

## *Überlegungen zur Kenyan Rally-Serie*

Könnte es eine bessere Figur eines Diebes geben als Antonio Ricci, den verzweifelten Vater, der in Vittorio de Secas Film *The Bicycle Thief* [Der Fahrraddieb] von 1948 versucht, seine Familie vor dem Verhungern zu bewahren? Michael Armitages auf Lubugo-Rindentuch gemaltes Bild *The Chicken Thief* [Der Hühnerdieb] (2019) ist zwei Meter hoch, mutet aber mit seiner Konzentration auf den laufenden Mann wesentlich größer an. Der Dieb ist eine Figur von ungewöhnlicher Würde. Seine resolute Gangart ist nicht die eines Sprinters, sondern die eines Marathonläufers, dessen Jeans am Knie zerrissen sind und offenbar in Flammen stehen. Einige Zentimeter über einer roten Lache – Benzin möglicherweise, oder Blut – schwebend, klammert er sich an zwei üppige weiße Vögel. Sein Gesicht hat etwas Triumphierendes, als wisse er, dass seine Verfolger weit hinter ihm zurückliegen.

Doch aufgebrochen wird die figürliche Szene durch den entsetzenerregenden Dämon in seinem Rücken, teils Vogel, teils Pavian, dessen Finger an feuernde Pistolen erinnern. Seine unteren Gliedmaßen sind eher Flügel als Beine, die in der Luft gleißen und aufgrund ihrer gezackten Gestalt an Krabben erinnern. Die Figur scheint den Dieb zu nähren oder vielleicht auch von ihm durch gelb strahlende Flammenbögen genährt zu werden.

*The Chicken Thief* ist eines der zentralen Werke der Ausstellung und Teil einer narrativen Folge von acht Ölgemälden und einer Auswahl von Tintenvorzeichnungen, die Michael Armitage als Reaktion auf eine Kundgebung der Oppositionspartei in Nairobi im Jahr 2017 vor den später angefochtenen Wahlen schuf. Obwohl sie auf den ungefilterten Beobachtungen des Künstlers und auf Videomaterial beruhen (seinem eigenen und dem von Fotojournalisten) machen diese Werke Armitage nicht zu einem Chronisten des soziopolitischen Lebens in Kenia. Er interessiert sich eindeutig mehr für die poetische oder philosophische Bedeutung seines visuellen Materials als für dessen rein dokumentarischen Wert. Und so fühlt er sich typischerweise von dem angezogen, was jenseits der politischen Bühne stattfindet: den bewegenden menschlichen Dramen oder »Nebenhandlungen«, die von dem vorherrschenden politischen Narrativ ablenken und dieses hinterfragen, indem sie andere, häufig von diesem abweichende Geschichten erzählen. Die eindrucksvolle Mimik so vieler Figuren in dieser Serie, vor allem in *The Dumb Oracle* [Das stumme Orakel], *Mkokoteni und Pathos and the twilight of the idle* [Pathos und das Zwielflicht des Müßiggangs] (2019), oder das dämonische, lodernde Geschöpf in *The Chicken Thief* oder aber das Bild des jungen Mannes, der in *The*

*Accomplice* [Der Komplize] auf surreale Weise über den Flammen schwebt, stellen keineswegs reale Menschen und Ereignisse dar, sondern muten gestisch und unheimlich an. Sie sind nicht mehr historisch spezifisch, sondern schildern etwas, das an unserem allzu menschlichen Dasein verstörend ist.

Südafrikaner werden unweigerlich das Motiv der Reifen erkennen, die in *The Chicken Thief* als dekorativer grüner Hintergrund fungieren, nur um dann auf dem erheblich breiteren, drei Meter messenden Bild *The Accomplice* in brennender und ölige Rauchschwaden verbreitender Gestalt wiederzukehren. *The Accomplice* schildert diese Form des Lynchmords augenscheinlich, ohne sie moralisch zu werten. Es gibt dort keinen verunklarenden oder interpretatorischen Schleier des Entsetzens. Zwei Männer, einer in einem grünen und der andere in einem weißen Hemd konfrontieren einander, während die auf unheilverheißende Weise ausgestreckte Hand des einen dunkelrot abgetönt ist. Unterdessen versucht eine kleinere Figur, wahrscheinlich der Komplize, aus dem lodernden Feuer herauszuspringen. Wie nicht unüblich bei Armitage sind die Figuren wie in einer Komposition von Matisse perfekt choreografiert.

