

# Mythos Afrika

## Peter Beard und Alfredo Jaars Afrikafotografien

Ruth Mayer

### I.

Afrika ist ein Konstrukt des Kolonialismus, es gibt kein unterliegendes und vorgängiges Gemeinsames, das sich gleichermaßen auf die unterschiedlichen Regionen, Traditionen und Kulturen des Kontinents applizieren ließe. Und doch kommen plakative und verbindliche Bilder in unseren Sinn, wenn wir über Afrika sprechen, Bilder, die mit den lokalen und indigenen Traditionen der afrikanischen Kulturen oft wenig bis gar nichts zu tun haben.

Diese Bilder lassen sich auf das Bedürfnis der Kolonialzeit zurückführen, aus der Vielfalt des Kontinents eine klar umrissene Einheit zu destillieren, die Kontrolle und Beherrschung gleichermaßen ermöglichte und legitimierte<sup>1</sup> So gesehen ist Afrika eine europäische Erfindung. Kwame Anthony Appiah führt denn auch die 'afrikanische Identität' rückhaltlos auf westliche Projektionen zurück, ohne dadurch die strategische Relevanz

1 Sicherlich wurden und werden auch andere Kontinente mittels stereotypisierender Zuschreibungen repräsentiert. Aber die Geschlossenheit und Repetitivität der Projektionen auf Afrika präsentiert die Logik der kulturellen Stereotypisierung doch in exemplarisch zugespitzter Weise - die Bildlichkeit der afrikanischen Primitivität, Wildheit und Zeitlosigkeit weist eine transhistorische und transkulturelle Verbindlichkeit auf, die wesentlich mit der Geschichte des Kontinents - sowohl der Kolonialgeschichte als auch der Geschichte afrodiasporischer Kulturen - verknüpft ist. Siehe zu dieser Entwicklung und ihren kulturellen Implikationen: Terence Ranger: *Invention of Tradition in Colonial Africa*, in: *The Invention of Tradition*, hg. Eric Hobsbawm, T. Ranger, Cambridge, Ma. 1983; Kwame Anthony Appiah: *The Invention of Africa*, in: *In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*, New York 1992, S. 3-27, *Africa's Media Image*, hg. Beverly G. Hawk, New York 1992; Annie E. Coombes: *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven 1994; *Africanisms in American Culture*, hg. Joseph E. Holloway, Bloomington 1990; Kadiatu Kanneh: *African Identities. Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-Africanism and Black Literature*, London 1998; Ruth Mayer: *Artificial Africas. Colonial Images in the Times of Globalization*, Hanover, N.H. 2002.

solch eines Identitätskonstruktes in Frage zu stellen: „the very invention of Africa (as something more than a geographical entity) must be understood, ultimately, as an outgrowth of European racialism; the notion of Pan-Africanism was founded on the notion of the African, which was, in turn, founded not on any genuine cultural commonality but on the very European concept of the Negro.“<sup>2</sup> Und schon vor Appiah arbeitete Terence Ranger die komplizierten Implikationen einer kolonialistischen 'Gleichschaltung' heraus, die sich in der linearen Differenzierung von Stereotypisierenden (westlichen Kolonialmächten) und Stereotypisierten (afrikanischen Kulturen) eben nie ganz fassen lassen: Die britische Obsession mit Traditionen und nationaler Identität etablierte das einheitliche, aber völlig hybride Symbolsystem 'Afrika', das sich dann aber seinerseits verselbständigte, mit indigenen Traditionen vermischte und schließlich die Rhetorik und Logik kolonialen Kontakts durchdrang: „the invented traditions of African societies - whether invented by the Europeans or by Africans themselves in response - distorted the past but became in themselves realities through which a good deal of colonial encounter was expressed.“<sup>3</sup> Beide Überlegungen machen deutlich, daß sich die Auseinandersetzung mit afrikanischen Repräsentationen nicht entlang der binären Unterscheidungen echt/falsch oder wahr/ erfunden bewegen kann, weil sich auch Emanzipations- und Abgrenzungsbewegungen (Pan-Afrikanismus, Négritude) der 'erfundenen' Kategorien bedienen müssen, so daß kolonialistische Traditionen ständig neu implementiert und revidiert werden und eben diese Umschreibungen der aufoktroierten Werte und Symbolsysteme zur Ausdrucksform kritischer Distanz und Selbstsetzung werden. Ich werde diese Konstrukte des Afrikanischen im Folgenden Afrikanität nennen.

Afrikanität läßt sich als äußerst flexibles Repertoire von Bildern beschreiben - „[r]epresentations of the African were, and are, evidently not 'fixed' but eminently recuperable and variable, depending on the political exigencies of any specific historical conjuncture,“ schreibt Annie E. Coombes<sup>4</sup> - dessen Flexibilität gerade auf seiner Begrenztheit beruht. Und die Kulturtechnik der Fotografie spielt für die Prozesse der Implementierung und Neumontierung dieser Bilder eine gar nicht zu unterschätzende Rolle. In fotografischen Repräsentationen scheint die Exotik und Andersartigkeit

2 Kwame Anthony Appiah: Out of Africa: Topologies of Nativism. The Bounds of Race. Perspectives on Hegemony and Resistance, hg. Dominick LaCapra, Ithaca 1991, S. 143-144.

