Aus:

Kerstin Schankweiler

Die Mobilisierung der Dinge

Ortsspezifik und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo

Dezember 2012, 328 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-2090-0

Georges Adéagbo zählt zu den bekanntesten Gegenwartskünstlern Afrikas. Seine ästhetische Praxis zwischen Kulturtransfer und Ortsspezifik setzt eine Auflösung kolonialkultureller Hierarchien zwischen Afrika und Europa in Gang, ohne Differenz zu nivellieren. Sie besitzt Modellcharakter für den Umgang mit Alterität jenseits von Exotismus oder Universalismus und eignet sich deshalb besonders gut dazu, Paradoxien des globalen Kunstsystems aufzuzeigen.
Angesichts der eurozentristischen Rezeption von Kunst aus Afrika dient Adéagbos Arbeitsweise in diesem Band als Ausgangspunkt für ebenso systematische wie fruchtbare Überlegungen zu einer transkulturellen Kunstgeschichtsschreibung.

Kerstin Schankweiler (Dr. phil.) lehrt am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin in der Abteilung für die Kunst Afrikas.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2090/ts2090.php

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Dank | 7

1 Einleitung | 9

2 Methodische (Selbst-)Reflexionen | 21
2.1 Situierte Praxis | 21
2.2 Wissenschaft und Politik | 25
2.3 Die Frage des Kontextes | 28
2.4 Die ethnologische Perspektive | 32

3 Kunst aus Afrika in Europa | 35
3.1 Kolonialismus und Völkerkundemuseen | 37
Exkurs: Das *Musée du Quai Branly* in Paris | 44
3.2 Primitivismus | 52
3.3 ‚Zeitgenössische afrikanische Kunst' | 59
3.4 ‚Globale Kunst' | 70

4 Georges Adéagbo – Arbeitsweise und Rezeption | 81
4.1 Einführung in die künstlerische Praxis Adéagbos | 81
4.2 Rezeption im internationalen Kunstbetrieb | 93

5 *L'explorateur et les explorateurs* | 99
5.1 Räumlichkeit, Grundstruktur und Hauptachsen | 99
5.2 Themengebiete | 103
5.3 Materialien und Medien | 116
5.4 Die handschriftlichen Texte | 121
5.5 Ortsspezifik | 126
5.6 Analogien und Assoziationsketten | 134
5.7 Die Installationen als *glatte Räume* mit *Einkerbungen* (Deleuze/Guattari) | 138

6 Kontexte | 149
6.1 Installative und ortsspezifische Kunst | 150
6.2 Objektkunst | 155
6.3 *Récupération* | 158
6.4 Altäre | 165

6.5 Märkte | 170
6.6 Schildermalerei | 174

7 Sammeln | 183
7.1 Adéagbos *théâtre du monde* als eine zeitgenössische Variation der Kunst- und Wunderkammer | 185
7.2 Archivkunst – Sammeln als künstlerische Praxis | 195
7.3 *La colonisation Belge en Afrique noir* – Sammeln als Modell von Geschichte und Gedächtnis | 201

8 Dinge | 215
8.1 Dinge als Metaphern | 216
8.2 Dualismus Mensch/Ding | 223
8.3 Kulturelle Aneignung | 228

9 Künstlermythen | 239
9.1 Die Legende vom Künstler | 240
9.2 Installative Mythenbildung | 245
9.3 Universalistische Tendenzen der Kunstkritik | 249
9.4 Geniekult oder Tod des Autors? | 252

10 Resümee | 257

Literaturverzeichnis | 265

Abbildungsverzeichnis | 293

Materialien zu Georges Adéagbo | 303
1 Bibliografie | 303
2 Ausstellungen und Installationen | 314
3 Sammlungen und Auszeichnungen | 324

