beine mit kleinen fußartigen Ansätzen erhält und aus dessen Krone der Kopf Tutuolas blickt. Ebenso deutete er den Tanz „der Geister und Geistinnen“ durch die leicht wiegende Körperhaltung und Armstellung des Geistes mit rautenförmigen Kopf und gehäuseartigem Körperteil an. In der Episode Tutuolas jedoch fehlen jegliche Angaben über das Äußere der „Geister und Geistinnen“, und hier begann Seven-Seven zu fabulieren und über die

literarische Vorlage hinauszuwachsen, um seine eigenen Visionen zu entfalten. Er befreite die Figuren aus ihrer Anonymität und ließ sie als individuelle Charaktere auftreten: Unbeschwert und tänzerisch, ein wenig behäbig und erstaunt glotzend oder mit in die Hüften gestemmt Armen und zusammengekniffenen Augen eher resolut anmutend, umrahmen sie die Palme, aus deren Krone ein wenig erfreut wirkender Tutuola blickt. Fast, so könnte vermutet werden, fängt Seven-Seven hier jenen Moment ein, in dem der Stammesälteste zum „Einhalt des Tanzes“ mahnt, dem man nur zögerlich nachkommen will.

Mit dem Begriff „*Spider's Bush*“ nahm Seven-Seven gewissermaßen eine Unterabteilung des „*Bush of Ghosts*“ in den Titel seiner Radierung „*The lively Ghost in Spider's Bush*“ (Abb. 47) auf unter erneutem Bezug auf einen Schauplatz der Tutuolaschen Erzählungen. In der literarischen Vorlage flieht der Ich-Erzähler aus dem „Alarm-Busch“ und rettet sich, vor den ihn dort verfolgenden Geistern in den „Spinnennetz -Busch“:



2 *The lively Ghost in Spider's Bush*, Radierung, 44 × 55 cm, 1964 (Abb. 47)

„Und als ich sieben Fuß in diesen `Spinnennetz-Busch´ hineingelaufen war, wurde ich von diesem dichten Gewebe am Weiterlaufen gehindert, und auf der Stelle machte ich kehrt, um wieder hinauszukommen, doch anstatt leicht hinauszukommen, wurde ich von dem Gewebe einfach eingesponnen wie eine Insektenpuppe, und zugleich wurde ich hochgehalten von dem Netz und baumelte hin und her in der Brise wie ein vertrocknetes Blatt. [...] Dieser `Spinnennetz-Busch´ war gänzlich von Spinnenweben bedeckt wie von einem Herbstnebel. Es gab keinen einzigen Baum, Busch, Abfall von Laub oder Pflanzen, wie man sie sonst in anderem Buschland findet, sondern nur die Spinnen und ihre Gespinste. Die Stadt dieser `spinnenessenden Geister´ liegt abseits von allen

anderen Geisterarten. Sie aßen die Spinnen, die ihre wichtigste Nahrung waren, so gern, dass keine anderen Arten von Geistern dort hinein durften. Ich war so fest umsponnen, dass ich nur mit Mühe ausatmen konnte, und so eingezwängt, dass ich mich wie ein vertrockneter Stock nirgendwo hinbiegen oder beugen konnte, und ich konnte nicht um Hilfe rufen, denn das Gewebe verschloss meinen Mund wie der Korken die Flasche, und ich konnte nirgendwohin schauen und nicht sehen, ob eine Gefahr droht oder ob ein reizendes Geschöpf kommt, um mich zu töten. [...] Nachdem ich etwa sieben Stunden dort eingesponnen und hochgehalten gehangen hatte, schlug ein schwerer Regen nieder, der mich peitschte, bis am dritten Tag einer von den `spinnenessenden Geistern´ kam, um die Spinnen zu essen. [...] Als er an diesem Tag kam, um die Spinnen zu essen, und als er dort auf der Suche nach der Spinne umherging und mich dort hin und her baumeln sah, blieb er plötzlich in kurzer Entfernung von mir stehen und bäugte mich einige Minuten, bevor er zu mir kam, und dann drückte er jeden Teil meines Körpers mit seinen Händen, obwohl ich ihn nicht mit den Augen sah, sondern nur das Geräusch seiner Schritte hörte und auf meinem Körper den Druck seiner Hände fühlte. Als er ihn einige Minuten gedrückt hatte, sagte er dies: `Oh! Gott dem Allmächtigen sei Dank, heute habe ich meinen Vater entdeckt, den ich schon viele Jahre gesucht habe, ohne zu wissen, dass er hier ist und starb, als er kam, um die Spinnen zu essen, also werde ich ihn nun zur Beerdigung und zu der anderen Feierlichkeit in die Stadt bringen.´“ (Tutuola (1954) 1991: 77 f.)

Tutuola fand insbesondere Spaß daran, die Szene mit grotesken Details auszuschnürceln und damit die aussichtslose Lage des Ich-Erzählers auf die Spitze zu treiben, während sein vermeintlicher Retter,

der „spinnenessende Geist“, den er nur hören und fühlen kann, nicht weiter beschrieben wurde, sondern ganz der Vorstellungskraft der Leser überlassen bleibt. Im Fokus dieser Episode steht damit eindeutig der bedrängte Ich-Erzähler. Dagegen ließ Seven-Seven seinem Geist die Rolle des alleinigen Protagonisten zukommen und stellte den einzig augenfälligen Bezug zum Ort des Geschehens durch den ausführlich mit Spinnennetzen gefüllten Hintergrund her. Zudem bezeichnete Seven-Seven seinen Geist nicht als „spinnenessend“, sondern als „lebhaft“, wobei er diese Eigenschaft zeichnerisch umsetzte: Er zeigte den Geist als ein höchst lebhaftes und kaum bedrohliches Wesen, das aus dem



3 *The Anti-Bird Ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis, o. M., um 1966 (Abb. 48)

dichten Geflecht der Spinnennetze im Hintergrund vital hervortritt. Dieser Eindruck von Vitalität entsteht durch die ausufernde Darstellung der Arme, deren rhythmisch wellenförmige Bewegungen sich in der Gestalt eines schlangenähnlichen Wesens fortsetzen, welches die ausgestreckten Arme und eine Körperhälfte des „lebhaften Geistes“ umspannt, als wolle es gebändigt werden. Ebenso verstärkt die kraftvolle, nach links gewandte Gehbewegung des doppelköpfigen Geist-Wesens, die sich zudem gegensätzlich zur nach rechts weisenden Blickrichtung ausnimmt, die Dynamik der Szene. Und schließlich sei auf die Binnenzeichnung zweier skurril zur Musik eines Gitarrenspielers tanzender expressiver Wesen im Rumpf hingewiesen. Sie nimmt sich wie eine Art transparentes Innenleben aus, mittels derer Twins Seven-Seven die „äußere Haltung“ des Geistes (Lebhaftigkeit) mit dessen „inneren Verfassung“ (lebhafter Tanz) korrespondieren ließ.⁸⁹

Weitaus stärker als in „*Amos Tutuolas head turned into a Palm-tree*“ erzählt Seven-Seven in „*The lively Ghost in Spider’s Bush*“ seine eigene Geschichte, die sich geradezu gegensätzlich zu der eher bedrückenden, wenn auch nicht ohne Humor dargestellten Atmosphäre in Tutuolas Erzählung verhält. Der Begriff „*Spider’s Bush*“ als Teil des „*Bush of Ghosts*“ fungierte hier nur noch als ein ausgeliehener Begriff für eine Welt, in der sich Seven-Seven ebenso wie Tutuola auskennt. Er füllte diesen imaginären Ort mit eigenständigen Wesen, die sich weder im strengen Sinne illustrierend noch interpretierend auf die literarische Vorlage beziehen.

⁸⁹ Die Regel, dass Seven-Seven im Gegensatz zu Tutuola plakative Begegnungen von Tradiertem und neu Errungenem in seinen Arbeiten ausschloss, scheint die Wahl des Musikinstruments „Gitarre“ (etwa anstelle einer Trommel) als Ausnahme zu bestätigen. Der Rückgriff dieses aus der westlichen Welt importierten Instruments könnte mit Seven-Sevens euphorischem Erlernen des Gitarrespielens in Zusammenhang stehen, das zeitgleich mit dem Entstehungsjahr der Radierung 1964 fällt (vgl. Abb. 17).

Die kolorierte Zeichnung „*The Anti-Bird Ghost*“ von 1966 (Abb. 48) gehört zu einer Reihe von wunderbar kraftvollen Figuren (Abb. 49 und 50), die als weitere mögliche Bewohner des „*Bush of Ghosts*“ bezeichnet werden können. Sie gehören zu jenen Arbeiten, die an verblasste, doch immer schon da gewesene Fresken erinnern, welche freigelegt matt leuchtend sichtbar werden. Mit schier unerschöpflicher Phantasie entworfen, präsentiert Seven-Seven diese Figuren in wuchtvoller Exklusivität: Die scheinbar viel zu kleinen Beinen tragen wild wuchernde Körper. Ein kugelartiger Bauch verjüngt sich, als müsse er neuen Schwung für einen seiner steil emporragenden Arme schöpfen, der in einer großäugigen Hand mündet. Überall gibt es Augen, horizontale wie vertikale, aus ihren Winkeln blickende, glotzende und solche mit halb geschlossenen Lidern.



4 *The Magical Figure in the Tribe of Antibird-Ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis, 102 × 76 cm, um 1967 (Abb. 49)



5 *Elephant Man*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis, o. M., um 1966 (Abb. 50)

Schlangen und schlangenähnliche Wesen bahnen sich ihren Weg, gehören teils zum Körper dieser Figuren und gehen dennoch ihre eigenen Wege. Gebleckte Zähne erscheinen in großen Mündern, aus Köpfen wachsen Hörner oder gar zusätzliche Mäuler.

Obschon solche Gestalten nicht wörtlich in den Erzählungen Tutuolas vorkommen, scheint es doch, dass der Schriftsteller den bildenden Künstler gleichsam zu einer visuellen Fortsetzung animiert haben könnte: Tatsächlich trifft Tutuolas „Palmweinzapfer“ auf seiner Odyssee durch den Busch auch unliebsame Geschöpfe wie eine Schar fleischfressender, angriffslustiger Vögel. Dem Zapfer gelingt es aber glücklicherweise, sie mittels Rauch zu vertreiben (vgl. Tutuola 1952). Unter Seven-Sevens Kenntnis dieser Episode ist es zumindest denkbar, dass er seinen „Anti-Vogel-Geist“ (vgl.: 48) daraufhin ersann und ihn mit Speer und Jagdtasche ausgestattet dazu befähigte, eine bedrohliche Schar Vögel zu erlegen.

Die beiden im Jahr 1967 entstandenen Arbeiten „*Aroni, the one-legged spirit of the forest*“ (Abb. 51) und „*Queen Oranmiyan the Mother of all Future Teller Ghosts*“ (Abb. 53) lassen sich unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten lückenlos an die zuvor besprochenen anschließen. Ebenso muten die wortreichen Titel an, als handele es sich um weitere wuchernd erfundene Geistwesen, die sich im „*Bush of Ghosts*“ ein Stelldichein geben. Dass dies für beide Arbeiten nicht uneingeschränkt gilt, verdeutlichen genaue Bildanalysen:

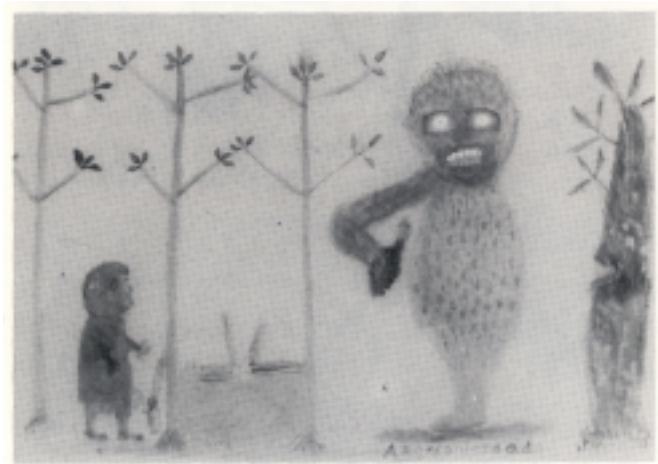
Mit „*Aroni, der einbeinige Waldgeist*“ griff Seven-Seven auf eine aus der Welt der Yoruba Geister tradierte Figur zurück, was er schon im Titel der Arbeit zu erkennen gab: Anstelle des Begriffs „*ghost*“ verwendete er „*spirit*“ und seinen Herkunftsort lokalisierte er mit „*forest*“ anstelle von „*bush*“. Eine frühe Beschreibung dieses Waldgeistes fand sich bereits in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei Alfred B. Ellis:

„*Aroni is the Forest-god [...] who has knowledge of medicine, though the cure of disease is not his special function. The name means 'one having a withered limb' and Aroni is always represented of a human shape but with only one leg, the head of a dog, and a dog's tail.*

Aroni seizes and devours those who meet him in the forest and attempt to run away when they see him; but if a man faces him boldly and shows no sign of fear, he leads him to his dwelling in the fastnesses of the forest, and keeps him there for two or three months, during which time he teaches him the secrets of the plants and their medical properties. When the pupil has no more to learn Aroni dismisses him, giving him a hair from his tail to prove to the incredulous that he has really been initiated. An eddy of wind, rushing through the forest and swirling up the dead leaves, is considered a manifestation of Aroni.“ (Ellis (1894)1970: 32)



6 *Aroni, the one-legged spirit of the forest*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis, o. M., um 1967 (Abb. 51)



7 Ogundeji: *Aroni, der einarmige und einbeinige Waldgeist*, Wasserfarbe, o. M., um 1955 (Abb. 52)

Bemerkenswerterweise war der Waldgeist Aroni schon einmal Bildthema. Der aus der Yoruba Stadt Otta stammende Künstler Ogundeji, in dessen Arbeiten die Darstellung übernatürlicher Wesen ansonsten keine signifikante Rolle spielte, nannte seine mit zarten Strichen ausgeführte Wasserfarbarbeit aus dem Jahre 1955 „*Aroni, der einarmige und einbeinige Waldgeist*“ (Abb. 52).



8 *Queen Oranmiyan the Mother of all Future Teller Ghosts*, Tinte, Gouache und Wachsfirnis auf Holz, 68,58 × 60,98 cm, 1967 (Abb. 53)

Ein Vergleich beider Arbeiten zeigt eine prägnante Gemeinsamkeit im Kenntlichmachen des Geistes durch lediglich ein Bein.

Gleichwohl verzichteten beide Künstler auf die Übernahme des Hundekopfes sowie des Schwanzes und bei Ogundeji wurde die Einbeinigkeit um eine Einarmigkeit erweitert. Dennoch ist der Letztgenannte derjenige Künstler, in dessen Arbeit tradiertes Wissen am ehesten weitertransportiert wird. So wurde der Herkunftsort „Wald“ zumindest sparsam angedeutet. Ebenso signalisiert das Größenverhältnis zwischen Mensch und Waldgeist, wie beeindruckend die Begegnung mit Aroni ist, da ihm eine gewisse furchteinflößende Macht zugestanden wird. Demgegenüber ist Seven-Sevens Waldgeist trotz des eindeutigen Identifikationsmerkmals „Einbeinigkeit“ eine völlig fantastische Neuschöpfung.

Auch der Titel der 1967 entstandenen Arbeit „*Queen Oranmiyan the Mother of all Future Teller Ghost*“ (Abb. 53) nimmt Bezug auf

Tradiertes. Oranmiyan ist der Name jenes Königs, der aus Ife kommend im 12. Jahrhundert die so genannte Oba-Dynastie in Benin einleitete. Diese Inthronisation eines „fremden Königs“ wurde unterschiedlich dargestellt, wobei es zumeist um die Frage ging, ob diese Machtübernahme ein militärischer Akt war oder ein friedliches Übereinkommen indem die Bevölkerung Benins den König von Ife um Hilfe bat, einen geeigneten König zu finden und dieser daraufhin seinen ältesten Sohn Oranmiyan sandte. Die Rezeption Oranmiyans ist gemeinhin die eines Helden. In einem aktuellen „Dictionary of the Yoruba Language“ (1991: 187) wird Oranmiyan schlicht als „*god of war*“ bezeichnet. Die Gottwerdung historischer Figuren ist durchaus nicht unüblich, der Donnergott Shango zählt diesbezüglich zu den bekanntesten Beispielen. In den Mythen tritt Oranmiyan entsprechend als Sohn des *orisha* Ogun auf, der den Yoruba die Eisenschmiedekunst brachte und mit dem Berufsstand der Krieger auf Engste verbunden ist.

Seven-Seven benutzte demnach für den Titel seiner Arbeit den Namen eines männlichen Helden und verband ihn mit dem englischen Wort „*queen*“ (und nicht etwa mit dem Yoruba Begriff *ayaba*, der sowohl Königin als auch Frau des Königs bedeuten kann). Heraus kam eine Protagonistin, der zusätzlich durch den Begriff „*mother*“ die Schirmherrschaft für eine bestimmte Gruppe von Geistern zudedacht wird, die als „Wahrsager“ charakterisiert werden.

Dieser Titel erzählt an sich bereits eine wüste Geschichte, die sich auch aus der Bildbetrachtung nicht zwingend erschließt. Einzig der angriffslustig wirkende Habitus der Figur untermauerte durch ihren Waffenbesitz die Leserichtung „kriegerische Aktivitäten“. Festzuhalten ist, dass Seven-Seven eine skurrile Begriffs-Mischung für den Titel seiner Arbeit benutzte, die mit seinem frei schöpferischen

Umgang mit einer sowohl aus Historie wie Mythologie der Yoruba bekannten Figur korrespondierte, nun aber in überraschend unkonventioneller Gestalt ihren Einzug in die Welt der Geist-Wesen hielt.



9 *Legless ghost*, Tusche, Gouache und Wachsfirnis, 121,5 × 60,5 cm, 1968 (Abb. 54)



10 *A Flutter with a strange unseen Musical Ghost*, Mischtechnik auf Sperrholz, 120 × 120 cm, 1969 (Abb. 55)

Mit „*Legless ghost*“ von 1968 (Abb. 54) und der ein Jahr später entstandenen Arbeit „*A flutter with a strange unseen Musical ghost*“ (Abb. 55) schuf Twins Seven-Seven zwei weitere Protagonisten aus der Welt der Geister. Beide Arbeiten stehen für die Vermittlung einer neuen Facette des Bildthemas. Das besondere Kennzeichen des Geistes mit Hose, in der dennoch keine Beine stecken, ist seine Unmittelbarkeit. Er tritt auf, als wäre er eben noch durch den „Busch der Geister“ geschwebt und würde nun in seiner Bewegung abrupt innehalten, um starr vor Erstaunen aus seinen großen, weit aufgerissenen Augen zu blicken. Der leicht geöffnete Mund und die verharrende Stellung der Arme verstärken diesen Ausdruck der Verblüffung.

Während die anderen hier vorgestellten Geist-Wesen in ihrer Gesamtheit anmuten, als bewegten sie sich in einer gleichsam abgeschlossenen Welt, in die der Künstler Einblicke gestattet, präsentiert sich diese Arbeit davon abweichend. Seven-Seven gelang hier die Vorstellung zu provozieren, der „beinlose Geist“ entdecke uns Betrachter geradezu schlagartig, während wir uns ebenso unerwartet und nicht minder staunend mit diesem der

nichtstofflichen Welt zu entspringen scheinenden Wesen konfrontiert sehen. Diese Form der Darstellung suggeriert ein Erlebnis von Erstmaligkeit. Freilich bleibt die Begegnung „Geist – Mensch“ anhand dieses Bildbeispiels letzten Endes vage und die vorgestellte Perspektive eine unter weiteren möglichen Interpretationen. Dies änderte sich jedoch mit der Arbeit „*A Flutter with a strange unseen Musical Ghost*“.

Ein wesentliches Merkmal der bislang vorgestellten Arbeiten war die Omnipräsenz jener als Bewohner des „Bush of Ghosts“ beschriebenen Figuren, während die menschliche Figur in dieser Welt nicht existent war. Dem wurde in der Arbeit „*A flutter with*

a strange unseen Musical Ghost“ nun stattgegeben. Twins Seven-Seven entsprach dem thematischen Novum auch in formaler Hinsicht: Fast unmerklich scheint sich der Flöter von links in Bild zu schieben. Durch seine seltsam hochgezogenen Beine macht er sich zusätzlich klein und schafft Raum für den tatsächlichen Hauptdarsteller, den „seltsamen ungesehenen musikalischen Geist“. Dieser, so selbstverständlich wirkende Geist blickt froh und lachend aus dem Bild, das er zu weiten Teilen ausfüllt. Es ist, wie der Titel verrät, ein musikalischer Geist, der eine zwischen seine Knie geklemmte Trommel spielt. Durch dieses Spiel übernimmt der Geist den aktiven Part, er gibt den Rhythmus an, er ist es, der die Musik beseelt. Wenngleich der Geist für den Betrachter visuell präsent ist, bleibt er von dem Flötenspieler doch ungesehen, der seinen Blick deutlich auf etwas außerhalb der Bildfläche Liegendes richtet. Das Instrument des Flötenspielers ruht von seiner linken Hand gehalten auf seinen Knien, als wäre ihm das einladende Trommelspiel des Geistes bislang entgangen. Er, so könnte formuliert werden, hat noch nicht in die Existenz dieses „musikalischen Geistes“ einwilligt oder sie erkannt. Dennoch ist unübersehbar, dass beide zusammengehören, angezeigt durch die frappierende Entsprechung ihrer formalen Gestaltung. Diese Begegnung zwischen Geist und Mensch könnte deshalb als Visualisierung des abstrakten Wissens verstanden werden, dass die Ausübung einer Tätigkeit (hier das Musikmachen) erst dann gelingt, wenn man in das Wesen oder den Geist derselben einstimmt. Seven-Seven, von dem Georgina Beier einmal sagte, dass er seine Geister nicht malend erfinde, sondern sie sehe, würde dem „musikalischen Geist“ somit durch das Bild seine stoffliche Form verleihen (Georgina Beier 1980).



11 *Yimiyimi, the King of the Insects*,
kolorierte Federzeichnung, 60 × 61
cm, um 1965 (Abb. 56)

Die Geistwesen als Repräsentanten jener Zwischenwelt wurden in Seven-Sevens Werken komplettiert durch gleichermaßen phantastische Tierfiguren, die als mögliche weitere Bewohner des „Bush of Ghosts“ bezeichnet werden können. Exemplarisch hierfür steht die Federzeichnung „*Yimiyimi, the King of the Insects*“.

Zunächst stellt sich die Frage, was ein *yimiyimi* ist. Beschrieben wird er als Käfer, der Mist (Tierkot) beseitigt, in dem er ihn zu Kugeln rollt (vgl. A dictionary of the Yoruba Language 1991), und stellt sich damit als ein Äquivalent zu dem uns bekannten Mistkäfer oder Pillendreher heraus. Eine spontane

Identifizierung der gezeichneten Figur als Käfer oder Insekt fällt schwer, bei näherer Betrachtung finden sich jedoch diesbezügliche Merkmale wie die rüsselähnliche lange Nase und an mistkäferähnliche Zangen erinnernde Besätze auf dem Kopf. Demgegenüber zeigt die Gestaltung von Mund und Augenpartie menschliche Züge, ebenso wie die aufrechte Körperhaltung eher einer

menschlichen als einer tierischen entspricht. Am augenfälligsten jedoch ist der filigran und gelenkig anmutende Körper, wobei sich dieser Eindruck zum einen aus der Gegensätzlichkeit zu seinem wuchtigen Kopf speist, zum anderen durch den aus Kreissegmenten zusammengesetzten Rumpf verstärkt, als handele es sich um bewegliche Kugelgelenke. Seine Beine umklammern geschickt eine nahezu kreisrunde Scheibe. Unter der Annahme, dass es sich dabei um eine Mistkugel handelt, fällt auf, dass ihre ornamentale Gestaltung mit derjenigen des Körpers einhergeht, wie auch der Kreis das dominante formale Element ist. Durch diese Entsprechung präsentierte Seven-Seven den *yimiyimi* als eine Figur, die eins mit ihrer Tätigkeit ist, und zollte durch die Bezeichnung „König der Insekten“ jener kunstvollen und besonderen Fertigkeit Respekt, aus Abfallprodukten anderer Tiere etwas Neues herzustellen.

Ob der *yimiyimi* eine kulturell verankerte Sonderstellung bei den Yoruba einnimmt und deshalb möglicherweise als Bildthema gewählt wurde, konnte nicht nachgewiesen werden. Zumindest gehört er nicht zum klassischen Repertoire populärer Tierfiguren der Volkserzählungen (vgl. 5.2.4). Freilich ist der Mistkäfer oder auch Pillendreher kein mythologisch unbekanntes Tier. Als *scarabaeus sacer* wird er in Ägypten als heiliges und sonnenhaftes Tier verehrt (*scarabaeus* bedeutet „aufgehende Sonne“) und gilt als Symbol der Auferstehung, weil das Weibchen ihre Eier in Dungkugeln legt, aus denen neues Leben entsteht. Allerdings zeichnen sich die ägyptischen Darstellungen des *scarabaeus* bei aller Stilisierung doch durch eine stark naturalistische Gestaltung aus, so dass sich an Seven-Sevens *yimiyimi* keine formalen Verwandtschaften zeigen. Selbst wenn man die von den Gliedmaßen des *yimiyimi* gehaltene Scheibe als Adaption des Symbols „Sonne“ ansehen wollte, so wäre dies zwar ein gefälliger, aber keineswegs haltbarer Interpretationsansatz. Seven-Seven benutzte die mit Sonnen- oder auch Sternmuster ausgestattete Scheibe nicht exklusiv für diese Arbeit, sondern sie gehört zu jenen häufig im Oeuvre anzutreffenden Ornamenten, die keiner eindeutigen Symbolik zuzurechnen sind.

Der *yimiyimi* stellt das letzte hier vorzustellende Bildbeispiel aus der Werkgruppe des „*Bush of Ghosts*“ dar. In seiner Gestaltung wirkt dieses Geschöpf durchaus „echt“ und man zweifelt keinen Moment daran, ihm in der Zwischenwelt des Buschs der Geister leibhaftig zu begegnen.

5.2.2 Reisen

Der Untertitel der zweiten thematischen Einheit in Seven-Sevens Werk könnte lauten: „Vom Fliegen über New York“ oder „wie Gott sein Tagebuch schrieb.“ Während sich „das Fliegen“ mühelos in den Kontext des Reisens einordnen lässt, gelingt dies mit dem „Tagebuch Gottes“ wohl kaum auf Anhieb. Dass Seven-Seven seit 1967 kontinuierlich Reisen außerhalb Afrikas unternahm, ist bereits bekannt, weitaus weniger dagegen, dass das Reisen auch zum Thema im Oeuvre wurde. Immer wieder stößt man auf Arbeiten, in denen sich die Erfahrung des Reisens sowie die dazugehörigen Erlebnisse in höchst unterschiedlicher Art und Weise präsentieren. Von subtilen Einsprengeln über

Wunschvorstellungen auf Papier bis hin zu Manifestationen einer besonderen Begebenheit reicht die Palette. Durchgängig charakteristisches Merkmal ist dabei, dass es in diesen Arbeiten nie um eine Inszenierung von Fremdheit geht, die bei der Konfrontation zweier gegensätzlicher Welten zu erwarten wären, sondern sogar um Vertrautheit. Insgesamt umfasst diese Werkgruppe proportional einen quantitativ ebenso geringen Anteil am Oeuvre, wie die Einzelstudien zu den *orisha* der Yoruba (vgl. 5.2.3).

Der Titel der Arbeit „*Flying above New York City*“ von 1964 (Abb. 57) scheint auf ein Fluggerlebnis über der US-amerikanischen Stadt zu verweisen. Tatsächlich aber verfügte Seven-Seven zu dieser Zeit noch über keinerlei reale Reiseerfahrungen außerhalb Afrikas. Es handelt sich auch nicht um einen



12 *Flying above New York City. To Gunter Péus found by him*, Tusche und Wachskreide auf Leinwand, 50 × 65,5 cm, um 1964 (Abb. 57)

Datierungsfehler, wie die Aussage Gunter Péus belegt.⁹⁰

Was könnte Seven-Seven zu dieser Arbeit bewogen haben und welche Geschichte erzählt „*Flying above New York*“?

Nachweislich begab sich die Theatergruppe um Duro Lapido 1964 erstmalig auf Reisen nach Übersee, um in Berlin während der dortigen Festwochen „*Oba Koso* oder der König hat sich nicht erhängt“ aufzuführen. Seven-Seven nahm an dieser Reise nicht teil, obwohl er dies gerne getan hätte. Rückblickend äußert er:

„When the company was invited to go to Germany he [Duro Lapido] refused to take me. I was very upset, but Ulli could not persuade Duro. So before he left for Berlin, he bought me a guitar. I don't know why he did so. Maybe he wants to make me happy.“ (Seven-Seven in: Beier 1991:19)

Natürlich galt damals (und daran hat sich bis heute wenig geändert) eine Reise außerhalb Afrikas als exzeptionell und wenigen Privilegierten vorbehalten und wurde dementsprechend als besonders attraktiv wahrgenommen. Durchaus vorstellbar ist deshalb, dass Seven-Seven seinen nicht erfüllten Reisewunsch künstlerisch verarbeitete und seine eigene Vorstellung über das Reisen und das damit verbundene erstmalige Erlebnis des Fliegens entwarf. Mit beinahe kindlicher Naivität im besten Sinne des Wortes wird hier das Flugzeug nicht als technisches Ding, sondern als wunderbarer großer Vogel dargestellt, der sich, von einigen Artgenossen begleitet, in die Lüfte hebt. Teilnehmende Beobachter sind drei Figuren, deren Köpfe in den Fenstern des „Vogel-Flugzeugs“ erscheinen. Unter Außerachtlassung aller perspektivischen Gesetze wie Größenverhältnisse von Vorder-, Mittel- und Hintergrund

⁹⁰ Gunter Péus, der seit 1962 verschiedene afrikanischen Ländern bereiste und als erster Afrika-Korrespondent des Zweiten Deutschen Fernsehens von 1969 bis 1978 in Nairobi seinen festen Wohnsitz hatte, berichtete, dass er die kleinformatige Arbeit, die Seven-Seven in einer Ecke zwischen anderen Materialien offensichtlich vergessen hatte, vor 1965 entdeckte und sie erstand. Der nachträgliche Zusatz Seven-Sevens zum Titel „*To Gunter Péus found by him*“ dokumentiert eigenwillig diese Rettung (Péus; mündl. Mitteilung, Hamburg 06/1999).

und zu Gunsten der Gleichzeitigkeit von frontaler und seitlicher Ansicht verschmelzen die Türme der Stadt und das fliegende Gefährt miteinander. Dieser Eindruck wird vor allem durch die Verwendung nahezu identischer Muster pointiert, die sowohl die Seitenwände der Gebäude als auch den Rumpf und die Flügel des Flugzeuges füllen. Das Fliegen über New York gestaltet sich deshalb nicht als vorsichtige Annäherung, etwa aus einer distanzierten Vogelperspektive, noch wirken die hohen Türme der Stadt fremd oder gar bedrohlich. Stattdessen befindet man sich gleichsam mitten drin und das „Vogel-Flugzeug“ mit seinen Insassen wirkt, als wäre es mehr Teil der Stadt statt dass es über sie hinweg flöge.



13 *Guy, the sad Gorilla in London Zoo*, Federzeichnung, o. M., 1967 (Abb. 58)

Dagegen verdankt sich die bis ins letzte Detail ausgearbeitete Federzeichnung „*Guy, the sad Gorilla in London Zoo*“ von 1967 (Abb. 58) einer tatsächlichen Begegnung zwischen Seven-Seven und einem Gorilla. Er traf auf ihn während seines Aufenthaltes 1967 in London, als er gemeinsam mit dem Ehepaar Beier den Zoo besuchte. Seven-Seven begann mit dem Gorilla eine Konversation, und redete ihn zum Amusement der Beiers wie zur Verblüffung weiterer Zoobesucher mit „*my brother*“ an, eine nicht ohne Humor ausgedrückte Verbundenheit, die aus anderem Munde vermutlich mit Empörung registriert worden wäre (Beier; mündl. Mitteilung, Bayreuth

07/2002). Die Thematisierung dieses unmittelbaren Reiseerlebnisses wäre

ohne den Zusatz der geographischen Verortung im Titel wohl kaum als solches zu erkennen. Für Seven-Seven aber dürfte ein Besuch im Zoo zu jenen neuartigen Begegnungen während seiner ersten Reise nach Europa gezählt haben.

In seiner auf dieser Episode basierende Federzeichnung stattete Seven-Seven den Gorilla mit einer menschlichen Kopfbedeckung aus, gab ihm einen Namen und verlieh ihm einen zutiefst traurigen Gesichtsausdruck, als ob das Tier zu menschlichen Gefühlen fähig sei. Groß und prächtig, aber

dennoch gebeugt, blickt der Gorilla aus seinen lidschweren Augen traurig und ohne besondere Erwartung, als wolle er noch einmal zu den Zoobesuchern aufschauen, bevor er sich endgültig abwende.

Die bereits beim „*Yimiyimi, the King of Inscets*“ durchscheinende Affinität des Künstlers Tierfiguren zu personalisieren, manifestierte sich bei diesem Gorillaportrait erneut und belegt damit eine Kontinuität in Twins Seven-Sevens Oeuvre (vgl. 5.2.4).

Als die Arbeit „*Ice Scapede*“ (Abb. 59) 1972 entstand, verfügte Twins Seven-Seven bereits über



14 *Ice Scapede (Ice Scating)*,
aquarellierte Tuschzeichnung, 78,5 ×
64,5 cm, 1972 (Abb. 59)

diverse Reiseerfahrungen nach Europa und in die USA. Ob diese Tuschzeichnung jedoch in direktem Zusammenhang mit einem dort verfolgten Eissportereignis steht, bleibt offen. Zumindest lässt sich für die Wahl des Bildthemas festhalten, dass es sich um eine sportliche Aktivität handelt, die üblicherweise nicht in Nigeria praktiziert wird und deshalb wohl eine besondere Attraktion ausübte.

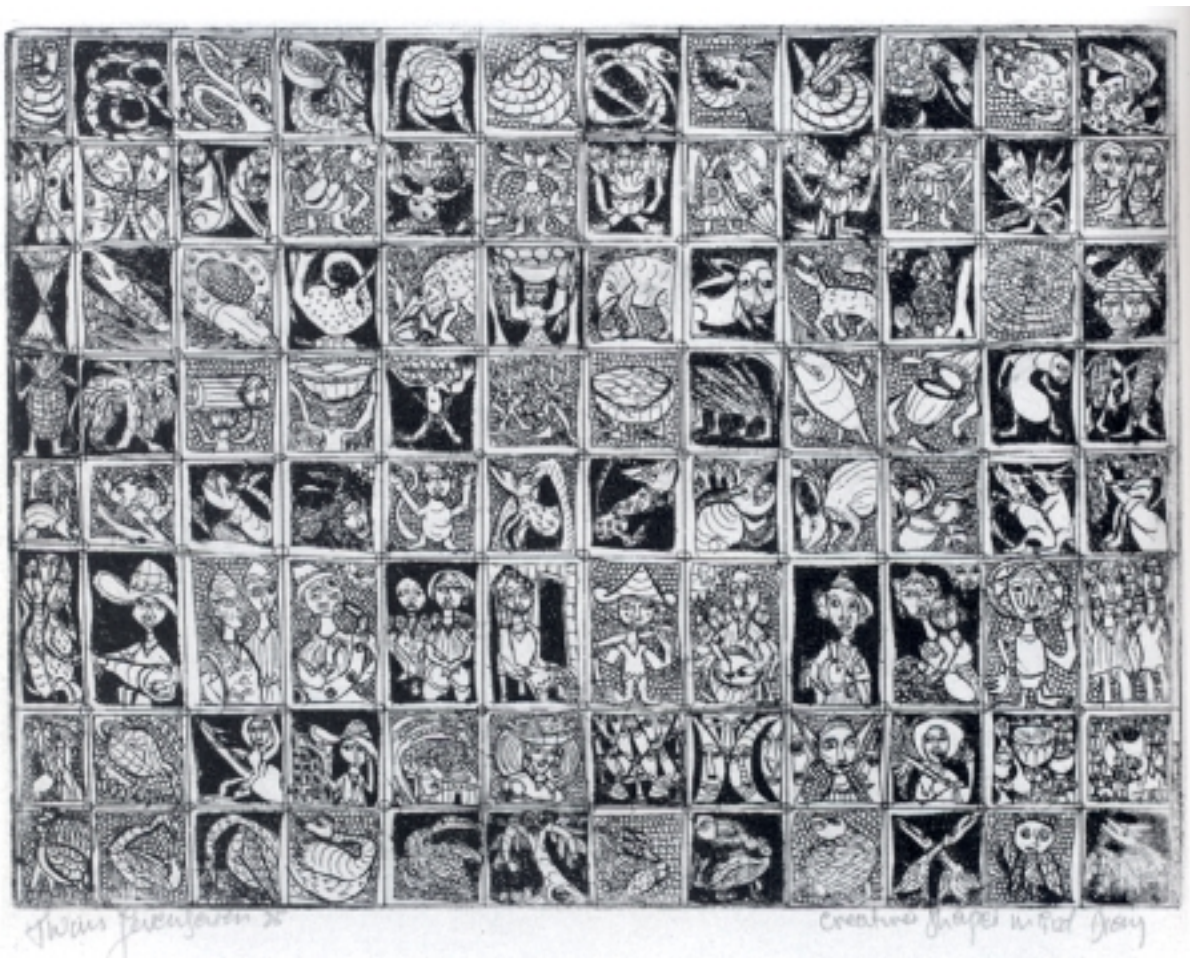
Allerdings entdeckt der Betrachter eher mühsam Bildzeichen, die auf den Kontext „Schlittschuhlaufen“ verweisen. Passend zu dieser mit Kälte assoziierten Sportart sind ohne Zweifel die in Kapuzen und andere Kopfbedeckungen eingehüllten Zuschauer und die sich als „Rollschuhe fürs Eis“ ausnehmenden Schlittschuhe ebenso plausibel wie die Fäustlinge bei dem

„Läuferpaar“. Dagegen erinnert aber nichts an eine US-amerikanische oder europäische Eislaufhalle. Seven-Seven bediente sich vielmehr der von ihm favorisierten Farbpalette warmer Töne, anstatt entsprechend des Ambientes auf Abstufungen eines kalten Blau-Graus zurückzugreifen. Die Bande des Rings ist mit einem an aufgereichte Kaurimuscheln erinnernden Muster versehen. Auch die Kleidung der Schlittschuhläufer ist reich ornamentiert, ohne jedoch Ähnlichkeiten zu funktionaler Sportausrüstung, wie sie vor allem im westlichen Ausland üblich ist. Legten „Kaurimuschel“ und „(rhythmisches) Muster“ bereits eine Assoziation in Richtung Afrika nahe, muss die Darstellung so genannter „Stammesnarben“, die die Gesichter zweier Zuschauer rechts der Bildmitte schmücken, als deutlicher Verweis auf die Heimat des Künstlers gelten.

