

Stationäre Grenzgänger : lokale Künstler und die internationale Kunstwelt in Westafrika

Autor(en): **Förster, Till**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia**

Band (Jahr): **8 (2003)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007400>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

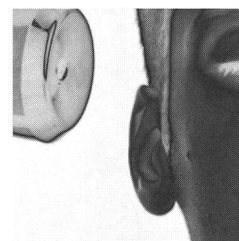
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Stationäre Grenzgänger



Lokale Künstler und die internationale Kunstwelt in Westafrika

Till Förster

Afrikanische Künstler sind mobile Menschen. Sie waren es immer schon. Das Bild des allein aus der eigenen «Tradition» heraus schaffenden Schnitzers war eine Denkfigur der kolonialen Ethnologie. Die Gleichung «ein Volk – ein Stil» hat nie gestimmt (Kasfir 1984: 1987), auch wenn sie bis heute in Kunstausstellungen reproduziert wird. Selbst die scheinbar fest gefügte Grenze zwischen so genannten lokalen, vorislamischen Künsten einerseits und universalen, islamischen andererseits war mehr ein Produkt der Interpretation als des tatsächlichen künstlerischen Handelns (Bravman 1973: 1983). Auch die «alten» oder «traditionellen» und die «modernen» oder «zeitgenössischen» Künste waren nie völlig voneinander getrennt (Förster 1996a). Immer wieder gab und gibt es Künstler, die im Laufe ihres Lebens zwischen Stilen und Orten wechseln.

Seit vorkolonialer Zeit gingen in vielen Teilen Afrikas junge Bildschnitzer auf die Walz. Sie verliessen ihr heimatliches Dorf, um ihr Handwerk in der Fremde

unabhängig von ihren Verwandten und anderen Schnitzern ausüben zu konnten (siehe Förster 1997: 470ff.). Sie lernten andere Menschen und damit eine andere Kundschaft und deren Wünsche kennen. Häufig überschritten sie auch die Grenzen, in denen der Stil, den sie von zu Hause kannten, als selbstverständlich galt. Sie sahen eine andere Kunst und sammelten Erfahrungen, die sie später wieder in das Dorf ihrer Vorfahren zurückbrachten. Manche kehrten auch nie dorthin zurück, sondern liessen sich nieder, wo sie sich wohl fühlten und vielleicht ihr Glück gefunden hatten. Künstlerische Stile aus ihrer Heimat mischten sich mit denen ihres Wohnortes oder wurden parallel zu diesen fortgeführt.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts weitete sich der Horizont dieser Wanderungen und damit des gegenseitigen Austausches mehr und mehr. Die Veränderungen im Norden der Côte d'Ivoire können als anschauliches Beispiel dienen¹: Führte Ende des 19. Jahrhunderts die Walz der meisten jungen Schnitzer in der Regel

¹ Alle folgenden Angaben beruhen auf Feldforschungsdaten, die ich seit 1981 bei zwei Schnitzerkolonien im Norden der Côte d'Ivoire erhoben habe.



nicht weiter als etwa drei Tagesmärsche, also wenig mehr als 100km von ihrem Heimatort fort², so waren es Mitte des folgenden Jahrhunderts im Durchschnitt schon bis 300km, die man zunächst mit dem Fahrrad, später dem Mofa, dem Lastwagen oder dem Buschtaxi zurücklegte. Nach der Unabhängigkeit weitete sich der Horizont noch einmal sprunghaft. Junge Schnitzer liessen sich für einige Jahre in der Hauptstadt oder in der Nähe der touristischen Zentren entlang der Küste nieder. Der *Club Méditerranée* in Assinie galt als ein besonders attraktiver Standort, in dessen Nähe man mit Schnitzerei leicht ein gutes Auskommen finden konnte. Andere zogen es vor, gleich in das einzige Land Westafrikas mit einer nennenswerten Touristikindustrie zu gehen, den Senegal. Meistens lebten sie dort in kleinen, manchmal auch grösseren Kolonien irgendwo in der Nähe der grossen Clubs und Hotels, zum Beispiel dem *Club Aldiana* oder *La Voile d'Or*. Animateure organisierten für die Touristen Ausflüge zu diesen «traditionellen Schnitzerdörfern», wo dann die «heiligen» Masken und Figuren schnell ihren Besitzer wechselten.

Die Migration war auch eine Strategie, den Zwischenhandel durch die Hausa und Senegalesen zu umgehen³ (Förster 1985). Auf der Suche nach alten Kunstwerken oder auch, um grosse Aufträge für Serienfertigung zu vergeben, kamen diese Händler regelmässig in die abgelegenen Dörfer in Mali, Guinea, Burkina Faso oder der Côte d'Ivoire. So lernten viele Schnitzer, noch bevor sie das eigene Dorf verlassen hatten, die Wünsche der neuen, touristischen Kundschaft kennen. Manche lernten auch, welche Repliken sich besonders gut als «alt» oder «authentisch» verkaufen liessen und welche Geschichte man den Kunden dafür zu erzählen hatte. Dennoch blieb der internationale Markt für afrikanische Kunst schwer zugänglich. Der Kunstmarkt versprach zwar hohe Einkünfte, war aber ganz anders strukturiert als der touristische oder der lokale, in dem man die Kunden meist persönlich kannte oder doch wenigstens kennen lernen konnte.

Wieder anders gestaltet sich die Sphäre der zeitgenössischen Künste. Aus der Perspektive der lokalen Künstler ist sie hinsichtlich der Einkünfte und der Klientel mindestens ebenso attraktiv wie der Markt der «alten» afrikanischen Kunst.

In der zeitgenössischen Kunst steht die Originalität und individuelle Kreativität im Vordergrund. Mit Galerien und Museen stehen zwar auch hier vermittelnde Institutionen zwischen Künstler und Sammler oder Käufer; aber wenn ein Künstler erst einmal in der Kunstwelt seines Landes bekannt ist, dann lassen sich schnell Kontakte über die Grenzen des Landes hinaus knüpfen. Wer den Sprung geschafft hat, der ist nicht mehr auf die wenigen Galerien in der Hauptstadt oder gar Touristen angewiesen und hat die Möglichkeit, mitzubestimmen, was als «seine Kunst» gelten soll und was nicht⁴. Manche Künstler verbringen die Hälfte des Jahres in Florida oder London, von wo sie zu internationalen Ausstellungen und Kongressen reisen. Die andere Hälfte des Jahres sind sie in ihrer Heimatstadt, wo sie vielleicht Häuser für sich und ihre Verwandten gebaut haben und grossen Einfluss in der Kommunalpolitik nehmen. Andere haben eine Kunstschule oder eine Galerie, wo sie nicht nur ihre eigenen Werke, sondern auch die ihrer Schüler vermarkten. Wieder andere haben *websites*, auf denen sie ihre Werke und ihre Erfolge in der internationalen Kunstwelt darstellen⁵. Diese Menschen sind in New York genauso zu Hause wie in Lagos oder Osogbo. Doch es ist schwer, dahin zu kommen.

