

Jürgen Jensen

Eine Gattung moderner Volkskunst im südlichen Uganda

En Africa han surgido en los últimos años formas artísticas que no se remontan a tradiciones vernaculares, ni se han originado mediante la dirección europea directa o a causa de intereses comerciales extranjeros. Como se trata de un proceso reciente es posible, a través de indagaciones y por medio de una reconstrucción histórica a corto plazo, rastrearlo hasta sus comienzos.

Este proceso investiga a base de los “mottos”, una serie bien determinada de objetos procedentes del sur de Uganda. Se trata de tablas parlantes dotadas de decoraciones figurativas y ornamentales. En su forma básica se remontan a la misión católica. Sin embargo, no se quedaron en la integración de un elemento aportado desde fuera, sino que sobre esta base tuvieron lugar evoluciones propias que involucraban tanto una extensión temática a aspectos tradicionales de la cultura Baganda (como el sistema de clan), como también la estructuración de una tradición creativa totalmente nueva. Por su comercialización e integración al ambiente habitacional de muchos Bagandas, los “mottos” experimentaron una mayor difusión.

Die Erforschung künstlerischer Phänomene in Afrika hat in den beiden zurückliegenden Jahrzehnten einen grossen Aufschwung genommen. Dabei wurde jedoch in dem, was man tatsächlich untersuchte, relativ selektiv



vorgegangen. Im Mittelpunkt stand die traditionelle, heute oft nur noch rudimentär betriebene oder gar ganz verschwundene plastische Kunst. Dazu kam die von Kunstakademien, Kunstschulen und Missionsinstitutionen angeregte, eher an westliche Traditionen anknüpfende, von H. Haselberger sogenannte „Akkulturationskunst“. Weiterhin wird gelegentlich die Touristenkunst – die Produktion von Plastiken für den Souvenirmarkt – behandelt. Damit sind jedoch die tatsächlich vorhandenen, auch gerade gegenwärtig beobachtbaren Aspekte künstlerischen Schaffens in Afrika keineswegs erschöpft.

In der vorliegenden Untersuchung soll auf einen wahrscheinlich sehr grossen und vielgestaltigen Bereich heutigen Schaffens – und zwar anhand einer klar umgrenzbaren Gruppe von Objekten im südlichen Uganda – aufmerksam gemacht werden. Es geht grundsätzlich um den Bereich jenes Schaffens, der weder auf ältere einheimische Traditionen zurückgeht, noch aber unmittelbar durch europäische Anleitung oder Kaufinteressen zustande gekommen ist. Es finden sich – wahrscheinlich mehr oder weniger in allen Ländern Afrikas – Kunstübungen mit zumeist neuen Werkstoffen und Techniken, wobei die Malerei für ornamentale oder darstellerische Zwecke im Vordergrund steht. Man findet dies als idiosynkratische Versuche Einzelner, aber auch bereits in der Form anerkannter, kulturell integrierter und für den Schaffenden kommerziell verwertbarer Produktionen. Dabei ist zu erwarten, dass die letzteren auf dem üblichen Wege der Verankerung von Innovationen in der Gesellschaft aus ersteren hervorgegangen sind (Barnett 1953). Man sollte derartige Phänomene wohl am besten als „moderne Volkskunst“ bezeichnen. Es bietet sich bei solchen Neuentwicklungen grundsätzlich die Möglichkeit, relativ genau Entstehung und Weiterentwicklung von Stil und Inhalten neuer Bereiche der Gestaltung – also den dynamischen Aspekt, eben Innovation und kulturelle Integration – näher zu verfolgen. Denn wenn es sich um rezent einsetzende Entwicklungen handelt, so besteht die gute Chance, Erhebungen über den augenblicklichen Stand durch Befragungen über die Entwicklung zu ergänzen und so – ähnlich wie bei millenaristischen Bewegungen oder sonstigen modernen Neubildungen – durch kurzzeitige historische Rekonstruktion die Entwicklung bis zu ihren Anfängen zurückzuverfolgen.