1 Einleitung

Haus und Atelier von Georges Adéagbo liegen etwas außerhalb von Cotonou, der größten Stadt der Republik Benin, nahe dem Strand Togbin. Auf seinem Grundstück baut der Künstler täglich eine Installation auf, die aus den unterschiedlichsten Gegenständen bestehen kann. Er beginnt am Morgen mit einem Objekt, das ihn gerade beschäftigt oder einen speziellen Gedankengang auslöst und als „point de depart" fungiert, wie er es selbst nennt. Davon ausgehend entwickelt sich die Installation als eine Anordnung von Dingen, die von Adéagbo in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Im September 2003 hielt ich mich vier Wochen bei Georges Adéagbo auf, um mich mit seiner künstlerischen Praxis vertraut zu machen und um deren Anbindung an visuelle Kulturen Westafrikas und die lokale Kunstszene zu recherchieren. An einem Tag meines Aufenthaltes interessierte er sich für eine Publikation, die ich mitgebracht hatte: *Colonialism's Culture* von Nicholas Thomas.[1] Gerade hatte ich die Einleitung gelesen, in der Thomas postkoloniale TheoretikerInnen für ihre mangelnde Wahrnehmung und Beschäftigung mit der Realität der ‚Anderen' kritisiert: „It is striking […] that many writers stress, in principle, the localized character of colonial and postcolonial subjectivities, while resisting much engagement with either localities or subjects."[2] Adéagbo fragte mich, ob er das Buch nehmen könne, wollte jedoch nicht darin lesen, wie ich zunächst angenommen hatte, sondern setzte mit dieser Publikation sein komplexes Bezugssystem in Gang: Er ging ins Haus, wo seine Sammlung von heterogenen Gegenständen untergebracht ist, brachte verschiedene Objekte heraus, die für ihn mit diesem ersten in Verbindung standen und ordnete sie auf der Veranda an (Abb. 1). Auf einen kleinen Holzhocker stellte er hinter dem Buch einen alten, weißen Plastikbehälter auf (vermutlich ursprünglich für Seife oder Creme), der

1 Thomas 1994.

2 Thomas 1994, S. ix.

drei kleine dunkelhäutige Mädchen in heller Kleidung zeigt. Durch die Kombination der Gegenstände wurde mir klar, dass Adéagbo die Abbildung auf dem Cover von *Colonialism's Culture* fokussierte, denn das reproduzierte Foto auf dem Umschlag zeigt ebenfalls drei Kinder. Sie halten einander an den Händen, in der Mitte ein hellhäutiges Mädchen in weißem Kleid und Hut mit breiter Krempe, links und rechts jeweils ein schwarzer, lediglich mit einem Höschen

Abbildung 1 und 2: Georges Adéagbo: Tagesinstallation vom 03.09.2003, Cotonou

bekleideter Junge. Während das Mädchen lächelt und kokett das rechte Bein abspreizt, schauen die beiden Jungen verunsichert in die Kamera. Unter der Abbildung heißt es „A Study in Black and White“. Die Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß greift auch die grafische Gestaltung des Buchumschlages auf. Das Foto der drei Kinder steht – im Zusammenhang mit Thomas' kritischer Perspektive auf den Kolonialismus – für die Machtasymmetrie und die Konstruktion der Kolonisierten als infantilisierte und ‚unzivilisierte' Unterlegene, in der Nacktheit ein zentraler Topos ist.

Adéagbo installierte weitere Gegenstände: Rechts und links stellte er dem Buch zwei Bilder mit religiöser Thematik zur Seite, eine christliche Kreuzigungsszene und eine Darstellung der Kaaba in Mekka (Abb. 2). Diese Gegenüberstellungen regte die Assoziation der Missionierungsbestrebungen im Zuge von Eroberungen an. Unterhalb von *Colonialism's Culture* verwies eine weitere Publikation mit dem Titel *Les Siècles Obscurs de l'Afrique Noir* auf den Topos des Dunklen und Unbekannten in der Stereotypisierung Afrikas.

Abbildung 3: Georges Adéagbo: Tagesinstallation vom 03.09.2003, Cotonou

Bis zum Abend breitete sich die Installation über die ganze Veranda aus (Abb. 3), und auch meine Anwesenheit in seinem Haus ging in Form eines handschriftlichen Textes Adéagbos in das Bezugssystem der Installation ein: „Kerstin

et la préparation de sa thèse de doctorat, chez Stéphane et Georges, à Togbinplage de Cotonou-Bénin..!"