Vielleicht handelt es sich bei der kleineren Figur um einen Jungen und die beiden Männer streiten darüber, ob er aufgrund seiner Komplizenschaft das volle Strafmaß verdient. Malerei ist für Armitage »eine Methode über etwas nachzudenken, zu versuchen, eine Erfahrung oder ein Ereignis etwas besser zu verstehen, und zu versuchen, anderen etwas über das Problem mitzuteilen«. Welches Problem oder welche Erfahrung ist in der Gewaltszene neben den lodernden Reifen in *The Accomplice* ein Gegenstand des Nachdenkens? Vielleicht wird das »Problem« ja auf eindrücklichere Weise durch das vermittelt, was im Hintergrund und am Rand dieser gewaltsamen Szene geschieht? Hierin besteht die moralische Ambiguität des Bildes, und nun ist der Komplize vielleicht nicht der junge Mann, der hier offenbar gelyncht wird, sondern es sind all diejenigen, die kollektiv Zeuge dieses Ereignisses werden, ohne einzugreifen oder sich moralisch zu empören.

Während der junge Mann also möglicherweise verbrennt, wartet hinter einer Absperrung oder auf einer etwas tieferen Ebene eine Menschenmenge, welche die Grausamkeiten, die sich vorne im Bild abspielen, offenbar nicht interessiert. Irritierenderweise beobachten zwei behelmte Soldaten oder Bereitschaftspolizisten in Tarnkleidung das Geschehen, als ginge sie das Ganze ebenfalls nichts an. Die Figur links scheint sogar die Hände locker in die Taschen

gesteckt zu haben. Der Helm der Figur links wirkt auf den ersten Blick wie ein Globus (die gleichgültig zuschauende Welt?), doch bei näherem Hinsehen erkennen wir den Rand eines Visiers und begreifen, dass die Kontinente und aufgewirbelten Meere Spiegelbilder des Feuers auf dem glänzenden Metall sind. Die beiden Öffnungen in der Mauer schließlich scheinen bei näherem Hinsehen eher Gemälde als Fenster zu sein, sodass sie die Mordszene in ein Theater verwandeln und nahelegen, dass Armitage hier die gefährliche Idee, dass die ganze Welt eine Bühne ist und die Männer und Frauen darin lediglich Schauspieler sind, einer Revision unterzieht. In dieser ideologisch aufgeladenen Umgebung spielen einige Personen mit dem Feuer.

Vielleicht schildert Armitage ganz ähnlich wie W.H. Auden in seinem Gedicht »Musée des Beaux Arts«, das die Geschichte eines brennenden Jungen erzählt – die Figur des Ikarus in Brueghels berühmtem Gemälde – die gedankenlose Gleichgültigkeit der Menschen angesichts des tragischen Leidens anderer. Diese unterscheidet sich natürlich von der harmlosen Indifferenz von Tieren wie dem Pferd des Folterers in Audens Gedicht, das sein Hinterteil an einem Baum reibt, oder den Pavianen in Armitages Gemälde, die den natürlichen gesunden Verstand von Tieren besitzen und sich mehr für die Fellpflege und die Suche nach Futter interessieren als für das menschliche Drama, das sich gerade entfaltet. In diesem Sinne ist *The Accomplice* ein zutiefst philosophisches Gemälde.

Drei der acht ausgestellten Ölbilder haben gravitatische Titel: *Pathos and the twilight of the idle*, *The promised land* [Das gelobte Land] und *The promise of change* [Das Versprechen der Veränderung] (2018). Diese drei Werke sind lebendig und dynamisch und beziehen sich unmittelbar auf Armitages Erfahrung der politischen Kundgebung im Uhuru Park in Nairobi als Werke wie *Mkokoteni* (Swahili für »Karren«) oder *The Dumb Oracle* (2019). Sie sind sehr gehaltreich und bewegen sich von den grotesken und furchterregenden Gesichtern wie der goyaesken, Zunge zeigenden Figur in *The promise of change* (2018) oder dem schreienden Mann in *Pathos and the twilight of the idle*, dessen natürliche Zunge und Zähne zu sehen sind, bis zu dem friedlichen Pavian in der Mitte von *The promised land*, dessen rosafarbener Penis entblößt ist. Das Tier lässt sich weder von dem Molotowcocktail stören, der heftig rauchend neben ihm verbrennt, noch durch den bis zur Grenze der Belastbarkeit gespannten Baum auf der anderen Seite. Der teilnahmslose Pavian, der auf einem geöffneten Buch oder einer Zeitung sitzt, ist ein Geschöpf von ungewöhnlichem Interesse. Man fühlt sich an Friedrich

Nietzsches Aphorismus aus der *Morgenröte*<sup>1</sup> erinnert, in dem der Philosoph den weisen Denker, der Sitten oder Werte hinterfragt, mit einem alten Pavian vergleicht. Das amoralische Tier in der Bildmitte scheint von dieser Weisheit erfüllt zu sein.

