



Abb. 1: Samuel Fosso: *La Bourgeoise* aus der Serie *Tati*, 1997, Fotografie

Samuel Fosso

Das Wilde in der fotografischen Autobiografie

Heidi Helmhold

Der *Begriff* des Wilden verweist auf Ordnung, System und Normativität. Das *Sprechen* über das Wilde beklagt fehlende Systematik und fehlende Normativität. Hier wirkt das eurozentrische Postulat nach Kultur als einer sich selbst optimierenden Zivilisation. Innerhalb dieser eurozentrischen Ordnungsperspektiven wird das Wilde einem Dekodierungssystem unterzogen und solange durchsiebt, bis es – geordnet – verstanden werden kann. So hat die frühe koloniale Ethnologie »fremde« Kulturen u.a. als Mangelsysteme beschrieben, die in der Zivilisation noch nicht angekommen seien, weil sie im »wilden« Naturzustand verhaftet geblieben wären – und hierin Dokumentationsmaterial ethnologischer Fotografie wurden.¹

Bei der Kolonialisierung von Afrika wurde die Technik der Fotografie mit all ihren Geräten und Möglichkeiten eingesetzt, um das Wilde zu »imaginieren, zu klassifizieren, typisieren und zu beherrschen« (Behrend 1998: 24), gleichzeitig aber auch, um mittels der technischen Möglichkeiten Erstaunen und Erschrecken in den jeweiligen Stammeskulturen auszulösen (Behrend 1998: 25) und damit gewissermaßen eine westliche Spielart des Wilden zu installieren.

Fosso und der autoporträtistische Pakt

In den Arbeiten des nigerianisch-kamerunischen Fotografen Samuel Fosso erscheint das Wilde mindestens zweifach. Zum einen als Signaturen von

¹ | Siehe zur Rezeptionsgeschichte Hölzl 2008: 173-182.

Gewalt, Verbrechen an der Menschlichkeit, autoritärem System und Machtpotential, die selbst Teil der nigerianisch-kamerunischen politischen Geschichte sind. Hier arbeitet Fosso in der Tradition der kolonialkritischen Fotografie, wenn auch mit eigenen abweichenden Stilmitteln. Zum anderen führt Fosso in einem späteren Werkzyklus – *Le rêve de mon grand-père* (2003) – das aus westlicher Sicht vermeintlich Wilde als anderskulturelle Kategorie von Kraft und Überleben wieder ein – eine spezifische Mischung von afrikakulturellem Heilerwissen und Schamanismus, die aus Sicht eines westlich-aufgeklärten Medizinbewusstseins als kulturell überwunden betrachtet werden.

Auf den ersten Blick erscheint das Wilde in den Arbeiten von Samuel Fosso nicht. Das Studio agiert räumlich als der geordnete Ort der Bilderproduktion, in dem Fosso als Model in unterschiedlichen vestimentären Rollen posiert. Er bewegt sich im Formenrepertoire der west- und zentralafrikanischen Studiofotografie der 1970er Jahre, bricht jedoch mit der üblichen Rollenverteilung von Model und Fotograf, indem er beide Rollen in seiner Person vereint. »I am both character and director. I don't put myself in the photographs [...]. I borrowed identity« (Schlinkert 2004: 25).

In den späteren Arbeiten verschneidet Fosso mit diesem Darstellungsverfahren die Themenbereiche Exotismus, Primitivismus, Kolonialismus, Rassismus und hinterblendet auf diese Weise die Kategorie des Wilden. Hierbei bedient sich Fosso unterschiedlicher Selbst- und Fremdbeschreibungen und kultureller Identitäten, die er mit den Mitteln von textilen Oberflächen, Körperbildern und Raumdispositiven sampelt und in der Methode des »autoporträtistischen Paktes« diskutiert (Hölzl 2008: 183). Ausgehend von Philippe Lejeunes' *Pacte autobiographique* (1975) macht Ingrid Hölzl diese Autobiografietheorie für das Werk von Fosso nutzbar, hier insbesondere in dem Aspekt eines zwischen Autor (Fotograf) und Leser (Betrachter) geschlossenen Lektürevertrages, der die personale Einheit von Autor, Erzähler und Protagonist überhaupt erst herstellt (Hölzl 2008: 49-74).