Die Beobachtung von Adéagbos künstlerischem Arbeitsprozess in Cotonou machte mir die Sogwirkung bewusst, die seine Zusammenstellungen von Dingen bei den BetrachterInnen initiieren können: Man spürt formale, motivische oder thematische Verbindungen zwischen den Objekten auf, kann Bedeutungsassoziationen herstellen, Bezüge zum eigenen Hier und Jetzt und auch nach stundenlanger Beschäftigung mit einer Installation immer noch Neues entdecken. Adéagbos Kontaktaufnahme mit seiner Umwelt – sei es in Cotonou, New York oder in Köln – mittels eines komplexen künstlerisch inszenierten Systems von Dingen, Bildern und Ideen eröffnet ein transkulturelles Feld des Austausches und der Diskursivität. In diesem Sinne sind seine Installationen ein Modell von Globalisierung, dessen Aktualität und kritisches Potenzial mich seit meinem Aufenthalt in Cotonou nicht mehr loslässt. Die Arbeiten zeigen die kulturellen Aneignungsprozesse und Projektionen auf, mit denen wir gegenwärtig konfrontiert sind, demonstrieren jedoch in Adéagbos westafrikanischer Perspektivierung einen kulturellen Transfer jenseits von Hegemonie und Imperialismus, Exotismus und Primitivismus.

Zur Zeit meines Besuches in Benin stand Adéagbos Arbeit in Zusammenhang mit der *Documenta11*, an der er 2002 in Kassel teilgenommen hatte. Er gestaltete eine Modifikation der Installation *„L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration"..! Le théâtre du monde..!*[3], die um den Entdecker-Topos kreist. Ursprünglich für die *documenta* konzipiert und auf die Stadt Kassel bezogen, wurde die Arbeit 2003 vom *Museum Ludwig* in Köln angekauft. Dort sollte sie im Oktober 2004 ausgestellt und in ihrem Umfang erheblich erweitert werden (Abb. 4). Die Installation *L'explorateur et les explorateurs*[4], die bisher seine bekannteste und auch umfangreichste ist, steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit. An ihr werden exemplarisch Adéagbos künstlerisches Verfahren sowie die wichtigsten Merkmale seiner Installationen herausgearbeitet. Die Neubearbeitung für Köln gibt mir Gelegenheit, nicht nur seine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der Entdeckung, sondern auch den ortsspezifischen Arbeitsprozess und die lokalen Perspektivierungen des Themas in Cotonou, Kassel und Köln zu untersuchen.

3 Dt.: „Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckungen"..! Welttheater..!

4 Titel der Installation im Folgenden abgekürzt.

Abbildung 4: Georges Adéagbo: L'explorateur et les explorateurs (Teilansicht), Köln 2004

Georges Adéagbo, der keine künstlerische Ausbildung absolviert hat, wurde 1942 in Ouidah, Benin, geboren.[5] Im Alter von 52 Jahren trat er 1994 zum ersten Mal in der Kunstwelt in Erscheinung, als er an der Ausstellung *La Route de l'Art sur la Route de l'Esclave* in Frankreich teilnahm. Die fünf Jahre zuvor in Paris realisierte Ausstellung *Magiciens de la terre* hatte in Europa ein enormes Interesse an ‚zeitgenössischer afrikanischer Kunst' ausgelöst. Bei Recherchen zur Kunstproduktion in Benin war der französische Kurator Jean-Michel Rousset 1991 zufällig auf Adéagbo getroffen und hatte dessen Installationen, die dieser bereits seit vielen Jahren täglich im Hofe seines Elternhauses aufbaute, gesehen. Kurze Zeit später wurde Adéagbo in die Publikation *Contemporary Art of Africa*

5 In Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen wurde bis jetzt meist Cotonou als Geburtsort angegeben. Adéagbo berichtete mir jedoch in einem Gespräch im September 2003, er sei in Ouidah geboren worden. In Cotonou wurde lediglich die Geburtsurkunde ausgestellt, allerdings erst wesentlich später. Adéagbo kennt aus diesem Grund nicht den genauen Tag seiner Geburt. Das Datum in der Geburtsurkunde lautet 23.04.1942.

(1996) aufgenommen.[6] Seitdem gehört er zu dem vom ‚westlichen' Kunstbetrieb definierten Kanon zeitgenössischer Kunst aus Afrika.

