

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts
im Fach Ethnologie
des Fachbereichs Philosophie und Geschichtswissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt am Main

„Ouvrir les yeux sur le monde“

**Kunst, Biographie, Erkenntnis
zwischen Afrika und Europa**

vorgelegt von

Alena van Wahnem

27. Mai 2022

*Heller, weißer Diamant,
geschaffen einst von starker Hand
Er beugt sich nicht den anderen Steinen,
lässt sich mit niemandem vereinen
Und muss doch erst geschliffen werden,
dass man ihn schätzen kann auf Erden*

Gedicht aus der Kindheit

*Tout homme crée sans le savoir
Comme il respire
Mais l'artiste se sent créer
Son acte engage tout son être
Sa peine bien aimée le fortifie*

**Paul Valéry, 1945
Inschrift am Musée de l'Homme**

*„[...] if we are to live together, and not die together,
we must learn a kind of charity and a kind of tolerance,
which is absolutely vital to the continuation of human life on this planet.“*

Bertrand Russell, 1959

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1 Einblicke in meine Forschungstätigkeit.....	6
1.1 Forschungsskizze.....	7
1.2 Forschungspraxis	8
1.3 Forschung in Kunst und Biographie	10
2 Humanistische Perspektiven für Erkenntnisprozesse	13
2.1 <i>Humanisme émancipateur</i>	20
2.2 <i>Enracinement et ouverture</i>	27
2.3 <i>Réinventer l'avenir</i>	35
3 Kunst und Leben im Kontext der <i>Tätigkeitstheorie</i>	46
3.1 Grundlagen der <i>Tätigkeitstheorie</i>	47
3.2 Kultur-Historische Perspektivwechsel	50
3.3 Zur Bedeutung der Emotion für den <i>persönlichen Sinn</i>	51
3.4 Selbsterfahrung der Theorie durch die Tätigkeit Geige spielen	53
3.5 Zur Dialektik zwischen Mensch und Welt.....	56
4 <i>Cheminelements personnels et artistiques en interrogation</i>.....	57
4.1 Kurzportraits	57
4.2 <i>Cheminelements personnels</i> in Kindheit und Adoleszenz	70
4.3 Signalerlebnisse bilden die Persönlichkeit	75
5 Philosophische Spiegelungen im <i>Œuvre</i>	89
5.1 Portraitieren – eine europäische Kunstform?	89
5.2 <i>Être artiste en collectif</i>	94
5.3 <i>Tisser le fil rouge</i>	97
5.4 Bewegen zwischen <i>Real</i> und <i>Ideal</i> in Bildern	101
5.5 <i>Apprendre à le faire</i>	107
6 <i>Cheminer vers l'avenir</i>	112
7 <i>La poésie nous rend visite – un hommage à l'être</i>	117

Verzeichnisse	118
Literaturverzeichnis	118
Abbildungsverzeichnis	126
Interview- und Vortragsverzeichnis	126
Werke der Künstlerinnen und Künstler	127
Ehrenwörtliche Erklärung	129
Anhang	130
<i>Performance en hommage à Goddy Leye</i> von Hervé Yamguen	130
Menschen wirken in Zeit und Raum in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft (Eine Übersicht)	132

Vorwort

„*Ouvrir les yeux sur le monde*“ ist der Titel dieser Arbeit. Entsprungen aus einer Äußerung des Künstlers Didier Viodé im persönlichen Gespräch¹, kann er vielfältig interpretiert werden: Die Augen auf die Welt richten, die Augen öffnen für die Welt, den Blick weiten für die Wahrnehmung der vielfältigen und komplexen kultur-historischen Verflechtungen der Menschheit. „*Ouvrir les yeux sur le monde*“ fordert auch einen kritischen Blick auf eine Welt, die zunehmend an ihre ökonomischen, sozio-kulturellen, ökologischen und humanen Grenzen gestoßen wird. *Was bedeutet es, in dieser Welt Mensch zu sein?*

Der Philosoph Lucien Sève (1926-2020) bekräftigt in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit und Dringlichkeit einer emanzipatorischen Perspektive auf das universelle *Mensch Sein* und fordert im Gespräch mit Laurent Prost die bewusste Anerkennung einer *cause anthropologique*, die er für ebenso bedeutend hält, wie die allgegenwärtige *cause écologique*:

„[...] Face à tant de bruit – légitime en son principe – sur le grave péril que court la planète-Terre, je trouve assourdissant le silence sur le non moins grave péril qui menace la planète-Homme, je veux dire l’humanité en tant que *genre civilisé*. Quand le cynisme des possédants dépasse les sommets atteints à la fin de l’Empire romain alors qu’un milliard d’humains crèvent de faim, que des salariés sont poussés nombreux au suicide par un management d’entreprise froidement “personnicide”, que le « tissu social » est attaqué par tous les bouts, que prolifèrent mafias de pouvoir, « gangs des barbares » ou « groupes de haine raciale », que toutes les valeurs sont dévalorisées par l’unique valeur d’un argent perdant toute valeur et que ce qui fait courir le monde n’a notoirement plus de sens, comment ne pas se demander si à ce train notre *humanitas* n’est pas pour le moins aussi directement menacée que les glaces polaires ? Or cette urgente et vitale *cause anthropologique* ne semble faire encore l’objet d’aucune prise de conscience globale, n’a pas même encore de nom, ne figure au programme d’aucune formation politique... Tout le monde s’inquiète à la perspective d’une Terre *inhabitable*, mais comment ne pas voir que du même mouvement, impulsé par les mêmes logiques gestionnaires, la vie humaine même est en voie de devenir *invivable* ?“ (Prost 2009: 28, Hervorhebung im Original)

Ausgehend von dieser emanzipatorischen Perspektive interessiere ich mich für die Möglichkeiten von Prozessen der Bewusstwerdung eben dieser universellen Horizonte des Menschseins in verschiedenen Lebenskontexten und Tätigkeitsfeldern. Mich bewegt die Frage nach der Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit und der Kunst als produktivem Medium für individuelle und kollektive Erkenntnisprozesse.

¹ „Aujourd’hui, j’ai les yeux ouverts sur le monde et pas que sur l’Afrique“ (Viodé I, 06.05.2021: 5).

Mit anderen Worten, und um den Titel der Arbeit aufzugreifen, die Frage nach *der Bedeutung der Kunst in der Biographie für Erkenntnis*:

Welche persönlichen Perspektiven entstehen in Auseinandersetzung mit der erlebten Realität an einem konkreten Ort, in einer konkreten Zeit? Welche emanzipatorischen Visionen für die Zukunft werden daraus entwickelt? In welche künstlerischen Formen werden diese Erkenntnisse gegossen und damit sinnlich erfahrbar gemacht?

Diesen Fragen ging ich zusammen mit fünf zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern nach, die in Europa und/oder dem frankophonen Afrika leben und arbeiten. Sie wählen verschiedene Genres: Malerei, Text, Fotografie, Performance. In ihren sehr unterschiedlichen Formen von Kunst spiegelt sich ihr gemeinsamer emanzipatorisch-humanistischer *Blick auf Welt*. In dieser Arbeit möchte ich mit der *Tätigkeitstheorie* der *kultur-historischen Schule* analysieren: Welche Ereignisse in ihrem persönlichen *cheminement* zwischen eigener Biographie und Weltgeschichte, zwischen Kunst und Philosophie, stoßen ihre Erkenntnisprozesse, Perspektiven und Entscheidungen an? Wie fließen diese in die (Selbst)Bildung ihrer Persönlichkeit ein? Des Weiteren interessiert mich, wie sie diese Haltungen in ihren Werken verkörpern und veräußern und damit für andere sinnlich erfahrbar machen, d.h. ihrerseits Erkenntnisprozesse anregen können.

In einem ersten Teil der Arbeit gebe ich dafür Einblicke in meine konkrete Forschungstätigkeit, stelle meine Forschungsfragen und -methoden vor und zeige auf, wie das Forschungsinteresse aus meinem eigenen *cheminement*, meiner Biographie und Persönlichkeit erwuchs. Das zweite Kapitel widmet sich der ausführlichen Kontextualisierung humanistisch-emanzipatorischer Philosophien in unterschiedlichen kultur-historischen Kontexten, die sich gegen (neo-)koloniale und neoliberale Unterdrückungs- und Entfremdungszusammenhänge stellen. Die fünf Künstlerinnen und Künstler beziehen sich auf diese politischen und philosophischen Reflexionen und machen sie zur Grundlage ihrer Produktionsprozesse. Gleichzeitig bewegen sie sich alle in den Widersprüchen der globalen neoliberalen Ausbeutungsverhältnisse, die ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen durchziehen. Für die Analyse des empirischen Materials beziehe ich mich auf grundlegende Analysekategorien der *Tätigkeitstheorie* nach Leontjew im Rahmen der *kulturhistorischen Schule* aus der UdSSR, und zeige meinen persönlichen Weg der Durchdringung und Erfahrung mit dieser dialektischen Theorie auf. Der zweite Teil der Arbeit wendet sich den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern zu. So gebe ich im vierten Kapitel auf mehreren Seiten sinnliche Eindrücke ihrer künstlerischen Werke, stelle sie in Kurzbiographien vor, bevor ich mit der *Tätigkeitstheorie* den Einfluss biographischer Erfahrungen und politischer Ereignisse auf ihr *cheminement artistique* und auf die Herausbildung ihres *persönlichen Sinns* beleuchte, der ihre künstlerischen Kreative- und Rechercheprozesse ausrichtet. Im fünften

Kapitel arbeite ich exemplarisch anhand der verschiedenen Œuvres heraus, wie alle fünf ihren *persönlichen Sinn* mit den gesellschaftlichen Bedeutungen der emanzipatorisch-humanistischen Philosophien aus Kapitel 2 verbinden, wie sie ihre persönliche Durchdringung und subjektive Aneignung eben dieser Perspektiven in ihren Werken widerspiegeln. *En guise de conclusion* thematisiere ich im sechsten Kapitel ihre kollektive philosophische Sicht auf das universelle Mensch Sein, mit seinen Bedürfnissen nach Würde und nach materieller Basis für seine Existenz mit der Natur. Alle fünf ‚artistes‘ sind sich einig, dass der Mensch die Poesie, als großer Kraft für die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse, wie die Luft zum Atmen braucht. Das *Kunst schaffen* ist ihnen allen eine grundlegende Voraussetzung ‚pour bousculer les choses‘ ‚pour prendre conscience‘, ‚pour faire connaître l’histoire des opprimés‘. Für sie sind die Wege zu Würde untrennbar mit der poetischen Kraft des *Mensch sein* verbunden, liegen doch hier die Visionen für emanzipatorisch-humanistische Utopien. Exemplarisch für diesen Begriff der Poesie schließt ein literarischer Text von Hervé Yamguens meinen Forschungsprozess ab. Er gibt ein poetisches Sinnbild für das Verständnis und die Haltung der zwei Künstlerinnen und der drei Künstler, und der sie inspirierenden Philosophen, für das Sein des Menschen auf der Erde *pour ouvrir les yeux sur le monde*.

1 Einblicke in meine Forschungstätigkeit

Im Rahmen meiner ethnologischen Forschungstätigkeit habe ich mich mit dem *Musée des Civilisations Noires* in Dakar beschäftigt. Dabei ging es mir darum, herauszufinden, inwieweit es als ein Raum der Erfahrung und Begegnung verstanden werden kann, in dem besondere Auseinandersetzungen mit Kunst, Wissenschaft und Geschichte stattfinden. Dafür setzte ich mich in intensiven Lektüren mit Themen wie *Panafrikanismus*, *Négritude*, „*art africain*“, *Universalismus*, *Kolonialgeschichte*, *Eurozentrismus*, *Interkulturelle Philosophie*, u.a. auseinander. Aufgrund der Corona-Pandemie konnte ich die geplante Feldforschung im Senegal nicht durchführen.

Ich beschloss, in Paris zu leben und zu arbeiten und meine Forschungstätigkeit von dort aus zu realisieren. So nahm ich im Rahmen meines Studiums an verschiedenen Online-Veranstaltungen teil. Insbesondere das Seminar *Les arts en Afrique et dans ses diasporas*² inspirierte mich sehr und die Impulse durch die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler führten mich zu einer neuen Konzeption. Ich interessierte mich nun für die Zusammenhänge zwischen Biographie, historischen Ereignissen und künstlerischem Werk. Ich wollte einzelne Künstlerinnen und Künstler und ihr Schaffen genauer

² Seminar an der EHESS unter der Leitung von Julie Peghini, Christine Douxami, Sarah Fila Bakabadio und der kürzlich viel zu früh verstorbenen Dominique Malaquais.

kennenlernen und interviewte sie für mein Forschungsprojekt. In dem Seminar lernte ich Hervé Yamgouen kennen, der in Kamerun lebt und als bildender Künstler und Schriftsteller tätig ist. Ich sah in Paris eine seiner Performances und war begeistert. Kahena Sanaâ beeindruckte mich sehr durch ihre tiefe Durchdringung unterschiedlicher philosophisch-interkultureller und kultur-historischer Perspektiven. Sie lehrt an der Universität de Strasbourg Bildende Kunst und ist in ihrer künstlerischen Arbeit u.a. von der Revolution 2011 in Tunesien inspiriert. Ich kontaktierte den in Besançon lebenden Künstler Didier Viodé, der von der Comiczeichnung kommend, konkrete Menschen auf unterschiedliche Weise portraitiert und sich u.a. mit dem tanzenden Körper beschäftigt. Über ihn kam ich mit Ishola Akpo in Kontakt, der in Benin, insbesondere mit Mitteln der inszenierten Fotografie, auf Spurensuche geht. Darüber hinaus interviewte ich Irinell Ruf, die in Hamburg lebt und arbeitet. 2019 wirkte ich in ihrem interkulturellen Projekt „visit me – visit you“ in Tunesien mit. Sie inszeniert mit jungen Menschen aus Orient und Okzident poetisches TanzTheater nach Augusto Boal.

1.1 Forschungsskizze

Inhaltlich bewege ich mich weiterhin in den oben erwähnten Forschungsfeldern. So beschäftige ich mich nun intensiv mit den Biographien und Werken dieser fünf zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler, die in Afrika und Europa wirken. Dabei verstehe ich diese neue Forschung komplementär zu der ursprünglich geplanten. Ich sehe sie als eine Art Verschiebung des Fokus meines Erkenntnisinteresses. Im Prozess der Auseinandersetzung mit meinem Material kam ich von der Frage nach der Bedeutung des künstlerisch gestalteten Museumsraumes für den einzelnen Menschen im Publikum, zu der Frage nach der Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit für die Kunstschaffenden selbst. Mich interessiert ihre persönliche – auch emotionale – Entwicklung in ihrem jeweiligen historischen Lebenskontext. Die Fragen meiner Interviews zielen auf das Entschatten der Zusammenhänge zwischen persönlicher, nationaler und internationaler Geschichte, zwischen persönlichen Wegbereitern und -begleitern, zwischen Inspirationsquellen und gesellschaftlichen Ereignissen von internationaler historischer Tragweite. Mich beschäftigt die Frage nach der Wirkung von biographischen Erfahrungen, gesellschaftlichen Ereignissen auf die künstlerischen Tätigkeiten und die damit verbundenen philosophischen Auseinandersetzungen und ihre Spiegelungen:

- Wie wirken persönliche Erfahrungen seit der Kindheit und historisch-politische Ereignisse auf die Bildung des *persönlichen Sinns*?
- Wie wirken Auseinandersetzungen mit *gesellschaftlichen Bedeutungen*, in Form von kultur-historischen und philosophischen Diskursen auf die jeweilige Bildung der *Persönlichkeit*?
- Wie beeinflussen diese Erfahrungen und Ereignisse das künstlerische Schaffen, die Form von Kunst, sein oder ihr Werk?

- Welchen Einfluss haben philosophische Strömungen und gesellschaftliche Debatten auf seine oder ihre Kunst?
- Wie spiegelt sich das subjektive Wahrnehmen, Empfinden, Erleben von Weltgeschehen in den künstlerischen Arbeiten?
- Wie beeinflussen verschiedene Bildwelten und ihre Perspektiven die Künstlerpersönlichkeit?
- In welchen Spiegelungen sind Geschichte, Mensch und Œuvre verknüpft?

Diese Forschungsfragen bearbeitete ich mit Leitfadeninterviews, im Sinne biographischer Gespräche, mit den oben genannten zwei Künstlerinnen und drei Künstlern. Sie leben und/oder arbeiten alle zwischen dem frankophonen Afrika und Europa. Sie sind als ‚artistes‘ in den Sparten Bildende Kunst, Fotografie, Malerei, Skulptur sowie Tanztheater und Performance schöpferisch tätig.³

Im Folgenden stelle ich mein Verständnis ethnologischer Forschungspraxis vor und zeige die Bedeutung, die dieses Forschungsprojekt für mich persönlich in meiner Biographie, für mein *cheminement* trägt.

1.2 Forschungspraxis

Methodisch arbeitete ich hauptsächlich mit leitfadengestützten Interviews, in denen die Lebenserzählungen (*récits de vie*) der Künstlerinnen und Künstler im Fokus stehen. Diese gewährten mir Einblicke in ihre individuellen Erlebnisse und Motivationen, in ihre Bewertung historischer Ereignisse sowie in ihre politisch-philosophischen Überzeugungen. Ich halte diesen Ansatz für besonders geeignet, um den einzelnen Menschen ganzheitlich, in seiner komplexen Subjektivität und in seinen Beziehungen zur Umwelt zu sehen und sein Denken und Handeln vor dem Hintergrund seiner persönlichen *trajectoire* zu begreifen, ganz im Sinne des Philosophen Wilhelm Dilthey:

„Jedes Leben hat einen eigenen Sinn. Er liegt in einem Bedeutungszusammenhang, in welchem jede erinnerbare Gegenwart einen Eigenwert besitzt, doch zugleich im Zusammenhang der Erinnerung eine Beziehung zu einem Sinn des Ganzen hat. Dieser Sinn des individuellen Daseins ist singulär, dem Erkennen unauflösbar, und er repräsentiert doch in seiner Art, wie eine Monade von Leibniz, das geschichtliche Universum.“ (Dilthey zit. n. Spülbeck 1997: 15)

Dieser biographische Fokus unterscheidet sich von der klassischen soziologischen Biographieforschung insofern, als es mir weder um die Korrektheit und Nachprüfbarkeit der erzählten Lebensverläufe geht noch darum, mithilfe mehrerer individueller Biographien, Erkenntnisse über größere gesellschaftliche

³ Dabei ist ‚artiste‘, eine Selbstbezeichnung der Personen, mit denen ich sprach, habe ich sie doch alle in Kontexten kennengelernt, in denen sie als Künstler präsentiert und ihre Werke ausgestellt bzw. diskutiert wurden.

Zusammenhänge oder eine festgelegte soziale Gruppe zu gewinnen. Dies ist beispielsweise das Interesse der sehr ausführlichen Studie *L'artiste et l'œuvre à faire, une sociographie du travail créateur* der Soziologen Léon Bernier und Isabelle Perrault (Bernier/Perrault 1985), die mithilfe der *récits de vie* mehrerer Künstler, Schlüsse über die Kategorie des Künstlers *an sich* ziehen. Der Fokus meiner Arbeit liegt jedoch auf dem Verständnis des künstlerisch tätigen Menschen *für sich* (Hegel). So versuche ich auf Basis der *récits de vie* der einzelnen Menschen, meinen Forschungsfragen nach den Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Ereignissen, biographischer Entwicklung und künstlerischer Tätigkeit auf den Grund zu gehen. Insbesondere mit diesen Fragen halte ich es mit der Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin Danielle Boutet für notwendig, disziplinäre Grenzen in diesem umfassenden Forschungsfeld zu überwinden. Boutet stellt beispielsweise fest, dass die philosophischen Schriften Joseph Beuys' nur in der Kunstgeschichte, nicht jedoch in der Philosophie untersucht werden, oder die musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs hauptsächlich Gegenstand der Musikwissenschaft und nicht der Theologie sind (Boutet 2016). So reihe ich mich ein in die von Tobias Wendl festgestellte, zunehmende Auflösung des Antagonismus zwischen Kunstgeschichte und Ethnologie, mit ihren respektiven Forschungsansätzen der Bildinterpretation bzw. der Untersuchung des kulturellen Produktionskontextes. Er unterstreicht im Sinne von Marx „den Doppelcharakter von Kunst als einem *ästhetischen wie kulturellen* Phänomen“ (Wendl 2012: 94, Hervorhebung im Original). So sehe ich meinen Forschungsansatz methodisch an der Kreuzung verschiedener Disziplinen, wie der Ethnologie, der Psychologie und der Philosophie, die ich im Sinne der *pensée complexe* Edgar Morins verbinde (s. Kapitel 2.1).

Mit jeder Person führte ich zwischen März und November 2021 ein bis zwei ausführliche Gespräche – aufgrund der pandemischen Situation als Videotelefonate –, deren Audiospur ich aufzeichnete. Zu meiner großen Freude bot sich mir die Möglichkeit, zu verschiedenen Anlässen im Sommer und Herbst 2021 alle Künstler auch persönlich zu treffen und ihre Werke im Rahmen von Ausstellungen und Kolloquien zu erleben.⁴ Denn auch meine persönliche Auseinandersetzung mit den vielgestaltigen Werken, sei es in Ausstellungen, Aufführungen oder während der Lockdownphasen über das Internet, ist – als emotionale und philosophische Annäherung an die Lebenswelten und Ausdrucksformen der Künstlerinnen und Künstler – von Bedeutung für meine ethnologische Annäherung und wissenschaftliche Forschung. Ich hielt diese subjektiven, persönlichen Empfindungen und Reflexionen in meinen Forschungstagebüchern fest.

⁴ So beispielsweise in der Ausstellung „Cosmogonies“ in Montpellier oder in Paris im Rahmen der zeitgenössischen Kunstmesse „Also Known as Africa“ und des Kolloquiums „Afriques – Utopies performatives“ in der Cité Internationale des arts.

Obgleich in den Gesprächen der Fokus auf den ausführlichen Erzählungen der Künstlerinnen und Künstlern lag, war ich als Ethnologin keineswegs „unsichtbar“. So waren bereits die Forschungsfragen unweigerlich mit meiner Biographie und Persönlichkeit verwoben, entstanden sie doch vor dem Hintergrund meiner persönlichen Erfahrungen und künstlerischen und philosophischen Interessen (siehe Kapitel 1.3 und 3).⁵ Zudem beeinflusste meine Präsenz als ZuhörerIn die Künstlerinnen und Künstler in ihrem Erzählen. So weist auch die Ethnologin Sigrid Paul darauf hin, dass Gesprächspartner bewusst oder unbewusst die Erwartungen des Forschers abtasten und sich beide so unablässig in einem interkulturellen Diskurs befinden. Den im Prozess entstehenden „Text“ bezeichnet sie als ein „kooperatives Produkt“ (Paul 1998: 27) und auch Daniel Bertaux, Soziologe und Vorreiter der Methode der *récits de vie*, schreibt: „Un récit de vie est le produit d’une *interaction dialogique*“ (Bertaux 2016: 17, Hervorhebung im Original).⁶ Darüber hinaus ergaben sich in meinen Interviews Interaktionen, die den Fokus auf das gesprochene Wort erweiterten und andere Ebenen miteinbezogen: So zeigte mir der Künstler Ishola Akpo beispielsweise in unserem ersten Gespräch von sich aus mit seiner Handykamera seine Atelierräume und Didier Viodé präsentierte mir gegen Ende unserer Unterhaltung eine Portraitzeichnung, die er während des Gespräches von mir angefertigt hatte. Diese Erlebnisse bestärkten mich darin, auch bei schlechter Internetverbindung nicht auf das Videobild während des Telefonats zu verzichten, da mir die visuellen zwischenmenschlichen Interaktionen sehr fruchtbar erschienen.

Der Ethnologe Michael D. Jackson beschäftigte sich intensiv mit dem Einfluss der Subjektivität der Forscherpersönlichkeit in und auf Forschungsprozesse. Er hebt hervor: „our understanding of others can *only* proceed from within our own experience and this experience involves our personalities and histories as much as our field research“ (Jackson 1989: 17). So möchte ich nun meinen persönlichen Weg zur Ethnologie aufzeigen und meine Verbindungen zu Kunst skizzieren, die mich zu dieser konkreten Forschung führten.

1.3 Forschung in Kunst und Biographie

Schon früh kam ich mit Kunst, vor allem mit Musik, in Berührung. Ich hatte das Glück, zuerst auf einer Waldorfschule und dann weiterführend auf einem Gymnasium mit Musikschwerpunkt, immer wieder in künstlerischen Projekten kreativ tätig werden zu können. In meinem Leistungskurs Kunst wirkten

⁵ Zu den engen Verbindungen zwischen der eigenen Biographie und der ethnographischen Forschung siehe auch Okely / Callaway 1992.

⁶ Rückblickend betrachtet Bertaux in seinem rezenten Artikel „Histoires de vie, histoire d’une vie“ die Entwicklung der Methode der *récits de vie* in seinem eigenen biographischen *cheminement* (Bertaux 2020).

wir an einem Ausstellungsprojekt des Hamburger *Museum für Völkerkunde* mit: Wir erarbeiteten künstlerisch-ethnografische Fotos und Texte für die Ausstellung „Afrikaner in Hamburg. Eine Begegnung mit kultureller Vielfalt“. Diese Erfahrung gab mir Einblicke in Möglichkeiten der Museumsgestaltung und des ethnografischen Arbeitens.

Nach dem Abitur lebte ich ein Jahr in Mexiko und absolvierte einen entwicklungspolitischen Freiwilligendienst. Ich begleitete die Arbeit einer mexikanischen Nicht-Regierungsorganisation im Bereich der ländlichen Entwicklung. Dabei bekam ich unter anderem Einblicke in Lebensrealitäten ländlicher indigener Bevölkerungsgruppen. Themen der verschiedenen Auseinandersetzungen waren insbesondere Marginalisierung und Rassismus, Migration in die USA und der Kampf gegen die Zerstörung der Natur als ihrer Lebensgrundlage. In den Workshops der Organisation mit Jugendlichen und Erwachsenen spielten künstlerische Medien wie Fotografie, Malerei, Radio und Theater eine besondere Rolle, um Erlebnisse zu reflektieren. Mit diesen künstlerischen Ausdrucksformen war es möglich, eine Sprache zu finden, die eigenen Lebensbedingungen und emotionalen Erfahrungswelten zu bearbeiten. Diese Arbeit sensibilisierte mich für die Kraft der Kunst, Zusammenhänge darzustellen, die nicht in Worte gefasst werden können, um destruktiven Realitäten poetische Träume entgegenzusetzen.

Vertiefen konnte ich diese Reflexionen während meines Bachelorstudiums in der deutsch-französischen Grenzregion Saarland/Lothringen. In Forbach, unweit der deutschen Grenze, lernte ich das Theater *Le Carreau – Scène Nationale de Forbach et de l’Est mosellan* kennen, das sich als ein Begegnungsort für Menschen beidseits der Grenze versteht. In meiner Arbeit dort begriff ich, welches Potenzial in besonderen künstlerischen Produktionen steckt, Menschen – unabhängig von ihrer Nationalität und Sprache – um sich zu versammeln und individuelle und kollektive Reflexionen anzustoßen. So setzte ich mich mit Möglichkeiten von Produktionen ohne Worte (z.B. Tanz oder Zirkuskunst) und mehrsprachigen Theaterstücken auseinander, als Impulse für interkulturelle Kommunikation und Begegnung zu wirken.⁷ Diese Erfahrungen bewogen mich, an der *Hochschule für Bildende Künste Saar* als Gasthörerin Seminare der Kunstpädagogik, Performance und Malerei zu besuchen, um mein Wissen zu vertiefen. Über theoretische Reflexionen und eigene Praxis lernte ich viel über die Bedeutung einer ästhetischen Bildung des Menschen für die Entwicklung und Entfaltung

⁷ Dies geschieht in diesem Theater u.a. im Rahmen der regulären Vorstellungen und Publikumsgespräche, aber auch in der engagierten Bildungsarbeit des Theaters mit deutschen und französischen Schulklassen und Kindergärten sowie in den zweisprachigen Theater- und Tanzworkshops für Jugendliche und Erwachsene. Bewegt haben mich im *Carreau* u.a. Theaterstücke wie *Seul* des libanesisch-kanadischen Künstlers Wajdi Mouawad und *Woyzeck [je n’arrive pas à pleurer]* der Compagnie Extême, das musikalische Tanztheaterstück *Les bords du monde* der Compagnie Ophélie Théâtre, das Tanzstück *Du Désir d’horizons* des burkinischen Choreographen Salia Sanou oder das akrobatische Stück *Santa Madera* von Mathurin Bolze und Séverine Chavrier.

einer mündigen Persönlichkeit, z.B. in Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1801. Die ästhetische Erfahrung wird in diesem Sinne zum Anstoß für eine Erweiterung des Vorstellungsvermögens und der Fantasie, für die Neugier auf Unbekanntes, als Auseinandersetzung mit verschiedenen Welt- und Menschenbildern, als Raum für Wohlbefinden und Glück. So wird das künstlerische Tun selbst zum Erkenntnisprozess, um inneren Bildern und Emotionen eine Form zu geben.⁸

Vertiefende Einblicke in Theorie und Praxis ganzheitlicher künstlerisch-kultureller Bildungsarbeit erhielt ich über die *academie creatTaT – arts and science for humanism*: 2017 begleitete ich ein Theaterprojekt mit Kindern aus Kriegsgebieten in einer Unterkunft für Geflüchtete in Hamburg und 2019 war ich Akteurin in dem Jugendaustauschprojekt in Tunesien „*visit me – visit you*: deutsch-tunesisches TanzTheater zu interkulturellen Perspektiven auf unsere gemeinsame Geschichte“. All diese Seminare, Projekte und Inszenierungen, die spezifischen Erfahrungen und die Begegnungen mit Menschen, die sich auf die Suche nach Perspektivwechseln begeben, öffneten mir meinen Blick auf außereuropäischen Perspektiven und Lebenswelten. Ich erfuhr die Notwendigkeit des gegenseitigen intensiven interkulturellen Austauschs für die Überwindung eurozentristischer Sehweisen und entschloss mich, Ethnologie in Frankfurt am Main und Paris zu studieren. Gleichzeitig wuchs mein Wunsch, mithilfe von Kunst, neue Erfahrungsräume für menschliche Begegnungen zu schaffen, in die diese vielfältigen Erfahrungen einfließen, sie verstärken und auf unterschiedliche Weise ausformen:

2016 konzipierte ich in Saarbrücken, auf der Grundlage meiner Erfahrungen in Mexiko, die Veranstaltungsreihe „Flucht und Migration in den Americas“ mit Vorträgen, Filmvorführungen und einer dokumentarischen Fotoausstellung, die Migrantinnen und Migranten auf ihrem Weg von Südmexiko bis zur US-amerikanischen Grenze begleitet.

2018 und 2019 entwickelte ich für das Festival *eviMus – Saarbrücker Tage für elektroakustische und visuelle Musik* die *Nuit Blanche* – ein nächtliches, kollektiv-künstlerisches Konzertformat.

2020 war ich Mitbegründerin von *Die Cronopien – Kollektiv für Interkulturelle Neue Musik*, das Klanggeschichten aus verschiedenen Teilen der Welt sammelt, um im Zusammenspiel von Avantgarde und Tradition eurozentristische Musikkonzepte zu überwinden und neue Formen zu kreieren.

⁸ Anstoß für eine tiefere Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt bot mir dabei das Seminar „Kunst in Zeiten des Weltenbrandes“, in dem wir an der Kunsthochschule zu Formen von Kunst mit politischem Inhalt diskutierten. So fragten wir uns: *Darf/muss Kunst politisch sein? Welche Formen können diese politischen Inhalte tragen? Wie wirkt Kunst als Motor gesellschaftlicher Veränderung? Welche Rolle kommt dem Künstler in einer Gesellschaft zu? Welche Bedeutung hat die Kunst in Zeiten ökonomischer, ökologischer und politischer Krisen?*

All diese Erfahrungen haben mein Bewusstsein geschärft für die Kraft der Kunst, als produktivem Medium, Geschichten zu erinnern und zu bewahren, Emotionen und Gedanken zu transportieren und so menschliche Begegnungen und Bewegungen in Dialogen anzuregen. In diesen Prozessen wurde mir bewusst, wie wesentlich philosophische Diskurse und gesellschaftliche Debatten in diese Erfahrungswelten und damit auch in die Bewusstseinsbildung hineinspielen, ihre Wirkungen zeigen und in die künstlerischen Tätigkeitsprozesse und ihre Produktionen fließen. Ziel meiner Forschung ist das Aufspüren eurozentristischer Sehgewohnheiten und die Suche nach emanzipatorisch-humanistischen Perspektiven auf Mensch und Welt in ihren philosophischen Debatten in Afrika und Europa, auf der Suche nach dem Blick auf das Universelle im menschlichen Sein und Bewusstsein durch Erkenntnisprozesse.

2 Humanistische Perspektiven für Erkenntnisprozesse

Erkenntnis begreifen als etwas, das geboren wird, das Teil der Welt wird.

In seiner an Paul Claudel angelehnten Schreibweise des Wortes *connaissance* verweist Léopold Sédar Senghor auf den Prozess des Erkennens als einen schöpferischen Akt und als *bewusstes Sein* in der Welt:

*Ainsi l'acte de con-naissance est « accord conciliant » avec le monde,
conscience et création en même temps
du monde dans son indivisible unité.*

Léopold Sédar Senghor, 1964

Liberté I : Négritude et humanisme, S. 216

Für die in diesem Sinne geforderten Erkenntnisprozesse, sehe ich es als Notwendigkeit an, verschiedene gesellschaftliche, politisch-philosophische Diskurse in ihren kultur-historischen Kontext zu stellen, da sich m. E. ethnologische Forschung nicht außerhalb bestimmter polit-ökonomischer, systemischer Zwänge bewegen kann. Gleichzeitig sind diese Diskurse für die ausgewählten Künstlerinnen und Künstler von persönlicher Bedeutung und Gegenstand ihrer künstlerischen Produktionen und Erkenntnisprozesse. Im Folgenden skizziere ich so die Argumentationen einiger Autoren, die sich einem humanistischen Blick auf *Welt* verschrieben und sich immer auch politisch in das Zeitgeschehen eingemischt haben.

In seinem Buche *La haine de l'Occident* (Ziegler 2010) analysiert der Schweizer Soziologe, Jurist und Politiker Jean Ziegler (geb. 1934)⁹ die ökonomischen und politischen Abhängigkeitsverhältnisse und die damit verbundene zunehmende Ablehnung, mit der die Bevölkerungen des Südens dem „Westen“¹⁰ gegenüberstehen und wie sich diese über Jahrzehnte in einen regelrechten „Hass auf den Westen“ verwandelte. Einen der Gründe für die erstarkenden Oppositionsbewegungen sieht Ziegler dabei im Erwachen der „*mémoires blessées du Sud*“ (Ziegler 2010: 32): In das kollektive Gedächtnis der Völker des Südens rückt zunehmend der bewusste Blick auf die Unterdrückung der eigenen Geschichte. Dies sowohl in Bezug auf die eigene Erinnerungskultur als auch auf nie entschädigte Verbrechen, wie den transatlantischen Sklavenhandel, gewaltsame koloniale Eroberungszüge und Kolonialkriege sowie die damit einhergehenden Traumata. Gleichzeitig sieht sich ein Großteil der Menschheit – trotz formaler juristischer Unabhängigkeit – mit der Kontinuität kolonialer Ausbeutungsverhältnisse konfrontiert, die desaströse Konsequenzen mit sich bringt (Ziegler 2010: 123). So etwa die gewaltsame Durchsetzung von Monokulturen in der Kolonialzeit und in der Erweiterung dieser, das groß angelegte Agrar-Dumping der USA und der EU, durch das systematisch lokale Baumwoll- und Lebensmittelmärkte in Westafrika zerstört werden – trotz offiziellem Verbot desselben durch die Welthandelsorganisation (WTO). Gleichzeitig wurden die Privatisierung der Landwirtschaft und Baumwollbranche und das Verbot ihrer staatlichen Subventionierung als Bedingungen für Kreditvergaben des Internationalen Währungsfonds (IWF) gestellt, was die Pleite und damit extreme Armut tausender Kleinbauern zur Folge hatte (Ziegler 2010: 126). Neben diesen auferlegten Strukturanpassungsmaßnahmen kritisieren Ziegler und viele andere u.a. auch neoliberale Handelsabkommen (beispielsweise zwischen der EU und den AKP-Staaten¹¹) und globale Lebensmittelspekulation, dem Westen als Mittel zu dienen, seine ökonomische Vorherrschaft zu sichern und dabei Millionen von Menschen systematisch um ihre Lebensgrundlage zu bringen (Ziegler

⁹ Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Übersicht über die hier versammelten Denker und Philosophinnen, Wissenschaftler und Künstlerinnen mit ihren jeweiligen Geburtsjahren und -orten, für eine kultur-historische Einordnung ihres Lebens und Schaffens.

¹⁰ Dabei zeichnet Ziegler die fluktuierenden Definitionslinien des ‚Westens‘ im Verlauf der Jahrhunderte nach. Aktuell versteht er ihn als „monde euro-atlantique“, die sich selbst hauptsächlich über seine Produktionsweise, den Kapitalismus, definiert. Zu den bedeutendsten Akteuren des Westens zählt Ziegler die USA und die Länder der EU (Ziegler 2010: 40).

¹¹ Bei den AKP-Staaten handelt es sich um eine Gruppe von 79 afrikanischen, karibischen und pazifischen Staaten, die ehemals unter europäischer Kolonialherrschaft standen und zu denen die EU besondere ökonomische Beziehungen unterhält. Die überraschende Neuverhandlung des *Accord de Cotonou* im Jahr 2006 hatte beispielsweise zur Folge, dass die AKP-Staaten keine Zölle mehr auf Produkte aus der Europäischen Union erheben durften, wie noch im ursprünglichen Vertrag festgelegt (Ziegler 2010: 127).

2010: 332).¹² Eine Schlüsselrolle in den ungleichen ökonomischen Beziehungen sieht Ziegler dabei hauptsächlich in der Ausbeutung der zahlreichen natürlichen Ressourcen, wie Erdöl, Uran, Kupfer, Gold, Diamanten, Seltene Erden, Lithium, Phosphat, fruchtbares Land u.v.m., die in vielen Ländern des Südens bereits zu Kolonialzeiten begann und nun in neuer Qualität fortgeführt wird. Um ihren Zugriff auf die wertvollen Rohstoffe zu sichern, provozieren multinationale Konzerne (mit ihren z.T. eigenen Söldnertruppen) und lokale Potentaten gewaltsame Konflikte bis hin zu kriegerischen Auseinandersetzungen, die zahlreiche Tote, Vertriebene sowie katastrophale Umweltschäden zur Folge haben (Ziegler 2010: 190). In diese Prozesse sind westliche Regierungen der Industriestaaten involviert, was Ziegler exemplarisch am Beispiel des erdölreichen Nigerias aufzeigt.¹³

Den wichtigsten Nährboden für den Hass auf den Westen sieht Ziegler in dessen doppelzüngigen Diskurs, er nennt dies „le double langage“ oder auch „la schizophrénie de l’Occident“ (Ziegler 2010: 151):

*Depuis des siècles, l’Occident tente de confisquer à son seul profit le mot « humanité ».
[...] Sa mémoire est de pierre. Elle se confond avec ses intérêts économiques.*

Jean Ziegler, 2010
La haine de l’Occident, S. 33

Im Verlauf des Buches macht er deutlich, wie der Westen seit der *mission civilisatrice* der kolonialen Eroberungen, seine imperialen Expansionen im Namen von Menschenrechten durchführt, kriegerische Interventionen mit der Verteidigung demokratischer Werte legitimiert und dabei hauptsächlich die Sicherung seiner eigenen polit-ökonomischen Interessen verfolgt.¹⁴ Dieses interessengeleitete

¹² Es sei darauf hingewiesen, dass neben dem „Westen“ auch andere Großmächte wie die Volksrepublik China eine bedeutende Rolle in den wirtschaftlichen Beziehungen mit den ehemaligen europäischen Kolonien spielt, auf die Ziegler nur am Rande eingeht. Als ökonomischer wie auch politischer Konkurrent des Westens baut China seinen Einfluss in diesen rohstoffreichen Regionen stetig aus und investiert massiv in Infrastrukturprojekte, die Ausbeutung von Ressourcen und Handelsabkommen. Für einen Überblick der wissenschaftlichen Erforschung chinesischer Aktivitäten auf dem afrikanischen Kontinent siehe Jürgens 2013 und für eine erweiterte Perspektive auf afro-asiatische Interaktionen auf wirtschaftlich, sozialer, kultureller und politischer Ebene die Forschungsarbeiten des Frankfurter Verbundprojektes AFRASO.

¹³ So legt er die Verstrickungen der Interessen lokaler Machthaber, multinationaler Konzerne und internationaler Institutionen wie der Weltbank dar. Frappierend ist dabei, dass Nigeria als größter Erdölproduzent des Kontinents, im Jahr 2018 trotzdem weltweit die höchste Zahl an Menschen zählte, die in extremer Armut leben (nach Berechnungen der *World Poverty Clock* und *Brookings Institute*, siehe Kharas et al. 2018).

¹⁴ Siehe hierzu beispielsweise die Arbeiten Nancy Jabbras zur medialen Legitimierung der US-Invasion Afghanistans. Sie analysiert, wie diese vorgab, unterdrückte und wehrlose afghanische Frauen vor einem muslimischen Patriarchat zu retten (Jabbara 2006).

Menschenrechtsverständnis des Westens charakterisierten renommierte Wissenschaftler aus Friedensforschung, Politikwissenschaft, Soziologie, Rechts- und Wirtschaftswissenschaft im August 2021 in ihrem offenen Brief an die Bundesregierung, Abgeordnete, Parteien und Friedensaktivisten „Wider eine ‚werteorientierte‘/menschenrechtsbasierte Außenpolitik – Lehren aus Afghanistan“ wie folgt:

„Das Menschenrechtsverständnis der kapitalistischen Staaten des Westens beschränkt sich auf zivile und politische Rechte. Sie negieren die Verbindlichkeit der sozialen, ökonomischen und kulturellen Menschenrechte und erst recht die der dritten Generation auf Frieden, Entwicklung und Umwelt trotz ihrer von den UN proklamierten Gleichrangigkeit. Das Gleiche gilt für die Umsetzung eines von Menschenrechten geleiteten Verhaltenskodex für internationale Konzerne. Mehr noch, gerade die USA, die vehementesten Vorreiter der weltweiten Durchsetzung der Menschenrechte, haben die allermeisten der entsprechenden UN-Konventionen nicht unterschrieben oder ratifiziert und verletzen sie fortwährend im Inland wie im Ausland.“
(Kleinwächter 2021)

Die Doppelzüngigkeit des vermeintlich humanitären Diskurses veranschaulicht Ziegler am Umgang mit den *Millenniums-Entwicklungszielen*. Diese im Jahr 2000 von den Vereinten Nationen beschlossenen Ziele sollten bis 2015 weltweit Armut und Hunger bekämpfen, medizinische Versorgung sichern, Bildungschancen verbessern sowie Frieden und Umwelt schützen. Sie wurden 2015 durch die *Ziele für nachhaltige Entwicklung* ersetzt, die bis 2030 erreicht werden sollen. Seit Jahren wird von UN-Organisationen wie der UNESCO, UNICEF und der Weltgesundheitsorganisation (WHO) darauf hingewiesen, dass sich die ärmsten Länder der internationalen Gemeinschaft von einigen der gesteckten Ziele immer weiter entfernen, bzw. es wird sogar ausgeschlossen, dass sie diese unter den gegebenen Umständen bis 2030 überhaupt erreichen (siehe z.B. UNICEF 2019 und United Nations 2021). Ohne grundlegende multilaterale Verhandlungen, u.a. über internationale Medikamentenpreise, Handelsbedingungen, Technologietransfers und Patentrechte, sieht Ziegler mit vielen anderen diese Ziele als gescheitert an. Durch die profitgeleitete Politik, die in Abhängigkeit von internationalen Finanzmärkten und ihren Institutionen (WTO, IFW, Weltbank) agieren muss, werde ihr Erreichen systematisch torpediert (Ziegler 2010: 170). Diese Doppelmoral, insbesondere der westlichen Industriestaaten, zeigt sich auch darin, dass UN-Konventionen von ihren mächtigsten Vertretern entweder nicht unterschrieben oder gebrochen werden, wie zum Beispiel die UN-Antifolterkonvention. Diese wurde 1984 von den Vereinten Nationen verabschiedet und 1994 auch von den USA ratifiziert. Gleichwohl unterschrieb Präsident George W. Bush im Jahr 2004 ein *executive order* (Präsidentialdekret), welches die Bildung von Kommandos erlaubt, die außerhalb jedes nationalen oder internationalen Gesetzes operieren. Dass diese u.a. in den Gefängnissen von Guantanamo und Abu Ghraib eingesetzt wurden und werden, ist allseits bekannt und verstößt gegen ein rechtsstaatlich

gesichertes Menschenrecht (Ziegler 2010: 154). Dieser große Widerspruch zwischen Wort und Tat, zwischen politischen Diskursen und konkretem politischen Handeln der westlichen Industriestaaten als Nährboden für den „Hass auf den Westen“ birgt laut Ziegler großes Konfliktpotenzial innerhalb der Vereinten Nationen. Diese Widersprüche bringen die UNO an den Rand ihrer Handlungsfähigkeit, wenn beispielsweise Verhandlungen und Resolutionen von verschiedener Seite boykottiert und damit blockiert werden. Um ein Zusammenführen antagonistischer Visionen, insbesondere der kolonialen und imperialen Vergangenheit, ging es so auch der dritten UN-*World Conference Against Racism*, die im September 2001 im südafrikanischen Durban stattfand. Hier präsentierten Vertreter aus Zivilgesellschaft und Regierung mehrerer Länder des Südens die Forderung, den transatlantischen Sklavenhandel und die Sklaverei im Zeitalter des europäischen Kolonialismus, gemäß des bereits in Frankreich im Mai 2001 verabschiedeten „Loi Taubira“, als Verbrechen gegen die Menschlichkeit anzuerkennen und Reparationszahlungen an die Nachkommen der Opfer bzw. in konkreten Fällen auch an einzelne Staaten zu leisten¹⁵, was alle ehemaligen Kolonialmächte und heutigen EU-Staaten ablehnten (Ziegler 2010: 94). In den Diskussionen im Rahmen der Konferenz, geprägt von scharfen Auseinandersetzungen und Eklats, die sich insbesondere auch an der Bewertung der israelischen Siedlungspolitik entflamnten, zeigte sich die Unmöglichkeit, die verschiedenen Positionen der UN-Mitgliedsstaaten in einen echten Dialog zu bringen, der rassistische Ausbeutung und Unterdrückung auch gegen die polit-ökonomischen Interessen der einzelnen Länder anerkennt. In dieser Kontinuität, die Verantwortung für Kolonialverbrechen nicht vollumfänglich anzuerkennen, steht auch der „Discours de Dakar“ Nicolas Sarkozys, den der damalige französische Staatspräsident auf seiner ersten Afrika-Reise am 26. Juli 2007 an der *Université Cheikh Anta Diop* in Dakar vortrug. In dieser von Henri Guiano verfassten Rede spiegelt sich der ahistorische, eurozentristische, chauvinistische und paternalistische Blick des Kolonisators auf den afrikanischen Kontinent, der zwar einige „Fehler“ der Kolonisierung einräumt, jedoch vor allem ihre universellen, zivilisatorischen Werte als Bereicherung und Zugang Afrikas zur Weltgeschichte hervorhebt:

„Jeunes d'Afrique, vous êtes les héritiers des plus vieilles traditions africaines et vous êtes les héritiers de tout ce que l'Occident a déposé dans le cœur et dans l'âme de l'Afrique. [...] je suis venu vous dire que la part d'Europe qui est en vous est le fruit d'un grand péché d'orgueil de l'Occident mais que cette part d'Europe en vous n'est pas indigne. Car elle est l'appel de la liberté, de l'émancipation et de la justice et de l'égalité entre les femmes et les hommes. Car elle est l'appel à la raison et à la conscience universelles. [...]

¹⁵ So forderte etwa die Republik Haiti von Frankreich die Rückzahlung von 150 Millionen *francs-or*, welche sie aufgrund ihres Widerstandes gegen die Wiedereinführung der Sklaverei durch Napoleon Bonaparte als Entschädigung der ehemaligen Sklavenhalter bis 1883 in jährlichen Raten an den französischen Staat zahlen musste (Ziegler 2010: 95).

Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles. Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine, ni pour l'idée de progrès. [...] Jamais l'homme ne s'élance vers l'avenir. Jamais il ne lui vient à l'idée de sortir de la répétition pour s'inventer un destin. Le problème de l'Afrique et permettez à un ami de l'Afrique de le dire, il est là. Le défi de l'Afrique, c'est d'entrer davantage dans l'histoire. [...]

Les civilisations sont grandes à la mesure de leur participation au grand métissage de l'esprit humain. La faiblesse de l'Afrique qui a connu sur son sol tant de civilisations brillantes, ce fut longtemps de ne pas participer assez à ce grand métissage. Elle a payé cher, l'Afrique, ce désengagement du monde qui l'a rendue si vulnérable. [...] La civilisation musulmane, la chrétienté, la colonisation, au-delà des crimes et des fautes qui furent commises en leur nom et qui ne sont pas excusables, ont ouvert les cœurs et les mentalités africaines à l'universel et à l'histoire. [...]

