

20 JAHRE TEXTE ZUR KUNST

Dezember 2016 | 10. Jahrgang | Hef. 30
€ 15,- | DJV Nr. 251-
G 10372

JEDER GESCHLOSSENE RAUM IST EIN SARG
Über Saādane Afif im Centre Pompidou, Paris

Saādane Afif, „Anthologie de l'Humour Noir“, 2010, Centre Pompidou, Paris, 2010, Ausstellungsansicht



Auf der letzten documenta galt Saādane Afif als eine der Entdeckungen. Im Aue-Pavillon zeigte der französische Künstler seine Installation „Black Cords Plays Lyrics“: Dreizehn schwarze E-Gitarren samt Verstärker schlugen, von einem Computer gesteuert, selbstständig Akkorde an. Schriftarbeiten in Form von Songtexten, die Afif bei befreundeten Kritikern und Künstlern in Auftrag gegeben hatte, begleiteten sein automatisches Rockorchester.

Im letzten Jahr wurde Afif mit dem Pariser Prix Marcel Duchamp ausgezeichnet. Nach einer Station auf der Expo in Schanghai ist seine Preisträgerausstellung nun im Centre Pompidou zu sehen, das selbst zum Akteur von Afifs Präsentation wird.

In der Mitte des Raumes steht ein Sarg. Er ist das zentrale Exponat von Saādane Afifs Ausstellung „Anthologie de l'Humour Noir“ im Centre Georges Pompidou, seiner Preisträgerausstellung anlässlich des Prix Marcel Duchamp 2009. Und

dieser Sarg im kleinen und schummrig beleuchteten „Espace 315“ hat die Form des Centre Pompidou selbst. Afif hat ihn in Ghana von Kudjoe Affutu anfertigen lassen, der das Bauen dieser opulenten Sargkreationen, wie es in Teilen jenes westafrikanischen Landes praktiziert wird, von Paa Joe, einem der großen Sargbauer der Region, erlernt hat. Akkurat und detailgenau hat Affutu die dank ihrer außen liegenden Versorgungsrohre und verglasten Rolltreppen einprägsame postmoderne Architekturikone von Renzo Piano und Richard Rogers aus farbig gestrichenem Holz nachgezimmert.

Rund um diesen „Black Humour“ (2010) genannten Museumssarg hat Afif in einem losen und unregelmäßigen Kreis fünf aus Aluminium nachgegossene Poller inklusive angedeutetem Kopfsteinpflaster aufgestellt. So wie sie sich draußen in der Stadt rund um das Museum wie-

Saadane Afif, „Anthologie de l'Humour Noir“, 2010, Centre Pompidou, Paris, 2010, Performance



derfinden. Jedem Pfosten ist als eine Art abstrahierte Straßenlaterne ein auf einem hohen Stativ angebrachter Theaterscheinwerfer zugeordnet. In langsamem Wechsel geht jeweils einer nach dem anderen an und wieder aus und wirft dabei ein Schlaglicht auf den Boden, die Poller und den Raum. Afif führt hier ein Schachtelspiel auf und steigert den Grad an Selbstreflexivität Zug um Zug: Das Museum als Sarg wird eingebunden in einen angedeuteten öffentlichen Stadtraum – man steht draußen, vor dem Museum, während man sich eigentlich in seinen Räumen befindet, blickt gleichsam von innen nach außen, von außen nach innen.

An den drei schwarz gestrichenen Wänden finden sich 15 Texte in Gedicht- oder Songform, die Afif auf Basis einer Projektskizze im Vorfeld der Ausstellung bei verschiedenen Autoren – Kuratoren wie Adam Carr, Kritikern wie Jean-Charles Massera und Künstlern wie Tacita Dean, Lili Reynaud-Dewar oder Benoît Maire – in Auftrag gegeben hat. Sie bilden einen zweiten Kreis: Mal mehr, mal weniger konkret gehen die Texte auf die Motive der Ausstellung ein, auf das Museum, auf den Sarg, auf das Museum als Sarg und den „schwarzen Humor“.¹ Im Ganzen bilden sie eine weitere Reflexionsebene: Afifs Präsentation öffnet und distanziert sich in gleichem Maße von sich

selbst, wie sie imstande ist, diese Außenbetrachtungen homogen in sich aufzunehmen. Konsequenterweise operieren die Texte demnach mit zweifachem Titel und doppelter Autorschaft.

