



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Orishas 3.0

—

**Die unendliche Vielfalt und Reichhaltigkeit in der Kunst und im
alltäglichen Leben der Yoruba Diaspora**

Verfasserin

Sabine Oberhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Kremser Manfred

Danksagung

“The glory of friendship is not the outstretched hand, nor the kindly smile nor the joy of companionship; it is the spiritual inspiration that comes to one when he discovers that someone else believes in him and is willing to trust him.”

~ Ralph Waldo Emerson ~

Ganz besonders möchte ich meiner Oma danken, die vor allem in den letzten zwanzig Jahren immer für mich da war und meine Familie ist. Danke!!!

Professor Manfred Kremser bei dem ich meine erste Vorlesung der Kultur- und Sozialanthropologie besuchte, und der einer der Gründe ist, warum ich mein Studium wechselte. Danke von tiefstem Herzen für die vielen Gespräche, das Licht, das Sie in unser Leben bringen und dass ich einen Teil des Weges mit Ihnen gehen durfte!!! ☺

Professor Awam Amkpa, sowie Reverend Selwyn Wilkinson und Archel Rouse aus New York für ihre offenen Arme und herzliche Unterstützung im Zuge meiner Forschung.

Ganiyu Olufemi „Femi“ Adams und Yejide Oboise, die mir das Universum und die Orishas aus heiterem Himmel geschickt hatten, als ich dringend Unterstützung benötigte. Ihre Weltanschauung, anderen zu helfen, wenn es in der eigenen Macht liegt, selbst Unbekannten, hat mich tief berührt.

Herzlichster Dank auch an meine Freunde, die mich immer wieder motiviert, unterstützt und an mich geglaubt haben und meine Seelenfamilie sind. In alphabetischer Reihenfolge ;-) Anna, Christa, Eva, Klaus, Manuela, Maria S., Monika uva!

Meinem Freund, Philipp, der mir gezeigt hat, dass das Universum auch schöne Dinge hervorbringt! Danke für deine Unterstützung und das gemeinsame Lachen!!

Ich widme diese Arbeit meiner verstorbenen Mama

sowie allen Menschen, die Hoffnung und Mut brauchen!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
1.1 Darstellung des Forschungsgegenstandes	9
1.2 Aktueller Forschungsstand	13
1.3 Arbeitshypothesen und forschungsleitende Fragestellungen	14
1.4 Forschungsmethoden	16
2. Die Religion der Yoruba und ihre Diaspora	18
2.1 Das Weltbild der Yoruba Religion	18
2.2 Vom Beginn der Yoruba Zivilisation bis hin zum transatlantischen Sklavenhandel	19
2.3 Die Yoruba und ihre Diaspora	21
3. Kunst als Ausdrucksmittel einer afrikanischen Diaspora Religion	24
4. Treenity of Art ~ Dreifach künstlerischer Ausdruck der Orisha Religion	26
4.1 Eine Einführung in die Wesenheit der Vielfalt der Drei	27
4.2. Die Trinität der Künstler	34
4.2.1 Anthony Caronia	35
4.2.2 Joe Quesada	36
4.2.3 Leandro Soto	37
4.3 Transzendente Treenität	38
4.3.1 Die Einsamkeit des Einen als Gegenstück zu Orun	39
4.3.2 Die Dualität der Zwei im Marktplatz Aye	40

4.3.3 Die Vereinigung der Drei durch Ase	42
4.4 Ase expressed in divine creativity	43
4.4.1 Fotografie des Sichtbar-Machens von Licht und Schatten	43
4.4.2 Comics – oder die Bewahrung afrikanischer Traditionen in fortlaufender Kunst	46
4.4.3 Altäre als kreativer Ausdruck von Ase	49
4.5 Von der Theorie zur Praxis – Gelebte Religion im 21. Jahrhundert	54
4.5.1 Von der Feldforschung eines Laien	54
4.5.2 Gelebte Yoruba Religion in den USA	56
4.5.3 Orishas going global – Der dritte und nächste Schritt in der Ausbreitung einer afrikanischen Religion	66
5. Sichtbar machen des Unsichtbaren im 3. Jahrtausend – Orisha in der Kunst	69
5.1 Elegua – Wächter, Wegweiser und Vermittler	71
5.1.1 Caronias Elegua	71
5.1.2 Quesadas Elegua	73
5.1.3 Sotos Elegua	75
5.1.4 Drei Elegua Darstellungen im Vergleich	76
5.2 Obatala	83
5.2.1 Caronias Obatala	83
5.2.2 Sotos Obatala	85
5.2.3 Zwei Obatala Bilder im Vergleich	86

5.3 Ogun	89
5.3.1 Caronias Ogun	89
5.3.2 Quesadas Ogun	90
5.3.3 Sotos Ogun	92
5.3.4 Drei Ogun Darstellungen im Vergleich	93
5.4 Oshun	97
5.4.1 Caronias Oshun	97
5.4.2 Quesadas Oshun	98
5.4.3 Sotos Oshun	100
5.4.4 Drei Oshun Darstellungen im Vergleich	101
5.5 Oya	106
5.5.1 Caronias Oya	106
5.5.2 Quesadas Oya	108
5.5.3 Zwei Oya Darstellungen im Vergleich	109
5.6 Shango	112
5.6.1 Quesadas Shango	112
5.6.2 Shangos Darstellung in der Analyse	113
5.7 Yemanya	116
5.7.1 Caronias Yemaya	116
5.7.2 Sotos Yemaya	118
5.7.3 Zwei Yemaya Darstellungen im Vergleich	119

5.8 Treenity in Balance – Eleggua, Obatala und Shango	123
5.8.1 Bildbeschreibung	123
5.8.2 Die Vollendung in der Trinität – die Balance des Lebens	125
6. Conclusio	131
Abstract	133
7. Quellenverzeichnis	135
7.1 Bibliographie	135
7.2 Urlographie	140
7.3 Visuelle und akkustische Medien	141
7.4 Bilderverzeichnis	141
Lebenslauf	145



1. Einleitung

1.1 Darstellung des Forschungsgegenstandes

Diese Arbeit soll eine neue Sichtweise auf die Yoruba Religion zeigen. Es wird versucht, die Wandlungsfähigkeit einer in kulturellen und religiösen Elementen so reichhaltigen afrikanischen Kultur in der karibischen und US-Diaspora zu verdeutlichen, ohne dass diese ihre Wurzeln aufgibt.

Thompson gelingt in *Flash of the Spirit* eine Feststellung, die zentral für diese Arbeit ist - „sheer artlessness may bring a culture down but a civilization like that of the Yoruba, and the Yoruba-Americans, pulsing with ceaseless creativity richly stabilized by precision and control, will safeguard the passage of its people through the storms of time.“ (Thompson, 1984, S. 97)

Die Intention dieser kritischen Auseinandersetzung ist zu untersuchen, wie die von mir ausgewählten Künstler, Anthony Caronia, Joe Quesada und Leandro Soto die Orishas in ihren ganz persönlichen Ausdrucksformen inszenieren. Zudem wird die gegenwärtige Diaspora in den USA mit der Intention betrachtet, heraus zu filtern, wie die Religion im alltäglichen Leben integriert wird, welche ursprünglich afrikanischen Elemente und Gedankenmuster präsent sind und welche transformierten Elemente des 21. Jahrhunderts vorzufinden sind. In meiner Forschung in New York begegnete ich Reverend Wilkinson, der in seiner Gemeinde - für ihn selbstverständlich - auch junge weibliche Trommlerinnen einsetzt. Ein weiteres Kapitel wird sich mit einem wesentlichen Aspekt der Yoruba Religion auseinandersetzen, den Altären. Mit Hilfe von Quellen aus dem Internet, meiner eigener Forschung sowie den Werken von Thompson, Drewal, Murphy und weiteren Wissenschaftlern wird ein aktueller Überblick auf die kreative detailreiche Vielfalt dieser religiösen Ausdrucksform gegeben.

Wie bereits zuvor bei Thompson erwähnt, ist die Ewigkeit der Religion zentral. Die Allegorie des Baumes wird auf die drei Künstler übertragen. Die Wurzeln fest ver-



ankert im afrikanischen Ursprung (Caronia), die Transformation im Stamme (Quesada), die in den Zweigen des neuen Jahrtausends gipfelt (Soto), welche sich gegen den Himmel, des Göttlichen, der Einheit mit allen Menschen streckt – immer zutiefst die Wurzeln spüren. Nach den einleitenden Kapiteln eins bis drei befasst sich Kapitel vier mit den Thematiken, die sich aus den Arbeiten der Künstler ergeben. In Kapitel fünf werden die einzelnen Bilder der Orishas miteinander verglichen. Die Werke von Quesada sind Comics, welche auch Texte beinhalten. In den Bildbeschreibungen ist auch das jeweilige Bild mit Quelle in der Bibliographie angeführt. Wenn in einer Bildbeschreibung von Quesada auch der in den Comics vorkommende Text zitiert wird, wird die Quelle (Quesada, 2006) nicht extra angeführt! Erst in den Vergleichen der Bilder werden die Quellen wieder angeführt.

Für diese Arbeit habe ich einen neuen Begriff kreiert. Aus den englischen Wörtern tree und trinity wird das Wort Treenity kreiert. In weiterer Folge wird in dieser Arbeit dieser Begriff Treenity verwendet.

Barack Obama spricht in seiner Friedensnobelpreis Rede von der Expansion der moralischen Imagination, sich selbst in die Situation anderer Menschen hinein zu versetzen, sich die Ähnlichkeit und Verbundenheit zwischen den Menschen vorzustellen, aber seine eigenen Wurzeln nicht zu verlieren. “And yet, I do not believe that we will have the will, the determination, the staying power, to complete this work (peace, Anm.) without something more – and that’s the continued expansion of your moral imagination; an insistence that there’s something irreducible that we all share.

As the world grows smaller, you might think it would be easier for human beings to recognize how similar we are; to understand that we’re all basically seeking the same things; that we all hope for the chance to live out our lives with some measure of happiness and fulfillment for ourselves and our families.

And yet somehow, given the dizzying pace of globalization, the cultural leveling of modernity, it perhaps comes as no surprise that people fear the loss of what they cherish in their particular identities – their race, their tribe, and perhaps most power-



fully their religion." (nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1221)

Diese Sichtweise wird auf die drei Akteure sowie deren Werke transferiert. Einerseits wird versucht, die kulturinterne sowie die kulturexterne Sichtweise auf die Yoruba Religion zu übertragen, andererseits das Konzept der Trinität – Orun, Aye und Ase - innerhalb der Religion anzuwenden. Drei Akteure unterschiedlicher Herkunft setzen dieselbe Thematik – Orishas – um, das Zentrum dieses Dreiecks bilden Altäre und die gelebte Religion der afro-karibischen Diaspora.

Anthony Caronia wurde von mir aufgrund seiner kulturexternen Sichtweise ausgewählt. Der aus Italien stammende Fotograf kam als junger Mann nach Kuba und kam mit der Santeria Religion in Kontakt. Er lebte einige Zeit dort, wurde später als ein Sohn von Ochosi initiiert und veröffentlichte nach seiner Abkehr von der Santeria einen Bildband. „Heute praktiziere ich Spiritualität durch Stille. Ich fand schließlich die Magie, die ich immer suchte, hier, in mir. In diesem Zusammenhang sind die Orishas Teil von allem. Sie sind im Meer, das ich in Florianópolis genieße [sic!] (...) Sie sind in den Pflanzen (...) Der spirituelle Pfad ist Wissen und Transzendenz, und es gibt nur eine Möglichkeit zu transzendieren: indem man lebt.“ (Caronia, 2010, S. 17) Die Beseeltheit der Natur ist ein zentraler Aspekt der Yoruba Religion. Die Arbeiten Caronias werden neben seinem kulturexternen Blickwinkel mit dem Konzept von Orun verglichen. Orun als der elementare Ursprung von allem was war, ist und sein wird, wird auf eine bewegende, detailgetreue kreative Weise in Caronias Werken wieder gespiegelt. Seine Schwarz-Weiß-Technik lässt alles Unwesentliche in den Hintergrund rücken und die Bilder, die Orishas, die Geräusche, die Intention für sich sprechen.

Joe Quesada und Leandro Soto sind beide kubanischen Ursprungs und liefern den kulturinternen Blickwinkel. Quesada wurde als Sohn kubanischer Eltern in New York geboren. Er wurde Chefredakteur von Marvel Comics, deren künstlerischer Leiter er mittlerweile ist. Mit der Veröffentlichung eines Daredevil Sammelbandes brachte er Orishas einer breiten Masse näher, als Superhelden namens Santerians unterstützen Eleggua, Ogun, Shango, Oya und Oshun Daredevil bei der Verbre-



chensbekämpfung in New York. Sowohl Daredevil als auch Eleggua und dessen menschliche Form Nero haben in der Geschichte ihren Vater als Kinder verloren. „And it’s about darn time we were reminded that his true origin has little to do with radioactive waste splashing over his eyes and everything to do with the simple fact that his pop – A simple man with a noble spirit, just so happened to be a finger-breaking, kneecap-shattering enforcer for some pretty bad dudes.” (Quesada, 2006, S. 1) Die Macht der Ahnen als Kraftquelle zum Kampf für das Gute einzusetzen geht mit dem Glauben der Yoruba einher, dass Tote in die Geschehnisse der lebenden Nachfahren eingreifen können. Die Verbundenheit mit den Ahnen lässt sich sowohl bei Daredevil als auch Eleggua/Nero nachvollziehen. Beide Charaktere haben zudem politischen Einfluss – Religion ist ein wesentlicher Machtaspekt bei den Yoruba und deren Diaspora. Das Konzept von Aye – die menschliche Welt – wird mit der Arbeit von Quesada verbunden.

Leandro Soto ist ein kubanischer Maler und Performance-Künstler, der sich in seiner Arbeit als erster seiner Generation mit seiner afro-kubanischen Herkunft auseinandersetzt. Er bezieht in seinen Werken immer Nicht-Yoruba-Elemente mit ein und zeigt so die enorme Flexibilität, andere Religions- und Kulturaspekte zu integrieren, ohne die eigene Herkunft aus den Augen zu verlieren. „My approach to art includes multi-cultural and inter disciplinary components (...) Aiming always at a synthesis and integration of values, my purpose is to significantly contribute to cross-cultural understanding.” (www.west.asu.edu/soto/index.htm)

Ase ist die Lebenskraft die alles umgibt und alles geschehen lässt, die Quelle des Lebens.



1.2 Aktueller Forschungsstand

Literatur über die Yoruba, ausgehend von Ife und dem Oyo Reich, über Berichten von Kolonialbeamten bis hin zu ausführlichen Arbeiten über die Yoruba Religion, Orishas, Altäre und Ritualen, ist sehr breit gefächert.

Da ich mich aber mit einer neuen Blickrichtung – zu welcher direkt wenig Literatur vorhanden ist - auf diese besondere Religion und ihre Repräsentation in der Kunst sowie im Alltag befasse, werde ich mich auch auf Basisliteratur zu den Themen Yoruba Religion und Kunst beziehen.

Über die drei von mir ausgewählten Künstler wurden bis dato keine Werke verfasst, ich berufe mich auf ihre eigenen Bücher und Internetseiten.

Bedeutende Schriften zum Thema afro-amerikanische Kunst und Altäre wurden unter anderem von Robert Farris Thompson verfasst. In *Flash of the Spirit* (1984) beschäftigt er sich mit der Kunst der Yoruba, die aufgrund ihrer Reichhaltigkeit im Detail und präzisen Ausführungen ... „provoked the astonishment of the West. At a time, between the tenth and twelfth centuries, when nothing of comparable quality was being produced in Europe.“ (Thompson, 1984, S. 4) Seine detaillierten Beschreibungen der Orishas in Form von Statuen und Platten sind hilfreich für die Analyse der von mir bearbeiteten Bilder. Mit *Face of the Gods* (1993) schafft Thompson ein umfassendes Bildwerk zu Yoruba Altären von Afrika bis zur karibischen Diaspora.

Joseph M. Murphy und Bettina E. Schmidt gehören zu den Wissenschaftlern, deren Recherche innerhalb der afro-kubanischen Diaspora in New York essentiell in der kritischen Auseinandersetzung mit den Werken der drei Künstler ist. Murphy schreibt „For the santero, the orishas and saints are identical in that they derive their power from one source, a power so beyond categorization that it can be conceived only as a unity. They are different in the ways that people of different cultures approach them.“ (Murphy, 1988, S. 124) Quesada lässt in seinem Werk *Daredevil: Father* (2006) 6 Superhelden gegen das Verbrechen in New York kämpfen –



Daredevil, Ellegua, Ogun, Oshun, Oya und Shango. Sowohl Daredevil als auch Ellegua werden in dem Comic in ihrer menschlichen als auch spirituellen bzw. Superhelden-Identität dargestellt.

2008 führte ich einen 3-monatigen Forschungsaufenthalt in New York durch. Meine Hauptaufgaben waren die Recherche von in Österreich nicht zugänglicher Literatur sowie das Erreichen eines Zuganges in die Yoruba Gemeinde in Brooklyn.

Prof. Awam Amkpa, Leiter der African Studies sowie Professor des Art Departments an der renommierten New York University, war mir eine große Hilfe. Durch Prof. Amkpa erhielt ich Zugang zu dem umfangreichen Bibliothekskatalog der Bobst Library an der New York University. Zudem half er mir durch zahlreiche Gespräche weiter und lenkte mein Interesse auf verschiedene Afrika bezogene Ausstellungen an der New York University.

Der Zugang zur Yoruba Gemeinde in Brooklyn stellte sich Anbeginns als schwierig heraus. In Archel Rouse, selbst relativ neues Mitglied der Gemeinde, fand ich rasch eine sehr hilfsbereite Kontaktperson. Archbishop Reverend Selwyn Wilkinson, nahm mich freundlich auf und erlaubte mir die Teilnahme an einer Dankesfeier eines Gläubigen für seine rasche Genesung.

Ich werde Teile meiner Ergebnisse sowie einige Fotografien in den Kapiteln 2 sowie 4.5 behandeln.

1.3 Arbeitshypothesen und forschungsleitende Fragestellungen

Wie bereits in der Themenstellung besprochen, ist es ein Anliegen dieser Arbeit, die Trinität innerhalb der Yoruba Religion mittels dreier Hauptakteure, deren Werke sowie der daraus resultierenden Thematiken zu verdeutlichen. Dieses Dreieck führt in ihrer Mitte zum Kern der Religion, bestehend aus Altären und Ritualen. Letztere werden in dieser Arbeit aufgrund des limitierten Umfanges einer Diplomarbeit in den Hintergrund gestellt.



Darüber hinaus wird die zuvor erwähnte Aussage von Thompson, „ceaseless creativity (...) will safeguard the passage of its people through the storms of time.“ (Thompson, 1984, S. 97), den zentralen Ankerpunkt dieser Arbeit bilden.

Somit ergibt sich folgende Arbeitshypothese:

Die Transformation der Yoruba Religion, die Integration immer neuer Elemente und Thematiken, sowie die Öffnung der Religion an alle Menschen und Glaubensrichtungen ermöglicht ein Weiterbestehen dieser zutiefst spirituellen Religion, ohne ihren Kern aufzugeben – fest verwurzelt in ihrem afrikanischen Ursprung, das Haupt gleichwohl ausgestreckt in alle Richtungen der menschlichen Existenz.

Daraus ableitende Fragestellungen:

Inwieweit hat sich die Yoruba Religion im 3. Jahrtausend sowie ihre Darstellung transformiert?

Wie wird der Trinität innerhalb der Yoruba Religion – Orun, Aye und Ase – durch die Werke von Anthony Caronia, Joe Quesada und Leandro Soto ein Gesicht verliehen?

Welche soziokulturellen, historischen und globalen Einflüsse beherrschen die Arbeiten der Akteure sowie die Altäre?

Welche Rolle spielen Paraphernalien wie rituelle Formen, Farben, Gegenstände etc. und wie werden diese von den Künstlern und an den Altären eingesetzt? Haben die Künstler eine besondere Verbindung zu einem bestimmten Orisha, bevorzugen sie in ihrer Arbeit einen oder mehrere Orisha und wie stellen sie diese/n dar?

Welche Ausdrucksformen des alltäglichen Lebens findet man am Fallbeispiel New York vor und wie transformiert sich die Religion dort?



1.4 Forschungsmethoden

Um die Forschungsfragen zu beantworten, werden Originaltexte und Sekundärliteratur themenspezifisch bearbeitet und analysiert. Da es zu den jeweiligen Akteuren außer deren eigenen Werken keine weiterführende direkte Literatur gibt, werden unter anderem Quellen über die Yoruba Religion, Diaspora in Kuba und den USA sowie deren Repräsentation in der Kunst verwendet.

Die wichtigsten Werke diesbezüglich sind die Arbeiten von Robert Farris Thompson. Joseph M. Murphys und Bettina E. Schmidts Schriften zählen zu bedeutenden Arbeiten über afro-kubanische Diaspora in New York.

Da sich diese Arbeit mit einem transformierten Umgang der Yoruba Religion auf einer neuen Ebene in einem neuen Jahrtausend beschäftigt, werden auch Online-Ressourcen aus dem Internet hinzugezogen und untersucht.

Eigene Mitschriften aus meinem Studium werden als Quellen herangezogen.

Bilder der drei Hauptakteure, Anthony Caronia, Joe Quesada und Leandro Soto werden ebenso in die Arbeit integriert wie Fotografien der Autorin zu Skaverei sowie der Yoruba Orisha Baptist Church. Ausgewählte Werke werden analysiert, Bildsprache, Paraphernalien, Komposition sowie Erzählstruktur mit entsprechenden Texten der Literatur in Verbindung gebracht und ausgewertet. Bedeutende Aussagen werden visuell unterstützt.

Leider war es bis zum Schluss nicht möglich, Interviews mit den Künstlern zu erhalten. Unzählige Versuche, die drei Herren mit Email zu kontaktieren blieben entweder ohne Antwort oder sie schrieben nach anfänglichen Zusagen nicht mehr zurück.

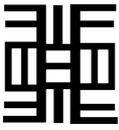
Im Fallbeispiel der Yoruba Orisha Baptist Church – im Besonderen eine Thanksgiving Feier eines jungen Gläubigen, werden die Ergebnisse meiner Forschung sowie eigene Fotografien eingebaut.



Die verwendeten Fotografien aus Ghana, der Yoruba Orisha Baptist Church sowie des Carnivals sind von der Autorin selbst aufgenommen worden.

Weiters ist anzumerken, dass die Schreibweise der Orishas – Elegua, Shango, Ogun, Oshun, Oya und Yemaya – auf die vereinfachte Schreibweise von Quesada zurückgeht. Auch die Wörter Orun, Aye und Ase werden in dieser Art geschrieben.

Die verwendeten Symbole in der Kopfzeile werden Adinkra Symbole genannt und stammen von den Akan aus Westafrika. Viele dieser Zeichen sind mit einem Sprichwort verbunden. Die von mir verwendeten Symbole von der Seite www.adinkra.org/htmls/adinkra_index.htm sind:

	Nyansapo	Wisdom Knot	Symbol of wisdom, ingenuity, intelligence and patience
	Denkyem	Crocodile	Symbol of adaptability
	Ananse Ntontan	Spider's Web	Symbol of wisdom, creativity and the complexities of life
	Fawohodie	Independence	Symbol of independence, freedom, emancipation
	Nyame Dua	Tree of God – Altar	Symbol of God's presence and protection
	Nea Onnim No Su A, Ohu	He who does not know can know from learning	Symbol of knowledge, life-long education and continued quest for knowledge



2. Die Religion der Yoruba und ihre Diaspora

Folgend wird ein kompakter Überblick über die Religion der Yoruba, den transatlantischen Sklavenhandel sowie die Yoruba Diaspora gegeben. Auf die jeweiligen Thematiken wird in den darauf folgenden Kapiteln ausführlich eingegangen.

2.1 Das Weltbild der Yoruba Religion

Die Kosmologie der Yoruba wird im Wesentlichen in drei Teile unterteilt, Orun, Aye und Ase. Orun kann banal als Himmel übersetzt werden. Jedoch ist Orun viel mehr, es ist die unsichtbare Welt, der Pantheon der Orishas, der Ahnen und weiterer Spirits. Aye repräsentiert die Welt der Menschen, Tiere, Pflanzen und weiterer Dinge. Die Yoruba verwenden das Sprichwort die Welt ist der Marktplatz, der Himmel

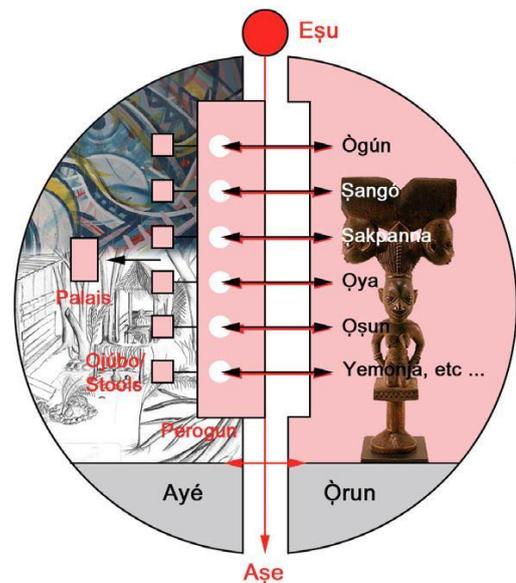


Abbildung 1 - Yoruba Kosmologie

das zu Hause. Ase ist die Lebenskraft die alles verbindet und alles durchzieht, auch die Orishas besitzen Ase. Die beiden Welten sind untrennbar miteinander verbunden, sowohl die Orishas, als auch die Menschen reisen zwischen diesen Orten hin und her. Die Orishas greifen in die Geschicke der Menschen ein, regulierend, unterstützend oder strafend. Elegua ist der Bote und Mittler zwischen diesen Welten. Im Zuge von Ritualen können die Orishas vom Körper der Menschen Besitz ergreifen und in Aye wirken. Auch Kreuzungen oder Begräbnisse gelten als sogenannte Übergangsorte, an denen Orishas und weitere Spirits versuchen, nach Aye zu gelangen bzw. Verstorbene nach Orun übergleiten. Besonders an Kreuzungen sind Opfergaben sehr beliebt, denn Elegua gilt als Herrscher der Kreuzungen und wohnt dort. Ein Teil des Weltbildes ist die Divination. Ase verbindet alles in Aye und in Orun miteinander. Ifa lehrt, dass der Mensch im wahrsten Sinne des Wortes Teil des Uni-



versums ist und eine innere Balance sowie eine Balance zwischen der materiellen und der spirituellen Ebene stets hergestellt sein muss. Dies geschieht mittels Opfergaben und Gebete an die Orishas. Auf diesen Aspekt wird aber in der Arbeit nicht näher eingegangen. (vgl. Drewal, 1992, S. 27, 205, Murphy, 1996, S. 8, 18, 272)

Von den unzähligen Orishas werden in dieser Arbeit Eleggua, Obatala, Ogun, Oshun, Oya, Shango und Yemaya thematisiert.

Eleggua, die Trickster Gottheit, ist der Herr über Ase, aber vor allem der Mittler zwischen den Menschen und den Orishas. Ohne seine Zustimmung kann keine weitere Kommunikation mit den Gottheiten hergestellt werden. Obatala ist der Vater der Orishas und stellt Reinheit und Weisheit dar. Ogun ist der Orisha des Eisens, der Schmiede, Jäger und Krieger, er ist aber auch der Orisha der Technisierung. Als Orisha der Flüsse symbolisiert Oshun bedingungslose Liebe und kann durch ihr kühles Wasser Heilung spenden. Oya ist die Orisha des Windes und Wächterin der Friedhöfe, ihr Exmann ist der Donnergott Shango, dessen Paraphernalia die Doppeltaxi ist. Die Mutter der Orishas ist Yemaya, Göttin der Ozeane. (vgl. Karade, 1994, S. 24-27)

2.2 Vom Beginn der Yoruba Zivilisation bis hin zum transatlantischen Sklavenhandel

Die Yoruba sehen ihren Ursprung in der historischen Stadt Ile-Ife und sich selbst als Nachfahren der Gottheiten. Bereits vor über tausend Jahren waren sie für ihre Verdäuerung bekannt, besonders die Bewohner von Oyo und Ife glänzten mit einer kulturellen Vielfalt und einer inneren Haltung, die sie weit über die Grenzen ihres Reiches hinaus bekannt machten. Ein Missionar war im 19. Jahrhundert überrascht, in Abeokuta mit seinen ca. 200.000 Einwohnern, keine laut ihm faulen Menschen, sondern Schmiede, Tischler, Hutmacher, Mattenmacher, Händler, Barbieri, Schneider und Gerber vorzufinden. (vgl. Thompson, 1984, S. xiv-xv, 3, Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 13) „The Yoruba are one of the most urban of the traditional civilizations of black Africa. Yoruba urbanism is ancient, dating to the Middle Ages, when their holy city, Ile-Ife, where the Yoruba believe the world began, was flourishing



with an artistic force that later provoked the astonishment of the West. At a time, between the tenth and twelfth centuries, when nothing of comparable quality was being produced in Europe, the master sculptors of Ile-Ife were shaping splendid art.” (Thompson, 1984, S. 3-4) Doch der Fall des Oyo Reiches war nahe. Im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert verloren die Yoruba einige Kriege, welche schließlich zum Fall des Oyo Reiches führten. Tausende Yoruba wurden versklavt und nach Kuba verschifft, um dort auf den Zucker- und Tabakplantagen zu arbeiten, der Höhepunkt wurde zwischen 1820-1840 erreicht. (vgl. Murphy, 1988, S. 21) Folgende Fotografien aus Ghana visualisieren den grausamen Weg, den die Menschen gehen mussten.



Abbildung 2 - Hunderte Kilometer mussten die Sklaven zu Fuß bei sengender Hitze hinterlegen



Abbildung 3 - Sklaven Fort Elmina Castle, Ghana



Abbildung 4 - Through the door of no return



2.3 Die Yoruba und ihre Diaspora

Die Yoruba, die die Überfahrt nach Kuba überlebten, sahen sich mit einer völlig fremden Welt konfrontiert. Nicht nur ihre Freiheit wurde ihnen genommen, sondern auch das Recht, ihre Religion und ihre Kultur auszuüben. Kremser sieht die Bedeutung der Religion „in erster Linie für den gemeinschaftlichen kulturellen Widerstand in einer Situation der Dominanz und Ausbeutung.“ (Kremser, 2005, S. 173) Somit leistet Religion einen wesentlichen Beitrag als Kulturerhalter, indem sie eine institutionalisierte Neugruppierung ermöglicht. (vgl. Kremser, 2005, S. 174) Obwohl in den Städten Kubas weitaus weniger Sklaven lebten, als am Land, kreierte die städtischen Sklaven eine der blühendsten, kreativsten Ausläufe der Yoruba Religion. Sklaven in den Städten hatten mehr Möglichkeiten, ihre Religion unter dem Deckmantel des Katholizismus auszuüben. Die sogenannten Cabildos wurden von der katholischen Kirche zum Zwecke der Evangelisation ins Leben gerufen. Sklaven und ehemalige Sklaven versammelten sich dort im Namen der Kirche, um sich gegenseitig Hilfe anzubieten, aber auch religiöse Feste zu veranstalten. Obwohl die Kirche versuchte, Fetische zu unterbinden, ermutigte sie die Mitglieder der Cabildos sehr wohl, afrikanische Tänze und Musik weiter auszuüben. So wurden aus katholische Heiligenfiguren Orishas heimlich gemacht, Kerzen fanden den Einzug in den religiösen Alltag und statt Schnitzereien der Orishas wurden Porzellanfiguren auf die Altäre gestellt. Bis zur Unabhängigkeit Kubas Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bildeten die Cabildos das Zentrum des kulturellen und religiösen Lebens. Nach der Unabhängigkeit Kubas an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert wurden die Cabildos in Reglas umgenannt, La Regla de Ocha bedeutet die Regel der Orishas. Bis heute wird jedoch häufig die spanische Bezeichnung verwendet, Santeria, der Weg der Heiligen. Jedoch wurden immer weniger Yoruba auch tatsächlich in Afrika geboren. Die Reglas öffneten sich immer mehr gegenüber in Kuba geborenen Latinos und Yoruba und sicherten sich somit ihren Fortbestand. Denn nicht nur durch einen afrikanischen Ursprung, sondern auch durch Initiation wurde man Teil der Santeria Religion. (vgl. Murphy, 1992, S. 155, 192-193, 196, 207, 210-211, Mason, 1994, S. 242)



„The cabildos fostered strong ethnic identities and encouraged the preservation of African cultural features.“ (Murphy, 1992, S. 207) Die Veränderung innerhalb der Religion und die Vermischung der Gläubigen ist auch bei den Orishas zu sehen. Ein Beispiel ist Oshun, die Flussgottheit, „Ochun in Cuba is most popularly images as a mulata, a woman of mixed race who lives between the worlds of black and white, at once both and neither. Her luminal status gives her great power and great sorrow for she is at one beyond some of the restrictions of social categories while at the same time without their identity and security.“ (Murphy, 2001, S. 95) Canizares erzählt eine Mythe, in der Oshun, Kubas Patronin, sehr traurig über die Sklaverei war. Ihre ältere Schwester Yemaya erwiderte ihr, dass es so kommen hatte müssen, denn nur so können ihre Kinder von den endlosen Wundern der Orishas erzählen und Millionen die sie vergaßen, wieder an sie glauben und sie verehren. (vgl. Canizares, 1999, S. 65)

Bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zog eine große Welle an kubanischen Migranten in die USA. Nach der Revolution entstand eine zweite Migrationswelle, die Kubaner bevorzugten Miami als ihr neues Zentrum im Exil, viele gingen auch nach New York. Dort angekommen, waren sie mit einer Ära der Veränderungen für die afro-amerikanische Bevölkerung konfrontiert. Menschenrechts- und Black Power Bewegungen prägten diese Zeit. Zu Beginn zelebrierten die Yoruba in der Diaspora ihre Religion im privaten Kreise mit Hausaltären. Der erste Babalawo in der US Diaspora soll Francisco Mora in den 1940er Jahren gewesen sein. In New Yorks Upper West Side bildete sich rasch ein Santeria Zentrum, in dem kubanische, puertoricanische und afro-amerikanische Menschen ihre gemeinsame Religion zelebrierten. Jedoch gab es einige Spannungen zwischen dem kubanischen sowie dem afro-amerikanischen Zweig der Religion. Während der kubanische Teil die Orishas in Form von katholischen Heiligenfiguren verehrte, lehnte der afro-amerikanische Teil dies strikt als Verunreinigung der Religion ab. (vgl. Schmidt, 2002, S. 138-141, 152, Curry, 1997, S. 4) „For the santero, the orishas and saints are identical in that they derive their power from one source, a power so beyond categorization that it



can be conceived only as a unity. They are different in the ways that people of different cultures approach them." (Murphy, 1988, S. 124) „Cuban Santería is like the African child who left his mother's side. He is no less his mother's child because he has learned different ways, seen different worlds, and has now reshaped into a new reality what he learned at his mother's side." (Jorge, 1991, S. 106) Auch Schmidt sieht die tiefe Verbindung zum Heimatland Afrika, doch auch das Aufgehen in einer neuen Welt, denn die Religion ist „nicht nur durch die Erinnerung an das Heimatland, sondern auch durch die Erfahrung im Gastland geprägt (...). Das Resultat ist nicht nur ein transnationaler, sondern vielmehr ein globaler Horizont.“ (Schmidt, 2008, S. 182)

Fernández Olmos beschreibt den Fortbestand der Yoruba Religion in Liedern und Tänzen, „its mythology, and its permanent values of a purely aesthetic nature will remain. Its philosophical and cosmogonic patterns will also be validated in art and literature. Perhaps the divinities will occupy at some future time the place occupied today by those of the Greek and Roman pantheons. They will be legendary figures who will inspire writers and artists. The well of African religions in Cuba, its surface still vibrant with these divinities, rising from its dept.“ (Barnet, 1997, S. 99)



3. Kunst als Ausdrucksmittel einer afrikanischen Diaspora Religion

„Art work is given the capacity to survive. Whether as material fact or as that memory of forms (material or ephemeral) that enables their reinvention, art works are possessed of the uncomfortable habit of surviving beyond, and without necessary reference to, the lifetimes of artists.“ (Picton, 1994, S. 1)

Kunst findet sich auch in bewegten Bildern wieder, die die Zeit überdauern. So wurde Yemaya in die HBO Serie True Blood integriert, als einer der Protagonisten seinen Freund mit den Worten „may Yemaya protect and heal you with the waters



Abbildung 5 - Lafayette und Jesús mit Altar im Hintergrund

of the ocean of life. May the waves of her healing energy wash over you“ (True Blood, 2011) heilte.

