

04 4 195612 309903 02

€ 9,90 | 9 EUR | 11 US\$ | 65 ZAR | 5.800 CFA

4 / 2009 / Dezember



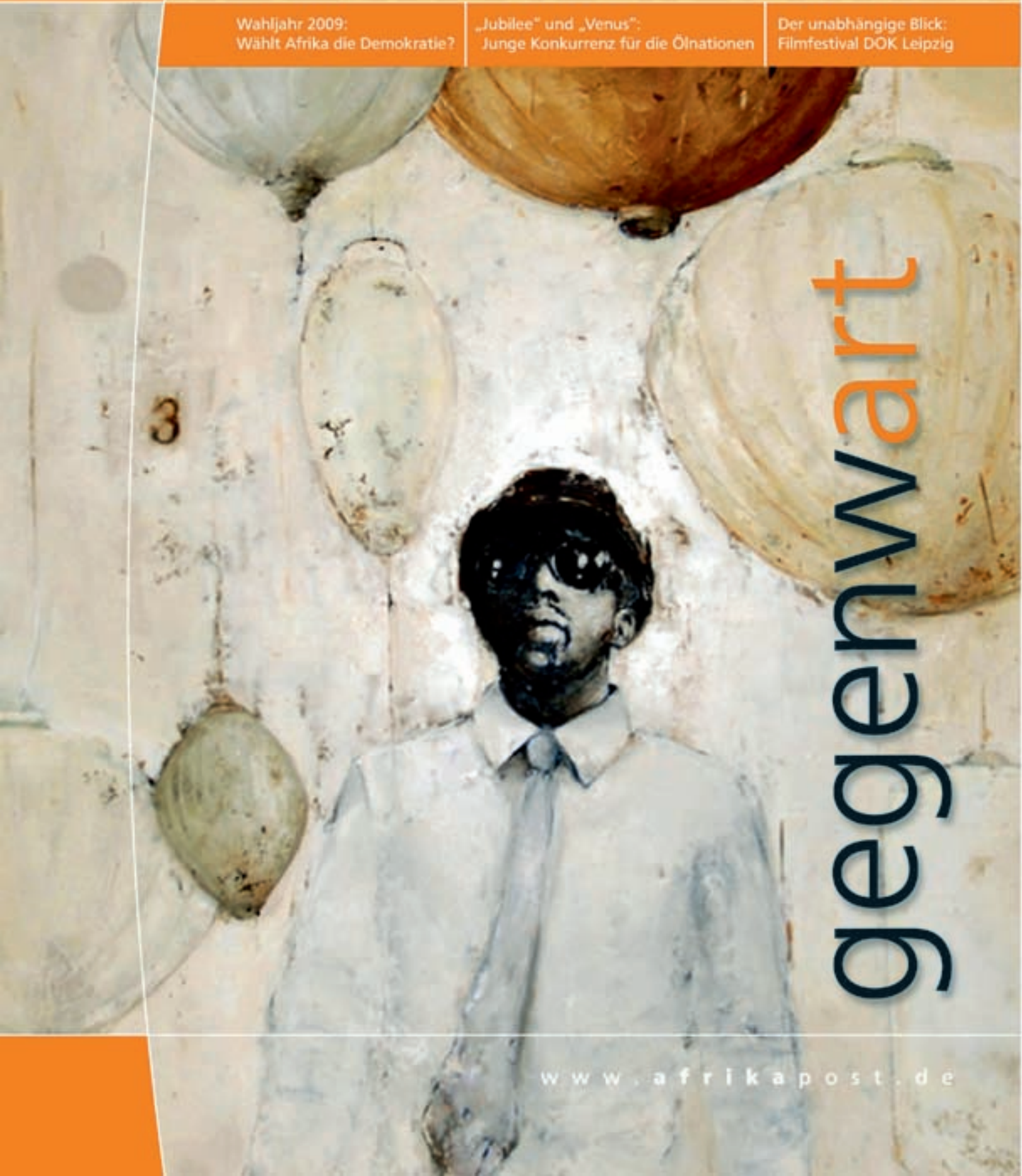
afrikapost

Magazin für Politik, Wirtschaft und Kultur

Wahljahr 2009:
Wählt Afrika die Demokratie?

„Jubilee“ und „Venus“:
Junge Konkurrenz für die Önationen

Der unabhängige Blick:
Filmfestival DOK Leipzig



gegenwart

www.afrikapost.de



Achilleka Konguem
 Der Künstler aus Kamerun ist
 Herausgeber der Kunstzeitschrift
 „DIARTigonale“.
 (Artikel auf Seite 16)

Transparence
 Installation
 2009
 © Victorine Wouoquem



Manuela Sambo
 ist gebürtige Angolanerin und lebt
 seit 25 Jahren in Deutschland.
 (Interview auf Seite 22)

4 Women
 Öl auf Holz
 200 x 200 cm
 1999



Ransome Stanley
 wurde in London als Sohn eines
 Nigerianers und einer Deutschen
 geboren, wuchs in der Nähe von
 Basel auf und lebt seit 1986 in
 München.
 (siehe auch Coverabbildung)

No. 1
 Öl auf Leinwand
 200 x 265 cm
 2007

Porträt: Chéri Samba

Der Weltkünstler aus dem Kongo

Er ist ein international anerkannter Künstler, seine Herkunft eigentlich sekundär. Seine Werke zählen seit Jahren zu den Weltkünstlern. Ihm wurde die erste retrospektive Ausstellung eines zeitgenössischen afrikanischen Künstlers in Europa zuteil: 1990/1991 im *Provinciaal Museum voor Moderne Kunst* in Ostende. Kaum ein zweiter Künstler repräsentiert das, was wir heute die moderne afrikanische Kunst nennen, so gut wie der kongolesische Maler Chéri Samba. Und zugleich stellt seine persönliche Entwicklung auch die der afrikanischen Moderne dar.

Von Wolfgang Bender

Lange noch mussten sich Künstlerinnen und Künstler aus dem „Süden“ darüber positionieren, dass sie in ihrem Werk eine erkennbare ethnische oder regionale Eigenheit aufzuweisen hatten. Dies wird inzwischen zu Recht als rassistisch eingeschätzt. Es gehört zum postkolonialen Umgangston, wenn wir uns auf das Werk konzentrieren und weniger von der Herkunft her an ein künstlerisches Produkt herangehen.

Straßenszenen und weltpolitische Topoi

Der 1956 geborene Chéri Samba aber hatte mit ganz anderen Zuweisungen zu kämpfen: Er begann als Genremaler, produzierte serienweise Motive, die sich gut verkaufen ließen. Dazu zählten vor allem die Bilder mit den Mami Wata-Motiven, der Nioe, wie zum Beispiel auf *Le dessinateur Samba & la sière* (1978). Hinzu kamen Fernsehsendungen in Zaire – die heutige D.R. Kongo –, die seine Erfolge noch steigerten. Unter europäischen Betrachtern rangierte er zunächst als „naïf Maler“, unter den Afrikanisten galt er schon als „populär“. Dies lag vor allem daran, dass er Alltagsszenen in Kinshasa unter die Lupe nahm und beleuchtete. Die Bildszenen wirkten teils rein deskriptiv, teils mit kritischer Tendenz, aufklärerisch-offenlegend und anklagend. Daher erwiesen sich schon bald auch die Begriffe „naïf“ oder „populär“ als ungenügend.

Die Inhalte der Gemälde verließen jetzt mehr und mehr die Straße als Szenerie und mündeten einerseits in weltpolitische Topoi, andererseits in zwar vordergründig sehr persönliche, bei genauerem Hinsehen aber ganz allgemeingültige Aussagen aus den Bereichen menschliche Verhaltensweisen, Tragödien, Verletzungen etc.

Chéri Samba war Autodidakt, kein Absolvent einer Kunstakademie, die es in einigen afrikanischen Universitätsstädten gab. Seine kreative Energie wurde nicht eingeeignet durch einen konventionellen Kunstunterricht, sondern hat sich ihre eigene Bahn gebrochen. Von der Freude am kleinen Detail schwenkt er zum großformatigen, mit Schwung gemalten Bild. Diese Entwicklung verlief jedoch nicht nur gradlinig, manchmal ging sie über Umwege: So vervielfachte sich zwar das Format seiner Bilder, doch das Thema blieb, wie in *Le grand marché* (1983, 95,5 x 93,5 cm), einem Marktplatz mit seinen zahlreichen liebevollen Details.

Die Wahrheit liegt in den Worten

Eine ganz besondere Eigenheit Sambas sind die Texte, die auf seinen Bildern einen zum Teil sehr auffällenden Raum einnehmen. Sie sind teils auf Französisch, teils auf Lingala oder auch in seiner Muttersprache Kikongo geschrieben. Er begründet die Verwendung von Texten mit einer ganz praktischen Überlegung: Wer eine Ausstellung besucht, geht an den Bildern oft schnell vorbei, ohne zu verweilen. Wenn aber Worte darauf sind, dann bleiben die Betrachter stehen und beginnen zu lesen.

Samba ist überzeugt, dass die Worte genauso wichtig sind wie die bildnerische Gestaltung. Wenn er die Werke vor seinem Atelier ausstellt, werden die Texte von den Passanten oft heiß diskutiert. Umso wichtiger ist es, auch in internationalen Ausstellungen die Übersetzungen der auf den Bildern enthaltenen Texte anzubieten – wie sonst könnte man den Inhalten gerecht werden? Denn oft vermitteln sich seine Bilder nicht auf den ersten Blick – erst die Worte liefern den Schlüssel zum vollen Verständnis. Und manchmal wird der Betrachter vom Künstler regelrecht „auf Eis geführt“:

