

STEPHANIE MAIWALD

JENSEITS VON „PRIMITIVE ART“

ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS

ZEITGENÖSSISCHER KÜNSTLER IN NIGERIA

Reimer

2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Elmar Lixenfeld, Frankfurt a. M.  
Umschlagfoto: Detail aus: Jerry Buhari: Images of Zaria City (2005)  
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und Frances Young Tang Teaching Museum  
and Art Gallery, Skidmore College, Saratoga Springs New York. Foto: Art Evans  
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Frobenius-Gesellschaft e. V.  
Satz und Layout: michon, Hofheim  
Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-02867-3

## INHALTSVERZEICHNIS

I	Der Kunstbegriff zur Diskussion gestellt	11
1	„Kunst“ in neuen Kontexten	11
2	Bedingungen einer Ethnologie der Kunst	14
3	Datengrundlagen und Aufbau der Arbeit	21
II	Der europäische Kunstbegriff und das Afrikabild	24
1	Die Entstehung des europäischen Kunstbegriffes	24
2	Objekte und Institutionen	31
3	Afrika im Blick des Westens: das Beispiel Benin	38
III	Nigeria: die Nation und die Kunst	44
1	Kolonialismus, Nationalismus und neue Eliten in Nigeria	46
2	Kulturelles Erbe und Staat	51
3	Koloniale Kunsterziehung	60
IV	Die Kunsttheorie der Unabhängigkeitsbewegung oder die Suche nach dem afrikanischen Kunstbegriff	63
1	Négritude als Diskurs afrikanischer Differenz und ihre Rezeption in Nigeria	63
2	Enwonwus Konstruktion eines afrikanischen Kunstbegriffes	66
2.1	Der Kunstcharakter afrikanischer Objekte	66
2.2	Kulturgebundenheit und transkulturelle Dimension von Kunst	68
2.3	„Art“ und „Nka“: Ansätze für eine afrikanische Philosophie der Kunst	69
2.4	Die Situation der afrikanischen Gegenwartskunst: pragmatische Folgerungen	71
2.5	Die künstlerische Umsetzung	74
3	Auf der Suche nach der Einheit in der Vielfalt	80
3.1	Gründungsmythos einer nationalen Kunst: die Zaria Art Society	80
3.2	Die Idee der Natural Synthesis und das Konzept der Mbari-Clubs	83
3.3	Die Anfänge des Ulismus	86
3.4	Die Bedeutung von Design	88
3.5	Bruce Onobrakpeyas „Unity in Diversity“-Ansatz	91

V	Lokalstile und Internationalismus . . . . .	97
1	Die „Renaissance“ der Yoruba Kultur in Oshogbo . . . . .	97
1.1	Der Mbari Mbayo-Club und die Workshops der Beiers . . . . .	97
1.2	Die Erfolgsgeschichte der Oshogbo-Kunst . . . . .	102
1.3	Die Figur des Künstlers und die Wahrnehmung der fremden Kultur. . . . .	104
1.4	Wengers Versuch der Resakralisierung von Kunst . . . . .	109
2	Ulismus und Igbo-Identität . . . . .	113
2.1	Bürgerkrieg und Neuanfang in Nsukka . . . . .	113
2.2	Obiora Udechukwu: Ulismus und Sozialkritik . . . . .	116
2.3	Erfahrungen eines Nordnigerianers . . . . .	118
2.4	Eurozentrismus, Afrozentrismus, Igbozentrismus: Perspektiven aus der Ferne . . . . .	120
3	Zaria nach der „Art Society“ . . . . .	125
3.1	Die Thesen der Eye Society . . . . .	126
3.2	Die Adaptation des Abstrakten Expressionismus . . . . .	129
VI	Das Tafelbild und seine Alternativen . . . . .	138
1	Aina Onabolu und die Übernahme des Tafelbildes . . . . .	138
2	Konzeptkunst in Afrika . . . . .	141
VII	Magier und Forscher, Kuratoren und Politik: Afrikanische Gegenwartskunst in westlichen Ausstellungen . . . . .	145
1	Tendenzen der westlichen Rezeption afrikanischer Gegenwartskunst bis in die 1980er Jahre . . . . .	145
2	Wunderkammer der Postmoderne: Magiciens de la Terre . . . . .	147
3	Africa Explores . . . . .	149
4	Der subjektive Blick des Kurators: Seven stories about modern art in Africa . . . . .	152
5	Kunst und Politik: die Documenta 11 . . . . .	153
VIII	Populäre Kunst, afrikanische Moderne und der Vorwurf des Neoprimitivismus . . . . .	157
1	Die Faszination des Populären . . . . .	157
2	Kritik an der Ästhetisierung angewandter Kunst . . . . .	161
3	Populäre Kunst als zeitgenössische Kunst . . . . .	164
	Exkurs: Kommerzielle und politische Kunst bei Akinola Lasekan . . . . .	167
4	Populäre Kunst als afrikanische Alternative . . . . .	169

IX	Der Wert von Kunst . . . . .	172
	1 Der Künstler und sein Publikum . . . . .	172
	2 Als nigerianischer Künstler auf der internationalen Bühne: Erfahrungen . .	177
	3 Der Konflikt von Marktabhängigkeit und künstlerischer Freiheit . . . . .	180
	4 Warum man Kunst kauft: Beobachtungen . . . . .	183
	5 Wie man als Künstler Fuß fasst: ein Fallbeispiel . . . . .	185
	6 Kunst und die anderen Dinge . . . . .	188
	6.1 Kunst, Gabe, Waren . . . . .	188
	6.2 Industrielles, Lokales und Traditionelles . . . . .	192
	Nachwort . . . . .	199
	Abbildungen . . . . .	201
	Literaturverzeichnis . . . . .	217
	Namenregister . . . . .	241



