Zeitgenoessische indianische Malerei in den USA

Autor(en): **Bechtler, Eva**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **1 (1979)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1007555

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ZEITGENOESSISCHE INDIANISCHE MALEREI IN DEN USA

Eva Bechtler

Einführung

Das Thema des folgenden Artikels behandelt ein neues, erst um die Jahrhundertwende entstandenes Phänomen. Um die grosse künstlerische Produktion bewältigen zu können, ist die Arbeit in drei Teile gegliedert: die Vorgeschichte der indianischen Malerei, die klassische indianische Malerei und die zeitgenössische indianische Avantgarde-Malerei. Im ersten Teil werden Wandmalereien und bemalte Keramik der prähistorischen Zeit sowie die bemalten Lederarbeiten des 19. Jahrhunderts kurz skizziert. Die Grenze zwischen dem ersten und zweiten Teil ist dort zu ziehen, wo die Bemalung von Gegenständen und die Körperbemalung aufhört und "selbständige" Malerei auf Papier oder Leinwand anfängt. Diese Unterscheidung ist wertfrei und nur eine Hilfskategorie zur Gliederung des grossen Themenkreises. Die Grenze zwischen der klassischen und der Avantgarde-Malerei ist schwer festzulegen und fällt nicht auf einen genauen Zeitpunkt, sondern beinhaltet das langsame "Sich befreien" vom traditionellen, gut erkennbaren und mehr oder weniger "vorgeschriebenen" und zwingenden Stil; dies führt zu einem Individualisierungsprozess in der Malerei, wobei der Stil und oft auch der Inhalt an verschiedene herrschende zeitgenössische nichtindianische Kunstrichtungen angelehnt sein kann. Diese neue Kunst ist weitgehend Teil des allgemeinen indianischen Kampfes für die kulturelle und politische Eigenständigkeit. J.J. Brody formuliert in seinem Buch "Indian Painters and White Patrons" diesen Uebergang folgendermassen: "The death of Indian painting is accompanied by the birth of Indian painters."[1] In der Gegenwart leben

1) Brody J.J., Indian Painters and White Patrons. Albuquerque, 1971, S. 206.

aber die traditionelle und die Avantgarde-Kunst nebeneinander weiter, die zweite hat die erste nicht abgelöst, aber die erste hat der zweiten zweifellos den Weg vorbereitet.

Vorgeschichte

Im Unterschied zum Malen auf Papier und Leinwand haben die Objekt-Bemalung und bemalte Verzierung eine lange Tradition; sie sind sogar eine der ältesten indianischen Künste. Gemalt wurde auf Felle (hide), Holz, Keramik, Stein, Textilien und Wände von Zeremonialräumen. Als Farbe wurden Erde und Pflanzenpigmente benutzt. Die prähistorischen Zentren der Malerei waren der Südwesten, der Osten und die Nordwest-Küste.

Es ist aber v.a. der Südwesten, in dem die Malerei an eine lange, reiche und manigfaltige bildnerische Tradition anknüpft; ihre Erzeugnisse waren z.T. rein dekorativ, z.T. dienten sie rituellen Zwecken. Es ist bei ihnen eine starke Beeinflussung von Mittelamerika sichtbar. Die prähistorischen Mogollon-, Hohokam- und Anasazi-Kulturen sind bekannt für Keramik-Bemalung. Für die Mogollon-Töpferei ist eine Verzierung mit rotem geometrischem Muster auf hellbraunem Untergrund typisch. Die Mimbres-Phase der Mogollon-Kultur hat schwar-weisse Tongefässe mit komplexen Muster hervorgebracht. Neben geometrischen Formen werden auch Tiere, Menschen und oft sogar komplizierte Szenen dargestellt. Die Hohokam-Keramik ist mit roter Bemalung auf lederfarbenem Untergrund verziert, die jedoch ein naturalistischeres Muster aufweist als die Mogollon-Töpfe. Für die Anasazi ist eine schwarz, weiss, rot und gelb bemalte Keramik charakteristisch. Die Gefässe wurden vor dem Brennen bemalt; ihre Dekoration ist meistens linear und zweidimensional. Jede Pueblo-Gruppe entwickelte eine klar erkennbare Tradition der Keramik-Bemalung. Die Anasazi- und Fremont-Kulturen haben figurale Felsenbilder hervorgebracht. Im Südwesten verzierte man schon lange vor der Ankunft der Spanier Wände von Kivas mit gemalten Zeremonien-Szenen, mythologischen Gestalten, maskierten menschlichen Figu-