Die Vorstellungen von diesem globalisierten Leben sind nicht immer sehr konkret. Die Künstler müssen, um in dieser internationalen Kunstszene präsent sein zu können, mehr wissen als das, was sie zuhause erleben und erfahren können. Sie müssen schon auf dem Wege in die internationale Kunstwelt zu kulturellen Grenzgängern werden. Diesen Menschen, die an der Schnittstelle zwischen lokalem und internationalem Handlungshorizont stehen, ohne sich dessen notwendigerweise bewusst zu sein, ist dieser Beitrag gewidmet. Es geht mir um die Überlap-

² Diese Zahlen mögen durch den Krieg Samori Tourés verzerrt sein. Es ist möglich, dass die Reichweite der Walz ohne diese Ereignisse grösser gewesen wäre.

⁴ Diese Schilderung entspricht den Erwartungen, die sich viele lokale Künstler von der internationalen Kunstwelt machen. Welchen Zwängen sie tatsächlich ausgesetzt bleiben, wird vielen Künstlern erst bewusst, wenn sie sich in dieser Kunstwelt orientieren und handeln müssen. Ein entsprechendes Selbstzeugnis hat z.B. Chéri Samba in seinem Gemälde «Pourquoi ai-je signé un contrat?» abgelegt (Förster 1996b).

³ Die Typisierung der Kunsthändler als Hausa oder Senegalesen ist in Westafrika weithin verfestigt, s. Steiner 1994.

⁵ Z.B. <http://buraimoh.com/>; www.camwood.org; www.kendell-geers.net; alle 1.4.2003.



pung verschiedener sozialer und kultureller Sphären, die in vielem unvereinbar sind und von den handelnden Menschen doch zusammen gebracht werden müssen. Auf empirischer bzw. ethnographischer Ebene möchte ich beschreiben, wie sich die Überlappung dieser Sphären künstlerisch äussert, welche Handlungsorientierungen und Strategien die einzelnen Akteure in diesem Feld verfolgen, auf welche Widerstände sie treffen und wie sich ihr Handeln im Laufe dieser Auseinandersetzung wandelt. Auf allgemeiner bzw. theoretischer Ebene will ich mich der Frage zuwenden, ob sich die derzeit emphatisch diskutierten Modelle des «in between», des «Zwischenraums», der «Hybridisierung» oder der «Synkretisierung» (Bhabha 1994; McEvilley 1992) in diesem Befund widerspiegeln oder ob sie einer Korrektur bzw. Differenzierung bedürfen.

Malerei zwischen *urban art* und *global art world*

Die wichtigsten Akteure, die ich beschreibe, sind Künstler, die einerseits für ein lokales Publikum arbeiten, andererseits aber versuchen, auch ein nationales oder internationales Publikum anzusprechen. Sie sind in fast allen grösseren Städten West- und Zentralafrikas zu finden⁶. Viele von ihnen haben ihre künstlerische Karriere als Malerlehrling in einer örtlichen Malerwerkstatt begonnen, bevor sie sich selbständig gemacht haben. Die Mehrheit dieser Maler verdient ihr täglich Brot vorderhand mit Reklametafeln, die sie an eine lokale Kundschaft verkaufen. Daneben haben sich die meisten auf künstlerische Ausdrucksmittel spezialisiert, in denen sie die übrigen Maler in ihren Heimatstädten zu übertreffen suchen. Dabei kann es sich um bestimmte Techniken, wie etwa die Malerei auf verputzten Hauswänden, oder um künstlerische Genres, wie etwa die Portraitma-

lerei, handeln. Die Künstler, auf die ich im Folgenden näher eingehe, sind alle Eigentümer einer Werkstatt, in der viele von ihnen selbst Lehrlinge beschäftigen. Sicher gehören die Maler nicht zu den Reichen der Städte, in denen sie leben, aber sie sind auch nicht völlig erfolglos.

Die Feldforschungen zu diesem Artikel wurden vor allem in Korhogo im Norden der Côte d'Ivoire, sowie in Bamenda und Fouban im englisch- bzw. französischsprachigen Kamerun durchgeführt. Obwohl sich zwischen diesen Orten deutliche Unterschiede gezeigt haben, gibt es doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, auf die es sich hinzuweisen lohnt: In allen Städten haben sich drei Genres von Tafelmalerei herausgebildet, die im Wesentlichen auf vergleichbaren lebensweltlichen Bezügen der Akteure aufbauen. Ausserdem finden sich diese drei Genres, ausgehend von Produkten und Stil, in ähnlicher Form in vielen anderen Städten West- und Zentralafrikas wieder. Die Ergebnisse verweisen daher mit einiger Wahrscheinlichkeit auf generelle Tendenzen in diesen Teilen Afrikas.

Sign Painting oder *calligraphie*

Früher als die sogenannte zeitgenössische Kunst gewann die populäre Tafelmalerei des urbanen Afrikas die Aufmerksamkeit europäischer und nordamerikanischer Sammler, die darin zunächst den Ausdruck vermeintlich «naiven» oder «kindlichen» Schaffens, später einen «originellen» Ausdruck populärer städtischer Kultur vermuteten⁷. Diese Deutungen, aber auch ein Teil der Attraktivität dieser Malerei, basierte auf der Vorstellung, man habe es hier mit gleichsam selbstschöpferischen Kräften zu tun. Die afrikanischen Städte und deren rasanter sozialer Wandel schien die Menschen jeglicher Bindung an eine wie auch immer geartete «traditionelle Kultur» zu berauben. Gegenüber den

⁶ Die Situation in Ostafrika und im südlichen Afrika scheint sich von der, die ich hier schildere, zu unterscheiden. Ich klammere diese Teile Afrikas daher aus.

⁷ Noch Anfang der 1970er Jahre war die Verortung als «naive Kunst» unproblematisch; siehe z.B. die beiden Ausstellungskataloge *Die Naiven der Welt*, Den Haag 1972 (Bihalija-Merin 1973), und *Die Kunst der Naiven*, (München 1974). Ziemlich genau zehn Jahre später wurden diese Zuordnungen durch die einsetzende Krise der Repräsentation in der Ethnologie unhaltbar, bestanden jedoch in der Kunstwelt noch fort (z.B. Clifford 1988).



schier unglaublichen Möglichkeiten, die sich angesichts der Moderne und ihren Errungenschaften auftaten, herrschte ein unverstelltes Staunen, das sich in der Kunst dieser Städte widerzuspiegeln schien. Die Menschen, so die Annahme, seien fasziniert und experimentierten mit dem, was sie sahen, so frei und unbekümmert, wie unwissende Kinder. Anders als die Menschen der «alten» Welt schienen die afrikanischen Maler unbelastet und frei, ein eigenes, verspieltes Bild von der Moderne zu entwerfen.

Doch verspielt hiess auch unernst und unreflektiert. Die Schöpfer dieser naiven Kunst konnten nicht aus derselben Intention geschaffen haben wie die reflektierten Künstler der Moderne. Diese Vorstellung war nicht nur, wie Sidney Kasfir (1992) überzeugend schrieb, zumindest implizit dem Konzept der Authentizität⁸ verpflichtet, sondern verbaute auch den Zugang zu dieser Kunst als Handlungszusammenhang, der daher selten Gegenstand konkreter Untersuchungen wurde. Veröffentlichungen aus Museen und Kunstwelt waren essayistisch und gingen, wenn überhaupt, auf die Entstehungszusammenhänge dieser Kunst nur anhand verallgemeinernder Mutmassungen oder individueller Biographien ein⁹. Statt dessen überwogen oft pathetisch vorgebrachte Entdeckungsgeschichten, verknüpft mit einer antikolonialen Rhetorik, die die populären Künste Afrikas als Befreiung von dem Joch des europäischen Kulturimperialismus feierte¹⁰.

