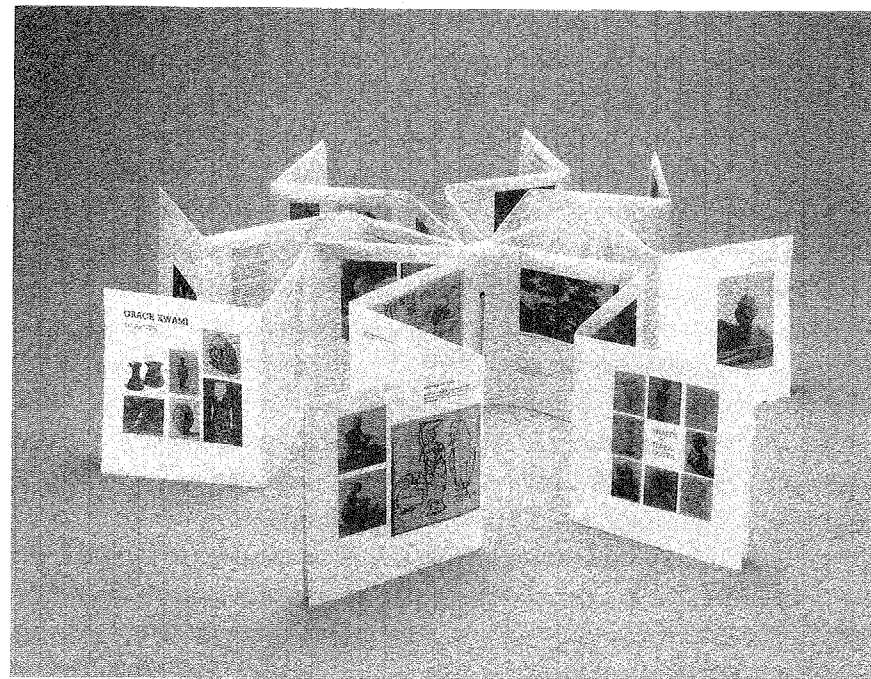


Kerstin Pinther, Kerstin Schankweiler **Verwobene Fäden:**
Textile Referenzen in der zeitgenössischen Kunst
Afrikas und der Diaspora

Die *Grace Kwami Sculpture* von Atta Kwami aus dem Jahr 1993 (Abb. 1) ist Künstlerbuch, Skulptur und Hommage an seine Mutter, die Keramikerin und Textildesignerin Grace Kwami.¹ Gleichsam als *Mini-Ausstellung* kann die Arbeit in einer handgefertigten und mit einer Batik überzogenen Kiste transportiert werden. Bei Aufstellung erinnern die acht gefalteten und mit Fotografien, Entwürfen und Zeichnungen der Mutter beklebten Seiten des Buches an eine Spinne. Den Worten des 1956 in Accra, Ghana, geborenen Künstlers zu Folge handelt es sich um die in der oralen Literatur weit verbreiteten mythologischen Spinne Ananse, der in Westafrika, aber auch der Karibik bekannten Trickster-Gestalt.² Das als männlich imaginierte Tier ist *Weltenspinner* und zugleich Sinnbild des Schöpferischen.³ Atta Kwamis Werk vereint nicht nur unterschiedliche künstlerische Medien – Fotografie, Textilien, Skulptur –, es verweist auch auf die Bande, die zwischen dem Geschichtenerzählen, den Sprichwörtern und dem Weben, dem Textilen in Westafrika besteht.

In der Einleitung zu *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart* konstatiert Mathilda Felix eine besondere Hinwendung der zeitgenössischen Kunst zu textilen Techniken.⁴ Die Stickerei, so die Autorin weiter, entfalte dabei ihr künstlerisches Potential auf Grund ihrer spezifischen Genealogie zwischen „reputierlicher Handarbeit“⁵ und subversiver Künstlerinnen-Praxis. Als solche spielt sie auch in Teilen Afrikas eine Rolle für die Gegenwartskunst, um auf unterschiedliche kulturelle, historische und geschlechtsspezifische Problematiken zu verweisen. Die Arbeit von Atta Kwami verweist bereits auf weitere kulturspezifische Konnotationen und Praxen des Textilen. Wie also gestaltet sich eine Genealogie des textilen Mediums im afrikanischen Kontext? Und welche Bedeutung kommt ihm in der zeitgenössischen Kunstproduktion zu?⁶

Zur kulturellen Praxis des Textilen in Afrika Anders als in Europa, wo das Textile in einer Hierarchie der Gattungen der Künste oftmals marginalisiert und aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen wurde,⁷ ist die Textilproduktion in fast allen Gesellschaften Afrikas



1 Atta Kwami, *Grace Kwami Sculpture*, 1993, Künstlerbuch, Papier, Pappe, Stoff, 7,5 × 27 × 37,5 cm, Besitz des Künstlers

ein hochgeschätztes und spezialisiertes Metier und diejenigen, die es ausführen, genießen großes Ansehen. Im Gegensatz zu Europa, wo textile Techniken zumeist mit Weiblichkeit verknüpft sind, gelten sie (v. a. das Weben) im westafrikanischen Kontext eher als männlich konnotiert und stehen für Prestige und Macht.⁸ Dies ist jedoch nicht ausschließlich der Fall, wie es das Beispiel des Stickens im Folgenden deutlich macht. Eine Verkomplizierung erfahren Geschichte und Bedeutung dieser Tätigkeit vor dem Hintergrund des Kolonialismus. In dieser Zeit tritt die repressive Wirkung von textilen Arbeiten hervor, wie sie Mathilda Felix und Dagmar Ladji-Teichmann für den europäischen Zusammenhang herausgearbeitet haben⁹, und zwar durch die Überführung in den Bereich der Mädchenerziehung in den Missionsschulen.¹⁰ Die körperlich disziplinierende Tätigkeit versprach eine gewisse Innerlichkeit, Keuschheit und Sittlichkeit zu fördern, zumindest waren die Mädchen während des Arbeitsprozesses „sinnlich, gedanklich und physisch gebunden“¹¹. Diese erzieherische Maßnahme diente der ‚Zivilisierung‘ der Kolonisierten und tat den eu-

ropäischen Fantasien über ungezügelte (weibliche) Sexualität von AfrikanerInnen Genüge. Vorstellungen von Weiblichkeit verflochten sich hier mit denen von Ethnizität und führen zu Verschiebungen und Verstärkungen der strukturellen Diskriminierung.