Samuel Fosso wurde 1962 in Kumba, Kamerun, als Igbo geboren. Er lebt und arbeitet heute in Bagui, Zentralafrikanische Republik. Die ersten drei Jahre war Fosso an Beinen und Armen gelähmt und konnte mit westlicher Schulmedizin nicht geheilt werden. Seine Mutter brachte ihn zu ihrer Familie nach Edda in Biafra, wo ihn der Großvater nach altem Heilerwissen von seiner Lähmung heilte. Bis zu seinem zehnten Lebensjahr lebte Fosso mit seinen Eltern weiterhin in Nigeria. Anschließend zog er zu seinem Bruder nach Bangui, Zentralafrikanische Republik, und erlernte dort das Schuhmacherhandwerk. Mit 13 Jahren eröffnete er sein erstes Fotostudio, das *Studio Photo Nationale*. Zwei Jahre später benannte er sein Studio um zu *Studio Confiance* – eine Umbenennung, die nicht ohne Ironie ist. Fosso begann in diesem Studio, eigene Selbstportraits anzufertigen, zunächst mit dem unbelichteten Filmmaterial seiner Kunden (Boudon 2004: 297). Dabei nahm er übertriebene witzige

Posen ein und es entstanden Fotos, die er seiner Familie schickte. Später wechselte er zur Farbfotografie und erweiterte sein Rollenrepertoire, indem er als »Matrose, Pirat, Golfspieler, Leibwächter« (Boudon 2004: 297) posierte – allesamt klischierte westliche Rollenbilder, die er ebenso verspottete wie in späteren Arbeiten die Repräsentationsgesten afrikanischer Herrscher. In seinem Werkzyklus *Tati* von 1997, den er für die gleichnamige französische Billig-Kaufhauskette anlässlich ihres 50. Geburtstages machte – eine Kaufhauskette, die stark von Migrantinnen und Migranten frequentiert wird – wird Fosso zu eben dem Protagonisten der Rollenklischees, deren Charaktertypen sich nicht in der afrikanischen Rollentypologie bewegen. Das sind der Rocker, der Seemann und die befreite bzw. emanzipierte US-amerikanische Frau der 1970er Jahre. Es geht Fosso nicht »um die konkrete Person, die auf dem Bild dargestellt ist, nicht um ihr Porträt, sondern um ein Moment der Figuration: Der Dargestellte ist nicht als er selbst gemeint, sondern als ein Anderer« (Hölzl 2008: 203). Hier scheint die postkoloniale Diskussion des *Anderen* durch, ohne jedoch in Metaphern von Hierarchisierung zu argumentieren. Am Beispiel der *La Bourgeoise* aus der Serie *Tati* – Fosso sitzend in einem langen schwarzen Kleid, weißen Sandalen mit hohen Absätzen, weißer Boa über dem Schoß vor einem roten Hintergrund mit symmetrisch gebundenen roten Gardinen – fallen die geglätteten schwarzen Haare als Metapher der ästhetischen Hierarchisierung auf. (Abb. 1) Hier wird der Indikator für das »Wilde« – nicht geglättete krause Haare – in Vermeidung inszeniert. Die Haare sind geglättet, ein wichtiges und entscheidendes Merkmal, die native afrikanische Herkunft zu verbergen. Die nigerianische Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adiche schreibt dazu in ihrem Roman *Americanah*, der die *Critical Race Theory* am Beispiel des Blogs »Applaus für Michelle Obama und Haare als Metapher für Rasse« skizziert und damit eine gesellschaftlich erfolgreiche schwarze Frau im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts in den Blick nimmt:

»[...] [I]st das die perfekte Metapher für Rasse in Amerika? Haare. Schon mal eine Stylingssendung im Fernsehen gesehen? Auf dem hässlichen ›Vorher‹-Bild hat die schwarze Frau natürliches Haar (wüst, spiralig, kraus oder lockig), und auf dem hübschen ›Nachher‹-Bild ist es glatt, nachdem es jemand mit einem heißen Stück Eisen versengt hat. Manche schwarze Frauen, AS und NAS, würden lieber nackt auf die Straße rennen, als sich mit ihrem natürlichen Haar in der Öffentlichkeit zu zeigen. Weil es nicht professionell, intellektuell, was immer ist, weil es nicht normal ist.« (Adiche 2014: Pos. 4963-Pos. 4969)

Ausgehend von Michelle Obamas geglättetem Haar verweist Adiche in ihrem Roman auf das Ungebändigte, das von selbst Wachsende eines Afros, den es zu eliminieren gilt mit chemischen Haarglättungsmitteln und Glätteisen,

weil es das »Wilde« zu eliminieren gilt in der US-amerikanischen Zivilisation. Simon Njami und Jean-Loup Pivin kategorisieren die afrikanische Studiofotografie in strikter Trennung von künstlerischer, kommerzieller und journalistischer Fotografie in ihrer kulturgeschichtlichen Publikation *Anthropology of African and Indian Ocean Photography*, worin sich ein Kapitel findet »In Search of an Aesthetic«. Samuel Fosso wird darin als Studiofotograf geführt ohne Nähe zu einer künstlerischen ästhetischen Fotografie (Hözl 2008: 182). Die Hauptaufgaben der afrikanischen Studiofotografie werden von Simon Njami als Dienstleister am Kunden dahingehend definiert, dass den Kundinnen und Kunden zufriedenstellend ein Bild in Ähnlichkeit oder in repräsentativer Überhöhung geliefert werden sollte. Dem widerspricht allerdings schon 1975 ein ironisch anmutender Satz am Tresen im Eingangsbereich von Fossos Studio: »Avec Studio Photo Nationale vous serez beau, chic, délicat et facile à reconnaître.« (Hözl 2008: 186)