Kunst überlebt nicht nur die Menschen, sie beinhaltet auch deren Träume, Visionen und Weltbilder, sowie Bräuche und Werte der Menschen, die sie kreieren. Um also die Kunst einer Gesellschaft verstehen zu können, muss man sich über eben diese informieren. Ebenso lehrt Eleggua durch seine zweifarbige Kopfbedeckung (siehe Kapitel fünf), dass man eine Sache von allen Seiten betrachten muss, bevor man sich ein Urteil bilden soll. Künstler passen sich an ihre Umwelt an, und geben diese wieder. Früher kreierten Yoruba Künstler hauptsächlich geschnitzte Abbilder der Orishas, sowie Tongefäße, heute sind die Statuen aus der Kunstwelt zumeist verschwunden und durch Malereien, Fotografien und Performance Stücke ersetzt worden. (vgl. Lazzari, Schlesier, 2008, S. viii, 6, Adejumo, 2004, S. 137, 139-140) Ein kreativer Um-



gang mit den Dingen erlaubt auch deren Wandlung. Die Dualität Elegguas wird einmal in der Form des Orisha selbst im Körper eines Mannes (Caronia), einmal als Anführer der Orishas und wohlhabender Playboy (Quesada), sowie einmal von Mickey Mouse und einen Computer dargestellt (Soto). Göldenboth findet, „dass nicht konkrete Objekte oder Tätigkeiten mit den Orichas identifiziert werden, sondern Orichas erst durch den Vorgang des Extrahierens bestimmbar werden. Von realen Elementen, von Dingen und Tätigkeiten wird eine immaterielle Komponente extrahiert. Es ist dieser immaterielle Kern in der Realität der Dinge, Orte und Tätigkeiten, der die Identität eines Oricha bestimmt.“ (Göldenboth, 2006, S. 108) Die Essenz Elegguas ist immer die selbe, nur die künstlerische Ausführung ändert sich. Somit sind künstlerische Ausdrücke „the most visible symbols in understanding human identities. They mark and embody the passage of time and the way of life.“ (Sing, 2011, S. xxi) Die Werke der drei Künstler verbinden afrikanische Elemente der Yoruba mit modernen Elementen aus ihrer Umgebung. Mason schreibt über diesen Kunststil „this ‘fusion art’ captures and blends the beauty and vitality of different ethnic styles creating a unique reflection of the multi-ethnic character of our new world culture. (...) They and their art, while seeming autonomous, are embedded in and guided by tradition and culture.“ (Mason, 1994, S. 246) Die Definition der Kunst ist schwankend, denn was immer eine Gesellschaft als Kunst erachtet, ist Kunst. Da Gesellschaften nie statisch sind, sondern einem kontinuierlichen Wandel unterzogen sind, ändert sich auch deren Kunst stetig. (vgl. Lazzari, Schlesier, 2008, S. 11)

Die Yoruba visualisieren Ase bereits seit vielen Jahrhunderten in verschiedensten künstlerischen Ausdrücken. „An entry in one of the earliest dictionaries of their language, published in 1858, was amewa, literally ‘knower-of-beauty,’ ‘connoisseur,’ one who looks for the manifestation of pure artistry. Moreover, the Yoruba appreciate freshness and improvisation per se in the arts.“ (Thompson, 1984, S. 5)



4. *Treenity of Art ~ Dreifach künstlerischer Ausdruck der Orisha Religion*

Drei Künstler mit drei verschiedenen sozio-kulturellen Hintergründen, die Werke aus drei verschiedenen Kunstrichtungen kreieren, werden mit drei Basis-Elementen der Yoruba Religion sowie drei daraus entstehenden kreativen Thematiken – Schwarz-Weiß-Fotografie, Erhalt afrikanischer Elemente in Comics, sowie Altäre als Ausdruck von Kreativität – sowie drei praxisorientierten Thematiken – die teilnehmende Beobachtung eines Laien in der Feldforschung, afro-kubanische Diaspora in den USA und dem nächsten Entwicklungsschritt der Orishas – verwoben mit der Allegorie des Baumes - zu einer Treenity of Art verbunden.

3 Künstler - 3 Kunstrichtungen-

3 sozio-kulturelle Hintergründe

3 Basis-Elemente der Yoruba Religion

3 künstlerische und

3 praxisorientierte Thematiken

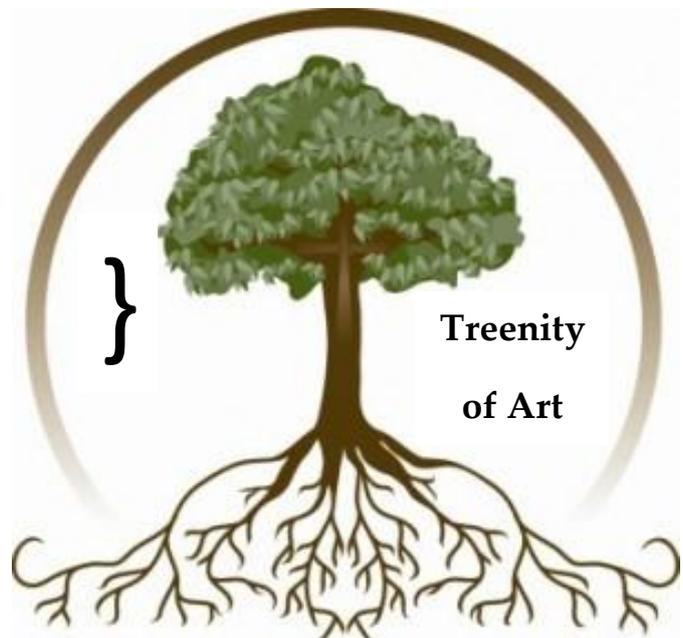


Abbildung 6 - Tree with roots



4.1 Eine Einführung in die Wesenheit der Vielfalt der Drei

Ich bin tauraro¹ Laelae², ein besonderer Stern am Himmelszelt und wache über alle Geschöpfe auf der Erde. Mein Name bedeutet „seit für immer“, vor ewigen Zeiten habe ich erkannt, dass ich – wie auch alles andere im Universum, das war, ist und sein wird – mit allem um mich herum in der göttlichen Trinität verbunden bin. Die Yoruba bezeichnen diese alles umfassende Lebenskraft als Ase.

Lange habe ich beobachtet, wie das Geschehen auf der Welt immer schneller und schneller wird, besonders in Gegenden, wo die Menschen ihre Verbindung zur Natur vergessen haben und stattdessen seltsame Gegenstände aus Papier mit Abbildnissen ihrer Ahnen, Metall oder Erdöl verherrlichen. Jedoch gibt es auch einige Wenige unter ihnen, die sich ihrer göttlichen Herkunft bewusst sind. Mit Hilfe ihrer vielfältigen Talente und Fähigkeiten, versuchen sie, auch in ihren Mitmenschen das Bewusstsein um die Einheit in der unsichtbaren göttlichen Verbindung hervorzurufen...

In der Dualität des Alleinseins und der Einsamkeit gefangen, in einer „Spannung zwischen gegensätzlichen Polen, zwischen dem Einen und dem Andren: Leib – Seele, Mann – Frau, Freude – Schmerz, Gesundheit – Krankheit, Geburt – Tod“ (Scholl, 2006, S. 195), in der falschen Vorstellung konditioniert, sich nur für das Eine *oder* das Andere entscheiden zu können bzw. müssen, im Glauben dass auch „Gott demnach allein (sei); denn es gibt ja nur einen einzigen Gott“ (Boff, 1990, S. 18) ging das Wissen um Gemeinschaft, Einheit und eine alles umfassende Verbindung verloren. Dreermann erklärt den Verlust über das Wissen um die Einheit mit der „Zerstörung des Mythos, (...) die innigste Brücke zwischen Mensch und Natur zerschlagen. Wenn die Griechen von Asklepios erzählten, meinten sie *auch* Sonne und Mond, Nacht und Tag, Fluß und Berg; wenn die Ägypter von Osiris, Seth und Isis sprachen, meinten

¹ Hausa: tàur.aar.òò, Boko: tauraro = Stern

² Susanne Wenger: Yoruba Terminus: „in alten längst vergangenen Zeiten“, oder „am Beginn der Zeit“ (...) „seit für immer“ (Denk, 1995, S. 18-19)



sie *auch* Nil, Wüste und Kulturland; wenn sie von Horus oder Amun sprachen, meinten sie *auch* die Sonne und den Wind – die Natur war ihnen *Symbol* des Göttlichen.“ (Drewermann, 1984, S. 142)

Auch die Yoruba wissen um die spirituelle Verbindung allen Seins. Sie manifestieren die sakrale Ebene mittels der profanen, opfern den Spirits Früchte der Erde oder Bäume und weitere Gaben, verwenden Trommeln, die mit der Haut von Tieren bezogen wurden, um Gottheiten zu rufen. Sie treten mit ihnen mittels Kleidung, Schmuck, Kalebassen, Tänzen, Gesängen sowie weiteren Elementen, welche die Natur und Spirits ihnen vermittelten in Verbindung, um Rituale zu vollführen und um in eine tiefe spirituelle Verbindung mit den Gottheiten geführt zu werden. Künstler verwenden ihre Pinsel, Stifte oder Apparate, um die unendliche Schönheit und Vielfalt der spirituellen Welt auf Papier zu bringen, um sie so mit der Welt zu teilen.



Bevor ich näher auf die drei Künstler eingehe, möchte ich auf die Phänomene der Einsamkeit in der Dualität, des Entweder-Oder sowie der Einheit in der Drei eingehen.

Bereits im Jahre 1624 schrieb der englische Schriftsteller John Donne in seiner Meditation 17 „No man is an island, entire of itself“ (www.poetry-online.org/donne_for_whom_the_bell_tolls.htm), niemand ist eine Insel, also niemand ist allein. In der Dualität gefangen vergisst man jedoch leicht die versteckte Bedeutung des Wortes Allein, nämlich des All-Eins Seins. Der Mensch sehnt sich danach, die Dualität hinter sich zu lassen und zum Ursprung, der Einheit, der Drei zurück zu gelangen. Niemand ist eine Insel, wir sind alle auf eine unsichtbare Weise miteinander verbunden. Unsere Vergangenheit, unsere Gegenwart und unsere Zukunft, unsere Handlungen, unsere Kultur und unsere Geschichte sind miteinander verwoben zu einer allesumfassenden Einheit.



„Gäbe es nur einen einzigen, das heißt: einen einsamen Gott, dann existierte am Ende von allem die Einsamkeit. Hinter dem gesamten Universum mit all seiner Vielfalt und Harmonie stünde nicht Gemeinschaft, sondern schlichtweg Einsamkeit.“ (Boff, 1990, S. 23) Zahlen kommen in allen Kulturen und Religionen besondere Bedeutungen zu. Speziell die Drei repräsentiert als uraltes Symbol die Vielheit, die sich wieder zur Einheit schließt, etwas Heiliges vermittelt und göttliches Denken und Ordnen offenbart. (vgl. Scholl, 2006, S. 17) Die Vereinsamung der Eins stellt eine in sich geschlossene, ungeöffnete Uniformität dar, die Zwei verkörpert die Dualität, die Gegensätze des Entweder-Oder, der Trennung des einen *oder* des anderen, welche keine Gemeinschaft zulässt. Die Zwei gilt als Trennung und Scheidung von der Eins, und die Drei somit als Symbol der wiedergewonnenen Ganzheit. Sie steht als Synthese des einen und des anderen der Eins näher als der Zwei, die das Eine und das Andere, den Gegensatz symbolisiert. Die Drei löst die Einsamkeit der Eins auf, überwindet die Trennung und Dualität der Zwei und wird zu einem Symbol der Wiedervereinigung. Sie gilt als uraltes Symbol der Vielheit, die sich wieder zur Einheit schließt. (vgl. Boff, 1990, S. 23, Scholl, 2006, S. 17-18)

Seit unzähligen Jahren sind die Menschen auf der Suche, die Einsamkeit der Eins zu überwinden und in die Gemeinschaft und Einheit der Drei zu gelangen. In der Drei wurde diese Einheit verschlüsselt, in der Drei verbirgt sich das mannigfaltige Geheimnis des Göttlichen, in der Drei verbirgt sich die transzendente, dem menschlichen Verstand überschreitende Wirklichkeit. Wenn also die Drei, die Trinität, das Göttliche sowie die darin enthaltene Einheit und Gemeinschaft repräsentiert, und der Mensch als Bildnis des Göttlichen gilt, ist somit auch der Mensch aufgerufen, in Gemeinschaft, Einheit und einem offenen, wechselseitigen, reichhaltigen und vielfältigem Zusammenleben zu agieren. (vgl. Boff, 1990, S. 18-20, Scholl, 2006, S. 195-196) Denn „nur wer zu der ursprünglichen, sinnlichen Evidenz dieser archetypischen Dreifaltigkeitssymbolik zurückkehrt, wird verstehen, wie sehr in der alten Mythologie triadische Bilder dazu dienen konnten, das Wesen des Göttlichen, die Aseität, das Sein aus sich, des Göttlichen vor Beginn aller Welt und im Anfang aller Welt erfahr-



bar zu machen.“ (Drewermann, 1984, S. 126) Die Trinität sei somit keine Erfindung des menschlichen Geistes sondern aufgrund ihrer Vollkommenheit, die alles umfasst, vielmehr ein Hinweis auf die „Einheit der Götter untereinander und in sich sowie auf die Vielfalt ihrer Erscheinungs- und Offenbarungsformen für uns“ (Scholl, 2006, S. 37), was eine Existenz des Göttlichen voraussetzt.

So offenbart sich Gott im Christentum drei Personen, die Welt wird in Himmel, Erde und Meer geteilt, die Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, der Tag in morgens, mittags und abends, die Wirklichkeit in Maß, Zahl und Gewicht, es gibt immer drei Sieger, ein Märchen unterteilt sich in Kunde, Nachricht und Verkündigung, drei Geschwister sind die Hauptakteure, drei mal muss man anklopfen, drei Wünsche erfüllt die Fee. Im Alten Testament ist Jona drei Tage und Nächte im Bauch des Fisches, drei Tage wandert Israel ohne Wasser durch die Wüste, Ninive ist eine so große Stadt, dass man drei Tage zum Durchwandern benötigt. Drei Sterndeuter aus dem Osten kamen im Neuen Testament, drei Tage hielt sich Jesus als 12-Jähriger im Tempel auf, am dritten Tage war Jesus auferstanden, es gibt drei große monotheistische Religionen. (vgl. Scholl, 2006, S. 9, 17-22) Im Christentum, das sich selbst als eine der wiederum drei großen monotheistischen Religionen sieht, wird der Trinität von Gott, Jesus und dem Heiligen Geist eine zentrale Bedeutung zugesprochen.

Usener spricht von einer „Götterdreiheit (die) (...) für die Tempel des alten Aegyptens geradezu Regel“ (Usener, 1966, S. 33) war. Scholl ergänzt, dass antike Götter stets zu dritt auftraten, Anu (Wasser), Enlil (Luft) und Ea (Erde) in Babylonien, die Heilige Familie im alten Ägypten bestand aus Osiris, Isis und Horus, Brahma, Vishnu und Shiva bildeten die indische Trimurti AUM, es gibt drei Gestalten des Sonnengottes Re in Helipolis – Re ist Cheper im morgendlichen Aufgang, Re in der mittäglichen Strahlkraft im Zenit und Atum in der Vollendung am Abend. Die Vorstellung, dass der Eine Gott sich zu Vielen gemacht hat, um zugleich Einheit und unendliche Vielfalt der göttlichen Wirklichkeit auszudrücken, ist ein zentraler Aspekt im alten Ägypten. (vgl. Scholl, 2006, S. 18-24)



In vielen Religionen wird einer Vielzahl an Gefühlen und Aspekten ein Gott zugeschrieben. Sogar im Christentum gibt es Gott und den Teufel, eine Heerschar von Engeln sowie eine stark ausgeprägte Marien- und Heiligenverehrung. (vgl. Scholl, 2006, S. 180) Wie Ase, das alles durchzieht und miteinander verbindet, sollen nicht die genauen Abgrenzungen des Mono- und Polytheismus diskutiert werden, sondern vielmehr das Herausfühlen einer Einheit und Vielfalt zwischen den Religionen im Vordergrund stehen.



Im gesamten, durch Ase belebten Kosmos, entfaltet sich der Schöpfungsprozess noch immer. Das Göttliche kriert nach wie vor Leben und will aus ihrem gesamten Wesen heraus ausstrahlen. Der Mensch soll sich an dem Schöpfungsakt beteiligen und mittels Ritualen oder Kreativität regulierend eingreifen. Er soll seine eigenen individuellen Fähigkeiten ausüben, um sich in der Gemeinschaft dem Miteinander hinzugeben, um das Göttliche in sich aufzunehmen, damit es sich aus der Vielzahl des Einzelnen zu einer Einheit, der Trinität, vereinigt und sich entfaltet. (vgl. Boff, 1990, S. 70-71, 78, 133, Kremser, 2006, S. 485-487)

Barack Obama spricht in seiner Friedensnobelpreis Rede von der Expansion der moralischen Imagination, sich selbst in der Situation anderer Menschen hinein zu versetzen, sich die Ähnlichkeit und Verbundenheit zwischen den Menschen vorzustellen, aber seine eigenen Wurzeln nicht zu verlieren. „And yet, I do not believe that we will have the will, the determination, the staying power, to complete this work (peace, Anm.) without something more – and that’s the continued expansion of your moral imagination; an insistence that there’s something irreducible that we all share.

As the world grows smaller, you might think it would be easier for human beings to recognize how similar we are; to understand that we’re all basically seeking the same things; that we all hope for the chance to live out our lives with some measure of happiness and fulfillment for ourselves and our families.



And yet somehow, given the dizzying pace of globalization, the cultural leveling of modernity, it perhaps comes as no surprise that people fear the loss of what they cherish in their particular identities – their race, their tribe, and perhaps most powerfully their religion.” (nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1221)

Sich zu wandeln, ohne dabei die eigenen Wurzeln aus den Augen zu verlieren, ist der zentrale Aspekt dieser Arbeit.

Thompson gelingt in *Flash of the spirit* eine treffende Feststellung über die Wandlungsfähigkeit der in religiösen und kulturellen Elementen so reichhaltigen Yoruba Kultur, die stets in ihrem Ursprung verwurzelt ist: „sheer artlessness may bring a culture down but a civilization like that of the Yoruba, and the Yoruba-Americans, pulsing with ceaseless creativity richly stabilized by precision and control, will safeguard the passage of its people through the storms of time.“ (Thompson, 1984, S.97)

Um diese Verbindung zu verdeutlichen, werden drei Künstler verschiedener Herkunft und verschiedener Kunstrichtungen mit je drei Elementen der Yoruba Religion mit je drei aus ihren Projekten sich heraus kristallisierenden Thematiken verbunden. Verknüpft mit der Allegorie des Baumes ergibt sich aus den einzelnen Teilen wieder eine Einheit, eine Vielheit. Der persönliche Werdegang der drei Künstler ist zentral für das Verstehen ihrer jeweiligen Interpretation der Yoruba Religion in ihrer individuellen kreativen Ausdrucksweise.

Der aus Italien stammende Fotograf, Anthony Caronia, reiste nach Kuba, wo er als Sohn Ochosis initiiert wurde und Rituale sowie die Alltagswelt seiner Mitmenschen fotografierte.

Joe Quesada wuchs in New York auf, seine kubanische Abstammung prägte seine Tätigkeit als Chefredakteur bei Marvel Comics. Er integrierte fünf Santeria Gottheiten in einen Daredevil Comic.



Von Kuba aus startete Leandro Soto seinen Weg einer neuen Synkretisierung und Globalisierung der Yoruba Religion indem er unter anderem ägyptische und indische Elemente in seine Malerei und Performancekunst integriert.

Wie bereits vorher bei Thompson thematisiert, sind die Ewigkeit sowie die Verbundenheit der Religion zentral. Umgelegt auf die Allegorie des Baumes sind die Werke Caronias in „Afro-Cuba“ tief verwurzelt im afrikanischen Ursprung, die Transformation der Religion im Stamm, die sich in Quesadas „Daredevil“ widerspiegelt, gipfelt in den Zweigen des neuen Jahrtausends, in den Werken Sotos, welche sich gegen den Himmel, des Göttlichen, der Einheit aller Menschen streckt – immer zutiefst die Wurzeln spürend.

Caronias Fotografien wurzeln tief im afrikanischen Ursprung, seine Natur- und Alltagsaufnahmen spiegeln Vitalität und Beseeltheit der Natur wieder. Als Basis für die zwei weiteren Künstler werden seine Arbeiten mit – Orun – dem göttlichen Ursprung aus allem was war, ist und sein wird – verbunden.

Die Transformation der Yoruba Religion im New York der heutigen Zeit – angelegt an Aye – der sichtbare Bereich, die Welt der Menschen – findet sich in der Comicserie Daredevil – Father wieder.

Sotos Werke strecken sich der Einheit in und aus Ase – der Lebenskraft die alles durchfließt – einer transkulturellen Integration zu einer harmonischen Vielfalt entgegen.

Sowohl Eleggua als auch Osanyin wird die Drei zugesprochen, Eleggua als die Trickstergottheit, die zu Beginn aller Rituale angerufen wird, um den Weg zu öffnen, und Osanyin, Gottheit der Kräuter und des Waldes. (vgl. Murphy, 1988, S. 42-42) Wie die Wurzeln des Baumes und die Basis des Lebens bzw. jeden Rituals steht Eleggua am Anbeginn, während Osanyin von den Baumkronen aus das Geschehen betrachtet und den Weg frei macht für die Entfaltung der Menschen und der Religi-



on. Caronia arbeitet mit den Ursprüngen, den Wurzeln der Religion, die sich in Quesadas Arbeit transformieren und in Sotos Transkulturalität entfalten.



Bäume sind heilig. Sie waren, sind und werden immer das Zentrum einer Gemeinschaft sein. Bäume spenden Schatten, geben Halt bei stürmischem Wetter, ihr Holz beschert uns ein Dach über den Kopf und ein Material um darauf zu schreiben oder zu zeichnen. Bäume sind heilig, sie beherbergen Jahrhunderte an Geschichte und Geschichten. Nicht umsonst wurde in vielen früheren Gesellschaften oraler Tradition der Baum als Ort gewählt, an dem Mythen, Geschichten über Ahnen, Götter oder Alltäglichem an die nächste Generation weitergegeben wurden. Bäume sind heilig, sie bergen unendliches Wissen in sich. Ihre Blätter beinhalten Medizin, ihre Wurzeln breiten sich tief in das Erdinnere aus und erreichen flüssige Schätze – Wasser, ihr Stamm ist fest und gibt Halt zum Anlehnen, ihre Zweige strecken sich hoch zur Sonne empor, um neues Leben zu empfangen.

„Those trees were sacred to the Omaticaya in a way you can't imagine. (...) What we think we know – is that there's some kind of electrochemical communication between the roots of the trees. Like the synapses between neurons. Each tree has ten to the fourth connections than the human brain. (...) It's a network – a global network. And the Na'vi can access it – they can upload and download data – memories (...) The wealth of this world (...) it's all around us.“ Sigourney Weaver als Dr. Grace Augustine, Avatar

4.2 Die Trinität der Künstler

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in den biographischen sowie künstlerischen Werdegang der drei Künstler. Weiters erfolgt eine einleitende Erklärung über die Thematiken, welche sich aus den Werken heraus kristallisieren.



4.2.1 Anthony Caronia

Die Wurzeln des Treenity of Art – Baumes werden von Anthony Caronia repräsentiert. In seinen Bildband „Afro-Cuba“ dokumentiert er den Alltag und die gelebte Praxis von Santeria Anhängern im heutigen Kuba. Bewusst hielt er die Fotografien in Schwarz-Weiß, um mittels der Dualität von Licht und Schatten die Wirkung der dargestellten Motive zu verstärken. Caronia beschreibt im ersten Teil des Buches seine Erfahrungen mit Santeria, welche als teilnehmende Beobachtung eines „Laien“ gesehen werden können. In seinen Fotografien ist immer wieder die starke Bindung zur Natur als auch die lebendige, ausdrucksstarke bildhafte Darstellung von Orun, den Orishas, sichtbar. Das Konzept der Trinität – Einsamkeit, Dualität und Einheit – ist sowohl auf jeden Künstler für sich, als auch auf alle drei übertragbar.



Anthony Caronia wurde 1968 in Rom als Sohn eines sizilianischen Vaters und einer amerikanisch-bulgarischen Mutter geboren. Bereits im Alter von zwölf Jahren begann er sich für andere Kulturen, besonders die Afrikanischen, zu interessieren. Dieses Vorhaben wurde zudem gefördert durch langjährige Aufenthalte während seiner Kindheit und Jugendzeit in England, Malta, Saudi-



Abbildung 7 - Anthony Caronia

Arabien, Qatar, den USA und Mexiko. In Qatar entdeckte er seine Liebe zur Fotografie, als er die Modernisierung der Beduinen dokumentierte. Caronia studierte an der American University in Rom sowie Fotografie an der School of Visual Arts in New York.

Während eines vier-jährigen Aufenthaltes in Kuba lernte er die Welt der Yoruba Religion kennen und wurde als Sohn Ochosis initiiert. Seine Fotografien sind durchdrungen von Vitalität, Lebenskraft und einer tiefen Verbundenheit den Orishas in



seiner reinsten Form. (vgl. Caronia, 2010, S. 7, www.anthonycaronia.net/eng/, www.anthonycaronia.net/eng/curriculum_anthony_caronia.pdf)

4.2.2 Joe Quesada

Die Repräsentation der fünf Gottheiten Eleggua, Ogun, Chango, Oya und Osun in Joe Quesadas Comic „Daredevil“ stellt den stabilen Stamm des Baumes dar. In Quesadas Vision und Darstellung der Spirits leben die Santerians im heutigen New York. Sie helfen dem Hauptcharakter Daredevil nach anfänglichen Startschwierigkeiten bei der Bekämpfung des Bösen in der Stadt. Quesada greift in seinen Zeichnungen nach Wurzel-Elementen der Religion und strebt eine sich beginnende Einheit der Religion und Aye, der menschlichen Welt – hier repräsentiert durch das New York der Gegenwart – an. Jedoch ist die Dualität zwischen Gut und Böse, die Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft sowie die Transformation der Charaktere selbst, als auch deren Darstellungsformen durch den Zeichner Quesada im Buch stark spürbar.



Joe Quesada wurde am 12. Jänner 1962 als Joseph Quesada, Sohn kubanischer Immigranten, in Queens, New York geboren. Wie auch Spiderman's Alter Ego Peter Parker wuchs er in Jackson Heights, Queens, auf. Durch das Lesen von Spiderman Comics als Kind kam er das erste Mal mit Marvel Comics in Berührung. Der Schmelztiegel Queens prägte Quesada und schürte seine Kreativität. Die enorme Diversität, Vielfalt an



Abbildung 8 - Joe Quesada



Kulturen und Erfahrungen in seiner unmittelbaren Umgebung formten ihn genauso wie die Tatsache, dass seine Mutter, eine praktizierende Santeria Anhängerin, ihn in Kontakt mit der afro-karibischen Religion brachte.

1984 machte er seinen BFA Abschluss in Illustration an der New York School of Visual Arts. Als Künstler wurde er anschließend sowohl für DC Comics als auch Marvel Comics tätig. Zehn Jahre nach seinem Universitätsabschluss gründete er 1994 mit seinem Freund Jimmy Palmiotti den Event Comics Verlag. (vgl. Quesada, 2006, www.santerians.com/jquesada.html)