Voulez-vous qu'il n'y ait plus de famine sur la terre africaine ? Voulez-vous que, sur la terre africaine, il n'y ait plus jamais un seul enfant qui meure de faim ? [...] Vous voulez la paix sur le continent africain ? Vous voulez la sécurité collective ? [...] Vous voulez mettre fin au cycle infernal de la vengeance et de la haine ? C'est à vous, mes amis africains, de le décider. Et si vous le décidez, la France sera à vos côtés, comme une amie indéfectible, mais la France ne peut pas vouloir à la place de la jeunesse d'Afrique." (Sarkozy zit. n. Ba Konaré 2009: 346)

Diese letzten Worten klingen zynisch, angesichts der von Ziegler dargelegten, neokolonialen Ausbeutungsverhältnisse, welche die westlichen Staaten etablierten und stetig ausbauen und welche die Befriedigung der hier von Sarkozy erwähnten Grundbedürfnisse verunmöglichen. Es ist dieser koloniale Blick, die eurozentristische Interpretation von Geschichte und die westliche Arroganz, die Ziegler und viele andere kritisieren¹⁶ und die sich auch in den asymmetrischen Dichotomien westlicher Entwicklungsdiskurse spiegelt.¹⁷ In diesem Zusammenhang ist zum Beispiel der Artikel „La fabrique des héros en Afrique subsaharienne“ von Mamadou Diawara von Interesse. In diesem zeigt er auf, welche anderen Deutungen afrikanischer Geschichte existieren und durch die Rezitationen der *griots* weitergeschrieben werden. Indem sie die mündlich überlieferte Sicht auf Welt in den öffentlichen

¹⁶ Dies u.a. im Jahr 2008 von Adame Ba Konaré herausgegebenen Sammelband: *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*, in dem namhafte Wissenschaftler und Forscherinnen Sarkozys Thesen widerlegen, die rassistischen und eurozentristischen Mechanismen seiner Rede analysieren und einen Einblick in die breite Forschungslandschaft zur reichen Geschichte des afrikanischen Kontinents geben (Ba Konaré 2008).

¹⁷ So arbeitet beispielsweise Philipp Lepenies heraus, dass die Dichotomie „developed – underdeveloped“ gegenwärtiger Entwicklungsstrategien ihre Wurzeln in historischen Gegenüberstellungen von „civilized – uncivilized“, „Christians“ – „pagans“ und „Helens – barbarians“ hat (Lepenies 2008).

Raum tragen, widersetzen sie sich dem eurozentristischen Blick und werden selbst zu den von ihnen rezierten *héros* der lokalen Geschichtsschreibung (Diawara 2014). Das Bild, das Sarkozy von der Kolonialgeschichte als verbindendem Element zwischen Europa und Afrika zeichnet, unterschlägt die Widersprüche in den Ausbeutungsverhältnissen. Sein Versuch, die gemeinsame Geschichte zu homogenisieren, widerspricht den ungleichen Zugängen zu Bildung, Gesundheit, Naturschutz, Nutzung der Ressourcen und ökonomischer Partizipation. Dies wird besonders deutlich im ungleichen Zugang zu Mobilität durch das Schengen-Abkommen und die hiermit verknüpften Visabestimmungen für Menschen mit außereuropäischem Pass.¹⁸ Dabei weist Achille Mbembe auf den Widerspruch hin, zwischen der u.a. von Sarkozy romantisierten „gemeinsamen Vergangenheit“ Frankreichs und der ehemaligen Kolonialgebiete, und den realen, ideellen und physischen Grenzen, u.a. in Bezug auf Mobilität. Er schreibt dazu: „[...] avoir un passé en commun ne signifie pas nécessairement l’avoir en partage“ (Mbembe 2013: 6).

Angesichts der hier skizzierten globalen ökonomischen Ausbeutungs- und Unterdrückungszusammenhänge, die zu so ungleichen Lebensbedingungen auf unserem Planeten führen, stellt sich die Frage nach der Gestaltung eines würdevollen Lebens für alle Menschen auf der Erde, nach dem „horizon de notre histoire“ (Ziegler 2010: 151). Die von mir ausgewählten Künstlerinnen und Künstler versuchen, jeder und jede auf seine und ihre Weise, in ihren künstlerischen Produktionen, Antworten auf diese Frage zu geben. Dabei spiegeln sich ihre Reflexionen in verschiedenen geisteswissenschaftlichen, und damit immer auch philosophischen Diskursen, die als Basis die Suche nach diesem gemeinsamen Horizont für sich in Anspruch nehmen. Sie werden ab den 1950er Jahren in neuer Qualität in den ehemaligen Kolonien geführt. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels skizziere ich die Arbeiten einiger maßgebender Autoren, die sich diesem „horizon commun“ verpflichtet fühlen. Wegweisend sind für mich in diesem Zusammenhang – insbesondere für den kultur-historischen Kontext des frankophonen Afrikas: Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon und Edward Said, Stéphane Hessel und Edgard Morin, Souleymane Bachir Diagne und Jean-Loup Amselle, Mamadou Diouf, Édouard Glissant und Mohammed Turki. Diese und andere Autoren vereint die Auseinandersetzung mit der Würde des Menschen, welche auch die Lebens- und Schaffensprozesse der von mir ausgewählten Künstlerinnen und Künstler durchdringt.

¹⁸ Siehe hierzu den „Henley Passport Index“, der jährlich ein Ranking veröffentlicht, welches die Mobilitätsmöglichkeiten in 277 Destinationen für Staatsangehörige von 199 Ländern einstuft, je nach den geltenden Einreise- und Visabestimmungen. Während der deutsche Pass hier 2022 den zweiten Platz belegt, finden sich die westafrikanischen Länder fast ausnahmslos im letzten Viertel des Rankings wieder. Für eine komplette Auflistung siehe Henley & Partner 2022.

So wirken die folgenden Analysekategorien *humanisme émancipateur, enracinement et ouverture, réinventer l'avenir* in den philosophischen und wissenschaftlichen Diskursen in Afrika und Europa und gleichzeitig wirken sie in den philosophischen Reflexionen und künstlerischen Produktionen der Künstlerinnen und Künstler. Ich habe mein Interviewmaterial diesen verschiedenen Themensträngen zugeordnet. Sie sind inhaltlich sehr eng miteinander verwoben, weisen Verbindungen und Zusammenhänge, wie auch Widersprüche auf, und werden im Folgenden vorgestellt.

2.1 Humanisme émancipateur

Edgar Morin, 100 Jahre alt, heiratete 2012 nach dem Tod seiner Ehefrau die vierzig Jahre jüngere marokkanische Soziologin Sabah Abouessalam. Was für ein Leben! Er ist einer der bedeutendsten Philosophen Frankreichs und bekam im Jahr 2021, als ich in Paris lebte, große mediale Aufmerksamkeit. Schon als junger Mann engagiert er sich in der internationalen Solidaritätsbewegung mit dem antifaschistischen Kampf der Republikaner im spanischen Bürgerkrieg. Mit 21 Jahren schließt er sich der *Résistance* der kommunistischen Partei an und ersetzt seinen jüdischen Nachnamen *Nahoum* durch das Pseudonym *Morin*. Die drohende Gefahr des Krieges und die Erlebnisse unter deutscher Besatzung legen den Grundstein seines humanistischen Engagements:

„Ma culture humaniste m’a dès l’adolescence rendu soucieux du destin de l’humanité. Quand Philippe Dechartre, l’un des chefs du mouvement de la Résistance auquel j’avais adhéré, m’a demandé ce qui avait motivé mon entrée dans la lutte clandestine, je lui ai répondu que c’était non seulement pour libérer la France, mais pour participer à la lutte de toute humanité pour son émancipation (...).“ (Morin 2021: 17)

Das Erleben einer Welt, die durch Faschismus und Krieg aus den Fugen gerät, weckt in ihm den Wunsch, die komplexen Zusammenhänge zwischen Mensch und Gesellschaft näher zu verstehen. So studiert er nach dem Krieg Hegel und Marx, widersetzte sich der Parteilinie der PCF und wird 1951 aus der Partei ausgeschlossen. In seinem Schaffen als interdisziplinärer Wissenschaftler zwischen Soziologie, Psychologie, Biologie, Anthropologie, Philosophie, u.a. setzt er sich im Wesentlichen mit der dialektischen Methode für Erkenntnis gesellschaftlicher Prozesse auseinander. Er beschäftigt sich Zeit seines Lebens mit der Analyse der Widersprüche gesellschaftlicher Realität zwischen *Sein* und *Bewusstsein*, die wechselseitig, dialektisch miteinander verwoben sind und somit immer im Dialog miteinander stehen und die er in *La pensée complexe* ausarbeitet: „Le principe dialogique nous permet de maintenir la dualité au sein de l’unité. Il associe deux termes à la fois complémentaires et antagonistes“ (Morin 2005: 99). Dieses Verständnis von Dialektik führt er hier weiter aus:

„[...] il ne faut cesser de concevoir un en deux, deux en un : c'est pourquoi j'ai dit unidualité et introduit l'idée d'une dialogique, logique en deux, double logique en une, dont les deux termes sont à la fois irréductibles l'un à l'autre et inséparables l'un de l'autre.“ (Morin 1980: 130)

So ist für Edgar Morin Erkenntnis unmittelbar mit der Frage nach der *Methode für Erkenntnisprozesse* verbunden und nicht von ihr zu trennen. Es gilt für ihn das Prinzip des Dialogs zwischen Philosophie und interdisziplinärer wissenschaftlicher Erkenntnis:

„Le but de la recherche de méthode n'est pas de trouver un principe unitaire de toute connaissance, mais d'indiquer les émergences d'une pensée complexe, qui ne se réduit ni à la science, ni à la philosophie, mais qui permet leur intercommunication en opérant des boucles dialogiques.“ (Morin 1982, zit. n. Distler 2021: 112)

Zentral ist für ihn ein zutiefst humanistisches und emanzipatorisches Menschen- und Weltbild, das er unermüdlich, sowohl in seinen zahlreichen akademischen Arbeiten und Veröffentlichungen als auch in seinem zivilgesellschaftlichem Engagement vertritt.¹⁹ Hier sehe ich Parallelen zur Haltung Stéphane Hessels (1917 - 2013). Sohn deutscher Juden, die in den 1920er Jahren mit ihm nach Paris emigrierten, schließt er sich 1941 der *France libre* de Gaulles an. 1944 gerät er in deutsche Gefangenschaft und wird in das Konzentrationslager Buchenwald gebracht, das er nur knapp überlebt. „Cette vie restituée, il fallait l'engager“, schreibt er in seinen Memoiren *Danse avec le siècle* (Hessel 1997: 99). Er wird Diplomat und wirkt in den neugegründeten Vereinten Nationen in der Kommission zur Ausarbeitung der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* mit, die am 10. Dezember 1948 in Paris verkündet wird. Hessels humanistisches Engagement für Frieden und Menschenrechte führt er zeitlebens sowohl in seinen diplomatischen Funktionen als auch in seinen essayistischen Publikationen fort. Weltweit bekannt wurde so seine Streitschrift *Indignez-vous !* (Hessel 2010), in der er für eine Wiederbelebung der humanistischen Werte der *Résistance* plädiert.²⁰

Die beiden großen Denker des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts eint ihre Ablehnung jeder Form von totalitärer Herrschaft, Verfolgung und Unterdrückung, was nicht zuletzt auch in ihrer entschiedenen Kritik an der völkerrechtswidrigen israelischen Siedlungspolitik deutlich wird (siehe u.a. Hessel 2010 und Morin 2021). Gerade durch das Bewusstsein um der langen Geschichte von

¹⁹ So ist er Ehrenmitglied verschiedener internationaler Organisationen, wie des *Club of Budapest* oder des *Collegium international éthique, politique et scientifique*, Inhaber zahlreiche Ehrenprofessuren (insbesondere in Lateinamerika) und legt in Vorträgen, Fernseh- und Radiosendungen regelmäßig seine politischen philosophischen Perspektiven auf die Welt dar.

²⁰ Dafür bezieht er sich z. T. auf den 2004 von ihm und weiteren Veteranen der *Résistance* veröffentlichten „Appel aux jeunes générations“ anlässlich des 60. Jahrestages des *Conseil national de la Résistance* (L'Humanité 2008).

Verfolgung und Auslöschung jüdischen Lebens, seines eigenen jüdischen Erbes, entwickelte Edgar Morin ein Gefühl der Solidarität mit allen Unterdrückten und Entrechteten. So schreibt er rückblickend:

„Conscience d’être issu d’un peuple maudit durant un millénaire, entretenu par la virulence de l’antisémitisme des années 1930-1940, fortifia en moi la compassion pour tous les maudits, vaincus, asservis, colonisés. *Mais j’ai toujours voulu me situer au niveau universaliste de l’humanisme.*“ (Morin 2021 : 86, meine Hervorhebung)

Der Anspruch auf Universalität dieser humanistischen Werte, die sich in den in Europa proklamierten allgemeinen Menschenrechten spiegeln, ist in den letzten Jahren von Vertretern der *Postcolonial Studies*, u.a. hinsichtlich ihrer Um- und Durchsetzung, kritisch hinterfragt worden.²¹ Einige Stimmen, die in dieser Debatte dem vermeintlichen „Ende des Universalismus“ (Messling/Hofmann 2021) eigene Universalismus-Konzeptionen entgegensetzen, seien im Folgenden vorgestellt.

In ihrem gemeinsamen Buch *En quête d’Afrique* (Bachir Diagne/Amselle 2018) unterhalten sich der Mathematiker und Philosoph Souleymane Bachir Diagne (geb. 1955) und der Ethnologe Jean-Loup Amselle (geb. 1942) u.a. über ihre Perspektiven auf Universalismus und Dekolonisierung und über die Bedeutung kultureller Identität und autochthoner Sprachen sowie religiöser und philosophischer Traditionen auf dem afrikanischen Kontinent. Dabei geht es in ihren Auseinandersetzungen keineswegs darum, die Gültigkeit universeller humanistischer Prinzipien (*la croyance en l’universel*) in Frage zu stellen, vielmehr kritisieren sie die historischen und gegenwärtigen Formen der „Durchsetzung“ derselben außerhalb Europas (*universalisme eurocentriste*). So konstatieren sie eine enge Verstrickung des europäischen *récit universaliste* mit der territorialen Expansion Europas und seiner politischen, ökonomischen und sozialen Hegemonie in den Kolonien. In dieser universalistischen Erzählung wurde die europäische Wissenschaftstradition sowie Gesellschaftsentwicklung (u.a. technischer Fortschritt und Rationalismus, Laizismus und Menschenrechte) als „trajectoire unique“ proklamiert und zur Norm erhoben, der sich die kolonisierten *Anderen*, charakterisiert durch ihren Mangel an Rationalität, Zivilisiertheit und Humanität, unterwerfen mussten (Bachir Diagne 2018a: 69). Der senegalesische Historiker Mamadou Diouf beschreibt in diesem Zusammenhang, die Ein- und Ausgrenzungsmechanismen des europäischen Diskurses, in deren Widersprüchen die Kolonisierten gefangen sind:

²¹ Siehe aktuell bspw. Dhawan/Castro Varela 2020, Messling/Hofmann 2021 oder das Dossier „Le partage de l’universel“ der Zeitschrift *Esprit* (2020).

„L’universalisme dans l’espace colonial, enferme les peuples dans une dialectique de l’inclusion et/ou de la mise à l’écart, à partir d’une grammaire qui les configure et les défigure pour les réinventer, dans le même mouvement. Le seul choix qui leur est laissé est la dérobaie, la reformulation/subversion ou la totale soumission. Cette contradiction entre l’universalisme de la mission civilisatrice et les pratiques coloniales a été mise en évidence et largement exploitée par le sujet colonial. [...] Le regard ironique [...] [que] porte [Bernard Dadié] sur les pratiques coloniales identifie minutieusement les barrières érigées pour maintenir les colonisés hors du territoire de l’universel, malgré les proclamations civilisatrices.“ (Diouf 2017: 35)

Kritisch sieht Jean-Loup Amselle so auch gegenwärtige Unternehmungen z. B. die Arbeit westlicher NGOs, die in Fortsetzung dieser kolonialen Deutungshoheit des Universalismus außereuropäischen Gesellschaften westlich-freiheitliche Werte unilateral auferlegen (Amselle 2018: 43). Gleichzeitig warnt er jedoch auch vor den Gefahren eines radikalen Kulturrelativismus, der sich auf die jeweilige Spezifität einzelner, letztlich kolonial konstruierter, lokaler Identitäten, wie „Ethnien“ oder „Kulturen“ beruft und dabei die seit jeher existierenden historischen Interaktionen und Verflechtungen (*branchements*) zwischen Gesellschaften und Individuen ausblendet (Amselle 2018: 55). Seinen Vorschlag eines „universalisme matriciel“ versteht er so zu einem als eine Konzeption, die diesen historischen Beziehungen Rechnung trägt. Zum anderen möchte er damit die Perspektive auf Prinzipien und Phänomene richten, die mehreren Gesellschaften gemein sind (Amselle 2018: 58). So bestärkt er (anthropologische) Forschungen, die von diesen Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten, und nicht von grundsätzlichen Differenzen, ausgehen – beispielsweise die Suche nach universellen Erscheinungsbildern des Kapitalismus auf den verschiedenen Kontinenten (Amselle 2018: 44).

Auch der Philosoph, Soziologe und Islamwissenschaftler Mohamed Turki (geb. 1945) beschäftigt sich in seinem Buch *Humanismus und Interkulturalität* (Turki 2010) mit den Möglichkeiten einer „Universalisierung des Humanismus“, hin zu einer globalen und interkulturellen Konzeption desselben (Turki 2010: 152). Um den viel kritisierten engen eurozentristischen Charakter des europäischen Humanismus – sowohl seiner Definition als auch der Form seiner „Verbreitung“ – zu sprengen, plädiert er, in Anlehnung an Edward Saids Ideen aus *Humanism and Democratic Criticism* (Said 2004), für den Einbezug außereuropäischer humanistisch geprägter Philosophien. So nennt er als Beispiel die lange Tradition der arabisch-islamischen Philosophie, in der bereits ab dem 10. Jahrhundert, dem *goldenen Zeitalter* des Islam, „eine breite Diskussion zur Stellung des Menschen im Kosmos und seiner Rolle im gesellschaftlichen und politischen Feld [entstand]“, die nicht selten synkretistische Synthesen, z.B. zwischen aristotelischer Ethik und den Prinzipien dialektischer Erkenntnisweise mit islamischer Mystik, einging (Turki 2010: 10). Dabei bewegten sich die Philosophien in folgenden Tätigkeitsfeldern: der Rationalisierung religiöser Diskurse, der Auseinandersetzung mit griechischer Philosophie und Wissenschaft sowie persischer und indischer Weisheit, der Betrachtung ethisch-politischer Probleme

und ihrer möglichen Lösungen, der Förderung der wissenschaftlichen Neugierde und der Schärfung eines kritischen Geistes sowie der Entfaltung der ästhetischen Werte und des Geschmacks und der allgemeinen Anregung der Fantasie (Turki 2010: 82). Neben dem Einbezug dieser außereuropäischen humanistischen Philosophien geht es auch im Vorschlag Turkis und Saids darum, Bewusstsein zu schaffen für die „Vielfalt der Welten und [die] komplexen Beziehungen, die zwischen den Traditionen bestehen“ (Said zit. nach Turki 2010: 147).²² Dieses Erkenntnisinteresse spiegelt sich auch in den Reflexionen des bedeutenden Philosophen und Schriftstellers *martiniquais* Édouard Glissant (1928 - 2011). In seinem umfassenden philosophischen und literarischen Œuvre entwickelte er u.a. die Konzepte *Tout-Monde* und *Poétique de la relation* als das Verständnis einer Welt, die nur in ihren Interdependenzen und Verflechtungen, ihren *rhizomatischen* Beziehungen denkbar ist:

„J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu sans plonger à l'imaginaire de cette totalité [...].“
(Glissant 1997: 176)

Souleymane Bachir Diagne sieht den Ausgangspunkt für die Bestrebungen der Dekolonisierung und gleichzeitigen Interkulturalisierung des humanistischen und universalistischen Diskurses in der Bandung-Konferenz, auf der 1955 Vertreter aus den kolonisierten bzw. ehemals kolonisierten Gebieten der Erde erstmals ohne die imperialen Mächte zusammenkamen und die Arbeit an einem kosmopolitischen „universel vraiment universel“ begannen (Immanuel Wallerstein zit. nach Bachir Diagne 2014: 17). In diesen Zusammenhang stellt Bachir Diagne auch den Brief des Schriftstellers und Politikers Aimé Césaires an Maurice Thorez, seinerzeit Generalsekretär der *Parti Communiste Français* (PCF), aus dem Jahr 1956. In diesem teilt Césaire seinen Parteiaustritt mit, da er sich im „universalisme décharné“ der PCF nicht wiederfinde. Die Vision des universellen Klassenkampfes als einzigem Weg zur Emanzipation der Völker würde den Realitäten in den Kolonien nicht gerecht und verstelle den Blick auf Rassismus als weiterer Form erlebter Unterdrückung. Dabei kritisiert er hauptsächlich den paternalistischen Universalismus, mit dem die Partei die spezifische Unterdrückungserfahrung der Kolonisierten als „Nebenwidersprüche“ bzw. „Kulturrelativismus“ abtut (Bachir Diagne 2018a: 84).²³

²² Einen sehr guten Überblick über die Verflechtungen des philosophischen Denkens über Regionen und Kontinente, Sprach- und Kulturräume hinweg gibt die Publikation *Philosophie-Atlas: Orte und Wege des Denkens* (Holenstein 2004), der Kartographie mit Philosophiegeschichte verbindet.

²³ Diese von Césaire kritisierte Haltung spiegelt sich auch in den rassistischen Ressentiments innerhalb der damals klar politisch links orientierten französischen Arbeiterschaft und der *classes populaires*, die der Soziologe Didier Eribon in seinem Buch *Retour à Reims* beschreibt, mit ihren weitreichenden Folgen für die aktuelle politische Lage in Frankreich (Eribon 2009).

Und so erkennt auch Mamadou Diouf in Césaires Parteiaustritt „le geste d’affirmer la réalité d’un particulier dont le destin n’est pas de se fondre dans l’universel, mais de *s’y retrouver*“ (Diouf 2017: 37, meine Hervorhebung). Bachir Diagne plädiert so in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty dafür, dem auferlegten „universalisme de surplomb“ einen „universalisme latéral“ entgegenzustellen, in den die ethnologische Erfahrung des gegenseitigen Infragestellens von Selbst und Gegenüber einfließt. Er zitiert Merleau-Ponty:

„[...] l’appareil de notre être social peut être défait et refait par le voyage, comme nous pouvons apprendre à parler d’autres langues. Il y a là une seconde voie vers l’universel : non plus l’universel de surplomb d’une méthode strictement objective, mais comme un universel latéral dont nous faisons l’acquisition par l’expérience ethnologique, incessante mise à l’épreuve de soi par l’autre et de l’autre par soi. Il s’agit de construire un système de référence général où puissent trouver place le point de vue de l’indigène, le point de vue du civilisé, et les erreurs de l’un sur l’autre, de constituer une expérience élargie qui devienne en principe accessible à des hommes d’un autre pays et d’un autre temps.“ (Merleau-Ponty 1960: 150)

Um diese Idee eines horizontalen Universalismus zu konkretisieren, stellt Bachir Diagne das Konzept eines „universalisme de la traduction“ vor. Ein Universalismus, der sich in der Bewegung der Übersetzung von Sprachen und Weltanschauungen realisiert, die dadurch in eine enge Beziehung zueinander treten (Bachir Diagne 2018a: 76). Dabei stellt er als Prämisse die Gleichwertigkeit aller Sprachen und Kulturen der Welt, deren Unterschiedlichkeit sich im Prozess der Übersetzung nicht etwa auflöse. Vielmehr entstünde gerade auf Grundlage von Unverständnis oder Unübersetzbarkeit eine ernsthafte Auseinandersetzung, die Merleau-Ponty als „l’incessante mise à l’épreuve de soi par l’autre et de l’autre par soi“ beschreibt (Bachir Diagne 2018a: 77). Dabei erinnert Bachir Diagne mit Etienne Balibar daran, dass die Übersetzung als Aushandlungsprozess zwischen Sprachen und Kulturen keineswegs auf der Idee homogener, in sich geschlossener Einheiten beruht, diese waren schon immer miteinander verflochten und sehr heterogene Gebilde. So fänden Übersetzungsprozesse nicht nur *interkulturell*, sondern auch *intrakulturell*, zwischen verschiedenen Sprachregistern oder Subsprachen statt (Bachir Diagne 2014: 19). Diese Auseinandersetzung mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden, mit dem Übertragbaren und dem Unübersetzbaren ist für Bachir Diagne gleichzeitig Weg und Ziel eines neuen Universalismus: „l’universel comme chantier et comme horizon“ (Bachir Diagne 2018: 75).

Trotz mancher Uneinigkeit stimmen Jean-Loup Amselle und Souleymane Bachir Diagne besonders in einem Punkt überein: der prinzipiellen Möglichkeit und fundamentalen Notwendigkeit der *Übersetzung menschlicher Erfahrung* über jedwede Grenze von Identitätszuschreibungen und Zugehörigkeitskonstruktionen hinweg. Dass gerade der Kunst und der Vorstellungskraft als Sprache

der Übersetzung dieser – zum Teil als unübertragbar deklarierten²⁴ – Erfahrungen eine bedeutende Rolle zukommt, beschreibt Souleymane Bachir Diagne treffend:

„Que nous puissions faire l’expérience de l’humanité *au-delà de notre « tribu »*, c’est ce que manifeste l’universel de l’imagination créatrice qui est à l’œuvre dans l’art. Que l’artiste, que l’écrivain puisse se mettre dans la peau de celui ou celle que ne lui ressemble pas, qui n’est pas son proche, mais son prochain, c’est ce que nous découvrons dans les œuvres réussies.“ (Bachir Diagne 2018b : 108, meine Hervorhebung)

Eine Position, die auch der togolesische Schriftsteller Sami Tchack (geb. 1960) vertritt, wenn er über Literatur als Mittel spricht, universelle Resonanzräume für Empathie und Emotion zu erschaffen:

„[...] ce qui se joue à l’intérieur d’un individu, quels que soient son âge, sa condition sociale, son sexe, le lieu où il vit, peut m’être étranger, éloigné, assez extérieur, mais il n’est pas un questionnement essentiel qu’un humain puisse se poser qui ne touche pas aussi, forcément, à mon humanité. Je n’ai pas à m’identifier nécessairement à un personnage, mais à trouver en lui l’écho le plus intime de l’humanité qu’il partage avec tous les humains.“ (Tchack 2017: 347)

Diese Zitate machen deutlich, dass es keine künstlerische Praxis, keine Œuvres jenseits von philosophischen Grundannahmen geben kann und wie sehr jede künstlerisch-schöpferische Tätigkeit mit Philosophie, und den ihr entsprechenden Menschen- und Weltbildern verknüpft ist, aus denen sie jeweils entspringt. Allen hier aufgeführten Denkern ist gemein, dass sie in ihrer philosophischen oder künstlerischen Konzeption des Universellen, existenzielle Fragen nach dem Verhältnis von Mensch, Natur und Kosmos stellen. So schreibt Edgar Morin:

„L’humanisme ne saurait plus être porteur de l’orgueilleuse volonté de dominer l’Univers. Il devient essentiellement celui de la solidarité entre humains, laquelle implique une relation ombilicale avec la nature et le cosmos“ (Morin 1999: 111)

²⁴ Hier beziehen sich die beiden Autoren auf die kontroversen Debatten um das Gemälde *Open Casket* der US-amerikanischen Malerin Dana Schutz sowie um die theatrale Ausstellung *Exhibit B* des südafrikanischen Künstlers Brett Bailey. Beiden weißen Künstlern wurde von ihren Kritikern (in unterschiedlichen Kontexten) jeweils das Recht abgesprochen, das Leiden schwarzer Menschen in ihren Werken darzustellen (siehe Bachir Diagne 2018b und Amselle 2018b). Hier stellt sich die Frage nach der philosophischen Grundhaltung und dem jeweiligen Menschen- und Weltbild der Künstler, das genauer betrachtet werden müsste, um nicht in die Fallen der Identitätsdebatte zu tappen. M.E. geht es nicht darum, ob „weiße Künstler“ schwarze Menschen abbilden dürfen, sondern um die Frage des „Wie?“: Erhalten die Menschen ihre Stimme, ihre Geschichte, ihre Würde zurück, wie dies z.B. der weiße südafrikanische Künstler William Kentridge in seinen Werken bewusst kreiert. Seine Eltern waren die Rechtsanwälte Nelson Mandelas, er wuchs mit emanzipatorisch-humanistischen Werten auf.

und kritisiert damit gleichzeitig die kapitalistische Produktionsweise mit ihren spezifischen Ausbeutungsverhältnissen. Eine Vision, die sich auch in der poetischen Philosophie Aimé Césaires spiegelt. Er schreibt: „En nous, l’homme de tous les temps, en nous tous les hommes. En nous, l’animal, le végétal, le minéral. L’homme n’est pas seulement l’homme. Il est univers“ (Césaire 1945: 162). Gleichzeitig wird die Bedeutung der *Poesie* für emanzipatorische Weltbilder und ein universelles *Mensch Sein* deutlich, die genau wie für Césaire, auch für Morin und Hessel eine Lebensnotwendigkeit darstellt. Die drei Männer spiegeln und ergänzen sich in ihren Deutungen der Poesie für das Leben und natürlich ist auch die Frage der Liebe in diesem Zusammenhang existenziell:

„L’amour fait partie de la poésie de la vie. La poésie fait partie de l’amour de la vie. Amour et poésie s’engendrent l’un l’autre et peuvent s’identifier l’un à l’autre. Si l’amour est l’union suprême de la sagesse et de la folie, il nous faut assumer l’amour. Si la poésie transcende sagesse et folie, il nous faut aspirer à vivre l’état poétique, et éviter que la prose n’engloutisse nos vies, qui sont nécessairement tissées de prose et de poésie.“ (Morin 1997: 10)

So spricht auch Hessel in seinem Buch *Ô ma mémoire. La poésie, ma nécessité*, in dem er alle Gedichte, die ihn im Laufe seines langen Lebens begleiteten, vorstellt und kommentiert, vom „gout de la poésie“ als „fond de ma confiance en moi“ (Hessel 2006: 9). Hier wird der Sinn des Lebens, neben der Befriedigung der Grundbedürfnisse, mit der Würde des Menschen verbunden, deren *nécessité* im Atem der Poesie liegt, die nach Césaire wie *der Mensch* gerettet werden muss:

„Comme l’homme a besoin d’oxygène pour survivre, il a besoin d’art et de poésie. Il sait, en effet, au contraire de la pensée conceptuelle, au contraire de l’idéologie, que l’art et la poésie rétablissent la dialectique de l’homme et du monde. Par l’art, le monde réifié redevient le monde humain, le monde des réalités vivantes, le monde de la communication et de la participation. D’une collection de choses, la poésie est jeunesse. Elle est cette force qui redonne au monde sa vitalité première, qui redonne à chaque chose son aura de merveilleux en la replaçant dans la totalité originelle. Si bien que sauver la poésie, sauver l’art, c’est en définitive sauver l’homme moderne en personnalisant et en revitalisant la nature.“ (Césaire 2009 [1966]: 209)

In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie essentiell die Suche nach dem Besonderen und dem Allgemeinen in den kultur-historischen Verflechtungen der Kolonialgeschichte und die Veränderung des Blickwinkels ist.

2.2 Enracinement et ouverture

Der gemeinsame Ausgangspunkt für dieses philosophische Ringen um eine Veränderung in der Perspektive auf afrikanische Kultur und Geschichte, verbindet Léopold Sédar Senghor und Aimé

Césaire. Trotz aller Unterschiede und Dispute beschäftigten sie sich zeitlebens mit der Frage, was denn die Identität sei, nach der die *Négritude* sucht:

*Je pense à une identité non archaïsante dévoreuse de soi-même,
mais dévorante du monde (...).*

Aimé Césaire, 1987
Discours sur la Négritude, 2004, S. 90

Eine der bekanntesten und kontrovers diskutiertesten Figuren des 20. Jahrhunderts im Kampf um die Anerkennung außereuropäischen zivilisatorischen Reichtums, ist Léopold Sédar Senghor, geboren 1906 auf dem Gebiet des heutigen Senegals, damals Teil der *Afrique Occidentale Française*. Schon als Junge widerspricht er den Lehrern in der Missionarsschule, nimmt deren Behauptungen nicht hin, Afrika sei eine kulturelle *Tabula rasa* und macht die afrikanische Kunst zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen über *l'africanité* (Bachir Diagne 2019: 13). In den 1930er Jahren, während seines Studiums der Literatur in Paris, ist er, neben Aimé Césaire (geb. 1913, Martinique) und Léon-Gontron Damas (geb. 1912, Französisch-Guayana), Mitbegründer und wichtiger Theoretiker der *Négritude*. Philosophisch-politisches *Leitmotiv* dieser, in Reaktion auf den kolonialen Rassismus entstandenen Bewegung ist *la sublimation de l'homme noir* – für eine Wiedererlangung der Würde. Angetrieben von dem Bedürfnis, der Kultur und Zivilisation *négro-africaine* neuen Wert zu verleihen, das Recht auf Existenz und Freiheit einzufordern und die deformierte und gestohlene Geschichte neu zu schreiben sowie eine eigene Literatur und Poesie zu präsentieren, entstehen zahlreiche poetische und essayistische Texte. Sie wurden zu Beginn in Zeitschriften veröffentlicht, wie *La Revue du Monde noir* (1931-32), *Légitime Défense* (1932), *L'Étudiant noir* (1935) oder *Tropiques* (1941-45).²⁵

In *Cahier d'un retour au pays natal* beschreibt Aimé Césaire die emotionalen Wunden von Sklaverei und Kolonialherrschaft und ruft zum Widerstand gegen diese auf (Césaire 1939). In *Discours sur le colonialisme* (Césaire 1955) deckt er die Scheinheiligkeit des kolonialen Zivilisierungsdiskurses auf: jede der zahlreichen Gewalttaten der Kolonialmacht stelle eine „régression universelle“ dar, die unweigerlich zum „ensauvagement du continent“ führe (Césaire 1955: 7). Wiederkehrender Topos vor allem in Senghors Texten ist das idyllisch und mystisch beschriebene vorkoloniale Afrika, *la beauté*

²⁵ Dabei handelt es sich bei der *Négritude* keinesfalls um eine homogene Bewegung. Vielmehr kann von einem dynamischen Netzwerk gesprochen werden, das – jenseits der drei oben genannten „Gründerväter“ – viele weitere Akteure in Europa, Afrika, der Karibik und auf dem amerikanischen Kontinent zählt und das im Laufe der Jahre die Idee der *Négritude* mit sehr unterschiedlichen Inhalten befüllt. Besonders hingewiesen sei hier auf die meist kaum erwähnten Frauen der Bewegung, wie Paulette Nardal oder Suzanne Césaire, Ehefrau Aimé Césaires. Siehe hierzu „Femmes en négritude“ von Tanella Boni (Boni 2014).

noire sowie die Sensibilität und Verbundenheit der „culture négro-africaine“ (Senghor 1979: 147), aber auch seine Erfahrungen als *tirailleurs sénégalais* im Zweiten Weltkrieg. So sind seine Gedichtbände *Chants d'ombre* (Senghor 1945) und *Hosties noires* (Senghor 1948) sowie die berühmte *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (Senghor 1948) Ausdruck der „révolte poétique“ der *Négritude*. Stark geprägt von den Schriften des Ethnologen Leo Frobenius über den zivilisatorischen Reichtum der vorkolonialen afrikanischen Völker (u.a. der *Kulturgeschichte Afrikas*, Frobenius 1933) und seiner Theorie des *Paideuma*, verschreibt sich die junge militante Bewegung der Suche nach einem „Ur-Afrika“ in den oralen Traditionen der *griots*, in den Rhythmen der Trommeln und Tänze und in den *trances* des *vaudou* (Senghor 1979: 147). Der antikoloniale Kampf der *Négritude* um Anerkennung einer „schwarzen Kultur“ ist anfangs zum Teil sehr hermetischen Charakters, stellt er doch die *culture négro-africaine* der *culture européenne* unversöhnlich gegenüber. Senghor selbst spricht in Bezug auf die frühen Jahre der *Négritude* von einem „ghetto moral“ (Senghor 1993: 107). Doch 1939 zieht er als Soldat für Frankreich in den Zweiten Weltkrieg und gerät in deutsche Kriegsgefangenschaft. Zwei Jahre verbringt er in verschiedenen *Frontstalags*, in denen hauptsächlich Soldaten der französischen Kolonialtruppen gefangen sind und erlebt, wie der Rassismus der deutschen Besatzer die Gefangenen aus den verschiedenen französischen Kolonialgebieten, je nach ethnischer Herkunft gegeneinander aufbringt und spaltet (France Info 2020). Mit Lektüren u.a. von Goethes *West-östlichem Diwan* (Goethe 1819) und griechischer Philosophie beginnt er in der Gefangenschaft, den engen philosophischen Horizont der *Négritude* kritisch zu überdenken:

„Donc nous avons commencé par revendiquer notre négritude avec passion, mais il y a eu la guerre. Il y a eu le nazisme. J'ai été prisonnier pendant deux ans et je me suis mis à relire les Grecs, et je me suis mis à méditer sur le miracle grec et j'ai fini par découvrir que le miracle grec, c'était le miracle du métissage culturel, ce sont les Grecs qui pendant plus 1000 ans ont fait les plus grands éloges des négro-africains et c'est pourquoi à la *négritude ghetto*, nous avons peu à peu substitué la *négritude enracinement, mais ouverture*.“ (INA 1976)

Es ist diese universelle Dialektik, die den Austausch zwischen Gelehrten über Kulturräume hinweg in jener Zeit auszeichnet. Die Dialektik zwischen *Verwurzelung* und *Öffnung*, zwischen der Suche nach dem eigenen *Erbe* und dem gleichzeitigen *Blick in die Welt*, zwischen dem *ici* und dem *ailleurs*, die Senghor hier beschreibt und welche der *Négritude* eine neue philosophische Ausrichtung gibt:

„La véritable culture est enracinement et déracinement. Enracinement au plus profond de la terre natale : dans son héritage spirituel. Mais déracinement : ouverture à la pluie et au soleil, aux apports féconds des civilisations étrangères.“ (Senghor 1993: 23)

Trotz – zum Teil berechtigter – Kritik an der sogenannten essentialistischen Sprache Senghors, plädiert vor allem Souleymane Bachir Diagne dafür, Senghor nicht auf dieses Etikett zu reduzieren, sondern

auch die Nuancen in seinem Diskurs wahrzunehmen und seine offene Haltung und tiefe Verbundenheit mit den *héritages multiples* der Menschheit zu erkennen:

„Une théorie des ensembles culturels fluides est bien présente chez Senghor et affleure ici ou là sous le discours en général essentialiste, permettant de nuancer son racialisme voire de dé-racialiser sa pensée. Il faut en effet prendre toute la mesure du fait qu’il est le philosophe du métissage au moins autant que de la négritude.“ (Bachir Diagne 2019 : 156)

Diese *philosophie du métissage* versteht Senghor nicht als rein biologische Prozedur, vielmehr sieht er darin die ethische Aufgabe eines jeden Menschen, sich der Verflechtungen der Menschheit bewusst zu werden und eine Haltung der Offenheit dem *Anderen* gegenüber zu entwickeln. Souleymane Bachir Diagne schreibt: „Le métis n’est pas l’effet d’une simple rencontre, un état, mais un *devenir-être* [...] c’est quelque chose qui se *cultive*.“ (Bachir Diagne 2019: 155, Hervorhebung im Original). Und:

„[Senghor] dit : « Le métissage est un devoir-être », c’est à dire que c’est un devoir éthique. [...] dire qu’il y a un travail éthique de devenir métis dans ma manière d’approcher les choses, d’embrasser le pluralisme et d’embrasser d’abord et avant tout le pluralisme qui me traverse de tout part, les *branchements* ou les *flux*, si on veut parler le langage de Deleuze, ça je crois que c’est très fortement exprimé quand Senghor dit : « Chacun doit être métis à sa façon ».“ (France Culture 2014)

Es ist jene Lesart Senghors, sein Verständnis des *métissage* und der Dialektik *enracinement et ouverture*, die mich im Rahmen dieser Arbeit interessiert. Zusammen stellen sie die Basis des vom Jesuiten Teilhard de Chardin inspirierten Konzeptes der „Civilisation de l’Universel“ dar – Senghors umfassender humanistischer Antwort auf die koloniale Unterdrückungsgeschichte. Er zeichnet damit das Bild einer zu versöhnenden „monde des solidarités“, in der sich „l’unité humaine“ in der „diversité culturelle“ realisiere (Senghor 1993).²⁶ Um diese großen philosophischen Gesten zu verwirklichen, stellt er dabei immer wieder den konkreten Menschen in seinem jeweiligen kultur-historischen Kontext ins Zentrum der Betrachtungen:

„[...] l’Universel ne saurait être universel qu’en se colorant d’humanité, en s’enracinant dans l’Homme. Non pas l’homme des catégories, situé en dehors de l’Espace-Temps, mais l’Homme

²⁶ Für Senghor stellt dabei gerade die Disziplin der Ethnologie in sich selbst einen Humanismus dar, bzw. verkörpert einen solchen, hat sie es sich doch zur Aufgabe gemacht, die Einheit der Menschheit in ihrer Unterschiedlichkeit zu erforschen. So plädiert er dafür, die Ethnologie in das „curriculum de base“ des Schulunterrichts aufzunehmen (Bachir Diagne 2019: 89).

concret, vivant, fait de chair et d'os, de pensées et de passions : l'Homme d'un continent, d'une race, sinon d'une nation, exactement situé dans l'Espace-Temps.“ (Senghor 1963: 8)

Großer Kritiker der *Négritude* ist zeitlebens eine weitere bedeutende Figur des antikolonialen und antirassistischen Kampfes des 20. Jahrhunderts: der Psychiater, Schriftsteller und Politiker Frantz Fanon. 1925 auf Martinique geboren, ist er vor allem durch seine psychologischen Analysen der Selbstentfremdung des kolonisierten schwarzen Menschen in *Peau Noire, Masques blancs* (Fanon 1952) bekannt, in der er erstmals die psychischen Auswirkungen der Rassismuserfahrungen auf den Kolonisierten darlegt, ohne diese von den ökonomischen und sozialen Realitäten der kolonialen Unterdrückung zu entkoppeln.²⁷ In den 1950er Jahren arbeitet er als Leiter der psychiatrischen Abteilung einer Klinik in Algerien und engagiert sich während des Algerienkrieges bis zu seinem Tod 1961 in der nationalen Befreiungsbewegung *Front de Libération Nationale*. Als sein Hauptwerk wird allgemein sein letztes, 1961 veröffentlichtes Buch *Les damnés de la terre* gesehen, dessen Titel aus dem ersten Satz des internationalen Arbeiterkampfliedes, *L'Internationale* stammt. Darin beschreibt Fanon eindrücklich die verschiedenen Ebenen kolonialer Gewalt, denen die Kolonisierten ausgesetzt sind sowie die Traumata und Formen der Gegengewalt, die sie hervorruft, und skizziert das Projekt einer revolutionär-kämpferischen Dritten Welt (Fanon 1961).²⁸ Obgleich er in der „racialisation de la pensée“ der *Négritude* (Fanon 2011: 594) die logische Konsequenz aus der europäischen Kolonialherrschaft sieht – „l'antithèse affective sinon logique de cette insulte que l'homme blanc [sic] faisait à l'humanité“ (Fanon 2011: 594) –, so übt er doch sehr deutliche Kritik an der poetisch-philosophischen Bewegung. Denn die Grundlage für die wahre Emanzipation der afrikanischen Völker sieht Fanon nicht etwa in der *sublimation* einer kulturellen Identität mit vagen Konturen, sondern nur im Kampf um die politische Unabhängigkeit des Kontinents gegeben, „matrice matérielle à partir de laquelle la culture devient possible“ (Fanon 2011: 610), und fordert ein konkretes und konsequentes Engagement mit den Befreiungskämpfen ein:

„Il n'y aura pas de culture noire parce qu'aucun homme politique s' imagine avoir vocation de donner naissance à des républiques noires. Le problème est de savoir la place que ces hommes ont l'intention de réserver à leur peuple, le type de relations sociales qu'ils décident d'instaurer, la

²⁷ Fanons psychologische Analysen der Selbstentfremdung greift der Soziologe und Schriftsteller Albert Memmi in seinem 1957 erschienen, heute ebenfalls zu einem „Klassiker“ der Kolonialismuskritik aufgestiegenen, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur* (Memmi 1957) aus einer soziologischen Perspektive auf.

²⁸ Der 2014 erschienene Film *Concerning Violence – Nine Scenes from the Anti-Imperialistic Self Defense* (Olsson 2014) unterlegt Fanons Text „De la violence“ aus *Les damnés de la terre* mit dokumentarischen Aufnahmen aus Kolonialzeit und anti-imperialistischen Kämpfen auf dem afrikanischen Kontinent und kleidet damit Fanons Worte in eindrucksvolle Bilder.

conception qu'il se font de l'avenir de l'humanité. C'est cela qui compte. Tout le reste est littérature et mystification. [...] La culture négro-africaine, c'est autour de la lutte des peuples qu'elle se densifie et non autour des chants, des poèmes ou du folklore; Senghor, qui est également membre de la Société africaine de culture et qui a travaillé avec nous autour de cette question de la culture africaine, n'a pas craint, lui non plus, de donner l'ordre à sa délégation d'appuyer les thèses françaises sur l'Algérie. L'adhésion à la culture négro-africaine, à l'unité culturelle de l'Afrique passe d'abord par un soutien inconditionnel à la lutte de libération des peuples. On ne peut vouloir le rayonnement de la culture africaine si l'on ne contribue pas concrètement à l'existence des conditions de cette culture, c'est-à-dire à la libération du continent.“ (Fanon 2011 : 611)

Hier bezieht sich Fanon u.a. auf Senghors viel kritisierten und teilweise als neokolonial deklarierten, engen politischen Beziehungen zur ehemaligen Kolonialmacht Frankreich, auf die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehen kann. Fest steht, dass sowohl die philosophischen Gedanken Senghors als auch sein politisches Handeln als Abgeordneter und später erster Präsident des unabhängigen Senegals von Widersprüchlichkeiten geprägt sind, die ich hier jedoch nicht skizziere, da sie in meinem Forschungskontext nicht von Bedeutung sind. Unbedingt hervorzuheben ist hingegen die unvergleichliche Kultur- und Bildungspolitik, die er in seiner Amtszeit als Präsident des Senegal (1960-80) aufbaute (s. dazu Delas 2006).