ren, Tieren und Fantasie-Gestalten mit menschlichen sowie tierischen Zügen. Landschafts-Darstellungen sind unbekannt und die Umgebung wird oft nur durch Wolken, Regen oder Lichtstrahlen angedeutet.

Bei den prähistorischen Kulturen des Ostens, der Adena (Ohio River Valley), der Hopewell- und der Mississippi-mound-building-Kulturen vermutet man Wandbemalungen, Körperbemalungen und Tätowierungen, Leder-, Holzschnitzerei- und Kleidungsbemalungen. Leider wurden diese Objekte von weissen Siedlern zerstört bevor man sie untersuchen konnte. Ueber die Hopewell-Künstler weiss man, dass sie anonym und im Auftrag der Mächtigen gearbeitet haben, um diese und die religiöse Struktur zu unterstützen. Meistens wurden in naturalistischer Weise statische menschliche und tierische Figuren auf einem neutralen Hintergrund dargestellt.

Auch die Nordwest-Küste war schon in prähistorischer und besonders historischer Zeit sehr reich an künstlerischer Produktion, deren Erzeugnisse, gleich wie im 19. Jahrhundert, den Reichtum und Status innerhalb des hierarchischen Systems aufzuzeigen hatten. Verbreitet waren v.a. Felsbilder, Körperbemalungen und Tätowierungen. Bemalt wurden ebenfalls die häufigen Schnitzereien wie Hauswände, Totempole, Hauspfosten und kleinere Objekte wie Vorratskisten und Schüsseln. Die Farbe spielte eine grosse Rolle, besonders beliebt war die Farbkombination schwarz, weiss, rot und gelb. Charakteristische Motive waren Tiere, Menschen und Phantasie-Geschöpfe. Ihre hochstilisierte Darstellung lässt oft schwer erkennen, um was für Subjekte es sich handelt; jedes der häufigen Motive wurde aber durch typische Merkmale wie Zähne, Klauen, Ohren usw. charakterisiert. Die strengen Vorschriften des Inhaltes liessen nur wenig Spielraum für formale Erneuerungen. Im Gegensatz zu dieser strengen Typisierung stehen die ebenfalls bemalten naturalistischen Porträt-Masken.

Die Plains-Indianer hatten ausser Felsenbildern keine andere Malerei. Die früheren Pictographen stellten abstrahierte Formen von Menschen,

Tieren und Waffen dar. Die rote Erdfarbe wurde mit Fingern aufgetragen. Diese Darstellungen sind als rituelle Symbole zu verstehen, die eine erfolgreiche Jagd gewährleisten sollten. Diese ursprünglichen Pictographen wurden später mono- oder polychrom mit realistischen Darstellungen von Kriegern übermalt.

Nach dem Kontakt mit den Weissen fanden grosse Aenderungen auch in der bildenden Kunst statt. Viele Stämme des Ostens wurden um 1840 verdrängt und auch im Südwesten wurden grosse Umsiedlungen erzwungen. Die Navajo übernahmen und entwickelten die Sandbilder der Pueblo. Auf dem Boden wurden mit farbigem Sand (gefärbt durch natürliche Erdfarben, Blütenstaub, Holzkohle und Muscheln) stark schematisierte Darstellungen von Wolken, Blitzen, Bergen, Regenbogen und langgezogenen Menschen (= heilige Leute) und den vier heiligen Pflanzen (Mais, Kürbis, Bohnen, Tabak) entworfen. Diese Bilder dienten in Zeremonien zur Heilung von Krankheiten. Die Kachinas der Hopi und andere kleinere Schnitzereien wurden ebenfalls bemalt.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde an der Nordwest-Küste das soziale System, auf dem die Kunst basierte, zerstört.