4.2.3 *Leandro Soto*

Als Performancekünstler bezieht Soto stets mehrere Ebenen in seine Arbeit mit ein. Die Vielfältigkeit seiner Arbeit ist auch in seinen gemalten Bildern zu sehen. Durch seine Reisen und längeren Aufenthalte in unterschiedlichsten Ländern schuf sich Soto einen immer offeneren Zugang zur Kunst. Egal, ob er jetzt moderne Computer mit der uralten Tradition der Bücher verknüpft, oder Elegua in die Form von Mickey Maus schlüpfen lässt, der Künstler versucht stets eine Synthese herzustellen. Im Gegensatz zu den anderen beiden Künstlern sind seine Werke nicht in Form von Büchern erhältlich. Als Student hat man die Möglichkeit bei einer seiner Gastprofessuren zuzuhören, ihn als Besucher einer seiner Performances oder Installationen zu beobachten oder seine Bilder auf seiner gut aufbereiteten Homepage www.leandrosoto.com/index.html zu bewundern.

~~~~~

Soto wurde 1956 in Cienfuegos in Kuba geboren und wuchs wie auch Quesada in einem afro-kubanischen Umfeld auf.

Nach seinem Abschluss in Malerei und graphischer Kunst an der National School of Art in Havanna begann er 1982 am Graduate Art Institute der Universität Havanna zu unterrichten. Er war, beginnend mit 1981, eine wichtige, richtungsgebende Figur der *Volumen Uno* Kunstbewegung in Havanna, welche in den 1980er Jahren maßgeb-



lich die kubanische Kunst beeinflusste. Mit José Bedia und Carlos Cárdenas gilt Soto als Teil der *1980 generation* kubanischer Künstler.

Soto gilt als erster Performance- und Installationskünstler Kubas. Ein weiterer seiner Pionierschritte war die Integration seiner afro-kubanischen Wurzeln in seine Kunst, ein Schritt, an den sich bis dahin niemand wagte.



Abbildung 9 - Leandro Soto

Sein weiterer Werdegang führte in 1988 nach Mexiko, wo er

für indigene Kinder der Maya-Chontal Gemeinde die interdisziplinäre Kunstschule El Tesoro de Tamulté ins Leben rief. Anschließend unterrichtete er an der Arizona State University, der State University of New York, dem Mt. Holyoke College, der University of Havana, dem College of Arts in New Delhi, dem Whittier College, der Ohio State University sowie der University of Mass. (vgl. [www.west.asu.edu/soto/](http://www.west.asu.edu/soto/), [www.leandrosoto.com/leandro-soto-artist-bio.html](http://www.leandrosoto.com/leandro-soto-artist-bio.html), [proust.library.miami.edu/findingaids/?p=creators/creator&id=306](http://proust.library.miami.edu/findingaids/?p=creators/creator&id=306), [proust.library.miami.edu/findingaids/?p=collections/findingaid&id=103&q=&rootcontentid=6497#id6497](http://proust.library.miami.edu/findingaids/?p=collections/findingaid&id=103&q=&rootcontentid=6497#id6497))

#### 4.3 Transzendente Treenität

Die Grenzen von Orun, Aye und Ase, sowie den Wurzeln, dem Stamm und der Krone des Baumes können nicht voneinander getrennt werden. Sie verschwimmen ineinander, sind miteinander verbunden und stehen in einem reziprozitären Verhältnis zueinander. In der Dualität findet sich Einsamkeit wieder, in der Einsamkeit kann wiederum plötzlich die Gemeinschaft und Einheit hervortreten.



#### 4.3.1 Die Einsamkeit des Einen als Gegenstück zu Orun

Orun – im Westen oft mit Himmel vereinfacht übersetzt – ist der göttliche Ursprung allen Seins. Alles was war, ist und sein wird entsteht aus Orun. Er wird von den Orishas, Ahnen und weiteren Geistwesen bewohnt. Olodumare kreierte alles Leben auf der Welt, auch Ase, die Lebenskraft und das Wissen. (vgl. Drewal, 1992, S. 27, Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 14) Dem gegenüber steht Caronia selbst. Als Sohn des einsamen Jägers Ochosi irrte er viele Jahre in den verschiedensten Ländern der Welt umher, um seine Wurzeln, seinen Ursprung zu finden, die Einsamkeit zu überwinden. Die Wurzeln des Baumes also, die Herkunft, der Ursprung, die Heimat zu finden ist sein Ziel.

In Kuba angekommen, fühlte er sich gleichzeitig zu Hause angekommen. Er war fasziniert von dem göttlichen Wissen, der Reziprozität zwischen Menschen und Götter. Die Menschen brauchen die Orishas, um ihre Balance zu erhalten, die Orishas wiederum benötigen die Opfergaben und Gebete der Menschen, um ihre göttliche Essenz zu erhalten. Dies scheint einer der Hauptgründe, warum Caronia hauptsächlich Fotografien von den Orishas im Körper der Menschen machte.

Caronias Suche erinnert auch an die Yoruba der Middle Passage. Cosentino beschreibt eine Mythe, welche ihn von einem Interviewpartner erzählt wurde. Während der Überfahrt wurde nicht nur das spirituelle Wissen der Religion in den Köpfen der Babalawos erhalten. Es wird auch erzählt, dass manche Yoruba



Abbildung 10 - Einsamkeit (Caronia)



Steine und Muscheln der Orishas solange verschluckt und ausgeschieden haben, bis sie Kuba erreichten. Dort errichteten sie neue Altäre. (vgl. Cosentino, 2009, S. 350) Dies bezeugt auf eindrucksvolle Weise das Bedürfnis der Menschen nach ihren Wurzeln und der tiefen Verbindung zur spirituellen Welt.

„Ein Glaube kann nicht bezwungen werden. Diejenigen, die einen haben, werden ihn niemals verlieren. Sie werden vielmehr danach streben, ihn an einem angemessenen Ort zu bewahren – sei es im Verstand, im Handeln oder im Gefühl. Einen Glauben zu haben, bedeutet auch, nicht zu vergessen, woher wir kommen und wohin wir gehen.“ (Caronia, 2010, S. 7)

#### *4.3.2 Die Dualität der Zwei im Marktplatz Aye*

Welch bessere Stadt für den Marktplatz Aye wählen, als den Schmelztiegel New York? Welch besseres Sinnbild für den Ort des Handels, der Dualität, der Gegensätze als diese Metropole? Welcher Ort ist besser geeignet für die Transformation des Stammes der Religion in einen neuen Abschnitt der Religion, in einem neuen Jahrtausend?

Die Yoruba haben das Sprichwort, die Welt ist der Marktplatz, die andere Welt ist zu Hause. Orishas beschützen Menschen, Tiere, Pflanzen und Dinge als greifbare Auslebung des Göttlichen und greifen regulierend in die Bereiche der Menschen ein. Das Leben wird als Reise gesehen, deren Ziel es ist, die Balance herzustellen und zu erhalten. Ein langes Leben soll gefüllt sein mit Frieden, Reichtum und Wohlstand, als auch mit der stetigen Suche nach Weisheit, Wissen und dem Erlangen eines guten Charakters. (vgl. Drewal, 1992, S. 27, Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 15-16)

Die Welt als Marktplatz, in der es stets um kaufen und verkaufen, positiv und negativ, Krankheit oder Gesundheit, Freude oder Leid geht wird immer ein Gegenstück benötigen. Solange er die Dualität nicht überwunden hat, scheint der Mensch die Dunkelheit zu brauchen, um die Glückseligkeit schätzen zu wissen. Er benötigt das Verdorrte, um Schönheit bewundern zu können, Einsamkeit um wahre Liebe zu er-



kennen. „Symbols of order require symbols of transgression in order to exist; (...) For each of the critical categories that the Yoruba discuss positively, there has to be the possibility of its absence.“ (Leuthold, 2011, S. 199) Leuthold sieht die Dualität jedoch nicht als unüberbrückbar, sondern vielmehr als notwendigen Widerspruch, der wiederum eine Einheit bildet. (vgl. Leuthold, 2011, S. 201)

Quesada versteht es wunderbar, jahrtausendealte Götter in eine sehr moderne Welt zu setzen. Den Orishas gegenüber steht ein Superheld. Es dauert seine Zeit, bis sie

ihre Gegensätze überwinden und gemeinsam gegen einen Mörder antreten. Auch haben Murdoch/Daredevil und Nero/Eleggua die Vater-Thematik gemeinsam. Beide haben keine väterliche Leitfigur in ihrem Leben, Mur-



Abbildung 11 - Orishas auf der Fahrt (Quesada)

doch glaubte, sein Vater war ein Schläger für kriminelle Banden und Neros Vater wurde ermordet, als er noch ein Kind war. So versuchen sie umso stärker das Loch zu schließen, das diese Lücke hinterlassen hat, indem sie das Böse bekämpfen.

Das Schlagwort des Comics bzw. das Schlagbild zeigt die Gottheiten auf modernen Motorrädern und Autos.

Ohne dem bewussten Erkennen der Dualität kann man Negatives nicht überwinden und nicht in die Einheit der Drei gelangen.



### 4.3.3 Die Vereinigung der Drei durch Ase

Yoruba bezeichnen Ase als die „power to make things happen“. (Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 16)

Olodumare hauchte Allem Leben ein und somit auch Ase, Göttern, Ahnen, Menschen, Tieren, Pflanzen, Flüssen usw. Selbst in Worten, Tänzen, Gebeten oder Flüchen ist Ase enthalten. Durch Opfergaben oder Gebete kann es verstärkt werden. Auch in der Kunst kann diese göttliche Essenz hervorgerufen werden. Alles ist miteinander verbunden, so auch die Menschen mit ihrer Vergangenheit, den Ahnen. Durch sie sind sie am Leben, ihnen müssen sie Ehrerbietung erweisen, sie lehrten sie, auch eine gute Welt für ihre Nachfahren zu hinterlassen. (vgl. Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 16, Murphy, 1988, S. 8)

Soto nutzt diese alles verbindende Lebensenergie, indem er die Orishas auf eine neue Stufe ihrer Entwicklung bringt. Durch sehr farbenfrohe, bunte, teils chaotisch wirkende Bilder sowie Performances lässt er die Gottheiten zu sich sprechen und drückt diese mittels seiner ureigensten Kreativität aus. Er lässt die Zweige der Yoruba Religion in ein neues Zeitalter hinaus wachsen, indem er unterschiedlichste Elemente und gesellschaftliche Ideen miteinander verknüpft und die Essenz Olodumares so noch mehr Menschen zugänglich macht und versucht dessen Geschichte näherzubringen.



Abbildung 12 - Art as a shamanic journey (Soto)

„For me art is always a system of relationships, a careful equilibrium between one thing and another, call it nature, spirit, society, psyche or the individual. (...) Aiming



always at a synthesis and integration of values, my purpose is to significantly contribute to cross-cultural understanding." ([www.west.asu.edu/soto/](http://www.west.asu.edu/soto/))

#### 4.4 Ase expressed in divine creativity

Obwohl jeder Künstler nur eine Momentaufnahme, also einen kleinen Ausschnitt der Geschichte der Yoruba Religion aufzeigt, ergibt sich aus den einzelnen Teilen wiederum ein harmonisches Ganzes.

##### *4.4.1 Fotografie des Sichtbar-Machens von Licht und Schatten*

„Als Nicéphore Niépce im Sommer 1826 das erste fotografische Bild erzeugte – er nannte es ‘Heliographic’ -, war auf der Zinnplatte lediglich eine Abstrahierung des Motivs zu sehen. Die von ihm angewandte Technik gestattete ihm, die Umrisse der Natur in einer undifferenzierten Licht-Schatten-Zeichnung festzuhalten.“ (Schöttle, 1978, S. 5) Die Natur, wie auch die Umwelt in ihrer mannigfaltigen Schönheit und Einzigartigkeit für einen Augenblick festzuhalten, ist seit jeher ein Bedürfnis der Menschheit. Charles Baudelaire befürchtet 1859 jedoch, dass der Technik der Fotografie mehr Bedeutung zukommen könnte, als dem Motiv selbst. Er verlangt, „Die Fotografie muss deshalb zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, der Wissenschaften und Künste Dienerin zu sein...“ (Schöttle, 1978, S. 7) Auch der deutsche Regisseur Wim Wenders, der - obwohl selbst erfolgreicher Filmemacher - in Fischers Werk „Schattenlicht“ beklagte, „Im Konsumzeitalter, das ohne Unterlass Bilder im Überfluss produziert, ist das Sehen aus der Mode gekommen.“ (Fischer, 2003, S. 5)

Wie die Dualität von Licht und Schatten herrscht auch eine duale Spannung zwischen Kreativität und dem Verlust des wahren Sehens in der globalisierten Welt. Bilder sollen als Zentrum moderner Kommunikation Wissen vermitteln und unterhalten. Jedoch wird in der täglichen Flut an neuen – auch bewegten – Bildern, das bewusste Sehen, Verstehen und die Zeit zum Innehalten immer seltener. (vgl. Schöttle, 1978, S. 7, Fischer, 2003, S. 5)



In der Verschmelzung der Dualität zur Einheit kann die „Fotografie als zündender Funke der Kreativität“ (Schöttle, 1978, S. 7) im bewussten Wissen dieser Verbindung helfen, das Ungesehene zu erkennen, „das Marginale von der Peripherie in den Fokus“ (Fischer, 2003, S. 5) zu rücken. Fischer spricht vom „Augenblick des Erkennens dessen, das zwischen Licht und Schatten liegt“ (Fischer, 2003, S. 5) dem die vollkommene Aufmerksamkeit gehört. Trotz seines Status als Kultur-Fremder versteht es Caronia, in eine bunte Welt voller Geheimnisse, Farbenpracht, Verbundenheit zur Natur und zur unsichtbaren Ebene einzutauchen und diese sichtbar zu machen. Der Sohn Ochosis – der einsame Jäger – ist auf der Suche nach seinen Wurzeln und den Wurzeln der Orishas. Er erfasst in seinen Bildern die tiefgreifende Transformation der Religion nach der Dematerialisation durch die Sklaverei zur Stärkung und Nahrung der afrikanischen Wurzeln. Die ehemalige Einsamkeit während der Sklaverei scheint in seinen Fotografien nun überwunden und gestärkt zu sein durch das Wissen um die Verbundenheit mit der eigenen Herkunft.

In den ausdrucksstarken Schwarz-Weiß-Bildern entfaltet sich der wahre Geist und Sinn der dargestellten Szenen. Die Intimität und Nähe der Portraits dienen als „fotografische Darstellung von Glauben und Mut.“ (Caronia, 2010, S. 7)

Durch die Schwarz-Weiß-Technik soll die Fantasie des Betrachters angeregt werden. Er soll sich Zeit nehmen zum Inne halten und Nachdenken. Lärm und Hektik sollen abgestreift werden. Ein Gespür für Farben, Geräusche, Gerüche, Musik, Wärme soll geweckt werden. Die Schwarz-Weiß-Fotografien sollen dem Betrachter ermöglichen, diese Empfindungen selbst herauszulesen, zu spüren und nicht vorzugeben. Für Fischer liegt in der Schwarz-Weiß-Fotografie eine Ästhetik und Poetik, die „das Phänomen von Licht und Schatten, die Dramaturgie von Helligkeit und Dunkelheit, die Atmosphäre der Dämmerung, die Schwelle vom gerade noch zum gleich nicht mehr Sichtbaren, das Detail in der Auflösung von Gegenständlichkeit“ (Fischer, 2003, S. 5) sichtbar macht.

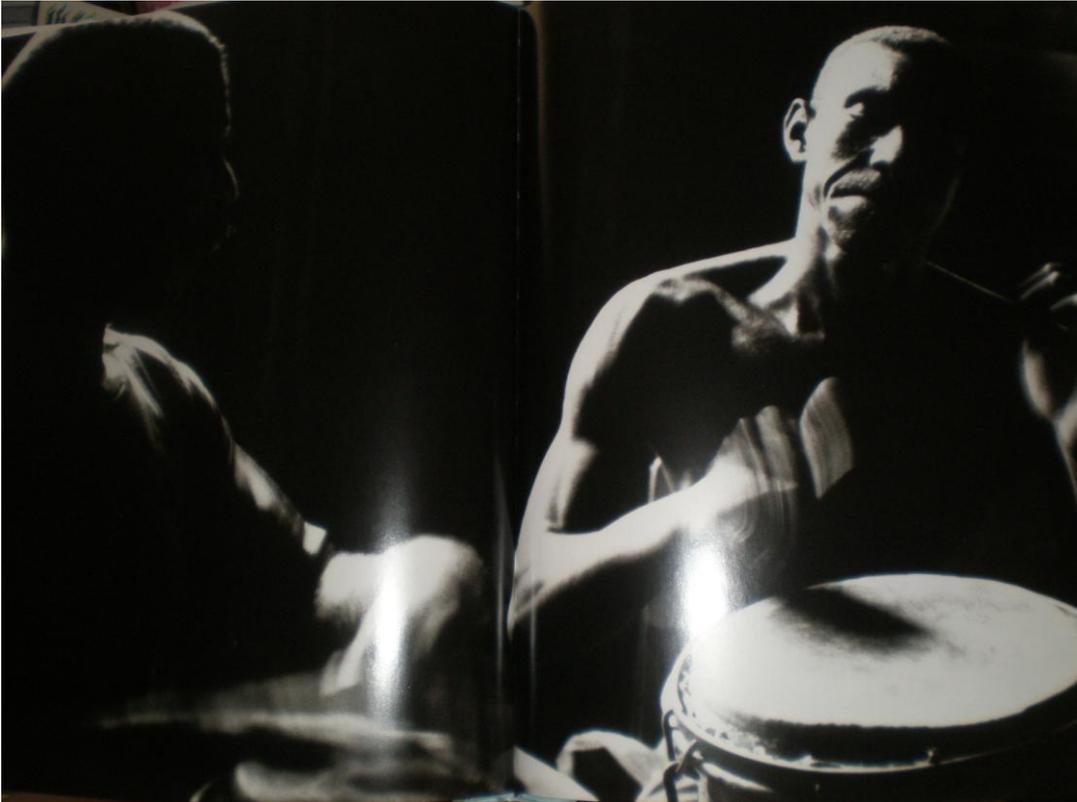


Abbildung 13 - Trommler (Caronia)

Caronia fängt in Abbildung 12 wunderbar den von Fischer erwähnten „Augenblick des Erkennens dessen, das zwischen Licht und Schatten liegt“ (Fischer, 2003, S. 5) Obwohl zwei trommelnde Männer dargestellt werden und man als Betrachter weiß, dass sie hektische, kräftige Bewegungen ausführen und laute Geräusche erzeugen, geht durch die Schwarz-Weiß Fotografie eine Stille und Berührtheit aus. Der Hintergrund ist schwarz, das Gesicht des linken Mannes ist nicht zu erkennen. Ein sanfter Lichtstrahl fällt auf die linke Gesichtshälfte und die Armhälfte des zweiten Mannes. Einzig die Trommeln beider Männer sind klar erleuchtet – sie sind das Wesentliche, das Zentrale dieser Fotografie. Die Männer, die die Schläge ausführen, sind zweitrangig. Die Ruhe und Stille, die man empfindet, trotz des Wissens um Trommelgeräusche, versetzen den Betrachter in einen meditativen, ja fast Trance-artigen Zustand. Wäre das Bild in Farbe gehalten, kämen die Hektik und der Geräuschpegel der Szene viel mehr zur Geltung. Der Moment, in dem der angerufene Orisha von einem Menschen Besitz ergreift, scheint spürbar Nahe zu sein.



#### 4.4.2 Comics – oder die Bewahrung afrikanischer Traditionen in fortlaufender Kunst

Lent, McCloud und weitere Forscher sehen den Ursprung von Comics in europäischer Höhlenmalerei, dem Bayeux Wandteppich aus dem Jahre 1066, der auf ca. 50cm x 700cm Länge die Eroberung Englands durch die Normannen von links nach rechts bestickt erklärt oder in ägyptischer Wandmalerei, bei der Bilder schlangenförmig von links unten nach oben gezeichnet wurden. Dort erzählen erstmals Bilder, angeführt in aufeinanderfolgenden Sequenzen eine Geschichte. Das erste Comic Buch wurde Anfang der 1930er Jahre veröffentlicht. (vgl. Lent, 2009, S. 1, McCloud, 1994, S12-14, Eisner, 2004, S. 7)

McCloud definiert Comics als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer.“ (McCloud, 1994, S. 9) Eisner sieht in den aufeinander folgenden Bildern “a means of creative expression, a distinct discipline, an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea. (...) The modern acceleration of graphic technology and the emergence of an era greatly dependent on visual communication makes this inevitable.“ (Eisner, 2004, S. 5) Die Frage nach dem Warum stellt sich, wenn mit Marvel und dessen Chefredakteur Quesada der weltweit größte Comic Verlag die Religion der Santeria aufgreift. „Pure art is essentially tied to the question of purpose—of deciding what you want out of art.“ (McCloud, 1994, S. 169)

Quesadas Mutter war Anhängerin der Santeria Religion, und er wollte mit diesem Massenmedium diese Religion einer breiten Masse bekannt machen. Wie auch die Figur des Daredevils lässt Quesada auch die Hauptfigur der Orishas, Eleggua, ein Doppelleben führen. Bis zu seinem 13. Lebensjahr führte er ein relativ ruhiges Leben an der Seite seines Vaters, eines Latino Rights Aktivisten, und half in Suppenküchen oder beim Bau von Häusern für Obdachlose mit. Nach der Ermordung seines Vaters wandelte ihn ein Santero in Eleggua. Untertags ist er nun zumeist Nero, erfolgreicher sowie vergnügungssüchtiger Geschäftsmann. In Verbindung mit den andren vier



Orishas wird er zu Eleggua. Welche jedoch nun seine wahre Identität und welche seine Maske ist, bleibt dem Betrachter überlassen. In beiden Identitäten tritt er jedoch für Recht und Ordnung ein. „Eine Eigenschaft vieler Masken ist, daß [sic!] nicht genau bekannt ist, was und wen sie darstellen. Sie sollen Geheimnis bleiben. (...) Ihr Träger oder ihre Trägerin verliert unter der Maske ihre Persönlichkeit. Sie sind die Maske selbst, der Gott, der Geist, der Ahne, den sie darstellt. Die Maske nimmt im Tanz Verfolgung auf, sie jagt das Böse, das Krankmachende, sie führt Kriege, sie fällt in Trance, sie stirbt in Ekstase. (...) Heilige Vermummung.“ (Deimel, 1993, S. 28) Der Fokus der Repräsentation ist somit am Kopf, „which is considered the seat of consciousness and moral capacity. For the Yoruba, the entire face is a mirror of the soul. (...) Art that represents the head also functions as a medium between the divine and the human; it communicates between the Ori-Inu, the inner head of ‘destiny’ of the individual, and the Ori-isele, the primal head in heaven.“ (Leuthold, 2011, S 197-199) „The Yoruba say that the orisha, before being born in a body, kneels before Olodumare and chooses its destiny for its life on earth. This destiny is personified as iwa, character (...).“ (Murphy, 1988, S. 10) Da er von klein auf bereits den Ärmeren in der Gesellschaft half, wurde es Neros Schicksal, der Mittler zwischen Menschen und Göttern zu werden. So vermittelt er in dem Comic zwischen den Orishas und Murdoch/Daredevil. In seiner göttlichen Gestalt trägt Eleggua eine breite Haarsträhne über seinem linken Auge, sodass er nur mit seinem Rechten sehen kann. Er muss in der Erzählung für die Balance zwischen gut und böse, Menschen und Göttern sorgen. Ebenso wichtig ist es für das Konzept von Ori, stets die innere Balance zu bewahren.

~~~~~



Neben dem Näherbringen der Orishas einer breiten Masse ist der Erhalt der Yoruba Sprache wohl einer der wichtigsten Aspekte des Comics. Die Rituale, sowie die Kommunikation mit den Orishas, die Tänze und Gebete halfen, die uralte Sprache der Yoruba über Generationen hinweg am Leben zu erhalten. „They have also enriched the linguistic experience of those who are not direct descendants of those enslaved Yoruba, but who have embraced their system of belief as it has survived in the New World. (...) Yoruba has also survived a second journey, that of the Cubans from their island home to the United States. Yoruba words, with some carinations in intonation and written symbol, have survived the incorporation of persons into the Cuban Santería tradition who are neither Cubans nor descendants of the Yoruba.” (Jorge, 1991, S. 112) Schmidt interviewte einige Babalawos, die es zu schätzen

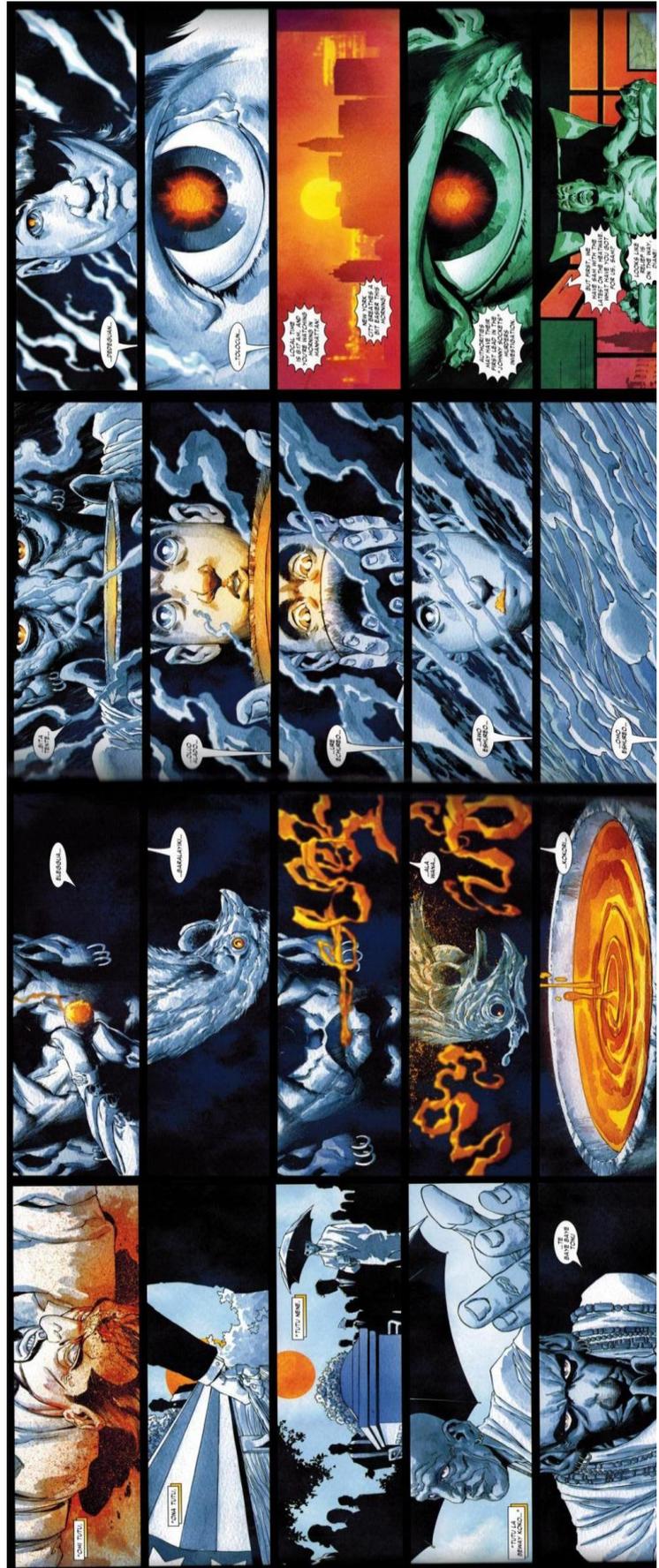


Abbildung 14 – Ritual (Quesada)



wüssten, dass in der kubanischen Tradition alte Yoruba Begriffe erhalten geblieben sind, die in Afrika heute längst verloren wären, wie etwa das Wort Babalawo, Vater der Geheimnisse. (vgl. Schmidt, 2002, S. 153, Deimel, 1993, S. 17) Das Begräbnis von Neros Vater, sowie Neros Wandlung von einem Kind zu Eleggua ist eine wunderbare Visualisierung der Santeria Religion in der sequenziellen Bildsprache. Während des Begräbnisses, einem der bedeutendsten Scheidewege im Leben, kommt ein Santero auf den jungen Nero zu. Er spricht rituelle Worte, bläst den Rauch einer Zigarette und opfert einen Hahn. Dessen Blut tropft in ein mit Flüssigkeit gefülltes Gefäß, aus dem der Junge trinken muss. Rauch steigt auf, er wandelt sich in Eleggua. Die Bildsprache ist faszinierend – der gesamte Comic ist in kräftigen, dunklen Farben gehalten, während das Ritual in Grautönen gezeichnet ist. Einzig der Rauch, die Augen und das Blut des Tieres, die Flüssigkeit sowie Elegguas Augen leuchten orange. Ich interpretiere dies als eindeutige Visualisierung von Ase. Da es einem Nicht-Initiierten untersagt ist, die geheimen, von Ase durchzogenen Worte der Rituale zu wissen oder auszusprechen, werden die Worte des Santero nur im Groben zusammengefasst. Die Beschwörungsformel beginnt mit dem Vergleich zur Natur, kaltem Wasser, er wünscht dem Verstorbenen eine Reise ohne Hindernisse, möge alles ruhig sein, ohne Probleme. Ganz ganz kalt, ganz ganz ruhig, wie die Tautropfen in der Früh, weil es immer so ist. Eleggua, wir reden jetzt mit dir. Die Worte sind in Yoruba geschrieben, jedoch mit spanisch vermischt. Bedeutend ist jedoch, dass der Autor diese Worte gewählt hat und nicht rein englische oder spanische.

4.4.3 Altäre als kreativer Ausdruck von Ase

Das Weltbild der Yoruba besagt, dass der gesamte Kosmos von Ase belebt wird. Alles, das je existiert hat, gerade existiert und existieren wird, ist von der unsichtbaren Lebenskraft durchzogen. Durch rituelle Opfergaben an die Orischas, Tanz usw. kann diese Energie verstärkt werden. Wenn Altäre die Sitze der Götter sind, die Kunst der Yoruba als sakral empfunden wird und somit Ase enthalten, sind dann nicht Altäre eine der kreativsten, persönlichsten Ausdrucksformen göttlicher Schöpfungskraft?



„Art is a primarily visual medium that is used to express ideas about our human experience and the world around us. (...) Art assists us in rituals that promote our spiritual or physical well-being. (...) Art communicates thoughts, ideas, and emotions. Art gives us pictures of deities, or helps us conceive what divinity might be. (...) Art educates us about ourselves and the world around us. Art entertains. (...) As cultural ‘documents,’ artworks can tell us volumes about existing and past cultures.” (Lazzari, Schlesier, 2008, S. 4) Zur künstlerischen Geschichte der Yoruba gehört das Phänomen Kitsch in Kuba. Das Webster Wörterbuch versteht unter Kitsch „something that appeals to popular or lowbrow taste and is often of poor quality (...) a tacky or lowbrow quality or condition“ (www.merriam-webster.com/dictionary/kitsch) Als Nebenprodukt der Kolonisierung wurde Kitsch nicht nur im Alltag der Menschen, sondern auch im Ausdruck der Santeria integriert. Nach den Import-Blockaden der USA mussten sich die Menschen mit vor Ort erhältlichen Mitteln zu helfen wissen. So wurde alles wiederverwendet, was möglich war. Alte Ölfässer wurden zu Trommeln, oder Bagasse, ein Überbleibsel der Zuckerproduktion wurde für die Herstellung von Papier verwendet. (vgl. Camnitzer, 2003, S. xxv) Camnitzer ist der Meinung, dass Kitsch „primarily a form of affectation used to overcome a cultural gap“ (Camnitzer, 2003, S. 17) ist, während Lazzari und Schlesier die Definition um „generalized, superficial, and sentimental“ (Lazzari, Schlesier, S. 15) erweitern. Über Soto, der sich selbst gerne als emotionalen Realisten bezeichnet, befindet Camnitzer, dessen Werke beinhalten das „mystery of memory (...) it is a popular memory in which banality is shamelessly included. (...) Kitsch is part of life and therefore an integral part of art.“ (Camnitzer, 2003, S. 33-34)



Abbildung 15 - Altar (Soto)

Sotos Bilder, als auch seine Performance Kunst wirken immer sehr überladen, sehr bunt, sehr kitschig. Fast lenkt der bunte Teppich und sein farbenfrohes Hemd zu Ehren Yemayas vom eigentlichen Zentrum des Bildes, dem kleinen Altar, ab. Eine kleine Metallkiste ist mit Sand gefüllt. Auf dieser Erhöhung stellt der Künstler eine Kerze, ein Glas mit Wasser, Muscheln sowie Baraja Tarotkarten, welche nach dem Ifa Divinationssystem und Cowrie Muscheln an dritter, unterster Stelle stehen. (vgl. Jorge, 1991, S. 111) Im Zuge seiner Performance verwendet er auch die Kalebasse. Im Kapitel fünf ist die Miteinbeziehung von Kitsch in die Werke von Soto besonders stark zu spüren. Eine schwarz rote Mickey Mouse Figur als Sinnbild für Eleggua zu verwenden, in einem Land, das von den USA – dem Paradies für Kitsch und Disney Figuren schlechthin – eine Importsperre auferlegt bekam, verdeutlicht die Kluft wohl am deutlichsten.

~~~~~

Nicht nur ein Altar im westlichen Sinne, sondern auch die Natur selbst wird als Altar gesehen. Besonders im Zuge der Sklaverei, als es den Yoruba verboten war, ihre ei-



gene Religion und Traditionen auszuüben, wurden Bäume, Felder oder Quellen zu Altären verwandelt, Hügel als Gräber getarnt und mit Paraphernalien, alltäglichen Gegenständen, versehen, um die geheimen, heiligen Erinnerungen zu bewahren. Einer Legende zufolge stürmte die Polizei ein Gebäude, indem Männer mit Panama Hüten saßen, während anderen standen. Zwei Puppen lehnten an der Wand. Da es keine sichtbaren Anzeichen afrikanischer Religion gab, musste die Polizei unverrichteter Dinge wieder gehen. Sofort verwandelten sich die Hüte in Trommeln, die leise gespielt wurden, die Puppen in Statuen der Gottheiten, der Altar war der Raum selbst. (vgl. Brandon, 1993, S. 75, Thompson, 1993, S. 21)

Die Yoruba betrachten ihre Altäre als Gesicht der Götter, ein Ort, an dem sie die Götter ansehen und mit ihnen in Kontakt treten. Die lateinischen Begriffe *altare* sowie *ardere* bedeuten übersetzt Erhöhung sowie Feuer, das zu Ehren der Götter Gegenstände verbrennt. Die Erhöhung ist nicht nur ein wesentliches Element von Altären in westlichen Gesellschaften, sondern auch in der der Yoruba. Als die Yoruba vor Jahrhunderten noch keine Stühle hatten, sorgten Baldachin artig drapierte Stoffe oder (Ton-) Hügel für die symbolische Erhebung wichtiger Objekte eines Altares. Im Christentum gelten Kelche und Behälter für Brot und Wein als Zeichen von Leib und Blut Christi als bedeutende Paraphernalien. Die Yoruba befüllen Gefäße aus Keramik sowie Kalebassen mit kaltem Wasser, um die Orishas zu beschwichtigen und abzukühlen. Um beispielsweise Flussgottheiten wie Oshun zu ehren, wird Flusswasser in ein Tongefäß gegeben sowie Steine aus dem Element der Gottheit hinzugefügt. (vgl. Thompson, 1993, S. 26, 146, Drewal, Pemberton, Abiodun, 1989, S. 26)

Durch den Sklavenhandel veränderte sich zwar die äußere Erscheinungsform der Verehrung und Anbetung der Orishas, nicht jedoch ihre spirituellen Wurzeln. In den Cabildos konnte die afro-kubanische Bevölkerung weiterhin ihre Ahnen verehren, wengleich in Form von Porzellanstatuen katholischer Heiliger, welche sie nach Außen hin verehren mussten. Bis heute erhält sich in Kuba die Tradition, den Hauptraum zum Empfang von Gästen mit einem großen Altar, geschmückt mit katholi-



schen Heiligenstatuen zu dekorieren, die privaten Räume jedoch mit Paraphernalien für die Orishas schmücken. Die in Afrika üblichen menschenähnlichen geschnitzten Skulpturen der Götter wurden in Kuba durch in der Natur vorkommende Elemente ersetzt. Steine, Kreuzungen, das Meer selbst wurden nun zum Sinnbild der Orishas. Die Paraphernalien, welche sorgfältig auf den Altären angerichtet werden, sind nicht nur ein sichtbares Symbol für den jeweiligen Orisha, sowie für seine unsichtbaren Kräfte, sondern auch Hinweise auf die historischen, materiellen sowie künstlerischen Hintergründe der jeweiligen Gruppe. In diesen Objekten, sowie in farblich auf den Orisha bezogene Stoffe ist die Verbindung zu den Gottheiten enthalten. Altäre als Schwellenort des Gebetes, der Kommunikation mit den Orishas, der Hingebung an die spirituelle Welt durch Opfergaben entwickeln sich in der Santeria Tradition immer mehr als sozusagen Arbeitsplatz des Santero. (vgl. Mason, 1994, S. 242, Göltenboth, 2006, S. 110, Brandon, 1993, S. 153, Flores-Pena, 2001, S. 115, Thompson, 1993, S. 20, 30)

Caronia gelang in Abbildung 15 eine sehr berührende Aufnahme zweier Gläubiger. Während ein Mann im Hintergrund hockt, liegt ein weiterer am



Abbildung 16 - Altar (Caronia)

Boden, um den Orishas seine Ehrerbietung zu erweisen. In der rechten Hand hält er eine Kalebasse, der Altar ist mit Blumen geschmückt und dunkelhäutige Puppen in Kolonialstil Kleidung säumen den Altar. Die vorderste Puppe – die Personifikation des Orisha – sitzt und strahlt somit in dieser Position Macht und Autorität aus. Der



Gläubige liegt ehrfürchtig am Boden, in dieser Haltung beweist er Demut vor den Gottheiten und zeigt die tiefe Verbindung der Menschen mit der spirituellen Welt auf. (vgl. Thompson, 1974, S. 80, 191)

#### 4.5 Von der Theorie zur Praxis – Gelebte Religion im 21. Jahrhundert

In den folgenden Kapiteln wird ein kurzer Einblick in den religiös gelebten Alltag der Yoruba Diaspora aufgezeigt.

##### *4.5.1 Von der Feldforschung eines Laien*

Die teilnehmende Beobachtung im Zuge einer Feldforschung gehört zu den wohl wichtigsten Werkzeugen eines Kultur- und Sozialanthropologen. Zwar besitzt Caronia nicht die universitäre Ausbildung eines Anthropologen, doch seine Recherchen im Zuge seines Buches „Afro-Cuba“ können als teilnehmende Beobachtung eines „Laien“ aufgefasst werden. „Anthropologisches Wissen hat seinen Ursprung im ‚Feld‘. Dort findet die Begegnung zwischen Menschen statt.“ (Kremser, 2001, S. 135) Nach der Ära der Lehnstuhl-Anthropologen, wird die Forschung im Feld heute als holistisch angesehen. Die Geschichte sowie die Glaubensvorstellungen im Kontext der jeweiligen Kultur, als auch der Forscher selbst als Teil des Feldes treten in den Vordergrund. Der Forscher kann seine Menschlichkeit in ethnographischen Autobiografien ausleben, indem er nicht nur über die untersuchte Kultur selbst, sondern auch über seine persönlichen Eindrücke, Erfahrungen oder Probleme schreibt. So können diese Werke auch stark künstlerisch ausgeprägt sein. Sie sind das kreative Werk eines Wissenschaftlers und nicht reine Darstellung des Untersuchungsgegenstandes. Dies wirft somit die Frage der nötigen Distanz des Forschers zur Gruppe auf. Um inhaltlich wirklich aussagekräftige Inhalte zu erhalten, muss der Forscher Teil der Gruppe werden. Jedoch ist auch eine gewisse Distanz nötig, um objektiv zu bleiben. Auch das Durchführen von Interviews mit Mitgliedern der Gruppe, sowie das Lesen relevanter Literatur gehören mit zur Forschung. (vgl. Kremser, 2001, S. 137-140, Schmidt, 2008, S. 61, 64, Adejumo, 2004, S. 147) „truth and reality are relative, contextual, and multiple.“ (Adejumo, 2004, S. 147)



Caronia beschreibt, wie er über Brasilien nach Kuba gelangte und dort auf seinen Padrino traf. Bereits als Kind fühlte er sich zu afrikanischen Kulturen hingezogen. Sein erstes Eintreffen in Kuba war für ihn wie eine Rückkehr zu seiner Vergangenheit, viele Erinnerungen kamen hoch, obwohl er noch nie dort war. Caronia schildert die Begegnungen mit seinem zukünftigen Padrino, seinem spirituellen Führer, von seiner Idee, ein Buch über Santeria zu veröffentlichen, wie er als Sohn Ochosis initiiert wurde, ihm neben Wissen über Altäre und der Teilnahme an Zeremonien auch vermittelt wurde, Tiere zu opfern. Sein Padrino lehrte ihn zu erkennen, wenn Spirits sich näherten sowie deren Botschaften zu verstehen und er brachte ihm Divination mit Muscheln bei, die er jedoch nur für sich selbst anwendete. Nach vier Jahren suchte Caronia auch andere Gemeinschaften auf und riskierte nach seiner Aussage sein Leben, als ihm im Zuge eines Rituals seine Lebensenergie abgezogen wurde, um einer sterbenden Person zu helfen. Nach diesem Ereignis entschloss er sich dazu, der Religion den Rücken zu kehren, ein siebenmonatiger Ausstiegsprozess folgte, da er sich seiner Entscheidung nicht sicher war. (vgl. Caronia, 2010, S. 9-17) „Ich hatte grosse [sic!] Erwartungen im Hinblick auf das Universum der Hexerei in dieser Welt. Im Grunde wollte ich sehen, wie Wunder geschehen. Ich erkannte, dass das absolut naiv war. Und es brauchte etliche Frustrationserlebnisse, bis ich lernte, dass ich ORISHAS nicht sehen musste, sondern nur fühlen.“ (Caronia, 2010, S. 13)

~~~~~

„Heute praktiziere ich Spiritualität durch Stille. Ich fand schliesslich [sic!] die Magie, die ich immer suchte, hier, in mir. In diesem Zusammenhang sind die ORISAS Teil von allem (...) Ich begreife Spiritualität als Liebe zu allen Dingen des Lebens, zur Bewegung. Solche Dinge müssen nicht mit einem Namen versehen werden. Der spirituelle Pfad ist Wissen und Transzendenz, und es gibt nur eine Möglichkeit zu transzendieren: indem man lebt.“ (Caronia, 2010, S. 17)



4.5.2 Gelebte Yoruba Religion in den USA

Es scheint kein Zufall zu sein, dass Quesada gerade New York als Ort gewählt hat, in dem seine Orishas für Ordnung und Balance sorgen. Der wohl bekannteste Schmelztiegel der Welt umfasst Migrantengruppen, welche bis heute nach ihnen benannte Viertel haben, sowie in vielfältigen Paraden – wie etwa den Caribbean Carnival, die irische St. Patrick's Day Parade, die Cuban Day Parade oder die Puerto Rican Day Parade – ihre Herkunftsländer feiern. In diesem vielfältigen kulturellen Mix hat sich New York seinen europäischen Einfluss und Charme bis heute erhalten.

In diesem Unterkapitel werden einige ausgewählte Ausdrucksformen – das Oyotunji Dorf, die Yoruba Orisha Baptist Church und der Caribbean Carnival, sowie Botanicas – der Religion im Alltag der Menschen aufgezeigt. Die einzelnen Formen werden jedoch nur kurz angesprochen, da einerseits bereits ausführliche Literatur vorhanden ist (Drewal, Pemberton, Abiodun, 1994, Murphy, 1988, Schmidt, 2002 etc.), andererseits würde eine ausführliche Beschreibung den Umfang der Arbeit sprengen. Im Falle der Yoruba Orisha Baptist Church und des Carnivals wird der Text mit Fotografien meiner eigenen Forschung visuell unterlegt.