Es zeigt sich einmal mehr die Notwendigkeit, Medien in ihren unterschiedlichen Dispositiven zu verstehen, die gleichsam eine Palette an möglichen Praktiken bereithalten, die ganz unterschiedlich ausgeschöpft werden, das heißt spezifische kulturelle Konkretisierungen und Konnotationen erfahren. So sind Textilien nicht per se als randständiges Medium zu verstehen, wie der Vergleich Europa mit Afrika zeigt. Ebenso müssen auch Techniken wie das Sticken in ihren lokalspezifischen gesellschaftlichen Bezügen analysiert werden – ohne jedoch kulturelle Differenz in essentialistischer Weise festzuschreiben.

Die besondere Bedeutung und zentrale Funktion von Textilien in Afrika manifestiert sich in einer Vielzahl von Referenzen – eine der wichtigsten verweist auf das Gewebe als Urbild des Sozialen und ist für verschiedene Gesellschaften belegt.¹² Aber auch als Technik, soziale Bedeutung zu kodieren, zu speichern und zu verarbeiten geht sie anderen Medien, etwa der Fotografie, voraus. Textilien sind in Praxen der Erinnerung, in Übergangsriten, Statuszuschreibungen und Identitätskonstruktionen eingebunden; mitunter werden sie bewusst als Kommentare eingesetzt, als eine ins Visuelle gemünzte Form des Sprechens oder des *silent talk*.¹³ Auch ihre heilenden und beschützenden Funktionen sind geschätzt. In manchen Teilen Nigerias dient nach dem Tod eines Menschen ein kleines Stück Stoff seinem Andenken, haben sich doch darin seine unverwechselbaren Spuren festgesetzt: Stoffe und Kleider werden als Emanation des Menschen angesehen. Durch Stoffe hat der menschliche Körper Teil am ewig Bedeutungsvollen: „Cloth does not die!“ – diese Redensart der Yoruba verweist auf Textilien als ultimative Referenz für Kontinuität angesichts von Unsicherheit und Tod.¹⁴

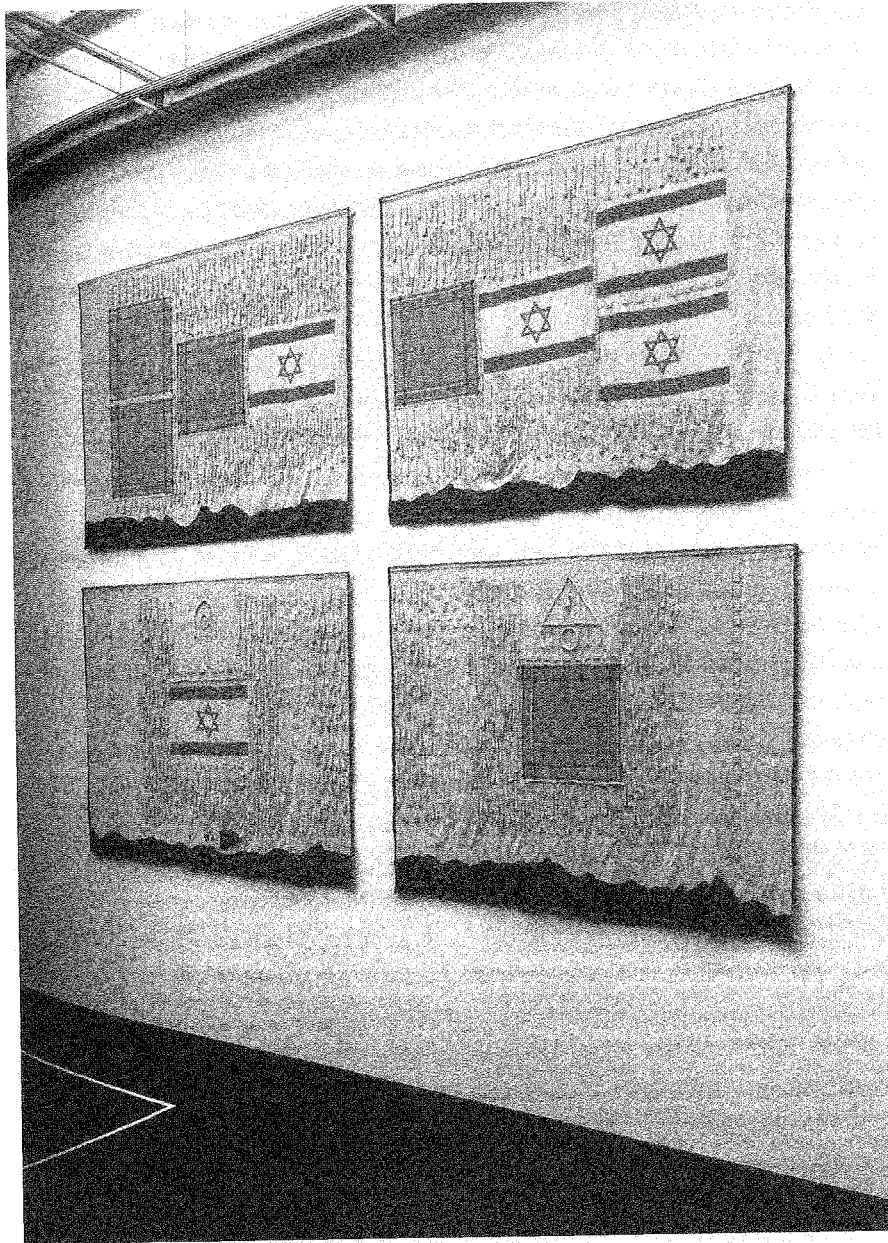
Die Wertschätzung von Textilien zeigt sich auch darin, dass sie seit Jahrhunderten sowohl im lokalen wie auch im (transkontinentalen) Fernhandel als Zahlungs- und Tauschmittel eingesetzt wurden.¹⁵ Textilien als flexible, leicht zu transportierende Güter waren so auch Vehikel für einen transkulturellen und überregionalen Transfer von Ideen. Gleichzeitig ist bereits ihre Produktion vom Kulturkontakt geprägt, denn oftmals wurden einzelne Materialien für die Herstellung importiert. Das Medium des Textilen ist besonders geeignet, Veränderungen und Neues zu adaptieren: „Textile design fluidly absorbs innovation and transcends cultural boundaries.“¹⁶ Diese Qualitäten lassen eine so typisch mit afrikanischen Kulturen verbundene dichotome Vorstellung von Tradition in Abgrenzung zur Moderne obsolet erscheinen. Die transkulturelle Geschichte und Anpassungsfähigkeit

sind zentrale Aspekte, die das Medium für die Gegenwartskunst so reizvoll machen und kulturelle Übersetzungsprozesse geradezu befördern. Als Teil der visuellen Kultur sind die diversen Textiltraditionen des Kontinents den bildenden KünstlerInnen wichtige Ressource und ästhetische Referenz. Vier künstlerische Positionen, die in unterschiedlicher Intensität auf ältere afrikanische Textiltraditionen oder aber auf feministische Kunststrategien rekurrieren, sollen hier schlaglichtartig in ihren je spezifischen Bezügen beschrieben werden. Auch in technischer Hinsicht ist die Bandbreite weit und reicht vom Weben (in anderen als textilen Materialien), Applizieren, Sticken hin zur Verwendung textiler Produkte wie Kleidung.