Als Folge der Einführung des Pferdes und anderer Elemente der europäischen Kultur Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten die Plains-Stämme einen neuen Stil. Bis zur Vernichtung vieler Stämme Ende des 19. Jahrhunderts wurde die bildende Kunst zum Statussymbol. Es entstand eine neue Kunst, die Fellmalerei, bei der Erde und Pflanzen-Pigmente verwendet wurden. Mit gemaltem Muster dekorierte man Kleidungsstücke und Mokassins, Tipis und fast alle Gebrauchsgegenstände wie Parfleche und Pfeifen-Taschen. Frauen verzierten die Objekte mit geometrischen Mustern, Männer dagegen v.a. mit Kriegsszenen, die immer realistischer und detaillierter wurden. Nach der Einführung von trading posts, in denen Indianer Glasperlen kaufen konnten, hat die Glasstickerei die gemalte Verzierung v.a. bei der Kleidung verdrängt. Die bemalten Schilder verzierte man auch mit Federn. Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - der Zeit der

Vernichtung des Bisons, der bisher die Nahrung sowie das Kleidungs- und Tipimaterial lieferte - entstand eine spürbare Abhängigkeit der Plains-Indianer von den Reservation-Agenturen, die ihnen statt traditioneller Kleidung Konfektionskleider mit Messingknöpfen, Leinwände, aber auch Papier, Pinsel, Wasserfarben, Tinte und Bleistifte verkauften. Die Indianer versuchten diese neuen Kulturgüter der traditionellen Lebensweise anzupassen; sie bestickten die Konfektionskleider und bauten Tipis aus den Leinwänden. Mit Bleistift oder Wasserfarben stellten sie Szenen der Vergangenheit dar, der Zeit als sie noch über die Prärie herrschten.

Die klassische indianische Malerei

Im folgenden Teil wird die Malerei der zwei wichtigsten Gebiete, der Plains und des Südwestens behandelt.

Die ersten Aquarelle und Bleistiftzeichnungen der Plains-Indianer reichen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber erst um die Jahrhundertwende setzt das intensive Kunstschaffen ein und zwar vor allem in der Form von Aufzeichnungen der indianischen Geschichte. Die Werke dieser produktiven Zeit knüpfen stilistisch an die Fellmalerei. Sie sind sozialen und religiösen Inhalts. Im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich die bildnerischen Werke der nordwestlichen Plains, der Sioux-Stämme und der südlichen Plains in verschiedenen Richtungen.

Im frühen 20. Jahrhundert standen die indianischen Künstler von Montana, Wyoming und Idaho unter dem Einfluss des Geschehens im Westen: die Ausrottung des Büffels, die Umsiedlung der Indianer in Reservate, das Einrichten der trading center, der Bau der kontinentalen Eisenbahn und der Strassen für den Handel und Wirtschaft sowie die Entdeckung der Bodenschätze. Dies alles führte zu einer neuen ökonomischen Ordnung. Es kamen viele weisse Rancher und Montana wurde zum Zentrum der Rinder-Industrie. Auch machten viele indianische Künstler ihre Erfahrungen als Cowboy, Rancher und Eisenbahnarbeiter. Ausserdem standen sie