## I DER KUNSTBEGRIFF ZUR DISKUSSION GESTELLT

## 1 „KUNST“ IN NEUEN KONTEXTEN

Als ich vor einiger Zeit einem Bekannten, auch ein Ethnologe, erzählte, worüber ich meine Dissertation schreibe, hörte ich als Antwort, Gegenwartskunst sei kein ethnologisches Thema, und meine Arbeit gehöre in die Kunstgeschichte. Zwar hatte mich diese Bemerkung zunächst verärgert, doch verweist sie im Grunde genommen auf die gegenwärtige Debatte darüber, wie Kunstgeschichte und Ethnologie sich zueinander verhalten. Dabei werden diese zwar oft provokativ einander gegenübergestellt,<sup>1</sup> tatsächlich haben beide Wissenschaften sich jedoch einander angenähert. So wird inzwischen von Seiten der Kunstgeschichte selbst formuliert, „daß Kunst ein kulturelles Konstrukt und nicht einen universellen Wert darstellt“ (Haustein-Müller 1995:88). Dementsprechend werden „Kunstwelten“ thematisiert, die miteinander im Dialog stehen (Scheps 1999), und versucht, in der Präsentation außereuropäischer Kunst die Vielfalt der kulturellen Bildwelten zu berücksichtigen (Belting und Haustein 1998). Davon abgesehen versteht ein Teil der Gegenwartskunst sich selbst als Ethnographie (Foster 1995). Die Ethnologie aber öffnete sich nicht nur mehr oder weniger erfolgreich künstlerischen Ausdrucksformen (Schneider und Wright 2006), sondern entdeckte, dass ästhetische Theorien auch ihrer eigenen Modellbildung zu Grunde lagen (Marcus und Myers 1995:11–14) und machte die sozialen Implikationen in der eigenen Gesellschaft zum Gegenstand von kunstwissenschaftlicher Analyse (Marcus und Myers 1995:31–34).

In Anlehnung an Nicholas Thomas verstehe ich Ethnologie als eine Wissenschaft, die sich mit den Prozessen des Austausches zwischen den Kulturen befasst (Thomas 2006:178). Als solche will sie auch der Tatsache gerecht werden, dass der sogenannte Westen dabei nicht über ein Interpretationsmonopol verfügt. Vielmehr finden Deutungsvorgänge immer wechselseitig statt (Thomas 2006:179). Weiter verstehe ich unter „Kunst“ zunächst ein Konzept, das sich im Verlauf der historischen Entwicklung in Europa herausgebildet hat und in der Folge zur Kategorisierung bestimmter Objekte herangezogen wurde. In Verbindung mit dem weltweiten Export europäischer Ideen,

---

1 Der Galerist Peter Hermann weist auf eine Artikelserie der Zeitschrift *Afrika-Post* zum Thema „Kunstgeschichte versus Ethnologie“ im Herbst 2007 hin (<http://galerie-herrmann.com> [Aktuelles] zuletzt aufgerufen am 20.4.2009). Bereits einige Monate vorher hatte sich in Leipzig eine Tagung der Staatlichen Ethnographischen Sammlung Sachsen und des Institutes für Historische Ethnologie der Universität Frankfurt am Main die Frage nach „Kunst oder Kontext? Präsentationsformen außereuropäischer Kulturen“ gestellt. Ein Teil der Tagungsbeiträge erschien in *Paideuma* 2008, S. 217–237.

Institutionen und Medien, zu allererst aber der europäischen Sprachen, fand die Rede über „Kunst“ Eingang in soziale Zusammenhänge, in denen der Umgang mit visuellen Ausdrucksformen überwiegend anderen Konventionen unterlag. Am Beispiel der Diskussion über und des Umgangs mit Kunst in Nigeria näherte ich mich der Frage, welche Rolle dem Kunstbegriff in Nigeria zukommt. In welcher Weise wurde der europäische Kunstbegriff von Nigerianern rezipiert und in welche Diskurszusammenhänge fand er Eingang? Welche Konzepte verbinden Nigerianer mit dem Begriff „Kunst“ (bzw. „art“), nachdem ihre handwerklichen Erzeugnisse zunächst als Folge der Kolonisierung so klassifiziert worden waren? Alternative Gesellschaftsentwürfe, Utopien und Kritik sind ein wichtiger Aspekt des westlichen Kunstverständnisses. Kunst und Ethnologie begegnen sich hier in ihrem Anliegen der Kritik an den Lebensverhältnissen in westlichen Industrienationen (Marcus und Myers 1995:30). Vieles davon geht Hand in Hand mit Primitivismus und exotistischen Phantasien. Es impliziert Projektionen auf Afrika, seine Menschen und seine Kunst. Deshalb sind die Querverbindungen der nigerianischen Kunstdiskurse zu den Prozessen der Rezeption afrikanischer Kunst in den Industrienationen Europas und Amerikas ein zentraler Aspekt dieser Arbeit.

Das europäische Verständnis von Kunst als Selbstzweck ist, wie in einem der folgenden Kapitel noch ausführlicher dargestellt werden wird, aufs Engste mit der Entstehung von Sammlungen und Museen verbunden (Alsop 1982:15).<sup>2</sup> Eine solche Kunsttradition habe sich, der Studie von Joseph Alsop zu Folge, nur in wenigen Kulturen entwickelt, nämlich außer in der griechischen Antike und dem neuzeitlichen Europa noch in China, Japan und weniger umfangreich in manchen islamischen Kulturen. Davon völlig unabhängig existierten nach Alsop unzählige andere Kunsttraditionen, bei denen Ästhetik und Gebrauchswert verbunden blieben (Alsop 1982:29). Als Folge eines ideologischen Imports des westlichen Kunstbegriffes in Traditionen, in welchen diese Verbindung von Ästhetik und Nutzen bestand, lassen sich nun theoretisch mindestens drei Entwicklungsmöglichkeiten skizzieren: Insofern die Kategorisierung bestimmter Dinge als Kunst gemeinsam mit Institutionen wie Museen und Bildungseinrichtungen, dem Nationalstaat und der Marktwirtschaft exportiert wurde, könnte ein gesellschaftliches Subsystem Kunst entstanden oder im Entstehen sein, welches, wie das von Alsop beschriebene, durch Sammlungen, Kunstgeschichte und Kunstmarkt gekennzeichnet ist und auf der Idee einer autonomen Kunst beruht. Eine ähnliche Entwicklung hätte einfach verspätet eingesetzt. In diesem Sinne wurde die afrikanische Kunst der 1950er Jahre von Till Förster als „nachholende Moderne – eine Kunst, die bloß nachvollzieht, was in der eigentlichen, der universalen Moderne schon längst erledigt und etabliert

---

2 Alsop nimmt an, die Betrachtungsweise von Kunst als zweckfrei habe zur Entstehung von Sammlungen geführt (1982:37), wohingegen die aktuellere Anschauung ist, dass es eine bestimmte Form des Geschichtsverständnisses und das damit verbundene Sammeln war, welches erlaubte, Form und Funktion bei bestimmten Objekten als entkoppelt zu betrachten (Feest 1997:66).

war“, bezeichnet (Förster 2001:9). Im Kontext der afrikanischen Kunstgeschichte habe diese Kunst jedoch einen völligen Bruch mit allem Vorangegangenen bedeutet:

Dieser Bruch bedeutete auf dem Felde der Kunst etwas anderes als in Europa. Es hieß nicht, den formalen Selbstbegründungsanspruch als logische Weiterführung und Entwicklung der eigenen Kunstgeschichte durchzusetzen, sondern die eigene Geschichte als solche und als Ganzes zu leugnen (ibid.).