Zweifellos enthält das wiederkehrende Motiv des Frosches oder der Kröte in Armitages Gemälde Anklänge an die ostafrikanische Mythologie, doch in diesem Kontext gibt es auch einen philosophischen Bezug. In *Jenseits von Gut und Böse* (Teil 1, Abschnitt 2)<sup>2</sup> spielt Friedrich Nietzsche auf die in der Malerei und Zeichnung zwischen dem 14. und dem 19. Jahrhundert vorherrschende Tradition an, als Künstler die »Frosch-Perspektive« einnahmen, sprich einen niedrigen Blickwinkel, durch den das, was sich im Vordergrund des Bildes befindet, in vergrößerter Gestalt erscheint. Diese Perspektive wird typischerweise benutzt, um eine Autoritätsfigur wie einen König, Richter, Priester oder General groß und mächtig erscheinen zu lassen, während die Betrachter sich wie ein Kind und ohnmächtig vorkommen sollen. Aus einer anderen Perspektive, etwa von einem höheren Standpunkt aus betrachtet, würde sich die Komposition verändern und dieselbe Autoritätsfigur ihre Vorherrschaft verlieren. Der Begriff »Frosch-Perspektive« lässt aber auch an Engstirnigkeit denken, eine angemessene Veranschaulichung von Nietzsches Argument, dass die »Frosch«-Perspektive mit einer Wertung seitens des Wahrnehmenden einhergeht. Es handelt sich lediglich um eine Perspektive, eine von vielen verschiedenen Sichtweisen.

Dieses Spiel mit der Perspektive ist ein typisches Kennzeichen der Gemälde in *Accomplice*. Die Kröten in Armitages Gemälden sind überproportional groß, ob sie auf dem Banner in dem Baum hoch über der Menge in *The Fourth Estate* [Die vierte Gewalt] (2017) erscheinen oder sich, in *The promise of change*, auf einem anderen Banner auf surreale Weise mit einem von Löchern im Rindentuch entstellten Gesicht über dem Gesicht des Oppositionsführers zeigen. Auf letzterem Bild sitzt auch eine Kröte auf einer Bühne vor dem aufwändig gekleideten männlichen Führer, der ein Mikrofon in der Hand hält. Ironischerweise lässt seine »Frosch«-Perspektive die Autoritätsfigur hier nicht imposanter erscheinen, sondern verkleinert und infantilisiert sie, da sie kaum größer ist als die Amphibie selbst. Im Gegensatz hierzu sind die drei unheimlichen Figuren links von dem Herrscher mit seinem majestätisch roten Gewand

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröte*, in ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, hrsg. v. Karl Schlechta, München: Carl Hanser Verlag, 1980. S. 1031.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, hrsg. v. Karl Schlechta, München: Carl Hanser Verlag, 1980. S. 568.

und Kopfputz unverhältnismäßig groß, dies gilt nicht zuletzt für die weibliche Figur. Sie scheinen sich über die durch das Mikrofon verbreiteten Unwahrheiten, die leeren Änderungsversprechen des Führers, lustig zu machen oder deren stille Zeugen zu sein. Dadurch, dass er sich jedes beliebigen Materials bedient, um eine bestimmte philosophische Frage zu erkunden, und dabei kulturelle Hierarchien ignoriert, ist Armitage ein durch und durch zeitgenössischer, synkretistischer Maler, der abwechselnd, oder auch gleichzeitig, in der Schuld der Popkultur, der sozialen Medien, der afrikanischen Mythologie, westlichen Kunstgeschichte und des ostafrikanischen Modernismus steht. Dort wo er auf die westliche kunsthistorische Tradition zurückgreift und seine Affinität zu Paul Gauguin, Francisco de Goya und Edouard Manet erkennen lässt, verdankt sich diese Beziehung eher der »Nützlichkeit«, wie Armitage dies nennt, als dass es sich um einen direkten Einfluss handeln würde. Owen Martin hat darauf hingewiesen, dass Armitage auch eine große Nähe zu ostafrikanischen Künstlern wie Meek Gichugi empfindet, während Edward Tingatinga, Jag Katarikawe und Sane Wadu andere wichtige Einflüsse sind.<sup>3</sup>

Armitages Entscheidung für Lubugo-Rindenstoff statt Leinwand mit ihren europäischen kulturellen Assoziationen ist ein wichtiger Aspekt seiner künstlerischen Praxis. Lubugo, das bedeutendste Kulturprodukt der Baganda in Süd-Uganda, besteht aus der inneren Rinde der Birkenweide (»Mutuba« auf Swahili) und wird historisch in sakralen Kontexten verwendet, unter anderem auch als Leichentuch. Tatsächlich bedeutet »Lubugo« dem Künstler zufolge eben dies: Leichentuch. Die Herstellung von Lubugo ist eine Kunst, eine Form der Textilproduktion, die älter ist als die Weberei. Die einzelnen Abschnitte der Borke werden aufgeweicht, indem man Bananenblätter auf ihnen verbrennt und sie nachts, wenn sie nicht bearbeitet werden, in Bananenblätter hüllt.

