

IN: Hans Belting, Andrea Buddensieg,
Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft
der Moderne, München: C. H. Beck, 2018

1. Das *Erste Weltfestival der Negerkünste* als Auftakt

Man kann sich heute nur noch schwer vorstellen, von welcher Begeisterung und welchen Hoffnungen das *Erste Weltfestival der Negerkünste* (*Premier festival mondial des arts nègres*) getragen wurde, das Senghor am 31. März 1966 in Dakar eröffnete. Es ist für spätere Generationen zu einem Mythos geworden. Durch die Kunst wollte man den neuen Nationen Afrikas ein Selbstbewusstsein vermitteln, das sie in der Kolonialzeit verloren hatten. Die Planung für das größte Projekt, das Senghor als Staatspräsident je in Angriff nahm, begann 1964 mit einem ähnlich radikalen urbanistischen Programm, mit dem heute Olympische Spiele vorbereitet werden.¹ Der Termin für das Festival musste dreimal verschoben werden, denn es war eine Riesenaufgabe, das Stadtbild Dakars so zu modernisieren, dass man ein internationales Publikum empfangen konnte. Neue Straßen wurden angelegt, Hotels gebaut und Elendsquartiere niedergerissen. Dakar, die einstige westafrikanische Metropole, sollte im postkolonialen Westafrika neu erstehen.²

Schon auf dem *Kongress der schwarzen Schriftsteller und Künstler* in Rom hatte Senghor mit eindringlichen Worten die Zukunft der Kunst in Afrika beschworen. Mit ihr wollte er die Sprachgrenzen überwinden, welche die einstigen Kolonien Afrikas voneinander trennten, und in Senegal auch die sozialen Schranken zwischen Stadt und Land abbauen. Nur eine Kunst «von allen und für alle» (*par tous et pour tous*) würde die integrative Rolle zurückgewinnen, die sie in den traditionellen Gesellschaften besessen hatte.³ Aber von welcher Kunst sprach Senghor? Er übersah nicht die Tatsache, dass die Kunst, die er meinte, noch gar nicht existierte, und wollte deshalb ein Modell dafür schaffen. Die afrikani-

sche Dichtung in französischer Sprache hatte wie er selbst den Weg in die Welt gefunden. Aber ließ sich ein solches Modell auf die bildende Kunst übertragen? Es zeigte sich bald, dass man es am Ende mit dem Tanz leichter hatte als mit Galeriekunst.

Innenpolitisch stand Senghor damals unter starkem Druck. Die Opposition gegen seine Amtsführung wuchs derart, dass er nur mehr eine einzige, staatstragende Partei zulassen wollte. In der Wirtschaft vergrößerten sich die Probleme, seit sich die französischen Investoren aus Senegal zurückzogen. Außenpolitisch musste Senghor um die Führungsrolle seines Landes in Westafrika kämpfen, die es schließlich verlor. Dieser Konflikt zeigt sich exemplarisch am Fall Guinea, mit dessen Präsidenten Ahmed Sékou Touré, einem ehemaligen Gewerkschaftler, der Akademiker Senghor in erbitterte Kontroversen geriet. Unter diesen Umständen «sicherte Senghor seine Macht durch sein Lieblingsthema, Kultur und die Künste»,⁴ aber auch hier machte sich der Konflikt mit Guinea bemerkbar. So blieb die berühmteste Tanzgruppe Afrikas, Les Ballets Africains von Fodéba Keïta, dem Festival in Dakar fern.⁵

In verschiedenen Ansprachen schwor der Präsident sein Volk darauf ein, sich an dem Festival aktiv zu beteiligen und dabei den Willen zu nationaler Einheit zu beweisen.⁶ In einer Radioansprache vom 19. März 1966, zwei Wochen vor der Eröffnung des Festivals, sprach er von der Zukunft «einer Zivilisation, die alle Kontinente, alle Rassen und alle Völker der Erde umfasst». Der rasante Fortschritt der Verkehrs- und der Informationswege führe zu einer gemeinsamen Welt, in der die Schranken von einst fallen würden.⁷ Dafür musste aber erst einmal die Einheit Afrikas erreicht werden. Ebenso wichtig war die Einbindung der Diaspora, vor allem der Vertreter aus der Karibik, für welche, wie Senghor immer wieder hervorhob, Afrika eine kulturelle Heimat bildete. Deshalb war die internationale Beteiligung am Festival von solcher Bedeutung. Für eine Weile schien es, als würde Westafrika die Führungsrolle auf dem Kontinent wie gegenüber der Diaspora übernehmen. Doch wurde man bald von der Realität eingeholt.

Die Konzeption des Festivals lag in den Händen von Alioune Diop, dem Gründer des Verlags *Présence Africaine* und Präsidenten der Soci-



33 Duke Ellington und Senghor im Stadion von Dakar, 1966

été Africaine de Culture (SAC). Senghor sah in dem Festival «eine Gelegenheit, zu den Quellen der *Négritude* zurückzukehren»,⁸ wenn alle Kulturen Afrikas sich bei dieser Gelegenheit versammelten. Innerhalb der UNESCO wurde die Veranstaltung von der 1963 gegründeten Organisation de l'Unité Africaine gefördert. Das Patronat wurde von Senghor und de Gaulle gemeinsam übernommen. Die meisten afrikanischen Staaten sagten ihre Teilnahme zu, und unter den anwesenden Regierungschefs befand sich auch Kaiser Haile Selassie aus Äthiopien. Zu den wenigen, die absagten, gehörte das erst 1965 nach einem erbarmungslosen Krieg unabhängig gewordene Algerien, dessen Präsident Houari Boumedienne eine radikal antifranzösische Politik betrieb. Als man dort 1969 ein zweites Festival veranstaltete, das sich als Gegenmodell begriff, wurde über Senghors Idee der *Négritude* bereits Gericht gehalten.⁹ Auch wollten die Nordafrikaner sich nicht mit dem Konzept einer schwarzafrikanischen Identität südlich der Sahara identifizieren und nahmen umgekehrt daran



34 Dakar, Place de l'Obélisque während des Festivals von 1966

Anstoß, dass Senghor für sich die Zugehörigkeit zum mediterranen Bereich reklamierte.

Die Stimmung auf dem Festival in Dakar, das vom 1. bis zum 24. April dauerte, hat der Journalist Thomas Cassirer gut eingefangen.¹⁰ Eine reich bebilderte Festschrift mit dem Titel *FESMAN* oder *Goldenes Buch* (*Le Livre d'or*) bietet ein anschauliches Bild der Veranstaltungen. Unter den Musikern war Duke Ellington als Repräsentant des afroamerikanischen Jazz der prominenteste Teilnehmer. Er wurde damals zuerst im Théâtre Daniel Sorano und dann auf einem Galakonzert im Stadion L'Amitié von Dakar gefeiert.¹¹ Aber auch Musiker wie Marion Johnson und Miriam Makeba trugen zu den Veranstaltungen bei. Alvin Ailey trat mit seiner American Negro Dance Company auf, und Marion Williams sang mit ihrer Truppe Gospellieder und Negro Spirituals. Auch erlebte man hier noch einmal Josephine Baker.¹² Auf der Insel Goré, die jahrhundertlang ein Ort des Sklavenhandels gewesen war, bot das *Spectacle féerique*

als Ton- und Licht-Show in acht Tableaus einen Blick in die Abgründe der Geschichte.¹³

Die spontan auftretenden Tanzgruppen in den Straßen Dakars, die aus vielen afrikanischen Ländern gekommen waren, überwand den Landesgrenzen und symbolisierten die transnationale Idee, die vergessen ließ, dass die neuen Nationen koloniale Konstruktionen waren. An den Wochenenden dröhnte die Stadt im Klang des Tamtam bis zum frühen Morgen. Die spontanen Tänze standen im Gegensatz zum offiziellen Traditionalismus der organisierten Tänze. Die Presse beschrieb diese Veranstaltungen als «Animation der Stadt». Überall in Dakar wehte die neue Nationalflagge in den Farben Gelb, Rot und Grün (Abb. 34).¹⁴ Ima Ebong spricht daher von einem prekären Balanceakt zwischen «Maske und Flagge», zwischen Panafrikanismus und Nationalstolz.¹⁵ Auf dem Flughafen von Dakar war ein neues Terminal gebaut und mit einem großen Fresko von Iba N'Diaye ausgestattet worden, das den *Sonnenvogel* (*L'Oiseau de soleil*) darstellte. Hier wurden die Gäste durch eine Gruppe von Musikern mit dem einheimischen Balafong begrüßt, welches Senghor sich so oft zur Begleitung seiner Dichtung gewünscht hatte (Abb. 35).

In der Stadt war das neu gebaute Nationaltheater Zentrum der Veranstaltungen. Sein Direktor, Maurice Sonar Senghor (1926–2007), hatte schon bei der Vorbereitung des Festivals eine Rolle gespielt, die oft unterschätzt wird.¹⁶ Der Neffe des Präsidenten war im benachbarten Gambia aufgewachsen und hatte seine Ausbildung in Paris erhalten, wo er eine glanzvolle Karriere als Schauspieler, Choreograph und Regisseur begann. 1955 wurde er nach Senegal zurückgeholt und leitete dort das koloniale Théâtre du Palais, wo ihn der Hochkommissar Frankreichs förderte. Hier erntete in den 1950er Jahren das Nationalballett von Guinea, Les Ballets Africains von Fodéba Keita, Begeisterungstürme. Senghor ließ sich von diesen Auftritten dazu anregen, in Senegal ein Nationalballett zu schaffen. Es wurde 1961 unter Leitung von Maurice Sonar Senghor gegründet und bildete eine von drei Gruppen des nationalen Theaterensembles. 1963 wurde das alte Nationaltheater abgerissen und zwei Jahre später durch einen Neubau ersetzt.¹⁷ Als Théâtre Daniel Sorano



35 Balafong-Spieler begrüßen die zum Festival anreisenden Gäste am Flughafen von Dakar

trug dieser den Namen eines berühmten französischen Schauspielers mit senegalesischen Wurzeln, der 1962 mit 40 Jahren verstorben war.

Die darstellenden Künste (*arts vivants*) waren auf dem Festival durch Theaterensembles und Tanzgruppen aus Ländern wie Mali, Tschad, Elfenbeinküste, Niger, Sierra Leone, Sambia oder Burundi vertreten. Diese Truppen gastierten abends im Theater, bevor sie ihre Präsentation am nächsten Tag im Stadion wiederholten. So fanden internationale Gäste ebenso wie die Einheimischen Zugang zu den Aufführungen, welche Theater und Tanz in Afrika repräsentierten. Im offiziellen Theaterprogramm des Festivals wurde allerdings sichtbar, dass das Sprechtheater in Afrika keine Tradition hatte. Auch zeigten die Tanzgruppen, dass man hier nicht von Ballett im europäischen Sinne sprechen konnte. Der Tanz besaß in der Tradition Afrikas eine viel allgemeinere Bedeutung, die aber zum Problem wurde, wenn man sie auf einer modernen Bühne erneuern



36 Das Ensemble instrumental national du Mali auf der Bühne des Théâtre Daniel Sorano, 1966

wollte. Es ist nicht verwunderlich, dass die Tanzgruppen auf dem Festival zunächst als Repräsentanten der neuen Nationen auftraten. Dagegen rückten die antikolonialen Tendenzen, die dem Tanz bisher innegewohnt hatten, jetzt in den Hintergrund.¹⁸ Im Tanz herrschte ein verkämpfter Neotraditionalismus, der eine Autorität beanspruchte, die der rituelle Tanz zu diesem Zeitpunkt nicht mehr besaß. Man führte eine Vergangenheit auf, die man als Weg in die Zukunft betrachtete. Welche Unsicherheit über den Tanz in der Leitung des Festivals herrschte, zeigt sich daran, dass man noch wenige Tage vor dessen Eröffnung Telegramme an afroamerikanische Tanzexperten sandte, um sie nach Dakar einzuladen.¹⁹

Das Theaterprogramm im engeren Sinne war von anderen Problemen geprägt. Im kolonialen Theater hatte man oft einen französischen Spielplan betrieben, während es ein heimisches Theaterprogramm nur in Ansätzen gab. Die sogenannten *Pièces historiques*, die sich mit Stoffen aus

der afrikanischen Geschichte beschäftigten, waren erst in den 1930er Jahren von der William-Ponty-Schule in Dakar, wo die einheimische Elite studierte, entwickelt worden. In solchen Stücken waren Theater, Gesang und Tanz bunt gemischt. Auch der Autor des Stückes, das auf dem Festival die größte Resonanz fand, Amadou Cisse Dia, war an dieser Schule ausgebildet worden. Unter dem Titel *Die letzten Tage von Lat Dior* (*Les Derniers Jours de Lat Dior*) behandelte das Stück einen Stoff aus dem Senegambia des 19. Jahrhunderts. Dia, der jetzt als Innenminister in der Politik eine Rolle spielte, hatte es für diese Gelegenheit umgeschrieben.²⁰ Es hatte am 4. April, dem Nationalfeiertag Senegals und also dem Jahrestag der Unabhängigkeit, im Stadion Premiere.