Zur Herausbildung einer eigenständigen afrikanischen Kunstwelt konnte diese angestrebte Teilhabe an der universalen Moderne logischerweise nicht führen: „mit der Ästhetik und dem Markt der internationalen Kunstwelt wurde auch die Dominanz der kolonialen und postkolonialen, manchmal neokolonialen Metropolen anerkannt“ (Förster 2001:16). Mit der Ausbreitung der internationalen Kunstwelt auf dem afrikanischen Kontinent, den Biennalen in Dakar, Abidjan und Kapstadt, sei jedoch ab den 1980er Jahren eine Hybridisierung der afrikanischen Kunst einhergegangen, die „eine gleichsam globalisierte afrikanische Lebenswelt spiegelt“ (Förster 2004:211). Gerade die damit verbundene Rückbesinnung auf das Lokale, das manchmal auch ein imaginiertes Afrika sei, mache diese „zweite afrikanische Moderne“ attraktiv für ein internationales Publikum (Förster 2004:214). Ich will bereits an dieser Stelle vorwegnehmen, dass sich die Entwicklung, die Förster für den Gesamtkontinent skizziert, in dieser Form für Nigeria nicht nachzeichnen lässt. Vielmehr sind Bestrebungen zur Emanzipation vom internationalen Kunstbetrieb hier gerade im Vorfeld der Unabhängigkeit festzustellen, während gegenwärtig eher der universelle Aspekt des Künstler-Seins betont und die Bezeichnung als „afrikanischer Künstler“ im Sinne einer stereotypisierenden Zuordnung und Exklusion aus dem internationalen Geschehen empfunden wird. Das Dilemma der ersten Generation bestand hier eher darin, dass das formale Aufgreifen von Elementen der traditionellen afrikanischen Ästhetik in der internationalen Kunst bereits vorweggenommen worden war.<sup>3</sup> Um die Eigenständigkeit dieser Kunst zu erkennen, muss erst eine Auseinandersetzung mit den historischen Voraussetzungen stattfinden.

Ein ganz anderes Resultat der Begegnung von westlichem Kunstbegriff und lokalen Traditionen beschreibt Christian Feest für das indigene Nordamerika. Feest stellte fest, dass unter *Native Americans* bis heute keine eigenständige „rare art tradition“ im Sinne Alsops, also eine Kunsttradition, die auf Sammlungen und der Wertschätzung von Kunst als Selbstzweck beruht, existiert. Die künstlerischen Hervorbringungen seien entweder nach wie vor Teil einer der älteren Traditionen, die Kunst mit Handwerk, Ritual oder Alltagsleben verbinde, oder aber sie seien der westlichen Kunstwelt zuzurechnen (Feest 1997:69).

Als dritte Möglichkeit gilt es in dieser Arbeit zu diskutieren, ob in Nigeria möglicher Weise ein Kunstsystem entstand, das weder wie von Förster skizziert, die euro-

---

3 Die afrikanischen Künstler sind, wie Karl-Heinz Kohl (1995:29) schreibt „von der europäischen Avantgarde um ihr eigenes kulturelles Erbe betrogen worden“.

päische Entwicklung mit Verspätung durchläuft, noch einer unverbundenen Parallel- existenz von autochthonen und westlicher Kunsttradition gleicht, wie in Nordamerika. Bemühungen um solch ein eigenständiges Kunstkonzept, welches als Alternative zum europäischen gelten könnte und die Kunst der vorkolonialen Vergangenheit eventuell als Bezugspunkt nutzt, werden in verschiedenen Ansätzen nigerianischer Künstler, einen spezifisch afrikanischen Kunstbegriff zu definieren, deutlich. Die theoretischen Überlegungen hierzu stehen vor allem im Zusammenhang mit der Identitätssuche der jungen nigerianischen Nation und entstanden überwiegend in der Zeit der Dekolonisierung (siehe Kap. IV). Aber auch in jüngerer Zeit wurde bisweilen betont, dass die Institutionen und Medien der westlichen Kunstwelt den Rezeptionsgewohnheiten eines afrikanischen Publikums nach wie vor nicht entsprächen. Kunstwissenschaftler wie bspw. Hans Belting sehen in der Auseinandersetzung mit einem alternativen, außereuropäischen Verhältnis zur Kunst die Chance auf eine Neugestaltung des Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit auch im Westen (siehe Kap. VII 5).

## 2 BEDINGUNGEN EINER ETHNOLOGIE DER KUNST

Eine Forderung nach Alternativen zum westlichen Kunstverständnis steht auch im Zusammenhang mit der Kritik an der musealen Präsentation vorkolonialer Ausdrucksformen. So wurde darauf hingewiesen, dass die Fixierung auf das isolierte Objekt, wie es der westlichen Ausstellungspraxis zu Grunde liegt, den afrikanischen Artefakten, die in ihrem ursprünglichen Kontext nie zur alleinigen Betrachtung gedacht gewesen waren, sondern mit Musik, oraler Überlieferung und Performance eine Einheit bildeten, nicht gerecht werde (Diawara 1994/95:229–230).<sup>4</sup> Auch kann die Aneignung und Uminterpretation der Objekte nicht losgelöst von ihrer materiellen Aneignung im Kontext des europäischen Imperialismus betrachtet werden (Marker 2001 [1961], Diawara 1994/95:229). In der neueren Objektforschung wurde angemerkt, dass eine dekontextualisierte Präsentation außereuropäischer Kunst unter anderem dazu dienen kann, Zusammenhänge der illegitimen Aneignung, wie sie sich in der postkolonialen Ära durch den Schwarzmarkt fortsetzen, auszublenden (Coombes 2001:240). Andererseits muss man sich im Hinblick auf die europäische Aneignung afrikanischer Objekte unter dem Blickwinkel der Kunst vergewärtigen, „welche[r] Stellenwert der Kunst im Selbstverständnis der westlichen Gesellschaften als Höhepunkt zivilisatorischer Entwicklung schon immer zukam und auch heute noch zukommt“ (Kohl 2007:19). Im Kontext der Fachgeschichte der Ethnologie trug diese Anerkennung der schöpferischen Leistungs-