unter dem Einfluss einiger nichtindianischer Künstler wie A. Bierstadt, F. Remington und Ch. M. Russell, die in den Plains malten. Alle diese Beeinflussungen sind sichtbar in den Werken vieler indianischer Maler vom Anfang des 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Als Hauptthemen dienten und dienen teilweise bis heute das Ranch-Leben und romantische Szenerien mit Tieren und Menschen. Die Darstellungsweise ist oft perspektivisch und dreidimensional. In dieser Weise malen beispielsweise: Hart Merriam Schultz, Myles Horn, Godfrey Broken und George Boyd. Andere Künstler der nordwestlichen Plains schildern Szenen aus dem traditionellen indianischen Leben. Sie geben wieder, was sie z.T. in ihrer Kindheit noch erlebt hatten, z.T. nur aus Erzählungen kennen. Einige ihrer Werke illustrieren alte indianische Mythen, halten Kostüme und Zeremonien fest, die es heute nicht mehr gibt, und zeichnen Szenen aus der Vergangenheit im Sinne einer Dokumentation. Diese oft sehr sensible Interpretation alter Legenden und religiöser Vorstellungen sind stilistisch in eine Panorama-Landschaft eingebaut. Sie wurden mit Acryl-, Wasser- oder Oelfarben gemalt, mit Bleistift oder Tinte gezeichnet oder als Collage zusammengestellt - immer in einem (im Unterschied zu den südlichen Plains) von den Weissen übernommenen dreidimensionalen realistischen Stil. Zu diesen Künstlern gehören v.a. Daniel Taulbee, Donald Hollowbreast und Victor Pepion. Ein junger Assiniboine-Künstler, Levi Enemy Boy, der in dieser Tradition steht, formuliert seine Aufgabe folgendermassen: "I draw what should be recorded so that others who never knew the Old Ones or heard stories about their lives would know what it was like then. When I was small, I knew a lot of the old Buffalo Eaters and heard many stories, and was told not to forget their way of life. In my drawings and paintings, I try to put it down as it really was!!"[2)]

Unter den vielen Sioux-Malern ist zweifellos Oscar Howe der markanteste Vertreter, der als einer der wenigen Plains-Indianer das 1932 ge-

---

2) Gonyea R., Contemporary Indian Artists: Montana/Wyoming/Idaho Rapid City, 1972, S. 31.

gründete Studio of the Santa Fe Indian School besuchte. Diese Malschule war auf einen leicht erkennbaren, mehr oder weniger schematisierten Malstil ausgerichtet und knüpfte an die alten Pueblo-Malereien und Navajo-Sandbilder. Es wurde ohne Schattierungen und zweidimensional gemalt, wobei dem Detail grosse Aufmerksamkeit geschenkt wurde; die Gesamtwirkung der Werke ist sehr dekorativ. Diese Bilder mit meist traditionellen Motiven wurden schnell weit verbreitet und gehandelt, da sie im Stil und im Motiv die allgemein vorherrschenden Vorstellungen von Indianern verkörpern. Als einer der erfolgreichsten Absolventen des Studios studierte O. Howe nachher an der University of Oklahoma und wurde schliesslich Professor für Kunstunterricht an der University of South Dakota. Während seiner Studio-Zeit spezialisierte er sich auf nostalgische Plains-Motive, gelegentlich benützte er die Plains-Fellmalerei des 19. Jahrhunderts als Vorlage. Später bearbeitete er die gleichen Motive, jedoch auf neo-kubistische Art. Gleiche neo-kubistische Elemente enthalten auch die Werke von Geronima Montoya und Rafael Medina, beides Künstler aus dem Südwesten. Manchmal resultierte aus der Synthese von der vom Studio diktierten Malweise und von den Einflüssen den dominierenden, zeitgenössischen, westlichen Kunstrichtungen ein aussagestarkes, Vitalität und Kraft ausstrahlendes Bild. Durch eine oft bewusst surreale Form-Qualität erhalten die Bilder eine geheimnisvolle Wirkung. In diesem Moment ist der Einfluss der amerikanischen Künstler der 50-er Jahre, vor allem von Jackson Pollock, Adolf Gottlieb und Mark Tobey spürbar. Oscar Howe's späteres Werk wurde stark individualistisch und experimentel. Als Professor für Contemporery Indian Art hat Howe eine ganze Generation junger Künstler hervorgebracht; sein starker Einfluss ist bei ihnen unverkennbar. Zu seinen Schülern gehören Herman Red Elk, Arthur Amiotte und Robert Penn. Die Formen bei H. Red Elk sind oft kubistisch in Einzelelemente zergliedert und befinden sich gleichzeitig in einer verwirrenden - dem Futurismus verwandten - Bewegung. Andere seiner Bilder sind direkt von der Fellmalerei des 19. Jahrhunderts inspiriert. Das z.T. abstrakte Werk von Arthur Amiotte spiegelt mehr Howe's Vorbilder Tobey und

