

Bildhauerinnen und weibliche Identität

Rita Schäfer

*Geschichten in Stein erzählen
Steinbildhauerinnen in Zimbabwe*

Agnes Nyanhongo und Collen Madamombe zählen zu den wenigen Steinbildhauerinnen mit internationalem Ruf. Beide kommen aus Zimbabwe im südlichen Afrika, einem Land mit einer großen Steinbildhauertadition. Angesichts der männlichen Dominanz auf dem Kunstmarkt und der Geschlechterhierarchien in der eigenen Gesellschaft ist die Beharrlichkeit, mit der beide Künstlerinnen ihr Werk begonnen haben und fortwährend weiterentwickeln, um so beachtlicher.

Die Besonderheit des künstlerischen Schaffens dieser Frauen kann man nur verstehen, wenn man den zeithistorischen und kulturellen Kontext beachtet, unter dem die Stein-Bildhauerei Zimbabwes entstanden ist, die als derzeit wichtigste moderne Kunst-richtung in Afrika gilt (La Duke 1997:87). Einerseits prägt dieser Rahmen die individuelle Formensprache der Künstlerinnen, andererseits wird dadurch erst ihre spezifische Leistung deutlich, durch eine eigene Themenwahl und ein entsprechendes künstlerisches Selbstverständnis Geschlechterungleichheit zu überwinden. Daher werden im folgenden der biographischen Würdigung der Werke von Colleen Madamombe und Agnes Nyanhongo zeitliche Längsschnitte

zur Entstehung der zimbabwischen Bildhauerei vorangestellt.

Zeitmarken in der Entwicklung der zimbabwischen Steinbildhauerei:

Great Zimbabwe

Die in der heutigen Form berühmte Steinbildhauerei Zimbabwes entstand während der letzten vierzig Jahre, wenngleich Zeugnisse früher bildhauerischer Kompetenzen bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen. Imposante Steatitvögel, die auf langen Steinstelen sitzen, sind Relikte des Zimbabwe-Reiches, das im 12.-16. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte und auf das die Ruinen von Great Zimbabwe im Süd-Osten des Landes zurückzuführen sind. Diese Ruinen gelten als Meisterwerk einer mörtellosen Baukunst und verweisen auf das architektonische Schaffen von Afrikanern in früheren Jahrhunderten: Bis zu 12 Meter hohe und 4 Meter dicke Steinwände umsäumen Gebäudekomplexe, die rituellen und politischen Zwecken dienten und in deren Umkreis eine mehrere tausend Menschen umfassende Bevölkerung lebte. Auf den Steinwänden wurden Steinstelen eingelassen, von denen einige mit Vogeldarstellungen in einer

Größe von etwa 50 cm verziert waren. Auf die historische und architektonische Größe von Great Zimbabwe beziehen sich der Name und diverse nationale Embleme des 1980 unabhängig gewordenen Landes. Auch das mit den Vogeldarstellungen verbundene kulturell-religiöse Weltbild hat Spuren im Denken und Glauben der heutigen Bevölkerung hinterlassen. Zahlreiche Vögel spielen in ihrer Mythologie eine wichtige Rolle: So gelten Adler, in der Shona-Sprache als "chapungu" bezeichnet, als Vermittler zu den Ahnen, und manche Historiker und Religionswissenschaftler vermuten in den Steatit-Vögeln von Great Zimbabwe Adlerdarstellungen. Darüber hinaus gab es im traditionellen Weltbild die Vorstellungen vom Schutzgeist der (Holz)Schnitzer in Adlergestalt und vom Sitz der Ahninnen und Ahnen in außergewöhnlichen Steinen und Felsformationen (Agthe 1994:50; Kammer-Grothaus 1990: 139).

Weißer Siedlerherrschaft, die Kunstgalerie in Harare und die erste Künstlerwerkstatt

Während der nachfolgenden Jahrhunderte bezog sich das künstlerische Schaffen vorrangig auf die Holzschnitzerei, die, orientiert an der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung, von Männern ausgeführt wurde und auf die Töpferei bzw. das Korbflechten der Frauen. Mit den ersten kolonialen Niederlassungen ab 1889 und unter der weißen Siedlerherrschaft in Rhodesien ab 1923 boten auch Missionsschulen Unterricht im Holzschnitzen an. So diente die künstlerische Grundbildung, in Cyrene ab 1939 und in Serima ab 1948, der christlichen Unter-

weisung und grenzte die Arbeit auf eine entsprechende Themenwahl ein. Auch die in den 1940er Jahren vom schottischen Geistlichen Edward Patterson eingerichtete Kunstschule in Salisbury (heute Harare) war einer eigenständigen Kunstentwicklung alles andere als dienlich, da sie rein kommerziell ausgerichtet war und wie ein Manufakturbetrieb arbeitete (Sultan 1992:14; Agthe 1991:32).

Erst in den 1950er Jahren erwachte die Steinbildhauerei zu neuer Blüte, wenn auch unter ganz eigenen Vorzeichen. Zu dieser einzigartigen Synthese von traditioneller und neuer Kunst gab Frank McEwen einen wichtigen Impuls. Er kam 1956 als Direktor der neuen Kunstgalerie nach Salisbury. Die rhodesische Siedlerregierung beauftragte ihn, eine Dauerausstellung zur europäischen Kunst zu konzipieren (Winter-Irving 1991:41). Angeregt durch die Begegnung mit traditioneller westafrikanischer Kunst in seiner eigenen Kindheit, durch europäische Debatten über Kunstrichtungen und durch die afrikanische Umgebung, richtete er jedoch auch eine Werkstatt für junge afrikanische KünstlerInnen ein und bot damit jungen afrikanischen Talenten erstmals einen Entfaltungsraum. Hierbei ging er, beeinflusst durch die Lehren Gustave Moreaus, davon aus, daß Kreativität angeboren ist und Geist sowie Freude am Gestalten zum Ausdruck bringt. McEwen sah seine Aufgabe vor allem darin, den afrikanischen KünstlerInnen Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten zu vermitteln (Mawdsley 1994:10; Levy 1993:5).