Wichtig ist mir herauszustellen, dass alle der hier vorgestellten Denker – Senghor, Césaire und Fanon – in ihrer Unterschiedlichkeit und ihren scharfen Auseinandersetzungen, mit ihren streitbaren Debatten und ihren Texten, einen historischen Perspektivwechsel eröffnet haben.²⁹ Sie haben auf unterschiedliche Weise den Blick geöffnet auf die verschiedenen Facetten der subjektiven und objektiven Erfahrung durch die Kolonisierung ihres Selbst, ihres Seins, in ihrem jeweiligen kulturhistorischen Kontext, und waren künstlerisch tätig. Hier möchte ich gerade auf das Œuvre Aimé Césaire hinweisen, der in Form von Gedichten, Theaterstücken und Essays nach einer eigenen poetischen Sprache gesucht hat. Damit einher geht das unterschiedlich ausgestaltete Streben nach universeller Befreiung aller Unterdrückten, das auf einem humanistischen Menschen- und Weltbild basiert und das ich mit einem Auszug aus seinem *Cahier d'un retour au pays natal* illustrieren möchte:

*Je serais un homme-juif
un homme-cafre*

²⁹ So wies Gayatri Chakravorty Spivak in ihrer Eröffnungsrede „Art's Task“ des wissenschaftlichen Kolloquiums der 14^{ème} Biennale de Dakar am 23. Mai 2022 die weit verbreitete Auffassung zurück, sie sei – zusammen mit Homi K. Bhabha und Edward Said – die „Begründerin der *Postcolonial Studies*“: „The inventor of the postcolonial was Senghor, was Césaire, was Fanon!“ (eigene Mitschrift).

un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

Aimé Césaire, 1983
Cahier d'un retour au pay natal, S. 20

In all diesen kontrovers geführten Diskussionen über die Wege in die Befreiung der Kolonisierten zeigt sich doch immer wieder ihr gemeinsamer Blick, von wo aus sie auf diese Prozesse schauen: Die Frage nach dem Universellen im menschlichen Sein auf allen Kontinenten, die Vision des Rechts auf Menschsein, das sich so auch in Senghors „Prière de Paix“ spiegelt, das er 1945, unter dem Eindruck des Zweiten Weltkrieges, verfasst:

O bénis ce peuple, Seigneur, qui cherche son propre visage sous le masque et a peine à le reconnaître
Qui Te cherche parmi le froid, parmi la faim qui lui ronge os et entrailles
Et la fiancée pleure sa viduité, et le jeune homme voit sa jeunesse cambriolée
Et la femme lamente oh ! l'œil absent de son mari, et la mère cherche le rêve de son enfant dans les gravats.
O bénis ce peuple qui rompt ses liens, bénis ce peuple aux abois qui fait front à la meute boulimique des puissant et des tortionnaires.
Et avec lui tous le peuples d'Europe, tous les peuples d'Asie tous les peuples d'Afrique et tous les peuples d'Amérique
Qui suent sang et souffrances. Et au milieu de ces millions de vagues, vois les têtes houleuses de mon peuple.
Et donne à leurs mains chaudes qu'elles enlacent la terre d'une ceinture de mains fraternelles.
DESSOUS L'ARC-EN-CIEL DE TA PAIX

Léopold Sédar Senghor, 1945
Aus „Prière de paix“, in *Hosties noires*, 1956, S. 152

Um zu zeigen, wie universell diese philosophischen Auseinandersetzungen sind, sich gegenseitig tragen und beeinflussen, möchte ich an dieser Stelle noch einmal auf den oben bereits erwähnten Literaturtheoretiker Edward Said (1935-2003) zurückkommen, der sich in seinen Arbeiten insbesondere mit den Mechanismen hegemonialer Wissensproduktion auseinandersetzte. Als Sohn eines wohlhabenden Geschäftsmannes in West-Jerusalem geboren und hauptsächlich in Kairo aufgewachsen, promoviert er 1963 in den USA in Literaturwissenschaft und nimmt alsbald an der Columbia University eine Professur für vergleichende Literaturwissenschaft an (Dhawan/Castro Varela 2015: 91). Bedeutendes Ereignis für Said ist der sogenannte Sechstagekrieg 1967, in dem Israel

Jerusalem, die Golanhöhen im südlichen Syrien, die Westbank in Jordanien und Teile der Sinai-Halbinsel einnimmt. Die Besetzung der palästinensischen Gebiete ist ihm Beweggrund, sich mit den imperialistischen Diskursen des Westens zu beschäftigen und herauszuarbeiten, wie diese den Islam und die arabische Welt dämonisieren (bspw. Said 1981). Zeitlebens engagierte sich Said für Gerechtigkeit im Nahen Osten, 1999 gründete er gemeinsam mit dem argentinisch-israelischen Dirigenten Daniel Barenboim das viel prämierte *West-Eastern Divan Orchestra* und er verstand seine wissenschaftliche Arbeit immer als eine politisch-aktivistische Praxis (Dhawan/Castro Varela 2015: 94). Sein berühmtestes Buch ist die 1978 veröffentlichte und 2009 ins Deutsche übertragene Studie *Orientalismus* (Said 2009), in der er mithilfe der foucaultschen Diskursanalyse herausarbeitete, wie der Westen über die Produktion eines spezifischen Orientbildes diesen diskursiv hervorbrachte und beherrschte:

„Ich behaupte nämlich, dass man den Orientalismus als Diskurs auffassen muss, um wirklich nachvollziehen zu können, mit welcher enorm systematischen Disziplin es der europäischen Kultur in nachaufklärerischer Zeit gelang, den Orient gesellschaftlich, politisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch zu vereinnahmen – ja, sogar erst zu schaffen.“ (Said 2009: 11)

Dafür untersuchte Said ein umfassendes orientalistisches „Wissensarchiv“, bestehend aus Reiseberichten, literarischen Werken, wissenschaftlichen Abhandlungen, religiösen Texten, politischen Traktaten, Zeitungsartikeln, etc. und analysiert, wie die britische und französische Orientalistik ab Ende des 19. Jahrhunderts kontinuierlich das Narrativ eines mystischen und sinnlichen Orients als exaktes Gegenbild zu einem aufgeklärten und überlegenen Okzident schuf und so die koloniale Beherrschung des Orients durch den Westen legitimierte. Damit zeigt er die Verbindungen zwischen europäischer Wissensproduktion und imperialistischer Herrschaft und das dahinterliegende eurozentristische Weltbild auf. Edward Saids Studie ist auch deshalb so bedeutend, da er mit ihr einen historischen Perspektivwechsel vornimmt – ähnlich wie vor ihm Césaire, Fanon und Senghor in ihren jeweiligen Kontexten. Es ist der „Orientale“, der hier den Blick auf den Kolonisator lenkt, seine Strategien der Herrschaftssicherung offenlegt. Dabei dekonstruiert er auch das Bild einer neutralen, über Machtinteressen erhabenen Wissenschaft und postuliert, dass jede Forschung von den sozialen Konditionen und Weltanschauungen der jeweiligen Wissenschaftler beeinflusst ist (Said 2009: 15). Saids Analysen wurden seit der Veröffentlichung der Studie kontrovers diskutiert und kritisiert. Nichtsdestotrotz avancierte *Orientalismus* zu einem kanonischen Werk, mit dem Said eine eigene akademische Richtung innerhalb der Literatur- und Kulturtheorie etablierte (Dhawan/Castro Varela 2015: 97). Als Schlüsselkonzept der postkolonialen Theorie wird *Orientalismus* mittlerweile als generischer Begriff verwendet, um zu analysieren, wie aus machtvollen Positionen heraus,

vermeintlich „fremde Kulturen“ als solche repräsentiert und damit hervorgebracht werden (Dhawan/Castro Varela 2015: 97). Als eine Art Pendant zu Saids *Orientalismus* gilt das Buch *The Invention of Africa* des 1941 geborenen, kongolesischen Philosophen und Schriftstellers Valentin-Yves Mudimbe (Mudimbe 1988).³⁰ Darin analysiert dieser die Diskurse über afrikanische Philosophie bzw. Denksysteme als koloniale „Erfindung“, die sich u.a. über die Schriften von europäischen Missionaren, Kolonialbeamten und Schriftstellern, aber auch der Wissenschaften wie Ethnologie, Philosophie oder Theologie konstituiert und in den Kontext der europäischen Kolonialherrschaft in Afrika gesetzt werden muss. Alle Versuche afrikanischer Wissenschaftler lokale, afrikanische Philosophien oder Wissenssysteme (*gnosis*) zu bestimmen, greifen nach Mudimbe notwendigerweise auf die Konzepte dieser „kolonialen Bibliothek“ zurück, können nicht unabhängig von diesem Erbe entstehen und sind demnach gemeinsame „fictions interculturelles“ (Amselle 1991: 251). So sieht Mudimbe auch in den verschiedenen antikolonialen Widerstandsbewegungen und ihren panafrikanischen Zukunftsentwürfen den Versuch, u.a. über die Aneignung westlicher marxistischer Theorie, neue politische und philosophische Horizonte für Afrika zu entwickeln, und dabei gleichsam an seiner konstanten „Erfindung“ mitzuwirken (Amselle 1991: 252).

2.3 Réinventer l'avenir

Mit dem Ende des 2. Weltkrieges und des Faschismus in Deutschland befindet sich die Weltordnung 1945 mitten in gewaltigen Umbruchprozessen, die auch die materiellen, politischen und ideologischen Grundlagen der Kolonisierung erschüttern. So rückt die Unabhängigkeit von den Kolonialmächten in den Augen von Millionen von Menschen in den europäischen Kolonialgebieten zum ersten Mal in greifbare Nähe. Die folgenden Prozesse der Dekolonisierung, zuerst in Asien und dann in Afrika, müssen dabei zum einen immer auch in den großen Kontext der Systemauseinandersetzungen zwischen Ost und West eingeordnet und zum anderen in ihrer jeweiligen Spezifität betrachtet werden. So plädiert auch der US-amerikanische Historiker Frederic Cooper für einen differenzierten Blick auf die sehr vielschichtigen Entkolonisierungsprozesse. Er spricht sich beispielsweise gegen die Sichtweise aus, die einzige Möglichkeit der antikolonialen Bewegungen und logische Konsequenz der formalen Unabhängigkeit sei die politische Organisation in Nationalstaaten gewesen (Cooper 2011: 196). Dies versperre den Blick auf die Diversität der politischen Dynamiken und ihrer enormen Möglichkeitsräume nach dem Zweiten Weltkrieg (Cooper 2011: 210). Diese sehr unterschiedlichen Umbrüche und Neuordnungen nach 1945 sind in den Kolonien und in den Metropolen eng verbunden

³⁰ Ähnliche Ansätze verfolgen Walter D. Mignolo in *The Idea of Latin America* (Mignolo 2005) und Gayatri C. Spivak in *Other Asias* (Spivak 2008) für „Lateinamerika“ und „Asien“.

mit philosophischen Diskursen und Fragen in Bezug auf konkrete Entkolonisierung und emanzipatorische Horizonte für Befreiung, die auch in Kunst und Wissenschaft aufgegriffen werden.

In meinem Forschungsprozess ist mir die Notwendigkeit bewusst geworden, die politischen und ökonomischen Prozesse der Unabhängigkeitsbewegungen zu beleuchten, um gegenwärtige Fragen der Dekolonisierung des Bewusstseins zu verstehen, die implizit in all meinen Interviews eine Rolle spielen, und diese so in einen Gesamtkontext stellen zu können. So skizziere ich im Folgenden einige der Auseinandersetzungen der antikolonialen Befreiungsbewegungen im historischen Rahmen der Nachkriegsjahrzehnte, um vor diesem Hintergrund gegenwärtige philosophische Debatten um Emanzipation einordnen zu können. Anschließend beschäftige ich mich kurz mit der Entwicklung zeitgenössischer afrikanischer Kunst, ihren Kanonisierungsprozessen seit den ethnografischen Forschungsexpeditionen sowie mit gegenwärtigen Positionen und Tendenzen, die auch die von mir interviewten Künstlerinnen und Künstler in ihren Auseinandersetzungen auf der Suche nach neuen Perspektiven beschäftigen.

„Oser inventer l’avenir“ – Die Unabhängigkeitsbewegungen³¹

Der Soziologe Saïd Bouamama macht in seinem Buch *Figures de la révolution africaine* (Bouamama 2017) drei verschiedene Phasen der Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Entkolonialisierung des afrikanischen Kontinents aus. **Eine erste** von 1945 bis 1954, geprägt von der Schaffung internationaler Organisationen wie der UNO, der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* und der Stärkung des Völkerrechts als Reaktion auf die Verbrechen des Nationalsozialismus und des Krieges. Mit diesen Versprechen des internationalen Rechts wächst in den afrikanischen Kolonien die Hoffnung auf friedliche Dekolonisierungsprozesse, nach dem Vorbild der meisten asiatischen Unabhängigkeiten nach 1945 (Bouamama 2017: 47). Das Ende des Französischen Indochinakrieges macht 1954 deutlich, dass im Falle des Widerstandes der Kolonialmächte die politische Unabhängigkeit von den Befreiungsbewegungen auch mit Waffengewalt erfolgreich errungen werden kann (Bouamama 2017: 122). So markiert das Ende dieses Krieges und der Beginn des Algerienkrieges für Bouamama die **zweite Phase**, von 1954 bis 1962, in der verschiedene antikoloniale Bewegungen in Afrika verstärkt auf bewaffneten Widerstand setzten und sich international enger miteinander vernetzen und solidarisieren. Ausgangspunkt hierfür stellen zum einen die sich bereits in den 1920er Jahren im Rahmen der Kommunistischen Internationalen organisierenden antikolonialen Initiativen dar, wie etwa die *Union Intercoloniale*, gegründet 1921, oder die Kongresse der *Ligue contre l’impérialisme et*

³¹ Zitat aus der berühmten Rede Thomas Sankaras „La liberté se conquiert par la lutte“ vor der Generalversammlung der Vereinten Nationen, Oktober 1984 (Sankara zit. n. Bouamama 2017: 271).

l'oppression coloniale 1927 in Brüssel und 1948 in Paris. Zum anderen wird dabei auch direkt an die lange Tradition der panafrikanischen Bewegung angeknüpft, die sich seit 1900 zwischen den Americas, Afrika und Europa organisiert und nach den Weltkriegern den antikolonialen Kampf in den Vordergrund ihres Engagements stellt.³² Ab Mitte der 1950er Jahren kommen Vertreter der verschiedenen Befreiungsbewegungen nun auch in ehemals kolonisierten Gebieten auf Konferenzen und Kongressen zusammen, so 1955 auf der afro-asiatischen *Bandung-Konferenz*, 1957 auf der *Afro-Asiatischen-Solidaritätskonferenz* in Kairo, der *Conference of Independent African States* und der *All-African People's Conference* 1958 in Accra sowie den *Conférences des peuples africains* 1960 und 1961 in Tunis und Kairo. Jedes dieser Treffen ist in einem spezifischen historischen und politischen Kontext verankert, auf die an dieser Stelle nicht im Einzelnen eingegangen werden kann. Hervorheben möchte ich, dass sich in dieser Zeit der Austausch vermehrte und intensiverte, sich die (ehemals) kolonisierten Völker gemeinsam organisierten und an verschiedenen Fronten um die Befreiung von der kolonialen Unterdrückung gerungen wurde. Dabei trafen auf den Kongressen durchaus unterschiedliche politische, ideologische und auch philosophische Vorstellungen aufeinander, etwa in Bezug auf die Legitimität des Einsatzes von Waffen in den Unabhängigkeitskämpfen und die konkreten Perspektiven panafrikanischer Kooperation (Bouamama 2017: 123). Letztere werden so auch im Rahmen zahlreicher panafrikanischer Kongresse und Festivals für verschiedene Gesellschaftsbereiche diskutiert, so etwa von Vertretern aus Gewerkschaften und Studentenbewegung, aus Wissenschaft und Kunst, aus Journalismus und Frauenbewegungen (Bouamama 2017: 137).³³ Neben dem Kampf um die Unabhängigkeit von den europäischen Kolonialmächten wenden sich die antikolonialen Bewegungen im frankophonen Raum vermehrt auch gegen die neokolonialen Ausbeutungsstrukturen der neu entstehenden *Françafrique*, welche in den Kooperationsabkommen mit der Regierung de Gaulles verankert sind und von dieser als Bedingung für die juristischen Unabhängigkeiten gestellt werden: Die Formulierung „l'indépendance dans l'interdépendance“ wird ab 1956, nach den Unabhängigkeiten Tunesiens und Marokkos, in das Rahmengesetz Defferre der *Union française* und später in die Unabhängigkeitsabkommen aufgenommen (Bouamama 2017: 130). Das Verfassungsreferendum von

³² Für einen vertiefenden Einblick in die extreme Heterogenität der panafrikanischen Strömungen in Zeit und Raum, in ihre verschiedenen philosophischen Grundannahmen und Ziele siehe die Veröffentlichung *Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme* des Historikers Amzat Boukari-Yabara (Boukari-Yabara 2014).

³³ Für den kulturpolitischen Bereich sind u.a. zu nennen: der *Congrès des écrivains et artistes noirs* 1956 in Paris sowie die panafrikanischen Kunst- und Kulturfestivals: *Premier Festival mondial des arts nègres* 1966 in Dakar, das *Premier Festival Culturel panafricain* 1969 in Algier, *Zaire 74* im Jahr 1947 in Kinshasa und das *Second World Black and African Festival of Arts and Culture* in Lagos 1977. Eine sehr interessante wissenschaftliche Retrospektive dieser vier Festivals, die sie in ihrer Spezifität und Unterschiedlichkeit, in ihren politischen und historischen Kontexten, aber auch in ihren übergreifenden Themen, Diskursen und Symbolen darstellt, bietet die umfangreiche Archiv- und Rechercheplattform *PANAFEST* (s. Bibliographie).

1958 ermöglicht die Gründung nationaler, jedoch keineswegs souveräner Mitgliedsstaaten der neuen *Communauté française* und legt den Grundstein einer „nouvelle architecture coloniale“ (Bouamama 2017: 132). Konsequenz dieser Entwicklung ist die Zersplitterung der *Afrique Occidentale française* (AOF) und der *Afrique Équatoriale française* (AEF) in viele kleine nationale Staaten, eine „balkanisation de l’Afrique francophone“, die Senghor und andere Panafrikanisten, wie Kwame Nkrumah versucht hatten zu verhindern (Bouamama 2017: 131). Ab den Unabhängigkeitsprozessen Ende der 1950er Jahre wird so auf verschiedenen Kongressen und Konferenzen um die konkrete Gestaltung panafrikanischer Strukturen gerungen und es entstehen diverse Bündnisse und Vorschläge unterschiedlicher politischer Ausrichtung, wie die *Union des États africains*, die *États unis de l’Afrique latine*, die *Union des États d’Afrique centrale* oder auch die Idee einer kontinentalen föderalen Union, der *États unis d’Afrique*, die bis heute Forderung panafrikanischer Bewegungen ist (Bachir Diagne 2018d: 212).³⁴ In der dritten von Bouamama gezeichneten Phase, von 1962-1975, kreisen die Auseinandersetzungen innerhalb der emanzipatorischen Bewegungen zum einen um die Möglichkeiten dieser panafrikanischen Bündnisse, gleichzeitig aber auch um einen sozialen Aufbau und eine gerechte Gestaltung der jungen afrikanischen Nationen. Dabei treten die internen Divergenzen und unterschiedlichen Interessen innerhalb der Befreiungsbewegungen nach den Unabhängigkeiten deutlicher zu Tage. Sie entzündeten sich nun hauptsächlich am Für und Wider der ökonomischen Abhängigkeit der afrikanischen Staaten von den ehemaligen Kolonialmächten und der Ausbeutung von Ressourcen und Arbeitskraft durch multinationale Konzerne unter dem Schutz lokaler, „profranzösischer“ Machthaber sowie an der Frage um die weitere Unterstützung bewaffneter Befreiungsbewegungen in noch kolonisierten Gebieten. Diese Spaltung zwischen einer „progressiv-revolutionären“ Strömung auf der einen und einer „moderaten“ auf der anderen Seite, spiegelt sich auch in den uneindeutigen und ambivalenten Stellungnahmen der 1963 gegründeten *Organisation de l’unité africaine* (OUA) (Bouamama 2017: 211). Das Engagement der progressiven Kräfte mündet schließlich in der ersten *Trikontinentalen-Konferenz*, die 1966 in Havanna stattfindet und erstmals Vertreter emanzipatorischer Bewegungen aus Asien, Afrika und Lateinamerika zusammenbringt. Trotz verschiedener Positionen und Kompromisse folgen die Resolutionen dieser Konferenz einer klaren Linie: sie legt den „reaktionären Charakter“ der US-amerikanischen Politik offen, weist auf die Gefahren eines „kollektiven Neokolonialismus“ seitens der imperialen Mächte und den von ihnen eingesetzten lokalen Machthabern hin und analysiert die Rolle der multinationalen Unternehmen darin. Als Ziel setzt sie die konsequente Unterstützung des Kampfes gegen Kolonialismus und

³⁴ In diesen Auseinandersetzungen geht es beispielsweise dem Philosophen Achille Mbembe um die Möglichkeiten der Mobilität innerhalb des Kontinents, die Souleymane Bachir Diagne wiedergibt: „[...] il ne faut pas que les Africains ajoutent aux barrières qui s’opposent aujourd’hui à leur mobilité hors du continent les frontières internes des États“ (Bachir Diagne 2018d : 212).

Neoimperialismus auf allen drei Kontinenten und damit das Ende der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen (Bouamama 2017: 214).

In seinem Buch porträtiert Saïd Bouamama einige der vielen „penseurs-combattants“ für eine humanistische Entwicklung in den ehemaligen Kolonien und harten Kritiker des Neokolonialismus der westlichen Staaten, wie Jomo Kenyatta, Aimé Césaire, Ruben Um Nyobè, Frantz Fanon, Patrice Lumumba, Kwame Nkrumah, Mehdi Ben Barka, Amílcar Cabral und Thomas Sankara, die in ihren jeweiligen Kontexten und Kämpfen unterschiedlich wirkten.³⁵ Gemein sind ihnen ihre Auseinandersetzungen mit der marxistischen Theorietradition, um die kolonialen und neokolonialen Herrschaftsverhältnisse zu verstehen und gleichzeitig der Versuch, die marxistische Theorie auf die Realitäten des afrikanischen Kontinents anzuwenden, sie zu „übersetzen“ und so eine universelle Perspektive der Emanzipation zu entwickeln.³⁶ Sie beschäftigten sich außerdem mit panafrikanischen Perspektiven auf das Konzept des Nationalstaates, jenseits der aus der Kolonialzeit geerbten Grenzverläufe und wirkten zeitlebens an der internationalen, panafrikanischen und trikontinentalen Solidarität und Vernetzung mit (Bouamama 2017: 17). Sie alle waren durch ihr Engagement mit großangelegten Gegenoffensiven der westlichen Staaten und lokaler politischer Gegner konfrontiert (militärische Interventionen, Staatsstriche, politische Ermordungen und Inhaftierungen), die teilweise ihre Regierungen stürzten, in den meisten Fällen sie sogar das Leben kosteten (Bouamama 2017: 216). Der revolutionäre *esprit* dieser „penseurs-combattants“ gerät ab Ende der 1970er Jahre unter dem Druck der neoliberalen Doktrin weitgehend in Vergessenheit. Denn der auf die Ölpreiskrise 1973 folgende Fall der Rohstoffpreise drängt die meisten afrikanischen Ländern immer weiter in die Schuldenkrise und damit in die Abhängigkeit von den internationalen Institutionen wie der Weltbank und dem IWF (Legrand 2016: 9). Die ihnen auferlegten Strukturanpassungsmaßnahmen erfordern radikale Budgetkürzungen in den Bereichen Gesundheit, Bildung und Soziales und verschlechtern so die Lebenssituation der Bevölkerungen auf drastische Weise (Bouamama 2017: 283) In diesem Zusammenhang sorgt die Forderung Thomas Sankaras für Aufsehen, sich der Rückzahlung der

³⁵ In der Einleitung seines Buches thematisiert Bouamama durchaus auch die Tatsache, dass die berühmten Denker und führenden Persönlichkeiten der Unabhängigkeitsbewegungen ausschließlich Männer waren. So kamen Frauen in den Kämpfen eher untergeordnete Rollen zu, was die historischen Geschlechterverhältnisse dieser Zeit widerspiegelt (Bouamama 2017: 12). Ab den 1970er und 80er Jahren treten vermehrt auch Frauen in den antikolonialen und antiimperialistischen Diskursen auf, bringen ihre Perspektiven ein und beziehen sich auf die Denker der „ersten Stunde“, um deren Ideen weiterzuentwickeln. So zum Beispiel die indische Literaturwissenschaftlerin und bedeutende Vertreterin der *postcolonial studies* Gayatri Chakravorty Spivak.

³⁶ Dabei vertreten sie durchaus unterschiedliche Positionen in Bezug auf die verschiedenen, sich als „sozialistisch“ oder „kommunistisch“ deklarierenden Parteien und Regime (Bouamama 2017: 15).

Schulden zu verweigern. In seiner Rede auf dem Gipfeltreffen der OUA im Juli 1987, wenige Wochen vor seiner Ermordung, sagt er:

„La dette sous sa forme actuelle est une reconquête savamment organisée de l’Afrique, pour que sa croissance et son développement obéissent à des paliers, à des normes qui nous sont totalement étrangers. Faisant en sorte que chacun de nous devienne l’esclave financier, c’est-à-dire l’esclave tout court, de ceux qui ont eu l’opportunité, la ruse, la fourberie de placer des fonds chez nous avec l’obligation de rembourser. [...] Nous ne pouvons pas rembourser la dette parce que nous n’avons pas de quoi payer. Nous ne pouvons pas payer la dette parce qu’au contraire les autres nous doivent ce que les plus grandes richesses ne pourront jamais payer, c’est-à-dire la dette de sang (...).“ (Sankara zit. n. Bouamama 2017: 283)

Seit einigen Jahren werden die emblematischen Figuren der afrikanischen Befreiungsbewegungen, ihr Wirken und ihre Texte, wieder aufgegriffen und für gegenwärtige soziale Kämpfe und Solidaritätsbewegungen überall auf der Welt fruchtbar gemacht.³⁷ Auf dem Fundament ihrer Analysen und ihres Engagements entstehen neue Bewegungen in verschiedenen Gesellschaftsbereichen, wie zum Beispiel in Kunst und Wissenschaft, die sich mit dem revolutionären Erbe sowie mit panafrikanischen Zukunftsperspektiven auseinandersetzen und sich Gedanken zu philosophischen Neukonzeptionen (der) Afrikas machen.³⁸ In diesem Zusammenhang stieß ich auf die bereits erwähnte Dialogschrift *En quête d’Afrique(s)* des Philosophen Souleymane Bachir Diagne und des Anthropologen Jean-Loup Amselle (Bachir Diagne/Amselle 2018) sowie auf die seit 2016 in Dakar und St. Louis stattfindenden *Ateliers de la pensée*.³⁹ Im Rahmen dieses von Achille Mbembe und Felwine Sarr initiierten, interdisziplinären und kollektivem Formates versammeln sich namhafte Wissenschaftlerinnen und Künstler, Denker und Philosophinnen, v.a. aus Afrika, Europa und den Diasporas, und diskutieren im Sinne einer *pensée critique* neue philosophische, politische,

³⁷ So konstatiert Achille Mbembe im Vorwort der Ausgabe von Fanons Hauptwerken (Fanon 2011), dass angesichts der gegenwärtigen neoliberalen „contre-insurrection“ und der „rebalkanisation du monde“ insbesondere Frantz Fanons Schriften nichts an Aktualität verloren haben und heute dafür verwendet werden, Kritik an Gewaltverhältnissen zu üben und gleichzeitig emanzipatorische Lebensperspektiven zu entwickeln (Mbembe 2011: 19).

³⁸ An dieser Stelle möchte ich exemplarisch die 2002 in Südafrika gegründete Kulturzeitschrift *Chimurenga* (*shona* für „Befreiungskampf“) nennen, die sich auf die Tradition der panafrikanischen Ideen- und Kulturzeitschriften der 1950er und 60er Jahre und historische Figuren der Befreiungsbewegungen bezieht und in ihren diversen Publikationen die Schnittstelle von Kunst und Politik beleuchtet.

³⁹ Zeugnis der *Ateliers de la Pensée* geben die Publikationen *Écrire l’Afrique-Monde* (Mbembe/Sarr 2017a) und *Politique des Temps. Imaginer les devenirs africains* (Mbembe/Sarr 2019).

historiographische und künstlerische Perspektiven auf den afrikanischen Kontinent in seiner tiefen Verbundenheit mit der Geschichte der Menschheit:

„En posant comme point de départ l’entrelacement et la communauté de sort entre l’Afrique et le monde, nous congédions enfin l’illusion d’une séparation toujours déjà donnée et toujours tenue pour évidente entre le signe africain et le temps du monde. C’est aussi une manière de penser que nous voulons congédier – celle qui, des siècles durant, a tenté de faire croire que l’Afrique constitue un *monde à part*, un *hors-monde*.“ (Mbembe/Sarr 2017b: 8, Hervorhebung im Original)

Dabei geht es explizit um den Dialog, nicht nur zwischen den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, sondern auch mit den „disciplines de l’imagination“ – den Künsten:

„Car pour ce qui nous concerne, la « pensée critique » ne se limite pas à la production de textes philosophiques. Elle est faite de corpus littéraires et non-discursifs (graphiques ou picturaux). Elle inclut une multiplicité de gestes, de champs et de styles qui vont de la musique à la danse, de l’architecture à la photographie et au cinéma. Elle regroupe l’ensemble des pratiques de l’écriture, de la création, de l’interprétation et de l’imagination.“ (Mbembe/Sarr 2017b: 10)

In diesem Sinne kann auch das künstlerisch-wissenschaftliche Wirken des burkinischen Architekten Francis Kéré verstanden werden, der seine Arbeit in der philosophisch-kulturellen Bewegung des *Afrofuturismus* verortet. Seine Suche nach neuen und radikalen Zukunftsvisionen beginnt er immer in der gegenständlichen Welt, in den vorhandenen Gegebenheiten: Er geht von lokalen Materialien und Bedingungen aus, um – im wahrsten Sinne des Wortes – utopische *Räume* zu kreieren und übersetzt so afrofuturistische Ideen in eine architektonische Sprache (Kéré Architecture).

„Art africain contemporain“

In der zeitgenössischen Kunst nimmt der afrikanische Kontinent seit jeher sehr vielgestaltige Formen an und spielt unterschiedliche Rollen. Jean-Loup Amselle spricht in diesem Zusammenhang von Afrika als einer „figure dont la géométrie est éminemment variable“ (Amselle 2009: 195), einer teilweise expliziten, teilweise impliziten Referenz in verschiedenen künstlerischen Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte. Dabei wurde und wird die „Afrikanität“ künstlerischer Produktionen, ihr Bezug zu Lebenswelten des Kontinents, im Wesentlichen im westlichen Diskurs über Kunst verhandelt, bestimmten Werken und Künstlern zu- und abgesprochen.

Historisch kommt ein breiteres Interesse an künstlerischen Formen des Kontinents in Europa mit den ethnografischen Forschungsreisen und Expeditionen des 19. Und 20. Jahrhunderts auf, die vor allem materielle Objekte in den Blick nehmen. So werden mannigfaltige und komplexe künstlerische Praktiken von den Forschungsreisenden oft auf ihre verdinglichten Formen, wie Statuen oder Masken reduziert, diese Artefakte aus ihren Lebenskontexten gelöst und zu Zeugnissen einer „art traditionnel“

bzw. „art tribal“ deklariert (Amselle 2005: 68). Babacar Mbaye Diop weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Identifikation von etwas als „Kunst“ oder „conduite artistique“ immer auch eine Projektion der eigenen Konzepte zugrunde liegt (Diop 2016: 179), das heißt, dass die vorgenommenen Klassifizierung und Kanonisierung durch europäische Vorstellungen von „Kunst“ und „Kunstwerk“ geprägt sind. Gleichzeitig werden ab den 1940er Jahren die Weiterentwicklung zeitgenössischer afrikanischer Kunst und Prozesse der Aneignung westlicher Einflüsse, wie Techniken, Materialien und Stile, stark reguliert und kontrolliert. So etwa in den vielen von Europäern gegründeten Kunstwerkstätten und -schulen, die sich in einer Art Patronagesystem als „Schützer einheimischer kultureller Identität vor „Kontamination“ durch Fremdeinflüsse“ präsentieren und eine Kreation „afrikanischer Kunst“ nach sehr folkloristischen Vorstellungen fördern (Muteba Luntumbue 2006: 50).⁴⁰ Spätestens mit den Unabhängigkeiten entsteht in vielen Teilen des Kontinents eine neue „art de revendication et de revalorisation d’une culture proprement africaine“, welche die kollektive Suche nach eigenständigen Formen und Inhalten in den Vordergrund stellt und sich beispielsweise in der Ästhetik der *Négritude* und anderer panafrikanischer Strömungen wiederfindet (Diop 2016: 189). Ab Ende der 1980er Jahre wächst im Westen das Interesse an zeitgenössischer Kreation aus Afrika und in mehreren großen Ausstellungen und Kunstfestivals, wie *Les Magiciens de la Terre* (Paris, 1989), *Africa Explores* (New York, 1991), *Africa hoy* (Las Palmas, 1991), *Africa 95* (London, 1995), werden einige ausgewählte Künstlerinnen und Künstler international zelebriert und ihre Werke erhalten vermehrt Einzug in internationale Galerien und Ausstellungen.⁴¹ In derselben Zeit werden in den – zum Teil in Reaktion auf die westlichen Ausstellungen afrikanischer Kunst gegründeten – frankophonen und anglophonen Zeitschriften wie *Third Text* (1987), *Revue Noire* (1991) und *Nka* (1994) intensive Debatten um die Legitimität des westlichen akademischen Kunstdiskurses geführt und primitivistische Positionen kritisiert. Mit der Präsentation avantgardistischer Künstlerinnen und Künstler des Kontinents und der Diaspora wird gleichzeitig versucht, den Fokus von einer schwer definierbaren „kulturellen“ oder „nationalen Zugehörigkeit“ auf die individuellen *trajectoires d’artistes* zu legen. Für

⁴⁰ Der Künstler, Kunsthistoriker und Kurator Toma Muteba Luntumbue nennt in seinem Artikel jedoch auch einige Ausnahmen dieser Tendenz, wie etwa die Künstler Aina Onabulu, Ernest Mancoba, Gerard Sekoto oder auch die kollektive Arbeit des von Ulli Beier und Duro Lapidu gegründeten *Mbari Mbayo Clubs* in Oshogbo, Nigeria, welche in ihren Werken die im künstlerischen Kanon tief verankerten Gegensatzpaare wie modern/primitiv, schwarz/weiß, Kolonisator/Kolonisierter kreativ überwinden (Muteba Luntumbue 2006: 25).

⁴¹ Alle Ausstellungen und Festivals stehen dabei in einem jeweiligen Produktions- und Rezeptionskontext, auf den hier im Einzelnen nicht eingegangen werden kann. Es sei erwähnt, dass u.a. Jean-Hubert Martin und seine Mitarbeiter, die Kuratoren von *Les Magiciens de la Terre*, mit Primitivismus-Vorwürfen konfrontiert waren, da sie bei der Auswahl der afrikanischen Künstlerinnen und Künstler den Fokus auf Werke legten, die vormals als „traditionelles Kunsthandwerk“ klassifiziert wurden, diese nun als „Kunstwerke“ deklarierten und dabei zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, welche vermehrt auch europäische Techniken verwendeten kaum repräsentierten (Amselle 2009, Jardonnet 2014).

Jean-Loup Amselle sind all diese Akteure dabei wesentlich an der „fabrique de l’art africain contemporain“ (Amselle 2009: 196), an der Hervorbringung einer bestimmten afrikanischen Gegenwartskunst beteiligt:

„Je pars en effet du principe que c’est le contenant qui détermine le contenu, que ce sont l’enveloppe muséale, les expositions, les biennales, les scénographies, les revues et les critiques d’art qui font l’art ou tout au moins qui le formatent [...]“ (Amselle 2012: 82)

Hierbei können zwei Tendenzen ausgemacht werden, die in einem Spannungsverhältnis stehen: Zum einen die Erwartungen eines internationalen Marktes für zeitgenössische afrikanische Kunst, der auf bestimmte Weise alte Gegensatzpaare wie Moderne/Tradition, Gegenwärtigkeit/Geschichtlichkeit, Nord/Süd, westlich/nicht-westlich, zeitgenössische Kunst/„andere“ Kunst, ohne Rücksicht auf ihre inneren Widersprüche fortschreibt (Muteba Luntumbue 2006: 60). So stellen Babacar Mbaye Diop und Toma Muteba Luntumbue mit Bedauern fest, dass Künstlerinnen und Künstler, die eine gewisse „afrikanische Identität“ in ihren Werken in den Vordergrund stellen, bei westlichen Sammlern, Galerien und Museen bessere Chancen auf einen Verkauf bzw. eine Ausstellung ihrer Arbeiten haben (Muteba Luntumbue 2006: 60) und sich viele zeitgenössische Werke auch hauptsächlich an ein westliches, weniger an ein afrikanisches Publikum richten (Diop 2016: 179). Und so analysiert auch Tobias Wendl:

„In der Kunstwelt ist die Exklusion nicht-westlicher Künstler heute viel subtiler als früher. Man braucht sie, um sich selbst nicht dem Vorwurf des Provinzialismus auszusetzen, doch unterwirft man sie weiterhin dem Zwang, ihre Herkunft (ob als Kontext oder als exotisch-identitäres Etikett) zu offenbaren – was immer gleichbedeutend ist mit einem eingeschränkten und befristeten Zutritt in die Institution Kunst.“ (Wendl 2012: 94)

Bei gleichzeitig kaum existierenden, bzw. sich im Aufbau befindenden zeitgenössischen Kunstmärkten in Afrika selbst, zeichnet Diop ein Spannungsfeld zwischen den hier skizzierten Erwartungen eines internationalen Marktes und den extrem heterogenen Biographien und Lebenserfahrungen der Künstlerinnen und Künstler, die oft an anderen Orten, teilweise auch auf anderen Kontinenten gelebt haben und sich weigern, in starre Kategorien eingeschlossen zu werden (Diop 2016: 180). Und so spricht auch Achille Mbembe in Bezug auf die „Bevölkerungsbewegungen und Kulturströme“, die seit Jahrhunderten den afrikanischen Kontinent mit den verschiedensten Regionen der Welt verbinden, von einer „Zirkulation von Welten“, die in den Kanonisierungsprozessen zeitgenössischer afrikanischer Kunst kaum eine Rolle spielt:

„Wenn es um die künstlerische Kreativität im heutigen Afrika geht oder gar um die Frage, wer „Afrikaner“ und was „afrikanisch“ ist, wird dieses historische Phänomen der „Zirkulation von Welten“ meistens mit Schweigen übergangen.“ (Mbembe 2003)

Diesen Markterwartungen gegenüber stehen Künstlerinnen und Künstler, die fordern, dass ihre Kunst nicht als „art africain“, sondern als „art tout court“ angesehen wird (Diop 2016: 183) und sich als Teil einer „modernité universelle“ verstanden wissen wollen (Diop 2016: 192). Sie fordern, mit Hans Belting gesprochen, „Zeitgenossenschaft“ ein (Belting 2015: 200). „Sortir d’une africanité“ (Diop 2016: 180) ist hier Leitgedanke, um zum einen das primitivistische Erbe der kolonialen Kunstschulen sowie die kollektiven Identitätskonstruktionen aus den nationalen Unabhängigkeitsbewegungen zu überkommen und gleichzeitig den stereotypen Vorstellungen des internationalen Kunstmarktes universelle Werte entgegensetzen (Müller 2005: 304). Diese Dialektik zwischen „enracinement et ouverture“ (Senghor), zwischen „repli identitaire et mondialisation“ (Amselle 2005: 68) spiegelt sich auch in den künstlerisch-thematischen Ausrichtungen der in den 1990er Jahren entstehenden Kunstbiennalen auf dem afrikanischen Kontinent, wie *Dak’art – Biennale de l’art africain contemporain* (ab 1994) oder der *Johannesburg Biennale* (1995, 1997 und 2000) sowie in einigen Ausgaben etablierter europäischer Kunstausstellungen, welche etwa zur gleichen Zeit den vielfältigen Werken afrikanischer Künstlerinnen und Künstler zunehmend Raum geben, so etwa die *Documenta IX* und *XI* (1992 und 2002) oder die *Biennale di Venezia* (1993, 2001 und 2003), und dabei u.a. die Verflochtenheit der afrikanischen Lebenskontexte mit der Weltgeschichte thematisieren. Es folgen große Ausstellungen in den europäischen Metropolen mit verschiedenen Themenschwerpunkten, beispielsweise *L’Afrique par elle-même*, (Paris, 1998), *El tiempo de Africa* (Las Palmas/Madrid, 2000/01), *Africa 05* (London, 2005) und *Africa Remix* (Düsseldorf/London/Paris, 2004/05). Dabei weist Jean-Loup Amselle auf das Ungleichgewicht hin zwischen der westlichen Begeisterung für die ästhetischen Produktionen Afrikas und dem gleichzeitigen tiefen Desinteresse an den realen politischen und ökonomischen Realitäten des Kontinents:

„Si l’Afrique, une certaine Afrique, est en vogue en Occident, si elle fascine, c’est au prix d’un désintérêt foncier pour ce continent. À ce titre, la marginalisation économique et politique de l’Afrique pourrait bien être la rançon de la fascination d’ordre proprement esthétique qu’elle exerce sur le monde dit développé.“ (Amselle 2005: 67)

Auch gegenwärtige Ausstellungen wie *Ex Africa* (Paris, 2020) oder die *Saison Africa 2020* (Frankreich inkl. Überseegebiete, 2020/21) mit ihren zahlreichen, mannigfaltigen Kulturveranstaltungen reihen sich in eine Tradition ein, welche die überaus vielfältigen künstlerischen Auseinandersetzungen und Perspektiven von Künstlerinnen und Künstlern aus Afrika und den Diasporas und gleichzeitig auch die Versuche thematisiert, darin einzelne Themenstränge, Formen, Medien, Techniken oder Epochen

auszumachen und zu klassifizieren, sie beleuchten also auch Prozesse der Rezeption und Kanonisierung. Dabei wird einerseits die Vielfalt und Heterogenität der zeitgenössischen afrikanischen Kulturlandschaft sichtbar und gleichzeitig deutlich, wie wenig greifbar eine solche ist. So beschreibt der Kunsthistoriker Philippe Dagen in Bezug auf *Africa Remix* die Unmöglichkeit, eine afrikanische Gegenwartskunst zu definieren:

„La diversité des histoires nationales et personnelles, celle des références culturelles et politiques, celle des pratiques enfin, rendent évidemment impossible la tâche qui consisterait à considérer l’art africain en tant que tel, comme un ensemble susceptible d’être analysé et théorisé. Là encore, qui s’en étonnerait ? Qui se risquerait à définir un art européen de Dublin à Kiev ou un art américain du Chili au Canada ? L’idée même est absurde et c’est évidemment là la conséquence des habitudes de pensées centrées sur l’Occident que de postuler qu’il existerait, vu de loin, – vu de France par exemple – un art africain, quand il n’y a que des artistes et des œuvres, dans des histoires et des géographies.“ (Dagen 2005)

Es sind diese Geschichten und Geografien, die Auseinandersetzungen mit der eigenen Lebenswelt in Raum und Zeit, welche die individuellen Forschungsprozesse zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler heute antreiben. Sie interagieren mit der Gesellschaft (Müller 2005: 304), werden zu Ethnologen (Njami 2005: 85) und machen sich auf, historische Spuren zu entdecken und für sich persönlich zu deuten:

„Le modèle panafricain ayant fait long feu, les nouvelles générations comprennent qu’elles doivent se définir par rapport à elles-mêmes, à l’intérieur de leurs propres sociétés. En fait, cette recherche est complètement conditionnée par l’histoire parce que, comme l’écrivait Raymond Aron, la seule manière de penser l’histoire est subjective, c’est-à-dire personnelle. L’histoire n’a de valeur que si elle se rapporte directement à notre expérience propre : «L’histoire, l’ensemble des devenirs spirituels ou des existences, ne se prête pas à une compréhension impersonnelle».“ (Njami 2005: 85)

Künstlerinnen und Künstler bewegen sich heute auf dem gesamten Globus in einer globalisierten, neoliberal ausgerichteten Kunstlandschaft. Sie sind auf allen Kontinenten der herrschenden Rahmung zwischen Veräußerung auf dem (Kunst)Markt und den okzidental Klassifizierungen ausgeliefert. Das sind hegemoniale Zuschreibungen, Bewertungen und Hierarchisierungen, die universell wirken. Es stellen sich die Fragen: Wie gehen sie im Einzelnen mit diesen Zwängen um und welche Wege sehen sie für sich als Möglichkeiten der Befreiung? Wie spiegeln sich diese Abhängigkeitsverhältnisse in ihre künstlerischen Produktionen? Wie enttarnen sie die Deformationsbestrebungen und realisieren in ihrer Kunst kultur-historische Perspektiven auf eine universelle humanistische Emanzipation? Wie

entschatten sie den ahistorischen, okzidental Blick? Wie setzen sie sich mit Geschichte auseinander, wo berührt diese ihr Leben und Wirken, wie dies z.B. in den Werken des algerische Bildhauers Kader Attia erlebbar wird? In der zeitgenössischen emanzipatorischen afrikanischen Kunst, als Teil der globalen Weltkunst, zeigt sich eine Suche nach der Enttarnung des neoliberalen und okzidental Definitionsrahmens, den sie gleichzeitig zu überwinden und entlarven sucht, zu sprengen versucht. Es wird sehr deutlich, dass diejenigen, die sich dieser, auch poetisch-ästhetischen, emanzipatorischen Kraft verpflichtet fühlen, sich selbst in der Dialektik zwischen objektiven historischen Ereignissen und Lebensbedingungen und der subjektiven Wahrnehmung derselben sehen, ganz im Sinn des *réinventer l'avenir*.

Um diese Fragen zu beleuchten, suchte ich Spuren in den Werken der von mir interviewten Künstlerinnen und Künstler. Mich interessieren ihre persönlichen Auseinandersetzungen mit internationalen historischen Ereignissen, den sie umgebenden Geschichten und Lebenswelten und ihre Entscheidungen, sich in dem oben skizzierten (Kunst)Rahmen zu bewegen. So habe ich auch Fragen nach historisch-politischen Ereignissen mit besonderer persönlicher Bedeutung, mit besonderer Bedeutung für die Bildung des *persönlichen Sinns*, in meinen Interviewleitfaden aufgenommen. Diese Interdependenzen wurden mir zunehmend bewusst, gerade in dem in Paris erlebten *confinement*. Des Weiteren war ich auf der Suche nach einem theoretischen Fundament für die Analyse meines empirischen Materials, das ich in der *Tätigkeitstheorie* nach Leontjew fand. Im Folgenden zeichne ich Grundlagen dieser Subjekttheorie in der kultur-historischen Schule und diesen meinen Weg für Erkenntnis, mein *cheminement* nach.

3 Kunst und Leben im Kontext der *Tätigkeitstheorie*

Im Rahmen meines Ethnologie Studiums wurde ich auf die ethnografische Studie von Irinell Ruf über Straßenhändlerinnen in Kairo aufmerksam, die sich auf die *kultur-historischen Schule* stützt (Ruf 1992). In diesem Rahmen bildet die *Tätigkeitstheorie* nach Leontjew die konkrete Basis für die Analyse des empirischen Materials ihrer Feldforschung. Ruf untersucht das dialektische Verhältnis zwischen *persönlichen* und *gesellschaftlichen Bedeutungen* für die Sinnbildungsprozesse von fünf Frauen, die an der Moschee *Sayyidda Zeinab* ihre Waren verkaufen. Diese Straßenhändlerinnen leben in vergleichbaren ökonomischen Verhältnissen, wählen jedoch sehr unterschiedliche Geschlechterverhältnisse und haben im Laufe ihres Lebens einen sehr unterschiedlichen *persönlichen Sinn* gebildet. Im Rahmen dieser Arbeit kann ich diese psychologische Theorie nicht in ihrer Tiefe

wiedergeben.⁴² Entscheidend für mich ist es, die dialektischen Zusammenhänge zwischen persönlichen, philosophischen und künstlerischen Entwicklungen bei den fünf Künstlern, die ich interviewte, zu beleuchten. Mich interessiert auch die Frage, inwieweit diese Entwicklungen durch politische Ereignisse mit historischer Relevanz im nationalen und internationalen Kontext beeinflusst wurden. Für die Annäherung an dieses komplexe Themenfeld werde ich nun die für mich bedeutsamen Aspekte dieser Subjekttheorie, die als Methode für die Erkenntnis von Sein im Sinne von Edgar Morins *La méthode* und *la pensée complexe* verstanden werden muss, kurz skizzieren:

„A. N. Leontjew (1903 - 1979), sowjetischer Psychologe, entwickelte mit anderen die ‚Tätigkeitstheorie‘ als Methodologie, deren Hauptaussage darin besteht, Tätigkeit als zentralen analytischen Begriff der Persönlichkeitsentwicklung zu begreifen. Tätigkeit, nicht reduzierbar auf ‚Handlung‘, umfasst die gesamte Praxis einzelner Menschen, d.h. ihre Widerspiegelung der Natur, ihre Stellung im gesamtgesellschaftlichen Produktionsprozess, die zwischenmenschliche – immer auch körperliche – Interaktion und schließlich das Wählen und Nicht-Wählen der eigenen, subjektiven Entwicklung, die sich aus der Wahl des persönlichen Sinns, aufgrund der Motivbildung, entlang entwickelter Ziele in gegebenem Rahmen ermöglicht. Der Rahmen verzahnt sich aus objektiv gesellschaftlich herausgebildeten und emotional ausgewählten Bedürfnissen. [...] Die Einheit von Theorie und Methode und Empirie macht die kultur-historische Schule zu einer Methodologie zur Erarbeitung des Verhältnisses von individuellem „Sein und Bewußtsein.“ (Ruf 1992: 41)

Die *Tätigkeitstheorie* versteht sich als eine universelle Subjekttheorie, die aufzeigt, wie der einzelne Mensch, eingebettet in gesellschaftliche Verhältnisse, sich aus diesen „schöpft“, wie er in Auseinandersetzung mit der gegenständlichen Welt und ihren objektiven Bedingungen seine Persönlichkeit, in der Dialektik zwischen Bewusst und Unbewusst, bildet. Es scheint mir interessant, gerade diese analytische Methode auf Leben und Werk von Künstlern anzuwenden: ihre Art des „sich selbst Schöpfens“ in ihrem konkreten dialektischen Sein in Natur und Kosmos zu betrachten und Rückschlüsse dieser philosophischen Spiegelungen in ihren *Œuvres* zu entdecken.

3.1 Grundlagen der *Tätigkeitstheorie*

Grundlage für Alexej Nikolajewitsch Leontjews Theorie sind seine umfangreiche Forschungsarbeiten, die er gemeinsam mit den Psychologen Alexander R. Lurija (1902 - 1977) und Lew S. Wygotski (1896 - 1934) ab den 1920er Jahren in der Sowjetunion – auch gegen erhebliche Widerstände unter der Herrschaft Stalins – vorantrieb. Die drei Wissenschaftler der *Troika* (wie sie sich selbst nannten), der

⁴² Zum Beispiel ihre analytische Widerlegung des mechanistischen „Behaviorismus“ in der Psychologie.

kultur-historischen Schule arbeitete zeitlebens gemeinsam mit vielen Anderen interdisziplinär an der Entwicklung einer materialistisch begründeten Psychologie. Sie stellten den lebendigen Menschen in das Zentrum des Forschungsinteresses, auf der Basis der dialektischen Methode nach Hegel und Marx. Ein Ziel ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit war die Erfassung der höheren psychischen Prozesse des Menschen in Wechselwirkung mit seiner Umwelt. So unterstreicht zum Beispiel Lurija, „die Rolle der Geschichte, der Kultur, des gesellschaftlichen Verkehrs nicht nur als Quelle der Veränderung, sondern nachgerade als Bedingung der Möglichkeit höherer kortikaler Funktionen“, d. h. als Voraussetzung für die Entwicklung des menschlichen Bewusstseins (Sachs 1993: 14). Dabei sei der Mensch nicht nur Produkt seiner Umwelt, sondern beteilige sich immer auch aktiv an ihrer Gestaltung (Lurija 1993: 55). Gegenstand der interdisziplinären und immer auch kollektiv organisierten empirischen Forschungen der drei Wissenschaftler waren u.a. der Einfluss von Sprache auf das menschliche Denken, die soziale und kulturelle Abhängigkeit von Erkenntnisprozessen,⁴³ die Entwicklung des Psychischen bei Tieren und die Wirkung von Hirnschädigungen (infolge von Verletzungen aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg) auf höhere psychische Funktionen des Menschen (Lurija 1993: 69).⁴⁴

In der *Tätigkeitstheorie* arbeitet Leontjew über Jahrzehnte mit Anderen die Analysekatoren *Tätigkeit* und ihre psychische *Widerspiegelung* (ihr sinnliches subjektives Abbild) heraus, die dialektisch aufeinander bezogen sind. Dies heißt auf den Menschen bezogen⁴⁵, dass *Tätigkeit* und *Widerspiegelung* in ihrer untrennbaren Einheit die menschliche Praxis konstituieren: „Alle Formen der Widerspiegelung sind untrennbar mit den ihnen entsprechenden Formen der Tätigkeit verwoben. Jede Tätigkeit ist gleichzeitig Widerspiegelung“ (Ruf 1992: 44). Denn jede psychische Widerspiegelung der sinnlich erfahrenen Realität durch den Menschen ist gleichzeitig ein aktiver Prozess innerer Tätigkeit. Dabei wird die innere und äußere Tätigkeit des Subjekts durch die psychische Widerspiegelung der Realität vermittelt und gesteuert:

„Was in der gegenständlichen Welt für das Subjekt Motiv, Ziel und Bedingung seiner Tätigkeit ist, muss von ihm auf die eine oder andere Weise wahrgenommen, vorgestellt, verstanden und in seinem Gedächtnis festgehalten und reproduziert werden“ (Leontjew 1982: 121).