So vielfältig wie das Aussehen der Orishas in Quesadas Werk ist, so vielfältig sind die religiösen und kulturellen Praktiken der Yoruba Diaspora. Die Kernaspekte, die Wurzeln des Baumes, sind jedoch überall gleich geblieben. Diese beinhalten „the way of values through honoring ancestors; the way of power through relationships with spiritual beings; and the way of order through divination.“ (Murphy, 1988, S. 8) Schmidt meint, dass afroamerikanische Religionen „weder aus der Mischung von zwei Systemen entstanden noch in einem statischen Augenblick festgefahren (sind). Sie basieren auf einer konstanten Neuordnung von Elementen, je nach den Vorstellungen und Bedürfnissen der Anhänger, die mit unterschiedlichen Stimmen reden und sich mitunter sogar widersprechen. Auf diese Weise entwickelt sich eine afrokaribische Religion, die lange unter dem Namen Santería bekannt war, derzeit in



verschiedenen Richtungen. Kubanische und puertoricanische Gläubige betonen weiterhin die Kraft der Heiligen (daher der Name Santería – die Verehrung der Heiligen), während US-Amerikaner afrikanischer Herkunft die Orishas in den Mittelpunkt rücken und damit auf die Wurzeln der Yoruba-Religion zurückgreifen.“ (Schmidt, 2008, S. 174) Im Anschluss wird näher auf die Yoruba Orisha Baptist Church eingegangen. Diese lässt sich wunderbar auf das Zitat von Schmidt umwandeln. Die Kirche ist ursprünglich protestantisch, verehrt jedoch Heilige. Die in Trinidad übliche Trennung der Religionen wurde in Brooklyn aufgehoben, Christentum, Islam, Kabbalah oder Hinduismus werden unter einem Dach ausgelebt. Die meisten Mitglieder sind, wie das Oberhaupt selbst, dunkelhäutige Migranten aus Trinidad und verehren neben den Orishas auch katholische Heilige, von denen es viele Statuen in der Kirche gibt.

Adefunmi und das Oyotunji Dorf

Zwar befindet sich Oyotunji nicht in New York, sondern in South Carolina, ein kurzer Überblick über den Werdegang soll jedoch einen Aspekt der Yoruba Diaspora in den USA aufzeigen – den der kompletten Rückbesinnung auf den afrikanischen Ursprung der Religion, indem alle Nicht-Yoruba Elemente entfernt werden.

1928 erblickte Walter Eugene King das Licht der Welt. Er wurde Graphik Designer und wurde Mitglied der Katherine Dunham Dance Company. Er gilt als der erste Afro-Amerikaner der in Santeria initiiert wurde, 1959 wurde er als Santero von Obatala initiiert und kehrte als Efuntole Osejeman Adefunmi in die USA zurück. Die Situation der afro-amerikanischen Bevölkerung hatte sich deutlich gebessert, die Unabhängigkeit afrikanischer Staaten, die Aufhebung der Rassentrennung sowie die damit einhergehende Civil Rights Movement Bewegungen, die Einführung von African and Black Studies Programmen an den Universitäten etc. eröffneten unzählige neue Möglichkeiten. King, nunmehr Adefunmi, gründete den ersten Yoruba Tempel in Harlem im Jahr 1960 und begann, Afro-Amerikaner für die Orisha Religion zu bekehren. Er wählte den Weg mit der kubanischen Tradition komplett zu brechen, ent-



fernte alle katholischen Elemente, wie die Anbetung katholischer Heiliger und stellte das ursprüngliche, afrikanische Bild der Orisha wieder her. Weiters änderte er den Namen in Orisa-Vodou Spiritual Lineage. Auch seine künstlerische Ader erhielt er aufrecht, indem er einige Skulpturen schnitzte sowie ein Geschäft in Harlem eröffnete, durch welches er das Tragen traditioneller afrikanischer Kleidung populär machte. In den frühen 1970er Jahren ging Adefunmi nach South Carolina, wo er das Dorf Oyotunji, das neue Oyo in der Diaspora, gründete. (vgl. Lawal, 2004, S. 306-308, Mason, 1994, S. 244, www.oyotunji.org/) Mason beschreibt das Ziel des Dorfes als „conscious, all-out effort to remove Catholic/slave vestiges from Yoruba worship and to reclaim the best parts of an ancient and valued past in order to build a free and enlightened future.“ (Mason, 1994, S. 244) Adefunmi hatte zum Ziel, die ursprüngliche Lebensweise der Yoruba wieder aufleben zu lassen. Das Dorf entwickelte sich schnell zu einem künstlerischen, religiösen und kulturellen Quell der Yoruba Religion. Einige Bewohner des Dorfes sprechen von einem „act of reclamation and reintegration of lost and found heritage that has been of tremendous therapeutic value to thousands of African Americans at critical periods in their struggle for survival in North America.“ (Lawal, 2004, S. 308) Das Dorf verfügt heute über eine ausführlich gestaltete Homepage – und wirbt mit dem Slogan „A Pilgrimage to Africa in America“. Die Bewohner veranstalten Feste zu Ehren der Orisha, wie etwa das Odun Oya Festival. Virtueller werben sie für die Religion, verkaufen Bücher, DVDs und Kalender, erläutern die Geschichte der Yoruba sowie des Dorfes und bieten sogar ein Yoruba Online Wörterbuch an. Bis zu seinem Tod im Februar 2005 führte Adefunmi Oyotunji an und trug stets eine mit Perlen bestickte Krone, wie für Alafins in Afrika üblich. Die Homepage führt auf, dass er mit seinem Dorf über 300 Priester der Orishas Orunmila, Elegguá, Ogun, Oya, Obatala, Shango und Olokun initiiert hat sowie die Traditionen Gelede und Egungun wiederbelebt hat. (vgl. Lawal, 2004, S. 306-308, Mason, 1994, S. 244, www.oyotunji.org/)



Yoruba Orisha Baptist Church and the Caribbean Carneval

Neben dem von King gegründeten Yoruba Tempel in Harlem gibt es viele weitere Gruppen. Eine davon ist die Yoruba Orisha Baptist Church in der Nostrand Avenue in Flatbush, Brooklyn. Obwohl sie nicht der Santeria Religion angehört wurde sie von mir als Fallbeispiel ausgewählt, da sie perfekt zur Allegorie des Baumes passt. Die Basis der Religion, die Verehrung der Orisha, Opfergaben und Divination, also die afrikanischen Wurzeln werden nach wie vor ausgelebt, der alles zusammenhaltende Stamm und zugleich Hilfsmittel der Transformation, Reverend Wilkinson, stellt zugleich den Übergang zur Inkorporation immer neuer Elemente, wie die Kabbalah dar. Besonders auffallend ist, dass die Yoruba Orisha Baptist Church über keinerlei virtuelle Repräsentation verfügt. Zwar findet man Fotografien der Hausfassade sowie die Kontaktdaten, jedoch besitzt die Kirche keine Homepage und macht auch sonst keine Werbung.



Die Kirche liegt inmitten einer stark befahrenen Straße in Brooklyn, umgeben von kleinen Geschäften der karibischen Nachbarschaft. Der Reverend und die Mitglieder seiner Kirche nahmen mich gleich sehr freundlich auf und luden mich für einen Sonntag zur Thanksgiving Feier eines Mitgliedes ein. Der junge Mann besuchte das Brooklyn College, verlor seinen Job und konnte seine Studiengebühren nicht mehr bezahlen. Die Orishas verhalfen ihm zu einem Darlehen und aus Dankbarkeit organisierte er ein Fest zu ihren Ehren. Da in Kapitel drei bereits einleitend auf die historischen Hintergründe der Kirche eingegangen wurde, möchte ich mich in diesem Teil auf eine kurze Erklärung der Kirche selbst sowie die Feier beschränken. Letztere gilt als „Paradebeispiel“ der von mir genannten Orisha 3.0 Bewegung – die Bewahrung und zugleich weitere Ausbreitung der Yoruba Religion.



Abbildung 17 - Gläubige kniet vor seinem Gabentisch und singt zum Dank für die Orishas

Reverend Wilkinson kam 1971 in die USA, sein Großvater war Spiritual Baptist und er folgte im jungen Alter von neun Jahren in die Fußstapfen seines Vaters und wurde ebenfalls Priester der Orisha. Er spricht von seiner Religion als Shango Baptism und von den Yoruba als seinen Ahnen. Die Offenheit, die er Außenstehenden gegenüber an den Tag legt, begründet er damit, dass die Menschen ein besseres Verständnis seiner Religion erhalten und ihren Horizont erweitern sollen. Mit einem Zwinkern erzählt er, dass er nicht nur seiner Gemeinde vorsteht, sondern auch Chinesen, Inder und sogar Polizisten zu seinen Kunden gehören, denen er spirituell hilft, soweit es in seiner und der Macht der Orisha steht. Seine kosmopolitische Gemeinde, wie er sie liebevoll nennt, spiegelt sich auch in seinem Haus wieder. Die oberen Räumlichkeiten bewohnt der Reverend, dort kreiert er auch unzählige Kunstwerke. Im Abschnitt über den Carnival wird darauf näher eingegangen. Von Außen ist die Kirche ein unscheinbares Gebäude, welches wie auch der erste Innenraum in blau und weiß gestrichen ist. Bei meinem ersten Besuch viel mir eine Ankündigung eines Festes zu



Ehren der Orishas auf. An oberster, prominenter Stelle stand Shangos Name geschrieben, darunter das katholische Gebet Vater unser. Im ersten, länglichen Raum werden die meisten Zeremonien gefeiert, weiter hinten gibt es eine kleine Küche, eine Toilette, einen kleinen Raum für Initianten sowie Aufbewahrungsmöglichkeiten für Paraphernalien. Im Garten gestaltete der kreative Reverend Altäre für verschiedene Orishas, die hauptsächlich mit Kerzen sowie Fahnen in den Farben der Orisha geschmückt sind. Zu beiden Seiten des Haupteinganges hängen zwei geschnitzte Abbildnisse von Jesus. Die beiden längeren Seiten des Hauptraumes zieren links und rechts Figuren von Heiligen, wie der Mutter Gottes und des Heiligen Antonius. Aber auch eine Buddha-Statue sowie die weibliche Statue einer Native American Gottheit findet der aufmerksame Betrachter vor. Alle Figuren sind auf kleinen Altären platziert, die mit einem blauen Satintuch und einem weißen Spizentuch – den Farben von Yemaya, der Mutter der Orisha – verkleidet sind. Als beliebteste Farbe der Yoruba repräsentiert inigoblau „controlled vitality within cool.“ (Thompson, 1971, S. Ch 3/7) Zu ihrer Rechten stehen jeweils Blumen als Opfergaben und zu ihrer Linken befinden sich eine Kerze sowie ein Glas Wasser – zur Kühlung der Orishas. Zwischen den Figuren befinden sich 14 kleine Holzschilder mit römischen Zahlen, der Kreuzweg. Fotos und Auszeichnungen schmücken den Rest der Wände. Den kabbalistischen Tree of Life fügte er nach einer Eingebung hinzu, gleich daneben hängt ein großer Holzschnitt des afrikanischen Kontinents, sowie eine Uhr in Form eines Ankers, welcher an Yemaya erinnert. Rechts vom Altar hängt ein fast lebensgroßes Gemälde mit dem Bildnis des sitzenden Reverend Wilkinson. Zu seiner Linken befinden sich Fahnen zu Ehren Elegguas, eine Flasche Wein, sowie Kerzen von Agayu. Zu seiner Rechten wurde ganz im Sinne des Synkretismus ein Altar gemalt mit einem Kreuz, Kelchen, Kerzen und Blumen. Der Altar selbst besteht aus sechs Etagen. Auf der Obersten befindet sich eine Statue von Jesus, die folgenden Stufen sind symmetrisch aufgebaut. Im Hintergrund prangern die goldenen Buchstaben Yoruba Orisha Baptist Church. Darunter ist jeweils ein Kreuz sowie der Stab eines Babalawos abgebildet. Kerzen, Blumen, Glocken, Buddha-Statuen, katholische Kreuze, Tongefäße,



Figuren hinduistischer Gottheiten, islamische Halbmond- und Sternfiguren sowie Schneekugeln und ägyptische Schlangenfiguren schmücken die weiteren Ebenen.



Reverend Wilkinson erzählt, dass die Taufe der erste Schritt ist, wenn man seiner Gemeinde beitreten will. Nach einer 24 stündigen Periode des Fastens wird der Initiant zu einem fließenden Wasser gebracht, während die Gemeinde Lieder auf Yoruba sind. Anschließend wird er wieder zum Tempel gebracht, die Gemeinde singt wieder Lieder. Frauen, die lange kinderlos waren und nun schwanger sind, danken nicht den Orishas, sondern Gott. Das Einbeziehen der Bibel begründet er mit der im christlichen Glauben ebenfalls vorkommenden Trinität und damit, dass er früher in der katholischen Kirche tätig war. So brachte er katholische Hymnen mit den Klängen von Trommeln zusammen.

An drei Sonntagen im Monat werden die Orishas gefeiert, die Gemeinde trägt weiß. Am vierten Sonntag hingegen dürfen die Initiierten die Farben ihres Orisha tragen, denn an diesem Tag wird die christliche Messe inklusive der Heiligen Kommunion gefeiert. Für mich war es ein glücklicher Zufall, dass das Dankesfest jenes jungen Mannes auf den selben Tag wie die christliche Messe fiel. So konnte ich die Vielfalt und Offenheit der Yoruba Religion mit eigenen Augen beobachten. Reverend Wilkinson, der auch ein Babalawo ist, wollte die christliche Messe mit der Dankesfeier verbinden. Zu Beginn der Zeremonie verteilte Valerie Samuels die Kommunion und betete aus der Bibel. Sie hat stets ihren Assistenten dabei, der sie unterstützt. Darauf folgte der Teil der Orishas, Gebete wurden gesprochen, Opfertgaben verteilt, Lieder gesungen und Trommeln gespielt. Schmidt bezeichnete die Kirche im Zuge ihrer Forschungen Ende der 1990er Jahre zwar als offen gegenüber anderen Kulturen, jedoch auch als sehr konservativ. (vgl. Schmidt, 2002, S. 108) Diesen Eindruck hatte ich nicht, denn die Kommunion verteilte eine Frau. Zudem spielten neben dem Reverend selbst und zwei weitere Männern auch Kinder, ein Junge und ein Mädchen, die Trommeln! Später erklärte mir der Reverend, dass er in seiner Gemeinde zwar Elders



hat, die die Trommeln spielen. Jedoch brach er mit der Tradition seines Großvaters und weiterer Ahnen, die ein Mindestalter von 25 Jahren vorsahen, um der jungen Generation eine Chance zu bieten. Durch das Einbinden von Kindern in die Zeremonien werden die Traditionen und Rituale frühzeitig an die nachfolgende Generation weitergegeben, und somit deren Weiterbestand gesichert.



Abbildung 18 - Reverend Wilkinson, Elders sowie ein Mädchen und ein Junge trommeln auf von ihm selbst geschnitzten Trommeln. Im Hintergrund ist der Tree of Life zu erkennen

Bei größeren Zeremonien werden Schwerter vor die Trommler gelegt, um diese vor unwillkommenen Geistern zu schützen.

Zu Beginn der Zeremonie gaben Frauen Blumen in Kalebassen, damit diese aus den heiligen Gefäßen Ase aufnehmen konnten. Im Laufe der Thanksgiving Zeremonie manifestierten sich mehrere Gottheiten, unter anderem Ogun in einem jungen Mann sowie Shakbana in einer jungen Frau.

~~~~~



Besonders stolz ist Reverend Wilkinson auf seine Kreativität, die er seit Kindheit an auslebt. Von seinen Ahnen lernte er das Handwerk des Trommelbauens. Im Zuge eines Besuches in Nigeria waren die dort ansässigen Schnitzer sehr überrascht, dass er, der in der Karibik und in den USA aufgewachsen war, eine Jahrhunderte alte Technik des Trommelbauens beherrschte. In seiner Wohnung durfte ich weitere Bilder, geschnitzte Figuren sowie Entwürfe und Fotografien von Karnevalskostümen betrachten. Besonders angetan hatten es mir sowie dem Reverend selbst die Entwürfe eines Eiffelturm Kostüms, sowie eines von Popeye. Die Gemeinde erfreut sich also eines sehr kreativen Oberhauptes, das zudem sehr beliebt und gefragt ist. Während unserer Unterhaltung vergaß er zumeist, den Anrufbeantworter einzuschalten. Das Telefon klingelte alle fünf Minuten.

~~~~~

Der bereits angesprochene Caribbean Carnival heißt in voller Länge West Indian American Day Carnival und sagt von sich selbst, dass seine Wurzeln in der ägyptischen Kultur der Kemet liegen. Die verschiedenen, am Nil ansässigen Tribes veranstalteten ähnliche



Abbildung 19 - Teilnehmerin des Carnival

Feste, um ihre Götter zu ehren. In den 1930er Jahren rief Jesse Wadell aus Trinidad den Carnival in Harlem ins Leben, ca. 30 Jahre später gelangte er nach Brooklyn, wo er noch heute am Labor Day zelebriert wird. Neben der Möglichkeit für Nachwuchskünstler, ihre Fähigkeiten in Kostümdesign sowie Trommeln zu präsentieren, ist auch der Erhalt und das Präsentieren der verschiedenen karibischen Kulturen einer



breiten Masse ein Hauptaugenmerk der Veranstalter. Schmidt meint, dass sich Migranten-Gruppen aus der Karibik oft aus rein pragmatischen Gründen zusammenschließen, um ihre Feste gemeinsam zu feiern und um gegen die dominierende Gesellschaft eine Einheit zu bilden. Der Carnival schließt die spanisch-sprachige Karibik aus. (vgl. wiadcacarnival.org/, Schmidt, 2002, S. 16) Bunte Wägen führen die Parade gemeinsam mit Trommlern an. Ihnen folgen tanzend Menschen in aufwendig selbstgebastelten Kostümen. Tanzen ist eine Form des Ausdruckes und der Vermehrung von Ase. „The world is a dance. Its meaning lies in its constant movement.“ (Murphy, 1988, S. 131)

Botanicas

Mason sieht den Beginn der Botanicas in New York an der gesteigerten Nachfrage der Santeria Anhänger nach rituellen Gegenständen. In Kuba, als auch in New York schnitzten Künstler Statuen und kreierte weitere Gegenstände, die für Altäre und Rituale benötigt wurden. Oftmals schlugen ihre Kinder einen anderen Weg ein, so dass sie ihr Wissen nicht weitergeben konnten. Die langsam entstehenden Botanicas erfüllten die Bedürfnisse und Nachfragen der Gläubigen und Santeros. Die Geschäfte entwickelten sich als Mittelsmann zwischen den Herstellern von Statuen, Kräuter, Ölen etc. und den Gläubigen. Die religiös-medizinisch-künstlerischen Paraphernalia Shops erfreuen sich immer größerer Beliebtheit, die Anzahl der Geschäfte ist in den letzten Jahren erheblich gestiegen.

Heute ist in den Botanicas der zumeist hispanischen Viertel alles für den alltäglichen und besonderen rituellen Gebrauch erhältlich. Produkte werden teils aus dem heutigen Gebiet der Yoruba in Westafrika oder der Karibik importiert. Einige Anhänger glauben, dass Produkte aus Afrika effektiver seien. Von Kerzen über Kräuter, Öle, Perlen, Amulette, Zaubertänke, Parfums, Weihwasser, Bilder und Statuen katholischer Heiliger sowie Orishas ist so ziemlich alles, was das Herz eines Orisha-Anhänger begehrt, erhältlich. Weiters werden Geschirr und Töpfe verkauft, welche mit den Steinen der Orisha, den wohl bedeutsamsten Paraphernalien, gefüllt werden,



die als Personifizierung der Gottheiten als Lebendig erachtet und somit gebadet, gepflegt und mit Opfern gefüttert werden. Alle Objekte sind nach den Farben und Zahlen der Orisha sortiert, so hat beispielsweise Elegua die Farben rot und schwarz sowie die Zahl 3 inne, Shango gefällt rot und weiß sowie 4 oder 6, Yemaya beansprucht für sich blau und ebenfalls weiß sowie die Zahl 7. (vgl. Murphy, 1988, S. 39-42, Mason, 1994, S. 243-244, Lawal, 2004, S. 308)

Besonders im World Wide Web ist die rasende Verbreitung der Botanicas ersichtlich. Unzählige Homepages, wie www.originalbotanica.com/index.php, www.botelegua.com/, www.7-angeles.com/index.html spezialisieren sich auf katholische bzw. afrikanische Elemente, präsentieren historische sowie religiöse Informationen zur Religion und bieten teils seriöse, teils „gewinnbringende“ Paraphernalien, wie etwa Liebeszauber- oder Geldzaubertränke an.

4.5.3 Orishas going global – Der dritte und nächste Schritt in der Ausbreitung einer afrikanischen Religion

Immer wieder schreiben Autoren von der Anpassungsfähigkeit der Yoruba Religion. Die drei von mir ausgewählten Künstler könnten von ihrer Herkunft und ihrer Kunstrichtung unterschiedlicher nicht sein. Dennoch tragen alle ihren Teil zur Tree-nity of Art bei. Jeder drückt die Religion der Yoruba auf seine individuelle Weise aus, so wie er sie erfahren hat. Ob Schwarz-Weiß-Fotografien, die einen in eine Welt wie vor ein paar Hundert Jahren entführen, Orishas, die als moderne Schutztruppe von New York eingesetzt werden oder Performance Stücke und sehr bunten Malereien – alle haben sie gemeinsam, dass sie stets ihre Wurzeln behalten und ihre eigene Art und Weise des kreativen Ausdrucks in den Zweigen des Baumes in die Welt hinaus öffnen. Wenn Thompson von der unaufhörlichen Kreativität der Yoruba spricht, oder Charles Darwin der Meinung ist, dass weder die stärkste, noch die intelligenteste Spezies überlebt, sondern die, die am Besten auf Veränderungen reagiert, tragen auch Caronia, Quesada und Soto zum Erhalt dieser jahrtausendealten Kultur bei. Thompson spricht von einer kreativen Anpassung, und beschreibt die Yoruba als



„forever diasporic, given to traffic and to travel long before the Atlantic Trade, stabilized themselves by the backdrop of their religion and their monarchical tradition (...) like the Chinese and the Jews, no matter where they went or what happened to them they knew who they were, and how to maintain their self-sufficiency.” (Thompson, 1993, S. 152)

Während De Azevedo Santos beklagt, dass afro-amerikanische Anhänger der Yoruba Religion nun frei sind und deshalb zur ursprünglichen afrikanischen Form der Religion zurückkehren müssten –

“we are being inconsistent with our faith and with ourselves. It is necessary for those of African descent to change their behavior, because we are free!” (De Azevedo Santos, 1991, S. 102) – argumentiert Jorge, dass die Orisha und Ase selbst eine sich ständig verändernde Energie sind, die sich an ihre jeweilige Umgebung anpasst. „Reality that the Orishas themselves have initiated changes in an African belief system that found itself in a new land. (...) Orishas



Abbildung 20 - Gehe deinen Weg! Ein Pfau kreuzt den Weg von Falmingos - Adastra Gardens & Zoo, Nassau

themselves have provided an answer to the debate that is going on today. The answer is clear. Cuban Santeria is an African religion that survived the Yoruba Diaspora and will survive the Cuban Diaspora to new lands. The Orishas are an energy that will change, but will never cease to exist. (...) If the Orishas themselves have adapted



and continue to adapt to newer situations in places like New York City, is it correct for us to challenge their wisdom? I think not." (Jorge, 1991, S. 119)



Karade benennt die afrikanische Kultur und verbindet diese mit Ase. „To re-investigate the African cultural structure is to reawaken and strengthen the African conceptual consciousness. In respect to religion, concepts are philosophical and transcendental aspects of developmental science. They are the fundamental ethos and world-views of a people. To be able to conceptualize is one of the higher orders of thinking which inevitably leads a person or people to a greater logic. What is conceived, or born from this logic is that oneness with the Creative Essence brings about a wholeness in the potential of the human essence." (Karade, 1994, S. xi)

Lawal beschreibt die Untrennbarkeit und somit die tiefe Verbindung zwischen Leben und Kunst im Weltbild der Yoruba. Obatala, Orisha der Kreativität und Weisheit, formte den Mensch aus Lehm. (vgl. Lawal, 2004, S. 292) Somit ist der Mensch selbst ein Kunstwerk, der „contains a special power, inspiring and sustaining the creativity manifest in the visual and performing arts. From the decoration of architecture and utilitarian objects to communicate taste or high status, to the use of dress, sculpture, leatherworks, beaded objects, (...) art is used by the Yoruba not only to mediate between the human and spirit worlds but also to enrich the quality of life and celebrate the joy of living." (Lawal, 2004, S. 292)

„The artist's job is not to sub-come and despair

but to find an antidote for the emptiness of existence."

~ Gertrude Stein ~

Wie die drei Künstler die Religion der Yoruba im Detail in einen kreativen Ausdruck umwandeln, wird im folgenden Kapitel aufgezeigt.



5. Sichtbar machen des Unsichtbaren im 3. Jahrtausend - Orishas in der Kunst

Neale Donald Walschs Zitat „creation is the highest form of divinity“ repräsentiert den Leitfaden dieses Kapitels.