Während die jungen KünstlerInnen auf der Suche nach eigenen Ausdrucksformen mit

verschiedenen Materialien und Techniken experimentierten, kam eines Tages Joram Mariga in die Galerie, um McEwen einen Steatitstein zu zeigen, den er in seiner Freizeit mit einem Messer beschnitzt hatte. Frank McEwen war so begeistert von Marigas Ausdruckskraft, daß er ihn ermutigte, seine Arbeit als Agrarberater aufzugeben und als leitende Kraft in die Künstlerwerkstatt nach Salisbury zu kommen (Sultan 1992:14). Darum war ab 1961 die Entwicklung der Bildhauerei untrennbar mit Joram Mariga verbunden, denn er gründete eine eigene Künstlergruppe und unterrichtete zahlreiche namhafte SteinbildhauerInnen. Wenn Joram Mariga als Nestor der zimbabwischen Bildhauerei gewürdigt wird, bleibt die Rolle seiner Ehefrau Maud meist unerwähnt, obwohl auch sie als Steinkünstlerin tätig war. Diese Vernachlässigung ist symptomatisch für den "male bias", den männlichen Betrachtungsblick, der sich keineswegs nur in Bezug auf die zimbabwische Kunstszene feststellen läßt, sondern Kennzeichen der männlichen Dominanz und Ignoranz in den Kunstwissenschaften insgesamt ist. Beispielfhaft wird die Marginalisierung von Frauen in der zimbabwischen Kunstentwicklung und den kunsthistorischen Reflexionen über einzelne Bildhauer oder gestalterische Richtungen durch die Tatsache belegt, daß über Enelis Mubayi, Sherita Chiwawa oder Mary Janet nur bekannt ist, daß sie Ehefrauen von Künstlern sind und selbst als Steinbildhauerinnen arbeiten (Kammer-Grothaus 1990:141).

Die Künstlerkolonie Tengenenge

Joram Mariga gab durch seinen Schüler Chrispen Chakanyuka wichtige Impulse für den Aufbau der Künstlerkolonie in Tengenenge im Nordosten des Landes (Mawdsley 1994:28; Agthe 1991:27). Dort suchte der Tabakfarmer Tom Blomefield Mitte der 1960er Jahre neue Beschäftigungsmöglichkeiten für seine Farmarbeiter, denn die 1965 verhängten internationalen wirtschaftspolitischen Sanktionen gegenüber der weißen Siederherrschaft Rhodesiens verhinderten den Tabakabsatz auf dem Weltmarkt. Für Blomefield war es nicht mehr möglich, die Farmarbeiter zu beschäftigen. Er suchte nach Einkommensalternativen, da viele Arbeiter nicht aus Zimbabwe, sondern den Nachbarländern mit noch schwierigeren Lebensbedingungen kamen. Angeregt durch die reichen Serpentinvorkommen auf seiner Farm motivierte er seine Mitarbeiter, sich als Steinbildhauer zu versuchen. Daraus entstand im Lauf der Jahre die einzigartige Künstlerkolonie Tengenenge (Winter-Irving 1993:46).

Tengenenge zeichnet sich durch die kulturelle Vielfalt seiner Bewohnerinnen und Bewohner aus, die sich gegenseitig künstlerisch inspirieren. Nur wenig ist über die Bildhauerinnen in Tengenenge bekannt. Alice Musarara (Alice Sani) ist eine Künstlerin, deren Leben und Werk zumindest ansatzweise dokumentiert ist. Als gebürtige Mozambikanerin mußte sie wegen des jahrzehntelangen Bürgerkriegs aus ihrer Heimat fliehen und kam 1988 nach Tengenenge. Tom Blomefield und etliche andere Künstler ermutigten sie, mit der Steinbildhauerei zu beginnen, da sich ihre Überlebenssiche-

rung als alleinstehende, landlose Frau sonst nur auf das Bierbrauen oder die Prostitution beschränkt hätte. Bereits in ihren ersten Arbeiten entfaltet sie ihre Fähigkeiten. Ihre Themenwahl spiegelt ihre Sorgen als geschiedene Frau wider, die einige Kinder bei der Geburt oder im Säuglingsalter verloren hat und wegen des Bürgerkriegs fliehen mußte; exemplarisch hierfür stehen ihre Skulpturen "Hungry woman" und "One eye man from Mozambique". Gleichzeitig zeugen die Arbeiten wie "Mother and child" von ihrer Menschlichkeit, welche sie trotz aller negativen Erlebnisse bewahrt hat (La Duke 1997:103). Ihre Reflexion über Geschlechterungleichheiten manifestiert sich auf einzigartige Weise in der janusköpfigen Skulptur "The thinking husband". Ihre Ausdruckskraft inspirierte ihren Sohn Chankanetsa, eines ihrer Kinder, das überlebte, ihr bei der Arbeit zu assistieren und selbst Bildhauer zu werden. Mit seinen ersten Figuren verdeutlicht er, daß seine Mutter menschlich und künstlerisch sein Vorbild ist.