⁴³ Diese untersuchten sie unter anderem in einer sehr interessanten Feldforschung mit Nomaden in Usbekistan und Kirgisien in den 1920er Jahren, über die Lurija in seinem Buch *Romantische Wissenschaft* (Lurija 1993) berichtet.

⁴⁴ Dabei war Leontjews Werk *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit* in seiner französischen Übersetzung jahrelang vergriffen und wurde 2021 neu aufgelegt (siehe Leontjew 2021).

⁴⁵ In dem interdisziplinären Forschen zur komplexen Frage der Entwicklung des Psychischen widmen sie sich den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Tier und Mensch, um den Fragen der Entwicklung des Bewusstseins des Menschen nachzugehen (Leontjew 1973).

Tätigkeiten – in diesem umfassenden analytisch-philosophischen Sinn - sind an ihre *Motive* geknüpft, die vermittels der Emotion, positiver oder negativer, vom Subjekt gebildet werden. Sie entstehen, wenn menschliche *Bedürfnisse* mit einem (physischen oder ideellen) Gegenstand zusammenfallen, der die Tätigkeit des Subjekts ausrichtet und stimuliert. Leontjew unterscheidet dabei drei verschiedene Ebenen der Tätigkeit, die zwischen Bewusst und Unbewusst fließen, also in keiner Weise statisch begriffen werden dürfen. Die *Tätigkeit* ist der übergeordnete Begriff in dialektischer Beziehung zu Form und Inhalt der Widerspiegelung. Der Mensch eignet sich – seine und ihre – Welt durch Widerspiegelung und Tätigkeit an. Auf diesem Weg lernt er oder sie, z.B. die Tätigkeit *laufen lernen* als einen bewussten Akt der Überwindung der Schwerkraft in eine zielgerichtete *Handlungen* zu führen – bewusste Kontrolle von Ebenen, von Tempo, Koordination, Richtung, Poesie, etc. In der Folge dieser Aneignungsprozesse werden diese Handlungen zu *Operationen*, d.h. sie sind so automatisiert, dass sie auch unbewusst vollzogen werden können. Auf welcher Ebene sich eine *Tätigkeit bewegt*, hängt von ihrer Stellung in der Widerspiegelung ab und der damit verbundenen Emotion. Beim Erlernen einer Tätigkeit, wie zum Beispiel dem Fahrradfahren, werden die einzelnen Bewegungen als Handlungen, d.h. sehr bewusst ausgeführt. Mit der Zeit werden sie verinnerlicht und laufen auf unbewusster Ebene als Operationen ab. Eine Handlung kann dabei verschiedene Motive haben und somit unterschiedlichen Tätigkeiten dienen. Gleichzeitig kann ein und dasselbe Motiv auch in verschiedenen Zielen konkretisiert werden, das heißt unterschiedliche Handlungen initiieren. Leontjew nennt zur Illustration dieses abstrakten Sachverhalts das folgende Beispiel: Ich möchte zu Punkt N (Ziel) und begeben mich dorthin (Handlung). Dabei kann es zahlreiche Motive dieser Handlung geben, die jeweils andere Tätigkeiten realisieren, wie zum Beispiel die Motive „Strecke messen“, „Laufen lernen“ oder „Geliebte treffen“. Ein und dasselbe Motiv, zum Beispiel „Strecke messen“, ist wiederum in unterschiedlichen Zielen realisierbar und kann dementsprechend verschiedene Handlungen auslösen, z.B. rennen, tanzen oder eine Landkarte betrachten. (Leontjew 1982: 104). An dieser Stelle zeigt sich die enge Aufeinander-Bezogenheit zwischen Motiv und Ziel und ihrer emotionalen Bestimmtheit. *Strecke messen* kann ein langweiliger Job, ein aufregendes Experiment, eine ängstliche Fluchtplanung, ein freudiges Ereignis mit einer guten Note, etc., sein.

Wesentlich ist es im Rahmen der Analyse individuellen Seins und Bewusstseins, die umfassenden Prozesse zwischen *Tätigkeit* und *Widerspiegelung* des konkreten Menschen, des *Menschen für sich*, einzubetten in die ihn und sie real umgebenden gesellschaftlichen Beziehungen, in ein gesellschaftliches Bewusstsein, das in den religiösen, philosophischen, politischen und juristischen Vorstellungen einer Gesellschaft zum Ausdruck kommt (Leontjew 1982: 142).

3.2 Kultur-Historische Perspektivwechsel

Vermittelt werden diese Vorstellungen über Sprache, die als „Träger der in ihr fixierten gesellschaftlich erarbeiteten Bedeutungen“ (Ruf 1992: 46) fungiert. Spätestens seit dem *cultural turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften, mit dem ein erweitertes Kulturverständnis einherging, wird davon ausgegangen, dass Dingen keine ursprüngliche, statisch-homogene Bedeutung innewohnt, sondern sie durch soziale Praxis der tätigen Subjekte erst mit gesellschaftlicher Bedeutung versehen werden (Hall 1997a: 3). Diesen Prozess der Bedeutungsproduktion und -reproduktion und ihrer Zirkulation innerhalb einer Gesellschaft oder Kultur fasst der Soziologe und Theoretiker der *Cultural Studies* Stuart Hall unter dem Begriff „representation“ (Hall 1997: 3). Als „representational system“ (Hall 1997a: 1) kommuniziert Sprache in all ihren Formen über Zeichen und Symbole die in ihr verankerten *gesellschaftlichen Bedeutungen*. Diese spiegeln sich etwa in der gesprochenen und geschriebenen Sprache und ihren rhetorischen Stilmitteln, in gesellschaftlichen, politischen und philosophischen Diskursen und Disputen, aber auch in der Gestaltung von Architektur, Alltagsobjekten, Mode, Kunst oder Medien sowie in der Symbolik von Körpersprachen. Victor Turner weist in diesem Zusammenhang auf die Vielgestaltigkeit der nonverbalen Kommunikation hin:

„Jede Kultur, jeder Angehörige einer Kultur gebraucht zur Übermittlung von Botschaften das gesamte Sinnesrepertoire: auf der individuellen Ebene Gestik, Mimik, Körperhaltung, schnelles, schweres oder leichtes Atmen, Tränen; auf der kulturellen Ebene stilisierte Gesten, Tanzkonfigurationen, formalisiertes Schweigen, synchronisierte Bewegungen wie beim Marschieren, Bewegungen und Regeln beim Spielen, beim Sport, bei Ritualen.“ (Turner 2009: 10)

In vielen wissenschaftlichen Fachrichtungen und disziplinären Teilbereichen ist die gesellschaftliche, bzw. kulturelle Produktion von Bedeutung mit unterschiedlichen Methoden und Forschungsschwerpunkten untersucht worden. So beispielsweise in der Kultursemiotik, der Symbolischen Anthropologie und den Cultural Studies.⁴⁶ Leontjew geht in der Tätigkeitstheorie davon aus, dass die dem Subjekt in seinem Lebenskontext angebotenen vielfältigen *gesellschaftlichen Bedeutungen* von ihm emotional angeeignet und subjektiviert, in *persönliche Bedeutungen* umgewandelt werden (Leontjew 1983: 140). So können einzelne gesellschaftliche Bedeutungen,

⁴⁶ So beschäftigte sich beispielsweise Clifford Geertz in seinen Arbeiten damit, Kultur als Text zu lesen und die Symbole ihres „Bedeutungsgewebes“ (Geertz 1994: 9) hermeneutisch zu entschlüsseln, während Pierre Bourdieu den distinktiven Charakter von Symbolen und ihre Verwendung in gesellschaftlichen Machtbeziehungen untersuchte (Bourdieu 1982). Die Cultural Studies beschäftigen sich u.a. mit der Analyse diskursiver Bedeutungsproduktion im Kontext gesellschaftlichen Machtbeziehungen. So wird mit der diskursanalytischen Methode Michel Foucaults aufgedeckt, wie „Wissen“ und „Wahrheit“ in bestimmten gesellschaftlichen Feldern diskursiv konstituiert und ihre Aneignung kontrolliert wird (Hall 1997b).

transportiert beispielsweise über Begriffe oder Symbole, verschiedene subjektive Perspektiven zulassen:

„Die Perspektive eines Subjekts ist direkt mit seiner emotionalen Deutungsweise verwoben. Seine Perspektive entspringt seiner vorangegangenen emotionalen Beurteilung von – ihr und ihm gesellschaftlich angebotenen – Bedeutungen. ‚Gesellschaftlich‘ heißt hier nicht ‚gesamtgesellschaftlich‘, sondern ihre konkrete, sie umgebende Gesellschaftlichkeit. Diese konkrete Gesellschaftlichkeit bietet den Rahmen der emotionalen Aneignung der gegenständlichen Welt.“ (Ruf 1992: 46)

Für diesen Prozess der Subjektivierung gesellschaftlicher Bedeutungen nennt Leontjew folgendes Beispiel:

„[...] die gesellschaftlich erarbeiteten Bedeutungen [beginnen] im Bewußtsein der Individuen gleichsam ein zweifaches Leben zu leben. Es wird eine weitere innere Beziehung geboren, eine weitere Bewegung der Bedeutungen im System des individuellen Bewußtseins. Diese besondere innere Beziehung tritt in den einfachsten psychologischen Fakten zutage. So verstehen zum Beispiel alle Schüler natürlich sehr gut die Bedeutung der Prüfungsnote und der sich daraus ergebenden Folgen. Dennoch kann die Note für das Bewußtsein eines jeden von ihnen wesentlich verschieden fungieren: sagen wir, als Schritt (oder Hindernis) auf dem Weg zum gewählten Beruf oder als eine Form der Selbstbestätigung in den Augen des anderen [...].“ (Leontjew 1983: 140)

Über äußere Einflüsse (Ereignisse, Erlebnisse) verändern sich Tätigkeit und Widerspiegelung durch die ihnen zu Grunde liegenden veränderbaren Bedürfnisse, Motive und Ziele des Subjekts stetig. Besondere Erlebnisse, sogenannte „Signalerlebnisse“, dienen auf diesem Weg als „emotionale Markierungszeichen“, über die das Subjekt seine Bedürfnisse, Motive und Ziele nach einer emotionalen Bewertung hierarchisiert (Leontjew 1983: 195). In dieser Hierarchisierung spiegelt sich der *persönliche Sinn* eines Menschen, seine ganz subjektive Aneignung der ihn umgebenden gesellschaftlichen Bedeutungen.

3.3 Zur Bedeutung der Emotion für den *persönlichen Sinn*

So fungiert die *Bedeutung*, vermittelt über die Emotion, als „Scharnier zwischen innen und außen, zwischen objektiv und subjektiv, zwischen gesellschaftlich und persönlich“ (Ruf 2020a: 19). Die *persönliche Sinnbildung* motiviert die durch Tätigkeit und Widerspiegelung hervorgebrachte Entwicklung des konkreten Menschen, mit anderen Worten: die Entfaltung seiner einmaligen, mannigfaltigen Persönlichkeit (Ruf 1992: 46). Dabei bewegt sich der Prozess der *persönlichen Sinnbildung* des Subjekts in der Dialektik zwischen Bewusst und Unbewusst, d.h. die ihn motivierenden

Tätigkeiten können vom Subjekt unerkant bleiben, durch besondere qualitative Veränderungen von Tätigkeit und Widerspiegelung jedoch auch in sein Bewusstsein gelangen. *Bewusstsein* ist von Leontjew dabei nicht verstanden als die „Verlagerung“ einer äußeren Tätigkeit in eine bereits existierende „Bewusstseinsebene“, sondern als der Prozess der Verinnerlichung und Reflexion gesellschaftlicher Beziehungen, der eigenen Tätigkeit und seiner selbst durch das Subjekt, in dem diese Ebene überhaupt erst herausgebildet wird (Leontjew 1982: 98).

Mit seiner Analyse stellt sich Leontjew u.a. gegen die kulturanthropologische Interpretation der Persönlichkeit Margaret Meads, die davon überzeugt war, dass „Kultur“ über Erziehung die individuelle Persönlichkeit des Menschen präge. Nach Leontjew bildet „Kultur“ über die *gesellschaftlichen Bedeutungen* jedoch gerade nicht das *Persönliche*, sondern das *Unpersönliche* im Menschen aus (Leontjew 1982: 162). Erst über die Aneignung und emotionale Deutung der gesellschaftlichen Bedeutungen, der Subjektivierung des Objektiven, und über die Entwicklung des *persönlichen Sinns* entsteht nach Leontjew die einzigartige Persönlichkeit eines jeden Menschen: „Das Innere (das Subjekt) wirkt über das Äußere und verändert damit sich selbst“ (Leontjew 1982: 174).

Irinell Ruf stellt in verschiedenen Artikeln zu ihrer künstlerisch-forschenden Arbeit mit Kindern und Jugendlichen die Bedeutung von Kunst als Impuls für Sinnbildungs- und Erkenntnisprozesse, für die „Anreicherung“ der inneren Welt, im Sinne Leontjews heraus (z.B. Ruf 2020a und 2020b). Über neue, bis dahin ungekannte Tätigkeitsinhalte verändern sich die jeweiligen Tätigkeitsformen, in der dialektischen Einheit sprengt der Inhalt die Form, was letztlich zu einer Erweiterung der Widerspiegelungsmöglichkeiten führt (Ruf 1992: 44). Über das persönliche, sinnliche und damit immer auch emotionale Erfahren von Kunstwerken – sei es Musik, ein Gemälde, Tanz, Poesie oder Fotografie – eignet sich das Subjekt bewusst und unbewusst neue Perspektiven auf das Selbst und die Welt an, welches es in der eignen künstlerischen Tätigkeit nach Außen trägt und sichtbar, hörbar und fühlbar macht (Ruf 2020b).

Diese analytische Herangehensweise führte mich zu meinem Interviewleitfaden, in dem ich z.B. zur Bedeutung von Erfahrungen mit Kunstwerken für die persönliche Sinnbildung fragte. Hier zeigt sich der Doppelcharakter (Marx) des tätigen Subjekts in den fünf Künstlern, in ihrer besonderen Aneignung der Welt und dem tätigen Prozess des *Kunst schaffen* zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung. Während meines Studiums der Ethnologie an der *École des Hautes Études en Sciences Sociales* 2020

setzte ich mich intensiv mit diesen Aspekten der Theorie auseinander und wendete sie in Bezug auf mich persönlich an.⁴⁷

3.4 Selbsterfahrung der Theorie durch die Tätigkeit Geige spielen

Meine Erfahrungen in verschiedenen künstlerischen Projekten, mein *tätig sein* im interkulturellen Ensemble in Frankfurt, mein *musizieren*, mein *Geige spielen*, die Reflexionen meiner emotionalen Verbindungen zu diesen Tätigkeiten und ihre Veränderbarkeit beobachtete ich bewusst. Ich wollte diese sehr abstrakte Theorie besser durchdringen, um die verschiedenen Ebenen, die sie in dialektische Beziehungen setzt, zu verstehen. Ich brauchte für mich in diesem Prozess das *hinführen* der abstrakten, philosophisch gefassten, Kategorien zu meiner Konkretion. Ich beschloss, im öffentlichen Raum Geige zu spielen. Das war für mich ungewohnt, da ich zuvor diese Erfahrung im Ensemble oder im Duo im Bühnenraum vor Publikum gemacht hatte.

Zum Zeitpunkt des Ausbruchs der Corona-Pandemie lebte ich in Paris. Es kam in Frankreich – wie in vielen Ländern – zu einem strengen *confinement*. Mangels Interaktionen zwischen Nachbarn auf den Balkonen im Innenhof, die ich ursprünglich erhofft hatte zu beobachten, beschloss ich, auf dem kleinen Balkon meines *chambre de bonne* im 6. Stock Musik zu machen:

„Jouant du violon et inspirée par des vidéos sur internet montrant des gens en Espagne qui jouent des instruments et chantent ensemble sur leurs balcons, je décide d’oser l’aventure chez moi, dans le XVI^{ème} arrondissement. *Mais comment l’aborder ? Quelle pièce jouer ? Du classique ? Ou plutôt une chanson populaire ?* Ce sont les premiers jours de mai et je suis les débats en Allemagne autour de la question de la célébration ou non du 8 mai. N’est-il pas temps – malgré la défaite du *Reich* allemand – de transformer le 8 mai en jour férié, célébrant ainsi comme les alliés la victoire sur le fascisme, au-delà des nationalismes ? Un sujet qui me tient à cœur. Je décide donc de jouer une chanson à l’occasion de l’anniversaire de la *Libération* – un évènement qui a marqué la France tout autant que l’Allemagne. Encore faudrait-il que la chanson soit connue en France... Après quelques recherches, je choisis le « Chant des Partisans », du mouvement de la *Résistance française*.“ (van Wahnem 2020a: 3)

Ich war in einem intensiven Prozess der Auseinandersetzung zwischen *Stück wählen, alleine auf die Bühne treten, die Farbe der Interpretation wählen, im öffentlichen Raum Geige spielen*, zwischen bewusst und unbewusst, zwischen innerer und äußerer Tätigkeit mit ganz unterschiedlichen

⁴⁷ Die in der Folge der Arbeit auftauchenden nominalisierten Verben sind dabei bewusst kleingeschrieben, um ihren tätigen und prozesshaften Charakter im Sinne Leontjews zu unterstreichen.

Emotionen. Dadurch kam es zu Veränderungen meiner Widerspiegelungsweise. Und ich spürte am eignen Leib die ambivalente – also widersprüchliche – Dialektik zwischen der emotionalen Notwendigkeit auf dem Balkon spielen, um mich aus der Isolation zu befreien und der Frage, was dieses *tun* bewirken würde, welchen Zufall meine Aktion provozierte.

Ein paar Minuten nach meinem Spiel erschien ein älterer Nachbar, den ich vom Sehen kannte, auf seinem Balkon, bedankte sich für die Musik und sprach mich auf die politische Bewegung *Les Veilleurs* an. Entstanden aus der *Manif pour tous*, versammelten sich ihre Anhänger zwischen 2013 und 2018, um gegen die gleichgeschlechtliche Ehe, die sogenannte *Ehe für alle*, zu demonstrieren, welche in François Hollandes Amtszeit legalisiert wurde. Der ältere Herr erklärte mir, dass die *Veilleurs* auf ihren Demonstrationen oft „Le Chant des Partisans“ sangen und schenkte mir ein Buch über die Bewegung. Vollkommen überrascht von dieser Interpretation, dieser Aneignung des antifaschistischen Liedes aus der *Résistance*, begann ich mich für diese Fragen zu interessieren:

Wie können historische Ereignisse von besonderer *gesellschaftlicher Bedeutung* so unterschiedlich interpretiert werden? Welche *persönlichen Bedeutungen* gibt ihnen der einzelne Mensch in seiner Biographie? Über ein langes Interview, das ich ein paar Tage später mit meinem Nachbarn führte, konnte ich seine Interpretation des Liedes und die Emotionen, die er damit verbindet, besser einordnen.

Am oben erwähnten Beispiel des Geigenspiels auf meinem Balkon, meiner eigenen künstlerischen Tätigkeit, habe ich selbst die Prozesse zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung intensiv erlebt und die analytischen Kategorien der *persönlichen* und *gesellschaftlichen Bedeutung* sinnlich erfahren.

Vom Bedürfnis, mich anlässlich des historischen Datums des 8. Mai, dem Sieg der Alliierten über den Faschismus, zu äußern, zur Idee des Musizierens, von der Auswahl des Stücks in meinem Sinnkontext, über das Hören und Nachspielen zum Einstudieren (Operationalisierung des Spiels), waren die inneren und äußeren Tätigkeits- und Widerspiegelungsprozesse eng miteinander verwoben. In dem Moment, in dem ich den Schritt auf meinen Balkon machte, sozusagen die „Bühne“ betrat und ohne zu wissen, was passieren würde das Spiel realisierte, hat sich der Gegenstand „Geige spielen“ in Tätigkeit und Widerspiegelung verändert, eine neue Qualität erlangt. Meine Umgebung, der Balkon über den Dächern der Stadt, der Innenhof in der Abenddämmerung, die Nachbarschaft als (unfreiwilliges) Publikum, ließen mich mein Spiel gänzlich neu erleben, meine Emotionen wechselten von Aufregung und angstvollem Herzklopfen zu innerer Ruhe und Freude. Diese komplexen psychischen Prozesse von Tätigkeit und Widerspiegelung ließen sich in einer psychologischen Arbeit noch detaillierter herausarbeiten. Für meine ethnologisch motivierten Analysen werde ich sie an dieser Stelle nicht weiter vertiefen. Vielmehr möchte ich an diesem Beispiel nun die Kategorien der *gesellschaftlichen*

und *persönlichen Bedeutungen* sowie der *persönliche Sinnbildung* verdeutlichen, die ich auch für die Analyse meines Materials verwenden werde.

Über mein Spiel auf dem Balkon und die Reaktion meines Nachbarn habe ich gelernt, dass die *gesellschaftliche Bedeutung* der *Résistance*, die zum Beispiel durch dieses historische Lied verkörpert wird, von unterschiedlichen Rezipienten verschieden interpretiert werden kann, je nach *Sinnkontext* eines jeden einzelnen Rezipienten, der darin seinen *persönlichen Sinn* spiegelt. So verband ich den „Chant des Partisans“ mit den Kämpfen der historischen *Résistance* und der Befreiung Frankreichs (und auch Deutschlands) vom Faschismus und verstand mein Spiel als ein Aufstehen gegen widererstarrende faschistische Bewegungen in Europa und der Welt. Mein 83-jähriger Nachbar hingegen, der das Lied noch aus diesem ursprünglichen historischen Kontext kennt, assoziierte damit eine zeitgenössische politisch-religiöse Bewegung, die gegen gleichgeschlechtliche Ehe eintritt und sich als Widerstandskämpfer gegen die Deformierung der „traditionellen Familie“ durch die Französische Republik versteht. Wie ich später im Gespräch, durch den Dialog mit ihm herausfand, sind sein konservatives katholisches Menschen- und Weltbild die philosophischen Grundannahmen, aus denen er seinen *persönlichen Sinn* schöpft und so mein Spiel des „Chant des Partisans“ intuitiv für sich, auf seine Weise emotional deutete, die meiner eigenen, persönlichen grundsätzlich entgegengesetzt ist.

Ein Lied und sein kultur-historischer Kontext sind gesellschaftlich relevant. Es ist Träger einer gesellschaftlichen Bedeutung, die gesellschaftlich ein bestimmtes Ziel verfolgt, z.B. sich an die *Résistance* zu erinnern. Das Subjekt eignet sich dieses Lied, diese gesellschaftliche Bedeutung jedoch auf der Basis des eigenen persönlichen Sinns an, der der herrschenden Deutung widersprechen kann.⁴⁸ Dieses Spannungsfeld zeigt sich z.B. auch im wissenschaftlichen Artikel „Remembering the past, reaching for the future“ von Mamadou Diawara, in dem er sich mit verschiedenen Zeitverständnissen und Geschichtsbildern auseinandersetzt und aufzeigt, wie notwendig der Einbezug der historischen Produktionsprozesse lokalen Wissens für gegenwärtige Entwicklungsstrategien ist (Diawara 2010).

Hier zeigt sich, wie wesentlich die Analyse der Deutungshoheit von Diskursen, die gesellschaftliche Bedeutungen spiegeln, im Sinne Foucaults sind. Bis heute werden zahlreiche Versuche unternommen, *Geschichte* gegen emanzipatorisch-humanistische Perspektiven umzudeuten, wie wir in Sarkozys „Discours de Dakar“ eindrücklich gesehen haben. In diesem Zusammenhang sind auch die von mir skizzierten *humanistischen Perspektiven für Erkenntnisprozesse* zu sehen, die sich in der Beziehung

⁴⁸ Diese Weise der reaktionären Umdeutung, das aus dem ursprünglichen anti-faschistischen Kontext heraus Lösen der emanzipatorischen Bedeutung, um einen faschistischen Zugang zu Welt zu ebnet, hat Geschichte. So wurden auch Lieder des Vormärz und Arbeiterlieder von Faschisten instrumentalisiert und aus dem emotionalen kultur-historischen Sinnbild gerissen, um die sozialistische Geschichte vergessen zu machen.

zwischen Mensch und Welt bewegen. Sie bilden den „Teppich“, gewebt zwischen den *Signalerlebnissen* und den *Markierungszeichen* in der Kindheit und Adoleszenz durch die reale Praxis des tätigen Subjekts, aus denen die zwei Künstlerinnen und die drei Künstler sich und ihre Œuvres schöpfen.

3.5 Zur Dialektik zwischen Mensch und Welt

Das Wesen der Analyse der Dialektik besteht darin, die dialektischen Einheiten, z.B. die Dialektik zwischen bewusst – unbewusst, in ihrer widersprüchlichen Beziehung zueinander zu sehen und zu begreifen. Es stellt sich mit Hegel die Frage nach dem „Übergreifenden“ und dem ‚Übergriffenen‘ als wesentlicher Voraussetzung des Verständnisses gesellschaftlicher Widersprüche und ihrer Widerspiegelungen im einzelnen Menschen (Ruf 1992: 2):

„Der persönliche Sinn eines Menschen ist nur aus ihm heraus zu verstehen. Er und sie haben eine eigene Bedeutung für sich selbst. Sie existieren zuerst ‚für sich‘, bevor sie zu einem ‚an sich‘ werden. Der ‚persönliche Sinn‘ ist wie die ‚Tätigkeit‘ nach Leontjew ein philosophischer Begriff. Er ist die Verknüpfung von äußeren – sozialen – Bedeutungen und innerer Deutung derselben. „Im individuellen Bewußtsein trennen und vereinigen die von außen angeeigneten Bedeutungen tatsächlich die beiden Arten der Sinnlichkeit – gleichzeitig die Sinneseindrücke der äußeren Realität, in der die Tätigkeit des Individuums verläuft, und die Formen des sinnlichen Erlebens ihrer Motive, der Befriedigung oder Nichtbefriedigung der sich dahinter verbergenden Bedürfnisse“ (Leontjew 1982: 147). Die innere Deutung ist die komplizierte emotionale Hierarchisierung von Befriedigungsmöglichkeiten der ‚an sich‘ existierenden Bedürfnisse. Dieser Hierarchisierungsprozess mündet in die Einmaligkeit eines Menschen. [...] Dieser Prozess ist die innere – emotionale – Bewertung und Neubewertung von Vergangenenem und Zukünftigem. Es ist davor zu warnen den ‚persönlichen Sinn‘ umgangssprachlich zu wenden, ‚Sinn‘ mit ‚sinnvoll‘ gleichzusetzen und ihn dadurch idealistisch zu verkehren.“ (Ruf 1992: 113)

Es ist genau jene Dialektik zwischen den objektiven *gesellschaftlichen Bedeutungen* und der emotionalen Deutung derselben durch das Subjekt, den *persönlichen Bedeutungen*, die Dialektik zwischen Objektiv und Subjektiv, in ihrem doppelten Charakter, in der sich das Subjekt in seiner Entwicklung und persönlichen Sinnggebung zwischen Bewusst und Unbewusst bewegt, die mich im Rahmen meiner Arbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern interessiert. *Welche gesellschaftlichen Bedeutungen umgeben sie und sind für sie emotional bedeutsam? Aus welchen gesellschaftlichen Bedeutungen schöpfen sie ihren persönlichen Sinn, ihr Sein und ihre Kunst?* Diese Forschungsfragen führten mich zur Konzeption meines Interviewleitfadens, der nach *Signalerlebnissen* in der biographischen Entwicklung, besonderen historischen Ereignissen, philosophischen Perspektiven und künstlerischem Werdegang und Œuvres der einzelnen Menschen fragt. Jeder Mensch bildet seinen

persönlichen Sinn aus seinen Erlebnissen, die für sie oder ihn *emotionale Markierungszeichen* bilden, zu seiner oder ihrer besonderen Hierarchisierung der Bedürfnisse führen und aus der er oder sie sich in einer besonderen Bewegung zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung schöpft. Sie oder er als konkretes Subjekt kann sich nicht außerhalb seines und ihres Erfahrungsraumes bilden.

4 Cheminements personnels et artistiques en interrogation

Die – von mir für diese Arbeit – bewusst⁴⁹ ausgewählten zwei Künstlerinnen und drei Künstler sind in verschiedenen Genres tätig. Sie kreieren Malerei, Performance, Fotografie, Tanztheater, Skulptur, und entwickeln poetische Formensprachen. Poesie, als Ziel ihrer künstlerischen Tätigkeit, eint alle ihre Produktions- und Inszenierungsprozesse. Sie fragen nach kultur-historischen Perspektiven auf die Interdependenzen zwischen Afrika und Europa, auf vergangene und gegenwärtige Kolonisierungs- und Deformationsprozesse, um Perspektivwechsel zu eröffnen. Sie verkörpern eine humanistische Haltung, die in ihren Œuvres den Menschen, seine Würde und seine Poesie ins Zentrum der Auseinandersetzung und Betrachtung rückt. Dabei zeigt jede der fünf Persönlichkeiten ihren jeweiligen *persönlichen Sinn* in der Art, wie sie Kunst macht, wie sie Kunst und Philosophie, Materialsuche und wissenschaftliche Recherche und die poetische Formgebung verbindet, unabhängig von Strategien ihrer künstlerischen Vermarktung.

Ich beleuchte nun die Wege in Kindheit und Adoleszenz, die zur Entscheidung für die künstlerische Praxis mit ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern führen. Dabei ist mein Ziel, die Entwicklung des *persönlichen Sinns* zwischen Kunst und Geschichte, Biographie und Gesellschaft herausstellen (4.2). Ich frage nach der Bedeutung von *Signalerlebnissen* in den Biographien der fünf Künstlerinnen und Künstler für ihre künstlerischen Produktionen (4.3). Einleitend stelle ich die einzelnen Menschen in kurzen Portraits vor und gebe einen kleinen sinnlichen Einblick in ein ausgewähltes Werk bzw. ein künstlerisches Projekt (4.1).

4.1 Kurzportraits

⁴⁹ So wählte ich für diese Arbeit Menschen aus, deren Werke und die darin veräußerten persönlichen Perspektiven und Haltungen mich besonders berührten.



**Kahena Sanaâ
„TONDO“, Performance**

Entstanden Oktober 2018,
Ouagadougou

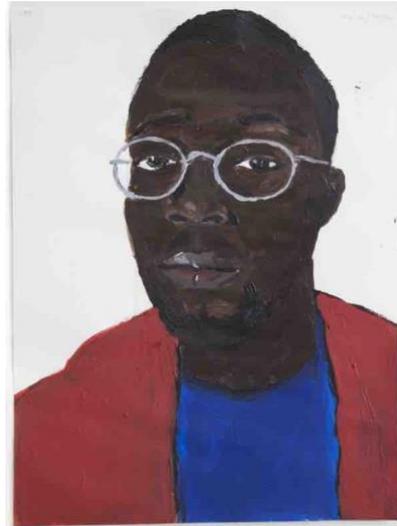
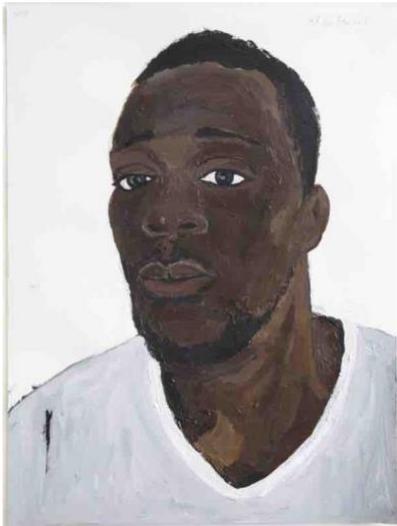
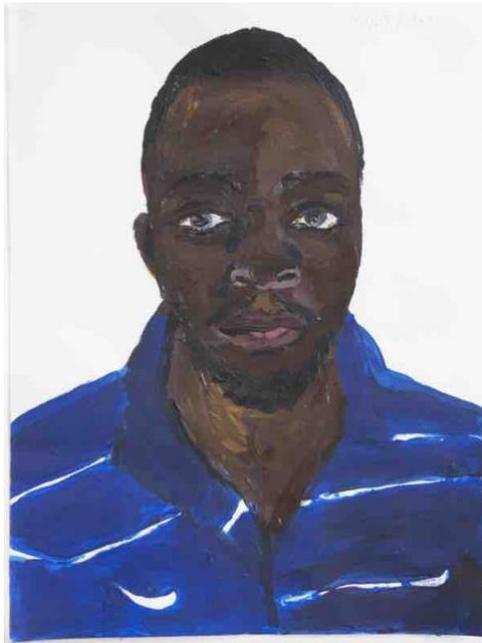
Aufführung 1. November 2018,
Les Récréatras, Ouagadougou
(Abb. 1 – 3)

Kahena Sanaâ ist 1982 in Tunis geboren und verbrachte dort ihre Kindheit. Nach der Schulzeit beginnt sie ein Studium der Bildenden Kunst an der *École des Beaux-Arts de Tunis*, welches sie mit einem *Diplôme d'études approfondies* (DEA) in Paris abschließt. Dieses *déplacement* von Tunis nach Paris wird Gegenstand ihrer künstlerischen und auch wissenschaftlichen Auseinandersetzungen. So untersucht sie im Rahmen ihrer Promotion in Bildender Kunst und Kunstwissenschaft ihre eigenen sowie die Werke anderer Künstlerinnen in Bezug auf die Inszenierung des Körpers im urbanen Raum (Sanaâ 2015). In Videoarbeiten, Performances, Installationen und einem Theaterstück erforscht sie u.a. die Lebensrealitäten der *étudiants étrangers*, der *artiste étrangère* und die Veränderung ihres eigenen Blicks, die durch das Leben im *Hexagone* stattfindet. Besonders bewegt hat sie so auch die tunesische Revolution im Jahr 2011, mit der sie große Hoffnung verband. Zehn Jahre nach deren Ausbruch zeigt sie sich resigniert von den politischen und sozialen Konsequenzen. Kahena Sanaâ lehrt Bildende Kunst an der *Université de Strasbourg* und forscht dort am Laboratoire „*Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistique*“ (L'ACCRA).

Ich lernte Kahena online über ihren Vortrag im Seminar *Les arts en Afrique et dans ses diasporas* kennen, in dessen Rahmen ich auch einen Film ihrer kollektiven Performance „TONDO“ auf dem burkinischen Theaterfestival *Les Récréatrices* 2018 in Ouagadougou sah, die mich sehr beeindruckte (s. Abb. 1 – 3).



Didier Viodé
Aus der Reihe „Danseurs du Crépuscule“, 2018
Tinte und Mischtechnik auf Papier, 50 x 65cm
(Abb. 4 – 6)



Didier Viodé
Aus der Reihe „Autoportrait d'un confiné“, 2020
Acryl auf Papier, 48×36 cm
(Abb. 7 – 9)

Didier Viodé ist 1979 in Abidjan geboren und wuchs zwischen Côte d'Ivoire und Benin auf. Nach dem Abitur in Benin führt ihn das Kunststudium zurück nach Abidjan, denn nur dort existiert damals eine Kunsthochschule. Aufgrund politischer Unruhen muss er 2001 das Land verlassen und bekommt einen Studienplatz in Besançon, Frankreich. Auch ihn bewegte sein *déplacement* von Westafrika nach Europa sehr, das seinen Blick auf die Welt erweiterte. Im Rahmen seiner Auseinandersetzungen mit der *Françafrique* interessiert er sich ab der Amtszeit Nicolas Sarkozys auch speziell für dessen Einwanderungspolitik der *immigration choisie* und macht das Thema *Migration* zu einem roten Faden, der viele seiner künstlerischen Arbeiten durchzieht. Im Zentrum seiner vielgestaltigen Werke der Malerei, Zeichenkunst, Comics, Fotografie und Videoarbeit steht dabei hauptsächlich der Mensch in seiner Körperlichkeit und die Suche nach einer universellen und doch persönlichen künstlerischen Sprache.

Ich lernte Didier 2018 in der Ausstellung „Grey is the New Pink“ des Weltkulturenmuseums Frankfurt kennen, in der Fotografien seines Freundes Ishola Akpo gezeigt wurden. Im Herbst 2021 besuchte ich mit ihm gemeinsam die Kunstmesse „Also Known as Africa“ in Paris, in der Aquarellzeichnungen aus seiner Reihe „Danseurs du crépuscule“ ausgestellt waren und er mir Einblicke in ein noch unveröffentlichtes Comic gab. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich zwei unterschiedliche künstlerische Projekte Didiers beleuchten (s. Abb. 4 – 6 und 7 – 9), die miteinander verbunden sind, denn aus dem einem entstand das andere. Beide spiegeln sie seine komplexe Persönlichkeit, die er aus den ihn umgebenden philosophischen Auseinandersetzungen entwickelt.

Ishola Akpo
Arbeiten aus dem Projekt
AGBARA Women, seit 2020
(Abb. 10 – 13)



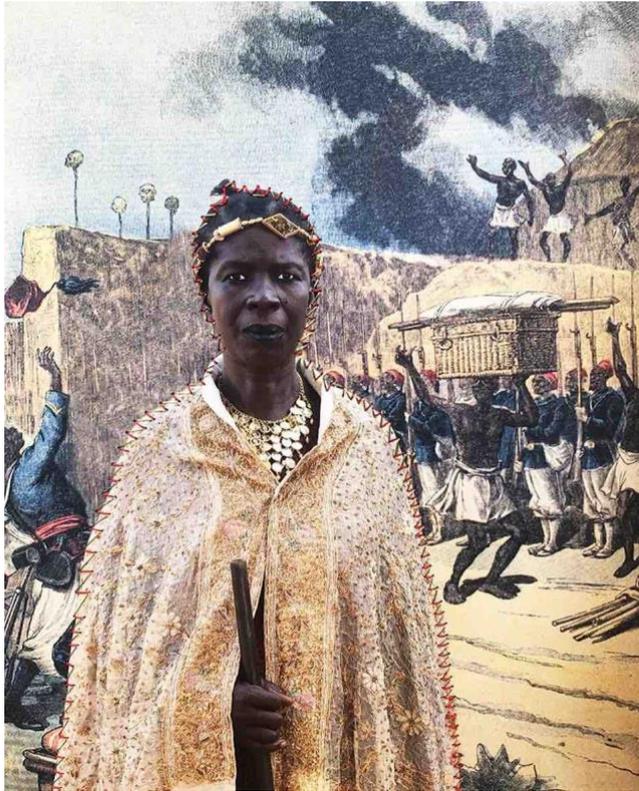
Iyami

Fotodruck auf Papier
Aus der Reihe „AGBARA women“, 2020



Oyé II

Fotodruck auf Papier
Aus der Reihe „AGBARA women“, 2020



Trace d'une reine XV
Collage und Näharbeit auf Papier,
Aus der Reihe
„Trace d'une reine“, 2021



Trace d'une reine I
Collage und Näharbeit auf Papier,
Aus der Reihe
„Trace d'une reine“, 2020

Ishola Akpo ist 1983 in Abidjan, Côte d’Ivoire geboren und aufgewachsen und lebt heute in Benin. Hier absolviert er nach der Schulzeit eine Ausbildung zum Grafiker und beginnt, in einem Medienunternehmen zu arbeiten. Schon früh interessiert am Leben und seinen Geschichten, an den Weisheiten und Erzählungen älterer Menschen, an den Traditionen seiner Nomadenvorfahren, geht er auf Spurensuche: Er beobachtet, hört zu, fragt nach und sucht schließlich nach Formen, das Erlebte festzuhalten. Er versteht, dass die Kunst ihm ein Medium und eine Sprache ist, sich auszudrücken und seine Ideen zu vergegenständlichen. Ishola kündigt seine Arbeitsstelle als Grafiker und widmet sich ganz der künstlerischen Fotografie. Gegenstand seiner Recherchen sind dabei sowohl seine persönlichen Familiengeschichten als auch historische Ereignisse aus der Weltgeschichte, wie die „Conférence Nationale Souveraine“, die 1990 in Benin stattfand oder die Spuren präkolonialer afrikanischer Königinnen, die er in seinen Werken sichtbar macht. So reist er beispielsweise in den Norden Benins, um die Familie seines Vaters kennenzulernen und in Kontakt mit Sprache, Ritualen und Geschichten der *yoruba* zu kommen. Eine Reise, deren Erfahrungen er in der Reihe „Daïbi“ reflektiert.

Ich lernte Ishola über seine Fotoreihe „L’Essentiel est invisible pour les yeux“, in der Ausstellung „Grey is the New Pink“ im Weltkulturen Museum Frankfurt am Main kennen. Im Sommer 2021 trafen wir uns in Montpellier, wo ich in der Ausstellung „Cosmogonies“ die beeindruckenden Fotografien und Collagen seines neusten Projektes „AGBARA women“ anschaute.



Hervé Yamguen
*Performance en hommage
à Goddy Leye*
12. September 2021,
Cité Internationale des Arts,
Paris
(Abb. 14 – 15)



Hervé Yamguen ist 1971 in Douala, Kamerun geboren und aufgewachsen. Hier entdeckt er in der Bibliothek des *Centre Culturel Francais* seine Liebe für Bücher, für die französische Sprache und Poesie und für Bildbände. Von Kind an schreibt und malt er viel und bricht als junger Mann sein Studium der Buchhaltung ab, um sich ganz der Kunst zu widmen. Da es keine Möglichkeit gibt, ein Kunststudium zu absolvieren, schlägt er einen anderen Weg ein: In Büchern, bei älteren Künstlern und über Künstlerresidenzen lernt er sein Handwerk, bildet sich in künstlerischer Praxis und Reflexion aus. Nach dem Tod seines Vaters wird er zu dessen Nachfolger in der *chefferie* des Heimatdorfes bestimmt und zieht von der Stadt in die Region der *grassfields*. Auch für ihn ist dieses *déplacement* sehr bedeutend. Mit seinen Werken der Malerei, Schriftstellerei, Skulptur und Performancekunst möchte er Menschen bewegen, Bewusstseinswandel anregen und emotionale Erfahrungsräume eröffnen. Dabei ist das Herz seiner Kunst für ihn immer die Poesie.

Ich lernte Hervé online bei seiner Intervention im Seminar „Les arts en Afrique et dans ses diasporas“ kennen, in dessen Rahmen er gemeinsam mit dem Künstler Hervé Youmbi das Projekt „Visages de Masques“ vorstellte, das in Dialog mit den Bewohnern des Dorfes und ausgehend von der Gestaltung traditioneller Masken, neue kreiert und diese auch feierlich in Rituale und Zeremonien einführt. Im Sommer 2021 entdeckte ich den interaktiven Klangparcours „Les Fables du Calao“ im Pariser *Quartier de la Goutte d’Or*, der von seinem Künstlerkollektiv *Le Cercle Kapsiki* gestaltet wurde. Einige Wochen später konnte ich Hervé persönlich im Rahmen des Kolloquiums „Afriques: Utopies performatives“ an der *Cité Internationale des Arts* kennenlernen und seine bewegende Performance in Hommage an seinen verstorbenen Freund und Künstler Goddy Leye erleben (s. Abb. 14 – 15 und Anhang). In diesem Rahmen lernte ich auch einige von Hervés poetischen Texte kennen, die in der Textsammlung *Héroïsmes ordinaires* veröffentlicht sind (Yamguen 2017) und sah mehrere Zeichnungen, die mich sehr bewegten.



Irinell Ruf

Internationales Jugendaustauschprojekt

„visit me – visit you“, 2012

Thema: unsere gemeinsame Geschichte nach 1945

Mit jeweils 10 junge Menschen aus Tunesien, Frankreich und Deutschland

Inszenierung eines TanzTheaterstücks in zehn Tagen

& Aufführung in Bizerta, Tunesien

(Abb. 16 – 18)

Irinell Ruf ist 1962 in Freiburg geboren. Aufgewachsen im Maghreb, in New York und dem Schwarzwald hat auch sie ein Leben *de déplacement*. Dieses Leben in so unterschiedlichen Kulturräumen bringt sie zum Studium der Entwicklungssoziologie an der Universität Bielefeld. In diesem Rahmen führt sie 1987 eine ethnografische Feldforschung mit Straßenhändlerinnen in Kairo, Ägypten durch. Ihr Ziel, 1988 nach Algerien, Ort ihrer eindrücklichen Kindheitserfahrungen, zu gehen, ist auf Grund der Machtübernahme der Islamisten nicht möglich. Es folgt eine tiefe Sinnkrise, in der sie beschließt, Kunst zu machen, um ein Leben in Deutschland emotional zu überleben. Dabei möchte sie hauptsächlich mit Laien künstlerisch arbeiten, sichtbar machen, welche schöpferischen Potenziale in jedem Menschen stecken. Mehrere Jahre bildet sie sich bei verschiedenen Choreographen, Schauspielern und Tänzern in Körperarbeit, Tanz und Theater aus und entwickelt schließlich u.a. auf der Grundlage der Praxis Augusto Boals und der Theorie Alexander Leontjews eine umfassende künstlerisch-philosophische Bildungsarbeit. In der von ihr gegründeten *academie crearTaT* gestaltet sie interkulturelle TanzTheater⁵⁰-Inszenierungen mit Kindern und jungen Menschen, u.a. in Deutschland, Marokko, Tunesien, der Türkei und dem Irak. Mit ihrer künstlerischen Arbeit möchte sie Bewusstsein für Unterdrückungszusammenhänge schaffen und Utopien des Friedens auf die Bühne bringen.

Ich lernte Irinell 2017 im Rahmen meines Praktikums in der *academie crearTaT* kennen und begleitete sie in zwei Projekten: Als Regieassistentin in einer Unterkunft für Geflüchtete in Hamburg sowie 2019 als Akteurin im Projekt „*visit me, visit you* – deutsch-tunesisches TanzTheater für Perspektiven auf unsere gemeinsame Geschichte“. Seitdem habe ich mehrere ihrer Inszenierungen erleben dürfen.

⁵⁰ Diese Schreibweise verwendet Irinell, um sich vom Verständnis des meist nonverbalen Tanztheaters abzugrenzen. Bei ihr sind die Genres Tanz und Theater gleichwertig miteinander verwoben. Zudem weisen die beiden großen T auf die TätigkeitsTheorie hin.

4.2 *Cheminements personnels* in Kindheit und Adoleszenz

Kahena Sanaâ wuchs in den 1980er und 90er Jahren im Tunesien des autokratisch regierenden Präsidenten Zine el-Abidine Ben Alis auf. Über die Erziehung ihres Vaters, eines überzeugten Kommunisten und Sohn eines antikolonialen Widerstandskämpfers, entwickelt sie ein ausgeprägtes politisches Bewusstsein und eine emanzipatorische politische Haltung. So kommt sie früh in Berührung mit Geschichten verschiedener Widerstandsbewegungen: von den Erfahrungen ihres Großvaters in der *résistance* gegen die französische Kolonialherrschaft und den sozialen Kämpfen der maghrebinischen Gastarbeiter in den *bidonvilles* von Paris, die ihr Vater als Student in den 1960er Jahren unterstützte, über die Melodie der „Internationalen“ als ihr Schlaflied, bis hin zur Musik des chilenischen Widerstandes gegen die Militärdiktatur Augusto Pinochets. Ihre Mutter studierte Architektur an der Kunsthochschule und führt ihre zwei Töchter schon früh an Musik, Tanz und Bildende Kunst heran, sieht darin eine Notwendigkeit, um neben dem strengen Schulalltag „atmen zu können“ (Sanaâ, 14.07.2021: 26). Diesen erlebt Kahena als „contrainte“ und „Gefängnis“, sie leidet unter dem rigiden Unterricht und strafenden Charakter des Systems nach französischem Vorbild und so erlangen ihre verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten (v.a. Tanz und Theater) eine ganz persönliche Bedeutung in ihrem eigenen Sinnkontext: Sie fungieren als Möglichkeit der Befreiung aus einem repressiven Bildungssystem, das Kreativität keinen Raum gibt: „la danse était une bouffée d’oxygène“ (Sanaâ, 14.07.2021: 26). So entwickelt Kahena ihren persönlichen Sinn in Auseinandersetzung mit den sie umgebenden gesellschaftlichen Bedeutungen. Ein Sinn, der darin liegt, Kunst zu machen, um atmen zu können, um die Welt auszuhalten. Die künstlerische Tätigkeit als Gegenstand ihrer persönlichen Sinnbildung motiviert so auch die Entscheidung, sich an der der École des Beaux-Arts de Tunis einzuschreiben, mit dem bewussten Ziel, ihre künstlerische Welt und Sensibilität weiterzuentwickeln und gemeinsam mit anderen zu kreieren und diskutieren. So sind es gerade auch die kollektiven Denkprozesse in den langen Diskussionen mit den Kommilitonen und Dozentinnen, die in den Pausen im Hof der Schule stattfinden, die eine emotionale und damit persönliche Bedeutung innerhalb ihres Sinnkontextes einnehmen. Entgegen ihren Erwartungen ist sie im Verlauf des Studiums jedoch mit der Konkurrenz der Studenten untereinander konfrontiert, sie erlebt den Drang ihrer Kommilitoninnen und Kommilitonen, sich zu profilieren und als Künstler zu vermarkten. Kahena erkennt, dass die gesellschaftliche Bedeutung „künstlerisch erfolgreich sein“ daran gebunden ist, sich individuell zu verkaufen, zu vermarkten und reiche Menschen zu „umgarnen“ und dadurch mit den Motiven und Zielen ihrer Tätigkeit in Widerspruch steht. So entscheidet sie, nicht von ihrer Kunst leben zu wollen, sich diesem System nicht hinzugeben. Sie beginnt stattdessen, sich für die Verbindung von Kunst und Wissenschaft zu interessieren.

