'Afropolitanismus' - ein Modell kompositkultureller Ästhetik der Gegenwart

"Der Afropolitanismus ist eine Stilistik und eine Politik, eine Ästhetik und eine bestimmte Poetik der Welt. Er ist eine Weise des In-der-Welt-Seins, die sich prinzipiell jeder Form von Opferidentität verweigert. Das soll nicht heißen, dass sie sich der Ungerechtigkeiten und der Gewalt nicht bewusst ist, die das Gesetz der Welt diesem Kontinent und seinen Bewohnern zugefügt hat. Der Afropolitanismus vertritt auch eine politische und kulturelle Position in Bezug auf die Nation, die Rasse und die Frage der Differenz im Allgemeinen" (290)¹. Achille Mbembe, der im Kamerum geborene, in Südafrika lebende und französisch schreibende Theoretiker, sucht die politischästhetische Situation des afrikanischen In-der Welt-Seins wiederholt als avanciertes Modell nicht nur personaler Existenzweisen, sondern auch zeitgenössischer Kunstpraktiken unter den sich mondialisierenden Verhältnissen der Gegenwart auszuweisen.

Er lässt deutlich werden, dass es in der afropolitanen Ästhetik um ein dem herkömmlichen Stereotyp entgegengesetztes Afrikabild geht: um ein Selbstverständnis von Afrikaner*innen als handlungsmächtigen, selbstreflexiven Personen, die ihr besonderes In-der-Welt-Sein und ihre kulturell-politische Differenz in affirmierte Partizipationsweisen umzumünzen und im globalen Konzert mitzusprechen in der Lage sind. Provokativ ersetzt er das Konzept des Kosmopolitischen, den Kant'schen Terminus für Weltbürgertum, zuletzt in der Soziologie von Ulrich Beck² zusammen mit Überlegungen zu Transnationalisierungsphänomenen aktualisiert, in den von ihm geprägten Terminus des Afropolitanismus, um auf die mondialen Teilhaben bestimmter Personen 'aus Afrika' zu verweisen; dabei leistet er allerdings keine Dekonstruktion des Kosmopolitischen bzw. klärt dessen Verhältnis zum Afropolitanen nicht.

Während Mbembe in seiner vorangehenden Schrift Kritik der Schwarzen Vernunft³ (2014) als Übersetzung von Critique de la Raison Nègre – man beachte die symptomatische Sinnverschiebung in der deutschen Übersetzung – Personen des gesamten globalen Südens im Blick hat, die von den ökonomischen und symbolischen Wertschöpfungsketten weitgehend ausgeschlossen sind und von ihm einer generalisierten, polemisch so benannten Schwarzen Vernunft zugeschlagen werden, befasst er sich in seiner jüngeren ins Deutsche übersetzten Schrift Ausgang aus der langen Nacht (2016) mit Existenzweisen bestimmter Personen, die auch 'in Afrika' zuhause sind. Sollen sich diese doch dadurch auszeichnen, dass ihnen ein Leben zwischen verschiedenen Kulturen, auf

¹ Achille Mbembe, Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika, Berlin: Suhrkamp, 2016.

² Ulrich Beck, "Risikogesellschaft und die Transnationalisierung sozialer Ungleichheiten", in: Ulrich Beck/Angelika Poferl (Hg.), *Große Armut, großer Reichtum. Zur Transnationalisierung sozialer Ungleichheit*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010, 19-40 (19).

³ Achille Mbembe, Kritik der Schwarzen Vernunft, Berlin: suhrkamp, 2014.

verschiedenen Kontinenten, ausbildungs-, arbeits- oder migrationsbedingt gelingt, worin Mbembe einen persönlichen Vorzug, einen Ausweis von Zeitgenössischkeit und ästhetisch-ethischer Avanciertheit erblickt: "Zahlreiche Afrikaner leben heute außerhalb Afrikas. (...) Viele von ihnen hatten das Glück, die Erfahrung mehrerer Welten zu machen, und im Grunde genommen hat ihr Kommen und Gehen niemals aufgehört. Durch diese Beweglichkeit sind ihr Blick und ihr Sensorium unermesslich reich geworden. Im Allgemeinen handelt es sich um Menschen, die mehrere Sprachen sprechen. Manchmal ohne es zu wissen, sind sie dabei, die transnationale Kultur zu entwickeln, die ich 'afropolitan' nenne. Unter ihnen sind viele Akademiker, die sich bei ihrer täglichen Arbeit unablässig mit der weiten Welt messen müssen. Über diesen 'Sinn für das Weite' oder Weitblick verfügt auf eine noch tiefer gehende Art und Weise auch eine Vielzahl von Künstlern, Musikern und Komponisten, Schriftstellern, Dichtern, Malern – Geistesarbeitern, die Wache halten in der tiefschwarzen postkolonialen Nacht." (290).