3 Ranger, S. 220.

4 Coombes, S. 3.

des Fremden momentan faßbar und gebannt gleichermaßen - ich werde auf diese Logik zurückkommen.

Afrikanische Bilder in all ihrer Konstruiertheit bestimmen nun nicht nur die postkoloniale Wirklichkeit Afrikas, sie spielen auch eine zentrale Rolle für die kulturelle Landschaft der USA, jenes Landes, das wesentlich durch eine „dark, abiding, signing Africanist presence“ bestimmt wird, wie Toni Morrison 1992 in ihrer viel diskutierten Bestandsaufnahme der amerikanischen Literaturgeschichte schrieb. Afrikanität unterliege als verstecktes und paradoxes Referenzsystem der Konzeption nationaler Identität in den USA, schreibt Morrison: „[...] the process of organizing American coherence through a distancing Africanism became the operative mode of a new cultural hegemony.“<sup>5</sup> Morrisons Überlegungen lassen sich durchaus auf die europäische koloniale und postkoloniale Imagination übertragen, für die das Konstrukt der Afrikanität ähnlich relevant ist wie für die US-amerikanische Kulturgeschichte, auch wenn die diversen europäischen und die amerikanischen Afrikafantasien sicherlich nicht deckungsgleich sind. Wenn Afrika allerdings als 'operative System', als 'Betriebssystem' für die USA - und die westliche Welt insgesamt - funktioniert, dann nur im Sinne eines höchst fragmentarischen Sammelsuriums von Bildern und Stilen, auf die in unterschiedlichster Weise zugegriffen wird. Afrika ist eben kein geschlossener Subtext, sondern funktioniert eher wie ein moderner Mythos im Sinne Roland Barthes', der über die Fotografie eines salutierenden schwarzen Soldaten unter der französischen Flagge schreibt: „der grübende Neger ist weder Beispiel noch Symbol und noch weniger Alibi, er ist die Präsenz der französischen Imperialität.“<sup>6</sup>

Moderne Mythen scheinen natürlich und sind doch allein deshalb so effektiv, weil sie kulturell bedingt und mithin höchst spezifisch, künstlich und verfügbar sind: „Im Falle des Negersoldaten [...]“, schreibt Barthes im Blick auf den naturalisierenden und entpolitizierenden Prozeß des Mythosierens, „wird gewiß nicht die französische Imperialität entfernt (ganz im Gegenteil, gerade sie soll ja gegenwärtig gemacht werden), entfernt wird die geschichtliche, bedingte, kurz die hergestellte Eigenschaft des Kolonialismus.“<sup>7</sup> Die Kategorien des Künstlichen und des Verfügbaren sind allerdings nicht von vornherein als negativ zu verstehen, denn sie machen ja allererst die strukturelle Offenheit des Gegenstands aus: Der moderne Mythos ist so interessant für die Kulturtheorie, weil er ideologische 'Ar-

5 Toni Morrison: black matters, in: *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Ma. 1992, S. 5, 8.

6 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, übers. v. H. Scheffel, 1957, Frankfurt/Main, 1989, S. 111.

7 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 131.

beit' markiert, ein Ineinanderfallen von Bild und Bedeutung, das unaufhebbar scheint und doch höchst prekär und momentan ist. Wie das von Barthes gewählte Fotomotiv zeigt, sind solch moderne mythische Konstruktionen unbestreitbar banal, aber gleichzeitig erweisen sie sich in ihren Funktionen und Effekten als alles andere denn simpel. Denn die Wirkmacht des modernen Mythos hängt intrikat mit seiner Banalität und Verfügbarkeit zusammen, es sind eben diese Qualitäten, die die Basis der ideologischen Aneignungen und Besetzungen darstellen, die der moderne Mythos unaufhörlich erfährt. Die Veränderbarkeit und ideologische Funktion jedoch muß unsichtbar bleiben, wenn der Mythos funktionieren soll. In Roland Barthes' Worten:

Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.<sup>8</sup>

## II.

Moderne Mythen sind so wirkmächtig und so effizient, weil sie auf der Basis völlig flacher und scheinbar absolut unmißverständlicher Bilder eine Wahrheit verkünden, die sich erst bei sehr genauem Hinsehen als ideologisch besetzt und historisch und kulturell spezifisch erweist. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Barthes in seiner Sammlung von Fallbeispielen immer wieder auf Fotografien zugreift. Die Fotografie als visuelles Medium, das exemplarisch indexische und ikonische Funktions- und Bedeutungsebenen kombiniert - also immer gleichzeitig eine Aussage über die Realität trifft und Realität stilisierend darstellt - eignet sich perfekt zur Mythisierung.