Mit den Mitteln der Pose, der Kleidung sowie einem situativen Hintergrund werden hier Status, Selbstähnlichkeit als Repräsentation konstruiert und der gestalterische Erscheinungswille der Fotografierten gleichzeitig ironisch gebrochen. Der visuell konstruierte räumliche Eskapismus hat in der afrikanischen Studiofotografie Tradition, ist aber auch ein ambivalentes Instrument zwischen Adaption einer technischen Moderne bei gleichzeitiger Anwendung traditioneller Geist- und Beschwörungstechniken. »Geister, Phantome, Feen, Gedankenströme und die Aura von Personen« wurden abgebildet und als das eigentlich Unsichtbare »sichtbar« gemacht (Behrend 1998: 24). Damit wurde der dominant technische Diskurs mit Phänomenen des vermeintlich Wilden unterlaufen – wobei offen bleiben muss, ob das »Wilde« der fotografischen Technik von den Ethnologen des Kolonialismus und/oder von den involvierten Afrikanern selbst installiert wurde (Behrend 1998: 24).

Repräsentationstechniken

Die Bildkulissen in der afrikanischen Studiofotografie orientierten sich in den Anfängen im 19. und 20. Jahrhundert an der europäischen Kulissenmalerei des 19. Jahrhunderts – ein Fundus historistisch verklärter Landschafts- oder Parkmalerei. Dem »wildenen« Afrika wurden Tableaus des westlich geordneten Naturschönen hinterblendet. In den 1940er Jahren hat sich jedoch das politische Klima kolonialkritisch entwickelt und eine afrikanische Unabhängigkeitsbewegung hat auch die fotografischen Repräsentationsmodi neu definiert. Das koloniale Kulissen-setting wird z.B. in Ghana durch urbane technisierte Utopien ersetzt – Flughäfen, Straßen, Tankstellen, Autos, La-

ternen. Die Kulissen öffnen Fenster in eine technische Moderne, die auch für eine technisierte Zukunft Afrikas stehen (Wendl/Prussat 1998: 29) und die Wellblechhütten, Armut und Zuschreibung des Wilden überwinden helfen – zumindest im Modus der fotografischen Selbstrepräsentation. Diese fungieren als Einladung auf ein anderes und besseres Selbst, auf eine bessere Zukunft im Stile von Traumfabriken und sind auch Möglichkeiten eines visuellen Eskapismus – mit dem Foto im eigenen Besitz dann auf Dauer gestellt. In den 1970er Jahren sind die reduzierten Requisiten und die wenigen Gegenstände auffallend, mit denen die Kundinnen und Kunden fotografiert wurden und worin sie ihre Anschlussfähigkeit an moderne gesellschaftliche Werte dokumentierten: »Just a few plain accessories (T-shirts, shirts, eyeglasses, neckties, handbags) updated to the fashion of the day are all there is to express one's own readiness to change and play the appropriate role in modern society« (Bonetti 2004: 69).

Westliche Sammlungen afrikanischer Kunst bewegten sich lange in Konzeptionen kolonialer Kategorien. Ritualgegenstände wie Masken und Skulpturen waren Ausdruck des Fremden, des Anderen, geprägt von Animismus und einem indifferenten »Wilden«. Museale westliche Präsentationsformen fokussierten den Objektcharakter der Sammlungsstücke, zumeist ohne Zusammenhänge mit der performativen Funktion – wie beispielsweise Ritualtänze – zu berücksichtigen. Diese Art der zeit- und prozessberaubten Statik ist bis heute ein wichtiges Thema in den Repräsentationspraktiken ethnologischer Museen. Hätte man in den historischen Ausstellungskonzeptionen den Aspekt des Wilden präsentieren wollen, wäre dieser nur in der Unübersetzbarkeit der Objektästhetik zu finden gewesen, die faszinierte, die aber auch ängstigte in ihrer Nähe zur Waffe, Bannung sowie zum Fluch und zu vermeintlicher Hässlichkeit.