J. Pollock als Howe's eigenes Werk. Auch die formale Zergliederung in Robert Penn's Bildern führt zur Abstraktion.

In den südlichen Plains verbreitete sich schon um die Jahrhundertwende schnell die Aquarellmalerei. Schon 1918 wurden in Anadarko indianische, v.a. Kiowa-Kinder in Kunst unterrichtet. Zu den ersten Schülern zählten die später berühmt gewordenen und "Die fünf Kiowa-Künstler" genannten Monroe Tsatoke, Stephen Mopope, James Auchiah, Spencer Asah und Jack Hokeah. 1926 wurden sie zur University of Oklahoma zugelassen und vom Professor O.B. Jacobst in der Perfektionisierung ihrer schon vorhandenen Fertigkeiten unterstützt. Dies hatte zur Folge, dass ihre Werke stereotype Qualitäten aufwiesen. Formuliert wurde dieses Ziel des Kunstpädagogen in rassistischer Therminologie folgendermassen: "This art of the Kiowas should not be judged by the 'white' yardstick. The are created from a different racial point of view ... there is something archaic in his feeling ... All Indians ... have a fine sense for decorative design ... They seem to possess instinctively the things that it takes the white art students years to acquire ... All ... are full of the dark force of the universe, full of the age of metaphysical symbolism and awe which is so characteristic of this very ancient race ...". Die Werke indianischer Maler sollten also nach Jabobst dekorativ, mitreissend und wohlgefällig sein und sie sollten auf den ersten Blick anders sein als Bilder weisser Künstler. Sie sollten dem breiten Publikumsgeschmack und dem allgemeinen Klischee vom "Indianischen" entgegenkommen. Charakteristisch dafür sind flach aufgetragene Farben, lebhafte Konturen und geschwungene Formen. Es wurden fast ausnahmlos Tänzer in traditioneller Kleidung, Medizinmänner, Jagdszenen, selten Szenen aus dem indianischen Alltag dargestellt. Die Figuren schweben meistens im leeren Raum oder es sind vereinzelt dekorativ gestaltete Pflanzen, Wolken oder Horizontumrisse vorhanden, die das dekorative Wirken des Werkes steigern sollen. Oft ist das ganze Bild mit Kraftlinien durchdrungen, die alle vorhandenen Elemente verbinden, das ganze Bild in Bewegung bringen und die stark an den Jugendstil erinnern.

Diese Kunstwerke fanden schnell beim breiten weissen Publikum Gefallen; sie wurden 1928 an der Ersten Internationalen Volkskunst Ausstellung in Prag mit begeisterten Kommentaren aufgenommen. 1935 wurde das Bacone Junior College mit einer Kunstabteilung in Muskogee gegründet. Neben dem 1932 gegründeten Studio in Santa Fe und dem 1962 ins Leben gerufenen Institut of American Indian Arts gehört es zu den bedeutesten indianischen Kunstschulen, die viele Künstler hervorgebracht haben. Zu seinen Lehrern zählten v.a. Acee Blue Eagle, Richard West und Woodrow Wilson Crumbo. Zu den Künstlern der südlichen Plains, die man als Oklahoma-Schüler bezeichnet, gehören weiter All Momaday, Archie Blackowl und Black Bear Bosin.

Eine ähnliche Entwicklung wie in den südlichen Plains hat die Malerei auch im Südwesten durchgemacht. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts malten die Südwest-Indianer im Auftrag von Ethnologen und Kunstsachverständigen dokumentierend ihre Zeremonien und Aktivitäten (z.B. Kachina-Zeichnungen von den Hopi-Indianern für J.W. Fewkes, 1890), die man für schon ausgestorben hielt. Zum Kern dieser "Dokumentations-Maler" der 20-er Jahre gehören die Pueblo-Indianer Crescencio Martinez, Velino Herrera, Fred Kabotie, Otis Polelonema, Awa Tsirs und die Athapasken Allan Houser und Harrison Begay. Auch bei diesen Bildern schweben die dargestellten Figuren im leeren Raum, während das Detail präzis ausgearbeitet wurde.

