

- GREGORY, Chris
1982 *Gifts and commodities*. London: Academic Press
- MAUSS, Marcel
1970 *The gift: forms and functions of exchange in primitive societies*. London: Cohen and West Ltd.
- SALISBURY, Richard
1970 *Vunamami: economic transformations in a traditional society*. Berkeley: University of California Press
- VOLOŠINOV, V.N.
1973 *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press

Michael Goddard

Sidney Littlefield Kasfir und Till Förster (Hrsg.): *African art and agency in the workshop*. Bloomington: Indiana University Press. 2013. 424 S., 24 Abb.

Manchmal ist das Naheliegende so selbstverständlich, daß es immer wieder übersehen wird, bis endlich jemand darauf kommt und damit grundlegende Einsichten in relevante Debatten einbringt. Die Idee, sich mit dem „Workshop“ als Ort der Entstehung von Kunst in Afrika zu befassen, löst bei dem Leser einen solchen „Aha!“-Effekt aus, und man wundert sich, warum diese zentrale Institution des Kunstschaffens nicht schon früher behandelt wurde.

Sidney Littlefield Kasfir und Till Förster ist dieses Verdienst unbedingt zuzuerkennen. Sie haben ein dringend fälliges und unmittelbar vor Augen stehendes Thema endlich einmal thematisiert. Aber mit der Feststellung dieser unbestreitbaren Leistung und der Annäherung an das zentrale Thema beginnen auch schon die Probleme: Wie definiert man eigentlich einen Workshop? Schon die Einlei-

tung der beiden Herausgeber präsentiert eine Typologie (speziell für die historisch nachweisbaren Formen in Afrika) und wenigstens zwei Definitionen.¹

Die drei „Typen“, die kurz zu erwähnen lohnt, betreffen erstens die klassische „Meisterwerkstätte“, in der ein Handwerksmeister sein Wissen an eine Gruppe von Lernenden weitergibt, zweitens den von Fremden (in der Kolonialzeit oft: von Europäern) inspirierten Workshop, und drittens die Werkstatt, die durch einen König oder eine Zunft dauerhaft (oder wenigstens für längere Zeit) als Ort meisterlicher Produktion aufrecht erhalten wird. Das sind historisch nachweisbare „Grundtypen“, die gleichzeitig nebeneinander existieren konnten.

Daraus ergibt sich auch eine erste Definition, die auf die doppelte Natur von Workshops verweist: Einerseits handelt es sich hier fast immer um wirtschaftlich relevante Institutionen, die etwas produzieren. Zugleich sind es aber auch Institutionen, die die Imagination ihrer Teilnehmer formen, die also stilbildend sind. Diese Definition wird durch eine genauere Bestimmung vertieft und erweitert, bei der es um die Werkstatt als „Mittel der Produktivität“ geht. Das führt die zweite Definition in folgender Weise näher aus: Werkstätten sind ganz allgemein Institutionen, die Zugang zu Rohmaterialien und Werkzeugen regulieren. Damit sind die Herausgeber bei so grundlegenden Aussagen angekommen, daß die Überleitung zu den spätmittelalterlichen Werkstätten von Künstlern, zu den Zunfthäusern und sogar zur Ausbildung im Bauhaus der 1920er Jahre nur noch ein kleiner Schritt ist.

Die beiden Definitionen, die durchaus auch komplementär gedacht sind, enthalten in sich den Kern einer Problematik, die das ganze Buch durchzieht: Es geht dabei um die Frage, ob solche Werkstätten als Institutionen für sich oder nur als Kristallisationspunkte von Kunstgattungen, Künstlerleben oder nationaler Politik gedacht werden sollten. Die

erste Perspektive fokussiert das Geschehen im Workshop und baut auf der Hypothese auf, daß im Workshop, in der Zeit, in diesem Raum und in der Interaktion etwas Entscheidendes passiert, sei dies nun höhere Produktivität oder die Geburt eines neuen Stiles, also Kreativität oder noch etwas anderes. Die zweite Perspektive sieht im Workshop eher eine Schnittstelle, einen Kreuzungspunkt der Lebensgeschichten von Künstlern. Was im Workshop entsteht, ist im Grunde schon vorgedacht und von den Akteuren oder Institutionen, die den Workshop ins Leben rufen, bereits strukturell vorgegeben. Während sich die erste Perspektive methodisch als eine „Ethnographie des Workshops“ darstellen ließe, könnte man die zweite in einer Netzwerkanalyse darstellen, oder mit irgendeiner anderen Methode erschließen, wenn diese nur dem Geschehen außerhalb des Workshops hinreichend Raum gibt.