Der hier angesprochene Bereich ist zwar in Einzelfällen durchaus behandelt worden – besonders die Zeitschrift „African Arts“ hat sich durch die Aufnahme diesbezüglicher Beiträge¹ verdient gemacht –, aber diese isolierten Arbeiten lassen kaum die Bedeutung insgesamt ahnen. Dies möchte ich daraus schliessen, dass mir Hierhergehöriges während meiner

1 Bay 1975; Beier 1971, 1976; Beinert 1969; Cromwell 1975; Deregowski 1971; Heathcote 1974; Mathews 1977; Preston 1975; Rohrmann 1974; Schneider 1977.

Feldforschungsaufenthalte in Uganda² sowohl in der engeren Untersuchungsregion, auf den Buvuma-Inseln im Viktoria-See, wie anderwärts im südlichen Uganda laufend begegnete, aber diesbezügliche Hinweise in der Literatur fast ganz fehlen. Um nur aufzuzählen: Graphische Darstellungen in Form von Sandzeichnungen konnten auf den Buvuma-Inseln mehrfach als spontane Äußerungen bei Kindern festgestellt werden (Jensen 1971: 260 – 262). In einem Fall hatte dort ein Junge (zehn Jahre) zu Hause dauerhaft das Küchenhaus mit Kreidezeichnungen bedeckt. In drei Fällen konnte die Verzierung von Hauswänden mit geometrischen Motiven oder figürlichen Darstellungen – angebracht durch den Hauseigentümer – auf den genannten Inseln beobachtet werden. Die Bemalung von Booten im Bereich der Buvuma-Inseln war zwar zumeist einfarbig oder zweifarbig ohne besondere dekorative Elemente, aber gelegentlich waren Boote von Luo aus Kenia zu beobachten, die mehrfarbige, ornamental gegliederte Streifen aufwiesen. In einem Fall wurde auch ein Luo-Boot beobachtet, bei dem der Besitzer mit Ölfarben vorn und achtern auf beiden Bordwänden, also insgesamt vier, Bilder mit verschiedenen Szenen angebracht hatte. In Kampala konnte ein in Ölfarben gemaltes Bild des gegenwärtigen Präsidenten als Ladenschild beobachtet werden, in einem anderen Falle war die Aussenwand einer Bar mit Bildern bemalt worden. Europäische Missionare hatten für die Ausgestaltung des Innenraumes einer Kirche in Busoga die darstellerischen Naturtalente eines jüngeren Gemeindemitgliedes gewonnen. Eine Sondergruppe bilden die im Folgenden näher behandelten „Mottos“, künstlerisch ausgestaltete Spruchtafeln als Wanddekoration. Dies alles sind mehr oder weniger zufällige Wahrnehmungen eines Ethnologen mit völlig anderen Forschungsschwerpunkten und -interessen, nicht Bestandteile systematischer Erhebungen eines kunstethnologischen Spezialisten. Die Aufzählung sollte nur demonstrieren, dass gezielte Untersuchungen wahrscheinlich ungleich mehr dergleichen zutage fördern würden, wenn schon der Zufall soviel Verschiedenes erkennen lässt. Der Umgang mit Farbe, die Konfrontation mit Ornamentformen und bildlichen Darstellungen in verschiedensten Kontexten des heutigen Lebens, Anregung in Schule oder Mission mögen dabei von aussen herangetragene Anstösse geliefert haben. Gleichwohl aber wird man von Eigenentwicklungen sprechen müssen, die eben irgendwo zwischen idiosynkratischen Äußerungen und neuen Traditionen, eventuell schon mit Ausprägung überindividueller Stilmerkmale, anzusiedeln sind. Soweit es sich um bildliche Darstellungen handelt, sind die Motive übri-

2 Feldforschungen in Uganda wurden 1966 – 1967, 1970, 1972 (Kurzaufenthalt) und 1974 -- 1975 durchgeführt (Jensen 1968; Jensen 1971a; Jensen und Michaelis 1975).

gens weitgehend der heutigen Lebenswelt entnommen, jedenfalls im südlichen Uganda.