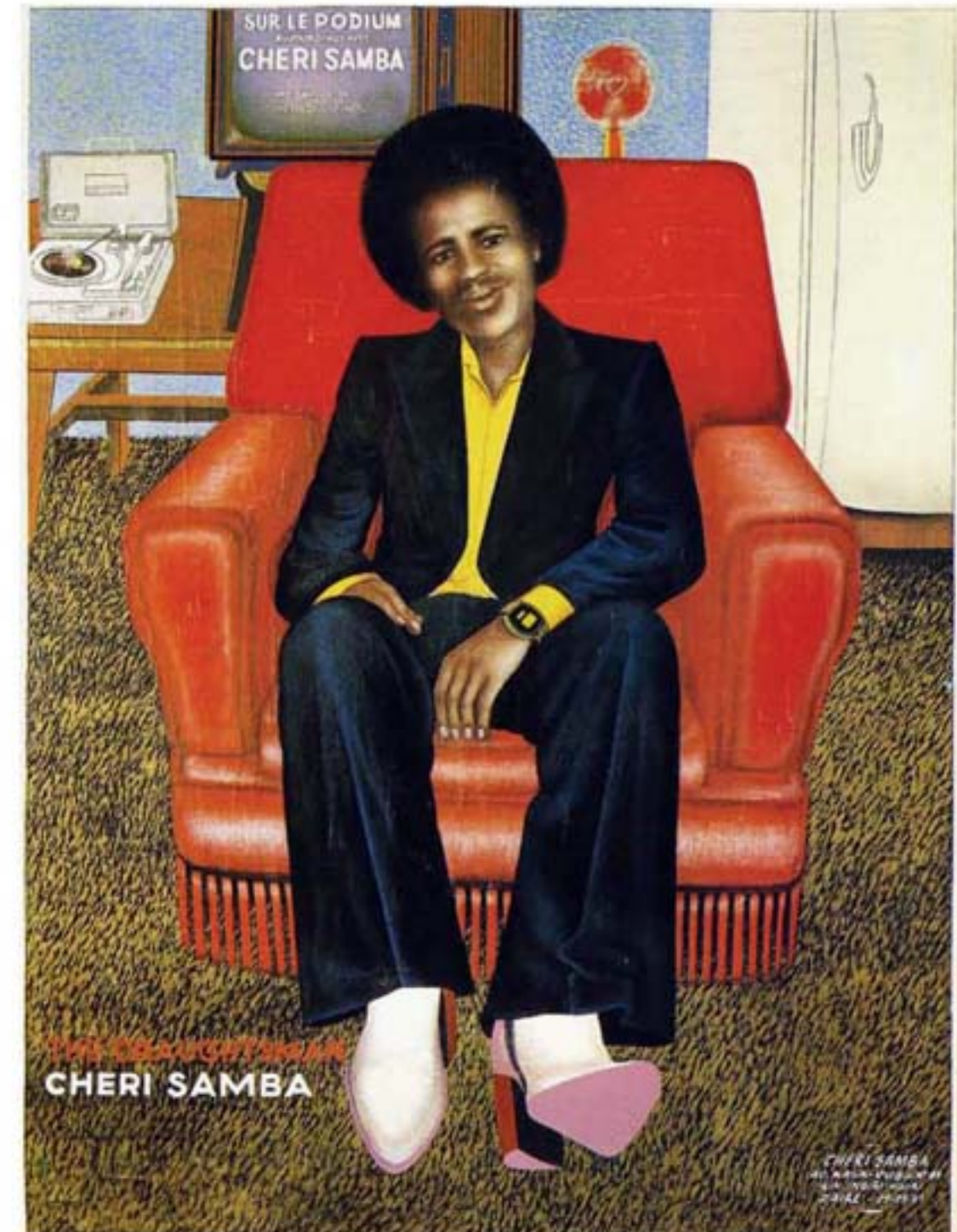
„Was man auf dem Bild sieht, ist oft nicht das Gleiche und manchmal sogar das Gegenteil von dem, was zu lesen ist“, so der Künstler. Besonders deutlich wird das zum Beispiel in den Werken *Pourquoi un contrat* (1990) und *Le renoncement à la prostitution* (1990). Sie thematisieren den Status eines Künstlers, der sich frei verkaufen muss. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als ob Chéri Samba sich über die knebelnden Verträge mit Galeristen beschweren würde, aber das Gegenteil ist der Fall: Er vergleicht den Vertragsstatus mit dem einer gesicherten Eheschließung.

Bekannt wurde Samba vor allem durch sein Werk *Marche de soutien à la campagne sur le sida* (1989), das zusammen mit einigen anderen seiner Bilder im Rahmen der 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution 1989 in Paris in der Ausstellung *Les magiciens de la terre* gezeigt wurde. Das Besondere an dem Bild sind die vielen „Sprechblasen“ und der witzige, tabubrechende Umgang mit dem Thema. Samba liebt es, mit Tabus und Verboten zu spielen, zu provozieren und zum Nachdenken anzuregen, indem er heikle und anzügliche Geschichten in seinen Bildern aufgreift und seine Kritik aus den Texten sprechen lässt.

Sambas Sicht der Welt

Sambas Gemälde haben eindeutig didaktische Absichten. Er will dem Betrachter von seiner Sicht der Welt erzählen und ihn davon überzeugen. Dabei beschäftigt er sich aber nicht nur mit Themen innerhalb seines Heimatlandes, sondern geht auch über die Grenzen. In seinem Diptychon *Aéroport frontière occidentale/Aéroport frontière pays envoi de développement* (1990) greift er beispielsweise das Thema Korruption auf und kritisiert „den Westen“ für seine Haltung.

Ein Thema, das ihn ebenfalls sehr beschäftigt, und um das sich etliche seiner neueren Bilder drehen, ist die Kunst an sich, speziell die Kunst kongolesischer Künstler, aber auch die Positionierung der kongolesischen und afrikanischen Künstler im internationalen Kontext. So fragt er in einem Tryptichon: „Was für eine Zukunft hat unsere Kunst?“ (*Quel avenir pour notre art?*, 1997). ▶▶



CARICATUREL DRAWING IS NOTHING, CAUSE ANYBODY CAN DO IT. BUT IT IS RICH, CAUSE IT TELLS YOU A MESSAGE ESPECIALLY THERE ARE TEXTS. I PERSONALLY USE TWO TECHNIQUES, "CARICATURE (HUMOUR) AND PORTRAIT." THIS GIVES A LESSON TO THE ONES WHO ONLY MAKE HUMOUR. YET, I'M A SELF-TAUGHT PERSON.
LE DESSIN CARICATUREL N'EST RIEN, CAR N'IMPORTE QUI PEUT LE FAIRE, MAIS IL RENFERME UNE RICHESSE QUI TRANSMET UN MESSAGE. SURTOUT, J'IL Y A DES BULLES.
MOI, J'UTILISE DEUX TECHNIQUES, "CARICATURE (HUMOUR) ET PORTRAIT." CELA, POUR FAIRE UNE LEÇON A CEUX QUI NE FONT QUE DES HUMOURS. POUTANT, JE SUIS ARTISTE AUTODIDACTE. N'BEARAKA NA NDENGE DA KOSEKIZA PE NA NDENGE DA KOSAMISA ELONGI DA MOTU LOROLA N'ANDONLI DANGE NDE PE NA KOPPEZ NDAKISA NA BAYE BASALAKA NAKA D'AVENTURES, NZOKA, NGAI NAUWOLA BPAI DA MOTU MONGU TE. NABOTANA MIBENI.

Chéri Samba
The Draughtsman Chéri Samba
1991
Acryl auf Leinwand
137 x 96 cm
© CAAC Pigazzi Collection



Chéri Samba
 Traitement Apollo
 1989
 Holzleiste mit 3 Serigraphien auf Eurodecor 445 g
 100 x 140 cm
 © Ausstellungsarchiv der Galerie Peter Herrmann



Chéri Samba
 Ou trouver l'eau
 2004
 Acryl on Canvas
 140 x 200 cm
 © Ausstellungsarchiv der Galerie Peter Herrmann

Die Methode, sich dem Betrachter direkt gegenüberzustellen und ihn anzusprechen, wendet er immer wieder an, so auch in *Hommage aux anciens créateurs* (1994), wo er dem Betrachter an einem Tisch gegenüber sitzt und erklärt, wie er sich in der Ahnenreihe der kongolesischen Künstler sieht: „Meine Vorfahren waren auch schon gute Künstler.“ Chéri Samba preist sich selbst, er preist seine Laufbahn, seinen Erfolg – und kommt so zu noch größerem Ansehen. Er stellt sich neben Picasso und Escher und hat keine Skrupel, keine Minderwertigkeitskomplexe, neben ihnen seinen Platz einzunehmen. Er kann es sich leisten: Die Qualität seiner Bilder steht denen der großen Künstler des 20. Jahrhunderts in nichts nach.

Die Selbstdarstellung gehört zum ständigen Motiv bei Chéri Samba, auch schon in seiner frühen Phase. Auffallend ist allerdings die zunehmende Anzahl großformatiger Gemälde, mit ihm selbst im Mittelpunkt, wie in seinem Werk *Je suis un rebelle* (1999). Und auch wenn er damit nicht (unbedingt) sich selbst meint, so hat er sich zumindest selbst als Modell gewählt. Er hat dafür auch eine ganz einfache Erklärung: Seine häufigen Selbstdarstellungen liegen auch daran, dass er einmal ein Modell benutzte, das ihm dann Schwierigkeiten bereitete...

1982 reist Chéri Samba zum ersten Mal ins Ausland und lebt fünf Monate lang in Paris. Mit den Reisen, die von da an zahlreicher werden und ihn nach Europa und Amerika führen, verändern sich auch seine Bilder: vom örtlichen, regionalen Detail zur globalen Perspektive. Interessant ist auch seine künstlerische Entwicklung im Kontext der politischen Geschichte des Kongo: Sambas Aufstieg verlief umgekehrt proportional zum Niedergang des Diktators Mobutu, der von 1965 bis 1997 Präsident von Zaire war.

Die Werke der 90er Jahre haben eine ganz eigene, klare Ästhetik. Diesen Bildern mit ihrer „Innenschau“, in denen er sich besonders persönlichen Themen widmet, die er durch seine künstlerische Umsetzung verarbeitet, folgen die Gemälde am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die häufig noch viel mehr Textteile beinhalten denn je. Chéri Samba sieht sich als jemand, der der Welt viel zu sagen hat, und er tut dies ganz aus seiner Sicht heraus: Ob man seine Einschätzungen teilt oder nicht – man sollte sich auf jeden Fall Gedanken darüber machen, was er zu sagen hat: zur Situation der Welt, zur Aids-Problematik, zur Machtpolitik oder zum 11. September. Chéri Samba: einer der größten Schöpfer zeitgenössischer Kunst aus Afrika, der Weltkünstler aus dem Kongo.

Vom Regionalen zum Globalen – Vom Genremaler zum Weltkünstler

Chéri Samba erfindet immer wieder grandiose neue Konzepte, Formen und Farben. Ab den späten 1980ern benutzt er Glitzer-Epithele auf seinen Gemälden und steigert damit textile Texturen. In den Jahren danach folgt der Gebrauch der neuesten Angebote aus der Acrylfarben-Industrie, darunter Farben mit Stoffpartikeln, die eine raue Oberflächenstruktur ergeben. Im Druck können diese Elemente, vor allem die Glitzer-Epithele, nicht adäquat dargestellt werden, was die Differenz zum Original besonders deutlich werden lässt.

Chéri Samba hat als Genremaler begonnen und ist zu einem Weltklasse-Künstler gereift. Übrig geblieben vom „Genremaler Samba“ ist allenfalls seine Entscheidung, von einem Thema mehrere Versionen zu malen, wie es für einen Genremaler üblich ist. Vor allem das Motiv der Mami Wata malte er immer wieder, ebenso wie die vergebliche Jagd auf die Moustiques (*Lutte contre les moustiques*, u.a. 1989 und 2000) und das bereits erwähnte Bild über die künstlerischen Ahnen. Heute beschränkt sich Samba aber auf maximal drei Versionen.

Infobox

Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender ist Ethnologe und Dozent an der Universität Hildesheim. Dort baut er seit 2008 das Center for World Music (CWM) auf, das im Sommer 2009 eröffnet wurde. Sein Schwerpunkt ist die moderne afrikanische (populäre) Kultur.

www.center-for-world-music.de

Weiterführende Literatur:

Wolfgang Bender (Hrsg.)
 Chéri Samba
 Trickster Verlag, 1991

Karola Grässlin (Hrsg.)
 Les Débuts de Chéri Samba
 Kunstverein Braunschweig, 2005

André Magnin (Hrsg.)
 J'Aime Chéri Samba
 Fondation Cartier, 2004

Miklós Szalay (Hrsg.)
 Afrikanische Kunst aus der
 Sammlung Han Coray 1916–1928
 Prestel-Verlag, 1995



Die Ausstellung „avant c'etait avant“ von Salifou Lindou (Kamerun) und Christian Hanussek (Deutschland) in den Räumen von Doual'art: In der Serie „Automatiken“ wurden Autos zu Bildträgern, zeigten die Orte, an denen sie vorbeifahren.