Vom Amulett zur Abstraktion: Abdoulaye Konaté Abdoulaye Konaté (geb. 1953) lebt und arbeitet in Bamako, Mali, wo er als Direktor der Kunstschule *Conservatoire des Arts et Métiers multimédias Balla Fasséké Kouyaté* ein wichtiger Akteur der lokalen Kunstszene ist.¹⁷ Unter anderem war er vier Jahre lang der Direktor der Foto-Biennale in Bamako. Der international renommierte Künstler ist in Deutschland vor allem durch seine Teilnahme an der Ausstellung *Afrika Remix* und der *documenta 12* bekannt.

Konaté produziert großformatige textile Wandbehänge, die mit Amuletten, so genannten *gris-gris*, bestückt sind: Diese meist viereckigen Applikationen oder tropfenförmig gestopften Stoffwulste fungieren bei den Mandé in Mali als Talisman. Üblicherweise werden sie auf die Hemden von Jägern appliziert und mit magisch aufgeladenen Gegenständen oder Substanzen zu seinem Schutz gefüllt, wie mit Kräutern oder kleinen Zetteln mit Versen aus dem Koran.¹⁸ Die Kleidung ist sichtbares Zeichen für den Status als Jäger, für ihre Kraft und Macht, sowie durch die narrative Komponente für ihre Taten. Die Hemden berichten von den individuellen Erlebnissen während des Jagens und werden deswegen ständig modifiziert – so gibt etwa die Anzahl an Antilopenhörnern Aufschluss über die Anzahl getöteter Tiere.¹⁹ In einer Serie von Arbeiten aus den frühen 1990er Jahren mit dem Titel *Hommage aux chasseurs du Mandé* bezieht sich Konaté explizit auf diese männlich konnotierte Tradition und würdigt sie durch die Übertragung ihrer Symbolik und Ästhetik in die Gegenwartskunst.

Erinnert *Hommage aux chasseurs du Mandé* mit den aufgenähten Amuletten, den langen Lederbändchen und den applizierten Kaurimuscheln visuell und konzeptuell stark an die Hemden der Mandé-Jäger, so abstrahieren spätere Arbeiten aus der *gris-gris* Serie davon. In ihrer Farbigkeit und ihren Applikationen sind sie auf eine rein formal-ästhetische Wirkung hin angelegt, während andere Arbeiten, mit teils piktogramm-ähnlichen ikonischen Symbolen bestückt, oftmals politisch aufgeladen sind. *Gris-gris pour Israël et la Pa-*



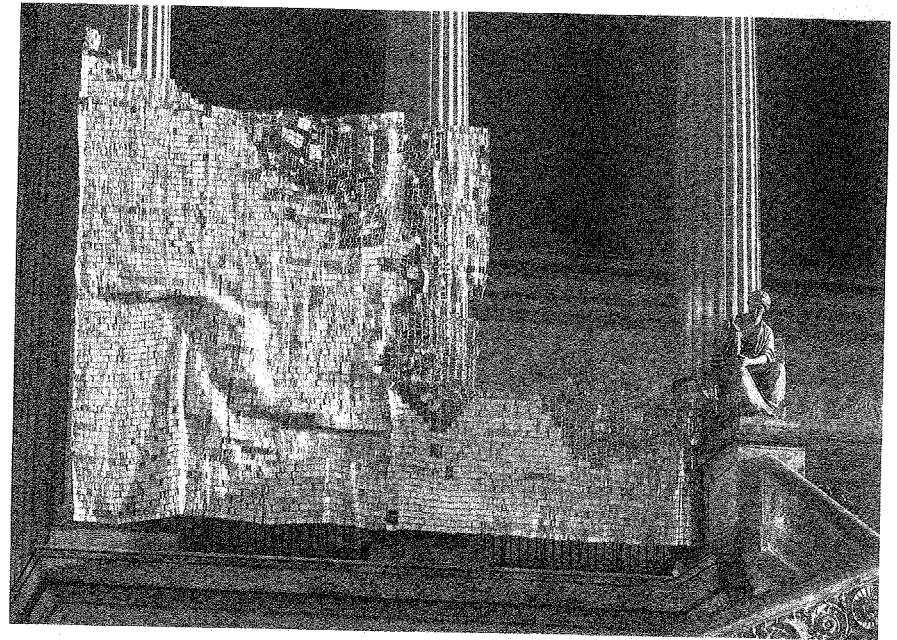
2 Abdoulaye Konaté, *Gris-gris pour Israël et la Palestine*, 2006, *Textilie*, *documenta 12*

Iestine (2006, Abb. 2) zählt zur letzteren Kategorie und besteht aus vier großen hellen Baumwoll-Leinwänden. Neben den *gris-gris* wurden Fahnen Israels sowie Palästinensertücher appliziert: ein offensichtlicher Verweis auf den israelisch-palästinensischen Konflikt, dessen Geschichte – ähnlich der narrativen Komponente der Jägerhemden – in die Textile eingeschrieben ist. Der untere Rand der Wandbehänge ist unregelmäßig rot eingefärbt und scheint an die gewalttätigen Auseinandersetzungen zu gemahnen, denn die Gestaltung evoziert Blut, mit dem der Stoff getränkt ist bzw. das der Stoff von unten her aufgesogen hat. Die israelische Flagge und das Palästinensertuch, selbst textile und auf Identitätspolitik verweisende Symbole, tauchen auf den vier Leinwänden in unterschiedlicher Gewichtung auf, was auf verschiedene Phasen und Intensitäten des Konflikts selbst hindeutet. Die *gris-gris* verleihen den Wandbehängen einen eigenen Rhythmus und scheinen in ihrer heilenden und schützenden Funktion positiv auf den Konflikt einwirken zu wollen. Während Konaté hier das machtvolle Konzept des Talismans auf einen politischen Konflikt anwendet, interessieren ihn in anderen weniger explizit politisch motivierten Arbeiten vor allem die ästhetischen und formalen Qualitäten der Amulette. In *gris-gris blanc* (2006) stehen die material-ästhetischen, haptischen und strukturierenden Eigenschaften der tropfenförmigen Stoffwulste im Vordergrund.²⁰ In *Symphonie Bleue* (2007) werden die Amulette in schlichte Stoffstreifen überführt, die die gesamte Leinwand übersäen und ihr einen flirrenden, bewegten Charakter verleihen. Beide Arbeiten heben auf die Farbigeit ab und gewinnen so eine fast schon malerische Komponente. Hier transferiert die textile Tradition zu einer ästhetischen Ressource, deren Inhalte die BetrachterInnen nicht kennen müssen, um ihren Reiz zu erfahren und zu genießen.