4 Dem entspricht auch, dass die sprachliche Terminologie dieser Kulturen oft keine strikte Trennung von visuellen und performativen Künsten vornimmt, die entsprechenden Worte sich sogar z.T. eher auf den Akt als auf das Ding beziehen (Hatcher 1985:14).

fähigkeit außereuropäischer Gesellschaften zur Überwindung des evolutionistischen Paradigmas und schließlich zur Entstehung der Kunstethnologie als Subdisziplin bei (Förster 2003:223). Unter dem Einfluss des Diffusionismus und kulturhistorischer Schulen widmete diese sich zunächst der Entwicklung von Ordnungskriterien und der Identifikation von Stilzentren. In diesem Zusammenhang etablierte sich die später viel kritisierte Konvention der Zuordnung von Stilen zu und Bezeichnung durch Ethnonyme (Förster 2003 223–224). Mit dem Wandel in der allgemeinen Ethnologie zur teilnehmenden Beobachtung als bevorzugter Methode und dem diesen Wandel begleitenden theoretischen Paradigmenwechsel zu holistischen Kulturkonzepten wie Funktionalismus und Kulturrelativismus, entstand innerhalb der Kunstethnologie jedoch der Anspruch, ihren Gegenstand aus dem Kontext ihrer Herkunftskulturen heraus zu erklären. Dies stellte die Teildisziplin zugleich vor das Problem der Definition eben dieses Gegenstandes, da nur in den seltensten Fällen emische Begrifflichkeiten zur Verfügung stehen, welche annähernd dem entsprechen, was in europäischen Sprachen als „Kunst“ bezeichnet wird.<sup>5</sup> Forschungsgeschichtlich wegweisend waren in dieser Hinsicht vor allem Franz Boas' Arbeiten über die Kunst der amerikanischen Nordwestküste. Boas (1927:10) führt als definierendes Merkmal von Kunst zunächst an, dass es sich um die menschliche Hervorbringung von typischen Formen handelt, wobei das Ausmaß der technischen Fertigkeit wesentlich sei für die Perfektion der Form und damit für die Unterscheidung von künstlerischer und nicht-künstlerischer Produktion. Darüber hinaus könne die Wirkung des Kunstwerks auch auf der Verbindung von Form und Bedeutung beruhen (12–13). Boas macht jedoch deutlich, dass auch in diesem Fall technische Umsetzung und formale Kriterien ausschlaggebend sind, um Kunst von anderen Kommunikationsmedien abzugrenzen (64–65):

The mere attempt to represent something, perhaps to communicate an idea graphically, cannot be claimed to be an art; just as little as the spoken word or the gesture by means of which an idea is communicated, or an object, – perhaps a spear, a shield or a box, – in which an idea of usefulness is incorporated, is in itself a work of art. It is likely that an artistic concept may sometimes be present in the mind of the maker or speaker, but is[!] becomes a work of art only when it is technically perfect, or when it shows striving after a formal pattern (64).

Nach Boas' Ansicht stellen zwar die formalen Eigenschaften Rhythmus, Symmetrie und Regularität universelle Merkmale dar, die es ermöglichen, Kunst auch fremder Gesellschaften als solche zu erkennen, in ihrer jeweiligen Kombination und Umsetzung resultieren formale Eigenschaften jedoch in kulturspezifischen Stilen. Erst recht gelte dies für die symbolische Ebene, die sich nicht mehr über die Objekte allein, sondern nur unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes erschließen lasse.

---

5 Eine solche Ausnahme stellt z.B. das Wort *uso* in der Sprache der Efik im Südosten Nigerias dar, das deshalb als Titel für eine nigerianische Kunstzeitschrift gewählt wurde (Dike 1995:iv).

Die folgenden ethnologischen Versuche einer kulturübergreifenden Bestimmung von Kunst schlossen sich entweder Boas an, indem sie den Fokus auf den technisch-ästhetischen Aspekt eines Objektes setzten (Anderson 1979:11; Hatcher 1985:9),<sup>6</sup> oder aber sie rückten den symbolischen Gehalt der Objekte in den Mittelpunkt (Geertz 1997 [1974]:112).<sup>7</sup> Problematisch erscheint daran, dass die beiden Definitionen zwei sich zwar überschneidende, jedoch unterschiedliche Spektren von Objekten umfassen. So können einfache ikonische Formen in ihrem semantischen Gehalt elaborierten rituellen Formen gleichkommen (MacGaffey 1998:217; Firth 1992:26).

Diese Trennung von kommunikativen und ästhetischen Aspekten der Kunst liegt auch den Fragestellungen der empirischen Einzelfallstudien zu Grunde. Boas hatte bereits in den 1930er Jahren Feldforschungen zum Thema Kunst inspiriert, darunter Herskovits Arbeiten über die Fon oder die Untersuchungen des Belgiers Frans M. Olbrechts über die Masken der Elfenbeinküste (Förster 2003:228; Gerbrands 1971:366). Der Großteil der kunstethnologischen Untersuchungen entstand jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Einfluss des Funktionalismus. Entsprechend lag hier der Fokus auf der Rolle der Kunst für die gesellschaftliche Reproduktion. Die Objekte selbst, ihre ästhetischen Aspekte oder historische Zusammenhänge wurden weitestgehend ausgeblendet. Übersehen wurde dabei, dass die Auseinandersetzung mit formalen Fragen seitens der Produzenten und der Unterhaltungswert von Kunst ebenfalls als Aspekte des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft berücksichtigt werden müssen (Brain 1980:o.S. [Introduction]). Nicht zuletzt als Gegenbewegung auf die funktionalistische Reduktion der Rolle von Kunst in außereuropäischen Gesellschaften entstanden ab den frühen 1970er Jahren erste Ansätze einer Rekonstruktion der afrikanischen Kunstgeschichte (Vansina 1984) sowie empirische Studien zu indigenen ästhetischen Kriterien und unterschiedlichen Formen des Künstlertums in afrikanischen Gesellschaften (D'Azevedo 1973). Robert Farris Thompson konnte etwa am Beispiel der Yoruba zeigen, dass auch in manchen afrikanischen Gesellschaften ästhetische Kriterien explizit konzeptualisiert werden und hinsichtlich des Urteilens über Kunst ein Expertentum existiert (Thompson 1973).