Im Zusammenhang mit den afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen und dem Aushandeln neuer kolonialer Beziehungsfelder wurden in den 1980er Jahren in einigen afrikanischen Ländern eigene kulturelle Diskurse formuliert. Diese waren anfänglich antiwestlich, antikolonial und wurden als postkolonialer Diskurs in den *identity politics* der 1990er Jahre grundsätzlich als Identitätsprozess ausformuliert. In diesem Prozess stellt die von Hubert Martin 1989 im Centre Pompidou organisierte Ausstellung *Magiciens de la Terre* ein Schlüsselereignis dar: Hier wurden Positionen zeitgenössischer Künstler abseits der exotischen und fremdhaften Ästhetik afrikanischer Masken und Skulpturen präsentiert (Martin 2004a: 33-43). 2002 wurde die Kasseler *documenta XI* von dem nigerianischen Kurator Okwui Enwezor mit einer überdurchschnittlich hohen Anzahl afrikanischer Positionen bespielt und damit auch eine kulturelle Ethik diskutiert (Enwezor 2001: 463). 2004/2005 folgte die in Düsseldorf, Paris, London, Japan und Johannesburg gezeigte Ausstellung *Afrika Remix*, die, kuratiert von Simon Njami, postkolonial argumentier-

te und präsentierte. Diese Position ist bis heute umstritten und wird zum Beispiel aus Sicht afrikanischer Denker bezweifelt. So weist der ghanaische Philosoph Kwame Appiah darauf hin, dass zeitgenössische afrikanische Kultur nicht an der Überwindung von Kolonialismus interessiert sei, sondern vielmehr an Internationalisierung und Kommerzialisierung in Verbindung mit populärer Ästhetik und lokaler Tradition, ohne jedoch auf das sogenannte »Andere« abzuheben. Es geht um Lokalisierungen innerhalb der eigenen Tradition (Hölzl 2008: 192-193). Samuel Fosso beschreibt in diesem Sinne die Intention seiner fotografischen Arbeit: »When I look at myself in the mirror, I am not looking to find out if what I see is an Igbo, a Central African or even, a black American. The only thing I can see is Samuel Fosso, who is trying to make himself as handsome as possible before taking a self-portrait« (Hölzl 2008: 194).

***I pose* – Fossos Arbeit am Selbst**

Fossos Selbstportraits arbeiten am Selbst. Dieses Selbst speist sich aus seiner eigenen Biographie und ist konstitutiver Bestandteil seiner Kompositionen. Ausgangspunkt ist dabei nicht eine Identität im Kontext afrikanischer Identitätspolitik oder kultureller Positionierungsstrategien, sondern ein »Recht auf Selbstrepräsentation« (Hölzl 2008: 194), dem jedoch politische Grausamkeit und Kampf ums Überleben hinterblendet sind. Fosso erlebte als Kind nicht nur Ächtung wegen seiner Lähmung – »[p]eople called me a fool, an oaf, because I was ill and paralysed in the hands and feet« (Schlinkert 2004: 25) –, sondern erlebte nach seiner Heilung auch den Unabhängigkeitskrieg für Biafra von Nigeria. In dieser Zeit wurde er bedroht, erlebte Gewalt und Hunger und lebte für drei Jahre mit seiner Familie versteckt in den Wäldern: »We stayed hidden in the forest for three years, eating whatever we could find: leaves, roots [...]. We were continuously on the move. There were five millions refugees« (Schlinkert 2004: 27). Das Wilde konstruiert sich in seiner Biografie und in seiner künstlerischen Arbeit auch aus Erfahrungen von Krieg, Entbehrung und Flucht.

Fosso stieß in seiner Jugend auf Fotografien in Magazinen, Fotos von Schauspielern, Celebrities, Sängern und Musikern und insbesondere von Prince Nico Mbarga, der wie Fosso ein Igbo war. »That was when I decided to be like them, to copy their behaviour, their mannerisms, their tight-fitting shirts unbuttoned in front« (Schlinkert 2004: 35).

In seinen frühen Selbstportraits inszenierte Fosso ikonische Zitate westlicher und afrikanischer Schauspieler, spielte mit dem wenig bekleideten

männlichen Körper und mit dem doppelten Blick. Fosso selbst postierte, aus dem Bild herausschauend, an den Rändern die Scheinwerfer, die die Studio-Situation markieren und zusammen mit der Kamera auch als zurück blickende Akteure fungieren – Fosso selbst ist Fotograf und Model in einem:

»I adjust the camera. I focus the lens on the background, on the curtain, measuring the distance from the place where I will be. I close up the device and set the automatic timer. I have ten seconds. Silence. I'm alone. Am I nervous? No, I'm happy. I'm calm. An excited calm. I'm concentrated. I pose. The camera snaps the picture. And that's the beauty: the calm, the concentration, being able to do all this, having enough to eat every day and a little extra money [...].« (Schlinkert 2004: 37)



Abb. 2: Samuel Fosso, *Selbstportrait SM30*, 1976/1977, Fotografie

Das »Wilde« ist nicht zu sehen in den ruhigen, konzentrierten Bildern und dennoch ist es existent in seiner Abwesenheit: Es erscheint als Bestandteil von Fossos soziokultureller Biografie, als Gewalt und politische Übergriffigkeit. So beispielsweise durch das Terrorregime von Jean-Bedel Bokassa von 1966 bis 1979 in Zentralafrika. Fosso schreibt dazu: »However, I leave death and the dead out of the picture, away from home. And there is plenty of death. Even today« (Schlinkert 2004: 39).