Textile Ästhetik in anderen Medien: El Anatsui El Anatsui überführt textile Qualitäten in ein gänzlich anderes Medium: Aus Kronkorken und Flaschenverschlüssen, die zunächst platt gewalzt oder gefaltet und dann mit Kupferdraht massenweise miteinander verknüpft werden, fertigt er monumentale Skulpturen oder Wandbehänge. Das Material, eigentlich ein Wegwerfprodukt, erhält durch diese originelle Verarbeitung einen überraschenden ästhetischen Reiz, wirkt äußerst pracht- und wertvoll, und wird so eher mit Gold und Brokat assoziiert denn mit Altmetall. Mit diesen spektakulären Arbeiten wurde der Künstler international bekannt, spätestens nach seiner Teilnahme an der 52. Biennale von Venedig 2007. El Anatsui wurde 1944 in Anyako, Ghana, geboren und studierte in Kumasi Bildende Kunst. Seit 1975 ist er Professor für Skulptur an der renommierten Universität von Nigeria in Nsukka, an der eine der wichtigsten Kunstschulen Afrikas angegliedert ist.²¹

Die raumgreifenden Assemblagen seiner *Cloth-Serie* erinnern jedoch nicht nur in ihren formalen Qualitäten an Textilien, sondern beziehen sich auch ganz konkret auf ghanaische Kente-Tücher, deren Muster und Farbigkeit in der Kombination der Flaschenverschlüsse anklingen. Wie bei Atta Kwami finden sich auch bei Anatsui, dessen Vater und Bruder Kente-Weber sind, biografische Bezüge zum Textilhandwerk. Kente wurde ursprünglich bei den Akan und Ewe in Ghana und Togo hergestellt. Als Material diente zunächst lokal vorkommende Baumwolle, ab dem 19. Jahrhundert auch importierte Ware und Seidenfäden, die aus eingeführten und aufgetrennten Kleidern stammte. Kente steht somit auch für transkulturelle Austauschprozesse und das Anpassungs- und Aneignungspotential von Textilien. Die Stoffe werden in einem sehr spezifischen Verfahren auf sogenannten Schmalbandwebstühlen gefertigt, wobei die entstehenden Stoffbahnen anschließend zusammengenäht werden. Dass die Herstellung eine männliche Domäne war, deutet bereits auf die kulturellen Codierungen des Textilen, die damit verbundenen Statuszuweisungen und Machtstrukturen hin. So war Kente auch nicht frei verfügbar; es existierte eine Hierarchie der Textur, Musterung und Farben, die an Geschlecht, Personen und Ämter gebunden war.²² Viele Textilien in Westafrika, besonders aber Kente, teilen bestimmte ästhetische Prämissen: Anders als in der Skulptur, wo die Darstellung des Körpers weitgehend durch Symmetrien und Balance bestimmt ist, überwiegen in den Stoffen Asymmetrien, durch Farbe und Bewegung gebrochene Serialität und Diskontinuität. Die Kunsthistorikerin Monni Adams hat auf ähnliche ästhetische Vorlieben für das Fragmentarische und Heterogene in der Polyrhythmik afrikanischer Musik verwiesen,²³ und Herbert Ross unterstreicht das kinetische Moment des Stoffes: „Kente was made for movement.“²⁴

Anatsui macht sich sowohl die spezifische Ästhetik wie auch die eigene Technik der Kente-Stoffe zu Nutze und überträgt sie auf seine Arbeiten. Diese sind von visuell komplexen Unregelmäßigkeiten durch die Kombination der Einzelteile geprägt. Anatsui fertigt zunächst Versatzstücke, die später, wie bei der Kente-Weberei, zu einer Gesamt-Komposition verknüpft werden. Er legt zudem besonderes Augenmerk auf Installation oder Hängung, die er stets persönlich vornimmt oder anleitet. Die Werke entwickeln dabei ihre spezifischen Faltenwürfe, die der Künstler wohl komponiert, sodass die textile Qualität besonders hervortritt. So achtet er bereits bei der Produktion der einzelnen Teile – er unterhält dazu eine ganze Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern – insbesondere auf die Beweglichkeit: Die flexibel miteinander verbundenen Metallteile müssen in alle Richtungen „fallen“ können, um einen tatsächlich stoffähnlichen, organischen Faltenwurf zu erzielen.²⁵ Über seine Technik sagt er: „In effect, the process was subverting the stereotype of



3 El Anatsui, *Ozone Layer and Yam Mound(s)*, 2010, Aluminium und Kupferdraht, Installation an der Fassade der Alten Nationalgalerie Berlin im Rahmen der Ausstellung *Who Knows Tomorrow*. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Foto: Jens Ziehe

metal as a stiff, rigid medium and rather showing it as a soft, pliable, almost sensuous material capable of attaining immense dimensions and being adapted to specific spaces.“²⁶ Für die Berliner Ausstellung *Who knows tomorrow* (2010) fertigte Anatsui einen monumentalen Behang, der die Fassade der Alten Nationalgalerie zu großen Teilen verhüllte (Abb. 3).²⁷ Hier spielte der Aspekt der Bewegung eine besondere Rolle, denn durch die Anbringung im Außenraum flatterte die Arbeit geradezu, immer wieder mobilisiert durch Windstöße.

Auf die explizite Erinnerungsfunktion von Textilien in Afrika spielt El Anatsui an, wenn er mit Bezug auf Sonya Clark sagt, dass sie der Funktion von Monumenten in Europa entsprechen: „Indeed their capacity and application to commemorate events, issues, persons and objectives outside of themselves are so immense and fluid it even rubs off on other practices.“²⁸ Diese Eigenschaft von Textilien verknüpft er mit seinem Material, denn die Flaschenverschlüsse bergen für den Künstler eine historische Referenz, weil sie gleichsam die Essenz des Alkohols verkörpern. Alkohol und Textilien waren wichtige Han-

delswaren im Kontakt zwischen Europäern und Afrikanern – und erinnern damit auch an die später aus diesem Kontakt resultierende Geschichte von transatlantischem Sklavenhandel und Kolonialismus. „The most important thing for me is the transformation. The fact that these media, each identifying a brand of drink, are no longer going back to serve the same role but are elements that could generate some reflection, some thinking, or just some wonder. This is possible because they are removed from their accustomed, functional context into a new one, and they bring along their histories and identities.“²⁹