Caronia, Quesada und Soto drücken ihre Kreation in Form von Fotografie und Malerei aus. Jedoch gibt es nicht nur den künstlerischen Aspekt von Kreation, sondern auch den Universalen. Göttliches Kreieren findet sich in allen positiven Aspekten in von Menschenhand Geschaffenem wieder. Kochen, Gärtnern, Metall-Bearbeitung etc. – all diese Tätigkeiten beinhalten den göttlichen Funken. Ase. Und – all diese Tätigkeiten werden auch mit je einer spezifischen Gottheit assoziiert.

~~~~~

Beginnend mit Eleggua erfolgt die Auflistung ausgewählter Orishas in alphabetischer Reihenfolge. Herauszufinden gilt, welche künstlerischen Aspekte dem jeweiligen Bild zugute kommen, sowie welche Merkmale, Unterschiede oder Übereinstimmungen in der Interpretation einzelner Orishas durch die drei Künstler gegeben sind.

Die jeweiligen Darstellungen der Gottheiten werden zuerst einzeln, jede für sich, nach ihrer Bildsprache analysiert. Das heißt, welche Farben verwendet der Künstler, welche Position nimmt die portraitierte Gottheit im Bild ein, welche Paraphernalien sind ihr zugeteilt etc. Als nächster Schritt erfolgt der Vergleich der Darstellung des jeweiligen Orishas, der bei den einzelnen Künstlern vorkommt. Nimmt sich der Komponist des Werkes künstlerische Freiheiten heraus, oder sind die Darstellungen religionsgetreu? Welche Unterschiede in der Darstellung zueinander gibt es?

Da nicht jeder Künstler alle Gottheiten sichtbar macht, werden die vorhandenen Abbildungen verwendet. Zu Caronias Darstellungen zählen Eleggua, Obatala, Ogun, Oshun, Oya und Yemanya. Quesada portraitierte die Orishas Eleggua, Ogun, Oshun,



Oya und Shango. Die Gottheiten Eleggua, Obatala, Oshun, Ogun, Olorun und Yemanya finden ihre visualisierte Form bei Soto wieder.

Wie bereits erwähnt, wird mit Eleggua begonnen, die Beschreibung der restlichen Orishas erfolgt in alphabetischer Reihenfolge. Die Nummerierung der Abbildungen erfolgt ansteigend von Anbeginn der Arbeit. Als Vereinfachung während der Analyse wird hingegen die Anzahl der Bilder der jeweiligen Gottheit verwendet, je nach Vorhanden Sein nach den Künstlern. Zum Beispiel<sup>1</sup> gibt es bei Eleggua drei Bilder die die fortlaufenden Nummerierungen Abb. 6 (Caronia), Abb. 7 (Quesada) sowie Abb. 8 (Soto). Oshuns Nummerierungen sind beispielsweise Abb. 15 (Caronia), Abb. 16 (Quesada) und Abb. 17 (Soto). An Stelle der Nummern 6, 7 und 8 bzw. 15, 16 und 17 werden zur Vereinfachung die Nummern 1 (Caronia), 2 (Quesada) und 3 (Soto) angewandt. Sind wie im Falle von Yemanya nur zwei Abbildungen vorhanden, zum Beispiel Abb. 20 (Caronia) und Abb. 21 (Soto), so gelten in diesem Falle die Nummern 1 (Caronia) und 2 (Soto). Somit gilt, die fortlaufenden Nummern sind in der Bildunterschrift angeführt, die Nummern 1-3 hingegen innerhalb des Textes als Erleichterung des Verstehens.

---

<sup>1</sup> Erklärung: Die angeführten Nummern in dieser Erklärung sind nicht die tatsächlichen Nummern der Abbildungen. Sie dienen lediglich als Verdeutlichung für diese Erläuterung. Ab Kapitel 5.1 Eleggua sind wieder die tatsächlichen, fortlaufenden Nummerierungen angeführt.



## 5.1 Elegua – Wächter, Wegweiser und Vermittler

Eleggua gilt als einer der am meisten missverstandenen Gottheiten, aber auch als einer der Mächtigsten.

### *5.1.1 Caronias Elegua*



Abbildung 21 - Elegua (Caronia)

Caronia fotografiert Elegua in der Natur, das Bild ist in Schwarz-Weiß gehalten. Der Orisha steht vom Betrachter aus auf der rechten Bildseite, er beugt sich stark nach links vor. Sein Blick ist ins rechte, untere Bildeck, aus dem Bild hinausgehend, gerichtet, der Mund kraftvoll aufgerissen. Obwohl er den Betrachter nicht direkt ansieht, ist die Durchdringlichkeit des Blickes sehr wohl zu spüren. Sein Ausdruck ist Durchdrungen von Kraft, jedoch nicht beängstigend. Er wirkt entschlossen, Entscheidungen mutig umzusetzen, jedoch nicht ungerecht. Um seinen Kopf hat Elegua ein Tuch gebunden, welches auf der linken Seite hinunter hängt. Der rechte Arm von



Seiten des Betrachters ist nach hinten gestreckt. Mit dem Linken hält Eleggua fast waagrecht ein langes Messer auf Mund Höhe, es wirft einen markanten Schatten auf seine rechte Schulter und Brusthälfte. Das in die rechte obere Bildhälfte zeigende Messer wirkt wie eine Verlängerung seines Armes. Alle Muskeln sind deutlich angespannt. Die Darstellung hat den Anschein, als ob der sich in Trance befindliche Eleggua einen kraftvollen, ausdrucksstarken Tanz vollführt oder das Messer jederzeit nach links gerichtet ausschlagen könnte. Verstärkt wird dies durch die direkt auf den Betrachter gerichtete Schulter sowie die Faust, die das Messer hält. Seine ausdrucksvolle Präsenz füllt das ganze Bild aus, obwohl im Hintergrund Natur zu erkennen ist. Der Betrachter erhält das Gefühl, Eleggua könnte jederzeit aus dem Bild hervorspringen, oder innerhalb des Bildes drastische, rasche Bewegungen absolvieren. Der Orisha trägt eine Art Bastrock um die Hüften gebunden, wie im unteren Bildrand ersichtlich. Der Hintergrund ist hell erleuchtet, deutlich sind Blätter, Bäume und Sträucher zu erkennen. Die Sonne steht leicht rechts, fast zentral am Himmel und wirft einen klaren, kräftigen Schatten auf Eleggua. Verdeutlicht wird dies durch den Schatten des Messers auf seinem Oberkörper, den Schatten an seinem Hals, sowie die Schatten die sein Oberkörper und sein rechter Arm auf den Bastrock werfen.



### 5.1.2 Quesadas Eleggua



Abbildung 22 - Eleggua (Quesada)

nach vorne. Sein linkes Auge wird umrahmt von schwarzer und roter Farbe. Es ist nicht klar erkenntlich, ob es sich um ein „blaues Auge“ oder Bemalung handelt. Auch sein Blick ist auf die rechte Bildseite, aus dem Bild hinausblickend, gerichtet, er bildet eine gerade Linie mit der Position seines Rückens und Schulterbereich. Sein Mund ist leicht geöffnet, an den Falten seiner Wange ist ein Lächeln erkennbar. Seine Mimik wirkt hingegen nicht unparteiisch, sondern grimmig, fast hämisch grinsend. Die leicht zusammen gezwinkerten Augen deuten auf einen Plan hin, den er geschmiedet hat, und bereit ist umzusetzen. Eleggua trägt über einer schwarzen Hose ein schwarzes Hemd mit weitem Ausschnitt. Zwei goldene, gemusterte Knöpfe sind ersichtlich. Seine Hände versteckt er waagrecht auf seinem Rücken. Lediglich der

Quesada zeichnet Eleggua im Comic Stil inmitten von den vier Orishas Ogun, Oshun, Oya und Shango, die sein Team bilden. Eleggua nimmt 2/3 der unteren Bildhälfte ein, er steht vom Betrachter aus am linken Bildrand und beugt sich ähnlich stark nach vorne wie Caronias Eleggua Darstellung. Seine Haare sind länger, im Gegensatz zu Caronias Bild trägt er kein Band im Haar. Die dunkelbraunen Haare fallen ihm ins Gesicht, sodass das rechte Auge verdeckt ist. Eine Haarsträhne lugt an seiner rechten Wange



linke Ellbogen ist unter einem weiten, roten, in einander verwobenen Rauten gemusterten Umhang erkenntlich. Um seinen Hals hängen drei kurze und eine lange Halskette aus silbernen, schwarzen und roten Perlen. Mittig befindet sich eine große silberne Perle, die von jeweils zwei kleineren silbernen Perlen umgeben ist. Quesada beschreibt die Reihenfolge und Farbe der Perlen als „three red beads followed by three black beads. After the three black beads, a red bead alternates with a black bead three times.“ (Quesada, 2004, S. 189) Somit spiegelt sich Elegguas Zahl drei auch in der Formation seiner Halskette wieder. Elegguas Position als Mittler zwischen den Orishas und den Menschen spiegelt sich im Aufbau des restlichen Bildes wieder. Die Ausführungen erfolgen nur kurz, da auf die restlichen Orishas später genauer eingegangen wird. Rechts von Eleggua auf selber Höhe hockt Oshun, hinter ihr wirkt Ogun wie ein überdimensionaler Bodyguard, Shango befindet sich links hinter Eleggua, seine Ex-Frau Oya schwebt über den anderen Orishas. Mit den Händen und über ihrem Kopf erzeugt sie Blitze, die die Nacht erhellen. Vor den Gottheiten kauert ein Mann am Boden. Sein Hut liegt auf der rechten Bildhälfte hinter seinem Kopf auf der Straße. Im linken unteren Bildrand sitzt eine schwarze Katze mit weißer Schnauze, weißem Bauch und weißen Pfoten, die den Betrachter eindringlich ansieht. Der am Boden liegende Mann fragt: „Who the hell--?“, Eleggua gibt zu erkennen: „Santerians, baby, how do we look?“ und fragt weiter: „Hey, you really blind or is that a fib, too? ‘Cause we look good!“



### 5.1.3 Sotos Elegua



Abbildung 23 - Elegua (Soto)

Mittels einer Video Performance Installation erklärt Soto den Orisha Elegua. Als Basis für die Installation verteilt der Künstler verschiedene Landkarten auf dem ganzen Boden, die übereinander lappen. Es ist nicht erkennbar, welche Orte dargestellt sind, doch sind diese von Wasser umgeben. Eine weiße Lichterkette grenzt das Performance Gebiet vom restlichen Raum ab. In der linken unteren Bildhälfte ist eine doppelt geschwungene, rote Lichterkette erkennbar. Auf dem gesamten Areal verteilt Soto schwarze und rote Gegenstände. Zwei schwarze Kabel führen vom linken Bildrand zu einem in der Bildmitte befindlichen alten Computerbildschirm der leicht nach links gerichtet ist. Ein Bild wird gerade angezeigt, vermutlich wird ein Video abgespielt. Am Rand des Bildschirms kleben abwechselnd rote und schwarze Klebestreifen, wobei die schwarzen doppelt so groß sind wie die roten. Hinter dem Gerät steht ein Computer, der ebenso wie der Bildschirm mit weißen Karten in rot-schwarzem Muster beklebt ist. Schwarze und rote Spielkarten verteilen sich über die gesamte Installation. Ein schwarzer Hut mit einer roten Verzierung auf der rechten



Seite befindet sich rechts des Bildschirms. Unterhalb liegt eine schwarze Maske von Eleggua, deren Mund, Augen sowie Augenbrauen rot sind. Ein rotes Band, mit dem man die Maske um den Kopf binden kann, wurde nach hinten drapiert. Ein schwarzer Handschuh und ein rot-schwarzer Gegenstand, der einer Bommelmütze ähnelt, wurden in der unteren Bildhälfte positioniert. Links des Bommels liegt eine weiße Computer-Maus, oberhalb ein silbernes Spielzeug Raumschiff. Selbst eine schwarze Mickey Mouse mit roter Hose hat Einzug in die Performance gefunden. Weiters finden sich in der linken Bildmitte zwei Hausschuhe in rot und schwarz mit weißen Verzierungen. Sie sind in entgegengesetzter Richtung angeordnet und repräsentieren eine Entscheidung, einen Scheideweg. Daneben liegt über einen roten Handschuh ein zweiter schwarzer Handschuh gekreuzt. Sie symbolisieren die Wegkreuzungen und Gabelungen, deren Wächter Eleggua ist. Umrandet werden die Gegenstände von breiten roten Bändern, die verstreut über das gesamte Areal drapiert sind.

#### *5.1.4 Drei Eleggua Darstellungen im Vergleich*

Bei allen Ritualen wird stets Eleggua zuerst um Erlaubnis gebeten – dies ist auch der Grund, warum das Kapitel über künstlerische und religiöse Darstellung der Orishas mit dem Hüter der Wegkreuzungen beginnt. Ohne seine Zustimmung darf kein Ritual, keine Weissagung weiter geführt werden (vgl. Neimark, 1996, S 91, Karade, 1994, S. 25). Am klarsten ist dies in Abb. 3 zu sehen, in der ein roter und ein schwarzer Handschuh überkreuzt am Boden liegen. Die Hausschuhe im selben Bild sind in entgegengesetzter Richtung angeordnet und symbolisieren eine Wegscheide. Auch die Körperhaltungen des Orishas in Abb. 1 und Abb. 2 lassen auf die Wegkreuzung schließen. In beiden Darstellungen steht Eleggua – leicht nach vorne gebeugt – beide Arme sind waagrecht gestreckt. Somit lässt sich ein Kreuz, also eine Weggabelung, erkennen.

Wegkreuzungen versinnbildlichen die Dualität von Elegguas Kräften. Er herrscht durch die nützlichen und schädlichen Mächte des Universums – den Ajogun. Olodumare übergab Eleggua die Verantwortung für die Ajogun, die ihn befähigen



entweder gut und großmütig oder schlecht und bössartig zu sein. Er belohnt die Menschen, die Gutes getan haben mit Reichtum, Kindern, Ehepartnern, Erfolg und Liebe. Er bestraft jene, die schlechte Taten vollbracht oder keine Opfergaben dargebracht haben, indem er Krankheit, Verlust, Verwirrtheit oder Tod über sie bringt. Daher interpretierten ihn die ersten christlichen Missionare als den Teufel. Der Orisha handelt jedoch nicht willkürlich, sondern der Realität entsprechend. Sein Handeln ist eine logische Reaktion auf das Handeln von Menschen. Er straft nicht willkürlich und belohnt aber auch nicht die, die es nicht verdient haben. Neimark beschreibt ein Universum, welches alle Möglichkeiten umfasst, ein Universum, in dem jeder Mensch sein eigenes Schicksal selbst in der Hand hat – indem er selbst die Verantwortung übernehmen muss, gute oder schlechte Eingriffe in sein Schicksal zu tätigen. Eleggua ist für die potentiell schrecklichen Konsequenzen verantwortlich, sollte man es versäumen, sein eigenes Schicksal in Angriff zu nehmen. Die Yoruba prägten daraufhin das Sprichwort „Jeder krönt seinen Kopf“. (vgl. Neimark, 1996, S. 91-92, 94)

Abb. 1 zeigt einen entschlossenen Eleggua, der bereit ist, mit seinem Messer in der Hand eine Entscheidung zu treffen. Sein Blick wirkt nicht ungerecht, auch nicht furchteinflößend sondern realitätsgerecht eine richtige Entscheidung zu belohnen oder eine falsche zu bestrafen. Das Halten des Messers auf Mund Höhe verdeutlicht auch die Macht des ausgesprochenen Wortes. Alles, auch Worte, ist von Ase durchdrungen. Worte können unterstützen, aber auch verletzen, sie können heilen, aber auch tiefe Wunden zufügen. Farris entziffert diese spezifische Haltung des Messers als Anzeichen dafür, dass das Ausüben seiner Macht begonnen hat. „When a knife-like element rises out of Elegba’s head, it is a sign that the display of his power has begun.“ (Farris, 1984, S. 28)

Zwar hat Eleggua (Abb. 1) ein Tuch um den Kopf gebunden, jedoch trägt er kein Tuch wie beim Tragen einer Last. Eine Mythe erzählt von einem Scheideweg in der Geschichte der Orishas. Jeder wollte wissen, wer von ihnen der Höchste war unter



Gott. Alle kamen mit vielen Opfern zu Olodumare, alle, bis auf Eleggua. Er war klug genug, vorher Orunmila, den Orisha der Divination, zu besuchen und ihm Opfergaben darzubringen. Orunmila trug ihm auf, nur eine einzige purpurne Papageienfeder genau über seiner Stirn anzubringen, um zu verdeutlichen, dass er keine schweren Lasten zu tragen habe. Olodumares Antwort auf die feurig blitzende Feder war sein Geschenk der Kraft, alles geschehen zu lassen – Ase – alles zu multiplizieren. Bescheidenheit und Ehrerbietung Elegguas stünden in keinem Vergleich zu materiellen Opfergaben. Statt siegessicher und arrogant zu wirken, veranstaltete Eleggua sogleich zu Ehren Olodumares ein Fest, um ihn für die Gabe von Ase seine Dankbarkeit zu erweisen. Als Bote der Götter testet Eleggua nun die Demut der Menschen, durch richtige Handlungen und Opfergaben kann man sein Ase behalten und verstärken. Je mehr positive Handlungen man durchführt, desto mehr Ase – also Lebensenergie – erhält man.



Die Dualität von Elegguas Aufgabengebiet bezieht sich nicht nur auf das Herrschen über Gut und Böse, sondern auch auf seine Rolle als Bote zwischen den Orishas und den Menschen. Abb. 2 präsentiert ihn mit einem „halben“ Gesicht, da die eine Hälfte mit seiner Haarsträhne verdeckt ist.

Wenn er seinen Segen gegeben hat und das Ritual fortgeführt werden kann, ist eine seiner Hauptaufgaben die Mittlerposition zwischen den Gottheiten und den Menschen. Er herrscht über Ase, die auch als kreative Macht der anderen Orishas gesehen wird und als Exekutiv-Gewalt über das Fortbestehen der Yoruba Kosmologie. (vgl. Karade, 1994, S. 25, 29) Eleggua mag es gar nicht, Befehle entgegen zu nehmen. (vgl. Neimark, 1996, S. 90) In Abb. 2 steht er genau zwischen den vier weiteren Orishas und einem Mann, deutlich ist durch die Anordnung der Figuren seitens des Künstlers seine Position als Anführer der Gruppe von Orishas zu erkennen. Auch hier befindet sich Eleggua exakt an der Mittelachse, beugt sich hinunter zum Menschen, seine hinter dem Rücken verschränkten Arme zeigen zu den Orishas und



formen wieder ein Kreuz. Durch die Positionierung der Figuren, der Mensch am Boden, Elegua in der Mitte, die Orishas den Abschluss bildend, ist eine Hierarchie klar erkennbar. Der Mensch befindet sich auf der Ebene von Aye, während Elegua in der Mitte die Position des Mittlers zu den Orishas in Orun einnimmt. Soto (Abb. 3) verdeutlicht diese Mittlerrolle in moderner, aber auch spielerischer und humorvoller Weise. Das Spielzeug Raumschiff verbindet in phantasievoller Weise die Menschen auf der Erde mit dem Universum – es stellt eine Verbindung zwischen Aye und Orun her, zwischen dem Marktplatz und dem Himmel. Der Computer und die dazugehörigen Kabel veranschaulichen wohl am deutlichsten die moderne Kommunikation. Wie die Orishas, die immer um uns präsent sind und zu deren Energien wir durch Opfergaben und Gebete Zugang erhalten, ist auch die moderne Kommunikation stets allgegenwärtig. Soto greift mittels des Computers das Thema Ent-Territorialisierung auf. Das frühere Territorium der Religion verschiebt sich mittels moderner Kommunikationswege im Zuge der Globalisierung. Die früher ortsgebundene Kommunikation und Durchführung von Ritualen erfolgt nunmehr auch im 6. Kontinent des Cyberspace. (vgl. Kremser, 2001, S. 143) Die Verständigung zwischen den Menschen kann genauso rasch erfolgen, wie die zwischen Mensch und Orishas. Dieser Knotenpunkt verbindet Menschen miteinander und ist wie alle andren auch „rich in energy; they mark the place where the ways of different people cross, where space opens out in different directions.“ (Bramly, 1977, S. 209) “He links our daily profane world to the sacred land of the gods.“ (Bramly, 1977, S. 214) Obgleich Ogun als Gott des Metalls und somit moderner Technik, wie Autos, Computer etc. gilt, kann Elegua - neben Obatala, dem Orisha des Wissens, als Orisha des world wide web gesehen werden. Das Internet hat wie so vieles auf der Welt die duale Eigenschaft von positiven und negativen Informationen. Sie legen im unsichtbaren Raum lange Wege zurück, überschreiten Grenzen, sind überall und jederzeit abrufbar – sofern man über die entsprechenden technischen Voraussetzungen verfügt - und sind in Blitzesschnelle abrufbar. Ähnlich beschreibt Apter den Orisha: „Eshu’s power



cannot be 'housed,' it is 'here and there,' (...) he transcends limits and transgresses boundaries" (Apter, 1992, S. 101)



Dualität zieht sich wie ein roter Faden durch Elegguas Geschichte. Seine Farben sind rot und schwarz, in Abb. 2 durch den roten Umhang sowie die schwarze Hose und Hemd, in Abb. 3 durch die roten und schwarzen Klebestreifen, Mickey Mouse, Hausschuhe, Handschuhe, Maske, Bänder und die Kappe dargestellt. Bei er greift die Mythe von Elegguas zweifärbiger Kopfbedeckung auf. Eleggua trägt eine Kappe, eine Seite ist rot, die andere schwarz. So spaziert er nun eine Straße entlang bis er in ein Dorf gelangt. Ein junger Mann sieht ihn vorbei spazieren und läuft aufgeregt zu seinem Freund. Er fragt ihn, ob der den Fremden mit der roten Kappe gesehen hätte? Sein Freund erwidert, nein, er habe nur einen Fremden mit einer schwarzen Kappe vorbei gehen sehen. Sie geraten in einen heftigen Streit, denn beide wollen ihre Version der Wahrheit für sich als die einzig Wahre beanspruchen. Hier kommt die Trickster Seite des Orishas sehr gut zur Geltung. Er stiftet gerne Chaos und Verwirrung, findet großen Gefallen daran, Streiche zu spielen. Spaß hilft ihm, Langeweile entgegen zu wirken. (vgl. Neimark, 1996, S. 90)

Eleggua steht in Verbindung mit Orunmila, dem Orisha des Schicksals. Die „Lösung“ für die Dualität von links und rechts, gut und böse ist Balance. Erst wenn man tatsächlich alle Seiten eines Problems oder einer Sache betrachtet und verstanden hat, kann man eine Entscheidung treffen. Balance ist somit der Weg, den man gehen sollte. (vgl. Ajayi, 1998, S. 39) Die Yoruba glauben, dass es das Wichtigste für Menschen sei, eine Balance zwischen ihrem Verhalten und ihrem Charakter zu finden. Das Wort Orisha bezeugt dies. „Ori which is the reflective spark of human consciousness embedded in human essence, and sha which is the ultimate potentiality of that consciousness to enter into or assimilate itself into the divine consciousness. The human consciousness needs to pass through stages of development in order to attain the highest levels.“ (Karade, 1994, S. 23) Auf seinem Lebensweg soll der Mensch eine



harmonische Balance erreichen aus seinem Potential und seinen Taten – er ist für seinen eigenen Kopf verantwortlich, er krönt seinen Kopf.



Quesada erschafft einen dualen Eleggua, eine Hommage an Superhelden wie Superman oder Spiderman, welche neben ihrem alltäglichen Leben eine geheime Seite als Kämpfer für das Gute ausleben. Einerseits den Orisha, der an der Seite von Ogun, Oshun, Oya und Shango gegen das Böse in New York City kämpft, andererseits sein Alter Ego Nero in der alltäglichen Welt. Nero wurde als Nestor Rodriguez, Sohn des hispanischen Bürgerrechtlers und Stadtrats Hector Rodriguez geboren. Bereits mit dreizehn Jahren stand Nestor an der Seite seines Vaters, half in Suppenküchen mit und half bei dem Bau von Unterkünften für Obdachlose. Er gründete sogar seine eigene Bürgerwehrgruppe namens Street Angels, bestehend aus Gleichaltrigen, die seine Nachbarschaft vor gefährlichen Gangs beschützen sollte. Kurz darauf wurde sein Vater ermordet, Nestor zog sich zurück und kehrte fünf Jahre später als gewandelter Mann namens Nero zurück. Der Name Nero ist anhand Elegguas Farbe schwarz nicht weiter wunderlich.

Nero verkörpert all jene Eigenschaften Elegguas, welche sein Alter Ego in dieser Erzählung nicht ausübt. Nero kämpft zwar weiterhin für das Gute und gegen Gewalt, jedoch scheint Spaß am Leben zu haben sein Hauptaugenmerk zu sein. Reich durch das Erbe seines Vaters gründet er ein Plattenlabel, eröffnet trendige Restaurants, designt eine eigene Kleidungsline, kreiert einen eigenen Duft und veröffentlicht ein Album namens „My father’s son“. (vgl. Quesada, 2006, S. 26-27) Nero repräsentiert Elegguas lebensfreudige Eigenschaften, er mag gerne Menschenansammlungen und Partys, gutes und scharfes Essen, Wein, Zigaretten, er tanzt gerne, mag farbenprächtige Mode, Unterhaltung – alles, das vor Sinnlichkeit sprüht. Für die Yoruba ist das Leben dazu da, Freude daran zu empfinden und Eleggua symbolisiert diese Lebensfreude. (vgl. Neimark, 1996, S. 96) Ase ist ein weiterer Begriff für Lebensfreude sowie den daraus resultierenden Energiefluss. Am Beginn eines Rituals nimmt man Gin



oder Rum in den Mund und sprüht es auf Elegguas Gesicht. Der Alkohol verbindet sich mit Speichel, welcher Ase enthält, und wird dem Orisha als Geschenk dargeboten. (vgl. Neimark, 1996, S. 98)



Der Aspekt der Trickster Gottheit sowie des realitätsgerechten Orishas kommt in Abb. 2 durch. Dem ersten Anschein nach hat der Mann, welcher vor den Orishas am Boden liegt, offenbar etwas Schlechtes getan. Denn in dieser Abbildung wirkt Elegguas Mimik schelmisch und herausfordernd. Sein stechender Blick und leicht hämisches Lachen sind bereit für eine Handlung und lassen auf eine Bestrafung vermuten. Dies wird im Laufe der Geschichte bestätigt. Eleggua macht sich nicht selbst die Hände schmutzig, sondern Oshun (siehe Kapitel 5.4) und Oya (siehe Kapitel 5.5) kämpfen mit dem Mann. Kurz zuvor jedoch sprang der Mann über die Dächer der Häuser und wurde durch eine ohrenbetäubende Explosion vom Himmel geschleudert – direkt vor die Füße der Orishas. Eleggua erkennt in ihm Matt Murdoch, das Alter Ego von Daredevil. Er beschwert sich, dass Murdoch zwar Hell's Kitchen vor Verbrechen bewahrt, jedoch statt dieses effektiv zu bekämpfen, kehre er den Dreck nur in andere Hinterhöfe, wie den der Orishas.<sup>2</sup> Es kommt zu einem Kampf zwischen den Orishas und Murdoch bis Eleggua sich besinnt. Beide stehen auf derselben Seite, Murdoch hat nichts Unrechtes getan, somit muss Eleggua auch nicht mit seinen Ajogun eingreifen.

---

<sup>2</sup> Tonfiguren von Eleggua – „as the guardian of the threshold and keeper of the gate“ (Thompson, 1984, S. 25) - werden gewöhnlich hinter dem Haupteingang eines Hauses oder Wohnung gestellt, um es zu beschützen. Nach dem 2. Weltkrieg brachten schwarze hispanische Migranten diese Tradition nach Miami und New York, wo sie bis heute einen hohen Stellenwert unter den spanisch-sprachigen Orisha Anhängern hat. (vgl. Thompson, 1984, S. 25)



## 5.2 Obatala

### 5.2.1 Caronias Obatala



Abbildung 24 - Obatala (Caronia)

Der Vater aller Orishas ist im Inneren eines Raumes anhand eines Altares und seinen zumeist weiblichen Anhängern dargestellt. Die Fotografie ist in drei Bereiche aufgeteilt, vertikal exakt an der Mittelachse, sowie in einen unteren Bereich. Die oberen Hälften unterteilen sich in den hellen Bereich des Fensters, sowie den Bereich im Schatten mit der Statue. Auf der linken Bildhälfte thront von einem großen Rahmen umrandet die Mutter Gottes, Maria auf einem Thron. Der Thron ist ebenso wie der Rahmen golden umrandet, der innere Bereich ist dunkel überzogen. Maria trägt bodenlange weiße Gewänder, sowie einen zarten Schleier über ihren Kopf. Zu ihrer Linken hängt ein langer gemusterter Umhang sowie ein Schal fließend herab. Zu ihrer Rechten hält sie ein Baby im Arm, das ebenfalls weiß gekleidet ist. Blumengebinde sind an beiden Seiten der Jungfrau Maria angebracht. Am oberen Rand der linken



Bildhälfte hängt ein glänzendes Ornament mit Strahlen an der Wand. Ein großer weißer Kronleuchter hängt am rechten oberen Bildrand. Darunter erstreckt sich ein großer Fensterbogen, bestehend aus drei Teilen, über die gesamte rechte Bildhälfte. Drei geschlossene Fenster bilden die oberste Reihe. Das mittlere Fenster ist mit einem Wappen verziert, die obere Hälfte ist mit einem vier-teiligen weißen Kreuz auf dunklem Hintergrund geschmückt, in der Unteren teilen 3 weiße Streifen einen ebenfalls dunklen Hintergrund. Die mittlere Ebene besteht aus einfarbigen Fenstern, von denen ein paar geöffnet sind. Viel Licht fällt durch diese in den Raum. Eine breite Tür umringt von weiteren Fenstern schließt die Reihen ab. Eine Frau mit dunklen Haaren, einem dunklen Shirt sowie einer hellen Tasche oder Kleid befindet sich vor der Tür. Eine ältere Frau bildet den Übergang von der rechten zur unteren Bildebene. Sie trägt ein gestreiftes Tuch auf dem Kopf, mit hellen, mittleren sowie dunklen Streifen. Sie steht seitlich mit dem Profil zum Betrachter und trägt einen weißen Perlohring. Ihr Kopf ist nach unten gebeugt, sie blickt nachdenklich und wirkt, als ob sie weit weg vom Ort des Geschehens wäre. In der vom Betrachter aus linken Hand hält sie einen nicht näher erkennbaren Gegenstand in der Hand. Mit der rechten Hand hält sie eine weiße Kerze, an ihrem Ringfinger glänzt ein Ring. Die Frau trägt zwei Arm-bänder an der rechten Hand. Ihre dunkle Kleidung ist aufgrund der Dunkelheit schwer zu erkennen. Jedoch tragen zumeist weibliche Anhänger Obatalas im nachfolgenden Bildausschnitt (vgl. Caronia, 2010, S. 42) allesamt helle Kleidung. Auf einem dunklen metallenen Untergrund reiht sich ein Meer an weißen Kerzen in unterschiedlichen Größen. Vor der alten Frau lehnt sich ein kleines Kind mit einer Hand an den Metallbehälter, der die Kerzen beherbergt. Es blickt mit geschlossenen Augen und gesenktem Kopf in Richtung der Lichter.



### 5.2.2 Sotos Obatala



Abbildung 25 - Obatala (Soto)

Wie auch schon Sotos Eleggua ist auch Obatala Teil einer Performance über die Orishas. Auch hier nimmt der Künstler alltägliche Gegenstände, um aus ihnen einen Schrein zu Ehren der jeweiligen Gottheit zu machen. Den Hintergrund dieses Bildes bilden kleine längliche beige-graue Fliesen am Boden, sowie großflächige helle Fliesen an den Wänden. Im rechten Bildeck ist ein Stück Holz zu erkennen, das dem Beginn eines Treppengeländers ähnelt. Das Zentrum des Bildes stellt wie bei Eleggua ein Computerbildschirm dar. Er ist weiß, darunter befindet sich ein grauer Videorekorder. Am Bildschirm flimmert ein in Blau gehaltenes Bild. Ein weißer Teller sowie eine beige Kaffeeschale stehen auf dem weißen Tuch, das den Bildschirm umrahmt. Links und rechts umrahmen Bücherstapel den Bildschirm. Sie sind mit weißen Lilien geschmückt und bilden das stabile Fundament für einen blauen Setzkasten. Er ist geöffnet und bietet ausreichend Platz für die vielen kleinen Gegenstände in ihm. Die hintere Bildebene bildet eine drei-teilige Collage. Der hintere Teil besteht aus schwarzen großflächigen wellenartigen Bewegungen, die in weißen, blauen und



braunen Farbtönen ausgemalt sind. Auf den beiden äußeren Seiten sind viele kleine Papierstücke zu einer großen, langgezogenen Fläche zusammengesetzt. Die Blätter sind in weiß gehalten, mit abwechselnd dünner und dicker Pinselführung sind deformierte, teils runde, teils kantige, menschenähnliche Figuren gemalt sowie mit rot-schwarzen Kugeln beklebt. Vor diesem Geschehen breitet sich ein Meer an aufgeschlagenen Büchern aus, das sich auszubreiten und direkt auf den Betrachter zuzufließen scheint. Die Bücher sind in vielen Reihen übereinander gestapelt, teils wellenartig angelegt. Dazwischen lugen immer wieder einzelne Blätter mit Figuren hervor, wie sie auch an den seitlichen Rückwänden zu finden sind. An eben jenen Wänden befestigt sind zwei weiße Tülltücher wie ein schützender Schleier über die Bücher drapiert.

### *5.2.3 Zwei Obatala Bilder im Vergleich*

Obatala wird mit Shango, Ogun und Elegua in Kapitel 5.8 noch einmal erwähnt.



Obatala ist sehr kopfbetont, hat einen starken Sinn für Gerechtigkeit und für klares Denken, liebt neue Ideen sowie Kreativität, er analysiert gerne das Verhalten und Motive anderer, er ist der Rationalste der Orishas. Seine Reinheit und Weisheit führen über den stillen Weg zur Transzendenz. Olodumare erkor ihn zum Sachverwalter der Gerechtigkeit, sein kühles Denken befähigt ihn, rationale Entscheidungen zu treffen. Obatalas Schattenseite ist jedoch, sich immerzu auf die Seite der Unterdrückten zu stellen und ständig seine Meinung dazu zu äußern. Der Orisha der rituellen und ethischen Reinheit wird durch makellostes, strahlendes Weiß dargestellt. Der primäre Bote Olodumares auf Erden gilt als der Intelligenteste, sowie als Gleichmütigste unter den Orishas. Als Gottheit des Friedentiftens und Wissens repräsentiert er die höchste Intelligenz. (vgl. Neimark, 1996, S. 117-118, 122, Karade, 1994, S. 24-25, 29, Thompson, 1984, S. 11)



Während der Sklaverei wurde Obatala mit der Mutter Gottes, der Jungfrau Maria (Abb. 1) gleichgesetzt. Auch sie trägt lange, wallende weiße Gewänder. Ihre ruhige Körperhaltung sowie die beschützende Umarmung des Christuskindes erinnern an die besonnene, stille Art des Orishas. Im selben Bild überreicht die Frau eine Kerze zu Ehren Obatalas. Die Haltung der Hände zeugt von einer tiefgründigen Ehrerbietung an diese moralische Autorität. Der Kronleuchter, die Kleidung der Marien-Statue und des Babys sowie die Kerzen (Abb. 1) sind weiß, ebenso wie die Bücher, die Schleier und die Papiere auf denen gemalt wurde (Abb. 2). All diese Dinge repräsentieren Obatalas Reinheit und kühles Denken. Die verformten Figuren im Hintergrund, die Flut an Büchern in der vorderen Bildebene verkörpern das unendliche Wissen des Orishas. Der Computer kann wie bei Eleggua auch als Medium für das Internet gesehen werden. Somit beinhaltet Obatala drei Stufen des Wissens. Die gemalten Figuren als Visualisierung der mündlich überlieferten Geschichten, Ritualsprüche und Wissen über die Orishas, die Bücher als nächster Schritt in der Evolution des Wissen, abschließend mit dem alles verknüpfenden, überall und jederzeit abrufbaren Wissen des world wide web.



Obatala ist sehr für seine ausgeprägten Stärken, aber auch Schwächen bekannt. Seine Klarheit und Weisheit überleuchten alles, doch wenn diese gestört sind, kann es verheerende Auswirkungen zur Folge haben. Als Olodumare die Welt erschuf, wollte er zuerst aus den Wassermassen Ordnung schaffen. Er sandte 16 Boten, darunter auch Obatala, Yemaya, Eleggua und Ogun, auf die Erde. Er beauftragte Obatala damit, aus Lehm solide Erde und anschließend Menschen zu formen. Er bekam ein Huhn, eine Kalebasse mit Erde gefüllt sowie 201 Kräuter mit auf dem Weg. Die Orishas befanden sich noch immer auf der Kette, die sie von Orun hinab ließen, als Obatala Teile der Erde auf das Wasser warf. Land entstand und darauf Ile Ife, die geheiligte erste Stadt. Obatala tat wie ihm geheißen und schuf fleißig einen Menschen nach dem Anderen. Auch die anderen Orishas erfüllten ihre Aufgaben, zum Beispiel zeigte Ogun



den Menschen wie man Feuer macht und Eisen schmiedet. Eines Tages trank Obatala eine Menge Palmwein, den er von Eleggua bekam – wohlwissend, dass er diesen nicht verträgt. So hatte es zur Folge, dass der betrunkene Obatala eine Vielzahl an kleinwüchsigen Menschen, Menschen ohne Arme oder Beine und Albinos formte. Olodumare vertraute Obatala voll und ganz, weshalb er dessen Werk auch nie begutachtete. Als Obatala seinen Fehler bemerkte, überkam ihn grenzenlose Reue. Seitdem ist er der Schutzpatron dieser Menschen und Schwangere beten zu ihm, dass der Orisha ihnen ein gutes Kunstwerk erschaffen möge. Weiters erfreuen sich seine Anhänger eines langes Lebens sowie moralischer Reinheit. Soto erinnert an diese Mythe mittels seiner deformierten Figuren (Abb. 2). Die Bilder und die Mythe ermahnen, wie wichtig es ist, diesem mächtigen Orisha Opfergaben zu bereiten sowie keinen exzessiven Genüssen zu frönen. Denn Obatala potenziert nicht nur Talente und besondere Fähigkeiten, sondern auch Schwächen, emotionales und physisches Versagen. (vgl. Neimark, 1996, 117-118, Ajayi, 1998, S. 37)

Obatala ist der am Linearsten ausgerichtete Orisha. Im Gegensatz zu seinen Kindern Ogun, Oshun, Shango oder Oya, deren Energien unbegrenzt und jederzeit abrufbar sind, findet Obatala seine Energie nur in der Stille. Besonders in der heutigen, hektischen Zeit ist es für viele Menschen schwierig, inne zu halten, sich zu regenerieren. Je mehr man jedoch unter Stress steht, desto mehr sehnt man sich nach einer Zeit zum Zurückziehen, nach einer stillen Energiequelle, von der wir aufgrund unseres rastlosen Verhaltens jedoch mehr und mehr abgeschnitten sind. Die meditative Ruhe und Stille, die die Kerzen und die besonnene Atmosphäre im Raum (Abb. 1) vermitteln sowie die Wellen der Bücher sind ein wahrhaftiger Energiequell um in Verbindung mit der Lebensenergie Ase weiterhin göttlich kreieren zu können. (vgl. Neimark, 1996, S. 119)



### 5.3 Ogun

#### 5.3.1 Caronias Ogun

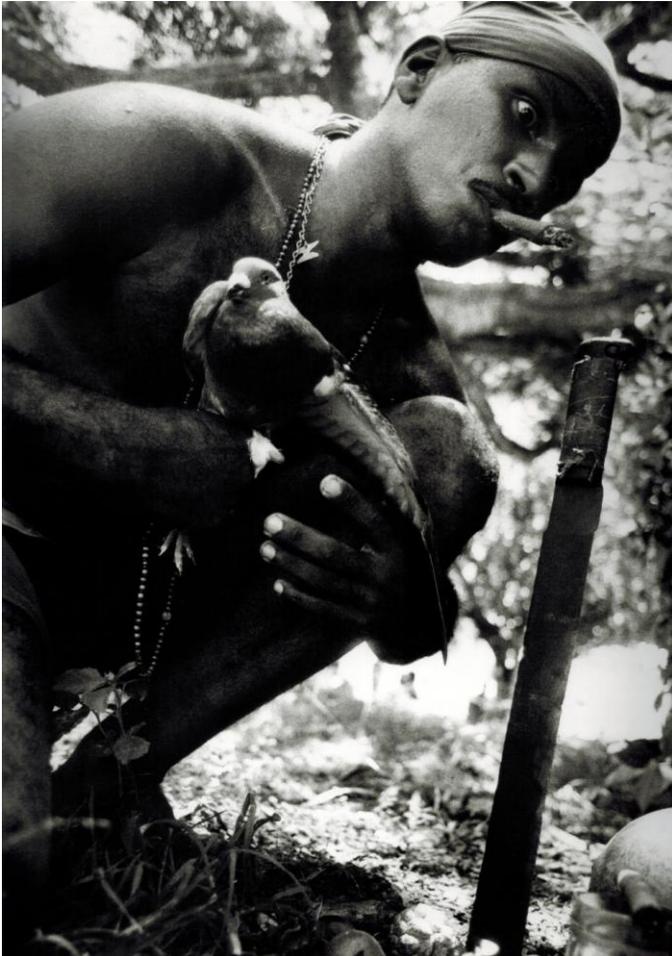


Abbildung 26 - Ogun (Caronia)

Ogun befindet sich im Wald, im Hintergrund blitzt durch das Geäst eines großen Baumes die Sonne hindurch. Der Orisha hockt vom Betrachter aus im linken Bildeck, sein Oberkörper ist weit nach vorne gebeugt und füllt fast die ganze Bildfläche aus. Er trägt ein Tuch um seine Stirn und Kopf, welches im Nacken zusammengebunden ist. Die Sonne scheint von oben auf ihn, sodass seine Augen im Schatten liegen. Lediglich das linke Auge ist erkenntlich, er scheint starr, mit weit aufgerissenen Augen vor sich hin zu

blicken. Der Ausdruck wirkt, als ob Ogun sich nicht mehr in Aye, sondern vielmehr in Orun befindet – in Trance. Mit seinen Lippen hält er eine bereits angezündete Zigarre fest, weiters trägt er einen Oberlippen-Schnurrbart. Sein Oberkörper ist im Schatten und so weit nach vorne gebeugt, dass dieser auf seinen Knien Rast findet. Seine Muskeln wirken viel weniger angespannt, als vergleichsweise Elegguas Körperhaltung in Caronias Fotografie. Er ist mit einer kurzen Hose bekleidet. Mit der vom Betrachter aus rechten Hand umfasst Ogun sein rechtes Bein, mit der linken hält er eine Taube auf Knie Höhe fest. Die Gottheit trägt zwei lange Halsketten. Die dünnere Kette mit enger geschmiedeten Metallgliedern ziert auf der linken Seite ein kleiner Amboss. Die linke, etwas größere Kette besteht aus vielen Metallkugeln und



hängt bis wenige Zentimeter über dem Boden. Die Kette ist abwechselnd mit hellen und dunklen Perlen gefädelt. Vor dem knieenden Ogun ragt eine Säbel aus dem Boden. Der Griff ist mit einem Band umwickelt, welches bereits sehr abgenutzt ist. Die Schneide des Messers ist von Ogun weg in dessen Blickrichtung gerichtet. Ein dunkler Kreis ist am Ende des Griffs gezeichnet. Im rechten unteren Bildeck befinden sich mehrere Opfergaben, wie ein Glas, auf welchem eine Zigarre liegt und verschiedene Früchte. Im rechten Bildrahmen ist ein Busch zu erkennen.

### 5.3.2 Quesadas Ogun



Abbildung 27 - Ogun (Quesada)

In Quesadas Superhelden Comic verdeutlicht Ogun wohl am deutlichsten den visualisierten Helden von den fünf Gottheiten. Der Hintergrund ist in orange und violett gehalten, damit sich der Betrachter voll und ganz auf das Geschehen im Vordergrund konzentrieren kann. Elegua steht im linken Drittel, seine gesamte Statur ist in schwarz gehalten. Erkennbar ist er nur am roten Umhang und an dem Dialog mit Ogun. Elegua be-

fiehlt Ogun einzugreifen, als Oya mit Murdoch kämpft und diesen fertig zu machen droht. „Ogun, please. Help him before...“ Dieser hat sich bereits startbereit gemacht und antwortet lediglich mit: „As always, master. I’m way ahead of you.“ Oguns



kampfesbereite Statur füllt die restlichen zwei Drittel des Bildes aus. Er trägt blonde, schulterlange Haare, welche auf beiden Seiten seines Kopfes zu Zöpfen geflochten sind. Quesada hat sich vermutlich stark von der nordischen Mythologie rund um Thor, der ebenfalls als Thor im Marvel Comic Universum vertreten ist – welcher eher Shangos Äquivalent ist - beeinflussen lassen. Die Statur Oguns ähnelt einem überdimensionalen Bodyguard oder Wrestler. Ein bodenlanger, ärmelloser Umhang mit aufgestelltem Kragen umhüllt den muskelbepackten Körper des Hünen. Dieser ist in orange-braun gehalten und ähnelt stark dem Fell eines Tigers, der wie der Orisha selbst, als Einzelgänger gilt und zugleich sehr kämpferisch, zäh und widerstandsfähig ist. Ogun trägt eine blau-graue Hose. Oguns Zahl ist sieben, seine Farben grün und schwarz. Er trägt sieben grüne Metallgegenstände an seinem Körper, die aufgebaut sind wie eine Rüstung – passend für den Orisha des Krieges, Metalls und Kreation. Über seinen Augen trägt Ogun eine Art Schutzbrille. Science Fiction Fans kommt wohl als erste Assoziation Georgi La Forges VISOR in Erinnerung. Die Figur von La Forge spielte in Raumschiff Enterprise: Das nächste Jahrhundert den Chefindgenieur der Enterprise. Er war von Geburt an blind und trug das Visual Instrument and Sight Organ Replacement, mit Hilfe dessen er das Wellenlängenspektrum des menschlichen Auges wahrnehmen sowie Spektralanalysen durchführen konnte. Um den Hals schnallt sich Ogun einen grünen drei-gliedrigen Ring, gehalten von zwei großen silbernen Metallschrauben. Um die Hüften wird seine Rüstung durch einen grünen metallenen Kummerbund erweitert, der mittels einer silbernen Schraube in der Mitte geschlossen wird. Von seinen zu Fäusten geballten Händen bis hin zu den Oberarmen schnallt er eine aus beweglichen Elementen geschweißte Armrüstung um. Wie der Rest seiner kriegerischen Schutzrüstung sind auch die Beinschoner aus grünem Metall gefertigt und werden mit silbernen Schrauben zusammen gehalten. Die Beinschoner erinnern an jene, die Torwarte beim Eishockey tragen.



### 5.3.3 Sotos Ogun



Abbildung 28 - Ogun (Soto)

Soto zeichnet ein sehr düsteres Bild von Ogun in den Hauptfarben schwarz, türkis, beige und weiß. Wie bei seinen meisten Bildern malt der Künstler keine menschliche Gestalt der Orishas, sondern vielmehr ein Sammelsurium der jeweiligen Paraphernalien. Diese sind allerdings durch das sehr dunkel gehaltene und chaotisch erscheinende Bild sehr schwer zu entziffern. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, verschiedene Gegenstände sind in den Wasser-Farben türkis, blau und grün gezeichnet. Auch die Anordnung der Utensilien in einem wilden Durcheinander bestärkt den Eindruck, dass manche schweben. Die Vermutung liegt nahe, dass der Künstler den Betrachter an Oguns ehemalige Verbindung mit Oya, Göttin des Sturmes und Windes erinnern will. In der oberen Bildmitte ist ein Stuhl ersichtlich, zu seiner rechten befindet sich ein Amboss, der Gegenstand unterhalb ähnelt einer Babywiege. In der



linken oberen Bildhälfte sind zwei Regale wahrnehmbar, weiter unten liegt ein Messer unterhalb eines Schleifsteines. Gegenüber auf der rechten Bildhälfte befindet sich ein Lineal oberhalb eines Hammers, darunter eine Säge sowie vier große und drei kleine metallene Nägel. Im gesamten Hintergrund sind verschieden geformte Metallteile verstreut. Eines von Sotos Markenzeichen scheint zu sein, gerne mehrere Bildebenen übereinander zu fügen. Auf der zweiten, mittleren Bildebene ragt ein überdimensionaler Stuhl aus dem Bild heraus. Er ist wellenartig wild gemustert und trägt dieselben Farben, wie das restliche Bild, grün, blau, türkis, beige und weiß. Eine riesige Machete thront auf der Sitzfläche des Sessels, der Griff ist schwarz mit drei weißen Nägeln und wirkt im Vergleich zur goldenen Klinge relativ klein. Vor der Machete stehen eine gefüllte Kaffeetasse, und ein Miniaturauto. Auf der dritten, vordersten Bildebene ragt ein Kabel bis zur Mitte der Stuhllehne. Eine Glühbirne strahlt hell erleuchtet und sendet weiße, blitz förmige Strahlen von sich, erhellt aber den restlichen Raum und somit die zwei darunter gelegenen Bildebenen nicht.