Derartige Künstlerbiographien wären in Tengenenge sicherlich in großer Zahl zu dokumentieren, zumal diese zur Künstlerkolonie umgestaltete Farm bislang etwa 300 Bildhauerinnen und Bildhauer die Grundlagen der Steinbildhauerei vermittelte. Leider haben (kunst)ethnologische Studien den Geschlechterbeziehungen in diesem Kontext noch keine Aufmerksamkeit gewidmet, obwohl Tengenenge auch heute noch als ein einmaliges soziales Experiment des Zusammenwohnens und Arbeitens von Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft gilt (Kleine-Gunk 1993:8).

Internationale Anerkennung und Weiterentwicklung neuer Ausdrucksformen

In den Anfangsjahren der zimbabwischen Bildhauerei prägten Kommunikation und Austausch das Verhältnis zwischen der Nationalgalerie, Tengenenge, sowie einer Anfang der 1970er Jahre eröffneten Skulpturengalerie in Salisbury. Diese Zusammenarbeit trug wesentlich zur Entwicklung eigener Stilrichtungen innerhalb der zimbabwischen Steinbildhauerei bei. Erste, von Frank McEwen organisierte, internationale Ausstellungen, wie 1971 im Rodin Museum in Paris oder 1972 im Museum of Modern Art in New York, verschafften den Werken Anerkennung, sie wurden als neue positive Impulse für die Kunstwelt begrüßt. Dennoch geriet McEwen immer mehr unter Druck des rhodesischen Siedler-Establishments, so daß er 1973 seine Stelle als Direktor der Nationalgalerie aufgeben mußte. Zuvor hatte er jedoch mit Hilfe einiger BildhauerInnen die Künstlerkolonie Vukutu im östlichen Hochland gegründet (Agthe 1991:30).

Während des Guerillakrieges Ende der 1970er Jahre hatten alle SteinbildhauerInnen mit extremen existentiellen Problemen zu kämpfen, aber seit der Unabhängigkeit Zimbabwes im Jahr 1980 können sich die einzelnen Zentren zu neuer Blüte entfalten. Sie schufen die Grundlagen zur Entwicklung einer höchst vitalen und kreativen Kunstszene. Internationale Ausstellungen und die Eröffnung zahlreicher Galerien im Land, so auch die von Diane Mwamuka geleiteten Mabwe Gallery in Harare, die einzige von einer Frau geführte Galerie, fördern die Kunstszene. Die Wiederbelebung des Ausbildungszentrums in der Nationalgale-

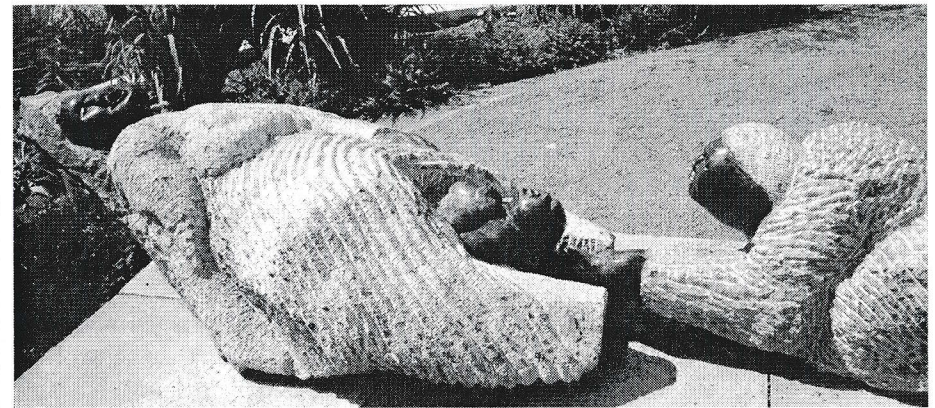
rie, d.h. die Einrichtung des von einem internationalen Tabakunternehmen finanzierten BAT-Workshops, motiviert viele junge Menschen, ihre Talente in der lukrativen und prestigereichen Steinbildhauerei zu entwickeln. Ab 1980 trägt der Chapungu Sculpture Park, den der frühere Galerist Roy Guthrie in einem Vorort Harares eröffnete, zur Stärkung einer neuen Kunstszene in Zimbabwe bei, zumal Roy Guthrie in dem weitläufigen, naturbelassenen Areal Raum für eine anregende Arbeitsatmosphäre geschaffen hat, eine Vielzahl unterschiedlicher Ausgangsgesteine anbietet und darüber hinaus beständig hervorragende Werke für internationale Kunstausstellungen sowie für eine Dauerausstellung im Park aufkauft (La Duke 1997:87).

1996 gab es im Chapungu Sculpture Park die erste Ausstellung, die sich ausschließlich dem Werk von Frauen als Bildhauerinnen widmete; ihr ging 1993 die erste Ausstellung mit Werken von Künstlerinnen an der Nationalgalerie in Harare voraus. Hierbei wurden Skulpturen der Steinbildhauerinnen neben Werken von Künstlerinnen gezeigt, die mit anderen künstlerischen Materialien und Techniken arbeiten. Dieser "zweiten" Bildhauergeneration, die neue, originelle Ausdrucksformen sucht, um das heutige Leben zeitgemäß zu beschreiben, sind auch Agnes Nyanhongo und Colleen Madamombe zuzuordnen. Sie stehen im Spannungsfeld von überlieferten Idealen und aktuellen Herausforderungen einer sich rasch wandelnden Gesellschaft. Insgesamt sind heute über 800 SteinbildhauerInnen namentlich als KünstlerInnen registriert, aber nur 20 von ihnen sind Frauen. Die Zahl der

künstlerisch tätigen Frauen wird jedoch auf über 200 geschätzt. Viele von ihnen arbeiten im Verborgenen, da es ihnen an Selbstbewusstsein mangelt, in der Öffentlichkeit als Künstlerinnen aufzutreten und somit überkommene Rollenbilder zu hinterfragen (La Duke 1997:91).