Was einen Vergleich der Bedeutung von Kunst in außereuropäischen und westlichen Gesellschaften angeht, erscheint jedoch eine Definition allein auf der Basis visuell-ästhetischer Kriterien heutzutage nicht nur im Hinblick auf die Kontextualisierung der entsprechenden Objekte in außereuropäischen Gesellschaften fragwürdig, sondern

---

6 Anderson (1979:11) setzt dabei keinen universellen Standard von Fertigkeit voraus, sondern definiert diese relativ zu durchschnittlichen Handwerkserzeugnissen der jeweiligen Kultur: „Those things are considered to be art which were made by humans in any visual medium and whose production requires a relatively high degree of skill on the part of their maker, skill being measured, when possible, according to the standards traditionally used in the maker's society“.

7 So führt Geertz aus, dass formale Kriterien zwar universell einen Aspekt von Kunst ausmachen mögen, dass Kunst als soziale Aktivität jedoch erst auf der Ebene der Semiotik zu finden sei.

auch, weil im westlichen Kunstverständnis der formalästhetische Aspekt zunehmend durch konzeptuelle Kriterien abgelöst wurde.

In der neueren Kunstethnologie wurde zum Teil ein völliger Verzicht auf Konzepte gefordert, die aus der spezifisch europäischen Entwicklung resultierten, beispielsweise der Werksbegriff, die ästhetische Erfahrung, aber auch der Begriff „Kunst“ selbst. Eine angemessene Auseinandersetzung mit traditioneller afrikanischer Kunst, fordert Till Förster, müsse sich vielmehr Handlungszusammenhängen zuwenden, die das Objekt transzendieren. Der Gegenstand selbst habe nur den Wert eines heuristischen Zugangs, dessen Grenzen offen gehalten werden müssten (Förster 1990:82).<sup>8</sup> Eine Anwendung des Kunstbegriffes auf außereuropäische Gesellschaften kategorisch abzulehnen, stellt jedoch meines Erachtens keine Lösung für die Problematik einer kulturrelativistischen Herangehensweise dar. Streng genommen würden kulturvergleichende Studien unmöglich werden. Darüber hinaus verhindert es jede interkulturelle Verständigung und gerade damit auch die Möglichkeit einer Historisierung des westlichen Kunstbegriffes (Marcus und Myers 1995:6). In einer späteren Arbeit, die auch für den hier diskutierten Zusammenhang interessant ist, fragt Till Förster, wie sich unter den Bedingungen des gesellschaftlichen Wandels die in die Rituale des Poro-Bundes eingebundenen künstlerischen Ausdrucksformen verselbständigen und zu Kunst werden. Entscheidend für diese Veränderung ist die Entstehung einer repräsentativen Öffentlichkeit (Förster 1997:31 u. 557; Förster 1999).

Andere neuere Ansätze betrachten das Kunstwerk im Kontext der materiellen Kultur einer Gesellschaft und versuchen, unter dem Aspekt der kulturspezifischen Hierarchisierung von Objektkategorien Parallelen zwischen dem, was in Europa als Kunst gefasst wird, und Objekten afrikanischer Gesellschaften zu ziehen. Der ästhetische Aspekt von Kunst wird dabei im erweiterten Sinne einer „sinnlich-visuellen Vermittlung des Sozialen“ (Szalay 1990:24) gedeutet, wie sie im Grunde allen Bereichen der materiellen Kultur einer Gesellschaft zukommt: „Die gesamte Objektwelt ist ästhetisch wirksam, weist über sich hinaus und verweist auf Soziales. [...] Die Ordnung der Gesellschaft vermittelt sich durch die Objekte, die ihr nachgereicht sind.“ (ibid.)

Einen vielbeachteten Ansatz zu einer ethnologischen Neudefinition von Kunst lieferte in den 1990er Jahren Alfred Gell. In seinem Aufsatz „The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology“ (Gell 1999) verbindet er den Aspekt der technischen Perfektion des Kunstwerks mit dessen Eigenschaft soziale Beziehungen zu vermitteln. Dabei würden durch Kunst im Wesentlichen asymmetrische soziale Beziehungen hergestellt und aufrecht erhalten: Die Tatsache, dass die im Werk verwirklichte technische Fertigkeit die eigenen Möglichkeiten weit übersteige, ja die Möglichkeit der Produktion sich als Rätsel präsentiere, führe beim Betrachter zur Anerkennung der Überlegenheit oder magischen Macht des Künstlers, seines Mäzens oder der gesamten

---

8 Förster hält es für angemessener anstatt von „Kunst“ von „künstlerischen Ausdrucksformen“ zu sprechen, insofern die Rede von sog. traditioneller afrikanischer Kunst ist.

Gesellschaft, aus der das Werk stammt. In seiner Monographie „Art and Agency“ führt Gell diesen Gedanken weiter aus und verbindet ihn mit einem Personenkonzept, das Kunst und andere Objekte als Aspekte einer teilbaren und verteilten Person betrachtet (Gell 1998:96–154).

Darüber hinaus befasst sich die neuere Kunstethnologie auch mit den Prozessen der De- und Rekontextualisierung im Verlauf der Zeit oder beim Transfer eines Objektes von einer Gesellschaft in eine andere. Allgemeiner formuliert damit, wie aus rituellen oder alltäglichen Gegenständen Kunstwerke werden. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass die Rezeption afrikanischer Kunst in Europa, zum Teil auch in der Kunstethnologie selbst,<sup>9</sup> geprägt blieb von einer Auffassung von Kunst, der im Wesentlichen ihre Ausstellbarkeit zu Grunde liegt (Errington 1998:79–84). Dies führte zu einer selektiven Wahrnehmung der künstlerischen Medien mit Fokus, im Falle Afrikas, insbesondere auf Plastik, und damit zur konzentrierten Beschäftigung mit Regionen, die diese Formen hervorbringen. So musste sich beispielsweise Vansina in seiner Kunstgeschichte Afrikas einleitend zunächst um eine Revision des Vorverständnisses von afrikanischer Kunst bemühen:

Thus defined, ‘African Art’ is not the art of Africa. [...] by its emphasis on sculpture even among regional traditions, the artistic expressions of eastern and southern Africa where sculpture is not the major form of artistic expression in recent times are also slighted (Vansina 1984:1).