#### *5.3.4 Drei Ogun Darstellungen im Vergleich*

In der Yoruba Kosmologie gilt Orun als Gott der viele Gesichter hat. Wie auch die anderen Orishas hat er sowohl positive als auch negative Aspekte. Barnes vergleicht ihn des Öfteren mit den Göttern des antiken Griechenlands, des antiken Roms oder des zeitgenössischen Hindus, da er aufgrund seiner Pionierrolle immer auf Augenhöhe mit der Zeit bzw. der Zeit voraus ist und somit immer „one part of a larger whole“ sei. (Barnes, 1989, S. 2) Früher galt Ogun als Gott des Eisens, all dessen, das aus Eisen hergestellt wurde, sowie der Schmiede, des Krieges und der Jäger. Er lebte in den Schmiedeöfen der Schmiede, auf den Kanten der Schwerter in den Kampffeldern. (vgl. Thompson, 1984, S. 52, Karade, 1994, S. 26) Sein Wirkungsbereich hat sich bis heute stark vergrößert, von modernen Technologien, über die Sicherheit von Autofahrern und allem, das mit Transport zu tun hat, bis hin zu politischem Widerstand. (vgl. Barnes, 1989, S. ix, 2) Der Orisha „embodies a core of Pan-African themes



about human nature, conflict, and change that were basic to the construction of the world view of many people." (Barnes, 1989, S. ix)

Ogun lebt seine dunkle, einsame, isolierte Seite in feurigen Zornesausbrüchen aus, die manchmal auch Unbeteiligte treffen können. Sein Mangel an Selbstkontrolle kann in Gewalt, Zerstörung und Töten können. Ogun repräsentiert aber auch seine revolutionäre Seite im Triumph der Menschen über vermeintliche Beschränkungen und Limits, indem er sie lehrte, Feuer zu machen, Eisen zu bearbeiten und Städte zu bauen. (vgl. Barnes, 1989, S. 16, 17, 19)

Wole Soyinka sah sich sehr verbunden mit Ogun. Jones entdeckte die Dualität Oguns in Soyinkas folgendem Zitat: „Transcending even today, the distorted myths of his terrorist reputation, traditional poetry records him as ‘protector of orphans’, ‘roof over the homeless’, ‘terrible guardian of the sacred oath’; Ogun stands in fact for a transcendental humane but rigidly restorative justice.“ (Jones, 1978, S. 5)

Die vielen Gesichter Oguns finden sich auch in den drei Bildern wieder.



Schmiede wurden als Erschaffer neuer Gegenstände bzw. neuen Lebens verehrt oder gefürchtet. Ogun lebt in ihren Schmieden, den Ambossen (Abb. 1 und Abb. 3) oder den aus Metall hergestellten Gegenständen. Das Schwert sowie der in sich gekehrte, den Betrachter ängstlich machende Blick (Abb. 1), die riesige hünenhafte Statur ausgestattet mit einer ausgeprägten Rüstung, kombiniert mit dem energischen Voranschreiten (Abb. 2) oder die herausstechende lange Machete (Abb.3) spiegeln Oguns Bild des kriegerischen, bis oben hin bewaffneten Kämpfers wieder, der leicht aufbrausend ist und bereit ist, zuzuschlagen und zu töten. Die von ihm geschaffenen Waffen zerstören, oft trifft es auch Unschuldige. Schmiede spielten im kriegerischen Benin des 15. und 16. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle und arbeiteten somit meist direkt für den König. Quesada kreierte Eleggua als Oguns Vorgesetzten (Abb. 2). (vgl. Barnes, 1989, S. 3, 17, Barnes, Grishick Ben-Amos, 1989, S. 44-46)



Als Orisha der Transformation, der den Weg zeigt, und somit seine Anhänger mobil macht, dessen herausragende Führungsqualitäten und Mut neue Städte bauen lies, Zentralregierungen bildete und neue Reiche kreierte, der fördert, nährt und beschützt (vgl. Barnes, 1989, S. 2, 3, 17) wird Ogun im neuen Jahrtausend immer mehr Bedeutung zukommen.

Thompson erzählt die Mythe, als Ogun dem Erschaffer der Welt selbst, Olodumare, diene. Mit seinem Eisen (Machete, Abb. 1, Abb. 3) schlug er die ersten Wege in die ursprünglichen Wälder und schuf somit die ersten 16 Straßen, welche von Ile Ife, dem historischen heiligen Zentrums wegführten. Soto griff dies wunderbar in Form der Glühbirne (Abb. 3) – welche auch für moderne Technologien steht – und den Lichtstrahlen auf. Die 16 Söhne des ersten Königs wanderten die 16 Wege entlang und gründeten die ursprünglichen 16 Königreiche. (vgl. Thompson, 1984, S. 52) Mit seinem Mut, seinem Sinn für Gerechtigkeit und Wahrheit auf Erden, seinem scharfen Einblick in die menschliche Seele – repräsentiert durch den VISOR (Abb. 2) – sorgt er für Stabilität und Sicherheit. (vgl. Karade, 1994, S. 26, 29) Er arbeitet unermüdlich, um Neues zu schaffen, denn seine Fähigkeit, Zivilisationen hervorzubringen war schließlich Olodumars Aufgabe an ihn. Oguns kriegerische Seite ist ebenso machtvoll wie seine Schöpferische – seine kompromisslose Moral und Gerechtigkeitssinn zeigten sich auch während der britischen Besatzung Nigerias, als das Schwören auf Metall vor Gericht akzeptiert wurde. (vgl. Neimark, 1996, S. 110-111)



Ogun verfügt auch über einen sehr stark ausgeprägten Gerechtigkeitssinn. In Abb. 2 weiß er bereits, dass er sich um den Streit zwischen Murdoch und den anderen Orishas kümmern muss. Als Bodyguard der Gerechtigkeit macht er sich mit seinem mehr als robusten Körperbau auf, um Oshun im Verlauf der Geschichte zurechtzuweisen, als diese mit Murdoch kämpft.



Trotz seiner riesigen Statur wirkt er aufgrund des gesenkten Kopfes auch einsam. Ogun, der hart arbeitende Eigenbrödler, der den Weg frei macht für andere, aber mit niemandem seinen Kummer teilt, der sich unnachgiebig für Gerechtigkeit, Wahrheit und Gleichberechtigung einsetzt. Er setzt sich für Arme und Schwache ein, eliminiert alte, überholte Weltanschauungen, um Platz für neue Humanere zu schaffen. (vgl. Neimark, 1996, S. 104, 111, 112, Barnes, 1989, S. 2, 17) Mit der Machete schafft der Orisha Platz für Neues, das durch die Wiege des Babys symbolisiert wird. (Abb. 3)

„The inventor or artist, like the warrior or leader, also lives on the margins of society in order to realize sufficient freedom to make the kinds of connections that lead to innovative expressions (...) We could not be humans, so the philosophy of Ogun goes, seeking control of ourselves and your social existence, if we did not experience the out of control phases that are necessary parts of reproducing and expanding the powers that make human existence possible. This is the constructive/destructive cycle that must be appreciated if we are to grasp the meanings of Ogun.“ (Barnes, 1989, S. 18) Soto lebt im Moment nach langen Reisen zurückgezogen in Barbados, Caronia zog es ebenfalls nach langen Jahren des Reisens nach Kuba, um dort eine für ihn neue Kultur – Santeria – zu erlernen. In der Ruhe liegt die Kraft, lautet ein Sprichwort, oder anders, zurückgezogen erhält man einen besseren Überblick über das Gesamte. Ogun scheltet zwar Oshun, einen Moment später verpasst er jedoch selbst Murdoch einen Schlag. (vgl. Quesada, 2006, S. 71-72)

Wie auch bei den anderen Orishas ist Balance das zentrale Thema. Oguns Waffen können verletzen, aber auch kreieren, er kann verletzen, aber auch Wege frei machen, er kann Waffen herstellen, aber auch neue Technologien, neue Wege kreieren, wie das Auto, die Säge oder die Nägel, die die moderne Gesellschaft prägen (Abb. 3). In westlichen Gesellschaften wird noch immer in gut und böse unterteilt, bei den Yoruba ist Macht aber singulär – erst wenn eine harmonische Balance erreicht ist, fließt Ase vollkommen.



## 5.4 Oshun

### 5.4.1 Caronias Oshun



Abbildung 29 - Oshun (Caronia)

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Caronia die Flussgöttin Oshun an einem Fluss inszeniert. Die Orisha steht am Flussufer, beugt sich lachend nach hinten, während das Wasser hinter ihr plätschert. Im Hintergrund lassen Sonnenstrahlen das Wasser glänzen, Bäume und Blätter spiegeln sich in den sanften Wellen des Flusses. Dieser nimmt drei Viertel der Hintergrundfläche ein. Rechts von Oshun werden schwere Gegenstände ins Wasser geworfen, die gerade in Oshuns Element einschlagen und hohe Fontänen erzeugen.

Die Gottheit steht auf vertrockneten Zweigen und Ästen, welche teilweise im Schatten liegen. Oshun steht seitlich vom Betrachter aus gesehen mit der linken Profilseite da und beugt sich lachend nach hinten. Der Kopf fällt jedoch nicht nach hinten, sondern bildet eine Linie mit ihrem Oberkörper. Sie hat ein weißes Tuch um den Kopf gebunden, das über der Stirn zu einer Masche geknotet ist. Der hintere Teil liegt im Schatten. Oshuns Mimik wirkt gelöst und fröhlich. Ihre leicht geöffneten Augen und das strahlende Lachen zeugen von einem vollkommen erfüllten Moment. Am linken Ohr trägt sie einen Perlohring. Wassertropfen aus der Fontäne wirken, als ob sie direkt aus ihrem Strahlen heraus sprudeln. Dies verstärkt die Leichtigkeit und Freude des Bildes und visualisiert die positive, lebensschaffende Wirksamkeit



von Ase. Osun trägt ein bodenlanges helles Kleid. An den Schultern ist es zu Puffärmeln gerafft, zwei parallel genähte Streifen säumen eine Reihe von genähten Dreiecken ein. Den Abschluss der Ärmel bildet der in Rüschen gelegte Stoff. Die Orisha hält ihren linken Arm über ihrem Herzen. Dabei hält sie einen Teil des wallenden langen Rockes fest, sodass dieser einen langgezogenen Bogen bildet. Ihre linke Schulter und ihr Rücken werfen Schatten auf das Kleid. Den Abschluss des zweilagigen Rockes bildet ebenfalls eine Reihe von Dreiecken, welche von zwei parallelen Nähten eingezäunt sind.

#### 5.4.2 Quesadas Oshun



Abbildung 30 - Oshun (Quesada)

Bilder von den Seiten 71 sowie 103 wurden zusammengefügt, um ein ganzheitliches Bild von Oshun aufzuzeigen. Das Bild von Seite 71 – hier auf der rechten Bildhälfte stark schwarz umrandet – zeigt Oshun wie sie vor Murdoch kniet. Die restliche Bilderserie zeigt die verführerische Orisha und ihre Kräfte des Wassers. Das stark schwarz umrandete Bild setzt die Handlung von Oyas Kampf mit Murdoch fort (Abb. 33), nachdem dieser gegen die Wand gestoßen wurde und auf den Boden krachte. Die untere Bildhälfte zeigt, wie Murdoch in dem Loch, das der Einschlag hinterließ kauert. Sein Mantel liegt weit ausgebreitet dar, die Orisha hockt vor seinen aufgestellten Beinen. Der Hintergrund ist grau und wechselt sich mit einer für die



Region rund um New York üblichen Backsteinmauer ab. Oshun hockt mit weit gespreizten Beinen vor Murdoch, der Künstler hat diese Szene eindeutig an Oshuns Attribut der Verführerin angelegt. Oshun trägt eine in gelb und gold eingefärbte Offizierskappe, die sie tief ins Gesicht gezogen hat. Der obere Teil der Kappe ist groß und rund. Die Orisha trägt ihre weiß-blonden Haare schulterlang. Ein leichtes Lächeln ist zu erkennen. Eine goldene Zwickerbrille verdeckt ihre goldbraunen Augen. Sie trägt lediglich einen goldenen Bikini. Darüber trägt sie ein durchsichtiges goldenes Cape, welches am Hals mittels eines goldenen Knopfes geschlossen ist. Ihre Hose ist aus demselben durchsichtigen Stoff gemacht. Über dem Cape trägt sie einen kurzen Umhang, der aus demselben Material wie ihre Militärkappe geschneidert ist. Um den Bauch trägt sie eine zwei-reihige goldene Kette. Ihre vom Betrachter aus linke Hand hängt gerade neben ihrem gestreckten Oberkörper herunter, während sie die rechte lasziv hinter den Kopf hält. Oshun begrüßt Murdoch mit „Hola Diablito. You´re bleeding“. Das restliche Bild stellt die Serien von Seite 103 dar. Wieder steht Oshun mit weit gespreizten Beinen dar und trägt goldene Sneakers. Diesmal kniet sie im linken oberen Bild leicht vor einem Wasserhydranten, auf dem sie sich mit ihrer rechten Hand abstützt, während die linke locker in die Hüfte gestemmt ist. Murdoch, mittlerweile in einer Samurai Ausrüstung befindlich, kämpft mit den übrigen Orishas. Nun ist es an Oshun, ihn zu besiegen. „... you got a dirty mouth. But look what I have!“ Sie kramt in den kleinen Bildern der obersten Bildreihe eine Rohrzange hervor und öffnet den Hydranten. Im ersten Moment kann Murdoch sich noch bücken. Doch Oshun meint im fünften Bild neckisch „Whoopsie, I missed, but I can fix!“, spreizt ihren Daumen, Zeige- und Mittelfinger und lässt dieselben goldenen Kreise, welche auch ihre Kleidung zieren, erleuchten. Diese sind ihre Verbindung zum Wasser, denn mit einer kraftvollen, nach rechts gerichteten Armbewegung leitet sie in den beiden unteren Bildern das Wasser in Richtung Murdoch und lässt es wie eine riesige WürGESchlange Murdoch fest umschließen. Auf sein Stöhnen antwortet sie im letzten Bild rechts unten nur mit „How much do you love me Diablito?“



### 5.4.3 Sotos Oshun

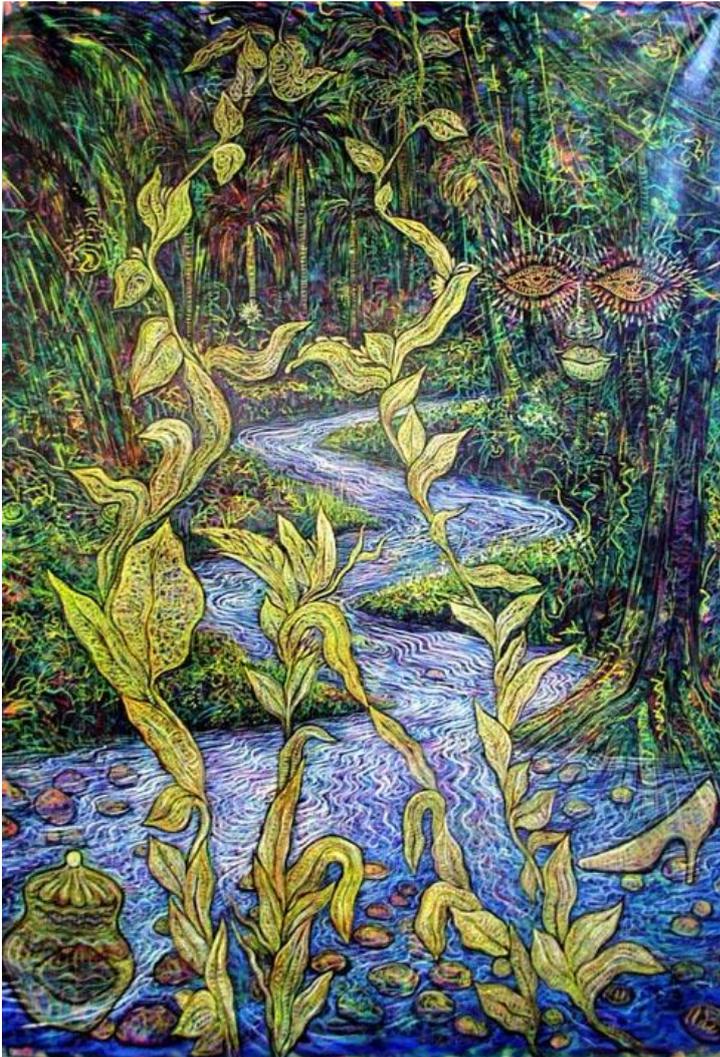


Abbildung 31 - Oshun (Soto)

Soto scheint seine Meisterschaft in der Mehrlagigkeit seiner Bilder zu suchen. Auch seine Darstellung von Oshun besteht aus mehreren Ebenen. Die hintere Ebene bildet ein kleiner Fluss, der sich durch einen Dschungel schlängelt. Die Farben sind in grün, gelb, rot und türkis für den Wald, sowie in weiß, violett und verschiedenen Blautönen für den Fluss gehalten. Im oberen Bildteil sind fünf Palmen mit grünen und roten Blättern zu erkennen, fünf ist Oshuns Zahl.

Die linke Bildebene ist aus-

gefüllt mit undeutlich gemalten Blättern verschiedener Bäume sowie mit Gras und Gebüsch am Boden. Vom Betrachter aus vorne gesehen, ragt ein mächtiger Baumstamm auf der rechten Bildseite aus dem Boden. Im Anschluss säumen weitere bunte Palmen das Flussufer, das auch hier von Gräsern bedeckt ist. Im oberen rechten Bildeck hängen mehrere gelbe Lianen von Baum zu Baum. Ein kleiner Fluss schlägt sanfte Wellen und schlängelt sich an vier Kurven durch das Flussbett. Die Linienführung des Waldes ist stets abgehakt, kurze, gekritzelt wirkende Linien prägen die Landschaft. Der Fluss hingegen ist aus fortlaufenden, gewellten weißen sowie violetten Linien gezeichnet. Unterschiedliche Blautöne prägen den Untergrund. Ein weibliches Gesicht stellt die darauf folgende Bildebene dar. Im Wald der rechten Bildebe-



ne schweben zwei Augen, eine Nase und ein Mund. Die Umrandung des Gesichtes fehlt zwar, doch so kommen die restlichen Elemente noch stärker zur Geltung. Die Augen sind in einem satten orange gezeichnet, ein roter Wimpernkranz umrandet sie, gefolgt von einem Weißen. Die Nase ist im Vergleich zu den Augen sowie zum Mund nur leicht angedeutet und ebenfalls in weiß gezeichnet. Sehr kräftig gezeichnete Striche in gelb bilden den voluminösen aber nicht sehr breit angelegten Mund. Die vorderste Bildebene wird durch die im ersten Moment schwer erkennbare Unterwasserebene veranschaulicht. Anfänglich wirken die drei Pflanzenstränge fehl am Platz, doch bei genauerer Betrachtung assoziiert man die sanften, wellenartigen Bewegungen mit den Bewegungen der Pflanze unter Wasser. Auch der Lichteinfall im rechten oberen Bildeck erinnert aufgrund der Blaufärbung der Strahlen an den Einfall von Licht unter der Wasseroberfläche. Die drei Unterwasserpflanzen sind in grünen und gelben Farbtönen gehalten. Die beiden außen Stehenden säumen die innere. Diese ist in der Hälfte geknickt und nach rechts unten gebeugt. Alle Pflanzen wirken, als ob sie sanft im Wasser schweben und sich den Bewegungen von Oshun angleichen. Weiters liegt die Assoziation zu einer Familie nahe, da die beiden äußeren Pflanzen wie beschützende Eltern neben der kleinen Pflanze stehen. Umringt sind die Gewächse von kleinen und großen Steinen in roten und gelben Tönen. Im linken Bildeck steht ein geschlossenes Gefäß aus Ton im Wasser. Der untere Teil ist gebogen und erinnert an eine weibliche Figur. Der Deckel ist wellenartig gemustert und mit einer Perle als Grifföffner verziert. Im durchsichtigen Topf befindet sich eine große Muschel. Neben der rechten Pflanze schwebt ein weiblicher Schuh im Wasser.

#### *5.4.4 Drei Oshun Darstellungen im Vergleich*

Thompson greift eine Mythe auf, in der Oshun mit Ifa verheiratet war. Sie verliebte sich jedoch in den leidenschaftlichen Shango, der ihr einen Messingpalast erbaute. Oshun gebar ihm Zwillinge – sie liebt Kinder - und besaß Unmengen an Schmuck, wie Armbänder oder Ohrringe aus Messing, ein Metall, welches die Yoruba als besonders wertvoll erachteten. Als Oshun starb, nahm sie alle ihre Schätze mit in den



Grund des Flusses, wo sie bis heute regiert. Sie ist sich der Eifersucht, die ihr entgegenschlägt, voll bewusst und deshalb für ihre enorme Großzügigkeit bekannt. Es heißt, dass sie durch ihre Messingarmbänder eine bessere Verbindung zu ihrer Energie bekommt. Auch ihre Anhänger erlangen durch die Armbänder eine bessere Verbindung zu der Orisha. Nicht etwa durch Rückzug, sondern durch Feiern tankt sie Kraft. Oshuns Nummer ist die Fünf. Die Art ihres Metalls änderte sich im Zuge des Sklavenhandels und des Synkretismus, in Afrika wurde Messing, später in Kuba Gold als wertvollstes Metall erachtet. Sie ist zwar nicht die Orisha des Geldes, doch an ihrem Grund befinden sich Gold, Perlen und Muscheln im Überfluss, welche sie gerne und im Übermaß an jene verschenkt, die ihr besonders treu sind. (vgl. Thompson, 1984, S. 79, Neimark, 1996, S. 174, Flores-Pena, 2001, S. 117-118)

Quesada macht Oshuns Liebe zu Messing, Gold und anderen wertvollen Gegenständen am besten sichtbar (Abb.2). Ihre gesamte Kleidung ist in gold gehalten, sogar ihre Schuhe sowie die Kette um ihren Bauch. Auch ihre Brille ist aus dem Edelmetall gefertigt. Die Unterwasserpflanzen (Abb. 3) zeigen das Areal auf, in dem Oshun ihre Schätze beherbergt. Zudem deutet die Konstellation der Pflanzen, zwei große umgeben eine kleine in der Mitte, auf das Basiskonzept von Familie hin – Mutter, Vater, Kind. Das sanfte Schaukeln der Pflanzen in den Bewegungen des Wassers versteckt den mit Muscheln gefüllten Tonkrug. Muscheln sind aufgrund ihrer vielseitigen Verwendungsmöglichkeit besonders wertvoll. Sie waren Zahlungsmittel, gehören als fixer Bestandteil zu Divinationen und werden auch in Skulpturen oder in Schmuck verarbeitet. Oshun trägt Perlenohrringe (Abb. 1), ihre Zahl fünf ist versteckt in den fünf Palmen im Hintergrund des Flusses (Abb. 3).



Oshun hat auch eine besondere Verbindung zu Ogun, beide versinnbildlichen Veränderung und Transformation. „Both are transformers: Ogun transforms through technology; and Osun through the simplest of natural substances, water, and by the mystery of birth. Both are creators of civilization and urban life, Ogun by creating the



iron tools of agriculture and conquest, Osun by creating the wealth of cowries, and the court and shrine artistry of brass and bronze.” (Murphy, Sanford, 2001, S. 2) Oshuns Name wird auch mit Quelle übersetzt, sie gilt als erneuernde lebensspendende Quelle. Obwohl sie erst als 17. Orisha von Orun nach Aye kam, hat sie eine besondere Stellung unter den Orishas. Sie gilt als Quelle des Lebens, ohne sie sind die anderen Orishas machtlos und Menschen sowie Umwelt können ohne Wasser nicht existieren. (vgl. Murphy, Sanford, 2001, S. 2, Neimark, 1996, S. 113, 168, 170-173)

Oshun hat aber noch eine weitere Verbindung zu Ogun. Als Ogun es satt hatte, von allen Leuten in Anspruch genommen zu werden, ging er in den Wald und versteckte sich dort. Viele begaben sich auf die Suche nach ihm, doch nur Oshun schaffte es, ihn zurück in die Zivilisation zu bringen. Dies verdankte sie ihren verführerischen Fähigkeiten, indem sie verführerisch tanzte und ihre Lippen reizvoll mit Honig bestrich. Ogun war so angetan, dass er sein Versteck verließ und mit ihr zurück ging. Oshun liebt alles Sinnliche. Sie tanzt gerne, mag lebendige Farben, Süßigkeiten und Honig. Sie versteht es, das Leben voll auszukosten, ihre Energie ist auf den Augenblick ausgerichtet. Sie ist kokett, flirtet gerne und viel, denn durch ihre freie und genießende Lebensweise kann ihre Energie sowie ihre kreativen Talente am besten fließen. Sie liebt Sonnenblumen und Pfauenfedern. Oshun lacht ständig, doch wie auch der Fluss selbst, so ist auch Oshun unberechenbar. Ein Fluss kann ruhig fließen, doch auch seine umgebenden Regionen Überschwemmen und Menschenleben fordern. Selbst wenn sie lacht, weiß man nie, ob sie zornig ist. Jedoch kommt auch hier ihr lebenserneuernder Aspekt zum Vorschein. Denn Wasser kann nach Zerstörung auch Erneuerung bringen, wenn es neue Wege bildet, wo zuvor keine existierten. (vgl. Flores-Pena, 2001, S. 114, Murphy, 2001, S. 95-96, Neimark, 1996, S. 113, 168, 170-173, 175) Murphy sieht einen Aspekt ihrer Unberechenbarkeit auch in ihrem kubanischen Image als Kreolin. Sie sei weder spanisch noch indigen oder afrikanisch, sie ist geboren aus dem Wasser, doch die Göttin des Landes lebt in den Grauzonen zwischen schwarz und weiß. „Her luminal status gives her great power and great sorrow for



she is at once beyond some of the restrictions of social categories while at the same time without their identity and security." (Murphy, 2001, S. 95)

Oshun kreiert und erneuert Leben, sichtbar gemacht durch Wasser (Abb. 1, Abb. 3), das durch ihr Flussbett fließt, bereit von Mensch, Tier und Natur als Quell des Lebens aufgenommen zu werden. Das Flussbett sowie der Tonkrug beherbergen Muscheln und weitere Schätze. Ihre Verbindung zur Natur – als auch zu Ogun – kommt in Quesadas Darstellungen zur Geltung. Beide tragen natürliche Farbtöne, wie braun, gelb oder gold (Abb. 1, Abb. 10). Oshun wird aus ethnozentrischer Sicht gerne als Göttin der Fruchtbarkeit und somit der Sinnlichkeit und Sexualität gesehen. Ihre überdimensional großen Augen sowie Mund (Abb. 3), als auch ihre sehr verstärkte Präsenz (Abb. 2) tragen zu diesem Bild bei. Oshun trägt nur einen Bikini, verdeckt von einem durchsichtigen Stoff und hockt bzw. steht breitbeinig lasziv da. Wie Eleggua versteht es Oshun, das Leben in jedem Augenblick zu genießen - vielleicht ist sie deshalb auch mit ihm im selben Auto, als die Orishas in Auto und mit Motorrädern unterwegs sind. (vgl. Quesada, 2006, S. 88) Eine besonders intuitive Geste ist das Integrieren und Verbinden des Bildes der Pfauenfedern mit dem Wald (Abb. 3). Zwar sind mehrere Bäume erkennbar, doch sind diese nicht in den typischen Farbtönen braun und grün gestaltet, sondern vielmehr in den Farben eines Pfaues, grün, blau und violett. Oshuns herzliches (Abb. 1) aber auch verführerisches Lachen (Abb. 2) geben keinen Hinweis auf ihren tatsächlichen Gemütszustand.



Wie auch bei Yemaya fehlt in allen Oshun Darstellungen der für Wassergottheiten so wichtige runde Fächer. Dieser stellt eine Verbindung von den Wassergottheiten zu den Kräften der Erde her. Eine Mythe besagt, dass Ifa, Orisha der Divination, nach einem Streit mit den Flussgottheiten die Stadt verließ. Er versteckte sich im Wald in einer runden Hütte aus Blättern und Zweigen. Eine gewaltige Hungersnot brach herein, ein Diviner fand heraus, dass nur eine Flussgottheit mit einem runden Fächer Ifa zurück bringen könnte. So gingen alle Flussgottheiten mit ihren Fächern in den Wald



um Ifa zu suchen und warfen dabei Steine auf alles Massive am Weg. Auch Ifas Versteck wurde getroffen und er beschwerte sich, wer seine Ruhe störe. Die Orishas riefen ihm zu, dass sie ihn sehen wollen. Als er vor dem Haus stand, begannen sie ihn mit den Fächern kühlen Wind zukommen zu lassen und bettelten ihn an, zurück zu kommen. Ifa erhörte sie und trat seinen Rückweg in die Stadt an. Die Fächer sind zumeist aus Messing gestaltet, sorgen für Kühle mittels der Herrschaft über das Wasser. Die Flussgottheiten verfügen auch über magische Fähigkeiten und können mit ihrem kühlen Wasser heilen. (vgl. Thompson, 1984, S. 72-74, 81, Karade, 1994, S. 26)

In keiner Darstellung einer Wasser Orisha ist ein Fächer deutlich zu erkennen. Die runde, goldene Form ihres Militärhutes (Abb. 2) als auch die goldenen Kreise ihrer Kleidung lassen eine Assoziation zu einem runden Messingfächer zu. Dieser Eindruck wird verstärkt, da Oshun in derselben Abbildung magische Fähigkeiten benutzt, um das Wasser zu kommandieren. Aus ihren Fingern erscheinen mehrere, ineinander verschlossene Kreise, die den Weg des Wassers vorgeben und es leiten.

Oshuns fließende weiße Gewänder sowie ihr um den Kopf gebundenes Tuch (Abb. 1) erinnern an die Gewänder der Frauen zu Zeiten der Sklaverei. „The past is our identity. The gods recognize us more readily when we’re wearing these clothes.“ (Bramly, 1977, S. 216) So greifen die Anhänger der Orishas nicht nur auf Elemente aus ihrer ursprünglichen Heimat Afrika zu, sondern ehren auch ihre Ahnen, die die Sklaverei erdulden mussten, mittels dieser speziellen Kleidung.



## 5.5 Oya

### 5.5.1 Caronias Oya



Abbildung 32 - Oya (Caronia)

Auch Oya hält sich untertags im Wald auf. Im linken oberen Bildeck ist eine kleine Lichtung mit einem Baum zu sehen, der Rest der Umgebung liegt im Schatten. Oya steht vom Betrachter aus leicht gedreht da, ihre linke Schulter nach vorne, die rechte leicht nach hinten gerichtet. Bei diesem Bild kann ebenfalls der Raster der Mittelachse angelegt werden. Die linke obere Bildhälfte ist ausgefüllt mit Wald, der geteilt ist in Schatten und Licht. Durch den Lichteinfall wirkt die Fotografie weniger düster. Die rechte obere Bildhälfte wird von Oyas Kopf und der Messerklinge beansprucht. Die Orisha hat ein Tuch um den Kopf gebunden. Einige kleine Äste sind zu einem Knoten gebunden und über ihrer Stirn drapiert. Ein großer Schatten fällt von dem Geäst auf ihr Gesicht, sodass ihr linkes Auge sowie ihre linke Wange komplett im



Schatten liegen. Oyas Kopf ist leicht nach hinten geneigt, ihre Augen sowie der Mund weit aufgerissen. Ihre Mimik entspricht weniger Furcht als Entsetzen über ein Geschehnis. Die Orisha trägt ein helles Oberteil mit Ellenbogen langen Puffärmel. Sehr viel Stoff wurde für die Ärmel verwendet, die nur in Falten gelegt sind, teils im Schatten, teils in der Sonne die Gottheit kleiden. Oyas rechter Arm ist nicht sichtbar, sie muss ihn nach hinten halten. Mit ihrem linken Arm hält sie auf Schlüsselbeinhöhe ein langes Messer. Ihr Griff ist sehr kraftvoll, die Klinge des Messers schaut nach rechts und glänzt in der Sonne. Das Messer wirft einen langen Schatten auf ihre rechte Brust. Oya blickt zwar in Richtung der Klinge, doch ihr Blick scheint gedankenverloren.



## 5.5.2 Quesadas Oya



Abbildung 33 - Oya (Quesada)

Quesadas Darstellung von Oya ist zusammengesetzt aus Seite 69 unten sowie dem oberen Teil aus Seite 70. Das Bild teilt sich in drei Abschnitte. Das oberste Drittel zeigt Oya in der Mitte, die Bilder zu ihrer Linken und Rechten stellen ihren Ex-Mann Shango dar und sind für dieses Kapitel nicht relevant. Oya steht in der Mitte und sagt zu Murdoch: „Little man, one does not strike Eleggua! Say the word, Orishas, and this one’s soul joins those that whisper on the wind.“ Die Orisha ist in Kampfesstimmung, ihre Hände sind zur Seite gehalten, um ihren Kopf und ihren Oberkörper kreisen Blitze. Ihre weißen kurzen Haare sind nach oben zu einer spitzen Frisur gekämmt, über ihrer Stirn und ihren Wangen trägt sie ein Stück Metall, welches an Teile einer Ritterrüstung erinnert. In Verbindung mit ihren aufgestellten Haaren wirkt das Metallteil wie ein Schutzhelm. Mittig auf ihrer Stirn ragt aus dem Helm ein langes, nach oben gebogenes Horn. Ihr vom Betrachter aus linkes Ohr und ihre linke Wange sind hell erleuchtet, das restliche Gesicht befindet sich im Schatten. Ein runder Blitz, aus dem weitere kleine Blitze strahlen, kreist um ihren Kopf. Oyas nackter Oberkörper ist übersät mit braunen Tätowier-

Quesadas Darstellung von Oya ist zusammengesetzt aus Seite 69 unten sowie dem oberen Teil aus Seite 70. Das Bild teilt sich in drei Abschnitte. Das oberste Drittel zeigt Oya in der Mitte, die Bilder zu ihrer Linken und Rechten stellen ihren Ex-Mann Shango dar und sind für dieses Kapitel nicht relevant. Oya steht in der Mitte und sagt zu Murdoch: „Little man, one does not strike Eleggua! Say the word, Orishas, and this one’s soul joins those that whisper on the wind.“ Die Orisha ist in Kampfesstimmung, ihre Hände sind zur Seite gehalten, um ihren Kopf und ihren Oberkörper kreisen Blitze. Ihre weißen kurzen Haare sind nach oben zu einer spitzen Frisur gekämmt, über ihrer Stirn und ihren Wangen trägt sie ein Stück Metall, welches an Teile einer Ritterrüstung erinnert. In Verbindung mit ihren aufgestellten Haaren wirkt das Metallteil wie ein Schutzhelm. Mittig auf ihrer Stirn ragt aus dem Helm ein langes, nach oben gebogenes Horn. Ihr vom Betrachter aus linkes Ohr und ihre linke Wange sind hell erleuchtet, das restliche Gesicht befindet sich im Schatten. Ein runder Blitz, aus dem weitere kleine Blitze strahlen, kreist um ihren Kopf. Oyas nackter Oberkörper ist übersät mit braunen Tätowier-



rungen, die auf ihrer hellen Haut besonders gut zur Geltung kommen. Um ihre Hüften gewickelt trägt sie einen bodenlangen, wallenden weißen Rock. Oya hat weiße Bänder über ihre Schultern sowie um ihre Handgelenke drapiert. Die mittlere – bestehend aus zwei Bildern - und die untere Bildebene – bestehend aus einem Bild - spiegeln Oyas Kräfte wieder. Auf dem linken Bild lässt die Orisha sich und Murdoch schweben. Sie hält die Arme weit auseinander, die Finger weit gespreizt, ihre Augen sind von Schatten verhüllt. Mit weit zurück gezogenen Schultern und einer kraftvollen Körperhaltung spricht sie Murdoch an: „Consider yourself lucky, Diablito, that my master is a merciful one. Hmm. Such a pretty little man. But you smell like you’ve been playing in the trash.“ Oyas Wind hat Murdochs Arme wie in einer Zwangsjacke nach hinten gebunden, seine Beine sind leicht angezogen und sein nach unten gesenkter Kopf deuten auf seine scheinbar aussichtslose Situation hin. Im folgenden Bild blicken Ogun und Eleggua hinauf zu den beiden. Es wird klar, wie hoch Oya mit ihrem Gefangenen geflogen ist, sie schweben sogar über einem mehrstöckigen Gebäude. Die Orisha scheint nicht gewillt zu sein, von ihrem Opfer loszulassen, als Ogun sie auffordert: „Oya, leave him be.“ Eleggua kommentiert die Szenerie und meint, „This isn’t going to be pretty - -“ Ogun scheint noch Einfluss auf seine Ex-Frau zu haben, denn im letzten Bild lässt Oya von Murdoch los. Mit den Worten „Well then, back you go.“ schleudert sie ihn mit einem lauten Knall gegen ein Fenster und er fällt in weiterer Folge zu Boden. Oyas Gesamteindruck ähnelt sehr dem von Storm, es lässt wieder einmal die Frage aufkommen, wie sehr Marvel bei den Orishas abgekupfert hat.

### *5.5.3 Zwei Oya Darstellungen im Vergleich*

Oya ist die mutige, aber auch graziös wirkende Kämpferin unter den weiblichen Orishas. Sie ist die Göttin des Flusses Niger, des Sturmes und des Windes. Die mächtige Orisha wacht zudem an den Toren der Friedhöfe. (vgl. Ajayi, 1998, S. 37, Neimark, 1996, S. 152, Karade, 1994, S. 27)



Oya trägt auf beiden Abbildungen weiße Kleidung. Sie mokiert sich über Murdoch, dass er rieche, als ob er im Müll gelegen hätte (Abb. 2). Dies ist einerseits eine Anspielung auf ihre Abscheu gegenüber Männern, als auch ein Hinweis auf den Geruch. Mit Hilfe der weißen Kleidung der Ahnen sowie des verwesenden Geruchs des Abfalls deutet Quesada auf Oyas Rolle als Göttin des Todes hin. Die Orisha wacht nicht nur am Eingang der Friedhöfe, sie beschützt auch die Seelen der Verstorbenen auf ihrem Weg nach Orun. Tod bedeutet für die Yoruba jedoch nicht das Ende, sondern Veränderung, Neugeburt. Somit steht Oya auch für den Neubeginn, denn alles muss sterben, bevor etwas Neues entstehen kann. Die Natur selbst ist das beste Beispiel für den neuen Beginn. Im Herbst färben sich die Blätter bunt, fallen ab, Blumen sterben – um im Frühling in neuer Pracht zu erblühen. Oyas Körperbemalung in Erd-Tönen verkörpert diesen Kreislauf, sie gilt als geborene Gärtnerin. Die Orisha ist die Mutter der Egungun Masken, die Priester tragen, um ihre Identität zu verbergen. Sie erlaubte als Geschenk für Eltern vielen sterbenden Kinder zu leben. Oya hat eine ähnliche Aufgabe wie Eleggua. Dieser ist Mittler zwischen Mensch und Orishas, während Oya als Wächterin der Friedhöfe zwischen Aye und Orun, also zwischen Marktplatz und Himmel vermittelt. (vgl. Karade, 1994, S. 27, 29-30, Neimark, 1996, S. 152, 157, 160, Quesada, 2006, S. 248)



Oya tritt nach wie vor des Öfteren mit Shango auf, obwohl sie seit Langem getrennt sind. Ihre Abneigung gegenüber Männern ist besonders in Abbildung 2 deutlich spürbar. Oya wirkt durch ihre Körperhaltung anmutig, doch gleichzeitig ist ihre Abneigung gegenüber Murdoch spürbar. Zu Ogun scheint sie noch Vertrauen zu haben, denn erst auf sein Eingreifen hin lässt sie von Murdoch ab. Sie war Oguns Frau, bis sie von Shango erobert wurde. Als dessen Frau stand sie immer hinter dem damaligen König von Oyo, sie war die Autorität hinter dem König, lenkte ihn nach dem, was sie für richtig hielt. Nach dessen Tod konnte sie den Kummer nicht mehr ertragen und ertränkte sich im Niger und transzendierte zur Orisha Oya. Neimark ver-



gleich Oyas Verhältnis zu Shango mit dem Aufbau eines Blitzes. Bevor ein Blitz einschlägt (Shango) saust ein winziges elektrisches Teilchen (Oya) auf die Erde hinunter. Der Blitz folgt dem Teilchen und schlägt exakt dort ein, wo das Teilchen kurz zuvor landete. Als Oya hinter die Beziehung von Shango mit Oshun kam, war sie sehr wütend und enttäuscht darüber, betrogen zu werden. Ihr entsetzter Blick (Abb. 1) und die kalte Härte, mit der sie gegen Murdoch vorgeht, zeugen von einer sehr verletzten Frau. Diese tiefe einschneidende Erfahrung hatte zur Folge, dass Oyas Wutausbrüche verstärkt wurden und sie als Inbegriff des weiblichen Zorns gesehen wird. Wie auch plötzlich auftretende Wirbelstürme, Tornados oder Hurrikans ist auch Oyas Wesen am schwersten zu ergründen. Sie besitzt etwas geheimnisvolles. Die Schroffheit und Härte, mit der sie in Form eines Sturmes über Gebiete hinwegzieht, Zerstörung und Chaos mit sich bringt, um danach für einen neuen Anfang zu wirken spiegelt ihren peinlich genauen Zorn wieder. Oya als plötzliche Veränderung spiegelt sich nicht nur in Ihrer Manifestation als Sturm wieder, sondern auch am Marktplatz selbst. Finanzieller Erfolg kann im Handumdrehen in Verlust enden, und umgekehrt. Opfergaben an Oya am Beginn eines Geschäftstages sind somit eine gute Investition. (vgl. Karade, 1994, S. 27, Neimark, 1996, S. 152-153, 155-156, 158)



Trotz ihrer Trennung von Ogun verbindet Oya noch viel mit dem Gott des Krieges. Anders als die anderen weiblichen Orishas kämpft sie gerne, und steht auch ihren Mann im Kampf. Als sie zu Shango ging, nahm sie von Ogun Waffen mit, aber auch ihren festen Glauben an Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit teilt sie mit ihrem ersten Mann. Von Shango besorgte sie sich das Geheimnis von Blitz und Donner. Von einer Sekunde auf die andere kann Oya in unbändige Wut geraten. Ihr Zorn macht sie zu einer außergewöhnlich starken und mächtigen Kriegerin, die allen Falschheiten und Ungerechtigkeiten ein Ende bereiten will. (vgl. Neimark, 1996, S. 159-161) Ebenso können Stürme auch einen positiven Effekt haben, wenn sie etwa mit dem mitgebrachten Regen ein Buschfeuer löschen. Neben Oyas entsetztem Gesichtsaus-



druck kommt auch ihre kriegerische Seite hervor (Abb. 1). Fest umklammert hält sie ein Messer, das sie von Ogun mitnahm. Die Muskeln in ihrer Faust und ihrem Arm sind stark angespannt, jederzeit bereit, einen Kampf auszufechten. Die mächtigen Blitze, die ihren Körper umgeben (Abb. 2), die kampfesbereit ausgebreiteten Arme sowie ihre Fähigkeit zu schweben, machen sie zu einer gefürchteten und mächtigen Kriegerin.

## 5.6 Shango

### 5.6.1 Quesadas Shango



Abbildung 34 - Shango (Quesada)

Shangos Abbild besteht aus einem Bild mit seiner ehemaligen Frau Oya, sowie einer Skizze am Ende des Buches. Im Entwurf ist er mit Bleistift gezeichnet, keine Farbe wurde hinzugefügt. Shango steht breitbeinig dar und hält in der vom Betrachter aus rechten Hand einen Stock. Er trägt seine dunklen Haare länger und hat sie nach oben gekämmt, als ob der Wind seine Frisur zerzaust hätte. Der Orisha blickt grimmig drein, seine Stirn liegt in Falten und seine Augen sind dunkel umrandet. Shangos Oberkörper ist leicht nach hinten gebeugt, seine Schultern zieht er selbstbewusst nach hinten. Die Muskelpartien seiner Arme sind stark angespannt, mit der rechten Hand hält er einen gebogenen Holzstab. An den Oberarmen ist je ein hel-

les Tuch gebunden, er trägt dunkle Handschuhe mit hellem Abschluss. Auf der Brust trägt er ein dunkel gemaltes Ornament, in dessen Mitte sich ein kreisrunder Aufsatz



befindet. Shango trägt eine dunkle Weste mit heller Umrandung und hohem hellen Kragen. Die Weste enthält je links und rechts drei Löcher, von denen die unteren zwei mit einem Band versehen sind. Seine Hose ist ebenfalls im hell-dunkel Schema gestaltet, ein heller Bund bildet den Anfang. Auf dem kleinen Bild demonstriert Shango gemeinsam mit seiner ehemaligen Frau Oya seine Kräfte. Beide Augen sind weiß, sie sprechen geheime Worte aus. Das Bild ist in Farbe gestaltet, die Haare des Orishas sind schwarz, seine Augen wie die von Eleggua schwarz-rot umrandet. Seine Weste ist Dunkelrot, die Umrandung weiß, goldene Knopflöcher sind in den Stoff eingebettet. Das Symbol auf seiner Brust zeigt einen senkrecht geteilten Kreis, umgeben von drei weißen Teilen unterhalb sowie acht weitere rote Teile. Alle werden von einem goldenen Kreis umrandet.

#### *5.6.2 Shangos Darstellung in der Analyse*

Shango wird mit Obatala und Ogun in Kapitel 5.8 nochmals angeführt.

Shango war der vierte König von Oyo, und ist ein Kind Yemayas. Er war mit Oya verheiratet und besitzt ein sehr lautes, aufbrausendes Naturell. Seine Frau gab ihm einen Zaubertrank, sodass er seine Aggressivität in Form von Blitzen und Donner ausleben konnte. Eine weitere Mythe besagt, dass Oya Shango beauftragte, zwei Generäle aufeinander zu hetzen. Als diese sich jedoch nach dem Streit gegen den König selbst stellten und ihn vertrieben, ging Shango in den Wald und erhängte sich dort aus Reue über sein diktatorisches Verhalten. Nach seinem Tod stieg er hinauf nach Orun, wo er zum Orisha transzendierte. Als Donnergott repräsentiert er die ewige moralische Instanz, sein Ase befindet sich in Meteoriten und Donnersteinen. Nur er und seine Anhänger wissen mit ihrer Kraft umzugehen, die sich auch in den Augen zeigt. (vgl. Neimark, 1996, S. 127, Thompson, 1984, S. 85-86)

Shango trägt seine Farben rot und weiß, auch in dem Symbol auf seiner Brust finden sich diese Farben wieder. Das Symbol kann als Visualisierung von Shangos Geschichte, in Verbindung mit der Yoruba Kosmologie betrachtet werden. Der vertikal geteilte goldene Kreis in der Mitte visualisiert einerseits Shangos Doppelaxt mit dem



Griff in der Mitte, andererseits stellt es eine Erinnerung an die immer notwendige Balance dar, die man zwischen den dualen Charaktereigenschaften halten sollte. Die vier weißen Abschnitte darunter geben einen Hinweis auf seinen – im Vergleich zu seinem Dasein als Orisha – relativ kurzen Aufenthalt in Aye, während die roten Abschnitte seine unendliche Zeit als Orisha repräsentieren. Gehalten, beziehungsweise zusammengeführt werden alle Aspekte durch Ase, das alles durchfließt und alles zusammenhält. Wie auch seine Exfrau Oya verfügt Shango über eine natürliche Verbundenheit zu den Toten. Üblicherweise wird der Kontakt durch das Schütteln einer Kalebasse hergestellt. (vgl. Neimark, 1996, S. 131) So ist es kein Zufall dass Shango gemeinsam mit Oya in geheimen Worten einen Zugang zu den Kräften und Wirklichkeiten ihrer Ahnen sucht. Die Abschnitte, die sich zwischen den Kreisen befinden, können auch als Donnersteine interpretiert werden. Das kraftvolle Ase von den Steinen und Shangos Kräften spiegelt sich auch in dem Leuchten seiner Augen wieder, das auch in Oyas Augen sichtbar ist.



Shango gilt als sehr redegewandt. Seine Energien, ausgedrückt durch Blitz und Donner, sind sehr intensiv und kraftvoll. Seine Intuition und sein Einfühlungsvermögen bilden die ideale Basis für seinen Status als Krieger, aber vor allem auch als Stratege. Die doppelseitige Axt gehört neben den Donnersteinen wohl zu seinen bekanntesten Paraphernalien. Durch sein Einfühlungsvermögen und sein ausgeprägtes moralisches Denken wird Shango sehr wütend, wenn sich Menschen unrecht verhalten und wirft seine Blitze auf ihre Häuser. Er beschützt Unschuldige und bestraft jene, die sich rechtswidrig verhalten haben, um so eine schlechte Situation besser zu machen. Es heißt, dass aufgrund seiner angeborenen Fähigkeit, künftige Geschehnisse bereits im aktuellen Moment wahrzunehmen, das Divinationsbrett früher in Shangos Besitz war. Da er jedoch keine Verwendung für diesen Behelf fand, übergab er es an Orunmila, der ihn wiederum mit der Fähigkeit zu tanzen ausstattete. Dieses Geschick in die Zukunft sehen zu können, bietet Shango viele Vorteile. So kann er vo-



rausplanen, eine Basis gestalten und Fäden ziehen, um zu seinem gewünschten Resultat zu gelangen. Wenn er es für nötig hält, bringt er auch Menschen mittels dieser Begabung dazu, zu tun, was er für richtig hält. (vgl. Neimark, 1996, S. 126, 129, Thompson, 1984, S. 85, Karade, 1994, S. 27)

Shangos Sinn für Gerechtigkeit und sein Auftreten als Beschützer der Unterdrückten, der jene bestraft die schlechtes getan haben, verdeutlicht sich am besten mittels seiner Doppelaxt. Der Künstler hat jedoch keine echte Axt gezeichnet, da sie anscheinend nicht in das moderne Bild des heutigen New York passt. Stattdessen hat er sie subtil durch die Weste von Shango ausgedrückt. Der linke und der rechte Teil der Weste sind geformt wie die metallenen Teile der Axt. Shangos Körper sowie das Ornament auf seiner Brust stellen den Griff dar. Zu beiden Seiten der Weste befinden sich je drei Knopflöcher, somit ergibt sich Shangos Zahl sechs. Zwei der Löcher sind jeweils mit einem Stück Stoff behangen, die Zahl vier ist seine weitere Lieblingszahl. Die beiden Seiten der Weste, also der Doppelaxt, können auch mit seinen Eigenschaften verbunden und interpretiert werden. Shango kann in die Zukunft blicken und beschützt Menschen. Auf der andren Seite kann er sehr aufbrausend und wütend werden sowie Verbrecher bestrafen.