Man hatte dafür ein ganzes afrikanisches Dorf aufgebaut und 250 Schauspieler ebenso wie 50 Tamtam-Spieler verpflichtet. Lat Dior, der Titelheld, war eine nationale Legende. Er hatte erfolgreich Widerstand gegen die Invasion der Franzosen geleistet und selbst bei den französischen Militärs Respekt gefunden. Sein Verdienst als Vorkämpfer der späteren Nation war die Einigung der zerstrittenen Stammesfürsten. Eine zweite Erzählebene des Stückes führt einen berühmten Sufi-Heiligen ein, dessen Bild man heute noch in den Straßen von Dakar überall wiederfindet. Es ist Scheich Amadu Bamba, den Lat Dior empfängt, um sich in dessen spirituelle Welt einführen zu lassen.²¹ Das entsprach zwar keiner historischen Logik, aber lieferte einen Anlass, die Stimme des Volkes zur Sprache zu bringen.

Allgemein boten auf dem Festival die Komödien Stoffe aus der traditionellen Gesellschaft, während die Tragödien politische Probleme behandelten. Der spätere Nobelpreisträger Wole Soyinka, damals noch Universitätsdozent in Lagos, polemisierte in seinem Stück *Kongi's Harvest* offen gegen den Trend zur Diktatur in Afrika.²² Er entwarf einen fiktionalen afrikanischen Staat, in dem man nur mit der Sprache Opposition betreiben konnte. In diesem Isma genannten Staat reißt ein Diktator namens Kongi die Macht an sich. Das satirische Stück handelt von dem Streit, wer den Löwenanteil der Einkünfte aus der Ernte einstreichen kann. Soyinka spielte auf zeitgenössische Vorkommnisse an, ohne sie beim Namen zu nennen. Dazu gehörte Kwame Nkrumahs Macht-

politik in Ghana. Der Autor wehrte sich jedoch später gegen diese Lesart und beharrte darauf, dass es um Machtstreben und politische Ideologie allgemein gehe, also nicht um eine bestimmte Figur. Vielleicht spielte auch dabei der Widerspruch gegen Senghor eine Rolle, denn Soyinka wollte sich nicht zu einer idealistischen Sicht auf Afrikas Vergangenheit bequemen.

Das Parodiestück auf dem Festival war Aimé Césaires *Tragödie des Königs Christophe* (*La Tragédie du roi Christophe*), die 1965 in Paris ihre Uraufführung erlebt hatte und jetzt auch in Dakar von dem französischen Ensemble unter der Leitung von Jean-Marie Serreau präsentiert wurde (Abb. 37). Der Titelheld wurde von dem berühmten senegalesischen Schauspieler Douta Seck gespielt. Aber die Aufführung selbst repräsentierte paradoxerweise den französischen Beitrag zum Festival.²³ Das Stück behandelt einen historischen Stoff aus dem frühen 19. Jahrhundert, als Haiti als erste schwarze Kolonie die Unabhängigkeit erlangt hatte.²⁴ Christophe, ein ehemaliger Sklave, agiert hier als ein schwarzer Faust, dessen Willkürherrschaft das Volk in eine neue Unfreiheit stürzt. In der Einführung des Autors heißt es, dass die Tragödie erst nach der Unabhängigkeit beginne (*L'indépendance conquise, ici commence la tragédie*). In einem Interview, das Césaire im April 1965 vor der Premiere des Stückes im Pariser Odéon gegeben hatte, sprach er von Christophe als einem Menschen des Übergangs, der sich von dem Volk isoliert, das er groß machen wollte. «Das ist das Problem der Politiker, ihre Tragik.»²⁵ Das Stück geht in Satire über, wenn ein französischer Tanzlehrer nach Haiti gesendet wird, um die damals schon altmodischen Tanzformen des *Ancien Empire* zu lehren. Tanzformen waren auch sonst oft Teil der Theateraufführungen. Doch hier sind sie ein satirischer Verweis auf den kulturellen Beitrag der Kolonialherren in Afrika.

Es mag seltsam gewesen sein, das Stück in Gegenwart von Senghor aufzuführen, der, wie das Attentat von 1967 beweist, einer ungewissen Zukunft für seine Politik entgegenschah. Als Schriftsteller musste er es aber begrüßen, dass die von Hause aus exklusive Dichtung durch das Theater an ein großes Publikum gelangte und hier ein Forum für politische Themen fand. Die «soziale Funktion» des afrikanischen Theaters,



37 Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Aufführung im Odéon in Paris mit der *Compagnie du Toucan*, Regie: Jean-Marie Serreau, Mai 1965. Die Inszenierung wurde 1966 auch im Théâtre Daniel Sorano in Dakar aufgeführt

von der im Titel eines damals viel diskutierten Buches die Rede ist,²⁶ füllte eine Lücke, die durch die Modernisierung des städtischen Lebens entstanden war. Aber das Theater war als eine koloniale Institution von einem elitären Begriff von Kultur geprägt, der von den Massenmedien in Afrika ins Abseits gedrängt wurde.

Die bildende Kunst, der wir uns nun zuwenden, hatte auf dem Festival eine umstrittene Präsenz. Sie schien gebunden zu sein an das koloniale Konzept der *Beaux-Arts*, das in Afrika keine Geschichte hatte. Umso mehr bemühte sich die Leitung des Festivals, eine einheimische Galeriekunst mit Tafelbild und Skulptur einzuführen und damit einen weiteren Zugang zu einer modernen Kultur zu schaffen. Dabei müssen wir unterscheiden zwischen Ausstellungen, welche die großen Traditionen der alten Künste Afrikas neu beleben wollten, und solchen von zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Zur ersten Gruppe zählte vor allem die kolossale Ausstellung *L'Art Nègre*, mit der das neue Musée Dynamique eröffnet wurde (S. 190). Daneben war Nigeria, als Heimat einer frühen Klassik in der afrikanischen Kunst, mit einer eigenen Ausstellung präsent, die am selben Tag wie das Musée Dynamique eröffnete.²⁷ In seiner Rede zu dieser Schau sprach Senghor von einem «schwarzafrikanischen Griechenland», in dem alle Facetten der afrikanischen Kunst wie in einem Mikrokosmos vertreten seien. Die Kunst der Ife-Kultur zeige, dass die Afrikaner bereits vor der Kolonialisierung eine lange Geschichte besaßen. Zu diesem Zeitpunkt rühmte sich Senghor noch seiner guten Beziehung zu Nigerias Politikern. Das sollte sich schon bald ändern. In Nigeria fand damals ein Militärputsch statt, der in den folgenden Jahren zu politischen Unruhen führte. So konnte Lagos den Plan zu einem eigenen Festival (FESTAC) erst 1977 realisieren. Inzwischen aber waren Senghors Beziehungen zu Nigeria derart gespannt, dass er dem Festival fernblieb.²⁸

Die wichtigste Ausstellung der zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora trug den Titel *Tendenzen und Konfrontationen (Tendances et Confrontations)*. Die Werke sollten die Kunst der jungen postkolonialen Moderne in Afrika repräsentieren.²⁹ Was waren aber die neuen Tendenzen in der afrikanischen Kunst? Auf wen bezog sich deren Konfron-

tation? Die Ausstellung war als «Moderne Kunst» deklariert. Modern waren zweifellos die Medien der Galeriekunst. Aber sollte hier ein alter kolonialer oder ein neuer afrikanischer Begriff von Moderne eingeführt werden? Es war weniger als ein Jahrzehnt nach der Unabhängigkeit noch zu früh, von Haupttendenzen in der bildenden Kunst Afrikas zu sprechen. So schienen sich zunächst die Länder als Leihgeber zu präsentieren.

Die Ausstellung umfasste mehr als 800 Werke von Künstlern aus Afrika und der Diaspora, Ländern wie Haiti, Brasilien, Kanada, Trinidad, Tobago, Großbritannien, Frankreich und den USA. Dafür öffnete der Palais de Justice, der oberste Gerichtshof des Landes, seine Tore. Auf einer Ausstellungsfläche von ca. 2500 Quadratmetern sah man dort neben Gemälden auch «Graphik aus Nigeria sowie Skulpturen aus Gabun, Kinshasa und der Elfenbeinküste». Kamerun hatte Messgewänder aus der Kunstschule von Engelbert M'Veng beige-steuert, und Kenia präsentierte mit Elimo Njau einen Maler, der gerade die Kathedrale von Fort-Hall ausgemalt hatte.³⁰ Unter den Diaspora-Künstlern vertrat der Südafrikaner Gerard Sekoto, der seit 1947 in Frankreich lebte, mit seinen expressionistischen Werken Frankreich. Der Star Picasso war in der Ausstellung ein Sonderfall. Man hatte ihn als Ziehvater der afrikanischen Kunst persönlich eingeladen. Er konnte zwar nicht kommen, stellte aber für die Schau das Gemälde *Bärtiger Männerkopf* (*Tête d'homme barbu*) aus dem Jahr 1965 für eine Verlosung zur Verfügung.³¹

Die Leitung der Ausstellung war dem senegalesischen Künstler Iba N'Diaye übertragen worden, der sich wiederum von einem Kritikerforum beraten ließ, in dem Schriftsteller und Kuratoren wie Alfred H. Barr Jr. vom Museum of Modern Art in New York saßen. Die 25 afrikanischen Länder, die in der Ausstellung vertreten waren, warben mit ihrer Auswahl von Werken für einen Zustand der Kunstszene, den es eigentlich noch gar nicht gab. Senegal war mit elf Künstlern präsent. Das Werk des Malers Ibou Diouf schien in seiner Hybridität einen Wechselbezug zwischen westlichem Ölbild und afrikanischer Skulptur zu suchen. Ein Bild mit dem Titel *Tête* (1965)³² ist inspiriert von den Formen und Mythen afrikanischer Masken und überträgt gleichsam deren geometrische



38 Pierre Lods, Colette Senghor, André Malraux, Léopold Sédar Senghor und Iba N'Diaye (v. l. n. r.) in der Ausstellung *Tendances et Confrontations* 1966 im Palais de Justice von Dakar

Formen auf ein Galeriebild. Ein solcher Transfer geriet jedoch schon bald in den Verdacht eines aussichtslosen «Neo-Primitivismus» von alter Form und modernem Medium. Es war auch die Frage, ob und von wem die neue Galeriekunst akzeptiert wurde.