Die Federzeichnung reizt zur freien Interpretation. Seven-Seven träumte wohl vom Eiskunstlauf in einen kleinen Ring irgendwo in Oshogbo. Dort wäre er vermutlich zunächst kein sportlich-elegantes Ereignis, sondern ein eher wackeliges Unterfangen auf „Rollschuhen fürs Eis“, das ein gelegentliches Festhalten aneinander einschloße. Als wesentlich bleibt jedoch festzuhalten, dass Seven-Seven den Sport des Eiskunstlaufens als Rohmaterial benutzte, um auf dieser Grundlage eigene Vorstellungen davon zu entwickeln. Dabei bezog er Elemente aus zwei Welten ein, die sich durch das Begriffspaar

„Schlittschuhe“ – „Stammesnarben“ paraphrasieren lassen, und verwebt sie ebenso phantasievoll wie unkonventionell zu einer neuen, in sich stimmigen Szene.

Die 1985 entstandene Radierung *“Creatures’ Shapes in God’s Diary or the Book of the Almighty God”* (Abb. 60) zeigt ein in achtmal zwölf Felder eingeteiltes Bild. Die so entstandenen Reihen sind thematischen Kategorien der Schöpfung zugeordnet, wie: unterschiedliche Arten von Reptilien (Reihe eins), Geister, Ahnen, Götter (Reihe zwei), Früchte und Gemüse (Reihe vier) oder unterschiedliche Arten von Vögeln (Reihe acht). Zudem gibt es kleine, keinem eindeutigem Schwerpunkt folgende Szenen: ein Affe mit seinem Baby, ein *bata* Trommler, Mann und Frau, ein Saxophon spielender Mann, ein Bongo spielender Mann, eine vor ihrem Haus sitzende Frau, ein Wasserträger, der die Wassergefäße wie die Chinesen mittels eines geschulterten Stockes trägt, ein *igbin* Trommler, ein



15 *Creatures’ Shapes in God’s Diary or the Book of the Almighty God*, Radierung, 38 × 56 cm, 1985 (Abb. 60)

dundun Trommler, Kleider waschende Mädchen, ein Reisender, ein Gruppe klatschender Leute.

Das Blatt gehört zu einer acht Arbeiten umfassende Reihe von Radierungen. Entstanden ist es während eines Sydney-Aufenthaltes bei Ulli und Georgina Beier, bei dem Twins Seven-Seven nach

fast zwei Jahrzehnten nochmals auf diese Technik zurückgriff (vgl. 5.1.1). Allein ein Ort außerhalb Oshogbos oder auch Nigerias, an dem Seven-Seven Kunst macht, reicht jedoch nicht für die hier vorgenommene Einordnung in den Kontext „Reisen“. Dass die Arbeit dennoch dazu gehört, belegen folgende Überlegungen: 1. Seven-Seven präsentierte in dieser Radierung einen Kosmos, der sich zu einem Teil aus spezifischen Elementen der Kultur der Yoruba zusammensetzt, zu einem anderen Teil aber ein Potpourri an kulturübergreifenden Elementen darstellt, wie etwa den „Reisenden“ sowie andere Kulturen und ihre speziellen Techniken (die Art Wasser zu tragen). 2. Der zusätzliche Titel dieser Arbeit lautet „das Buch des allmächtigen Gottes“. Der Kommentar des Künstlers verdeutlicht, dass damit keine spezifisch abendländische Gottesvorstellung gemeint ist, sondern der Begriff „Gott“ als Synonym für einen Erschaffer von Welt zu verstehen sei:

„We were talking the other day that God must be very creative, and he must have good advisers. Then I started to think about all the different things I have seen here in Sydney; the plants that look like the plants in Nigeria, and all the different people here. Then I thought that God must have a kind of dictionary, whereby he says: `Okay, if I am going to make such and such an animal or plant, I must make it like this one.´ it's like a sketch book.” (Seven-Seven in: Beier 1999: 196)

Die Vorstellung darüber, wie „Gott“ die Welt schuf und für gut befand, steht somit in einem kausalen Zusammenhang mit der visuellen Wahrnehmung und den Erfahrungen des Reisenden Seven-Seven und dem damit verbundenen Entdecken von Übereinstimmungen (z.B. gleiche Pflanzen), wie von Unterschieden, deren Zusammenspiel „Welt“ als ein kreatives Ganzes ausmacht.

5.2.3 *Orisha* – Gottheiten der Yoruba und Yoruba Mythologie

Diese dritte thematische Einheit bietet ein vielschichtiges Spektrum an bildend künstlerischen Arbeiten: Zwischen 1966 und 1976 entstanden Portraitstudien von Priestern bestimmter *orisha*, später verarbeitete Twins Seven-Seven ganze Szenen aus den Mythen der Yoruba, wobei er die Formen mehr und mehr verschlüsselte. Für das Verständnis dieser thematischen Einheit erscheinen einige Ergänzungen zu kulturspezifischen Vorstellungen von Yoruba Religion nötig. Bei den *orisha* handelt es sich vergleichbar der griechischen Mythologie um eine Art Pantheon von Archetypen, denen jeweils charakteristische Eigenschaften zugeschrieben werden. Die Yoruba beziffern die Anzahl ihrer *orisha* mit 401. Dies ist lediglich Ausdruck für eine unbegrenzte Zahl an *orisha* und benennt nicht eine tatsächliche Summe. Neben zahlreichen lokal bedeutsamen *orisha*, gibt es jene, die im gesamten Yoruba Land verehrt werden. Dazu gehört etwa der Schöpfergott Obatala, der als Donnergott bekannte Shango oder der göttliche Trickster Eshu. Die Identifizierung mit einem der eigenen Persönlichkeit angemessenen *orisha* ist existentieller Teil der Kultur der Yoruba, um ein erfülltes Leben führen zu können.

„Die Vielfalt der Götter macht es jedem Menschen möglich, den göttlichen Archetypus zu finden, der seiner Persönlichkeit entspricht. Meist ist es der *orisha* selbst, der sich den Menschen wählt. Er



16 *Priest of Shango*, Federzeichnung, o. M., 1966 (Abb. 61)

manifestiert sich im Menschen (oft schon in früher Kindheit), indem er `seinen Kopf reitet`. Auch Kinder können priesterliche Funktionen ausüben. Es gibt aber auch Situationen, in denen ein Mensch die Pflicht übertragen bekommt, sich um einen *orisha* zu kümmern, dessen Wesen zu seiner eigenen Persönlichkeit im großem Gegensatz steht.“ (Beier 1991: 31)⁹¹

In besonders intensiver Form zeigt sich die Verbindung zwischen *orisha* und Mensch im Ritus, wo er zum so genannten *Ekeji-orisha*, dem Gefährten der Götter wird. Die Ausübung eines Priesteramtes bedeutet daher im hohem Maße die Personifizierung des Priesters oder der Priesterin mit dem jeweiligen *orisha*.

Die Federzeichnung „*Priest of Shango*“ von 1966 (Abb. 61) ist eine der sehr frühen Arbeiten des Künstlers (dem Kenntnisstand dieser Untersuchung entsprechend die erste), in der direkt und unmissverständlich Bezug genommen wurde auf ein fest mit der Religion der

Yoruba verankertes Amt, wie sich dies bereits im Titel ankündigt. Zunächst einmal begegnet dem Betrachter ein Format füllender Protagonist, aufgebaut aus geometrischen Grundformen, wie es der charakteristischen Bildsprache der frühen Arbeiten des Künstlers entspricht. Ausgestattet ist die Figur mit Requisiten, die sie in ihren Händen hält und auf dem Kopf trägt. Woran ist zu erkennen, dass es sich bei dieser Figur um die Darstellung eines Shango Priesters handelt? Gemäß den oben angesprochenen Archetypen verkörpert der Donnergott Shango ein in jeder Hinsicht intensives Temperament. Er wird als trotzig, kampfeslustig und prächtig, übermütig, aber auch wohlwollend beschrieben. Wie allen *orisha* werden auch ihm charakteristische Symbole zugeordnet. Es sind als Ausdruck seines Temperamentes der Widder, der Donnerkeil (nach seiner Gottwerdung spricht Shango zu den Menschen durch den Donner) und die Doppelaxt. Diese Symbole lassen sich in der Federzeichnung entdecken: So ist der Kopf der Figur gekrönt von einem Gehörn, in dem unschwer das eines Widders zu erkennen ist, ebenso wie sich der „Stab mit Kugel“ in seiner rechten Hand als Donnerkeil identifizieren lässt. Seven-Seven benutzte demnach wieder erkennbare „kulturelle Vokabeln“, mittels derer die Figur als Shango zugehörig erkannt werden kann. Eine analoge

⁹¹ Die „Pflicht, sich um einen bestimmten *orisha* zu kümmern“, erläuterte Beier weiterführend am Beispiel eines introvertierten Mannes, der einen Schrein des stürmischen Shangos von seinem Vater erbt. Die daraus resultierende Spannung habe sich auf sein Leben ausgewirkt, etwa in Gestalt von Missernten. Schließlich wurde das *Ifa*-Orakel befragt, das ihn anwies, einem *orisha* zu opfern, der ihn mehr entspreche (Beier 1991).

Interpretation der Physiognomie des Priesters etwa als trotzig oder kampfeslustig ist demzufolge plausibel.



17 Hölzener Tanzstab eines Shango Priesters aus der Sammlung Rolf und Christina Miehl, München (Abb. 62)

Auch unter den rituellen Gegenständen der Yoruba finden sich vielfach Darstellungen von Shango Priestern oder Priesterinnen, etwa Figuren am Ende des *oshe*, dem hölzernen, im Ritus benutzten Tanzstab, der durch die Verwendung genannter Symbole (vor allem der Doppelaxt) ikonographisch eindeutig ist. Über die Darstellbarkeit von *orisha* und deren Priester schrieb John Pemberton III.:

„Gods cannot be depicted. It is their devotees who are the subject of matter of the artist. In the case of sculptures for orisa Sango, the patron deity of the rulers of Oyo, who strikes terror in men’s hearts with his thunderbolts and gives his beauty to the woman with whom he sleeps, thunderbolts jut forth from the devotee’s head or she holds aloft with apparent ease the large bowl containing evidence of the god’s power. The authority (*ase*) of the orisa is the devotee’s inner strength. This is the subject of matter as he creates sculptures appropriate (*imoju-mora*) for the worship of the gods. The sculptures are visualizations of religious devotion, and the place where they are gathered becomes a shrine, ‘the face of the gods’ (*oju orisa*).“ (Pemberton III. 1997: 165)⁹²

Wenngleich Seven-Seven diese „Undarstellbarkeit der Götter“ ebenso beachtete, wie er auch bei der Darstellung seines Shango Priesters auf tradierte Symbole zurückgriff, sind es trotz dieser Übereinstimmungen vor allem die Unterschiede zwischen dem hier exemplarisch angeführten Tanzstab und seiner Federzeichnung, die ins Gewicht fallen. Gegenüber der geschlossenen Formenstrenge der Figur des Tanzstabes kennzeichnet Seven-Sevens Zeichnung eine offene, ornamenthaft wuchernde und sich in keiner Weise zurücknehmende Darstellung eines Shango Priesters. Entscheidend für diesen manifesten Unterschied ist der jeweilige Bezugsrahmen der Darstellungen: Der Tanzstab ist Teil der religiösen Kultur der Yoruba und wird erst in der Kommunikation mit dem Benutzer lebendig, der ausschließlich ein Shango Priester oder eine Shango Priesterin sein kann. Die den Stab krönende Figur fungiert hier als überindividuelles Symbol. Demgegenüber visualisierte Seven-Seven seinen Shango Priester als exklusive Portraitstudie, die keinen vergleichbaren und ausschließlichen Bezugsrahmen kennt und somit ein Beispiel für eine neue Kontextualisierung von Kultureigenem ist.

⁹² Ähnliches beobachtete bereits Frobenius: „Später werden wir erkennen, dass die Figuren und sonstigen Darstellungen und Symbole niemals eigentliche Bilder der Götter sind, sondern vielmehr die Priester und Menschen repräsentieren, welche gerade diesem oder jenem Gotte ein Opfer oder eine Zeremonie darboten.“ (Frobenius 1912: 197)



18 *Dancing Shango Priest*, Federzeichnung, o.M., um 1970 (Abb. 63)



19 *Obatala Priest*, Mischtechnik auf Sperrholz, 127 × 66 cm, 1976 (Abb. 64)

Jahre später wurde ein Shango Priester erneut Bildthema einer Federzeichnung, und in einer besonderen Eigenschaft, nämlich tanzend dargestellt (Abb. 63). Im Gegensatz zu der zuerst besprochenen Federzeichnung finden sich jetzt keine plakativ ikonographischen Verweise auf den Priester des Donnergottes. Allerdings konnte eine gewisse formale Ähnlichkeit zwischen der Körperhaltung dieser Seven-Sevenschen Figur (mit ihren seltsam angewinkelten und verdrehten Armen) und der abstrahierten Darstellung einer gestickten Figur aus dem rituellen Kontext des Shango Kultes entdeckt werden. Sie befindet sich auf dem so genannten *laba-shango*, eine Ledertasche, die zur Ausstattung eines Shango Priesters gehört und im Schrein des Gottes aufbewahrt wird. Ob es sich dabei um eine bewusst formal-ästhetische Übernahme handelt, bleibt Spekulation. Eindeutig ist dagegen, dass der tanzende Priester mittels Körperhaltung wie Physiognomie höchst expressiv anmutet: die Arme ausufernd, der Stand breitbeinig und energisch, die Zähne gebleckt und der Blick mit den halb heruntergezogenen Lidern und dennoch hervorstechenden Augen wild.



20 *laba-shango* (so geannte Shangotasche) zu der etwa Frobenius schreibt:“ [...] an den Wänden bei den Alltären hängen die großen Gemusterten Ledertaschen, deren Sinn und Bedeutung durch keinerlei mythologische Erklärung verständlich sind.“ (Frobenius 1922: 244) (Abb. 65)

Ganz im Gegensatz dazu erscheint die Portraitstudie eines Obatala Priesters von 1976 (Abb. 19), der sitzend und mit gesenktem Blick eine in sich ruhende, geschlossene Körperhaltung einnimmt. Auch bei dieser Arbeit gestaltet sich der Nachweis eindeutiger, tradierter Symbole eher sperrig. Anhaltspunkt kann jedoch die zarte, helle Farbgebung der mit Farbkreide kolorierten Zeichnung sein. So ist die dem zugleich ältesten und weisesten *orisha* zugeordnete Farbe weiß und steht für Reinheit, Stille und Meditation. Seine Verehrer tragen dementsprechend weiße Kleidung, Perlen und Armringe. Beschäftigt man sich mit den Mythen um Obatala ist Zusätzliches zu entdecken, was Aufschluss über das Gefäß auf dem Kopf des Priesters geben kann. Seiner Form nach erinnert es an eine mit einem Pfropf zu verschließende Kalebasse, ein klassisches Behältnis für Flüssigkeiten, insbesondere Palmwein, der in den Schöpfungsmythen der Yoruba eine besondere Rolle spielt (vgl. Fußnote 73). Noch eine Spur ergibt sich aus der weiteren Sichtung der Mythen. Auf der Reise zu seinem Freund Shango traf Obatala Eshu, den göttlichen Trickster der Yoruba. Listenreich in Gestalt einer alten Frau auftretend, bat er Obatala, ein Gefäß mit Palmöl auf seinem Kopf zu tragen. Obatala kam dieser Bitte nach und Eshu goss ihm das Öl über den Kopf. Statt sich zu beklagen, ging Obatala ruhig zum Fluss, um sich zu reinigen. Doch Eshu ersann täglich neue Leiden für Obatala, die dieser allesamt gelassen ertrug. Die Idee des Tragens und mehr noch des Ertragens prägt demnach Obatala. Seven-Sevens Ausstattung des Obatala Priesters mit einem auf seinem Kopf zu tragenden, voluminösen Gefäß könnte als Verweis auf diese mythologische Erzählung und der ihr innewohnenden Symbolik verstanden werden.

Für beide Priesterdarstellungen gilt, dass sich ihre Zuordnung zu bestimmten *orisha* als mühsam erweist, sofern eine rein ikonographische Entschlüsselung von Bildzeichen nicht durch weitere



21 Portraitstudie eines Shango-Priesters,
Foto: Ulli Beier, 1960 (Abb. 66)



22 Portraitstudie eines Obatala-Priesters, Foto: Ulli Beier, 1957
(Abb. 67)

Verweise ergänzt wird. Dann jedoch zeigt sich, dass mittels dieser Arbeiten zwei Charaktere in ihren markanten Ausprägungen vorgestellt wurden. Das Wissen über die Wesensverschiedenheit der *orisha*

gehört zu den existenziellen Parametern von Yoruba Kultur und ist kollektive Erfahrung. Versinnbildlicht wird dies beispielsweise durch die eckigen wie diagonalen Tanzbewegungen des Shangos Priesters als Entsprechung des irrationalen Benehmens und der heftigen Launen des Donnergottes (vgl. Àjàyí 1997). Ebenso aufschlussreich ist eine von Beier während der fünfziger und sechziger Jahre aufgenommenen Portraitserie. Präzise offenbaren sich in diesen Portraits die von einander verschiedenen Wesenszüge der *orisha*, wie sie sich in der Physiognomie der Priester und Priesterinnen widerspiegeln. Und nicht zuletzt findet dieser Unterschied der Temperamente, ausgedrückt in der expressiven Wildheit eines Shangos oder in der Introvertiertheit eines Obatalas Priesters, bereits Niederschlag in der frühen ethnographischen Literatur (vgl. Frobenius 1912). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es für die Darstellung dieser beiden Priester gar keiner expliziten Symbolik bedurfte, sondern allein die Visualisierung ihrer kulturspezifisch bekannten Wesenszüge ausreichte, um sie kenntlich zu machen. Vor diesem Hintergrund sind „*Dancing Shango Priest*“ und „*Obatala-Priest*“ weder als plakative Illustrationen (z.B. Widdergehörn = Shango) noch als durch phantasievolle Zugaben gekennzeichnete Portraitstudien zu verstehen, sondern sie transportieren gleichsam in Reinform indigenes Wissen, wie es in dieser Deutlichkeit in Twins Seven-Sevens Oeuvre einmalig bleibt.

Von Oshun dem Fluss und Oshun der Schutzgöttin Oshogbos war in verschiedenen Kapiteln dieser Untersuchung bereits die Rede. Im Kontext der folgenden Exponatbeschreibung ist es notwendig, die Flussgöttin etwas ausführlicher zu charakterisieren. Dienlich sind hierfür die auf seiner Feldforschung 1937 und 1938 basierenden Ausführungen Bascoms, die solche Beier ergänzt wurden:



„The Oshun River rises in Ekiti in the east and flows past the city of Oshogbo where her principal shrine attended by a virgin and decorated with figures cast in brass, is located. Her principal’s symbols are river-worn stones, small brass rods which distinguish her from other river deities. Her shrines also include pots of water from which her worshippers may drink, and sixteen’s cowries which they use in divination. [...] Oshun is owner of brass, and her worshippers wear brass bracelets as their insignia and dance holding a brass fan or a brass sword. She fights by causing dysentery, stomach ache, and menopause. Her principal taboos are guinea corn, guinea corn bear, and snails. Her foods include a thin soup made of wild lettuce, yam porridge, bean porridge, several other bean dishes, and honey. Her favourite drink is maize bear. [...] Tall, light skinned, and with beautiful breasts, she is described as bathing several times a day, primping before a mirror, and wearing brass bracelets from the wrist to the elbow. Her hair was long and straight until Yemoja, [Göttin des Flusses Ogun], who is black-skinned, stole it from her while Oshun was busy at her indigo dye-pots. Oshun cast her sixteen cowries [Orakelbefragung] and learned that Yemoja was the thief, but she was unable to recover her hair. So she added grass, cloth, and indigo dye to what little hair she had

23 *Oshun, Goddess of Fraternity*,
kolorierte Tuschzeichnung auf
Karton, 63,5 × 37,5 cm, 1997
(Abb. 68)

left and make a top-knot, which is like the false hairpiece worn by her priests at Oshogbo.“ (Bascom 1969: 90)

Während Bascom insbesondere die Schönheit und damit implizite auch die Jugendlichkeit Oshuns beschrieb, die er als „Yoruba Venus“ betitelte, verwies Beier auf eine Persönlichkeit, die sowohl „verführerische junge Frau“ als auch „alte Zauberin“ sein kann:

„Bronze und Papageienfeder auf samtener Haut. - Weiße Kauri Muscheln auf schwarzen Hüften. - Ihre Augen funkeln im Wald wie die Sonne auf dem Wasser. - Sie ist die Weisheit des Waldes. - Sie ist die Weisheit des Flusses. - Wo der Arzt versagt, heilt sie mit frischem Wasser. - Wo die Medizin versagt heilt sie mit kühlem Wasser.“ (Beier 1991: 24)

In Seven-Sevens beinahe popig kolorierter Tuschzeichnung „*Oshun, the Goddess of Fraternity*“ von 1997 (Abb. 68) wird die Flussgöttin Oshun frei zu einer „Göttin der Brüderlichkeit“ umbenannt. Diese Betitelung legt die Vermutung nahe, auch inhaltlich eine von der Mythe abweichende Darstellung vorzufinden, was aber nicht der Fall ist. Eine zumindest hypothetische Erklärung für diesen Titel ist seine falsche Wiedergabe, zumal auch sonst unterschiedliche Bezeichnungen für nachweislich gleiche bildendkünstlerische Arbeiten im Oeuvre vorkommen. So wurde etwa eine 1985 in Sydney entstandene Radierung als „*Goddess of fertility*“ aufgeführt, obwohl auf dem Abzug des Blattes deutlich „*Goddess of farternity* [orthographisch falsch]“ zu lesen ist (vgl. Beier 1999:XIII). Vorstellbar ist deshalb, dass diese orthographisch recht nahe beieinander liegenden Begriffe ein zweites Mal verwechselt wurden. Auch inhaltlich sind dafür Argumente zu finden: Oshun als „Göttin der Fruchtbarkeit“ zu betiteln, entspricht durchaus den ihr unter anderem zugeschriebenen Fähigkeiten.

Zentrale Figur der Tuschzeichnung ist Oshun, die knietief im Wasser stehend und deutlich erkennbar ihrer ehemals prächtigen Haare beraubt jenen durch Bascom beschriebenen künstlichen „*top-knot*“, trägt. Auf ihrem Kopf befindet sich ein Behältnis, dessen Frontseite ein klassisches Motiv der *adire*-Kunst ziert, der traditionell von Yoruba Frauen ausgeführten Indigobatik. Dieser erste Verweis auf die bei Bascom notierte Tätigkeit Oshuns - „*busy at her indigo dye pots*“ - wird durch die als Stoffbahnen zu identifizierenden „Stränge mit Fischen“ verstärkt. Die Wahl dieses Motivs ist keineswegs zufällig, steht doch der „Fisch“ im engen Zusammenhang mit der rituellen Begehung des Oshun Festes (vgl. Abb. 45): Zur Schlusshandlung dieses sechzehn Tage dauernden Festes gehört die Übergabe einer mit Essen gefüllten Kalebasse an Oshun. Fische, die nicht zuletzt als Symbol des Königs gelten, sollen damit angelockt werden. Kern des Rituals ist die jährliche Erneuerung des Pakts zwischen dem *Atoaja* und Oshun als Schutzgöttin der Stadt. Darüber hinaus hilft Oshun durch ein Bad im Fluss bei speziellen Leiden wie Unfruchtbarkeit. Frauen, die im fruchtbarkeitsspendenden Oshun baden und daraufhin Kinder bekommen, weihen diese der Göttin. Beide Aspekte dienen letztlich der Harmonisierung zwischen Mensch und *orisha*, dem Herstellen eines Gleichgewichtes und berühren damit ein wesentliches Merkmal von Yoruba Religion. Als bildsprachliche Umsetzung hierfür mögen die in harmonischer Gleichmäßigkeit die Stoffbahnen hinauf wie hinab ziehende Fische gelten, gleich einem ewig währenden und aufrechtzuerhaltenden Kreislauf.

Der Vergleich von Mythe, anteiliger Beschreibung des Rituals und der Tuschzeichnung verdeutlicht, dass hier von einer Illustration im engen Sinne gesprochen werden kann. Bei der Bearbeitung des



24 *The founder of Oshogbo*, reliefartiges Sperrholzbild, 121 × 66 cm, um 1990 (Abb. 69)

Themas „Oshun“ findet sich weder jener ausschmückend phantasievoll extrovertierte Charakter bereits besprochener Arbeiten des Oeuvres, noch die exklusive Intensität und Innerlichkeit, mit der Seven-Seven religiöses Wissen in den Arbeiten „*Dancing Shango Priest*“ und „*Obatala Priest*“ transportierte. Vielmehr fühlt man sich an Darstellungen erinnert, deren religiös-mythologischer Hintergrund durch eine populäre Aufarbeitung vermittelt wird und in diesem Sinne durchaus mit farbenfrohen Darstellungen beispielsweise der europäischen Martins-Legende vergleichbar ist. Auch in weiteren, insbesondere aus den neunziger Jahren stammenden Arbeiten des Künstlers wird mythologisch legendenhafter Erzählstoff in ähnlicher Art und Weise verarbeitet, wofür die um 1990 entstandene Arbeit „*The founder of Oshogbo*“ (Abb. 69) exemplarisch stehen mag.

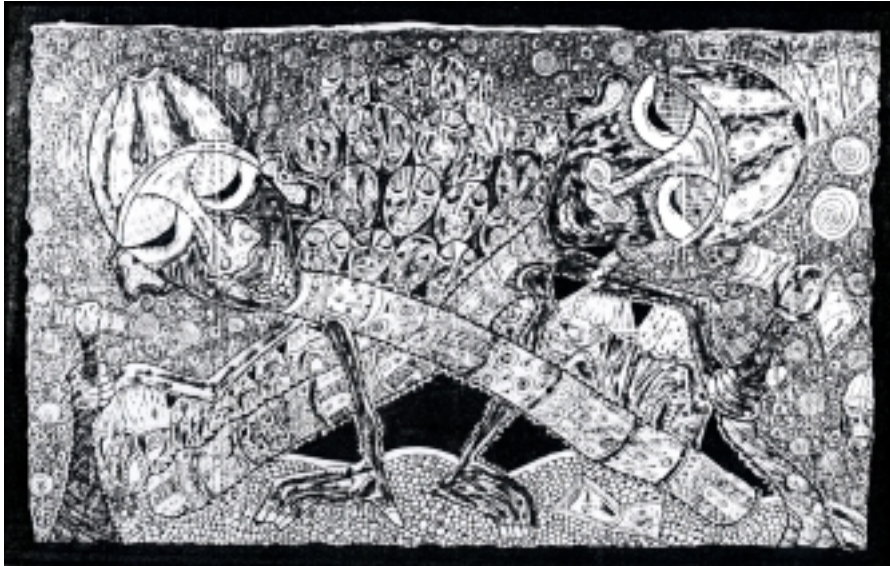
Die Geschichte der Stadtgründung Oshogbos ist fest mit derjenigen der Brüder Laaro und Timehin verbunden. Letztgenannter macht sich nach einem Thronstreit auf die Suche nach neuen Siedlungsgebieten:

„Er [Timehin] war ein mächtiger und erfahrener Jäger. Der Wald, durch den er wanderte, war so dicht, dass er sich wochenlang durch die Baumkronen bewegte, ohne je einen Fuß auf den Boden zu setzen. Als er die Stelle im Wald erreicht hatte, wo heute der Königsmarkt von Oshogbo ist, stieß er auf einen weiblichen Elefanten mit seinem Jungen. In rücksichtslosem Übermut erschoss er das Muttertier und band das Junge an einen Baum. [...]“ (Beier 1991: 143).

Dieser und weitere Frevel führen zur Konfrontation zwischen der Flussgöttin Oshun und dem als „übermenschlich mächtig“ beschriebenen Jäger Timehin. Reue empfindend lenkt Timehin ein und verspricht, das Gebiet der Göttin, den heiligen Hain, zu verlassen. Tatsächlich schickt er seinen Bruder unter der Maßgabe, jenes Gebiet zu schützen, dorthin, um eine Stadt zu gründen. Der daraus resultierende und jährlich zu erneuernde Pakt mit der Flussgöttin Oshun ist nicht zuletzt ein Beispiel für die partiellen Überschneidungen von volksgeschichtlicher Erzählungen und Mythe.

In „*The founder of Oshogbo*“ stattete Seven-Seven die Figur mit einem Gewehr und wies sie damit eindeutig als Jäger aus, dessen Eigenschaft, „übermenschlich mächtig“ zu sein, sich in der Fähigkeit zeigt, einen Elefanten schultern zu können. Seven-Seven griff damit auf zwei markante Elemente der Stadtgeschichte zurück, die weitläufig bekannt und zu den lokal wie populär rezipierten Episoden gehören.

Das letzte hier zu nennende Beispiel für die facettenreiche bildthematische Bearbeitung von Yoruba Religion und Mythologie Twins Seven-Sevens ist das reliefartige Sperrholzbild „*Dancing snakes and the spirituel crowd*“ (Abb. 70).



25 *Dancing snakes and the spiritual crowd*, reliefartiges Sperrholzbild, 66,5 × 105 cm, um 1975 (Abb. 70)

Es zeigt zwei äußerst ausgelassene, kopflastige und wider die Natur ausgestattete Schlangenwesen, die vor und für eine Menschenmenge, die durch das im Titel ergänzte Adjektiv zu einer besondern wird, tanzen. „*Spiritual*“ ist zunächst der einzige Anhaltspunkt dafür, dass diese Arbeit in einem wie auch immer gearteten religiösen Kontext stehen könnte.

Die Figur der Schlange ist zwar in den Volkserzählungen der Yoruba präsent und wird dort mit bestimmten Eigenschaften verbunden. Der durch Seven-Seven inszenierte „Schlangentanz“ ist jedoch eine phantastische Erfindung, dessen Orientierung an tradierten, aus der Kultur der Yoruba übernommenen Vorbildern nicht nachgewiesen werden konnte. Demgegenüber sind die Requisiten der Schlangen eindeutig kulturell zu verankern. Der jeweils in einer Hand gehaltene Tanzstab zeigt an seinem oberen Ende deutlich die Form der Doppelpaxt und damit eines der manifesten Symbole Shangos, wie sich dieses Symbol auch in der Form der diagonal gekreuzten Schlangen und in dem bündelartigen Gegenstand im Vordergrund findet. Wie passen zwei tanzende Schlangen und Shango zusammen? Bislang unerwähnt blieb, dass man dem *orisha* Shango nachsagt, an der Geburt von Zwillingen beteiligt gewesen zu sein, deren Sonderstatus bereits im vorangegangenen Kapitels verdeutlicht wurde. Entscheidend im Zusammenhang mit dem Bildthema ist der Glaube, dass Zwillinge eine gemeinsame Seele besitzen. Genau diese Vorstellung des „Zwei-in-Einem-Seins“ visualisierte Seven-Seven treffend, indem nicht nur die Tanzbewegungen der beiden Schlangen harmonisch aufeinander abgestimmt sind, sondern gleichermaßen der Eindruck entsteht, als leihe jeweils die eine der anderen den Arm, der dann die Funktion eines stützenden Beines übernimmt, um nicht aus dem Gleichgewicht zu geraten. Unter der Voraussetzung, dass es sich bei diesem Bildbeispiel um die Darstellung eines unter der Mithilfe Shangos entstandenen Zwillingspaars handelt, erlangt auch die Bezeichnung der Menschenmenge als „*spiritual*“ Plausibilität, ist doch die Ehrung Shangos ebenso wie die von Zwillingen und ihren Müttern im privaten wie öffentlichen religiösen Kontext ein fester Bestandteil von Yoruba Kultur.

In „*Dancing snakes and the spiritual crowd*“ spielte Seven-Seven demnach mit dem Symbol „Doppelaxt“ und führte (bei näherem Studium) den Betrachter auf die Spur, in den zwei Schlangen ein Zwillingsspaar zu entdecken. Zu bewerten ist diese Arbeit deshalb nicht nur als ein prägnantes Beispiel für den Transfer kulturspezifischen Wissens in eine phantastische Bildsprache, sondern sie steht ebenso für die Benutzung eines tradierten Symbols als kulturelles Zitat, mit dem Seven-Seven gleichermaßen frei wie spielerisch verfuhr.

5.2.4 Volkserzählung und Fabel als Anleihe

Zu den Regelmäßigkeiten von Twins Seven-Sevens Oeuvre gehört eine Affinität zum Literarischen oder ganz einfach die Lust am Erzählen von Bildergeschichten. Dabei sind die literarischen Gattungen, derer sich Seven-Seven bediente äußerst verschieden, wie auch sein Umgang mit diesen Quellen, die von detailgetreuer Wiedergabe über Variationen und Neuerfindungen bis hin zur bloßen Inspiration alles einschloss. Neben der künstlerischen Verarbeitung von klassischen Yoruba Mythen und von „*Fantasy*“, als was man Tutuolas Werke im weitesten Sinne bezeichnen könnte, wird im Folgenden das weite Feld der Volkserzählungen und Fabeln näher beleuchtet und eingegrenzt.

Über Jahrzehnte hin lässt sich immer wieder die Personalisierung von Tiergestalten im Oeuvre beobachten. Der als möglicher Bewohner des „*Bush of Ghosts*“ identifizierte *yimiyimi*, aber auch „*Guy*“, der traurige Gorilla im Londoner Zoo sind hierfür frühe Beispiele. Ob dies bereits als eine Reminiszenz an die allseits beliebten und sich durch tierische Protagonisten ausweisenden *trickster tales* zu lesen ist, sei dahin gestellt. Tatsächlich geht es bei den „trickster“ Geschichten um Volkserzählungen, wobei sich dieser Überbegriff auf die Gesamtheit von populären und durch den Volksmund überlieferten Erzählungen bezieht, die sich im Gegensatz zur Mythe auch durch das Aufgreifen profaner Themen auszeichnen. Die *trickster tales* sind eine Untergattung derselben. Über sie schrieb Oyekan Owomoyela: „Usually embodied in animal form, the trickster is strikingly human in habits, predisposition, and weakness.“ (Owomoyela 1997: introduction)⁹³

Während in anderen Teilen Afrikas Spinne, Hase oder Schakal diese Rolle übernehmen, ist der *trickster* der Yoruba traditionell Ajapa, die Schildkröte. Mit der wörtlichen Übersetzung von *trickster* als „dem Schwindler“ wird angedeutet in welche Richtung der Charakter Ajapas weist. Dennoch reicht dieser Begriff nicht aus, um die komplexe Persönlichkeit Ajapas, die überdies eine eindeutig männliche Figur ist, erschöpfend zu beschreiben. Es besteht eine gewisse charakterliche Analogie zwischen Ajapa, der Schildkröte und Reinecke Fuchs, dem facettenreichen Protagonisten der europäischen Fabel. Erzählungen, in denen der faule und immer hungrige Ajapa nach einer geeigneten Mahlzeit Ausschau hält und ihm dafür alle Mittel heilig sind, gehören zweifelsohne zu den Klassikern unter den *trickster tales*. Einführend schrieb Owomoyela:

⁹³ Bei dem in Oshogbo aufgewachsene Oyekan Owomoyela handelt es sich um einen bekannter Erzähler von *trickster tales* und Professor für englische Literatur an der Universität Nebraska (USA).