Ich komme nun näher auf die erwähnten Mottos zu sprechen, die heute als Wandschmuck im südlichen Uganda verbreitet sind, bzw. einen Bestandteil der Gegenwartskultur der Baganda und ihnen angeschlossener Gruppen bilden³. Sie gehen in der Grundform zwar auf Missionare, und zwar wohl katholische, zurück⁴, sind aber mittlerweile z. T. so umgeformt, dass man sie zu den Eigenentwicklungen rechnen kann. Es handelt sich um mehr oder weniger mit ornamentalen und/oder bildlichen Dekorationen versehene Sprüche. Es sind Bibelsprüche oder andere religiös motivierte Sinnsprüche, aber auch Klanschilder. Manch einer stellt sie selbst her; andererseits haben sich aber auch Professionelle aufgetan, die ihre Produkte kommerziell absetzen. Verkauft wurden sie jedenfalls auf Wochenmärkten, bei Strassenhändlern in der Umgebung des zentralen "car park" in Kampala, und auch in einem Kunsthandwerksgeschäft in Kampala. Da ich immer wieder stilmässig sehr ähnliche Stücke zu Gesicht bekam, ist anzunehmen, dass einige wenige Spezialisten – vielleicht drei oder vier – in den letzten 10 – 15 Jahren den Markt im südlichen Uganda überwiegend versorgten. Ich habe schon bei meinem Aufenthalt im südlichen Uganda 1966–67 den Vertrieb feststellen und die Verwendung der Mottos verschiedener Art als Wanddekoration beobachten können. Damals und bei einem späteren Aufenthalt (1974–75) erwarb ich einige dieser Objekte; die in den Abbildungen gezeigten Mottos gehören dazu.

Was die äussere Gestaltung betrifft, so ist folgendes zu sagen: Als Material verwendet man Pappen und Papiere verschiedener Art. Nur mit Schrift versehene Exemplare sind mehr längliche, schmale Streifen (Abb. 1); diejenigen mit Dekoration findet man in einer Art Standardgrösse von etwa 30 × 25 cm. Sie sind in den einfachsten Formen mit schwarzer Tinte oder Tusche gemalt, sonst mit Tuschfarben mehrfarbig – z. T. auf einer bereits farbigen Pappe aufgetragen. Die Mottos werden, sofern sie im Handel sind, als Einzelblätter verkauft und ohne äussere Veränderung mit Nägeln an der Wand befestigt. Nur in einem Fall (Abb. 2) konnte eine Einfügung in einen verglasten Bilderrahmen festgestellt werden.

- 3 Durch politischen Anschluss um die Jahrhundertwende und Zuwanderungen aus anderen Regionen ist die Bevölkerung von Buganda herkunftsmässig sehr gemischt; die Kultur der Baganda hat aber alle diese Gruppen ebenso wie die Bewohner des benachbarten Busoga stark beeinflusst. Wenn des weiteren nur noch von Baganda gesprochen wird, sind diese anderen Gruppen immer mitgemeint.
- 4 Dies möchte ich daraus schliessen, dass die Arbeit von Lugira einige Mottos als katholische Kunstübungen präsentierte (Lugira 1970: Abb. 3a, 3b, 4a, 4b, 15a, 15b); völlig schlüssig ist dies jedoch nicht. Die allgemein verwendete Bezeichnung „Motto“ ist aus dem Englischen entlehnt.

Insgesamt möchte ich hypothetisch eine Entwicklung von reiner Schrift zu reicherer ornamentaler und bildlicher Ausgestaltung, der eine Erweiterung der im Motto festgehaltenen Inhalte parallel geht, postulieren⁵. Ich halte die reinen Schrifttafeln ohne weitere Dekoration, die Bibelsprüche oder andere christliche Sinnsprüche enthalten, für die ältesten, d. h. von den Missionaren so unmittelbar in die Kultur der Baganda durch Unterricht eingeführte Beispiele von Mottos. Sie sind gewöhnlich in einer Art Antiqua geschrieben, aber als Grossbuchstaben werden häufig Frakturformen verwendet. Derartige Mottos habe ich bereits 1966–67 in Häusern als jahrzehntealte Wanddekorationen beobachten können. Abb. 1 zeigt ein Motto, das dieser Form recht nahe steht, aber bereits einen Ansatz zu weiterer Ausgestaltung zeigt. Ich möchte vermuten, dass die weitere Entwicklung der Mottos über die angenommene Grundform hinaus in den fünfziger Jahren einsetzte.