Der ehemalige Aktionsraum „ArtWash“ des Künstlers Koko Komégné. Sein neues Atelier liegt jetzt im Süden der Stadt, in einem alten Hangar.

Kunstszene: Douala (Kamerun)

Im Café von Doual'art

Sonntags leert sich die Stadt, man fährt aufs Land. An einem Sonntag nahmen mich ein paar Freunde mit: Es ging über die Wouri-Brücke, hinter dem Industrie-Viertel und dem gare routière von Bonaberi Richtung Norden, über ein paar Kilometer Buschpiste nach Bonendale. In diesem idyllischen kleinen Ort, in dem sich auch Reste der deutschen Kolonialzeit wie eine „Hauptstraße“ erhalten haben, wo am malerischen Mungoufer gebadet wird und die Stimmung in den beiden Dorfkneipen bereits am Mittag recht angeregt ist, hatte sich Joël Mpah Dooch niedergelassen. Ihm galt unser Überraschungsbesuch.

Von Christian Hanussek

Joël, der erfolgreichste Künstler Doualas, hatte sich in Bonendale ein großes Stück Land gekauft und mit dem Bau eines Hauses begonnen. Der Zementrohbau mit Säulen-Loggia, in dem wir seine Gemälde betrachteten und heftig diskutierten, ließ erahnen, welche Dimension sein Anwesen noch annehmen sollte. Damals konnten wir aber noch nicht vorhersehen, dass Bonendale zehn Jahre später ein Künstlerdorf werden würde. Dies ist vor allem der Initiative des Videokünstlers Goddy Leye zu verdanken,

der dort 2003 die *ArtBakery* gegründet hat: ein offenes Atelier mit Multimedia-Ausstattung, Workshops und Ausstellungsräumen. *ArtBakery* wurde der Nukleus einer Gemeinde von etwa einem Dutzend Künstlern, die sich in Bonendale angesiedelt und den Ort zum Pflichtprogramm kunstinteressierter Douala-Besucher gemacht haben.

Doualas Kunstszene

Die Kunstszene Doualas ist klein, und jeder kernt jeden. Auch der Markt für zeitgenössische Kunst ist winzig: Käufer sind vor allem die Expats; sie bevorzugen allerdings oft eine rückwärts gewandte, „afromoderne“ Malerei, die auf dem internationalen Parkett, an dem sich die ambitionierten Künstler orientieren, keine Rolle mehr spielt. Eine wichtige Mittlerrolle zwischen Künstlern und reichen Geschäftsleuten, den potentiellen Kunstkäufern, spielt die *Galerie Mam*, gegründet von Marème Malong, die mit ihrer Kommunikationsagentur beste Kontakte in die Geschäftswelt Doualas hat.

Douala hat sich immer aus sich selbst heraus entwickelt – und das mit einer erstaunlichen Dynamik. Die Kolonialverwaltung hatte

die Hafenstadt mit ihren Malaria-verseuchten Mangroven schnell verfallen und überließ sie weitgehend sich selbst, da von Douala oft der Widerstand gegen die kolonialen und postkolonialen Regierungen ausging. Sie blieb dadurch verschont von Kulturinstitutionen und Denkmälern, die den Staat repräsentieren und Kultur für politische Ideologien instrumentalisieren.

Wer die Künstler Doualas und ihre Szene treffen möchte, begibt sich am besten ins alte Stadtzentrum, nach Bonarjo. Dort findet man neben der berühmten Pagode, der im chinesischen Stil erbauten Residenz von König Rudolf Manga Bell, den Garten von Doual'art, wo man bei einem Kaffee oder Bier alles über die Künstler und ihre aktuelle Ausstellungen erfahren kann. Hier ist auch Doualas Kunstzeitung „DIARTgorale“ erhältlich, die seit 2007 vom Künstler AchilleKé herausgegeben wird. Das Journal bringt auf zwölf Seiten Aktuelles aus der Szene, vor allem aber thematische Artikel zu kulturpolitischen und kunsttheoretischen Fragen. Im Café von Doual'art hält auch Lionel Manga Hof, Kunstphilosoph und „Epistemologe“, der mit seinem Buch „L'ivresse du papillon“ der kameruner Kunstszene ein poetisches Denkmal gesetzt hat.



„La Nouvelle Liberté“, die New Yorker Freiheitsstatue à la Kamerun, von Joseph Sumégné ist zum Wahrzeichen von Douala geworden. © alle Fotos: Christian Hanussek



Vernissage in New Bell



Doual'art – Zentrum für zeitgenössische Kunst

Die große Ausstellungshalle von Doual'art wurde 1995 eröffnet und zeigt jährlich etwa zehn Ausstellungen. Es gibt regelmäßig Vorträge und Diskussionen sowie Film- und Videovorführungen zur aktuellen Kunst. Auch die internationale Tagung „Ars & Urbis“, ein Diskussionsforum und Projektlabor für Künstler und Theoretiker zum Verhältnis von Kunst und städtischem Raum, findet hier statt.

Doual'art: Die Identität einer Stadt

Von Marilyn Douala Bell und Didier Schaub gegründet, ist Doual'art vor allem bekannt durch künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum: Es begann 1991 mit der „Mur de Madagascar“, einer kollektiven Wandmalerei von fünf Künstlern und fünf Anwohnern am Markt von Madagascar, einem einfachen Stadtviertel Doualas, und 1992 mit großen Malereien auf Plexiglas von Koko Komégné und anderen am „Rond Point 4ème“.

2002 richtete Goddy Leye in Zusammenarbeit mit dem südafrikanischen Künstler James Beckett in Bessengué Akwa, einem Slum in der Nähe des Stadtzentrums, eine lokale Radiostation mit einer Reichweite von einem Kilometer ein: „Dikalo la Bessengué“ („Der Bote von Bessengué“), ein Radio des Volkes für das Volk. In dieser sumpfigen Gegend wurden 2004 in Zusammenarbeit mit der Architektin Danièle Diwouta-Kotto und dem Künstler Alioum Moussa auch einige permanente Strukturen geschaffen, so zum Beispiel ein Brunnenhaus und eine Fußgängerbrücke.

Das imposanteste Projekt von Doual'art ist „La Nouvelle Liberté“, eine zwölf Meter hohe Plastik von Joseph Sumégné, die aus alten Maschinenteilen gebaut ist und wie ein tanzender Roboter wirkt. Sie wurde 1996 im Kreisverkehr von Deido, einem wichtigen Verkehrsknotenpunkt Doualas, aufgestellt und paraphrasiert die New Yorker Freiheitsstatue. Doual'art organisierte die Finanzierung größtenteils durch private Spenden, die in den unterschiedlichsten Milieus der Stadt zusammengetragen wurden. Ein Viertel der Kosten wurde von der französischen Regierung übernommen.

„La Nouvelle Liberté“ wurde Gegenstand anhaltender, kontroverser Auseinandersetzungen, aber gleichzeitig auch zu einem Monument, ja sogar zum Wahrzeichen für Douala. Sie steht symbolisch für die Fähigkeit der Stadt, disparate Materialien und Fragmente zusammenzufügen und als Ressource zu nutzen.

Aktive Künstlerszene

Viele spannende Projekte werden von Künstlern und Künstlergruppen selbst initiiert, zum Beispiel von Koko Komégné, Maler und Doyen der Künstlerschaft, der mit seinen fast sechzig Jahren immer dabei ist und mit seiner tiefen Erfahrung und viel Humor die richtigen Worte findet. 2001 und 2002 lud er alle Künstler Doualas dazu ein, sich bei seinen „Squat'art“-Ausstellungen zu beteiligen. Als Ausstellungsorte hatte er halbfertige Neubauten in Akwa, dem Geschäfts-

und Ausgehviertel Doualas, ausgesucht, die für einige Tage von diesen großen Kunstausstellungen mit je etwa dreißig Künstlern besetzt wurden. Koko hat nun sein Atelier in einem großzügigen Hangar in Yopwe aufgeschlagen, einem dörflichen Stadtteil ganz im Süden der Stadt, wo am frühen Morgen die Fischerboote anlegen und tagsüber die Pirogen und Netze repariert werden.

Seit über zehn Jahren ist die Künstlergruppe Cercle Kapsiki – das sind Blaise Bang, Salifou Lindou, Jules Wokam, Hervé Yanguen und Hervé Youmbi – ein Motor für Kunstevents und Ausstellungen. „Hors les Murs“ war 1998 ihr erstes Projekt: eine Reihe von Installationen entlang der Avenue de la Liberté mit vielen sozialen und politischen Bezügen. Neben vielen anderen gemeinsamen Ausstellungen waren vor allem die „Scénographies Urbaines“ 2002/2003 ein Höhepunkt und animierten für drei Wochen das Traditionsviertel New Bell mit Performances und Installationen. In New Bell hat Cercle Kapsiki auch aktuell seinen Aktions- und Ausstellungsraum, die K-Factory. Hier finden monatliche Diskussionsrunden, regelmäßige Filmprojektionen und die lebendigsten Vernissagen Doualas statt.

Infobox

Christian Hanussek ist Künstler, Autor und Kurator und engagiert sich besonders für zeitgenössische afrikanische Kunst.

DAK'ART

Biennale DAK'ART

Wo zeitgenössische Kunst sichtbar wird

Auf dem afrikanischen Kontinent finden heute eine ganze Reihe temporärer Großausstellungen zeitgenössischer Kunst statt – angefangen in Kapstadt und Johannesburg über Luanda, Bamako bis nach Kairo. Die Biennale DAK'ART im Senegal existiert seit Anfang der 1990er Jahre: Da es in vielen afrikanischen Ländern nur eine lose Infrastruktur an modernen Kunstzentren, akademischen Einrichtungen und noch keine größeren zeitgenössischen Kunstmuseen gibt, gilt sie überregional als wichtiger kultureller Standortfaktor. Was macht ihre Besonderheit als Drehscheibe des kulturellen Austauschs und Plattform der Sichtbarkeit für Kunstschaffende in und aus Afrika innerhalb des globalisierten Kunstbetriebs aus?

Von Verena Rodatus

Alle zwei Jahre kommen internationale Kuratoren, Galeristen und Sammler zu Dakars Kunstspeltakel, um Neuheiten und Entwicklungen aufstrebender sowie bereits bekannter Künstler zu entdecken und zu verfolgen. Gleichzeitig reisen viele künstlerische Akteure aus der Region und ganz Afrika an, um Kontakte zu knüpfen und sich auszutauschen. Ein Besuch der Biennale eröffnet dem Publikum, das eher selten aus Dakar selbst kommt, unterschiedliche ästhetische Perspektiven: Malerei, Skulptur und Fotografie werden ebenso wie Installation, Performance und Videoarbeiten in den historischen Gebäuden des Stadtzentrums inszeniert. Neben der offiziellen „In-Biennale“ findet parallel ein von einem unabhängigen Biennalebüro organisiertes „Off-Programm“ statt, das weit über hundert Kunstveranstaltungen in ganz Dakar verteilt präsentiert: Vom Zentrum bis in die Außenbezirke ebenso wie auf der ehemaligen Sklaveninsel Gorée werden in Galerien und Restaurants, aber auch auf Baustellen oder in Schulen teilweise äußerst innovative und experimentelle Projekte gezeigt.