Die mal als naive, mal als populäre Kunst ausgewiesene künstlerische Gattung wird von denen, die sie geschaffen haben, anders benannt. Als künstlerisches Genre wird sie im anglophonen Afrika in aller Regel unter der Sammelbezeichnung *sign painting* zusammen gefasst. In den französischsprachigen Städten wird sie seit Mitte der 1980er Jahre häufiger unter den Begriff *calligraphie* eingeordnet. Der Ausdruck *sign painting* ist dort zwar nicht unbekannt, wurde aber nur von wenigen Malern verwendet, die sich in anglophonen Ländern aufgehalten hatten. Hinter diesen unterschiedlichen Benennungen stehen unterschiedliche

Konzepte und Handlungsorientierungen, auf die ich noch zurückkommen werde.

Das Medium dieser Kunst sind Reklametafeln jeder Grösse, meist mit Lacken oder Ölfarben, in neuerer Zeit auch mit Acrylfarben auf Sperrholzplatten gemalt. Alternativ können die Gemälde direkt auf verputztes Mauerwerk aufgebracht werden¹¹. Daneben werden Banner, Fahnen und dergleichen angefertigt. Hier bedient man sich gewöhnlicher, gewachster oder mit Kunststoffen versiegelter Zeltplanen, die die Möglichkeiten der zu verwendenen Malstoffe erheblich einschränken. Die früher für Studiophotographen gemalten Kulissenleinwände spielen dagegen seit dem Niedergang der Studiophotographie kaum noch eine Rolle.

Diese Malerei ist nicht autonom in dem alltäglichen Sinne, dass sie sich von den Wünschen und Vorstellungen der Auftraggeber frei machen könnte. Reklametafeln werden meistens nach dem materiellen Aufwand und nach der Grösse bezahlt. Selbst stadtbekannte Maler können es sich kaum erlauben, von den üblichen Preisen abzuweichen. Anders als in der Portraitmalerei liegen die Preise daher dicht beieinander. Da in den meisten Werkstätten das nötige Kapital fehlt, verlangt der Maler fast immer einen Vorschuss zur Deckung der Materialkosten. Erst bei Übergabe des fertigen Werkes erhält er seinen eigentlichen Lohn. Preisunterschiede ergeben sich aus der Qualität der verwendeten Farben und des Malgrundes.

Wenn sie nicht in die Sammlungen eines europäischen oder nordamerikanischen Sammlers gelangt, ist die Kunst der Werbung vergänglich. Ihr Leben ist bestimmt von der Unbeständigkeit der Farben und des Malgrundes, aber auch von Moden und Sehgewohnheiten, die sowohl die Auftraggeber als auch die Maler zu antizipieren suchen. Das lässt sich auch an dem stilistischen Wandel der Malerei ablesen. Auf der Suche nach den ältesten Zeugnissen dieser Malerei in Korhogo wurden mir Anfang der 1990er Jahre Tafeln gezeigt, die eher kolorierten Zeichnungen als Gemälden glichen: Etwa ein Schuh ohne irgendeinen Dekor und

¹¹ Gemälde auf Karton oder Papier sind selten und dienen meistens als Vorstudien zu grösseren Werken. Bleistift- oder Kohlezeichnungen werden vor allem dann angefertigt, wenn es sich um nicht standardisierte Sujets handelt.

⁸ Die Referenz war freilich für die populäre Malerei eine andere als für die sogenannte traditionelle Kunst. Während letztere ihre Authentizität aus einem seit Generationen unverändert lebenden und seine Kunst ebenso unverändert reproduzierenden «primitiven», d.h. ursprünglichen Ethnos gewinnen sollte, verwies die Interpretation der populären Malerei auf die Ursprünglichkeit der auf ihr vorkulturelles Dasein zurückgeworfenen Individuen.

⁹ Überaus aufschlussreich ist ein Vergleich der folgenden, jeweils etwa im Abstand von zehn Jahren erschienenen Bücher bzw. Kataloge: Italiaander 1957, Beier 1968, Berliner Festspiele 1979, Agthe/Mundt 1991 und Kasfir 1999. Der Umbruch Mitte bis Ende des 1980er Jahre wird sehr anschaulich im Katalog der stilbildenden Ausstellung *Les Magiciens de la terre*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.

¹⁰ Der inhärente Widerspruch dieses Diskurses wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die «Entdecker» dieser Kunst, d.h. die Akteure, die sie auf dem internationalen Kunstmarkt einführten, allesamt weisse Bürger der Kolonialmächte waren.

ohne jeden Schriftzug (Abb. 1), gehalten in wenigen, etwas blass wirkenden Farben (letzteres mag daran liegen, dass den Malern zu jener Zeit selten lichtechte Farben zur Verfügung standen). Als vermutliches Datum *ante quem* lässt sich das Jahr 1960 angeben, denn der Schuhmacher, für den diese Tafeln werben sollten, soll sie «vor der Unabhängigkeit» in Auftrag gegeben haben.

Spätere Zeugnisse dieser Malerei zeigen in Korhogo eine wachsende Präsenz, ja, Dominanz der Schrift. Auftraggeber sind nicht mehr nur die lokalen Geschäfte und Werkstätten, sondern in zunehmendem Masse die staatlichen Behörden und halbstaatliche Institutionen (Abb. 2). Das Publikum, das sie ansprachen, war nur auf den ersten Blick dasselbe wie das der einfachen Werbetafeln: Die Geschäfte suchten Käufer zu gewinnen, während die Behörden diese Tafeln eher zur repräsentativen Zwecken nutzten. Diese Selbstdarstellung war im Norden der Côte d'Ivoire offensichtlich mit der Distanzierung von den einfachen Leuten verknüpft, die des Lesens und Schreibens nicht kundig waren. Die Darstellung der Schrift sollte Würde und Hoheitlichkeit zum Ausdruck bringen. Zumindest in den ersten beiden Jahrzehnten nach der Unabhängigkeit war Schrift ein distinguierendes Merkmal der postkolonialen Macht.