Frank Bowling erhielt den Preis der Jury für Malerei. Der Londoner Migrant aus ~~Französisch-~~ Guyana war damals als ein Vertreter von Abstraktion und Farbfeld-Malerei bereits auf dem internationalen Markt präsent. Christian Lattier, ein junger Bildhauer von der Elfenbeinküste, war der Preisträger für Skulptur. Er beeindruckte mit monumentalen Arbeiten, welche moderne Skulptur mit den Alltagsmaterialien Stahl und Hanfseil zeigten. Die preisgekrönte Arbeit stellte einen Widder dar, der die Hörner zum Angriff senkt und seinen Reiter abzuwerfen scheint. Man mochte in dieser Gruppe eine «Konfrontation» Afrikas mit einer kolonialen Vereinnahmung sehen. Erst durch die Befreiung würde der

B11/13h



39 Skulptur von Christian Lattier in der Ausstellung *Tendances et Confrontations* von 1966

Weg zu einer künstlerischen Identität frei, die der politischen Freiheit entsprach.

In Dakar sah man damals eine improvisierte Auswahl von ganz heterogenen Werken, die auch kritische Stimmen hervorrief.³³ Wie Sidney Littlefield Kasfir schreibt, wollten die neuen Nationen in Afrika erst einmal ihre kulturelle Identität beweisen.³⁴ Viele der Werke aus Senegal bildeten den Grundstock für den staatlichen Kunstbesitz.³⁵ *Négritude* und Panafrikanismus waren die offiziellen Leitideen des Festivals, aber es war unklar, ob und wie sie sich in den ausgestellten Werken spiegelten. Der Zeitpunkt war wie gesagt zu früh, um einen neuen Stand der afrikanischen Kunst zu repräsentieren. Ein Jahrzehnt zuvor war die Förderung zeitgenössischer Künstler in Afrika noch in europäischen Händen gewesen. Ulli Beier hatte eine Kunstschule in Nigeria gegründet, der Engländer Frank McEweu ein ähnliches Projekt im heutigen Zimbabwe gestartet. Im Kongo hatte der Franzose Pierre Lods die Kunstszene Poto Poto ins Leben gerufen. Er war inzwischen mit einem staatlich gelenkten Kunstprogramm am Aufbau der «Schule von Dakar» beteiligt.

Während die *Négritude* die offizielle Idee des Festivals war, sprach Senghor am 4. Dezember 1966 bei der Eröffnung der Manufacture Nationale de Tapisserie (MNT) von nationaler Kunst (Kap. III. 5). Er wolle «eine neue Kunst für eine neue Nation schaffen. Um dieses Ziel zu erreichen, muss Senegal zunächst einmal eine Nation werden, die in ihren Gedanken und Gefühlen zusammenfindet.»³⁶ Vor der Unabhängigkeit habe man nicht die Mittel gehabt, eine solche Gemeinschaft auszudrücken.

Die bildende Kunst stand auf dem Festival nicht allein im Fokus. Es wird oft verschwiegen, dass neben dem Tanz auch der Film mindestens die gleiche Aufmerksamkeit fand. Die beiden Themen waren sogar verbunden in einem Dokumentarfilm, den der Jungfilmer Costa Diagne nach seinem Studium in Moskau für das Festival hatte drehen können. Er trug den Titel *Les Hommes de la danse*, der eine Zeile von Senghors berühmtem Gedicht «Gebet an die Masken» zitiert (Kap. II. 3), und wurde mit dem Preis der Jury als bester Film über die *Art nègre* ausgezeichnet. Die nostalgische Haltung von Senghors Ge-



40 *Alain Resnais/Chris Marker, Les Statues meurent aussi, 1953, Filmstill*

dicht, in dem der Dichter nach dem Leben der Masken sucht und diese schweigend begrüßt, stand in einem starken Kontrast zu einem weiteren, französischen Film, der mit einem Ehrenpreis der Jury bedacht wurde.

Es war der Essayfilm ... *und die Statuen sterben auch* (... *et les statues meurent aussi*), der von den beiden jungen Filmemachern Alain Resnais und Chris Marker zwischen 1950 und 1953 gedreht worden war. Seine antikolonialistische Haltung war so offensichtlich, dass er in Partien zensuriert und erst 1968 in voller Länge in Frankreich gezeigt wurde.³⁷ Seine Tendenz widersprach offen dem Idealismus von Senghors Konzept der *Art nègre*, weswegen man in dem Film erstaunt ein Auftragswerk von Alioune Diop, dem Gründer des Verlags *Présence Africaine* und Organisator des Festivals, findet. Der Kunstraub der Kolonialherren in Afrika wird in den eingblendeten Texten geradezu als Genozid charakterisiert.



41 *Alain Resnais/Chris Marker, Les Statues meurent aussi, 1953, Filmstill*

Der Film beginnt mit einer Grabrede für das Volk der Statuen: «Wenn die Menschen gestorben sind, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn die Statuen gestorben sind, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes nennen wir Kultur.»³⁸ Die Aussage wird noch gesteigert, wenn es heißt, dass die Dinge tot sind, «wenn sie dahin gehen, wohin wir die Neger schicken: ins Museum».³⁹ Die Masken, die der Film zeigt, werden allein mit filmischen Mitteln und also mit künstlichem Licht am Leben gehalten (Abb. 40). In einer Einstellung steht eine Frau vor einem Pariser Schaufenster, in dem afrikanische Masken und Figuren zum Verkauf angeboten werden (Abb. 41). Regentropfen laufen an dem Fenster herunter, das die Stücke von der Frau auf der Straße trennt. Alle Versuche, den kultischen Zusammenhang und also das Leben der Masken wiederherzustellen, laufen im Film ins Leere. Im Schlussteil wird der Umgang mit den Kolonisierten in drastischen Bildern angeprangert. Die Koinzi-



42 Ousmane Sembène, *La Noire de ...*, 1966, Filmstill

denz mit der Ausstellung *L'Art Nègre* und dem Auftritt des französischen Kultusministers André Malraux auf dem Festival ist bemerkenswert. So wird die Spannung deutlich, die bei diesem Ereignis bei den großen Themen geherrscht haben muss.

Auf dem Festival zeichnete die Jury auch den Regisseur des ersten Spielfilms aus, der von einem Afrikaner südlich der Sahara gedreht wurde. Es ist der Film *Die Schwarze aus ...* (*La Noire de ...*), wobei man «Dakar» ergänzen muss. Der Regisseur war der senegalesische Schriftsteller Ousmane Sembène, der in Moskau in den Gorki-Studios Filmregie studiert hatte und dessen Drehbuch auf einer eigenen Erzählung beruht. Er ist in diesen Jahren gewissermaßen der Gegenspieler Senghors (Kap. I. 4). In diesem Film ist die Maske ein Symbol der Unterdrückung durch die Franzosen, das zum Schluss wieder in afrikanische Hände gelangt (Abb. 42). Hier ist Gesellschaftskritik auch Kolonialkritik. Eine afrikanische Hausangestellte wird bei der Umsiedlung einer

französischen Familie nach Frankreich so ausgebeutet, dass sie Selbstmord begeht. Die Kluft zwischen den Franzosen und den Einheimischen erscheint unüberbrückbar. Ein solcher Film passte wenig in das Weltbild von Senghor, der die Franzosen in sein Programm einbinden wollte. Man versteht plötzlich, wie reserviert er dem Medium Film gegenüberstand, dessen Macht über das einheimische Publikum ihm als Gefahr erscheinen musste. Sembène erlaubte der Preis, eine Produktionsgesellschaft eigener Wahl zu engagieren und in der Folge mit senegalesischen Filmleuten eine eigene Gesellschaft zu gründen, die *Filmi Domireve*.⁴⁰

2. Die Debatte um postkoloniale Kunst als Politikum

Das Festival wurde im Parlament mit einem internationalen Kolloquium zur «Funktion und Bedeutung der Negerkunst im Leben des Volkes und für das Volk» (*Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*) eröffnet. Der Zusatz «im Leben des Volkes und für das Volk» weist beschwörend auf ein offenes Problem hin. Die große Frage war, wie und ob die Moderne in einem neuen Staat Afrikas angenommen werden würde. Gerade die sozialen Schranken standen, ebenso wie die Kolonialgeschichte, einer solchen Öffnung im Wege. Als Senghor das Wort ergriff, gab er seiner Rede nicht den Titel des Kolloquiums, sondern jenen des Festivals, dessen Sinn er «in der Verteidigung und Erklärung» (*défense et illustration*) der *Négritude* sah.¹ Die Idee der *Négritude* stand damals bekanntlich im Kreuzfeuer der Kritik. Aber was bedeutete «Erklärung»? Senghor setzte auf das Weltpublikum auf dem Festival, um die *Négritude* mit physischer Präsenz zu beweisen. Außerdem wollte er sie an der sogenannten *Art nègre* festmachen. Deshalb sagte er fast unwirsch, die Idee könne nicht ein Thema von Debatten bleiben, sondern müsse sich in der politischen und kulturellen Praxis bewähren.

Die Rede besitzt immer wieder dichterische Züge, doch kristallisieren sich auch einige Grundargumente heraus. Was die *Art nègre* betrifft, so beharrt Senghor darauf, dass man ihre Geschichte und Eigenart trotz aller Varianten nicht verkennen könne. Sie sei nicht immer ähnlich ausgefallen, aber bezeuge immer die gleiche Grundhaltung, die zu verschiedenen Stilisierungen geführt habe. «Ein Spiel der Kräfte, wie mein Freund Soulages gesagt hätte», zeichne sie aus, denn der Rhythmus gehöre zu einer harmonischen Komposition. Schon Picasso und seine Kol-



43 Senghor mit André Malraux während des Kolloquiums von 1966 vor dem Parlamentsgebäude von Dakar

legen hätten stark auf afrikanische Kunst reagiert, als sie dabei waren, die «Nachahmung der Natur nach zweieinhalbtausend Jahren aufzugeben». Hier wechselt der Redner unversehens zum griechischen Ausdruck *physiōs mimesis*. Das alles sind plakative Bemerkungen, aber sie dienen dazu, der Kunst Afrikas eine eigene Ästhetik zuzusichern. Senghor betont, dass die koloniale Erziehung immer zum «Geist der Nachahmung des alten Regimes» (*l'esprit d'imitation de l'ancien régime*) geführt habe. Jetzt aber habe Afrika die Chance, «seine eigene Würde und den Geist der Schöpfung» (*l'esprit de création*) wiederzufinden, den es in der Kolonialzeit verloren habe. «Heute ist es in Senegal die neue nationale Kunst, die

aus dem schwarzen Basalt des Kap Verde hervorsprießt. [...] Es sind unsere Dichter, unsere Erzähler und Schriftsteller, unsere Sänger und Tänzer, unsere Maler und Bildhauer, unsere Musiker», die sich «mit uns» auf einen neuen Weg begeben. Das war in der Hochstimmung darüber gesagt, dass das große Projekt des Festivals Wirklichkeit geworden war.