1932 wurde in der Santa Fe Indian School eine experimentelle Klasse für Malunterricht gegründet. Der Einfluss der Kiowa-Künstler war offensichtlich, wenn auch die Farbe nicht so stark und strahlend und die Konturen nicht so klar wie bei diesen waren. Mit Ausnahme von Hopi-Malern, die Modellierungen und Schattierungen verwendeten, blieb das Werk der meisten Künstler zweidimensional, ausgeführt in flacher, undurchsichtiger Wasserfarben-Technik. Die meisten Bilder wurden aus dem Gedächtnis, ohne Gebrauch von Modellen, gemalt. Sonne, Wolken, Regen und Lichtstrahlen sind gewöhnlich als Symbole zu verstehen, wenn auch das Hauptsubjekt realistisch behandelt ist. Die Figuren sind fast aus-

nahmslos vom Profil, Halbprofil oder en face dargestellt. Im Hintergrund ist die Landschaft linear nur angedeutet oder die Umgebung ganz weggelassen. Vereinzelte Pflanzen sind als Kompositionselemente zu verstehen, ohne in einem perspektivischen Raum zu stehen.

Währen' den ersten fünf Jahre wurde das Studio von Dorothy Dunn geleitet. Sie hat mehr die Individualität des künstlerischen Schaffens gefördert als Jacobst bei den Kiowa-Künstlern; es ist trotzdem aber nur selten gelungen, die Grenzen der Stammes-Tradition zu überschreiten. Jedenfalls wurde der bei den Kiowa-Künstlern so wichtige kommerzielle Aspekt nicht mehr so stark in den Vordergrund gestellt und es wurde erneut Gewicht auf die ursprüngliche Rolle der Kunst innerhalb der indianischen Gesellschaft gelegt. Die meisten Studenten stammten aus dem Südwesten, nur wenige aus den Plains. Zu den wichtigsten und berühmtesten Studio-Absolventen zählen: Harrison Begay, Joe H. Herrera, Velino Herrera, Andy Tsinajinnie, Allan Houser, Oscar Howe und Beatim Yazz. Das Studio hatte in der Folge einen enormen Einfluss auf die indianische Malerei und ihre Anerkennung.

Avantgarde

In den 60-er Jahren entstand zum erstenmal in der Geschichte der indianischen Malerei eine für das Schaffen individualistischer, expressiver und sozial inhaltvoller Bilder förderliche Atmosphäre. Auslösende Faktoren dafür waren u.a. die Erkenntnis der konservativen Bewunderer indianischer Malerei, dass diese steril geworden war, und das Auftauchen von zornigen jungen Indianern im Zusammenhang mit dem civil rights movement.[3)] 1962 wurde das Institut of American Indian Arts ins Leben gerufen, dessen Hauptanliegen es war, sich von der traditionellen indianischen Malerei zu befreien und junge Künstler zum individuellen Schaffen anzuregen. In dieser Bewegung, die den vorhandenen Kurs in der bilden-

---

3) nach Brody J.J., Indian Painters and White Patrons. Albuquerque, 1971, S. 194-206.

den Kunst änderte, diente Fritz Scholder (Luiseno Mission) als Katalysator; er selbst formulierte die neue Aufgabenstellung folgendermassen: "There the question was raised: 'Does an Indian artist have to work in a certain style or with a certain subject matter?' The answer was 'No!' It was a turning point for the American Indian artist and craftsman, and, to me, it presented the possibilities of merging traditional Indian subject matter into a contemporary idiom."[4] Fritz Scholder ist gleichzeitig selbst aktiver Künstler, der als der erfolgreichste Vertreter der neuen Kunst angesehen wird. Vielleicht ist er der begabteste und technisch gewandteste zeitgenössische indianische Künstler, der nach J.J. Brody wahrscheinlich der einzige ist, dessen Werk auch ausserhalb des ethnologischen Rahmens einen wichtigen Stellenwert in der zeitgenössischen Kunst hat und der eher als "Maler an sich" denn als "indianischer Maler" zu bezeichnen ist.[5] Nach seinem Studium bei Oscar Howe und dem Vorläufer der Pop art, Wayne Thiebaud, wurde er durch Francis Bacon beeinflusst. Seine selbstbewusste und eigenständige Malerei versucht das Klischee zu zerstören, das die traditionelle indianische Malerei wiedergab, ein Klischee, nach dem der Indianer einerseits der edle Wilde ist, andererseits der brutale und unberechenbare Feind der weissen Zivilisation. In kritisch-entlarvender Weise stellt Fritz Scholder die soziale Situation seiner Mitindianer dar: er zeigt deren schizophrene, ungesunde und deformierende Konflikt-Situation, die sie immer mehr entwurzelt und kränkt. In seinen assoziativen Bildern gewinnt er die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Signalwirkung von Federn oder Glasperlenstickereien, die eine Assoziation an das traditionelle Indianerbild hervorrufen. Die nähere Betrachtung zeigt aber, dass er darauf abzielt, dieses Klischee durch die Konfrontation indianischer Symbolelemente mit der kritischen Darstellung indianischer Realsituationen zu zerstören. In seinem Bild "Indian with top hat and umbrella"