Das Problem ist offensichtlich und war sicher auch den Herausgebern bewußt, als sie die Gliederung des Buches in drei große Abschnitte vornahmen. So beschäftigt sich Teil 1 mit „Produktion, Erziehen und Lernen“, also tendenziell eher mit der ersten Perspektive. Teil 2 ist mit „Besucher und Zusammentreffen“ betitelt, nimmt also die unmittelbare Umgebung des Workshops in den Fokus. Teil 3 schließlich befaßt sich mit „Patronage und Dominanz“, also dem Geschehen, das Workshops strukturiert und überhaupt erst ermöglicht. Ergänzt wird das Werk durch einen kürzeren vierten Teil, der mit „Vergleichende Perspektive“ überschrieben ist und nur zwei Beiträge (je einen von jedem der Herausgeber) sowie eine „Coda“ enthält, in der Kasfir die Entwicklung der Workshops in den Jahren von 1987 bis 2007 darstellt.

Die vier Beiträge aus Teil 1 entsprechen jedoch durchaus nicht der erwarteten Ausrichtung. In allen vier Texten – je zwei befassen sich mit Südafrika und Kamerun – ist durchweg von Strukturen die Rede, die überwiegend von außen auf die Workshops einwirken.

Zum Teil geht es um Personen und Verbände, die Workshops durch eine Finanzierung ermöglichen,² zum Teil geht es um die Beobachtung, daß dieselben Produktionsweisen sowohl in Workshops „gelehrt“, aber auch von „unabhängigen“ Künstlern außerhalb praktiziert werden.³ In allen Beispielen wird klar, daß sich machtvolle Institutionen engagieren, um solche Workshops zu ermöglichen, zugleich greifen diese Einrichtungen aber auch tief in die Form des Workshops ein, indem sie den Ort bestimmen, an dem er stattfindet, Materialien bereitstellen, den Meister oder die „Lehrenden“ engagieren, und nicht zuletzt, indem sie einen Teil der dabei entstehenden Kunstwerke einbehalten, gewissermaßen als Kompensation für ihren Aufwand. Gerade der erste Beitrag von Elisabeth Morton ist in dieser Hinsicht aufschlußreich, scheint sich doch die Karriere des dabei näher vorgestellten, wichtigsten Schnitzers in Südafrika, Ernest Mancoba, zwischen 1920 und 1930 geradezu in Abneigung gegen die Stile des Schnitzens entwickelt zu haben, die von Europäern und Missionaren in den entsprechenden Workshops vermittelt wurden.

Teil 2 läßt einen deutlicheren Fokus erkennen, der auch klar seinem Titel entspricht: Es geht hier um die „Kunden“ der Kunstproduktion und um die Begegnungen zwischen Künstlern, aber auch zwischen den im Workshop Tätigen und den Besuchern. Das Spektrum der Fallstudien reicht von der Quilt-Produktion in Zimbabwe und Südafrika⁴ über den legendären, von Georgina Beier eingerichteten Workshop in Oshogbo (Nigeria)⁵ und über die bekannte Specksteinproduktion in Zimbabwe⁶ bis hin zu einem Überblick über die Entwicklung der „Workshop-Szene“ in Nairobi, die vielfältig und immer wieder einem raschen Wandel unterworfen ist.⁷ Eine überraschende Übereinstimmung ergibt sich im Hinblick auf die Anregungen, aus denen diese Workshops hervorgegangen sind: Fast immer sind es nämlich Akteure mit europäischem Hintergrund, die, wenn auch aus ganz

verschiedenen Gründen, die Künstler versammeln, zur Arbeit anregen, und zum Teil auch neue künstlerische Techniken einführen.