Auch auf den kommerziellen Werbetafeln wuchs die Präsenz der Schrift sichtbar. Deutlich wird das durch einen Vergleich der weit verbreiteten Coiffeurschilder: Neben die Darstellungen der Frisuren tritt mehr und mehr deren Bezeichnung. Auch in der übrigen Werbung wird die dargestellte Ware immer öfter von einzelnen Worten oder Sprüchen begleitet, welche die Vorzüge des Angebotenen benennen. Beides, bildliche Darstellung und schriftliche Hinweise, bleiben meist noch aufeinander bezogen (Abb. 3). Anfang bis Mitte der 1980er Jahre wandelt sich auch das. Obwohl noch Tafeln älteren Stiles angefertigt werden, scheinen sich im Norden der Côte d'Ivoire schriftliche Botschaft und bildliche Darstellung zunehmend zu differenzieren. Die Schrift

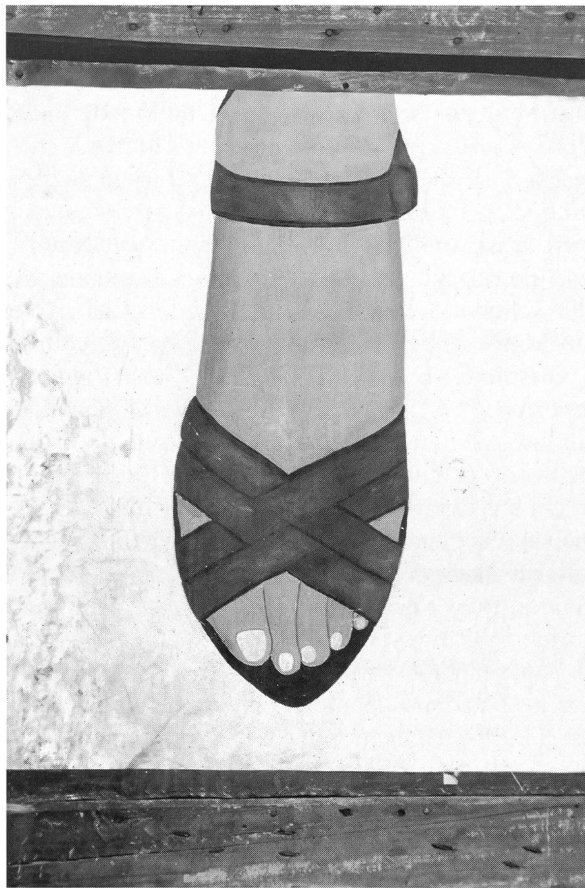


Abb. 1: Werbetafel eines Schusters, Korhogo; Ende der 1950er Jahre (aufgenommen 1989).



Abb. 2: Werbetafel einer halbstaatlichen Agentur zur Förderung des Kunsthandwerks, Korhogo 1993.



Abb. 3: Wandmalerei für eine Fahrschule im Norden der Côte d'Ivoire; Anfang der 1970er Jahre. Deutlich sind die in Grautönen wiedergegebenen Gesichter, vermutlich nach dem Vorbild von Photographien auf die Wand übertragen, sowie der direkte Verweis auf den Schriftzug unter dem Auto.



Abb. 4: Werbetafel mit *global brands*, Korhogo 1994.

beansprucht einen immer grösseren Teil der Werbeflächen, während die Darstellungen das Malerische verlieren und eher den Charakter eines *icons* annehmen. Oft werden sie von Markenzeichen ersetzt, vor allem den bekannten *global brands* wie National (Abb. 4), Yamaha (Abb. 5) und dergleichen mehr. In vergleichbaren Städten Kameruns ist dagegen das visuelle Element stärker. Schrift tritt besonders dort in den Vordergrund, wo sie Gegenstand der Werbung ist, z.B. bei Buchläden, Schreibbüros, Kiosken oder Internet-Cafés (Abb. 6). Doch auch hier treten *global brands* mehr und mehr ins Zentrum der Werbetafeln: Die Reproduktion des Schriftzugs, z.B. Sony, Coca-Cola, Boss (Abb. 7), nimmt den grössten Teil der Fläche ein, während die Verweise auf das lokale Angebot klein gehalten werden oder sogar ganz verschwinden. Die lokalen Künstler scheinen diesem Trend ohne Zögern zu folgen. Manchmal gehören sie gar zu den treibenden Kräften dieser Entwicklung. Dieses Verhältnis zu dem Abgebildeten wird deutlicher, wenn man das Genre des *sign painting* mit den beiden anderen vergleicht, mit denen die Maler ihr Geld verdienen.

Das bürgerliche Schmuckstück

Neben der Werbung wird ein kleinerer, aber immer noch bedeutender Teil der Auftragswerke für die bürgerliche Mittelschicht hergestellt. Der grösste Teil dieser Gemälde sind Landschaften, religiöse Szenen, vor allem aber Portraits. Nicht alle Maler, die Werbetafeln herstellen, bieten diese Portraits an. Sowohl in den Städten der Côte d'Ivoire wie in Kamerun gibt es stadtbekanntes Portraitmaler, die für ihre Gemälde deutlich höhere Preise als für Werbetafeln erzielen. Allerdings ist auch der zeitliche Aufwand grösser.

Landschaften sind nur sehr selten nach der Natur gemalt. Meistens zeigen sie idyllische Szenen, die sich nach Auskunft

der Maler der grössten Nachfrage erfreuen. Häufigstes Sujet sind Dörfer am Fluss, umgeben von üppiger Vegetation. Menschen erscheinen in traditioneller Kleidung und bei der alltäglichen Arbeit. Folgt man den Malern, stellen diese Dorfszenen für die Kunden den ursprünglichen Frieden in den afrikanischen Dörfern dar – bevor die Europäer und die Moderne das Leben durcheinander gebracht haben¹².

Portraits werden in der Regel nach einem Photo angefertigt. Meistens handelt es sich um Portraits lebender oder verstorbener, jedenfalls aber älterer Familienmitglieder. Ein Teil dieser Werke ersetzt beschädigte oder «unansehnlich» gewordene Photographien (Förster 2001). Handelt es sich um Photos Verstorbener, bietet der Wechsel des Mediums Gelegenheit, die Darstellung den gegenwärtigen Wünschen anzupassen. So kann etwa das Format erheblich gesteigert werden (Abb. 8) – allerdings nur, wenn man die notwendigen Mittel aufbringen kann, denn in vielen Werkstätten ist der Preis auch im Falle solcher Portraits noch mittelbar an die Fläche des Gemäldes geknüpft. Daneben können Kleidung und Accessoires verändert oder ersetzt werden. Sowohl im Norden der Côte d’Ivoire wie in Kamerun war, wie ein Maler es ausdrückte, «la modernisation» der bildlichen Darstellung üblich. Brother Joachim Jumafor in Bamenda berichtet, dass in dem Werk, dessen Vorlage (Abb. 9) und halbfertige Ausführung (Abb. 10) hier abgebildet sind, der Stuhl weggelassen werden sollte, weil er nicht mehr den Wünschen der Auftraggeber entsprach. Die Körperhaltung der alten Frau ist noch die einer Sitzenden, aber es stand zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht fest, ob der Stuhl weggelassen oder durch einen Polstersessel ersetzt werden sollte. Solche Portraits nach photographischen Vorlagen machten einen grossen Teil des Genres aus, dessen Werke ich hier als «bürgerliche Schmuckstücke» bezeichnen will. Ausserdem gab es Portraits, zu denen Photographien zwar herangezogen wurden, nicht aber als direkte Vorlagen dienten. Diese Portraits wurden oft



Abb. 5: Werbetafel einer kleinen Motorrad Reparaturwerkstatt am Straßenrand. Der Nachname des Besitzers ist nachträglich mit dem Markennamen *Yamaha* übermalt worden, Korhogo 1989.

¹² Der Topos des ursprünglichen, unberührten Dorfes ist in Afrika sehr weit verbreitet, siehe z.B. Fabian 1996.