Die Fotografie verspricht Verlässlichkeit und Authentizität, eine „Emanation des Referenten“<sup>9</sup> wie Roland Barthes in Die helle Kammer schrieb, einer Untersuchung, die in mancher Hinsicht seine früheren Überlegungen zum Thema Mythos und Ideologie mit Bezug auf die Thematik der fotografischen Repräsentation noch einmal aufgreift und revidiert. Die Fotografie, so deutet sich hier an, ist nicht nur das ideale Medium für mythische Formationen, sie ist dem Mythos in ihrer Wirkungswei-

8 Barthes: Mythen des Alltags, S. 131-132.

9 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt/Main 1986, S. 90.

se äquivalent. Die Fotografie wird also selbst zum Mythos, indem sie das Vergangene vergegenwärtigt (und - was für meine Zwecke hier wichtiger ist - das Entfernte vertraut macht): „Vielleicht hindert uns ein unbezwinglicher Widerstand, an die Vergangenheit, an die GESCHICHTE zu glauben, es sei denn in der Form des Mythos. Die PHOTOGRAPHIE hat, zum ersten Mal, diesen Widerstand zum Schwinden gebracht: von nun an ist die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart, ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß wie das, was man berührt. Das Auftreten der PHOTOGRAPHIE - und nicht, wie gesagt worden ist, das des Films - schafft die Zäsur, die die Geschichte der Welt spaltet“<sup>10</sup> (meine Kursivierung).

Diese Macht der Vergegenwärtigung und der Versicherung, die Barthes hier für die Fotografie konstatiert, ist ungebrochen. Das gilt auch heute noch, obwohl digitale Medien den 'credibility-Faktor' der Fotografie erheblich zu unterminieren wissen: „in der PHOTOGRAPHIE [läßt sich] nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist“,<sup>11</sup> schreibt Barthes, und W.J.T. Mitchell spricht analog von dem 'mythischen Status' der Fotografie „as a kind of materialistic memory trace imbedded in the context of personal associations and private 'perspectives'“.<sup>12</sup>

Zwei Effekte kommen ins Spiel, wenn wir Barthes' Überlegungen zum Mythos mit seinen Anmerkungen zur Fotografie zusammenlesen: 1. Die Fotografie bringt die Wirklichkeit auf den Punkt, sie fokussiert die chaotische und vieldeutige Wirklichkeit in einem Bild und destilliert so „miniatures of reality,“ wie Susan Sontag schrieb.<sup>13</sup> Und 2. die Fotografie bezeugt ein 'Dagewesenes', sie führt uns eine Wirklichkeit und eine Welt vor Augen, die wir als wahr erkennen, obwohl - oder gerade weil - wir sie nicht mit eigenen Augen gesehen haben. Sie schafft, in anderen Worten, eine Emanation vergangener oder distanzierter Realität - „a magic, not an art,“ wie Mitchell Barthes' Theorie der Fotografie zusammenfaßt.<sup>14</sup>

Beide Aspekte - die Idee des Festhaltens und die Idee der Emanation und stellvertretenden Teilhabe - motivieren die populären Darstellungen kultureller Differenz - die Ethno-Fotografie. Im Werk Leni Riefenstahls und anderer Produzenten fremder und exotischer Differenz wird das Unbekannte immer gleichermaßen kondensiert und in seiner Eigenartigkeit und Fremdheit markiert: „Menschen wie von einem anderen Stern“ lau-

10 Barthes: Die helle Kammer, S. 97.

11 Barthes: Die helle Kammer, S. 32.

12 W.J.T. Mitchell: The Photographie Essay. Four Case Studies, in: Picture Theory, Chicago 1994, S. 289.

13 Susan Sontag: On Photography. 1979, Harmondsworth 1980, S. 4.

14 Mitchell, S. 307.

tete der Untertitel von Riefenstahls Fotodokumentation der Nuba von 1974. Tatsächlich könnte man so die Ethno-Fotografie als Fotografie schlechthin bezeichnen; die Fotografien derer, die ethnische Differenz aufzeichnen, leisten schließlich exemplarisch, was nach Susan Sontag der Kulturtechnik Fotografie wesentlich zu eigen ist: „The photographer is supertourist, an extension of the anthropologist, visiting natives and bringing back news of their exotic doings and strange gear.“ Was Sontag über Diane Arbus' New York-Fotografien schreibt, ließe sich problemlos auf Riefenstahls Afrikabilder übertragen: „[These photographs] are to remain exotic, hence 'terrific.' Her view is always from the outside.“<sup>15</sup>

Diese Technik - spektakuläre Effekte des Neuen und des Anderen zu kreieren, die aber dennoch nicht bedrohlich wirken, nicht kontextualisiert oder kritisiert werden - ist nun nicht nur unter Ethno-Fotografen gang und gäbe, sondern auch im Feld der Modefotografie und so überrascht es denn auch nicht, daß eine ganze Reihe von Fotografen sich in beiden Szenen einen Namen gemacht haben: Herb Ritts kommt in den Sinn, Irving Penn, Hibiki Kobayashi - oder eben Peter Beard. Letzterer zeichnet nicht von ungefähr für die Entdeckung des somalischen Models Iman verantwortlich, die er in erfolgreicher Medienarbeit zur Tochter eines ziegenhütenden Nomaden stilisierte. Imans Vater war, eine winzige Abweichung von Beards Version ihres Lebens, Diplomat.