Einer Beschäftigung mit zeitgenössischen Kunstformen hat sich die Ethnologie etwa seit den 1970er Jahren geöffnet. Hier richtet sich das Augenmerk vor allem auf die ästhetischen und sozialen Transformationen, die mit der Entstehung touristischer Märkte einhergingen (Graburn 1976; Steiner 1994). Auch den neuen populären Kunstformen der Städte wandte sich die Kunstethnologie zu.<sup>10</sup> Einer modernen afrikanischen Kunst, die sich selbst explizit als Kunst versteht, werden nach wie vor nur wenige ethnologische Arbeiten gewidmet. Peter Probst hat sich in mehreren Publikationen mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Kunst in und aus Oshogbo befasst (Probst 2002; 2003; 2004). Thomas Fillitz (2002) analysiert anhand der Arbeiten von vierzehn zeitgenössischen Künstlern aus Côte d’Ivoire und Benin die Konstruktion kultureller Räume zwischen Lokalbezug und globalen Kunstwelten.

Nach wie vor wird eine Unterscheidung angewandt, wonach traditionelle und populäre Ausdruckformen Gegenstand der Ethnologie, die sogenannte Hochkultur aber, durch ihre Verankerung in westlich geprägten Institutionen, Gegenstand der Kunstgeschichte oder Soziologie seien (Grohs 1992:557). Dies entspricht auch dem Selbstverständnis vieler afrikanischer, zumindest aber nigerianischer Künstler. Diejenigen, die

9 Auch ethnologische Studien, die den an den Kategorien der europäischen Künste etablierten Kanon überwinden und sich Formen wie Gesichts- und Körperbemalung zuwenden, sind eine Seltenheit. (Schomburg-Scherff 1986:27–28).

10 Fabian (1996; 1998); Jewsiewicki (1991), Wendl (2002).

eine Hochschulausbildung durchlaufen haben, fassen die ethnologische Betrachtung ihrer Arbeiten oder die Ausstellung in ethnologischen Museen als stereotypisierenden Ausschluss aus der Moderne und Herabwürdigung ihrer künstlerischen Leistung auf.<sup>11</sup> Doch wie auch bei der Diskussion des Ausstellungswesens noch zur Sprache kommen wird, ist das Interesse an afrikanischer Gegenwartskunst in der westlichen Kunstgeschichte noch relativ gering.<sup>12</sup> Die Arbeit der Kunstpädagogin Katrin Menke (1991) stellte zu ihrer Zeit eine Ausnahme dar. Sie betrachtet die nigerianische Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unter dem Blickwinkel eines entwicklungstheoretischen Phasenmodells, demzufolge eine anfängliche Überidentifikation mit der Kolonialmacht, markiert durch die Übernahme des Tafelbildes, durch emanzipatorische Bewegungen und Selbstfindungsversuche abgelöst worden sei. Dabei schreibt sie, wie dies auch in den nigerianischen Darstellungen oft der Fall ist, einer Gruppe von Künstlern in den späten 1950er und 1960er Jahren, der sogenannten Zaria Art Society, zu, mit der Rückbesinnung auf lokale künstlerische Ausdrucksformen die moderne nigerianische Kunst aus der Fremdbestimmung durch die Vorgaben des europäischen Kunstgeschmacks emanzipiert zu haben. Der Einfluss dieser Gruppe und das Verhältnis zu ihren Vorgängern wird jedoch inzwischen auch in Nigeria differenzierter bewertet. Menkes Interpretation des Tafelbildes und insbesondere des Porträts als Imitation eines bürgerlichen Lebensstils des Westens wird meines Erachtens der tatsächlichen Aneignung dieses Mediums in der nigerianischen Gesellschaft nicht gerecht. Auch lässt sich die Vielschichtigkeit der gegenseitigen Austausch- und Wahrnehmungsprozesse zwischen „Afrika“ und dem „Westen“ nicht auf einen linear verlaufenden Entwicklungsstrang reduzieren. Der überwiegende Teil der sonst verfügbaren Literatur besteht aus Ausstellungskatalogen, ergänzt durch die Selbstdarstellungen von Künstlern, Förderern oder Sammlern. Immerhin liegen einige Darstellungen vor, die einen Überblick der afrikanischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verschaffen.<sup>13</sup> Die meisten Abhandlungen zur neueren Kunstgeschichte Nigerias, welche im Land selbst entstanden, sind nur wenige Seiten kurz und bleiben entsprechend oberflächlich (Okeke 1975, Oyelola 1980, Oloidi 1998a). Durch die Publikationstätigkeit nigerianischer Kunsthistoriker, die an

---

11 Wenngleich zugestanden wird, dass ethnographisches Wissen den intellektuellen Zugang erleichtert, wenn zeitgenössische Künstler sich bewusst und zum Teil provozierend auf das Erbe der klassischen afrikanischen Kunst beziehen (Enwezor und Okeke-Agulu 2009:14).

12 Auch wenn sich hier in den letzten Jahren Wesentliches getan hat: Ausstellungen und Publikationen thematisieren die Globalisierung der Kunstwelt und nicht mehr nur in den USA, selbst in Deutschland existiert Afrikanische Kunstgeschichte inzwischen als eigener Studiengang, welcher an einem kunsthistorischen Institut angesiedelt ist. Eine Institution wie die Tate legte 2013 eine Sammlung afrikanischer Gegenwartskunst an. Dass die Präsenz afrikanischer Staaten auf internationalen Biennalen und afrikanischer Künstler auf Ausstellungen zeitgenössischer Kunst nach wie vor nicht selbstverständlich ist, spiegelt sich jedoch gerade in der medialen Aufmerksamkeit wider, die diesen Ereignissen gewidmet wird. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Werk einzelner Künstlerpersönlichkeiten setzt gerade erst ein.

13 Mount (1973); Fosu (1986); Kasfir, (1999); Enwezor und Okeke-Agulu (2009).

amerikanischen Universitäten lehren, namentlich Chika Okeke, Sylvester Ogbechie und Nkiru Nzewgu hat sich die Situation jedoch in der letzten Zeit verbessert. Sie tragen nicht nur zu den theoretischen Diskussionen der afrikanischen und besonders der nigerianischen Gegenwartskunst bei, sondern unterstützen eine wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit der nigerianischen Kunstgeschichte, indem sie schwer zugängliches Material erneut veröffentlichen.