Fosso lebt mit und gegen die Machtverhältnisse seiner Zeit – in Zentralafrika wie in seinen Jugendjahren in Nigeria – und er beschreibt diese künstlerisch in einer Art popkultureller Gegenwelt. Erinnerungen an Folterungen von Bokassa, an die Toten von Gewalt und Hunger und an das Elend aus dem Biafra-Krieg sind für einen Moment der Schönheit, der Ruhe und Konzentration ausgelöscht. Das Studio ist dabei der ausgesparte Raum, in dem, wie Fosso sagt, das »Snap« des Apparates Glücksmomente für ihn auslöst.

A kind of revenge – Gewaltherrschaft und Trauma

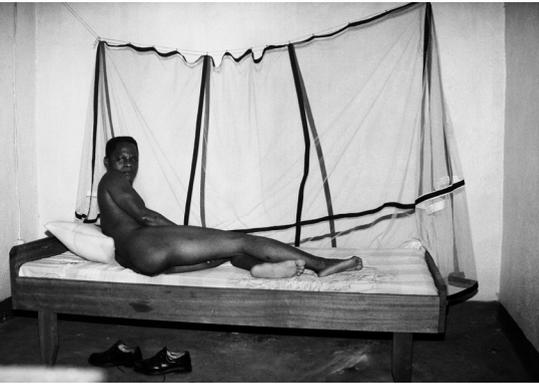


Abb. 3: Samuel Fosso, *Mémoire d'un ami*, 2000, Fotografie

In dem Selbstportrait *SM30* (1976/1977) trägt Fosso Stiefel im Stil von *Yé-Yé! Fashion* aus der Pop-Musik-Ära Ende der 1960er Jahre (Abb. 2). Er verweist damit auch auf Prince Nico M'barga, der Igbo war wie Fosso und einen eigenen Musikstil kreierte mit dem Lied *Sweet Mother*, worin die pflegende und nährenden Rolle seiner/einer Mutter besungen und popkulturell überhöht wird. Fosso kleidet sich in diese popkulturellen Zeichen und deren Körperbilder ein und nimmt damit Bezug auf das Wilde als Protestkultur mit westlichen vestimentären Stilelementen. Rezi-

pierte westliche Körperbilder und Ironie werden zum Instrument gegen Krieg und Tradition in Afrika, respektive gegen den Herrscher Bokassa. »It was the period of Yé-Yé! Fashion [...] the beauty of the body and of African music. A kind of revenge. One had to be provocative. Provoke the system with a brazen lifestyle, with brazen behaviour, like the provocations of young Westerners in those years« (Schlinkert 2004: 35).

Fosso setzt westliche Körperbilder und Musikkulturen mit den eigenen Emotionen und Hoffnungen in Beziehung und bindet sie damit im autoporträtistischen Pakt an sich selbst. In Fossos fotografischen Arbeiten gehen Verletzungen und Traumatisierungen in kollektiver wie individueller Überkreuzung ein. So schildert Fosso ein Erlebnis von Ende der 1960er Jahre, als er bei seinen Großeltern in Nigeria lebte und als Teil der Ethnie Igbo in den Biafra-Krieg hineingeriet. Er sah Tote und verhungerte Menschen – zwischen einer und zwei Millionen Menschen wurden in diesem Krieg durch Gewalt und Hunger getötet. Während des Aufenthaltes in einem Unterschlupf hatte Fossos Großmutter ein Foto seiner verstorbenen Mutter dabei. Als seine Schwester dieses entdeckte, zerriss sie das Foto vor lauter Schmerz. Es war das einzige Foto gewesen, was es von der Mutter gab (Schlinkert 2004: 27-28). Im auto-poetischen Pakt sind diese Verletzungen und Traumatisierungen enthalten, die Fosso mit den Mitteln des Studiobildes zu tilgen und gleichzeitig wachzuhalten scheint. In der Methode des autobiografischen Paktes ist das Wilde als Projektionsfläche psychoanalytischer, erinnernder, eliminerter, kodifizierter Alterität enthalten.

In der Fotoserie *Mémoire d'un ami* (2000) wiederholt Fosso fotografisch eine Gewaltszene aus der Zeit des zentralafrikanischen Bürgerkriegs. Im Jahre 1997 bedrohten marodierende Soldaten in Bagui seinen Wohnungsnachbarn, einen engen Freund. Fosso erwachte von lauten Geräuschen, wollte hinauslaufen, merkte, dass er nackt war, zog sich an und hörte einen Schuss. Als er nach draußen kam, war der Freund bereits tot. Fosso rekonstruiert diese Situation: Zu sehen ist das Bett, das Aufstehen, das Rausschauen und die Schutzsuche. Auch hier sind Schrecken, Gewalt und Terror zunächst abwesend. Und dennoch indiziert die Nacktheit von Fosso den kolonialen Bezug – die Darstellung des Wilden als Nackten (Abb. 3). Zusätzlich bringt sie die persönliche wie allgemeine Ungeschütztheit zum Ausdruck. Darstellungen von afrikanischer Nacktheit implizieren auch historische Assoziationen von Initiation, Hexerei und Wahnsinn – oder koloniale Projekte, die den Körper von Afrikanern zum Schauplatz des Kampfes zwischen Wildheit und Zivilisation machten (Hözl 2008: 216). So kann die Tür hier auch als Projektionsfläche dieses Kampfes gelesen werden: Da ist kein Hineinkommen in gesellschaftliche Partizipation und kein Herauskommen aus Zuschreibungen und Gettoisierungen. Da ist Ohnmacht gegenüber der Gewalt. Und kollektive – nackte – Ungeschütztheit.