Vor allem Beards kommerzielle Arbeiten mit weißen und schwarzen Models in Afrika lassen sich problemlos in die Ethno-Mode-Tradition der Afrikafotografie einordnen. Aber mich interessieren hier nicht die Klischees der Afrikarepräsentation, für die sich unzählige Beispiele bei Beard finden ließen, sondern die Abweichungen vom etablierten Modell und die Manipulationen des klassischen Musters. Beard präsentiert sich schließlich seit vielen Jahren gezielt als nonkonformistischer Künstler, wobei vor allem seine Freundschaft und Zusammenarbeit mit Andy Warhol oft als Garant des künstlerischen Normbruchs beschworen wird. Peter Beard, so schrieb Owen Edwards in der Folge, „is not a mere mythspinner of Darkest Africa [...]. Instead he is, in the specific clarity of his craziness, a recorder of dissolution in a particular time and place [...].“<sup>16</sup> Tatsächlich stellt Beards Arbeit am Mythos der Afrikanität, seine Auseinandersetzung mit Auflösung und Zerfall eines Kontinents, einen höchst interessanten Versuch dar, den Klischees der Afrikarepräsentation, dem Repertoire der Afrikanität, mittels der Technik der Fotografie zu begegnen. Ich verstehe

15 Sontag, S. 42.

16 Owen Edwards: Introduction, in: Peter Beard, *Beyond the End of the World*, New York: Universe, 1998, keine Seitennummerierung.

diese fotografische Auseinandersetzung mit dem Thema Afrika und dem Mythos Afrikanität als Projekt in zwei Etappen, die ich im Folgenden kurz kritisch nachvollziehen werde. Danach wende ich mich einem weiteren Versuch aus jüngerer Zeit zu, den Mythos der Afrikanität fotografisch anzugehen: Alfredo Jaars Rwanda Project. Die Analogien und Differenzen, die in diesen Analysen zum Vorschein kommen, mögen Aufschluß geben über die generellen Probleme einer ästhetischen Annäherung an ein Objekt, das derart im Mythischen befangen ist wie Afrika.

### III.

1965 erschien Beards Bildband *The End of the Game*, in dem es vorwiegend um das Sterben von Wildtieren in Ostafrika ging. Eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe desselben Bandes von 1977 endet mit Seite nach Seite von Büdern, die Elefantenleichen zeigten; die zerfallenden oder skeletonierten Tierkörper meist aus der Luft fotografiert. Einmal sehen wir den Schatten eines Flugzeuges neben der klaren, wenn auch grotesk verflachten Kontur eines zerfallenden Elefantenkörpers.

Tote Elefanten. Nicht gerade der klassische Gegenstand kolonialnostalgischer oder afrikaphiler Foto-Projekte. Wo andere weiße Männer in Afrika, die deutlich als Vorbilder für Beards Selbststilisierung dienen, Theodore Roosevelt etwa oder Ernest Hemingway, sich wieder und wieder an der Fantasie des weißen Jägers in Afrika abarbeiteten,<sup>17</sup> scheint sich Beard auf die Seite der Opfer zu stellen. Hier geht es nicht um den testosterongeladenen Triumph der Jagd, sondern um die schmutzige Wahrheit des Sterbens. So scheint es zumindest auf den ersten Blick.

Beards Begleittexte zu *The End of the Game* schlagen eine kritische Lesart

der Fotografien vor. Der schriftliche Teil des Bandes erzählt die Geschichte der Verstädterung und Industrialisierung Ostafrikas, die das Elefantensterben auslöste. Aber die Wirkung der Büder steht dieser schriftlichen Erzählung oft diametral entgegen und gibt so exemplarisch der Tatsache Ausdruck, daß Sprache Büder nicht kontrollieren kann - „no caption can permanently restrict or secure a picture's meaning“.<sup>18</sup> Wo der Begleittext die politischen und sozialen Dimensionen des Themas 'African wüdlife' sondiert, da ästhetisieren und monumentalisieren die Fotografien die toten Tierkörper und verwandeln den Horror des Hungers in ein Spektakel ab-

17 Zum Stereotyp des weißen Jägers und zu Beards Selbststilisierungen im Rahmen dieser stereotypen Formation siehe mein *Being Game. The White Hunter and the Crisis of Masculinity*, in: *Artificial Africas*, S. 76-120.

18 Sontag, S. 109.

strakter Formen und surrealer Eleganz. In paradoxer Totalisierung von Barthes' Erkenntnis, daß jede Fotografie die „Wiederkehr des Toten“<sup>19</sup> inszeniert, heben diese Fotografien den Tod verabsolutierend auf: sie stellen das Sterben nicht nur in Frage, wie Barthes argumentierte, sondern präsentieren die hermetische Geschlossenheit des Stillebens - des *nature morte*. Insofern erweisen sich Beards Elefantenbilder als mythische Konstellationen *par excellence*. Die Gegenstände der mythischen Darstellung, so Barthes, haben keine Geschichte und keinen Zweck (und kennen damit keinen Tod), „[s]ie sind da, zugleich beharrlich, stumm verwurzelt und geschwätzig, ganz und gar verfügbare Aussage im Dienste des Begriffs“.<sup>20</sup>