„As his descriptive epithet `Master of Sundry Wiles´ denotes, Ajapa is renowned for his almost inexhaustible supply of mischievous tricks to secure some advantage for himself with little or no expenditure of physical effort or material resource. This endowment compensates in certain grievous inadequacies in his character. For example, Ajapa is so lazy that he will not work to make a living. Plagued by an inveterate aversion to work, in time of both scarcity and plenty he relies on trickery and the reluctant generosity of some friend or neighbours to obtain food. Matching his shiftlessness is an insatiable appetite so powerful that, as in the story of his instant pregnancy, it gets the better of him though he had been warned it would be his death.“ (Owomoyela 1997: xi)

Die Verkörperung bestimmter Charaktere mittels Tierfiguren in den Volkserzählungen ist damit freilich nicht erschöpft. Gleichermäßen Protagonist ist Erin, der Elefant, das älteste und weiseste Tier im Busch und Beschützer (Vater) der übrigen Tiere. Wie unschwer zu erraten, reihen sich zahlreiche Geschichten um das Zusammentreffen dieser beiden unterschiedlichen Charaktere. Austragungsort dieser Begegnungen ist der Busch. Er jedoch ist nicht nur traditioneller Aufenthaltsort für Tiere und Geister, sondern auch der Berufsgruppe der Jäger zugänglich, die dadurch zu einer besonderen wird, weil sie über Erfahrungen mit den Bewohnern des Busches verfügt. Jäger haben in der Kultur der Yoruba ihre eigenen Balladen, die *ijala*, und besingen darin die Tiere des Busches oder rühmliche Taten großer Jäger, deren Geschichten unablässig weitertransportiert werden. Prominentestes Beispiel hierfür ist sicherlich der als erster auf Yoruba erschienener Roman „*Ogbuju ode ninu igbo irunmale*“ (Der kühne Jäger im Wald der vierhundert Götter) des Autors Daniel Olunrunfemi Fagunwa (1910-1963), dessen Protagonist, der Jäger Akara-Ogun, die Geheimnisse des Waldes erkundet und dabei mannigfaltige Abenteuer erlebt (vgl. Seiler-Dietrich 1984).

Selbstverständlich schöpfte Twins Seven-Seven aus diesem reichhaltigen Fundus und schuf seine



26 *The Tortoise and the Forbidden Eggs*,
Radierung, 38 × 56,5 cm, 1985 (Abb. 71)

eigenen Bildergeschichten um Schildkröte, Elefant und Jäger.

Die Radierung „*The Tortoise and the Forbidden eggs*“ von 1985 (Abb. 71) gehört zu jenen Arbeiten, die während seines Sydney-Aufenthaltes entstanden und die durch den Künstler kommentiert wurden (vgl. 5.1.1).

„This is the king of tortoises, trying to steal the forbidden eggs from this bird. The bird is very angry and she is flying out of the place crying. In the background you have some palm trees.“ (Seven-Seven in: Beier 1999: 195)

Ob es sich bei den „*forbidden eggs*“ um einen feststehenden Begriff handelt, ihnen gar eine tradierte symbolische Bedeutung zukommt, konnte nicht festgestellt werden. Demgegenüber leicht zu ermitteln ist das Bildthema: Es geht um die Aneignung fremden Besitzes durch die Schildkröte, deren Macht durch den Zusatz „*king*“ im Kommentar des Künstlers verstärkt wurde. Ein Indiz, dass es sich

hier um eine Adaption des klassischen Ajapa handelt, ist die Vergabe eines männlichen Titels an Letztgenannte. Der Vogel, personalisiert durch das Pronomen „she“, ist demgegenüber weiblich. Für die Darstellung der Szene wählte Seven-Seven den Moment kurz vor dem Raub. Als würde das Geschrei des Vogels auf die noch frische Tat aufmerksam machen, hält die Schildkröte inne und blickt dem Betrachter geradewegs in die Augen. Ausdrucksstark vermittelt ihre Mimik zwischen einem verharrendem sich ertappt Fühlen und einer schelmischen, beinahe aggressiven Dreistigkeit, die insbesondere durch die Gestaltung von Augen- und Mundpartie provoziert wird und keinen Zweifel darüber lässt, dass sie sich ihrer Beute dennoch ermächtigt wird. Mit „*The Tortoise and the Forbidden eggs*“ gelang es Seven-Seven trefflich, einen Charakterzug dieses Yoruba *tricksters* auf den Punkt zu bringen.

Die Konfrontation zwischen Jäger und Elefant ist das Thema der Radierung „*The Hunter and the angry Father of beasts*“ von 1985 sowie des sechs Jahre später entstandenen reliefartigen Sperrholzbildes „*Hunters and the Father of the Beasts*“. Wie in beiden Titeln angezeigt, wurde der



27 *The Hunter and the angry Father of beasts*, Radierung, 56 × 38 cm, 1985 (Abb. 72)

Elefant als „Vater der (wilden) Tiere“ personalisiert und übernahm damit die ihm innerhalb der Volkserzählungen zukommende klassische Rolle von Erin dem Elefanten. Einerseits als alt und weise charakterisiert, womit nicht zuletzt Besonnenheit impliziert wird, beinhaltet seine Persönlichkeit aber auch den Aspekt von ungestüme Wildheit und Autorität:

„The animals of the forest lived in awe of Erin the Elephant, so mighty that he could wrap his trunk around a mature tree and pull it from the ground, roots and all, or if the tree’s girth was such that his trunk could not encompass it, he nevertheless could fell it by bringing his weight to bear against it. His might, and no doubt his resounding footfall, caused his fellow animals to celebrate him as the lone stalwart that causes the forest to tremble and quake.“(Owomoyela 1997: 133)

Diesem Persönlichkeitsentwurf folgte die Darstellung des Elefanten in „*Hunters and the Father of the beasts*“ (Abb.

73). Im wahrsten Sinne des Wortes scheint der Wald vor dem unbändigen Ausbruch des Elefanten zu erzittern. Mit erhobenem Rüssel und Vorderbeinen lässt er einen der Jäger Kopf stehen, einen anderen die Flucht ergreifen und auch der Rest sieht zu, wo er bleibt. Durch diese in alle Richtungen auseinander preschenden Jäger ebenso wie durch den trotz seines massigen Körpers ausgesprochen agil wirkenden Elefanten gewinnt die Szene an kraftvoller Dynamik. Und selbst der kleine Elefant, den der große, so ließe sich vermuten, beschützen will, wird kurzerhand übermütig.



28 *Hunters and the Fathers of beasts*, reliefartiges Sperrholzbild, 115 × 115 cm, 1991 (Abb. 73)

„*Hunters and the Father of the Beasts*“ zählt ohne Zweifel zu jenen als plakativ folkloristisch zu bezeichnenden Arbeiten des Oeuvres. Die Jäger, durch die typische Form ihrer Mützen eindeutig als Yoruba ausgewiesen, geraten in eine Auseinandersetzung mit dem Elefanten, der zum Repertoire tradierter Tierfiguren der Volkserzählungen gehört. Seven-Seven würzte diese Szene mit einem humorvollen und für ihn typischen Augenzwängern: Längst gefangen, an den Füßen zusammengebunden und geschultert, erlangt der Vogel durch den Auftritt des Elefanten zu neuem Selbstbewusstsein und beißt den fliehenden Jäger beherzt in die Kniekehle.

mächtigen Rüssel um den Jäger zu legen und ihn mühelos unter seine Kontrolle zu bringen. Zeuge dieser Szene werden neben den deutlich zu identifizierenden Vögeln zahlreiche Wesen, bei denen es sich ebenso gut um weitere Jäger, Waldgeister oder auch Tiere handeln könnte. Zumindest drängt sich der Eindruck einer mit Schwanz und Fell ausgestatteten Affenbande auf, die sich im Geäst des Baumes verteilt. Der Wald erscheint hier nicht als simples Stück vegetationsreiche Erde, sondern als ein vital bewohnter Ort, an dem Jäger, Tiere und weitere Bewohner unwillkürlich aufeinander treffen, und entspricht damit jener dichten Atmosphäre zahlreicher (oral-)literarischer Beschreibungen. Eine abschließende vergleichende Betrachtung beider Arbeiten führt zu dem Ergebnis, dass Seven-Seven zwei Facetten ein und desselben Charakters vorstellte, ohne mit der tradierten Rolle Erins zu brechen, der als „*Father of the beasts*“ jeweils über die Angelegenheiten des Waldes wacht und sie in gewisser Weise reguliert, indem er die Jäger in ihre Grenzen weist.

Ogleich die im Titel angekündigte Gemütsverfassung des Elefanten anderes vermuten ließe, vermittelt die Radierung „*The hunter and the angry Father of the beasts*“ (Abb. 72) eine davon abweichende Darstellung, was durch den Kommentar des Künstlers unterstützt wird:

“This is the hunter there, that’s his gun. He had already killed a lot of animals and put them in this basket, rabbits, all kind of animals. The baby elephant was lying under the tree, relaxing. So the mother elephant thought he was about to attack her baby. She wants to crush him against the tree. The monkeys are the spectators. And this is the sunset here, because it was happening in the evening time. The birds are flying up because there are frightened. This pattern has to do with my idea of dust because the elephant was coming with annoyance, kicking up this dust! (Seven-Seven in: Beier 1999: 1997)

Dem Betrachter präsentiert sich ein geradezu erhabener „*Father of the beasts*“, der kaum wie ein durch den Staub stampfender Dickhäuter anmutet, sondern vielmehr die Souveränität des alten, weisen Erin ausstrahlt: Gleichsam im Vorbeigehen scheint er seinen

„*The King of Beasts in a trick trip to be initiated as King of human beings*“ lautet der wüst anmutende Titel einer 1997 entstandenen Arbeit (Abb. 74), der an manche Kapitelüberschrift in Tutuolas Erzählungen denken lässt. Beinahe comicartig entwarf Seven-Seven die Protagonisten dieser popig kolorierten Tuschezeichnung und entspricht damit einer Farbwahl, wie sie gelegentlich die jüngeren Arbeiten des Künstlers kennzeichnet (vgl. Kat. 29, Abb. 68).

Was ereignet sich? Verfolgt von den kritischen Blicken einer Menschenmenge, unter der sich ausweislich des schirmähnlichen Baldachins ein amtierender König befindet, vollzieht die Schildkröte das Wunder: Der Elefant soll als König der Menschen initiiert werden, was den menschlichen König



29 *The King of Beasts in a trick trip to be initiated as King of human beings*, kolorierte Tuschezeichnung auf Karton, 38 × 58 cm, 1997 (Abb. 74)

zweifelsohne interessieren wird! Der lächerlich kleine und zudem gestreifte Elefant ist dem Trommelspiel der um ein vielfaches ihrer eigentlichen Größe angewachsenen Schildkröte offensichtlich erlegen, wodurch sie die Fäden in der Hand hält.

Geradezu grotesk ausschweifend ersann Seven-Seven diese Geschichte, bei der es sich um das Aufgreifen eines wahren Klassikers handelt, denn freilich ist es Ajapa, der die vermeintliche Initiierung Erins, dem Elefanten zum Menschenkönig zum *trick (ster) trip* werden lässt, und damit selbst den mächtigen „Vater des Waldes“ mit ihrer schelmischen Boshaftigkeit reinlegt. Diese Unterlegenheit Erins findet sich auch in Volkserzählungen wie „*Ajapa humbles Erin the Elephant*“ (vgl. Owomoyela 1997). Mehr noch, auch der menschliche König müsste um sein Amt fürchten, gelänge Ajapa dieser Coup. Die Faszination an der Figur Ajapas, die Beier als „Schalk, Witzbold und Provokateur“ bezeichnete, erklärte er im Weiteren:

„Wenn er Streit zwischen den Menschen stiftet, ist es aus Schadenfreude, und wenn er ihre Pläne zunichte macht, so nur, weil er selbst Vorteil daraus zieht. Ijapa hat alle schlechten Eigenschaften des

Menschen: er ist gierig, geizig, verlogen und grausam. Dennoch finden seine Eskapaden die Sympathie der Zuhörer, weil sie seinen Witz, seine Schläue, seine Erfindungsgabe bewundern [...]. Das Faszinierende an der Figur des Ijapa ist, dass er konsequent der Bösewicht ist, dass seine Bosheiten durchwegs gelingen - und es ist gerade die Absurdität dieses Charakters, die die Menschen zum Lachen reizt.“⁹⁴ (Beier 1991: 52)

In *“The King of Beasts in a trick trip to be initiated as King of human beings”* gelang es Seven-Seven, jene von Beier beschriebene Absurdität formal-ästhetisch umzusetzen: Die Schildkröte riesig, der Elefant ergeben entrückt, selbst dem uneingeweihten Betrachter wird die Komik dieser unwillkürlich zumindest zum Schmunzeln reizenden Situation nicht entgehen. Seven-Seven benutzte hier nicht nur die Protagonisten der Volkserzählungen als motivisch gefällige Anleihe, sondern erzählt eine das Wesen dieser tradierten Vorlagen treffend transportierende (Bild-) Geschichte.



30 *Conference of the Birds*, Tusche auf Stoff, 86 × 122 cm, 1997
(Abb. 75)

„*Conference of the Birds*“ (Abb. 75), die zudem eine der wenigen nicht kolorierten Zeichnungen dieses Jahrzehnts ist. Bereits die Bezeichnung „Konferenz“ signalisiert, dass es sich um ein zielgerichtetes Zusammentreffen handelt, eine beratende Sitzung der Interessenvertretung der Vögel, so ließe sich vermuten, die hier abweichend zu ihrer Darstellung im übrigen Oeuvre nicht als Statisten auftreten, sondern Hauptakteure sind. Der Plenumscharakter der Szene wird durch eine Vogelfigur unterstrichen, die ob ihrer enormen Größe als Wortführer interpretiert werden kann. Konferenzort ist, eindeutig durch die Vegetation gekennzeichnet, der Busch als klassischer Lebensraum der Vögel. Ebenso wenig, wie sich der Gegenstand der Konferenz ermitteln lässt, gibt es haltbare Hinweise dafür, dass es sich um die Adaption einer Volkserzählung der Yoruba handelt. Stattdessen bezieht sich der Titel dieser Arbeit auf die keineswegs unbekannte Sufi-Fabel *„Mantiq ut-Tair“* des persischen Poeten

Dass Tierfiguren personalisiert und zu Trägern spezifischer Rollen wurden, erschöpft sich im Oeuvre nicht in der Bezugnahme auf die Volkserzählungen der Yoruba. Vielmehr findet sich dieses Motiv in weiteren Arbeiten des Künstlers, deren Gemeinsamkeit in der Darstellung vom Zusammentreffen mehrerer Tiere besteht. Ein Beispiel hierfür ist die Ende der neunziger Jahre entstandene Tuschzeichnung

⁹⁴ Der Yoruba *trickster* taucht sowohl unter dem Namen „Ajapa“ als auch „Ijapa“ auf.

Farid ud-Din Attar, die in der englischen Übersetzung von C.S. Nott den Titel „Conference of the Birds trägt.“⁹⁵

„Attar benützt das bekannte Sinnbild von Tieren anstelle der Menschen; er entwickelt eine wunderbare Geschichte von tausenden Vögeln (Aspiranten) die geleitet von Hoopee (Hudhud), dem Boten des Weges, aufgeregt die Reise zu dem König der Vögel, Simurgh, beginnen.“ (G.F.K. 1994: 2)



31 Kate Adamson: Illustration zu „The Conference of the birds“, der 1969 (1954) bei Routledge edierten Ausgabe der Sufi-Fabel *Mantiq ut-Tair* von Farid du-Din Attar. (Abb. 76)

Es ist reine Spekulation, ob Seven-Seven diese literarische Vorlage, die erstmalig Mitte der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts in englischer Übersetzung vorlag, kannte und es sich bei der großen Vogelfigur der Tuschezeichnung möglicherweise um eine Visualisierung der Endszene dieser Sufi-Fabel handelt, derzufolge die Vögel nach langer Reise und vielen Prüfungen König Simurgh treffen. Fest steht jedoch ist, dass es keinerlei Übereinstimmungen zwischen der Tuschzeichnung Seven-Sevens und den Pinselzeichnungen der Illustratorin der englischen Ausgabe Kate Adamson gibt. Sie entwickelte ihre filigranen Zeichnungen auf der Basis des alten persischen Manuskripts „*Mantiq ut-Tair*“. Abgesehen von einer einzigen ganzseitigen Illustration dienen ihre stark im Naturalistischen verhafteten Vögel, die sich beispielsweise deutlich als „Wiedehopf“, „Pfau“, „Eule“ oder „Falke“ voneinander unterscheiden, vor allem der Repräsentation ihrer Charaktere und finden sich jeweils als Einzelstudien zu Beginn der ihnen gewidmeten Kapitel, etwa „*The hawk makes an excuse.*“ (Farid ud-Din Attar 1969: 23).

Während in „*Conference of the Birds*“ über den Grund des Zusammentreffens der Vögel nur spekulieren werden kann, schuf Twins Seven-Seven mit „*Assembly’s Headache*“ (Abb. 77) und „*Political Conference of the Beasts*“ (Abb. 79) zwei bildthematisch leichter zu erschließende Arbeiten, wobei die eindeutig in Richtung Politik weisende Titelwahl gleichermaßen rar wie ungewöhnlich im Oeuvre ist. In beiden Arbeiten werden wiederum Tiere zu Protagonisten als Teilnehmende an einer „politischen Konferenz“ oder an einer (politischen?) Versammlung, die ihnen Kopfschmerzen bereitet. Übereinstimmend zeigt sich hier eine deutliche Analogie zu einem, nun auf

⁹⁵ Thematisch behandelt diese Fabel aus dem zwölften Jahrhundert das ewig universale Thema von der Suche nach Wahrheit, dem Wissen um spirituelle Dinge und der Ergründung des Mysteriums von Einheit und Pluralität aller Wesen.

eine visuelle Ebene transportierten Genre: Es ist die insbesondere in der europäischen Tradition bekannte satirische Fabel und ihre teils subtil feinfühlig Weise, gesellschaftspolitische Machtverhältnisse und Unstimmigkeiten zu thematisieren. Die eingesetzten Tiere bleiben zwar in ihren Eigenarten tierisch, stehen aber unverkennbar für bestimmte menschliche Prototypen, wie etwa Diktator und Untergebener (vgl. Lall 1979). Durch die Nutzung dieses literarischen Werkzeugs schafft sich der Autor ein Ventil, indem „*through the mouth of the animal characters the writer dramatises his criticism of contemporary society laying all the blame in the animals saying [...]*“ (Lall 1979: 7). Darüber hinaus konnte auch innerhalb der oral-literarischen Tradition der Yoruba zumindest ein Verweis auf eine ähnliche Gattung gefunden werden. Lawuyi führte in seinem Essay „*The Tortoise and the Snail: Animal Identities and Ethical Issues Concerning Political Behaviours among the Yoruba of Nigeria*“ die so genannte *alo* als eine Erzählung an, die „*sociological imagination on political behaviours*“ offeriere (Lawuyi 1988: 29). In diesen Erzählungen dominiert allerdings das Mischwesen *Ijapa-Igbin* (Schildkröten-Schnecke), die im Oeuvre so nicht zu finden ist. Stattdessen griff Seven-Seven zum einen auf tradierte Tierfiguren der europäischen Fabel zurück, zum anderen ersann er auch wahrlich phantastische Wesen, die jedoch stets deutlich als tierisch erkennbar bleiben.

Schauplatz der Kopfschmerzen bereitenden Versammlung in Seven-Sevens 1985 entstandene Arbeit ist ohne Zweifel ein außereuropäisches Land: Die tropische Vegetation steht für einen dichten Wald ausgestattet mit Palmen sowie Bäumen, deren rundliche Früchte sich bei genauerer Betrachtung als Kakaoschoten identifizieren lassen. Eingefügt in diese Hintergrundkulisse, gleichsam als teilnehmender Beobachter im Schatten einer Palme platziert, ist eine menschliche Figur. Sie könnte exemplarisch für alle jene stehen, die diese Versammlung vor allem deshalb interessiert, weil daraus alltagsrelevanten Folgen zu erwarten sein dürften.



32 *Assembly's Headache*, reliefartiges Sperrholzbild, 127 × 250 cm, 1985 (Abb. 77)

Der Vordergrund wird von einer siebenköpfigen Tiergruppe dominiert, die sich in eine führende und eine in Richtung Opposition weisende Gruppe aufteilen lässt. Diese Zuordnung findet ihren formal-ästhetischen Ausdruck darin, dass vier der personalisierten Tierfiguren eine sitzende Position eingenommen haben und ihre Füße sich allesamt auf einer Art Teppich befinden. Demgegenüber wirken die drei übrigen Figuren, als seien sie just von links kommend eingetroffen, um sich zu Wort zu melden, was insbesondere die Haltung ihrer Gliedmaßen nahe legt.

Majestätisch und durch seine dominante Physiognomie geprägt, geriert sich der Löwe zweifelsohne als tonangebend. Unübersehbar hebt sich seine Kleidung wie auch die der übrigen Figuren der „führenden Gruppe“ von einer traditionell verhafteten Mode ab, wie sie etwa die *agbada* darstellt, jenes weit fallenden Oberkleid, das kombiniert mit einer bauschigen Hose den Status einer nigerianischen Nationaltracht hat. Stattdessen wird mit einer Art Anzug und festem Schuhwerk ganz dem Kleidungscode westlich geprägter Standards entsprochen. Das (ironische) Hinzufügen der europäischen Erfindung „Brille“ unterstützt diesen Eindruck, ebenso wie mit „Löwe und Eule“ klassische europäische Fabelwesen und die ihnen zugeschriebenen Charaktereigenschaften importiert werden. Demgegenüber lassen sich die zwei weiteren, am rechten und linken Ausläufer der Gruppe platzierten Figuren weit weniger eindeutig zuordnen. Dennoch gibt es bildsprachliche Verweise, die ihren Charakter und damit die ihnen zugeschriebene Rolle offen legen: Ausgestattet mit einem Schreibwerkzeug und mit leicht gesenktem Kopf und Blick nimmt sich das gehörnte eselartige Wesen wie ein beinahe devoter Dokumentar dieser Versammlung aus. Sein Gegenüber am anderen Ende lässt sich unterdessen als „*native*“ identifizieren, was die nackten Füße dieses Fabelwesens in einer ebenso handelsüblichen wie populären Sandale gegenüber dem Schuhwerk seiner Mitstreiter belegen. Schließlich spricht auch die allorts in Westafrika beliebte Mütze, die es trägt, für einen afrikanischen Teilnehmer. Neben diesen wie den weiteren bereits genannten Requisiten, die als kulturelle Vokabeln eindeutige Hinweise für eine jeweilige afrikanische respektive euro-amerikanische Zugehörigkeit darstellen, begnügte sich Seven-Seven nicht mit einer simplen Gegenüberstellung. Vielmehr kreierte er auf subtile Weise eine Vermischung beider Kulturen. Es ist jenes dem Kontext „Afrika“ zu zugeordnete Fabelwesen, das barfuss, aber im Anzug geht, afrikanisch bemützt ist und gleichzeitig mit einer Krawatte als dem vielleicht augenfälligsten Merkmal europäisch tradierter Männerversammlungen ausgestattet ist, welches in seinem Äußeren die Hybridisation verkörpert. In ebenso formaler wie plakativer Analogie dazu steht das Requisite der Eule. An gleicher Stelle wie die Krawatte platziert, lässt sich der nach oben weisende Pfeil im weitesten Sinne als eine Waffe identifizieren, deren Zuordnung assoziativ mit der Verortung „außereuropäisch“ einhergeht, wodurch eine weitere Vermischung der genannten Kulturen vermittelt wird.

Dass es sich bei dieser Versammlung um eine wie anfangs noch in Frage gestellte politische Auseinandersetzung handelt, wird vor allem durch die von den Tierfiguren mitgeführten Schriftdokumente deutlich. Twins Seven-Seven bediente sich hier eine Collagetechnik, wie er sie versprengt in seinem Oeuvre benutzte. Einzelne aus Zeitungen ausgeschnittene und auf die

Buchdeckel montierte Begriffe verdichten sich zu einer Summe zeitpolitischer Schlagwörter. Genannt seien hier nur die, welche die Leserichtung vermitteln: „*nation*“ (eselartiges Fabelwesen) – „*problem on borrowed democracy*“ (Löwe) – „*discipline*“ – „*development*“ (Eule) – „*boost to green revolution*“ (barfüßiges Fabelwesen in Sandalen).⁹⁶ Allen gemein ist, dass sie sich auf die Situation eines in die Unabhängigkeit entlassenen afrikanischen Landes und den daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der Suche nach geeigneten Staatsmodellen beziehen, wie es sich am Beispiel der wechselvollen politischen Geschichte Nigerias sicherlich in einer besonders drastischen Weise darstellt. In die Waagschale geworfen wird neben der Frage nach nationaler Identität (*one Nigeria* versus *tribalism*) diejenige nach dem Umgang mit demokratischen Staatsformen. Mahnend hebt der Löwe die Hand, als wolle er einen guten Umgang mit dieser immerhin nur „geliehenen Demokratie“ beschwören, dessen Urheberrecht selbstredend und uneingeschränkt bei der euro-amerikanischen Klasse liegt, als dessen Vertreter er fungiert. Mit „Disziplin und Entwicklung“ werden gleich jene Verhaltensweisen mitgeliefert, die für eine erfolgreiche Umsetzung dieser Staatsform von Nöten seien und nebenbei das Modell einer wachstumsorientierten Industriegesellschaft stützen. Unter dem Schlagwort „Entwicklungshilfe“ lässt sich gleichermaßen die Haltung des afrikanischen Vertreters (barfüßiges Fabelwesen in Sandalen) einordnen, „Stärkt die Grüne Revolution“ heißt sein Rezept.

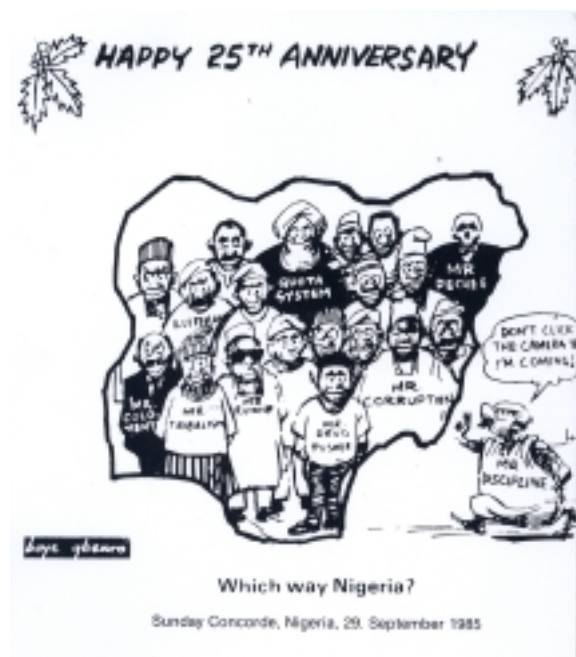
„Faced with an estimated 786 million hungry people in the world, cheerleaders for social orders have an easy solution: we will grow more food through the magic of chemical and genetic engineering. For those who remember the original “Green Revolution” promise to end hunger through miracle seeds [...] the term “Green Revolution” was coined in the 1960s to highlight a particularly striking breakthrough.” (Rosset 2000:1)

Dass die Steigerung von Produktivität - der Wunder-Samen ließ die Ernten in der Tat um Millionen von Tonnen wachsen - nicht zwangsläufig in einem kausalen Zusammenhang mit dem Ende von Hungersnöten steht, ist bewiesen. Dazu, welche Bevölkerungsgruppe davon überhaupt je einen Nutzen hatte, bemerkte Rosset lapidar: „*In a nutshell – if the poor don’t have the money to buy food, increased production is not going to help them.*” (Rosset 2000: 1).

Im gleichen Sinne greift auch der Kommentar des als teilnehmenden Beobachters beschriebenen Menschen im Hintergrund, dem Seven-Seven die Wörter: „*Assembly’s beasts tricks*“ in den Mund legte. Diese Bemerkung wird durch die protestierende Körpersprache der von links kommenden Tiergruppe noch verstärkt. Sie personifizieren außer Frage die Fraktion der „kleinen Tiere“, zum einem durch ihre rein physische Gestalt, zum anderen durch ihre einfache Kleidung und Barfüßigkeit. Sie haben ganz offensichtlich nicht an der Macht teil, doch der der Schlange in den Mund gelegte Bildtitel „*Assembly’s headache*“ macht deutlich, dass sie diejenigen sind, die sich der Verfahrenheit der von den Machthabern propagierten Rezepte durchaus bewusst sind.

⁹⁶ Wenngleich die für diese Bildanalyse benutzte Reproduktion (Magnin 1996: 93) hochwertig ist, konnten trotz Zuhilfenahme einer Lupe nicht alle aus Zeitungen ausgeschnittenen und als Collage zusammengefügte Begriffe entschlüsselt werden.

Damit griff Seven-Seven ein zeitpolitisch hoch aktuelles Thema auf, dessen Brisanz anlässlich der fünfundzwanzig Jahrfeiern der nigerianischen Unabhängigkeit nochmals an Schärfe gewann. Es kann deshalb mehr als gemutmaßt werden, dass 1985 kein zufälliger Zeitpunkt für eine der wenigen



33 *Happy 25th Anniversary - Which way Nigeria? Sunday Concorde, Nigeria 29. September 1985 (Abb. 78)*

Arbeiten im Oeuvre ist, die sich plakativ einer politischen Aussage verschreiben. Vielmehr spiegelt sich in „*Assembly's headache*“ jener Tenor politischer Sackgassen, wie er auch von Karikaturisten der nigerianischen Presse pointiert dargestellt wird. Exemplarisch sei auf die unter dem Titel „*Which way Nigeria?*“ publizierte Zeichnung Boye Qbenros verwiesen.

Mit dem reliefartigen Sperrholzbild „*Political Conference of the Beasts*“ (Abb. 79), das zu den größten Formaten im Oeuvre zählt, gelang Seven-Seven ein höchst expressives Meisterwerk, das nochmals alle seiner Bildsprache eigenen und in dieser Untersuchung besprochenen Eigenschaften sprühend zum Ausdruck bringt (vgl. 5.1.1; 5.1.2).

In ihrem geifernd lüsternen Ausdruck teilweise frappant an die Gestalten eines Hieronymus Bosch erinnernd, versammeln sich die skurrilsten Tierfiguren um eine den gesamten Vordergrund beherrschende Tafel. Erneut sieht sich der Betrachter zwei Gruppen gegenüber, die der kleinen und die der großen vis à vis platzierten Tiere. Federführend im wahrsten Sinne des Wortes sind abermals selbstredend die „großen Tiere“. Gut gerüstet, sind sie die Besitzer verschiedener Schriftstücke mit folgendem Wortlaut:

„*No Beasts wear cloth*“ - „*No beasts shall sleep on a bed*“ - „*No Beasts shall probe beasts*“ - „*No beasts shall kill beasts*“ – Letzteres wird durch Wiederholung bekräftigt.⁹⁷

Nur auf den ersten Blick erscheinen die kleinen Tiere mittellos, doch sie sind beileibe nicht unvorbereitet auf die maßregelnden Schriftstücke der Federführer. Sichtlich aufgeregt und gestikulierend im Habitus wird durch einen seltsam verdrehten Arm, der sich unter der Tafel empor schlängelt, auch auf ihre Seite ein Schriftstück geschoben und indiziert: „*All beasts are equal, but some are more equal than others.*“

Mittles dieser Schriftstücke verwies Seven-Seven explizit auf die literarische Vorlage, indem er aus George Orwells 1945 erstmalig edierter satirischer Fabel „*Animal Farm*“ zitierte.

⁹⁷ Der Wortlaut findet sich auf den orangefarbenen rechteckigen Tafeln und ist aus reproduktionstechnischen Gründen leider nicht erkennbar.



34 *Political Conference of the Beasts*, o.M., reliefartiges Sperrholzbild Reliefbild, um 1985 (Abb. 79)

Der hohe Bekanntheitsgrad insbesondere des zuletzt verwendeten Zitates lässt die Hypothese zu, dass eine genaue inhaltliche Kenntnis dieser Fabel keine zwingende Voraussetzung ist, um sich auf diese Sentenz wortgetreu zu beziehen. Deshalb ist zu prüfen, inwieweit weitere Parallelen zwischen der bildend-künstlerischen Arbeit und Orwells „*Fairy Story*“, wie er die Erzählung untertitelt hatte, bestehen. Orwell erzählt die Geschichte einer Revolte der Tiere. Ihrem Leben auf einer Farm und unter der menschlichen Herrschaft des Mr. Jones überdrüssig, beschließen sie, sich von diesem zu befreien, um ihre eigene Republik unter dem Namen „*Animal Farm*“ zu gründen. Darüber hinaus beschloss man seitens der Tiere, jede weitere Form von Kommunikation zu Farmern der Nachbarschaft zukünftig zu unterlassen, denn erst diese totale Befreiung von den menschlichen Ausbeutern könne den Weg für eine freie und egalitäre Gesellschaft ebnen. Rasch jedoch entwickelt sich in dieser Gesellschaft der Tiere eine „neue Elite der Schweine“, die ein gleiches Profil aufweist wie das der verbannten menschlichen Herrscher. Sie werden zu Inquisitoren, wachen über die Arbeit der übrigen Tiere, um sich letztendlich an ihrer Produktivität zu bereichern, und brechen schließlich mit ihrem anfänglichen Grundsatz, indem sie sich mit den menschlichen Farmern verbünden. Als Quintessenz steht der Satz: „*All beasts are equal, but some beasts are more equal than others.*“

Wird man sich nochmals der kolonialen Vergangenheit Nigerias gewahr, den durch eindeutige Paradigmen begleiteten Unabhängigkeitsprozess nicht nur dieses afrikanischen Landes (*Africa for the Africans!*) und vergleicht dies mit der tatsächlich stattgefundenen gesellschaftspolitischen Entwicklung (Etablierung herrschenden Eliten), sind die inhaltlichen Parallelen zur Orwellschen Erzählung mehr als augenfällig. Zum gesellschaftlichen status quo Schwarzafrikas äußerte sich etwa Walter Michler Anfang der neunziger Jahre zusammenfassend:

„Einmal im Besitz der Macht, waren die afrikanischen Eliten in erster Linie auf ihren eigenen Vorteil sowie auf die Absicherung ihrer Herrschaftsposition bedacht, worin sie sich in nichts von den Eliten aller anderen Kontinente unterschieden. Sie betrieben zusammen mit den ausländischen Kapital- und Machtinteressen eine Entwicklung, die in erster Linie ihnen selbst zugute kam und in zweiter Linie denen, die ihre Herrschaft hätten bedrohen können, nämlich den Städtern. Inländische Massenorganisationen (Parteien auf Ortsebene, Gewerkschaften, Verbände), die allein als Korrektiv hätten fungieren können, fehlten, waren zu schwach, um eine Wirkung zu erzielen, oder wurden zerschlagen, als sie nicht mehr ungehört blieben.“ (Michler 1991: 107)

Anstatt die von Orwell gewählten Protagonisten in ihrer äußeren Gestalt (etwa Schweine) zu übernehmen, griff *Twins Seven-Seven* das als universal erkannte, und wie Michler treffend bemerkte, kontinentale Grenzen verwischende Thema „Macht- und Interessensverteilung“ auf, um es in die ihm eigene Bildsprache zu transportieren. So sehr dieses Werk auch dem als gesellschaftskritischem Ventil fungierendem Charakter der herkömmlichen politischen Satire verpflichtet ist, zeigt sich in der „*Political Conference of the beasts*“ aber doch vor allem die Eigenständigkeit der Erfindung zahlreicher Figuren, die ihren Ursprung weder in den afrikanischen noch in den europäischen Volkserzählungen haben.

5.2.5 Soziale Interaktionen in Alltag und Ritual

Vergegenwärtigt man sich nochmals die bislang innerhalb dieses Katalogs vorgestellten thematischen Einheiten des Oeuvres, lässt sich darin die Darstellung menschlicher Figuren zwar entdecken (z.B. „*The flutter with a strange unseen musical ghost*“), ebenso wie sie gelegentlich zu Protagonisten der Handlung werden (z.B. „*Ice Scapade*“). In der Summe wurde ihnen jedoch kaum mehr als eine Statistenrolle zugeordnet (z.B. „*Assembly's headache*“). Demgegenüber dominierten insbesondere in den frühen Jahre expressive Portraitstudien einzelner Charaktere. *Seven-Seven* rekrutierte seine Figuren aus seiner eigenen Welt phantastischer Geschöpfe, wenngleich mythologischer und populärer Erzählstoff als Grundlage für seine Arbeiten diente. Dies änderte sich bei den unter der thematischen Einheit „Soziale Interaktion in Ritual und Alltag“ zusammengefassten Werken gründlich, indem die menschliche Figur zu einem wichtigen Akteur im Bildwerk wurde. Diese schwerpunktmäßig ab den achtziger Jahren geschaffenen Werke machen einen quantitativ hohen Anteil des Oeuvres aus und prägen die junge und jüngste euro-amerikanische Rezeption *Twins Seven-Sevens* bis heute. Die Gründe dafür liegen neben ihrer Thematik vor allem in der mangelnden Kenntnis des Frühwerkes oder schlichtem Desinteresse daran.

Wie wird die menschliche Figur dargestellt? *Seven-Seven* entwickelte eine Art menschlichen, kaum individuelle Züge aufweisenden Prototyp, der nur geringfügige Variationen von Mund-, Augen- und Nasenpartien zeigt. Eingebettet ist dieser Prototyp in jeweils charakteristische Kulissen, die ihn anstelle spezifischer Requisiten auszeichnen. Der Begriff „Kulisse“ als „versetzbare Seitendekoration“ für das Theater ist bei *Seven-Seven* ganz wörtlich zu nehmen, wobei das Merkmal „versetzbar“

entscheidend ist. Tatsächlich finden sich im Oeuvre mit „Wald“ und „Dorf“ kaum mehr als zwei markante und immer wieder aufs Neue eingesetzte Umgebungen. Beiden gemeinsam ist, dass bei ihrer Darstellung eine Akkumulation von Elementen auftritt, die sie eindeutig als afrikanische erkennbar machen. Dazu bediente sich Seven-Seven einer einfachen und assoziativen Bildsprache, die auf lokale Spezifika überwiegend verzichtete und stattdessen klassische, auch stilisierte Afrika-Bilder abrufte. Der Wald etwa wird durch eine dichte, urwüchsige Vegetation angezeigt mit der Palme darin als viel zitiertem Baum. Die Kulisse „Dorf“ visualisierte Seven-Seven als eine Ansammlung strohbedeckter Rundhütten. Er bediente sich damit einer traditionellen Bauform unter dem Label „typisch afrikanisch“, obschon sie für den heutigen Wohn- und Lebensstil keinerlei Relevanz besitzt und für die ausgeprägte Stadtkultur der Yoruba ohnehin nie von elementarer Bedeutung war.