Innerhalb der Serie *Tati* findet sich die Arbeit *Le Chef – (qui a vendu l'Afrique aux colons)* von 1997. (Abb. 4) Fosso sitzt auf einem Holzstuhl in einer textilen All-Over-Kulisse aus Wax-Print-Stoffen. Seine nackten Füße stehen auf einem dünnen Kissen aus Bogalan-Stoff, wie er traditionell in Mali einen hohen Stellenwert für die kulturelle Identität besitzt. Rote modische westliche Schuhe stehen neben diesem Kissen. Der Schmuck ist aus vergoldetem Plastik und auf dem Kopf trägt er eine Toque-Mütze, wie sie Mobutu Sese Seko trug, der Diktator von Zaire von 1965-1997. Fossos Mütze ist aus Kunstpelz wie auch der Bezug des Stuhles und die Kleidung seines Körpers aus Leopardenkunstpelz gefertigt sind. In verschiedenen afrikanischen Traditionen wird das Leopardfell als Zeichen und Legitimation politischer Macht verstanden (Hözl 2008: 157). Statt eines Zepters hält Fosso Sonnenblumen in



Abb. 4: Samuel Fosso, *Le Chef – (qui a vendu l'Afrique aux colons)* aus der Serie *Tati*, 1997, Fotografie

der Hand und trägt eine Brille mit engen Sichtschlitzen. In die Wax-Print-Stoffe im Hintergrund sind Spiegelmotive eingearbeitet; als Spiegel fungiert auch der Ring an seinem Finger (Hözl 2008:65). Diese Selbstinszenierung kann als Persiflage auf die Repräsentationstechniken afrikanischer Herrscher gelesen werden – in dieser Arbeit nicht unwahrscheinlich in Anspielung auf Jean-Bedel Bokassa, der sich 1977 mit Zustimmung Frankreichs napoleonisch als Bokassa I. zum Kaiser von Zentralafrika krönen ließ. Er krönte sich selbst in einer Zeremonie, die mehr als 20 Millionen US-Dollar gekostet haben soll, zum Kaiser, nachdem Papst Paul VI. es auf Anfrage abgelehnt hatte, diese Krönung vorzunehmen; darüber hinaus hielt er sich für den 13. Apostel Jesu – eine autokratische Selbstinszenierung, die auch der lybische Machthaber Gaddafi beherrschte.

Die Fensterlosigkeit der Studiosituation, die Spiegelmotive an den Wänden und die schlitzzartige Brille verweisen auf Selbstbespiegelung und Selbstverfängerheit. Das auch hier wieder nicht sichtbare, aber alludierte politisch »reale« Wilde liegt u.a. in der Grausamkeit begründet, die Bokassa als Alleinherrscher an den Tag legte: Er unterdrückte oppositionelle Kräfte brutal, ließ zügellos foltern und ordnete Prügelstrafen an, an denen er mitunter selbst beteiligt gewesen sein soll. Fosso beschreibt diese Brutalität und Machtbesessenheit aus eigener Sicht im Interview mit Guido Schlinkert (Schlinkert 2004: 39-41).

Wax-Prints und kulturelle Mehrfachkodierung

Die Textilintensität der Inszenierung von *Le Chef* gilt auch dem Hinweis auf Stoff als begehrtes Zahlungsmittel im Handel mit den Europäern (Pinther 1998: 37); damit ist es ein Material von Potenz und Status. Neben der auratischen Wirkung, die zum Beispiel für Nigerianer von getragener Kleidung ausgeht, indizieren insbesondere die Wax-Prints einen engen Bezug zur kolonialen Geschichte Afrikas. Ausgehend von traditionellen indonesischen Batikdesigns kamen die Wax-Imitate Anfang der 1960er Jahre auf den afrikanischen Kontinent und wurden zum Symbol des afrikanischen Selbstwertgefühls (Martin 2004b: 237). Die Stoffdesigns enthalten zum Teil auch Gegenstände wie beispielsweise Taschenlampen, Zündkerzen oder Computer. Die Stoffe wurden zwar in den Niederlanden entworfen, treffen aber popkulturell auch das Lebensgefühl der Afrikaner (Martin 2004b: 237). Im Werk des nigerianischen Künstlers Yinka Shonibare, ein Yoruba, werden die Wax-Prints zum wichtigsten Stilmittel seiner Rauminstallationen (siehe auch den Beitrag von Änne Söll in diesem Buch). Shonibare, der am Gold-