Seit dem Ende der 1990er Jahre wurde Adéagbo zu zahlreichen Ausstellungen eingeladen, von denen die meisten in Europa stattfanden. Im Rahmen der Ausstellung *Georges Adéagbo. Das Pythagoreische Zeitalter* in der *Galerie im Taxispalais* in Innsbruck (2001) entstand ein Katalog, der einen ersten Überblick über Adéagbos Installationen von 1995 bis 2001 lieferte.[7] Dazu verfassten KuratorInnen jeweils kurze Texte zu den Ausstellungsprojekten, an denen sie mit Adéagbo gearbeitet hatten. Eine früher entstandene schmale Publikation basiert hauptsächlich auf einem Interview mit Adéagbo und fokussiert dessen Biografie.[8] Anlässlich von Einzelausstellungen erschienen bis 2010 vier weitere Kataloge.[9] Jener der Kölner Ausstellung im *Museum Ludwig* (2004) enthält Texte aus postkolonialer Perspektive von Homi K. Bhabha und Viktoria Schmidt-Linsenhoff.[10] Zwei in Italien publizierte Kataloge anlässlich des Ausstellungsprojektes *„La rencontre"..! Venise – Florence..!* (Venedig, Florenz, 2007/2008) enthalten jeweils reichliches Bildmaterial mit einer großen Anzahl von Detailaufnahmen der Installationen.[11] Der erste der beiden Kataloge berücksichtigt erstmals ausführlicher den Entstehungsprozess der Arbeiten in Cotonou.[12] Der spätere und bisher umfangreichste Katalog ist als Dokumentation aller Ausstellungen Adéagbos in Italien angelegt (Biennale von Venedig 1999, Rom 2000, Venedig 2007, Florenz 2008) und enthält neben neuen Beiträgen zur Florentiner Ausstellung vorwiegend Übersetzungen und Nachdrucke älterer Texte. Bis zur Fertigstellung des Manuskripts dieses Buches existierten zu Adéagbos Assemblagen hauptsächlich kürzere Katalogtexte, einige Zeitschriftenartikel und vor allem Rezensionen, die jedoch keine detaillierten Beschreibungen der kleinteiligen Installationen beinhalten. Nur wenige Beiträge bieten Interpretationsvorschläge oder heben die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Adéagbo auf ein theoretisches Niveau. Die folgende Analyse von *L'explorateur et les explorateurs* schließt diese Forschungslücken und entwickelt erstmals eine Systematisierung der umfangreichen Installation nach wesentlichen Aspekten und Merkmalen, die

6 Magnin, Soulillou (Hg.) 1996.

7 Eiblmayr (Hg.) 2001.

8 Adéagbo 1998.

9 Bertola, Köhler (Hg.) 2008; Bertola (Hg.) 2007; Friedrich, König (Hg.) 2004; Adéagbo 1997.

10 Bhabha 2004; Schmidt-Linsenhoff 2004.

11 Bertola, Köhler (Hg.) 2008; Bertola (Hg.) 2007.

12 Köhler 2007.

auf weitere Arbeiten Adéagbos angewendet werden kann. Die Untersuchung legt die erste umfassende Interpretation seiner konzeptuellen Arbeitsweise vor. Dieses Buch ist jedoch keine konventionelle Monografie im Sinne von „Leben und Werk", sondern eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Forschungsarbeit, deren Schwerpunkt auf der Verortung von Adéagbos künstlerischer Arbeit in kulturell diversen Kontexten und Diskursen liegt. Dabei werden jeweils Bezüge zu historisch-politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen, künstlerisch-ästhetischen und räumlichen Bedingungen hergestellt. Als ausführliche und theoretisch motivierte kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem einzelnen Künstler hebt sich diese Studie von der meist oberflächlichen Beschäftigung mit Kunst aus Afrika ab, deren Symptome etwa große Überblicks- und Gruppenausstellungen sowie -kataloge „afrikanischer Kunst" sind. Auf der Metaebene problematisiert sie die Rezeption von Kunst aus Afrika in Europa und entwickelt eine Methodik, die für die europäische Kunstwissenschaft einen Lösungsansatz für ihre Auseinandersetzung mit zeitgenössischer außereuropäischer Kunst bietet.