Ähnlich wie in der "ersten Künstlergeneration" sind, wenn man von den wenigen Ausnahmen wie Colleen Madamombe oder Agnes Nyanhongo absieht, auch heute noch Informationen über die Bildhauerinnen begrenzt. So ist beispielsweise über Mawis Mabwe nicht viel mehr bekannt, als daß sie 1961 geboren ist, mit ihrem Ehemann, den Bildhauer David Chirambadara, sowie ihren zwei Kindern in Chitungwiza nahe Harare lebt und als Steinbildhauerin arbeitet. Große, langegezogene Frauenfiguren, deren verzerrte Proportionen den menschlichen Körper in einem neuen Rythmus erscheinen lassen, charakterisieren ihre Ausdrucksformen: Überproportional große Hände verweisen auf die Stärke von Frauen. Ehekonflikte, Schmerz und Verzweiflung sind die Themen, mit denen sie Geschlechterungleichheiten in ihren Skulpturen charakterisiert. Entsprechend wählt sie die Titel ihrer Arbeiten: "Lovers what are we doing" oder "Desperate woman". Eine wesentliche Ursache für Frauenunterdrückung sieht sie in der egoistischen Interpretation des "customary law" durch Ehemänner und männliche Autoritäten (La Duke 1997:108).

Grundsätzlich kennzeichnen die zimbabwische Steinbildhauerei heute ganz neue Stilrichtungen, die ausschließlich hartes und härtestes Gestein als Material verwenden und sich durch ihre äußerst abstrakte For-



Coleen Madamombe, „The birth“, 1993

mensprache sowie das Material von dem Markt für Touristen abgrenzen, der mit kleinen, vergleichsweise leicht zu schnitzenden, naturalistischen Steatitfiguren bedient wird (Agthe 1991:32).

Technische Herausforderungen, Gestaltungsprinzipien und Themenstellungen

Alle Steinskulpturen, so auch die Werke von Agnes Nyanhongo und Colleen Madamombe, legen Zeugnis ab von der Arbeit mit dem Stein, welche große körperliche Kraft mit der für Detailarbeiten erforderlichen Geschicklichkeit erfordert. Da die spezifische Gestaltung, Textur und Farbschattierungen des Gesteins Abstrahierungen verlangen, zeichnen Hingabe, Durchhaltevermögen und Streben nach Vollkommenheit die Persönlichkeit dieser Künstlerinnen aus. Immer wieder stellen sie sich der Aufgabe, sich vom Stein inspirieren zu lassen, zumal dieser die Ideen von den Skulpturen vermittelt, die in ihm verborgen sind (Agthe 1991:37).

Träume, persönliche, fantasievolle Assoziationen, wie der Vergleich der Steine mit Wolken am Abend und der Klang des Gesteins beim Meißeln, erleichtern ihnen die Annäherungen. In diesem Dialog mit dem Stein gilt es, die besonderen Eigenarten der Figuren herauszuarbeiten und ihnen einen präzisen Ausdruck zu verleihen - eine Herausforderung, die prinzipiell auch die Gefahr des Scheiterns in sich birgt, vor allem wenn die Gesteinsstruktur im Arbeitsprozeß plötzlich neue Eigenschaften offenbart. Gleichzeitig liegt jedoch in der Eigentümlichkeit und Vielfalt der Steine ein besonderer Reiz. Hiervon zeugt die geistreiche Formensprache der Künstlerinnen ebenso wie die optische und ästhetische Wirkung der Skulpturen. Grüner, grauer, blauer, brauner oder schwarzer Serpentin, hellgrüner oder rötlicher Opalstein, Granit, schwarzer Springstone (besonders harter Serpentin), gelber Leopardstone, violetter Lapislazuli, feingemaserter, hellgrauer Kalkstein und Steatit stehen als Grundmaterialien zur Ver-

fügung. Zum Handwerkszeug zählen Steinmetzhämmer mit auswechselbaren Kämmen, Meißel, Stößel, Raspeln, Feilen, Schmirgelpapier. Öle und Wachs, die zum Abschluß auf die glatten Flächen aufgetragen werden, sorgen für die imposanten Lichtreflexionen der behauenen und polierten Flächen (Kleine-Gunk 1993:9; Winter-Irving 1993:49)

Die Skulpturen von Agnes Nyanhongo und Colleen Madamombe veranschaulichen die Grundprinzipien der zimbabwischen Steinbildhauerei, nämlich die Klarheit der Formen, welche durch die spannungsgeladene Gegensätzlichkeit von vorspringenden, unbehauenen Schraffuren und polierten Flächen erreicht wird. Dies verleiht den Figuren eine eigentümliche Stärke. Ruhige Linien und komplexe Kompositionen, bei denen das Gestein kleinflächig bearbeitet wird und an anderen Stellen unbehauen bleibt, hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck (Kammer-Grothaus 1990: 139).