---

4) Monthan, Guy and Doris, Art and Indian Individualists. Flagstaff, 1975, S. 167.

5) siehe Anmerkung 3), S. 142.

stellt er einen halbsitzenden und halbliegenden Indianer im violetten Gewand mit einem schwarzen Zylinder und einem grossen grünen Regenschirm vor einem roten Hintergrund dar. Die Figur erinnert stark an Menschendarstellungen von Francis Bacon; die Malweise und die schlichte Komposition haben nichts gemeinsam mit der traditionellen indianischen Malerei. Der Indianer wirkt im Bild gegenüber dem starken Hintergrund verloren. Dies ist eines der Werke Scholder's, das die Absurdität der Auferlegung der Kultur des weissen Mannes auf die Indianer zeigt und das mit schockierenden Gegensätzlichkeiten spielt. Sein Bild "Massacre in America: Wounded knee" wurde durch ein 1890 am Ort des Massakers aufgenommenes Photo inspiriert. Die weisse Schneelandschaft ist durch eine Horizontlinie, auf der ein einsames Pferd steht, vom weissen Himmel getrennt. Im Vordergrund ist ein Wagen voll von formloser, fleischiger, blutiger Masse - ein Massengrab. Auch hier beruht die Wirkung des Bildes auf der Gegenüberstellung der intakten Natur und des grausamen Zeichens der Gewalt. Scholder sagt zu seinem Werk: "I believe that there is a new Indian Art emerging. It will take many forms and will be vital. A merging of traditional subject matter with the contemporary idiom will give us a true statement of the Indian."[6] Fritz Scholder und andere heutige indianische Maler binden sich nicht mehr an den "Stil" ihres Stammes, aber dies bedeutet nicht, dass sie die Tradition ganz ausschalten. Ihre Bilder weisen die indianische Symbolik auf, aber in einem neuen Gewand. Das Neue bei Scholder ist nicht nur der Stil, sondern auch das Ziel, das er mit seiner Kunst zu erreichen versucht. Er will nicht nur die indianische Lebensweise schildern, sondern durch die Kunst einen Beitrag im Kampf um die kulturelle und politische Souveränität leisten und das Selbstbewusstsein und den Stolz der Indianer auf ihre eigene Kultur fördern. Fritz Scholder sagt dazu: "Wo sich alle Welt in einer Identitätskrise befindet, weiss der Indianer, wer er ist."[7] Diese Kunst bemüht sich um die Schaffung einer neuen National-

---

6) Tanner, Clara, Southwest Indian Painting. Tuscon, 1973, S. 3.

7) aus Schulze-Thulin, Axel, Weg ohne Mokassins. Düsseldorf 1976, S. 289.

kultur der nordamerikanischen Indianer, die die alten traditionellen Grenzen der einzelnen Stammeskulturen überschreitet. Sie orientiert sich mehr an den gegenwärtigen Bedürfnissen und der zukünftigen Entwicklung als an der Vergangenheit und Tradition.