Auf der Suche nach neuen postkolonialen Identitäten wird in den In-Ausstellungen an die koloniale Vergangenheit erinnert, und Themen wie Rassismus oder Migration werden kritisch bearbeitet. Gewalt und Krieg sind genauso präsent wie Einblicke in den Alltag und gesellschaftliche Fragen zu Umwelt, Politik, Religion oder sozialen Phänomenen. Häufig sind die künstlerischen Positionen innerhalb eines spezifischen soziokulturellen Kontextes oder in regionalen künstlerischen Entwicklungen seit der Moderne zu verorten. Leider bleiben jedoch durch das Modell „Überblicksausstellung“ die lokalen und internationalen kunsthistorischen Zusammenhänge der jeweiligen künstlerischen Perspektiven in der Präsentation weitgehend verdeckt, denn die Künstler werden als Stellvertreter ihrer Nation oder in der geopolitischen Kategorie Diaspora gezeigt.

Entwurf einer „fiktiven Afrikanität“

Für die Organisation der Biennale übernimmt der senegalesische Staat neben der EU und anderen Sponsoren die Hälfte des Budgets von etwa 1,5 Millionen Euro. Die staatliche Institutionalisierung der Biennale geht mit dem politischen und wirtschaftlichen Bestreben des Landes einher, eine Position autonomer Selbstbehauptung zu entwickeln. Unter der Schirmherrschaft des Kulturministeriums schreibt sich die Biennale in die Linie großer kultureller Ereignisse ein, wie dem „Festival mondial des Arts nègres“ (1966), dem Weltfestival schwarzer Kunst, das nach der Unabhängigkeit Senegals vom damaligen Staatspräsidenten Léopold Sédar Senghor veranstaltet wurde. Deswegen bleibt weiterhin der nationalistische Diskurs einer afrikanischen Authentizität im Sinne der emanzipatorischen Programms der Négritude auf der Biennale dominant. Genau wie die exotisierenden Blicke westlicher Besucher führt dieser geo-

politische Zwang bei vielen Künstlern dazu, eine „fiktive Afrikanität“ zu verwerfen, um eine selbstbestimmte künstlerische Identität zu entwickeln. Ihre künstlerischen Praktiken verhalten sich dementsprechend kritisch oder gar parodistisch zu kulturellen Prätexten und dekonstruieren herrschende Stereotype.

Seit einiger Zeit bietet der Biennale-Katalog theoretische und kunsthistorische Texte, die Diskurse zu „zeitgenössischer afrikanischer Kunst“ zur Debatte stellen und im Rahmenprogramm der Biennale kontrovers diskutiert werden. Postkoloniale Kunstkritiker werden in diesem Zuge nicht müde, alle zwei Jahre zu betonen, dass es weiterhin eine Hauptaufgabe der Biennale sein müsse, verstärkt die Aufarbeitung (regionaler) afrikanischer Kunstgeschichte(n) anzustoßen. Entgegen rein identitätspolitischer Rhetoriken sei eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion in postkolonialen Räumen wichtig, die gleichzeitig der historischen Stellung Afrikas innerhalb der Moderne über die Grenzen der ehemaligen Kolonialgebiete hinaus Rechnung tragen würde. So könnte sich, wie es der Kunsthistoriker Christian Kravagna auf den Punkt gebracht hat, DAK'ART als Biennale „afrikanischer Gegenwartskunst“ einem Mainstream der Globalisierung stellen und Antworten auf eine geteilte und dennoch unterschiedlich erfahrene Globalität von (kolonialer) Geschichte und (postkolonialer) Gegenwart finden.

Infobox

Verena Rodatus studierte Psychologie und Kunstwissenschaften in Bremen. Im Rahmen ihrer derzeitigen Promotion an der Universität Oldenburg absolvierte sie einen Forschungsaufenthalt auf der Biennale DAK'ART 2006. Das Dissertationsprojekt wird von der Heinrich-Böll-Stiftung gefördert.

Interview: Manuela Sambo

„Ich bin Afrikanerin – aber vor allem Angolanerin“

Ihre Heimat ist Angola, ihr Zuhause ist Deutschland, ihre Leidenschaft ist die Kunst: Manuela Sambo spricht im Interview über das, was sie geprägt hat, das, was sie inspiriert, und das, was sie eigentlich nicht sein will: eine „afrikanische“ Künstlerin.

Interview: Dorina Hecht und Sophie Eliot

Du bist in Angola geboren. Wann und warum bist du nach Deutschland gekommen? Bist du gleich nach Berlin gezogen?

Ich bin 1984 nach Deutschland gekommen, um in Leipzig Germanistik und Literaturwissenschaft zu studieren. Ich war damals zwanzig Jahre alt und hatte ein Stipendium aus Angola. So bin ich mit einer Gruppe von Studenten in die DDR gekommen. 2001 bin ich nach Berlin gezogen.

Hast du damals schon künstlerisch gearbeitet?

Ich habe bald nach meiner Ankunft in Deutschland damit angefangen. Als ich ein Jahr hier war, habe ich meinen Mann, Daniel Sambo-Richter, kennengelernt. Der war damals schon Künstler, und wir waren viel in seinem Atelier. Ich habe also schon während meines Studiums gemalt und irgendwann mein Diplom gemacht. Nach dem Studium stellte sich für mich die Frage, in welche Richtung ich gehe, und so entschied ich mich für die Kunst. Anfang der 90er fing dann meine Laufbahn als Künstlerin an und ich hatte zahlreiche Ausstellungen.

Hast du mit Formen gearbeitet, die du aus Angola kanntest?

Zwangsläufig. Jeder, der anfängt künstlerisch zu arbeiten, bringt seine eigene Formensprache und seinen eigenen kulturellen Hintergrund mit. Für mich waren die Formen oft auch überraschend. Ich habe es einfach laufen lassen, hatte also eigentlich gar keine Vorbilder. Ich bin Angolanerin. Ich habe meine Herkunft, meinen Ursprung, nie in Frage gestellt, aber als ich in die DDR kam, befand ich mich plötzlich in einer mir komplett fremden Kultur. Da habe ich schon viel hinterfragt. Man denkt zwangsläufig darüber nach: Wo kommst du her? Wo gehörst

du hin? Für mich war es überraschend festzustellen, wie sehr ich doch an meiner eigenen Herkunft hänge. Das hat sich dann auch in meiner Arbeit ausgedrückt.

Mit welchen Motiven hast du angefangen? Mit Frauenmotiven.

Du hast erzählt, dass du dich gerade mit alten europäischen Gemälden beschäftigst. Woher kommt dieses Interesse, und wie setzt du sie in deine Bildsprache um?

Das Interesse kommt durch die ganze Auseinandersetzung mit der afrikanischen Kunst, mit der ich die letzten zwanzig Jahre gearbeitet habe. Ich habe einerseits immer wieder festgestellt, wie groß der Einfluss der afrikanischen Kunst für die europäische Moderne war. Andererseits musste ich auch immer wieder eine leichte Diskriminierung der afrikanischen Kunst erfahren. Als Künstlerin mit afrikanischem Background wird man in eine Ecke gestellt, aus der man sich auch nicht wegbewegen soll. Das passte für mich nicht zusammen. Auf der einen Seite hat man sich der Formensprache bedient, und dadurch ist ja auch Tolles entstanden, zum Beispiel bei den Expressionisten. Aber auf der anderen Seite wird genau diese Aneignung abgelehnt, wenn sie von Künstlern aus Afrika vorgenommen wird, man soll bei der traditionellen Kunst bleiben. So dachte ich, dass es für mich interessant wäre, in diese andere Richtung zu gehen. Ich, als Angolanerin, wollte mir die europäische Kunst als Anregung nehmen und sie in meine Formensprache übertragen. Genauso, wie es in Europa passierte und immer noch passiert. Formen aneignen, die aus anderen Völkern kommen und in die eigenen Formensprachen umsetzen, daran arbeite ich jetzt.

Die Szene afrikanischer Künstler in Deutschland gilt als sehr klein. Was glaubst du, woran das liegt?

Ja, sie ist sehr klein. Ich kenne hier sehr wenige afrikanische Künstler. In Deutschland hast du als Künstlerin deinen abgesteckten, begrenzten Bereich. In Frankreich oder Portugal ist das sicher anders. Ich lebe mit meinem deutschen Mann hier, also muss und will ich hier arbeiten. Aber ansonsten

ist Deutschland nicht unbedingt verlockend. Normalerweise würde ich nicht auf die Idee kommen, in einen Kunstmarkt zu wollen, der so begrenzt oder begrenzend ist. Da würde ich eher nach Amerika, Portugal oder Frankreich gehen, wo du weißt, dass du einen großen Markt hast und einen etwas unvoreingenommeneren Blick auf die afrikanische Kunst. Es gibt natürlich auch in Deutschland sehr schöne Projekte, aber die Möglichkeiten sind doch sehr begrenzt.

Denkst du darüber nach, ob etwas an deiner Arbeit deutsch, angolisch oder gar afrikanisch ist?

Nein, das ist für mich überhaupt nicht relevant. Ich versuche mich so frei wie möglich auszudrücken. Deswegen verfolge ich Themen, die mich persönlich interessieren, und wenn ich jetzt Lust hätte, eine volkstümliche Skulptur zu machen, würde ich es tun.

Gibt es eine bestimmte Botschaft, die du mit deiner Arbeit vermitteln möchtest?

Ich will nicht vordergründig irgendetwas vermitteln, weil meine Bilder viel zu persönlich sind. Ich male ja fast nur Frauen. Mich interessieren die vielen Facetten, mit den Masken, mit den unterschiedlichsten Arten Frau zu sein. Mein jetziges Projekt beschäftigt sich eher mit der mittelalterlichen Malerei und ihrem Frauenbild.

Warum hast du Vorbilder gerade aus dem Mittelalter ausgesucht?

Diese alte europäische Malerei interessiert mich für mein Projekt, weil es an den Ursprung der abendländischen Malerei geht. Genauso wie die europäische Kunst sich die Ursprünge der afrikanischen Kunst genommen hat, die ganz traditionelle, nehme ich mir jetzt die europäische. Zumal ich das Frauenbild in der mittelalterlichen Malerei auch sehr mag. Es ist für mich wie eine Art Dialog.

Wo du jetzt „afrikanische Kunst“ gesagt hast, siehst Du Dich als afrikanische Künstlerin?

Es ist ein Label, das immer schwierig ist, weil es immer eine gewisse Konnotation hat. Klar, man selber sagt das ja, weil man so eingestuft wird. Aber natürlich stehe ich dem kritisch gegenüber. Natürlich bin ich Afrika-



„Ich bin mit sehr vielen Künstlern befreundet, aber es ist mir egal, woher sie kommen.“ (Manuela Sambo über ihre Beziehungen zu anderen Künstlern aus Afrika)
© Daniel Sambo-Richter

nerin, aber ich bin eigentlich Angolanerin. Ich habe mit anderen afrikanischen Ländern kaum was zu tun, außer dass sie sich auf dem gleichen Kontinent befinden. Ein französischer Künstler würde nicht betonen, dass er ein europäischer Künstler ist. Die persönliche Biografie ist nicht irrelevant, man ist ja von seiner Kultur geprägt. Aber dieses Label „afrikanischer Künstler“ ist schwierig.