Didier Viodé wuchs in Côte d'Ivoire auf und liebt es schon als Kind zu zeichnen und zu malen. Aus der anfangs intuitiven Tätigkeit entsteht mit der Zeit eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Medium des Comics, das ihn anregt, eigene Bildgeschichten zu entwickeln. Dabei dienen ihm die Bildwelten europäischer Comic-Produktionen wie *Tintin* oder die italienischen *fumetti*, aber auch die allgegenwärtigen US-amerikanischen Westernfilme als Anstoß, Abenteuergeschichten zu erzählen, die in der ihm bekannten Welt spielen und afrikanische Realitäten spiegeln. Ausgehend von dem, was ihn umgibt, drückt er so über das grafische Universum seine emotionalen Perspektiven aus und erzählt beispielsweise die Geschichte eines Straßenkindes, das zum Held einer Verfolgungsjagd auf Verbrecher wird. Von seinem Vater, einem Möbeldesigner, bekommt Didier einen Sinn für gestalterisches, ästhetisches Arbeiten mit auf dem Weg und auch der Tanz ist ihm von Kind an eine Möglichkeit, sich lebendig und frei zu fühlen. Zu verschiedensten Anlässen tanzt er viel und ausgelassen, bis ihm sein Vater das Tanzen aufgrund seiner schlechten Schulnoten verbietet. Ab dem *collège* absolviert Didier seine Schullaufbahn in Benin, wo er seine zeichnerische Praxis perfektioniert und im Rahmen einer ersten Gruppenausstellung in der Oberstufe bemerkt, dass Menschen an seinen Werken Gefallen finden, sie zu Diskussionen anregen. So entwickelt sich sein persönlicher Sinn aus dem Bedürfnis, dem eurozentristischen Mainstream, eigene Geschichten und Perspektiven entgegenzusetzen und gleichzeitig als Künstler gefallen zu wollen und erfolgreich zu sein.

Ishola Akpo ist in Côte d'Ivoire geboren und wuchs in den 1980er Jahren in Benin auf. Er hat wenig Freude an der klassischen Schulbildung, seine Aufmerksamkeit gilt vielmehr der „Schule des Lebens“:

„[...] j'ai pas fait de longues études, je suis pas allé à l'université, et très tôt, j'ai abandonné l'école, l'école moderne, et je me suis consacré en fait, à aller à l'école de la vie, à l'école de la sagesse, et rencontrer de vieilles personnes, et d'écouter des histoires.“ (Akpo I, 16.05.2021: 13).

Sein Vater sieht Isholas Freude an praktischen Tätigkeiten und visuellen Ausdrucksformen und schlägt ihm vor, einen gestalterischen Beruf, wie Schneider oder Fotograf, zu ergreifen. Doch Ishola hat die gesellschaftliche Bedeutung des Künstlerberufs in seinem sozialen Kontext, das gesellschaftlich konstituierte und vermittelte Bild des Künstlers, verinnerlicht und möchte ihm nicht entsprechen:

„Au début, je ne voulais pas être photographe parce que [...] le métier de l'art, ou bien le métier de la photographie, c'est pour les misérables. Moi, je veux pas être traité comme un misérable, je ne veux pas passer de maison en maison avec un appareil photo pour demander à des gens de venir faire des photos... pour combien ? Peut-être deux, trois centimes ? Pour moi, c'était vraiment une insulte.“ (Akpo II, 27.05.2021: 7)

Er träumt stattdessen davon, Regisseur für Zeichentrickfilme zu werden. Da hierfür in dieser Zeit keine staatlichen Ausbildungsmöglichkeiten existieren, absolviert er stattdessen eine Ausbildung zum Computergrafiker und beginnt, in einem Medienunternehmen zu arbeiten. Dabei ist er ständig auf der Suche nach Möglichkeiten, seine persönlichen Beobachtungen und die gesammelten Geschichten des Lebens zu bewahren und nach einer Sprache, sie zu erzählen und greifbar zu machen. Es ist die Fotografie, in der er schließlich ein Medium findet, das seinem persönlichen Sinn der Erforschung von Lebenswelten und der Vergegenständlichung seiner Perspektiven und Lernprozesse entspricht.

Hervé Yamguen wuchs in den 1970er Jahren im *quartier populaire* „New Bell“ des modernen Douala in Kamerun auf. Seine Eltern hatten ihr Heimatdorf in den *grassfields* während der Unabhängigkeitskämpfe verlassen und waren dem „vent de la modernité“ in die Stadt gefolgt (Yamguen II, 01.11.2021: 5). Dort erlebt Hervé unterschiedliche kulturelle Einflüsse und soziale Lebensrealitäten, aus denen er zum einen eine zutiefst kosmopolitische und humanistische Haltung entwickelt und die den Grundstein für sein späteres künstlerisches Engagement legt, die Welt nicht nur abbilden, sondern auch realitätsverändernd wirken zu wollen:

„Le contexte doualais dans la vie, dans la citoyenneté, pose énormément de problèmes qui sont liés certainement à la question des droits humains, qui sont liés à la question de la dignité, et je crois que le fait d’être né dans ce contexte a beaucoup fortifié ma personnalité d’artiste et renforcé les choix que je suis en train de faire aujourd’hui dans ma posture d’artiste. [...] Quand on vit dans un environnement où, non seulement la précarité est très forte et on sait qu’à tout moment on peut mourir, parce qu’il y a beaucoup de choses qui dans l’environnement ne font pas que l’être humain soit traité de manière digne, j’ai compris que quand on vit ces conditions-là, en tant qu’artiste, on ne peut plus simplement rester dans l’espace de la représentation. L’espace de la représentation formelle sur des supports [...] ne suffit pas, il faut entrer en action dans le réel [...]“ (Usmaradio 2017).

Darüber hinaus ist seine Kindheit auch von Reisen geprägt, zum einen in das Heimatdorf seiner Eltern anlässlich von Beerdigungen und Zeremonien, aber auch in andere Städte und Regionen Kameruns und so ist er stets voller Neugier auf Unbekanntes: „[...] je me considère vraiment comme quelqu’un de cosmopolite, mais qui est tout le temps habité par le désir de connaître l’ailleurs“ (Yamguen I, 07.09.2021: 6). Schon als Kind zeichnet und liest er leidenschaftlich gern, wobei vor allem die Illustrationen in seinen Französisch Schulbüchern sein Interesse wecken. So schreibt er sich in der Bibliothek des *Centre Culturel Français* von Douala ein und entdeckt in den Büchern die Poesie, liest das erste Mal die Namen von Dichtern und Denkern, die Verse der französischen Surrealisten und Texte von Senghor und Césaire. Nicht nur die Poesie, auch Bildbände haben es ihm angetan: Die Bilder

in einem Katalog über haitianische Malerei berühren in tief und legen in ihm ein Bewusstsein für die große Bedeutung von Kunst und Kultur „dans la vie des peuples“ (Yamguen I, 07.09.2021: 13). Überwältigt von den neuen Welten, die sich ihm über die Bücher und Lektüren eröffnen, wird das Bedürfnis, sich tiefer mit Kunst auseinanderzusetzen zum wesentlichen Ziel seiner Sinnbildung. Hier liegt die Ursache für sein Motiv, Bilder in allen Formen und Farben zu entdecken:

„Quand il y avait un magazine français avec un reportage sur une exposition d'art, je négociais pour l'acquérir. C'est ainsi que j'ai connu *L'origine du monde* de Gustave Courbet, *Les joueurs de cartes* de Cézanne, *Les mangeurs de pomme* de Van Gogh, *La danse* de Matisse, que j'ai eu à scruter les énigmes d'Odilon Redon et à admirer *Le visage du Christ* de Georges Rouault. Je regardais ces images pour me mirer dans leurs significations.“ (Yamguen 2017: 41).

In dieser Geschichte aus seiner Kindheit spiegelt sich bereits Hervés tiefe philosophische Durchdringung seines Selbst in der Welt. Er spiegelt sich bewusst in den Bedeutungen der gegenständlichen Welt, in Form von Kunstwerken und Ritualen. Dem entspricht sein Bedürfnis, verschiedene Formen des künstlerischen Ausdrucks zu suchen. So ist er beispielsweise in seiner Jugend häufig zu Gast in einem katholischen Kloster, wo er in der Liturgie erlebt, wie ein jedes Wort, eine jede Geste und Bewegung eine Bedeutung trägt und die Kraft hat, Körper, Geist und Umgebung miteinander in Einklang zu bringen. Dieses Erlebnis lässt ihn erkennen, welche Stärke in rituellen Ausdrucksformen liegt, Sprache, Gesang und körperliche Gesten mit dem sie umgebenden Raum zu verbinden. In der Bibliothek des Klosters entdeckt er schließlich auch ein Buch über das Leben Vincent van Goghs, das ihm zum ersten Mal ein Bild der künstlerischen Tätigkeit als Beruf gibt. Er beschließt, Künstler zu werden, um seinen persönliche Sinn zu verwirklichen, die von ihm emotional erlebte poetische Kraft der Künste durch seine eigene künstlerische Tätigkeit für andere erfahrbar zu machen.

Irinell Ruf wuchs in den 1960er Jahren im Maghreb, New York und dem Schwarzwald auf und entwickelt eine tiefe emotionale Verbundenheit zu Nordafrika, zu seinen Farben und Gerüchen, Klängen und Architekturen, Landschaften und Menschen. Durch ihren Vater Werner Ruf, einem „kritischen Friedens- und Konfliktforscher, also humanistischen Politikwissenschaftler“ (Ruf, 08.09.2021: 42), ist sie von klein auf umgeben von politischen Diskussionen zum Weltgeschehen und entwickelt einen kritisch-humanistischen Geist. Ihre Mutter gibt ihr als Modeschöpferin einen Sinn für Farben und Komposition mit auf den Weg und bringt sie, genau wie ihre Großeltern, schon als Kind mit Kunst in Berührung, so etwa über Besuche von Konzerten, Tanz- und Theateraufführungen. Durch die Forschungsarbeit ihres Vaters wechselt die Familie oft den Wohnsitz. So leben sie 1968 in einem jüdischen Vorort von New York, in dem sie und ihre Bruder als deutsche Kinder gemieden werden, eine Ausgrenzungserfahrung, die sie damals nicht versteht:

„[...] wenn mein Bruder und ich draußen gespielt haben, haben die anderen Mütter geschrien „Kommt rein, kommt rein!“ zu ihren Kindern, „don't play with the nazi kids!“ Dann bin ich zu meinem Vater und hab gefragt: „what's that, a nazi kid?“ Und der musste mir das dann erklären und ich hab das nicht verstanden, also ich war sechs Jahre alt.“ (Ruf, 08.09.2021: 4)

In der Public School lernt sie mit „Puerto-Ricanern“ und „Schwarzen“, die sich gegenseitig bekämpfen, lesen und schreiben. Sie wird von den anderen Schülerinnen geächtet, darf auf dem Schulhof nicht mit ihnen spielen, da sie nicht dazu gehört. Diese und andere einschneidende Rassismuserfahrungen bringen sie dazu, ihre Erlebnisse zu verinnerlichen und selbst eine rassistische Denkweise zu übernehmen. Als die Familie wieder in den Maghreb zieht, wo sie keinen Rassismus von ihrer Umgebung mehr erfährt, verschwindet ihre eigene rassistische Haltung, sie überträgt sie nicht auf ihre nun andere Lebensrealität. Zurück in Deutschland kann sie in der vierten Klasse im Fach *Heimatkunde* keine deutschen Bäume benennen und bekommt deswegen die Note 5. Dieses Nicht-Einbeziehen, die Nicht-Anerkennung ihrer realen Lebenswelt, ihrer persönlichen sinnlichen Erfahrungen und des Wissens, das sie an anderen Orten (v.a. in Nordafrika) gesammelt hat, erfährt sie als tiefe Zurückweisung ihrer Persönlichkeit. So ist sie schon früh mit eurozentristischen Sichtweisen konfrontiert, die auf ihre persönliche Sinnbildung einwirken. Mehrere politische Ereignisse erhalten in diesem Prozess eine Schlüsselbedeutung, z.B. in Casablanca, als dort 1972 das Attentat auf den König Hassan II von Generälen verübt wird, erlebt sie die Freude der tanzenden Menschen auf den Straßen. Der diktatorische Monarch überlebt und überzieht das Land mit brutaler Repression. Liberale, sozialistische und marxistische Intellektuelle, Künstler und politisch oppositionelle Gruppen werden verfolgt, inhaftiert, gefoltert und ermordet. Ihre kindliche Frage war: „Wie kann sich ein Volk so über den Tod seines Königs freuen?“. So bekam sie durch Gespräche mit ihrem Vater Einblicke in gesellschaftliche Unterdrückung. Ein weiteres, sehr einprägsames Ereignis in ihrer Kindheit ist der Sturz und die Ermordung des demokratisch gewählten Präsidenten Chiles, Salvador Allende, durch den General Augusto Pinochet am 11. September 1973. Sie sieht das Titelbild des *Stern*: „Allende ist tot.“ Sie ist elf Jahre alt, liest den Artikel und trifft die bewusste Entscheidung, zeitlebens gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung für Emanzipation wirken zu wollen. Mit 14 erlebt sie ein erneutes *déplacement* in das Ruhrgebiet, wo sie Traditionen der Arbeiterkultur kennenlernt. Nach dem Abitur möchte sie zurück in den Maghreb, doch ihr Vater überzeugt sie, zuerst in Deutschland zu studieren. Sie entscheidet sich für das Studium der Entwicklungssoziologie an der Universität Bielefeld, da sie hier eine Lehrforschung in einem arabischen Land machen kann. So führt sie eine ethnografische Studie in Kairo durch, in der sie sich mit der persönlichen Sinnbildung einzelner Straßenhändlerinnen in der Dialektik zwischen Klasse und Geschlecht beschäftigt. Sie widerlegt wissenschaftlich eurozentristische Sichtweisen auf „die arme unterdrückte arabische Frau“. So vergegenständlicht sie das Ziel ihrer persönlichen Sinnbildung, die Wirkweisen, der von ihr in der Kindheit erlebten, eurozentristischen

Weltbilder und rassistischen Denksysteme aufzudecken und ein Bewusstsein für Möglichkeiten ihrer Überwindung zu schaffen. In der *Tätigkeitstheorie* Leontjews findet sie dabei einen methodologischen Schlüssel, um im empirischen Material ihrer Forschung die komplexen dialektischen Beziehungen zwischen Mensch und Gesellschaft, über die Analyse des *persönlichen Sinns* und der Emotionen, als Scharnier zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung, aufzudecken. Dieser theoretische „Teppich“ stellt so auch die Grundlage ihrer späteren künstlerischen Arbeit dar.

4.3 Signalerlebnisse bilden die Persönlichkeit

Die analytische Bedeutung von emotionalen „Signalerlebnissen“ in der Selbst-Bildung des persönlichen Sinns für die Entwicklung einer Persönlichkeit wurde in Kapitel 3 beleuchtet. Ich wende mich nun diesen bedeutsamen Erlebnissen im Leben der Künstlerinnen und Künstler zu, die sie selbst als „Initialzündungen“ in Bezug auf ihre künstlerische Tätigkeit und philosophische Bewusstseinsbildung verstehen und stelle sie in Zusammenhang mit historischen Ereignissen und Diskursen, die jeweils von gesellschaftlicher und persönlicher Bedeutung sind. Dies zeige ich anhand der Interviews mit jeder einzelnen Persönlichkeit. Von wesentlicher Bedeutung sind hier die Analysekategorien „*cheminement*“, „*déplacement*“, „*enracinement et ouverture*“ und „*être à la recherche et découverte*“, die sich in allen Selbst-Bild-Reflexionen spiegeln und dialektisch in persönlichen und gesellschaftlichen Bedeutungen widersprüchlich in Beziehung zueinander treten.

Kahena Sanaâ

Nach Abschluss ihres Studiums an der *École des Beaux-Arts de Tunis* führt Kahenas *cheminement* sie im Rahmen eines DEA an die Sorbonne in Paris. Dieses *déplacement* ist Signalerlebnis und Auslöser von widersprüchlichen persönlichen Veränderungsprozessen auf verschiedenen Ebenen.

Durch die koloniale Geschichte, die Frankreich und Tunesien verbindet, wuchs Kahena in einem frankophonen System auf und ist dadurch sehr vertraut mit französischer Sprache, Geschichte und Kultur in all ihren Formen (Literatur, Kino, Musik, Fernsehsendungen, Schauspielerinnen, Sänger, etc.). Spuren dieser Kolonialgeschichte findet sie im öffentlichen Raum in Tunesien wieder, zum Beispiel in Straßennamen, aber auch in Gesetzgebung, Verwaltung und im Bildungssystem. Im gesellschaftlichen Diskurs ihrer Zeit wird die konkrete koloniale Vergangenheit jedoch nicht diskutiert, debattiert und ins gesellschaftliche Bewusstsein gerückt. Diesen widersprüchlichen Zustand bezeichnet Kahena als „*coexistence*“: die gleichzeitige *présence* und *absence* der Kolonialgeschichte im aktuellen Tunesien, die sich auch in Frankreich im Umgang mit der Kolonialgeschichte manifestiert (Sanaâ 2019). Dies erlebt sie ganz konkret als sie mit Betreten des französischen Territoriums auf administrativer Ebene als Ausländerin kategorisiert und ihr so die emotional erlebte Zugehörigkeit zu Frankreich abgesprochen wird. Dass so die *gemeinsame* Geschichte der beiden Länder, die sich in Kahenas

Bildung, Wissen und Sprache, in ihrem ganzen Sein spiegelt, in keiner Weise anerkannt wird, keine *geteilte* Geschichte im Sinne Achille Mbembes ist, erlebt sie als eine Form der Gewalt. Den hier erlebten Widerspruch aus persönlich empfundener Nähe und von außen zugeschriebener Fremdheit fasst sie in einem Vortrag unter dem Begriff „*étranger familier*“ zusammen (Sanaâ 2019).

In Paris ist Kahena außerdem mit der Anonymität einer europäischen Großstadt konfrontiert, die sie so vorher nie erlebt hatte. Die sozialen Verhaltensweisen der Menschen in der Stadt sind ihr unbekannt und sie sucht nach ihrem Platz in dieser neuen Welt. Als Bewohnerin einer winzigen *chambre de bonne* im Stadtviertel *Le Marais* mit seinen teuren Boutiquen erlebt sie den Kapitalismus am eigenen Leib, spürt den Widerspruch zwischen ihrer eigenen ökonomischen Prekarität und dem sie umgebenden Luxus, der sie zum ständigen Konsum aufruft. Aus der erlebten Anonymität und dem Gefühl des verloren Seins entsteht das Bedürfnis, über ihre künstlerische Praxis einen Platz in der Gesellschaft zu finden und die neue Umgebung zu erforschen. Gleich einer Stadtforscherin, jedoch mit einem umgekehrten anthropologischen Blick, der Blick eines Subjekts aus der Peripherie auf die Gesellschaft der Metropole, beobachtet und filmt sie die Menschen in den Straßen, um die sozialen Codes zu verstehen. Dabei ist es für sie von existenzieller Bedeutung, ihr eigenes subjektives Erleben in die Forschung mit einzubringen, um in der erlebten Anonymität eine Spiegelung ihrer Selbst zu erfahren. So beginnt sie, ihren eigenen als „*corps étranger*“ markierten Körper im privaten und öffentlichen Raum zu filmen und damit in der künstlerischen Tätigkeit ihre Subjektivität im neuen Kontext wiederzuerlangen, neu zu erfinden:

„[...] j’avais besoin de ne plus m’effacer, donc [...] en me filmant dans des performances, dans ma chambre, dans des espaces [...] je me crée un espace: C’est le cadre de la caméra qui devient un espace tiers, virtuel où tu peux exister. Où tu peux exister par les gestes, par ton corps, par ton corps filmé, par des formes expressives.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 16)

Diese künstlerische Tätigkeit des sich selbst Filmens, untersucht sie später auch aus kunstwissenschaftlicher Perspektive im Rahmen ihrer Promotion an der Sorbonne, deren Gegenstand ihre eigene künstlerische Praxis sowie die anderer Künstlerinnen aus den 1970er und 80er Jahren ist (Vgl. Sanaâ 2015). Das Leben in Paris verändert sie und damit ihre künstlerische Tätigkeit. Durch die Beobachtung der extremen Widersprüche in den verschiedenen Lebensrealitäten in der Hauptstadt verschiebt sie ihren Blick und legt ihren Fokus auf ebendiese. In diesem Prozess des Beobachtens und Reflektierens verändert sie ihr politisches, ihr kultur-historisches Bewusstsein: Das von Frankreich exportierte romantisierte Bild der *Grande Nation civilisatrice* wird mit Bildern der realen Lebensbedingungen – beispielsweise in den nördlichen *banlieues* – konfrontiert, mit erlebtem Rassismus, der Islamophobie in den Medien, in Schule und Polizei und den im öffentlichen Diskurs

verschwiegenen Kolonialverbrechen Frankreichs. So erfährt sie erst hier von den Massakern französischer Kolonialsoldaten in den algerischen Dörfern Sétif, Guelma und Kherrata am 8. Mai 1945, in denen während der Feierlichkeiten anlässlich des Kriegsendes und der Befreiung vom Faschismus, auch die Befreiung Algeriens von der Kolonialmacht gefordert wurde. Die Auseinandersetzungen um die Unabhängigkeit Algeriens führten u.a. auch zum „Massaker von Paris“ in der Nacht vom 17. Oktober 1961, als die französische Polizei unter Maurice Papon zahlreiche Menschen algerischer Herkunft, bzw. *tout simplement* als „arabisch“ klassifizierte Männer, Frauen und Kinder verfolgte, inhaftierte, folterte und ermordete. Eine der vielen gewaltvollen Episoden, die in der offiziellen Geschichtsschreibung lange nicht auftauchten. Angesichts dieser Staatsverbrechen Frankreichs, von denen Kahena erst in Paris erfährt, erlebt sie die patriotischen Inszenierungen am Nationalfeiertag, das Feiern der militärischen Stärke Frankreichs als kaum aushaltbar, nicht zu ertragen. Da unser Interview zufällig am 14. Juli stattfindet, werden wir zwischendurch vom lauten Geräusch der über der Stadt kreisenden Militärhubschrauber und der Probeflüge der Kampffjets unterbrochen. Auch ich empfinde in diesen Tagen angesichts des großen militärischen Aufmarsches zu Boden und in der Luft, den ich so nicht aus Deutschland kenne, eine große Unruhe, ich fühle mich wie in ein Kriegsszenario hineingezogen. Daraufhin erzählt mir Kahena die Geschichte ihres Freundes, der vor dem Krieg aus dem Libanon floh und den die militärischen Aktivitäten in Frankreich am 14. Juli emotional wieder in den Krieg in Beirut transportierten. Aufgrund dieser, seiner realen Kriegserfahrung, deutet er die offizielle gesellschaftlichen Bedeutung der Militärparade in Frankreich für sich subjektiv um:

„Mon copain qui est libanais, il arrive en France, il arrive en 2006, en pleine guerre. Tu sais, en 2006, Israël bombardait le sud de Liban et donc l'aéroport était bombardé, tout ça. Et lui, il arrive en France à ce moment-là. Et il arrive en fait le 14 juillet. Et il débarque, et trouve ces avions et ces hélicoptères de guerre dans le ciel, et il pense tout de suite qu'il y a une guerre en France aussi. [...] il panique totalement. [...] Et après, il va voir un militaire ou un policier, je sais plus, et il lui dit: « Mais qu'est-ce qui se passe en fait ? Il y a une guerre civile ? » Il dit: « -Non, c'est le 14 juillet, c'est une fête nationale. », « -C'est ça la fête nationale ? » [...] Donc cette mise-en scène de la force de l'empire français n'a pas été vraiment questionné, c'est pas sur la table.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 12)

Gemäß ihrer Persönlichkeit, die Kahena in kritischer Auseinandersetzung mit den historischen Ereignissen und ihren gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen bildet, fühlt sich Kahena betroffen (*concernée*) von den Anliegen verschiedener Protestbewegungen in ihrem Kampf gegen Rassismus, Faschismus, Neokolonialismus und für soziale Gerechtigkeit und solidarisiert sich mit ihnen. Besonders

aufgrund ihres eigenen Aufwachsens im „Polizeistaat“ Tunesien unter Ben Ali⁵¹ zeigt sie sich besorgt über die zunehmende polizeiliche Repression gegen die Demonstrationen. Aus demselben Grund ist sie 2011 mit Ausbruch der tunesischen Revolution voller Hoffnung auf eine reale Veränderung der Verhältnisse in ihrem Geburtsland:

„[...] ça nous a transformé. Individuellement et collectivement, de nous dire, en fait c'est possible de renverser le pouvoir et c'est possible d'aspirer à un autre avenir. Parce qu'on pensait que ça allait durer pour toujours la dictature et le régime policier [...] ça redonne beaucoup d'espoir. Et puis la société s'est transformée en réalité, les gens sortent dans la rue, pour protester, pour réclamer leurs droits [...]“ (Sanaâ, 14.07.2021 : 21)

Heute im Rückblick zeigt sie sich resigniert von den politischen und sozialen Konsequenzen der Revolution, auch auf internationaler Ebene, vor allem in Bezug auf neokoloniale ökonomische Abhängigkeitsverhältnisse:

„[...] c'est terrible en même temps ce qui nous arrive dix ans après, parce que la dictature est partie, mais le régime policier est encore là. [...] donc il y a eu énormément d'institutions étrangères, d'ONG qui se sont incrustées dans tous le paysage tunisien pour enquêter [...], l'Union européenne aussi a mis en place énormément de choses [...] qui sont en train de rendre toute forme de production culturelle et artistique dépendante de l'argent de l'union européenne. A travers des institutions culturelles, etc. C'est à la fois, une récolte d'une base de renseignements sur la région incroyable, quand tu as un lien avec tous les acteurs artistiques-culturels du pays, et en même temps [...] tu crées une dépendance totale [...]. C'est un exemple parmi d'autres, mais il y en a plein dans le journalisme, dans les structures politiques, les institutions... [...] donc, c'est un rapport de dépendance qui est, si tu veux, néocolonial qui a l'air beaucoup plus pacifique, mais qui est très efficace. [...] Et il y a la vraie misère sociale... en fait quand tu fais une révolution, tu le paies très cher... [...] parce que on va [...] t'emprunter de l'argent à des taux d'intérêts très élevés parce que on dit que le pays est instable, et on n'a pas confiance [...]. Ce sont des accords aussi : Si vous arrêtez les migrants clandestins, illégaux qui passent pas la mer méditerranéenne en Europe, on vous donne ceci ou cela, et si vous faites pas cette politique de chiffre, on vous sanctionne... voilà.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 22)

Ein weiteres Signalerlebnis in Kahenas *cheminement* zwischen *enracinement et ouverture* sehe ich in Kahenas Reise nach Burkina Faso im Jahr 2018, wo sie im Rahmen des Theaterfestivals *Les Récréatrices* die Performance „TONDO“ entwickelt und aufführt (s. Abb. 1 – 3). In dieser, Kahenas erster Reise in

⁵¹ Für eine Analyse der polit-ökonomischen Zusammenhänge zwischen den autoritären Regimes südlich des Mittelmeeres und den Interessen der EU, die diese unterstützt, siehe die Publikation: *Despoten vor Europas Haustür – Warum der Sicherheitswahn den Extremismus schürt* (Bensedrine / Mestiri 2005).

das subsaharische Afrika, ist sie fasziniert von der neuen Umgebung, dem feucht-warmen Klima, der roten Erde, der lebendigen Stadt und dem menschlichen und künstlerischen Austausch. Die Performance konzipiert sie vor Ort, gemeinsam mit einer Gruppe professioneller Tänzer aus verschiedenen afrikanischen Ländern (Mali, Burkina Faso, Togo, Kongo, u.a.). Dabei setzen sie sich kollektiv vor allem mit Sprachen, Gemeinschaft und Gemeinsamkeiten im Sinne universalistischer Haltungen von Morin, Hessel, Amselle, Diagne, Turki u.a. auseinander. So nimmt das Französische, die Sprache des Kolonisators, die Bedeutung eines Mediums ein, das ihnen die Kommunikation miteinander überhaupt erst ermöglicht. Ausgehend von dieser Feststellung, interessiert sich Kahena für die einzelnen Lokalsprachen und für die Frage, wie sich diese gemeinsam angeeignet und zelebriert werden können, um auch in der sprachlichen Diversität ein verbindendes, panafricanisches Gefühl auszudrücken: „Mais si on inversait les choses et on se réapproprie ce *nous* qui est fait d’une diversité culturelle, mais qui est africain en fait. Donc qui est panafricain“ (Sanaâ, 14.07.2021: 14). So werden die Worte „Ich“, „Du“ und „Wir“ in den verschiedenen Sprachen der Teilnehmenden Teil der kollektiven Performance, deren Titel „TONDO“ die Bedeutung „Wir“ in der burkinischen Sprache *mòrée* trägt und welche die politische Demonstration zu ihrem künstlerischen Gegenstand macht. Der Impuls hierfür liegt in der Gemeinsamkeit der jüngeren Geschichte der beiden Länder Burkina Faso und Tunesien, in denen u.a. durch massive Demonstrationen – später auch als „Révolution“ bezeichnet – die diktatorischen Regimes von Blaise Compaoré (2014) und Zine el-Abidine Ben Ali (2011) gestürzt wurden. Kahena und die Tänzer greifen die politische Geste der Demonstration auf und ziehen am Jahrestag der burkinischen Revolution mit Protestschildern, die mit Spiegeln beklebt sind, durch das Festivalviertel. Dabei skandieren sie die Worte „Ich“, „Du“, „Wir“ in den verschiedenen Sprachen. Die künstlerisch gewählte Form der „Demonstration“ trägt für Kahena in diesem historisch-politischen Kontext eine besondere Bedeutung, symbolisiert sie doch die Solidarisierung mit Kämpfen gegen Unterdrückung und spiegeln so ihren persönlichen Sinn „auf die Straße gehen“, „se manifester avec son corps dans l’espace public“. In diesem Sinnkontext ist gerade die burkinische Revolution in besonderer Weise symbolträchtig für Emanzipation und Befreiung: War doch der nun abgesetzte Compaoré seinerzeit an der Ermordung des berühmten Revolutionärs und Präsidenten Burkina Fasos Thomas Sankara beteiligt und seitdem selbst im Präsidentenamt.⁵² Dass sie im Rahmen des Festivals auch die Schriftstellerin und Regisseurin Odile Sankara, die Schwester Thomas Sankaras, kennen lernen darf, ist für Kahena eine besondere Ehre und ein emotional bedeutsames und inspirierendes Erlebnis. In der kollektiven philosophischen und körperlichen Erfahrung entwickelt sie auch eine emotionale

⁵² Vor wenigen Wochen, am 6. April 2022, wurde Compaoré in Abwesenheit von einem burkinischen Militärgericht wegen Beihilfe zum Mord an Thomas Sankara und 12 seiner Gefährten zu lebenslänglicher Haft verurteilt (siehe Le Monde 06.04.2022).

Verbundenheit mit den anderen Tänzerinnen und Tänzern, die zum Bewusstsein einer panafrikanischen Zusammengehörigkeit führt:

„C’était une expérience extraordinaire, nous avons fait corps ensemble. [...] Souvent, nous les Maghrébins, ne sommes reconnus ni comme africains, ni comme arabes et là, pour la première fois dans ma vie je me suis sentie africaine.“ (Sanaâ im Gespräch, Seminar *Les Arts en Afrique*)

Und: „C’est la première fois que je me retrouve avec des Africains et que je me sens légitime à dire: « On est Africains »“ (Sanaâ, 14.07.2021: 31). Hier zeigt sich, dass dieses Kollektiv eine gemeinsame Form hat, auf Welt zu blicken. Es geht ihm nicht um nationalisierende Identifikationen, sondern darum, emanzipatorische künstlerische Formen zu finden, für das subjektive *sehen, hören, fühlen* und *sprechen* im Objektiven, als existenzielle Tätigkeiten des menschlichen Seins. Sie erleben die Gemeinsamkeiten in den unterschiedlichen, jedoch universellen kolonialen Unterdrückungsgeschichten und bringen in der *manifestation*, in ihrer kollektiv gestalteten künstlerischen Form diese Universalität auf die Bühne der Straße. So ist bei Kahena immer wieder der öffentliche Raum „l’espace de mon art“ und selbst ihr privater Raum, ihr *chambre de bonne* im Marais, wird durch das Medium Film zu öffentlich zugänglicher Kunst.

Didier Viodé

In Didier Viodés *cheminement* kann ich zwei Signalerlebnisse ausmachen, die seinem in Kindheit und Jugend entwickelten persönlichen Sinn entsprechen. Anschließend an die Gruppenausstellung in Benin in seiner Schulzeit, beginnt er ein Kunststudium an der École des Beaux-Arts in Abidjan, für das er zurück nach Côte d’Ivoire zieht. Sein persönlicher Sinn, der sich u.a. in seinem Streben nach künstlerischem Erfolg ausdrückt, wird durch ein Erlebnis in seinem ersten Studiensemester bestätigt: Auf Einladung einer Bekannten, begibt er sich mit einem Karton voller Zeichnungen in ihr Büro. Im Laufe des Tages verkauft er alle seine Bilder an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Firma. Dieses, für ihn sehr bewegende Erlebnis, zeigt ihm selbst, und vor allem auch seinem Vater, dass diese künstlerische Tätigkeit ein Beruf sein kann, mit dem sich Geld verdienen lässt und gibt ihm ein konkretes Ziel, sein Studium weiterzuverfolgen. Aufgrund politischer Unruhen in Côte d’Ivoire in den beginnenden 2000er Jahren verlässt er das Land und führt sein Studium an der Kunsthochschule in Besançon fort. Im Rahmen dieses *déplacement* verändert sich sein Blick auf die Welt, er beginnt sich mehr für globale Zusammenhänge zu interessieren und aus einer anderen Perspektive auf den afrikanischen Kontinent zu schauen: „Aujourd’hui, j’ai les yeux ouverts sur le monde et pas que sur l’Afrique“ (Viodé I, 06.05.2021: 5). Sinnbild für diese Erweiterung des Blicks, dieser *ouverture* durch die neue Umgebung, die er sich subjektiv aneignet, findet Didier im Titel des Buches *Le monde est mon langage* des kongolesischen Schriftstellers Alain Mabanckou (Mabanckou 2016):

„ [...] aujourd’hui, déjà le simple fait de sortir de l’Afrique, c’est déjà une chance pour rencontrer le monde. [...] Je me compare un peu à Alain Mabanckou qui, parce qu’il est arrivé en France, étudiait, aujourd’hui il est prof aux États-Unis et il est souvent invité pour aller faire des conférences... *le monde devient son langage*. La chance que j’aie eue moi aussi, c’est de pouvoir partir de l’Afrique, de rencontrer le monde en étant *hors de l’Afrique*. Si peut-être, j’étais encore aujourd’hui au Bénin ou en Côte d’Ivoire, j’allais peut-être rester dans d’autres questionnements, peut-être m’appesantis plus sur l’Afrique ou sur des questionnements liés plus au continent africain, pourquoi pas, c’est aussi intéressant ! Mais aujourd’hui, j’ai plutôt les yeux ouverts sur le monde en général.“ (Viodé II, 04.06.2021: 14)

So beginnt er sich für die vielschichtigen Beziehungen Frankreichs zu seinen ehemaligen afrikanischen Kolonien im Rahmen der sogenannten *Françafrique* zu interessieren. Hier zeigt sich, wie sein *déplacement* den Gegenstand seiner Aufmerksamkeit und seines Interesses verändert und dieses Motiv in neuer Form in sein bewusstes Sein rückt, eine neue Qualität in seinem Bewusstsein erhält. Er setzt sich intensiv mit Nicolas Sarkozys Einwanderungspolitik auseinander, die er beispielsweise in seinen Comics *Vive la corruption* (Viodé 2011) und *Yao visa refusé* (Viodé 2019) aufgreift. In diesen erfährt die Hauptfigur *Yao*, ein *artiste peintre autodidacte* in einem nicht weiter spezifizierten westafrikanischen Land, von Sarkozys Linie der „immigration choisie“ und von der *carte de séjour* „compétence et talent“ für hochausgebildete Fachkräfte, darunter Ärzte, Ingenieure und auch Künstler. *Yao* beschließt daraufhin, nach Frankreich zu gehen, um sich seinen Traum zu erfüllen, seine Kunst im Centre Pompidou auszustellen und dadurch endlich berühmt zu werden. Didier erzählt hier auf tragisch-komische Weise von *Yaos* verzweifelten Versuchen, das Visum zu bekommen und sich ökonomisch über Wasser zu halten. Dabei behandelt er auch Themen wie Staatskorruption, Abschiebungen aus Frankreich, Arbeits- und Perspektivlosigkeit – nicht nur im Bereich der Kunst –, die exotistischen Erwartungen des westlichen Kunstmarktes an afrikanische Künstler, sowie nicht zuletzt auch die ungleichen Möglichkeiten der Mobilität je nach Klassenzu- und Staatsangehörigkeit. Das Thema „Migration“ und insbesondere die Migration nach Europa greift er implizit und explizit auch in seinen zahlreichen Bilderreihen auf, so etwa in „Les Marcheurs“ (2007), „Les Migrants“ (2016), „Au nom du gilet“ und „Les Exilés“ (2017).

In diesen Prozessen zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung, in ihren bewussten und unbewussten Formen, verändert sich durch dieses *déplacement* auch sein Kunstverständnis grundlegend. So reist er zu Beginn seines Studiums in Frankreich mit einer Seminargruppe nach Basel, wo er in einer Ausstellung zum ersten Mal eine Installation von Joseph Beuys sieht. Diese zeigt mehrere Reisigbündel, die im Raum verteilt auf dem Boden liegen. Didier, der bis dahin eine sehr klassische Kunstausbildung erfahren hatte, mit Studien der Anatomie, dokumentarischer Beobachtung und

naturalistischer Zeichnung, ist im ersten Moment vor den Kopf gestoßen, versteht die Installation in keiner Weise als Kunst. Doch bei längerer Betrachtung transportieren ihn die Reisigbündel plötzlich in seine Kindheit, in der er im Wald Feuerholz sammelte. Diese emotionale Wirkung, die das Kunstwerk auf ihn hat und in ihm auslöst, erschüttert sein gesamtes Kunstverständnis. Er begreift, dass zeitgenössische Kunst weit mehr ist als detailtreue Reproduktion, technisch sauberes Arbeiten und Begabung, sondern auch eine Art, sich auszudrücken, die unendlich viele Formen annehmen kann. Diese Erkenntnis irritiert ihn so sehr, dass er zunächst desorientiert ist. Er fühlt sich verloren in den unzähligen gestalterischen Möglichkeiten und sucht für sich nach einem anderen *cheminement artistique*. Künstler wie Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Miquel Barcelò und die Bewegungen *Support/Surfaces* und *FLUXUS* inspirieren ihn, mit den verschiedensten Materialien und Objekten zu experimentieren und auf unterschiedlichen Untergründen zu malen. Ziel seiner Kreationen ist dabei bis heute, sich mit sehr reduzierten Mitteln und einfachen, leicht verständlichen Formen auszudrücken – genau wie Joseph Beuys es mit seinen Reisigbündeln tat.

Ishola Akpo

Im Rahmen seiner Arbeit als Grafiker kommt Ishola Akpo als junger Mann zum ersten Mal mit einem Fotoapparat in Kontakt, mit dem er Werbefotos aufnehmen soll. Er macht sich mit den Funktionen des Gerätes vertraut, in dem er den Prozess, der bewussten Aneignung der Tätigkeit *fotografieren* bis zur Fähigkeit der Operationalisierung, durchläuft. So bringt er sich das Fotografieren selbst bei und entdeckt Möglichkeiten der bewussten Inszenierung. Er verändert seine persönliche Dialektik zwischen bewusster Tätigkeit und Widerspiegelung. Er beginnt neben den Fotos für die Werbekampagnen auch Motive abzulichten, die ihn persönlich interessieren. Schnell erkennt er, dass die Fotografie ihm die Möglichkeit eröffnet, seinen künstlerischen Blick auf die Welt auszudrücken und einer kreativ-forschenden Tätigkeit nachzugehen, die seinen persönlichen Sinn realisiert:

„Ma formation en graphisme m’a permis de comprendre que tout était dans le regard ; je me suis rendu compte que la lumière était une écriture, parallèlement à la puissance évocatrice des formes, et que je pouvais, à partir de mes images, donner ma propre vision du monde.“ (Montresso Art Foundation 2018: 56)

Dabei stellt sein – eher zufälliger – Kontakt mit der Fotografie ein Signalerlebnis dar: Die Emotionen, welche diese künstlerische Tätigkeit in ihm auslösen führen zu einer neuen Qualität in der Bewusstwerdung seiner eigenen künstlerischen Potenziale. Rückblickend im Gespräch mit mir sagt er:

„Je pense que j’ai toujours été artiste dans l’âme, même si je l’ignorais, j’étais toujours artiste. L’art s’est révélé à moi. [...] Et j’ai constaté que l’art était jaloux [...] quand tu te consacres à l’art ou bien

quand l'art se révèle à toi, il n'aime plus en fait qu'on aille faire quelque chose d'autre à part de se consacrer à lui seulement.“ (Akpo I, 16.05.2021: 14)

Die Konsequenz dieser Bewusstwerdung: Er kündigt seine Arbeitsstelle, um sich ganz und gar der Kunst zu widmen. Sein Vater unterstützt ihn immer und schenkt ihm direkt eine teure Kamera. Im Rahmen von Künstlerresidenzen, Workshops und über Besuche von Ausstellungen bildet Ishola sich zum einen technisch in der künstlerischen Fotografie weiter, zum anderen sind die inhaltlichen Auseinandersetzungen in den Workshops und Ausstellungen, in seinen Lektüren und Forschungsreisen auch Impuls und Gegenstand seiner philosophischen Bewusstseinsbildung:

„[...] je me suis professionnalisé à travers des visites dans les galeries, dans les musées, les voyages... je pense que tout ça a été formateur. Mon regard, que je me confronte avec d'autres œuvres, tout ça a forgé en fait mon apprentissage, et comme je l'ai dit au début, j'apprends dans la rue, j'apprends chez les grandes personnes, [...] donc, je n'ai pas fait d'école, je ne suis jamais allé dans une école de photographie, mais comme on le dit, c'est en faisant que j'apprends. [...] [Ce] qui continue de m'influencer dans mon travail, c'est toutes ces histoires à l'africaine, les voyages, l'histoire des reines, mon identité, l'histoire des yorubas [...]. Les livres que je lis, ce sont des auteurs comme Amadou Hampâté Bâ qui ont laissé un héritage énorme [...].“ (Akpo I, 16.05.2021: 16)

Der Schriftsteller, Ethnologe und Gelehrte Amadou Hampâté Bâ (1900 – 1991), der unermüdlich orale Geschichten und Überlieferungen sammelte, um sie vor dem Aussterben zu bewahren, dient Ishola so als Inspiration und Vorbild, selbst als Spurensucher persönlicher und kollektiver Geschichten tätig zu sein. Bis heute versteht er sein künstlerisches Sein zwischen *enracinement et ouverture* dabei in ständiger Entwicklung: „Je ne suis pas encore artiste, je suis en train de « travailler pour être artiste ». Parce qu'être artiste, c'est une construction perpétuelle, c'est un travail de continuité, et être artiste, c'est jusqu'à sa mort“ (Akpo II, 27.05.2021: 9). Auf diesem Weg erforscht Ishola kulturelle Praktiken, etwa die Bedeutung der traditionellen Mitgift für die jungen Generationen in Nigeria in der Reihe „Les Mariés de notre époque“ (2015), aber auch innerhalb seiner eigenen Familie, so in der Reihe „L'Essentiel est invisible pour les yeux“ (2014). In dieser porträtiert er seine Großmutter mit ihrer Mitgift, worüber sich ihm die „unsichtbare“, persönliche Bedeutung offenbart, welche diese Gegenstände für diese tragen, die ihm selbst bis dahin verborgen geblieben war. Die Familiengeschichte und damit verbundene Fragen nach kultureller Zugehörigkeit und Identität führen ihn in seiner Spurensuche mit Ende 20 in den Norden Benins, in das Dorf der Familie seines Vaters, zu der dieser seit über 30 Jahren keinen Kontakt mehr hat. Dieses emotional sehr bedeutsame *déplacement* ist für Ishola eine sehr bewegende Reise, auf der er nicht nur seine Großeltern, Onkel, Tanten und die anderen Familienmitglieder kennenlernt, sondern auch in die Traditionen der *yoruba*,

in ihre kulturellen Praktiken und in das spirituelles Weltbild eingeführt wird. Der Kontakt zu seiner Familie, die Initiationen und das Eintauchen in diese neuen Welten rufen in Ishola gleichsam Gefühle der Freude und der Traurigkeit hervor:

„Déjà dans un premier temps, on est partagé entre la joie et la tristesse. La joie parce que, bon voilà, tu as affranchi un pas dans ta vie, tu allais vers chez toi, tu allais vers des personnes qui sont liées à toi, qui font partie de ta famille, tu rencontres ta grand-mère que tu n'as jamais vu avant, tu l'as jamais entendu parler au téléphone, on te présente l'autel des divinités, on t'emmène en forêt, vous allez passer des heures en forêt pour des sacrifices, des initiations, voilà. Tu es avec des sages, des vieux... pour apprendre de nouveau. Donc c'est une joie pour moi. La tristesse parce que... tu fais partie de cette culture, mais bon, après, il y a une frontière linguistique, de pas t'exprimer clairement dans ta langue maternelle, donc... il a fallu des interprètes [...].“ (Akpo I, 16.05.2021: 6)

Nach seiner Rückkehr entsteht in Ishola das Bedürfnis, das Erlebte und Erlernte künstlerisch sichtbar zu machen. So möchte er, die durch die Auseinandersetzung mit den neuen philosophischen und spirituellen Weltbildern vollzogenen, innerlichen Transformationsprozesse über die künstlerische Tätigkeit nach außen tragen. Das Projekt „Daïbi“ (2018) ist die Vergegenständlichung dieses Bedürfnisses. In dieser Reihe aus Selbstportraits inszeniert sich Ishola mit rituellen Gegenständen als *Ogou*, eine bedeutende Gottheit für die *nagô* Jäger, die seine Vorfahren waren und setzt sich so zu diesen in Beziehung. Durch die Inspiration und Auseinandersetzung mit diesem Projekt nimmt Isholas Vater nach mehreren Jahrzehnten wieder Kontakt zu seiner Familie auf und beginnt, sie wieder regelmäßig zu besuchen. Mit seiner Reise und seinen Fotografien baute Ishola so eine emotionale Brücke für seinen Vater in dessen persönlichen Sinnkontext, über die er dem Mann, der ihn immer auf seinem künstlerischen Weg unterstützte, etwas zurückgeben, ihn beschenken konnte.