Ebenso wie die Seven-Sevenschen Kulissen dazu dienen, den Ort des Bildgeschehens geographisch zu bestimmen, werden auch die Requisiten seiner menschlichen Prototypen zu Indikatoren von



35 Fünzig Nairanote (ca. 0,50 €). In Nigeria gibt es ca. 270 Volksgruppen. Rund 80% der Bevölkerung gehört einer der drei Hauptgruppen Yoruba, Haussa oder Igbo an, welche auf den Geldscheinen wieder zu finden sind. Um das Portrait einer Frau sind diejenigen dreier Männer gruppiert. Während die Kopfbedeckung der Frau unspezifisch bleibt, steht die der Männer jeweils für ihre ethnische Zugehörigkeit (links: Yoruba mit nach vorn gezupfter Mütze; rechts oben: Haussa; rechts unten: Igbo). (Abb. 80)

Zugehörigkeit, die allein durch die physische Gestalt seiner Figuren vielfach kaum eindeutig ablesbar wäre. Der Umgang mit diesen Ausstattungsgegenständen ist jedoch differenzierter, wengleich sich auch hier jene plakative, ein stilisiertes Afrikabild aufgreifende Bildsprache unmissverständlich findet: Frauen werden häufig barbusig dargestellt, große Ohr- und Nasenringe dienen als Schmuck, die Kleidung ist stets einfach und bei den Musikinstrumenten handelt es sich fast ausnahmslos um Trommeln. Darüber hinaus aber finden sich immer wieder Verweise, durch die Seven-Seven eine spezifische Aussage zur ethnischen Zugehörigkeit „Yoruba“ traf.

Beispielhaft hierfür ist die Kopfbedeckung vieler Figuren, jene länglichen oder zylinderförmigen Mützen der Yoruba, die auf dem Kopf nach eigenem Geschmack zurechtgezupft werden. Wie sehr Kopfbedeckungen in Nigeria allgemein verständliche und charakteristische Symbole ethnischer Zugehörigkeit sind, illustriert das Motiv auf der fünfzig Nairanote anschaulich (vgl. Abb. 80).

Auch die häufige Darstellung von Trommeln als „*dundun*“ gehört zu den deutlichen Verweisen von Kulturzugehörigkeit im Oeuvre. Diese traditionelle Trommel der Yoruba, die in ihrer Form einer Sanduhr ähnelt und auch als „*talking drum*“ bezeichnet wird, korrespondiert mit der tonalen Sprache der Yoruba und hatte ursprünglich die Aufgabe, Nachrichten zu verbreiten (vgl. A. 1). Unter dem Arm gehalten und mit einem an seinem oberen Ende gebogenen Stick gespielt, drückt man mit dem Arm auf ihre Bespannung aus Lederschnüren, um so die Tonhöhe zu modellieren.



36 *Ohne Titel* (Mann mit Mütze),
Mischtechnik auf Sperrholz, o. M., 1991
(Abb. 81)
Mit seiner nach links gezupften Yoruba Mütze,
deren Form Twins Seven-Seven wohl zu dem
humorvollen Einfügen eines Vogelkopfes
animierte, sowie durch die unter dem Arm
gehaltene und mit dem charakteristischen Stick
ausgestattete *dundun* tritt der menschliche
Protagonist unmissverständlich als Yoruba auf.



37 *Dundun* Spieler im *compound*
Twins Seven-Sevens.
Oshogbo, 1998 (Abb. 82)

Mit den Elementen „Kulisse“ und „Requisit“ stellte Twins Seven-Seven somit einen festen, aber auch reduzierten Bezugsrahmen seiner menschlichen Figuren her, der sich im weiteren Sinne auf eine Nation und enger gefasst auf die Kultur der Yoruba bezieht.

Wurde einleitend nach dem „wie“ der Darstellung menschlicher Figuren gefragt, ist anschließend zu fragen, welche Rollen ihnen zugeschrieben werden und welche Funktionen sie im Gefüge sozialer Interaktionen übernehmen? Im Wesentlichen ist festzuhalten, dass es sich stets um ein Zusammenspiel Mehrerer handelt. Die dennoch vorhandenen Unterschiede zwischen den Bildwerken dieser thematischen Einheit beruhen auf der jeweils von Seven-Seven gewählten Figurenkonstellation, bei denen zwei charakteristische zu unterscheiden sind:

Eine Gruppe weniger Figuren wird in den Fokus gerückt und in einer bestimmten Lebenssituation respektive bei einer bestimmten Handlung dargestellt. Hierbei besteht eine relative Egalität der Handelnden. Eine Figurenkonstellation oder eine einzelne Figur sticht aus einer Gruppe charakteristisch hervor und nimmt somit eine besondere Stellung ein.

In der Arbeit „Szene im Busch“ (Abb. 83), die sich im Besitz des Künstlers befindet, ist eine geschlechts- und altersgemischte Personengruppe damit beschäftigt, wild wachsende Früchte zu sammeln, die der Busch bietet. Das Sammeln, ihre Verarbeitung sowie der Abtransport der Früchte erfolgt in Arbeitsteilung als notwendige Voraussetzung für eine quantitativ hohe Ausbeute. Der Realitätsbezug dieser „Szene im Busch“ bezieht sich damit auf die Thematisierung von Alltagsrelevantem.

Seven-Seven skizzierte eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, wie sie sich in vielen afrikanischen Ländern beobachten lässt: Frauen tragen die Lasten, Kinder und Jugendliche leisten die



38 Ohne Titel (Szene im Busch), reliefartiges Sperrholzbild, o. M., um 1985 (Abb. 83)

hauptsächliche Ernte- bzw. Sammelarbeit, Männer übernehmen eher koordinierende oder unterstützende Arbeiten. Der Busch dient hier, wie es zu den vielfachen Beobachtungen während des Forschungsaufenthaltes in Nigeria gehörte, als kostenloser Lieferant für Nahrung und als Erwerbsquelle.⁹⁸ Soweit die Früchte nicht dem Eigenbedarf dienen, werden sie an Straßen oder auf Märkten verkauft. Angesichts der eingeschränkten Möglichkeiten, in Nigeria einer regelmäßigen und ausreichend bezahlten Erwerbstätigkeit nachzugehen, ist für die Deckung des Lebensbedarfs die Mitarbeit aller Mitglieder einer Familie notwendig. Zumindest eine mögliche Andeutung dieser sozialen Verflechtungen findet sich in „Szene im Busch“. Im Mittelgrund zeigt sich eine nur aus Köpfen bestehende Gruppe, die sich in Richtung Hintergrund zu potenzieren scheint. Innerhalb dieses Bildkontextes kann sie als stellvertretend für große, auf das erfolgreiche Sammeln von Früchten angewiesene Familienverbände verstanden werden.

Auch in der Darstellung einer um 1985 entstandenen Dorfszene (Abb. 84) ist die gemeinschaftliche Organisation von Alltag Thema. Drei Figuren kehren aus dem Busch, vom Markt oder Acker zurück

⁹⁸ Mein temporärer Wohnort während des Forschungsaufenthaltes, das *resort paradise*, befand sich inmitten üppiger Vegetation. Durch Brücken statisch waghalsig miteinander verbundene Dachterrassen einzelner Gebäudekomplexe boten deshalb stets gute Einblicke in den umliegenden Busch. Fast täglich kamen die Bewohner der kleinen Ortschaft Sekona in größeren Gruppen, meist Kinder, Frauen und Jugendliche in den Busch, um Zitrusfrüchte, Papayas und Kakaoschoten zu sammeln. Die gesammelten Früchte wurden vor Ort für den Abtransport bearbeitet, wie das Entfernen von Stielen und Blattwerk.

in ihr Dorf, wo sie erwartet werden. Die linke balanciert der Yams ähnlichen Früchte auf dem Kopf und trägt ein großes Stück Holz, so wie es zum Nachschieben in den Drei-Steine-Herd benutzt wird. Die andere bringt ein, an eine Bananenstaude erinnerndes Gewächs mit nach Hause und ihr Korb ist weiterem Essbarem gefüllt ist. Nicht zuletzt erhebt sich als männliche Figur in der Bildmitte ein



39 *Ohne Titel* (Dorfszene), Mischtechnik auf Sperrholz, o. M., um 1985 (Abb. 84)

Jäger, unverkennbar durch sein geschultertes Gewehr und das große Buschmesser in seiner rechten Hand. Wenngleich er einer ebenso angesehenen wie traditionellen Berufsgruppe angehört und seine mächtige Physiognomie dafür ein Indikator sein mag, war seine Jagd augenscheinlich erfolglos, kehrt er doch ohne Beute zurück.

Ein Misserfolg, der freilich dadurch weniger ins Gewicht fällt, dass die Last der Nahrungsbeschaffung im wahrsten Sinne des Wortes auch auf den Köpfen der Frauen ruht.

Ein weiteres Bildbeispiel aus dem Kontext „Alltag“ visualisierte Seven-Seven mit *„Hunter with Family trouble“* (Abb. 85). Im Gegensatz zu der vorher besprochenen Arbeit ist es einzig der Jäger, auf dem die Verantwortung einer erfolgreichen Versorgung zu liegen scheint und den dies, wie der Titel *„Hunter with Family trouble“* signalisiert, in Schwierigkeiten bringt.

Formal umgesetzt und damit bereits die oben genannte zweite charakteristische Figurenkonstellation dieser thematischen Einheit aufnehmend, hebt sich der Jäger als einsamer Protagonist von der Gruppe im Hintergrund ab. Seine menschliche Gestalt ist stark stilisiert und mit jenen krallenähnlichen Füßen ausgestattet, wie sie bereits seit Mitte der sechziger Jahr immer wieder im Oeuvre zu entdecken sind. Ein keineswegs kleines Tier geschultert, blickt der Jäger dennoch wenig zufrieden dem Bildbetrachter entgegen. Erwartet wird er von einer sich im linken Bildmittel- und Hintergrund befindenden Gruppe, deren Figuren zum Teil mit ihren Händen auf Jäger und Beute weisen. Im Gespräch erzählte Twins Seven-Seven über den Zwiespalt des Jägers, verlangt doch das Erlegen nur eines Tieres eine Entscheidung: Stellt er es seiner Familie als Nahrung zur Verfügung, ist es nicht mehr verkäuflich und für ein erneutes Jagdglück muss er erst Patronen erwerben. Verkauf er aber das Tier, reicht der damit erzielte Gewinn nicht aus, um gleichzeitig Nahrung zu erwerben und neue Patronen zu erstehen.⁹⁹ Somit skizzierte Seven-Seven eine weitere Facette von Alltag, dessen Gestaltung widrig ist.

⁹⁹ Twins Seven-Seven; mündliche Mitteilung, Oshogbo 11/1989

Wenn auch Seven-Seven ohne Zweifel zu den reicheren Bürgern Oshogbos zählt, ist es doch freilich so, dass ihm insbesondere angesichts der großen Anzahl der in seinem *compound* lebenden Personen



40 *Hunter with Family Trouble*, Federzeichnung und Gouache, 88 × 108 cm, um 1975 (Abb. 85)

trotz seinen professionellen Reisen als Musiker und Künstler derartige Widrigkeiten nicht völlig fremd sind. Die Diskussion um eintragsreiche Einnahmequellen, wie auch solche über die günstigste Verteilung des zur Verfügung stehenden Geldes (repariert man zunächst das Auto oder den Generator?) gehörten zu den alltäglichen Beobachtungen während des Forschungsaufenthaltes. Von der Autorin

darauf angesprochen, ob er sich auch bisweilen wie ein „Jäger mit Familiensorgen fühle“, bejahte Twins Seven-Seven dies lachend.

In der Summe zeichnen sich die Arbeiten zur Alltagsthematik durch einen deutlichen Realitätsbezug



41 Akinola Lasekan: *Market Scene*, Öl auf Leinwand, o. M., o. J. (Abb. 86)

aus. Gleichermäßen ersichtlich ist aber auch, dass es sich kaum um naturalistische oder genrehafte Darstellungen afrikanischer Lebenswelten respektiver solcher der Yoruba handelt, wie eine Gegenüberstellung mit der Arbeit „*Market Scene*“ des nigerianischen Künstlers Akinola Lasekan anschaulich deutlich macht. Lasekan gehört zu den akademischen Künstlern, die bereits in kolonialer Zeit tätig waren und deren Inspiration sich vor allem aus der unmittelbaren Umgebung speist:

„The earliest and main sources of inspiration for contemporary Nigerian artists are their environments which include individual experiences

and acquaintances, important events, people as well as their social life and world views which they interpret and represent in their individual but discernible ways. This tendency which is as old as the contemporary Nigerian art is still dominant. It started with naturalism as shown in the works of the pioneer artists like Aina Onabolu.” (Adepegba 1995: 90)¹⁰⁰

¹⁰⁰ Cornelius Adepegba ist Professor für afrikanische Kunst am Institute of African Studies an der Universität Ibadan und Autor des Aufsatzes „*Discernible Images of Experiences and Ideas*“.

Lasekans im Naturalismus verharrende und ganz dem klassischen Bildaufbau europäischer Maltradition verpflichtete Arbeit zeigt eine gefällige Marktszene entlang strohbedeckter Häuser irgendwo in Afrika. Sie nimmt sich als eine rein deskriptive Bestandaufnahme einer Alltagssituation aus, die letzten Endes vollkommen unkommentiert bleibt, währenddessen die formal-ästhetische Umsetzung vorrangig scheint.

Ganz im Gegensatz dazu benutzte Seven-Seven real bestehende Alltagssituationen lediglich als Ausgangsmaterial und schuf auf dieser Basis neue Inszenierungen. Dabei gelang es ihm zum einen, weitaus subtilere soziale Interaktionen als etwa den Tausch von Geld gegen Ware auf einem Markt sichtbar zu machen. Zum anderen staffierte er die Realität phantasievoll aus. Bäume werden beseelt, indem ein Loch in ihrem Stamm nicht die erwartete Sicht auf die dahinter liegende Vegetation freigibt, sondern das Gesicht einer nasenberingten Figur („Szene im Busch“). Alltagsgegenstände erhalten Gesichter, Binnenzeichnungen in Körpern entwickeln ihr Eigen- oder auch Mitleben („Yoruba mit *dundun* und Vogelfiguren“), oder aber der traditionell als ältestes und weisestes Tier des Busches und Beschützer der übrigen Tiere bekannte Elefant genehmigt sich ein Schläfchen im Schatten des Baumes, wohl wissend, dass die Menschen nicht zum Jagen in den Busch gekommen sind („Szene im Busch“). Gerade durch die Absurdität dieser, alle tierischen Verhaltensweisen außer Acht lassenden Situation (welcher Elefant schlief, wenn Menschen in großer Zahl in sein Territorium eindringen?) wird noch einmal deutlich, dass Twins Seven-Seven keine separate Behandlung von phantastischer und realer Welt vorsah, sondern das gleichzeitige Bestehen dieser beiden Wahrnehmungsebenen charakteristisch für seine Werke ist.

All dies trifft in der Summe auch auf jene Arbeiten zu, in denen soziale Interaktionen mittels herausragender Ereignisse, meist ritueller Feste visualisiert werden. Formal entsprechen sie allesamt dem einleitend vorgestellten Kriterium „eine Figurenkonstellation oder eine einzelne Figur sticht aus einer Gruppe charakteristisch hervor und nimmt somit eine besondere Stellung ein“. Als gesellschaftliches Pendant zum Thema Alltag kommt den Festen und insbesondere ihrer Gestaltung besondere Bedeutung zu:

„Feste sind Gemeinschaftsveranstaltungen. Es gehören mindestens zwei Personen dazu. In afrikanischen Gesellschaften feiert man jedoch im größeren Kreis: in der Familie, unter Verwandten oder mit der Beteiligung der ganzen Dorfgemeinschaft. [...] Der Kult bildet den ehrenden Kern aller bedeutenden Feste [dies bedeutet auch], dass sich das Diesseits einen Spaltbreit hin zum Jenseits öffnet. Man glaubt, dass bei großen Festen Geister Zutritt haben, aber auch Götter, vor allem jedoch die Ahnen zu Gast sind. Oft ist man ihnen behilflich, indem man ihre Idole oder Maskenträger auftreten lässt.“ (Müller & Ritz Müller 1999: 21)

Wann immer Seven-Seven diese Thematik in den Fokus seiner bildend künstlerischen Arbeiten rückte, fällt auf, dass er sich mittels der gewählten Titel seiner Arbeiten erstaunlich selten auf konkrete Rituale bezog, so wie sie etwa in der Kultur der Yoruba vorkommen. Eine Ausnahme scheint diesbezüglich das Bild „Die Teilnehmer des Oshun Yams-Festivals“ (Abb. 87) zu sein, bei dem es sich sowohl um die Darstellung einer spezifische Gruppe als auch um ein konkretes Fest handelt. Was aber ist das „Oshun Yams-Festival“? Twins Seven-Seven kombinierte zwei Elemente, die beide

Anlass ritueller Handlungen sind, nämlich der Pflanz- und Erntezyklus des Yams einerseits und der jährlich zu erneuernde Pakt zwischen der Flussgöttin Oshun und der Stadt Oshogbo andererseits.

„Der Yoruba Ausdruck *Osu Aga* (‘Hungermonat’) bezieht sich nur auf die kurze Zeit vor dem großen Yamsfest, das für die wichtigen Orisha einer Stadt gefeiert wird. So wird die Yams in Ede während des *Ogun* Festes geerntet und in Oshogbo während des *Oshun* Festes. Die neue Yams darf vor diesem Ritual nicht gegessen werden und so sehen sich die Bauern manchmal gezwungen, die weniger geschätzte *Taro* (Wasserbrotwurzel) zu essen.“ (Beier 1991: 66)



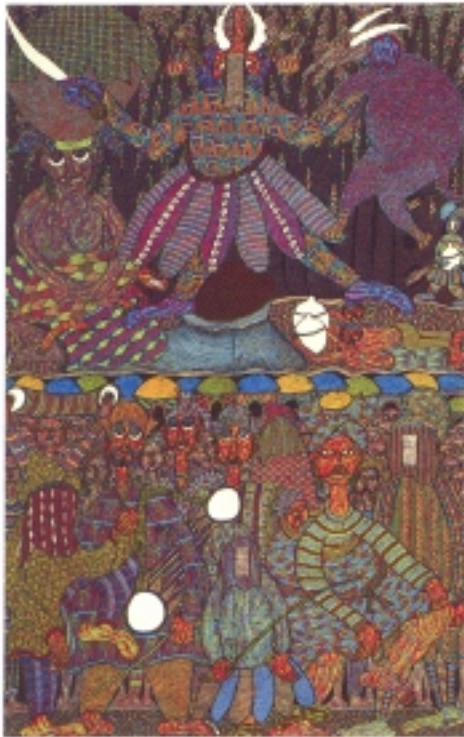
42 Die Teilnehmer des Oshun Yam-Festivals, Öl auf Leinwand, 59 × 151 cm, 1989 (Abb. 87)

Fragt man nach eindeutigen ikonographischen Verweisen, lassen sich solche kaum mehr als ansatzweise für das jeweilig eine oder andere Ritual finden: Während die großen, in Körbe gepackten Früchte am rechten Bildrand des Vordergrundes noch recht leicht als Yams erkannt werden können, verhält sich dies für den Kontext „Oshun Fest“ gründlich anders. Völlig gegensätzlich zu dem unter 5.2.3 (*Orisha* – Götter der Yoruba und Yoruba Mythologie) besprochenem Bildbeispiel (Abb. 68) verzichtete Twins Seven-Seven ebenso auf die Darstellung einer geographisch unmissverständlichen Lokalität (z.B. die Teilnehmer stellen sich am Ufer des Flusses ein), wie auf traditionell mit dem Oshun Fest verbundene Symbole (etwa der Fisch) oder solche der Flussgöttin (beispielsweise jene zum Färben mit Indigo vorgesehenen Behältnisse). Einzig die weibliche, zentral in der Mitte des Vordergrundes platzierte Figur ist in Richtung dieses rituellen Festes interpretierbar, handelt es sich doch stets um ein junges, aus einer königlichen Familie stammenden Mädchen, das eine mit Essen gefüllte Kalebasse aus dem Oshun Schrein des Palastes zum Fluss trägt, um ihm den Inhalt dieses Gefäßes zu übergeben.¹⁰¹

Angesichts der bisherigen Beleuchtung von Künstler und Oeuvre in dieser Untersuchung ist es offenkundig, dass der sparsame Einsatz eindeutiger Symbolik kaum in einem kausalen Zusammenhang mit mangelnder Kenntnis seitens Seven-Seven stehen kann. Damit stellt sich zwangsläufig die Frage nach der substantiellen Bildaussage, was zu der eingangs aufgestellten These zurückführt, dass sich in dieser Gruppe von Werken facettenreich die Thematisierung von sozialen Interaktionen zeige. Es geht

¹⁰¹ Teil dieses Opferrituals ist es, Fische anzulocken, die als Symbol des Königs gelten (vgl. Weisser 1997).

demnach um das Gestalten und Erleben von Fest und Ritus gemäß den oben zitierten Anmerkungen zu „Wesen und Gestaltung von Festen“, was drei weitere Bildbeispiele exemplarisch belegen sollen.



43 *The Ritualists*, Mischtechnik auf Baumwollstoff, 250 × 155 cm, 1972 (Abb. 88)



44 *Masquerade and the unnoticed crowd*, Mischtechnik auf Holz, 147 × 67,5 cm, o. J. (Abb. 89)



45 *Dancing Masquerade of pigeon eggs*, Mischtechnik auf Stoff, 182 × 85 cm, 1995 (Abb. 90)

Wie in dem zuerst erwähnten Werk „Die Teilnehmer des Oshun Yams Festivals“ visualisierte Seven-Seven in den Arbeiten „*Dancing Masquerade of pigeon eggs*“, „*Masquerade and the unnoticed crowd*“ und „*The Ritualists*“ übereinstimmend die Idee von Gemeinschaft, in der sich nicht zuletzt auch ein universales Verständnis von Religion widerspiegelt. Ohne die Begleitung der Gemeinschaft der Gläubigen funktioniert der Ritus nicht. Feste „demonstrieren durch theatralische Überhöhung Bestand und Bedeutung der überkommenden Ordnung. Sie bezeugen dass diese, wenn alle einsinnig und gemeinschaftlich handeln, möglichen Erschütterungen nicht nur gewachsen ist, sondern auch gestärkt aus ihnen hervorgehen kann.“ (Müller und Ritz-Müller 1999: 21). Diesem gleichermaßen Gruppen bindenden wie Gruppen stärkenden Prozess wird formal durch die den Hintergrund füllende Menschenmenge Rechnung getragen. Begnügen sich andere Darstellungen von Ritus häufig damit, das Spektakuläre zu unterstreichen, indem sie beispielsweise einen von seinem unmittelbaren Umfeld isolierten Maskentänzer in den Fokus ihrer fotografischen Aufnahme oder ihrer bildend künstlerischen Arbeit stellen (vgl. Abb. 91), liegt das Besondere an Seven-Sevens Bildern in der Visualisierung dichter sozialer Interaktionen aller am Ritus Beteiligten.

Den Kult als zentrales Element aller bedeutenden Feste transportierte Seven-Seven, indem er die Hauptbeteiligten jeweils exponiert darstellte, etwa durch Übergröße. Doch nicht nur dadurch wurde ihnen eine besondere Präsenz verliehen. Zusätzlich suggeriert ihre frontale, dem Betrachter zugewandte Haltung er selbst sei gleichsam Teil einer weiteren Gruppe, die das Geschehen von der



46 Ben Enwonwu: *ohne Titel* (Tänzer), Öl, o. M., o. J. (Abb. 91)

Für die Darstellung eines besonderen Ereignisses wählt Enwonwu, dessen Arbeit hier beispielhaft für viele steht, einen die Aktion der Protagonisten fokussierenden Ausschnitt. Bildthema ist damit die Expressivität von Körpersprache (Ekstase) innerhalb einer spezifischen Situation.

gegenüberliegenden Seite aus betrachtet. Die Ausführenden des Rituals rücken somit in ein imaginäres Zentrum.

Seven-Seven gab Auskunft darüber, was sich während des Ritus ereignet. „Dies bedeutet auch, dass sich das Diesseits einen Spaltbreit hin zum Jenseits öffnet“. Das Herstellen einer Verbindung zwischen diesen Welten findet sich beispielhaft in „*The Ritualists*“. Die dargestellten *Egungun* Maskentänzer übernehmen bei den Yoruba nämlich die Kontaktaufnahme mit den Ahnen, welche sie repräsentieren.

„Die Toten werden nicht auf einem Friedhof isoliert, sondern sie bleiben in der unmittelbaren Umgebung der Lebenden und werden meistens in dem Haus begraben, wo sie gelebt haben. Drei Tage nach seinem Tod [eines angesehenen alten Menschen] erscheint der Verstorbene in Form einer *Egungun* Maske[...]. Der Maskenträger wird dabei zum Verstorbenen: er spricht mit dessen Stimme und bewegt sich mit seinen Gesten [...]. Das harmonische Verhältnis zwischen der Gemeinschaft der Lebenden und allen Vorfahren – oder auch zu einzelnen besonders mächtigen Ahnen – herzustellen, ist die Aufgabe der *Egungun* Gesellschaft, einem Bund von Maskenträgern.“ (Beier 1991:67)

In „*The Ritualists*“ bezog sich Seven-Seven auf

Kulturspezifisches und übernahm das Motiv der *Egungun* Maske

(vgl. Abb. 92), die das Antlitz ihrer Träger nahezu vollständig verdeckt. Ebenso eindeutig ist das „Rutenschwingen“, das den möglicherweise todbringenden Kontakt zwischen Uneingeweihten und der Maske verhindern soll. Dennoch verzichtete Twins Seven-Seven darauf dies innerhalb des Titels beim Namen zu nennen und wählte mit „*The Ritualists*“ einen neutralen Oberbegriff anstatt beispielsweise „*Egungun Festival*“.

Wird nach der Relevanz eines konkreten Bildtitels für das Bildverständnis gefragt, zeigt sich freilich, dass eine konkrete Bezeichnung zwar hilfreich, aber



47 *Egungun* Fest in Okutu, Foto: Ulli Beier, 1972 (Abb. 92)

nicht zwingend ist. Augenfällig nahm Seven-Seven bei „*The Ritualists*“ eine Unterteilung in eine obere und eine untere Bildhälfte vor. Dass es sich dabei um die Darstellung des Diesseits und die des Jenseits handelt, ist unschwer zu erraten und korrespondiert nicht zuletzt mit dem europäischen Verständnis von Himmel (oben) und Erde (unten). Tatsächlich gibt es eine solche geographische Verortung bei den Yoruba nicht (vgl. Beier 1991). Überdies entwarf Seven-Seven seine „Himmelsfiguren“ derart phantastisch, dass kein Zweifel an ihrer Übernatürlichkeit besteht. Dennoch (und dies wird bei genauerer Bildbetrachtung gleichermaßen deutlich) gehören beide Welten zusammen, wird die obere doch von einem aus der unteren Welt stammenden Maskenträger betreten, wie es die formale Analogie der Maskenform mit „Sichtfenster“ zeigt. Das von ihm mitgeführte Gefäß bleibt nicht das einzige seiner Art, sondern findet sich auch von zwei Menschen darbietend gehalten und lässt deshalb die Interpretation einer Opfergabe zu. In dieser im weitesten Sinne sozialen Interaktion zwischen dem Dies- und dem Jenseits vermittelt Seven-Seven daher eine elementare Vorstellung von Welt, wie sie nicht nur für die Yoruba sondern für viele afrikanische Kulturen Gültigkeit hat. Der Tod ist nichts (schrecklich) Endgültiges und gleichbedeutend mit einem dauerhaften Verlassen der Erde, vielmehr ist die Rückkehr der Verstorbenen durch ihre Nachkommen selbstverständlich.

Die Bedeutung des besonderen Ereignisses „Ritual“ in der Darstellung übernatürlicher Verfasstheit beleuchtete Twins Seven-Seven mittels der Protagonisten in „*Dancing Masquerade of pigeon eggs*“ (Abb. 90) und „*Masquerade and the unnoticed crowd*“ (Abb. 89) anhand zweier voneinander verschiedener Momentaufnahmen: So ist der Pfeil, der sich durch das Auge der auf Eier tanzenden Figur bohrt, nicht als eigenwillig dekoratives Element zu verstehen, sondern Ausdruck eines tranceähnlichen Zustandes, der unmögliche Dinge möglich werden lässt wie sie sich im Zustand von Besessenheit ereignen und sogar Schwerbeladene zu einem Tanz auf Eiern befähigt, ohne dass diese dabei zerbrechen. Demgegenüber wirkt die monumentale Figur einer von Seven-Seven nicht weiter spezifisch betitelten Maskerade in „*Masquerade and the unnoticed crowd*“ verharrend und verkörpert dennoch keinen Zustand von Passivität, worauf der Bildtitel, der die Menge als eine „unbemerkt“ beschreibt, hinweist. Vielmehr scheint sich hier die gesammelte Konzentration oder auch geistige Ausdauer eines Maskentänzers zu spiegeln, deren es bedarf, wenn eine Verbindung zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt hergestellt werden soll.

Als ein letzter Aspekt in Twins Seven-Sevens Oeuvre sei auf die Darstellung von „Schaulust“ als einem spezifischen Aspekt von sozialer Interaktion hingewiesen. Nicht nur im Themenkomplex „Ritual“, sondern im gesamten Oeuvre lassen sich immer wieder ganze Menschentrauben im Hintergrund entdecken. Exemplarisch dafür steht das Bild eines von der Masse bestaunten fünfköpfigen Vogelwesens (Abb. 93). Ebenso wie die Zuschauenden verfolgt es das Schlüpfen seiner

Küken, gespannt, so ließe sich mutmaßen, welche Art von Vogel zum Vorschein kommt, wenn der Nachwuchs erst einmal vollständig sichtbar ist.



48 *Ohne Titel* (fünfköpfiges Vogelwesen),
reliefartiges Sperrholzbild, 62,2 × 63,2 cm,
1991, Abb. 93

Dieses Stelldichein von Schaulust und Sensation visualisierte Seven-Seven in grotesk-humorvoller Übertreibung, um eben auf Charakteristisches hinzuweisen. Freilich gehen „Sensation und Schaulust“ kulturübergreifend zusammen, wohingegen auf die Frage, was denn die Lust am Schauen provoziert, sich durchaus voneinander verschiedene Antworten finden lassen. Dies scheint zumindest anteilig mit dem reibungslosen Funktionieren von Alltag zusammenzuhängen. Was im euro-amerikanischen Selbstverständnis als

Störung möglichst rasch durch Spezialisten behoben werden soll, provoziert in anderen Weltgegenden ganz andere Umgangsweisen. Zu beobachten, wie in

Nigeria mit den Widrigkeiten des Alltags umgegangen wird, bot der Forschungsaufenthalt unzählige Gelegenheiten. Die Auslöser zur Schaulust und damit einhergehend zur Ansammlung größerer Menschenmengen ergaben sich beispielsweise bei einem wieder in Gang gebrachter Generator, einer reparierten öffentlichen Wasserleitung oder dem Entladen eines LKWs unter Mithilfe vieler. Deutlich wurde dabei immer, dass es sich keineswegs um passive Sensationslust handelte, sondern vielmehr um eine Art aktiver Anteilnahme an den oft erfolgreichen Improvisationen gegenüber den alltagsrelevanten Widrigkeiten.

5.3 Abschließendes zur Sequenz „Werk“

Die formal-ästhetische wie inhaltliche Auseinandersetzung mit den exemplarisch ausgewählten Bildbeispielen des Katalogs offenbarte, dass sich das Oeuvre Twins Seven-Sevens kaum schubladisieren lässt. Diese Kunst „erinnert uns daran, dass die Welt größer ist, vielschichtiger und reichhaltiger, als wir Kunsthistoriker in unserer eurozentrischen Haltung uns haben träumen lassen.“ schrieb Rowland Abiodun und nannte die Beschäftigung mit ihr eine Herausforderung, welche die Neudefinitionen von Kunst mit einbegreife (Abiodun 2003: 7).

Parallel zu den nachgewiesenen, Jahrzehnte umspannenden Kontinuitäten im Oeuvre, wie der horror vacui des Künstlers oder die bildthematischen Verflechtungen zwischen visionär-traumhaften und realen Welten, macht bereits das reine Anschauen der Seven-Sevenschen Bilderwelten beim flüchtigen Durchblättern des Katalogs die Diskontinuität zwischen den verschiedenen Stationen seines

Kunstschaffens deutlich. Freilich ereignete sich dieses Schaffen nicht im luftleeren Raum, sondern im Kontext von epochemachenden Forderungen und individueller Entwicklung. Beides bietet sich als Ausgangspunkt für eine Diskussion an, die nach dem Verhältnis von Werkaussage und bisheriger Rezeption des Oeuvres fragt, was Gegenstand des abschließenden Kapitels ist.

In den sechziger Jahren bin ich bekannt geworden. In den neunziger Jahren muss ich aufpassen, dass ich nicht in Vergessenheit gerate.

Twins Seven-Seven, 1998

6 Diskussion: Im Spannungsfeld von Werkaussage und Rezeption

6.1 Thesen und Fragen zum Oeuvre

6.1.1 Konform - non-konform? Die Umsetzung zeitimmanenter Forderungen an die erste postkoloniale Künstlergeneration im Oeuvre Twins Seven-Sevens

Die „Heirat von Tradition und Moderne“ gehörte zu den großen Schlagwörtern, mit denen man jene Forderung auf eine Formel brachte, derzufolge eine identitätsstiftende Synthese zwischen Tradiertem und (vergleichsweise) Neuem herzustellen sei, um das Profil wie die gesellschaftliche Positionierung einer kommenden Künstlergeneration zu schärfen. Diese Aufgabe bestand für einen nicht unerheblichen Teil von Künstlern zunächst einmal darin, sich von einer kolonialeuropäischen Kunstvermittlung und den ihr eigenen bildthematischen Übereinkünften und formal-ästhetischen Standards zu befreien und in der Folge zu einer eigenen Profilbildung zu gelangen. Als Resultat und Ausdruck erfolgreicher „Befreiungsbewegungen“ gingen Kunstwerke dieser Generation in das von Enwezor formulierte „kurze Jahrhundert“ ein (vgl. S. 24). Twins Seven-Seven zählt dabei zu den Künstlern, auf den diese Ausgangsbedingungen in keiner Weise zu treffen. Seine Beziehung zum „Kunstmachen“ war gleichermaßen unbedarft wie unschuldig und der Anknüpfungspunkt „Vergangenheit“ in diesem Kontext nicht existent. Sehr wohl aber traf er im Mbari Mbayo Klub auf ein Umfeld, in dem sich der Tenor jener Jahre (ungeachtet der dargestellten Abweichungen des Totalexperiments „Mbari“) spiegelte. Um so mehr erstaunt, dass sich dies bildthematisch während Twins Seven-Sevens aktiver und äußerst produktiver Phase innerhalb der Experimental Art School nicht signifikant niederschlug. Erinnerung sei noch einmal an die diesbezüglich formulierten „*Suggestions for pictures*“, deren Fokus bei historischen wie aktuellen kulturspezifischen Themen lag (vgl. S. 58). Dieses Angebot nahm Seven-Seven jedoch nicht wahr und die Portraitstudie eines Shango Priesters blieb eine Ausnahme, welche in Richtung einer Bildthematik wies, der sich der Künstler erst um Jahre später wieder zuwenden sollte.

Doch nicht nur mittels eindeutiger Bildthematiken lehnte man sich an Kultureigenes an, sondern auch, und nicht selten in Kombination mit dem zuvor Genannten stilistisch, etwa durch die Wahl von tradierten kunsthandwerklichen Techniken, um diese nun in das Medium „bildende Kunst“ zu transportieren. Zur Veranschaulichung dienen drei Beispiele:

1. Der den Künstlern des Mbari Mbayo Klubs nahe stehende Asiru Olatunde stammte aus einer Familie von Hufschmieden und konnte diesem Beruf aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr nachkommen. Er begann, mit figurativen Motiven versehene Ohringe und Anstecknadeln aus Metall zu kreieren. Susanne Wenger und Ulli Beier unterstützten seine Arbeit anfangs vor allem finanziell und schufen damit für Asiru die Möglichkeit, frei zu experimentieren. Die von ihm in der Folge entwickelte Relieftchnik (*counter-répoussé*) zur Bearbeitung von Kupferplatten beziehungsweise bei großformatigeren Arbeiten von Aluminiumplatten, kannte keine Vorbilder in der traditionellen afrikanischen Kunst. Dennoch blieb er einer Yoruba Tradition verpflichtet, nämlich „Türen zu verwenden, die aus dekorativen Tafeln gemacht sind und in erzählerischen Sequenzen die sozialen und mythologischen Traditionen der Yoruba auszudrücken. Das engste Gegenstück zu Asirus Werk in seiner eigenen Kultur sind die Holztüren, manche über hundert Jahre alt. Ihre geschnitzten Tafeln illustrieren viele Aspekte des täglichen Lebens.“ (Wahlmann 1979: 87).