Die erste Phase von Beards Auseinandersetzung mit Afrikanität endet mithin im Meta-Mythos - in der selbstreferentiellen Ikonografie, die den Gegenstand spektakularisiert und so der konkreten Historizität beraubt und als allgemein nostalgisch reminiszierte 'pastness' und 'Tragödie' festschreibt. Aber Beards Arbeit am Mythos Afrika ist hier noch nicht zu Ende. In den letzten Jahrzehnten unterzog er sein fotografisches Werk einer interessanten Revision, die sich mehr noch als zuvor als Infragestellung der altbewährten Bilder, als selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Mythos der Afrikanität geriert. Die aktuellen Arbeiten des Fotografen lassen sich seit 1997 in der Dauerausstellung „Carnets Africains“ in New York einsehen. Diese bislang umfangreichste Ausstellung Beards findet sich in seiner eigenen Galerie in SoHo, die bezeichnenderweise *The Time is Always Now* heißt. Die Aufmachung der Galerieräume erinnert an Peter Beards Reisetagebücher, die in Bildbänden und Werkschauen schon zuvor immer wieder präsentiert wurden. In diesen Tagebüchern - oder *camets* - arbeitete Beard primär mit Kollagetechniken, indem er Fotografien, Zeitungsausschnitte, Zeichnungen und alle möglichen Souvenirs zusammenfügte und mit seiner verschlungenen Schrift in farbiger Tinte kommentierte und dekorierte. „Carnet Africains“ scheint den endgültigen Sieg des Bastlers über den Dokumentaristen zu belegen, die Ausstellung speist sich aus der Neumontierung, Rekombination und Kontrastierung alter und neuer Arbeiten zum Thema Afrika.

„Carnets Africains“ inszeniert so ein Niemandland der Afrikanität. Riesige Fotografien und Poster hängen scheinbar ungeordnet an den Wänden, Glaskästen in der Mitte des Raums stellen Beards Tagebücher zusammen mit afrikanischen Souvenirs, Krimskrams und Kunstobjekten aus, während Pflanzen und Steine den Raum noch darüber hinaus afrikanisieren. Die Fotografien selbst, riesige Schwarzweiß-Drucke, wurden von

19 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 17.

20 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 103.

Beard recht augenfällig bearbeitet, indem er ihnen farbenfreudige Ethno-Rahmen mit Zeichnungen von Insekten, Pflanzen oder auch bloß 'primitiven' Ornamenten verpaßte, handgeschriebene Zitate der Berühmten dieser Erde von Leonardo da Vinci bis T.S. Eliot hinzufügte und oft weitere Materialien auf die Fotografien montierte: Zeitungsausschnitte, Schnappschüsse, afrikanische Souvenirs. All das wirkt ironisch gebrochen, parodistisch, dekonstruktiv - postmodern.

Und doch: man sollte Beards neuere Projekte nicht zu vorschnell mit einer postmodernen Ästhetik des Pastiche und der Oberfläche identifizieren. Das wird gerade dann deutlich, wenn man sich die Gemeinschaftsarbeiten des Fotografen mit Andy Warhol anschaut, kleine Projekte, die sehr deutlich machen, worin sich Beards Herangehensweise von einem postmodernen Ansatz wie dem Warhols eben doch unterscheidet. „Carnets Africains“ zeigt so als eine Kollaboration eine kleine Collage mit dem Titel „From the Jungle to the Jungle,“ eine zusammengepreßte Packung der Marke Sunshine's Animal Crackers, die auf eine von Beards Fotografien toter Elefanten geklebt wurde, so daß die dunkel stilisierten Umriss der Wild- und Haustiere auf der Kekspackung die Umriss des toten Tiers auf der Fotografie seltsam aufrufen und gleichzeitig in ihrer Banalität den spektakulären Effekt der Fotografie erfolgreich unterminieren. Eine weitere Zusammenarbeit mit Warhol, eine Collagenserie mit dem Titel „Things of Life“, unterminiert das Standardrepertoire der Exotisierung und Heroisierung, wenn eine Packung Camel-Zigaretten auf Papier geklebt und mit ironischem Kommentar versehen wird: „hommage to wüd animals.“

Diese Gemeinschaftsprojekte stehen in Kontrast zu Beards Einzelarbeiten, obwohl er sehr wohl ähnliche Repräsentationstechniken verwendet. In einer Arbeit, die mir Beards Verfahren exemplarisch deutlich zu machen scheint, wurde etwa eine zerdrückte Pepsi-Dose in die untere Ecke eines riesigen Drucks gesteckt. Der Effekt läßt sich - anders als bei den Arbeiten mit Warhol, denen kleine Elefantendrucke zugrunde lagen - mit den Begriffen Persiflage oder Parodie nicht beschreiben. Im Gegenteil: der ursprüngliche Eindruck einer Monumentalisierung und Dehistorisierung des Themas Tod wurde hier noch verstärkt. Das tote Tier erscheint gigantisch in seiner Gegensätzlichkeit zu dem banalen Zivilisationsobjekt, die Perfektion und Ästhetik des toten Körpers ein klarer Kontrast zu dem unförmigen und glanzlosen Stück Abfall. Der Effekt erinnert an Roland Barthes' Bemerkung über fotografierte Leichen: „wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam als Leichnam lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas

Totem".<sup>21</sup> Aber dieses Lebendigwerden des Toten, das hier durch die Präsenz des unwiderlegbar Leblosen - der Dose - noch unterstrichen wird, bedeutet eben auch seine Verabsolutierung. Diese Fotografien dienen nicht der „Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen" und sie sollen auch nicht beglaubigen, „daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist".<sup>22</sup> Der Gegenstand ist tatsächlich nicht länger „the essence of African life, the animal,"<sup>23</sup> wie Beard mit Bezug auf seine frühen Fotografien einmal schrieb, sondern die Repräsentation dieser Essenz selbst.