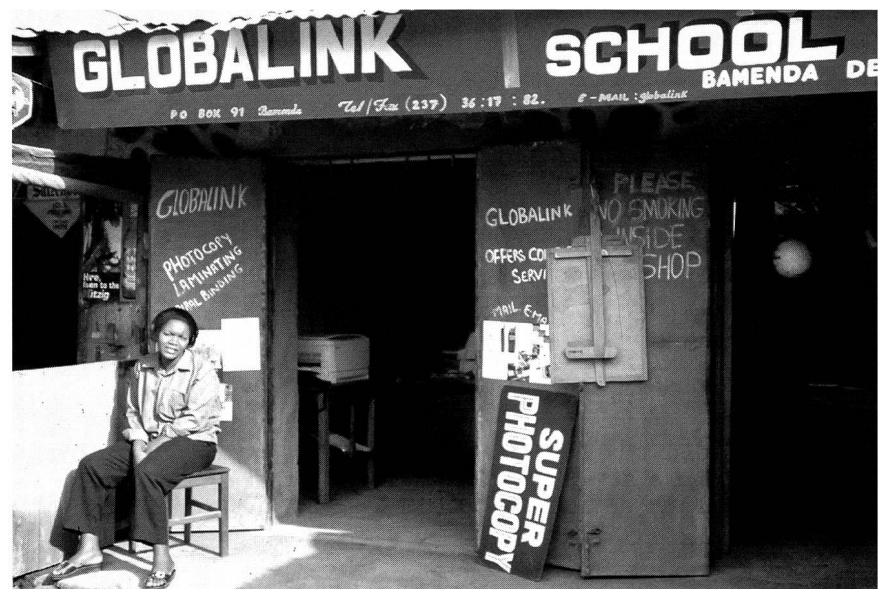


Abb. 6: *Globalink*, eigentlich *Globallink*, war ein Buch- und Schreibwarenladen. Er bot mehr und mehr Dienstleistungen rund um das Schreiben und die Textverarbeitung an, zu denen inzwischen auch e-Mails und die Recherche im World Wide Web gehören, Bamenda 2001.



Abb. 7: Eingang zu einem Jeansladen auf der Hauptstraße von Bamenda, 2001.

von jenen in Auftrag gegeben, deren Errungenschaften eine andere bildliche Darstellung verlangten: Der Besitzer des grössten, fünfstöckigen Supermarktes in Bamenda, des *New Life Supermarkets*, wünschte ein Gemälde von sich und seinem Supermarkt, auf dem er mindestens die Höhe des vierten Stockwerkes erreichte. Ausserdem sollte darauf eine kleine Kollektion jener einfachen Haushaltswaren zu sehen sein, mit denen er einst sein Geschäft angefangen hatte. Auch diesem Gemälde dienten Photographien als Vorlage, allerdings waren es hier, wie der Maler erläuterte, gleich fünf oder sechs – damit sich die verschiedenen Wünsche des Auftraggebers verwirklichen liessen. Schrift spielt hier eine andere Rolle als in der Werbung: Sie taucht auf der Fassade des Gebäudes als Darstellung der Werbung auf, aber auch als deutlich vergrössertes Zitat auf den Waren, die dem korrekt gekleideten Eigentümer zu Füssen liegen. Auftraggeber dieses Genre sind vor allem Politiker und hohe Militärs (Abb. 11).

Real Art Paintings

Die Werke des dritten Genres, das hier vorgestellt werden soll, werden von den Malern oft mit dem Ausdruck *real art paintings* aber auch *pure* oder *fine art paintings* von den übrigen abgegrenzt. Die meisten der Maler, die sich in diesem Genre bewegen, heben hinsichtlich dieser Malerei hervor, dass es nur selten einen Auftraggeber gibt. Insofern ist es – zumindest in der Selbsteinschätzung der Maler – wirklich «freie Malerei». Natürlich erfüllt auch sie für die Maler eine Funktion: Durch diese Arbeit(en) hoffen sie Zugang zur internationalen Kunstwelt zu gewinnen.

Unter dem Etikett *real art paintings* werden recht unterschiedliche Gemälde zusammen gefasst. Die Spannweite ist deutlich grösser als bei den zuvor geschilderten Genres. Sie hängt zu einem nicht geringen Teil davon ab, was einzelne

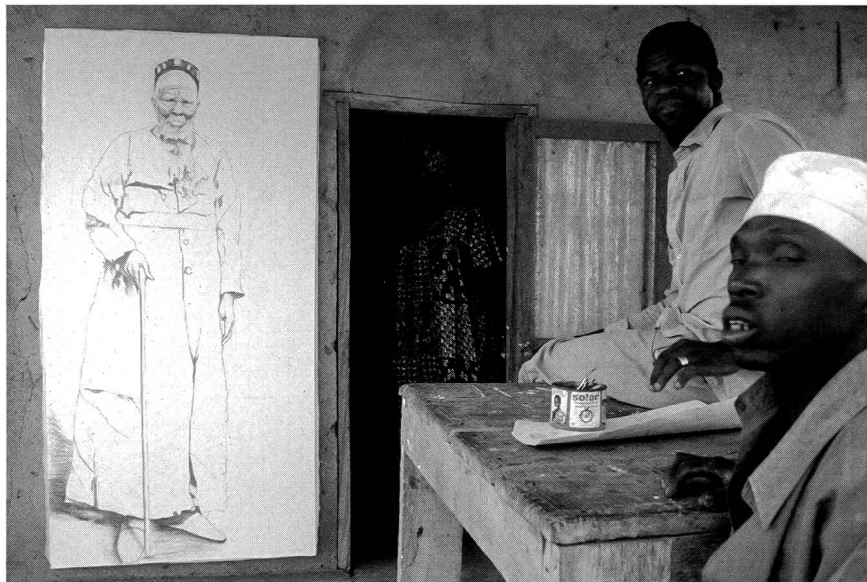


Abb. 8: Werkstatt von Soro Coulibaly in Korhogo, 1992. An der Außenwand hängt das nach einem kleinen Photo skizzierte Portrait eines alten Noblen auf Leinwand.

Maler von der internationalen Kunstwelt kennen gelernt haben. Unter den Malern, mit denen ich in Bamenda, Foumban und Korhogo zusammen gearbeitet habe, waren – neben vor Ort nur schwer erhältlichen Pinseln und Farben – Kunstbände zur modernen Kunst ein beliebtes Geschenk. Alle Künstler bestätigten, dass sie sich daraus hin und wieder anregen liessen. Gleichwohl war ihnen bewusst, dass dieser Markt Originalität verlangt. Sylvon N'Dah in Bamenda äusserte sich dazu sehr programmatisch: Ich solle ihm nur Bücher mitbringen, die etwas Neues zeigten, aus dem wiederum er etwas Neues machen wolle. Die Neukreation schöpfte aus einer Vielzahl von Quellen. Mehrere Maler hatten sich auf Herrscherportraits spezialisiert, die sie für die Paläste des Graslandes anfertigten (Abb. 12). Obgleich sie diese nicht den *real art paintings* zuordneten, verwandten sie in solchen Gemälden Themen und Techniken, die üblicherweise mit diesem Genre verknüpft sind: Das Brustbild widerspricht den Konventionen der Portraitmalerei, die in der Regel die Darstellung des ganzen Körpers verlangen. Auch die Applikation von Stoff, häufig als Referenz an die «traditionelle Kleidung» gedeutet, ist sonst den *real art paintings* vorbehalten.