2. Der gemeinsam mit Seven-Seven, Adebisi Fabunmi und Muraina Oyelami innerhalb des Mbari Mbayo Klubs arbeitende Künstler Jimoh Buraimoh entwickelte bereits 1965 seine Perlenmosaiken, die zum unverwechselbaren Markenzeichen seines Oeuvres werden sollten. De facto bedeutete dies einen Rückriff den Einsatz von Perlen (-schnüren), wie sie seit dem 17. Jahrhundert durch den europäischen Import dieser Ware von den Yoruba benutzt wurden, um damit Königskronen und Kultgegenstände zu dekorieren.

3. Obiora Udechukwu legte sein Kunststudium an der University of Nigeria in Nsukka ab und gilt heute als einer der maßgeblichen Vertreter der Hochschule. Seinen eigenen künstlerischen Arbeiten ging ein intensives Studium der traditionellen *Uli*-Malerei der Igbo voraus, deren Charakter er in den fünf konzeptionellen Säulen „Raum, Linie, Muster, Knappheit und Unmittelbarkeit“ verankerte (Udechukwu 1980: 89). Als Ergebnis seiner intellektuellen Auseinandersetzung überführte Udechukwu diese Kriterien in seine filigranen Federzeichnungen. Rückblickend schrieb er über die Aufgaben einer neuen Künstlergeneration: „Um seine Identität und sein Selbstvertrauen wieder zu finden, muss er [der Künstler] zu seinen Wurzeln zurückkehren, denn wenn er auch ein moderner Mensch ist, ist er doch zunächst ein Afrikaner, ein Nigerianer, ein Igbo.“ (Udechukwu 1980: 87). Damit entsprach Udechukwu geradezu prototypisch dem Profil des unabhängigen afrikanischen Künstlers, wie man es im Diskurs um eine „Neue Kunst aus Afrika“ anforderte.

In den Arbeiten Seven-Sevens sucht man solche Analogien, die einen vergleichbaren Transformationsprozess von künstlerischen Techniken etwa der Yoruba dokumentierten, vergebens. Es stellt sich die Frage, ob es nicht Anderes gibt, das ihn dennoch als deutlichen Vertreter der ersten postkolonialen Künstlergeneration ausweist. Eine Antwort findet sich in einem unter dem Titel „Außenseiter – Kunst in der Dritten Welt“ von Georgina Beier in den achtziger Jahren publiziertem Text, der bedauerlicherweise in der Folgerezeption des Oeuvres nahezu unbeachtet geblieben ist. Ihre grundsätzliche These lautete, dass spezifische gesellschaftspolitische Befindlichkeiten wie die Auflösung alter Ordnungen und eine umfassende Neuorientierung und Positionierung eine Phase des

Umbruchs beschreiben, in der neue künstlerische Freiheiten nicht nur provoziert, sondern auch zugelassen werden. Kontinente übergreifend stellte Georgina Beier neben Twins Seven-Seven und Amos Tutuola aus Nigeria auch Künstler aus Papua-Neuguinea und Indien vor, deren Kunstschaffen sie in diesem Kontext als wesensverwandt erfasste:

„Beide [Seven-Seven und Barnabas India, PNG] haben noch Beziehung zu ihrer traditionellen Kultur, und gelegentlich kommen ihre Symbole aus diesen Kulturen. Aber keiner von beiden *lebt* seine traditionelle Kultur noch. Sie interpretieren diese Kultur nicht – sie erinnern sich nur daran. Keiner von beiden hat Formen der künstlerischen Tradition seines Volkes benutzt. [...] In der dritten Welt gibt es viele Künstler dieser Art. [...] In gewisser Hinsicht sind sie alle aus den Umwälzungen hervorgegangen, die der Kolonialismus erzeugte. Die Zerstörung traditioneller Kulturen und Kunstformen war ein traumatischer Prozess, aber gleichzeitig schuf sie das kulturelle Vakuum, das den kreativen Impulsen dieser Außenseiter einen Lebensraum gab.“ (Georgina Beier 1980a: 38,40)

Äußerte sich Georgina Beier folgend zum soziokulturellen Umfeld der „Twins Seven-Sevens und Barnabasse“ (ihre Namen bewusst im Plural gebraucht, um sie als zeitimmanenten gesellschaftlichen Typus vorzustellen), lässt sich darin durchaus eine Analogie zu jenen Aspekten finden, durch die Seven-Seven innerhalb dieser Untersuchung als Vertreter einer Patchworkgeneration charakterisiert wurde. Am Beispiel seines im weitesten Sinne Bildungshintergrundes konstatierte Georgina Beier:

„Seven-Seven und Barnabas haben gerade genug westliche Schulbildung, um sich von ihrer eigenen Tradition zu entfernen, aber nicht genug, um vom westlichen Gedankengut wesentlich beeinflusst zu sein.“ (Georgina Beier 1980a: 40).

Diese Form von Distanz zur kultureigenen Tradition ermöglichte einen spielerischen Umgang mit derselben, wie es sich nicht zuletzt in der Kreation des Namens „Zwilling Sieben-Sieben“ zeigt. Was innerhalb eines geschlossenen Systems alter Ordnungen aller Wahrscheinlichkeit nach noch als Grenzüberschreitung wahrgenommen worden wäre, wurde nun, wenn auch nur für eine kurze Periode gesellschaftlicher Verfasstheit, möglich. Der zwischen „rosa beköpftem Saum und Zickzackmuster“ angesiedelte, phantasievolle Entwurf der Seven-Sevenschen Kleidung ist dafür ein ebenso treffendes Beispiel, wie seine frei von standardisierten Vorgaben erfundene Art des Tanzes (vgl. S. 13). Diese Lust am Experimentieren, das Schaffen eigener Symbole und Ausdrucksweisen in jenem „kulturellem Vakuum“ charakterisiert gleichermaßen das frühe Kunstschaffen Twins Seven-Sevens. Seine Annäherung an dieses für ihn neue Ausdrucksmedium wurde seitens des Künstlers als *pendream* und innerhalb dieser Untersuchung mit den Begriffen „Unbekümmertheit“ und dem „Fließen lassen innerer Bilder beschrieben“. Georgina Beier wählte die Bezeichnung „Unschuld“ in Parallele zu dem durch Jean Dubuffet geprägten Begriff „*pureté brute*“. Sie vollzog damit den Brückenschlag zur Art Brut oder der Kunst der „absoluten Außenseiter“ (Outsider-Kunst). Verdanken sich beide Termini ähnlichen Beobachtungen, liegt ihre Genese zeitlich jedoch weit auseinander. 1945 definierte Dubuffet „Art brut“ als eine Form des Kunstschaffens, das sich diametral entgegengesetzt zur so genannten „Art culturelle“ verhalte. In seinem Manifest „L'Art brut préfère aux Arts culturels“ („rohe Kunst“ statt „kultureller Künste“) schrieb er 1949:

„Wir verstehen darunter Werke von Personen, die durch die Künstlerkultur keinen Schaden erlitten haben, bei denen also der Nachahmungstrieb, im Gegensatz zu dem, was bei den Intellektuellen

geschieht, wenig oder keinen Anteil hat, so dass die Autoren als Gestaltungsgegenstand verwendetes Material, Mittel der Umsetzung, Formelemente, Schreibarten aus ihrem eigenen Inneren holen und nicht aus den Schubladen der klassischen Kunst oder der Kunstrichtung, die gerade Mode ist. Wir wohnen hier dem ganz reinen künstlerischen Verfahren bei, einem `rohen´ Verfahren, vollständig neu erfunden von seinem Autor in all seinen Phasen, geschaffen allein aufgrund seiner eigenen Anstöße. Eine Kunst also, in der sich allein die Funktion der Erfindung und nicht die, wie in der `kulturellen Kunst´ üblich, des Chamäleons und des Affen manifestiert.“ (Dubuffet zit. nach: Bianchi 1989: 72)

In den folgenden Jahrzehnten unternahm Dubuffet gezielte Recherchen zu dieser außerkulturellen Kunst, gründete das Foyer Art Brut sowie die Compagnie L´Art Brut und baute seine Sammlung, die Anfang der sechziger Jahre bereits 1200 Werke von rund hundert Künstlern umfasste, kontinuierlich aus. Zwischen 1964 und 1966 war er Herausgeber von insgesamt acht Magazinen, die sich ganz dieser künstlerischen Ausdrucksform verschrieben. Dubuffet und seine Mitstreiter sensibilisierten für das Thema, wie sie es gleichermaßen in den Fokus der Öffentlichkeit rückten. Mit Beginn der siebziger Jahre ging die Sammlung Dubuffet als Schenkung an die Stadt Lausanne, wo sie unter Einhaltung seiner Definition der „rohen Kunst“ erhalten und weiter ausgebaut werden sollte. Diese (vorläufige) Endstation und Institutionalisierung von Art Brut hat bis heute Fortbestand und die „Collection de l´Art Brut“ ist im so genannten Antimuseum der Öffentlichkeit zugänglich. Wenngleich von Kunsthistorikern zunächst kaum beachtet und schon gar nicht in das Pantheon der schönen Künste erhoben, zog diese Kunst etwa zeitgleich mit ihrer Institutionalisierung in Lausanne das Interesse von Sammlern auf sich. 1972 erschien unter dem Titel „Outsider Art“ eine erste Monographie von Roger Cardinal, welche den Sammeleifer wie die Leidenschaft noch einmal verstärkte. Allerdings benutzte der Autor den Titel „Outsider Art“ lediglich plakativ, während er innerhalb der Publikation die Bezeichnung „Art Brut“ synonym verwendete. Dies änderte sich aber spätestens gegen Mitte der siebziger Jahre mit der Ausstellung „Outside“ im Aargauer Kunsthaus. Im gleichnamigen Katalog schrieb der Schweizer Kunsthistoriker Fritz Billeter einen Aufsatz unter dem Titel: „Alle sind im Abseits“, worin er feststellte, dass die Schweizer Kunstszene sich bei genauerer Betrachtung aus einer Künstlerschaft zusammensetze, die in ihrer Gesamtheit als gesellschaftliche Randerscheinung zu verstehen sei (vgl. Bianchi 1989). Diesen Gedankengang nahm der von 1970 bis 1984 amtierende Leiter des Aargauer Kunsthauses Heiny Widmer zum Anlass seiner Überlegung, ob „Outsider“ respektive „Outsider-Art“ nicht in den Kanon kunstwissenschaftlicher Gattungen aufzunehmen sei. In seiner Definition eines künstlerischen „Outsidertums“ unterschied er zwischen Außenseitern aus inneren Gründen und solchen, deren Existenz sich aus einer spezifisch gesellschaftspolitischen Situation speist, die auf die jeweilig biographische zurückwirke.

Für die frühen, während der aktiven Zeit des Mbari Mbayo Klubs entstandenen Arbeiten Twins Seven-Sevens stellt sich die Frage, wie und in welcher Weise die vorab dargestellten Merkmale von „Art Brut“ und „Outsider-Art“ tatsächlich als ein anschlussfähiges Modell für die Beleuchtung dieser Periode seines Oeuvres dienen können. Als Diskussionsansätze, die sich sowohl auf werkimmanente als auch auf werkübergreifende Aspekte beziehen, bieten sich folgende an:

1. Grundsätzlich ist die relative Gleichzeitigkeit um die Mitte der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts festzuhalten, die sich auf die beginnende Auseinandersetzung Dubuffets mit dem Phänomen der „rohen Kunst“ und dem frühen, 1955 in der Ausstellung „*Psychotic Art*“ mündenden Projekt Ulli Beiers im Lantoro Mental Home bezieht. Dieses wurde im Sinne einer „Initialzündung“ für die sich fortsetzende Leidenschaft Beiers für eine Klientel verstanden, deren Zugang zur Kunst sich in der Tat „outside“ akademischer Vorbildung und Integration in die dazugehörige Kunstszene gestaltete und mit Dubuffets Worten „keinen Schaden durch die Künstlerkultur erlitten hat“ (vgl. S. 52). Zudem lässt sich als weitere Baustein für Beiers Auseinandersetzung mit dem Thema „Andersartigkeit“ respektive mit dem gesellschaftlicher Außenseiter seine frühe Beschäftigung mit Prinzhorns 1922 edierter „Bildnerei der Geisteskranken“ vermerken, ebenso wie er, noch in London ansässig, eine Lehrerstelle an einer Schule für Behinderte einer solchen für „Gesunde“ vorzog (vgl. A. 4).

2. Georgina Beiers Ausführungen zur Korrespondenz zwischen der Kunst der „Seven-Sevens und Barnabasse“ und gesellschaftspolitischer Verfasstheit (Auflösung, Neuerung und Umbruch) geht mit einer der beiden Möglichkeiten einher, die auch bei Widmer als äußere Faktoren und Auslöser für ein „Outsidertum“ im Kontext „Europa“ angeführt wurden. Ein Beispiel hierfür ist sicherlich das Oeuvre des französischen Grubenarbeiters Augustin Lesage (1876-1954), der vor dem Hintergrund der industriellen Revolution und den damit einhergehenden manifesten Veränderungen von Leben (z.B. der Entwurzelung von über Generationen gewachsenen Bezügen durch Landflucht) begann, künstlerisch tätig zu werden. Gleichermaßen als „äußeren Faktor“ und verantwortlich für eine wahre Akkumulation von Outsider-Künstlern in der Schweiz nannte der Philosoph Armin Wildermuth den für sein Land symptomatischen Konflikt zwischen dem Eigenem und dem Fremden:

„Dem Aspekt der Pluralität und Offenheit zur französischen, italienischen und deutschen Kultur, wie auch der inneren Vielfalt von regionalen und lokalen Kulturen, die auch heute noch sehr intakt sind, widerspricht eine rigorose Dichotomie, die den ganzen schweizerischen Alltag durchzieht, die man etwa mit den Gegensätzen erlaubt und nicht erlaubt, gestattet und verboten bezeichnet werden kann. Ihr entspricht ein sehr deutliches Unterscheidungsmuster, das schweizerisch und fremd, inländisch ausländisch, normal und verrückt, öffentlich und privat unterscheidet.“ (Wildermuth 1983: 32)

Der Autor bezeichnete dies als „unheimlichen Linie“, die sowohl die mentale als auch die politische Landschaft der Schweiz prägte und der sich der Künstler durch eine andere Form des (anarchischen) „Schweizertums“ zu entziehen versuche.

3. Wenngleich die Zuordnung eines Exponats zur Kategorie „Art Brut“ oder „Outsider-Art“ in der Regel nicht durch spezifisch stilistische Merkmale erfolgt, wie dies gemeinhin bei Verortungen von Kunst etwa als impressionistisch oder expressionistisch gebräuchlich ist, lässt sich dennoch ein zumindest Teilverbindendes Merkmal benennen, das auch Georgina Beier dazu veranlasste, eine Analogie zwischen den Arbeiten Twins Seven-Sevens und denen der Artbrutisten herzustellen. Dabei handelt es sich um den Bildfindungsprozess. Zwei Beispiele aus dem europäischen Raum dienen dazu, diese Aussage zu unterstützen, indem sie frappante Übereinstimmungen zu dem aufweisen, was Twins Seven-Seven als *pensdream* bezeichnet und damit ein Moment des Unbewussten impliziert, wie es

sich auch durch seine Äußerung verdichtet, er habe die Vorstellung, dass ihn der Teufel während des Zeichnens ritte (vgl. S. 100).



Abb. 94: Augustin Lesage:
Composition symbolique,
Öl auf Leinwand,
141 × 109 cm, o. J.



Abb. 95: Kurt J. Haas: *Ohne Titel*
(florales „Wucherbild“ mit
Palme), Aquarell auf Papier,
53,5 × 41,5 cm, 1988

Zu einem ist dies eine Aussage des bereits erwähnten Augustin Lesage, der in ausgeprägter Form jede (intellektuelle) Selbstbeteiligung am Zustandekommen seiner Arbeiten negierte, sondern sich lediglich als Ausführer der Anregungen eines spiritistischen Führers verstand, in dessen Auftrag seine Hand Detail für Detail ausführe, ohne dass sich ihm vorab auch nur eine Idee des späteren Gesamtergebnisses „Bild“ erschließe (vgl. Thévoz 1989).¹⁰² Ähnliches gilt für den Schweizer Kurt Josef Haas, der erst im Alter von vierzig Jahren seine künstlerische Betätigung begann.¹⁰³

„Überraschend ist dabei der Reichtum an originellen Imaginationen, die Haas aus seinem Innersten empfängt und mit schlafwandlerischer Sicherheit – ohne jede Vernunft-Kontrolle – als visuellen Ausdruck von Seelenzuständen in seine Bildschöpfungen einfließen lässt. Haas selbst beschreibt den Malprozess als ein Entrücktsein von der Außenwelt, als einen Zustand sanfter Trance; seine Hand bewege sich automatisch, und er sei selbst über die ausfließenden Formen und Motive erstaunt.“ (Bianchi 1998: 257)

¹⁰² Augustin Lesage wird jener Gruppe von Artbrutisten zugeordnet, der man eine Nähe zum Spiritismus attestiert. „Warum gibt es – neben den Patienten in der Psychiatrie – unter den Künstlern des Art Brut so viele Anhänger des Spiritismus?“ ist deshalb die Frage, mit der sich der langjährige Konservator der Collection l'Art Brut (Lausanne) Michel Thévoz auseinandersetzt.

¹⁰³ Kurt Josef Haas wurde 1935 in Zürich geboren. Siebzehnjährig zog er mit lediglich fünf Franken ausgerüstet in die Welt. Er fand Arbeit in Paris und kehrte erst nach vielen Jahren in seine Heimat zurück. Seine berufliche Laufbahn gestaltete sich wechselhaft, da er zunächst im elterlichen Trödelgeschäft tätig war und später als Ein- und Verkäufer für Warenhäuser arbeitete. In dieser Position vermisste er zunehmend, die Möglichkeit frei agieren zu können, ein Bedürfnis, das Haas familienbiographisch verankert. Gegen Mitte der 70er Jahre fand er diese Freiheit im Umgang mit Farb- und Zeichenstift. Fünf Jahre nach dieser ersten Annäherung gab Haas Anfang der 80er des 20. Jahrhunderts seine Berufstätigkeit auf und widmete sich ganz seiner Kunst (vgl. Bianchi 1989: 254-257).

Entgegen Dubuffets Definition, dass Art Brut keinen spezifischen Stil meint, gibt es dennoch formal-ästhetischen Parallelen zwischen den Arbeiten von Lesage und Haas sowie jenen von Twins Seven-Seven. Tatsächlich brachte die für alle drei spezifische Art des Bildfindungsprozesses ähnliche bildend künstlerische Resultate hervor, die in einem selbstvergessen phantasievollen Wuchern von Bildzeichen bis in den letzten Winkel hinein ihren Ausdruck finden.¹⁰⁴

Nun darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Motivation Beiers bei der Gründung des Mbari Mbayo Klubs in seiner grundsätzlichen Haltung zur bildenden Kunst und der Frage, wer überhaupt Kunstschaffender sein könne, wurzelte. Und diese Haltung korrespondierte mit der europäischen Idee von „Entdeckung“, wie sie auch Dubuffet und seine Mitstreitern verfolgte. Dies trug mitunter dazu bei, eine bestimmte „unschuldige Klientel“ nicht nur zu bevorzugen, sondern bewusst anzusprechen. Freilich aber ist dies nur ein Baustein des Totalperiments Mbari Mbayo, der im Einklang mit der zeitimmanenten und ganz und gar nicht außerkulturellen Aufarbeitung oder auch Neuentdeckung von Yoruba Geschichte und Traditionen einherging. Die sich aus dieser Kombination speisenden bildend künstlerischen Resultate waren nicht nur überraschend, sondern vor allem nicht homogen, wie dies beispielsweise der oben angeführte Vergleich mit den Arbeiten Jimoh Buraimoh zeigt. Gerade aber mit dieser Form von Anti-Homogenität tat sich die als „Generation nachfolgender Rezipienten“ beschriebene Autorenschaft (vgl. 2.1.2) schwer, umso mehr als dies auch nicht den zeitgenössischen Forderungen nach Eindeutigkeit entsprach. Der Wunsch nach einer unverwechselbaren afrikanischen Identität in der Kunst und ihre Bedeutung als „*signification dans la vie du peuple et pour le peuple*“, wie man es als Motto des *1er Festival Mondial des Arts Nègres* ausgegeben hatte, unterwanderte in einem gewissen Sinne die Wahrnehmung von „Abwechslern“. Georgina Beier erkannte ganz richtig:

„Keiner von beiden [Twins Seven-Seven und Barnabas India] richtet seine Kunst an seine Heimat. Sie wissen genau, dass sie den Leuten daheim ihre Ideen nicht vermitteln können. Die Entfremdung ist schon viel zu groß. Obwohl sie ihre Kunst hauptsächlich an Fremde verkaufen – zum großen Teil an Europäer – richtet sich ihre Kunst an niemanden direkt. Sie malen, weil sie auf diese Weise einem neuen Freiheitsgefühl Ausdruck geben können.“ (Georgina Beier 1980a: 38)

Dass gerade aber diese Form des Abwechler- oder auch Outsideriums eine typische Möglichkeit darstellte, auf spezifisch gesellschaftspolitische Situationen zu reagieren, wie es sich nicht nur im Zeitfenster „Postkolonialismus“ in Afrika, sondern auch in anderen Weltgegenden ereignete, passte nicht in das Bild einer Renaissance kultureigener Traditionen und den diesbezüglich aufgestellten Parametern ihrer erfolgreichen Umsetzung, jener „Heirat zwischen Tradition und Moderne“.

Die Generation nachfolgender Rezipienten griff mit ihrer Motto von einer „Kunst zwischen Tradition und Moderne“ eindeutig zu kurz als Bewertungsmaßstab für die Arbeiten von Twins Seven-Seven, denn damit kann man sie keinesfalls in ihrer Gesamtheit sinnvoll erfassen. Auch Magnins Begriff von „*territoty*“ als Bezugspunkt für das Seven-Sevensche Kunstschaffen (vgl. S. 5) entpuppte sich als zu

¹⁰⁴ André Magnin verwies in seiner Kurzpräsentation von Twins Seven-Seven nicht nur als einziger neben Georgina Beier in Richtung „Art Brut“, sondern machte in einer Randbemerkung auch auf gewisse formale Ähnlichkeiten zwischen Seven-Sevens Werken und dem Oeuvre Lesages aufmerksam, auch wenn er den Namen des Franzosen orthographisch falsch mit „Lepage“ wiedergab (vgl. Magnin 1996).

eng gefasst. Tatsächlich gibt es den einen Bezugspunkt für sein Werk aber gar nicht, da ein bildthematischer Umschwung überdeutlich auszumachen ist, was nicht zuletzt durch die im Katalogteil vorgestellten Bildbeispiele verifiziert wurde. Wenngleich Georgina Beiers Aussage, „Seven-Seven bevölkert seine eigenen Welten mit Figuren, die sich noch nie jemand vorgestellt hat.“ (Georgina Beier 1980a: 38) für die Frühphase zutrifft, gilt dies nicht länger und vor allem nicht mit gleich bleibender Exklusivität für die späteren Werke. Mehr noch, die „eigenen Welten“ wurden zu geteilten Welten, indem er sich beispielsweise auf das Oshun Festival oder auf eine Listigkeit Ajapas, der Schildkröte bezog. Darüber hinaus finden sich weitere Argumente, die Twins Seven-Seven von den Artbrutisten unterscheiden, wenngleich eine bestimmte Form von „außerkultureller Phantasie“ (man denke etwa nur an die Einbettung des Vogelkopfes in die Form einer Yoruba Mütze, vgl. Kat. 36, Abb. 81) weiterhin im Oeuvre präsent ist, ebenso wie sich jene formal-ästhetischen Merkmale, die hier in den Kontext eines charakteristischen (unschuldigen) Bildfindungsprozesses gestellt wurden, in gewisser Hinsicht halten konnten. Sie wurden jedoch nicht mehr sämtlich neu erfunden, sondern wirkten durch ihren sich wiederholenden Gebrauch wie Versatzstücke aus einer einmal geschauten verborgenen Welt. Stellungnahmen Twins Seven-Sevens wie: „Nach meinem Tod wird die Kunstgeschichte schreiben: Er hat seinen eigenen Stil kreiert, er hat niemanden kopiert“, verdeutlichen, dass er nicht mehr „outside“, sondern innerhalb des Kunstbetriebs agierte und Vorstellungen über seine dortige Platzierung hat (zit. nach: Brockmann & Hötter 1994: 173). Nicht zuletzt drückte er mit der Initiierung seines *Institute of African Modern Art, Music & Cultural Awareness* eine deutliche Botschaft und Zielrichtung aus, indem er für sein Kunstschaffen Bezugspunkte herstellte, wie sie für die Artbrutisten von keinerlei Relevanz waren.

6.1.2 Afrika = Masken und Trommeln: Zur Eindeutigkeit von Bildzeichen als Indiz kultureller Identität

Einige Beobachtungen zur Wahrnehmung der Arbeiten Twins Seven-Sevens:

1. 1996 hielt ich an der Universität Trier eine Lehrveranstaltung zur zeitgenössischen Kunst aus Afrika. Eine der ersten einleitenden Übungen war eine Diapräsentation von circa zehn Arbeiten Twins Seven-Sevens. Ausgewählt wurden solche der frühen Jahre, welche sich in dieser Untersuchung unter 5.2.1 finden, und solche der achtziger und neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Der Fokus lag auf Beispielen der thematischen Einheit „soziale Interaktion in Alltag und Ritual“. Die dazu gestellte Frage lautete: „Welche dieser Arbeiten sind in den Kontext „zeitgenössische Kunst aus Afrika“ anzusiedeln?“ Die Mehrzahl der Studierenden zählte ausschließlich die jüngeren Arbeiten des Künstlers dazu, während eine Diskussion darüber entfachte, ob die frühen Arbeiten überhaupt von einem afrikanischen Künstler stammten.

2. Während einer Ausstellung, deren Repertoire sich aus Exponaten rekrutierte, die in ihrer Gesamtheit die in dieser Untersuchung vorgestellten Merkmale von geographisch oder ethnisch eindeutiger

Kulisse und Requisit bediente, wurde eine beliebig ausgewählte Besucherin nach ihrem Eindruck befragt. Sie fühlte sich diesen Arbeiten eng verbunden, da sie afrikanisches Leben darstellten, wie sie es während ihrer eigenen Afrikareise erlebt habe.

3. Unter Vorlage aller in dieser Untersuchung angeführten Abbildungsbeispiele wurde ein Fachfremder, aber über Reiseerfahrungen in Afrika verfügender Freund nach dem Eindruck befragt, den diese Zusammenschau von Exponaten hinterlasse. Er gab ebenfalls den jüngeren Arbeiten Twins Seven-Sevens gegenüber solchen der sechziger Jahre den Vorzug, weil sich darin die kulturelle Identität des Künstlers eindeutiger widerspiegle.

Alle drei Beobachtungen stehen für die Existenz eines Afrikabildes, das sich primär aus der selektiven Wahrnehmung eines Kontinents speist, die sich unter dem Schlagwort „Eindeutigkeit“ subsumieren lässt. Metaphern hierfür sind beispielsweise Masken, Trommeln und urwüchsige Vegetation. Parallelen zu den Sehnsüchten zivilisationsmüder Maler der europäisch Klassischen Moderne oder zur Produktwerbung vermeintlich exotischer Waren sind deutlich. Es offenbart sich eine mögliche Erwartungshaltung unter vielen, die man dem Kunstschaffen eines nichteuropäischen Künstlers entgegenbringen kann, implizite der stillschweigenden Vorstellung einer immer schon da gewesenen, relativen Deckungsgleichheit zwischen der Lebensrealität des Künstlers und seiner Bilderwelten.¹⁰⁵ Dabei ist beiden eine diffuse Idee von afrikanischer Authentizität zuzusprechen. Die Beleuchtung des Oeuvres Twins Seven-Sevens aber, wie die diesbezüglich angeführten Diskussionspunkte im vorangegangenen Kapitelteil, macht offensichtlich, dass die Benutzung eindeutig kulturell verankerter Verweise und Symbole nicht per se und gleichsam in Reinform Bestandteil der Seven-Sevenschen Arbeiten ist. Vielmehr stellte sich dies mit kontinuierlich steigender Tendenz im Laufe von Jahren und in höchst unterschiedlicher Ausprägung ein. Die oben mit „*Cultural awareness*“ angemerkte Botschaft Twins Seven-Sevens, wie er es als ein Ziel seines Kulturzentrums in Oshogbo formulierte, das bezeichnenderweise den Zusatznamen "*The Living African Myth Palace*" trägt, ist das Ergebnis einer Sensibilisierung für dieses Thema. Gleichmaßen ist es auch das Ergebnis einer individuellen Wahl, daran anzuknüpfen und kein gesellschaftlicher *common sense*. Kulturelles Erbe oder auch Bewusstsein wurde für Twins Seven-Seven zur internalisierten Lebensform, wovon nicht zuletzt die Übernahme traditionell verankerter Ehrentitel zeugt (vgl. 4.3.2). Divergenzen lebt Twins Seven-Seven widerspruchsfrei unter Integration von neu Hinzugekommenem, wofür noch einmal der Mercedes Benz 200 E als repräsentatives Fahrzeug eines *chiefs* in Erinnerung gerufen sei. Die Frage nach einer dadurch stattfindenden kulturellen Verwässerung oder gar der Verlust von Authentizität ist für Twins Seven-Seven als Vertreter einer Patchworkgeneration ohnehin nicht von Relevanz. Vielmehr ließe sich formulieren, dass er eine „stabile Welt“ im Sinne eines eindeutigen Bezugsrahmens hinzugewonnen

¹⁰⁵ Auf die Gefahr der Verklärung durch unglücklich geratene Zirkelschlüsse wurde unter dem Stichwort Vorbemerkung zum Problemfeld „biographische Angaben“ in 4.1. aufmerksam gemacht.

hat. Für ihre Weitergabe, wie es exemplarisch mittels der Figur jenes *keke elemu*, dem Palmwein ausfahrenden Boten, als visualisierte Idee seines Anliegens aufgezeigt wurde, fühlt Seven-Seven sich verantwortlich und verarbeitete sie folgerichtig auch bildthematisch. Es ist also die Offenbarung einer Welt, die Seven-Seven als achtenswert betrachtet und die Teil seines kulturellen Selbstverständnisses geworden ist, wie sie auch ihren Anteil an bestehender afrikanischer Lebensrealität hat. In ihren Grundzügen bleibt sie jedoch ein Sichtfenster, das weder als Inkarnation des afrikanischen Kontinents noch als die vollständige Spiegelung der komplexen Lebensgestaltung und -realität von Twins Seven-Seven dem Künstler, Musiker, Ehemann, *chief*, Titelanwärter, Geschäftsmann und Vielreisenden in Sachen Kunst und Kultur zu verstehen ist.

Wurde anfänglich angemerkt, dass der Künstler in recht unterschiedlicher Ausprägung Afrika-respektive Yorubabezogene Themen in sein Oeuvre aufnahm, sollen nun drei weitere Fragen die Diskussion vertiefen: 1. Welche Aspekte von Kultureigenem wurden bildthematisch fokussiert? 2. Geschah dies stets unter Benutzung eindeutiger Bildzeichen wie Elefanten, Masken, Speere, Trommeln und urwüchsige Vegetation? 3. Gibt es mögliche und zusätzliche Gründe, die über die Initialzündung „Mbari“ und den damals zeitgenössischen Tenor von „kultureller Renaissance“ hinauswiesen, die für die Verfolgung wie die bildend künstlerische Umsetzung der Themen im Oeuvre von Bedeutung waren?

Unleugbar ist das Oeuvre Twins Seven-Sevens durch mannigfaltige kulturelle Hinweise im weiteren und engeren Sinne geprägt, wie dies anhand der thematischen Einheiten „Volkserzählung und Fabel“ und „soziale Interaktion in Alltag und Ritual“ vermittelt wurde. So transportierte Seven-Seven die Hauptcharaktere der *trickster tales* bildthematisch weiter und nahm damit nicht nur Bezug auf Vergangenes (dem Erzählen von Geschichten als überindividuelle Kindheitserfahrung), sondern gleichermaßen auf immer noch populäre Helden, über deren Geschichten man sich nach wie vor amüsiert. Herausgearbeitet wurde ferner, dass die Darstellung ritueller Handlungen nicht zwangsläufig an tatsächlich bestehende Rituale anknüpfte, sondern die Arbeiten zu diesem Thema in der Summe betrachtet ein differenziertes Bild über Rollenzuschreibungen innerhalb sozialer Interaktionen vermitteln, was ebenso auf den Kontext „Alltag“ zutrifft. Diesen Realitätsbezug mischte Twins Seven-Seven mit Elementen eines rezenten Afrikabildes wie Barbusigkeit von Frauen, strohbedeckten Hütten oder Nasenschmuck. Arbeiten wie „*The Tortoise and the Forbidden eggs*“ oder die Darstellung des wundersamen „fünfköpfigen Vogelwesens“ bildeten dazu ein Gegengewicht (vgl. Kat. 26, Abb. 93 / Kat. 48, Abb. 71).

Ausgesprochen häufig wurde das Oeuvre dennoch allein durch seine Bezugnahme auf Yoruba Mythologie charakterisiert, wie es der Sammler Péus mit der Formulierung „augenfreundlich eingefärbte (wie marktbeherrschende) Yoruba-Mythen“ auf den Punkt brachte (vgl. S. 3). Die scheinbare Passgenauigkeit dieser Charakterisierung liefert aber auch Grund genug, diese thematische Einheit nochmals genauer zu betrachten. Führt man sich das Spektrum der bildend künstlerischen Arbeiten vor Augen, kann als ein Ergebnis formuliert werden, dass Seven-Sevens Bezug auf die

Mythen der Yoruba recht partieller Natur war und sich primär auf Themen bezog, die während der aktiven Zeit von „Mbari Mbayo“ zentral waren, nämlich „Shango“ und „Oshun“, die Verflechtungen mit der Stadtgeschichte Oshogbos eingeschlossen. Bemerkenswerterweise stellt sich ihre bildend künstlerische Umsetzung aber recht abweichend voneinander dar: Während Arbeiten wie „*Oshun, Goddess of Fraternity* (Kat. 23, Abb. 68)“, „*Die Teilnehmer des Oshun Yam-Festivals* (Kat. 42, Abb. 87)“ oder „*The founder of Oshogbo* (Kat. 23, Abb. 68) durch die Eindeutigkeit von Bildzeichen auf den Kontext „Afrika“ verweisen, gilt dies nicht oder nur in einem weitaus geringeren Maße für solche, die sich dem Donnergott Shango verschreiben. Erstmals in Gestalt eines Priesters 1966 im Oeuvre vertreten, bedurfte dieser noch der Accessoires Widdergehörn und Donnerkeil, die eine Bezugnahme auf den Donnergott verdeutlichte, gleich einem ersten tastenden Vorstoß der Bearbeitung dieses Themas. Demgegenüber versinnbildlichte die um einige Jahre später entstandene Federzeichnung „*Dancing Shango Priest*“ (Kat. 18, Abb. 63) das Wesen dieses *orisha* weitaus expliziter und derart deutlich, dass ikonographische Verweise zur Identifizierung des Donnergottes obsolet wurden. Ähnliches gilt für die 1976 entstandene Portraitstudie eines Obatala Priesters, dessen ins Bildrücken unter Kenntnis aller für diese Untersuchung gesichteten Arbeiten als Supplement zu bewerten ist, das Ausnahme bleibt, weil Twins Seven-Seven in dieser Arbeit wesentliche Elemente der Idee des archetypischen Charakters Obatalas präzise vermittelte (Kat.19, Abb. 64). So sind es jene, mangels eindeutig plakativer Bildzeichen, eher „leisen“ Arbeiten, die in Bezug gesetzt werden können zum biographischen Baustein „religiöse Identifikation“ und damit einhergehend zu Twins Seven-Sevens religiösem Selbstverständnis als Teil von kultureller Identität, implizite seiner beinahe pragmatischen Feststellung „*I should have been a Shango priest - if that modern times had not come*“ (vgl. S. 72).

Dieser als geradezu intim zu beschreibenden Ausdrucksweise bediente sich Twins Seven-Seven ab den achtziger Jahren selten. Die in diesem Jahrzehnt während eines Sydney-Aufenthaltes entstandene Serie von acht Radierungen zählt zu den tatsächlichen Ausnahmen. Erinnerung sei an die Arbeit „*Creatures Shapes in God's Diary or the Book of the Almighty God*“ (Kat. 15, Abb. 60), die ein sehr persönliches Statement über das Zusammenspiel verschiedener Elemente, die „Welt“ als kreatives Ganzes ausmachen, vermittelt. Gerade diese Mischung von Bausteinen aber ist es, zu der selbstredend auch die sprechende Trommel (*dundun*) gehört, die verhindert, dass dieses und weitere Symbole aus der Kultur der Yoruba mitunter wie isolierte Ausrufezeichen wirken, wie es sich prototypisch in der Arbeit „*Mann mit Mütze*“ (Kat. 36, Abb. 81) darstellt.

Mehrere Aspekte dieser Untersuchung zeigten Seven-Sevens Erfahrungen mit der Differenz von „Fremd- und Eigenbildern“, was ihn insbesondere im Kontext seiner ersten US-Reise nicht ohne Ironie feststellen ließ, dass „Yoruba-Sein“ respektive „afrikanische Ursprünglichkeit“ als positiv wahrgenommenes Label gehandelt wird. Der Geschäftsmann Seven-Seven arbeitete in der Folge mit diesem Wissen. Prägnantes Beispiel hierfür ist das Errichten von Rundhütten auf seinem *resort paradise*, mit denen er bewusst einen Gegenakzent zu den modernen Gebäuden des Geländes setzen wollte, weil er wusste, dass Touristen diese traditionelle Bauform mit seiner Heimat assoziieren.