smiths College in London Kunst studierte, setzt diese populären, beliebten und begehrten Wax-Prints in mehrfacher Kodierung ein. Er verweist auf das vermeintlich Authentische dieser afrikanischen Stoffe. Die *ankara*, wie die westafrikanischen Prints auch heißen, sind von Designern in Indonesien entworfen, in Manchester oder Holland gedruckt und werden nach Afrika exportiert. Shonibare entlarvt künstlerisch das Hybride, Gesampelte dieser Stoffe, die am allerwenigsten westafrikanisch sind. Allein das Begehren nach sprechenden, bunten Stoffen mag ein markant westafrikanisches sein, das jedoch von den Kolonialmächten – vermarktet, überfremdet und kulturell überformt – wieder nach Afrika eingespeist wurde (Mustafa 2004: 263). Diese Komponenten greift Shonibare in seinen Arbeiten auf, die allesamt auf westlich galante Szenen und koloniale Machtpositionen anspielen. Hudita Nura Mustafa fragt im Ausstellungskatalog *Afrika Remix*:

»Sind Shonibares verschwenderisch gekleidete kopflose braune Figuren als postkoloniale Racheakte zu verstehen, als Erinnerung an die Fragmentierung des schwarzen Körpers in der europäischen Darstellungspraxis oder Manifest der Qualen der Selbstdarstellung auf unmöglichem postkolonialen Terrain?« (Mustafa 2004: 264-265)

Shonibare selbst hebt – nach dem Aspekt von Authentizität und kultureller Identität in seinem Werk befragt – auf Rassismus ab:

»The reasons that I'm interested in these grey areas is also political. Racism and exploration are always based on the notion that it is clear who the enemy is [...]. Four hundred years ago one of the arguments for racism was that black people were not Christians, and if a person is not a Christian then you can treat him like an animal.« (Guldemon/Mackert 2004: 37)

Wenn nun bei Fosso in *Le Chef* Wax-Prints erscheinen, dann wird der kolonial-kritische Text der Wax-Prints um die Gewaltherrschaft afrikanischer Herrscher erweitert, die – ebenso wie die früheren Kolonialherren – Gewalt und Erniedrigung im Subtext ihrer Repräsentationstechniken mit sich führen.

Wissensformen des Wilden und *Civilisé*

Eine der neueren Arbeiten von Samuel Fosso, *Le rêve de mon grand-père* (2003), thematisiert die Akzeptanz traditioneller Wissensformen und Praktiken – auch ein kolonialer Machtdiskurs. Traditionelles rituelles Heilerwis-

sen galt in der kolonialen Rahmenerzählung als überwunden und gefährlich. Für Fosso aber stellt die Spontanheilung durch seinen Großvater *das* große und einschneidende Erlebnis in seinem Leben dar. Dies erzählt er in *Le rêve de mon grand-père* als »theatrale Darstellung« nach (Hölzl 2008: 219). Das versteckte »Wilde« dieses Ereignisses liegt zum einen im erwähnten Spott begründet, den Fosso selbst vor seiner Heilung durch den Großvater erfuhr – »[p]eople called me a fool, an oaf, because I was ill and paralysed in the hands and feet« (Schlinkert 2004: 25) – und zum anderen in dem Spott, den sein Großvater erfuhr z.B. durch Journalisten, denen Fosso in seinem späteren Leben die Geschichte der Heilung erzählte. »An English journalist classified my grandfather as a »witch doctor«« (Schlinkert 2004: 23). Fosso wurde als ein Kind mit Behinderung als nicht menschenwürdig, tierisch beschimpft wie gleichzeitig der Großvater als undurchschaubarer Hexer diffamiert wurde. Ferner liegt auch eine gewisse biografische »Wildheit« in der Verweigerung des Wunsches, den sein Großvater an Fosso richtete: selbst zum Heiler im Dorf seines Großvaters zu werden. Fosso verweigert sich diesem Wunsch und verlässt Nigeria, um in Bagui ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Mit dieser fotografischen Arbeit kreuzt er das traditionelle Heilerwissen seines Großvaters mit dem Ort seines Studios, in dem er seine Karriere als Fotograf begründete. Fosso beschreibt die Intention dieses Werkes anlässlich dieses künstlerischen Projektes in Nigeria im Jahre 2003:

»Through my photography I interpreted that which my grandfather wanted me to become: a healer and village leader. I did it to homage to my grandfather and to honour him. [...] In order to succeed I immerse myself in the necessary physical and mental state. It's a way of freeing me from myself.« (Schlinkert 2004: 25)

Vielleicht lässt sich das Wilde im Werk von Samuel Fosso mit dem Wolof-Wort der *Civilizé* beschreiben. Es bezeichnet im frankophonen Afrika Anzüge, Kleider, Nähmaschinen oder Stethoskope – und steht für alles, was mit »moderner« Zivilisation assoziiert werden kann. Es meint heute den sicher auftretenden Bürokraten im Maßanzug wie die traditionellen Bekleidungsformen im Sinne von Sicherheit und Erfolg (Mustafa 2004: 260).