Obwohl gegenseitige Übernahmen und Entlehnungen offensichtlich sind, liegt für die Künstler zwischen diesem und den beiden anderen Genres ein unüberwindlicher Graben. In allen drei Orten, in denen ich gearbeitet habe, bedienten sich die Maler für diese *real art paintings* eines radikal anderen Stils, in der Regel der Abstraktion. Ein Beispiel ist Fanta Bengy, der seinen Vornamen aus der Abkürzung *Fantastic African Naturally Talented Artist* hergeleitet hat: Seine Werbetafeln zieren fast jeden Eingang und jeden Giebel der längsten und wichtigsten Geschäftsstrasse Bamendas, der *Commercial Avenue* (Abb. 13). Doch seine freie Malerei ist etwas anderes: Ineinander verflochtene Profile und oft gegenständliche Verweise auf das, was er die «afrikanische Tradition» nennt, zum Beispiel Kaurischneckengehäuse und andere,



Abb. 9: Photo einer Verstorbenen, das als Vorlage zu einem Portrait dient.

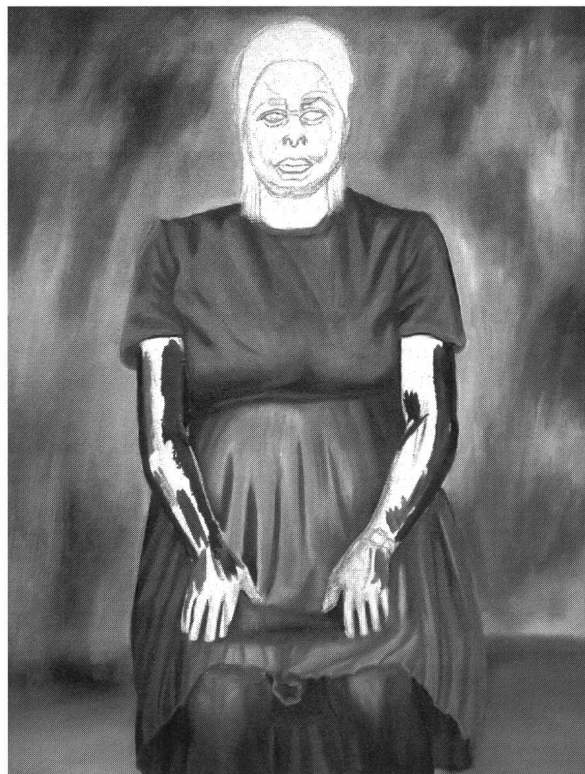


Abb. 10: Halbfertiges Portrait nach der Vorlage von Abb. 9. Öl auf Leinwand, Brother Joachim Jumafor, Bamenda 2001.

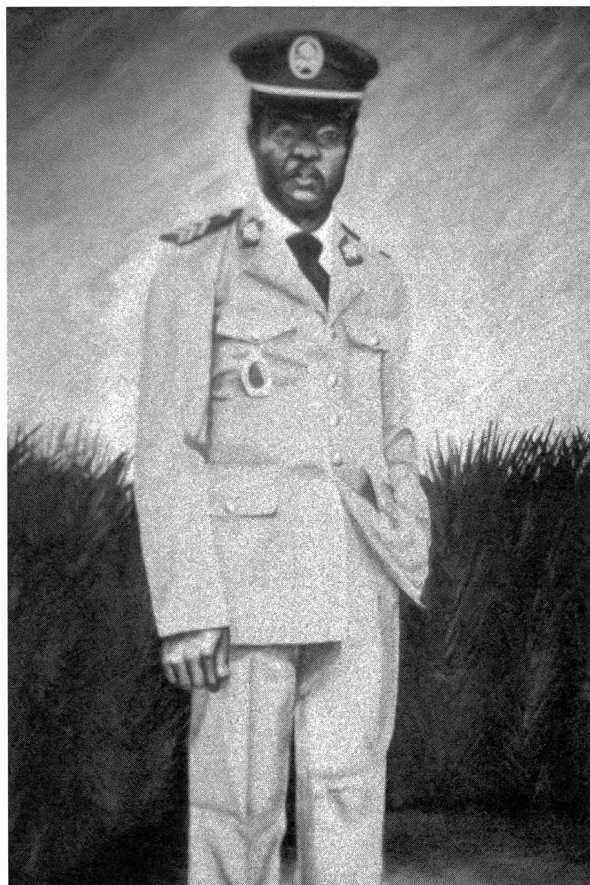


Abb. 11: Portrait eines Offiziers der nationalen Streitkräfte Kameruns, Öl auf Leinwand, Brother Joachim Jumafor, Bamenda ca. 1999.

vorkoloniale Tauschmittel (Abb. 14). Solche Ensembles sind eine Referenz an ein neu erfundenes, imaginiertes Afrika, in dem neben lokalen Referenzen medial vermittelte Inhalte des «eigentlichen» oder «alten» Afrikas eingehen. Sie verknüpfen sich mit dem Rasta, auf den Farben und Bildliches verweisen.

Daneben wird immer wieder *la crise africaine* bzw. *the African crisis* thematisiert. In diesen Gemälden scheint die afrikanische Welt nachgerade auseinander zu brechen: Aus Menschen, die ihrer alltäglichen Beschäftigung nachgehen, schießt Blut hervor. Nicht selten wird eine völlige Verwirrung der Sinne und Gliedmassen mit politischen Inhalten verknüpft. So waren in den Städten Kameruns um die Jahrtausendwende Gemälde zu sehen, die zeigten, wie Kamerun in Form eines menschlichen, schmerzverzerrten Gesicht auseinander fällt oder von den Politikern seziiert wird.

Die politische Artikulation bedient sich oft mehrerer Ausdrucksmittel. Fanta Bengy zum Beispiel ist nicht nur Maler. Wie viele Künstler in Bamenda, aber anders als seine Kollegen in Korhogo und Foumban, ist er zugleich Musiker. Er spielt elektrische Gitarre und hat gerade zusammen mit vier weiteren Musikern eine Audiokassette eingespielt. Zwei der Musiker sind Gehilfen in seiner Werkstatt und arbeiten hin und wieder auch nach seinen Anweisungen an Teilen der Gemälde.

Ähnlich haben sich andere Maler Bamendas positioniert. Unter ihnen sei Sylvon (Abb. 15) erwähnt, der inzwischen die Werbetafeln und bürgerlichen Schmuckstücke gänzlich aufgegeben hat. Er erteilt Unterricht im Malen und im Gitarrespiel und kann ganz von der freien Kunst leben. Sein Wohnhaus ist eine *art gallery*, die er demnächst zum ersten Museum für zeitgenössische Kunst in Bamenda ausbauen möchte. Ihm ist etwas gelungen, von dem die meisten anderen Maler der Provinzstadt noch träumen: Er hat eine Galerie in Yaoundé, die seine Werke ausstellt und dort an *expatriés* und teilweise auch afrikanische Sammler verkauft. Sein Stil hat sich im Laufe der



Abb. 12: *Traditional Ruler I*, Fanta Bengy, applizierter Stoff, Öl auf Leinwand, Bamenda 2002.