Analog dazu kann in gewissem Sinne auch eine Funktionalisierung seines Kunstschaffens festgestellt werden, die marktorientiert ist, denn unbestritten war Lokalkolorit gefragt und dies in mehrerer Hinsicht: Wurden anfänglich drei Wahrnehmungen zum Oeuvre Twins Seven-Sevens vorgestellt, um auf eine mögliche, an dieses Kunstschaffen gestellte Erwartungshaltung aufmerksam zu machen, so entsprachen diese nicht nur einer populären Meinung, sondern auch einer rezeptionsgeschichtlichen Haltung, dass man afrikanische Künstler auch als solche erkennen müsse. Das kulturell Abweichende daran, das attraktive Fremde sollte frischen Wind in die erlahmte europäische Kunstlandschaft bringen. Ströter-Bender sprach in diesem Zusammenhang von „Anrührung“, die das Publikum angesichts dieser Bilderwelten empfinde (vgl. S. 21). Ein Blick auf die Exponatbestände des Oeuvres beispielsweise in deutschen Völkerkundemuseen verrät, dass das Wechselspiel von Angebot und Nachfrage funktioniert. Dort ist Seven-Seven nahezu ausschließlich mit Arbeiten vertreten, die das vermeintlich lupenreine Einhergehen von „eindeutigen Bildzeichen und kultureller Identität“ unter Beweis stellen. Doch stellt sich hier nicht nur eine Situation dar, wie sie für die Kontextualisierung des Oeuvres in Europa auf weiter Strecke typisch ist, sondern auch die Heimat Seven-Sevens wirbt mit dem Schlagwort „*Cultural Heritage*“, was der Aspekt „Wandel von Arbeitsbedingungen Twins Seven-Sevens“ verdeutlichte (vgl.: 5.1.3). Unter dem Titel „*Nigerian Festivals and Cultural Tours*“ bietet etwa das *Africa Travel Magazine* unter folgendem Wortlaut eine viertägige Reise zum Oshun Festival an:

„A `celebration of life´ awaits you when you participate in any of our Cultural Festival Tours, by which you gain contact with people of Nigeria that no `ordinary´ trip can afford.

The ancient shrine of Oshun is located in Oshogbo. Traditional offerings are made to the spirit annually to bring peace harmony to the land and people. Your tour includes thanksgiving ceremonies at Oshun shrine, dance drama presentations, arts & craft exhibitions, visit to museums and historical sites at Ile-Ife, shopping and sight-seeing.” (Jemi-Alade o.J.: 1)

Kulturelles Erbe ist damit nicht nur zu einem touristisch wirtschaftlichen Faktor geworden, der sogar eigens im Programmheft von Twins Seven-Sevens *Installation & Iwuye Ceremony* mit „*promotion of tourism at Osun Osogbo, Oyo State, and Nigeria on the world map*“ Erwähnung findet. Vielmehr avancierte dieses kulturelle Erbe zu einer etablierten Kategorie, die sich diametral entgegengesetzt zu dem gesellschaftspolitischen wie kämpferischen Credo einer „kulturellen Renaissance“ während der aktiven Zeit von Mbari Mbayo verhielt. Finden sich deshalb Bildzeichen im Oeuvre, die in plakativer Weise ein stereotypes, an wie auch immer geartete Traditionen anknüpfen wollendes, Afrikabild abrufen, ist dies nicht zuletzt im Kontext einer rezipientenorientierten Aussage zu verstehen und keineswegs als lückenlose Demonstration von kultureller Identität Twins Seven-Sevens zu werten.

6.2 Von Zwischentönen: Abschließende Bemerkung und Ausblick

Entzündet wurde die vorangegangene Diskussion, die ebenso weiterverfolgbar wie Streitbar ist, auf der Basis einer Unterteilung des Oeuvres in Früh- und Spätwerk, um dergestalt prägnante und bislang durch die Rezeption kaum oder nur in Anteilen berücksichtigte Aspekte deutlich zu machen. Freilich bleibt solch eine Vorgehensweise immer auch schematisch, wie auch in ihrer Aussage auf einen Fokus reduziert. Die Präsentation des Oeuvres innerhalb des Katalogteiles steht für darüber hinaus gehende Zwischentöne ebenso wie für die Unmöglichkeit, die Gesamtheit der vorgestellten Bildbeispiele allein in Kategorien von „außerkultureller Kunst“ oder von „eindeutig rezeptionsorientierten Bildzeichen“ einordnen zu wollen. Einerseits entziehen sich einige der bildend künstlerischen Arbeiten spontan dieser Einordnung; die Federzeichnung „*Guy the sad Gorilla in London Zoo*“ wäre dafür ein Beispiel (vgl. Kat.13, Abb. 58). Andererseits spiegeln sich die Charakteristika der einen oder der anderen genannten „Kategorien“ durchaus nicht unisono in den Bildwerken. Das Bildthema des einbeinigen Waldgeistes Aroni oder das einer „*Queen Oranmiyan*“, die als Schirmherrin aller zukünftigen „*Teller Ghosts*“ dient, verdeutlichen geradezu idealtypisch eine Nutzung bekannter kultureigener Elemente (eine historische Persönlichkeit und einen gefürchteten Waldgeist), um daraus wahrhaftige Neuschöpfungen entstehen zu lassen (vgl. Kat.6, Abb.51 / Kat. 8, Abb.53). Ebenso lässt sich in den Szenen, deren Realitätsbezug im Fest- und Alltagsleben liegt, die stete Zugabe von Phantastischem, beinahe Surrealem entdecken, wie es durch den Vergleich mit der naturalistisch genrehaften Arbeit eines Akinola Lasekan deutlich wurde (vgl. Kat 41, Abb. 86). Fragte man nach dem Verbindlichen innerhalb des Oeuvres, so ließe sich dies mit einer ungebrochen narrativen Affinität beschreiben, dem Entwerfen von Bildergeschichten. Ihnen ist eine individuelle Ästhetik wie auch die Umsetzung der von einander verschiedenen Bildthemen zu eigen, deren letztendliche Ausformung durch die Parallelität von Nähe und Distanz zum Kultureigenem bestimmt ist, um schließlich zu einem stimmigen Ganzen zu verschmelzen.

Das 15. Jahrhundert des letzten Jahrtausends brachte mit Hieronymus Bosch einen europäischen Künstler hervor, dessen Oeuvre sich ebenso wenig schubladisieren lässt, wie das Twins Seven-Sevens. Unter dem programmatischen Titel „Weltbilder und Traumwerk“ setzte sich der Kunsthistoriker Hans Holländer mit diesem, seitens der Rezeption als „labyrinthisch“ beschriebenen Werk auseinander. Innerhalb dieser Untersuchung wurde bereits einmal im Kontext der Arbeit „*Political Conference of the Beasts*“ eine Nähe zu den Arbeiten Boschs benannt (vgl. Kat. 34, Abb. 79). Während sich dies auf eine formal-ästhetische Ähnlichkeit bezog, die mehr Ausnahme als ein beständiges Merkmal im Oeuvre ist, gibt es doch Weiteres, das „(Bilder-)Welten erfinden“ betreffendes, in dem sich eine gewisse Übereinstimmung entdecken lässt. Über den Horizont rezeptionshistorischer Verortungen des Oeuvres Twins Seven-Sevens hinaus sei deshalb auf eine Aussage Holländers zu den Arbeiten Boschs verwiesen, die durchaus anschlussfähigen Charakter für die Beleuchtung der Werke Seven-Sevens besitzt. Der darin den mittelalterlichen Sprachgebrauch aufnehmende Begriff der „Dämonen“ ist im erweiterten Sinne zu verstehen.

„Wer Dämonen erfindet, muss nicht unbedingt an sie glauben und ihre Gegenwart fürchten. Zur Erfindung gehört Distanz, die den Respekt vor unwiderlegten Möglichkeiten einschließt. In diesem Zwischenreich gewinnt die Phantasie Spielraum, ohne die konventionellen Realitätskonstruktionen und die Erfahrungswelt gänzlich verlassen zu müssen. Wenn man die Realität der Dämonen für möglich oder wahrscheinlich hält, ohne ihre Existenz für gänzlich sicher zu halten, kann man sie, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren, erfinden.“ (Holländer 1976: 115).

Die Auseinandersetzung mit dem Oeuvre Twins Seven-Sevens hat gezeigt, dass die Möglichkeiten einer Annäherung vielfältig sein können, sofern man bereit ist zu einem intensiven Dialog mit dem Bildobjekt und dem Aufspüren von (möglichen) Verflechtungen mit biographischen Stationen des Künstlers sowie mit jeweilig zeitimmanenten Anforderungen an eine „Neue Kunst aus Afrika“. Dies ist bislang für die Werke einer Vielzahl von Künstlern der ersten postkolonialen Generation ausgeblieben. Doch nicht nur dies könnte ein Thema für weitere Untersuchungen sein, sondern ebenfalls die hier nur partiell zur Sprache gekommene Beziehung zwischen dem Kunstschaffen nichteuropäischer Künstler und westlicher Rezeption. Äußerte Twins Seven-Seven in dem diesem Kapitel vorangestellten Zitat, dass er in den sechziger Jahren bekannt geworden sei und nun in den neunziger Jahren Acht geben müsse, nicht in Vergessenheit zu geraten, traf er dazu eine Aussage. Er ist sich des stattgefundenen Paradigmenwechsels gewahr, ohne demgegenüber eine tatsächliche Handhabe zu besitzen. Dies, so scheint es, ist vor allem daran gekoppelt, ob man sich als nichteuropäischer Künstler innerhalb des westlich Kunstdiskurses mit den daraus ableitenden Forderungen an eine künstlerische Umsetzung auskennt und damit in einem gewissen Sinne konform geht oder nicht. Salopp ließe sich formulieren: Wird von „Weltkunst“ gesprochen, ist damit die Summe der Kunst (global) unter europäischen Paradigmen (lokal) gemeint, was damit zum Ausdruck eines fragwürdigen Demokratieverständnisses wird. In den sechziger Jahren gleich einem „Shooting-Star“ und Pionier „Neuer Kunst aus Afrika“ für seinen Transfer von „Yoruba Mythen“ umjubelt, wurde Seven-Seven gerade dies mit Beginn der neunziger Jahr zum Verhängnis. Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf Künstler wie beispielsweise Roumald Hazoumé, dem man attestiert, aus der Voodoo-Tradition seiner Heimat zu schöpfen. Nur tut er dies mittels Masken aus Müll und entspricht damit dem, was Péus unter anderem als wegweisend für eine neue Künstlergeneration beschrieben hat, nämlich die Verwendung von Materialien einer sich auch in Afrika ausbreitenden Wegwerfgesellschaft (vgl. S. 3).

Nach einigen Jahren einer verhaltenen Stille um das Oeuvre Twins Seven-Sevens wurde die jüngst im Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum gezeigte Ausstellung „Sexualität und Tod. Aids in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst“ (19.10.2003-25.01.2004) unter anderem damit beworben, dass dort „Werke von 20 renommierten afrikanischen Künstlern aus elf Ländern, unter ihnen Twins Seven-Seven, der Altmeister der afrikanischen Moderne“ zu sehen seien (*homepage* des Museum 2003/2004). Damit wird ihm wird eine Betitelung zuteil, die sich unter dem Schlagwort „getrennte Kunstwelten“,

namentlich die parallele Existenz einer europäischen und einer afrikanischen Moderne zumindest im Bezug auf die Künstler der ersten postkolonialen Generation weiter diskutieren lässt.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Zu den Exponaten dieser Ausstellung zählten Arbeiten, die sich (unter dem speziellen Fokus „Sexualität“) dem Aspekt von Schaulust, wie er in dieser Untersuchung zur Sprache kam, zuordnen lassen. Dazu zählen etwa Titel wie, die im zweiten Anhang aufgeführten Werke, „*Doctor`s Dream*“ oder „*The Native African doctor`s torch*“, beide von 1998. Der Aspekt „Schaulust“ ist deshalb relevant, weil die Arbeit des „Buschdoktors“ stets von einem Publikum verfolgt wird.

7 Zusammenfassung

Das Ziel dieser Untersuchung war die Beleuchtung des Oeuvres von Twins Seven-Seven. „Kulturelle Identität und Kunst“ wurde hierfür im Titel als Oberbegriff gewählt, weil die Versinnbildlichung des Erstgenannten maßgebliche Forderung an die Kunst der ersten postkolonialen Künstlergeneration war. Ebenso wichtig war die Frage nach einer erfolgreichen Umsetzung dieser Forderung.

Die bislang recht theorieorientierte oder auf einen kleinen Ausschnitt des Werks bezogene Rezeption zeichnete sich in einem nicht geringen Maße durch den Wunsch nach klaren Begrifflichkeiten für diese „Neue Kunst aus Afrika“ aus. Dabei zählte die Verortung „zwischen Tradition und Moderne“ zu den meist Gebrauchtsten. Wenngleich als grobe Standortbestimmung nicht gänzlich ungeeignet, stellte sich dennoch die Frage nach der Berechtigung dieses oder ähnlicher Passepartouts. Der favorisierte Ansatz dieser Untersuchung nämlich der Dialog mit dem Bildobjekt sowie die Einbeziehung von biographischen Stationen des Künstlers und des Entstehungskontextes seines Kunstschaffens hat sich als lohnend erwiesen. Entdeckt werden konnte die gleichermaßen lebendige wie facettenreiche Ausformung eines Oeuvres, das sich aus einem Reigen kraftvoller Figuren speist, die aus einer phantastischen, von Seven-Seven geschauten Zwischenwelt entspringen. Ebenso erhalten Alltags- und Festleben, als Visualisierung kollektiver Erfahrungen und individuelle Erlebnisse Einzug in die Themenpalette des Oeuvres. Twins Seven-Seven erfand dabei neu, benutzte Kultureigenes als Zitat oder ließ es parallel zum alleinigen Bildgegenstand werden. Dem übergeordnet bezog er immer wieder von einander verschiedene literarische Gattungen als Inspirationsquelle seiner Bildergeschichten ein.

Das Oeuvre Twins Seven-Sevens erzählt nicht zuletzt ein Stück Zeitgeschichte und tut dies in einer überraschenden Art und Weise: Gerade die Nichtthematisierung von kultureller Identität (verstanden als eine Renaissance des eigenen kulturellen Erbes) bestimmte seine frühen Arbeiten. So sehr sie sich damit dem gesellschaftspolitischen Credo am Vorabend und mit Beginn der Unabhängigkeit einer Vielzahl von afrikanischen Ländern mit Beginn der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts entzogen, waren sie doch typischer Ausdruck für eine Form von kultureller Losgelöstheit, wie sie sich auch in Werken von Künstlern anderer Weltgegenden entdecken lässt, deren gesellschaftlicher Status Quo als aufgebrochen bezeichnet werden kann.

Die Vergegenwärtigung wie Wertschätzung von tradierten Elementen von Yoruba Kultur gestaltete sich indes für Twins Seven-Seven als Wahl und Prozess, der sich nicht zuletzt durch einen freien Umgang mit denselben im Bildwerk auszeichnet. Entsprang diese Entdeckung unbestritten Twins Seven-Sevens Erfahrungen innerhalb des Mbari Mbayo Klubs, blieb der Einzug von afrikanischen respektive Yoruba spezifischen Bildthemen in das Oeuvre nicht allein an diese Initialzündung gekoppelt, sondern trug auch der breit einsetzenden globalen Rezeption seines Oeuvres und der ihr innewohnenden Erwartung an ein Werk eines nicht europäischen Künstlers Rechnung.

A. 1 Glossar

adire traditionelle Indigo- und Knüpfbatik

Ala Göttin der Ibo (Nigeria), Personifikation der Erde und Mutter aller Ibo

alo Untergattung der Volkserzählungen, in der soziologische und politische Aspekte fokussiert werden

Ajapa feststehender Name der Schildkröte in den Volkserzählungen der Yoruba

Aroni einbeiniger Waldgeist

Ataoja der erste König von Oshogbo

baba wörtlich: Vater, Meister - Respekt zollender Titel, insbesondere für ältere gesellschaftlich verdiente und anerkannte Männer

babalawo frei: Vater der Geheimnisse, Priester des Ifa Orakels

baale Oberhaupt eines Dorfes oder einer kleinen Stadt

bata traditionelle Yoruba Trommel (kurze, gestoßene Töne) und favorisiertes Instrument für den *orisha* Shango

bobagunwa frei: Hüter des königlichen Erbes

bobaratan frei: Hüter der Tradition

dundun traditionelle Yoruba Trommel, auch sprechende Trommel genannt, die etwa zur Rezitation von Gedichten benutzt wird und bis heute zumindest von älteren Menschen oder solchen mit traditioneller Erziehung verstanden werden kann. Während der Forschungsreise wurden vielfach Feste im *compound* Seven-Sevens durch einen *dundun* Spieler eingeleitet und die Gäste begrüßt.

Egungun Gesellschaft Ein Bund von Maskenträgern, der die Kontaktaufnahme zu den Ahnen übernimmt. An die Öffentlichkeit treten seine Mitglieder durch die prächtigen Maskenfeste zu Ehren der Verstorbenen.

Ekerin-Bashorun Atunioto of Ibadanland Titel, frei: der in der Rangfolge vierte Anwärter auf den Königsstuhl in Ibadan

Ekeji-orisha [*ekeji* bedeutet wörtlich: Der Zweite, Nächste, Andere, der Zweite eines Paares]. *Ekeji-orisha* wird demzufolge frei mit „Gefährte der Götter“ übersetzt.

eleti-aja Mützenform der Yoruba

ere ibeji [wörtlich: Abbild eines Zwillinges: *ibi* = Geburt, *eyi* = zwei – *ere* = Abbild], in regionaler Ausprägung von einander abweichende, bis zu 25 cm große, geschnitzte Figuren, die traditionell den Platz eines verstorbenen Zwillinges einnehmen und im Familienschrein aufbewahrt und gepflegt werden.

Erin feststehender Name des Elefanten in den Volkserzählungen der Yoruba

Eshu der göttliche Trickster der Yoruba, unberechenbarer Provokateur und schadenfroher Schalk, der auch unter dem Namen „Gott des Schicksals“ und „Gott des Bewusstseins“ bekannt ist.

gari gemahlener Maniok

gobi Mützenform der Yoruba

igbin schwere, hölzerne auf drei Beinen stehende Trommel der Yoruba. Die Trommel findet sich in den Schreinen des Schöpfergottes Obatala.

ijala Balladen der Jäger, in denen Tiere des Waldes besungen und die mutigen Taten berühmter Jäger gepriesen werden.

Ijapa-Igbin feststehender Name des Mischtieres (Schildkröten-Schnecke) in den *alo*

imole weiblicher Geheimkult unter Purifikationsritus

iwuje wörtlich: Krönung

Kehinde feststehender Name für den zweitgeborenen Zwilling

Mbari Begriff aus dem Ibo, Kulthaus für verschiedene Gottheiten, insbesondere für *Ala*, die Mutter aller Ibo. Der Begriff stand in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts Pate für den sich damals formierenden Kulturklub in Ibadan. Später wurde der Begriff ins Yoruba adaptiert und um das sinnstiftende „mbayo“ ergänzt.

Mbari Mbayo wörtlich: „Ich sah und war glücklich“

oba König

Oba Koso [wörtlich: Oba = König; Koso = zusammengesetzt aus *ko* = nicht und *so* = erhängen]; „Der König hat sich nicht erhängt“ war der Titel des 1964 während der Berliner Theaterfestspielen aufgeführten Theaterstückes des nigerianischen Dramatikers Duro Lapidó.

Obatala Schöpfergott der Yoruba

Obatulo of Ogidi Ijumu Land Titel; frei: der in der Rangfolge zweite Anwärter auf den Königsstuhl in Ogidi (Nigeria, Kabba State)

Oduduwa kommt in den Mythen der Yoruba sowohl als Schöpfer der Erde als auch als kriegerischer König vor.

Ogboni Männergeheimbund der Yoruba

Ogun Gott des Eisens, der Metalle und Schmiedekunst. Vertreter Eisen verarbeitender oder benutzender Berufe (heute auch Taxifahrer) verehren ihn.

olorisha Anhänger eines bestimmten Gottes oder einer Göttin

omoluwabi: Mann, den mehr als hundert Personen kennen, der wieder erkannt und anerkannt wird.

oriki Preisgesänge, poetische Formeln für die *orisha*, aber auch persönlicher Preisgesang für eine bestimmte Person oder eine Familie

orisha Götter und Göttinnen der Yoruba

Oshun Flussgöttin

Oshun Festival jährlich im August in Oshogbo (Nigeria, Osun State) stattfindendes Festival zu Ehren der Flussgöttin Oshun, die ursächlich mit der Gründungsgeschichte der Stadt in Verbindung steht.

Oya Flussgöttin und neben *Oshun* und *Oba* die Lieblingsfrau *Shangos*.

sekere Kürbisrassel mit einem Netzbehang aus Holz- oder Plastikperlen. Die *sekere* gehören zur Gruppe der so genannten Schüttel-Idiophone (Selbstklinger) und werden als Rhythmusinstrumente eingesetzt.

Shango Donnergott der Yoruba. Im Mythos wird er als kriegerischer König beschrieben. In der Gottwerdung historischer Persönlichkeiten zeigt sich eine Möglichkeit der vielschichtigen Wesen der *orisha*.

Taiwo feststehender Name für den erstgeborenen Zwilling

yimiyimi Mistkäfer- bzw. pillendreherähnlicher Käfer

A. 2 Verzeichnis und Quellennachweis der für diese Untersuchung gesichteten Werke¹⁰⁷

1964

Devil's Dog (Nr.1), Federzeichnung und Gouache auf Packpapier, 13 × 114 cm
In: Beier 1965b: 200

Um 1964

Devil's dog (Nr.2), Radierung, o. M.
In: Beier 1965a: 51

1964

Devil's Dog (Nr. 3), Tusche und Gouache auf Papier, 73,5 × 111,3 cm
Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1964

Amos Tutuolas Head on a Palm Tree, Radierung, o. M.
In: Beier 1980a: 100

1964

The smallest Ghost in the Bush of Ghosts, Radierung, o. M.
In: Beier 1999: iii

1964

The Nameless Town in the Bush of Ghosts, Radierung, o. M.
In: Beier 1968: 115

1964

The Smallest Chicken in the Bush of Ghosts, Radierung, o. M.
In: Beier 1968: 114

1964

The lively Ghost in Spider's Bush, Radierung, 55 × 44 cm
In: Henning 1991: 125

1964

The Palm-Wine Drinkard, Radierung, 38 × 49 cm
Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

Um 1964

Flying above New York City - to Gunter Péus found by him
Tusche und Wachskreide auf Leinwand, 50 × 65,5 cm
Privatsammlung Gunter Péus, Hamburg

1965

The Mad Musicians, Mischtechnik auf Stoff, 126 × 123 cm
Privatsammlung Kleine-Gunk¹⁰⁸, Fürth

¹⁰⁷ Bei Werken, deren Datierung mit „um“ (z.B.: um 1966) angegeben ist, erfolgte diese Bestimmung durch die Verfasserin.

¹⁰⁸ Wengleich der Sammler diese Arbeit Mitte der sechziger Jahre datierte, bestehen daran Zweifel. Alle formalästhetischen Vergleiche zu zeitgleich entstandenen Arbeiten Twins Seven-Sevens lassen berechnete Rückschlüsse zu, dass „The Mad Musicians“ kaum vor 1970 entstanden sein dürfte.

1965

His Majesty, the King of the Bush of Ghosts, Radierung, o. M.

In: Beier 1980a: 99

1965

The Baptist Church in the Bush of Ghosts, Radierung, 37,5 × 30,5 cm

Privatsammlung Eckstein, Hassendorf¹⁰⁹

Um 1965

His Majesty, the King of Ghosts, Radierung, o. M.

In: Beier 1965a: 51

Um 1965

She was the me who entertain his highness on every Friday night with her snatty calabash, Tuschfederzeichnung auf Packpapier,

100 × 64 cm

In: Neue Münchener Galerie 1965: o. P.

Um 1965

The Eyed Bodied Leopard (pensdream), Federzeichnung, o. M.

In: Kennedy 1992: 76

Um 1965

The Antibold Ghost in a War, Radierung, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 40

Um 1965

The Anti-Bird Ghost, Radierung, o. M.

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

Um 1965

The Flying Ghost II, Radierung, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 40

Um 1965

King of King with Mouth in the Bush of Ghosts, Radierung, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 40

Um 1965

Yimiyimi, the King of the Insects, kolorierte Federzeichnung, 60 × 61 cm

Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1966

Devil's Dog (Nr. 4), Tusche, Gouache und Wachsfirnis, 76 × 102 cm

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

¹⁰⁹ In dem durch Julia Loytved bearbeiteten und 1998 edierten Katalog „Kunsträume – Außereuropäische Kunst in der SchmidtBank Marktredwitz“ wird als Datierung der Graphik der 14. Januar 1984 angegeben. Weniger, als dass hier ein tatsächlicher Datierungsfehler vorliegt, handelt es sich höchst wahrscheinlich um einen erneuten Abzug der 1965 entstandenen Druckplatte.

1966

Priest of Shango, Federzeichnung, o. M.

In: Beier 1968: 56

1966

Devil's Dog (Nr. 4), Tusche und Gouache auf Papier, o. M.

In: Beier 1968: 112

Um 1966

Elephant Man, Tusche, Gouache und Wachsfirnis auf Papier, o. M.

In: Beier 1968: 94

Um 1966

The Anti-Bird Ghost, Tusche, Gouache und Wachsfirnis auf Papier, o. M.

In: Beier 1968: 93

1967

Guy, the sad Gorilla in London Zoo, Federzeichnung, o. M.

In: Beier 1968: 118

1967

Queen Oranmiyan the Mother of all Future Teller Ghosts, Tinte, Gouache und Wachsfirnis auf Holz, 68,58 × 60,96 cm

Privatsammlung Jean Wolford

Um 1967

The Magical Figure in the Tribe of Anti-Bird Ghost, Gouache und Wachsfirnis, 102 × 76 cm

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

Um 1967

Aroni, the one-legged Spirit of the Forest, Tusche und Gouache auf Papier, o. M.

In: Beier 1968: Cover

Um 1967

Magic Elephant, Federzeichnung und Gouache 85 × 126 cm

In: Musée de l'homme 1970: 21

1968

Legless Ghost, Tusche, Gouache und Wachsfirnis auf Papier, 121,5 × 60,5 cm

Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1968

The King of Birds (pensdream), Federzeichnung, 28 × 24 cm

In: Kennedy 1992: 77

1969

A Fluter with a strange unseen musical Ghost, Mischtechnik auf Sperrholz, 120 × 120 cm

Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1969

Hunter with strange figure, Tusch und Farbe auf Holz, 122 × 60 cm

In: Institut für Auslandsbeziehungen o. J.: o. P.

1970

Dance Ghost, Tusche und Farbe auf Holz, 92,0 × 46,0 cm

In: Institut für Auslandsbeziehungen o. J.: o. P.

Um 1970

Dancing Shango Priest, Federzeichnung, o. M.

In: Beier 1991: 81

Um 1970

Dangerous Game, Tusche und Farbe auf Holz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 8

Um 1970

Voyagers in a collective mood, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 9

Um 1970

Siamese Twins Monkeys, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 10

Um 1970

Eve and Jupiter, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 11

Um 1970

Faith in one's religion, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 11

Um 1970

Yemosa, mother of Reproduction, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 12

Um 1970

A hunter's dream after a hard hunting day, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 13

Um 1970

Arungu Fishing Festival, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 13

Um 1970

Motor bike accident, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

In: Mundy-Castle 1972: 13

Um 1970

The Double Fingered Percussionist, Tusche und Farbe auf Sperrholz, 121,6 × 61cm

Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1971

Cattle dealer and his lazy cattle, Tusche und Farbe auf Holz, 61 × 61 cm

In: Institut für Auslandsbeziehungen o. J.: o. P.

1971

The ritual and the lonely monkey, Mischtechnik auf Holz, 107 × 66,5 cm
Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1972

Wind ghost, Tusche und Farbe auf Holz, 62,0 × 61,0 cm
In: Institut für Auslandsbeziehungen o. J.: o. P.

1972

Ice Scapade (Ice Scating), aquarellierte Tuschzeichnung,
78,5 × 64,5 cm,
Privatsammlung Gunter Péus, Hamburg

1972

The Ritualist, Mischtechnik Baumwollstoff, 250 × 155 cm
Sammlung Felix Valk

Um 1975

Hunter with Family Trouble, Federzeichnung und Gouache, 88 × 108 cm
In: Beier 1980a: 97

Um 1975

Dancing snakes and the spiritual crowd, reliefartiges Sperrholzbild, 66,5 × 105 cm
Privatsammlung Fopma, Amsterdam

1976

Magic Beasts, Tusche auf Stoff 80 × 62 cm
Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

1976

The Beautiful Lady and the Fullbodied Man Rened to Head,
Federzeichnung und Gouache, 99,5 × 64,5 cm
Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1976

Obatala Priest, Mischtechnik auf Sperrholz, 127 × 66 cm
Privatsammlung Gunter Péus, Hamburg

1976

The strange beast in the city of bodyless people, Tinte und Farbkreide auf Baumwolle,
86 × 96 cm
Privatsammlung Gunter Péus

1978

Blessed Hunters, Mischtechnik auf Stoff, 170 × 200 cm
Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

Um 1980

Experiment (New Images), Mischtechnik, o. M.
In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 33

Um 1980

Dreams of Noah's Ark, Mischtechnik, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 33

Um 1980

Transportation in the 40's, Mischtechnik, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 33

Um 1980

Sleeping Fisherman in a Daylight Dream, o. M.

In: National Council for arts and culture (ed.) 1985: 33

1983

The founder of Oshogbo, reliefartiges Sperrholzbild, 121 × 61 cm

In: Beier 1999: IX

1983

Beasts on Spiritual Drums, Mischtechnik auf Stoff, 75 × 78 cm

In: Beier 1999: X

1984

A Nigerian Girl in Cultural Shock in New York, Radierung, 26,5 × 39 cm

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1984

God's Sketchbook, Mischtechnik auf Leinwand 113 × 64 cm

Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

1984

Dream of a Tired Hunter, Radierung, 42,5 × 30,5 cm

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1984

The Ghost and the Dream Fisherman, Radierung, 30 × 22,5 cm

In: Beier 1999: XII

1984

The tortoise and the forbidden eggs, Radierung, 38 × 57 cm

Sammlung: Iwalewa-Haus, Bayreuth

1984

Beast in Spiders' Bush, Radierung, 38 × 57 cm

Sammlung: Iwalewa-Haus, Bayreuth

1984

In the palm of an Architect, Radierung, 30 × 22,5 cm

Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1985

The Goddess of Fraternity, Radierung, 30 × 22,5 cm

Sammlung SchmidtBank Marktredwitz

1985

The Hunter and the Angry Father of Beasts, Radierung, 56 × 38 cm
Sammlung SchmidtBank Marktrechwitz

1985

Creatures Shapes in God's Diary or the Book of the Almighty God, Radierung, 38 × 56 cm
In: Beier 1999: VI

1985

The Beast in Spider's Bush, Radierung, 56,5 × 38 cm
Sammlung Iwalewa-Haus, Bayreuth

1985

Assembly's Headache, reliefartiges Sperrholzbild, 127 × 250 cm
In: Magnin 1996: 63

1985

The Tortoise and the Forbidden Eggs, Radierung, 38 × 56,5 cm
Sammlung SchmidtBank Marktrechwitz

Um 1985

Wrestler, Stoffbild, 127 × 81 cm
In: Brockmann und Hötter 1994: 179

Um 1985

Ohne Titel (Szene im Busch), reliefartiges Sperrholzbild, o. M.
1998 im Besitz des Künstlers

Um 1985

Ohne Titel (Dorfszene), Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.
Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

Um 1985

Political Conference of the Beasts, reliefartiges Sperrholzbild, o. M.
Privatsammlung Bogatze, Herdecke ¹¹⁰

1988

Dream of three days old witchcraft birds, Mischtechnik auf Stoff, 114 × 90 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998 (vgl. A.3)

1988

Ritualist in festively mood, dancing the Yam Festival Masquerade,
Mischtechnik auf Stoff, 272 × 179 cm Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

1988

Hunter, reliefartiges Sperrholzbild, 120 × 239 cm
In: Brockmann und Hötter 1994: 180

¹¹⁰ Bis 1998 befand sich diese Arbeit im Besitz Twins Seven-Sevens. Ausgestellt wurde sie auf der in Lagos initiierten Ausstellung „25th anniversary, silver jubilee National Art exhibition, sep. 26-Oct.1, 1985“. Heute befindet sie sich in oben genannter Privatsammlung.

1989

The Monkey with a spiritual lost and found drum,

Mischtechnik auf Stoff, 96 × 85.5 cm

Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

1989

Die Teilnehmer des Oshun Yam-Festivals, Öl auf Leinwand,

59 × 151 cm

Ströter-Bender 1991: 107, plate 10

1989

The Architect, Mischtechnik auf Sperrholz, 61 × 41 cm

Sammlung Jean Pigozzi

1989

Blessed Hunter, Mischtechnik auf Sperrholz, 61 × 41 cm

Sammlung Jean Pigozzi

1990

Tattooa/Body Rituals, reliefartiges Sperrholzbild, 122 × 244 cm

In: Magnin 1996: 64

1990

Three Wise ocean Gods: Air, Sea, Nature controller, reliefartiges Sperrholzbild, 122 × 244 cm

In: Magnin 1996: 64

Um 1990

Secret Sex House, dreidimensionales Holzobjekt, Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

Um 1990

The founder of Oshogbo, reliefartiges Sperrholzbild, 121 × 61 cm

In: Brockmann & Hötter 1994: 178

1991

Ohne Titel (fünfköpfiges Vogelwesen), reliefartiges Sperrholzbild, 62,2 × 63,2 cm,

Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

1991

Ohne Titel (Mann mit Mütze), Mischtechnik auf Sperrholz, o. M.

Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

1991

Hunters and the Father of the beast, reliefartiges Sperrholzbild, 115 × 115 cm

In: Magnin 1996: 63, (Sammlung Mr. and Mrs. Tsuk, Paris)

1992

The Lost Mask of Africa, Mischtechnik auf Sperrholz, 256 × 131 cm

Museum der Weltkulturen, Völkerkunde Museum Frankfurt am Main

1992

Ship in the Sky, Tusche auf Baumwollstoff, 170 × 92 cm

Sammlung Felix Falk

1993

The three wise men that love to herd the cattle, Mischtechnik auf Sperrholz
245 × 120 cm
Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

1995

Dancing Masquerade of pigeon eggs, Mischtechnik auf Stoff, 182 × 85 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

Um 1995

The goddess of wealth, Mischtechnik auf Leinwand, 170 × 120 cm
Privatsammlung Kleine-Gunk, Fürth

1997

Goddess of Wealth & Riches, Mischtechnik auf Stoff 173 × 125 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

Conference of the Birds, Tusche auf Stoff , 86 × 122 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

Osun Goddess of Fraternity, kolorierte Tuschzeichnung auf Karton, 64,5 × 37,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

Hunters and Moon Monsters, Tusche auf Karton, 37,5 × 63,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

The cow milk collectors, Tusche auf Karton, 63,5 × 37,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

The King of the Beasts in a trick trip to be initiated as king of human-beeings, kolorierte Tuschzeichnung auf Karton, 38 × 58 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

Snake Charmer, Tusche auf Karton, 37 × 25 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

Giraffe long Neck fish lover birds, Tusche auf Karton, 25,5 × 37,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1997

He & She & Golden Fish, Tusche auf Karton, 25,5 × 37 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1998

The market women and the invisible python, Tusche auf Karton, 38 × 63 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1998

Fertility spirits and baby spiritual feeding bottle, Tusche auf Karton, 63 × 37,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1998

Doctor's Dream, Tusche auf Sperrholz, 49 × 60,5 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

1998

The Native African doctor's torch, Tusche auf Sperrholz, 49 × 61 cm
Exponat der Ausstellung "Twins Seven-Seven und Henry Tayali", 1998, (vgl. A.3)

o. J.

Masquerade and the unnoticed crowd, Mischtechnik auf Holz, 67,5 × 147 cm
Privatsammlung: Fopma, Amsterdam

A. 3 Auswahl von Ausstellungen unter Beteiligung Twins Seven-Sevens

1965 (13. -14. März)

Third Anniversary Celebration of Mbari Mbayo, Oshogbo: Mbari Mbayo Klub

1965

Oshogbo Artists – Art Exhibition. Lagos: Goethe Institut

Um 1966

Exhibition of Oshogbo Arts. Kaduna (Bundesstaat Kaduna): British Council Hall



Abb. 96: Undatierte Zeitungsnotiz, um 1966

In der Zeitungsnotiz zur Ausstellung wird darauf verwiesen, dass es sich um die erste Ausstellung der so genannten Oshogbo Künstler im Norden des Landes handelt. Organisatorin der Ausstellung war eine gewisse Frau Susan Denyer, Künstlerin und Ehefrau eines damals amtierenden Vertreters des British Council in Kaduna. Links im Bild der Künstler Jimoh Buraimoh, rechts Twins Seven-Seven.

1966

Arts Exhibitions. Oshogbo: Mbari Mbayo Klub



Abb. 97: Zeitungsnotiz zur Kunstausstellung im Mbari Mbayo Klub anlässlich seines vierten Geburtstages. Die Ausstellung von Werken der Oshogbo Künstler war integrativer Teil der festlichen Aktivitäten.