Hervé Yamguen

Um seinen Wunsch zu verwirkliche, Künstler zu werden, bricht Hervé Yamguen seine Ausbildung zum Buchhalter ab und widmet sich ganz dem Erlernen künstlerischer Fertigkeiten. Mangels offizieller Ausbildungsmöglichkeiten liest er jedes Buch zu Kunst und Kunstgeschichte, das er finden kann und geht bei verschiedenen Meistern in die Lehre. Bei diesen erlernt nicht nur sein technisches Handwerk, sondern auch die Bedeutung der philosophischen Reflexion für die künstlerische Tätigkeit:

„[...] j'ai rencontré des personnes comme (unverst.), un Camerounais qui s'appelait Monsieur Amo Bouti Devina qui m'a appris à faire du dessin, de la peinture, mais surtout réfléchir à comprendre que l'expression artistique, ce n'est pas juste le dessin, il ne faut pas s'arrêter au dessin, mais il faut exprimer des mondes, et la nécessité aussi de se cultiver dans ce métier-là.“ (Yamguen II, 01.11.2021: 8)

Und auch schriftstellerisch beginnt Hervé zu wirken. Mit 26 Jahren veröffentlicht er sein erstes Buch *Le temps de la saison verte* (Yamguen 1998), ein dramatisches Gedicht, mit dem er kurze Zeit später nach Paris eingeladen wird. Diese erste Reise Hervés nach Paris ist für ihn auf mehreren Ebenen emotional bedeutsam. So kann er über das sinnliche Erfahren der Stadt, die ihm aus der französischen Literatur vertraut ist, die poetischen Bildwelten eines Arthur Rimbauds, René Chars, Francis Ponges, Paul Éluards, u.a. mit konkretem gegenständlichen Inhalt auffüllen und mit seinem eigenen Erleben der Stadt in Beziehung setzen. Dabei stellt der Besuch des *Musée d'Orsay* ein Signalerlebnis in Hervés persönlicher Sinnbildung dar. Vorher noch nie in einem Museum gewesen, ist Hervé im *Musée d'Orsay* überwältigt von den sinnlichen Eindrücken der verschiedenen Kunstwerke, vor allem der Malereien, ihrer räumlichen Dimensionen und Ausdrucksstärke:

„Et du fait aussi que je pratiquais la peinture, j'avais entendu parler des musées, mais je ne savais pas exactement à quoi ressemblait un musée. Donc [...] nous sommes allés visiter le musée d'Orsay. Et c'était... magnifique. J'ai vu les toiles de Vincent van Gogh que je n'avais jamais vu, je les avais en face de moi. J'ai vu les toiles de Cézanne, je ne les avais jamais vu. J'ai vu la danseuse de Henri Matisse, c'était devant moi. J'avais la possibilité d'être en face et de me délecter de ce que ça offre. J'ai eu aussi une sensation choc de me mettre en face de *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet (lacht). [...] Or, quand j'étais à Douala, je les voyais dans les magazines *Paris Match*. [...] Et là, je suis en face de... c'est des sensations incroyables, c'est vraiment des sensations incroyables. Parce que, tu vois, ça démultiplie les lieux de l'imaginaire. Du fait que de l'endroit où tu vivais, tu ne voyais les choses que de manière très réduite et là, tu te retrouves dans des lieux dédiés à la culture et tu rencontres le pouvoir de la culture sur l'imaginaire des hommes. C'est... c'est magnifique. C'est tout ça qui m'a amené à construire ma trajectoire d'artiste.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 17)

In diesem Erlebnis erfährt er etwas Wesentliches für seine persönliche Sinnbildung: Die bewegende Kraft, die in künstlerischen Ausdrucksformen und den Möglichkeiten, die in der direkten sinnlichen Wahrnehmung im Raum steckt, in seine Kunst, Malerei, Performances, literarische Texte einfließen zu lassen. Sein Ziel ist es, Sinneswahrnehmungen im Publikum zu schärfen, durch die ästhetisch-sinnliche Erfahrungen zu erweitern und Perspektivwechsel auf sich und die Welt anzuregen.

Nach dem Tod seines Vaters wird Hervé 2014 zu dessen Nachfolger in der *chefferie* seines Heimatdorfes bestimmt. So kehrt er in das Dorf seiner Eltern in der Region der *grassfields* zurück und beginnt mit der Beerdigung seines Vaters einen langen Lernprozess, der ein weiteres Signalerlebnis in seinem *cheminement* darstellt. Zwar ist er mit der Sprache seiner Eltern aufgewachsen, doch im Dorfleben muss er sie neu erlernen, genau anhören, um alle sprachlichen Nuancen zu verstehen. Zudem wird er eingeführt in die Regeln und Rituale des Dorflebens und vor allem in das spirituelle Weltbild, die Verbindungen von Mensch, Natur, Kosmos und Ahnen. In diesen Initiationsprozessen

erlernt er die spirituelle Bedeutung bestimmter Farben und Symbole, Pflanzen und Gerichte, Kleidungsstücke und Masken, Gesten und Gesänge und Worte. Er wird sich der künstlerischen Dimension der umfassenden rituellen Praktiken bewusst: Er erkennt die tiefe Verbundenheit von Kunst und Spiritualität. Dieses Bewusstsein führt ihn zu einer veränderten künstlerischen Praxis. Mit seinen Werken und seiner Suche nach neuen Formen für seine emanzipatorisch-philosophischen Inhalte versucht er, Menschen emotional in andere sinnliche Welten zu transportieren:

„Quand je ne connaissais pas tout ce qui se passe dans les espaces sacrés et que j'étais tout simplement dans ma pratique artistique en ville, je ne mesurais pas suffisamment ce que pouvait... la force des signes. Et je me suis rendu compte dans l'expérience des lieux où je suis parti, qu'un artiste en réalité doit, même un geste minime, il doit pouvoir travailler à lui donner une telle densité que la personne qui regarde un signe, tout de suite, ça puisse la mener à passer de l'autre côté. [...] je suis dans une recherche. Je ne travaille plus les formes pour elles-mêmes, je travaille les formes pour que ces formes soient des espaces de passage vers d'autres choses. Vers plus de méditation sur la vie, le rapport à ce qu'on hérite et qu'est-ce qu'on en fait, et comment on le transmet. [...] Parce que en réalité, ce que j'ai hérité *fait* que je ne suis pas seul. Je ne suis pas seul, je ne suis jamais seul, je suis toujours avec des mondes. Ceux qui sont passés, je suis connecté à eux et j'ai cette responsabilité aussi avec ceux qui sont là, d'être dans la bienveillance.“
(Yamguen 2018)

Dieses Erbe anzutreten, bedeutet für Hervé, sich emotional mit seinen kulturell-spirituellen Wurzeln und familiären Geschichten auseinanderzusetzen und in sich ein Potenzial kennenzulernen, das ihm vorher nicht bewusst war. So beginnt er als Persönlichkeit zwischen *enracinement et ouverture* zu wachsen – gleich einem Baum, der sich in der Erde verwurzelt und die Äste in den Himmel streckt:

„[...] avant de découvrir vraiment cet univers-là, j'étais complètement déconnecté. Je sens que dans ma vie, il y avait beaucoup de manque et même une absence de sagesse vraiment liée à la connaissance de nos cultures, il y avait une réelle absence de connaissance. Et je pense que, en me reconnectant, j'ai réappris à connaître la sagesse qui est issue de la culture des *grassfields*. Et c'est en fait comme un arbre qui est en ville avec ces racines, il ne planche pas loin. Parce que la terre sur laquelle il est placé, il ne connaît pas le potentiel. Et à un moment-donné, tu commences à découvrir le potentiel dans lequel tu es placé et tu prends du fumier à gauche, et tu les mets et ça permet maintenant que les racines vont plus loin.“ (Yamguen II, 01.11.2021: 6)

Er ist traurig darüber, wie viele Menschen in Afrika von diesen kraftgebenden Wurzeln abgeschnitten sind, kein Wissen um die Geschichten ihrer Familien und um die Bedeutungen der Traditionen haben und in einer Art Orientierungslosigkeit und Entfremdung leben. Oftmals suchen sie persönliche Bedeutung und emotionale Verwurzelung, Sinnbildung im kollektiven Miteinander fremder, im Vergleich sehr viel jüngerer, Religionen und Kirchen:

„Et c'est ça qui est terrible pour l'Africain aujourd'hui, c'est que les gens comme nos parents venaient des villages, ils étaient inscrits dans les cultures de leurs propres, de leurs parents qui était un autre temps. Ils viennent en ville, ils font des enfants en ville à qui ils transmettent même la langue, mais ces enfants vont vivre dans la ville, mais ils ne sont connectés en rien à l'espace de l'origine. Donc à tout ce qui concerne les rites, la sagesse même qui est issue des ancêtres, tout ça ils connaissent pas. Mais ils sont en ville, ils parlent leur langue, leur langue est sèche, et ils sont complètement habillés, vêtus des atouts de la modernité et ils se définissent comme Africains. Et ça, c'est terrible, c'est terrible! Moi, j'ai pu – le fait d'avoir fait ce déplacement pour revenir au village – m'a permis de me réconcilier, de me reconstruire. Sachant que j'ai hérité des choses de la ville et je suis reparti au village, j'ai réappris les choses et je me fabrique avec ça. Or, en ville beaucoup de gens sont séparés. Sont séparés de leurs lieux essentiels. Et ça produit ce que c'est en train de produire aujourd'hui. Sur le continent africain. De voir des gens qui ne savent pas comment se définir dans le monde où on est aujourd'hui. Et donc ça donne l'ouverture à beaucoup d'églises et des trucs qui viennent maintenant, pour apprendre aux gens comment être. Or, nos cultures ancestrales sont tellement puissantes, sur la manière avec laquelle l'homme doit se tenir face au cosmos.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 9)

So ist Hervé auch schon vor seiner „Rückkehr ins Dorf“ auf Reisen nach Burkina Faso tief beeindruckt von den Menschen und ihrer Verbundenheit mit den Traditionen, ihrem Bewusstsein von der großen Bedeutung der lokalen Kulturen für die Demokratie. So beispielsweise der Respekt, der den Ältesten und *dignitaires* gezollt wird. Dieses Bewusstsein ist für Hervé eng verbunden mit der Geschichte des Landes und den revolutionären Ideen und Werten Thomas Sankaras, in denen Hervé Inspiration für die zukünftige und Gestaltung des Kontinents im Sinne des *réinventer l'avenir* sieht: „faire une Afrique qui est fière d'elle-même [...] pour réinventer nous-même notre futur“ (Yamguen I, 07.09.2021: 11).

Irinell Ruf

Irinell Ruf ist über ihr Studium der Soziologie und ihre ethnografische Forschung in Kairo zunächst überwiegend wissenschaftlich tätig. Bestimmte Erlebnisse in ihrer Biographie bringen sie sie dazu, ihre wissenschaftliche Tätigkeit um die Kunst zu erweitern und auf der wissenschaftlichen Grundlage der *Tätigkeitstheorie* Leontjews eine künstlerisch-philosophische Praxis zu entwickeln. Mehrere Erlebnisse sind „Markierungszeichen“ für die Entwicklung ihres persönlichen Sinns. So trifft sie im Rahmen ihrer Forschungsreise in Kairo zufällig auf den bildenden Künstler Slah Ânani, mit dem sie gemeinsam malt und diskutiert. Durch ihn wird ihr zum ersten Mal gespiegelt, dass in ihr auch eine Künstlerin steckt. Dieses Bewusstsein beeinflusst sie entscheidend auf ihrem weiteren *cheminement* zwischen *enracinement et ouverture*. Nach Abschluss ihres Studiums möchte sie endlich in den Maghreb zurückkehren. Als sie 1988 gerade in Begriff ist, das Visum für Algerien zu unterschreiben, rollen die Panzer der Islamisten in Algier ein. Ein historisch-politisches Ereignis, das ihr den Weg „nach Hause“

endgültig versperrt, denn auch Marokko und Tunesien waren aus politischen Gründen in dieser Zeit keine Option. Diese Unmöglichkeit, ihre Sehnsucht nach einem sinnlichen Leben in Algerien zu stillen und die Folge, in Deutschland bleiben zu müssen, stürzen sie in eine tiefe Sinnkrise. Einzigem Ausweg aus dieser Krise sieht sie in der Kunst und sie beschließt, künstlerisch tätig zu werden, „um Deutschland zu überleben“ (Ruf 08.09.2021: 7). Auf einem Leontjew-Symposium in Bielefeld lernt sie kurze Zeit später die Methoden von Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* kennen. Über das eigene körperliche Erleben der speziellen Theaterarbeit des *Statuentheaters* erkennt sie darin die Praxis zur Theorie Leontjews und entscheidet, in dieser Weise künstlerisch tätig werden zu wollen:

„[...] da war für mich klar: ich schreibe nicht über Menschen, wie ich das noch über die Straßenhändlerinnen in Kairo gemacht hatte, sondern ich mache mit Menschen etwas. Ich bringe sie dazu, ihr eigenes Produkt zu kreieren, ihnen ihre schöpferische Kraft, ihre schöpferischen Fähigkeiten zu spiegeln [...]“ (Ruf, 08.09.2021: 29)

Ein weiteres Signalerlebnis, im Rahmen ihres Aufenthalts in Wien 1991 auf dem wissenschaftlichen Kongress zu Leontjew, leitet sie entscheidend für die poetisch-ästhetische Gestaltung ihrer künstlerischen Praxis. Es ist der zufällige Besuch einer Tanztheateraufführung außerhalb des Kongressprogramms: „Das Meer und die Frauen“⁵³ nach dem griechischen, kommunistischen und verfolgten Schriftsteller und Poeten Jannis Ritsos in der Regie von Ülkü Akbaba. Diese Inszenierung, interpretiert von sieben Laiendarstellerinnen aus der Türkei und der Schweiz, aus Griechenland, Deutschland und Österreich, ihre Sprachen, die Kostüme, das ästhetische Bühnenbild und die Live-Musik auf der Bühne geben ihr ein Bild, von der Kunst, die sie selbst machen möchte. Sie erlebt die Aufführung wie ein „Feuerwerk für die Sinne [...], wie eine Initiation“ (Ruf, 08.09.2021: 9), in der ihr Ülkü Akbaba zeigt, dass es möglich ist, mit Laien hochwertige künstlerische und poetische Produktionen zu kreieren. Um ihr künstlerisches Handwerk in Tanz und Theater zu erlernen, besucht sie nun verschiedenen Workshops und Lehrgänge, in denen sie unterschiedliche Methoden und Formen kennenlernt, u.a. bei Lari Leong, durch dessen Arbeit ihr bewusst wird, dass sie direkt an Körper und Seele arbeiten möchte. Einen ihrer Lehrmeister findet sie in Martin Neumann, Leiter der Ausbildung „Animation soziokultureller Praxis – Tanz und Theater“ am *Forum für Kreativität und Kommunikation* in Bielefeld. Im Rahmen dieser Ausbildung arbeitet sie von Beginn an in zwei Projekten mit: zum einen Gewaltprävention durch Theater in der Schule und zum anderen in der Behindertentheatergruppe „Götterspeise“, mit der sie Stücke entwickelt und auch auf die Bühne geht. Diese praktischen Erfahrungen ihrer Lehrjahre machen ihr noch einmal mehr bewusst, welche künstlerische und poetische Potenziale in einem jeden Menschen stecken und verstärken ihren

⁵³ Originaltitel: „Die Greisinnen und das Meer“, 1958.

Wunsch, eine eigene Praxis zu entwickeln, welche diese Potenziale ans Licht und ins Bewusstsein bringt. Bedeutend in der Entwicklung dieser besonderen künstlerischen Praxis, die ihren persönlichen Sinn realisiert, für Emanzipation wirken zu wollen, sind so auch die Werke weiterer Künstlerinnen und Künstler. Diese geben ihr – ähnlich wie die Inszenierung Ülkü Akbabas – konkrete Bilder von poetischem und ausdrucksstarkem Tanztheater, so z.B. Peter Brooks Inszenierung des *Hamlet*, Kurt Jooss' visionäres Tanztheater zum bevorstehenden Faschismus *Der Grüne Tisch* von 1929, Martha Grahams und Germaine Acogny's, Kofi Kokos und Ismail Ivo's choreographische Arbeiten oder Sidi Larbi Cherkaoui's Stück *Foi* zu den Attentaten des 11. September 2001.

In diesem Kapitel lag der Fokus auf der persönlichen Sinnbildung der einzelnen Künstlerinnen und Künstler, die ihre jeweilige Persönlichkeit aus ihren Auseinandersetzungen mit den sie umgebenden objektiven Lebensbedingungen und biographischen Erlebnissen entwickelten und so auf unterschiedliche Weise ihren Weg zur professionellen künstlerischen Tätigkeit fanden. So haben alle der fünf *artistes* besonders über das *déplacement* bedeutende Selbsterfahrungsprozesse durchlebt, die ihr *cheminement artistique et personnel* zwischen *enracinement et ouverture* ausrichteten. Im Folgenden möchte ich die Motive herausarbeiten, welche die Künstlerinnen und Künstler teilen, ihre verbindenden philosophischen Perspektiven und politischen Haltungen thematisieren und zeigen, auf welche Art sich diese in ihren jeweiligen künstlerischen Auseinandersetzungen und Werken spiegeln.

5 Philosophische Spiegelungen im Œuvre

Allen der gerade vorgestellten Künstlerinnen und Künstlern ist gemein, dass ihr Leben und Schaffen von emanzipatorisch-humanistischen Philosophiesträngen durchdrungen ist. Sie setzen sich auf unterschiedliche Weise mit vergangenen und gegenwärtigen Kolonisierungsprozessen in Sein und Bewusstsein auseinander und befassen sich mit gesellschaftlich vermittelten Bildern „des Künstlers“, die sie für sich subjektiv deuten. So verkörpern all ihre Werke Visionen für Zukunftsgestaltung, was nun exemplarisch anhand der Verbindung des persönlichen Sinns mit den gesellschaftlichen Bedeutungen der emanzipatorisch-humanistischen Philosophien aufgezeigt wird.

5.1 Portraitieren – eine europäische Kunstform?

In Didier Viodés Bilderreihe „Autoportrait d'un confiné“ (Abb. 7 – 9), die 2020 während der *confinements* in Frankreich entstand, macht er zum ersten Mal explizit sich selbst zum Gegenstand seiner Kunst. Meines Erachtens thematisiert er existentielle Fragen seines persönlichen und

philosophischen *cheminement* implizit auch schon in früheren Werken, die nie losgelöst von den ihn umgebenden gesellschaftlichen Diskursen verstanden werden können, mit denen er sich auseinandersetzt. Durch sein *déplacement* von Abidjan nach Besançon als Student veränderte sich nicht nur sein Kunstverständnis grundlegend, auch kommt er in Frankreich sehr direkt in Kontakt mit europäischen Debatten um zeitgenössische Kunst, die ihn plötzlich mit der Kategorisierung in eine „afrikanische Gegenwartskunst“ konfrontieren:

„C’est parce que nous manquons de lieux d’exposition que la plupart des artistes africains cherche à s’exprimer en Europe. Ce qui est marrant, c’est qu’une fois en Europe on a du mal aussi à se faire une place : tout de suite on est catalogué en tant qu’artiste « africain » quand on vient en Europe. Alors que notre démarche première, ce n’est pas de s’enfermer dans une « contemporanéité africaine ». Personnellement, je refuse d’appartenir aux cercles dits d’« art contemporain africain » parce que quand je crée, je ne suis pas africain. Quand je crée, je suis moi avant d’être africain.“
(Viodé 2010)

Diese Zuschreibungen seitens der Akteure des Kunstmarktes und des westlichen Publikums, die seiner Selbstwahrnehmung widersprechen, beeinflussen Didier in der Formgebung seiner Kunst. So versucht er, den Klassifizierungen als „afrikanischer Künstler“ zu entgehen, in dem er Motive vermeidet, die im westlichen Kunstdiskurs eine „folkloristische“ und „exotische“ Bedeutung haben und beschäftigt sich beispielsweise in seiner Reihe „Danseurs du Crépuscule“ (s. Abb. 4 – 6) bewusst mit der europäischen Tanzform des klassischen Balletts:

„Je n’ai pas voulu reprendre encore des danses africaines, pour tomber encore dans un folklore. Et moi, ce que j’essaie de faire, c’est d’échapper au folklore. Je n’ai pas envie d’être identifié ! Que les gens disent : « Ah, il est de quelle origine ? Africain, Chinois... ? » Non ! Parfois les gens voient mon travail, et ils ne savent même pas de quelle origine je suis. Ce n’est qu’après que ils me voient et qu’ils disent : « Ah, quel pays ? ».“ (Viodé I, 06.05.2021: 14).

Diesem klassifizierende Diskurs, der sowohl den Kriterien des Kunstmarktes wie auch den Ausstellungskonzepten diverser Museen und Biennalen zugrunde liegt, und der letztlich immer nach Herkunft fragt, versucht Didier sich zu entziehen. Gleichzeitig wirft er bei ihm Fragen nach seiner eigenen Identität bzw. Zugehörigkeit auf. Seine Subjektbildung speist sich aus den ihn umgebenden objektiven Rahmenbedingungen: *Was in seinem Leben, seinem Sein und seiner Persönlichkeit ist „französisch“ und was ist „afrikanisch“? Und welche persönliche Bedeutung tragen diese gesellschaftlich fixierten Bedeutungen für ihn?* Dabei spiegelt sich seine Schwierigkeit, diese Fragen zu beantworten in seiner Suche nach dem eigenen Standpunkt und der eigenen Perspektive auf diese gesellschaftlichen Diskurse. Zum Zeitpunkt des Interviews bewegt sich Didier in seinem künstlerischen und philosophischen Prozess, in einer emotional sehr bewegenden Auseinandersetzung zwischen

Selbst- und Fremdwahrnehmung, zwischen subjektiven und objektiven Wahrnehmungen seiner Selbst und seiner Kunst. Damit einher geht die Reflexion der persönlichen und gesellschaftlichen Deutungen seines Œuvres auf dem Kunstmarkt. Seine innerliche Zerrissenheit ist für ihn dabei auch ein Produkt der französischen Kolonialherrschaft in Westafrika. Diese entfremdete, deformierte und entwürdigte die Kolonisierten von ihren lokalen kulturellen Praktiken und Produktionsweisen. Im Sinne von Mamadou Diouf kann hier von Auslöschungsprozessen gesprochen werden, die sich in „Portrait d'une mère“ (2021) und „Portrait d'un père“ (2021) spiegeln, insofern als Didier hier schwarze Menschen gesichtslos malt und so die *absence de personnalité* spiegelt. Hier zeigt sich, dass diese Bilder in ihrem Widerspruch gedeutet werden können: Zum einen als Spiegelung der Auslöschung in der Geschichte der schwarzen Persönlichkeit mit seiner oder ihrer Stimme, oder aber als das reale ausgelöscht Sein, das neokoloniale beraubt Sein im Hier und Jetzt, im Sinne von Fanon, und der Aufgabe, die eigene Persönlichkeit in Geschichte und Kultur zurückzugewinnen. Im Kontext der Kolonialherrschaft, die den Kolonisierten eine neue Sprache, Religion, Kultur sowie ein fremdes Herrschaftssystem auferlegte, erhält Didiers Suche nach der eigenen Persönlichkeit und damit Identität, zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, eine eigene Bedeutung:

„Quand on vient d'Afrique, on est tous marqué par l'histoire coloniale. Qui perdure encore. Parce que l'histoire coloniale ne s'est pas arrêtée dans les années '60. Quand on voit ce qui se passe encore au Tchad, l'implication de la France dans la politique africaine, l'histoire coloniale, ou bien le regard que porte la France sur les pays du sud, ne s'est pas arrêté. [...] c'est un sujet pour moi qui est très sensible parce que... je trouve qu'aller imposer un choix culturel, c'est-à-dire même un choix linguistique à un peuple, alors qu'on a aussi notre histoire [...] on est marqué à vie en fait. C'est-à-dire, déjà moi, je m'appelle Didier, Didier ça ne veut rien dire. Même mon nom n'est pas béninois, mon nom n'est pas ivoirien, mon nom n'est pas africain. La question que je me pose souvent, c'est: « Qui suis-je au fait ? Je suis qui ? Suis-je un Africain ? » – Non, je ne suis pas un Africain, je suis Didier... Je sais même pas ce que je suis. Donc, c'est-à-dire, on est déboussolé. Moi, je pense que il y a un non-dit en Afrique : tous les Africains sont déboussolés. Par leur histoire, par leur histoire. On nous a imposé, on nous a inventé une histoire et donc la colonisation nous bouscule. On ne peut pas crier notre amertume.“ (Viodé I, 06.05.2021: 11)

Dass der die koloniale Herrschaft legitimierende Diskurs, der Jahrhunderte lang die Kolonisierten verachtete, erniedrigte und ihnen jegliche zivilisatorische Errungenschaft, selbst das Menschsein absprach, von ihnen psychisch internalisiert wurde, ist das Sujet von Fanon in *Peau Noire, Masques blancs* (Fanon 1952), mit dem sich Didier in dieser Auseinandersetzung philosophisch verbindet. Bis heute wirkt die von Frankreich besetzte gesellschaftliche Bedeutung, der wirkmächtige koloniale Diskurs, auf die europäischen Vorstellungen vom afrikanischen Kontinent und in Afrika selbst. Er wirkt in den in Europa und Afrika lebenden Menschen. Dieser hegemonial besetzte Diskurs spiegelt sich in

ökonomischen Abhängigkeiten von IWF, Weltbank und Freihandelsabkommen mit Frankreich (Ziegler)⁵⁴ und in sogenannten Entwicklungsstrategien des Westens (Lepénies). Wie wir gesehen haben, zeigt sich diese eurozentristische Sichtweise auf Afrika in unserer Gegenwart auch im „Discours de Dakar“, in dem Sarkozy sagte: „Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire“ (Sarkozy zit. n. Ba Konaré 2009: 348). Dieser bis heute auf Afrika einwirkende arrogante Blick sowie das weder ökonomische noch politische Interesse, die Kolonialverbrechen anzuerkennen und zu entschädigen, wie Ziegler detailliert untersucht, motivieren Didier, in seinen Werken diese Perspektive umzukehren. So stellt er dem eurozentristischen Blick auf den erniedrigten, versklavten und deformierten schwarzen Körper seine scheinbar schwebenden schwarzen Balletttänzer entgegen, deren Körper Würde und Stolz sowie eine große poetische Kraft ausstrahlen. Seine Auseinandersetzung mit und in der Folge auch Aneignung des klassischen Tanzes und Bewegungsrepertoires auf Spitze, das er in seinen Aquarellbildern einfängt, erinnern dabei gleichzeitig an die seit jeher existierenden wechselseitigen Einflussnahmen zwischen Afrika und Europa. Diese historischen Interdependenzen, d.h. Interaktionen, Aneignungen und Verflechtungen menschlichen Denkens und Handelns über kontinentale Grenzen, Sprach- und Kulturräume hinweg (Amselle, Bachir Diagne, Glissant, Turki und Said), umfassten dabei immer auch schöpferische, d.h. künstlerische und philosophische Tätigkeiten:

„[...] nous, on vient prendre de la culture occidentale, mais on a aussi beaucoup de choses à donner à l'Occident. Il suffit simplement de voir nos masques africains, quand on voit l'art moderne, Picasso... tous ces artistes-là se sont inspirés de l'art africain aussi pour créer. [...] et quelque part, nous on complète l'histoire de l'art parce que... c'est Sarkozy qui disait que l'Afrique n'a pas d'histoire, non seulement, non seulement l'Afrique a beaucoup d'histoire, mais on sait aussi tisser notre histoire avec l'histoire occidentale. Parce que l'Afrique et l'Occident, on a des histoires croisées qui datent d'il y a très, très longtemps et ça continue encore aujourd'hui. Et même, il faut dire que quand on remonte dans l'histoire il y a très longtemps, dans l'histoire des hommes du caveau, il suffit de voir Lascaux. Quand on voit les peintures de Lascaux, on ne peut dire « c'est des Européens ou c'est des Africains », c'est un travail simplement « d'être humains ». Et je pense qu'on a besoin de faire les choses avec ces ressentis.“ (Viodé I, 06.05.2021: 9 und 11)

Diese universalistische und humanistische Haltung Didiers, in der Klassifizierungen nach Herkunft keine Bedeutung haben, wird in seinem subjektiven Empfinden immer wieder durchkreuzt. Hier zeigt sich der Widerspruch, dass er sich immer wieder von außen gezwungen sieht, sich als „afrikanischer

⁵⁴ Siehe dazu zum Beispiel den Aufsatz „Geld, Weltmarkt und monetäre Dependenz“ von Kai Koddenbrock, der darin analysiert, wie der Franc CFA als restriktives Währungsarrangement die ehemaligen französischen Kolonialgebiete in monetärer Abhängigkeit von Frankreich hält und so in ihrem Handlungsspielraum einschränkt (Koddenbrock 2019).

Künstler“ zu definieren und sich mit der europäischen Kunstgeschichte in Beziehung zu setzen. Er steht in der widersprüchlichen Bewegung zwischen seinem universellen Kunstverständnis und einer historischen Asymmetrie: Während die europäischen Gesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert ihre großen Meister der Kunst, wie Rembrandt oder Gauguin zelebrierten, interessierten sie sich in Bezug auf afrikanische Kunst fast ausschließlich für die – zum Großteil als Kunsthandwerk deklarierten – Kunstobjekte, deren Erschaffer anonym blieben. Mit seiner Reihe der Selbstportraits möchte Didier sich nun diese europäische Kunstform aneignen, um auch jenseits seines Werks als Mensch und Künstler in seinem europäischen Lebenskontext wahrgenommen zu werden, visuell als Person zu existieren und eine Spur zu hinterlassen:

„[...] je pense que la place de l'artiste africain, dans le monde contemporain est très importante. Et cette place-là, j'essaie de la mettre à l'avant encore, jusqu'à ce que l'artiste que je suis, devienne une icône [...] Je pense que tout être humain est libre et a le droit aussi, de se donner, de se fabriquer une image. Et quand on sait que les artistes des pays du sud ou des pays africains, ont très peu compté dans l'histoire de l'art en Occident, nous qui avons eu la chance d'aller à l'école, ou nous qui avons la chance d'être artiste, on se donne aussi les moyens aujourd'hui d'exister. Et moi, par ce travail, je pense que c'est d'abord un travail ou je veux d'abord exister... visuellement, et puis aussi, apporter aussi ma partition au monde de l'art en général.“ (Viodé II, 06.04.2021: 8)

„[...] quand on prend l'histoire de l'art, le travail sur l'autoportrait a déjà été fait plusieurs fois. Mais pour moi, artiste africain, il est important d'inscrire mon portrait dans l'humanité, dans la continuité de l'histoire. C'est très important.“ (Viodé I, 06.05.2021: 10)

In der sehr umfassenden Reihe (59 Bilder) spiegelt er dabei die vielen Facetten seiner Persönlichkeit. Jedes Bild ist mit einem anderen Pinselstrich gemalt, zeigt eine andere Perspektive und hinterlässt einen ganz eigenen Eindruck: Es ist immer ein anderer und doch derselbe Didier, der die Betrachterin aus dem Bild heraus anblickt. Diese konkrete künstlerisch-philosophische Auseinandersetzung mit seinem Portrait und den Geschichten, die es jeweils erzählt, versteht Didier dabei auch als eine Valorisierung seiner selbst und gleichzeitig als eine Möglichkeit, eine neue Sichtbarkeit auf dem Kunstmarkt und in der internationalen Kunstwelt zu erlangen:

„Je pense pas qu'aujourd'hui Didier Viodé compte aux yeux de quelqu'un, mais si j'arrive à laisser cette trace, qui est ma trace iconique, mon apparence, ça pourra compter pour deux, trois, quatre personnes dans l'histoire de l'art. Et ça comptera aussi pour ma famille africaine, pour ma famille, d'où je viens, pour mes parents. Et c'est très important que nous-mêmes, on essaie de nous valoriser, [...] de donner un sens à ce que nous sommes.“ (Viodé II, 04.06.2021: 10)

Indem Didier in seinem persönlichen Sinn, *son sens personnel*, das Ziel verfolgt, seine eigenen Perspektiven auf die Welt künstlerisch zu zeigen und gleichzeitig erfolgreich zu sein und sich auf dem

Kunstmarkt zu verkaufen, begibt er sich in die Widersprüchlichkeit der aktuellen Debatten. Seinem Wunsch, aus einer humanistischen und emanzipatorischen Haltung heraus koloniale Perspektiven auf Afrika zu transformieren, ihnen eigene Bilder und Geschichten entgegenzusetzen und dabei als *artiste tout court* wahrgenommen zu werden, wird von den klassifizierenden Kriterien des Kunstmarktes beständig konterkariert. So versteht er seine künstlerische Tätigkeit als „combat“ (Viodé II, 04.06.2021: 19), in dem er nach Räumen sucht, die ihm Möglichkeiten der Befreiung aus diesen Reduktionen eröffnen.

5.2 Être artiste en collectif

Kahena Sanaâ wird 2018 vom Theaterfestival *Les Récréatrices* in Ouagadougou eingeladen, eine Performance zu entwickeln. In der Auseinandersetzung in Paris befindet sie sich in dem Widerspruch, eine Konzeption von hier aus vorzubereiten. Denn dies widerspricht zutiefst ihrer persönlichen Herangehensweise, lokale gesellschaftliche Bedeutungen und persönliche Geschichten, den realen Ort und die konkreten Menschen in den Kreativeprozess einzubeziehen. Wesentliches Ziel ihrer künstlerischen Produktion ist es, die Performance im Kollektiv zu erarbeiten:

„[...] et je me suis dit, en fait, je ne pourrais pas réfléchir à une performance au Burkina Faso où j'ai jamais été de ma vie, à Ouagadougou, sans aller sur le terrain et sans voir à quoi ressemblent les gens, à quoi ressemble la ville, comment je peux m'inscrire là-dedans. Donc, j'ai fait plein de schémas, j'ai pris des notes, écrit des choses avant, tout en sachant que ça va pas le faire, il faut que j'aie vu de toute façon pour réfléchir à une performance, je pouvais pas préparer une performance, la transposer là-bas, ça me paraissait incohérent pour moi et dans ma manière d'approcher les choses.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 30)

In dem kollektiven künstlerisch-philosophischen Denk- und Arbeitsprozess, der dann vor Ort zusammen mit den Tänzerinnen und Tänzern stattfindet, diskutiert die Künstlergruppe gemeinsam die verschiedenen gesellschaftlichen Bedeutungen von Kolonial- und Lokalsprachen, Panafrikanismus, Solidarität, Gemeinschaft, politische Demonstration, Aufbegehren, Utopie... sowie ihre subjektiven Aneignungen in ihren jeweiligen Lebensbedingungen und Sinnkontexten. In der Performance mit ihren poetischen Sprachen werden diese subjektiven Bedeutungen von ihnen in der gemeinsamen künstlerischen Form der „politischen Demonstration“ vergegenständlicht und nach außen, in den öffentlichen Raum als Bühne getragen. Wesentlicher Gegenstand ihrer Auseinandersetzungen ist das Symbol des Spiegels, das die Slogans auf den Protestschildern ersetzen soll. Nach intensiven Diskussionen einigt sich die Künstlergruppe auf dieses Symbol als Möglichkeit der Abstraktion für

universelle Forderungen nach Würde.⁵⁵ Sie bekleben die Schilder mit Spiegelfolie, die Kahena als einziges Material aus Frankreich mitgebracht hat. Diese Spiegelschilder reflektieren das einfallende Licht und geben ein genaues Abbild der konkreten Umgebung: Es spiegeln sich das Blau des Himmels, die Häuser und Bäume am Straßenrand, die Strommasten und -kabel, die über die Straße gespannt sind, der roten Sandboden, die Menschen, die dem Demonstrationzug folgen, die Ziegen, welche ihn neugierig durchkreuzen und die Kinder, die sich zeitweise unter die Tänzerinnen und Tänzer mischen und in den Spiegeln ihr Abbild suchen. Die – je nach Perspektive und Auge des betrachtenden Subjekts – wechselnden Spiegelbilder stehen so für die Forderungen der Demonstration:

„[...] en général dans les manifestations, on met des revendications sur les panneaux – et là, c'était au fait reflété, ce quartier, cet environnement, l'ici et maintenant, ce contexte. Donc tout au long de la manifestation, enfin de la marche, les panneaux miroirs reflétaient notre environnement qui est ce quartier de Burkina Faso, les gens qui habitaient là, les maisons, les arbres... donc, la revendication n'était pas autre chose que ce qui est ici et maintenant.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 33)

Das Hier und Jetzt als geteilte Realität, die jeder und jede subjektiv erlebt und so seine und ihre Träume, Wünsche, Utopien und Geschichten in den Spiegelflächen erblicken kann. Indem der Spiegel die Umgebung in ihren schillernden Farben reflektiert, ermöglicht er dem und der einzelnen, Einblicke in seine und ihre persönlichen Bedeutungswelten, ist gleichzeitig objektive und subjektive Reflexions- und Projektionsfläche. Genau wie der Prozess der Spiegelung in der Performance ist auch bei Leontjew die *Wiederspiegelung* die Vermittlerin zwischen außen und innen, zwischen objektiv und subjektiv. Als sinnliches Abbild der äußeren, gegenständlichen Welt schöpft der Mensch die psychische Widerspiegelung seiner Tätigkeit immer aus dieser, ihn umgebenden, objektiven Realität und eignet sie sich im tätigen Prozess subjektiv an. Die psychische Widerspiegelung als die dialektische „Bewegung des ständigen Überfließens des Objektiven in das Subjektive“ (Leontjew 1982: 57) findet so in den Spiegeln der Performance ein Abbild, das die persönlichen Deutungen der Akteure für sie selbst sichtbar macht. So wird der Akt der Demonstration zum poetischen *Œuvre*. Das Aufgreifen der *marche*, der *manifestation* macht die politischen Bedeutungen des Körpers im öffentlichen Raum zum *Sujet* der Performance, erhebt sie zur Kunstform und verwandelt die Straße in eine Bühne:

„Alors, la marche d'où ça vient ? C'est-à-dire pour moi, c'est vraiment le geste le plus simple, mais le plus actif pour découvrir un lieu, des gens, une place, la sensation [...] la manifestation c'est aussi une donnée très importante pour moi, c'est-à-dire vraiment, comment le corps existe dans la rue

⁵⁵ Erinnert sei hier auch an die besonderen spirituellen Bedeutungen, die dem Spiegel in der arabischen Philosophie und Mystik zukommen.

pour revendiquer ses droits, revendiquer son existence, revendiquer le collectif [...]“ (Sanaâ, 14.07.2021: 32)

In der gemeinsam gefundenen künstlerischen Form ist jeder und jede Teil eines größeren – physischen wie auch philosophischen und politischen – Ganzen. Zusammen bilden sie einen atmenden Körper, einen lebendigen Organismus: „C’était une expérience extraordinaire, nous avons fait corps ensemble [...]“ (Sanaâ im Seminar *Les arts en Afrique*). Es ist dieses kollektive Tun, das gemeinsame Denken, Diskutieren und anschließende körperliche Agieren im öffentlichen Raum, das Kahenas Bedürfnis nach kollektiven Denk- und Kurationsprozessen entspricht und in diesem Sinne auch emotionale Bedingung ihrer künstlerischen und philosophischen Tätigkeit ist. Die gesellschaftliche Notwendigkeit solch kollektiver Räume der Diskussion und Kuration, in die verschiedene Perspektiven und Expertisen, persönliche und kollektive Geschichten einfließen, spiegelt sich so auch in den von Achille Mbembe und Felwine Sarr initiierten *Ateliers de la pensée* in Dakar, die in ihren Reflexionen die Künste und Wissenschaften mit dem Ziel konkreter Gesellschaftsgestaltung verbinden. Diese Impulse für eine Neubetrachtung von Vergangenheit, für die Gestaltung von Gegenwart und Zukunft und für die Sichtbarmachung gemeinsamer Perspektiven und Geschichten greift die Performance „TONDO“ auf. Dabei trägt die politische Demonstration, und stärker noch die Revolution, in Kahenas Sinnkontext eine ganz besondere persönliche Bedeutung: drückt sie doch das Streben nach Veränderung, nach einer Umkehr der gesellschaftlichen Verhältnisse aus und spiegelt so ihren persönlichen Sinn, sich mit dem Kampf gegen Unterdrückung und für Emanzipation zu solidarisieren, ganz im Sinne des emanzipatorischen Humanismus von Fanon Morin und Hessel. Insbesondere im Kontext der rezenten Revolutionen von 2011 in Tunesien und 2014 in Burkina Faso, die den historisch-gesellschaftlichen Rahmen stellen, aus dem sich die Performance schöpft, verkörpert „TONDO“ dabei auch das konkrete Aufbegehren gegen neokoloniale und neoliberale Ausbeutungsstrukturen und diktatorische Herrschaftssysteme (Ziegler). Diesen stellen die Tänzerinnen und Tänzer im *esprit* der antikolonialen und panafrikanischen Widerstandsbewegungen Solidarität entgegen, über Länder- und Sprachgrenzen hinweg. Durch das Erleben des realen Ortes und durch den Austausch mit den Menschen in Burkina Faso, dem Land Thomas Sankaras, erhalten diese antikolonialen Widerstandsbewegungen und panafrikanischen Philosophien eine konkrete Bezogenheit und Emotionalität im System Kahenas persönlicher Bedeutungen, die sie in der Performance ausdrückt und nach außen trägt.

Ihr ausgeprägtes politische Bewusstsein, ihre antirassistischen und antikolonialen Positionen und ihre Sensibilität für soziale Fragen entwickelte sie dabei im engen Austausch mit ihrem Vater, der ihr diese emanzipatorisch-humanistische Haltung als Erbe mit auf dem Weg gab. Mit ihm entdeckt sie *dès son enfance* in kollektiven Denkprozessen gemeinsam die Welt:

„Alors oui, c'est vrai qu'il y a cet héritage... tu vois le chant de l'internationale marxiste, je le connais depuis que je suis petite, c'est ma berceuse, je dormais avec, tu vois (lacht). Mon père, c'est comme ça, ça rigole pas. Sur par exemple le racisme aussi : On a grandi avec ma sœur avec l'idée, toujours il nous disait, il inversait tout le temps l'être des choses. Alors ça fonctionnait, c'était efficace. Il nous disait : « Les Noirs sont plus intelligents que les Blancs. » -Bon ? (lacht) « Les Noirs sont plus beaux que les... », enfin, il est comme ça, tu vois ? Genre toute la société va vous dire le contraire et moi, je vais dire la thèse contraire. Parce qu'en Tunisie, il y a un vrai racisme anti-noir aussi. Donc, plus t'es claire de peau, plus t'es belle et plus t'es foncé... voilà... donc, j'ai eu un héritage réel avec mon père.“ (Sanaâ, 14.07.2021: 25)

Es ist diese erlebte Umdeutung gesellschaftlicher Realität durch ihren Vater, der damit den gesellschaftlichen Diskursen ironisch den Spiegel vorhält, die Kahenas Blick auf die Welt formt.

5.3 *Tisser le fil rouge*

In Ishola Akpos *cheminement* ist das Erkennen der Verflechtungen von persönlicher und kollektiver Geschichte von wesentlicher Bedeutung. Ausgangspunkt seiner kultur-historischen Spurensuchen ist dabei das *Anknüpfen* an seine eigenen Familiengeschichte: „« *C'est au bout de l'ancienne corde qu'on peut tisser la nouvelle* », l'ancienne corde pour moi c'est d'aller dans ma tradition pour renouer avec mes origines“ (Montresso Art Foundation 2018: 57). Dieses afrikanische Sprichwort ist ein Sinnbild für Isholas künstlerische Tätigkeit, die in intensiven Rechercheprozessen nach dem *roten Faden* sucht, um ihn in seinen Werken zu *verweben* und *weiterzuspinnen*. Die Auseinandersetzungen mit der Geschichte seiner Nomadenvorfahren, den Traditionen der *yoruba* und *magô* und die Initiation in ihr spirituelles Weltbild stoßen bei ihm Reflexionen bezüglich seiner eigenen Identität an. Er versteht, dass diese sich nicht auf ein Land, eine Sprache oder eine Kultur reduzieren lässt, sondern in verschiedenen Regionen, Sprachen und Lebensweisen sowie der Bewegung zwischen ihnen wurzelt (Glissant). In seiner Fotoreihe „Daïbi“ (2018), in der er sich als die bedeutende Gottheit *Ogou* der *magô* Jäger inszeniert, greift er diese Selbsterfahrungen auf:

„Dans la mythologie yorouba, « Daïbi » réunit à lui seul l'eau, le feu, l'air et la terre. Prenant cette communauté de chasseurs et leur Dieu comme source d'inspiration, « Daïbi » explore une quête identitaire à géométrie variable. Être béninois n'exclut pas d'être nigérian, ou encore d'être influencé par la culture ivoirienne. Cette série est l'écho d'une recherche personnelle, une réappropriation d'un pan de ma culture jusqu'alors mis de côté, voire perdu. Dans une dynamique d'acceptation d'une identité multiple, le retour aux sources est une étape essentielle pour admettre la complexité qui nous constitue. Cette possibilité des divinités à se muer a retenu mon attention tant elle fait écho à cette notion d'identité, qui évolue, se transforme.“ (Montresso Art Foundation 2018: 57)

Diese wesentliche Erkenntnis der Komplexität und Vielschichtigkeit einer jeden Persönlichkeit in ihrem *cheminement*, die Ishola in den Selbstportraits der Reihe künstlerisch objektiviert, eröffnet ihm gleichzeitig den Blick auf die historischen *Verflechtungen* der Menschheitsgeschichte. Es sind die Konzepte von Glissant (*Poétique de la Relation, Le Tout-monde*), Amselle (*branchements, universalisme matriciel*) und Bachir Diagne (*universalisme de la traduction*), die hier in Isholas philosophische Reflexionen einfließen. So begegnet er während einer Künstlerresidenz in Marrakesch der dortigen Berberkultur und entdeckt Verbindungslinien zu kulturellen und spirituellen Praktiken der *yoruba*. Er erkennt sich selbst im Anderen und setzt sich zu ihm in Beziehung. Diese kultur-historischen Zusammenhänge und die emotionale, persönliche Bedeutung, die sie für Ishola tragen, inszeniert er in der Weiterführung der Reihe „Daïbi“, indem er verschiedene Elemente der Berberkultur in die Repräsentation der Gottheit *Ogou* mit aufnimmt.

Um die Inszenierung und Sichtbarmachung von Geschichte geht es auch in Isholas Projekt „AGBARA women“ aus dem Jahr 2020. Es gründet auf einer intensiven Recherche rund um die Figur der „reine africaine“ im 17. und 18. Jahrhundert, auf die der Titel verweist – *agbara* bedeutet „Macht“ in *Yoruba*. Obgleich auf dem afrikanischen Kontinent viele bedeutende Frauen an der Spitze vorkolonialer *empires* und *royaumes* standen, tauchen diese in den offiziellen Geschichtsschreibungen kaum oder gar nicht auf:

„J’ai souhaité parler des reines africaines qui ont eu leur heure de gloire dans les différents royaumes du continent, mais qui ont été oubliées pour la plupart et ce, volontairement, dans la narration de l’Histoire des pays africains.“ (Tohondjo 2020: 22)

So beispielsweise Tassi Hangbè, Herrscherin über das Königreich von Dahomey von 1708 bis 1711. Sie setzte sich für das Erlernen männlicher Berufe durch Frauen ein und gründete die später von den Europäern so genannten „Amazonen von Dahomey“, ein gefürchtetes Frauenregiment, welche das Königreich bis zu seinen letzten Schlachten gegen die französischen Kolonialtruppen Ende des 19. Jahrhunderts verteidigte. Viele Errungenschaften der Herrscherinnen, ihre Kriegstaktiken, diplomatischen Fähigkeiten und ihre Kenntnis politischer, ökonomischer und religiöser Zusammenhänge wurden später ihren männlichen Nachfolgern zugeschrieben. Sie gerieten in Vergessenheit, ihre Spuren verloren sich weitgehend und wurden hauptsächlich in mündlichen Überlieferungen bewahrt. Diese Abwesenheit der Herrscherinnen, der konkreten Menschen, in der offiziellen Geschichtsschreibung und den Archiven nimmt Ishola zum Anlass, um ihre Geschichten aufzudecken und die Spuren ihres Wirkens sichtbar zu machen. Dabei arbeitet er mit verschiedenen künstlerischen Techniken und Medien. Zum einen inszeniert er mehrere Frauen als die verschiedenen Königinnen, sitzend oder stehend mit Insignien der Macht und Würde, wie Kronen, Zepter, Umhänge,

Schmuck und Waffen, und fertigt ausdrucksstarke Portraits von ihnen an. Dabei strahlt jede Frau auf jedem Bild in ihrer Haltung und mit den symbolträchtigen Accessoires eine große Ernsthaftigkeit und Würde aus. Die Frauen, die Ishola hier inszeniert und zu Königinnen, zu respektablen und weisen Entscheidungsträgerinnen macht, sind Frauen mit besonderen, mit berührenden Geschichten: „des femmes qui ont été marquées par le temps“ (Akpo II, 27.05.2021: 11). So porträtierte er für das Projekt beispielsweise Frauen, die für das Überleben ihrer Familien kämpfen. Frauen, die Gewalterfahrungen gemacht haben und darüber ihr Selbstvertrauen verloren. Frauen, die durch patriarchale Aneignung ihrer Position als Entscheidungsträgerinnen innerhalb der Familie beraubt wurden. Sehr bedeutend für Ishola selbst ist, dass er in dieser Reihe auch seine Mutter als Königin inszeniert und fotografiert. Für ihn spiegelt das Portrait genau ihre Position in der matriarchal organisierten Familie wider, in der sich sein Vater und er ihren Entscheidungen unterzuordnen haben. Gleichzeitig war es für ihn sehr schwer, sie für dieses Projekt zu gewinnen. Da sie Pastorin einer evangelikalen Kirche ist, lehnt sie in ihrem Glauben die Symbole und Objekte der vorkolonialen Traditionen vehement ab, die für sie pagane Bedeutung haben. Ihre Entscheidung, dennoch an diesem künstlerischen Prozess mitzuwirken und eine Königin zu verkörpern, spiegelt dabei die Widersprüche ihrer eigenen persönlichen Entwicklung in der Dialektik von gesellschaftlicher und persönlicher Bedeutung. Über die Bewusstwerdung der kultur-historischen Zusammenhänge zwischen matriarchalen und vorkolonialen gesellschaftlichen Verhältnissen entsteht im System ihrer persönlichen Bedeutungen eine neue emotionale Deutung und Bewertung der evangelikalen Glaubenslehre, deren Verbreitung entweder die Vernichtung oder Aneignung und ideologische Verkehrung eben dieser matriarchalen Strukturen zur Folge hatte.