Der These einer Lösung der nigerianischen Kunst von den kolonialen Vorbildern mit der Zaria Art Society folgt zunächst auch der Entwurf, den Chika Okeke (-Agulu)<sup>14</sup> für die nigerianische Abteilung der Ausstellung „Seven stories about modern art in Africa“ (1995) vorlegte. Okeke-Agulu studierte zunächst Kunst an der Universität Nsukka in Nigeria. In den 1990er Jahren ging er in die USA, wo er sein Studium in Kunstgeschichte fortsetzte. Heute lebt er als Hochschullehrer, Kunstkritiker und Kurator überwiegend in den USA. Seine Erzählung endet allerdings nicht mit der Emanzipation der nigerianischen Kunst aus dem geistigen Korsett Großbritanniens, sondern er stellt die These auf, dass durch den Bürgerkrieg (1967–1970) und die Flucht zahlreicher Künstler aus Zaria in den Südosten letztlich zwei Zentren der Kunst entstanden seien. Nsukka, das den lokal verankerten und politisch selbstbewussten Strang weiterführe und Zaria, wo sich nach dem Zwischenspiel der Zaria Art Society ein Internationalismus reetabliert habe, welcher Kunst im Wesentlichen aufs Ästhetische beschränke (Okeke 1995; 1999a).

Zwei wichtige Stimmen, die dem entgegen argumentieren, sind Sylvester Ogbechie und Nkiru Nzewgu. Auch Nzewgu studierte Kunst in Nigeria, allerdings nicht in Nsukka, sondern in Ile-Ife, wo sie 1976 den ersten Abschluss erwarb. Ihren Master- und Doktorgrad erhielt sie in philosophischer Ästhetik in den 1980er Jahren in Ottawa. Heute ist sie Professorin für *African Studies* in Binghampton. Ogbechie führte sein Werdegang über einen in Nigeria erworbenen Abschluss in *Fine Arts* zur Kunstgeschichte, in der er den Ph.D. an der Northwestern University erwarb. Gegenwärtig lehrt er Kunstgeschichte an der University of California, Santa Barbara. Im Gegensatz zu Okeke-Agulu sehen beide, Nzewgu und Ogbechie die Phase der Zaria Art Society als weniger revolutionär an als behauptet. Ihrer beider Arbeiten stellen dafür das Wirken älterer Künstler stärker in den Vordergrund und heben die Zwischentöne und Ambivalenzen in den Arbeiten von Aina Onabolu und Ben Enwonwu hervor, denen oft eine koloniale Mentalität nachgesagt wurde. Ogbechie beschäftigt sich darüber hinaus mit der Frage der Entstehung von Werten auf dem Kunstmarkt. In Opposition zu vielen der im Westen bekanntesten Kuratoren und Kunsthistoriker vertritt er die Meinung, dass die Repräsentation der „afrikanischen“ Kunst im Westen zu sehr auf die Arbeit von translokal arbeitenden Künstlern konzentriert ist. Die lokale Praxis und die Lebensrealität des größten Teils der nigerianischen Bevölkerung gerate dabei aus dem Blickfeld.

---

14 Die älteren Schriften dieses Autors erschienen unter dem Namen Chika Okeke, seit einigen Jahren führt er allerdings den Doppelnamen Okeke-Agulu.

### 3 DATENGRUNDLAGEN UND AUFBAU DER ARBEIT

Anders als dies in ethnologischen Untersuchungen sonst der Fall ist, wurde nur ein Teil der dieser Arbeit zu Grunde liegenden Quellen in Form aufgezeichneter Interviews, Gesprächsnotizen oder Beobachtungen von mir produziert. Spätestens seitdem sich in Nigeria auf dem Gebiet der Bildenden Kunst eine Hochschulausbildung etabliert hat, sind nigerianische Künstler daran gewöhnt, ihre Arbeit selbst theoretisch zu reflektieren und diese Überlegungen in Form von Abhandlungen, Aufsätzen oder Büchern zu kommunizieren. Dies ist ein wesentlicher Aspekt, wodurch sich akademisch ausgebildete Künstler ihrem Selbstverständnis nach von ihren Kollegen aus den Werkstätten der sogenannten Schildermaler abgrenzen. Letztere betrachten sie im Übrigen nicht als Künstler, sondern als Handwerker. Leider werden jedoch die Bibliotheksbestände an vielen nigerianischen Universitäten sehr vernachlässigt, so dass nicht alle theoretisch vorhandenen Titel tatsächlich verfügbar gemacht werden konnten. Manchmal gelang es mir sogar, einen Titel oder eine Zeitschrift per Fernleihe in Deutschland zu erhalten, nachdem ich in nigerianischen Bibliotheken vergebens danach gesucht hatte. Insbesondere die Universitätsbibliothek Bayreuth verfügt über einen umfangreichen Bestand an Literatur zur afrikanischen Kunst. Ergänzt werden diese Texte von Künstlern durch Gespräche, die ich mit ihnen in Nigeria an Universitäten, in ihren Studios und in städtischen Werkstätten führte. Insgesamt hielt ich mich in den Jahren zwischen 2000 und 2004 für neun Monate in Nigeria auf. Dabei befasste ich mich allerdings nicht von Anfang an systematisch mit der gegenwärtigen Fragestellung. Der erste Aufenthalt im Sommer 2000 war dem Handel mit lokalem Kunsthandwerk in Maiduguri gewidmet. In diese Zeit fällt aber meine Bekanntschaft mit einigen jüngeren Künstlern, die gerade am *Creative Arts Department* der Universität Maiduguri ihren Abschluss gemacht hatten oder dort als Dozenten arbeiteten. Sie kamen in das damals von Wissenschaftlern der Frankfurter Universität angemietete „Goethehaus“, um ihre Malereien und Zeichnungen im Postkartenformat zu verkaufen. Als sie hörten, dass ich mich mit Kunst im weiteren Sinne beschäftige, luden sie mich ein, sie bei verschiedenen Unternehmungen zu begleiten. Ich erhielt dadurch nicht nur eine unterhaltsame Alternative zur Einsamkeit des Goethehauses, sondern, indem ich daran teilhatte, wie die jungen Männer versuchten, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, auch Einblicke in den alltäglichen Umgang der Nigerianer mit Kunst. Hinzu kam, dass ich, nachdem ich mit der Datenerhebung in Maiduguri fertig war, vor meiner Rückreise nach Deutschland einen Urlaub in der Stadt Zaria geplant hatte. Dort lebte eine befreundete Familie, der Vater hatte in Deutschland promoviert, woher ich ihn kannte. Zaria war jedoch auch das Ziel meiner neuen Bekannten aus Maiduguri, die am dortigen Kunstdepartment ihre Studien fortsetzen wollten. Nicht zuletzt mit der Unterstützung meines Freundes, der an einem anderen Fachbereich in Zaria unterrichtete, konnte zumindest einer von ihnen das gewünschte Graduiertenstudium dort aufnehmen. Die Kunstschule in Zaria war mir von Anfang an ein Begriff gewesen, denn auch schon vor einer systematischen Beschäftigung mit