Die Verbreitung der Thematik besteht dann darin, dass zunächst über die reinen Sprüche hinaus noch weitere religiöse Bezüge in Wort und Bild, dann eventuell Inhalte ganz ohne Bezug zum Glauben einbezogen werden bzw. dann im Einzelfall ausschliesslich zur Geltung kommen. Eine Mittelstellung nehmen bei Lugira (1970: Abb. 15ab) abgebildete Mottos ein. Dort werden Sinnsprüche in Bezug auf bestimmte Baganda-Märtyrer, deren Namen genannt sind und die abgebildet werden, gebracht; die Märtyrer werden zusätzlich durch die Darstellung des Totemobjektes ihres Klans gekennzeichnet. An letzteres knüpft dann die alleinige Darstellung eines Totemobjektes mit einem zugehörigen Text⁶ an, welche andeuten soll, dass der Besitzer diesem Klan angehört und die Klansolidarität als Wert hochhält – gerade so erklärte mir ein Informant den Sinn der Verwendung derartiger Mottos (siehe Abb. 5 – 8). Es liegt also hier eine gänzliche inhaltliche Neuorientierung, vom Gesichtspunkt des ursprünglichen Sinnes aus eine Säkularisierung vor.

Was die äussere Gestaltung betrifft, so treten gegenüber der angenommenen „Urform“ sowohl Ornamente mehr geometrischer Art (Abb. 2) als auch Pflanzenmotive auf (Abb. 1, 3); dazu kommen dann die bildlichen Darstellungen. Letztere stehen bei den kommerziell vertriebenen Mottos im Vordergrund. Die Schrift – weiterhin Antiqua bei gelegentlicher Verwendung von Frakturtypen für Grossbuchstaben – wird meist in Bogenform auf der Oberseite des Blattes untergebracht, während die Abbildung darunter bzw. in die Mitte als nunmehr wesentliches

5 Wahrscheinlich besteht noch die Möglichkeit, durch Befragungen Daten zu gewinnen, die eine Rekonstruktion der tatsächlichen Vorgänge ermöglichen würden. Wie gesagt, gingen meine eigenen Untersuchungen jedoch in andere Richtungen.

6 Der Text ist immer derselbe: *Abaana n'Abazzukulu owe ...* (Die Kinder und Enkel der Gruppe mit dem Totem ...).

Element gesetzt wird. Sinnsprüche und Klanbekenntnisse werden gleichermaßen so gestaltet.

So kann man bei den in den Abb. 2 – 8 gegebenen Beispielen sowie den bei Lugira abgebildeten Mottos deutlich die Herausbildung eines einheitlichen Stiles erkennen; ansonsten lassen sich deutlich mehrere verschiedene Künstler als Schöpfer einzelner Blätter aufweisen. Insbesondere die Mottos der Abb. 3 – 8 gehen deutlich auf zwei verschiedene „Werkstätten“ zurück, die wahrscheinlich jeweils Einmannbetriebe sind; ich möchte von Künstler A (Abb. 3, 5, 7) und B (Abb. 4, 6, 8) sprechen, da mir ihre Identität nicht bekannt ist. Beide vertreiben ihre Produkte seit längerer Zeit über den Handel. Blätter von Künstler A begegneten mir bereits 1966–67 in Haushalten auf den Buvuma-Inseln wie auf dem benachbarten Festland, und sie wurden auf dem Wochenmarkt in Kiyindi/Kyaggwe vertrieben; dort wurde eine Anzahl Klanschilder für mich erworben. Noch 1975 wurden seine Mottos in Kampala verkauft, wo ich das Motto von Abb. 3 erwerben konnte. Produkte von Künstler B sah ich zum ersten Mal 1970 beim „car park“ von Kampala, wo ich 1975 einige Stücke erwarb.

Eine Konfrontation der jeweiligen Arbeiten, insbesondere aber der jeweils für denselben Klan gedachten Klanschilder – den Klan mit dem Kuh-Totem (Künstler A, Abb. 5, Künstler B, Abb. 6) und dem Klan mit dem Elefanten-Totem (Künstler A, Abb. 7, Künstler B, Abb. 8) – lassen die individuellen Besonderheiten erkennen.