In ihrer Organisation entspricht die Ausstellung damit direkt ihrem von André Bretons 1940 erstmals erschienener „Anthologie de l'Humour Noir“ entliehenen Titel.² Sie ist in der Tat eine strukturelle Übersetzung jenes publizistischen Sammelbandverfahrens, indem die einzelnen Elemente zu einer „Anthologie“ zusammengefasst werden, für die Afif als federführender, weil themensetzender „Herausgeber“ fungiert. Das tiefrote Ausstellungsposter, das auf der einzigen weißen Wand hängt, übernimmt somit die Funktion eines Covers, das diese „Anthologie“ in ihrer Gesamtheit umschließt. Denn neben dem Titel und einem abstrahierten Totenkopf finden sich hier auch noch einmal die Namen aller Beteiligten.

Seine Werke in kommissionierten Texten der Reflexion anderer Stimmen auszusetzen, verfolgt Afif nun schon seit 2004. Oft ließ er die Beiträge anschließend in einem dritten Schritt in Musik übersetzen. Aus einer Ausstellung wird ein Text, aus dem Text ein Song, der wiederum zu einer Skulptur werden kann. Der Kreislauf schließt sich, das Spiel kann von Neuem beginnen. Afifs



Soôdane Afif, „Anthologie de l'Humour Noir“, 2010,
Centre Pompidou, Paris, 2010

Arbeiten generieren sich damit letztlich aus dieser Verschleifung heraus, aus Transformationen von einem medialen Register ins andere, von einer Ausstellung in die nächste. Auch wenn im Centre Pompidou diese letzte Phase bislang ausgeblieben ist und jene Dimension des Afif'schen Schachtelspiels in gewisser Weise durch eine Performance am Eröffnungsabend ersetzt wurde, für die ein Schauspieler, auf einem der Poller stehend, die Wandtexte rezitierte, ist auch hier ohne Weiteres vorstellbar, dass „Anthologie de l'Humour Noir“ in ein nachträglich produziertes Album und von dort in eine zukünftige Ausstellung mündet. Die sich im wahrsten Sinne des Wortes um sich selbst drehenden Bezüge entwickeln also eine Rückkoppelung³ ohne wirkliches Zentrum: einen losgelösten, letztlich un abgeschlossenen Prozess, der sich aufgrund einer einfachen Setzung zu einem selbstreferenziellen System hochschaukelt und dabei an jede neue Implementierung als „beständige Metamorphose“ anschließen kann.

Zurück ins Centre Pompidou: Hier lassen sich jenseits dieser bereits räumlich und konzeptuell ablesbaren Kreisstruktur auch auf inhaltlicher Ebene mehrere distinkte, jedoch aufeinander bezogene Sinnschichten unterscheiden. Neben der bereits erwähnten Frage der Autorschaft liegt zunächst einmal nichts näher, als diese Ausstel-

lung, mit ihrem Museumssarg in der Mitte, vor dem Hintergrund einer erneut sich zuspitzenden Diskussion um die Zukunft des Museums in Zeiten zunehmenden Marktdrucks auf der einen Seite und einer gesteigerten Problematisierung der Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit adäquater Repräsentation gegenwärtiger künstlerischer Produktion auf der anderen zu verstehen.⁴ Unweigerlich erhält man den Eindruck, dem „Begräbnis des Museums“ beizuwohnen.⁵ Einen selbstreflexiven Twist bekommt diese Lesart dadurch, dass im gleichen Schritt das Museum als „totmachende“ Instanz beschrieben werden kann, als finaler Endpunkt, der als Institution des Bewahrens eine sich ständig im Vollzug befindliche künstlerische Praxis arretiert und sie damit ihrer „Vitalität“ beraubt.