nigerianischer Kunst hatte ich von Uche Okeke und Bruce Onobrakpeya gelesen und diese Namen mit Zaria verbunden. Wenn ein Ethnologe einen „Stamm“ braucht, dessen Sichtweise er wiederzugeben versucht, so war dies in meinem Fall am ehesten das Kunstdepartment in Zaria. Hier fanden die meisten meiner Gespräche mit Künstlern über ihr Selbstverständnis statt. Daneben besuchte ich Künstler in Ife, Oshogbo, Kaduna und Maiduguri. Nach dem ersten Aufenthalt hatte ich mich jedoch zunächst anderen Fragen zugewandt. Ich plante, eine Dissertation über das Schenken und Geschenke im modernen Kontext Nigerias zu schreiben. Im Frühjahr 2002 hielt ich mich weitere drei Monate in Nigeria auf, um hierzu Daten zu erheben. Ich erhielt Einblicke in den Austausch anlässlich von Hochzeiten und Namensgebungen in der Stadt Maiduguri und in umliegenden Dörfern. Da ich aber fand, diese traditionellen Anlässe, bei denen jeweils ganze Verwandtschaftsgruppen in den Tausch einbezogen sind, seien zur Genüge dokumentiert und analysiert, wollte ich mehr darüber erfahren, ob und in welcher Form individuelle Arten des Schenkens praktiziert werden. Obwohl ich auf Hinweise stieß, dass Geburtstage und andere moderne Schenk-Kontexte auch unter muslimischen Nordnigerianern bestimmter Gesellschaftsschichten wahrgenommen werden, war es schwierig hierzu Informationen zu erhalten. Demzufolge wandte ich mich immer mehr den Händlern und Produzenten der Geschenke und Grußkarten zu, zu einem großen Teil waren dies Graphiker, Schildermaler und andere populäre Künstler. Mit der Entscheidung, die nigerianische Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff ins Zentrum zu stellen, verschob sich jedoch das Interesse hin zu Künstlern, die eine akademische Ausbildung hatten.

Wenn ich in der folgenden Darstellung meinen Ausgangspunkt bei der historischen Entwicklung des Kunstbegriffes in Europa nehme (Kapitel II), so tue ich dies weil mit dem Sprechen über „Kunst“ zunächst eine an die neuzeitliche Kultur Europas gebundene Begrifflichkeit verbunden ist. Ich denke, erst wenn deutlich ist, dass es sich bei dem europäischen Kunstbegriff um ein historisch spezifisches und ideologisch aufgeladenes Konstrukt handelt, kann eine kulturrelativistische Sichtweise mit der Verwendung des Begriffes einhergehen. In der Auseinandersetzung mit der Herausbildung des Kunstbegriffs im europäischen Kontext wird deutlich, dass Kunst im Westen wesentlich durch die Institution des Museums definiert ist, zugleich jedoch auch symbolische Aspekte impliziert. Deren Anwendung auf afrikanische Objekte und die Beziehungen, die im europäischen Denken zwischen Kunst und einem sich wandelnden Afrikabild bestehen, schließen sich an. Im dritten Kapitel geht es um die Kolonialgeschichte, den damit verbundenen Export der Institution des Museums und die Beziehung der Kunst zum Konstrukt der nigerianischen Nation. Die Bemühungen nigerianischer Künstler um eine Abgrenzung ihres Selbstverständnisses vom europäischen Kunstbegriff sind Gegenstand des vierten Kapitels. Nachdem sich die Idee einer national geprägten modernen Kunst Nigerias in der Realität nicht durchsetzen konnte, werden einige Kunstschulen vorgestellt, die in ihrem Spannungsfeld von Lokalbezug

und Anspruch auf Teilhabe an der internationalen Kunstwelt jeweils repräsentativen Charakter besitzen. Das sechste Kapitel schließlich ist der Aneignung des Tafelbildes gewidmet. Bemerkenswert ist hierbei, dass das Tafelbild, das Medium des bürgerlichen Kunstbegriffes schlechthin, zunächst autonom, unabhängig von der kolonialen Kunsterziehung, in Nigeria angeeignet wurde und heute so eng mit der künstlerischen Identität verbunden ist, dass sich eine Öffnung hin zu konzeptuellen Ausdrucksmöglichkeiten, welche von außen betrachtet, den autochthonen afrikanischen Kunstformen näher stehen, nur schwer durchsetzen kann. In der Darstellung der nigerianischen Kunstgeschichte versuche ich bewusst, mit einer rein chronologischen Abfolge, insbesondere mit der Erzählung eines progressiven Fortschritts von Kolonisierung, Emanzipation, Internationalisierung<sup>15</sup> zu brechen. So werden die Anfänge der Tafelmalerei und die neuere Diskussion um Konzeptkunst in einem Kapitel nebeneinander gestellt, denn gerade im Festhalten an den konservativen Medien manifestiert sich meiner Meinung nach ein spezifisch nigerianischer Umgang mit Kunst, der sich selbstbewusst dagegen stellt, den internationalen Trends hinterherzulaufen, auch wenn diese versprechen, endlich „afrikanisch“ zu sein. Die Schwierigkeiten der elitären afrikanischen Kunst auf dem internationalen Markt und das Verhältnis zu den populären Künsten sind Inhalte der Kapitel sieben und acht. Das letzte Kapitel schließlich schildert den wirtschaftlichen Aspekt von Kunst in Nigeria anhand der Aussagen von Künstlern sowie einige Beobachtungen über den Umgang mit Kunst im Land.

---

15 Ein solcher prägt beispielsweise die kunstwissenschaftliche Darstellung von Katrin Menke (1991).