~~~~~

Shangos Symboltier ist der Widder. Es symbolisiert Shangos Fähigkeiten als Anführer, der vorausdenkt und vorausplant sowie nur im äußersten Notfall körperlich kämpft. Ein Widder gilt als hitzköpfig, er rammt seine Gegner mit den Hörnern nieder, aber da er weder gefährliche Zähne noch Klauen hat, tötet er seinen Widersacher nicht. (vgl. Neimark, 1996, S. 129, 133) Das Ende des Stockes, den Shango in seiner rechten Hand hält, ist aufgrund seiner speziellen gebogenen Form am Ende mit den Hörnern eines Widders vergleichbar.



5.7 Yemanya

5.7.1 Caronias Yemaya



Abbildung 35 - Yemaya (Caronia)

Caronia inszeniert die große Mutter Yemaya inmitten ihres Elements, dem Ozean. Der Bildausschnitt ist schief gehalten, das heißt vom Betrachter aus hängt das Bild rechts leicht hinunter. Etwas mehr als die Hälfte der Fläche ist gefüllt mit Wasser. Auf dem linken Bildrand ragt ein karger Felsen ins Wasser, die Sonne wirft einige Schatten auf den zerklüfteten Stein. Der Himmel wirkt dunstig, im Hintergrund ist ein schmaler, stark bewaldeter Landstreifen zu erkennen. Sanfte, langgezogene Wolken hängen über ihn. Im rechten Bildeck schwimmt ein großes dunkles Schiff mit einer hellen Kajüte. Yemaya steht knietief im Wasser, ihr Oberkörper ist stark nach vorne gebeugt. Sie trägt ein großes weißes Tuch, welches sie großflächig um ihre Haare gebunden hat, die Stirn ist frei gehalten. Zwischen ihrem Oberkörper und dem rechten Arm lugt der Abschluss des Tuches hervor. Die Orisha blickt angestrengt ins



Wasser, die Mimik ihrer zusammengezogenen Augenbrauen wirkt leicht nachdenklich oder zornig. Yemaya trägt eine kurze und vier lange Halsketten. An der kurzen metallenen Kette hängt ein von einem Kreis umrandetes Kreuz. Die weiteren vier Ketten sind aus Perlen gefädelt. Zwei unterschiedlich lange Halsketten sind abwechselnd mit hellen und dunklen Perlen gefädelt, eine weitere besteht aus mehreren Abschnitten die abwechselnd hell und mittel gefädelt sind. Die vierte Kette besteht aus rein weißen Perlen. Yemayas Körperhaltung ist entgegengesetzt dem Wasser, ihre linke Schulter ragt nach unten, während ihre rechte nach oben zeigt. Der untere Teil des rechten Armes der Orisha ist hinter ihrem Rücken versteckt, und wie auch ihre rechte Schulter im Schatten. Sie trägt ein sommerliches, kariertes Kleid, mit Spagettiträgern. Von der Hüfte abwärts ist das Kleid in mehrere Abschnitte gestuft und faltig zusammen gerafft. Eine seidene Borte bildet den Abschluss einer jeden Abstufung. Ab Knie Höhe lugt das Kleid aus dem Wasser heraus und schlägt Falten ähnlich der Wellen, in denen es sich befindet. Yemayas linker Arm befindet sich ab Gelenkhöhe im Wasser und scheint den Wellen des Meeres, deren Teil er ist, zu folgen. Trotz ihres angestregten Gesichtsausdruckes wirkt ihr Gesamteindruck sehr andächtig.



5.7.2 Sotos Yemaya



Abbildung 36 - Yemaya (Soto)

Dieser Bildausschnitt von Yemaya ist Teil einer Installation des Künstlers über die Gottheit in der Diaspora, und beinhaltet neben afrikanischen auch westliche sowie moderne Paraphernalien der Orishas. Es besteht aus mehreren Bildebenen, die hinterste umfasst Schwarz-Weiß Fotografien, die mittlere ein bemaltes Tuch und die vorderste verschiedenste Paraphernalien von Yemaya. Der Hintergrund unterteilt sich in eine weiße Basis, auf der linken Seite sind sechs, auf der Rechten 3 Schwarz-Weiß Fotografien von Wellen zu sehen. Die Bilder sind übereinander lappend angeordnet und teilweise mit roter Schrift überzogen. Die darauf folgende Ebene präsentiert ein bemaltes Tuch in unterschiedlichen Blauschattierungen, sowie weißer und schwarzer Farbe. Der Hintergrund wurde in Blautönen grundiert. Den Anfang der hängenden Leinwand bildet am oberen Bildrand eine halb dargestellte riesige Qualle. Zwischen ihren Tentakeln schwimmen mehrere Fische, vom Betrachter aus links gesehen ragt zwischen dem ersten und zweiten Tentakel sehr präsent die Zahl sieben hervor. Hinter der großen Qualle schwimmen weitere Fische, sowie eine mittlere und



zwei kleinere Quallen. Auf der rechten Seite des Tuches präsentieren sich mehrere Opfergaben sowie Paraphernalien von Yemaya. Links beginnend schwimmt eine gefüllte Weinflasche, daneben schwebt ein Stück Melone sowie ein Kelch mit einem strahlenden Auge. Eine geöffnete Palmnuss befindet sich neben einer Flasche, die mit einem Schlüssel gefüllt ist, eine weitere Flasche beherbergt einen Notenschlüssel. Unterhalb schwimmt ein kleines Steuer eines Schiffes. Umringt werden diese Gegenstände von einem sehr großen Anker, in der Verankerung für das Seil ist ebenfalls ein Auge oder geöffnete Palmnuss versteckt. Eine blaue sowie eine rote Lichterkette sind auf dem hängenden Teil drapiert und verzieren diesen zusätzlich. Der am Boden liegende Teil des Tuches ist übersät mit Muscheln und Sternen. Alle hier gemalten Stücke sind mit weißer und schwarzer Farbe umrandet. Tücher aus einem schwarz-weiß-blau gestreiften Stoff sowie aus Tüll umranden die vorderste Bildebene und heben diese besonders hervor. Wie bei Obatalas Performance greift der Künstler auch hier auf einen geöffneten Setzkasten zurück, in dem er kleine Gegenstände präsentiert. Der Rahmen ist in einem sehr dunklen blau gehalten, der Hintergrund sowie die Türen sind in verschiedenen Blautönen gestaltet. Der Setzkasten ist mit Muscheln, Perlen und weiteren kleinen Utensilien gefüllt. Am Boden schlängeln sich eine lange Kette aus weißen Perlen sowie eine blaue Lichterkette. Muscheln und verschiedenste blaue Blumen liegen als Opfergaben für Yemaya dar. Vier Glasflaschen und ein Krug sind mit blauer Farbe bemalt und stehen vor dem Setzkasten aufgereiht.

5.7.3 Zwei Yemaya Darstellungen im Vergleich

Die Mutter aller Orishas, die Göttin aller Ozeane und das matriarchale Haupt des Kosmos ist der Inbegriff der weiblichen Essenz. Yemaya beschützt und versorgt vor allem Kinder. Olokun ist ihr zweites, männliches Gesicht. Auch Yemaya muss mit ihrem zweiten Aspekt Olokun in absoluter Balance sein, um ihr Ase harmonisch fließen zu lassen. Im Synkretismus wurde aus dem Ganzen Yemaya/Olokun die zwei Teile Yemaya und Olokun gespalten. Doch so läuft man Gefahr, nur die Kraft einer



Gottheit zu nutzen und somit nur einen Aspekt des Ganzen. Yemaya ist so mütterlich und fürsorglich, wie die Ozeane oder das Fruchtwasser einer Mutter sein können. Sie kann zu passiv erscheinen sowie auf ihr eigenes Wohlergehen zugunsten dem ihrer Kinder verzichten. Olokun hingegen vertritt die gewaltige Kraft, alles wieder zurechtzurücken. Er gleicht den sanften, nährenden Part Yemayas aus, indem er standfeste Kraft in Form von Seestürmen oder Flutwellen mitbringt. Ein Babalawo muss stets beide Seiten des Orishas der Ozeane beachten, beide Energien müssen immer verbunden werden, um ein klares balanciertes Bild zu geben. Yemaya ist bekannt dafür, dass ihre liebende Geborgenheit so stark ist, dass manche Anhänger von ihr hinfort gerissen werden können. Der Ruf aus den Tiefen ihrer Ozeane, übertragen und geleitet von den Wellen kann ihre Kinder dazu verleiten, für immer bei ihr unter Wasser sein zu wollen. (vgl. Karade, 1994, S. 26, 27, Neimark, 1996, S. 140-141, 143, 148, 150) Diese Balance von Yemaya und Olokun ist in beiden Bildern wiederzufinden. Die düsteren Wellen auf der Fotografie (Abb. 1) gleichen sich durch die hellen, harmonisch schwimmenden Quallen und Fische aus. Die sanften Bewegungen der Meeresbewohner bilden einen beruhigenden Kontrast. Ebenso deutlich ist dies in der roten und der blauen Lichterkette erkennbar. Die blaue Lichterkette – Olokun – schlägt hohe, unruhige Wellen, während die Rote sanft vor sich hin plätschert. Yemayas dunkle Haut steht im Kontrast zu ihrem weißen Kleid (Abb. 1), die sanften Wellen des Wassers umspielen die zerklüfteten Felsen. Die beruhigenden Handbewegungen der Orisha balancieren das Bild aus.

~~~~~

Wie auch ihre Tochter Oshun beherbergt Yemaya in ihren Tiefen unsagbare Schätze. Yemaya, also das Wasser, ist die „source of all life, wealth, and prosperity.“ (Drewal, 1992, S. 74) Diese teilen sich nicht nur in materielle Kostbarkeiten, sondern auch, oder vor allem in das Leben selbst. Durch das Wasser, das wir trinken, durch das Fruchtwasser in der Gebärmutter einer schwangeren Frau, durch die Milch, die das Baby aus ihren Brüsten trinkt, nährt uns Yemaya. Die Sanftheit und Geborgenheit mit der



Yemaya (Abb. 1) mit ihrer Hand durch das Wasser gleitet, erinnert an die Geborgenheit, die ein Kind an der Seite seiner Mutter verspürt. Sie wirkt wie eine erfahrene, reife Frau, die trotz allem ihrem mütterlichen Kern immer treu ist. Die Orisha ist die Göttin der Fruchtbarkeit und der Empfängnis. Ihre Tochter Oshun liebt es zwar, schwanger zu sein, aber nicht die Verantwortung ein Kind großzuziehen. So schlüpft Yemaya auch hier in ihre mütterliche Rolle.

Yemayas materielle Gaben und Reichtümer finden sich bis zum Grunde ihrer Ozeane wieder. Eine Unmenge an Fischen und weiteren Meeresbewohnern steht dem Menschen als Nahrung zur Verfügung. Ihre Wellen spülen farbenprächtige Muscheln an Land, die zur Verzierung, als Schmuck oder, wie im Falle der Kaurimuscheln, als Bezahlung sowie als Gegenstand in Divinationen und Ritualen verwendet werden. Abgeschieden von der restlichen Welt beherbergt Yemaya in den Tiefen der Ozeane unzählige Schätze, Muscheln, Perlen, Edelsteine, versunkene Schiffe und dergleichen. Geheiligte Steine aus ihren Tiefen werden in Gefäße gegeben, die mit ihrem Wasser gefüllt sind, um ihr Ehrerbietung zu erweisen. (vgl. Karade, 1994, S. 26, 27, Neimark, 1996, S. 144-145) Yemaya trägt Ketten, welche mit Perlen aus ihren Ozeanen geschmückt sind (Abb. 1). Erwähnenswert ist, dass jedoch keiner den für Yemaya so wichtigen Fächer in seine Bilder integriert. Soto malt eine von Yemayas Lieblings Speisen (Abb. 2), ein Stück Melone, und versteckt ihre Zahl sieben zwischen den Tentakeln der Qualle. In den Flaschen und Gläsern versteckt er Muscheln, den Schlüssel zur Musik und weitere Schätze von bzw. Opfern an Yemaya. Blaue Blumen sind überall verstreut als Dank für die Orisha, die den Menschen Muscheln und Perlen schenkt.



Drewal beschreibt einen Priester, der als Dankessegnung für die sichere Rückkehr seiner initiierten Schützlinge seine Hand ins Wasser gibt. Eine Mythe besagt, wie auch Orunmila nach einer erfolgreichen Rückkehr zu Olokun ging, um sich zu bedanken. (vgl. Drewal, 1992, S. 74) Die Danksagung an Yemaya/Olokun für eine



wohlbehütete Rückkehr von Reisen, für Fruchtbarkeit oder die Schöpfung von Leben ist eine besonders wichtige Zeremonie – nicht nur für Yoruba. Die Opfertaten an die Orisha der Ozeane (Abb. 2) zeugen ebenso von Dankbarkeit und Segnung wie Yemayas sanfte, gleitende Handbewegungen (Abb. 1). Mit ihrer anmutigen sowie mütterlichen Körperhaltung und Mimik, als sie eine Hand am Rücken hält und mit der anderen ihr Element berührt, um den Gang der Wellen nachzuahmen, drückt sie ihren Dank aus. Die Ehrerbietung und tiefste Dankbarkeit an Mutter Erde bzw. an die Mutter des Universums gehört wohl zu den bedeutendsten Tätigkeiten eines Menschen, um die immer bestehende Verbindung zum Universum, zu Ase zu spüren.



## 5.8 Treenity in Balance – Elegua, Obatala und Shango

### 5.8.1 Bildbeschreibung



Abbildung 37 - Obatala (Soto)

Das vom Künstler als Obatala betitelte Bild ist in rot gehalten, Muster in blau, grün und gelb überziehen es, wichtige Elemente sind in weiß gemalt bzw. mit schwarz umrandet, um so herauszusteichen. Beginnend am oberen Bildrand erstreckt sich eine Gebirgskette vom linken, bis hin zum rechten Bildrand. Erkennbar sind zudem schwarz umrandete Regentropfen, die über den Bergen fallen. Unterhalb befindet sich ein riesiger, schwarz umrandeter Turm, der einem antiken Eingangstor zu einer Stadt ähnelt. Der Turm steht mit einem festen Fundament dar, der Eingangsbereich



bildet mit den beiden Seitenteilen je ein Drittel. Fünf Zacken schließen den Turm ab. Innerhalb des Turmes ist dieser rot grundiert, mit einer wilden Musterung in gelb, grün und blau. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch eine Vielzahl an lachenden, und ernst drein schauenden Gesichtern. Soto zeichnet jedoch nur die Augen, Augenbrauen, Nase und Mund. Weiters befinden sich Gegenstände wie eine Banane, ein Fahrrad, ein Auto und ein Boot inmitten des Turmes. Im Zentrum der Mittelachse ist klar Shangos Doppelaxt dargestellt. Sie ist weniger stark schwarz umrandet als weitere Symbole, der Griff ist kurz und breit gezeichnet. Auch zeichnet der Künstler nicht die üblichen drei Augen links und rechts in der Axt, sondern nur je eines – vermutlich um das fortlaufende Schema der Gesichter weiterzuführen. Links und rechts der Axt sind mit weißer Farbe zwei Wasserfälle gemalt. Auf der rechten Bildhälfte der Mittelachse stehen die in weiß geschriebenen Worte „por aquí paseó Obbatala“ – was soviel bedeutet wie „hier entlang auf dem Spazierweg Obbatala“. Verstärkt werden diese Worte durch die sich darüber befindlichen, ebenfalls in weiß gehaltenen, Fußspuren. Sie führen vom rechten oberen Bildrand bis hin zum unteren linken Rand. Weiters befinden sich im Turm unterhalb der Axt das eingerahmte Wort Cabaret, sowie das Wort Bar. Zur rechten Seite des Turmes ist eine lang gezogene Trommel dargestellt. Oberhalb säumen zwei Kalebassen links und rechts eine Palme. Sichtbar gemachter, wellenförmiger Schall gleitet neben der Palme entlang nach oben, oberhalb der Palme befinden sich noch mehr Noten sowie ein Notenschlüssel. Links des Turmes wird ein Dolch, dessen Griff mit zwei runden Ornamenten gesäumt ist, von Flammen umgeben. Links der oberen Dolchschnede gibt eine angezündete Zigarette ihren Rauch ab in Richtung einer kleinen Palme. Unterhalb des Turmes erstreckt sich ein Sammelsurium an Gegenständen. Ein Schlüssel, ein Nagel sowie eine geöffnete Flasche Wein mit einem Weinglas daneben finden ihren Platz im Eingang des Tores. Unterhalb verteilen sich von links nach rechts gesehen, zwei miteinander verbundene Trommeln, eine Krone, ein Auto, zwei Bananen, ein Kelch, ein Becher, ein Frauenschuh sowie ein Behälter. Die übrigen, nicht erwähnten Gegenstände sind nicht klar zu erkennen und deshalb nicht definierbar.



Am Fundament der rechten Turmhälfte sind die Worte: „i si senior!“ geschrieben. Besonders auffällig sind die sieben weißen Kreuze, die sich über das gesamte Bild verteilen und jeweils mit beigen Punkten durchzogen sind. Das größte Kreuz streckt sich unterhalb des Eingangstores, ein kleineres über den Griff von Shangos Doppeltaxt, zwei über der Metallseite des Dolches, eines zwischen der Dolchspitze und dem Turm, die zwei letzten Kreuze finden sich zwischen der zweiten und dritten bzw. der dritten und vierten Turmspitze wieder.

### *Nina Simone ~ Feeling Good*

*Birds flying high you know how I feel  
Sun in the sky you know how I feel  
Breeze driftin' on by you know how I feel*

*Refrain:*

*It's a new dawn*

*It's a new day*

*It's a new life*

*For me*

*And I'm feeling good*

*Fish in the sea you know how I feel*

*River running free you know how I feel*

*Blossom on the tree you know how I feel*

*Dragonfly out in the sun you know what I mean,  
don't you know*

*Butterflies all havin' fun you know what I mean*

*Sleep in peace when day is done*

*That's what I mean*

*And this old world is a new world*

*And a bold world*

*For me*

*Stars when you shine you know how I feel*

*Scent of the pine you know how I feel*

*Oh freedom is mine*

*And I know how I feel*

### 5.8.2 Die Vollendung in der Trinität – die Balance des Lebens

*Ich bin tauraro<sup>3</sup> Laelae<sup>4</sup>, ein besonderer Stern am Himmelszelt und wache über alle Geschöpfe auf der Erde. Mein Name bedeutet „seit für immer“. Vor ewigen Zeiten habe ich erkannt, dass das menschliche Konstrukt von Zeit und Raum sowie die vermeintliche Trennung der Menschen in Gruppen nur*

<sup>3</sup> Hausa: tàur.aar.òò, Boko: tauraro = Stern

<sup>4</sup> Susanne Wenger: Yoruba Terminus: „in alten längst vergangenen Zeiten“, oder „am Beginn der Zeit“ (...) „seit für immer“ (Denk, 1995, S. 18-19)



*eine Illusion ist. Alles was war, ist und sein wird ist verbunden durch die Kraft von Ase. Jake drückt dies in der Serie Touch so aus: "Patterns are hidden in plain sight, you just have to know where to look. Things most people see as chaos actually follows settled laws of behavior; galaxies, plants, seashells. The patterns never lie, but only some of us can see how the pieces fit together. There is an ancient Chinese myth about the red thread of fate, it says the god have a red thread around every one of our ankles and attached to all the people whose lives are destined to touch. This thread may stretch or tangle, but it will never break." (Touch, 2012) Nina Simone besingt dies auf eine wunderbare Art und Weise in ihrem Lied Feeling Good. Das Bild, welches zu Ihnen geführt wurde und Sie vorhin betrachtet haben, spiegelt die alles durchringende Einheit von Ase, sowie die unaufhörliche Kreativität der Yoruba wieder. Genau wie Thompson es vorausgesagt hat. (vgl. Thompson, 1984, S. 97)*

*Der Kreis schließt sich.*

Soto versteht es mittels der vielen Ebenen seiner Bilder, eine Brücke zu schlagen, zwischen Mensch und Natur, Aye und Orun, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie den Orishas an sich. Sein Bild drückt eine Vielfalt und Harmonie, eine Gemeinschaft und Einheit aus, wie sie nur in der Verbindung der Drei gefunden werden kann. Ase belebt das Göttliche und strahlt stetig aus, um sich zu erweitern. Alles ist miteinander verbunden, stets wird die Verbindung zu den Wurzeln gespürt und gestärkt. Eleggua hat es vorgezeigt, nur durch das Betrachten aller Seiten, nur durch das Akzeptieren und harmonische Ausgleichen aller Charakterzüge befindet man sich in Balance – und steht somit in direkter, kraftvoller Verbindung mit Ase.