Grenzenlos ist die Bandbreite der menschlichen Erfahrungen und Gefühle, welche im Stein versinnbildlicht sind: Zerbrechlichkeit der Existenz, Schmerz, Unglück, Konflikte werden ebenso künstlerisch aufgearbeitet, wie allgemeine Wahrheiten, geistige Kräfte, intellektuelle Fähigkeiten, Liebe oder Humor zum Ausdruck kommen. Träume, die im traditionellen Weltbild als Möglichkeit geschätzt wurden, mit den Ahninnen und Ahnen Kontakt aufzunehmen, spiegeln sich in den Skulpturen. So manifestiert sich in ihnen die körperliche und geistige Identität der Menschen sowie das komplizierte Verhältnis von Gedanken und Realität. Der Gestaltung des menschlichen

Kopfes kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da überproportionierte Köpfe ein Symbol für die Intelligenz sind und längliche Kopfformen die spirituelle Kraft eines Menschen vergegenwärtigen (Arnold 1981:39; Winter-Irving 1993:45).

Die Skulpturen übermitteln Botschaften, Geschichten, thematisieren Bräuche und Geister- und Naturvorstellungen. Ahnen- und Schutzgeister, Naturwesen sowie die Metamorphose zwischen Mensch und Tier spielen in den Werken der "ersten Künstlergeneration" eine zentrale Rolle, zumal es vielen darum ging, das überlieferte Weltbild sowie Normen und Werte der traditionellen Gesellschaft zu dokumentieren. Das Überleben lernen unter den schwierigen naturräumlichen Bedingungen, die Einhaltung eines vorgeschriebenen Moralkodexes und der Respekt vor den Ältesten waren dabei wesentliche Elemente (Levy 1993:4). Während diese KünstlerInnen noch als Kinder an den Überlieferungen und religiösen Zeremonien teilhatten, verursachte der jahrelange Bürgerkrieg Brüche und Entfremdungen. Junge KünstlerInnen kennen zwar noch die Bedeutung einzelner Geister, die mit bestimmten religiösen Konzepten verbundenen Riten zählen jedoch nicht mehr zu ihrer Erfahrungswelt (Agthe 1994:51). Vielmehr verarbeiten die KünstlerInnen der zweiten Generation ihre Erlebnisse oder Traumata im Befreiungskrieg und nehmen in ihren Werken Stellung zu tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen. Höchst kreative und denkwürdige Alltagsportraits kennzeichnen die Arbeit der jungen KünstlerInnen, wobei einige von ihnen auch gezielt politische Mißstände kritisieren. Neue

idealisierte Überzeugungen, die ebenfalls im Stein Gestalt annehmen, beziehen sich sowohl auf Elemente der traditionellen als auch der westlichen Welt und geben Anstoß zur Suche nach eigenen Wegen für den Aufbau einer gerechteren Gesellschaft, nach individuellen und gemeinsamen Entfaltungsmöglichkeiten.

COLLEEN MADAMOMBE

Colleen Madamombe wurde 1964 in Harare geboren und erwarb sich rasch einen festen Platz in den Reihen der "zweiten" Generation der zimbabwischen SteinbildhauerInnen. Gemeinsam mit ihrer Kollegin und Freundin Agnes Nyanhongo bietet sie anderen Frauen Anregung und Ermutigung zur Steinbildhauerei, zumal sich Frauen in diesem Kunstzweig bislang kaum profilieren konnten. Zwischen 1985 und 1986 absolvierte sie eine Ausbildung am BAT-Workshop der Nationalgalerie in Harare. Dort lernte sie den Bildhauer Fabian Madamombe kennen, den sie heiratete. In den Folgejahren wurde Colleen Madamombe Mutter von vier Kindern. Ihre Erfahrungen als Mutter und Ehefrau prägen nachhaltig ihre Themenschwerpunkte (La Duke 1997:94). Seit 1991 zählt sie zur Künstlergemeinschaft des Chapungu Sculpture Park. Zahlreiche internationale Ausstellungen und Preise zeugen von der Anerkennung ihres Werkes in der internationalen Kunstszene. Sie arbeitet vorrangig mit grünem, schwarzem oder braunem Serpentin, aber auch mit Opalstein. Bereits in ihrem Frühwerk setzte sie eigene Akzente, indem sie im Unterschied zu anderen Bildhauern nicht mythologisch bedeutende, sondern

scheinbar unbedeutende Tiere wie Ameisen, Raupen oder Schmetterlinge abbildete. An diesen kleinen Lebewesen trainierte sie ihre genaue Beobachtungsgabe.

Ihr heutiger, besonderer Stil ist vor allem durch die Darstellung von Frauenkörpern bestimmt. Unpolierte Flächen, die sie mit sorgfältigen Linien versieht, akzentuieren die weiblichen Körperformen und deuten in dezenter Weise die Kleidung der Frauen an. Schwungvolle Kurven verbinden aufgeraute und glatte Flächen; so treten die Hände und Gesichter ihrer Figuren besonders fein hervor, zumal es sich dabei oft um die einzigen polierten Bereiche handelt. Die üppigen Körperformen vermitteln Standhaftigkeit, gleichzeitig strahlt die Gestaltung der Gesichter und Hände eine eigentümliche Leichtigkeit aus. Zahlreiche Figuren, wie "Woodgatherer" oder "After the harvest" portraituren Frauen bei der Arbeit. Kraft, Kompetenz und Entschlossenheit, mit denen Frauen auf dem Land ihre alltägliche Arbeit bewältigen, sprechen aus den Skulpturen (Mawdsley 1994:26).