Bei diesem Ereignis vertrat André Malraux die Regierung der einstigen Kolonialmacht Frankreich. Als Pariser Kultusminister war er zum Festival als Ehrengast zurückgekehrt. Sechs Jahre zuvor hatte er in Vertretung de Gaulles die Unabhängigkeit Senegals proklamiert und der Einziehung der Trikolore in Dakar beigewohnt. In seiner Rede auf dem Kolloquium fand er für Senghor hymnische Worte, die auch seine Bewunderung bezeugen. «Wir stehen hier im Angesicht der Geschichte. Zum ersten Male nimmt ein Staatschef das Schicksal eines ganzen Kontinents in seine vergänglichen Hände.» (*Pour la première fois, un chef d'État prend entre ses mains périssables le destin d'un continent.*)² Malraux baut seine Rede zu einer großen Analyse der vergangenen und der gegenwärtigen Situation der Kunst aus. «Wir wissen nicht mehr, wer einst die Masken geschaffen hat. Aber Afrika ist der Erbe seiner Masken und kann von sich sagen, es habe eine Beziehung dazu wie niemand anders. Wenn ein Afrikaner sie betrachtet, um sie nach ihrer Botschaft aus der Vergangenheit zu fragen», wisse er, dass sie zu ihm sprechen und zu niemand anderem.³ Danach kommt Malraux auch auf die Rezeption der afrikanischen Kunst zu sprechen.⁴ Als sie am Beginn des 20. Jahrhunderts von der Pariser Avantgarde entdeckt worden sei, habe sie die Referenzen im westlichen Kunst-Kanon zerstört (*détruit le domaine de références de l'art*). In diesem Kanon habe sie bis dahin gefehlt. Durch diese neue Kunsterfahrung fand man auch Zugang zur Kunst «der frühen Epochen» (*des hautes époques*) der Menschheit, die dem graeco-lateinischen Altertum vorausgingen. Auf diese Weise habe Afrika Einzug in das gemeinsame Kunsterbe der Menschheit gehalten. Dabei hatte Malraux selbst erst spät einen Zugang zur afrikanischen Kunst gefunden (S. 205). Seine archäologischen «Erfahrungen» als junger Mann hatte er in Indochina gemacht.

Das Programm des Kolloquiums umfasste drei Sektionen: 1. «Die



44 Beim Kolloquium von 1966, am Mikrophon der senegalesische Erziehungsminister Ibra Mamadou Wane. Im Hintergrund ein Wandbehang von Ibra Tall (?)

afrikanische Tradition» (*tradition africaine*); 2. «Die Begegnung der Negerkunst mit dem Westen» (*rencontre de l'art nègre avec l'occident*); 3. «Die Probleme der modernen Negerkunst» (*problèmes de l'art nègre moderne*).⁵ Die Redner waren Ethnologen, Schriftsteller und Museumsleute.⁶ Engelbert M'Veng, Jesuit aus Kamerun und Hauptkurator der

Ausstellung *L'Art Nègre*, eröffnete die Reihe der Referate, die von politischen Rücksichten geprägt waren. Während die Beiträge zu Theater, Literatur, Film und Jazz vorsichtig den Schritt in die Gegenwart taten und sogar ein Referat zum Fernsehen enthielten, bot die Lage der modernen Kunst ein anderes Bild. Foto, Video oder Installationskunst, die in Afrika später wichtig werden sollten, waren 1966 noch nicht einmal in der westlichen Kunst ein großes Thema.

Auf der Seite der Ethnologen und Schriftsteller war ein prominenter Teilnehmer der Franzose Michel Leiris (1901–1990). Er hatte gemeinsam mit Paul Rivet, dem Lehrer Senghors, und Marcel Griaule an einer der berühmtesten kolonialen Afrika-Expeditionen des 20. Jahrhunderts teilgenommen, der ethnographischen und linguistischen Mission Dakar – Djibouti. Sie war am 31. Mai 1931 in Dakar gestartet und hatte fast zwei Jahre lang den Kontinent bis nach Ostafrika durchquert, bevor sie mit «reicher Beute» nach Paris zurückkehrte.⁷ Jetzt fand sich Leiris mit einer neuen Situation konfrontiert. Seit in Afrika die zeitgenössische Kunst zum Thema erklärt wurde, war es fast unvermeidlich, dass er diesem Aufbruch der Künstler skeptisch gegenüberstand. So warnte er auf dem Kolloquium davor, dass man «unter dem Vorwand, die afrikanische Authentizität wiederzufinden, gegen seinen Willen im totalen Verlust von Authentizität landen» werde (*sous prétexte de retrouver l'authenticité africaine, ils arrivent sans le vouloir à la totale inauthenticité*).⁸

Der Engländer Frank McEwen, der die National Gallery von Salisbury (heute Harare, Zimbabwe) begründet und dort eine eigene Kunstbewegung ins Leben gerufen hatte, hielt ein Grundsatzreferat über die aktuellen Probleme der Kunst. Er führte aus, dass die traditionelle Kunst Afrikas an ein Ende gekommen sei, weil sie keinen Sinngehalt (*raison*) mehr besitze. «Wir erleben in unseren Tagen ein künstlerisches Vakuum.» Die industrielle Flughafenkunst habe sich in diesem Vakuum breitgemacht. Man müsse aber auf alle Fälle vermeiden, eine Kunstakademie nach westlichem Vorbild einzuführen. Was man bisher von solchen Versuchen sehen könne, sei eine Katastrophe. Es gehe darum, den jungen Künstlern in Afrika erst einmal auf den eigenen Weg zu helfen. Sonst würden sie doch nur das Opfer einer akademischen Um-

erziehung. Auch im Westen habe sich die Situation der Kunst verändert. Im Zeitalter eines allgemeinen Eklektizismus werde die Forderung nach einem neuen «globalen Modell» (*modèle globale*) für die Kunst immer lauter.⁹

William Fagg, Kurator am British Museum in London, sprach über *tribal art*, schloss daran aber Überlegungen zur zeitgenössischen Kunst an. Zwar brauche jedes Land ein Museum zeitgenössischer Kunst, doch müsse ein solches Museum «eher dynamisch als statisch» sein.¹⁰ Eine zeitgenössische Kunst, die diesen Namen verdiene, brauche keine staatliche Lenkung. Das führe lediglich zu einer Oligarchie von anerkannten Künstlern und Kunstfunktionären. Dagegen müsse ein solches Museum durch neue Aktivitäten zunächst «die einheimische Mittelschicht erreichen». Auch Fagg fordert, dass die Kunstakademie westlichen Typus, die derzeit in manchen Ländern Afrikas anzutreffen sei, «unter allen Umständen vermieden werden muss». Man dürfe die jungen Afrikaner nicht noch einmal beim Westen in die Schule schicken. Senghor hatte demgegenüber allerdings andere Ambitionen. Die jungen afrikanischen Künstler sollten in Paris ihr Metier lernen, bevor sie in Afrika den Nachwuchs ausbilden konnten.

Ben Enwonwu, ein Bildhauer aus Nigeria und Kunstberater im Bildungsministerium des Landes, trug auf dem Kolloquium ein Grundsatzreferat zur Lage der neuen afrikanischen Kunst vor. Dabei ging er von der Tatsache aus, dass es in den afrikanischen Sprachen keinen Begriff für Kunst gebe. Das Wort *nka*, das in Nigeria üblich sei, bezeichne ein gestaltetes Objekt, das für die Sensibilität einer bestimmten Gesellschaft bestimmt gewesen sei. Man muss heute dazu sagen, dass «Kunst» auch in Europa jahrhundertlang ein Metier oder Handwerk bezeichnet hatte und erst in der Moderne zu seiner heutigen Bedeutung fand. Afrika, so der Redner, dürfe sich jetzt seine Kunst nicht aus dem Westen holen. Vielmehr seien die afrikanischen Künstler dazu berufen, die gegenwärtige Realität ihrer eigenen Lebenswelt darzustellen. Deshalb sollten sie «weder westliche Kunst noch unsere alte Kunst kopieren».¹¹ Das Plädoyer endet mit der Forderung nach «einer unabhängigen Kunst in unabhängigen afrikanischen Ländern».

Der Streit um Authentizität und Modernismus war ein typischer Konflikt dieser Jahre. Der senegalesische Philosoph Sheick Anta Diop warnte damals davor, dass ein Künstler, der nur Augen für die Vergangenheit habe, aus der er stammt, scheitern müsse.¹² «Die Kunst muss immer Kunst ihrer eigenen Zeit sein» (*l'art doit toujours être l'art de son époque*). Nur dann könne sie die eigene Gesellschaft wahrhaft repräsentieren. Senghor aber bestand auf der Synthese zwischen alt und neu, zwischen afrikanisch und international, welche den afrikanischen Künstlern helfen sollte, ihre wahren Quellen wiederzufinden.

Das Problem ist, dass man immer wieder den Begriff «Kunst» benutzte, um damit ganz Verschiedenes auszudrücken. In der *Art nègre*, einem kolonialen Begriff, wollte man sich die eigene Kunstüberlieferung neu aneignen. Moderne Kunst war ein Privileg der Kolonialmächte gewesen, von dem man sich ausgeschlossen fühlte und zu dem man jetzt Zugang verlangte. Hier waren die heimischen Künstler gefordert. Daher spielt «Synthese» in den Debatten immer wieder eine Rolle, eine Synthese von lokaler Tradition und internationaler Moderne, aber auch von Geist und Form. Das war die Vision dieser idealistischen Generation. Doch wurde sie bereits von der nächsten Generation in Afrika zurückgewiesen mit dem Argument, das Postulat von kultureller Identität (*Négritude*) habe doch nur einen neuen Vorwand zur Exklusion in der westlichen Kunstszene geliefert.

Zum Festival wurde eine alte Ausgabe der Zeitschrift *Présence africaine* neu aufgelegt, um den Stand der Diskussion zur *Art nègre* im Jahre 1951 in Erinnerung zu rufen.¹³ In einem neuen Beitrag von Jacques Maquet heißt es, damals sei die afrikanische Kunst noch ganz in kolonialen Händen gewesen. Man habe aber schon absehen können, dass sie keine Zukunft mehr habe. Inzwischen sei der Bruch vollzogen, und der afrikanische Künstler müsse sich in einem zeitgenössischen Stil ausdrücken, ohne die Kontinuität mit der Tradition anfrechterhalten zu können. Solche Stimmen ließ Senghor nicht unwidersprochen. Er setzte alles auf die Renaissance einer afrikanischen Kunst, die im Gegensatz zu ihrer kolonialen Aneignung gerade aus ihrer eigenen Tradition die Kraft zur Erneuerung schöpfen würde.



45 Cisse Dia, Alioune Diop und Senghor bei der Eröffnung des Premier festival mondial des arts nègres, Dakar 1966

Im Zentrum des Kolloquiums stand ein Appell an die anderen Staatsoberhäupter Afrikas, der von den Teilnehmern verabschiedet wurde und fünf Themen umfasste: «1. Experten in allen Bereichen der Negerkunst auszubilden, 2. nationale und regionale Museen zu gründen, 3. sich um den Schutz und die Konservierung der Kunstwerke zu kümmern, 4. die Auftragslage der Künstler zu fördern und 5. die Jugend und das Volk in Kunstfragen einzuführen.»¹⁴ Man erkennt darin die Handschrift Senghors wieder. Er selbst unternahm in Senegal alles, um dieses Fünf-Punkte-Programm in die Tat umzusetzen. Aber das Programm war, wie die Zukunft rasch erweisen sollte, auch im eigenen Land noch nicht konsensfähig. Der Film wurde stattdessen das Medium, in dem die städtische Gesellschaft des Landes ihre sozialen Probleme gespiegelt fand.

Das Kolloquium endete mit einer leidenschaftlichen Rede des karibischen Dichters Aimé Césaire.¹⁵ Er formulierte die Forderung, die Frage nach Funktion und Bedeutung der Kunst in Afrika anders zu stellen und nach der Bedeutung und Funktion der Kunst in der modernen Welt ganz allgemein zu fragen. Niemals habe die Welt so sehr die Kunst gebraucht. Diese sei ein Gegengewicht gegen die fortschreitende Verdinglichung der Welt. Der Mensch sei von seiner eigenen Macht besiegt und der Gefangene seiner Konzepte und Kategorien geworden. «Wie der Mensch Sauerstoff zum Leben braucht, so hat er Kunst und Poesie nötig.» «Kunst und Poesie stellen die Dialektik zwischen den Menschen und der Welt wieder her» (*rétablissent la dialectique de l'homme et du monde*). An diesem Punkt setzt sich Césaire kritisch mit der *Négritude* auseinander. Der Afrikaner werde «durch den Weißen nur mit Stereotypen wahrgenommen, in denen Vorurteile leben. Das ist Rassismus, und Rassismus ist Nichtkommunikation.»