In der Einführung zu einer italienischen Ausstellung von 1997 gab Beard dem konzeptuellen Rahmenwerk Ausdruck, das seine revisionistische Wende zur Collage bestimmt:

It took millions of years for humans to reach a population of one billion (circa 1850). Now, we add a billion people to our planet every ten years - every four days a million of us die from starvation and density-related diseases. The glacier of human flesh presses on, squeezing almost all of natural history into museums, zoos, fun parks and shopping malls. Like elephants, we cunningly adapt to the damage we cause.

Like elephants, we suffer the consequences. Density and stress, aid and AIDS, deep blue computers and Nintendo robots, heart disease and cancer, liposuction and rhinoplasty, digital pets and Tamaguchi [sic] toys have delivered us into the brave new world. [...] What better time to settle down on my retirement mat and paste up all the pettiness and futility, all „the daily news," all the tacky fragments, stuffed into life-thickening daybooks.<sup>24</sup>

Hier wird Kulturkontakt zur ansteckenden Krankheit, wie das Zusammenfallen von aid und AIDs deutlich macht. Sex, transnationale Bezüge und kulturelle Interaktion fallen in eins und verweisen allesamt auf das immer gleich bleibende Spektakel globalen Verfalls - ein Spektakel, das jeden zum Opfer macht, so hilflos und passiv wie die ostafrikanischen Elefanten vor über zwanzig Jahren. Angesichts des 'Gletschers aus menschlichem Fleisch', der sich herandrückt, und angesichts der Massen von Industrieabfall in seinem Fahrtwasser werden die Fotografien der zerfallenden Tierkörper von 1960 paradoxerweise zu Zeugnissen eines Aufschubs, eines Festhaltens des Dahinschwindenden - hier ist der Verfall in der Perfektion aufgehoben.

21 Barthes: Die helle Kammer, S. 88-89.

22 Barthes: Die helle Kammer, S. 92.

23 Peter Beard: Introduction, in: The End of the Game, San Francisco: Chronicle Books, 1988, keine Seitenangaben.

24 Introduction to „Oltre la fine del mondo," Italian exhibition in 1997 - (Flyer).

In Beards aktuellem Werk spielt die Logik menschlichen Handelns oder sozialen Wandens keine Rolle. Der Fotograf der Neunziger und des angehenden einundzwanzigsten Jahrhunderts dokumentiert nicht einmal länger den Tod, sondern beschränkt sich tautologisch darauf, die verblichenen Dokumente des Todes neu zu sichten, im verzweifeltsten Versuch wiederzubeleben, was seine Perfektion aus dem Tod zieht.

#### IV.

„Es erscheint [...] außerordentlich schwierig/“ schreibt Roland Barthes, „den Mythos von innen her zu reduzieren, denn die Bewegung, die man ausführt, um sich von ihm zu lösen, wird ihrerseits Opfer des Mythos“.<sup>25</sup> Beards Auseinandersetzung mit dem Mythos der Afrikanität mag als exemplarischer Fall solch einer Vereinnahmung gelten. Der Mythos geht gestärkt aus der Auseinandersetzung hervor, die sich als Festschreibung und Stabilisierung eher denn Infragestellung der altbewährten Repräsentationsstrukturen erweist. Afrikanität markiert hier nostalgisch das unwiederbringlich Verlorene und allein in der fotografischen Repräsentation Bewahrte, das durch diese Repräsentation eine Perfektion gewinnt, die die Wirklichkeit ersetzt und übertrifft. Die Fotografien der toten Elefantenkörper, so könnte man überspitzt formulieren, wirken in ihrer ästhetischen Abstraktion perfekter als irgendeines der zahllosen Safaribilder lebender Elefanten oder anderer Wildtiere, die den Mythos der Afrikanität zentral ausmachen. Der Mythos wurde bei Beard „von innen“ angegangen und ist dennoch höchst intakt.

Für den spezifischen Fall der Annäherungen Beards spielt die Rhetorik des Afropessimismus eine wichtige Rolle. Das Afrika der Gegenwart ist für Beard ebenso wie für viele seiner Zeitgenossen der verlorene Kontinent, Inbegriff von Leid, Ungerechtigkeit, Korruption und Verfall.<sup>26</sup> Bei Beard scheinen sich diese negativen Begleitumstände der Moderne vom Westen aus über den gesamten Erdball auszubreiten - er evoziert einen unaufhaltbar voranschreitender Prozeß des Niedergangs natürlicher Perfektion und animalischer Ursprünglichkeit, dem allein mit der künstlerischen Aufarbeitung der Vergangenheit zu begegnen ist - Bewahren angesichts des allgegenwärtigen Verfalls.

<sup>25</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*, 121.

<sup>26</sup> Zur Logik des Afropessimismus siehe mein *Looking Closely. Afropessimism and Global Fictions*, in: *Artificial Africas*, 180-188.