Die Bewegungen und stolzen Haltungen ihrer Figuren veranschaulichen die Achtung, die Colleen Madamombe ihnen entgegenbringt. Mit Verständnis und Sensibilität charakterisiert sie die Situation des heutigen Frauenlebens. Hierbei konzentriert sich ihre Themenwahl auf die Verbindung von Gefühlen, Erlebnissen und Einstellungen. Von der Kindheit, über die Schwangerschaft und Geburt bis zur Respektposition alter Frauen gestaltet sie weibliche Erfahrungen in Stein. Die Figuren "Resting girl", "Dancing woman" oder "Old lady" dokumentieren dies. Hervorragend ist ihre ambitionierte Figu-



Coleen Madamombe, „The birth“ (Ausschnitt), 1993

rengruppe „The birth“, die sich aus zwei Steinen zusammensetzt: der Hebamme und der Mutter mit dem Kind. Während die Mutter kraftvoll das neue Leben gebärt und das Kind energisch seinen Weg in die Welt findet, heißt die erfahrene Hebamme es mit Bedacht willkommen. Trotz der Anstrengung aller Beteiligten strahlt jede Person große Würde aus.

Sie stellt Freundschaften und Konflikte zwischen Frauen ebenso dar wie die verschiedenen Seiten männlicher Dominanz. Mit diesem komplexen Blick auf weibliche Lebenszusammenhänge kämpft sie gegen verbreitete Vorurteile an, Frauen seien emotionsgeleitet und unbeherrscht. Auch wenn sie selbst ruhig und zurückhaltend ist, so fordert sie dennoch mit Vehemenz mehr Respekt und Chancengleichheit für Frauen. Mangelndes Selbstbewusstsein hält auch heute noch viele kompetente Frauen davon ab, einen Beruf auszuüben oder gar Künstlerin zu werden. Colleen Madamombe möchte Schülerinnen, die im Rahmen von Schulausflügen in den Chapungu Sculpture Park kommen, ein Vorbild sein und sie motivieren, eigene Fähigkeiten und Talente zu entwickeln. Dabei betont sie immer, daß ihre eigenen Eltern stolz auf sie sind und ihren Erfolg schätzen. Dieser Hinweis soll den Mädchen die Sorge nehmen, die sie überkommt, wenn sie sich nicht in festgeschriebene Rollenmodelle fügen (La Duke 1997:94).

So sieht Colleen Madamombe eine ihrer Aufgaben darin, andere Frauen zur Professionalisierung ihrer künstlerischen Kompetenzen zu motivieren, um Benachteiligungen zu überwinden. Gleichzeitig setzt sie in

ihrer Themenwahl, der Konzentration auf die sehr eigenwillige Darstellung von Frauenkörpern, qualitativ neue Akzente für die zimbabwische Bildhauerei und leistet somit auch einen wichtigen Beitrag zur Gesellschaftsveränderung in ihrem Land (Mawdsley 1994:26).

AGNES NYANHONGO

Eine biographische Annäherung erlaubt ein tieferes Verständnis für das Werk von Agnes Nyanhongo. Hierbei ist der Blick nicht nur auf die Bedingungen zu richten, unter denen sie aufwuchs, sondern gefragt werden soll auch, wer die Entfaltung ihrer Talente und die Professionalisierung ihrer Arbeit förderte. Die 1960 geborene Agnes Nyanhongo ist mit Colleen Madombe eine der wenigen, international anerkannten Bildhauerinnen und zählt zu den angesehensten Persönlichkeiten unter den Steinkünstlern der „zweiten“ Generation. Bereits als Kind half sie ihrem Vater, dem Bildhauer Claude Nyanhango, beim Polieren seiner Skulpturen. Zwar assistierten auch ihre Geschwister, doch entwickelten nur sie und ihr 1967 geborener Bruder Gedion eine wahre Meisterschaft in der Gestaltung des Gesteins (Mawdsley 1994:42; Winter-Irving 1993:49). Auch wenn sie erste Impulse zur Bildhauerei in ihrem Elternhaus bekam, mußte sie ihre Anerkennung als Künstlerin hart erarbeiten. Gute persönliche und professionelle Förderung bestärkten ihr Selbstvertrauen und halfen ihr, sich in der männlich geprägten Kunstwelt durchzusetzen.

Zwischen 1984 und 1986 absolvierte sie eine Kunstausbildung am BAT-Workshop der Nationalgalerie in Harare, um ihre Techni-



Agnes Nyanhongo. „The conversation“, 1993

ken zu verbessern und vorhandene Kenntnisse zu vertiefen. Im Unterschied zu anderen Studierenden konnte sie auf die in der Kindheit gesammelten Erfahrungen aufbauen und ihre Sensibilität und Sorgfalt beim Umgang mit dem Material weiterentwickeln. Schon früh galt sie als eine der versprochensten Studentinnen (La Duke 1997:91).

Am BAT-Workshop freundete sie sich mit Colleen Madamombe an, einer der wenigen anderen Studentinnen. Gleichzeitig lernte sie dort ihren Ehemann kennen, den Steinbildhauer Joseph Munemo, mit dem sie nun drei Kinder hat. Er zollt der künstlerischen Kompetenz seiner Frau große Ach-

tung, was ihr eigene Entfaltungsmöglichkeiten bietet. Seit 1987 arbeitet sie im Chapungu Sculpture Park und beteiligt sich an internationalen Ausstellungen. Sie schätzt die inspirierende Zusammenarbeit mit anderen SteinbildhauerInnen, auch das Interesse lokaler und ausländischer Gäste bestärkt ihr Schaffen. Ihr Ehrenstatus „invited artist“ im Chapungu Sculpture Park und zahlreiche Preise zeugen von der Anerkennung als Künstlerin höchsten Ranges (Muzondo 1996/97:15).