Spätestens mit seinem Beitrag zur *Documenta11* hat Adéagbo in der ‚westlichen' Kunstwelt Anerkennung erfahren und gilt heute international als einer der bedeutendsten Künstler Westafrikas. Nach der elften Auflage hat auch die *documenta 12* (2007) eindrucksvoll den Wandel des europäischen Kunstbetriebes belegt, der mittlerweile Arbeiten von zeitgenössischen KünstlerInnen aus dem Süden und Osten einschließt, anstatt lediglich europäische und nordamerikanische Positionen zu präsentieren, wie es bis in die 1990er Jahre hinein weitestgehend üblich war. Längst müssen die *documenta* und die Biennale von Venedig weltweit mit ähnlichen Ausstellungsformaten konkurrieren, die dazu beitragen, den internationalen Ausstellungsbetrieb zu dezentralisieren und die dichotome Vorstellung vom Westen als Zentrum des Kunstbetriebs und dem Rest der Welt als Peripherie kritisch zu hinterfragen. Trotzdem bleibt die Frage nach ungleichen Chancen und Machtverhältnissen im Betriebssystem Kunst relevant. Vor diesem Hintergrund ist es ein zentrales Anliegen der vorliegenden Studie, nach dem Umgang mit Kunst im Kontext von kultureller Differenz zu fragen. Wie ist es möglich, Kunst aus anderen Kulturen einerseits nicht als das dichotome und exotisierte ‚Andere' zu konstruieren und andererseits nicht universalistisch unter einem europäischen Kunstbegriff zu fassen, der ihre Differenz verschwinden lässt? Diese übergeordnete Fragestellung leitet die Auseinandersetzung mit Adéagbos Arbeit unter Bezugnahme auf ein selektiv zusammengestelltes „Patchwork" von kulturwissenschaftlichen Theorien, die im Dialog mit dem Forschungsgegenstand kritische Brennpunkte für die Untersuchung bilden und differenzierte Begrifflichkeiten für die Analyse liefern. Mein Ansatz basiert dabei hauptsächlich auf – aus den Installationen und ihren aktuellen Diskur-

sivierungen heraus entwickelten – postkolonialen Fragestellungen im Rückgriff auf differenztheoretische Texte (postmoderne, dekonstruktivistische, feministische und kulturanthropologische). Gleichzeitig gehe ich davon aus, dass Adéagbos konzeptuelle Arbeitsweise und seine Kunstwerke selbst einen wichtigen und untersuchenswerten Beitrag zur Diskussion um Identität und Differenz und die Frage nach dem Umgang mit ‚fremden' Dingen leisten.

In den letzten Jahrzehnten hat ein Blickwechsel sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Kunstwissenschaft stattgefunden, der die Kontexte künstlerischer Arbeiten stärker berücksichtigt. Die Zeitschrift *kritische berichte* gab Ende 2005 ein Heft mit dem Titel „in situ – in context" heraus, in dem dieser Perspektivenwechsel beschrieben wird, „der in den letzten Jahrzehnten Kunstgegenstände vermehrt in ihrem Präsentationszusammenhang wahrnimmt. Demnach werden die Orte der Her- und Ausstellung als ein wesentlicher Bestandteil des Deutungsvorgangs verstanden, der die Identität sowohl der Werke als auch der Künstler/innen definiert."[13] Gilt dies vorwiegend für Arbeiten von europäischen KünstlerInnen, so ist es für die Rezeption außereuropäischer Kunstwerke eher ungewöhnlich, die Orte der Herstellung zu berücksichtigen – wie eingangs im Zitat von Nicholas Thomas thematisiert –, bedeutet dies doch aufwendige Reisen in entfernte Länder: ein Vorgehen, das eher ethnologischer als kunstwissenschaftlicher Forschung zu entsprechen scheint.

Vor dem Hintergrund der weitestgehend eurozentristischen Rezeption von Kunst aus Afrika steht meine Beschäftigung mit Georges Adéagbos Arbeiten exemplarisch für den Versuch, sowohl die Orte der Produktion als auch der Rezeption zu berücksichtigen und den Bedeutungsverschiebungen nachzugehen, die die Installationen durch ihre Mobilisierung erfahren. Die Untersuchung basiert dabei auf einem monografischen Close-reading in der Herausarbeitung der Strategien und Charakteristika von Adéagbos künstlerischer Praxis und der durch sie entwickelten Denkmodelle sowie ihrer Kontextualisierung innerhalb unterschiedlicher visueller Kulturen. Damit gehe ich auch den Zusammenhängen „zwischen kultureller Alltagspraxis und ästhetischer Konstruktion, zwischen gelebten und künstlerisch inszenierten Diskursen"[14] nach. Die fokussierten thematischen Schwerpunkte – Sammeln, Dinge, Künstlermythen – sind sowohl aus den Arbeiten heraus entwickelt als auch aus zentralen Topoi ihrer (‚westlichen') Rezeption. Die Installationen Adéagbos werden hinsichtlich kultur- und kunstwissenschaftlicher Fragestellungen diskutiert, ohne sie jedoch als ‚Fremdes' zu