Welchen Umgang würdest du dir wünschen?

Auf jeden Fall einen differenzierteren. Ich würde mir wünschen, dass man mit Künstlern aus afrikanischen Ländern genauso umgeht wie mit allen anderen auch. Alle Künstler jeglicher Herkunft haben einen

unterschiedlichen Background, eine unterschiedliche Formensprache. Es ist doch schön, dass es so unterschiedlich ist. Ich verstehe immer nicht, warum wir in den Afro-Topf geworfen werden.

Trotzdem fordert man gern von afrikanischen Künstlern Exotisches. Fühlst du dich da in eine Ecke gedrängt?

Ja, oft. Da sage ich auch Dinge ab, wenn es mir beleidigend erscheint. Es gab mal eine Landeskunstaussstellung, für die sich Künstler aus ganz Brandenburg bewerben konnten. Ich lebte damals in Brandenburg, aber meine Teilnahme wurde mit der Begründung abgelehnt, meine Arbeiten seien zu afrikanisch.

Aber das hat sich zum Glück gebessert, ich bin viel selbstbewusster geworden. Es gibt tolle Möglichkeiten auszustellen. Die Biografie eines Künstlers ist ja interessant, aber man kann ihn nicht darauf reduzieren.

Inwiefern hat es sich gebessert?

Vielleicht habe ich nur den Eindruck, weil ich nicht mehr alles mitmache. Meine Arbeit ist gut. Aber wenn Gespräche in eine merkwürdige Richtung gehen, hat es keinen Sinn, dann rede ich nicht weiter über meine Arbeit. Hier in Berlin sind kaum Künstler afrikanischer Herkunft zu sehen. Aber nach und nach werden die Menschen damit konfrontiert.



Okwui Enwezor, Kurator und Autor, war u.a. künstlerischer Leiter der Documenta 11 in Kassel. © Ross Bennett Lewis / www.rossbennettlewis.com

Studie: Zeitgenössische afrikanische Kunst in Deutschland

Auf dem Weg in goldene Zeiten

„Zeitgenössische afrikanische Kunst tritt in ein goldenes Zeitalter ein“. Dies schrieben Olu Oguibe und Okwui Enwezor, zwei der wichtigsten Advokaten afrikanischer Gegenwartskunst, in ihrer Anthologie „Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace“ Ende des 20. Jahrhunderts. Sie bezogen sich dabei auf die zunehmende Internationalisierung zeitgenös-

sicher afrikanischer Kunst seit den späten 1980ern. Verschiedene Plattformen, Publikationen und Ausstellungen hatten zwar für eine zunehmende Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst im amerikanisch-europäischen Kunstbetrieb gesorgt, doch bleibt sie bis heute deutlich unterrepräsentiert.

Von Yvette Mutumba

In den 1970er Jahren begann die deutsche Kunstszene zeitgenössische afrikanische Werke wahrzunehmen. In den 1980ern bzw. Anfang der 1990er entstanden erste Institutionen und Galerien, die sich auf diese Kunst spezialisierten. Allerdings handelte es sich hierbei kaum um große Projekte. Nur langsam begannen wichtige deutsche Kunstinstitutionen ohne Spezialisierung auf nicht-westliche Kunst, afrikanische Positionen zu berücksichtigen. Außerdem waren Kulturschaffende afrikanischer Herkunft kaum an der Konzipierung solcher Projekte beteiligt.

Erst mit der Jahrtausendwende setzte eine Veränderung ein. Großausstellungen wie „The Short Century. Independence and Liberation

Movements in Africa 1945-1994“ (München/Berlin, 2001), „documenta 11“ (Kassel, 2002) und „Africa Remix“ (Düsseldorf, 2004) setzten neue Maßstäbe. Erstmals konzipierten nicht Europäer, sondern Kuratoren afrikanischer Herkunft die Ausstellungen, namentlich Okwui Enwezor und Simon Njami.

Ausstellungen ja, Vielfalt nein

Die vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) in Auftrag gegebene Studie zur „(Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland“ wirft einen genaueren Blick auf die vergangenen Jahre des neuen Jahrtausends. Sie zeigt, dass zunächst solche Kulturinstitutionen zeitgenössische Werke von Künstlern afrikanischer Herkunft ausstellten, die in ihrem Programm Schwerpunkte auf nicht-westliche Gegenwartskunst setzten, namentlich das ifa, das Iwalewa-Haus in Bayreuth und das Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

Aber auch in öffentlichen Kunstinstitutionen, die keinen speziellen Fokus auf nicht-westliche zeitgenössische Kunst haben, fanden Projekte mit afrikanischer Gegenwartskunst statt. Neben den besagten Großausstellungen gehörten dazu Einzelausstellungen wie die der Künstler Bodys Kigelezi, William Kentridge, Georges Adéagbo oder Julie Mehretu und Gruppenausstellungen wie „Flash Afrique“ (Düsseldorf, 2002), „Africa Apart: Afrikanische Künstlerinnen und Künstler konfrontieren AIDS“ (Berlin, 2003) und „Zeitgenössische Fotokunst aus Südafrika“ (Berlin, 2007).

Der Überblick über Präsentationen afrikanischer Gegenwartskunst der letzten Jahre in öffentlichen Institutionen macht allerdings auch deutlich, dass es eine bestimmte Auswahl von erfolgreichen Künstlern war, deren Werke wiederholt ausgestellt wurden, darunter die oben erwähnten. Der Blick der Aussteller richtete sich dabei fast ausschließlich auf das Ausland. In Deutschland ansässige Afrikaner wurden und werden in größeren Institutionen kaum präsentiert.

Gefahr der Exotisierung

Zeitgenössische afrikanische Kunst wird außerdem immer wieder in ethnologischen Museen gezeigt. Das ist insofern problematisch, als völkerkundliche Sammlungen die Absicht haben, das Fremde anderer Kulturen zu beleuchten. Mit der Präsentation afrikanischer Gegenwartskunst vor diesem Hintergrund besteht daher die Gefahr, dass die Produk-

tionen zeitgenössischer Künstler exotisiert und dementsprechend als nicht gleichwertig zu anderen internationalen zeitgenössischen Kunstproduktionen wahrgenommen werden. Aus diesem Grunde erscheint es sinnvoll, Ausstellungen afrikanischer Gegenwartskünstler in ethnologischen Museen als Plattformen zu nutzen, um auf die Kategorisierung afrikanischer Kunst hinzuweisen.

Kunst in den Medien

Im Bezug auf die Präsentation afrikanischer Gegenwartskunst spielen zudem mediale Vermittlungsformen eine wichtige Rolle. Das können Publikationen sein (nicht Ausstellungskataloge), Printmedien, TV-Berichte, Online-Galerien und Internetplattformen. Diese Online-Galerien und ihre Aktivitäten sind eine wichtige Ergänzung zu anderen Formen der Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland, weil viele von ihnen Künstler vertreten, die einem weiteren Publikum noch nicht bekannt sind.

Mehr Austausch, mehr Kooperation

Zahlreiche Künstler afrikanischer Herkunft leben heute in Deutschland. Viele sind als Artists in Residence oder im Rahmen anderer Stipendienprogramme nach Deutschland gekommen. Trotzdem sind sie in internationalen Künstlerprogrammen wie beispielsweise dem DAAD oder dem Akademie Schloss Solitude deutlich unterrepräsentiert.

Auch wenn große, überregionale und kleinere, regionale Institutionen in den vergangenen Jahren zunehmend afrikanische Gegenwartskunst präsentiert haben, wäre eine verstärkte Förderung von Austauschprogrammen notwendig. Damit ist nicht nur eine finanzielle Unterstützung gemeint, sondern auch die Etablierung von Partnerschaften und Kooperationen zwischen Institutionen und Kunstakademien in Deutschland und Afrika. Dafür sollten afrikanische Kuratoren eingeladen werden, in Deutschland stattfindende Ausstellungen zu kuratieren oder zumindest mitzukonzipieren. Zudem könnten afrikanische Künstler, die in Deutschland leben, einbezogen werden. In diesem Zusammenhang könnte auch versucht werden, bereits existierende Aktionen und Projekte von solchen Künstlern zu unterstützen und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Kooperationen mit afrikanischen Einrichtungen oder auch einzelnen Künstlern würden dazu beitragen, dass vor allem auch in

großen deutschen Kunstinstitutionen Arbeiten von Künstlern gezeigt werden, die noch nicht dem „Mainstream“ angehören.

Des Weiteren könnten öffentliche Symposien, Podiumsdiskussionen oder Vorträge mit Organistoren und Kuratoren wichtiger Kunstevents in Afrika sowie Vertreter von Kunstinstitutionen und Kunstmagazinen aufzeigen, wie viel zeitgenössische Kunst tatsächlich auf dem afrikanischen Kontinent geschaffen wird.

Die Zusammenarbeit aus Afrika stammender Künstler und Kulturschaffender in Deutschland sollte durch regelmäßige Treffen wie einen Roundtable oder ähnliches gestaltet werden. Daneben sollte ein Netzwerk von Künstlern, Kuratoren, Kritikern sowie weiteren Kulturschaffenden aufgebaut werden. Dies könnte bei entsprechender Resonanz erweitert werden, beispielsweise in Form eines Vereins mit eigener Webseite, Ansprechpartnern etc.

Es bedarf dringend einer Plattform, die solche Treffen koordiniert, ein Netzwerk aufbaut und pflegt sowie eine Art „Anlaufstelle“ für Kunstvermittler und Künstler mit Ideen und Projekten zum Thema Afrika bietet.

Da auf Afrika spezialisierte Galerien ein eher selektives Publikum haben, könnte die Einladung afrikanischer Galerien zu deutschen Kunstmessen der Kunst des Kontinents zu einer stärkeren Präsenz auf dem deutschen Kunstmarkt verhelfen. Zudem könnten afrikanische Kunstmagazine zumindest versuchsweise in den Museumshops großer Kunstinstitutionen zum Verkauf angeboten werden, so wie es bereits mit anderen internationalen Kunstzeitschriften geschieht. Vertreter dieser Magazine könnten zur Teilnahme an Kunstmessen eingeladen werden.

Diese Beispiele zeigen, dass es viele Möglichkeiten gibt, um die (Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland zu verstärken und zu verändern. Mit der Studie wurde durch das ifa ein Anfang dazu gemacht.

Infobox

Yvette Mutumba ist Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Kunst und (Post-)Kolonialismus. Zurzeit promoviert sie am Birkbeck College der University of London.



Yvette Mutumba
Die (Re-)Präsentation
zeitgenössischer afrikanischer
Kunst in Deutschland
Stuttgart: ifa 2008
92 Seiten
15 Euro

Der Markt afrikanischer Kunst in Deutschland

Kunstmarkt? Welcher Kunstmarkt?

Ein provokanter Titel, ein provokanter Einstieg: Es gibt in Deutschland keinen Markt für zeitgenössische Kunst aus Afrika, und der Handel mit alter Kunst ist seit Jahrzehnten im Niedergang. Im westeuropäischen Vergleich ist er – an Umsätzen gemessen – langweiliges Mittelmaß nach einstiger Bedeutung.