Von 1964 bis 1969 unterrichtete Scholder am Institut of American Indian Arts und hat eine grosse Zahl junger vielversprechender Künstler beeinflusst. Zu den wichtigsten unter ihnen gehören T.C. Cannon, Irving Bonatsie, Earl Eder, Douglas Hyde, King Kuka, Daniel Peion, Red Star, Alfred Youngman und George Burdeau. Das Institut ermuntert junge Künstler, ihren eigenen Stil zu finden und zu entwickeln, zu experimentieren und zu erneuern. Es wurde oft nach der abstrakten Kunst, dem abstrakten Expressionismus, der pop-art und dem Photo-Realismus als Vorbild gegriffen. Viele Künstler montieren traditionelle Materialien, wie Feder, Leder-Riemen, Holz- und Fellstücke und andere gefundene Objekte auf ihre gemalten Bilder. Diese Ausdrucksweise ist in vielen westlichen Kunst-Richtungen des 20. Jahrhunderts wie auch in der indianischen Stammeskunst der Vergangenheit anzutreffen.

Schlussbemerkung

Zusammenfassend kann man sagen, dass die zeitgenössische indianische Kunst formal ein grosses Spektrum an Stil-Richtungen aufweist, von der amerikanischen realistischen Malerei der Jahrhundertwende über einen "typisch indianischen" Stil der Kiowa-Künstler und der Studio-Absolventen bis zu hard-edge und mixed media, um nur einige wenige zu nennen. Die indianische Kunst hat allmählich eine eigenständige Formensprache gefunden - nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit nichtindianischen zeitgenössischen Darstellungsweisen.

Die indianischen Künstler haben ganz unterschiedliche Zugänge und Einstellungen zur Kunst; teils gibt es Autodidakten, teils Universitäts-Absolventen. Einen bedeutsamen Stellenwert in der Entwicklung der indianischen Malerei kommt den drei wichtigsten Schulen: dem Studio in Santa Fe, der Oklahoma-Schule sowie dem Institut zu, die ihre Schüler in oft sofort erkennbarer Weise geprägt haben. Aber einzig das Institut of American Indian Arts will den Künstlern durch die Förderung schöpferischer Freiheit und Offenheit zur Ueberwindung herrschender Klischeevorstellungen und zur Erlangung einer künstlerischen Eigenständigkeit verhelfen.

Auch inhaltlich ist die indianische Malerei manigfaltig und nicht auf einen Nenner zu bringen. In der klassischen Malerei überwiegen traditionelle indianische Themen mit romantischen Elementen, bei der Avantgarde wurden verschiedene Aspekte des Reservationslebens, Themen aus dem heutigen Panindianismus, sowie Themen über die schwierige zerrissene Situation der heutigen Indianer behandelt; dadurch, dass die Malerei sich mit der realen Situation der Indianer auseinandersetzt, übernimmt sie eine kritisch-aufklärende Funktion und trägt zur Emanzipation der Indianer bei, denn wie Scholder sagt, "nur wer über seine eigenen Verhältnisse klar wird, kann wirklich frei sein."[8)]

---

8) ebenda, S. 284.

LITERATUR

Baumann, Peter, Die Erben von Tecumseh und Sitting Bull. Berlin, 1975

Brody, J.J., Indian Painters and White Patrons. Albuquerque, 1971

Dockstader, Frederick J., Indian Art in America. New York

Ellison, Rosemary, Contemporary Southern Plains Indian Painting. Anadarko, 1972

Ewers, J.C., Plains Indian Painting. Lonson, 1939

Feder, Norman, American Indian Art. New York

Gonyea, Ramon, Contemporary Indian Artists: Montana, Wyoming, Idaho. Rapid City, 1972

Libhart, Myles, Contemporary Sioux Painting. Rapid City, 1971

Libhard, Myles, The dance in contemporary American Indian Art. Washington

Monthan, Guy and Doris, Art and Indian Individualists. Flagstraff, 1975

New, Lloyd, Institut of American Indian Arts. Washington, 1968

Schulze-Thulin, Axel, Weg ohne Mokassins. Düsseldorf, 1976

Snodgrass, J.O., American Indian Painters, A biographical Directory. New York, 1968

Snow, Dean, Die ersten Indianer. Bergisch Gladbach, 1976

Tanner, Clara, Southwest Indian Painting. Tuscon, 1973