1966 (Mai – Juni)

Moderne Kunst aus Oshogbo. München: Neue Galerie

1967 (17. März – 18. April)

Contemporary African Art. London: Institute of Contemporary Arts

1968

Oshogbo Artist's. Lagos: Goethe Institut

1968 (Juni)

Contemporary Nigerian Art. Ife-Ife (Nigeria): Ori-Olokun Cultural Centre¹¹¹

1969 (August – September)

Contemporary African Art. London: Camden Arts Centre

1969 (13. März – 04. Mai)

Contemporary African Art. Los Angeles (USA): Otis Art Institute of Los Angeles County¹¹²

1970 (13. - 22. Mai)

Einzelausstellung, Titel unbekannt. Lagos: Goethe Institut¹¹³

1970 (10. – 14. Juli)

The paintings of Twins Seven-Seven. Ibadan: USIS

1970 (13. Februar – 13. April)

Oeuvres Africaines Nouvelles- recueillies au Nigéria et dans l'est de l'Afrique. Paris: Musée de l'homme



Abb. 98: Titelseite der Begleitpublikation zur Ausstellung *Oeuvres Africaines Nouvelles*, Paris 1970

1970/71 (Dezember 1970 – Februar 1971)

Moderne Malerei in Afrika. Wien: Museum für Völkerkunde

1972 (Januar bis April)

New African Art in Czechoslovakia. Prag: Náprstek Museum

¹¹¹ Im Juni 1968 wurde mit dem „Ori-Olokun Centre“ ein neues kulturelles Zentrum in Ife unter der Schirmherrschaft des Institute of African Studies der Universität Ife eröffnet. Nicht zuletzt wurde hier der Versuch unternommen, eine durch den vorläufigen Fortgang der Beiers aus Nigeria entstandene Lücke zu schließen: „After Ulli Beier left Nigeria, the artists were rather isolated, and several welcomed the invitation of Professor Michael Crowder, director of the Institute of African Studies, to work at the new cultural centre.” (Brokensha 1969: 32)

¹¹² Von 1969 bis 1973 tourte diese Ausstellung durch die USA und war an neun verschiedenen Standorten zu sehen (vgl. Stanley 1993: 463).

¹¹³ In den Jahren 1971, 1973, 1974, 1975 und 1977 waren im Goethe Institut Lagos weitere Einzelausstellungen von Twins Seven-Sevens zu sehen (vgl. Stanley 1993: 462).

1974

Einzelausstellung, Titel unbekannt. Lagos: National Museum

1974 (20. April – 03. November)

Art in Africa Today. Chicago (USA): Field Museum of Natural History

Um 1975

Nigerianische Künstler aus Oshogbo. Malerei und Grafik. Bonn: Institut für Auslandbeziehungen in Zusammenarbeit mit der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Nigeria

1975 (12. – 23. Mai)

Visions of Africa. Cleveland State University, Cleveland Ohio: Afro-American Cultural Centre

1977

Festac '77 (Second Black and African Festival of Arts and Culture), Lagos

1979 (30. September – 07. Oktober)

Moderne Kunst aus Afrika. Berlin (West)¹¹⁴

1980

Neue Kunst in Afrika. Mainz: Mittelrheinisches Landesmuseum in Zusammenarbeit mit dem Institut für Ethnologie und Afrika-Studien der Johannes Gutenberg-Universität.¹¹⁵

1980

Moderne Kunst in Afrika. Amsterdam: Tropenmuseum

1981

Twenty Years of Oshogbo Art. Lagos: Goethe Institut

1984

Neue Kunst aus Afrika. Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Péus. Hamburg: Katholische Akademie

1985 (26. September – 13. Oktober)

Silver jubilee. National Art Exhibition. Lagos: National Theatre; Owerri: Federal University of Technology; Kaduna: Lugard Hall

1985 (04. – 29. Juli)

Oshogbo Art. London: Commonwealth Institute Art Gallery

1989

Art from another World. Rotterdam: Museum voor Volkenkunde

1989 (17. Oktober – 08. November)

Twins Seven Seven & Henry Tayali. Gauangelloch/Leimen: Bettendorfsche Galerie im Schlossgarten

1989

¹¹⁴ Die Ausstellung wurde anlässlich des 1. Festivals der Weltkulturen „Horizonte`79“ realisiert. Im Anschluss wurde die Ausstellung ab 1980 in: Bremen (Übersee-Museum), Stockholm (Liljevalchs Konsthall), Erlangen (Städtische Galerie), Amsterdam (Tropenmuseum), Frankfurt (Paulskirche) und London (Commonwealth Institute) gezeigt.

¹¹⁵ Im Anschluss wurde die Ausstellung in Bayreuth (Universität Bayreuth mit der Hypo-Bank/Bayerische Hypotheken- und Wechsel-Bank) und in Wörgl (Österreich) in der Galerie Perlinger gezeigt.

Les Magiciens de la Terre. Paris: Centre George Pompidou

1990 (03. – 16. Februar)

Paintings & Drawings. Lagos: Italian Cultural Institute

1990 (29. September – 13. Oktober)

Images of the Nigerian Nation. Lagos: National Theatre

1991

Africa Explores. 20th Century African Art. New York: Centre for African Art.¹¹⁶

1991

Africa Hoy. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderne.¹¹⁷

1991

Thirty years of Oshogbo art. Lagos: National Museum.¹¹⁸

1991

Yoruba – das Überleben einer westafrikanischen Kultur. Bamberg: eine Ausstellung des Historischen Museums Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Museum für Völkerkunde in München und mit dem IWALEWA-Haus in Bayreuth

1992 (25. April – 31. Mai)

Iwalewa. Traditionelle und Moderne Kunst der Yoruba. Edenkoben: Wein- und Heimatmuseum.¹¹⁹

1993

Kunst aus Afrika Heute. Meisterwerke der Sammlung Péus, Hamburg. Aachen: Ludwig Forum für internationale Kunst

1996

Neue Kunst aus Afrika. Berlin: Haus der Kulturen der Welt

1997

Sinnwelten. Frankfurt/Main: Galerie 37 (Museum der Weltkulturen)

1998

Twins Seven-Seven und Henry Tayali. Gauangelloch/Leimen: Galerie im Schlossgarten

1999

New colours from old World: Contemporary Art from West Africa. London: October Gallery

2000 (07. April – 05. Oktober)

Twins Seven Seven – Das Feuer ist einfach zu groß. Fürth: Galerie ZAK (Zeitgenössische Afrikanische Kunst)

2000

¹¹⁶ Im Anschluss wurde die Ausstellung in Charlotte, N.C. im Mint Museum of Art (1992), im Pittsburgh Carnegie Museum of Art (1993) und in Washington D.C. in der Corcoran Gallery (1993) gezeigt.

¹¹⁷ Im Anschluss wurde die Ausstellung in Groningen (Niederlande) im Groningen Museum (1992) und in México D.F. im Centro Cultural de Arte Contemporáneo (1992) gezeigt.

¹¹⁸ Die Ausstellung wurde vom Iwalewa-Haus Bayreuth in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Lagos organisiert.

¹¹⁹ Die Ausstellung war ein Gemeinschaftsprojekt der Stadt Edenkoben und dem Iwalewa-Haus Bayreuth.

A concrete Vision: Oshogbo Art in the 1960's. Washington DC: Smithsonian's National Museum of African Art

2001 (15. Februar – 22. April 2001)
A short century. München: Villa Stuck.¹²⁰

2001
Geister, Könige, Straßenlärm. Zeitgenössische Kunst aus Afrika. Hamburg: Museum für Völkerkunde

2001/02 (14. Oktober 2001 – 20.01.2002)
Neue Afrikanische Kunst. Die Sammlung Péus. Hamburg: Museum für Völkerkunde

2003 (19. Oktober 2003 – 25. Januar 2004)
Sexualität und Tod - Aids in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst. Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum

¹²⁰ Im Anschluss wurde die Ausstellung im Martin Gropius Bau in Berlin, im Museum of Contemporary Art in Chicago und im P.S. 1 Contemporary Art Centre and The Museum of Modern Art in New York gezeigt.

A. 4 Biographische Notizen

Wande Abimbola

gebürtig in Oyo (Westnigeria), Abimola forschte und lehrte an zahlreichen Instituten innerhalb und außerhalb Afrikas, darunter 1959-63 am Ibadan College, von 1976-90 Professor für Afrikanische Sprachen und Literatur an der Universität Ife und in den Jahren 1980 und 1990 Professor für Religionswissenschaften (*Scholar-in-Residence*) am Amherst College, Mass./USA. Zahlreiche Publikationen, u. a. *Yoruba Idioms* (1969), *Ifa: An Exposition of Ifa Literary Corpus* (1977).

Alexandre Sènou Adandé

1957 wurde in Porto-Novo ein nach Adandé benanntes ethnographisches Museum gegründet (MEASA = Musée Ethnographique Alexandre Sènou Adandé). Ein Erweiterungsbau des Museums eröffnete am 29. Juni 1966. Sein Fundus speiste sich aus der Sammlung des IFAN (Institut Français Art Nègre), dessen ehemaliger Leiter Adandé ist. Auf den Weg gebracht wurde diese Museumsgründung mit Hilfe des IRAD (The Dahomey Institute of Applied Research). Vorderstes Ziel des Museums war es, das kulturelle Erbe Benins zu bewahren.

Jacob Afolabi

wurde 1944 in Ikirun (Westnigeria) geboren. Im Gründungsjahr des Mbari Klubs in Oshogbo trat er in die Theatergruppe Duro Lapidus ein und nahm 1962 an der ersten fünftägigen, durch den westindischen Maler Dennis Williams durchgeführten Sommerschule teil. Afolabi blieb weiter bildend künstlerisch tätig und arbeitete später über einen Zeitraum von drei Jahren gemeinsam mit Georgina Beier und den jungen Künstlern der Experimental Art School zusammen. Wenn auch die von ihm favorisierte Technik der Linolschnitt ist, dürfte ein großes Wandgemälde an einer Esso Tankstelle in Oshogbo zu seinen bekanntesten Arbeiten zählen. Seine Werke wurden in Deutschland und den USA ausgestellt, aber im Gegensatz zu seinen weitaus jüngeren Kollegen wie Twins Seven-Seven, Muraina Oyelami oder Jimoh Buraimoh wurde Jacob Afolabi kein Vielreisender in Sachen Kunst. Bis heute lebt er in Oshogbo und bestreitet seinen Lebensunterhalt mehr schlecht als recht (das Gehalt kommt meist unpünktlich oder gar nicht) als Verwalter des von Ulli Beier gegründeten und durch diverse Plünderungen gebeutelten Oshogbo-Museums.

Rowland Abiodun

stammt aus dem Yoruba-Königreich Owo (Westnigeria) und studierte Kunstgeschichte und Malerei am 1953 gegründeten Nigerian College of Arts, Science and Technology in Zaria (Nord-Nigeria). In der Folge war er Research Fellow am Institute of African Studies der Universität Ife (Westnigeria). Abiodun ist Professor für *Black Studies* am Amherst College, Mass./USA. Zahlreiche Veröffentlichungen, darunter: *Nine Centuries of Yoruba Art and Thought* (1989), *Yoruba Art and Aesthetics* (1991) sowie Mitherausgeber von *The Yoruba Artist* (1994).

Georgina Beier

wurde 1938 in Sutton, einem Arbeitervorort von London, geboren. Bereits als Kind zeichnete und malte sie und gewann im Alter von fünfzehn Jahren einen Malwettbewerb, der ihr die Zulassung für die Kunstschule in Kingston ermöglichte. Anders als erwartet, enttäuschte sie der dortige Umgang mit Kreativität und sie orientierte sich neu. Ausgerüstet mit ihrem Arbeitswerkzeug „Nähmaschine“ begann sie Lederbekleidung zu entwerfen. Mit ihrer Firma, die nur aus einer Geschäftskarte bestand, erweiterte sie ihre Tätigkeit in ein Unternehmen für „Mosaik, Glasmalerei, Schaufenstergestaltung und Raumdekoration“. Zwanzigjährig entdeckte sie die Romane „The Palm-Wine Drinkard“ und „My Life in the Bush of Ghosts“ von Amos Tutuola und beschloss die Heimat des Autors zu entdecken. 1959 brach sie nach Nigeria auf. Zunächst in Zaria (Nordnigeria) ansässig, bereiste sie in der Folge das Land und traf 1963 auf den Mbari Klub in Oshogbo und ihren späteren Ehemann Ulli Beier. Mit der Initiierung ihrer fünftägigen Sommerschule sowie durch die sich anschließende enge Zusammenarbeit mit den neu entdeckten jungen Künstlern der so genannten Experimental Art School

begann für sie eine dauerhafte Arbeits- und Lebensgestaltung. Nicht nur in Nigeria, sondern auch für die folgenden ihrer gemeinsam mit Ulli Beier gelebten Stationen in Port Moresby (Papua-Neuguinea), Sydney und Bayreuth arbeitete sie mit ortsansässigen Künstlern zusammen, ermutigte Interessierte sich künstlerisch auszudrücken und rief zahlreiche weitere Kunstworkshops sowie kunsthandwerkliche Zentren ins Leben. Gleichmaßen parallel wie verwoben mit diesen Tätigkeiten verfolgte Georgina Beier ihre eigene Arbeit und tat dies äußerst kraftvoll und facettenreich. Sie entwarf Bühnenbilder wie Kostüme, Buchcover und Plakate, arbeitete mit traditionellen Textildrucktechniken, schaffte monumentale Eisenplastiken und reliefartige Wandgestaltungen, beides für den Außenbereich öffentlicher Gebäude, ebenso wie sie weiterhin ihre Bilder(-welten) vorantrieb. Neben ihren sparsam filigranen und stets humorvollen Zeichnungen durchzogen Arbeiten in Öl Jahrzehnte umfassend das Oeuvre der Künstlerin. Georgina Beier lebt und arbeitet seit 1997 in Sydney.

Ulli Beier

Wurde 1922 in Glöwitz (Pommern) als zweiter Sohn eines jüdischen Landarztes und einer protestantischen Preußerin geboren. 1925 zog die Familie nach Berlin, wo der Vater im Stadtteil Moabit eine Praxis eröffnete. Die Machtergreifung der National Sozialistischen Partei veranlasste die Familie Beier bereits zu Beginn der „Nazizeit“, in das damalige Palästina zu emigrieren, wo Ulli Beier während des Krieges in einem britischen Internierungslager ein Fernstudium der Literatur absolvierte. 1947 folgte ein Kurs in Phonetik an der University of London. Beier lebte und arbeitete in London als Lehrer für behinderte Kinder, und wurde 1950 britischer Staatsbürger. Im selben Jahr bewarb er sich erfolgreich auf ein Stellenangebot als Phonetik-Dozent am University College in Ibadan, West-Nigeria. Wegbegleiterin war seine erste Frau, die österreichische Malerin Susanne Wenger. Nach kurzer Verweildauer am Fachbereich Englisch des University College Ibadan, den Beier als einengend empfand, wechselte er in das gerade gegründete Department of Extra Mural Studies der Universität, zu dessen Personal er in verschiedenen Positionen bis zu seinem vorläufigen Fortgang aus Nigeria am Vorabend des Biafra Krieges zählte.

Zahlreiche Beiträge zur Kultur der Yoruba und angrenzenden Gebieten entstanden ab Mitte der fünfziger Jahre in Form von Einzelpublikationen oder Zeitschriftenartikeln. Gleichmaßen war Beier als Literaturrezensent von neuer nigerianischer Literatur tätig und übersetzte bereits früh Yoruba Texte ins Englische, ebenso wie solche von Senghor, Leon Damas oder Aimé Césaire, um einen Bestand an zeitgenössisch heiß diskutierten Schriften in das noch junge Department einzuführen.

Lange vor der Gründung des Mbari Klubs in Ibadan 1961 schuf er mit den Zeitschriften Odu und Black Orpheus zwei bahnbrechende, gleichmaßen der Vermittlungen indigener Kultur wie zeitgenössischen literarischen Strömungen verpflichtete Foren. Im Zuge der Mbari Bewegung entstanden unter dem Herausgeber Beier die so genannten Mbari Publications, die sich thematisch auf die Gattungen Lyrik, Theater, Romane und bildende Kunst bezogen. 1962 gründete Beier gemeinsam mit dem nigerianischen Dramaturg Duro Lapidu den Mbari Mbayo Klub in Oshogbo. Anfang des Jahres 1967 trat Ulli Beier eine Stelle als Senior Lecturer an der University of Papua New Guinea an. Beier lehrte Oral-Literatur, Afrikanische und Moderne Welt-Literatur. Er gründete und edierte die Papua Pocket Poets und war Herausgeber von Kovave-Journal of New Guinea Literatures. In ähnlicher Weise, wie sich dies bereits im Mbari Mbayo Klub in Oshogbo gestaltete, förderte Ulli Beier gemeinsam mit seiner Frau die Arbeit junger einheimischer Künstler. Mit seiner Rückkehr nach Nigeria (1971 -1973) verband sich das Direktorat Ulli Beiers am Institut of African Studies an der Universität in Ife; mit der nach Papua Neu-Guinea (1974 – 1978) das am Institute of Papua New Guinea Studies. Neben Beiers weiterhin ungebrochen reicher Publikationstätigkeit entstanden unter anderem Projekte wie das Museum of Yoruba Pottery, das Annual Arts Festival in Ife sowie die Gründung eines Musik-Archivs, Filme, Forschungsprojekte und die Herausgabe von Gigibori – Journal of Papua New Guinea Studies. 1978 -1980 Übersiedlung nach Sydney. Beier arbeitete als freier Autor und begann, sich mit der Kunst der Aborigines auseinanderzusetzen. Eine Form dieser Annäherung, das Erstellen biographischer Interviews mit den Künstlern, schloss lückenlos an seine Arbeitsweise in Nigeria und Papua-Neuguinea an. Das Wohnhaus der Beiers bekam den Namen Migila House und wurde Forum für Ausstellungen, Konzerte und Lesungen. Bevor Ulli Beier 1981 Gründer und Leiter des Iwalewa-Hauses werden sollte (eine Aufgabe, die er abgesehen von einem kurzen Zwischenspiel in Sydney 1985-1988 bis 1996 ausfüllte), gab er seinen Auftakt in Deutschland durch die maßgebliche Beteiligung an der Ausstellung

„Horizonte`79“, mit der man sich zum ersten Mal in Europa das Ziel gesetzt hatte, zeitgenössische afrikanische Kunst umfassend vorzustellen. In der Folge hielt Beier als Gastprofessor an der Universität Mainz deutschlandweit die ersten Lehrveranstaltungen zur zeitgenössischen Kunst aus Afrika. Erst aber in der Zusammenarbeit mit der Universität Bayreuth ergab sich die Möglichkeit, das Konzept „Iwalewa-Haus“ zu entwickeln, dessen Aufgabe es sein soll, zeitgenössische Kunst und Musik aus Afrika sowie aus weiteren außereuropäischen Ländern zu sammeln und der Öffentlichkeit durch Konzerte, Filme, Vorträge und Lehrveranstaltungen zugänglich zu machen. Nicht zuletzt wurde es durch die dort vielfach stattgefundenen Aufenthalte von *Artists in Residence* aus Nigeria, Papua Neu-Guinea oder Australien zu einem lebendigen kulturellen Zentrum. Seit 1997 lebt Ulli Beier gemeinsam mit seiner Frau in Sydney, beide setzen dort ihr Migila House Projekt fort und stehen weiterhin im engen Kontakt mit dem Iwalewa-Haus in Bayreuth sowie mit zahlreichen Künstlern rund um die Welt.

Jimoh Buraimoh

Jahrgang 1943, absolvierte Jimoh Buraimoh nach Beendigung seiner Schulzeit eine Ausbildung als Elektriker und fand daraufhin innerhalb des Mbari Mbayo Klubs bei der Theatergruppe Duro Lapidus als Beleuchter Arbeit. 1964 nahm er an Georgina Beiers Sommerschule teil. Bereits ein Jahr später begann er in jener Technik zu arbeiten, die sein künstlerisches Schaffen bis heute prägt. Buraimoh mischte Ölmalerei mit Mosaiken aus Perlen und transportierte damit eine seit dem siebzehnten Jahrhundert bestehende Tradition (Königskronen und Kultgegenständen wurden mit aus Europa importierten Perlen dekoriert) in neue Zusammenhänge. Neben seinen bis heute bestehenden geschäftlichen wie künstlerischen Tätigkeiten in Oshogbo, wo er die „African Heritage Gallery“ betreibt und Eigentümer des beinahe gleichnamigen Hotels „Heritage“ ist, gehört Buraimoh zu den Viel-Reisenden und pendelt zwischen seiner Heimatstadt Oshogbo und Atlanta (Georgia). Dort arbeitete für das Bureau of Cultural Affairs and the Fulton Art Council und unterrichtete Kunstklassen.

John Pepper Clark-Bekederemo

wurde 1935 in Kiagbodo (Nigerdelta) geboren. Er besuchte das Government College in Ughelli, absolvierte seinen Bachelor in Englisch an der Universität Ibadan und war Herausgeber verschiedener Magazine wie *The Beacon* (1956) und *The Horn* (1957). Clark setzte seine Studien in den USA an der Princeton University fort und kehrte 1960 als Research Fellow der Universität Ibadan nach Nigeria zurück. Ein Jahr später gehörte er zu den Gründungsmitgliedern des dortigen Mbari Klubs. In den Mbari Publications, die Clark als „pilot project which proved to the British publishing established in Nigeria that there was original good works which deserved publishing attention. This publishing venture was a stage in the growth of African literature.“ bezeichnete, fand er auch ein Forum für seine eigene literarische Tätigkeit (zit. nach: Dingome 1982:366). 1961 erschien dort sein Theaterstück „Song of a Goat“ und 1962 „Poems“. Der vielfach ausgezeichnete Autor (Nigerian National Merit Award for literary excellence, 1991) war bis zu seiner Emeritierung 1980 Lehrstuhlinhaber des Fachbereichs English an der Universität Lagos.

Ben Enwonwu

wurde 1918 in Onitsha, Nigeria geboren. Sein Vater begleitete erste bildend künstlerische Versuche Enwonwus auf dem Gebiet der Skulptur. Unter Kenneth Murray studierte er am Government College, Umuahia und reiste mit einem Stipendium der Shell Company of West Afrika ausgestattet nach England. Er studierte am Goldsmith College, London (1944), am Ruskin College, Oxford (1944-46) sowie an der Slade School of Fine Art, London (1946-48) und bestritt zwei Jahre später seine erste Einzelausstellung in der Apollinaire Gallery in London. Bei seiner Rückkehr nach Nigeria wurde er unter der kolonialen Regierung zum ersten Art Adviser des Landes berufen. Von 1971 bis 1976 hatte Ben Enwonwu die Professur für Bildende Kunst an der Universität von Ife inne. In seinem vielfach innerhalb wie außerhalb Afrikas wahrgenommenem Oeuvre mit den Schwerpunkten Skulptur und Ölmalerei musste sich Enwonwu weitaus stärker als schon die nachfolgende Künstlergeneration mit den eigenen sowie den damals gesellschaftsimmanenten Ansprüchen an eine Bildende Kunst auseinandersetzen. In einem 1958 geführten Interview erklärte er einmal, dass er von einem Stil in den anderen überwechseln könne, so wie ein anderer Künstler die Technik wechsele und eine Arbeit in Stein, die nächste in Bronze fertige (vgl. Beier 1968: 48). Er bezog sich damit auf jenen Spagat

zwischen einer „eigenständigen afrikanischen (modernen) Kunst“ und einem Kunstschaffen nach europäisch geprägtem Vorbild.

Ekpo Eyo

ehemals stellvertretender Direktor des Department of Antiquities, Lagos (Nigeria) und heute Professor für afrikanische Kunstgeschichte und Archäologie an der University of Maryland, US

Publikationen: 1977: *Two Thousand Years of Nigerian Art*. Lagos: Federal Department of Antiquities und mit Co-Autor Frank Willet erscheint 1980: *Treasures of Ancient Nigeria: Legacy of Two Thousand Years*. New York: Alfred A. Knopf (1983 in deutscher Übersetzung „Kunstschätze aus Alt Nigeria“)

Adebisi Fabunmi

1945 in Ghana geboren, zog Adebisi Fabunmi neunjährig nach Nigeria, das Heimatland seiner Eltern. Zunächst in die Theaterarbeit Duro Lapidus involviert (von 1962 -1964 als Schauspieler), war er Teilnehmer der Sommerschule Georgina Beiers und partizipierte an der folgenden dreijährigen Zusammenarbeit innerhalb der Experimental Art School. Bis 1966 war Fabunmi Kurator des Museums of Popular Art in Oshogbo und arbeitete dort sowie in Ife-Ife und Lagos als freier Künstler. 1984 wurde Adebisi Fabunmi *Artist in Residence* am Iwalewa-Haus in Bayreuth. Neben Malerei und wenigen Skulpturen entstanden bereits früh großformatigen Applikationen aus farbigem Wollgarn. Der Kern und die Essenz seines Werkes bildeten aber Holz- und Linolschnitte, wie er sie bis heute weitergeführt. In Deutschland war er unter anderem vertreten in der Ausstellung „Stoffwechsel“, der internationalen Parallelveranstaltung zur Hoet-Dokumenta, mit den wohl größten bekannten Holzschnitten. Fabunmis Ausstellungsliste umfasst um die einhundert Einzel- und Gruppenausstellungen in Afrika, Europa und den USA. Aufgrund der desolaten wirtschaftlichen Situation in Nigeria lebt und arbeitet Adebisi Fabunmi seit kurzer Zeit in der Schweiz.

Ezekiel Mphahlele

wurde unweit Pretorias 1919 in Marabastad geboren. Sein Vater arbeitete als Laufbursche in einem Kaufhaus, seine Mutter als Dienstmädchen bei einer weißen Familie. Mphahlele besuchte sowohl die Grund- als auch eine weiterführende Schule und absolvierte an einem von Missionaren geführten College 1940 eine Lehrerausbildung. Seine Unzufriedenheit über die Möglichkeit intellektueller Entfaltung im Rassensystem Südafrikas äußerte sich in seiner 1947 edierten Nouvelle „Man Must Live and other Stories“, sechs Jahre später wurde Mphahlele zum Sekretär einer Vereinigung nicht-weißer Lehrer gewählt und schloss sich einem Feldzug gegen die Ausbildungspolitik der Regierung an. Angeklagt subversive Demonstrationen zu organisieren, wurde er inhaftiert, zwar gegen Kautionsfreigabe freigelassen, doch entzog man ihm die Erlaubnis als Lehrer zu arbeiten. Ezekiel Mphahlele war zwischenzeitlich der kommunistischen Partei des Afrikanischen National Kongresses beigetreten, schloss sein an der Kilnerton Institution begonnenes Studium der englischen Literaturwissenschaft ab, und publizierte weiterhin vehement gegen die südafrikanische Ausgrenzungspolitik der schwarzen Bevölkerung. Verfolgt und von erneuten Inhaftierungen bedroht, beschloss er 1957, ins Exil zu gehen. Über das Overseas Employment Bureau in Johannesburg wurde er nach Lagos vermittelt und arbeitete dort zunächst in einer konfessionellen, durch die Christian Missionary Society betriebenen Einrichtung. Zwei Jahre später fand er eine Anstellung als Tutor am Department for Extra Mural Studies an der Universität Ibadan und damit gleichbedeutend die Möglichkeit freier intellektueller Entfaltung. Ezekiel Mphahlele schrieb für den von Beier und Janheinz Jahn edierten *Black Orpheus* und wurde 1961 erster Präsident des Mbari Klubs Ibadan.

Uche Okeke

Der Maler, Zeichner und Schriftsteller wurde 1933 in Nimo (Awka Division, Iboland) geboren. Beide seiner Elternteile waren künstlerisch tätig. Die Mutter, von Beruf Hebamme, entwarf zudem Stoffmuster, während sein als Schreiner und Konstrukteur tätiger Vater gelegentlich auch als Schnitzer für traditionelle Holzreliefs arbeitete. Okekes frühe künstlerische Ambitionen aber fanden vor allem durch den nigerianischen Maler Akinola Lasekan sowie durch den britischen Kunstkritiker Dennis Duerden Förderung, der gegen Mitte der fünfziger Jahre erste Ausstellungen mit den Arbeiten Okekes initiierte. Von 1958 bis 1961 studierte Uche Okeke bildende Kunst an der Universität Zaria im Norden

des Landes und gründete dort gemeinsam mit Demas Nwoko und Bruce Onobrakpeya die Zaria Art Society. Sein aus dieser Zeit stammendes Pamphlet „Natural Synthesis“, mit dem er forderte indigene Elemente der eigenen Kultur in neue Zusammenhänge zu transportieren, beschrieb nicht zuletzt auch sein eigenes, aus der traditionellen *Uli*-Malerei weiterentwickeltes künstlerisches Schaffen. Okeke wurde 1961 Mitbegründer des Mbari Klubs Ibadan und später des Mbari Klubs in Enugu (Bundesstaat Enugu). Vorab und noch während seiner Studienzeit gründete Uche Okeke das Kafanchan Cultural Centre, dessen Sammlung zeitgenössischer nigerianischer Kunst er 1966 in seinen Heimatort Nimo überführte, um dort das bis heute von ihm weiter vorangetriebene Asele Nimo Institute zu gründen. Drei Jahre später, 1969, bereiste er mit der Ausstellung „Kunst aus Biafra“ Deutschland und wurde nach Beendigung des Bürgerkrieges zunächst stellvertretend und dann folgend als Lehrstuhlinhaber der Dean Faculty of Arts an die Universität Nsukka berufen. In ungezählten Einzel- und Gruppenausstellungen sind das Werk Uche Okekes sowie seine Verdienste um die Entwicklung zeitgenössischer nigerianischer Malerei weltweit rezipiert.

Christopher Okigbo

1932 in Ojoto (Ostnigeria) geboren, stammte Okigbo aus einem katholisch sozialisierten Elternhaus, während sein Großvater das Amt eines Priesters des Flussgottes Idoto innehatte. Sein Vater arbeitete als Volksschullehrer. Nach seiner Schulausbildung an der Umulobia Catholic School wechselte er 1945 an das Umulobia Government College. Okigbo brach mit seinem ursprünglichen Wunsch, Medizin zu studieren, und nahm ein Griechisch- und Latein-Studium auf. Nach Beendigung seiner Studien arbeitete er unter anderem als Lehrer und Bibliotheksassistent, um dann zunächst gänzlich andere Wege einzuschlagen. Angezogen vom großen Geld, versuchte er eine Karriere bei der Nigerian Tobacco und United African Company und fand schließlich für zwei Jahre eine Anstellung als Privatsekretär des Federal Minister of Information in Lagos. Erste Gedichte veröffentlichte Christopher Okigbo in der Zeitschrift *The Horn*, erlangte seinen Durchbruch jedoch durch die Publikation seiner Gedichte in der Zeitschrift *Black Orpheus* 1962, ein Jahr, nachdem er als Gründungsmitglied dem Mbari Klub Ibadan beigetreten und dort unter anderem als Herausgeber der *Mbari Press Ibadan* tätig war. Zu seinen Publikationen zählen u.a.: „Heavensgate“ (1962, *Mbari Publications*), „Limits“ (zunächst in der durch Rajat Neogy gegründeten Zeitschrift *Transition*, 1962 und 1964 in den *Mbari Publications* publiziert) und „Path of Thunder“ (*Black Orpheus*, 1968). Christopher Okigbo, 1967 im Biafrakrieg als Major eingesetzt, fiel bei einer der ersten blutigen Ausschreitungen nahe der Stadt Nsukka einen Monat nach Ausbruch des Bürgerkrieges.

Segun Olusola

1959 wurde als Ableger des Nigerian Radiovision Service das WNTV (Western Nigerian Television) gegründet und damit ein neues Zeitalter medialer Kommunikation eingeleitet. Der langjährige Radiomacher Segun Olusola wechselt zum Fernsehen und schreibt rückblickend über die erste ausgestrahlte Sendung des WNT, dessen Produktionschef er in Folge wird: „Au début de 1960, la première pièce de télévision qui ait jamais duré une heure fut diffusée en direct du studio A WNTV. Ce fut une expérience passionnante pour bien des gens. La pièce avait été commandée tout spécialement pour cette occasion au dramaturge nigérian Wole Soyinka qui, alors, n'avait rien écrit pour la télévision et que rien n'y préparait. Pour chacun des acteurs qui apparurent sur l'écran ce soir-là, c'était le premier rôle de leur vie [abgesehen von dem professionellen Schauspieler Orlando Martins]. Ce fut une représentation de gala à laquelle fut invité tout ce qu'Ibadan, qui était alors comme l'est aujourd'hui le centre universitaire et culturel du Nigeria, comptait d'amis de l'art et des artistes. » (Olusola 1967:605) Mit der Mbari Bewegung verband Olusola nicht nur seine Mitgliedschaft im Klub Ibadan, sondern auch seine Begegnung mit dem Schauspieler, Maler und Musiker Muraina Oyelami. Letztgenannter schloss sich der Theatre Express-Group an, dessen Mitglied Olusola war, und nahm 1967 als Musiker an Aufführungen in London und Edinburgh teil.

Muraina Oyelami

Der Schauspieler, Maler und Musiker wurde 1940 in Iragbiji unweit Oshogbos geboren. Der Vater Farmer, die Mutter Händlerin, war es vor allem der aus einer alten Jägerfamilie stammende Großvater mütterlicherseits, der darauf drängte, dass sein Enkel eine Schulbildung erhielt. Nach zwei Jahren auf einer höheren Schule, Oyelami hatte die Aufnahmeprüfung für das Gymnasium bestanden, endete seine Schulzeit, weil die Familie die dafür notwendigen finanziellen Mittel nicht aufbringen konnte.

Wie viele schlug sich Muraina Oyelami mit Gelegenheitsjob durch, und so war es auch die Suche nach Arbeit, die ihn nach Oshogbo führte. Dort angezogen von der Theaterarbeit Duro Lapidos, wurde er zum regelmäßigen wie begeisterten Besucher der monatlichen Aufführungen und folgte schließlich der Einladung Lapidos mitzumachen. Oyelami fand in der Gruppe seinen Platz sowohl als Musiker, als auch als Schauspieler. Sein musikalisches Interesse galt besonders den traditionellen Trommeln *bata* und *dundun*, deren Beherrschung er unter anderen von dem Trommler Laisi Gbadamosie erlernte. Zur Aufführung des Stückes „Oba Koso“ bei den Berliner Festspielen 1964 reiste Oyelami bereits als Musiker mit, als Schauspieler bestritt er etwa die Hauptrolle in Lapidos „Moreni“. Parallel nutzte er das Forum „Mbari Mbayo“ für neue Entdeckungen und nahm an Georgina Beiers fünftägiger Sommerschule teil. Als sich die gemeinsame, weiterführende Arbeit innerhalb der Experimental Art School ankündigt, verließ er die Theatergruppe, um sich ganz dieser neuen Aufgabe zu widmen. Zu seinem eigenen, in den Anfängen teils abstrakt, dann zunehmend gegenständlicher werdenden Oeuvre sagt Oyelami, dass es vor allem die alltäglichen Gefühle seien, deren künstlerische Umsetzung ihn interessiere. National wie international rezipiert, fanden die Arbeiten Muraina Oyelamis nicht zuletzt eine wachsende Klientel in Nigeria, wie sich dies während einer Ausstellungseröffnung 1998 in Lagos beobachten ließ. Binnen weniger Stunden fanden sich nahezu für alle dort gezeigten Arbeiten Käufer. Trotz seines Erfolges als bildender Künstler verfolgte Oyelami seine Karriere als Musiker weiter. 1976 von seinem langjährigen Freund und Musiker Akin Euba an die Universität Ife verpflichtet, unterrichtete Muraina Oyelami dort bis 1979 Trommeln. Muraina Oyelami lebt und arbeitet heute überwiegend in seiner Heimatstadt Iragbiji.

Klaus Stephan

Der 1974 verstorbene Klaus Stephan studierte Literatur, Anglistik, Theaterwissenschaften und Publizistik, und arbeitete frei für den Bayrischen Rundfunk. Ab 1955 als Auslandsredakteur tätig, wurde er später Gründungsredakteur der ARD Tagesthemen. In den Jahren 1960 bis 1971 war Stephan Sonderkorrespondent der ARD für afrikanische Angelegenheiten mit Wohnsitz in Nigeria und Äthiopien. In Zusammenarbeit mit Segun Olusola drehte Stephan 1965 den Film „Taiwo Sango“.

Lorenzo Turner (1895-1972) war der erste afro-amerikanische Professor für Englisch und Linguistik am Roosevelt College in Chicago. Zu seinen bis heute wegweisenden Untersuchungen gehört die 1949 publizierte Untersuchung „Africanisms in the Gullah Dialect“. Während der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts unternahm Turner ausgedehnte „linguistische Feldforschungen“ in Nigeria.