Ebenso ließe sich Afifs Ausstellung als spezifischer Rekurs auf die Geschichte des Centre Georges Pompidou verstehen, als Verweis auf die Ausstellung „Magiciens de la Terre“, die Jean-Hubert Martin 1989 dort und in La Villette kuratiert hatte und die angetreten war, die westliche Institution des Museums für nicht westliche Kunst zu öffnen. Trotz gesteigerten Problembewusstseins um eine hierarchische Trennung von „primitiv“ und „modern“⁶ gelang es Martin nicht, den Fallstricken einer Fetischisierung des Authentischen zu entkommen: Einmal mehr wurde Kunst von außerhalb des abendländischen Kulturkreises in der Sektion „Magiciens de la Terre“ entweder als rituelles Objekt auratisiert oder auf regionales Kunsthandwerk reduziert. So wie die ebenfalls ausgestellten „Figuresäрге“ aus Ghana, an die sich Afif anlehnt. „Black Humour“ kann demnach als eine Art entferntes Echo auf „Magiciens de la Terre“ gesehen werden, als sarkastische Äußerung zur Geschichte des Centre

Pompidou, genauso aber auch als Reaktualisierung der Fragestellung nach Repräsentation und Ausschluss außereuropäischer Kunst im Kontext europäischer Museumskultur.⁷

Womit wir bei dem Anlass und den Bedingungen von „Anthologie de l'Humour Noir“ angelangt wären. Denn als Preisträgerausstellung des eingangs erwähnten Prix Marcel Duchamp erhält sie eine zweite Rahmung, die über einen herkömmlichen Museumsauftritt hinausweist. Diese seit 2000 verliehene und mit 35 000 Euro dotierte Auszeichnung, die gemeinhin als französisches Gegenstück zum britischen Turner Prize und zum Berliner Preis der Nationalgalerie für junge Kunst gilt, wird von der ADIAF, der Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français, einem Zusammenschluss privater französischer Sammler, ausgelobt. Sie trägt ihr Anliegen also bereits im Namen gut sichtbar vor sich her: Es geht, in altbekannter französischer Kulturpolitikmanier, um die Unterstützung französischer Künstler und darum, sie international bekannter zu machen und Frankreich in Zeiten globalen Einflussverlusts als Standort von internationaler Signifikanz auf der Landkarte aktueller Kunstproduktion zu halten. Und damit hat dieser Preis von vornherein eine nicht unproblematische, in nationale Repräsentationsanliegen eingebundene Stoßrichtung.

Dass mit Saädane Afif, der in Vendôme geboren wurde, aber väterlicherseits algerische Vorfahren besitzt, im zehnjährigen Bestehen des Preises zum ersten Mal ein Künstler ausgewählt wurde, dessen Biografie in die französische Kolonialgeschichte verstrickt ist, ließe durchaus den Schluss zu, hinter seiner Wahl eine symbolpolitische Geste der Integration zu vermuten und sich von ihr vielleicht sogar eine Aufarbeitung der ent-

sprechenden Geschichte von einer „authentischen Sprecherposition“ aus zu erhoffen. Als dritte Schleife führt dies vom Centre Pompidou über den Geschichtsausflug zu „Magiciens de la Terre“ wieder zurück zu den gegenwärtigen Strukturen repräsentationspolitischer Vereinnahmung. Und man möchte noch weitergehen in der sich daran anschließenden Frage nach der Persistenz und Verschiebung postkolonialer Problematiken unter den Vorzeichen einer globalisierten Welt.

Gleichzeitig wird spätestens mit dieser möglichen Interpretation deutlich, dass Afif hier ein fieses Spiel mit den je nach Informationsgrad und Standpunkt sich unterscheidenden Erwartungshaltungen der Betrachter/innen treibt. Denn seine Inszenierung lässt sich auf keine der vorgeschlagenen Lesarten reduzieren; sie alle werden in jenem Feedbackraum im Bauche des Centre Pompidou verfügbar gehalten. Sie liegen abrufbar bereit, und man bekommt zurückgespiegelt, was man hineinprojiziert. Nicht genug, dass Afif über den Umweg der integrierten Texte dabei die Deutungen auf einem Silbertablett präsentiert, liefert er die flexibel anwendbare Form der ironisch-sarkastischen Distanzierung ebenfalls bereits im Titel mit.

Alles ist also möglich und nichts muss: Eine Thematisierung von Autorschaft? Ein polemischer Abgesang auf das Museum? Ein historischer Exkurs und ein Verweis auf die Exklusionsmechanismen der westlichen Institution gegenüber nicht westlicher Kunst oder auf die gegenwärtigen Strukturen der Vereinnahmung von Kunst zu repräsentativen, nicht zuletzt politisch gewollten Zwecken aus einer vermeintlich postkolonialen Perspektive und einer Art „unterstelltem Migrationshintergrund“? Schlussendlich auch eine Kritik an den Mechanismen einer Kritik, die längst zum

zitierbaren Standardinventar zeitgenössischer Kunst und ihrer Institutionen gehören? Und auch wenn diese letzte Volte vielleicht das größte Potenzial in sich birgt, da sie es erlaubt, Kritik gerade aus dem Verlust einer bestimmten Form von Kritik heraus beschreibbar zu machen, muss man sich auch hier eingestehen: Auch hierbei handelt es sich nur um eine Möglichkeit unter vielen, zugeschnitten auf eine, wenn man so will, spezifische „Zielgruppe“.