Neben diesen ausdrucksstarken Portrait-Aufnahmen entwickelt Ishola im Rahmen von „AGBARA women“ die Reihe „Trace d'une reine“. Darin bringt er historische Archivbilder von besonderen Ereignissen wie Kriegszügen, Friedensschlüssen und Zeremonien in den afrikanischen Königreichen mit seinen fotografischen Portraits der Königinnen zusammen. Er kreierte daraus Collagen, indem er die Königinnen mit einem *roten Faden* in die historischen Zeichnungen und schwarz-weiß Fotografien einstickt. Die so entstehenden Assemblage-Bilder verleihen dabei sowohl den Figuren der historischen Königinnen als auch den Frauen der Gegenwart mit ihren jeweiligen persönlichen Geschichten Würde und Sichtbarkeit. Sie thematisieren die Widersprüche zwischen der herrschenden, eurozentristischen Geschichtsdeutung und der *histoire orale*, zwischen historischen und gegenwärtigen Geschlechterverhältnissen, die er in den Œuvres veräußert. So generiert er in seiner besonderen Kunstproduktion neue, ungewohnte und humanistisch gewendete gesellschaftliche Bedeutungen. Indem er etablierte Geschichtsbilder umdeutet und sie um das Wissen der mündliche Überlieferungen ergänzt, lenkt er den Blick auf kaum gehörte Stimmen und legt die Mechanismen ihrer Unsichtbarmachung offen, ganz im Sinne der Analysen von Said, Fanon, Senghor und Césaire. So

verwebt er in „AGBARA women“ die dialektischen Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, objektiv und subjektiv, gesellschaftlich und persönlich, die in den verschiedenen Ebenen der Werke zum Ausdruck kommen. Hier wird zudem die Dialektik von Inhalt und Form, *fond et forme*, in Isholas Schaffensprozessen sichtbar: Es sind die Sujets seiner künstlerischen und philosophischen Auseinandersetzungen, die Geschichten der konkreten Königinnen und Frauen, die Ishola zu den passenden künstlerischen Formen bringen. So sprengt der besondere Tätigkeitsinhalt die etablierte Form, bringt sie in Bewegung und bedingt so die Kreation einer neuen Tätigkeitsform, in der er vergegenständlicht wird:

„Ce n'est des médiums que je choisis à la base, à part la photo, à part de prendre un appareil photo, je ne choisis pas un médium à l'avance, non. Ce que je fais, dans tous mes projets, le seul truc que je fais d'abord, ou que je choisis, c'est d'aller d'abord à la recherche de l'information, d'aller à la rencontre de l'histoire, de ce que je veux faire. Et c'est à partir de ça que le médium même se dessine. Si c'est la photo, par exemple mon dernier projet qui parle des reines d'Afrique, n'est pas... je n'ai jamais imaginé que je pouvais faire de la couture, ou du collage dans ce projet, ça s'est imposé à moi, à partir du moment où j'ai constaté qu'il y avait pas d'archives sur ces reines. Et j'ai commencé par recréer moi-même ces archives, et c'est comme ça que je suis arrivé à travailler le collage et la couture.“ (Akpo I, 16.05.2021: 15)

Seinen konkreten Auseinandersetzungen mit den vielen Geschichten, die ihn umgeben, mit Afrika als „musée à ciel ouvert“ (Akpo III, 20.06.2021: 7) verleiht er in der Kreation dabei immer universelle Perspektiven zwischen *enracinement et ouverture*. So geht er – ganz wie Amselle, Bachir Diagne, Tchack und Boal – von der grundsätzlichen Möglichkeit und auch Notwendigkeit der Übersetzung menschlicher Erfahrung aus – über die Grenzen von Identitätszuschreibungen und Zugehörigkeitskonstruktionen hinweg. Indem er seine Kunst als Sprache der Übersetzung seiner Erfahrungen und Vergegenständlichung seiner Perspektiven wählt, eröffnet er Menschen an anderen Orten der Welt emotionale Resonanzräume auf seine persönlichen Deutungsweisen von Welt:

„[...] ce n'est pas parce que je suis Africain que ce que je vais faire va essentiellement concerner en fait le continent africain, tu vois? Moi, je fais un travail qui touche tout le monde. Que tu sois du Nord ou du Sud, de l'Est ou de l'Ouest... [...] je me mets dans la tête que l'art est universel. [...] Pour moi, même si ça parle de l'Afrique, même si ça parle du Benin, c'est quelque chose qui a un rapport avec tous les continents, qui a un rapport avec le monde.“ (Akpo III, 20.06.2021: 3)

Diese künstlerisch-forschende Arbeit, die tiefen Auseinandersetzungen mit oraler Geschichte und Archivmaterial, mit familiären Traditionen und persönlichen Erlebnissen, das Durchdringen der philosophischen Dimensionen und kultur-historischen Verflechtungen erfordert einen langen Reflexions- und Rechercheprozess:

„[...] mes projets, ça prend du temps, ça peut aller sur des ans, ça peut aller sur un an, voilà. Je travaille tout doucement, tout doucement, et [...] en tant qu'artiste, je ne fais pas un travail nécessairement pour plaire à quelqu'un, mais je fais un travail pour apprendre sur moi-même, pour apprendre sur... des histoires que je ne connais pas, tout ça, ça prend du temps, voilà.“ (Akpo I, 16.05.2021: 12)

Nur unter diesen Bedingungen ist es Ishola möglich, seinen persönlichen Sinn zu realisieren, die erforschten Geschichten, erfahrenen Lebenswelten und Lernprozesse in eine achtsame künstlerische Form zu gießen und so den *roten Faden* seiner Erkenntnisprozesse zwischen außen und innen, zwischen Geschichte und persönlicher Biographie, zwischen Kunst und Philosophie, *weiterzuspinnen*. *Et ce tissage prend du temps*.

5.4 Bewegen zwischen *Real* und *Ideal* in Bildern

Die Zerlegung von Zeit in kultur-historischen Räumen und die Verlangsamung von Bewegungsabläufen bilden auch bei Irinell Ruf die Basis ihrer künstlerischen Produktionen für die Bewusstwerdung. So ist Langsamkeit, die Bewegung in Zeitlupe sowohl im Training mit den Akteuren ihrer Projekte als auch in der anschließenden Form der Inszenierung von ästhetischer Bedeutung. Zu Beginn einer jeden Kreation, der Erarbeitung und Inszenierung eines TanzTheaterstücks mit jungen Menschen, setzt sie immer künstlerische Impulse, philosophische Diskurse und Körper- und Stimmübungen aus der Tanz- und Theaterpraxis. Dabei erzielt sie durch verschiedene Übungen zu Langsamkeit und Achtsamkeit die Bewusstwerdung von Sein in Zeit und Raum:

„Die Bewusstwerdung, das bewusste gewahr Werden geschieht im Prozess durch die Verlangsamung von Bewegungsabläufen. Die Langsamkeit ermöglicht, durch die Zerlegung der Bewegungsabläufe, die Bewusstwerdung der mit der Körpersprache verknüpften Emotionen.“ (Ruf 2020b: 165)

Die Akteure lernen ihre Sicht auf Welt sowie ihren eigenen Körper und ihre Ausdrucksfähigkeit auf neue Weise kennen. Sie beginnen, sich selbst zu beobachten und in den anderen Akteuren zu spiegeln. Durch Fantasiereisen, die den Akteuren äußere Bilder geben, die sie zu inneren Bildern führen und in den äußeren Ausdruck fließen, durch diese „bildgebende Verfahren“, wie sie diese nennt, und der darin enthaltenen Arbeit mit Emotionen, lenkt Irinell im Training die Aufmerksamkeit auf diese besondere Art der Selbst- und Fremdwahrnehmung. So beispielsweise in der sogenannten „Spiegelübung“, in der in Paaren im Wechsel eine Person die sehr langsamen Bewegungen der anderen, gleich einem Spiegel, nachbildet. Das in diesem interaktiven Prozess entstehende Spiegelbild im Anderen gibt der in ihr gespiegelten Person ein sinnliches Abbild ihres eigenen körperlichen Ausdrucks und der Ästhetik ihrer Bewegungen. Im Spiel mit der Langsamkeit kann sie diese Ästhetik

bewusst suchen und damit ihr eigenes Bewegungsrepertoire erforschen und erweitern. Und auch die spiegelnde Person erlebt im Prozess des Spiegeln gänzlich neue Möglichkeiten der Bewegung sowie eine Öffnung ihrer Sinne für die bewusste Wahrnehmung des Anderen und des Selbst in der bewegten Körperlichkeit. Diese Irritationen und neuen Erfahrungen, das Heraustreten aus den gewohnten Bewegungsmustern und das Erkennen eigener künstlerischer Potenziale ist ein erster Schritt in Irinells Kreationsprozessen und Voraussetzung für die anschließende *Statuenarbeit* nach Augusto Boal. In Verbindung mit der *Tätigkeitstheorie* Leontjews legt sie die Grundlage für die weitere szenische Arbeit:

„Eine Person modelliert eine andere Person zu Statuen. Sie formt sie jeweils in ein *Real-Bild* zu einem Thema von Unterdrückung und ein *Ideal-Bild* zu ihrer Auflösung in eine Utopie ... Boal nutzt hierfür allgemeine Begriffe, z. B. *Wut* und *Glück*; *Angst* und *Neugier*; *Krieg* und *Frieden*, die in Widerspruch zueinander stehen. Die gebauten, im Prozess der Akteure entstandenen, sinnlichen Körper-Bilder, zu einer spezifischen Unterdrückung und ihrer utopischen Umkehr, spiegeln die emotionalen, mit dem Physischen verknüpften, inneren und äußeren Sinn-Bilder. Die Veränderbarkeit des *Realen* in das *Ideale* wird innerlich emotional physisch erlebt und äußerlich sichtbar im Verlauf des einen Bildes in das Andere in Zeitlupe.“ (Ruf 2020b: 161)

In an die *Statuenarbeit* anschließenden kollektiven Reflexionsrunden versprachlichen die Akteure ihre körperlichen und emotionalen Erfahrungen der Bewegung vom Real- ins Idealbild, die verschiedene Prozesse der Bewusstwerdung zwischen Tätigkeit und Widerspiegelung initiieren:

„Das *erfahren* und *erleben* des sich Bewegens ohne Sprache in Zeitlupe von dem *Real-Bild* in das *Ideal-Bild* löst Irritation aus sowie Erstaunen und Gewähr werden des eigenen *denken* und *fühlen* und *handeln*, eingebettet in die Dialektik zwischen *Widerspiegelung* und *Tätigkeit* des Menschen (Leontjew). Hier wird, durch die Veränderung der Widerspiegelungsmöglichkeiten die Veränderung der Tätigkeit erlebt. Die Akteure erfahren, dass Bewegungs- und Deutungsmuster veränderbar sind und erleben die Ausdehnung des eigenen Denk- und Bewegungsrepertoires. Dies fördert die Sensibilisierung für *das Selbst* und *das Andere* auf respektvolle Weise und erweitert die Achtung vor *der* oder *dem Anderen* und weckt die Neugierde für den gemeinsamen Horizont des *Mensch Seins*.“ (Ruf 2020b: 161)

Es ist dieser „gemeinsame Horizont des *Mensch Seins*“, den Irinell in ihrer Arbeit emotional erfahrbar machen und ins Bewusstsein rücken möchte. Dies zum einen über das körperlich-sinnliche Erleben der *Statuenarbeit* mit ihren Sinnbildern, *gesellschaftlichen* und *persönlichen Bedeutungen* und zum anderen durch philosophische und künstlerische Impulse, die sie als Material in die Gruppe der Teilnehmenden gibt. Je nach Interesse der jeweiligen Gruppe, nach Umgebung, Kontext und Thema des Projektes, wählt sie dafür ganz unterschiedliche Impulse aus Literatur, Film, Bildender Kunst, Architektur, Musik, die immer Impulse aus der Hochkultur verschiedener Epochen und Kulturräume,

also kultur-historisch, sind und anregen, die Ästhetik des Mainstreams zu hinterfragen. Dies geschieht insbesondere über die durch den gesamten Prozess laufenden Reflexionsrunden, in denen sich die Teilnehmer gemeinsam über Wahrnehmungen, Empfindungen und Deutungen austauschen. Diese Reflexionsrunden bewegen sich immer in der Dialektik zwischen unterschiedlichen kultur-historischen *gesellschaftlichen Bedeutungen* und ihren subjektiven Deutungen, den *persönlichen Bedeutungen* der einzelnen Menschen. Das Prinzip des Diskutierens im Kollektiv ist grundlegend für die Arbeit mit Augusto Boal und findet sich in allen sechs Formen des *Theater der Unterdrückten*.⁵⁶ Hier zeigt sich die direkte Verbindung zwischen dieser Form der Theaterarbeit mit der *Tätigkeitstheorie*, die mit Wygotski die Dialektik zwischen *Denken* und *Sprechen* und *gesellschaftlichen* und *persönlichen Bedeutungen* erforscht. So wird deutlich, wie sehr Irinells künstlerische und wissenschaftliche Arbeit auf der Methodologie der Analyse der Dialektik von gesellschaftlichem Sein und persönlichem Bewusstsein nach Karl Marx basiert. Dies ist ganz im Sinne von Edgar Morins *pensée complexe*, der sich genau wie sie auf Marx und Hegel beruft. Im Interview sagt sie:

„An dieser Stelle ist es mir sehr, sehr wichtig zu betonen, wie wichtig für mich die Dialektik als Methodologie für Erkenntnisprozesse ist. Ich hatte das Glück, in der Oberstufe einen Philosophen zum Lehrer zu haben. Wir waren acht Leute im Kurs: Jeden Freitag haben wir vier Stunden miteinander diskutiert. Allein ein Jahr lang haben wir Hegels *Phänomenologie des Geistes* und *Die deutsche Ideologie* von Marx und Engels gelesen und uns wie die Kesselflicker gestritten über die Interpretation. Das hat mich sehr geprägt. Das war meine beste Schule, da habe ich analytisch denken gelernt und Dialektik begriffen. Seitdem geht in meinem Leben, in meinem Denken und Sein nichts mehr ohne die Durchdringung der dialektischen Zusammenhänge. Im Rahmen meiner Feldforschung in Kairo habe ich begriffen, dass es analytische dialektische Einheiten gibt, z.B. Klasse und Geschlecht. Also Marx Interesse lag hauptsächlich in der Analyse des Kapitals in der widersprüchlichen Bewegung von Basis und Überbau. Das heißt, es gibt zwei Ebenen Marx zu lesen. Das eine ist *Das Kapital* zu verstehen und darüber hinaus geht es darum, die dialektische Methode für Erkenntnisprozesse anzuwenden, und zwar in einem analytischen Sinne für eine humanistische Emanzipation. Dieser Aspekt des Marx'schen Werks ist leider viel zu wenig verfolgt worden, mit Ausnahmen natürlich von Brecht, Benjamin, Said, Morin ...und vielen anderen. Alena, in diesem Sinne muss Dialektik als *offenes System* begriffen werden, mit methodologischen Prinzipien und

⁵⁶ „*Zeitungstheater*, zur Enttarnung diskriminierender Diskurse im öffentlichen Raum; *Unsichtbares Theater*, um Passanten in die Auseinandersetzung um öffentliche Debatten einzubeziehen, entstanden in der Zeit der Militärjunta in Brasilien; *Forum Theater*, in dem das Publikum zu bestimmten Konfliktsituationen mögliche Lösungen durchspielt. Interessant ist, dass Boal in diesem Rahmen auch grundsätzlich dem Publikum mit Übungen die Sinne öffnet; *Regenbogen der Wünsche*, zur Entdeckung verinnerlichter Unterdrückung, entstanden durch Boals Erfahrungen in Workshops in Europa ; *Legislatives Theater*, zur Veränderung von Gesetzen; *Bildertheater*, zur künstlerischen Inszenierung mit Laien, um die Poetik der Unterdrückten und ihre Themen sichtbar zu machen“ (Ruf 2020b: 157)

einem klaren Standpunkt für Emanzipation, gegen Unterdrückung und Entfremdung. Es geht um die analytische Durchdringung der Realität, um sie zu verstehen und verändern zu können.⁵⁷ Wer genau dieses Ziel auf besonders tiefe Art und Weise Zeit seines Lebens verfolgt, ist Wolfdietrich Schmid-Kowarzik. Das zu lesen ist einfach eine Wohltat. Tja und da trifft meine Praxis auf diese Theorie, Boal wendete in der Entwicklung des *Theater der Unterdrückten* die dialektische Methode an. Und Leontjew, Wygotski und Lurija entwickelten auf der Basis dieser dialektischen Methode die materialistisch begründete Psychologie, die *Tätigkeitstheorie*. So gehören Marx Werk *Das Kapital* und die *Tätigkeitstheorie* zusammen. Sie bilden sozusagen eine dialektische Einheit. Wenn man Marx Werk so versteht, gibt es keinen Determinismus der Ökonomie mehr, sondern es wird deutlich, wie differenziert Analysen sein müssen, um Sein in all ihren widersprüchlichen Dimensionen zu erkennen. Edgar Morin hat genau das zum Sujet seiner Erkenntnisprozesse gemacht. Auch er hat in jungen Jahren intensiv Hegel und Marx studiert. Genau diese Art der Analyse bildet die Basis meiner Praxis, die immer dialektisch angelegt ist zwischen Körper und Geist, Bewusst und Unbewusst, Sprache und Bewusstsein, Theorie und Praxis, zwischen Sein und Bewusstsein. Also ich arbeite in meiner wissenschaftlichen und künstlerischen und therapeutischen Praxis mit der *Tätigkeitstheorie*, genauer gesagt mit dem Erkennen des *persönlichen Sinns* der Menschen, mit denen ich arbeite und dem Entdecken durch die Praxis mit Boal der Möglichkeiten der Veränderung, dem Erweitern der poetischen Kraft, den verdeckten, den durch Entfremdungsprozesse verkümmerten, poetischen Potenzialen. Die Grundlage ist immer die Analyse der dialektischen Widersprüche, die in Mensch und Gesellschaft wirken. Und diese werden im Prozess gespiegelt durch die nonverbale *Statuenarbeit* und die Reflexionen des konkret im Prozess Erlebten, denn die knüpfen unmittelbar an die Emotionen, als analytischem Begriff an, die nach Leontjew der Schlüssel zwischen *Tätigkeit* und *Widerspiegelung* sind. [...] Alena, das ist mir sehr wichtig, weil das der Schlüssel zur Wirkungsweise meiner Arbeit ist, auch in meiner ethnologischen Forschung in Kairo. Sie legte die Basis für meine spätere künstlerische Arbeit.“ (Ruf, 08.09.2021: 29)

Diese Herangehensweise spiegelt sich in allen Projekten Irinells und ist altersunabhängig, sie wendet sie auch mit dreijährigen Kindern an. Für mich sind meine Erfahrungen dieser Arbeit mit geflüchteten Kindern sehr präsent: So konnte ich im Prozess erleben, wie Irinell eine Szene mit vier kleinen Jungen aus Kabul, Bagdad und Damaskus entwickelte. Zu Beginn stritten sich die vier Kinder um eine „traditionelle“, mit Spiegeln bestickte Jacke. Jeder wollte sie für sich „besitzen“ und sie auf der Bühne tragen. Dies war der Beginn des Prozesses und der Szene (Realbild) und die Verwandlung dieser Konkurrenz in ein Idealbild: Sie inszenierte eine Choreographie, in der die Jungs sich die Jacke

⁵⁷ Siehe zu diesem Verständnis von Dialektik: Bartels, Jeroen (1986): *Dialektik als offenes System*. Köln: Pahl-Rugenstein.

gegenseitig anzogen, sie gemeinsam hielten und mit ihr auf der Bühne tanzten, zu einem Teil von ihr wurden. In diesem Idealbild wurden die Jungs zu einem Körper, vermittelt über die Jacke, und vergessen war der Streit, dass jeder sie individuell besitzen wollte – ganz im Sinne von Kahenas „faire corps ensemble“. Dies ist das grundsätzliche Credo in allen TanzTheater-Produktionen Irinells.

In jedem Projekt erhalten die Teilnehmenden in Kleingruppen die Aufgabe, ein gemeinsames Standbild zu kreieren, aus denen sie selbst die Szenen des Stückes entwickeln und ihre Poesie einfließen lassen. So entstehen aus den Körperbildern heraus Texte, Gesänge, Bewegungen und Tänze. Wesentlich ist in dieser besonderen Arbeitsweise, dass das gesprochene Wort in der Szene aus den philosophischen Reflexionen und den Empfindungen der erlebten Statue von innen nach außen treten. Dadurch werden auf der Bühne die unterschiedlichen Sprachen der Akteure hörbar, in Verbindung mit ihren jeweiligen Körpersprachen.

Die Produktionen der Akteure *verwebt* Irinell am Ende des Prozesses auf eine poetisch-ästhetische Weise zu einer Gesamtchoreographie. Das ist ihre künstlerische Form der Komposition, des *tissage*, in der sie die poetische Ausdruckskraft der Akteure verstärkt, erweitert und verdichtet.

Sehr deutlich wird dies auch im Projekt „*visit me – visit you*“ 2012 in Bizerta, Tunesien, anderthalb Jahre nach der tunesischen Revolution, das ihr ermöglichte, erstmals nach 1975 nach Tunesien zurückzukehren. In diesem Projekt, mit einer Gruppe aus jeweils 10 jungen Menschen aus Tunesien, Frankreich und Deutschland, komponierte sie eine Gesamtdramaturgie von 100 Minuten. Hier war der künstlerische Impuls, Fragen zu stellen: 1. *Was ist eure Geschichte nach 1945?* – 2. *Welche Formen der Exklusion gibt es in eurer Gesellschaft?*

Zur ersten Frage sollten die nationalen Gruppen aus Tunesien, Frankreich, Deutschland ihre jeweilige nationale Geschichte nach 1945 diskutieren und inszenieren. Daraus entstanden die folgenden drei Szenen. **Tunesien:** Diese Gruppe – vier Frauen, sechs Männer – inszenierte ihre Geschichte als Ablauf einer Schwangerschaft, in der auch die Männer schwangere Frauen spielten. Der Moment der Befreiung von der französischen Kolonialherrschaft war der Moment der Befruchtung. Die neun Monate der Schwangerschaft wurden in Bild und Text anhand der verschiedenen Etappen der Herrschaft Bourgibas und Ben Alis inszeniert. Der Moment der Revolution am 14. Januar 2011 war der Moment der Geburt, der Entbindung und die Frage danach, wie das Neugeborene sich wohl entwickeln wird. Dies Szene ist eine Allegorie auf die Geschichte Tunesiens bis August 2012. Jetzt stellte sich die Frage: *Lernt das Kind Laufen und wie findet es zum aufrechten Gang?* **Frankreich:** Diese Gruppe – fünf Frauen, fünf Männer – inszenierte im Genre der Talkshow. Ein Mann und eine Frau moderierten durch die Geschichte Frankreichs nach 1945 anhand der Abfolge der Präsidenten und den jeweiligen politischen Entscheidungen, die sie trafen. Das Thema der Kolonialherrschaft wurde nicht berührt. **Deutschland:** Diese Gruppe – neun Frauen, ein Mann – inszenierte ihre Geschichte anhand des

Sinnbildes „der Mauer“, die die Frauen bildeten. Der Mann schob die Frauen hin und her, durchbrach so die Grenze und war mal Deutscher und mal *Ruski*. So wurden unterschiedliche Perspektiven in Ost und West auf diese Mauer gezeigt. Diese drei Szenen spiegeln die unterschiedlichen kulturhistorischen Perspektiven auf „die Geschichte“ nach 1945, bringen sie in einen Dialog und widerlegen ein homogenes Geschichtsbild.

Zur zweiten Frage sollten die Teilnehmenden in fünf Gruppen à 6 Akteuren – zwei Tunesier, zwei Franzosen, zwei Deutsche – gemeinsam diskutieren, welche Themenfelder der Exklusion in ihren Gesellschaften bestehen. So entstanden im kollektiven Prozess die folgenden fünf Szenen: 1. *Bikulturelle Liebe*, 2. *autoritäre Erziehung*, 3. *Frauenrechte*, 4. *Behinderung*, 5. *Rassismus*. Für die Akteure frappant war im gemeinsamen Prozess die Erkenntnis, dass alle Gesellschaften in Europa und Afrika die Problematik universeller Themenfelder gesellschaftlicher Widersprüche und ihre Unterdrückungsverhältnisse eint. So beschäftigten sie sich mit der Universalität der unterschiedlichen Formen von Exklusion und erkannten, dass diese Problematik keine „kulturelle Frage“ ist. Indem Irinell diese Erkenntnisprozesse bei den jungen Menschen anregt, den Fokus auf die universellen Prinzipien und Zusammenhänge von Unterdrückung legt, wirkt sie ganz im Sinne von Jean-Loup Amselles Konzept des „universalisme matriciel“. Über das gemeinsame Diskutieren, Philosophieren und Erarbeiten der Szenen konfrontierten die Akteure ihre Weltsichten, nahmen Perspektivwechsel vor und erhielten ein Geschichtsbewusstsein des jeweils anderen. Besonders den europäischen Teilnehmenden wurde so zum ersten Mal die reale Kriegs- und Kolonisierungsgeschichte bewusst, die in eurozentristischen Diskursen totgeschwiegen werden, die in vielen Familien in den ehemaligen Kolonien emotional lebt und mit historischem Wissen darum lebendig ist.

Das Aufdecken eurozentristischer Perspektiven ganz im Sinne von Said, Fanon, Césaire und Senghor und das Schaffen eines Bewusstseins für koloniale Kontinuitäten und die mit ihr einhergehenden, rassistischen wie ökonomischen Unterdrückungs- und Entfremdungszusammenhänge (Ziegler) sind so die erklärten Ziele von Irinells künstlerisch-pädagogischer Arbeit auf wissenschaftlicher Grundlage, die ihren persönlichen Sinn „etwas gegen die Entfremdungsverhältnisse tun“ spiegeln. Zu Beginn eines Projekts kennt sie das Sujet, das mal ein Auftrag und mal selbst gewählt ist. Sie weiß sie nichts über die Form der Inszenierung, kennt nicht das Tempo des Stücks, das Genre, die Atmosphäre, die Musikalität, die Komposition, da die ästhetische Form von den Akteuren kreierte wird. Auch der Titel des Stücks ergibt sich erst im Prozess im Kollektiv. Sie initiiert im Kreativeprozess die bewusste Aneignung der Geschichten der konkreten Menschen, ihrer Trauer, Wut und Freude, ihrer Erlebnisse und Deutungen von Realität, ihrer Suche nach der Utopie und ganz persönlichen Fragestellungen. Stehen die Szenen, arbeitet sie in intensiver Einzelarbeit an der poetischen Kraft und ästhetischen Formgebung, aus der sie die Komposition der Gesamtdramaturgie schöpft. Die Erweckung dieser künstlerischen Potenziale hat für Irinell immer auch eine spirituelle Dimension: Der schöpferische Prozess als spiritueller Akt, in

dem Körper und Seele sich verbinden. Indem sie in ihrer Arbeit Kunst, Wissenschaft und Spiritualität bewusst zusammenfließen lässt, ermöglicht Irinell sowohl den Akteuren ihrer Projekte als auch dem Publikum der Aufführungen vielfältige emotionale Resonanzräume für persönliche Deutungen und Erkenntnisprozesse, ganz im Sinne von Moshe Feldenkrais:

„In den Augenblicken, da es der Bewußtheit gelingt, mit Gefühl, Sinnesempfindung, Bewegung und Denken gemeinsame Sache zu machen, wird der Wagen seine Straße halten und auf ihr leicht und schnell vorankommen. Das sind die Augenblicke, in denen Entdeckungen gemacht werden, in denen einer erfindet, schöpft, Neues schafft, erkennt. In ihnen begreift er: seine kleine Welt und die große um ihn sind eins, und in dieser Einheit ist er nicht mehr allein.“ (Feldenkrais 1996: 82)

5.5 Apprendre à le faire

BALAYER

Ce matin, j'ai vu une belle jeune fille balayer sa cour et prolonger son geste jusque dans la rue. Je me suis surpris à la regarder, à observer la beauté de son geste m'interpeller. Elle s'évertuait à prendre soin de son milieu de vie, elle entassait les emballages de cigarettes, les bouts de papier journaux, les sachets en plastique, les préservatifs usagés ; donnait à la rue le charme de ses beaux jours.

Je me suis éloigné d'elle en regardant la saleté de de mon quartier et la beauté de son geste m'a creusé quant à la signification du mot « balayer ».

En trouvant mon chemin à travers les mares d'eau puantes, je me suis interrogé sur notre incapacité de prendre soin de notre environnement.

Je me suis surpris à voir, comme dans un film, des milliers de corps courbés, balais en mains, faire un hymne à ce geste.

Celui qui ne peut balayer en lui-même, peut il balayer le dehors ?

Je sens en moi-même comme, durant des années, j'ai été mécanique dans ce geste.

Ce matin, j'ai pris conscience du mot balayer.

Balayer en soi, faire le tri entre ce que l'on garde et jette, regarder son intérieur, balayer, regarder sa maison, balayer, balayer, prendre la responsabilité du soin de son environnement, balayer à l'intérieur de soi pour mieux accueillir celui qui vient, balayer hors de chez soi pour laisser le temps au parfum de la convivialité et de la fierté de nous-même, balayer, regarder au fond de son histoire personnelle, être lucide dans l'espace et la mémoire collective, faire le tri de ce que l'on garde, de ce que l'on jette, être face à la réalité, balayer, prendre soin de soi et des autres...

Hervé Yamguen, 2017

„Balayer“ aus *Héroïsmes ordinaires*, S. 16

Hervé Yamguens Œuvre ist die sinnliche und philosophische Durchdringung der Gedanken von Moshe Feldenkrais, Aimé Césaire und Edgar Morins *pensée complexe*, in den Genres Text, Performance, Malerei und Skulptur, die miteinander verschmelzen. Alle seine Werke durchzieht dabei seine besondere, persönliche Perspektive auf Kolonialismus:

„[...] l'histoire coloniale joue un rôle énorme dans mon travail, sauf que je ne l'affronte pas. [...] Je travaille autrement, je travaille derrière ça. [...] Parce que le pouvoir du colonialisme a été essentiellement de nous amener à la négation de nous-mêmes ! [...] Donc, je dessine un chemin, qui a été le chemin qu'on ne voulait pas que nous prenions. [...] j'ouvre le champ de la réappropriation. De se légitimer soi-même. Je donne une légitimité. C'est pas à l'autre de donner la légitimité à ce que tu es. [...] Pour le colon, il fallait se débarrasser de tout ça [des traditions]. Il fallait brûler tout ça. L'église est venue aussi dire : « Brûlez tout ça, prenez le christ et l'église et la chrétienté, mettez ça sur vous comme vêtement, et ce sera votre avenir. » Or, aujourd'hui, le travail que je fais, c'est de dessiner un autre champ, un autre espace, un autre chemin pour les Africains aujourd'hui. Donc c'est aussi pour ça, je te disais que quand je n'avais pas fait ce retour de réinsertion dans ma propre culture, je n'étais pas enraciné, j'étais un arbre flottant. Parce que je ne vivais que sur une forme de dictat de la pensée coloniale qui est là, tout le temps, la pensée coloniale est partout ! Dans nos villes. Elle rentre les espaces. Et il faut être très conscient de cela, pour réinventer un autre chemin de réappropriation de soi-même.“ (Yamguen II, 01.11.2021: 11)

So geht es Hervé in seiner Arbeit nicht um die frontale Denunziation der Kolonialherrschaft, sondern vielmehr darum, den äußerlichen und verinnerlichten kolonialen, eurozentristischen Blickweisen neue Perspektiven und Wege aus der *négation* entgegenzusetzen. An dieser Stelle möchte ich insbesondere seine Performance hervorheben, die ich im September 2021 in der *Cité internationale des arts* in Paris erleben durfte (Beschreibung im Anhang). Ausgangspunkt dieser künstlerischen Intervention ist die Erinnerung an seinen verstorbenen Freund und Künstler Goddy Leye und so entwickelt Hervé die Idee der Performance als Hommage an diesen für ihn so bedeutenden Menschen. Im Interview, ein paar Tage zuvor, erzählt mir Hervé, dass Goddy vorhatte, in Douala selbst eine Performance zu präsentieren. In dieser wollte er mit einem Schulranzen auf dem Rücken, die Wände eines Raumes mit immer demselben Satz beschreiben: „Je ferai toujours mon devoir“, bis sie vollständig von den Worten bedeckt wären. Da Goddy diese Performance nie umsetzen konnte, beschließt Hervé, sie in dieser Hommage aufzugreifen, als Ausgangspunkt zu nehmen und so die Musik dieser „Partitur“ selbst zu interpretieren. Aus seinem Dorf bringt er dafür verschiedene rituelle Gegenstände mit: Eine Weste aus dickem blauen Stoff, über und über mit goldenen Glöckchen bestickt und eine hölzerne Flöte, mit bunten Bändern umwickelt, die in den Zeremonien der *communauté* besondere spirituelle Bedeutung tragen. Den genauen Ablauf der Performance konzipiert Hervé jedoch erst, als er in Paris angekommen ist und sich mit der Umgebung der *Cité* vertraut gemacht und einen Ort gewählt hat. Er entscheidet

sich für den Innenhof und den angrenzenden öffentlichen Park, wodurch er die dort wachsenden Bäume und die Natur mit einbeziehen kann. Hier sehe ich Parallelen zu Kahenas Arbeitsweise, die ihre Performance „TONDO“ auch erst in Auseinandersetzung mit dem konkreten Ort, den Menschen und ihren Geschichten entwickelte. In seiner Performance verbindet Hervé die verschiedenen Künste Tanz, Musik, Malerei, Sprache und Skulptur zu einer poetischen Form, die von sich wiederholenden Elementen lebt. Indem er den Satz von Goddy Leye aufgreift, der, wie es scheint, eine Strafaufgabe aus der Schulzeit darstellt, und ihn gleichzeitig poetisch fortführt, ihn erweitert und dadurch transformiert, durchläuft er die Bewegung vom Real- zum Idealbild. In der Performance verkörpert er diesen Transformationsprozess und trägt ihn nach außen, macht ihn für das Publikum erfahrbar. Das Einbeziehen der konkreten Natur und der rituellen Objekte, die Wiederholungen und seine starke körperliche Präsenz sowie die präzisen, sehr bewusst ausgeführten Bewegungen, erinnern dabei an ein Ritual, in dem jede Geste von Bedeutung durchdrungen ist. In diesem Ritual zelebriert Hervé die Verbundenheit des Lebens mit dem Tod, des Sichtbaren und Unsichtbaren, von Gegenwart und Vergangenheit, *enracinement et ouverture*. Diese weite Perspektive auf die Welt, auf den Menschen in seiner Verbundenheit mit der Natur und dem Kosmos – „la dimension de l'humain, lié au cosmos, lié à la nature“ (Yamguen I, 07.09.2021: 7) – ist ein Spiegel seiner Erkenntnisprozesse, welche die spirituellen Initiationen als Signalerlebnisse in seinem Dorf anstießen. Als „gardien des ancêtres“ wurde ihm dort die spirituelle Aufgabe übertragen, die kollektive Geschichte und *mémoire* zu bewahren und den Dialog mit den Ahnen zu führen. Es ist das neu gewonnene Bewusstsein um die eigene Geschichte, um das Wirken der konkreten Menschen, die ihm vorausgingen, um die Gemeinschaft, die er mit ihnen, mit der Natur und allen Menschen formt, das seine offene, universalistisch-humanistische Haltung bereichert und fundiert:

„J’ai appris que l’être humain est un héritage et que son sang est un long fil qui part du présent au passé. Et qu’à ce titre d’héritage et d’héritier, chaque être doit prendre soin de lui-même et de l’autre. Au-delà du clan, de la nationalité, des couleurs de peau. Cette conscience m’ouvre à un autre lien à la terre, aux hommes, moi qui vivais dans l’espace urbain comme une feuille aux vents ne sachant sur quoi mes pieds reposaient. [...] Se savoir héritier, c’est vivre la bienveillance vis-à-vis des hommes, nos frères. C’est vivre la bienveillance dans son rapport à la nature car elle nous nourrit, nous guérit, nous ouvre à l’immense beauté de notre fragile condition et à ce qui nous dépasse.“ (Yamguen 2017: 22)

Dabei integrieren diese Erkenntnisse und Lernprozesse Hervés persönlichen Sinn, die bewegte und bewegende Kraft der Künste sinnlich-emotional erfahrbar zu machen, da sich ihm neue Erfahrungswelten erschließen, die er philosophisch durchdringt und in seine künstlerischen Produktionen einbringt. Spürbar wird dies beispielsweise in der Performance in Paris, die das Publikum irritierte und berührte. Es fragte sich hinterher, ob es die Aufführung einer Performance oder ein Ritual

gesehen hatte. Mit diesen Klassifizierungen kann Hervé, wie Didier und Ishola genau so wenig anfangen, wie mit dem Etikett einer „afrikanischen Kunst“ und ihrem marktconformen „Zeitgeist“:

„En forgeant mon écriture plastique, mon souci a toujours été le contenu de ce que je propose. Et vu le contenu de mon travail, j'ai souvent entendu des amateurs d'art me dire que je ne suis pas dans l'air du temps.“ (Yamguen 2017: 41)

Vielmehr sind für ihn die jeweiligen persönlichen Erfahrungen, Bewegungen und Begegnungen eines Künstlers bedeutend, aus denen er sich schöpft und sein *cheminement* gestaltet, zwischen Zufall und Notwendigkeit, *enracinement et ouverture*:

„Je trouve que le sujet que tu abordes est assez, assez... juste. Parce que des fois, les gens viennent ou bien regardent nos œuvres d'art, des œuvres d'art, des œuvres que nous produisons, mais... oublient souvent que cela vient d'un trajet, que cela vient d'un vécu. Que c'est porté par des expériences, des rencontres, des lectures... la marche dans des espaces. Et ça, des fois pour nous, artistes africains, les gens parfois ne s'imaginent pas notre rapport au monde. Et ils croient [...] comme s'ils veulent mettre sur nous une forme d'étiquette d'un monde ancien qu'ils ont lu dans les livres. Or, les choses ont tellement changé. Or, ce qui est intéressant, c'est de revenir à la personne, au vécu de l'artiste, parce que c'est pas... ça dépasse le cadre de l'Afrique même. On est plus dans le truc de l'Afrique, on est dans la question de l'humain. Comment l'humain, à travers ses déambulations, ses rencontres, au même moment est travaillé et arrive à traduire ça dans l'œuvre d'art. Et [...] je suis beaucoup en porte-à-faux avec... des événements qui veulent parfois nous enfermer dans un environnement dit « Afrique ». Oui, ça peut arriver qu'on mette le truc, mais ça dépasse le cadre, ce cadre-là. Vraiment ça dépasse le cadre. On est dans le monde, le monde nous parle. Les choses sont liées, les choses sont liées, il y a des choses qui sont connectées entre elles. Et on ne peut pas fermer les yeux à cela ou se dire qu'on vient en fait. Tu vois? Ma position d'artiste est à cet endroit-là. Vraiment. C'est pour ça je trouve que le fait de donner la parole aux artistes, de dire leur vécu, est assez intéressant.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 5).

Diese universalistische Haltung Hervés, die den konkreten Menschen und seine Lebenswelten in ihren unzähligen kultur-historischen Verflechtung und Interaktionen in den Blick nimmt, spiegelt sich auch in seinem Engagement innerhalb seines Dorfes. Hier setzt er sich dafür ein, dass die *communauté* in der großen Aufgabe der Bewahrung ihrer Traditionen, sich äußeren Einflüssen nicht verschließt, sondern sie vielmehr als eine Bereicherung des Eigenen ansieht. Mit dieser konsequent offenen Haltung, gegen jede Form von Tribalismus, verkörpert Hervé *par excellence* Senghors Philosophie des *enracinement et ouverture*, der Dialektik zwischen *Verwurzelung* und *Öffnung*, zwischen der Suche nach dem eigenen *Erbe* und dem gleichzeitigen *Blick in die Welt*, zwischen dem *ici* und dem *ailleurs*, die den vielfältigen interkulturellen Verflechtungen Rechnung trägt:

„Même si à présent j'ai un rôle traditionnel dans ma communauté, dans mon village, où je suis né, le village de mes parents, je fais partie du cercle de la notabilité, de la chefferie. Donc c'est nous qui gérons la communauté. Sur le plan de la gestion sociale, mais sur le plan de la gestion spirituelle aussi. Donc [...] j'appartiens à ça, mais cela ne me limite pas. C'est juste du fait que voilà, on ne choisit pas d'où on naît. Tu viens et tu nais quelque part quoi. J'assume ça, parce que je suis né quelque part, mais la vision que j'ai de l'humain, elle est grande. C'est que l'humain dépasse l'espace de la tribu! Tu vois? Et moi, je suis vraiment dans ça, dans cette conception de la vie, de l'ouverture. La possibilité d'ouverture, la grande richesse de la diversité des hommes.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 6)

Hervés dialektische Beziehung zu sich und zur Welt wird in seiner Auseinandersetzung mit dem „Leben im Dorf“ und dem „Leben in der Stadt“ besonders deutlich. Er eignet sich bewusst die realen Lebensbedingungen im Hier und Jetzt an, um sich in der konkreten Auseinandersetzung mit den Menschen, auf die Suche nach dem *ailleurs* zu begeben. Dieser Inhalt in der Dialektik zwischen *enracinement et ouverture* bestimmt die künstlerische Formgebung *en détail*, sie ist Produkt des gemeinsamen, des kollektiven Prozesses, im besonderen Regelsystem des Dorfes:

„Je vis dans une communauté qui a ses règles, mais il y a des points de vue sur lesquels je dis, on est des gens, on est inscrits dans le monde. On est village, mais on fait partie du monde. Ce qu'on fait ici peut résonner ailleurs. Nous pouvons aussi prendre des choses de l'ailleurs pour transformer l'ici.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 7)

Diesen Dialog zwischen den Lebenswelten für eine Erneuerung der Traditionen fruchtbar zu machen, ist Hervé ein großes Anliegen, das er u.a. zusammen mit dem kamerunischen Künstler Hervé Youmbi in der künstlerischen Produktion „Visages de Masques“ umsetzt. Im Austausch mit den Bewohnern seines Dorfes und ausgehend von der Gestaltung traditioneller Masken, kreierten sie neue Masken, die in feierlichen Ritualen und Zeremonien in die *communauté* eingeführt wurden. So verbanden sie traditionelle Symbole und ihre gesellschaftlichen Bedeutungen, die in der Zeit zum Teil verloren gingen, mit neuen Elementen aus ihren Lebenskontexten, versehen mit ihren persönlichen Bedeutungen und Interpretationen. Sie führten Vergangenes mit Gegenwärtigem, zeitgenössische Kunst mit Kunsthandwerk zusammen und überwandern dadurch ihre vermeintliche Gegensätzlichkeit:

„Oui, de l'inscrire dans le temps réel, dans le temps de maintenant... de ne pas seulement rester dans les formes figées d'anciens qui, à la limite, même dans nos esprits c'est flou... c'est de dialoguer avec nous-mêmes maintenant et remettre les choses nouvelles, mais aussi qui sont adossées à l'ancien [...]. Mais c'est un long projet [...]. Je suis en train de te dire là, c'est vraiment un projet, d'ailleurs même, c'est un projet de l'autre génération qu'il va falloir transmettre aussi à nos enfants. De comment faire advenir du nouveau qui s'est adossé à l'ancien et qu'on doit porter maintenant comme patrimoine (lacht).“ (Yamguen I, 07.09.2021: 28)

Mit seiner künstlerischen Tätigkeit auf die Realität einwirken und sie verändern ist so ein grundlegender Anspruch den Hervé an sich und seine Arbeit stellt. „Il faut être dans *le faire*“, wie er immer wieder betont (Usmaradio 2017). So wie die junge Frau in seinem poetischen Essay „Balayer“ die Straße fegt, schafft er konkrete Bilder für die Würde des Menschen. Er beobachtet, sieht, hört und fühlt Realitäten, um die darin wohnende Poesie aufzuspüren und sie mit ihrer spirituellen Dimension zu verweben. So ist auch Hervés Kunst ein „tisser le monde“, ganz im Sinne von Isholas Verständnis der künstlerischen Tätigkeit. Für Hervé ist „le faire“ die einzige Möglichkeit, die Welt auf sich wirken zu lassen und auf die Welt einzuwirken, in der Dialektik zwischen Sein und Bewusstsein, als existentieller Frage nach dem Menschsein in der Welt, die auch Leontjew und Feldenkrais als Sujet ihres Lebenswerkes hatten, *es ist eine Frage des Tuns*:

„[...] ce qui est le plus important dans la trajectoire d'artiste et ce qui fonde même le travail poétique que l'on fait, c'est la dignité. En fait, c'est le seul discours que l'on peut tenir devant le monde qui tienne, quand on fait de l'art. Parce qu'en réalité, la notion de « prendre soin de soi – prendre soin de l'autre » est tellement essentielle et que si on n'arrive pas à, non seulement à le traduire, mais *être aussi dans la vie de cela*, à quoi sert de continuer, d'être face aux violences du monde.“ (Usmaradio 2017)

6 *Cheminer vers l'avenir*

„(...) en tant qu'artiste, ma trajectoire a vraiment évolué entre le moment où j'ai appris réellement à savoir les problématiques de la représentation, de comment est-ce qu'on regarde le monde ? Comment la représentation est plus la traduction de son expérience au monde. *J'ai appris à le faire*. À travers ma pratique de la peinture, j'ai appris à le faire, à travers la pratique de l'écriture, et il me semble que en apprenant à le faire, j'ai aussi compris que on ne peut pas simplement être dans la question de représentation du monde, sans être dans *le faire*. Et parce que, en réalité, ce qu'on met aussi en mouvement dans le faire, c'est sa pensée, sa propre pensée, c'est aussi la traduction de ses expériences au monde qu'on met dans les espaces qui permettent également, soit de transformer les espaces ou bien de faire bousculer les choses, pour les amener plus dans le sens de ce qu'on souhaiterait que la vie soit.“ (Hervé Yamguen in Usmaradio 2017)

Diese Suche nach Räumen für Utopien spiegelt sich in allen Œuvres und ihren, diese besondere Kunst schaffenden, Persönlichkeiten. So zeigen sich in allen unterschiedlichen Genres der Kunstformen essentielle Gemeinsamkeiten in einem emanzipatorisch-humanistischen Sinne. Sie eint die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen kultur-historischen Realitäten und die Verbindung zum realen Leben. Diese Künstler suchen im Prozess, diesen, ihren persönlichen philosophischen Reflexionen,

Bilder zu geben. Hierfür sind besondere künstlerische Praktiken mit ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern notwendig, die als Basis immer die Recherche, die konkreten Geschichten von Menschen haben. Sie alle suchen das Besondere im Allgemeinen, das Konkrete im Abstrakten, das sie in ihren Kunstwerken mit Leben füllen. Die künstlerischen Tätigkeitsfelder hierfür sind bei:

Didier: zeichnen, malen, Comic-Texte schreiben

Kahena: tanzen, Theater spielen, Regie führen, choreographieren, filmen

Ishola: fotografieren, Bildkomposition inszenieren, Urquellen recherchieren

Irinell: Auseinandersetzungen mit künstlerischen und wissenschaftlichen Impulsen initiieren und inszenieren durch Tanz und Theater

Hervé: schreiben, malen, Skulpturen formen, Performances kreieren

Im konkreten Tun entwickeln die fünf ihre inneren Bildwelten und philosophischen Reflexionen in Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Gesellschaftlichkeit. Dabei gilt für sie alle nach Leontjew: „Je umfassender sich die Gesellschaft der Persönlichkeit erschließt, desto reicher wird deren innere Welt“ (Leontjew 1982: 203). Das heißt, je ausdifferenzierter die verschiedenen Tätigkeitsfelder eines Menschen in der gegenständlichen Welt sind, desto mehr Widerspiegelungsmöglichkeiten eröffnen sich ihm, durch die er seine „innere Welt“, seine Persönlichkeit, entlang seiner persönlichen Sinnbildung, anreichern kann. So ist die künstlerische Tätigkeit als umfassender Prozess der Aneignung der Welt durch den Künstler in der Dialektik von Sein und Erkennen zu verstehen.