Zeit immer weiter entwickelt. Nach Versuchen, einem Surrealismus wie Dalí zu folgen, hat sich seine Malerei schliesslich vollends in die Abstraktion gewendet. Ein bevorzugtes Thema der Jahre 2000 und 2001 war die Darstellung von Krankheiten und deren Wirkungen auf die Wahrnehmung des Menschen. (Abb. 16).

Sylvons Lebensweg und -werk scheint dem in den Kunstwissenschaften häufig anzutreffenden Deutungsmuster zu entsprechen, nach dem sich Abstraktion in der internationalen Kunstwelt bilden kann, während Gegenständliches dem Lokalen vorbehalten bleibt. Doch ganz so einfach liegen die Dinge nicht, und zum Schluss möchte ich darauf zu sprechen kommen, was von diesen Malern und ihrer Malerei zum Handeln in Globalisierungsprozessen zu lernen ist.



Abb. 13: Coiffeurschild (Ausschnitt), Acryl auf Sperrholz, Fanta Bengy, Bamenda 1999.

Lokales Handeln in Globalisierungsprozessen

Die Maler in Bamenda, Foumban und Korhogo gehen mit Dingen, Konzepten und Zeichen um, aber auch mit Marktchancen und Geltungsansprüchen. Auch wenn sie in Städten West-, bzw. Zentralafrikas leben, so ist ihr Handeln doch offensichtlich vielfältig mit weiteren Horizonten verwoben. Dort finden sie Möglichkeiten und Handlungsoptionen für die Auseinandersetzung mit ihrer Welt, die gleichzeitig lokal und global ist. Auf den Werbetafeln sind Schrift, bildliche Elemente und Ikonen globaler Marken auf eigene, historisch spezifische Art miteinander verknüpft. Als Ganzes bilden sie eine Art der Werbung, deren Charakteristika sich klar von denen des Westens unterscheiden (Abb. 17). Diese Bildsprache ist einerseits lokal: In allen drei Städten hat sich eine eigene visuelle Typik entwickelt, die man leicht auf individuelle Maler, also Idiosynkrasien und historische Kontingenz, zurückführen könnte. Andererseits ist jedoch ebenso offensicht-

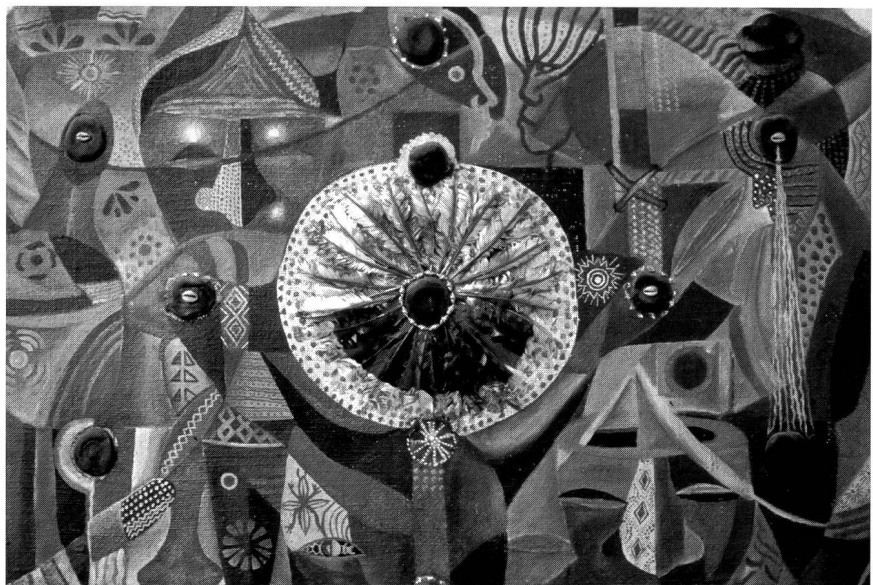


Abb. 14: African Heritage. Mischtechnik auf Leinwand, Fanta Bengy, Bamenda 2000.



Abb. 15: Sylvon N'Dah vor seinem Haus, das als Galerie, Museum und Tonstudio dient, Bamenda 2001.



Abb. 16: *Malaria*, Sylvon N'Dah, Öl auf Leinwand, Bamenda 2000.

lich, dass sich in den drei Städten, ebenso wie in anderen Orten der Region, eine gemeinsame künstlerische Ausdrucksweise gebildet hat, die man durchaus als «afrikanisch» bezeichnen könnte. Was genau bedeutet es jedoch, wenn man sie so oder ähnlich in Sammlungen, Ausstellungen und Publikationen etikettiert findet? Schliesslich ist ein nicht unwesentlicher Teil dieser Bildsprache der globalen Warenwelt verpflichtet, die wir auch aus unseren Städten kennen. Man könnte diese Werbung daher schnell mit dem Etikett «Glokalisierung» versehen.

Interessant wird diese Erklärung jedoch erst, wenn wir den Begriff mit lokalen Handlungsmustern verknüpfen. Dargestellte Markenzeichen werden z.B. nicht immer von den Auftraggebern verlangt und stehen auch nicht notwendigerweise in direktem Zusammenhang mit dem, was in den Läden verkauft wird. In Korhogo haben sich einzelne Werkstätten vielmehr ein eigenes Repertoire angelegt und fügen manche Markenzeichen auch dort ein, wo sie uns unpassend erscheinen. In der Werkstatt Soro Coulibaly gibt es schon unter den Lehrlingen Spezialisten, die sich auf Yamaha, Sony oder etwas anderes konzentrieren und, um die Aufträge schneller abwickeln zu können, bei grösseren Tafeln auch zusammenarbeiten. Den fertigen Werken kann man häufig ansehen, dass sie von verschiedenen Händen stammen, und vor allem auch, dass diese handgemalten Markenzeichen lokale Zitate des Originals sind. Es ist nicht die Überwältigung durch die internationalen Konzerne, die zu diesen Werken führt, sondern die Aneignung einer globalisierten Welt.

Markenzeichen sind dabei wie ein Register, aus dem man das eine oder andere verwenden kann, um einen Kontext zu schaffen oder – umgekehrt – ihm gerecht zu werden. Anders steht es mit den Aufträgen von Behörden, halbstaatlichen Institutionen oder den zahlreichen NGO's. Dort ist die Verwendung der Schrift oft normativ – nicht nur bezüglich des Inhaltes, sondern auch bezüglich der Verwendung von Schrift überhaupt. Von den Werkstätten, die solche Aufträge

ausführten, wurde mir durchweg berichtet, dass es hier kaum Entscheidungsspielräume gäbe: «Il faut le faire, même si tu ne veux pas». Von Aneignung kann man hier gewiss nicht sprechen. Es ist vielmehr Überwältigung, der man nur durch den Verlust des Auftrags entgehen kann.

Dieser Überwältigung suchen sich viele Maler zu entziehen, indem sie sich den *real art paintings* zuwenden. Dieses Genre ist für die Akteure weniger mit einem Stil oder einer bestimmten Bildsprache, sondern vor allem mit spezifischen Geltungsansprüchen verknüpft. Diese beziehen sich auf die Anerkennung in einer internationalen Kunstwelt, die für die Maler zwar weit entfernt ist, aber für ihr lokales Handeln unmittelbare Relevanz hat. Sylvon erzählt, dass er viele Jahre nach einer Galerie in Yaoundé oder Duala gesucht habe, die er für seine freien Werke nutzen konnte. Darauf hat er sich durch das Studium von zahlreichen Kunstbänden, aber auch Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften vorbereitet. Sylvon will bislang nicht aus Bamenda weggehen. Dort sei alles, was er brauche. Die Verflechtung mit den globalen Handlungszusammenhängen führt hier tatsächlich zu etwas, das bislang so nicht möglich war.