Künstler A bringt die Schrift gern im Halb- oder Dreiviertelrund an, und die Schrift ist schnell hingeworfen, zum Kursiven neigend. Er benutzt einfache, gerade und kräftige Linien, verwendet höchstens zwei bis drei Farben (arbeitet allerdings mit farbigen Pappen, die eine weitere Farbe hinzufügen), und die abgebildeten Figuren sind in reiner Seitenansicht bzw. der Kopf des abgebildeten Totemtieres kann, wie bei Abb. 5, in reiner Vorderansicht gebracht werden. Demgegenüber arbeitet Künstler B folgendermassen: Er bringt die Schrift oben auf dem Blatt in leicht geneigten Streifen unter und arbeitet sorgfältig jeden Buchstaben aus; er zeichnet mit Bleistift sehr viele Details in die abgebildeten Figuren und Objekte hinein, wie auch die Umrisslinien als Bleistiftstriche stehenbleiben; er versucht sich in Perspektiven und Schrägansichten; er verwendet die volle Palette seines Tuschkastens. Diese Charakterisierungen mögen hier genügen; der aufmerksame Betrachter wird beim Vergleich der wenigen hier abgebildeten Exemplare noch weitere Besonderheiten der beiden Künstler erkennen können⁷.

7 Charakterisierungen einzelner Objekte, wie sie G. Kutscher eindrucksvoll in seinen Seminaren wie in seinen Werken (z. B. Kutscher 1953) meisterhaft zu liefern in der Lage war, sind hier nicht angestrebt worden.

Der Vergleich der Klanschilder (der abgebildeten wie weiterer, mir vorliegender) lässt im übrigen auch die Herausbildung einer gemeinsamen Ikonographie erkennen. Beide stellen das jeweilige Totentier in den Mittelpunkt des Bildes, beide stellen an die Seite einen Klanrommler, der als solcher durch ein Leopardenfell gekennzeichnet ist. Abweichend ist, dass bei Künstler A der Trommler rechts steht, während er bei Künstler B immer links zu finden ist, und bei ihm rechts noch der Klanälteste, erkennbar an der roten Robe, dargestellt ist.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Mottos zwar zunächst durch europäische (missionarische) Vorbilder als Teil des kirchlichen Komplexes Eingang in die Kultur der Baganda fanden. Es blieb jedoch nicht bei der Integration eines von aussen herangetragenen Elementes, sondern auf dieser Grundlage fanden Eigenentwicklungen statt, die sowohl eine thematische Ausweitung auf traditionelle Aspekte der Kultur der Baganda (wie das Klanwesen) als auch den Aufbau einer völlig neuen gestalterischen Tradition beinhalteten. Über Kommerzialisierung und Integration der Mottos in ihrer heutigen Gestalt in die Ausstattung von Wohnräumen vieler Baganda⁸ haben sie eine grössere Verbreitung gefunden.

Abschliessend möchte ich noch einmal auf die Frage eingehen, warum eigentlich der hier exemplarisch angesprochene Bereich der einheimischen Neuentwicklungen, die „moderne Volkskunst“ verhältnismässig vernachlässigt wurde. Die Ursache dafür wie für viele ähnliche Ungleichgewichtigkeiten liegt m. E. in einer grundlegenden Unklarheit über den von der Kunstethnologie und den Kunstwissenschaften generell zu untersuchenden Bereich von Phänomenen, und dies hängt wiederum mit dem Terminus „Kunst“ zusammen.

Einerseits liegt das Schwergewicht von Definitionen des Terminus „Kunst“ immer wieder in irgendeiner Weise auf dem „Können“, „Gekonnten“, „Formvollendeten“, im Gegensatz zu scheinbar wenig geformten, alltäglichen, geschmacklos-kitschigen oder sonst irgendwie unbeachtlichen Formgebungen materieller Dinge. Andererseits glaubt man dann aber hin und wieder, doch nicht ganz auf diese Bereiche verzichten zu sollen, wie z. B. bei der Beschäftigung mit der Touristen-„kunst“ (Kunst? 1975: 92 – 113, 122 – 132). Die Grenzen zwischen dem, was man untersucht, und dem, was als uninteressant weggelassen wird, scheinen stark zu fließen und von Moden ästhetischer Ansichten weitgehend abhängig zu sein⁹. Dies weist darauf hin, dass die Abgrenzung eines Untersuchungs-

8 Es ist mir nicht möglich, irgendwelche Prozentzahlen von Haushalten zu geben, die Mottos verwenden. Grundsätzlich findet man sie besonders in Haushalten der gehobenen Schicht in ländlichen Gebieten.