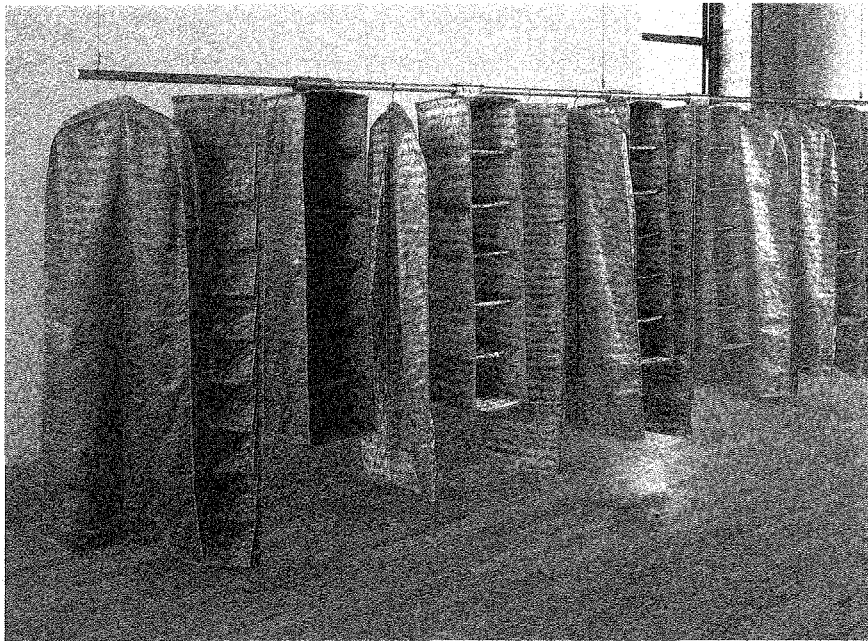
Vielfach Bezüge zu Textilien finden sich auch in Anatsuis früherem Schaffen, wie etwa in seinen Holzskulpturen und der Malerei.³⁰ Ähnlich wie Anatsui übertragen auch andere Künstler die ästhetischen und konzeptuellen Qualitäten von Stoffen in ihre künstlerischen Medien. Beispielsweise verbindet Atta Kwamis abstrakte Farbfeldmalerei das Vokabular von Kente-Stoffen mit der europäischen und US-amerikanischen abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts. Der ebenfalls aus Ghana stammende Owusu-Ankomah bezieht sich, wie im Übrigen auch El Anatsui in anderen Werkgruppen, in seiner *Movement*-Serie auf die so genannte *adinkra*-Symbolik, die für Textilien der Akan zentral ist.³¹ Diese verknüpft er mit Körperkonzepten der italienischen Renaissance zu etwas Neuem. Beide Künstler kombinieren also kulturell ganz unterschiedliche Repertoires, wobei sie das Potential der Textilien zu Anpassung und Interaktion für ihre Arbeit nutzen.

Auch in der Fotografie spielt die ältere Textilkunst als ästhetische Referenz eine besondere Rolle: So sind viele Aufnahmen des malischen Fotografen Seydou Keita (1921–2001) oder des Ghanaers Philip Kwame Apagya (geb. 1958) von textilen Kompositionsmodi geprägt: Das betrifft die Verknüpfung von Figur und Grund, die oft zu einem dichten Gewebe aus bewegten Flächen und Linien, aus Muster und Farben verschmelzen.³² Das gilt ebenso für Francis K. Honny (1914–1998) aus Elmina, Ghana, einem Meister der textilen Bildkomposition. Seine Arrangements greifen nicht nur die Rhetorik der Adinkra- und Wachsstoffe auf, sondern orientieren sich auch an dem textilen Prinzip der Ausgewogenheit (*balancing*) von Formen und Flächen.³³

Sticken als Übersetzungsprozess: Ghada Amer Bestickte Leinwände, Skulpturen und Installationen, zunächst figurlich, ab Mitte der 1990er Jahre auch mit Schrift versehen, machen einen wichtigen Teil des multimedialen künstlerischen Schaffens von Ghada Amer aus. In Kairo 1963 geboren und in Frankreich, Libyen, Marokko und Algerien aufgewachsen, wandte sie sich nach einem Studium der Sprachen und Mathematik der Kunst zu: Sie studierte in Nizza, Boston und Paris und lebt heute in New York. Bereits ihre erste gestickte Serie *Cinq femmes au travail* (1991), die Frauen in stereotypen Posen bei der

Hausarbeit zeigt, kreist um das Thema weiblicher Rollenmuster und Konventionen.³⁴ Seitdem sind textile Techniken fester Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis, auf deren weibliche Konnotation sie hinweist: „I occupy this territory aesthetically and politically because I create materially abstract paintings, but I integrate in this male field a feminine universe: that of sewing and embroidery. By hybridizing those worlds, the canvas becomes a new territory where the feminine has its own place in a field dominated by men [...].“³⁵ Ab Mitte der Neunziger Jahre tauchen in Amers Arbeiten Frauen in erotischen, oft auch pornografischen Posen auf. Die nachgestickten Umriss der Frauenkörper wiederholen sich und ihre schablonenhafte fast schon ornamentale Darstellung verweist einmal mehr auf Stereotype und „klischeehafte Weiblichkeit“³⁶. Zugleich haftet den Bildern eine gewisse Ambivalenz und Uneindeutigkeit an, denn statt die verschieden farbigen Garnenden auf der Rückseite der Bilder zu verweben, lässt Ghada Amer sie – gleichsam einer zweiten Bildebene – über den Körpern hängen und entzieht diese damit dem Blick der BetrachterInnen.