~~~~~

Die Hauptakteure dieses Bildes sind Eleggua, Obatala und Shango. Folgende Mythe erzählt eine ihrer Geschichten. Obatala vermisst seinen Freund Shango, König von Oyo, den er schon lange nicht mehr gesehen hat, und beschließt ihn zu besuchen. Er befragt einen Babalawo, der ihm jedoch dringend davon abrät. Ifa hatte verraten,



dass Obatala sterben würde, sollte er die Reise antreten. Da er seinen Freund aber so sehr vermisste, fragte er ob es nicht doch einen Weg geben würde. Es gab einen Weg, doch würde die Reise katastrophal sein und Obatala müsse viel leiden. Er dürfe sich nie beklagen, nie Hilfe abschlagen und niemals Vergeltung üben – so könne er dem sicheren Tod aus dem Weg gehen. Weiters muss er immer drei weiße Kleidungsstücke, eine schwarze Seife sowie Shea Butter bei sich tragen.

Als Obatala sich auf den Weg machte, traf er unterwegs Eleggua, der ihn bat einen großen Topf mit heißem rotem Palmöl aufzuheben. Obatala tat wie ihm geheißen, doch Eleggua schüttete ihm den Inhalt über den Kopf. Obatala besann sich jedoch auf die Worte des Babalawo, anstatt sich zu beklagen, ging er zum Fluss, wusch sich, rieb sich mit Shea Butter ein und zog eine neue weiße Kleidung an. Eleggua versuchte denselben Trick noch zweimal, diesmal jedoch mit Holzkohle und Palmnussöl.

An dem Tag als Obatala endlich im Königreich von Shango ankam sah er ein entlaufenes Pferd. Er erkannte es sogleich als das Pferd seines Freundes Shango und fing es ein. Als Wachen herbei kamen, glaubten sie in Obatala den Pferdedieb gefunden zu haben und warfen ihn ins Gefängnis. Ganze sieben Jahre harrete er dort aus, sieben Jahre Unglück brachen über Oyo hinein. Ganze Ernten wurden vernichtet und die Menschen töteten ihre Haustiere um zu essen.

Als Shango endlich Ifa befragte, was die Ursache für dieses Leid wäre, wurde ihm gesagt, dass ein alter Mann fälschlicherweise im Gefängnis sitzt. Sofort lies Shango den alten Mann zu sich bringen und erkannte ihn ihm seinen alten Freund Obatala. Voller Freude vielen sie sich in die Arme und feierten ihr Wiedersehen. Shangos Diener mussten Obatala waschen und gaben ihm neue weiße Kleider. Für seinen Heimweg wurde er reich beschenkt und bekam viele Kostbarkeiten mit auf den Weg. (vgl. Beier, 1980, S. 29-31)

Der kühle Orisha Obatala konnte nur überleben, indem er sich in Demut und Zurückhaltung übte. Shango als heißer Orisha erlangte erst den Sieg über das Leid seines Landes, indem er in Demut Ifa befragte und seinen Freund befreite. Eleggua



wird seiner Rolle als Trickstergottheit gerecht und zeigt zugleich auf, dass man trotz allen Leidens und schrecklicher Geschehnisse am Ende mit materiellem und spirituellem Reichtum belohnt wird. „Clearly, even in the religious context, the principles of aesthetic balance and symmetry are equally operative. Between the cosmic ‘hot and cool’, a warm, pleasant but challenging environment is provided for human beings. The hot deities are needed to provoke action and excitement, otherwise life will be dull and uninspiring with only the cool deities in control. The cool divinities on the other hand neutralize the intense heat of violence generated by the excesses of hot elements, whose destructive blaze is quickly countermanded by the constructive acts of the more composed deities. (...) In other words, without the threat or knowledge of violence, destruction, and confusion, the qualities of peace, creativity, and order may never be fully appreciated. (...) one is dependent on the other.“ (Ajayi, 1998, S. 39) Ajayi verdeutlicht, dass das Ausleben von nur einem Aspekt nicht möglich ist. Obatalas Demut erscheint zeitweise fast zu sehr wie das Aufgeben seines Zieles, Elegguas Gabe zur Verwirrung erzwingen eine Aktion und Reaktion. Shango und Obatala sind auch beste Freunde, da Obatalas Kühle die Hitze von Shango ausgleicht und umgekehrt, sie bringen einander in Balance, in die Vollkommenheit der drei.

~~~~~

Der Künstler verbindet so viele Geschichten und Elemente in diesem Bild. Der räumliche Aufbau des Bildes kann mit dem eines Divinationsbrettes verglichen werden. Die Opon-Ifa sind zumeist rund aber auch viereckig, sie besitzen eine glatte Vertiefung sowie einen abgehobenen Rand, in den viele Darstellungen eingeschnitzt sind. Es ist aufgeteilt in den aus Marktplatz und den Himmel, also Aye und Orun bestehenden Kosmos, der wiederum in vier Himmelsrichtungen aufgeteilt ist. Die neun Bereiche des Brettes sind nicht immer voneinander abgehoben. Die autonomen Kräfte der Orishas stehen in Verbindung zueinander. (vgl. Mitschrift Hödl, 2003) Der Turm in der Mitte bildet die Abgrenzung zum tiefer gelegten inneren Raum vom höher gestellten äußeren Bereich. Die Grenzen zwischen Aye und Orun, der sichtba-



ren und der unsichtbaren Welt sind aufgehoben, wie auch in der Kosmologie der Yoruba. Ase und die Orishas umgeben uns allezeit.

Die lachenden und traurigen Gesichter der Menschen innerhalb des Turmes, die zwei Wasserfälle, welche die Fluss- und Meeresgottheiten Oshun und Yemaya repräsentieren und gleichzeitig Quell allen Lebens sind, die Worte Cabaret und Bar, die einerseits für Spaß und Lebensfreude als auch deren göttliche Repräsentanz Eleggua beinhalten.

Neben Eleggua als Vermittler zwischen Aye und Orun tritt auch Shango als Quelle der Balance auf. Seine Doppelaxt bildet das Zentrum des Werkes. Die Axt selbst steht für Balance. Wie bereits die Körperhaltung von Eleggua (Abb. 2, Abb. 3) so erzeugt auch die Axt ein Kreuz, die Mitte, also der Griff stellt die Balance her. (vgl. Kremser, 2001, S. 40) „Sàngó kommt also die von Olórun bestimmte Aufgabe zu, zwischen den unterschiedlichsten „Bewusstseins“-Bereichen oder „Welten“ für Harmonie, Balance und Frieden zu sorgen. Daher trägt er als Emblem auch immer seine Doppelaxt mit, die wir jedoch nicht als Dualismus lesen dürfen.“ (Kremser, 2001, S. 55) Shango hat längst die Trennung innerhalb der Dualität der zwei überwunden und ist Eins geworden mit der Einheit, der Balance der drei. Er vermittelt wie Eleggua zwischen den Welten, indem er für Gerechtigkeit sorgt.

Wasser spendet Leben, Ase ist die Lebenskraft und die weißen Regentropfen die das Bild, die Berge, die Menschen, die Pflanzen, die Alltagsgegenstände durchziehen, symbolisieren diese Lebenskraft. Es beherbergt die primären Farben rot, gelb, grün, blau, weiß und schwarz. Aye, der Marktplatz, die Welt der Menschen, spiegelt sich in weltlichen Gegenständen wie Schuhe, Autos, Fahrrad, Unterhaltung und Nahrung wieder. Die Welt der Orishas und Ahnen, Orun, wird durch die Opfergaben, die Trommeln, mit denen man Verbindung zu ihnen aufnimmt, oder dem Dolch, mit dem Tiere geopfert werden und deren Blut die Götter nährt, visualisiert. Die Zigarre oberhalb des Dolches, die der Babalawo während eines Rituals rauchen kann. Der Turm spiegelt Oguns Aufgabe als Schöpfer der Zivilisation wieder, wie es auch die



Autos oder die Nägel tun. Die fünf Spitzen des Turmes verkörpern Oshun ebenso wie der Frauenschuh. Die Trommeln und Kalebassen erzeugen Musik zum Tanzen, aber auch um Kontakt mit Orun und dessen Bewohnern aufzunehmen.

Die sieben Kreuze verfügen ebenso wie das Bild selbst über mehrere Bedeutungsebenen. Sie können als Gesamtsumme von sieben für die Orishas Ogun oder Yemaya stehen. Einzelne, das heißt in ihren Gruppierungen betrachtet, ergeben sich folgende Möglichkeiten. Drei Kreuze befinden sich über dem Dolch, Elegguas Zahl ist die drei und Eleggua muss auch immer am Beginn eines Rituals angerufen werden. Drei Kreuze befinden sich unterhalb, inmitten sowie oberhalb des Turmes. Sie zeigen somit auf, dass zwischen Ase, Aye und Orun immer eine ausgewogene Harmonie herrschen muss, wenn man im Leben voran kommen will. Harmonie und Balance sind der Schlüssel zu allem.

Über all dem spaziert Obatala und begutachtet sein Werk, die Erschaffung der Menschen. Erst wenn alle Charakterzüge ausgewogen sind, wenn Technologie und Natur, heiß und kalt, Licht und Dunkelheit in Balance sind, ist die Vollkommenheit der drei erreicht.



Abschließen möchte ich das Kapitel mit den Worten von Edward Hopper, denn manchmal sagen Gesten, Bilder oder Musik mehr aus, als Worte es jemals könnten!

„If I could say it in words there would be no reason to paint.“

Edward Hopper



## 6. Conclusio

Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich noch einmal die Kernaussage von Robert Farris Thompson wiederholen: „sheer artlessness may bring a culture down but a civilization like that of the Yoruba, and the Yoruba-Americans, pulsing with ceaseless creativity richly stabilized by precision and control, will safeguard the passage of its people through the storms of time.“ (Thompson, 1984, S. 97)

Die Analogie des Baumes ließ sich hervorragend auf die Trinität von Orun, Aye und Ase übertragen, sowie auf die Werke der drei Künstler. Ein stimmiges, harmonisches Gesamtbild entstand.

Die Suche nach den Wurzeln, nach Heimat, nach Verbundenheit in der Einsamkeit ist Caronias zentrale Thematik. Er findet sie in einer uralten afrikanischen Religion in der kubanischen Diaspora, in der die enge Verbindung und Reziprozität zwischen Menschen und Gottheiten bis heute gelebt wird. Durch seine Schwarz-Weiß-Technik setzt Caronia in seinen Fotografien alles Unwesentliche zurück. Das Bild kann für sich selbst sprechen. Die Dualität von Licht und Schatten, dem Mix aus alter afrikanischer und neuer westlicher Welt wird spürbar. Besonders gut fängt Caronia die Mimik sowie die Körperhaltung bzw. –anspannung ein. Nicht nur Caronias Werke, auch sein persönlicher Werdegang spiegelt Wurzeln der Treenity of Art wieder. Diesmal jedoch die Wurzeln der Kultur- und Sozialanthropologie. Ein wahrhaftiges, offenes Interesse am Fremden, am mir bisher Unbekannten sowie die teilnehmende Beobachtung im Rahmen der Feldforschung sind zentrale Basiselemente der Anthropologie.

Quesadas künstlerischer Ausdruck repräsentiert die Dualität der Zwei im Marktplatz Aye. Er inszeniert seine Orishas in New York, dem wohl bekanntesten Schmelztiegel der Welt. Die dunklen Farben, gemischt mit den Ikonen der westlichen Welt – Autos, Hochhäuser, Konsum – bilden einen deutlichen Kontrast zu den alten afrikanischen Göttern in teils traditioneller, teils sehr moderner Kleidung. Eine der Besonderheiten an Quesadas Arbeit ist – um auf die Thematik der Wurzeln zurückzugreifen – das



Aufgreifen der Sprache der Yoruba. Er zeigt nicht nur die Dualität auf, sondern lässt den Babalawo auch Worte in Yoruba sprechen. So werden nicht nur die Orishas selbst, sondern ihre urtümliche Sprache im Massenmedium Comic erhalten und einem breiten Publikum sowie zukünftigen Generationen zugänglich gemacht.

Soto verbindet die Intentionen aller Künstler zu einer Einheit. Er verknüpft die Wurzeln des Baumes, also afrikanische Elemente der Yoruba Religion mit modernen transformierenden Gegenständen, wie dem Computer, und verbindet sie in sehr farbenfrohen Performance Stücken sowie Gemälden. Er strebt stets eine Synthese an, um weltliche und spirituelle Konzepte, sowie Elemente verschiedener Kulturen in einer harmonischen Einheit miteinander zu verknüpfen. Oft entstehen aus seinen Performance Stücken Altäre. Altäre gelten als Sitz der Götter, sie enthalten Ase und repräsentieren neben dem Menschen selbst die kreativsten Ausdrücke göttlicher Schöpfungskraft. Wie beispielsweise an Sotos Altäre für Eleggua oder Obatala, aber auch am Altar der Yoruba Orisha Baptist Church zu sehen ist, sind Altäre heutzutage sehr vielfältig. Katholische, kabbalistische, hinduistische sowie islamische Paraphernalien mischen sich harmonisch mit Paraphernalien der Yoruba Religion.

Die Darstellungen der Orishas fallen zwar allesamt sehr unterschiedlich in ihrem künstlerischen Ausdruck aus, doch bleiben alle wesentlichen Elemente der jeweiligen Gottheit erhalten. Mal wird die Doppelaxt von Shango in eine Weste transformiert. Obatalas Wissen besteht aus Büchern sowie dem Internet, Eleggua verbindet nicht nur Menschen und Götter, sondern auch Menschen mit Computern oder Ikonen moderner Unterhaltung wie der Mickey Mouse.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Religion der Yoruba auch im kommenden Jahrtausend eine bedeutende Rolle spielen wird. Die Orishas werden weiterhin aktiv am Leben der Menschen teilhaben. Denn wie in dieser Arbeit aufgezeigt wurde, transformieren sich zwar die sichtbaren Zweige der Religion konstant, doch die wesentlichen ursprünglichen afrikanischen Elemente bleiben ebenso wie die Sprache der Yoruba erhalten. ***Orishas 3.0 – möge euer Wirken die Welt erhellen!***



## *Abstract*

In Orishas 3.0 wird die Wandlungsfähigkeit der Yoruba Religion in der kubanischen, als auch in der US-Diaspora aufgezeigt. Der transatlantische Sklavenhandel sowie mehrere Migrationswellen der kubanischen Bevölkerung in die USA sorgten für eine geographische Entwurzelung der Yoruba. Trotz allem waren sie in der Lage, ihre religiösen und kulturellen Wertvorstellungen aufrecht zu erhalten. Der Leitfaden dieser Arbeit ist ein Zitat von Thompson: „sheer artlessness may bring a culture down but a civilization like that of the Yoruba, and the Yoruba-Americans, pulsing with ceaseless creativity richly stabilized by precision and control, will safeguard the passage of its people through the storms of time.“(Thompson, 1984, S. 97) Drei ausgewählte Künstler, Anthony Caronia, Joe Quesada und Leandro Soto, aus drei verschiedenen kulturellen Hintergründen bestätigen durch ihre Werke die Unendlichkeit und Wandlungsfähigkeit der Yoruba Religion. Mittels ihrer diversen künstlerischen Stile betrachten sie die Religion aus ihren ureigensten Blickwinkeln, ohne jedoch die wesentlichen Elemente der Yoruba Religion aus den Augen zu verlieren. Die Analogie des Baumes, bestehend aus den afrikanischen Wurzeln, dem Stamm der Transformation, sowie den Zweigen die sich der Einheit der Religionen und Kunstrichtungen entgegenstrecken, wird auf die drei Künstler übertragen. Auch am Fallbeispiel der Yoruba Orisha Baptist Church wird die Mischung aus katholischen, kabbalistischen, muslimischen und hinduistischen Elementen mit denen der Yoruba Religion ersichtlich. Die Religion und die Orishas wandeln sich im Laufe der Zeit, doch ihre Wurzeln bleiben erhalten.

Orishas 3.0 demonstrates the transformation ability of the Yoruba Religion in the Cuban and US Diaspora. The Yoruba suffered from a geographical uprooting due to the transatlantic slavery as well as several migration waves from Cubans to the US. Despite all this they could maintain their religious and cultural concepts. Thompson's quote represents the guideline for this paper: "sheer artlessness may bring a

Nea Onnim No Sua A, Ohu



He who does not know  
can know from learning

culture down but a civilization like that of the Yoruba, and the Yoruba-Americans, pulsing with ceaseless creativity richly stabilized by precision and control, will safeguard the passage of its people through the storms of time.”(Thompson, 1984, S. 97)

The infinite and versatile aspects of the Yoruba religion are confirmed by the creations of the three artists Anthony Caronia, Joe Quesada and Leandro Soto. The artists never lose sight of the basic elements of the Yoruba religion originated in Africa, when they look at the religion with their different cultural backgrounds and their diverse perspectives. The analogy of the tree is transferred to the three artists and consists of the African roots, the trunk of transformation and the branches stretching towards the unity of religion and genres of art. The case study of the Yoruba Orisha Baptist Church visualizes the perfect mix of Catholic, Kabbalistic, Muslim and Hindu Elements with those of the Yoruba religion. In the course of time religion changes, the Orishas change, but their roots maintain.

## 7. Quellenverzeichnis

### 7.1 Bibliographie

Adejumo, Chris, Understanding Yoruba Art and Culture through Ethnography, in: Falola, Toyin and Genova, Ann (Hg.) Yoruba Creativity – Fiction, Language, Life and Songs, Africa World Press, Inc., Asmara, 2004

Ajayi, Omofolabo S., Yoruba dance – the semiotics of movement and body attitude in a Nigerian culture, Africa World Press, Inc., Asmara, 1998

Apter, Andrew, Black critics & kings – the hermeneutics of power in Yoruba society, The University of Chicago Press, Chicago, 1992

Barnes, Sandra T., Girshick Ben-Amos, Paula, Ogun, the Empire Builder, in: Barnes, Sandra T. (Hg.), Africa's Ogun – Old world and new, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989

Barnes, Sandra T., Introduction: The Many Faces of Ogun, in: Barnes, Sandra T. (Hg.), Africa's Ogun – Old World and New, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989

Barnet, Miguel, La Regla de Ocha – the Religious System of Santería, in: Fernández Olmos, Margarite, Paravisini-Gebert, Lizabeth (Hg.), Sacred possessions – Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean, Rutgers University Press, New Brunswick, 1997

Beier, Ulli, Yoruby myths, Cambridge University Press, Cambridge, 1990

Boff, Leonard, Kleine Trinitätslehre, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1990

Bramly, Serge, Macumba – the Teachings of Maria-José, Mother of the Gods, City lights books, San Francisco, 1977

Brandon, George, Santeria from Africa to the New World – the Dead Sell Memories, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993

- Camnitzer, Luis, *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin, 2003
- Canizares, Raul, *Cuban Santería – Walking with the Night*, Destiny Books, Rochester, 1999
- Caronia, Anthony, *Afro-Cuba – Mystik und Magie der afro-kubanischen Religion*, Benteli Verlag, Bern, 2010
- Cosentino, Donald, *The Orisha Rescue Mission*, in: Okpewho, Isidore, Nzwgwu, Nkiro (Hg.), *The New African Diaspora*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2009
- Curry, Mary Cuthrell, *Making the Gods in New York – the Yoruba Religion in the African American Community*, Garland Publishing, Inc., New York, 1997
- De Azevedo Santos, Mae Maria Stella, *A Call to the People of Orisha*, in: Davis, Kortright, Farajaje-Jones, Elias, *African Creative Expressions of the Divine*, Howard University School of Divinity, Washington, D.C., 1991
- Deimel, Claus, *Götter aus Afrika*, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Völkerkunde-Abteilung, Hannover, 1993
- Drewal, Henry John, Pemberton, John III, Abiodun, Rowland, *The Yoruba World*, in: Drewal, Henry John, Pemberton, John III, Abiodun, Rowland (Hg.), *Yoruba – Nine Centuries of African Art and Thought*, The Center for African Art with Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York, 1989
- Drewal, Margaret Thompson, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992
- Drewermann, Eugen, *Religionsgeschichtliche und tiefenpsychologische Bemerkungen zur Trinitätslehre*, in: Breuning, Wilhelm (Hg.), *Trinität - aktuelle Perspektiven der Theologie*, Herder Verlag, Breisgau, 1984
- Eisner, Will, *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarec, 2004

Fischer, Heinz M., Schattenlicht – Bilder zur Ästhetik und Poetik der Schwarz-Weiß-Fotografie, Leykam Buchverlagsgesellschaft, St. Stefan, 2003

Flores-Pena, Ysamur, Overflowing with Beauty – the Ochun Altar in Lucumí Aesthetic Tradition, in: Murphy, Joseop M., Sanford, Mei-Mei (Hg.), Osun across the Waters – a Yoruba Goddess in Africa and the Americas, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001

Göltenboth, Natalie, Kunst und Kult in Kuba, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2006

Hödl, Hans Gerald, Mitschrift aus Einführung in die Yoruba Religion, Skript, Sommersemester 2003

Jones, Eldred Durosimi, The Writings of Wole Soyinka, Heinemann Educational Books, Ltd, London, 1978

Jorge, Angela, Cuban Santería – A New World African Religion, in: Davis, Kortright, Farajate-Jones, Elias, African Creative Expressions of the Divine, Howard University School of Divinity, Washington, D.C., 1991

Karade, Ifa, The Handbook of Yoruba Religious Concepts, Samuel Weiser, Inc. York Beach, 1994

Kremser, Manfred, Afroamerikanische Religionen in der Karibik, in: Hausberger, Bernd, Pfeisinger, Gerhard (Hg.), Die Karibik – Geschichte und Gesellschaft 1492-2000, Promedia-Verlag, Wien, 2005

Kremser, Manfred, Karibische Genesis II – Spirituelle Arbeit und rituelle Inszenierung, in: Mückler, Hermann, Zips, Werner, Kremser, Manfred (Hg.), Ethnohistorie – Empirie und Praxis, WUV, Wien, 2006

Kremser, Manfred, Shangó-Transformationen – Vom traditionellen Donnergott der Yoruba zum digitalen Blitzgewitter im Cyberspace, Habilitationsschrift, Universität Wien, Wien, 2001

Kremser, Manfred, Von der Feldforschung zur Felder-Forschung, in: Wernhart, Karl R., Zips, Werner (Hg.), Ethnohistorie – Rekonstruktion und Kulturkritik; eine Einführung, Promedia, Wien, 2001

Lawal, Babatunde, Reclaiming the Past – Yoruba Elements in African American Arts, in: Falola, Toyin, Childs, Matt (Hg.), The Yoruba Diaspora in the Atlantic World, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2004

Lazzari, Margaret, Schlesier, Dona (Hg.), Exploring Art – a Global, Thematic Approach, Thomson, Wadsworth, Belmont, 2008

Lent, John A., African Cartooning – an Overview of Historical and Contemporary issues, in: Lent, John A., Cartooning in Africa, Hampton Press Inc., Cresskill, 2009

Leuthold, Steven M., Cross-Cultural Issues in Art – Frames for Understanding, Routledge, New York, 2011

Mason, John, Yoruba-American Art – New Rivers to Explore, in: Abiodun, Rowland, Drewal, Henry J., Pemberton, John III (Hg.), The Yoruba Artist – New Theoretical Perspectives of African Arts, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1994

McCloud, Scott, Understanding Comics – the Invisible Art, HarperPerennial, New York, 1994

Murphy, Joseph M., Ritual Systems in Cuban Santeria, U.M.I Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1992

Murphy, Joseph M., Santería – an African Religion in America, Beacon Press, Boston, 1988

Murphy, Joseph M., Yéyé cachita Ochún in a Cuban Mirror, in: Murphy, Joseph M., Sanford, Mei-Mei (Hg.), Osun across the waters: a Yoruba goddess in Africa and the Americas, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001

Neimark, Philip J., Die Kraft der Orischa – Traditionen und Rituale afrikanischer Spiritualität, O.W. Barth Verlag, Bern, 1996

Picton, John, Art, Identity and Identification: a Commentary on Yoruba Art Historical Studies, in: Abiodun, Rowland, Drewal, Henry J., Pemberton, John III (Hg.), The Yoruba Artist – New Theoretical Perspectives of African Arts, Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1994

Quesada, Joe, Daredevil – Father, Marvel Publishing Inc., New York, 2006

Schmidt, Bettina E., Einführung in die Religionsethnologie – Ideen und Konzepte, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2008

Schmidt, Bettina E., Karibische Diaspora in New York – Vom “Wilden Denken” zur “Polyphonen Kultur”, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2002

Scholl, Norbert, Das Geheimnis der Drei – Kleine Kulturgeschichte der Trinität, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2006

Schöttle, Hugo, DuMont’s Lexikon der Fotografie – Foto-Technik, Foto-Kunst, Foto-Design, DuMont Buchverlag, 1978

Sing, J. P., Globalized Arts – the Entertainment Economy and Cultural Identity, Columbia University Press, New York, 2011

Thompson, Robert Farris, African Art in Motion – Icon and Act, Exhibition at National Gallery of Art Washington, D.C., University of California Press, Los Angeles, 1974

Thompson, Robert Farris, Black Gods and Kings – Yoruba Art at UCLA, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1971

Thompson, Robert Farris, Face of the Gods – Art and Altars of Africa and the African Americans, The Museum for African Art, New York, 1993

Thompson, Robert Farris, Flash of the spirit, Vintage Books – A Division of Random House, New York, 1984

Usener, Hermann, Dreiheit, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1966

## 7.2 Urlographie

[br.linkedin.com/pub/anthony-caronia/a/315/964](http://br.linkedin.com/pub/anthony-caronia/a/315/964) - Wien, 20.7.2012

homepage.univie.ac.at/patric.kment/pdf/Skriptum1.pdf – Wien, 13.9.2011

proust.library.miami.edu/findingaids/?p=collections/findingaid&id=103&q=&rootcontentid=6497#id6497 - Wien, 15.1.2012

proust.library.miami.edu/findingaids/?p=creators/creator&id=306 - Wien, 15.1.2012

[screenrant.com/joe-quesada-marvel-movie-tv-kofi-96181/](http://screenrant.com/joe-quesada-marvel-movie-tv-kofi-96181/) - Wien, 20.7.2012

[wiadcacarnival.org/](http://wiadcacarnival.org/) - Wien, 20.7.2012

[www.7-angeles.com/index.html](http://www.7-angeles.com/index.html) - Wien, 12.3.2012

[www.adinkra.org/htmls/adinkra\\_index.htm](http://www.adinkra.org/htmls/adinkra_index.htm) - Wien, 12.10.2012

[www.anthonycaronia.net/eng/](http://www.anthonycaronia.net/eng/) - Wien, 20.1.2012

[www.anthonycaronia.net/eng/curriculum\\_anthony\\_caronia.pdf](http://www.anthonycaronia.net/eng/curriculum_anthony_caronia.pdf) - Wien, 20.1.2012

[www.botelegua.com/](http://www.botelegua.com/) - Wien, 12.3.2012

[www.leandrosoto.com/art-as-a-shamanic-journey.html](http://www.leandrosoto.com/art-as-a-shamanic-journey.html) - Wien, 20.1.2012

[www.leandrosoto.com/diaspora.html](http://www.leandrosoto.com/diaspora.html) - Wien, 20.1.2012

[www.leandrosoto.com/leandro-soto-artist-bio.html](http://www.leandrosoto.com/leandro-soto-artist-bio.html) - Wien, 15.1.2012

[www.leandrosoto.com/postmodern-fortune-teller.html](http://www.leandrosoto.com/postmodern-fortune-teller.html) - Wien, 20.7.1012

[www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html) - Wien, 20.1.2012

[www.merriam-webster.com/dictionary/kitsch](http://www.merriam-webster.com/dictionary/kitsch) - Wien, 21.7.2012

[www.originalbotanica.com/index.php](http://www.originalbotanica.com/index.php) - Wien, 12.3.2012

[www.oyotunji.org/](http://www.oyotunji.org/) - Wien, 14.3.2012

[www.poetry-online.org/donne\\_for\\_whom\\_the\\_bell\\_tolls.htm](http://www.poetry-online.org/donne_for_whom_the_bell_tolls.htm) - Wien, 23.2.2012

[www.santerians.com/jquesada.html](http://www.santerians.com/jquesada.html) - Wien, 20.1.2012

[www.west.asu.edu/soto/](http://www.west.asu.edu/soto/) - Wien, 15.1.2012

[www.trueblood-news.com](http://www.trueblood-news.com) – unter Recaps, Ep 406 – Wien, 2. Juli 2011

[lclibs.org/find-your-roots-intro-to-genealogy/tree-with-roots](http://lclibs.org/find-your-roots-intro-to-genealogy/tree-with-roots) - Wien, 16.5.2012

### 7.3 Visuelle und akkustische Medien

Cameron, James, Avatar – Aufbruch nach Pandora, 20th Century Fox, 2009

[nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1221](http://nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1221) – Wien, 23.2.2012

Simone, Nina, Feeling Good, Philips, 1965

Touch – Pilot Episode, Fox Broadcasting Company, erstmals ausgestrahlt am 25. Jänner 2012

True Blood, Season 4 Episode 6 – I wish I was the Moon, HBO, erstmals ausgestrahlt am 31. Juli 2011

### 7.4 Bilderverzeichnis

Abbildung 1 - Yoruba Kosmologie ([homepage.univie.ac.at/patric.kment/pdf/ Skriptum1.pdf](http://homepage.univie.ac.at/patric.kment/pdf/Skriptum1.pdf))

Abbildung 1 - Hunderte Kilometer mussten die Sklaven zu Fuß bei sengender Hitze hinterlegen (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 2 - Sklaven Fort Elmina Castle, Ghana (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 3 - Through the door of no return (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 4 - Lafayette und Jesús mit Altar im Hintergrund ([www.trueblood-news.com](http://www.trueblood-news.com), Recaps, Ep 406)

Abbildung 5 - Tree with roots ([lclibs.org/find-your-roots-intro-to-genealogy/tree-with-roots](http://lclibs.org/find-your-roots-intro-to-genealogy/tree-with-roots))

Abbildung 6 - Anthony Caronia ([br.linkedin.com/pub/anthony-caronia/a/315/964](http://br.linkedin.com/pub/anthony-caronia/a/315/964))

Abbildung 7 - Joe Quesada ([screenrant.com/joe-quesada-marvel-movie-tv-kofi-96181/](http://screenrant.com/joe-quesada-marvel-movie-tv-kofi-96181/))

Abbildung 8 - Leandro Soto ([www.leandrosoto.com/diaspora.html](http://www.leandrosoto.com/diaspora.html))

Abbildung 9 - Einsamkeit (Caronia, 2010, S. 45)

Abbildung 10 - Orishas auf der Fahrt (Quesada, 2006, S. 89-90)

Abbildung 11 - Art as a shamanic journey ([www.leandrosoto.com/art-as-a-shamanic-journey.html](http://www.leandrosoto.com/art-as-a-shamanic-journey.html))

Abbildung 12 - Trommler (Caronia, 2010, S. 46-47)

Abbildung 13 – Ritual (Quesada, 2006, S. 188-191)

Abbildung 14 - Altar (Soto, <http://www.leandrosoto.com/postmodern-fortune-teller.html>)

Abbildung 15 - Altar (Caronia, 2010, S. 32-33)

Abbildung 16 - Gläubige kniet vor seinem Gabentisch und singt zum Dank für die Orishas (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 17 - Reverend Wilkinson, Elders sowie ein Mädchen und ein Junge trommeln auf von ihm selbst geschnitzten Trommeln. Im Hintergrund ist der Tree of Life zu erkennen (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 18 - Teilnehmerin des Carnival (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 19 - Gehe deinen Weg! Ein Pfau kreuzt den Weg von Falmingos - Adastra Gardens & Zoo, Nassau (Aufnahme von Autorin)

Abbildung 20: Eleggua (Caronia, 2010, S. 55)

Abbildung 21: Eleggua (Quesada, 2004, S. 66)

Abbildung 22: Eleggua (Soto, [www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html))

Abbildung 23: Obatala (Caronia, 2010, S. 40-41)

Abbildung 24: Obatala (Soto, [www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html))

Abbildung 25: Ogun (Caronia, 2010, S. 67)

Abbildung 26: Ogun (Quesada, 2006, S. 70)

Abbildung 27: Ogun (Soto, [www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html))

Abbildung 28: Oshun (Caronia, 2010, S. 27)

Abbildung 29: Oshun (Quesada, 2006, S. 71, 103)

Abbildung 30: Oshun (Soto, [www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html))

Abbildung 312: Oya (Caronia, 2010, S. 79)

Abbildung 322: Oya (Quesada, 2006, S. 69 - 70)

Abbildung 334: Shango (Quesada, 2006, S.165, 245)

Abbildung 345: Yemaya (Caronia, 2010, S. 131)

Abbildung 356: Yemaya (Soto, [www.leandrosoto.com/diaspora.html](http://www.leandrosoto.com/diaspora.html))

Abbildung 367: Obatala (Soto, [www.leandrosoto.com/orishas-series.html](http://www.leandrosoto.com/orishas-series.html))



# *Lebenslauf*

## **Sabine Oberhofer**

Geboren am 23.04.1982 in Innsbruck, aufgewachsen in Lienz, Osttirol

### Ausbildung und Beruf:

1988-1992 – Volksschule Lienz

1992-1996 – Hauptschule Egger Lienz

1996-2001 – HBLA Lienz

2002-2003 – Bildungshaus Osttirol, Assistentin und PR

2003 – Beginn des Studiums Kunstgeschichte

2004 – Wechsel auf Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Wahlfächer aus Afrika-, Religions- und Politikwissenschaften

### Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend)

Italienisch (fortgeschritten)

Hausa (Beginner)

Österreichische Gebärdensprache (Beginner)

### Auslandspraktika und Forschungen:

New York – 2003, 2007 (Praktika), 2008 (dreimonatige Forschung an der New York University)

Ghana – 2008 (fünfwöchiger Forschungsaufenthalt)