Nun sei dahingestellt, wie glaubwürdig sich diese Klagen über den Verlust der authentischen Wildnis und das Vordringen des dekadenten Westen aus dem Munde eines New Yorker Jetset-Repräsentanten und Lebemannes ausnehmen. Wichtiger und problematischer muß hier die Frage erscheinen, wie man es hätte anders machen können. Wie soll man das ostafrikanische Elefantensterben repräsentieren, wenn nicht in Bildern, die die Brutalität und Sinnlosigkeit des Geschehens überhöhen und dem sinnlosen Sterben wenigstens im Nachhinein Würde und ästhetische Geschlossenheit verleihen? Damit ist natürlich ein Dilemma angesprochen, das sich wesentlich durch die gegenwärtigen Debatten um die Repräsentation Afrikas zieht: Ob es nun um Bürgerkriege oder Hungerkatastrophen, um menschliches oder um tierisches Sterben geht - die Techniken der mythischen Monumentalisierung und Ästhetisierung scheinen oft die einzige Alternative gegenüber sensationalistischen und dämonisierenden Repräsentationsmustern darzustellen.

„Images have an advanced religion: they bury history.“ Daß ausgerechnet Alfredo Jaar dieses Statement Vinceng Altaios wiederholt zum Motto seiner Arbeit machte, mag schon darauf hindeuten, daß er sich der inhärenten Problematik fotografischer Repräsentation bewußt ist.<sup>27</sup> Und tatsächlich setzt sich der Fotograf und Installationskünstler Jaar seit vielen Jahren mit Projekten auseinander, die eine Reflexion über Repräsentation und ihre Grenzen wesentlich einzuschließen scheinen. Eines der letzten dieser Projekte erstreckte sich über eine Produktionsphase von vier Jahren und hatte Afrika zum Gegenstand. Genauer: den Genozid in Ruanda 1994, ein Geschehen, das fraglos noch weit größere Anforderungen an das imaginative und konzeptuelle künstlerische Potential stellt als die Entwicklungen, die Peter Beard dokumentierte.

Wie repräsentiert man ein Massaker? Wie beschreibt man das Sterben hunderttausender Menschen durch Genozid? Der Journalist Philip Gourevitch notierte seine Eindrücke beim Besuch einer Kirche im östlichen Ruanda, dem Schauplatz eines Massakers, der als Monument des Grauens für die Nachwelt erhalten blieb:

The dead at Nyarubuye were, I'm afraid, beautiful. There was no getting around it. The skeleton is a beautiful thing. The randomness of fallen forms, the strange tranquillity of their rude exposure, the skull here, the arm bent in some uninterpretable gesture there—these things were beautiful, and their beauty only added to the affront of the place. I couldn't settle on any meaningful response: revulsion, alarm, sorrow, grief, shame, incomprehen-

27 Vincenc Altaio, zitiert in Rubén Gallo, Interview mit Alfredo Jaar, <http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposi...ar/frame%20Alfredo%20Jaar%20Q7%20eng.html> (7/30/02,11:43 AM).

sion, sure, but nothing truly meaningful. I just looked, and I took photographs, because I wondered whether I could really see what I was seeing while I saw it, and I wanted also an excuse to look a bit more closely.<sup>28</sup>

Gourevitch beschreibt dieselbe Schönheit des Toten, die Peter Beard zum Gegenstand seiner afrikanischen Inszenierungen machte. Aber Gourevitch empfindet die Schönheit als verstörend, und auch der Blick durch den Kamerasucher wird diese Verstörung nicht lindern. Das Ruanda-Projekt Gourevitchs wird darin bestehen, den anonymen Toten in Kibungo ihre Geschichte wiederzugeben, das Sterben in einen Kontext zu stellen.

Alfredo Jaar aber suchte einen visuellen Zugang zu dem Geschehen in Ruanda. Auch er fotografierte - über 3000 Fotografien entstanden während seines Aufenthalts in Ruanda. Nur ein Bruchteil dieser Bilder fanden ihren Weg in das Rwanda Project: „while I thought about how to work with these images, I was struck by the idea of not showing them at all. This decision was taken after my return, as I was preparing the materials.“<sup>29</sup>

Die Bilder, die Jaar verwarf, entsprachen den Konventionen des Fotojournalismus - und Jaar macht sehr deutlich, daß diese Entscheidung nicht eine grundsätzliche Aussage über die Verwendung von Bildern in der Krisenberichterstattung treffen soll, sondern eher die spezifischen Formen der Montierung dieser Bilder kritisiert - „the problem lies in the distribution and the final presentation of these images in the media“<sup>30</sup>

Es soll mir hier nur um ein Teilprojekt aus Jaars Rwanda Project (1994-1998) gehen, um *Field, Road, Cloud*, eine Arbeit aus dem Jahr 1997, die in vieler Hinsicht repräsentativ für Jaars generellen Ansatz gelten mag.<sup>31</sup> *Field, Road, Cloud* besteht aus drei großflächigen Farbfotografien, neben denen jeweils sehr viel kleinere handgestellte Skizzen hängen, weiß auf schwarz, die man auf den ersten Blick für Informationsplaketten zu den Fotografien halten mag. Die Fotografien zeigen, was der Titel der Installation schon besagt - ein Feld, üppig grün bewachsen; eine Straße, warm besonnt und weich geschwungen; ein einsame Wolke an einem leuchtend blauen Himmel. Die Szenerien sind nicht spezifisch afrikanisch, für den, der die Vegetation nicht zuorden kann, entsteht der Eindruck einer vage 'südlichen' Landschaft, eines idyllischen Orts der Stille und des Friedens. Sie zeigen Ruanda, nach den Massakern.