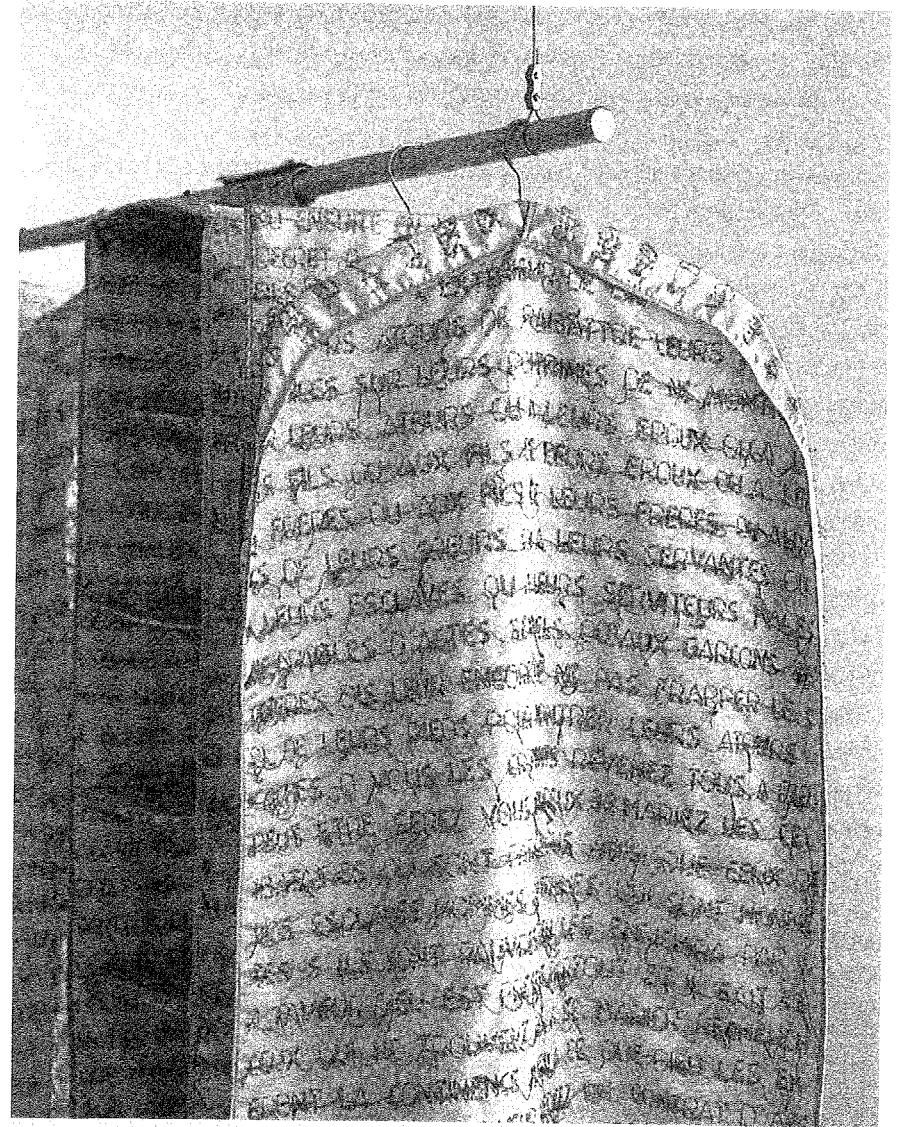
Prozesse des Übersetzens und Transfers sind wichtige Fixpunkte im Werk der Künstlerin. Besonders evident ist dies in ihren textilen Installationen, die an Stelle der Bildvorlagen auf Texte und kanonisierte Schriften, etwa Lexikoneinträge oder Koransuren, rekurrieren. *Private Rooms* (1998, Abb. 4 a+b) hat zunächst die Anmutung von freihängenden Kleiderstangen, an die mehrere, eigentlich zur Aufbewahrung von Kleidern und Schuhen bestimmte Hüllen aus verschieden eingefärbtem Satin angebracht sind. In einem aufwendigen maschinellen Verfahren wurde der Stoff mit feinen Großbuchstaben in regelmäßigem Abstand bestickt. In französischer Übersetzung erscheinen die ursprünglich in Arabisch verfassten Textstellen aus dem Koran, die sich auf Frauen und auch auf Sinnlichkeit beziehen. Dabei ist dem schimmernden Material der an sich prosaischen Kleider- und Aufbewahrungshüllen selbst bereits eine sinnliche Komponente zu Eigen. Ghada Amer hat in einem Interview die zunehmende Islamisierung der ägyptischen Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten kritisch kommentiert: „When I go home I feel conscious of my body, every time, conscious of the relationship to the body of everything I wear. Everything is so hidden that if you have a finger out, it becomes the focus of sexuality.“³⁷ Indem sie auf vernachlässigte und vieldeutige Textpassagen zu Weiblichkeit verweist, soll ihre Arbeit ein Korrektiv zu den konservativen und einseitigen Auslegungen des Korans bilden.³⁸ Auch für *Encyclopedia of Pleasures* (2001) dient Ghada Amer ein fast in Vergessenheit geratenes Manuskript eines arabischen Gelehrten aus dem 11. Jahrhundert, das von sexueller und spiritueller Erfüllung handelt. Auf insgesamt 57 mit weißem Stoff bespannten Boxen, deren jeweils sechs Seiten mit goldenen Lettern bestickt sind, entfalten sich Fragmente jenes philosophisch-wissenschaftlichen Textes. Wie auch in den frühen nachgestickten



4 a Ghada Amer, *Private Rooms*, 1998, Installation mit Textilien, Rhona Hoffman Gallery (Chicago 2001)

Frauenbildern die herabhängenden Fäden Verwirrung stiften, so erzeugen hier bewusst undeutlich angebrachte Wörter und Auslassungen im englischen Text Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen.³⁹

Ghada Amer greift in ihren textilen Installationen im öffentlichen Diskurs in Ägypten ausgeblendete Themen von Erotik und Körperlichkeit auf, indem sie sich auf in der arabischen Welt bekannte textile wie kalligrafische Gestaltungstraditionen bezieht. Dabei ist ihr Vorgehen von einer aufwendigen, beinahe schon wissenschaftlichen Recherche und Suche nach *vergessenen* islamischen Texten bestimmt, denen sie dann durch die ebenso arbeitsintensive, in diesen Ländern weiblich konnotierte Technik des Stickens Gewicht und Sichtbarkeit verleiht. So erweist sich ihre Stickarbeit als ein Prozess des wörtlichen wie auch metaphorischen Übersetzens. Bemerkenswert in diesem Kontext erscheint die Analogie, wie sie zwischen der Praxis des Schreibens, insbesondere der Kalligrafie und des Stickens besteht. Wie das Stickten ist die traditionell von Männern ausgeführte Schreibkunst zeitintensiv und von Repetition geprägt.⁴⁰ Ebenso wie die religiös konnotierte Tätigkeit des Kalligrafen, wertet auch Amer mit den aufwendigen Stickarbeiten jene marginali-



4 b Ghada Amer, *Private Rooms*, 1998, Installation mit Textilien, Rhona Hoffman Gallery (Chicago 2001)

sierten liberaleren Texte des Islams auf. Damit assoziiert, so könnte man aus den in einen neuen Gebrauch überführten Kleider- und Umzugsboxen schließen, ist die Suche nach anderen Traditionen, nach *neuen Behausungen* und neuen weiblichen Identitäten.