Am Ende führt Afif in einer Art voraussehlender Übererfüllung jede Form der Interpretation als Projektion ad absurdum. Man könnte ihm diese Strategie nun als eine permanente Autoimmunisierung ankreiden, die es ermöglicht, keine Stellung beziehen zu müssen. Diese Bewertung würde letztlich allerdings übersehen, dass „Anthologie de l'Humour Noir“ ironischerweise gerade im modus operandi der Übernahme jedweder Erwartung ein letztes mögliches Stück „Autonomie“ und damit Beweglichkeit generiert – und zwar nicht in Form einer historischen und ebenfalls längst standardisierten Minimalvoraussetzung für das, was „bildende Kunst“ ist, sondern im ganz konkreten Vollzug. Anders gesagt: Sie erkämpft sich diese Autonomie, statt sie als gegeben hinzunehmen. Denn wer hier zuletzt und damit sprichwörtlich am besten lacht, lässt sich in Afifs virtuos geknüpftem Beziehungsgeflecht am Ende jedenfalls nicht ausmachen.

DOMINIKUS MÜLLER

Saadane Afif, „Anthologie de l'Humour Noir“, Preisträgerausstellung Prix Marcel Duchamp, Centre Pompidou, Paris, 15. September 2010 bis 3. Januar 2011.

Anmerkungen

- 1 So beginnt etwa Claire Guezengars Text „T'as commandé une bière ...“ mit folgenden Worten: „Quatre murs du

musée version molletonnée / Hommage sarcastique fabriqué en Afrique / Facture atypique pour rire caustique / Sarcophage coloré on peut s'amuser“, um dann selbst sarkastisch mit dem Refrain „T'as commandé une bière / Sans rite funéraire / T'as commandé une bière / Qu'ira pas au cimetière“ fortzufahren und mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „bière“ im Französischen zu spielen, das sowohl „Sarg“ wie auch banal „Bier“ bedeuten kann.

- 2 Bretons Anthologie, mit der er im Übrigen den Anspruch erlebt, das Konzept des „schwarzen Humors“ überhaupt erst greifbar gemacht zu haben, umfasst neben einer kurzen Einleitung und Vorrede aus seiner Feder Texte und Textfragmente unter anderem von Jonathan Swift, de Sade, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, aber auch Marcel Duchamp, Hans Arp und Salvador Dalí. Siehe André Breton, Anthologie des schwarzen Humors, München: Rogner & Bernhard, 1971.
- 3 In der Tat hat Afif 2009 eine Ausstellung im EACC in Castello direkt „Feedback“ benannt.
- 4 Von der gesteigerten Virulenz dieses Themas zeugt etwa die in der diesjährigen Sommerausgabe von *Artforum International* behandelte Frage nach der Zukunft des Museums unter dem Titel „The Museum Revisited“, in: *Artforum International*, XLVIII, Nr. 10, S. 274ff.
- 5 In diese Richtung weisen zudem auch einige der Texte, etwa „(Song for Saäd)“ von Tacita Dean, in dem von einem „mausoleum of the Centre Pompidou“ die Rede ist, ebenso wie Afifs eigene Beschreibung des Museums im Handout zur Ausstellung als „Necropolis“.
- 6 „Magiciens de la Terre“ selbst verstand sich nicht zuletzt als kritische Antwort auf die nur wenige Jahre zuvor, nämlich 1984, im New Yorker Museum of Modern Art abgehaltene Ausstellung „Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern“ von William Rubin, die diese Trennung im Versuch einer Aufarbeitung des Einflusses nicht westlicher Kunst auf die westliche Kunstproduktion beinahe eins zu eins wiederholte.
- 7 Wieder lässt sich diese Lesart in einigen der Texte wiederfinden, unter anderem etwa in Chloé Delaumes „Vers 1900 et cetera“ oder in Jean-Charles Masseras „J'avais treize ans“