Agnes Nyanhongo arbeitet vorrangig mit grünem Serpentin, Springstone oder Opalstein und experimentiert mit der Oberfläche der Steine. Ihre Skulpturen orientiert

sie an der Größe und Struktur des Gesteins; so versucht sie, dessen eigenem Charakter gerecht zu werden. Indem sie die unterschiedlichen Maserungen des Gesteins in ihre skulpturalen Kompositionen integriert, schafft sie eine neue abstrakte Formensprache und ein dennoch in sich geschlossenes, harmonisches Werk. Dabei konzentriert sie sich auf den weiblichen Körper.

Die Figuren strahlen Klarheit, Feinheit und stille Würde aus; zudem hinterlassen die ruhige Strenge, Zielstrebigkeit und Entschlossenheit einen nachhaltigen Eindruck. Diese Eigenschaften spiegeln auch die Charakterstärken der Künstlerin. Gleichzeitig portraitiert sie Lebenserfahrungen von Frauen, zumal die eigene Ehe und Mutterrolle Agnes Nyanhongos Werk thematisch und ästhetisch beeinflusst hat (La Duke 1991:91). Jeder Stein erzählt seine eigene Geschichte und portraitiert somit die Alltagswelt und Gefühle von Frauen. Mit dieser Ausrichtung auf gegenwärtige weibliche Lebenszusammenhänge will sie Zerrbilder wie das von der passiven, unterdrückten Afrikanerin vermeiden und stattdessen vielmehr Momente des gesellschaftlichen Wandels festhalten.

Ihre Arbeiten sind gekennzeichnet durch Aufmerksamkeit und eine genaue Beobachtungsgabe. So versinnbildlicht die Skulptur „The conversation“ das gegenseitige Verständnis und die emotionale Nähe zwischen zwei Freundinnen. Eine besondere Faszination strahlen auch die Figuren „Sisters“ und die „Mondlichtträumerin“ aus. Schwangerschaft und Geburt finden in sehr abstrakten Skulpturen ihren Ausdruck, so

in „Foetus“ oder in „Child“: Unsicherheit, Schmerzen und Last, aber auch Erwartungsfreude sind hier auf eigentümliche Art verbunden. Die Skulptur „Mother and child refuge“ zeigt, daß Agnes Nyanhongo Erfahrungen von Frauen keineswegs ‚naturalisiert‘, sondern in aktuelle gesellschaftliche Zusammenhänge einordnet. Denn hier ist die Sorge und Unsicherheit einer mozambikanischen Flüchtlingsfrau in ein Steingesicht gefaßt (Winter-Irving 1991:125). Neben solchen Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen erinnert Agnes Nyanhongo auch an bedeutende weibliche Persönlichkeiten der Vergangenheit, so an Mbuya Nehanda, die als Geistermedium um die Jahrhundertwende einen Aufstand gegen die britische Kolonialherrschaft maßgeblich beeinflusste. Im Rückblick auf die vorkoloniale Zeit sieht Agnes Nyanhongo ihre Aufgabe darin, identitätsstiftende Traditionen und Mythen in heutiger Zeit lebendig zu erhalten. Ihre Skulpturen „Chapungu bird“, „Zimbabwe bird“, „Owl“ oder „Water spirit“ veranschaulichen dies (Mawdsley 1994:42).

In der Auseinandersetzung mit Traditionen ist Agnes Nyanhongo gleichzeitig sehr kritisch, nämlich dann, wenn es um die Zuschreibung von Frauenrollen geht. So will sie vor allem Männer mit Geschlechterungleichheiten konfrontieren und zum Nachdenken über ihr Dominanzverhalten auffordern. Besonders intensiv bezieht sie sich auf den Befreiungskrieg, denn schließlich kämpften Frauen und Männer gemeinsam für die Unabhängigkeit und den Aufbau einer egalitären Gesellschaft. Umso mehr ist es erforderlich, fortdauernde beschränken-

de gesellschaftliche Strukturen und Institutionen, wie die Polygamie oder den Brautpreis, zu kritisieren und gesetzlich verankerte Frauenrechte, wie die Erbrechte, im Zusammenleben zu verwirklichen (La Duke 1997:94).

Sie möchte Frauen ermutigen, selbstbewußter für eigene Interessen einzutreten, Zugang zu Bildungsprogrammen zu fordern und sich beruflich zu qualifizieren. In der Kunstszene heißt das vor allem, einen eigenen Stil zu entwickeln und ihn gegenüber männlichen Kollegen zu vertreten.

Schluß

Die zimbabwische Bildhauerei dokumentiert eindrucksvoll die geistige und kulturelle Kraft der zeitgenössischen afrikanischen Gesellschaften (Winter-Irving 1993:45). Darum sind Kunstwissenschaftler und Händler gefordert, afrikanische Kunst nicht nur auf religiös-rituelle oder politisch bedeutsame "alte Objekte" zu reduzieren, sondern in ihren Forschungen bzw. Vermarktungsstrategien den Künstlerinnen und Künstlern auch die Achtung zu verschaffen, die ihnen gebührt.