28 Gourevitch, Philip: We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. *Stories from Rwanda*. New York 1998, S. 19.

29 Rubén Gallo: Interview mit Alfredo Jaar, o. S.

30 Rubén Gallo: Interview mit Alfredo Jaar, o. S.

31 Alfredo Jaar, *Arbeiten aus The Rwanda Project, 1994-1998 (The Eyes of Gutete Eméríta, Field Road Cloud)*, Installation Galerie Lelong, 1998.

I asked Joseph, the man who was giving me a ride, whether Rwandans realize what a beautiful country they have. 'Beautiful?' he said. 'You think so? After the things that happened here?' [...] Joseph told me that his brother and sister had been killed, and he made a soft, hissing click with his tongue against his teeth. 'The country is empty/ he said. 'Empty!<sup>32</sup>

Joseph sieht nicht, was sein amerikanischer Begleiter Philip Gourevitch sieht, und auch Gourevitch selbst wird die Landschaft nie so sehen können wie Joseph, auch wenn er sehr viel später in seinem Buch auf diese Unterhaltung zurückkommt und sie in einen schockierenden demografischen Kontext platziert. Der Eindruck der landschaftlichen Schönheit aber wird dadurch nicht aufgehoben - und für Alfredo Jaar scheint er nicht weniger bestimmend und verwirrend gewesen zu sein wie für seinen amerikanischen Kollegen. Und wieder sucht Jaar eine visuelle Annäherung an das Phänomen, daß Eindruck und Wirklichkeit wesentlich auseinanderklaffen und der unbefriedigend defizitäre Blick des Außenseiters sich weder durch ästhetisierende Identifikation noch durch dämonisierende Abschottung ganzheitlich machen läßt.

Jaar komplettiert seine Fotografien durch die daneben hängenden kleinen Schilder, die auf den ersten Blick erklärende Anmerkungen zu enthalten scheinen. Die Rahmen enthalten Skizzen, die wenn der nach einer Erklärung oder Erläuterung suchende Blick auf sie fällt, die abgebildeten Szenen im geografischen Raum und im Bezug zueinander verorten. Das Feld ist neben der Straße, die zu einer Kirche führt, über der sich der Himmel erstreckt. Die Kirche sehen wir nicht - und doch gruppieren sich alle anderen Bilder dieser Installation in einem sinnhaften Zusammenhang um dieses Gebäude herum. In der Kirche in Ntamara fand ein Massaker statt, in dem mehr als 400 Menschen den Tod fanden. Die Orte, die wir auf Jaars Fotografien zu sehen bekommen, zeugen einerseits von der unaufholbaren Fremdheit und Grauenhaftigkeit des Geschehens, das vom Außenseiter, vom Überlebenden nicht repräsentiert werden kann. Aber andererseits vollzieht die Installation die Logik des Traumas nach, indem sie die Perspektive verschiebt, den Fokus verweigert.

„My logic was the following“, schreibt Alfredo Jaar über seine Installation: „If the media and their images fill us with an illusion of presence, which later leaves us with a sense of absence, why not try the opposite? That is, offer an absence that could perhaps provoke a presence. [...] I also thought: People were already shown a great quantity of images, but they did not see anything. No one saw anything because no one did anything.“

Then I thought, this time I won't show the images so that people can 'see' them better."<sup>33</sup>

Alfredo Jaar hat hier einen Modus der Auseinandersetzung gefunden, der weder in die katastrophischen Repräsentationsmuster des Afropessimismus verfällt, noch die Mythisierung des Grauens in der zeitlosen Perfektion betreibt. Es ist keine Frage, daß das was wir sehen, hier nicht das ist, worum es geht. Die Verschiebung der Perspektive verweigert aber gleichzeitig die gängigen Zuschreibungen von Afrikanität als monumentale, atemberaubende Wildheit; die Landschaften, die wir sehen, könnten sich überall auf der Welt finden, sie sind seltsam unspezifisch. Wie *Beards Collagen* so präsentiert sich auch Jaars Installation als Annäherung an das Thema Tod und Sterben. Aber wo Beard den toten Körper ästhetisierend verabsolutiert, verweigert Jaar die Darstellung. Er verweist zurück auf die Historizität, die ideologische Spezifität und die geografische Verortetheit des Geschehens in Ruanda, gerade weil er diese Verweise nicht zum Gegenstand der monumentalisierenden Darstellung werden läßt und die Bilder, die sich beim Wort 'Ruanda' unmittelbar aufdrängen, nicht zeigt. Die idyllischen Szenerien der Straße, des Feldes und der Wolke mögen dabei den Eindruck einer zeitlos mythischen Ästhetik aufrufen, aber sie erzeugen den Mythos, wenn überhaupt, im Bruch mit dem Mythos der Afrikanität, sie vermögen, um noch einmal auf Barthes' Modell zuzugreifen, „selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu werden, und [ihre] Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen. [...] Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen".<sup>34</sup>

33 Rubén Gallo, Interview with Alfredo Jaar, o. S.

34 Barthes: *Mythen des Alltags*, S. 121-122.