9 Dies wird deutlich aus der folgenden Definition von „Kunst“ bei Haselberger (1969: 10): „Kunst ist ganz allgemein ein zur Meisterschaft entwickeltes Können;

feldes hier zu stark an subjektive Kriterien gebunden und daher unter wissenschaftstheoretischen Gesichtspunkten unzweckmässig ist.

Lässt man nun zunächst einmal alle ästhetischen Urteile des Betrachters, des Werkschöpfers oder der betreffenden Ethnie weg, so zeigt sich, dass es auf jeden Fall stets um Aspekte der Formgebung materieller Dinge geht, dass aber eben stets nur ein Teil der Gesamtheit der diesbezüglichen Phänomene Beachtung findet. Gerade von Seiten der Ethnologie, die im allgemeinen in den von ihr untersuchten Kulturen gerade keine besondere Hervorhebung von „Kunst“ und „Künstlern“ hat feststellen können, wäre daher zu erwarten, dass eine sinnvollere Abgrenzung eines Untersuchungsfeldes, das ein systematischeres Vorgehen erlaubt, vorgeschlagen wird. D. h., zu fordern ist eine Ethnologie der Formgebung, die alle „Kunst“ in irgendeiner der gängigen Definitionen umfasst, aber eben darüber hinausgehend noch weiteres. Würde sich ein solches Untersuchungsfeld konstituieren, wären überhaupt erst Bestandsaufnahmen des Vorhandenen in Surveys zu einzelnen Regionen oder Ethnien zu einem bestimmten Zeitpunkt durchführbar. Eine solche Bestandsaufnahme würde im Einzelfall alle Gegenstände des materiellen Kulturbesitzes unter dem Gesichtspunkt ihrer Gestaltung, aber auch absichtliche Prägungen der natürlichen Umwelt und Veränderungen der körperlichen Erscheinungen der Menschen selbst (Frisuren, Bemalungen, Tatauierungen, Make-up, Kleidung usw.) erfassen müssen. Solche Surveys würden – wie allgemein sonst auch in der ethnographischen Aufnahme – Aufschluss über die Gesamtheit für intensivere Untersuchungen von Teilbereichen liefern. Jedenfalls kann auf diesem Wege die Zufälligkeit und Subjektivität dessen, was in diesem Bereich Beachtung findet, stark reduziert werden, ohne dass dabei die bisherigen Problemstellungen von Kunstethnologen unterzugehen brauchen; im Gegenteil, diese würden wahrscheinlich ihre Bezugspunkte viel präziser als bisher gewinnen können. Für die Notwendigkeit einer solchen Systematisierung durch den Hinweis auf gewisse Grauzonen der Forschung den Blick zu öffnen, ist das eigentliche Anliegen dieses Beitrages.

... der Begriff wird aber meistens zur Bezeichnung ästhetisch wirksamer Gebilde von Menschenhand verwendet. Kennzeichen des ästhetisch Wirksamen, das man nicht etwa mit dem Schönen oder Geschmackvollen verwechseln darf und das man *bis jetzt nicht in einen fest umrissenen oder erschöpfenden Begriff fassen kann*, sind Eigenschaften, die den Sinnen, der Empfindung etwas geben, die eine Stimmung vermitteln oder einen geistigen Gehalt adäquat zum Ausdruck bringen“ (Hervorhebung von mir).

LITERATURVERZEICHNIS

Barnett, H. G.

1953 *Innovation. The Basis of Culture Change*. New York.

Bay, E. G.

1975 "Cyprien Tokudagba of Abomey." In *African Arts*, 8.4: 24 – 29, Los Angeles.

Beier, U.

1971 "Signwriters Art in Nigeria." In *African Arts*, 4.3: 22 – 27, Los Angeles.

1976 "Middle Art: The Paintings of War." In *African Arts*, 9.2: 20 – 23, Los Angeles.

Beinert, J.

1969 "Wall Painting: Popular Art in Two African Communities." In *African Arts*, 2.1: 26 – 29, Los Angeles.

Cromwell, N

1975 "Contemporary African Folk Art: Barbershop Signs and Hairstyles." In *African Arts*, 8.4: 77, Los Angeles.