Von Peter Herrmann

Markt bedeutet Vielgestaltigkeit mit einem bestimmten Volumen. Bevor Handel zum Markt wird, benötigt er eine bestimmte Menge von Protagonisten. Ein einzelner Kleinhändler macht als Schwalbe noch keinen Frühling und ein Balljongleur wird alleine nicht zum Fußballteam. Wenn man den Kunstmarkt ganz nüchtern als reinen Warenmarkt betrachtet, was man eigentlich so nicht machen sollte, ohne den Ärger vieler Kunstschafter auf sich zu ziehen, betrachten wir bezogen auf Afrika ein Volumen von drei mal gar nichts.

Am Tropf des Kunstgewerbes hängen in Afrika einige Millionen Menschen. Maskenrepliken, Holzgiraffen, Specksteinskulpturen und Batikstoffe aus alter christlicher Missionars- und Manufakturtradition verlassen Afrika in konstant gleich bleibender Menge über Afrika-Shops, Eine-Welt-Läden oder Gebrauchsgütermessen. Der Kunstmarkt als Teil einer Kreativindustrie, die in Deutschland große Bedeutung hat und mehr Umsatz erzeugt als die Chemieindustrie, hat, bezogen auf den ganzen afrikanischen Kontinent, keine nennenswerte Größe.

Betroffenheit ist Programm!

Gut kommuniziert bekommen wir in Deutschland natürlich eine Filmbiennale in Onagadougou, eine Fotobiennale in Bamako, eine Kunstbiennale in Dakar und eine Messe der Bildenden Kunst in Johannesburg mit. Die Vertreter der Institutionen haben auf diese Weise ein kleines Jahresprogramm zum Abfliegen und das dort gefundene Potenzial genügt, um die paar wenigen Ausstellungen oder Filmfestivals in Deutschland einigermaßen zu bestücken.

Bei genauer Betrachtung erscheinen dahinter jedoch europäische, staatsorientierte Fördertöpfe, die den meisten Veranstaltungen einen unangenehmen artifiziellen Beigeschmack verleihen, eine programmatische Tendenz zur Betroffenheitskultur haben und den Verdacht aufkommen lassen, dass hier nur reine Projektionsflächen geschaffen werden, die keine Auswirkungen auf eine Marktsituation haben.

Kunst und Nichtkunst – Aus deutscher Sicht

Afrika ist zunächst einmal voll mit Künstlern und Handwerkern, die mit alten traditionellen Umsetzungen beschäftigt sind und vorwiegend religiöse, volkstümliche Strukturen bedienen. Sie aber sind nicht Bestandteil dessen, was wir in Europa als Kunst deklarieren. Sie sind in westlicher Wahrnehmung so etwas wie die Oberammergauer Herrgottsschnitzer. Im Gegensatz zu denen aber mit einem kräftigen Makel bedacht. Nimmt man dem Schnitzer eines Heiligen Florian seine gute Schnitzerausbildung ab, so kann man die Arbeit aus handwerklicher Sicht durchaus wertschätzen, auch wenn man nicht auf die Idee kommen würde, ein Jahrhunderte altes christliches Motiv in die eigene Designerröhre zu stellen. Der Schnitzer aus Westafrika, der versucht, seine überlieferten Kenntnisse so anspruchsvoll wie möglich umzusetzen, wird mit einem erstaunlichen Automatismus sofort in die Fälschercke gedrängt, wodurch eine Wertschätzung von außen noch weniger stattfindet. In einzelnen Ländern stehen diese Schnitzer, Firber, Kostümdesigner, Szenografen durchaus hoch im Kurs und schmücken bei Empfängen beide Seiten der lokalen Würdenträger. Ihre Ausstrahlung nach Europa ist jedoch gering. Kein beruflicher Austausch, keine Werkprogramme und eine bescheidene Messestruktur.

Selbst errichtete Barrieren

Akademische Künstler und eine kleine Riege Antodidakten aus Afrika mit internationalisierten Ausdrucksmitteln haben es auf dem globalen Parkett mittlerweile etwas einfacher.

Ausstellungsmöglichkeiten und Aufträge ergeben sich in westlichen Ländern, Asien und dem ganzen amerikanischen Kontinent. Deutschland spielt dabei eine sehr untergeordnete Rolle. Keine Beteiligung an Documenta, Africa Remix, ifa oder Goethe-Institut hat je eine Nachfrage ausgelöst.

Doch woran liegt es, dass der Umsatz in Deutschland so niedrig ist? Dafür gibt es vor allem zwei Gründe: Zum Einen ist es das Image des Hilfsbedürftigen, das aufgrund jahrzehntelanger medialer Berichterstattung wie ein Fluch über den ganzen Kontinent gelegt wurde. Eine psychologische Barriere. Man kauft nicht von Bittstellern. Zum Anderen ist es die Zuordnung der Kunst Afrikas in die Ethnologie. Der Versuch, durch eine neu ausgeschriebene Professur für afrikanische Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin eine dringend notwendige Änderung dieses Missstandes einzuleiten, scheiterte an einer nicht nachvollziehbaren Fehlbesetzung durch einen Ethnologen. Ergo, keine Veränderung unserer Positionen gegenüber Afrika in Sicht.

Neben der Ethno-Nummer wabert weiteres Unbill. Sollten doch einmal Gruppen auftauchen, die es in Förderkategorien schaffen, verbirgt sich dahinter Engagement gegen Rassismus, Kindersoklats, Postkolonialismus, Frauenbeschneidung oder Kampf gegen Aids. Ist alles wichtig, hat aber nichts mit Kunst zu tun. Auch wenn mittellose Künstler gerne für wohltätige Zwecke geschnorrt werden oder Position zum einen oder anderen Thema beziehen, wird die Nähe nicht größer. Charity-Projekte dürfen die größten Budgets haben, sie werden bedient von einer Bundeszentrale für politische Bildung, Rock gegen Rechts und anderen politischen Instrumentalisierungsinstanzen. Es sind diese Gruppen, die Förderungen, Preise für gutes Menschensein und mediale Beachtung bekommen.

China und die Kunst des Geschäfts

Allerdings ist man in Afrika der Hilfsarmadas überdrüssig, die von Deutschland aus zu Hunderttausenden gemeinsam einen überdimensionalen Zeigefinger schwenken.



Daniel Koyo Schrade
Afroneuten
Öl auf Leinwand
150 x 120 cm

Über den Zusammenhang dieses mit Doppelmoral tiefenden Geschäftszweigs und der Zuwendung zu Geschäften mit asiatischen Partnern wurde in den letzten Jahren viel geschrieben. Auch in der Kunst liegt

es ähnlich. China schiebt sich im Kunstmarkt mehr und mehr in eine Führungsposition. Waren 1997 noch keiner von ihnen in der Rangliste der 50 bestverdienenden Künstler weltweit vertreten, fanden sich in

dieser Hierarchie im Jahr 2007 bereits sage und schreibe 25 Künstler aus China. Für Künstler aus Afrika bekommt China eine ganz neue Dimension. Es lässt sich Geld verdienen. ▶▶

Kunstwelten eines Kontinents

Internationale, individuelle Erfolge von Künstlern des ganzen afrikanischen Kontinents haben in den letzten Jahren zugenommen. Neben einigen wenigen Ländern mit traditionellem Binnenkunstmarkt entstehen zahlhafte Strukturen auch in Staaten, die bisher nur in der Rangliste der ärmeren Länder aufgefallen sind. Es gibt sehr unterschiedliche Kunstströme mit durchaus sehr eigenen Prägungen.

Im nordafrikanischen Raum sind es Länder wie Ägypten, Algerien und Marokko, aus denen viele Künstler kommen. Interessant, ein Stereotyp mit Antithese zu betonen: Es erscheinen auffallend viele Künstlerinnen.

In Ostafrika sind es Äthiopien, Kenia, Uganda und der Sudan, in denen es Künstlerinnen mit jeweils so vielen Protagonisten und Qualitäten gibt, dass aus deren Mitte immer wieder die eine oder der andere den Schritt auf die internationale Bühne schafft, und die in ihrem Herkunftsland höchst respektierte Persönlichkeiten sind.

Im südlichen Afrika ist Simbabwe, nach blühenden Zeiten für Kunst und Kunstgewerbe, heute nicht mehr so wichtig. Südafrika dafür um so mehr. Gefühlt rolliert dort die Hälfte des Umsatzvolumens des ganzen Kontinents. Namibia spielt für Deutsche noch eine kleine Rolle.

West- und Zentralafrika sind neben Theater und Musik traditionell das Eklorado der bildnerischen Kunst. In der zeitgenössischen Bildenden Kunst scheint sich dieses Erbe dadurch auszudrücken, dass besonders viele Künstler aus diesem Teil des Kontinents kommen. Besonders lebendig geht es in Ländern wie D.R. Kongo, Republik Kongo, Kamerun, Nigeria, Benin, Togo, Ghana, Elfenbeinküste und Senegal zu.

Zu schwarz und nicht aus Südafrika?

Ganz oben auf der Liste der biografischen Zeiträume – das ist bei Künstlern aus Afrika auch nicht anders als beim Rest der Welt – steht die namhafte Galerie, das Kunstmuseum und die bedeutende Sammlung eines Unternehmens. Doch es sind in Deutschland verschwindend wenig Künstler aus Afrika in namhaften Galerien vertreten, es sind verschwindend wenig Künstler in namhaften Sammlungen und es gibt fast keine Ausstellung in wichtigen Museen. Zu wichtigen Museen gehören für einen Künstler definitiv nicht Museen für Völkerkunde. Widerfährt

einem Künstler aus Afrika das Glück in die Aufnahme des internationalen Pantheons, dann ist er auffällig häufig europästämmig, hellhäutig und aus Südafrika und heißt beispielsweise Kentridge, Alexander, Tillim, Goldblatt, Hugo oder Schadeberg.

Eine Problematik liegt in der Institutionalisierung der Kunst. Institutionen in Deutschland arbeiten dem Markt diametral entgegen. Es gibt nahezu keine Einbindungen freier Kunstschaffender und Vermittler in deren Aktivitäten, und vom Staat kanalisierte Gelder werden von Kulturbeamten fast zu hundert Prozent aufgebraucht.

Fast alle Ausstellungen zum Thema „Künstler aus Afrika“ finden in eben jenen Institutionen statt. Die Zuwendungen, sprich Senergelder, die sie erhalten, stehen in keinerlei Einklang zu deren Wirkung und Bedeutung. Als besonderes Highlight in der Biografie eines Künstlers dient ein Verweis auf das Goethe-Institut zunächst nicht. Hat die Vita ein bestimmtes Volumen überschritten und man tilgt zum Zwecke der Komprimierung, fallen nach den Benefizbeteiligungen als nächstes die Länderrepräsentanten, deren Ausstellungen zu sehr das Image haben, den Weg zur Bibliothek mit blickendem Buntem garniert zu haben. Trotzdem verfügen diese Institutionen über fast das ganze zirkulierende Budget. Ohne Einkaufsetat.

Da taucht zwangsläufig die Frage auf, ob ein Zustand eben ist wie er ist oder ob etwas geändert werden soll? Angenommen, Wirtschaft, Politik und Diplomatie wollten die Beziehungen zu Afrika intensivieren, fragt man sich, wie sie ohne freie Kunst- und Kulturexperten auskommen wollen. Institutionsvertreter haben meist nur geringe Fachkenntnisse, und ein Blick auf die Vergangenheit zeigt, dass sie keine Marktstimulans ausüben.