In der Hochschätzung dessen, was er selbstbewusst als afropolitane Kunst- und Kulturproduktion einer afrikanischen Elite bestimmt und summarisch als existentielle und künstlerische Ästhetik des "Ineinandergreifens von Hier und Woanders", einer "Präsenz des Woanders im Hier" (285) charakterisiert, äußert er sich nicht zu der darin mitschwingenden Spannung zwischen Afrikabezug und "transnationaler Kultur". Indem er nur auf eine unbestimmte Interferenz verschiedener Orte als Kennzeichen des Afropolitanen verweist, schließt er, wie mir scheint, und sei es in der Weise einer Korrektur, an frühere Aussagen zu zeitgenössischer Ästhetik des nigerianisch-USamerikanischen Kurators Okwui Enwezor und an noch frühere des martinikanisch-französischen Theoretikers Edoudard Glissant an. Diese beiden haben aus unterschiedlichen Beweggründen ihrerseits ortsunbestimmte und kompositkulturelle Modelle und Existenzweisen als avancierte, weil für die zeitgenössische Welt paradigmatische Modelle vorgestellt.

Während Glissant allerdings aus der Geschichte der Karibik und ihren "cultures composites"⁴, ihren aus indigenem Substrat, afrikanischen und verschiedenen europäischen Superstraten zusammengesetzten Kulturen ein kreolisch-ästhetisches Modell des Welt-Werdens für die GANZE Welt gewinnen möchte, unterstreicht Enwezor⁵ die Notwendigkeit für afrikanische Künstler*innen, ihre Herkunft und ethnische Zugehörigkeit zu verwischen, traditionelle und globalisierte Kunststile zu verflechten, um Identitätszuschreibungen und der Abschiebung der afrikanischen Kunst in eine Kunstmarktnische zu entgehen. Er empfiehlt, Kunst zu praktizieren in Verfahren zeitlicher Vor- und Rückgriffe, in Methoden bewusster Anlehnung und Aneignung, des Samplings, Zitierens, Remixens und der losen und kontingenten Verbindung, um daraus Statements zur Zeitgenossenschaft aus verschiedenen Perspektiven zu gewinnen und am globalisierten Kunstmarkt zu partizipieren.

⁴Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris: Gallimard, 1997, 195.

⁵Okwui Enwezor. "Situating Contemporary African Art: Introduction", in: ders., *Contemporary African Art since 1980*, Bologna: Damiani, 2009, 9-50.

Wie verhält sich nun der Terminus des "Kompositkulturellen" von Glissant, der die besondere Mischung aus kulturellen Wiederholungs- und Differenzierungsvorgängen der Inseln des karibischen Archipels zu einem Weltmodell verallgemeinern möchte, und das post-ethnische Modell von Enwezor, das ebenfalls transnationale ästhetische Äußerungsweisen befördern möchte, zum aktuellen Vorschlag einer afropolitan-transnationalen Ästhetik von Mbembe? Enthält dessen Konzeption, die ja nur auf ein Ineinander verschiedener Örtlichkeiten verweist, jene symbolische Spannung in sich, die Glissants kompositkulturelles Modell anmahnt? Und widersetzt sich das Afropolitane mit seiner Betonung des Afrikabezugs nicht der Aufforderung zu post-ethnischen Artikulationen in Enwezors Modell?