13 Nicolai, Weddigen 2005, S. 3.

14 Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 1.

konstruieren und primitivistisch als „Korrektiv der dominanten Kultur“[15] einzusetzen. Als eine ästhetisch-konzeptuelle Spielart stehen die Arbeiten im transkulturellen Dialog mit anderen künstlerischen Positionen und nehmen einen Platz in der Kunstgeschichte ein, die nicht mehr als eurozentristisch gedacht ist. Damit fungieren sie nicht als „konstitutives Außen“[16] im Sinne einer *difference against*, sondern sind vielmehr *difference within*.[17] Mit meiner Arbeit plädiere ich für eine transkulturelle Kunstgeschichtsschreibung, die die Polyzentrik der kulturellen Räume berücksichtigt und versucht, kunsthistorische Prozesse, die dadurch extrem verdichtet erscheinen, multikausal zu erklären.

Die vorliegende Untersuchung ist in zehn Kapitel gegliedert. Nach der Einleitung erläutert das Kapitel 2, *Methodische (Selbst-)Reflexionen*, meine wissenschaftliche Praxis im Anschluss an die feministische Wissenschaftskritik, die die „Situierung“ von Wissen fordert. Die Forschungsarbeit ist in diesem Sinne als performative Handlung der lokalisierbaren Autorin zu verstehen. Aus diesem Grund leitet mein Aufenthalt in Benin dieses Buch ein und markiert die Subjektivität und Partikularität der Perspektive, die den Ausgangspunkt einer performativen Kunstgeschichtsschreibung bildet. Meine wissenschaftliche Arbeit wird in Kapitel 2 explizit als postkoloniale, gesellschaftskritische und politische verortet. Die Frage nach dem Kontext der Arbeiten Adéagbos, die sich daran anschließt, geht zwar davon aus, dass es keinen ‚authentischen Ort‘ für sie gibt, an dem sie zu kontextualisieren wären. Trotzdem spielt die Diskursivität der Orte – sowohl jener der Produktion als auch jener der Rezeption – eine entscheidende Rolle für die Bedeutungsproduktion. Meine kunstwissenschaftliche Herangehensweise zeichnet sich dabei durch ihre ethnologische Perspektive aus, die hier erläutert wird.

Kapitel 3 legt mit der Rezeptionsanalyse von *Kunst aus Afrika in Europa* eine kritische Genealogie der Machtasymmetrien im Hinblick auf die in Europa konstruierte Kategorie ‚(zeitgenössische) afrikanische Kunst‘ vor. Sie ist der Analyse von Adéagbos Arbeiten vorangestellt, weil diese historische Perspektive notwendig ist, um die Konstituierung des „zeitgenössischen Feldes der Macht“[18] nachzuvollziehen und Adéagbos sowie meine eigene Position darin zu reflektieren. Der historische Überblick beginnt mit der Rezeption von afrikanischen Artefakten im Rahmen des frühen Kolonialismus ab dem 15. Jahrhundert und zeich-

15 Loreck 2004, S. 20.

16 Vgl. Butler 1991.

17 Vgl. Burbules 1997.

18 Butler 1991, S. 20.

net die Entwicklungen bis in die globale Gegenwart hinein nach. Dabei dienen vor allem die Formen der Repräsentation in musealen Institutionen und Ausstellungen als Indikatoren für kulturelle Übereinkünfte und die Konstruktion von Identität und Alterität. Ein Exkurs zum Pariser *Musée du Quai Branly* verdeutlicht die aktuelle Brisanz der Debatte um Objekte aus außereuropäischen Kulturen in europäischen Museen.

Kapitel 4, *Georges Adéagbo – Arbeitsweise und Rezeption*, führt in Adéagbos künstlerische Praxis ein und identifiziert die Ortsspezifik und den Kulturtransfer als die zentralen Strategien seiner konzeptuellen Arbeitsweise. Es zeichnet seine Karriere im internationalen Ausstellungs- und Kunstbetrieb nach und reflektiert unterschiedliche kuratorische Praktiken im Umgang mit Adéagbos Werk.