Künstler aus Afrika:
Nur Meister der Recyclingkunst?!

Weil keine Kooperationen zwischen freier Szene und Institutionen stattfinden, entstehen Defizite. Zur Veranschaulichung ein vordergründig harmloses Beispiel. Es gibt immer weniger logisch aufgebaute Sammlungen. Zu zeitgenössischer Kunst aus Afrika gibt es in Deutschland keine einzige relevante Sammlung mehr. Die berühmte Sammlung Bogatzke ging spurlos außer Landes, und vier Sammlungen der klassischen afrikanischen Moderne, die in die siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts datieren, stehen

ohne Käufer im Marktangebot. Ebenfalls bescheiden sieht es am Markt alter Kunst aus. Sammler und Händler, die früher mit den als Stiftungen organisierten Völkerkundemuseen in enger Verbindung standen, sind abgekoppelt. Beide, Sammler und Händler, haben ohne wissenschaftliche Begleitung eine Verflachung ihrer Ansprüche. Sammlungen verkommen zu Schnäppchenparaden oder ästhetischen Inneneinrichtungen. Die verbeamtete Museumsperson verliert wichtige Informanten, strandet in veraltetem Bücherwissen und wird zum reaktionären Bremsen wichtiger Entwicklungen und Neuerungen.

Doch zurück nach Afrika. Die Anbindung der Kunst an lokales Handwerk ist marginal. Arbeiten viele westliche Künstler mit Drucker, Gießer, Schreiner und Elektroniker, verlieren afrikanische Künstler weitgehend Bindungen an eigene traditionelle Gewerke. Es gibt keine Händlerstruktur mit Pigmenten, keine Rahmenbauer und wenig Fotofachlabore, deren Angebot zudem sehr beschränkt ist. Verpackungs- und Kunsttransportgewerbe würden für ganz Afrika keine Seite in einem hiesigen Branchenbuch füllen.

Architektur verzichtet schon in Europa weitgehend auf die Einbindung von Künstlern. Sich selbst als virtuos Gestalter wissend, gibt der Herr Ingenieur dem immer gleichen Künstlerfürsten einen Platz auf der Wiese oder im Foyer, da im Bauvertrag eine Summe dafür gesetzlich vorgesehen ist. In fast allen Ländern Afrikas ist ein Studium der Architektur an universitären Inhalten früherer Kolonialmächte ausgerichtet. Kunst am Bau ist darin endgültig nicht mehr vorgesehen.

Hinter diesen beliebig fortzusetzenden Mankos verbirgt sich leicht nachvollziehbar eine mangelnde Professionalität des Berufsstands Künstler, über die man sich hier schon fast sarkastisch lustig macht, indem man die Begabung des Afrikaners im Allgemeinen hervorhebt. Er sei ein wahrer Meister der Recyclingkunst. Entsprechend verkaufbar sind dann auch diese Produkte, meist von Blechmärkten afrikanischer Hafenstädte.

Gutes Stipendium – und dann?

Es gibt einige Institutionen in Deutschland, deren Inhalte praktisch orientiert sind und Stipendiaten beste Arbeitsmöglichkeiten bieten. Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) in Berlin, Akademie Schloss Solitude in Stuttgart oder das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe bieten auf dieser Ebene eine sinnvolle Leistung.

Diese Angebote haben jedoch keine Marktstimulans. Bis auf sehr wenige Ausnahmen von Künstlern, die nach dem Stipendium in Deutschland bleiben, kehren die Künstler in ihre Heimatländer zurück und finden sich ohne Infrastruktur wieder, oder sie versuchen, in Ländern mit besserer Infrastruktur wie Frankreich, England oder Italien unterzukommen, wo letztlich Einschreibungen an Universitäten, Projektbeteiligungen, Stipendien und Ausstellungsmöglichkeiten – und damit Verdienstmöglichkeiten – besser gegeben sind.

Kunst im Kapitalismus:
Isolierte Zeiten für l'art pour l'art

Eine gewisse Ratlosigkeit macht sich in der winzigen innovativen Szene breit, die mit Afrika zu tun hat. Seit den 1920ern wird vehement vor kleinem Publikum gefordert, die wissenschaftliche Bearbeitung der Kunst aus Afrika statt in der Ethnologie mehr in der Kunstgeschichte zu verankern. Doch hier macht sich neuerdings eine seltsame Meinung breit, die Kunst in ihrer Wertigkeit und Gültigkeit nur im Kapitalismus verankert. Kunst wird erst durch den Käufer definiert, der den „fiktiven“ Preis zu zahlen bereit ist. Kunst gilt nur als l'art pour l'art, akzeptiert erst in einer abgegrenzten westlichen Handelsstruktur.

Damit fällt die ganze alte Kunst Afrikas wieder zurück in die Kategorie „religiöse Auftragsarbeit“, und viele zeitgenössische Künstler, als nicht aktiv am Markt Beteiligte, verlieren den Berufsstatus und fallen durch sämtliche Kriterien. Wenn es solche Philosophien sind, mit denen sich ein Akademiker aus Afrika bei uns konfrontiert sieht, möchte man ihm wünschen, dass sich keine Wissenschaft in Deutschland mehr um Afrika bemüht.

Afrikas Verlust seiner Vergangenheit durch den Übergang von oraler Überlieferungsstrategie zu westlich universitärer Ausbildung, hat wahrhaft tragische Dimensionen. In weiten Teilen Afrikas kann Geschichte fast nur durch seine Kunst rekonstruiert werden.

Infobox

„Die Beschäftigung mit Kunst aus Afrika ist erfreulicherweise wesentlich interessanter als ihr Marktzustand in Deutschland.“ (Peter Herrmann)

Peter Herrmann
ist Galerist, Kurator, Projektmanager
und Autor.

<http://galerie-herrmann.com>

NEUerscheinungen

Künstlerische Seiten Afrikas

Innerhalb des letzten Jahres sind zwei wichtige Überblickswerke für zeitgenössische afrikanische Kunst erschienen. Beide thematisieren afrikanische Kunst, die zwischen der postkolonialen Ära Mitte des letzten Jahrhunderts und der Globalisierung der letzten Jahre entstanden ist. Umfangreiches Bildmaterial stellt die Künstlerinnen und Künstler aus vielen afrikanischen Ländern und ihre unterschiedlichen Medien in den Mittelpunkt. Zeichnung, Malerei, Skulptur und Collagen sind ebenso vertreten wie Fotografie, Film, Video, Installationen.

Von Dorina Hecht



Chris Spring
Angaza Afrika
African Art Now
Laurence King, 2008
Englisch
336 Seiten
29,99 Euro (amazon)
ISBN: 978-1855695480

Chris Spring
Angaza Afrika. African Art Now

Der Fokus dieses Buchs liegt auf dem Bildteil, der bereits ab Seite 20 beginnt: In 350 großen, farbigen Abbildungen werden die über 60 Künstlerinnen und Künstler präsentiert. Jedem einzelnen ist in alphabetischer Reihenfolge ein kleiner Text gewidmet, gefolgt von mehreren Seiten mit dokumentierenden Fotografien ihrer Arbeiten. In seinem Vorwort verweist Chris Spring, Kurator des Afrika-Departments des British Museum in London, auf die Problematik des Labels „afrikanischer Künstler“, denn die Künstler mit immer größerem Urmut und Urgehalt begegnen. Gleichzeitig begründet er, warum er es dennoch wählte und warum es noch immer notwendig ist. In der Einleitung unter dem Titel „Art is all around“ nennt er Beispiele, inwiefern Kunst in Afrika überall präsent ist und warum es für ihn sinnvoll ist, über die zeitgenössische Kunst auch das kulturelle Erbe Afrikas zu begreifen.



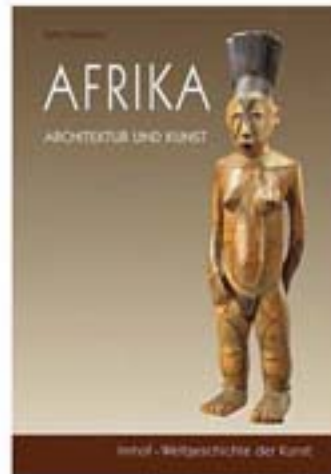
Okwui Enwezor und
Chika Okeke-Agulu
Contemporary African Art
since 1980
Damiani, 2009
Englisch
320 Seiten
50 Euro (amazon)
ISBN: 978-8862080927

O. Enwezor, Ch. Okeke-Agulu
Contemporary African Art since 1980

Dieses Buch ist brandaktuell, größer und umfangreicher als *Angaza Afrika*. Es stellt die Arbeiten von mehr als 160 afrikanischen Künstlern innerhalb und außerhalb des Kontinents vor. Es ist chronologisch geordnet und beginnt im Bildteil mit den 1980er Jahren, wodurch auch einige ältere Künstler vorgestellt werden, darunter Twins Seven-Seven, Molé, Frédéric Bruly Bouabré und Samuel Kane Kwei.

Die Herausgeber des *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Kurator und Dokumentariker Okwui Enwezor und der Kurator und Professor für African and African Diaspora Art Chika Okeke-Agulu, legen mehr Wert auf ein theoretisches Fundament. Dem Bildteil, der erst auf Seite 54 beginnt, gehen einige theoretische Kapitel über die Verortung zeitgenössischer afrikanischer Kunst voraus. Postkoloniale Utopien und postkolonialer Realismus sind ebenso Themen wie Politik, Genderdebatten, Abstraktion/Figuration. Vor dem Hintergrund der postkolonialen Utopien der 1960er bis 1980er Jahre und vor den durch Globalisierung verursachten geopolitischen, wirtschaftlichen, technologischen und kulturellen Veränderungen werden die Arbeiten der Künstler verortet.

Beide Bücher sind ein gut recherchierter Querschnitt der zeitgenössischen künstlerischen Vielfalt Afrikas. Sie zeigen Kunst aus dem Zentrum und der Peripherie, von Autodidakten und Akademikern, in urbaner und nicht-urbaner Form. Und sie dokumentieren, wie Künstler in unterschiedlichen Systemen auf neue ästhetische Prinzipien und globale Herausforderungen reagieren.



Ivan Bargna
Afrika
 Architektur und Kunst
 Imhof, 2008
 70 Seiten
 19,95 Euro
 ISBN: 978-386568-17-9

Kunst und Architektur

Zeitgemäß

Dem Autor Ivan Bargna ist mit diesem Buch ein guter Überblick über die Kunst südlich der Sahara gelungen. Er versteht, in kurzen, prägnanten Abschnitten wesentliche Inhalte anzusprechen, ohne in allgemeine Plattitüden zu verfallen. In einfacher Sprache und mit spürbarem Sachverstand räumt er mit Stereotypen auf, die noch immer durch die westliche Welt geistern.

Von Peter Herrmann

Seine Zielgruppe sind Leser, die einen Zugang bekommen möchten zum unermesslich großen und facettenreichen Begriff Kunst in Verbindung mit Afrika. Bargna erläutert, wo man differenzieren muss, und stellt kontinentale Gemeinsamkeiten heraus. Mit einzelnen Beispielen, anschaulich ergänzt durch reichlich Bildmaterial, Texte und ausführlichen Legenden gelingt es ihm, einen Blick auf Afrika durch die Kunst und auf die Kunst durch Afrika zu werfen. Weil im Afrika der Sabelzone von alters her keine Schrift existierte und daher die Übermittlung von Wissen mündlich und über die Kunst erfolgte, die sich als materielles Medium darstellt, betont er deren wichtigen Stellenwert.