Glissants Ästhetik betont mit Vehemenz, dass die kulturdifferenten Schichten innerhalb der künstlerischen Komposition nicht zum Verschwinden gebracht, nicht synthetisiert werden dürfen, sondern ihre symbolische Spannung und Ungereimtheit austragen müssen. Er kritisiert die französische Kultur der Repräsentation, da sie zur Unterschlagung der älteren Ouerverbindungen zwischen den Inseln, ihrer geteilten, nicht-individuellen Kolonialgeschichte geführt habe. Aber auch die Idee der identitätssuchenden "retour en Afrique" müsse in eine Taktik der "détour" umgebogen werden, ästhetische Artikulationen müssten sich zu chaotischer und dissonanter Vielstimmigkeit multiplizieren. Die von ihm und anderen Schriftstellern propagierte Kreolisierung der französischen Sprache, ihre Gegenrhythmisierung und Anreicherung durch lokale Ausdrucksweisen soll denn auch zu einem "Multilinguismus" und einer "unerhörten Sprengung der Kulturen" führen⁶. "Antillanität" sei dann der Name der Solidarität mit dieser als dezidiert multiethnisch und -lingual verstandenen Region, für welche "Beziehungen" konstitutiv seien, weshalb Glissant eine *Poétique de la relation* entwirft. Um die gewünschte "Ästhetik der Erde" gerade nicht als homogenisierende Grundlage für folklorisierende Betriebsamkeit bereit zu stellen⁷, betont er ihren kulturtransversalen Charakter, der die Aneignungen verschiedener Traditionen und deren problematische Übersetzung und Komposition durchscheinen lassen soll. Die Hervorhebung der zentrumslosen und rhizomatischen Verknüpfung von Heterogenem sei notwendig im Hinblick darauf, die Kultur zu "desindividuieren" (desindividuer, 211) und die verordnete Einheitskultur zu diversifizieren oder zu dividuieren⁸, wie ich sagen würde, d.h. die unterdrückten, nicht-beachteten lokalen Idiome, das Murmeln und Stottern der minoritären Vielen mitanklingen zu lassen. Kreolisierung realisiere sich nämlich als "partage consenti, non imposé" (Poétique, 47) der Sprecher*innen, als "affirmierte, nicht aufgezwungene Teilhabe", die eben deswegen Heterogenesen hervorzubringen imstande ist.

⁶ "...dans l'éclatement inoui des cultures. Mais l'eclatement des cultures n'est pas leur eparpillement, ni leur dilution mutuelle", in: Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris: Gallimard, 1990, 47.

⁷ "une esthétique de la terre, dégagée des naivetés folkloriques, mais rhizomant dans la connaissance de nos cultures", in: ebd., 164.

⁸ Vgl. Michaela Ott, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin: b books, 2015.

Hier nun setzt meine Frage an: Was bedeutet heute eine solche "affirmierte, nicht aufgezwungene Teilhabe" der Kulturen und ihre gewünschte (Entin)Dividuierung aus ästhetischer Sicht? Verhilft diese Formel dazu, die medial ermöglichten kulturellen Mischungen und die zwangsläufige (Entin)Dividuierung der menschlichen Existenzweisen und ästhetischen Artikulationen der Gegenwart in verkürzter Form wiederzugeben? Und lässt sich der Begriff des "Dividuellen", wie ihn Gilles Deleuze im Hinblick auf die zeit- und medienbedingten (Entin)Dividuierungen filmischer und musikalischer Ausdrucksweisen prägt, nicht verstärkt auf die zeitgenössischen künstlerischen Ästhetiken anwenden, die, so sie nicht gewaltsam isoliert und auf identitäre Setzungen verpflichtet werden, notorisch kompositkulturell zu werden im Begriffe sind?

Wie also wären die ästhetischen Teilhaben der Gegenwart zu konzipieren, auf dass sie ein relevantes ästhetisches Modell für die sich mondialisierende Gegenwart abgeben? Ein Modell, das affirmierte Teilhabe und (Mit)Teilung befördert und zu diesem Zweck ein ästhetisch-mediales Ineinander kultureller Ausdrucksweisen praktiziert, die Teilhabe aber wiederum nicht zur Pflicht werden lässt, sondern ebenso Einspruch, Unterbrechung, affirmierte Enthaltung gewährt? Zum Gegenstrebigen des Kompositkulturellen in Glissants Sinn gehört die Forderung nach Opazität, nach Gewährung von Nicht-Aufhellung und Nicht-Durchdringung der ästhetischen Setzungen im Hinblick auf Beibehaltung ästhetischer Differenz. Auch Gayatri Chakravorty Spivak verweist auf die Notwendigkeit, ästhetische Setzungen in ihrer Nichtvermittelbarkeit bestehen zu lassen und nicht gewaltsam unter das Primat der Verstehbarkeit und Kommunizierbarkeit zu subsumieren¹⁰. Wäre andererseits im Hinblick auf die Ermöglichung gewünschter Teilhaben nicht doch stärker, als Mbembe es vorsieht, auf egalisierte Zugangsmöglichkeiten zu achten und das Konzept über das Afropolitane hinaus auch jenen, die er der Schwarzen Vernunft unterstellt beschreibt, zugänglich zu machen, also jenen, die nicht gleichermaßen in der ganzen Welt zuhause sind und nicht über den geschätzten Weitblick und die gepriesene Wettbewerbsfähigkeit verfügen? Könnten nicht genau sie, die lokal möglicherweise stärker Verankerten und noch einmal anders Hybridisierten, das Kompositkulturelle weitertreiben, indem sie ihre spezifischen ästhetischen Artikulationen eintragen, die den Afropolitanen gerade ob ihrer Weltläufigkeit und Anpassung an globalisierte Standards entgehen?