»Es erinnert uns gleichwohl immer noch daran, dass koloniale Projekte – von moderner Hygiene bis zu ethnologischer Fotografie, Zwangsarbeit und militärischer Eroberung – den afrikanischen Körper zum Schauplatz eines Kampfes zwischen Wildheit und Zivilisation machten.« (Mustafa 2004: 260)

Die Nähe dieses *Civilizé* zu Gewalt, Rasse, Körper, Kleidung und Kolonialisierung ist abgewandert in die künstlerischen Positionen und wird dort dis-

kutiert (Mustafa 2004: 260). Samuel Fosso ist einer dieser Künstler, der in der vordergründig affirmativen Geste von *Civilizé* den kulturalistischen und politischen Abraum mittransportiert. Dabei sind die Grenzen von afrikanischer Identität und westlicher Erzählung von Kultur keineswegs klar und eindeutig zu definieren. Aspekte des Wilden als körperliche Verwundung seines Umfeldes und seelische Verwundung seines Selbst, die Fosso dem *Civilizé* gewissermaßen als Rückseite hinzuaddiert, bleiben unsichtbar, sind aber dennoch anwesend und eloquent. Das Wilde erscheint dabei multipel als Protestkultur, als Heilerwissen, als biografische Erinnerung oder traumatische Kriegserfahrung von Hunger und Flucht in unterschiedlichen autobiographischen Portraits.

Literaturverzeichnis

Adichie, Chimamanda Ngozi (2014): *Americanah*, Frankfurt a.M.: Fischer E-Books im S.Fischer Verlag GmbH.

Behrend, Heike (1998): »Bilder einer afrikanischen Moderne. Populäre Fotografie in Kenia«, in: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hrsg.), *Snap me one, Studiofotografen in Afrika*, München/London/New York: Prestel Verlag, S. 24–35.

Bonetti, Maria Francesca (2004): »Samuel Fosso, Fotografo di Studio a Bangui – Samuel Fosso, Studio Photographer in Bangui«, in: Bonetti, Maria Francesca/Schlinkert, Guido (Hrsg.), *Samuel Fosso*, Ausst.-Kat. Calcografia, Rom 2004, Mailand: 5 Continents Editions, S. 58–79.

Boudon, Charlotte (2004): »Künstlerbiografien, Eintrag Samuel Fosso«, in: Njami, Simon (Hrsg.), *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 305.

Enwezor, Okwui (2001): »Verschiebungen in Zeit und Raum. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor«, in: *Kunstforum International* 154, S. 461–463.

Guldemont, Jaap/Mackert, Gabriele (2004): »To Entertain and Provoke Western influences in the work of Yinka Shonibare«, in: *Yinka Shonibare, Double Dutch*, Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 2004, Rotterdam: NAI Publishers, S. 35-44.

Hölzl, Ingrid (2008): *Der Autoporträtistische Pakt, Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Martin, Jean-Hubert (2004a): »Die Rezeption zeitgenössischer afrikanischer Kunst und ihre Entwicklung«, in: Njami, Simon (Hrsg.), *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf 2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 33–43.

Martin, Jean-Hubert (2004b): »Wax-Remix«, in: Njami, Simon (Hrsg.), *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf 2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 237.

Mustafa, Hudita Nura (2004): »Mode und das Bild von Afrika«, in: Njami, Simon (Hrsg.), *Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf 2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 260–265.

Njami, Simon/Pivin, Jean-Loup (Hrsg.) (1998): *Anthropology of African and Indian Ocean Photography*, Paris: Revue Noire.

Pinther, Kerstin (1998): »Wenn die Ehe eine Erdnuß wäre ...« Über Textilien und Fotografie in Afrika«, in: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hrsg.), *Snap me one, Studiofotografen in Afrika*, München/London/New York: Prestel Verlag, S. 36–41.

Schlinkert, Guido (2004): »Transformer«, in: Bonetti, Maria Francesca/Schlinkert, Guido (Hrsg.), *Samuel Fosso*, Ausst.-Kat. Calcografia, Rom 2004, Mailand: 5 Continents Editions, S. 21–55.

Wendl, Tobias/Prussat, Margrit (1998): »Observers are Worried«. Fotokulissen in Ghana«, in: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hrsg.), *Snap me one, Studiofotografen in Afrika*, München/London/New York: Prestel Verlag, S. 29–35.

Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen mit Genehmigung der Griffin Editions, 390 Broadway 5th Fl NY NY 10013.