Eine Empfehlung für junges Publikum aber auch für Sammler, Ethnologen und

Händler, die an veralteten Begriffen wie „primitiv“ oder „Fetisch“ hängen und die dazu neigen, alles was auf Überdegenheit hindeutet, in eine mythische Vergangenheit zu versetzen, um dadurch die eigenen Zeitgenossen weiterhin als „Unterdegenen“ zu betrachten. Bargna schlägt gekonnt den Bogen von alter zu zeitgenössischer Kunst. Er erklärt, wo heutige Künstler ihre Bezüge finden und wo sich in ihren Arbeiten ein kunsthistorischer Bezug zur Vergangenheit erkennen lässt.

Anschaulich gelungen sind ihm Verweise auf eine dynamische Veränderung auch der traditionellen Künste, wie an einem Hauspfosten in Bandjoun, an dem ein Musiker mit elektrischer Gitarre eingeschnitten ist. Auch dort, wo er in eher klassischer Manier über Königreiche schreibt, betont er, dass Königreiche nicht das ganze Afrika repräsentieren, sie aber einfacher in der historischen Betrachtung seien als anders strukturierte Gesellschaften. Solche Ansätze, so einfach sie klingen, vermisst man in der sonstigen Literatur, wo meist davon ausgegangen wird, dass kulturelle Entwicklungen in monarchischem Zusammenhang ständen.

**Stark in der Kunst,
 schwach in der Architektur**

Neben einem etwas unruhig komprimierten Layout, bei dem man wünscht, liegt der eigentliche Schwachpunkt beim Thema Architektur. Angekündigt im Titel als panäthetischer Inhalt, sind vier Seiten dafür mager. Gerade weil Architektur im subsaharischen Afrika nicht dieselbe Bedeutung hat wie bei uns und bis auf ganz wenige Ausnahmen jeglicher Monumentalismus fehlt, wäre hier ein Blick auf Hintergründe und Qualitäten im Detail angebracht.

Bei der Kunst betont Bargna die Verwobenheit mit dem Westen bis in die Gegenwart, bei der Architektur bleibt er konsequent in der Vergangenheit. Wo gegenseitige Durchdringungen erstmals in großem Stil mit sehr interessanten Details in der Kolonialarchitektur stattfanden, fehlt jeder Verweis. Ebenfalls völlig ausgeklammert hat der Autor die zeitgenössische Architektur Afikas. Dort, wo Bargna kritisch wird, geht es gegen westliche Anschauungen. In der neuen Architektur Afikas, die in ihrer urbanen Neuorientierung fast durchgängig eine Tragödie ist, müsste er wohl Afrikaner kritisieren. Hier schien ihm der Mut auszugehen.

Fazit: Stark ist das Buch bei der Kunst im Kontext der Kultur- und Zivilisationsgeschichte Afikas. Wegen seiner sehr zeitgemäßen Interpretation lohnt sich diese Lektüre, besonders für Einsteiger.



Christine Scherer
Kunstschaffen in Zimbabwe –
 Zwischen Werkkunst und Kunstwerk
 UT Verlag, 2009
 352 Seiten
 29,90 Euro
 ISBN: 978-3-8258-0726-9

Kunst in Simbabwe

Spannend

Wer wissenschaftliche Arbeiten liest, kämpft sich oft mühevoll Seite für Seite durch die wiedergegebenen und reflektierten Erkenntnisse der Autoren. Völlig anders ist das bei dieser spannenden Darstellung des breiten Spektrums des Kunstschaffens in Simbabwe.

Von Kerstin und Reinhold Hemker

Christine Scherer ist es gelungen ein Buch zu schreiben, das mehr ist als eine überarbeitete Fassung ihrer Dissertationsarbeit, die auf jahrelanger Forschungs- und Organisationsarbeit basiert und einen wesentlichen Teil der Geschichte der Moderne in der Kunst Simbawes widerspiegelt.

Nicht nur dem Freund und Kenner der simbabwischen Kunst- und Kulturentwicklung der letzten Jahrzehnte erscheinen die Ausführungen zum Spannungsfeld „Zwischen Werkkunst und Kunstwerk“ streckenweise wie ein Krimi. Und ein weltberühmt gewordener Künstler wie Taphuma Gutu wird zum Augenzeuge und Akteur eines spannenden Szenarios, das weit über das hinausgeht, was leider immer noch in Reisebüchern, Katalogen und Vulgarberichten fälschlicherweise als Shona-Kunst bezeichnet wird.

Mehr als reine Wissenschaft

Einer der Hauptfiguren des Buches ist Paul Gwichiri, ein im Ausland kaum bekannter Künstler. Er gehörte zum Umfeld von Joram Mariga, einem der Urväter der modernen Bildhauerei Simbawes. Durch ihn taucht der Leser ein in das soziale und kulturelle Umfeld des Künstlers und erlebt mit, wie Gwichiris Kunstwerke entstehen.

Christine Scherers Methode der teilnehmenden Beobachtung macht diese persönlichen und unmittelbaren Veranschaulichungen möglich. Und auch die Wiedergabe und textliche Verarbeitung ihrer Interviews sind mehr als wissenschaftliche Reflexion. Sie spiegeln das Leben und das Umfeld der Künstler und Akteure in der kulturellen Szene Simbawes und ihrer internationalen Bezüge wieder. Man spürt förmlich die „sprechenden Steine“, die Ausdruckskraft der Bilder, die Geschichten und Mythen und auch die sozio-kulturelle Sprengkraft, die aus den Kunstwerken herausbricht.

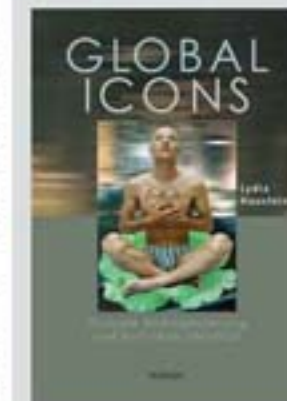
„Auf einem sinkenden Schiff“

Schade nur, dass Christine Scherers Forschungszeitraum begrenzt war. So konnte sie die vielen traurigen Entwicklungen nicht mehr schildern, die sich in den Hochburgen des künstlerischen Schaffens abspielten: das Zusammenbrechen von Strukturen – wie im Künstler- und Skulpturendorf Tengenenge und im Chapungu-Skulpturenpark, die bitteren Schicksale der Künstler und ihrer Familien und die dadurch bedingten Auswanderungen, wie auch die von Tom Blomfield, Gründer und Förderer von Tengenenge.

In einem der spannendsten Interviews, die Christine Scherer wiedergibt, sagt der Mixed-Media-Künstler Keston Beaton: „Wir sitzen jetzt alle auf einem sinkenden Schiff, und wir alle wissen wirklich nicht, was die Zukunft bringen wird. Manchmal, mit dieser bedrückenden Situation, da fragt man sich schon: Soll ich weiternachen?“

Vielleicht kann die Arbeit von Christine Scherer einen Beitrag dazu leisten, den Kunst- und Kulturschaffenden in Simbabwe trotz oder gerade wegen der katastrophalen Verhältnisse zu helfen, so dass sie irgendwann vielleicht wieder an die Erfolge der Vergangenheit anknüpfen können. Die Entwicklung dahin wäre sicher ebenso spannend, wie das Buch von Christine Scherer.

Literaturtipps



Lydia Hausteine
Global Icons
 Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität
 Wallstein Verlag, 2008
 295 Seiten, 134 Abbildungen
 24,90 Euro
 ISBN: 978-385244883-9

Globale Ikonen

Wegweisend

Wie sieht der Umgang mit global präsenten Bildern, mit westlichen Marienfiguren, mit der allseits bekannten Freiheitsstatue oder mit 9/11 in der Kunst und Alltagskultur Afikas, Asiens oder Lateinamerikas aus? Das ist eine von vielen Fragen, auf die die Kunsthistorikerin Lydia Hausteine in ihrer Publikation eingeht.

Von Dorina Hecht

Gleich beim ersten Durchblättern von „Global Icons“ fällt eine wesentliche Stärke des Buches auf: Die Bild- und Künstlerauswahl der Kunsthistorikerin Lydia Hausteine ist beeindruckend. Zu sehen sind nicht nur Fotografien, Installationen oder Videostills westlicher, südamerikanischer, asiatischer oder afrikanischer Künstler und Künstlerinnen, sondern auch Bilder der Alltagskultur: Werbung, Plakate oder T-Shirts. Man merkt, dass „Global Icons“ das Ergebnis zahlreicher Forschungsaufenthalte in Lateinamerika, Asien und Afrika ist. Denn die ausgewählten Bilder sind im aktuellen Kunstdiskurs noch nicht sehr präsent.

Im Kapitel „Globale Ikonen – Politische Ikonen“ mit den Unterkapiteln „9/11 –

die Katastrophe als Medienereignis“ und „Dämonische und charismatische Ikonen“ überzeugt Lydia Hausteine durch konsequente Arbeit an einem Thema. In dem Kapitel gibt sie Beispiele dafür, wie Künstler aus aller Welt mit Bildern des Schreckens umgehen und wie die Twin Towers erst durch die Zerstörung zur „apokalyptischen Ikone des neuen Jahrtausends“ wurden. Auf diesen Seiten wird ihre Methode, sich an Aby Warburgs Atlasmodell Mnemosyne zu orientieren, am deutlichsten. Auch die Vermischung von Bild- und Diskursanalyse sowie die Kombination aus Bildern des Alltags und Kunst funktioniert hier sehr gut.

Lydia Hausteine zieht viel Sekundärliteratur heran und wechselt sehr schnell zwischen den Themen. Sie zitiert Erwin Panofsky, Aby Warburg, Marshall McLuhan – und positioniert sich so einerseits in der Kunstgeschichte und der Medientheorie. Andererseits führt sie ebenso routiniert Zitate des Soziologen Niklas Luhmann sowie des indischen Ethnologen Arjun Appadurai auf. Es ist beeindruckend, wie sie sämtliche Diskurse fachlich versiert kommentiert. Für den Leser sind ihre schnellen Themen- und Diskurswechsel allerdings oft schwer nachvollziehbar.

Inhaltlich ist das Buch gerade durch den transdisziplinären Ansatz besonders für Kunst- und Kulturwissenschaftler ein bedeutendes Werk. Alle erwähnten Themen, wie mediale Inszenierungen kultureller Identitäten und ihre Rezeptionsgeschichte oder bildhafte und sprachliche Medienrealität, bieten brandaktuellen Stoff für weitere Forschung. „Global Icons“ von Lydia Hausteine enthält wegweisende Ansätze zu einer modernen Kunstgeschichte. Es hebt die Grenze von Kunst und Alltagskultur auf und ebnet so den Weg für eine global verstandene Bildwissenschaft.

Als Künstler aus Afrika werden im Buch u.a. besprochen:

Nicole Guiraud (Algerien)
 Chéri Samba (DR Kongo)
 George Adéagbo (Benin)
 Michèle Magema (Kongo-Kinshasa)
 Jane Alexander (Südafrika)
 Sokari Douglas Camp (Nigeria)
 Bill Kouélany (Kongo – Brazzaville)