Sticken als Erinnerungsarbeit und Suche nach neuen Identitäten: Senzeni Marasela Die Künstlerin Senzeni Marasela wurde 1977 in Thokoza, Südafrika, geboren und lebt heute in Johannesburg, wo sie in den 1990er Jahren an der Witwatersrand Universität Kunst studierte. Ähnlich wie in den Werken anderer südafrikanischer Künstlerinnen – etwa bei Tracey Rose oder Leora Farber –, die sich mit den Folgen der Rassentrennung und Identitätszuschreibungen während der Apartheid auseinandersetzen, erscheinen auch in Maraselas Arbeiten offizielle Geschichte und individuelle Narrationen miteinander verwoben⁴¹: In der Assemblage *Our Mother* von 1998 überwiegen zunächst die autobiografischen Bezüge. Auf einem schwarz-weißen Hintergrund von kopierten, teils seriell angeordneten Fotos, die die Künstlerin als Jugendliche mit ihren Geschwistern zeigen, sind gefundene Objekte aus ihrem Elternhaus angebracht: Ein altes Kleid der Mutter legt sich schwer und breit über die Aufnahmen; der Schlagstock des Vaters, eines ehemaligen Polizisten, begrenzt das Objekt am unteren Rand. Wegen des väterlichen Berufs war die Familie heftigen Anfeindungen im Township ausgesetzt, so dass die Kinder schulische Einrichtungen in privilegierten weißen Vierteln besuchten. In einem Interview mit dem südafrikanischen Kunsthistoriker Rory Bester beschreibt Senzeni Marasela ihre im Nachhinein als verstörend, fast kompromittierend empfundene Ausbildung in einer katholischen Mädchenschule.⁴² „I believe that by revisiting the past, by giving myself a place in it, I'll be able to forgive myself for my indifference.“⁴³

Ein Korpus von Arbeiten der Künstlerin rekurriert auf die Geschichte von Saartjie (auch Sarah) Baartman, jener um 1810 nach Europa verschleppten San-Frau, die wegen der ihr attestierten Steatophygie auf Weltausstellungen und Jahrmärkten in England und Frankreich zur Schau gestellt wurde. *Sarah Baartman Redressed* (2010) ist eine – als Reminiszenz an die Handarbeiten der Mutter – mit rotem Faden gestickte Serie, in der die bereits aus früheren Werken bekannten Protagonistinnen Sarah (Baartmann), Theodorah (die psychisch kranke Mutter der Künstlerin) und die Künstlerin selbst auftauchen.⁴⁴ Im ersten Bild der Serie verhüllen Theodorah und Senzeni die nackte Sarah mit einem großen Stück Stoff. Diesem ‚Ritual‘ wohnt eine aufmerksam beobachtende Menschenmenge bei, was einerseits die historische Situation, in der Baartman als exotisiertes Objekt wissenschaftlicher und populärer Neugierde vorgeführt wurde, evoziert; zugleich erschafft die Künstlerin eine alternative Geschichte für sie. Damit verbindet sich ihre eigene Suche

nach einer Schwarzen weiblichen Identität innerhalb der umkämpften Geschichte Südafrikas. Sarah und Theodorah mit ihren problematischen Biografien sind der Künstlerin Gefährtinnen und Projektionsfläche in Einem. Als künstlerische Technik nutzt sie das auch im südafrikanischen Kontext weiblich konnotierte Sticken, welches sie einerseits in Erinnerung an die Mutter ‚wiederholt‘, andererseits verbindet sich damit auch die Suche nach spezifisch weiblichen künstlerischen Ausdrucksformen.

Wie die Bandbreite der hier aufgegriffenen Arbeiten zeigt, existiert in der zeitgenössischen Kunst Afrikas keinesfalls ein einheitlicher Umgang mit dem Textilien. Künstler wie Atta Kwami, Abdoulaye Konaté und El Anatsui beziehen sich stärker auf die formal-ästhetischen Prämissen konkreter Textilien aus Westafrika. Damit schließen sie zugleich an die älteren, genuin männlichen Tätigkeiten des Webens und Nähens an, deren Genealogie sie scheinbar tradieren und zugleich aktualisieren. Künstlerinnen wie Ghada Amer oder Senzeni Marasela dagegen knüpfen an die gesellschaftlichen und historischen Konnotationen des Materials und der Technik des Stickens an und überführen diese in eine kritische Praxis feministischer Kunst.

Sind die unterschiedlichen Bezüge wie Traditionen, Techniken und historische Kontexte an sich bereits von transkulturellem Austausch geprägt, so aktualisieren die künstlerischen Positionen jene Verflechtungen und verdichten sie – die ‚Fäden der Geschichte‘ werden aufgegriffen und weiter miteinander ‚verwoben‘.

1 Vgl. Elsbeth Joyce Court, Da Grace Salome Abra Kwami. 1923–2006 (In memoriam), in: *African Arts* 41 (2008), H. 2, S. 10–11.

2 Vgl. ebd., S. 10. Zu Atta Kwami siehe auch <http://www.themojogallery.com/asitis/artist-atta-kwami.php>, Zugriff am 06.07.2011.

3 Vgl. Christopher Vecsey, The Exception who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster, in: *Journal of Religion in Africa* 12 (1981), H. 3, S. 161–177.

4 Mathilda Felix, Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart, Bielefeld 2011. Siehe hierzu die Rezension von Dennis Daum *Stich reloaded* in der vorliegenden Ausgabe von FKW.

5 Ebd., S. 7.

6 Vgl. exemplarisch zwei Ausstellungen zu Textilien und zeitgenössischer Kunstproduktion in Afrika:

Ausst.-Kat. *The Essential Art of African Textiles. Design without End*, hg. von Alisa LaGamma, Christine Giuntini, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven 2008; Ausst.-Kat. *The Poetics of Cloth. African Textiles, Recent Art*, hg. von Lynn Gumpert, Grey Art Gallery, New York University, New York 2008.

7 Natürlich sind auch Ausnahmen bekannt. In einigen künstlerischen Bewegungen wie etwa der des Bauhauses, waren Textilien fester Bestandteil der künstlerischen Produktion, wenn auch dadurch nicht weniger geschlechtlich markiert. Vgl. Sigrid Wortmann-Weltge, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993.

8 Für einen Überblick zu Textilien in Afrika vgl. den Ausst.-Kat. *The Art of African Textiles. Technology, Tradition and Luxe*, hg. von John Picton, Barbican Art Gal-

lery, London, London 1995. Außerdem die westafrikanischen Textilien gewidmete Ausgabe von African Arts 25 (1992), H. 3, hg. von Lisa Aronson.

9 Vgl. Felix (wie Anm. 4), S. 24 ff.; Dagmar Ladjeichmann, Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Geschichte der Frauenbildung im 19. Jahrhundert, Weinheim und Basel 1983.

10 Vgl. Silke Strickrodt, African Girls' Samplers from Mission Schools in Sierra Leone (1820s to 1840s), in: History in Africa 37 (2010), S. 189–245.