Im zweiten Teil seiner Rede kommt Césaire näher auf die Kunst in Afrika zu sprechen. Er beginnt mit der Aussage, dass «Afrika [...] niemals so sehr seine eigene Kunst nötig hatte» (*autant besoin de son propre art*) wie heute, nachdem sie so lange nur von den Weißen definiert wurde. Er begründet diese Rolle der Kunst damit, dass Afrika gänzlich in den Schirm der westlichen Zivilisation eingetreten sei. «Wenn das der Fall ist, dann kann man verstehen, bis zu welchem Punkt Afrika bedroht ist, bedroht durch den Zugriff der industriellen Zivilisation. Die Folge ist der Selbstverlust [*dépersonnalisation*].» In Afrika, «und darin besteht das Drama, wird die Verdinglichung durchschlagen in den Beziehungen Afrikas zu sich selbst. Wenn das der Fall ist, riskiert Afrika, nur mehr durch die Augen der anderen auf sich zu schauen.»

Es sei ein Faktum, dass die traditionelle afrikanische Kunst als Katalysator der westlichen Avantgarde gewirkt habe. Es sei aber zweifelhaft, ob sie auch als Katalysator für die zeitgenössische Kunst Afrikas dienen könne. Césaire zitiert den französischen Soziologen Roger Bastide, der auf dem Kolloquium gesprochen hatte, mit der Frage, ob nicht eine Zeit kommen werde, wo es keine afrikanische Kunst mehr gebe (*du il n'y aura plus d'art africain*), sondern «nur noch eine Kunst wie überall sonst

in der Welt mit der einzigen, aber absolut nebensächlichen Ausnahme, dass sie von Afrikanern gemacht sein wird und nicht von Europäern oder Amerikanern». Inzwischen scheint diese Zeit gekommen zu sein, und dieses Ergebnis wird positiv bewertet. Aber Césaire war dabei noch unwohl. Deshalb seine emphatische Feststellung, man könne nur hoffen, dass sich in Afrika keine Kunst entwickeln werde, die nicht spezifisch für Afrika sei. «Wenn man von den Überlebenschancen der afrikanischen Kunst spricht, liegt der Irrtum darin, das Problem in der Kunst zu suchen. [...] Was hier zählt, das ist nicht die Kunst, sondern zuallererst der Künstler, also der Mensch» (*ce qui compte, ce n'est pas l'art, c'est d'abord l'artiste, donc l'homme*). Im Falle Afrikas handele es sich darum, die Natur zu übersetzen und das Werk zum Leben zu bringen. «Die afrikanische Kunst ist keine Produktionsweise, sondern zuallererst eine Seinsweise» (*une manière d'être*).

Césaire schließt mit der Warnung, dass der Afrikaner sich seine eigenen Wurzeln abschneiden könne und dann «der Reisende ohne Gepäck» (*le voyageur sans bagage*) sei, wenn er seine Kultur verleugne. Was also sei zu machen, um «der afrikanischen Kunst – und nicht bloß einer Kunst der Afrikaner» das Überleben in einer modernen Welt zu sichern? Es gehe ja nicht darum, weiter Masken herzustellen und sich dem «Fortschritt» zu versperren. In der Tat wurde die post-ethnische Frage für Künstler aus Afrika eine Generation später zu einer Streitfrage. «Wenn aber der Afrikaner seine Vitalität, [...] seinen Humor, sein Lachen, seinen Tanz bewahrt, [...] dann wird die afrikanische Kunst fortleben.» Deshalb sei es eine falsche Alternative, westlichen Modellen zu folgen oder Stammeskunst zu kopieren. Wenn die Staatslenker (also auch Senghor) die Künstler dazu aufriefen, «die afrikanische Kunst zu retten» (*à sauver l'art africain*), so müsse man ihnen antworten, sie sollten erst einmal eine gute afrikanische Politik machen und Afrika seine Würde (*dignité*) zurückgeben. Dann werde auch die «afrikanische Kunst gerettet» (*sauvé*) werden. Die totale Professionalisierung der Kunst ebenso wie die Dominanz des Marktes haben heute die Gewichte im Vergleich zu 1966 verschoben.

3. Das neue Kunstmuseum als Ort der Moderne

Zum Auftakt des Festivals wurde das Musée Dynamique eingeweiht, das Senghor in seiner Eröffnungsansprache als Kern und Motor des Festivals ansah. Es war mit Mitteln der UNESCO hoch über dem Atlantik auf der Felsküste des Kap Verde erbaut worden, die den westlichsten Punkt Afrikas bildet. Der Bau war wie das Théâtre Daniel Sorano von den Architekten Michel Chesneau und Jean Vérola konzipiert worden. Bei dem Projekt war der Schweizer Ethnologe und Afrikanist Jean Gabus (1908–1992) als Berater einbezogen. Er war Direktor des ethnographischen Museums in Neuchâtel und hatte dieses etwa zehn Jahre vorher um einen neuen Flügel erweitert, dessen Formen jetzt auch das Projekt in Dakar inspirierten. Auch der Name «Musée Dynamique» stammte von ihm. Aber er wurde in Dakar umgedacht, um einer neuen Aufgabe zu dienen.

Mit seinem flachen Dach und dem Peristyl erinnerte der Bau (Abb. 46) Thomas Cassirer damals an einen griechischen Tempel (*a beautiful modern re-creation of a Greek temple*).¹ Das entsprach durchaus Senghors Ideen, denn dieser wollte in seiner Ansprache Senegal als afrikanisches Griechenland verstanden wissen. Damit war gemeint, dass von Griechenland einst eine Entwicklung ausgegangen sei, die die Kultur von Europa veränderte. In seiner Rede zur Picasso-Ausstellung nennt Senghor das neue Museum einen «Tempel der Kunst» (*temple d'art*). Die Bauformen im Einzelnen waren aber auch ein Bekenntnis zur Moderne und zum Konzept des *White Cube*. Das fensterlose Innere umfasste zwei Ausstellungsflächen ebenso wie multifunktionale Räume, darunter ein Depot für den staatlichen Kunstbesitz.

Der Name «Dynamisches Museum» deutet auf die Funktion einer Kunsthalle hin, die wechselnden Ausstellungen diene. In diesem Konzept sollte das Museum den Dialog mit der Moderne beginnen, den Senghor auf dem Festival gefordert hatte.² Das Programm für die Nutzung des Hauses lässt sich an der Ausstellungsgeschichte des ersten Jahrzehnts ablesen, wie sie der spätere Direktor Ousmane Sow Huchard, Musikethnologe und Philosoph, beschrieben hat.³

Das Gebäude trug zwar den Namen Museum, stand aber in deutlichem Gegensatz zu den kolonialen Museen Afrikas, die meist ethnologische Sammlungen beherbergten, denn es schuf explizit einen modernen Kunstraum im Sinne des *White Cube*. Hier fand die Eröffnungsausstellung *L'Art Nègre* statt, eine Großausstellung afrikanischer Plastik, wie sie bislang noch nicht einmal im Westen organisiert worden war, geschweige denn in einem afrikanischen Land. Das Museum drehte die koloniale Aneignung der afrikanischen Plastik gleichsam um und zeigte diese als Leihgaben. Die Skulpturen werden in Senghors Eröffnungsrede als «Heimkehrer» begrüßt, die im Westen niemals verstanden worden seien. Andererseits hatten sie in westlichen Sammlungen als Botschafter Afrikas unter Künstlern Furore gemacht. In Zukunft sollten im Museum Wechelausstellungen nicht nur dem Dialog mit der modernen Kunst Europas dienen, sondern auch der einheimischen Kunstpraxis eine Plattform bieten.

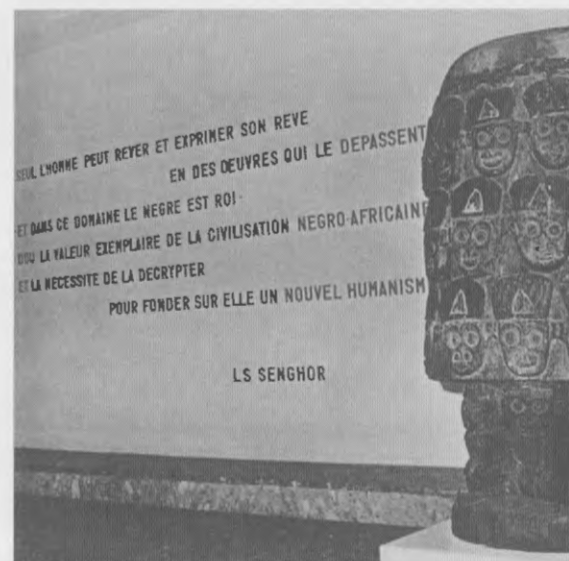
Die Ausstellung *L'Art Nègre* war eine Gesamtschau von über 500 Werken aus fast 50 Museen Afrikas, Europas und der USA. Sie setzte alle afrikanischen Regionen ins Bild und hatte das Ziel, die Kunst des Kontinents gegen die westlichen Klischees in ihrer Vielfalt und in ihrer Geschichte zu zeigen. Sie sollte das koloniale Modell überwinden und eine Form für den Umgang mit dem Erbe Afrikas finden. In der großen Inschrift, die Senghor für den Eingang des Museums verfasst hatte, sprach er in einer von Malraux inspirierten Sprache über die Pflicht Afrikas, sein eigenes Erbe aus der kolonialen Vereinnahmung zu lösen und neu am Leben zu erhalten. Die Aussage, dass die Träume des Menschen in seinen Kunstwerken überleben, findet sich immer wieder in Malraux' Schriften. Aber Senghor übertrug den Gedanken auf die Kulturen Afri-



46 Das Musée Dynamique in Dakar, Foto 1974

kas. «Nur der Mensch kann träumen und seinen Traum ausdrücken / in Werken, die ihn überleben / und in dieser Domäne ist der Afrikaner [nègre] König. / Darin liegt der exemplarische Wert der schwarzafrikanischen Zivilisation / und die Notwendigkeit, sie zu entziffern / um auf sie einen neuen Humanismus zu gründen.» (*Seul l'homme peut rêver et exprimer son rêve / en des oeuvres qui le dépassent / et dans ce domaine le nègre est roi. / D'où la valeur exemplaire de la civilisation négro-africaine / et la nécessité de la décrypter / pour fonder sur elle un nouvel humanisme.*)⁴

Die Ausstellung war eine Koproduktion mit Frankreich, die anschließend ab dem 1. Juni 1966 auch im Grand Palais in Paris gezeigt wurde. Sie stand unter dem Patronat von de Gaulle und Senghor. Auf französischer Seite wirkte der Ethnologe Georges-Henri Rivière, auf afrikanischer Seite Alexandre Adande, Justizminister von Dahomey, an der Ausstellung mit. Eine Schlüsselrolle spielte Jean Gabus, der auch Ratgeber



47 Inschrift von Senghor zur Ausstellung L'Art Nègre im Musée Dynamique, Dakar 1966

der UNESCO war. Er war für das Ausstellungsdesign und die Verhandlungen mit den vielen Leihgebern verantwortlich.⁵ Die Schau hat auch Malraux überrascht, weil sie einerseits die Exponate als Kunstwerke zeigte, die in modernen Vitrinen und an weißen Galeriewänden mit exquisiter Ausleuchtung präsentiert wurden. Andererseits wurden die einzelnen Sektionen der Ausstellung mit erklärenden Inschriften und einer großen Karte Afrikas an den Wänden erklärt. Dadurch wurde aus der im ethnologischen Museum so lange anonym gebliebenen Tradition Afrikas ein lebendiges Miteinander von Kunstwerk und Geschichte.

