
HFBK Hochschule für bildende Künste Hamburg

Betreuer: Prof. Dr. Michael Diers, Hochschule für bildende Künste Hamburg
Zweitbetreuerin: Prof. Dr. Petra Lange-Berndt, Universität Hamburg

Dissertation

**„Das Tribunal der Dinge“
Schauplatz Assemblage im Werk von Georges Adéagbo**

Eingereicht am 31.3.2023 von:

Stephan Köhler
Hamburg

Datum der Disputation: 6. Dezember 2023

urn:nbn:de:gbv:18-ediss-114455

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
1.0 Einführung	1
2.0 Zeigen.....	36
3.0 Sammeln und Ordnen - Wie entsteht eine Assemblage?.....	58
4.0 Schreiben.....	126
5.0 Bilder erleben und verwandeln	190
6.0 Erzählen mittels Bild, Text und Ding.....	231
7.0 Die Seite der Rezeption.....	276
8.0 Öffnen, weitere Wege gehen	283
9.0 Bibliographie	294
Links to videos about Georges Adéagbo	309
Abbildungsnachweise	311
Anhang 1: Abbildungsteil zur Dissertation.....	315
Anhang 2: Abbildungsteil zum Produktionsprotokoll.....	315
Anhang 3: Produktionsprotokoll von <i>La révolution et les révolutions</i> 2016 – Georges Adéagbos Beitrag zur 11. Schanghai Biennale.....	1
Anhang 4: Inventarliste <i>La révolution et les révolutions</i>	1

1.0 Einführung

Der Titel, „Das Tribunal der Dinge“ ist ein Zitat von Adéagbo, der seine Assemblagen des Öfteren als Gerichtsverhandlungen bezeichnet¹, zu denen er zahlreiche Schöffen² einlädt. Dies sind die Betrachter, die ihr eigenes Urteil anhand des von ihm zusammengetragenen Beweismaterials fällen sollen.

Schon eine Woche vor der Eröffnung der São Paulo Biennale 1998 war es für Journalisten und Kuratoren möglich, das Ausstellungsgebäude zu betreten, Künstlern bei der Arbeit zuzuschauen und Gespräche zu führen.³ Diese Gelegenheit nahm der Verfasser der vorliegenden Arbeit wahr und gelangte schließlich in den Teil, wo Künstler vom afrikanischen Kontinent ihre Arbeiten aufbauten. Vor einer endlos lang scheinenden weißen Wand, die dicht mit Bildern, Textilien, Plakaten, Vinylscheiben, Masken und Zeitungen versehen war, schob ein schlanker schwarzer Mann einen abgenutzten Stuhl hin und her, ging ein paar Schritte zurück, prüfte die Position und legte schließlich ein aufgeschlagenes Buch darauf, dann zu dessen Füßen einen Zettel mit handschriftlicher Botschaft. (Abb.1) Schließlich kletterte er auf eine Leiter, kippte eine schwarz-weiße Fotokopie über einem dunkelgrünen Bild mal nach links, mal nach rechts und befestigte sie schließlich mit Reißzwecken. (Abb.2) Der Verfasser kam an anderen Tagen zum Schauplatz der Installation zurück. Jeden Tag veränderte sich ihre Komposition. Der Künstler sprach regelmäßig mit einer Dame, die zwischen seinem Raum und anderen hinter der Wand liegenden Kojen hin- und herging.⁴ Sie gestikulierte, zeigte auf unterschiedliche Bereiche des Frieses; er antwortete gestikulierend und in andere Richtungen zeigend, trug Dinge hin und her, bis sie schließlich nickte und wieder ging. Am Tag vor der Eröffnung war auf einem Schild ganz am rechten Rand der Wand zu lesen: „Georges Adéagbo (1942 Re-

¹ Gesprächsnotiz vom 5. Januar 2016 Cotonou.

² Für diesen Text gilt grundsätzlich, dass alle grammatikalisch männlichen Formen die weibliche Form beinhalten.

³ Die Kuratoren der 24. São Paulo Biennale waren: Paulo Herkenhoff mit Adriano Pedrosa. Der Titel war *Anthropophagy*. Vom 3. Oktober bis 3. Dezember 1998.

⁴ Es handelt sich um Lorna Ferguson, die mit Awa Meite Kuratorin des Sektors *Africa* war. Siehe auch: Thomas Mulcaire and Lorna Ferguson 1998: *The tempest. Following William Shakespeare and Aimé Césaire*. In: Pedrosa, Adriano (Hg.) *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*. São Paulo Biennial Foundation. S. 204-241.

publik Benin) *Le Cannibalisme*, Mixed-Media, 300 x 2000 Zentimeter.“ Im Vergleich zu anderen Arbeiten der Biennale mit Videos, Fotos und Collagen, fiel diese Assemblage aus unzähligen heterogenen Elementen verschiedener Herkunft auf, die wie ein Fischschwarm in einem gemeinsamen Rhythmus über die endlos lange Wand zogen, auf. (Abb.3-7) Das Gespräch mit dem Künstler verlief zunächst stockend, wurde langsam flüssiger, während das eigene Ohr sich an ein Französisch in ungewohnter Aussprache und einem anderen Rhythmus gewöhnte und das des Gegenübers an ein fragmentarisches mit deutschem Akzent. Adressen wurden ausgetauscht – Briefe, die lange Wege hinter sich legten, setzten den Dialog fort. Aus Benin kamen prall gefüllte Umschläge, mit Collagen aus Fotokopien und in feiner Schrift verfassten Texten. (Abb.8) Immer wieder befragte der Absender die Rolle des Künstlers und die Aufgabe von Kunst.