11 Felix (wie Anm. 4), hier S. 25.

12 Vgl. Lisa Aronson, The Language of West African Textiles, in: African Arts 25 (1992, H. 3), S. 36–40, 100, hier: S. 40; Filip de Boeck, Kinshasa. Tales of the Invisible City, Ghent 2004, hier S. 259f.

13 Vgl. Kerstin Pinther, On the Parallel History of Cloth and Photography in Africa, in: Critical Interventions. Journal of African Art History and Visual Culture 11 (2007), H. 1, S. 113–123.

14 Vgl. Elisha P. Renne, Cloth that Does Not Die: The Meaning of Cloth in Bùnù Social Life, Seattle 1995.

15 Vgl. Barbara Plankensteiner, Schlesische Leinentücher, englischer Wollflanell, farbenfrohe Waxprints. Eine kurze Geschichte des europäischen Textilhandels nach Westafrika, in: Ausst.-Kat. African Lace. Eine Geschichte des Handels, der Kreativität und der Mode in Nigeria, hg. von Barbara Plankensteiner, Nath Mayo Adediran, Kunsthistorisches Museum Wien, Nationalmuseum Lagos, Wien 2010, S. 57–69, hier S. 57f.

16 Alisa LaGamma, The Poetics of Cloth, in: Ausst.-Kat. The Essential Art of African Textiles (wie Anm. 6), S. 9–23, hier S. 9.

17 Vgl. Joëlle Busca, Un établissement de formation artistique de haut niveau à Bamako. Le Conservatoire des Arts et Métiers Multimédias Balla Fasseke Kouyaté, in: Africultures [Onlinemagazin], 20.06.2007, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=6632>, Zugriff am 01.06.2011.

18 Vgl. Sarah Brett-Smith, Cloth as Amulet, in: Ausst.-Kat. Inscribing Meaning. Writing and Graphic Systems in African Art, National Museum of African Art, Washington, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, Washington 2007, S. 70–82, hier S. 74.

19 Vgl. Patrick R. McNaughton, The Shirts That

Mande Hunters Wear, in: African Arts 15 (1982), H. 3, S. 54–58, 91.

20 Zu dieser Arbeit vgl. den Ausst.-Kat. The Poetics of Cloth (wie Anm. 6), S. 60f.

21 Vgl. die aktuelle Retrospektive: Ausst.-Kat. El Anatsui. When I Last Wrote to You about Africa, hg. von Lisa M. Binder, Museum for African Art, New York, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor u. a. 2010–2013, New York 2010.

22 Vgl. John Picton, Technology, Tradition and Luxury. The Art of Textiles in Africa. Introduction, in: Ausst.-Kat. The Art of African Textiles (wie Anm. 8), S. 9–30, hier S. 21. Vgl. außerdem den Ausst.-Kat. Wrapped in Pride. Ghanaian Kente and African American Identity, hg. von Doran H. Ross, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles 1998.

23 Vgl. Monni Adams, Beyond Symmetry in Middle African Design, in: African Arts 23 (1989), H. 1, S. 34–43, 102–103.

24 Doran H. Ross, Foreword, in: Ausst.-Kat. Wrapped in Pride (wie Anm. 22), S. 9.

25 In Susan Vogels Film über El Anatsui *fold crumple crush* (2011) sieht man den Künstler, wie er die Beweglichkeit einiger Teile prüft und seine Mitarbeiter dazu anhält, darauf besonders zu achten.

26 El Anatsui, zitiert nach: Polly Savage, El Anatsui. Contexts Textiles and Gin, in: Ausst.-Kat. El Anatsui, David Krut Projects, New York, October Gallery, London, Johannesburg 2006, o.S.

27 Vgl. den Ausst.-Kat. Who knows tomorrow, hg. v. Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, Britta Schmitz, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin, Köln 2010.

28 El Anatsui, zitiert nach: Savage (wie Anm. 26), o. S.

29 Laura Leffler James, Convergence: History, Materials, and the Human Hand – An Interview with El Anatsui, in: Art Journal 67 (2008), H. 2, S. 36–53, hier S. 42.

30 Sehr explizit etwa in der Arbeit *Kente Rhapsody* von 2001, vgl. Robert Storr, The Shifting Shapes of Things to Come, in: Ausst.-Kat. El Anatsui (wie Anm. 21), S. 51–62, hier S. 58, Fig. 30.

31 Vgl. Daniel Mato, Clothed in Symbol. The Art of Adinkra among the Akan of Ghana, Indiana 1987; so wie Ablade Glover, Adinkra Symbolism, Kumasi 1992.

32 Vgl. Pinther 2007 (wie Anm. 13).

33 Zu Francis K. Honny vgl. Tobias Wendl, Francis K. Honny, in: Ausst.-Kat. Snap me One! Studiofotografen in Afrika, hg. von Tobias Wendl, Heike Behrend, Stadtmuseum München, Städtisches Museum Abteiberg, u. a., 1998–1999, München 1998, S. 74–83, hier S. 74.

34 Vgl. Chika Okeke-Agulu, Politics by Other Means. Two Egyptian Artists, Gazbia Sirry and Ghada Amer, in: Meridians: feminism, race, transnationalism 6 (2006), H. 2, S. 117–149, hier S. 139f.

35 http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/ghada_amer.php, Zugriff am 03.07.2011.

36 Felix (wie Anm. 4), S. 98.

37 Laura Auricchio, Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures, in: Art Journal 60 (2001), H. 4, S. 26–37, hier S. 30.

38 Vgl. ebd., hier S. 32.

39 Ghada Amer selbst verweist auf die in Moscheen angebrachten kalligraphischen Inschriften, die ebenfalls nicht einfach zu entziffern sind. Vgl. <http://www.unc.edu/depts/europe/conferences/islam/article.htm>, Zugriff am 10.07.2011.

40 Siehe hierzu Silvia Naef, Bilder und Bilderverbot im Islam, München 2007, besonders S. 63ff.

41 Vgl. Annie E. Coombes, Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa, Durham 2003, hier S. 259–262.

42 Vgl. Rory Bester: Interview with Senzeni Marasela, in: Ausst.-Kat. Democracy's Images. Photography and Visual Art After Apartheid, hg. von Katarina Pierre, Jan-Erik Lundström, Bildmuseet, Umeå, Umeå 1998, S. 118–120, hier S. 119.

43 Zitiert nach Kathryn Smith, Senzeni Marasela, in: Artthrob [Onlinemagazin], Februar 2000, <http://www.artthrob.co.za/00feb/artbio.html>, Zugriff am 03.07.2011.

44 Abbildungen siehe URL http://www.axisgallery.com/Axis_Gallery/Marasela_Albums/Pages/Senzi_Marasela_Theodorah,_Senzeni_%26_Sarah_HV,_2010.html#0, Zugriff am 01.10.2011.