Amos Tutuola

1920 in der westnigerianischen Stadt Abeokuta geboren, bestritt Tutuola sein erstes Grundschuljahr im Alter von vierzehn Jahren bei der Heilsarmee, zwei weitere folgten an einer höheren Schule in Lagos. Der Tod des Vaters hinderte ihn an der Fortsetzung seiner Ausbildung, er musste nun die Felder bestellen. Als Landwirt vom Pech verfolgt, zog er zu seinem Bruder nach Lagos und erlernte in dessen Werkstatt das Schmieden. Drei Jahre lang bis zum Kriegsende 1945 arbeitete Tutuola für die Royal Air Force, bekam eine Anstellung im Arbeitsministerium und später als Lagerverwalter für den nigerianischen Rundfunk. „Schreiben“, bemerkte die Autorin Almut Seiler-Dietrich „bedeutete für ihn Ausgleich zu diesen ungeliebten Tätigkeiten“ (Seiler-Dietrich 1984: 56). 1952 erschien sein Erstling „The Palm-Wine Drinkard“, in Großbritannien und anderenorts in Europa frenetisch umjubelt, in Nigeria kritisch beäugt. Tutuola machte Fehler im Englischen, kümmerte sich nicht um Grammatik und kam, um seine blühenden Geschichten zu schreiben, mit dem erstaunlich geringen Schatz von weniger als 800 Wörtern aus. Doch nicht nur über die Form seiner Erzählungen war man strittig, sondern auch über deren Inhalt. Waren die Einen fasziniert von den Protagonisten seiner Erzählungen, suchten die Anderen die literarischen Anleihen des Autors aufzuspüren und fragten nach dem Originalitätsgehalt seiner Erzählungen. Tutuola unterdessen erfand ebenso rasant wie humorvoll neue Erzählungen und tat dies auf der Grundlage eines kulturellen Allgemeinguts, dem westafrikanischen Märchen. 1954 erschien „My life in the Bush of Ghost“ und nur ein Jahr später wurde „Simi and the Satyr of the Dark Jungle“ ediert. Weder diese noch weitere Publikationen erreichten die Beliebtheit des Palmweintrinkers. Amos Tutuola starb 1997.

Wole Soyinka

In Isara nahe der westnigerianischen Stadt Abeokuta 1934 geboren, wuchs Soyinka als zweites von sieben Kindern auf. Seine Mutter betrieb einen Kleinhandel, sein Vater arbeitete als Schulrektor. Wole Soyinka durchlief eine ebenso klassische wie privilegierte Schul- und Universitätsausbildung, die neben seinem Eintritt in das Government College, Ibadan, das Studium der Fächer Griechisch und Geschichte an der dortigen Universität einschloss und in einem Studienaufenthalt in England mündete. An der University of Leeds studierte Soyinka Theater- und Literaturwissenschaften und erlangte 1957 seinen Bachelor of Arts. Danach war Soyinka als Dramaturg und Schauspieler am Royal Court Theatre in London verpflichtet und kehrte 1960 in seine Heimat zurück, wo er noch im selben Jahr die Theatergruppe „The Masks“ gründete und kurz darauf zu den initialen Mitgliedern des Mbari Klubs Ibadan zählte. Soyinkas Karriere als Dramaturg und Schriftsteller kann nicht anders als rasant bezeichnet werden. Mit vielfachen Auszeichnungen weltweit gewürdigt, erhielt Wole Soyinka 1986 als erster Afrikaner den Nobelpreis für Literatur. Seine Preisrede vom 8. Dezember 1986 nannte er „This Past Must Address Its Present“, und wählte damit nicht zuletzt einen Titel, der seinem politischen Engagement, den daraus resultierenden Verfolgungen und Inhaftierungen sowie dem gleichermaßen gesellschaftskritischen wie beleuchtenden Charakter seines Gesamtwerkes Rechnung trug. Zu seinen Publikationen zählen unter anderen: „The Interpreters“ (1965), am Beispiel fünfer Freunde verschiebt sich die Erzählung dem Zurechtfinden in der nachkolonialen Gesellschaft); seine wohl meistgespielte Satire auf totalitäre Regime „Kongi`s harvest (1967); „The man died“ (1972), Soyinka verarbeitete darin seine Haft Erfahrungen sowie seine 1981 edierte Autobiographie „Aké, the years of childhood“.

Bibliographie

Bücher und Aufsätze

- Aas, Norbert 1997: Die „Oshogbo“-Künstlerbewegung als Renaissance von Yoruba-Kultur. In: Eisenhofer (Hrsg.) 1997: 419-432
- Abiodun, Rowland & Henry J. Drewal & John Pemberton III (eds.) 1994: The Yoruba Artist. New Theoretical Perspectives on African Arts. Washington etc.: Smithsonian Institution Press
- Abiodun, Rowland 2003: Eine Herausforderung für Kunsthistoriker. In: Ulli Beier (Hrsg.) 2003: 7
- Adepegba, C.O. 1995: Nigerian Art. Its Traditions and Modern Tendencies. Ibadan: Jodad Publishers
- Afolabi, Ojo G. F. 1966: Yoruba Culture. A Geographical Analysis. London: University of Ife and University of London Press Ltd.
- Africa Journal Ltd. and the International festival Committee 1977: Festac`77, 2nd World Black and African Festival of Arts and Culture. London & Lagos: African Journal Ltd.
- African Studies Association (ed.) 1975: A Bibliography of the Arts of Africa. (Compiled by Dominique Coulet Western). Waltham, Massachusetts: Brandeis University
- Ajala 1965: Museum of Popular Art in Oshogbo. *Nigeria Magazine* (Lagos), 86: 231-232
- Ajayi, J.F. Ade 1965: Christian Missions in Nigeria 1841-1891. The Making of a New Elite. London: Longmans
- Ajayi, S. Omofolabo 1998: Yoruba Dance. The semiotics of Movement and Body Attitude in a Nigerian Culture. Trenton, NJ: African World Press, Inc.
- Aligbe, Chukwuemeka 1974: Nigeria auf dem Weg zur Massenkommunikation. München: Inaugural Dissertation, Philosophische Fakultät der Ludwig-Maximilian Universität, München
- Appiah, Kwame Anthony 1992: In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture. London: Methuen
- Appiah, Kwame Anthony & Henry Louis Gates, Jr. (1996) 1998: The Dictionary of Global Culture. London: Pinguin Books
- Aradeon, Susan B. 1987: Contemporary Nigerian Art, Tradition and National Identity. *Nigeria Magazine* (Lagos) 55, 1: 1-10
- Asante, Molefi Kete & Kariamuwelsh Asante 1985: African Culture. The Rhythms of Unity. Westport u.a.: Greenwood Press (Contributions in Afro-American and African Studies, 81)
- Attar, Farid ud-Din (1954) 1969: The Conference of the Birds – Mantiq ut-Tair. A philosophical religious poem in prose. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Babalola, S.A. 1966: The Content and Form of Yoruba Ijala. Oxford: Clarendon Press
- Bachmann-Medick, Doris 1996: Weltweite Vogelperspektive. Anthropologische und postkoloniale Herausforderungen der Literaturwissenschaft. *Frankfurter Rundschau* (Frankfurt) 88, 10: 10
- Bascom, William R. and Melville J. Herkovits (eds.) 1959: Continuity and Change in African Cultures. Chicago etc.: The University of Chicago Press
- Bascom, William 1969: The Yoruba of the Southwestern Nigeria. Holt, New York etc.: Rinehart and Winston
- Beetlestone, Claire 1962: Mbari, Meeting Point for Africa's Young Artists. *Unesco features. A Fortnightly Bulletin for Press and Radio* No. 405 (19.10): 10-12
- Beier, Georgina 1980a: Außenseiter der Kunst in der Dritten Welt. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 33-41
- Beier, Georgina 1980b: Oshogbo. Interview von Jenny Zimmer. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 117-129
- Beier, Georgina 1991: „To organize is to destroy“. In: Beier (Hrsg.) 1991: 67-70
- Beier, Ulli 1955: „Psychotic Art“. An Exhibition of Paintings by Nigerian Mental Patients. Ibadan
- Beier, Ulli 1957: Oshun-Festival. *Nigeria Magazin* (Lagos) 53: 170-187
- Beier, Ulli 1960: Art in Nigeria. Cambridge: University Press
- Beier, Ulli 1963: African Mud Sculpture. Cambridge: University Press
- Beier, Ulli 1963: Experiment in Art Teaching. *Black Orpheus* (Ibadan) 12: 43-47
- Beier, Ulli (ed.) 1964: Introduction to African Literature. An Anthology of Critical Writing from 'Black Orpheus'. Ibadan: Longmans of Nigeria
- Beier, Ulli 1965a: Moderne Kunst in einer afrikanischen Stadt. *Tendenzen* (München) 6, 32: 46-55
- Beier, Ulli 1965b: Experimental Art School. *Nigeria Magazine* (Lagos), 8: 199 ff.
- Beier, Ulli 1967a: Seven-Seven. *Black Orpheus* (Ibadan) 22: 45-49

- Beier, Ulli 1967b: Ijala. Animal Songs by Yoruba Hunters. Collected and translated by Ulli Beier and Bakare Gbadamosi. Port Moresby: Papua Pocket Poets
- Beier, Ulli 1968: Contemporary Art in Africa, London: Pall Mall
- Beier, Ulli 1975: The Return of the Gods. Cambridge: University Press
- Beier, Ulli 1980a: Neue Kunst in Afrika. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Beier, Ulli 1980b: Neue Kunst in Afrika. Bildkommentare. *Tendenzen* (München) 21: 43
- Beier, Ulli (Hrsg.) 1980c: Yoruba Myths. Cambridge: University Press
- Beier, Ulli 1982: Glücklose Köpfe Malerei von Ver-rückten aus Nigeria – Luckless Heads Painting by deranged Nigerians, Bremen: edition CON.
- Beier, Ulli 1984: Seven-Seven. In: Katholische Akademie (Hrsg.) 1984: 32 ff.
- Beier, Ulli 1988: Nigerian Art Patrons. *African Arts* (Los Angeles/Calif.) 21, 4: o. P.
- Beier, Ulli 1988: Three Yoruba-Artist. Bayreuth: Bayreuth African Studies (Series 12)
- Beier, Ulli (Hg.) 1990: Susanne Wenger. Grenzüberschreitungen. Bayreuth: Iwalewa-Haus
- Beier, Ulli 1991: Thirty Years of Oshogbo Art. Bayreuth: Iwalewa-Haus
- Beier, Ulli 1993: Nichts erscheint einem Yoruba unmöglich. Chief Councillor Twins Seven Seven – Ein wahrer Yoruba. *Kunstforum International* 122: 137-149
- Beier, Ulli 1991: Yoruba – das Überleben einer westafrikanischen Kultur. In: Henning (Hrsg.) 1991: Begleitschrift zur Ausstellung
- Beier, Ulli 1994: Shango als König und Gott. (Ausstellungskatalog). Bayreuth: Iwalewa-Haus
- Beier, Ulli 1996: Auf der Suche nach der Schwarzen Malerei. In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) 1996: 83-195
- Beier, Ulli (ed.) 1999: A Dreaming Life. An Autobiography of Twins Seven Seven. Altendorf: Bayreuth African Studies (Series 52)
- Beier, Ulli 2001: A moment of hope: Cultural Developments in Nigeria before the First Military Coup. In: Enwezor 2001: 45-49
- Beier, Ulli 2003: Neue Kunst aus Australien, Fidschi, Indien, Japan, Nigeria, Papua-Neuguinea und Tonga in der SchmidtBank Marktredwitz. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg
- Bender, Wolfgang & Claus Peter Dressler 1979: 'Wenn wir das sehen, werden wir glücklich sein'. Afrikanische oder afroeuropäische Kunst? In: Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979: 10-16
- Bender, Wolfgang (Hrsg.) 1993: Kunst aus Afrika heute: Meisterwerke der Sammlung Gunter Péus. Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen (Ausstellungskatalog)
- Bender, Wolfgang 1993: Die erste Horizont-Erweiterung. Erinnerung an die Ausstellung „Moderne Kunst aus Afrika“ (Berlin 1979). *Kunstforum international*, 122: 203-205
- Bender, Wolfgang 2001: Independence, Highlife, Liberation Wars: Lagos 1950s and 1960s. In: Enwezor 2001: 279-301
- Benson, Peter 1986: Black Orpheus, Transition and Modern Cultural Awakening in Afrika. Berkeley etc.: University of California Press
- Benzing, Brigitta 1980: „Erstorben war unser Bewusstsein“ Afrika sucht seine Identität. In: Buchholz 1980: 123-131 Frankfurt am Main: Ullstein Buch
- Benzing, Brigitta 1978: Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie. (Studien und Materialien zur ethnologischen Forschung, 1, 4). Wiesbaden: B. Heymann Verlag GmbH
- Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979: Horizonte. Afrika - Texte Dokumente Bilder. Ein Arbeitsbuch. Wuppertal: Peter Hammer Verlag
- Bernhardt, Günter und Jürgen Scheffler (Hrsg.) 2001. Reisen Entdecken Sammeln – Völkerkundliche Sammlungen in Westfalen-Lippe. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte
- Bianchi, Paolo 1989: Bild und Seele. Über Art Brut und Outsider-Kunst im Zentrum Europas oder: Vom Paradigmenwechsel der Kunst im Wasserzeichen der Kunst. *Kunstforum International* 101: 68-95
- Bianchi, Paolo 1989: Ein Loch in der Mauer des Urwaldhauses. Über Kurt Josef Haas. *Kunstforum International* 101: 254-257
- Bianchi, Paolo 1993: Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen. Analysen, Entwürfe und Stimmen. *Kunstforum International* 122: 83-115
- Boas, Franz 1927: Primitive Art. Oslo: H. Aschebourg & Co.
- Breitenbach, Joana & Ina Zukrigl 1995: Ethnologische Perspektiven auf die Beziehungen zwischen globaler und lokaler Ebene. *Zeitschrift für Ethnologie* 120: 15-29

- Breidenbach, Joana & Ina Zukrigl 1998: Tanz der Kulturen. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH
- Brockmann, Rolf & Gerd Hötter 1994: Szene Lagos. Reise in eine afrikanische Kulturmetropole. München: Trickster-Verlag
- Brokensha, David 1969: Ori Olokun- A new Art Center. *African Arts* 2, 3: 32-35
- Bourriaud, Nicolas 1989: Magiciens de la Terre. *Magiciens* reproduces on an immense scale – The sense of Waiting that characterizes contemporary art. *Flash Art* 148: 119-121
- Buchholz, Axel & Martin Geiling (Hrsg.) 1980: Afrika den Afrikanern. Vorkoloniales Erbe und nachkoloniale Entwicklung. Frankfurt/Main: Ullstein Buch
- Buraimoh, Jimoh und Y. Durotoye 2000 : THE HERITAGE. My Life and Arts. Ibadan: Channel Islands
- Cardinal, Roger 1972 : Outsider Art. London: Vista Studios (im selben Jahr bei NY: Praeger Publishers)
- Centre National de la Recherche Scientifique (ed.) 1986: Le Nigeria Contemporain. (Sous la direction de Daniel C. Bach). Paris: Éditions du Centre National De La Recherche Scientifique
- Centre Pompidou & Musée National d'Art Moderne (eds.) 1989: Les Magiciens de la Terre. Paris: Edition du Centre Pompidou (Ausstellungskatalog)
- Chesi, Gerd 1980: Mit den Göttern leben. München: Perlinger Verlag
- Cole, Herbert M. 1969: Mbari is Life. *African Arts* (Los Angeles) 2, 3: 8-17
- Cole, Herbert M. 1982: Mbari. Art and Life among the Owerri Igbo. United States of America: Library of Congress Cataloging in Publication Data
- Collins, Harold B. 1969: Amos Tutuola. New York: Twayne Publishers, Inc.
- Collis, Robert 1970: Nigeria in Conflict. London: Secker & Warburg
- Dictionary of the Yoruba Language 1991. Ibadan: University Press Limited
- Diezemann, Eckart 1992: Nigeria. Pforzheim: Goldstadtverlag
- Dingome, Jeanne N. 1982: Le Mbari Club: La Renaissance Culturelle au Nigeria. Paris : Thèse pour le doctorat de 3è cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Paris
- Dorson, Richard M. 1972: African Folklore. Don Mills, Ontario: Fitzhenry & Whiteside Limited
- Drewal, Margret Thompson 1984: Yoruba Ritual. Performances, Play, Agency. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Drewal, Henry J. 1994: Introduction: Yoruba Art and Life as Journeys. In: Abiodun et al. (eds) 1994: 193-199
- Eckstein, Kerstin 2001: Rezension zu: Beier, Ulli (ed.) 1999: A Dreaming Life. *Anthropos* 96.2001/2: 615f.
- Eckstein, Kerstin 2001. Der Blick auf das Fremde. Zur Rezeption afrikanischer Kultur durch deutsche Diplomaten und Kolonialbeamte vor dem ersten Weltkrieg: Die Sammlungen Friedrich Rosen und August Kirchhof im Lippischen Landesmuseum Detmold. In: Bernardt & Scheffler (Hrsg.) 2001: 132-154
- Eisenhofer, Stefan (Hrsg.) 1997: Kulte, Künstler, Könige in Afrika – Tradition und Moderne in Südnigeria. Linz (Katalog des OÖ. Landesmuseums Neue Folge 119)
- Ekomo, Ernest 1966: The two Mbaris. *Nigeria Magazine* (Lagos), 89: o. P.
- Ellis, Alfred B. (1894) 1970: Yoruba-speaking peoples of the slave coast of West Africa. Oosterhout: Anthropological Publ.
- Enwezor, Okwui (ed.) 2001: The short century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. München etc.: Prestel
- Enwonwu, Ben 1966: Le point de vue de l'Afrique sur l'art et les problèmes qui se posent aujourd'hui aux artistes africaines. In: *Présence Africaine* (ed.) 1967: 429-438
- Enwonwu, Ben 1956: Problems of the African Artists today. *Présence Africaine* (Paris) 8, 10: 174-178
- Eyo, Ekpo 1966: La présevation des oeuvres d'art et d'artisanat. In: *Présence Africaine* (ed.) 1967: 623-634
- Faber, Paul 1988: Kunst uit een andere wereld. Art from an other world. In: Museum voor Volkenkunde Rotterdam (ed.) 1988: 9-30
- Fadipe, N. A. 1970: The Sociology of the Yoruba. Ibadan: University Press
- Fagunwa, D. O. 1950: Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale. Illustrated by Onasanya. London: Thomas Nelson (Nigeria) Ltd.
- Fillitz, Thomas 1999: Afrikanische Gegenwartskunst und westliche Diskurse der Inklusion oder Exklusion. In: Hahn, Hans Peter & Gerd Spittler (Hrsg.) 1999: 283-291
- Fricke, Harald 2001: Embleme der Emanzipation. Die Berliner Ausstellung „The Short Century“ von Okwui Enwezor präsentiert Afrika als Patchwork: Eine Geschichte der Entkolonialisierung – und der Kontinuität der Abhängigkeit von Kunst und Politik. *Taz* (Berlin) 6450/19.05.2001: 13

- Fraser, Douglas 1962: Die Kunst der Naturvölker. München; Zürich: Droemer; Knauer
- Frobenius, Leo 1912: Und Afrika sprach. Wissenschaftlich erweiterte Ausgabe des Berichts über den Verlauf der dritten Reiseperiode der Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungs Expedition in den Jahren 1919-1912. Berlin: Deutsches Verlagshaus
- Förster, Till 1997: Maler und Entdecker. Bemerkungen zur Entstehung afrikanischer Tafelmalerei. In: Eisenhofer (Hrsg.) 1997: 433-444
- Förster, Till (Hrsg.) 2001: Kunst-Spiegelungen der Moderne. Gemälde und Grafiken aus der Sammlung des Iwalewa-Hauses. Köln: Köppe
- Galerie im Schlossgarten (Hg.) 1998: Twins Seven-Seven und Henry Tayali (Faltblatt zur Ausstellung).
- Ganslmayr, Herbert 1984: Moderne Kunst in Afrika. In: Katholische Akademie Hamburg (Hrsg.) 1984: 16-18
- Gbadegesin, Segun 1991: African Philosophie. Traditional Yoruba Philosophie and Contemporary African Realities. New York etc.: Peter Lang
- Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.) 1981: Reliefs Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Bern: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster und Benteli Verlag Bern
- Hahn, Peter Hans & Gerd Spittler (Hrsg.) 1999: Afrika und die Globalisierung. Münster etc: Lit Verlag (Schriften der Vereinigung von Afrikanisten in Deutschland (VAD e.V.), Bd. 18)
- Hatcher, Payne Evelyn 1985: Art As Culture. An Introduction to the Anthropology of Art. Lanham etc.: University Press of America
- Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) 1996: Neue Kunst aus Afrika (Ausstellungskatalog). Heidelberg: Verlag Edition Braus
- Haustein, Lydia 1996: Der unerforschte Kontinent. In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) 1996: 22-40
- Heinrichs, Hans-Jürgen (Hrsg.) 1986: Afrika. Bilder von Afrika, die von der Realität ausgehen, aber darüber hinaus die Kraft des Vergangenen und Zukünftigen in sich tragen. Frankfurt am Main etc.: Edition Qumran im Campus Verlag
- Hendrickse, Begum 1965: The Mbari Story. *Africa Forum* (NewYork) 1, 1: o. P.
- Henning, Lothar (Hrsg.) 1991: Yoruba – Das Überleben einer westafrikanischen Kultur. Eine Ausstellung des Historischen Museums Bamberg in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Museum für Völkerkunde in München und mit dem IWALEWA-Haus in Bayreuth. (Bearbeitet von Ulli Beier) Bamberg: Schriften des Historischen Museums Bamberg
- Hobsbawn, Eric and Terence Ranger (eds.) 1983: The Invention of Tradition. Cambridge etc.: Cambridge University Press
- Holländer, Hans (1975) 1976: Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk. Köln: DuMont Buchverlag
- Horsch-Albert, Sigrid 2001: Nigeria. Kaleidoskop der Moderne. In: Förster (Hrsg.) 2001: 54-107
- Hug, Alfons 1996: Neue Kunst aus Afrika. In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) 1996: 10-21
- Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) o. J.: Nigerianische Künstler aus Oshogbo. Malerei und Grafik. Ausstellungskatalog in Zusammenarbeit mit der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Nigeria
- Isichei, Elizabeth 1983: A History of Nigeria. London etc.: Longman
- Jahn, Janheinz 1980: Andersgläubige Kunst. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 43-54
- Jantzen, Hanni & Ludwig Bertsch SJ (Hrsg.) 1993: Doppel-Leben Ibeji Zwillingsfiguren der Yoruba. Missio Aachen, München: Hirmer Verlag
- Jemi-Alade, Ladi 2004: Nigerian Festivals an Cultural Tours. *Africa Travel Magazine*, o.A. http://www.africa-ata.org/nigeria_3.htm [abgerufen am 11.03.2004]
- Knoche, Grace F. 1994: Wie sieht die Zukunft aus? *Sunrise* (Eberdingen) 38, 3: 1-4
- Katholische Akademie Hamburg (Hrsg.) 1984: Neue Kunst aus Afrika. Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Péus. Münsterscharzach: Benedict-Press
- Kennedy, Jean 1968: I saw and I was happy: Festival at Oshogbo. *African Arts* (Los Angeles) 1, 2: 6-16, 85
- Kennedy, Jean 1992: New Currents, Ancient Rivers. Contemporary African Artists in a Generation of Change. Washington etc.: Smithsonian Institution Press
- Kleine-Gunk 1996: Aufbruch. Moderne Afrikanische Kunst. Die Sammlung Kleine-Gunk. Fürth: Solaris Werbegemeinschaft

- Kohl, Karl-Heinz et al. (Hrsg.) 1990: Die Vielfalt der Kultur. Berlin: Dietrich Reimer Verlag
- Koschatzky, Walter (1972) 1985: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co.KG
- Kraus, Michael und Mark Münzel (Hrsg.) 2000: Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Reihe Curupira Workshop, Bd. 5. Marburg: Förderverein Völkerkunde in Marburg
- Kravagna, Christian 1997: Das Spektakel der Andersartigkeit. Die Präsentation außereuropäischer Kunst. *springer -Hefte für Gegenwartskunst*, 2: o. P.
- Kreide-Damani, Ingrid 1992: KunstEthnologie. Zum Verständnis fremder Kunst. Köln: DuMont Buchverlag
- Leyten, Harrie & Bibi Damen (ed.) 1992: Art, anthropology, and the modes of re-presentation. Museums and contemporary non-Western art. Amsterdam: Royal Tropical Institute of the Netherlands
- Lapido, Duro 1964: Three Yoruba Plays. Ibadan: Mbari Publications
- Lawuyi, Olatunde Bayo 1988: The tortoise and the snail: Animal identities and ethical issues concerning political behaviours among the Yoruba of Nigeria. *Second Order* (New Series) An African Journal of Philosophy 1, 2: 29-45
- Loytved, Julia 1998: Außereuropäische Kunst. Kunsträume in der SchmidtBank Marktredwitz. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst
- Luci-Schmith, Edward (1995, engl. Ausgabe) 1997: Kunst Heute. München: Kindler Verlag
- Magnin, André 1993: Afrikanische Kunst heute. Ein Gespräch mit Dagmar Sinz. *Kunstforum International* 122: 165-175
- Magnin, André 1996: Contemporary Art of Africa. London: Thames and Hudson Ltd.
- Maquet, Jacques 1972: Africanity. The cultural Unity of Black Africa. New York: Oxford University Press
- Martin, Jean-Hubert 1996: Ist die Zeitgenössische Kunst universell? In: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) 1996: 62-71
- McEwen, Frank 1966: La Peinture et la sculpture africaines modernes. In: *Présence Africaine* (ed.) 1967: 439-450
- Menke, Karin 1991: Kunst und Kultur im gesellschaftlichen Wandel eines Entwicklungslandes dargestellt am Beispiel Nigeria. München: tuduv-Studien (Reihe Kunstgeschichte)
- Mensen, Bernhard (Hrsg.) 1996: Afrika zwischen Tradition und Moderne. (Vortragsreihe / Akademie Völker und Kulturen St. Augustin; Bd. 19) Nettetal: Steyler Verlag
- Michler, Walter (1988) 1991: Weißbuch Afrika. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf. GmbH Bonn
- Monfort, Patrice 1998: The remains of Oshogbo & Zaria's school - Les vestiges d'Oshogbo & l'école de Zaria. *Revue Noire* (Paris) 30: 16-42
- Moore, Gerald 1957: Amos Tutuola: Nigerian Visionary. *Black Orpheus* 1: o. P.
- Mosquera, Gerardo 1993: Dritte Welt und westliche Kultur. *Kunstforum International* 122: 64-66
- Müller, Klaus & Ute Ritz-Müller 1999: Soul of Afrika. Magie eines Kontinents. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH
- Mundt, Christina 1991: Wer nach dem Regenbogen greift. Kunst aus Nigeria. *Interim* (Frankfurt) 11: 11-26
- Musée de l'Homme (ed.) 1970: Oeuvres africaines nouvelles. Paris (Ausstellungskatalog)
- Museum voor Volkenkunde Rotterdam (ed.) 1988: Kunst uit een andere wereld. Art from an other world. Rotterdam: Snoeck-DujacuZoon (Ausstellungskatalog)
- National Council for arts and culture (ed.) 1985: 25th anniversary silver jubilee National Art Exhibition. Sep. 26 – Oct. 1, 1985. Lagos: Jeromelaiho & Associates LTD
- Ne-Mwine, Badi-Banga 1979: Kunst in Zentral Afrika. In: Berliner Festspiele GmbH 1979: 142-148
- Nkrumah, Kwame 1958: Speech by the Prime Minister of Ghana at the opening session of the All-African People's Conference, on Monday, December 8, 1958. In: Enwezor (ed.) 2001: 365ff.
- Njami, Simon 1998: Amos Tutuola. Un ivrogne au Paradis. *Revue Noire* 30: 76f.
- Neue Münchener Galerie (Hg.) 1965: Moderne Kunst aus Oshogbo Nigeria. (Ausstellungskatalog) Scheinfurt: Scheinfurter Druckerei und Verlagsanstalt GmbH
- Ogundele, Wole 2000: Omuluabi: Ulli Beier, Yoruba Society and Culture. Trenton, N.Y.: Africa-World Press

- Okediji, Moyo 2002: African Renaissance. Old Forms, New Images in Yoruba Art. Denver: University Press of Colorado
- Okafor, Dubem 1998: The Dance of Death: Nigerian History and Christopher Okigbo's Poetry. Trenton, NY: Africa World Press
- Okeke, Chika 2001: Modern African Art. In: Enwezor (ed.) 2001: 29-36
- Okeke, Uche 1959: Growth of an Idea. In: Enwezor (ed.) 2001: 542f.
- Okeke, Uche 1960: Natural Synthesis. In: Enwezor (ed.) 2001: 453
- Olusola Segun 1967: La télévision et les arts. (L'expérience africaine 1959 à 1966). In: Présence Africaine (ed.) 1967: 603-621
- Opitz, Peter J. (Hg.) 1970: Profile und Programme der Dritten Welt. München: Paul List Verlag KG
- Ottenberg, Simon (ed.) 2002: The Nsukka Artists and Nigerian Contemporary Art. Washington: University of Washington Press
- Owomoyela, Oyekan 1997: Yoruba Trickster Tales. Lincoln etc.: University of Nebraska Press
- Oyelami, Muraina 1980: Wie ich Künstler wurde. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 101-106
- Pemberton III, John 1997: The Conceptual Basis of Yoruba Art. In: Eisenhofer (Hrsg.) 1997: 163-170
- Péus, Gunter 1984: Wie die Sammlung entstand. In: Katholische Akademie (Hrsg.) 1984: 9 ff.
- Péus, Gunter 1998: Schicksalhafte Begegnung mit der westlichen Zivilisation. Vom Kult zur Kunst: Eindrücke der 3. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst. *Frankfurter Rundschau* (Frankfurt) 28.05: 8
- Présence Africaine (ed.) 1967: 1er Festival mondial des Arts nègres. Dakar, 1-24 Avril 1966 Colloque: Fonction et signification de l'Art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple (30 Mars - 8 Avril). Organisé par la S.A.C. avec le concours de l'U.N.E.S.C.O. sous le patronage du Gouvernement du Sénégal. Paris : Editions Présence Africaine
- Probst, Peter 2002: Osogbo oder das Wunder der Wandlung: eine nigerianische Geschichte. In: Wendl 2002: 137-147
- Riedle, Gabriele 1997: Romuald Hazoumé. Wen die Voodoo-Götter lieben. *Geo* (Hamburg) 5: 38-58
- Rogowski, Sabine 1999: Cultural revival - moderne Traditionen. *Infomagazin* 13: 4 ff.
- Rosset, Peter et al. 2000: Lessons from Green Revolution. Do we need new technology to end hunger? *Tikkun Magazine*, March/April 2000: 1-6. Peter Rosset, Internet – URL: <http://www.foodfirst.org/media/opeds/20000/4-greenrev.html> [abgerufen am 20.10.2003]
- Rothfuchs-Schulz, Cornelia 1990: Kulturelle Bedingungen afrikanischer Bildwerke. In: Kohl, Karl-Heinz et al. (Hrsg.) 1990: 455-462
- Presler, Gerd 1981: L'Art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn. Köln: DuMont Buchverlag
- Ruprecht, Ronald (Hrsg.) 1988: Kunstreise nach Afrika. Tradition und Moderne - eine Vortragsreihe des Afrikazentrums der Universität Bayreuth. Bayreuth: Verlag Lorenz Ellwanger
- Ruprecht, Roland 1988: Kunst in Nigeria seit 1950. In: Ruprecht (Hrsg.) 1988: 71-91
- Schaedler, Karl-Ferdinand 1994: Lexikon Afrikanische Kunst und Kultur. München etc.: Klinkhard und Biermann
- SchmidtBank Hof 2001: Georgina Beier. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Künstler und Autoren
- Schott, Rüdiger 1996: Das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft in afrikanischen Gesellschaften. In: Mensen (Hrsg.) 1996: 55-83
- Schomburg-Scherff, Sylvia M. 1986: Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik. Frankfurt etc.: Campus Verlag
- Seiler-Dietrich, Almut 1984: Die Literaturen Schwarzafrikas. München: C.H.Beck
- Siemons, Mark 1997: Das geheuchelte Gewissen. Eurozentrisch wider Willen: 'Die anderen Modernen' in Berlin. *Frankfurter Rundschau* (Frankfurt) 10.06.1997: 35
- Sdogandji, Martial 1966: À la recherche de l'architecture négro-africaine moderne. In: Présence Africaine (ed.) 1967: 469-498
- Soyinka, Wole and D.O. Fagunwa 1968: The Forest of a Thousand Daemons. A Hunter's Saga. London etc.: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- Soyinka, Wole (1989) 1996: Isara. Eine Reise rund um den Vater. Frankfurt am Main: Fischer Verlag
- Stanley, Janet L. (ed.) 1993: Nigerian Artists: A Who's Who & Bibliography. Compiled by Bernice M. Kelly. London etc.: Hans Zell Publishers
- Steiner, Christopher B. 1994: African Art in Transit. Cambridge: Cambridge University Press

- Stoll, Gerd & Mareidi 1980: *Ibeyi - Zwillingsfiguren der Yoruba*. München
- Ströter-Bender, Jutta 1991: *Zeitgenössische Kunst in der „Dritten Welt“*. Köln: DuMont Buchverlag
- Szalay, Miklos (Hrsg.) 1990: *Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst*. München: Trickster Verlag
- Talbot, P. Amaury (1927) 1967: *Some Nigerian Fertility Cults*. London: Frank Cass and Company Limited (General Studies, 33)
- Taskow-Köhler, Nadja 1993: Vom Artefakt zum Kunstwerk – Stillstand oder Wandel. Präsentationen und Möglichkeiten Neuer Kunst aus Afrika. *Kunstforum international* 122: 200-202
- Thévoz, Michel 1989: Art Brut und Spiritismus. Warum gibt es – neben den Patienten in der Psychiatrie – unter den Künstlern der Art Brut so viele Anhänger des Spiritismus? *Kunstforum International* 101: 168-172
- Thomas, Karin (1971) 1981: *Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln: DuMont Buchverlag
- Thompson, Vincent Bakpetu (1969) 1971: *African Unity. The Evolution of Pan-Africanism*. London: Longman Group Ltd.
- Trojanow Ilja u. Peter Ripken (Hrsg.) (1991) 1998: *Afrikanissimo. Ein heiter-sinnliches Lesebuch*. München etc.: Piper
- Tutuola, Amos 1954: *My life in the Bush of Ghosts* mit einem Vorwort von Geoffrey Parrinder. London: Faber & Faber
- Tutuola, Amos o. J.: *Der Palmweintrinker. Ein Märchen von der Goldküste* mit einem Nachwort von Janheinz Jahn. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag Heidelberg (Erstveröffentlichung 1952)
- Twins Seven Seven 1984: “They came with brushes in one hand and a bag of knowledge in the other“. In: Beier (Hrsg.) 1991: 19-24 (Interview von Gabi Duigu)
- Twins Seven-Seven 1979: Chief Councillor Twins Seven-Seven – Musik und Politik. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 93 (Interview)
- Twins Seven-Seven 1994: “Nach meinem Tod wird die Kunstgeschichte über mich schreiben: Er hat seinen eigenen Stil kreiert, er hat niemanden kopiert.“ In: Brockmann & Hötter (Hrsg.) 1994: 173-215 (Interview)
- Twins Seven-Seven 1996: Das Feuer ist einfach zu groß. In: Kleine-Gunk (Hrsg.) 1996: 4-6
- Udechukwu, Obiora 1980: Wesen und Klarheit. In: Beier (Hrsg.) 1980a: 87-95
- Vaillant, Janet D. 1990: *Black, French and African: a life of Léopold Sédar Senghor*. Cambridge, Mass. etc.: Harvard University Press
- Verger, Pierre (1957) 1970: *Notes sur le Culte des Orisa et Vodun à Bahia la Baie de tous le Saints, au Brésil et à l'ancienne Cote des Éclaves en Afrique*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger N.V. (Mémoires de L'Institut Francois D'Afrique Noire, 51)
- Wahlmann, Maude 1979: *Künstler in Afrika. Warum die zeitgenössische afrikanische Kunst studieren?* In: Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979: 52-55
- Wahlmann, Maude 1979: *Asiru Olatunde*. In: Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979: 86 f.
- Walters, David 1960: *Jedermann in Oshogbo*. In: Neue Münchener Galerie (Hrsg.) 1965: o. P.
- Walters, David 1967: *Jedermann in Oshogbo. Tendenzen* (Sonderheft) 1: 92-98
- Weiler, Hans N. (Hrsg.) 1964: *Erziehung und Politik in Nigeria. Education and politics in Nigeria*. Freiburg im Breisgau: Verlag Rombach (Freiburger Studien zu Politik und Soziologie)
- Wendl, Tobias (Hrsg.) 2002: *Afrikanische Reklamekunst*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag
- Wendl, Tobias 2002: Try me! Reklame und visuelle Kultur in Afrika. In: Wendl 2002: 12-30
- Weisser, Gabriele 1997: *Königtum und Religion bei den Yoruba*. In: Eisenhofer (Hrsg.) 1997: 149-162
- Wildermuth, Armin 1983: *Situation Schweiz. Kunstforum International* 101: 32
- Willett, Frank (1967) 1975: *Ife. Metropole afrikanischer Kunst*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübke Verlag GmbH.
- Willett, Frank 1979: *Tradition und Moderne. Zeitgenössische afrikanische Kunst*. In: Berliner Festspiele GmbH (Hrsg.) 1979: 41-44
- Wülfing, Cornelia von 2003: *Mein Leben als Königin in Ghana*. München: Ullstein Buchverlage GmbH & Co. KG
- Wolbert, Barbara 1998: *Getrennte Kunstwelten. Überlegungen zu einer systematischen Anthropologie der Kunst. Anthropos* 93: 189-196

Anonyma

- o. J.: Activities in Oshogbo. Maschinenschriftliches Dokument (1 Seite)
- 1964: Third Experimental Art School. Maschinenschriftliches Dokument (1 Seite)
- 1965: Oshogbo Art School. Maschinenschriftliches Dokument vom 08. Februar 1965 (1 Seite)
- 1996: Programme for the Installation & Iwuye Ceremony of Prince (Chief) Twins Olaniyi Osuntoki.
 - 1996. Oshogbo: (A. Alarape), Process Design & Prints (72 Seiten)