Mit kraftvoller Sprache bringen die Künstlerinnen grundlegende Überzeugungen zur notwendigen Transformation der Geschlechterbeziehungen zum Ausdruck. Im Nebeneinander von behauenen und unbehauenen Stein symbolisieren sie die Vieldeutigkeit des Lebens, wobei ihre eigenen Biographien und die Erfahrungen anderer Frauen wesentliche Akzente setzen. Das Zusammenspiel von subjektivem und gesellschaftlichem Erleben, das in der Gestaltung der Skulpturen veranschaulicht wird, wür-

digt Frauen als Gestalterinnen ihres Lebens und weist die Rolle passiver Opfer zurück (Mawdsley 1997:22).

Innovativ und inspirierend ist die Verbindung von traditionellen Symbolen und neuen Gestaltungselementen. Die Steinbildhauerinnen haben zwar unterschiedliche Stilrichtungen entwickelt, verbindend sind jedoch ihre Themen, in erster Linie die Ausrichtung auf den weiblichen Körper und Aussagen über das Leben von Frauen. Konstruktiv arbeiten sie dabei auch latente Konfliktpotentiale im Wandel der Geschlechterverhältnisse auf. Damit setzen sie den herrschenden Blickrichtungen eine eigene entgegen und fordern einen Wandel der Perspektiven heraus. Durch ihr künstlerisches Schaffen eröffnen sie sich auch neue Handlungsspielräume und fördern den Wandel der Geschlechterverhältnisse. Ihre ökonomische Eigenständigkeit und ihre globale Mobilität als gefragte Künstlerinnen sind hinsichtlich ihrer eigenen Gesellschaft auch Grenzüberschreitungen.

Mit dem Stein als Medium der Kommunikation und Vermittlung von Erfahrungen, mit ihrem beruflichen Erfolg und mit ihrer nationalen sowie internationalen Anerkennung ermutigen sie auch andere Frauen, selbstbewußt ihre Interessen zu vertreten und Veränderungsprozesse von Frauenrollen mitzutragen.

Jungen Menschen bieten Schulausflüge in den Chapungu Sculpture Park oder Wanderausstellungen Denkanstöße (Agthe 1991:32). Wenngleich das Interesse der Regierung und der Schulleitungen sich im nationalen Sinn vorrangig auf die Vermittlung des Wertes der eigenen Kultur konzentriert,

so ermöglichen diese Begegnungen es den Künstlerinnen durch Gespräche und konkrete Beispiele, Vorbilder für die Mädchen zu werden und die Frauenbilder der männlichen Jugend grundlegend in Frage zu stellen.

Fotos: Frieder Söling, aufgenommen in einer Sonderausstellung zur zimbabwischen Steinbildhauerei Botanischer Garten, Berlin 1997

LITERATUR

Agthe, Johanna: Kunst ist eine lange Kette, die man nicht zertrennen kann. Skulpturen aus Zimbabwe, in: Dezernat für Kultur und Freizeit / Museum für Völkerkunde (Hg.): Mit Pinsel und Meißel, Zeitgenössische afrikanische Kunst, Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Iserm 11, Frankfurt a.M., 1991, S.26-43.

Agthe, Johanna: Afrikanische Kunst heute, in: Kunst und Unterricht, Heft 185, 1994, S.50-51.

Arnold, Marion: Zimbabwean stone sculpture, Books of Zimbabwe Publishing, Bulawayo 1981.

Kammer-Grothaus, Helke: Von Menschen, Steinen und Skulpturen, in: Übersee Museum Bremen (Hg.): Zehn Jahre Zimbabwe, Veröffentlichungen des Übersee Museums, Bremen, 1990, S.139-146.

Kleine-Gunk, Bernd: Shona Skulptur, Zehn Bildhauer aus Zimbabwe, Graphum Press, Wuppertal 1993.

La Duke, Betty: Africa: Women's art, women's lives, Africa World Press, Trenton, 1997.

Levy, Juno: Die Bildhauerei der Shona, in: Penner, Katharina (Hg.): Shona Skulpturen - Neue Kunst aus Afrika, Hitzegrad Druck, Wuppertal, 1993, S.4-13.

Mawdsley, Joceline: Die Entwicklung der Steinbildhauerei in Zimbabwe, in: Guthrie, Roy / Koe-

nigs, Tom: Moderne afrikanische Kunst, Die Steinbildhauer aus Zimbabwe, Chapungu Sculpture Park Publications, Harare, 1994, S.20-50.

Mawdsley, Joceline: Die Biographien der Künstler, in: Guthrie, Roy / Koenigs, Tom: Moderne afrikanische Kunst, Die Steinbildhauer aus Zimbabwe, Chapungu Sculpture Park Publications, Harare, 1994, S.20-50.

Mawdsley, Joceline: Agnes Nyanhongo and Colleen Madamombe, An exhibition of sculpture spanning a twelve year association with Chapungu Sculpture Park, Harare, 9.12.1995-17.3.1996, Chapungu Sculpture Park Publication, Harare 1995.

Muzondo, Noel: Profile in courage: Some people are born great, others have to fight for greatness, in: Speak out, 37, 1996/97, S.15-16.

Sultan, Oliver: Life in stone, Baobab Books, Harare 1992.

Winter-Irving, Celia: Stone sculpture in Zimbabwe, Roblaw Publishers, Harare, 1991.

Winter-Irving, Celia: Die Künstlergemeinde Tengenenge, in: Penner, Katharina: Shona Skulpturen - Neue Kunst aus Afrika, Hitzegrad Druck, Wuppertal, 1993, S.45-50.