Oder ist das Afropolitane längst kosmopolitisch und post-ethnisch geworden, da dank der medialen Migration der ästhetischen Zeichen digitalisiert-affirmierte Teilhaben im sprachlichen und audiovisuellen Bereich zumindest in urbanen Schichten selbstverständlich geworden sind? Und kompositkulturelle Artikulationen in Umlauf bringen, die weltweit rezipiert werden und in Berlin wie Johannisburg ähnliche menschliche Subjektivierungen und vewandte künstlerische Statements provozieren? Bliebe als Kennzeichen des Afropolitanen dann nur die stärkere Akzentuierung des

⁹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, 129.

Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, Can the subaltern speak? Wien/Berlin Turia & Kant, 2008.

afrikanischen Moments und seiner gegenwärtigen imaginären Ausspannung zwischen Sklavenschiff und Spaceshuttle, wie jüngst bei der documenta-Radioprogramm-Eröffnung in der Berliner savvy-Galerie von Satch Hoy performiert?

In der Tat finden sich in der Gegenwart immer mehr Filme und Kunstproduktionen 'aus Afrika', die ihre Abhängigkeit von westlich/nördlichen Vorgaben weniger beklagen, als dass sie sich diese affirmativ aneignen, tendenziell umwenden und mit lokalen Problemstellungen und Positionierungen amalgamieren. Sie geben sich nur bedingt post-ethnisch, insofern sie zwar auf keinen authentisch-afrikanischen Ausdruck mehr rekurrieren und den Schwarz-Weiß-Gegensatz nicht zwangsläufig aufführen, wohl aber afrikanische Stimmen und kulturelle Gepflogenheiten ausstellen, an denen unter Umständen auch Kritik geübt wird. Indem sie solchermaßen Teilhaben auf Augenhöhe versuchen und dem Westen/Norden zurückspiegeln, dass er heute, ebenfalls unter das Joch der lingua franca, des Englischen gebeugt, seinerseits zwangsglobalisiert und damit nicht unbedingt anspruchsvoller und hipper als der globale Süden ist, weisen sie eine ästhetische Nachrangigkeit und bloß postkolonial korrekte Aufnahme in den mondialisierten Ästhetikwettstreit zurück.

Mir erscheinen afropolitane Setzungen dann besonders begrüßenswert, wenn sie nicht nur affirmierte, sondern kritische bis parodistische Teilhaben an den aus dem Westen/Norden stammenden Symbolsystemen praktizieren und diese mit Reflexionen der eigenen Setzungen und kulturellen Umdeutungen verbinden. Wenn es ihnen gelingt, ihre Verwiesenheit auf die globalisierten ästhetischen Normen zu performieren und ihre unumgänglichen Aneignungen und Übernahmen von medialen und dramaturgischen Formaten, von Genre- und Darstellungs-Stereotypen kritisch zu thematisieren, werden sie auch in einem epistemologischen Sinn für die Ästhetikdiskussion der Gegenwart relevant. Denn solch kompositkulturell-ästhetische Setzungen zeigen gerade in ihrer Verdichtung unterschiedlicher Symbolisierungsweisen und ästhetischer Sprachen zwischen Zustimmung und Widerstreit den Stand der sich mondialisierenden ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten an.

Eine kompositkulturelle Größe stellte meiner Ansicht nach die documenta 2017 dar, die als Entwurf einer Ganzen Welt extrem Heterogenes unter sich versammelte, was den Besucher*innen die Aufnahme und das Verständnis dieser Ausstellung denn auch erschwerte. Sie war dividuell in der Weise, dass mehrere Kurator*innen mit unterschiedlich kulturellem Hintergrund verschiedene ästhetische Schwerpunkte verfolgten und in einem heterogenen Ausstellungsdisplay in zwei Städten kulminieren ließen, zu dem sich Radiosendungen, Filmvorführungen und weitere Zusatzaktivitäten gesellten. Wie zahlreiche Kritiken deutlich machten, wurde dieses Modell der kulturtransversalen Zusammenstellung und der inhaltlichen Sprünge nicht durchweg goutiert. Dazu kam, dass sich die Intention der Kurator*innen stellenweise, wie mir scheint, in ihr Gegenteil verkehrte: Wenn etwa

die kulturelle Begegnung zwischen deutschen Marmorskulpturen aus dem 19. Jahrhundert und Bronzeplastiken aus dem Benin des 16. Jahrhunderts in Szene gesetzt wurde, mündete diese Befragung divergierender ästhetischer Formen weniger in ein kompositkulturelles Zusammenspiel als in die Wahrnehmung stilistischer Differenz und kulturtypischer Spezifizität.