Dasselbe gilt auch für Soro Coulibaly, der sein Geld hauptsächlich durch die Reproduktion von Ahnenbildern verdient. «Diese Gemälde», sagt er, «sind immer gleich. Du bekommst ein Photo und malst es. Du kannst die Kleidung verändern oder du malst noch ein Auto hinzu. Aber das ist es dann». Ahnenbilder sind ein relativ stabiles Genre, welches das Statuarische der aufrechten und bewegungslosen Ahnenfiguren auch bei der Übertragung in ein neues Medium – von Photographie zu Malerei – beibehält. Im Verhältnis zu den anderen beiden Genres bietet diese Tätigkeit dem Künstler daher eine klar begrenzte Handlungssphäre. Genau wie Sylvon will Soro Coulibaly nun Geltung in der weiteren Kunstwelt erreichen. Er schlägt dazu aber einen anderen Weg ein: Er ist weder Rastafari noch sucht er nach Bildbänden und Publi-

kationen. Vielmehr geht es ihm darum, so wörtlich, «zu malen, was man findet». Das sei dann eben auch der Dreck am Rande der Strasse, an der er seine kleine Werkstatt errichtet hat. Die aktive Handlung, nämlich die Appropriation des Konzeptes der freien Kunst und die Formulierung entsprechender Geltungsansprüche in der Kunstwelt, verbindet sich hier mit der Assoziation und all dem, was in der Lebenswelt sichtbar ist.

Lokales Handeln im globalen Kontext ist somit auf sehr unterschiedliche Art kreativ. Entscheidend ist das Ineinandergreifen lokaler und globaler Handlungsorientierungen im lokalen Kontext. Diese zu beschreiben und zu verstehen ist eine empirische Aufgabe, die genaues Hinsehen erfordert. Was als «zeitgenössische», «moderne» oder «afrikanische» Kunst gesehen werden kann, ist eine Seite. Die andere ist die Frage nach ihrer Entstehung. Die Antwort findet sich im Handeln der Künstler und dort, wo sie leben und wo sie zusammenfügen oder getrennt lassen, was sie von der Welt kennen und wissen. Sie sind schon Grenzgänger, bevor diese Kunst entsteht und wahrgenommen werden kann.



Abb. 17: *Divine Hair Creations*, Werbetafel, Fanta Bengy, Bamenda 1998.

Bibliographie

AGATHE Johanna und Christina MUNDT

1991. *Signs of the Time: New Art from Africa*. Frankfurt a.M.: Museum für Völkerkunde.

BHABA Homi K.

1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

BEIER Ulli

1968. *Contemporary Art in Africa*. London: Pall Mall.

BERLINER FESTSPIELE (Hg.)

1979. *Moderne Kunst aus Afrika*. Berlin: Berliner Festspiele.

BIHALIJA-MERIN Oto

1973 (1972): *Die Naiven der Welt*. Wiesbaden: Löwit.

BRAVMAN René A.

1973. *Open Frontiers: The Mobility of Art in Black Africa*. Seattle: The Univ. of Washington Press.

1983. *Islam and Tribal Art in West Africa*. London: Oxford University Press.

CLIFFORD James

1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

FABIAN Johannes

1996. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.

FÖRSTER Till

1985. «Eine andere Perspektive. Senufo zum Weg ihrer Kunst in die Fremde». *Trickster* (München) 14: 4-11.

1996a. «Die Geschichte fremder Künste. Afrikanische Probleme und Perspektiven», in: Amalie FÖSSEL und Christoph KAMPMANN (Hg.), *Wozu Historie heute? Beiträge zu einer Standortbestimmung im fachübergreifenden Gespräch*, S. 123-154. Wien, Köln: Böhlau.

1996b. «Schildermalerei oder Urban Art? Postmoderne Ansätze in der Interpretation afrikanischer Kunst». *Paideuma* (Stuttgart) 42: 255-266.

1997. *Zerrissene Entfaltung. Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte d'Ivoire*. Köln: Köppe.

2001. «Wiedersehen mit den Toten. Eine Ethnographie der Medien in Westafrika», in: Heike BEHRENDT (Hg.), *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen. Festschrift für Fritz Kramer*, S. 155-171. Berlin, Wien: Philo.

HAUS DER KUNST MÜNCHEN (Hg.)

1974. *Die Kunst der Naiven*. München, Zürich: Haus der Kunst, Kunsthaus Zürich.

ITALIAANDER Rolf

1957. *Neue Kunst in Afrika*. Mannheim: Bibliographisches Institut.

KASFIR Sidney Littlefield

1984. «One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art». *History in Africa* (Waltham MA) 11: 163-193.

1987. *Apprentices and Entrepreneurs: The Workshop and Style Uniformity in African Art*. Iowa City: University of Iowa Press (Iowa Studies in African Art, 2).

1992. «African Art and Authenticity: A Text with a Shadow». *African Arts* (Los Angeles CA) 25(2): 40-53, 96-97.

1999. *Contemporary African Art*. London: Thames & Hudson.

MCEVILLE Thomas

1992. *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*. Kingston: McPherson.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS (éd.)

1989. *Les Magiciens de la terre*. Paris: Centre Beaubourg-La Villette.

STEINER Christopher B

1994. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.



Abstract

Stationary border-crossers: Local artists and the interna- tional art world in Western Africa

African artists work for a very heterogeneous public. They produce advertisements in the form of wall paintings and billboards, painting for the local middle-classes, and commissioned work for Church and State institutions. In addition, many of them seek access to international art markets. Some artists have developed strategies that allow them to participate simultaneously in local and global worlds. Some live part-time in the centers of the international art world, others travel frequently to African capitals, and still other remain at home, but are nonetheless present in international art circles. This article focuses on this last category of «stationary border crossers», and is based on fieldwork with artists from the Ivory Coast and Cameroon.

Autor

Till Förster, Professor Dr. phil., Ethnologe, geb. 1955. Studium der Ethnologie und Kunstgeschichte in Mainz, Köln und Bonn. Promotion Berlin 1985, Habilitation Bayreuth 1994. 1995 bis 1996 Vertretungsprofessur an der Universität Köln, von 1996 bis 2001 Direktor des Iwalewa-Hauses, Afrikazentrum der Universität Bayreuth. Seit 2001 Inhaber des Lehrstuhls für Ethnologie an der Universität Basel und Leiter des Zentrums für Afrikastudien Basel. Seit 1979 mehrjährige Forschungsaufenthalte in West- und Zentralafrika. Regionale Schwerpunkte: Côte d'Ivoire, Kamerun, Nigeria. Thematische Schwerpunkte: Kunst, Ritual, Moderne, politische Anthropologie.

Ethnologisches Seminar, Universität Basel, Münsterplatz 19, CH-4051 Basel, till.foerster@unibas.ch