Der Hauptkurator war aber der Jesuitenpater Engelbert M'Veng (1930–1995) aus Kamerun, der auch den Text des Katalogs verfasste.⁶ Er lehrte damals an der Universität von Yaoundé Geschichte und Theologie. Als Afrikaner hatte er leichter Zugang zu den Werken, die nicht in Museen, sondern noch in afrikanischem Stammesbesitz waren. Für ihn war die Kunst die «einzige Schrift», die Schwarzafrika hinterlassen hatte. Wenn er schreibt, dass sie «eine liturgische Funktion» besaß, überträgt er



48 Blick in die Ausstellung L'Art Nègre, Musée Dynamique, Dakar 1966

einen Begriff aus dem Christentum auf die Rituale der Naturreligionen. Für den Missionar konnte nur die Kunst dem importierten Christentum ein einheimisches Gesicht geben. Es sind keine Gespräche zwischen M'Veng und Senghor überliefert, aber es ist deutlich, dass beide der Kunst die gleiche Bedeutung zuerkennen.

Ein ehemaliges Kolonialinstitut in Dakar, das Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN),⁷ steuerte einen großen Teil der Exponate bei. Groß war auch die Zahl der Leihgaben aus dem von Malraux gegründeten Musée des Arts africains et océaniens in Paris, dem ehemaligen Kolonialmuseum. Bemerkenswert ist schließlich der Beitrag des Museum of Primitive Art in New York, dessen Direktor Robert J. Goldwater, Autor des Buches über *Primitivism in Modern Painting* von 1938, bei der Eröffnung zugegen war. Auch Jean Gabus stellte eine größere Anzahl von Leihgaben aus dem ethnographischen Museum in Neuchâtel zur Verfügung. Die Stücke aus den Museen Nigerias standen für den höfischen «Klassizismus» in den Kulturen von Benin und Ifé. Die meisten

Exponate kamen aus Westafrika und dem Kongo. Südafrika fehlte aus politischen Gründen.

In der Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung wendet sich der Präsident vor allem an das internationale Publikum. Er feiert «die Meisterwerke der Negerkunst», die auf ihren alten Kontinent zurückgekehrt waren, als «den feierlichen Besuch unserer Ahnen und unserer Götter» (*la visite solennelle de nos Ancêtres et de nos Dieux*).⁸ Sie seien von den Kolonialmächten geraubt worden, hätten diesen aber nicht ihre Botschaft mitgeteilt. Um sie zu verstehen, müssten sie erst wieder in «das lebendige Museum der Seele» (*Musée vivant de l'âme*) zurückkehren, denn man habe den Afrikauern zwar ihre Kunst, aber nicht ihre Seele geraubt. In der Rede entwirft Senghor ein Bild von dem Anteil Afrikas an der griechischen Kultur, auf die sich Europa zu Unrecht als Alleinerbe berufe. «Die Wahrheit ist, dass der afrikanische Kontinent der Entwicklung der griechischen Kultur einen wichtigen Impuls gegeben hat.» Die *Négritude* sei schon immer Teil der Kultur des Mittelmeerraums gewesen. Aus noch älterer Zeit stammten die prähistorischen «Negermasken auf den Felswänden im Zentrum der Sahara» (S. 193). Gegen die Explosion der Algorithmen im Westen müsse von Afrika «die Befreiung der Imagination» ausgehen. In dieser Rede Senghors treten «Negerkunst» (*l'art nègre*) und *Négritude* fast als Metonymie auf.⁹ Für Senghor sollte die Ausstellung dem Panafrikanismus ein Gesicht geben, aber auch den «Anteil [Afrikas] an der Kunst der Welt» (*l'Art universel*) demonstrieren.¹⁰

Auf dem Cover des Ausstellungskatalogs erscheint ein goldener Schmuckanhänger der Baule an der Elfenbeinküste, der eine Maske in eine zeitlose Idee verwandelt (Abb. 49). Daneben ragt im Profil eine große, dunkle Maske aus Holz auf, die einen ganz anderen Stil vertritt. Zeitlos aber hieß nicht geschichtslos. In dem Text von Engelbert M'Veng wird der Plan der Ausstellung vorgestellt. Da gab es zunächst ein *Prélude* mit einer Auswahl von Meisterwerken aller Stilformen Schwarzafrikas. «Die afrikanische Kunst drückt den ganzen Menschen aus und gibt dem Gesicht des Menschen eine heilige Würde. Sie tut das in einer Sprache, die zurückhaltend und bescheiden ist.»¹¹ «Die Zeit der Geschichte hat



49 Ausstellungskatalog L'Art Nègre, Dakar 1966, Cover

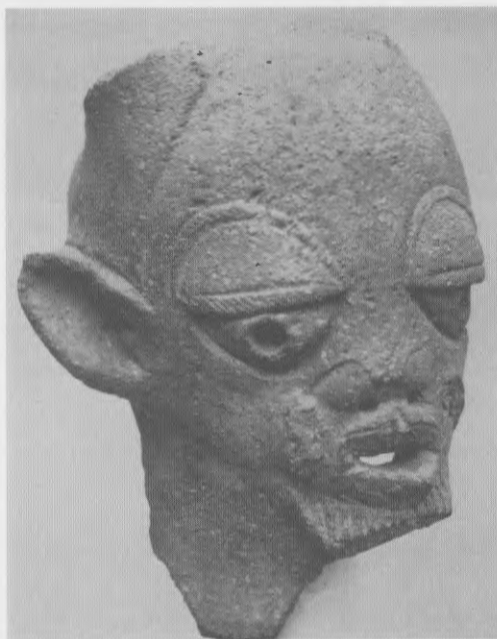
kein anderes Gesicht als das des Menschen.» Die erste Sektion stellte die «historische Dimension» dieser Kunst heraus, um die Leugnung von Geschichte in der westlichen Literatur zu widerlegen.

Die Kunst, so lesen wir im Katalog, ist das wichtigste Zeugnis für die Geschichte Schwarzafrikas und reicht in prähistorische Zeiten zurück. Der Verfasser beruft sich auf den Paläoanthropologen Louis Leakey und den Archäologen William Fagg, wenn er schreibt, dass Afrika nicht nur die Wiege der Menschheit, sondern «auch die Wiege der Kunst und der Kultur» sei (*est aussi le berceau de l'art et de la culture*).¹² In dieser Sektion der Ausstellung war das älteste Zeugnis der Abdruck (*calque*) von zwei Felsmalereien in Tassili in der Sahara. Diese waren erst gut zehn Jahre zuvor, 1952, von der Expedition Henri Lhote veröffentlicht worden. Damals war die Sahara noch eine blühende Savanne, in der viel

Großwild lebte. Die paläolithischen Felsmalereien von Tassili stellen Menschen in Lebensgröße dar. Diese tragen Masken, unter denen Schakal-, Antilopen- und Vogelmasken vorherrschen. In der Ausstellung sah man neben einer Frauenfigur die Darstellung eines Tänzers mit Büffelmaske, die er als Vollfigur vor den ganzen Körper hält (Abb. 51).¹³ Für Senghor waren solche Zeugnisse von großer Bedeutung, weil sie den Maskentanz in Afrika seit den frühesten Zeiten belegten. Die Urgeschichte Schwarzafrikas setzte sich in der prähistorischen Nok-Kultur im heutigen Nigeria fort. Sie war in der Ausstellung durch Köpfe vertreten, die in Ton modelliert sind und in eine Zeit zurückreichen, die unserer Antike entspricht (Abb. 50).

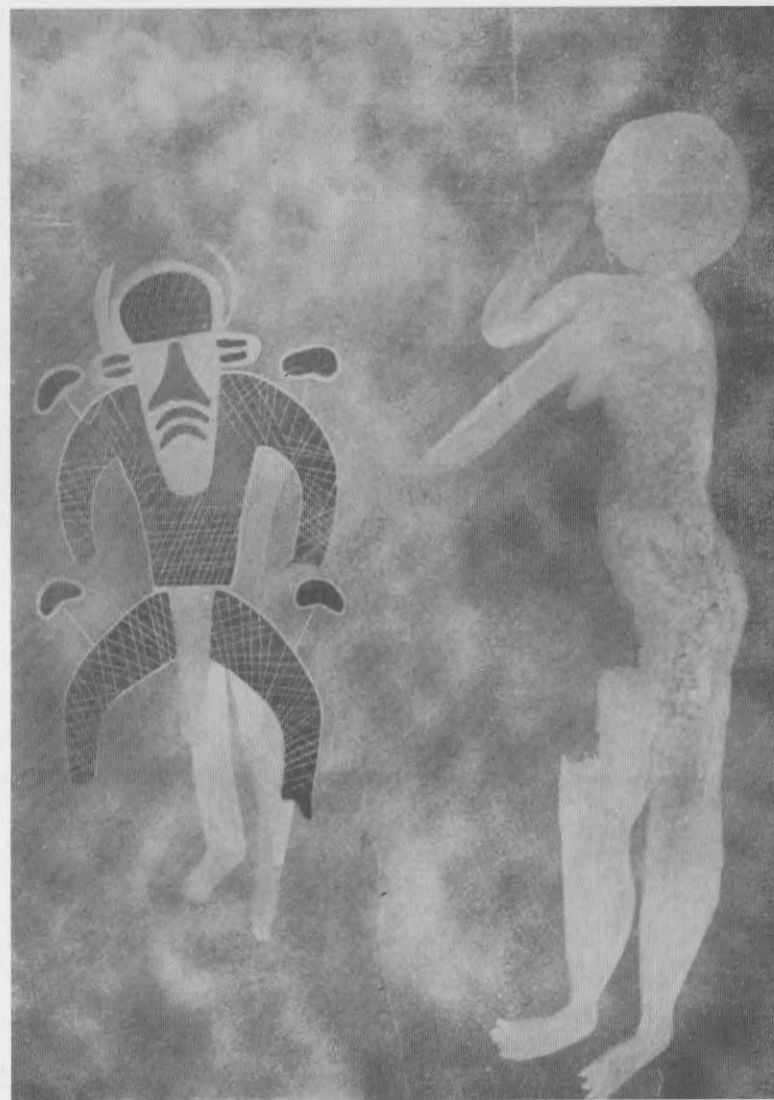
Die Sektion zur «geographischen Dimension» der schwarzafrikanischen Kunst stand «im Zentrum der Ausstellung», wie es im Katalog heißt. Sie bezog sich auf eine große Afrika-Karte an der Wand und hatte als Ziel, das Klischee von einer einzigen Kunst Afrikas durch die Vielfalt und den Reichtum der Kulturen Schwarzafrikas südlich der Sahara zu widerlegen. Die Exponate reichten von Vogelmasken der Dogon bis zu Bronzen aus der höfischen Benin-Kultur und schlossen auch farbige Throne des königlichen Paares in Kamerun ein. Aus Äthiopien, das am frühesten vom Christentum erreicht worden war, wurden kostbare Triptychen, Kreuze und illuminierte Handschriften gezeigt. Da der westliche Kunstbegriff mit seiner ausschließlich ästhetischen Ausrichtung auf Afrika nicht anwendbar war, widmete sich die dritte Sektion der Schau dem Ausdruck des sozialen Lebens (*Les aspects de la vie*), das in den einzelnen Ethnien ganz verschieden aussah. Die «Botschaft» der vierten Sektion (*Le message de l'Art nègre*) bestand darin, mit den Masken der Ahnen das Wesen des Menschen im Blick auf «das Mysterium des Lebens, die Offenbarung des Todes und den Triumph des Lebens über den Tod» zu enthüllen.