Deregowsky, J. B.

1971 "Pictorial Art in Zambia." In *African Arts*, 4.2: 37, Los Angeles.

Haselberger, H.

1969 *Kunstethnologie*. Wien, München.

Heathcote, D.

1974 "The Art of Musa Yola." In *African Arts*, 7.2: 34 – 37, Los Angeles.

Jensen, J

1968 „Eine ethnologische Feldforschung bei den Bavuma.“ In *Sociologus*, 18.1: 74 – 77, Berlin.

1971 „Imitatorische Kinderspiele und -spielzeuge bei den Bavuma (Uganda).“ In *Baessler-Archiv*, 19: 207 – 262, Berlin.

1971a „Eine zweite ethnologische Feldforschung bei den Bavuma.“ In *Sociologus*, 21.1: 76 – 78, Berlin.

Jensen, J., und M. Michaelis

1975 „Eine dritte ethnologische Feldforschung bei den Bavuma.“ In *Sociologus*, 25.1: 76 – 79, Berlin.

Kunst?

1975 *Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel*. Frankfurt (Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main: *Roter Faden zur Ausstellung*, 2).

- Kutscher, G.
1953 *Exotische Masken*. Stuttgart.
- Lugira, A. M.
1970 *Ganda Art*. Kampala.
- Mathews, T
1977 "Mural Painting in South Africa." In *African Arts*, 10.2: 28 – 33, Los Angeles.
- Preston, G. N.
1975 "Perseus and Medusa in African Military Art in Fanteland, 1834 – 1975." In *African Arts*, 8.3: 36 – 41, 68 – 71, Los Angeles.
- Rohrmann, G. D.
1974 "House Decoration in Southern Africa." In *African Arts*, 7.3: 18 – 21, Los Angeles.
- Schneider, B.
1977 "Massinguitana of Mozambique." In *African Arts*, 10.1: 24 – 29, Los Angeles.

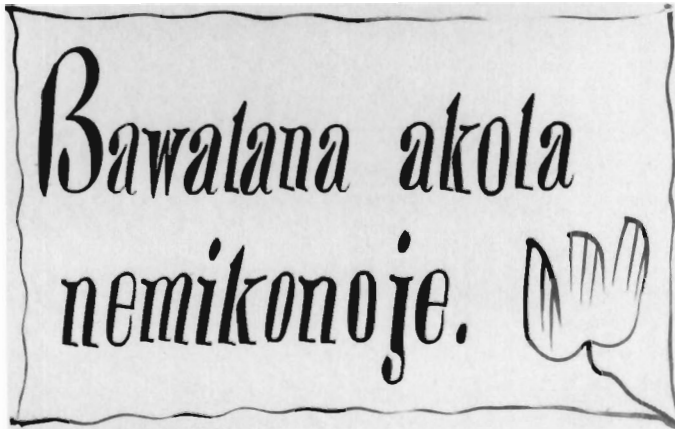


Abb. 1: „Sie verfolgen denjenigen, der mit seinen eigenen Händen arbeitet.“ Angefertigt von J. Lwalimukyaalo in Maggyo/Buvuma. Erworben 1967.



Abb. 2: „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln.“ Künstler unbekannt. Erworben 1970 über J. Ngirebisa in Kampala.



Abb. 3: „Ist keine Schwägerin auf dem Grundstück, hat man Ruhe.“ Künstler A. Erworben 1975 über den Handel in Kampala.



Abb. 4: „Warte ab, die Autorität kommt von Gott.“ Künstler B. Erworben 1975 über den Handel in Kampala.



Abb. 5: „Die Kinder und Enkel der Gruppe mit dem Kuh-Totem.“ Künstler A. Erworben 1967 über den Handel in Kiyindi/Kyaggwe.



Abb. 6: „Die Kinder und Enkel der Gruppe mit dem Kuh-Totem.“ Künstler B. Erworben 1975 über den Handel in Kampala.



Abb. 7: „Die Kinder und Enkel der Gruppe mit dem Elefantentotem.“ Künstler A. Erworben 1967 über den Handel in Kiyindi/Kyaggwe.



Abb. 8: „Die Kinder und Enkel der Gruppe mit dem Elefantentotem.“ Künstler B. Erworben 1975 über den Handel in Kampala.