Armitage entdeckte das Tuch in einem Touristenmarkt in Nairobi in der prosaischen Gestalt von Platzdeckchen, die als Souvenirs verkauft wurden. Ihn faszinierte, dass das Material seine ursprüngliche Bestimmung und kulturelle Bedeutung eingebüßt hatte und mittlerweile beinahe vom Erhabenen zum Trivialen übergegangen war. Indem er den Stoff ins Zentrum seines eigenen Lebens als Künstler stellt, versucht er seinen symbolischen Wert

---

<sup>3</sup> Natasha Bullock (Hrsg.), *Michael Armitage: The Promised Land*, Sydney: Museum of Contemporary Art Australia, 2019, S. 14.

wiederherzustellen und zugleich auf demokratische Weise die Grenze zwischen Kunst und Handwerk zu verwischen.

Wenn man Armitage dabei zuhört, wie konzentriert er über die Herstellung von Lubugo spricht, darüber, wie die Rinde vom Baum abgezogen und dann behauen und mehrere Tage lang gedehnt wird, bis sie eine raue von Löchern und anderen Unvollkommenheiten durchsetzte Leinwand ergibt, begreift man die Bedeutung des Materials für seine Arbeit und die Art, wie der Ernst seiner Kunst durch eine intensive Auseinandersetzung mit den schöpferischen Praktiken der Vergangenheit, Gegenwart und herannahenden Zukunft auf dem afrikanischen Kontinent zusammenhängt. Das traditionell sakrale Material ist auf eine Weise in Armitages Alltagspraxis eingegangen, die Geschichte und Kunst, Individualität und Kollektivität, Herkunft und Zugehörigkeit ineinanderschiebt.

Die Verbindung verschiedener physischer und psychischer Materialien in den ausgestellten Werken ist nicht nahtlos in dem Sinne, dass sie eine falsche Einheit suggeriert, sondern kumulativ. Das Lubugo-Rindentuch, auf grobe Weise vom Künstler selbst zusammengenäht, verleiht jedem der ausgestellten Gemälde eine Oberflächenbeschaffenheit und Bedeutung, die auf subtile Weise seine materielle Präsenz geltend macht. Das sorgfältige schichtenweise Auftragen und Verreiben der Farben ist ebenfalls das Ergebnis einer dynamischen Interaktion mit den Unvollkommenheiten des Trägermaterials. Auf diese Weise wird Bedeutung gleichzeitig geschaffen und ausradiert, gemacht und ungeschehen gemacht, verhüllt und offengelegt wie eine Art Palimpsest.

Armitages Vorzeichnungen prägen seine größeren Kompositionen, doch im Medium der Malerei ist der Künstler expressiver und experimenteller, weniger abbildhaft, als in den strengeren Linien der Zeichnung. Doch wenngleich sie wesentlich sparsamer als die Gemälde sind, besitzen die Zeichnungen doch eine ganz eigene Lauterkeit. Sie tragen auch dazu bei zu veranschaulichen, wieviel Erfindungsgeist, Experimentierfreude und Berechnung in den Gemälden steckt, die zwar ein Echo auf historische Ereignisse sind, doch zugleich über sie hinausreichen.

Der Anlass der Ausstellung *Accomplice* in der Norval Foundation, Kapstadt, zu einem früheren Zeitpunkt in diesem Jahr war in zweierlei Hinsicht bedeutsam. Es war das erste Mal, dass Armitages Gemälde und Zeichnungen gemeinsam ausgestellt wurden. Und wichtiger

noch: Es war das erste Mal, dass Werke aus dieser Serie in Afrika ausgestellt wurden. Nun wird das Haus der Kunst *Paradise Edict*, die erste Ausstellung der Werke des Künstlers in Deutschland präsentieren. Wie zuvor *Accomplice* lädt die Ausstellung sie zu einer anspruchsvollen Begegnung ein, die über das Vertraute hinausgeht.

Imraan Coovadia

Juli 2020

*Ich danke Sandra Dodson für ihr hilfreiches Feedback und ihre Beiträge zu diesem Essay, nicht zuletzt für ihre scharfsichtigen Äußerungen über Michael Armitage und Friedrich Nietzsche.*

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

Quelle: Katalog HdK