Hervorzuheben aus den Texten in Teil 2 ist der Beitrag von Christine Scherer über die Künstlerkolonie der Specksteinskulpteure in Zimbabwe. Sie versucht zu zeigen, wie die Kunden, die den Workshop in Kaufabsicht betreten, den Künstlern durch ihre Einkäufe, aber auch durch Gespräche wichtige Signale übermitteln. Scherer präsentiert eine eigene Typologie von verschiedenen Formen des Workshops (184). Diese Typologie wird sicher ihrer Fallstudie vollkommen gerecht, aber sie zeigt einmal mehr, daß die Formen von solchen Werkstätten in Afrika unendlich vielfältig sein können.

Das Spektrum der in diesem Abschnitt versammelten Beiträge reicht von der langen Geschichte und Vorgeschichte eines einzelnen Workshops bis hin zu den mehr als dreißig Workshops, die in Nairobi mehr oder weniger lange existiert haben. Diese Unterschiede in der Skalierung der einzelnen Studien (ein bis dreißig Workshops pro Beitrag) machen es besonders schwierig, eine gemeinsame methodologische Basis der Untersuchungen zu finden. So bleibt nur die Tatsache hervorzuheben, daß in praktisch allen Fällen ganz klar eine Patronage zu erkennen ist: Überall gibt es Gründer, Lehrer und Sponsoren, die wichtige Phasen in der Planung und Durchführung der Workshops ermöglicht haben.

Dieses Resümee leitet zum dritten Teil des Buches über, in dem es um Fallstudien zum Thema eben der Patronage geht. Der Beitrag von Karen Milbourne ist wohl der einzige, der zum dritten Typ in der eingangs erwähnten Typologie gehört: Der König der Barotse (Sambia) unterstützte Handwerker und entwickelte einen königlichen Stil mit klar identifizierbarer Symbolik, die dann in verschiedenen Materialien und Kunstformen umgesetzt wurde.⁸ Die anderen Beiträge – über sozialistische Kunst in Mosambik, über Specksteinskulpturen in Zimbabwe und über

Holzschnitzer in Zentralnigeria – behandeln andere Formen der Patronage. So wird für das Beispiel von Mosambik der Einfluß der Führer einer politischen Bewegung herausgestellt,⁹ und der Beitrag über die Kunstwerke aus Speckstein befaßt sich wesentlich mit Frank McEwen und seiner Funktion als Initiator dieser Kunstrichtung.¹⁰ Dieser Beitrag kann sehr gut als komplementäre Darstellung zum Text von Scherer (in Teil 2) gelesen werden, geht es doch um den gleichen Workshop. Während Scherer den Fokus auf das Geschehen im Workshop und die Dialoge mit den Kunden legt, werden in dem Beitrag in Teil 3 die ambivalente Rolle des Gründers, McEwen, und die Versuche einzelner Künstler, dessen Einfluß zu entgehen, in den Vordergrund gestellt. Die gleichzeitige Distanzierung, Kritik und doch auch Würdigung des Begründers der Specksteinkunst in Zimbabwe läßt zudem viele Parallelen zu den Beiträgen des ersten Teils erkennen, zum Beispiel wenn es um die kritische Position der Künstler gegenüber der Missionskunst in der ersten Fallstudie des ersten Teils geht. Der letzte Beitrag, der eine Tradition des Holzschnitzens im zentralnigerianischen Abeokuta behandelt, befaßt sich schließlich weniger mit einzelnen Gründerfiguren oder Initiatoren, sondern eher mit dem Wandel in der Produktivität und den stilistischen Veränderungen, die mit neuen Klienten einhergehen.¹¹

Die kaum zu überschauende Breite an verschiedenen Organisationsformen, an Modellen der Finanzierung und nicht zuletzt die oftmals ambivalente Position der Künstler zu ihrer eigenen Partizipation an solchen Workshops – sie müssen teilnehmen, um zu lernen und aus ökonomischen Gründen, aber sie fühlen sich dominiert und ihren kreativen Wurzeln gegenüber entfremdet – lassen erahnen, warum es bislang so wenige Versuche gibt, den Workshop im Kunstgeschehen in Afrika im Überblick darzustellen.