Die letzte Sektion feierte als «Dialog mit der Welt» (*Dialogue avec le monde*) die Entdeckung der schwarzafrikanischen Kunst durch die Pariser Avantgarde, die für Senghor ein Schlüsselereignis in der Begegnung der Kulturen darstellte. Ohne dass die Künstler viel von den Masken wussten, hatten sie plötzlich deren Botschaft als Träger großer Kunst



50 Kopf «mit langen
Obren» der Nok-Kultur
(500 v. Chr.–200 n. Chr.),
Ton, Lagos, Nigerian
National Museum

verstanden. Durch diese Sektion wurde gleichsam der sogenannte Primitivismus auf den Kopf gestellt. Es ging um mehr als eine Anregung und Affinität. Vielmehr war in dieser Begegnung die afrikanische Kultur der gebende Partner, durch den eine Neubewertung von Kunst schlechthin über alle kulturellen Grenzen hinweg eingeleitet wurde. In der Ausstellung vertrat eine Studie von Picasso aus dem Jahre 1907 das Meisterwerk der *Demoiselles d'Avignon*, welches das Hauptzeugnis für die legendäre «Offenbarung» der Masken war.¹⁴ Die Ausstellung endete mit der berühmtesten *tribal icon* in den Augen der Pariser Künstler. Es war jene Fang-Maske, die Maurice de Vlaminck 1905 an André Derain verkauft hatte, der sie in seinem Atelier wiederum Pablo Picasso und Henri Matisse gezeigt hatte (Abb. 52). Aber die Maske war nur in einem Abguss aus Bronze ausgehoben worden, den der Kunsthändler Ambroise Vollard damals in Auftrag gegeben hatte (Abb. 53). Während die Maske selbst

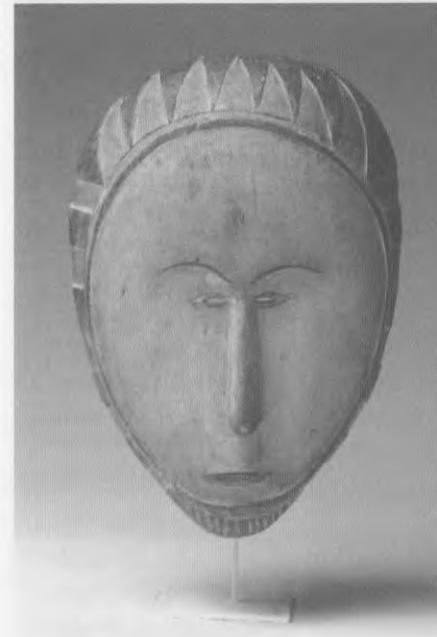


51 Prähistorische Felsmalerei aus Tassili n'Ajjer (Algerien), um 5000 v. Chr.,
Dokumentation, Paris, Musée de l'Homme

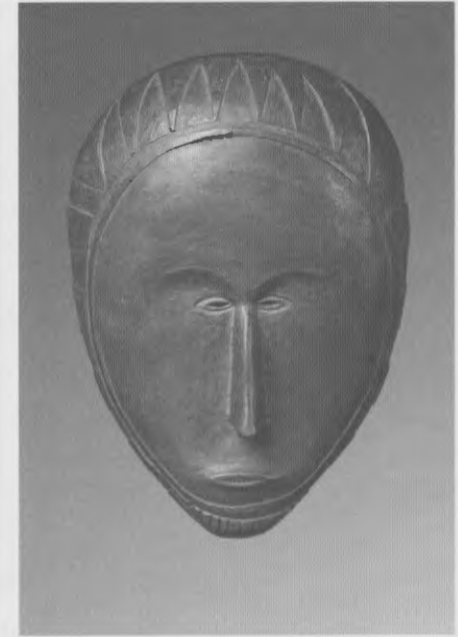
sich heute im Centre Pompidou befindet, gehört der Abguss dem Pariser Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, wo André Malraux die Ausleihe verfügen konnte.¹⁵

Die Ausstellungsgeschichte im Musée Dynamique war nicht von langer Dauer und ist rasch skizziert. Die Eröffnungsausstellung ging wie erwähnt bereits im Sommer 1966 an das Grand Palais in Paris. 1968 fand eine Ausstellung afrobrasilianischer Kunst statt, welche vermutlich die Diasporakunst in den Blick rückte. 1969 folgte eine Schau zu den prähistorischen Felsbildern von Tassili in der Sahara, welche die Urgeschichte der Kunst Afrikas und also die gemeinsame Herkunft aller afrikanischen Kulturen repräsentierte. Im nächsten Jahr schlug das Pendel nach der anderen Seite aus und rückte Leonardo da Vinci, den Inbegriff der westlichen Kunst, mit seinen Zeichnungen in den Fokus. Es schloss sich im selben Jahr 1970 eine Ausstellung mit Werken von Kandinsky und Miró an, welche in die Moderne einführte, die in den 1970er Jahren im Vordergrund stand. Das begann 1971 mit der Ausstellung von Marc Chagall und endete 1976 mit der Schau von Alfred Manessier (Kap. II. 6). 1973 fand die erste *Saison de Dakar* statt, die Senghor als Salon der senegalesischen Künstler nach dem bekannten französischen Modell konzipiert hatte. Aus der zweiten *Saison* ging die Wanderausstellung der *Senegalesischen Kunst von heute* hervor, die durch die ganze Welt tourte, nachdem sie im Pariser Grand Palais ihre erste Auslandsstation hatte. Bis zur ersten Schließung des Museums wurden vier Salons der heimischen Künstler gezeigt, die auch zu Ankäufen durch den Staat führten.

Das Musée Dynamique musste 1977 vermutlich als Spätfolge der Ölkrise von 1973 die Tore schließen. Im selben Jahr installierte der Präsident hier die Tanzschule Mudra Afrique unter Leitung von Maurice Béjart. Dafür hatte er Mittel von der UNESCO und der Gulbenkian-Stiftung erhalten (S. 230). So trat in dem Museum, das von so großen Hoffnungen begleitet gewesen war, nach nur zehn Jahren der afrikanische Tanz an die Stelle der bildenden Kunst. Als ein gewisser Ersatz wurde 1983 die Galerie Nationale d'Art gegründet, ein bescheidenes Projekt im Zentrum von Dakar. Doch auch die Tanzschule musste 1982 schließen, nachdem die UNESCO ihren Beitrag aussetzte und der neue



52 Maske der Fang (Gabun), farbig gefasstes Holz, 42 cm, Paris, Centre Pompidou, Inv. AM 1982-248



53 Maske der Fang (Gabun), Bronzeabguss aus der Sammlung Ambroise Vollard, 39,5 cm, Paris, ehemals Musée des Arts africains et océaniens, heute Musée du quai Branly, Inv.-Nr. 75.14393

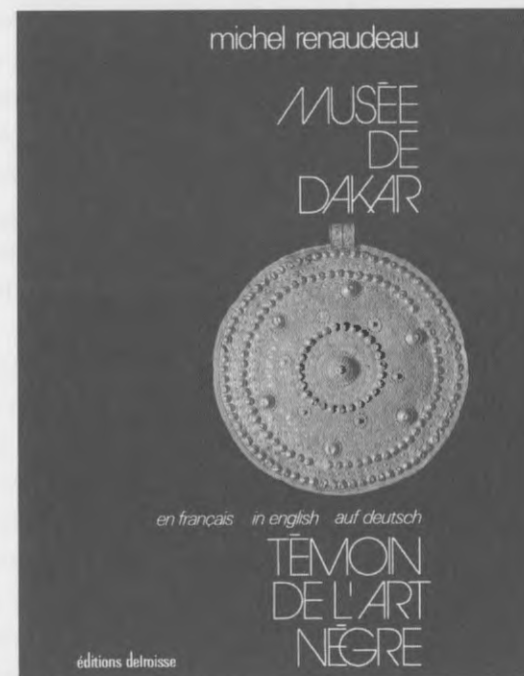
Präsident sich den Forderungen der Weltbank nach Einschränkung des Kulturetats beugen musste. Die junge Künstlerbewegung des Laboratoire Agit-Art hatte wohl ihre Hände im Spiel, als das Musée Dynamique 1984 noch einmal eröffnet wurde. Aber nach der Einzelausstellung von El Hadji Sy (1987) wurde es 1988 endgültig geschlossen, und das Gebäude nahm den obersten Gerichtshof des Landes auf. Die erste afrikanische Biennale, die 1992 in Dakar stattfand und auf ihre Weise ein Projekt Senghors aufgriff, musste auf verschiedene Lokalitäten in der Stadt ausweichen.¹⁶

Was das Musée Dynamique angeht, so fällt eine Lücke in den Texten

auf, die sich mit seiner Geschichte beschäftigen. Da das neu gebaute Museum schließlich ganz der Moderne eingeräumt wurde, entsteht die Frage, wie Senghor den anderen Pol seines Kultur- und Kunstverständnisses, die Tradition Schwarzafrikas, in Dakar besetzen wollte. Vorhanden war nur das ehemals koloniale Museum des Institut Fondamental d'Afrique Noire, das 1936 unter dem Namen Institut Français d'Afrique Noire unter der Leitung von Théodore Monod gegründet worden war. Die Sammlungen des Museums waren 1959 so gewachsen, dass man das Institut auf den Campus der Universität verlegte und das alte Gebäude ganz den Sammlungen überließ. Zum Festival von 1966 wurden diese noch einmal stark erweitert.

1974 erschien ein prachtvoll bebildeter Katalog der Sammlungen mit dem Titel *Musée de Dakar* (Abb. 54). Im Vorwort dieses Bandes kündigt Senghor ein Projekt an, das bisher in der Forschung meist übersehen wird. Um die «jungen Künstler» an die schwarzafrikanische Tradition heranzuführen, wolle er ein «modernes Museum für schwarzafrikanische Kunst [*Musée d'Art négro-africain*] gründen, wo die etwa 26 000 Werke [des IFAN], von denen 90% noch in Kisten aufbewahrt sind, gezeigt werden können». ¹⁷ Das Projekt müsse man in Senegal im Kontext der Kulturpolitik sehen, für welche «die Werte der schwarzafrikanischen Zivilisation eine so große Rolle spielen». Auf einer Fläche von «ungefähr 20 Hektar» solle das Museum sich harmonisch in die Modernisierung des Reubeuss-Viertels einfügen. Hier also wird das Projekt eines zweiten Museums sichtbar, das mit der Moderne im Musée Dynamique im Dialog stehen sollte. Dieses zweite Museum war von Senghor «konzipiert als das wichtigste kulturelle Zentrum dieser Art in Westafrika» (*conçu pour être le centre culturel le plus important de ce genre en Afrique de l'Ouest*). ¹⁸ Es sollte ein Pfeiler seiner Kunstpolitik werden und die koloniale Geschichte des Museums im IFAN ablösen. Wie Jean-Gérard Bosio berichtet, waren Picasso und Chagall in diese Pläne eingeweiht und hatten ihnen ihre Unterstützung zugesagt. ¹⁹

Das neue Museum kam offenbar aus den gleichen Gründen, die zur Schließung des Musée Dynamique führten, nicht zustande. Aber wir wissen, dass «die Entscheidung der Republik Senegal, ein Museum der



54 Michel Renaudeau, *Musée de Dakar. Témoin de l'art nègre*, Boulogne 1974, Cover

schwarzafrikanischen Künste zu hauen», ²⁰ spätestens im Mai 1973 gefallen war. Auf dem Picasso-Kolloquium in diesem Jahr begrüßte der Künstler Papa Ibra Tall die Entscheidung, aber fügte hinzu, dass man darüber nicht vergessen solle, ein Museum der Volkskunst (*art populaire*) zu errichten, um auch die schöpferischen Kräfte des breiten Volkes aufzunehmen.