In den konkreten Sujets ihrer künstlerischen Produktionen setzten sich alle fünf dabei mit eurozentristischen Sichtweisen und damit immer auch mit Geschichte, und insbesondere mit Kolonialgeschichte, auseinander. Sie hinterfragen die Mechanismen von Wissensproduktion im (post)kolonialen Kontext (Said), welche die konkreten *gesellschaftlichen Bedeutungen* spiegeln, in die der Forschende seine Erkenntnisse über den *Anderen* einbettet, ihnen Sinn gibt, ganz im Sinne Mamadou Dioufs:

„Les espaces de contact [entre l’Europe et les autres peuples] sont des espaces de production de savoirs qui, en inventant ou (ré)imaginant l’autre, l’enferme dans une construction épistémologique qui fait une large place à son lieu de vie, ses us et coutumes, pour l’inscrire – plus l’enfermer – dans une mise en scène qui est en même temps *une mise en sens* réduisant le monde au monde du réalisateur/explorateur.“ (Diouf 2017: 31, meine Hervorhebung)

So versuchen die fünf Künstler die engen eurozentristisch Weltbilder durch ihre Werke zu überwinden und ihnen die Komplexität der interkulturellen Verflechtungen der Menschheitsgeschichte entgegenzusetzen. Dieses Anliegen findet eine Entsprechung in Souleymane Bachir Diagnes

Engagement in der Wissenschaft, die klassische Lehre der Philosophie an den Universitäten zu verändern. So erweiterte die *Columbia University*, an der er eine Professur innehat, ihren Grundkurs „Geschichte der ‚westlichen Zivilisation‘“ um philosophische Perspektiven aus dem indischen, persischen und arabischen Raum, die immer auch mit dem Sufismus verwoben sind, um die wechselseitigen Interaktionen und Beeinflussungen zwischen Orient und Okzident sichtbar zu machen und gleichzeitig die Unmöglichkeit herauszustellen, philosophische Denkströmungen in kontinentalen Grenzen zu definieren:

„En règle générale, on achève son cursus en philosophie sans avoir jamais lu quoi que ce soit d’Avicenne, d’Al-Farabi, d’Ibn Tufayl ou d’Averroès. Sauf, bien sûr, si l’on s’inscrit dans un des cours de « philosophie islamique ». Il est bon qu’un tel cours existe dans les départements de philosophie, mais notons que, dans le cas du *Core curriculum* de Columbia, mettre ensemble sous l’intitulé « philosophie médiévale » Thomas d’Aquin, Ibn Tufayl et Al-Ghazali, ce n’est pas simplement indiquer que, *parallèlement* à la pensée occidentale, s’est développée une pensée philosophique orientale : le message est que ces pensées sont *enchevêtrées*. [...] L’enseignement qu’il faut tirer de la bibliographie de ce cours important de Columbia sur « la civilisation occidentale », c’est que celle-ci, comme d’autres, n’est pas une réalité géographiquement fermée, mais ouverte et plurielle. [...] L’histoire de la philosophie ne doit pas être l’histoire de ce qui s’est construit, à un moment donné, comme l’histoire de la philosophie au sein d’un « Occident » qui s’est alors étroitement délimité et défini comme une insularité exceptionnelle, faisant de l’expression « philosophie non occidentale » un oxymore.“ (Bachir Diagne 2018c: 158)

Diese Sichtweise haben sich alle Künstler in ihren philosophischen Reflexionsprozessen zu eigen gemacht. Ihr Ziel ist es, durch die Kunstwerke diese Perspektive in den öffentlichen Raum zu transportieren, sei es in eine Museumsausstellung, ins Theater, in eine Kunstgalerie, einen Bildband oder auf die Straße. So gilt es immer wieder, Diskurse zu hinterfragen, für implizite oder explizite Eurozentrismen zu sensibilisieren und durch die künstlerische Praxis auf die Veränderung der Wahrnehmung von Realitäten einzuwirken. Dabei liegt das verändernde Moment im konkreten Tun, *le faire*, motiviert durch das existenzielle Bedürfnis, die herrschenden Verhältnisse zu wandeln, um ein Leben in Würde erfahrbar zu machen. In diesem emanzipatorischen Sinne wirken alle der fünf Künstlerinnen und Künstler auf unterschiedliche Weise, bedingt durch ihre jeweiligen biographischen Erlebnisse. So erfährt Kahena durch ihren Vater, der als Kommunist in den 1960er und 70er Jahren in Frankreich gemeinsam mit maghrebischen Gastarbeitern für bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen kämpfte, dieses Verständnis des konkreten kollektiven Tuns als notwendige Bedingung für Veränderung, und trägt ihre Kunst auf die Straße, bringt sie *en marche*. Auch Irinell macht in ihren Inszenierungen – im kollektiven Prozess – die dialektischen Widersprüche zwischen

objektiven und subjektiven, inneren und äußeren Deutungen, auf der Basis der Dialektik zwischen *Tätigkeit* und *Widerspiegelung* zum Sujet:

„Das heißt, die *Tätigkeitstheorie* ist [...] die Basis, von der aus ich ausgehe. Auch wenn die dann nicht mehr thematisiert wird, sondern nur den Grundstock meiner Methoden bietet, warum ich künstlerische Impulse wähle, warum ich philosophiere, warum ich zu kultur-historischen Themen, zu politischen Themen diskutieren lasse, das hat alles eine Grundlage in der Dialektik zwischen gesellschaftlichen und persönlichen Bedeutungen und wie der einzelne Mensch, innerhalb der gesellschaftlichen Bedeutungen, die er kennenlernt, befähigt wird, da rauszutreten und diese Bedeutung zu verändern oder zu erweitern oder zu intensivieren, je nachdem.“ (Ruf, 08.09.2021: 29)

Alle fünf Kunstschaffende *se mettent en découverte de nouveaux cheminements vers l'avenir*. Sie machen die neoliberalen Ausbeutungsverhältnisse zum Inhalt ihrer Kunst, für die sie unterschiedliche Formen finden. Ihr gemeinsamer Horizont ist dabei die Sichtbarmachung der Würde des Menschen, die in unterschiedlichen Kunstformen, gleich einem roten Faden, all ihre Werke durchzieht. So beispielsweise Didiers Bilder der schwarzen Balletttänzer, deren bewegte Körper Anmut und Stolz ausstrahlen und so auf einer anderen Ebene auch den Menschen im Allgemeinen in der Bewegung durch sein Alltagsleben zum Tänzer machen, seine Poesie spiegeln:

„Et moi, c'est volontaire que je vais dessiner un corps noir et lui mettre autour de la tête un halo de lumière pour ne plus le montrer comme un esclave, pour ne plus le montrer comme un sous-homme, mais pour l'élever tout simplement comme une personne digne et fière. [...] Mais quand on voit [les danseurs] en mouvement, pour moi c'est pas seulement des Africains, c'est juste un corps et ce corps c'est aussi pour parler simplement de tous les corps [...] du coup le migrant, je le sublime, il devient danseur. Et je le compare aussi à nous, dans la vie de tous les jours : nous sommes des danseurs. Quelqu'un qui va travailler à la Défense, qui prend sa valise pour aller au travail, fait une performance, il est en mouvement. Quelqu'un qui va au marché, le boulanger qui fait son pain, il fait des gestes. Donc moi, c'est vraiment ce mouvement du quotidien que j'ai envie de raconter à travers une simple danse.“ (Viodé I, 06.05.2021: 14)

So ist der Weg hin zur Würde, zum Idealbild, die allen künstlerischen Produktionen innewohnende Poesie, erwachsen aus der philosophischen Auseinandersetzungen mit sich selbst und der Welt und der tiefen Durchdringung emanzipatorisch-humanistischer Perspektiven. Ishola macht diese Poesie beispielsweise in der sehr präzisen Bildkomposition der Portraits der „Königinnen“ sichtbar, Hervé in seinen bildhaften, philosophischen Geschichten, Irinell in der Inszenierung der persönlichen Sinn- und Körperbilder und Kahena in den schillernden Reflexionen der Spiegeln in der kollektiven *manifestation*.

Alle fünf bewegen sich dabei in ihrem jeweiligen Kontext in der Realität neoliberaler Lebens- und Arbeitsbedingungen, die ich in *Humanistische Perspektiven für Erkenntnisprozesse* (Kapitel 2 und 2.3) thematisiert habe. Sie erleben die Widersprüche gesellschaftlicher Entwicklung auf unterschiedliche Weise: Irinell lebt prekär, da sie großen Schwierigkeiten ausgesetzt ist, ihre Projekte zu finanzieren. Kahena entschied sich für eine universitäre Laufbahn, um sich den Gesetzen des Kunstmarktes nicht unterwerfen zu müssen. Didier ist sich der Widersprüche der Vermarktung seiner Kunst sehr bewusst. Ishola ist immer wieder auf die Unterstützung seiner Familie angewiesen.

Bei Hervé zeigen sich diese Widersprüche auf einer anderen Ebene: So erlebt er die existenzielle und spirituelle Bedeutung der Natur für das Leben im Dorf auf der einen Seite, und den allgegenwärtigen Einsatz von Pestiziden in der lokalen Landwirtschaft auf der anderen, der eben diese Lebensgrundlage zerstört:

„Tu vois, il y a pas mal de contradictions. Vraiment lié du fait que [...] je viens d'un environnement où la question du rapport à l'espace a une importance spirituellement, mais d'un autre côté il y a cet envers-là, du fait que les gens, on pose des gestes ou détruit l'environnement qu'ils vénèrent. Il y a... non, il faut qu'on revienne à quelque chose de beaucoup plus cohérent.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 8)

Sie alle bewegen sich durch die neoliberal determinierten Bedingungen des *Seins* in realen Widersprüchen zu ihrem emanzipatorisch-humanistischen Blick auf die Welt: *pour cheminer vers l'avenir, il faut ouvrir les yeux sur le monde:*

„[...] il faut ouvrir son espace intérieur à accueillir ce qui est magnifique chez les autres. De mettre ça ensemble pour fabriquer un lieu, pour fabriquer un espace convivial pour tous... voilà. [...] C'est simplement ça. C'est vivre.“ (Yamguen I, 07.09.2021: 6)

7 La poésie nous rend visite – un hommage à l'être

Quand j'ai vu cet homme piétiner un amas de terre, ses gestes m'ont fasciné,

Il délimite un espace où il trie la terre, en sort les cailloux et autres déchets, verse de l'eau sur la bonne terre, contrôlant son dosage ; puis se met à marcher dessus, à piétiner, à pétrir jusqu'à ce que la pâte soit homogène. Cet homme qui pétrit la terre, pense-t-il à ses enfants et à leur avenir ? Pense-t-il au nombre de briques à fabriquer et à l'effort qu'il effectue ? Pense-t-il aux multiples femmes de sa vie ? Pense-t-il au nombre de bières qu'il va boire ou pense-t-il au nombre de tôles qu'il va acheter avec le fruit de son labeur ? Pense-t-il aux rhumatismes qui le coincent souvent ou pense-t-il à la faible production de sa plantation de café ?

Cet homme danse sur la terre comme chacun de nous pétrit sa vie. Quelle histoire que de pétrir la terre comme la vie !

Dans cet acte de pétrir la terre, il y a le corps qui vibre, ainsi que l'esprit. Le corps transpire et l'esprit se tient dans le récit de ce qui arrive. L'esprit est au ras du sol et voyage en même temps. Il y a une histoire de sensibilité. Sensibilité à l'espace, aux textures du lieu. Il y a perception du pouvoir du corps et de l'esprit sur la matière de la terre et il y a sensation de la fragile condition de l'être.

Dans la sculpture traditionnelle africaine, les statuettes ont les pieds campés au sol. La posture des pieds au sol est essentielle dans les danses traditionnelles. Danser est même le fondement du rapport à la terre. Le terme bikutsi chez les Béti signifie « marteler le sol, piétiner la terre ». Danser, dans notre culture, c'est réveiller les forces telluriques, c'est affirmer notre lien à ceux dans la terre qui ont été avant nous, c'est faire monter la poussière de la vie, vivre la densité des instants fugaces avec les autres ; c'est comme danser sa propre mort, être en communion avec les vivants et les morts, exprimer l'énergie vitale de ce lien.

Parfois, j'ai assisté chez nous à des spectacles de danse contemporaine et même si je suis fort frappé par la vigueur des danseurs et la beauté de certaines créations, les jeunes chorégraphes et danseurs ont beaucoup à apprendre des univers des danses traditionnelles, s'ils veulent explorer les gestes et les espaces vers une incandescence fondée sur l'essence même de pétrir la terre.

Dans le cheminement de pétrir la terre comme la vie, quand une maman dit à sa fille qu'elle va lui tordre le cou et que cette fille fugue, est-ce que cette maman et les autres parents qui battent leurs enfants et n'établissent pas un lien affectif de mutuelle compréhension, accompagnent-ils leurs enfants à pétrir leurs cœurs à la délicatesse ?

Dans notre société où les droits humains sont violés constamment, dans quel lieu mental se tient-on pour se pétrir au vivre ensemble ?

Pétrir la terre comme la vie est aussi délicat que de former le cœur de l'être humain, d'aiguiser sa sensibilité et d'ouvrir son esprit à l'incandescence d'être libre, debout et généreux, dans la beauté de la grandeur du génie humain.

Hervé Yamguen, 2017

„Pétrir la Terre“ aus *Héroïsmes ordinaires*, S. 13

Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

Amselle, Jean-Loup

(1991): „The Invention of Africa. Philosophy and the Order of Knowledge“. *Cahiers d'études africaines* 31 (121-122): 251-252.

(2005): „L'Afriche“. In: Bernadac, Marie-Laure und Simon Njami (Hg.): *AFRICA REMIX – L'art contemporain d'un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, S. 66-71.

(2009): „Géopolitique de l'art contemporain africain“. In: Ndaywel è Nziem, Isidore et al. (Hg.): *Images, mémoires, savoirs*. Paris: Karthala, S. 193-199.

(2012): „L'art contemporain africain : un art des origines ?“. In: Ders.: *L'anthropologue et le politique*. Paris: Éditions Lignes, S. 81-92.

(2018a): „L'universalisme en questions“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 41-63.

(2018b): „L'interdit racial de la représentation“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 111-118.

Ba Konaré, Adame (Hg.) (2009 [2008]): *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*. Paris: La Découverte.

Bachir Diagne, Souleymane

(2014): „Penser l'universel avec Étienne Balibar“. *Raison publique* 19 (2): 15-21.

(2017): „Pour un universel vraiment universel“. In: Mbembe, Achille und Felwine Sarr (Hg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan, S. 71-78.

(2018a): „De l'universel et de l'universalisme“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 65-85.

(2018b): „Africanité, Afrocentrisme et représentation“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 101-109.

(2018c): „Sur la philosophie en islam et sur la question d'un « islam ouest-africain »“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 157-182.

(2018d): „Penser/Faire l'Afrique“. In: Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle: *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, S. 205-215.

(2019 [2007]): *Léopold Sédar Senghor – L'art africain comme philosophie*. Paris: Riveneuve.

Bachir Diagne, Souleymane und Jean-Loup Amselle (2018): *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel.

- Bartels, Jeroen** (1986): *Dialektik als offenes System*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Belting, Hans** (2015): „Zur Zeitgenossenschaft der Kulturen“. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2): 199-201.
- Bensedrine, Sihem und Omar Mestiri** (2005): *Despoten vor Europas Haustür – Warum der Sicherheitswahn den Extremismus schürt*. München: Kunstmann.
- Bernier, Léon und Isabelle Perrault** (1985): *L'artiste et l'œuvre à faire, une sociographie du travail créateur*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture.
- Bertaux, Daniel**
- (2016 [1997]): *Le récit de vie*. Malakoff: Armand Colin.
- (2020): „Histoires de vie, histoire d'une vie. Libre-propos“. In: Collectif. B. (Hg.): *Parler de soi. Méthodes biographiques en Sciences Sociales*. Paris: Éditions de l'EHESS, S. 67-82.
- Bidima, Jean Godefroy** (2020): „La traversée des mondes“. *Esprit* 461: 80-91.
- Boni, Tanella** (2014): „Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire“. *Rue Descartes* 83 (4): 62-76.
- Bouamama, Saïd** (2017): *Figures de la révolution africaine*. Paris: La Découverte.
- Boukari-Yabara, Amzat** (2014): *Africa unite ! Une histoire du panafricanisme*. Paris: La Découverte.
- Bourdieu, Pierre** (1982 [1979]): *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Boutet, Danielle** (2016): „L'art comme mode de recherche et de connaissance“. Elektronisches Dokument: <http://recitsdartistes.org/danielle-boutet-i-lart-comme-mode-de-recherche-et-de-connaissance/#easy-footnote-bottom-1> (zuletzt abgerufen am 24.02.2022).
- Brook, Peter** (1996): „Die Kultur der Verknüpfungen“. In: Pfaff, Walter (Hg.): *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*. Berlin/Zürich: Alexander Verlag/ Museum für Gestaltung. S. 247-250.
- Césaire, Aimé**
- (1945): „Poésie et connaissance“. *Tropiques* 12: 157-170.
- (1956): *Lettre à Maurice Thorez*. Paris: Présence Africaine.
- (1983 [1939]): *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- (2004 [1955/1987]): *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine.
- (2009): „Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966“. *Gradhiva* 10: 208-215.
- Chimurenga** (o. J.): „About Chimurenga Magazine“. Elektronisches Dokument: <https://chimurengachronic.co.za/about-chimurenga-magazine/> (zuletzt abgerufen am 22.03.2022).

Cooper, Frederic (2011): „Reconstructing Empire in British and French Africa“. In: Mark Mazower, Jessica Reinisch und David Feldman (Hg.): *Post-war Reconstruction in Europe: International Perspectives, 1945-1949*. Oxford: Oxford University Press, 196-210.

Dagen, Philippe (2005): „Existe-t-il un « art africain » ?“, *Critique d'art* 26. Elektronisches Dokument: <https://journals.openedition.org/critiquedart/1114> (zuletzt abgerufen am 02.04.2022).

Delas, Daniel (2006): „Regard sur la politique culturelle de Senghor (1960-1980)“. *Africultures* 67 (2): 239-243.

Dhawan, Nikita und María do Mar Castro Varela

(2015): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript.

(2020): „Die Universalität der Menschenrechte überdenken“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 20/2020: 33-38.

Diawara, Mamadou

(2010): „Remembering the past, reaching for the future. Aspects of African historical memory in an international context“. In: Mamadou Diawara, Bernard Lategan und Jörn Rüsen (Hg.): *Historical Memory in Africa. Dealing with the Past, Reaching for the Future in an Intercultural Context*. New York/Oxford: Berghahn, S. 88–103.

(2014): „La fabrique des héros en Afrique subsaharienne“. *Présence Africaine* 190: 31-60.

Diop, Babacar Mbaye (2016): „Art africain et monde globalisé“. In: Diouf, Mamadou und Souleymane Bachir Diagne (Hg.): *Les Sciences Sociales Au Sénégal: Mise à l'épreuve et Nouvelles Perspectives*. Dakar: CODESRIA, S. 179-194.

Diouf, Mamadou (2017): „L'universalisme (européen ?) à l'épreuve des histoires indigènes“. In: Mbembe, Achille und Felwine Sarr (Hg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan, S. 17-50.

Distler, Frédéric und Fana Rasolofo-Distler (2021): „Dans les pas d'Edgar Morin: vers une écologie de l'action complexe“. *Projectics / Proyéctica / Projectique* 30 (3): 111-121.

Eribon, Didier (2009): *Retour à Reims*. Paris: Fayard.

Fanon, Frantz

(1952): *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.

(2011 [1961]): *Les damnés de la terre*. In: *Œuvres*. Paris: La Découverte, S. 419-681.

Feldenkrais, Moshé (1996): *Bewußtheit durch Bewegung*. Hamburg: Suhrkamp.

France Culture (2014): „Penseurs d'Afrique (2/5) : L'Afrique a-t-elle inventé les droits de l'homme?“. Elektronisches Dokument: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/penseurs-d-afrique-25-l-afrique-t-elle-invente-les> (zuletzt abgerufen am 02.03.2022).

France Inter (2020): „1924 : Senghor prisonnier“. Elektronisches Dokument: <https://www.franceinter.fr/emissions/archives-secretes/archives-secretes-14-juillet-2020> (zuletzt abgerufen am 20.02.2022).

Frobenius, Leo (1933) : *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Zürich: Phaidon Verlag.

Geertz, Clifford (1994 [1983]): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Glissant, Édouard

(1990): *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.

(1997): *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.

Goethe, Johann Wolfgang von (2012 [1819]): *West-östlicher Divan*. Berlin: Insel-Verlag.

Grabski, Joanna und Carol Magee (Hg.) (2013): *African art Interviews Narratives. Bodies of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.

Hall, Stuart

(1997a): „Introduction“. In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Milton Keynes: The Open University, S. 1-11.

(1997b): „The Work or Representation“. In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Milton Keynes: The Open University, S. 13-72.

Henley & Partners (2022): „The Henley Passport Index: Q2 2022 Global Ranking“. Elektronisches Dokument:
[https://cdn.henleyglobal.com/storage/app/media/HPI/HENLEY_PASSPORT_INDEX_2022_Q2_INF](https://cdn.henleyglobal.com/storage/app/media/HPI/HENLEY_PASSPORT_INDEX_2022_Q2_INFOGRAPHIC_GLOBAL_RANKING_220325_1.pdf)
[OGRAPHIC_GLOBAL_RANKING_220325_1.pdf](https://cdn.henleyglobal.com/storage/app/media/HPI/HENLEY_PASSPORT_INDEX_2022_Q2_INF) (zuletzt abgerufen am 12.05.2022).

Hessel, Stéphane

(1997): *Danse avec le siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

(2006): *Ô ma mémoire : la poésie, ma nécessité*. Paris: Éditions du Seuil.

(2010): *Indignez-vous !* Montpellier: Indigène éditions.

Hessel, Stéphane und Edgar Morin (2011): *Le chemin de l'espérance*. Paris: Fayard.

Holenstein, Elmar (2004): *Philosophie-Atlas: Orte und Wege des Denkens*. Zürich: Amman.

INA (1976): „Interview de LÉOPOLOD SÉDAR SENGHOR“. Elektronisches Dokument:
<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i05048008/interview-de-leopold-sedar-senghor> (zuletzt abgerufen am 22.01.2022).

Jabbara, Nancy W. (2006): „Women, Words and War: Explaining 9/11 and Justifying U.S. Military Action in Afghanistan“. *Journal of International Women's Studies* 8: 236-255.

Jackson, Michael (1989): *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press.

Jardonnet, Emmanuelle (2014): „« Avec Les Magiciens de la Terre, on est passé d'un art mondial à un art global »“. Elektronisches Dokument:

https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/29/avec-les-magiciens-de-la-terre-on-est-passe-d-un-art-mondial-a-un-art-global_4391689_3246.html (zuletzt abgerufen am 20.03.2022).

Jürgens, Ulrich (2013): „Chinesische „Interessen“ im subsaharischen Afrika“. In: Meyer, Günter et al. (Hg.): *Chinas Expansion in Entwicklungs- und Schwellenländern*. Mainz: Johannes-Gutenberg-Universität, S. 61-84.

Kéré Architecture (o. J.): „Our Expertise – Approach“. Elektronisches Dokument: <https://www.kerearchitecture.com/expertise> (zuletzt abgerufen am 20.03.2022).

Kharas, Homi et al. (2018): „The start of a new poverty narrative“. Elektronisches Dokument: <https://www.brookings.edu/blog/future-development/2018/06/19/the-start-of-a-new-poverty-narrative/> (zuletzt abgerufen am 20. Februar 2022).

Kleinwächter, Lutz (2021): „Lehren aus Afghanistan“. Elektronisches Dokument: <https://zeitgedanken.blog/2021/09/12/lehren-aus-afghanistan/> (zuletzt abgerufen am 20.02.2022).

Koddenbrock, Kai (2019): „Geld, Weltmarkt und monetäre Dependenz: Was uns die westafrikanische Franc-CFA-Zone über kapitalistisches Geld sagt“. *PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft* 49 (194): 137–156.

Legrand, Jacques (2016): „Brève histoire de la dette des pays d’Afrique subsaharienne“. *Techniques Financières et Développement* 123 (2): 9-13.

Le Monde (2022): „Burkina Faso : l’ancien président Blaise Compaoré condamné par contumace à la prison à perpétuité pour l’assassinat de Thomas Sankara“. Elektronisches Dokument: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2022/04/06/burkina-faso-l-ancien-president-blaise-compaore-condamne-par-contumace-a-la-prison-a-perpetuite-pour-l-assassinat-de-thomas-sankara_6120859_3212.html (Zuletzt abgerufen am 10.04.2022).

Leontjew, Alexej

(1982): *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*. Köln: Pahl-Rugenstein.

(1985 [1973]): *Probleme der Entwicklung des Psychischen*. Berlin: Volk und Wissen.

(2021 [1984]): *Activité, Conscience, Personnalité*. Paris: Delga.

Lepenies, Philipp H. (2008): „An Inquiry into the Roots of the Modern Concept of Development“. *Contributions to the History of Concepts* 4 (2): 202–225.

L’Humanité (2008): „L’appel des Résistants du 15 mars 2004“. Elektronisches Dokument: <https://www.humanite.fr/node/392044> (zuletzt abgerufen am 20.02.2022).

Lurija, Alexander (1993): *Romantische Wissenschaft. Forschungen im Grenzbezirk von Seele und Gehirn*. Reinbek: Rowohlt.

Mabanckou, Alain (2016): *Le monde est mon langage*. Paris: Grasset & Fasquelle.

Mbembe, Achille

(2003): „Afrika – die Verfung des Hier mit dem Anderswo“. Elektronisches Dokument: <https://monde-diplomatique.de/artikel/!433977> (zuletzt abgerufen: 20.01.2022).

(2011): „Préface – L’universalité de Frantz Fanon“. In: Fanon, Frantz: *Œuvres*. Paris: La Découverte, S. 9-21.

(2013): *Sortir de la grande nuit: Essai sur l’Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte.

Mbembe, Achille und Felwine Sarr (Hg.)

(2017a): *Écrire l’Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan.

(2017b): „Penser pour un nouveau siècle“. In: Dies.: *Écrire l’Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan, S. 7-13.

(2019): *Politique des Temps. Imaginer les devenirs africains*. Dakar: Jimsaan.

Memmi, Albert (1985 [1957]): *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard

Merleau-Ponty, Maurice (1960): *Signes*. Paris: Gallimard.

Messling, Markus und Franck Hofmann (2021): „On the ends of universalism“. In: (Dies.) (Hg.): *Beyond Universalism / Partager l’universel : The Epoch of Universalism 1769–1989*. Berlin: De Gruyter.

Mignolo, Walter D. (2005): *The Idea of Latin America*. Malden/Oxford: Blackwell.

Morin, Edgar

(1980): *La Méthode 2 : La Vie de la Vie*. Paris: Éditions du Seuil.

(1982): *Science avec conscience*. Paris: Fayard.

(1999): *La tête bien faite*. Paris: Éditions du Seuil.

(1997): *Amour, Poésie, Sagesse*. Paris: Éditions du Seuil.

(2005): *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Éditions du Seuil.

(2016): „Congrès mondial pour la pensée complexe“. Elektronisches Dokument: <https://www.reseau-canope.fr/congres-mondial-pour-la-pensee-complexe/pensee-complexe.html> (zuletzt abgerufen: 01.03.2022).

(2021): *Leçons d’un siècle de vie*. Paris: Denoël.

Mudimbe, Valentin-Yves (1988): *The invention of Africa : gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.

Müller, Bernard (2005): „Quand tombent les masques... La performance comme manifeste d’une nouvelle génération d’artistes africains contemporains“. In: Bernadac, Marie-Laure und Simon Njami (Hg.): *AFRICA REMIX – L’art contemporain d’un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, S. 300-308.

Muteba Luntumbue, Toma (2006): „Verschränkte Aneignungen – Künstlerische Dialoge zwischen Afrika und dem kolonialen Europa“. In: Jungbloed, Marjorie (Hg.): *Entangled – Annäherungen an zeitgenössische Künstler aus Afrika*. Hannover: Volkswagen Stiftung, S. 22-61.

Njami, Simon (2005): „Identité et histoire“. In: Bernadac, Marie-Laure und Simon Njami (Hg.): *AFRICA REMIX – L’art contemporain d’un continent*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, S. 84-85.

Okely, Judith und Helen Callaway (Hg.) (1992): *Anthropology and Autobiography*. London: Routledge.

Olsson, Göran Hugo (2014): *Concerning Violence – Nine Scenes from the Anti-Imperialistic Self Defense*. Berlin: Films Boutique.

PANAFEST (o. J.): „PANAFEST – une archive en devenir“. Elektronisches Dokument: <http://www.panafest.org.za> (zuletzt abgerufen am 02.03.2022).

Paul, Sigrid (1998): „Funktionen der Biographieforschung in der Ethnologie“. In: Jüttemann, Gerd und Hans Thomae (Hg.): *Biographische Methoden in den Humanwissenschaften*. Weinheim: Beltz, S. 24-77.

Prost, Laurent (2009): „Entretien avec Lucien Sève“. *Le Philosophoire* 32: 27-40.

Ruf, Irinell

(1992): *Yaa Sayyidda, Du Großzügige, Du Kluge, Du Schöne. Ein Beitrag zur feministischen Theoriebildung*. Münster/Hamburg: Lit.

(2020a): „7 Thesen zur Sinn-Bildung der Persönlichkeit durch TanzTheater“. Elektronisches Dokument: <https://www.academie-creartat.de/wp-content/uploads/2021/07/Mappe-7-Thesen-TanzTheater-final.pdf> (zuletzt abgerufen: 08.12.2021).

(2020b): „Bilder im Kopf – Bilder im Körper. Die Inszenierung der Poetik der Unterdrückten und ihre politische Dimension“. In: Brenne, Andreas et al. (Hg.): *Auftrag Kunst – zur politischen Dimension der Kulturellen Bildung. 9. Tagung des Netzwerks Forschung Kulturelle Bildung*. München: Kopaed, S. 155-167.

Ruf, Werner

(1997): *Die algerische Tragödie – Vom Zerschneiden des Staates einer zerrissenen Gesellschaft*. Münster: Agenda.

(2016): *Islamischer Staat & Co: Profit, Religion und globalisierter Terror*. Köln PapyRossa.

Ruf, Werner, Judit Tavakoli, Manfred O. Hinz, und Leonie Gaiser (Hg.) (2011): *Westsahara: Afrikas letzte Kolonie*. Berlin: Regiospectra Verlag.

Sachs, Oliver (1993): „Lurija und die romantische Wissenschaft“. In: Lurija, Alexander: *Romantische Wissenschaft. Forschungen im Grenzbezirk von Seele und Gehirn*. Reinbek: Rowohlt, S. 7-22.

Said, Edward

(1981): *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. New York: Vintage.

(2004): *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Colombia University Press.

(2009 [1978]): *Orientalismus*. Frankfurt am Main: Fischer.

Sanaâ, Kahena (2015): *Emplacement, déplacement, remplacement : poïétiques visuelles des corps urbains*. Thèse de doctorat : Arts et sciences de l'art, arts plastiques: Paris 1.

Sarr, Felwine (2017): *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*. Montréal: Mémoire d'encrier.

Schiller, Friedrich (2006 [1801]): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam.

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich

(2014): *Die Vielfalt der Kulturen und die Verantwortung für die eine Menschheit. Philosophische Reflexionen zur Kulturanthropologie und zur Interkulturellen Philosophie*. Freiburg/München: Karl Alber.

(2018 [1981]): *Karl Marx – Die Dialektik gesellschaftlicher Praxis*. Freiburg/München: Karl Alber.

Senghor, Léopold Sédar

(1948) (Hg.): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Précédée de *Orphée noire* par Jean-Paul Sartre. Paris: PUF.

(1956 [1945/1948]): *Chants d'ombres* suivi de *Hosties noires*. Paris: Éditions du Seuil.

(1963): „Négritude et Civilisation de l'Universel“. *Présence Africaine* 46: 8-13.

(1964): *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Éditions du Seuil.

(1979): „Les leçons de Léo Frobenius“. *Présence africaine* 111: 142-151.

(1993): *Liberté V : Le dialogue des cultures*. Paris : Éditions du Seuil.

Spivak, Gayatri C. (2008): *Other Asias*. Malden/Oxford: Blackwell.

Spülbeck, Susanne (1997): *Biographie-Forschung in der Ethnologie*, Hamburg: Lit.

Tchack, Sami (2017): „Les chemins de l'universel“. In: Mbembe, Achille und Felwine Sarr (Hg.): *Écrire l'Afrique-Monde*. Dakar: Jimsaan, S. 343-352.

Tohoundjo, Julien (2020): „Femme et pouvoir en Afrique : Ishola Akpo et la question de l'égalité des genres“. *no'ocultures* 2: 22-27.

Turki, Mohammed (2010): *Humanismus und Interkulturalität. Ansätze zu einer Neubetrachtung des Menschen im Zeitalter der Globalisierung*. Leipzig: Edition Hamouda.

Turner, Victor (2009 [1969]): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Campus.

UNICEF (2019): „Progress for every child in the SDG era. The situation in 2019“. Elektronisches Dokument:

<https://www.unicef.org/media/56516/file/Progress%20for%20every%20child%20in%20the%20SDG%20era-2019%20.pdf> (zuletzt abgerufen am 26.02.2022).

United Nations (2021): „The Sustainable Development Goals Report 2021“. Elektronisches Dokument: <https://unstats.un.org/sdgs/report/2021/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2021.pdf> (zuletzt abgerufen am 27.02.2022).

van Wahnem, Alena

(2020a): *Histoire de balcon*. Unveröffentlichte Hausarbeit. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

(2020b): *Relevante Themenfelder zur Vorbereitung der empirischen Forschung zum Musée des Civilisations Noires in Dakar*. Unveröffentlichte Hausarbeit. Goethe Universität.

Wendl, Tobias (2012): „Zur Synthese ethnologischer und kunsthistorischer Zugänge am Beispiel der Kunst Afrikas“. *Kritische Berichte* 2: 87-96.

Ziegler, Jean (2010): *La Haine de l'Occident*, Paris: Albin Michel.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 – 3: Standbilder aus Videoaufnahme von Elise Villatte

Abb. 4 – 6: Fotografien von Didier Viodé

Abb. 7 – 9: Fotografien von Didier Viodé

Abb. 10 – 13: Fotografien von Ishola Akpo

Abb. 14 – 15: Fotografien von Alena van Wahnem

Abb. 17 – 18: Fotografien von Sarah Ghrab

Interview- und Vortragsverzeichnis

Akpo, Ishola

Interview I, 16.05.2021: Videotelefonat (20 Seiten Interviewtranskript).

Interview II, 27.05.2021: Videotelefonat (12 Seiten Interviewtranskript).

Interview III, 20.06.2021: Videotelefonat (10 Seiten Interviewtranskript).

Montresso Art Foundation (2018): „Interview Ishola Akpo“. In (dies.) (Hg.): *IN-DISCIPLINE – BÉNIN*. Ausstellungskatalog, S. 56-57. Elektronisches Dokument: <https://www.montresso.com/in-discipline-benin/> (zuletzt abgerufen am 25.04.2022).

Ruf, Irinell

Interview, 08.09.2021: Videotelefonat (48 Seiten Interviewtranskript).

Sanaâ, Kahena

Interview, 14.07.2021: Videotelefonat (37 Seiten Interviewtranskript).

„Que fait-on de l'étranger aujourd'hui ?“.

Vortrag im Rahmen der gleichnamigen Journée d'étude, 27.06.2017, Paris.

Videoaufzeichnung: <https://www.canal-u.tv/chaines/fmsh/que-fait-on-de-l-etranger-aujourd-hui/que-fait-on-de-l-etranger-aujourd-hui-kahena> (zuletzt abgerufen am 20.03.2022).

„L'expérience diasporique et les mutations du corps postcolonial du point de vue artistique“. Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Africa is/in the future*, 30.11.2019, Brüssel.

Videoaufzeichnung: <https://www.youtube.com/watch?v=Fd6C9r1ZnAI> (zuletzt abgerufen am 20.06.2021).

Viodé, Didier

Interview I, 06.05.2021: Videotelefonat (19 Seiten Interviewtranskript).

Interview II, 04.06.2021: Videotelefonat (23 Seiten Interviewtranskript).

Viodé, Didier (2010): „Rencontre Didier Viodé“. Elektronisches Dokument: <https://www.youtube.com/watch?v=eYxlHHzDdKM> (zuletzt abgerufen am 20.06.2021).

Yamguen, Hervé

Interview I, 07.09.2021: Paris (30 Seiten Interviewtranskript).

Interview II, 01.11.2021: Videotelefonat (18 Seiten Interviewtranskript).

Usmaradio / Scuola di pensiero (2017): „Hervé Yamguen, Douala (FRA)“. Elektronisches Dokument: https://www.spreaker.com/user/usma_radio/scuoladipensiero-herveyamguen (zuletzt abgerufen am 15.05.2021).

„De l'initiation dans les sociétés secrètes de l'ouest du Cameroun“.

Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Moving Frontiers Do and undo / Faire et défaire*, 23.05.2018, Paris. Videoaufzeichnung: <https://www.youtube.com/watch?v=wuu1auQ7Ck0> (zuletzt abgerufen am 02.10.2021).

Werke der Künstlerinnen und Künstler

Ishola Akpo

(2014): „L'Essentiel est invisible pour les yeux“, Fotoreihe.

(2015): „Les Mariés de notre époque“, Fotoreihe.

(2018): „Daïbi“, Fotoreihe.

(2020): „AGBARA women“, Reihe: Fotografie, Collage, Stick- und Webekunst, Skulptur.

Irinell Ruf

(2001): „Feuer verbrennt Blut“, Text vom 13. September 2001.

Elektronisches Dokument: <https://www.academie-creartat.de/wp-content/uploads/2014/10/FEUER-VERBRENNT-BLUT.pdf> (zuletzt abgerufen am 23.01.2022).

(2012): „*visit me – visit you*: Perspektiven auf unsere gemeinsame Geschichte nach 1945“, Tanztheater, aufgeführt in Bizerta, Tunesien.

Impressionen: <https://www.academie-creartat.de/inszenierung-2/inszenierung-global/international/visit/> (zuletzt abgerufen am 12.02.2022).

Kahena Sanaâ

(2018): „TONDO“, Performance, aufgeführt am 01.11.2018, Ouagadougou.

Videoaufzeichnung von Elise Villatte: <https://vimeo.com/327052460> (zuletzt abgerufen am 10.04.2022).

Didier Viodé

(2007): „Les Marcheurs“, Bilderreihe: Acryl auf Leinwand, 170 x 230 cm.

(2011): *Vive la corruption*. Paris: L’Harmattan BD, Comic.

(2016): „Les Migrants“, Bilderreihe: Tinte auf Papier, 50 x 65cm und 29,7 x 42 cm.

(2017): „Au nom du gilet“, Bilderreihe: Gouache auf Papier, 50 x 65 cm.

(2017): „Les Exilés“, Bilderreihe: Acryl auf ungespannter Leinwand, 100 x 80cm.

(2019): *Yao visa refusé*. Paris: L’Harmattan BD, Comic.

(2018): „Danseurs du crépuscule“, Bilderreihe: Tinte und Mischtechnik auf Papier, 50 x 65cm.

(2020): „L’autoportrait d’un confiné“, Bilderreihe: Acryl auf Papier, 48 x 36 cm.

(2021): „Portrait d’une mère“, Acryl auf Leinwand, 70 x 50 cm.

(2021): „Portrait d’un père“, Acryl auf Leinwand, 70 x 50 cm.

Hervé Yamguen

(1998): *Le temps de la saison verte*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

(2016): „Visages de Masques“, zusammen mit Hervé Youmbi u.a., Masken aus verschiedenen Materialien.

(2017): *Héroïsmes ordinaires*. Flobecq: MaYaK & Phare Papier.

(2021): „Performance en hommage à Goddy Leye“, Performance am 12.09.2021, *Cité Internationale des Arts*, Paris.

(2021): „Les fables du Calao“, mit dem Künstlerkollektiv *Cercle Kapsiki*, interaktiver Klangparcours, Paris, Quartier de la Goutte d’Or.

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und alle von mir benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben habe. Diese Arbeit ist nicht – auch nur auszugsweise – in einem anderen Studiengang als Studien- oder Prüfungsleistung verwendet worden.

Paris, den 27.05.2022

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alena v. Wahnem', with a long, sweeping horizontal stroke at the end.

Alena van Wahnem

Anhang

Performance en hommage à Goddy Leye von Hervé Yamguen

Aufgeführt am 12.09.2021, *Cité Internationale des Arts*, Paris.

Auszug aus meinem Forschungstagebuch

Im Interview, ein paar Tage zuvor, erzählt mir Hervé, dass Goddy vorhatte, in Douala selbst eine Performance zu präsentieren. In dieser wollte er mit einem Schulranzen auf dem Rücken, die Wände eines Raumes mit immer demselben Satz beschreiben: „Je ferai toujours mon devoir“, bis sie vollständig von den Worten bedeckt wären. Da Goddy diese Performance nie umsetzen und aufführen konnte, beschließt Hervé, sie in dieser Hommage aufzugreifen, als Ausgangspunkt zu nehmen und so die Musik dieser „Partitur“ selbst zu interpretieren.

Es ist kurz nach 11 Uhr morgens, die Sonne scheint, doch die Luft ist herbstlich kühl. Hervé erscheint in der Tür der Cité und tritt auf den Hof. Gezielten Schrittes läuft er auf den gegenüberliegenden Platz des städtischen Parks, die Tore sind heute geöffnet. Er trägt eine beigefarbene Hose mit Gürtel, ein rosafarbenes T-Shirt und darüber eine blaue Weste aus dickem Stoff. Sie hat rote Ränder und ist über und über mit kleinen Glöckchen bestickt. Um den Kopf trägt er ein weißes Band, das einen grünen Zweig mit rosafarbenen Blüten hält, der so seinen Kopf schmückt. In der linken Hand hält er ein gemaltes Portrait auf einer quadratischen Leinwand. Zu sehen ist das lächelnde Gesicht eines schwarzen Mannes auf gelbem Hintergrund. In der rechten Hand hält Hervé ein Behältnis mit entzündeten Räucherstäbchen. Er hat eine unglaubliche Präsenz. Barfuß läuft er auf den Platz. Um den Hals trägt er ein Band, an dem ein Holzrohr, eine Art Flöte hängt. Sie ist mit bunten Fäden umwickelt. Barfuß läuft er auf den Platz. Er dreht drei Runden langsamen Schrittes. Mit dem Rücken zum Gebäude und zum Publikum bleibt er stehen und stellt das Bild und die Räucherstäbchen zu seinen Füßen ab. Er nimmt die Flöte, streckt sie gen Himmel und führt sie an die Lippen. Er bläst hinein. Es erklingt ein dumpfer Ton, was wie ein Klageruf. Er ruft Worte in einer mir unbekannt Sprache in den Raum. Dann läuft er weiter in den Park hinein. Auf seinem geraden Weg dreht er sich alle paar Meter in Kreisen um sich selbst. Sein Blick ist ernst, konzentriert. Welch eine Präsenz. Körper und Geist. Er bewegt sich auf vier Bäume zu, die in einer Reihe im Park stehen. An einem der beiden mittleren Bäume stellt er die Räucherstäbchen ab und lehnt das Portrait an den Baumstamm. Zwischen den beiden Bäumen in der Mitte liegt ein großes, rechteckiges weißes Stofftuch. Er stellt sich an einer der kurzen Seiten des Tuches auf. Es folgen verschiedene Handlungen. Er wäscht sich seine Hände und Füße mit Wasser aus einer Kalebasse, bevor er auch an die Wurzeln des Baumes etwas Wasser schüttet. Mit der Kalebasse in der Hand geht er auch zu den anderen drei Bäumen, denen er ebenfalls Wasser gibt. Dann läuft er von Baum zu Baum und wiederholt die Rufe und das Flötenspiel. Ein langer Ton, gefolgt von mehreren

kurzen. Er bleibt erneut neben dem weißen Tuch stehen und geht in die Hocke. Hier stehen zwei Farbtuben, rot und gelb, und ein Behältnis mit Wasser. In einem weiteren leeren Behälter mischt er nun die beiden Farben mit etwas Wasser. Er nimmt einen Pinsel in die Hand und malt in die Mitte des Tuches einen kleinen und darum einen größeren Kreis. Die Farbe ist zwischen Rot und Orange, die Farbe der Erde in Kamerun. Dann beginnt er Worte auf das Tuch zu pinseln: „Je ferai toujours mon devoir“. Diesen Satz wiederholt er so lange, bis der komplette Stoff damit gefüllt ist. Dann nimmt er ihn vom Boden und wickelt sich in ihn ein, legt sich mit dem Rücken auf die Erde und breitet den bemalten Stoff über sich aus. Wie ein Totentuch. Nach einigen Momenten erhebt er sich und „tanzt“ mit dem Tuch, wickelt es sich um den Körper, gleich einem Umhang. Aus seiner Hosentasche zieht er einen Zettel, entfaltet ihn und beginnt einen Text vorzulesen, während er in einer 8 um die beiden Bäume in der Mitte schreitet:

Je ferai toujours mon devoir en prenant la mesure du temps qu'il fait.

Je ferai toujours mon devoir en parlant à hauteur du cœur humain au cosmos

Je ferai toujours mon devoir en voyant le visage humain au plus profond de ce qui vibre en lui.

Je ferai toujours mon devoir en prenant soin de la nature et en m'exposant à la beauté du monde.

Je ferai toujours mon devoir en lançant de grands cris face à ce qui nous étouffe.

Je ferai toujours mon devoir en restant debout digne dans la lumière de l'aube..

Je ferai toujours mon devoir en frottant mon visage où renaître (?) des douleurs de la chute.

Je ferai toujours mon devoir en veillant à reconnaître les moments où je me trompe de chemin.

Je ferai toujours mon devoir en honorant nos deux fins (?) qui veillent sur la lune

***Je ferai toujours mon devoir en disant ma gratitude aux forces telluriques de la vie,
aux rencontres qui fécondent.***

***Je ferai toujours mon devoir en dansant avec les cœurs unis qui égaient les espaces
et luttent pour le mieux-être.***

***Je ferai toujours mon devoir en voyageant pour faire de mon souffle un beau poème
en hommage à tous les héritages qui vibrent en moi.***

Er führt den Satz weiter, erweitert ihn, öffnet ihn, transformiert ihn. Wie stark. Ich bin tief bewegt von der Schönheit dieser Geste.

Dann verlässt Hervé den Ort, schnellen Schrittes bewegt er sich Richtung Ausgang des Parks und *Cité*, sein weißer „Umhang“ flattert an seinen Schultern. Anders als bei den anderen Performances, wagen die Leute kaum, ihm zu folgen. Sie setzten sich erst langsam in Bewegung, als er schon weit entfernt ist. Hervé verschwindet im Gebäude.

Menschen wirken in Zeit und Raum in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft (Eine Übersicht)

Die folgenden Übersicht soll eine kultur-historische Einordnung der Menschen ermöglichen, die für die fünf Künstlerinnen und Künstler sowie für mich in dieser Arbeit von besonderer Bedeutung sind. Sie alle waren und sind künstlerisch und/oder wissenschaftlich tätig und wirk(t)en in unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen für neue Perspektiven, Erkenntnisse und Emanzipation. Die Geburtsjahre und -orte geben so Aufschluss über die erlebte Weltgeschichte, u.a. auch Kolonialgeschichte, der einzelnen Menschen, die im Sinne von Leontjew in die Entwicklung ihrer Persönlichkeit und so in ihr Wirken in der Welt hineinspielt.

Name	Geburtsjahr und -ort
Georg Wilhelm Friedrich Hegel	1770 Stuttgart (Herzogtum Württemberg)
Karl Marx	1818 Trier (Preußen)
Alexandra Kollontai	1872 St. Petersburg (Russisches Zarenreich)
Bertrand Russel	1872 Trellech (Vereinigtes Königreich Großbritannien)
Leo Frobenius	1873 Berlin (Deutsches Kaiserreich)
Pierre Teilhard de Chardin	1881 Sarcenat (Frankreich, III. Republik)
Antonio Gramsci	1891 Ales (Königreich Italien)
Martha Graham	1894 Allegheny (Pittsburgh/Pennsylvania, USA)
Lew Wygotski	1896 Orsha/Belarus (Russisches Zarenreich)
Amadou Hampâté Bâ	1900 Bandiagara (Französisch-Sudan, AOF, heutiges Mali)
Kurt Jooss	1901 Wasseraufingen (Deutsches Kaiserreich)
Gret Palucca	1902 München (Königreich Bayern)
Alexander Lurija	1902 Kasan (Russisches Zarenreich)
Alexej Leontjew	1903 Moskau (Russisches Zarenreich)
Moshé Feldenkrais	1904 Slawuta (Russisches Kaiserreich)
Leopold Sédar Senghor	1906 Joal (Colonie du Sénégal, AOF)
Salvador Allende	1908 Valparaíso (Republik Chile)
Aimé Césaire	1913 Basste-Pointe (Martinique, französische Kolonie)
Stéphane Hessel	1917 Berlin (Deutsches Kaiserreich)
Edgar Morin	1921 Paris (Frankreich, III. Republik)
Paulo Freire	1921 Recife (Brasilien, I. Republik)
Joseph Beuys	1921 Krefeld (Weimarer Republik)
Frantz Fanon	1925 Fort-de-France (Martinique)
Peter Brook	1925 London (Vereinigtes Königreich Großbritannien)
Lucien Sève	1926 Chambéry (Frankreich, III. Republik)

Édouard Glissant	1928 Bezaudin (Martinique, französische Kolonie)
Christa Wolf	1929 Gorzów Wielkopolski (Zweite Republik Polen)
Augusto Boal	1931 Rio de Janeiro (Brasilien, I. Republik)
Stuart Hall	1932 Kingston (Jamaika, britische Kronkolonie)
Jean Ziegler	1934 Thun (Schweizerische Eidgenossenschaft)
Edward Said	1935 Jerusalem (Völkerbundmandatsgebiet Palästina)
Esther Ferrer	1937 Donostia-San Sebastián (II. Spanische Republik)
Werner Ruf	1937 Sigmaringen (Deutsches Reich)
Wolfdietrich Schmied-Kowarzik	1939 Friedberg (Deutsches Reich)
Valie Export	1940 Linz (Republik Österreich)
Vito Acconci	1940 New York (USA)
Jean-Loup Amselle	1942 Marseille (Vichy-Regime)
Gayatri Chakravorty Spivak	1942 Kalkutta (Britisch-Indien)
Germaine Acogny	1944 Porto-Novo (Colonie du Dahomey, heutiges Benin)
Koffi Kôkô	<i>ein gut behütetes Geheimnis</i> (Colonie du Dahomey, heutiges Benin)
Mohamed Turki	1945 Gabès (Tunesien, französisches Protektorat)
Lin Hwai-min	1947 Xingang Township (Taiwan)
Thomas Sankara	1949 Yako (Republik Obervolta, heutiges Burkina Faso)
Koko Komégné	1950 Batoufam (Französisch-Kamerun)
Mamadou Diawara	1954 Nioro du Sahel (Französisch-Sudan, AOF, heutiges Mali)
Mamadou Diouf	1955 (?) (Territoire du Sénégal, AOF)
Souleymane Bachir Diagne	1955 Saint-Louis (Territoire du Sénégal, AOF)
Achille Mbembe	1957 Otélé (Britisch-Kamerun)
Ülkü Akbaba	1958 Istanbul (Republik Türkei)
Sami Tchak	1960 (Republik Togo)
Lari Leong	1963 (Malaysia)
Diébédo Francis Kéré	1965 Gabo (unabhängiges Obervolta, heutiges Burkina Faso)
Alain Mabanckou	1966 Pointe-Noire (République du Congo)
Koyo Kouoh	1967 Douala (Kamerun)