Der Band schließt mit drei außerordentlich wertvollen Beiträgen der Herausgeber:

eine vergleichende Studie von Till Förster,¹² der Wiederabdruck eines Aufsatzes zum gleichen Thema „Workshop“ von Sidney Kasfir aus dem Jahr 1987¹³ und zuletzt ein „Coda“ genannter Essay der gleichen Autorin.¹⁴ Mit einem kleinen Umweg über ihre US-amerikanische Ausstellungserfahrung und die Ankaufspolitik von Museen mit afrikanischer Kunst zeigt sie, wie fragwürdig die in ihrem älteren Text getroffene Unterscheidung von „traditioneller“ und „innovativer“ Kunstproduktion ist. Während diese Dichotomie früher als Ausgangspunkt für eine der Leitfragen genutzt werden konnte, muß Kasfir jetzt einräumen, daß eine solche Zuordnung heute sehr viel schwieriger ist. Zentrale Strukturen wie Kommodifizierung und Handelssysteme sind in Afrika älter als früher angenommen. Und sie haben auch schon sehr viel früher die Produktion in den Workshops beeinflußt. Kreativität und Innovation sind durch die Bestimmung der Erzeugnisse als Touristenkunst und Handelsware entgegen früherer Erwartungen keinesfalls zum Erliegen gekommen (393–395).

Kasfir beklagt zu Recht, daß die Begriffe Ökonomie, Kreativität und Soziales im Umfeld von solchen Workshops bislang viel zu wenig untersucht worden seien. Falsche Dichotomien – etwa zwischen traditionell und modern oder konservativ versus innovativ – helfen heute nicht mehr, um die Bedeutung dieser Institution zu verstehen.

Als Rezensent schließe ich mich dieser kritischen Stellungnahme an. Auch wenn die schon erwähnten Verdienste des Buches nicht von der Hand zu weisen sind, so kann hier nicht die Rede davon sein, daß eine kohärente Theorie oder auch nur ein umfassendes Konzept des „Workshops“ in der afrikanischen Kunst vorgelegt worden sei. Wie alle wichtigen Bücher ruft auch dieser Sammelband letztlich mehr Fragen als Antworten hervor.

- ¹ Till Förster und Sidney Littlefield Kasfir, „Rethinking the workshop: work and agency in African art“ (1–23).
- ² Elizabeth Morton, „Grace Dieu Mission in South Africa: defining the modern art workshop in Africa“ (39–41)
- ³ Nicolas Argenti, „Follow the wood: carving and political cosmology in Oku, Cameroon“ (65–90)
- ⁴ Brenda Schmahmann, „Stitched-up woman, pinned-down men: gender politics in Weya and Mapula needlework, Zimbabwe and South Africa“ (125–153)
- ⁵ Chika Okeke-Agulu, „Rethinking Mbari Mbayo: Osogbo workshops in the 1960s, Nigeria“ (154–179)
- ⁶ Christine Scherer, „Working on the small difference: notes on the making of sculpture in Tengenenge, Zimbabwe“ (180–206)
- ⁷ Jessica Gerschultz, „Navigating Nairobi: artists in a workshop system, Kenya“ (207–229)
- ⁸ Karen E. Milbourne, „Lewanika’s workshop and the vision of Lozi arts, Zambia“ (233–251)
- ⁹ Alexander Bortolot, „Artesãos da Nossa Pátria: Makonde blackwood sculptors, cooperatives, and the art of socialist revolution in postcolonial Mozambique“ (252–273)
- ¹⁰ Elizabeth Morton, „Frank McEwen and Joram Mariga: patron and artist in the Rhodesian workshop school setting, Zimbabwe“ (275–297)
- ¹¹ Norma H. Wolff, „A matter of must’: continuities and change in the Adugbologe woodcarving workshop in Abeokuta, Nigeria“ (298–321)
- ¹² Till Förster, „Work and workshop: the iteration of style and genre in two workshop settings, Cote d’Ivoire and Cameroon“ (325–359)
- ¹³ Sidney Littlefield Kasfir, „Apprentices and entrepreneurs: the workshop and style uniformity in sub-Saharan Africa“ (360–384)
- ¹⁴ Sidney Littlefield Kasfir, „CODA. Apprentices and entrepreneurs revisited: twenty years of workshop changes“ (385–398)

Hans P. Hahn