Eine ausführliche Beschreibung und Analyse bietet Kapitel 5, *L'explorateur et les explorateurs*. Hier wird Adéagbos Arbeitsweise exemplarisch am Material konkretisiert und vorgeführt. Es werden wichtige Aspekte, Themenkomplexe und die zentralen Charakteristika der Installation herausgearbeitet, auf deren Grundlage die in den folgenden Kapiteln ausgeführten Themenschwerpunkte entwickelt werden können.

Kapitel 6, *Kontexte*, verortet Adéagbos Installationen kaleidoskopisch in kulturell verschiedenen visuellen Kulturen und geht der Frage nach, welche Bedeutungen die Arbeiten an unterschiedlichen Orten jeweils produzieren. Dazu werden sie einerseits in den Kontext einer europäischen und nordamerikanischen Kunstgeschichte der installativen und ortsspezifischen Kunst sowie der Objektkunst gestellt. Andererseits werden sie erstmals in kulturellen und künstlerischen Praktiken Westafrikas wie der *récupération* (‚Recycling'), der Schildermalerei sowie der Ästhetik der Objektanordnung von Altären und Märkten verortet.

Die letzten drei Kapitel sind Adéagbos ästhetischer Verarbeitung von kulturellen Relationen zwischen Afrika und Europa gewidmet und gehen verstärkt den konzeptuellen Aspekten der Installationen nach, die unter den Stichworten „Sammeln", „Dinge" und „Künstlermythen" verhandelt werden. Kapitel 7 untersucht die kulturelle Praxis des *Sammelns*, die Adéagbos künstlerisches Verfahren maßgeblich bestimmt. Seine Strategie der Akkumulation von Dingen wird mit dem Sammelkonzept der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern verglichen und als zeitgenössische und postkoloniale Variante dieses Sammlungstypus interpretiert. Die spezifische Arbeitsweise des Künstlers wird zu den unterschiedlichen Verfahren und ästhetischen Lösungen zeitgenössischer „Archivkunst" in Bezug gesetzt, die das Sammeln für die künstlerische Praxis adaptiert hat. Dabei lese ich Adéagbos Wissensorganisation am Beispiel der Installation *La colonisation Belge en Afrique noir* (2000/2005) als alternatives Modell von

Geschichts- und Gedächtniskonstruktion. Das Thema Sammeln bildet die Grundlage für die beiden folgenden Kapitel über *Dinge* (Kapitel 8) und über das Künstlersubjekt (Kapitel 9: *Künstlermythen*), denn erst der performative Akt des Sammelns setzt Adéagbo und die Dinge in Beziehung zueinander. Seinen Einsatz von Gegenständen und den Modus der Bedeutungszuweisung interpretiere ich dabei als metaphorischen. Die Wichtigkeit der materiellen Kultur und die Aufwertung der Dinge innerhalb von Adéagbos künstlerischem Konzept problematisieren die dichotome Setzung Mensch/Ding. Seine Arbeitsweise lässt sich darüber hinaus als kultureller Aneignungsprozess beschreiben, im Zuge dessen sich soziale Beziehungen und Machtverhältnisse zwischen Menschen und Kulturen in den Dingen materialisieren.

In Kapitel 9 gehe ich der auffälligen Mythologisierung von Adéagbos Biografie in der europäischen Kunstkritik nach, die sich nahtlos in die ‚westliche' Genealogie von Künstlerlegenden einzufügen scheint. Diesen Rezeptionsmodus beschreibe ich als eurozentristische, universalistische Absicht, die ‚andere' Modelle von Künstlertum ausblendet. Adéagbos Verweise auf den Umgang mit seiner Person und sein Selbstverständnis, die er in seine Arbeiten integriert, bespreche ich unter dem Stichwort „installative Mythenbildung". Abschließend verorte ich Adéagbos künstlerische Konzeption des Subjektes im Feld zwischen Geniekult und „Tod des Autors" und frage nach der Bedeutung des „Autors Adéagbo" für die Interpretation seiner Arbeit – eine Frage, die auch über die Einzelanalyse hinaus kunstwissenschaftliche Relevanz besitzt und im Kontext von kultureller Differenz neu gestellt werden muss.