Das zweite Projekt in Senghorns Museumsplänen hat eine Nachgeschichte, denn es wird derzeit wieder zum Leben erweckt. Nach der Jahrtausendwende setzte sich in Senegal die Idee durch, ein Musée des Civilisations Noires (Museum der schwarzafrikanischen Zivilisationen) zu gründen. Seit 2009 wurde mit Mitteln der chinesischen Regierung ein großer Neubau in der Nähe des Bahnhofs errichtet, der 2017 seine Pforten öffnete. Dafür wurde ein internationaler Verein der Freunde des

Museums ins Leben gerufen, der von der Musikwissenschaftlerin Jann Corinne Pasler geleitet wird. Als Generaldirektor wurde der Archäologe Hamady Bocoum berufen, der auch das IFAN leitet. Senegals Präsident Macky Sall reiste im Dezember 2016 mit einer großen Delegation nach Paris, um mit dem dortigen Musée du quai Branly, das 2006 eröffnet wurde, einen Kooperationsvertrag zu schließen. In dem neuen Museum wie auch in der 1992 (bzw. 1990) gegründeten Biennale *Dak'Art*, erweist sich, dass Senghors Kulturpolitik trotz aller Kritik im heutigen Senegal ein Echo gefunden hat.

4. André Malraux und die «Metamorphose der Götter»

In den Tagen der Eröffnung des Musée Dynamique notierte André Malraux, er habe «in dem neuen Museum aus Glas und Stahl [...] das erstaunlichste Ensemble afrikanischer Skulpturen»¹ gefunden, das er je gesehen habe. «Selbst als ich am *Imaginären Museum der Weltskulptur* arbeitete, habe ich nicht eine solche Metamorphose der Götter erlebt. Unser Musée de l'Homme ist ein ethnographisches Museum: Die Götter erzählen sich dort nur ihre Göttergeschichten von einst» (*s'y racontent leurs histoires de dieux*). In Afrika seien es meist die Ahnen, die als Götter erlebt werden. «Der Westen hat seine Heiligen, China seine Toten und Afrika die sogenannten Fetische.» Malraux schrieb diese Worte am Vorabend der Eröffnung, als er Senghors Gast im Präsidentenpalais war. Unter dem Titel «Gäste auf der Durchreise» («Hôtes de Passage») veröffentlichte er die nächtlichen Gespräche zehn Jahre später in einer Festschrift für Senghor. Fiktion und Tatsache liegen hier nahe beieinander, ebenso wie in den Gesprächen, die Malraux im *Kopf aus Obsidian* (*Tête d'Obsidienne*) mit Picasso und anderen führt.² Dennoch ist die Stimmung an diesem Abend so suggestiv eingefangen, dass die Aufzeichnungen authentisch wirken. In das Gespräch mischten sich auch private Töne. Unten in den Straßen erzitterte die Stadt unter dem Dröhnen der Hupen und dem frenetischen Tanz der Menge. Oben im stillen Raum sprach man über die Kurzlebigkeit der Macht. «Hören Sie die Hupen», sagte Senghor. «Die da unten haben Recht, aber welcher afrikanische Präsident fühlt sich nicht in der Minderheit in seinem eigenen Volk, in seiner eigenen Partei? Das ist der Tribut, den man dafür bezahlen muss, dass man seiner Zeit voraus ist.»³

III. Die Kultur als Modell eines Dialogs

1. Das *Erste Weltfestival der Negerkünste* als Auftakt

- 1 Maurice Sonar Senghor, 2004, S. 84.
- 2 Ausführliche Analysen von Harney, 2004, S. 70–79; Poverly, 1966, S. 24–30; Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 134–155; Huchard, 2001, S. 220–229; Kasfir, 1999, S. 166ff; zusammenfassend neuerdings Murphy, 2016.
- 3 Zitat in: Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 137.
- 4 Neveau Kringelbach, 2013, S. 43.
- 5 Neveau Kringelbach, 2013, S. 44.
- 6 Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 139.
- 7 Huchard, 2001, S. 224.
- 8 Maurice Sonar Senghor, 2004, S. 85.
- 9 Siehe: Harney, 2004, S. 76f.
- 10 Cassirer, 1967, S. 177–184.
- 11 Zum Programm des Festivals siehe: *Premier festival mondial des arts nègres* [festival programme], 1966, S. 70–73.
- 12 Siehe: *Premier festival mondial des arts nègres* [festival programme], 1966, S. 72 und Maurice Sonar Senghor, 2004, S. 85.
- 13 Siehe: Ruth Bush, «Making History. Performances of the Past at the 1966 World Festival of Negro Arts», in: Murphy, 2016, S. 105f.
- 14 Zitat in: Harney, 2004, S. 75.
- 15 Ebong, 1991, S. 198ff.
- 16 Siehe: Maurice Sonar Senghor, 2004.
- 17 Maurice Sonar Senghor, 2004, S. 92.
- 18 Neveu Kringelbach, 2016, S. 64ff.
- 19 Neveu Kringelbach, 2016, S. 77f.
- 20 Quinn, 2016, S. 88ff. und Bush, 2016, S. 101ff.
- 21 Siehe: Roberts/Nooter Roberts, 2003.
- 22 Bush, 2016, S. 108.
- 23 Quinn, 2016, S. 88f.
- 24 Bei der Uraufführung des Stückes im Pariser Théâtre de l'Odéon 1965 führte ebenfalls Jean-Marie Serreau Regie. Zu Aimé Césaire siehe: Keseloot/Kotchy, 1973; Toumson/Henry-Valmore, 1993. Das Stück erschien

- im Pariser Verlag Présence Africaine in mehreren Auflagen 1963, 1970, 2009.
- 25 Interview Khalid Chraïbi mit Aimé Césaire, 1965, siehe: <https://de.scribd.com/document/7536097/Khalid-Chraïbi-Une-Interview-d-Aime-Cesaire-en-1965>, abgerufen am 14.10.2017.
 - 26 Bakary, 1958.
 - 27 «Fonction et signification du premier festival mondial des arts nègres», Allocution au Colloque sur *l'Art nègre dans la vie du peuple*, Dakar, 30.3.1966, wiederabgedruckt in: *Liberté* III, S. 60. Siehe auch: «L'Art Nigérien», Allocution à l'inauguration de l'Exposition d'art nigérien, Dakar, 31.3.1966, in: *Liberté* III, S. 67f., hier auch das folgende Zitat.
 - 28 Neveau Kringelbach, 2013, S. 51.
 - 29 Nzewi, in: *World Art*, 2013, S. 217.
 - 30 Siehe: Okechukwu, 2009, S. 148.
 - 31 Huchard, 2001, S. 227 und *Premier festival mondial des arts nègres*, 1967, S. 67ff.
 - 32 Nzewi, in: *World Art*, 2013, S. 218, Abb. 1.
 - 33 Huchard, 2001, S. 222 mit Zitaten sowie «Au Festival de Dakar: Tendances et confrontations», in: *Vivante Afrique*, Nr. 246, September/Oktober 1966, S. 1–3.
 - 34 Kasfir, 1999, S. 166: «But despite these major differences, all African countries have felt a similar need at the time of political independence to re-fashion their cultural identities [...]»
 - 35 Harney, 2004, S. 74.
 - 36 «Pour une tapisserie sénégalaise», Allocution à l'inauguration de la Manufacture de tapisserie, Thiès, 4.12.1966, in: *Liberté* III, S. 102f.
 - 37 53-mm-Film von 30 Minuten Länge.
 - 38 Filser, 2010, S. 192 und Anm. 144. Der französische Originaltext siehe: Chris Marker, *Commentaires*, Paris: Seuil, 1961, S. 7–25.
 - 39 Filser, 2010, S. 193.
 - 40 Naguschewski, 2009, S. 111f.

2. Die Debatte um postkoloniale Kunst als Politikum

- 1 «Fonction et signification du premier festival mondial des arts nègres», Allocution au Colloque sur *l'Art nègre dans la vie du peuple*, Dakar, 30.3.1966, wiederabgedruckt in: *Liberté* III, S. 58–63, hier auch die folgenden Ausführungen, sowie *Premier festival mondial des arts nègres*, 1967, S. 36–42.
- 2 Zitiert nach: Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 142.
- 3 *Premier festival mondial des arts nègres*, 1967, S. 47.
- 4 *Premier festival mondial des arts nègres*, 1967, S. 45–47.
- 5 *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Bd. 1, 1967, Inhaltsverzeichnis.
- 6 Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 141ff. Siehe auch: *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Bd. 1, 1967 und Bd. 2, 1971.
- 7 Erstpublikation in: *Minotaure*, 1931.1, S. 3ff.
- 8 Lebeer/Leiris, 1994, S. 90.
- 9 Frank McEven, in: *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Bd. 1, 1967, S. 439–450.
- 10 *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Bd. 1, 1967, S. 120; die weiteren Ausführungen siehe: S. 111–123.
- 11 *Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple*, Bd. 1, 1967, S. 434; zu den weiteren Ausführungen siehe: S. 429–438.
- 12 Siehe: Boisdur de Toffol, 2001, S. 233, hier auch das folgende Zitat.
- 13 Maquet, 1966, S. 15–24.
- 14 *Premier festival mondial des arts nègres*, 1967, S. 51 und Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 142.
- 15 Césaire, 2009, S. 208–213, hier auch die folgenden Zitate.

3. Das neue Kunstmuseum als Ort der Moderne

- 1 Cassirer, 1966, S. 177.
- 2 Siehe auch: Sylla, 2007.
- 3 Axt/Sy, 1989, S. 51ff.
- 4 *Hommage à Léopold Sédar Senghor*, 1976, S. 407.
- 5 Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 143.

- 6 M'Veng, 1966, S. XV–XXIII (französisch), S. XXIV–XXXI (englisch).
- 7 Das Institut hieß bei seiner Gründung 1936 noch Institut Français d'Afrique Noire und wurde erst 1966 in Institut Fondamental d'Afrique Noire umbenannt, behielt aber die Abkürzung IFAN bei.
- 8 «Le Musée dynamique», Allocution à l'inauguration du Musée dynamique, Dakar, 31.3.1966, in: *Liberté* III, S. 64, hier auch das folgende Zitat.
- 9 «Le Musée dynamique», Allocution à l'inauguration du Musée dynamique, Dakar, 31.3.1966, in: *Liberté* III, S. 65f.
- 10 Ficquet/Gallimardet, 2009, S. 149.
- 11 M'Veng, 1966, S. XV, hier auch das folgende Zitat.
- 12 M'Veng, 1966, S. XVI.
- 13 *L'Art Nègre*, 1966, S. 22, Kat.-Nr. 29. Siehe auch: *Peintures préhistoriques du Sahara. Mission H. Lhote au Tassili*, 1957.
- 14 *L'Art Nègre*, 1966, S. 159, Kat.-Nr. 475, *Tête de femme, dite aussi une demoiselle d'Avignon*, 1907. In dieser Sektion waren noch weitere Arbeiten von Künstlern aus Paris ausgestellt: eine Tapisserie von Fernand Léger, *La Création du monde* nach einem Bühnenvorhang des Künstlers für die Aufführung von *La Création du monde* durch das Ballet Nègre von Darius Milhaud am Theater der Champs-Élysées, 25.10.1923 (Kat.-Nr. 473); von Jean Atlan das Ölbild *La Kabena* von 1958 (Kat.-Nr. 476); von Ossip Zadkine die Skulptur *Tête* (Kat.-Nr. 477); und von Amedeo Modigliani die Skulptur *Tête* (Kat.-Nr. 478).
- 15 Rubin, 1984, Bd. 1, S. 12.
- 16 Deliss, 1995, S. 234f. mit Abdruck der Reden von El Hadji Sy und dem neuen Präsidenten.
- 17 Renaudeau, 1976, S. III.
- 18 Renaudeau, 1976, S. VIII.
- 19 Bosio, 2006, S. 12–18.
- 20 *Art nègre et civilisation de l'universel*, 1975, S. 93, hier auch die folgende Ausführung.

4. André Malraux und die «Metamorphose der Götter»

- 1 Malraux, 1976, S. 394, hier auch die folgenden Zitate.
- 2 Malraux, 1974, S. 97ff. mit den Gesprächen bei Picasso.