Um nun zu afropolitanen Kunstwerken im engeren Sinn zu kommen:



Jüngere Filme aus Afrika wie etwa Jean-Pierre Bekolos in Zimbabwe realisierter Spielfilm Aristotle's Plot von 1995, ein vom British Film Institute finanzierter "afrikanischer" Beitrag zum hundertjährigen Bestehen des Films, parodiert das über Hollywood globalisierte Modell der aristotelisierenden Film-Dramaturgie, liefert aber auch einen sarkastischen Kommentar zur Situation der Kinematografie und des Kinos in Afrika. Der Spielfilm des zwischen Kamerun, Frankreich und den USA lebenden Filmemachers entfaltet in seiner selbstreflexiven und anspielungsreichen Dramaturgie eine vieldirektionale Kritik: an der auferlegten TV-Kompatibilität der Spielfilmästhetik, an der Globalisierung hollywoodesker Gangster- und Action-Genres ebenso wie an Schauspieler-Imagos à la Schwarzenegger und einem stereotypisierten Afrikabild. Der Film ist ein besonders gelungenes Beispiel afropolitan-kompositkultureller Auseinandersetzung, indem er sich im afrikanischen "Busch" situiert und gleich eingangs afrikanische Regisseure anzitiert. Zu

Zu seiner afropolitanen Äußerungsweise gehört, dass er die Bedingtheit des afrikanischen Films durch das europäisch-dramaturgische Format ebenso problematisiert wie die freiwillige

Orientierung des afrikanischen Kinopublikums an US-amerikanischen Actionfilmen und ihren Heldenfiguren, ihre mangelnde Suche nach alternativen Ausdrucksweisen wie ihr fehlendes Engagement für die Filmkunst überhaupt. Der Film demonstriert nicht nur, dass die von Aristoteles geforderte lineare Handlungsführung unter afrikanischen Verhältnissen nicht einlösbar ist, sondern auch, dass die Bilder des afrikanischen Kontinents die aristotelische Poetik mehr als gewünscht beglaubigen, indem sie beim Publikum fortgesetzt Mitleid und Schrecken produzieren. Seine Hauptleistung besteht aber darin, nicht die europäische und afrikanische Welt gegeneinander laufen zu lassen, sondern ihre kulturelle Verwiesenheit und medienbedingte Dividuation auszustellen, unterschiedliche filmästhetische Haltungen wie jene des Cinéasten und des Kommerzfilmanhängers miteinander zu konfrontieren, dabei für ein afropolitan-experimentelles Kino zu werben und einen Raum ästhetischer Unbestimmtheit zu eröffnen.



Die komplexe Installation *Repair* des algerisch-französischen Künstlers Kader Attia wiederum, auf der documenta 2013 gezeigt und mittlerweile in vielen Ausstellungen reinszeniert, stellt ihrerseits eine afropolitan-kompositkulturelle Setzung dar. Sie besteht aus Fotografien verstümmelter Soldatengesichter des 1. Weltkriegs, aus von senegalesischen Schnitzern gefertigten, ähnlich 'deformierte' Gesichter vorstellenden Holzbüsten und aus französischen und deutschen Texten des Kunsthistorikers Carl Einstein und anderer. Attia wartet mit der damals noch überraschenden These

auf, dass die spezifisch modernen Körperverunstaltungen ein Pendant in den zeitgleichen kubistischen Körperverkeilungen fanden, welche wiederum - laut einem Diktum von Carl Einstein - in der afrikanisch-geometrisierenden Schnitzwerken längst vorgelegen hätten. Attias Werkschau "Sacrifice and Harmony" 2016 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main kombinierte diese Holzbüsten mit dem Film *J'accuse* des französischen Regisseurs Abel Gance von 1918, einem auf Dauer gestellten Ausdruck des Erschreckens über die Toten des 1. Weltkriegs. Attias Installation legte damit ihrerseits eine zeitgenössisch relevante Ästhetik vor, die im Einzelmodell vorweggenommen hat, was nun auf der documenta von 2017 im Gesamtdisplay zu sehen war.



Diese afropolitanen Ästhetiken zeigen nicht nur die unabdingbare ästhetisch-politische Verflochtenheit heutiger kulturkonstitutiver Äußerungen, sondern treten, wie die deutsch-indische Philosophin Nikita Dhawan fordert, für die Preisgabe der "self-obsession" und eines überholten künstlerischen Individualismus zu Gunsten dividueller Sicht- und Hörbarweisen ein, die Viele angehen und damit ein verbessertes Verständnis des in Einer-Welt-Seins befördern mögen.