„Ils sont des artistes, mais ma personne de Georges Adéagbo n'est pas artistes. Leur personnes étant artistes et ma personne de Georges pour n'être pas artiste – que sait pour connaître de l'art leur personnes...? L'art doit et devrait faire instruction pour instruire le monde.“⁵

Sie sind Künstler, aber meine Person von Georges Adéagbo ist nicht Künstler. Wenn ihre Personen Künstler sind, und meine Person Georges nicht Künstler ist – was wissen und kennen ihre Personen über Kunst..? Kunst muss und müsste bilden, um die Welt zu bilden.⁶

Von dieser kontinuierlich ankommenden Dichte von Fragen, Gedanken und Bildern inspiriert, entstand die Idee, dem Künstler, der sich nicht als Künstler sieht, ein Experiment vorzuschlagen: auf dem Campo Arsenale in Venedig für einen einzigen Tag eine Installation während der Eröffnung der 48. Biennale im Juni 1999 zu machen. Der Platz liegt vor dem Eingang der Schiffswerft der ehemaligen Republik Venedig, deren Marine über Jahrhunderte das Mittelmeer und somit auch Teile Afrikas dominiert hatte. Davon zeugen heute noch vier ehemals aus diesem Kulturraum „mitgenommene“ Löwenstatuen.⁷ Mit der Geschichte der

⁵ Auszug aus dem Brief vom Künstler an den Verfasser im November 1998. (Abb.8).

⁶ Die französischen Texte des Künstlers in den Assemblagen und Gesprächsaufzeichnungen wurden vom Verfasser übersetzt, dies wird im weiteren Verlauf nicht mehr eigens erwähnt. Ebenso Zitate aus englischsprachiger Sekundärliteratur. Falls diese von anderen Autoren übernommen wurden, sind diese genannt. Die Fotografien im Abbildungsteil sind, falls nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

⁷ Die Intervention heißt: *The story of the Lion, Venise d'hier-Venise d'aujourd'hui*. Sammlung des Künstlers.

Örtlichkeit fand das Konzept bei Adéagbo Anklang. (Abb.216) Zunächst als kollaterales Projekt geplant und unabhängig finanziert, wurde es überraschender Weise von Harald Szeemann als ein offizieller Beitrag seiner Biennale mit Titel *D'apertutto* integriert und überzeugte, obwohl nur einen Tag sichtbar, die Jury: Sie erteilte dem Künstler, der kein Biennale Novize⁸ mehr war, zwar keinen goldenen Löwen, aber einen Ehrenpreis.⁹ Seit diesem Auftakt riss der Faden gemeinsamer Projekte nicht ab. Immer wieder koordiniert und dokumentiert der Verfasser Ausstellungen des Künstlers, wodurch ein Archiv über dutzende Assemblagen entstanden ist. In der vorliegenden Arbeit wird jedoch diese Rolle in der gemeinsamen Arbeit aufgegeben zugunsten einer Distanz gegenüber dem fertigen Werk. Zunächst wird eine Assemblage, die charakteristisch für Adéagbos Vorgehen ist, exemplarisch beschrieben und analysiert. Es ist die Arbeit mit Titel *La révolution et les révolutions*¹⁰ und war Adéagbos Beitrag zur 11. Shanghai Biennale 2016.

Der Werkanalyse vorangestellt seien ein paar essentielle biographische Informationen, die den Kontext erklären, in dem Adéagbo seine Praxis entwickelt hat. Diese beruhen auf Berichten des Künstlers und sind schwer durch externe Quellen zu verifizieren. Adéagbo wurde 1942 in Cotonou geboren. Die Familie stammt aus Nigeria, Abeokuta. Der Urgroßvater, ein angesehener Schmied, wurde angeblich von Kodja, dem König Ouidahs, aus Nigeria in sein Reich 200 km westlich an der Küste gelegen, entführt. Dieser war von einem Orakel gewarnt worden, er bliebe nur an der Macht, wenn ein initiiertes Schmied aus eben Abeokuta, berühmt für seine Schmiedekunst, an seinem Hof glühendes Eisen zum Tönen bringen würde. Der Name Adéagbo entstammt nicht dem Wortschatz der üblichen Landessprache Benins, Fongbe, sondern des seltener gesprochenen Nagô, und bedeutet: Man erkennt den wahren Löwen an seiner Mähne. Adéag-

⁸ Georges Adéagbo nahm vor 1999 an folgenden Biennalen teil: Die Johannesburg Biennale 1997 kuratiert von Okwui Enwezor, die Sydney Biennale 1998 kuratiert von Jonathan Watkins und die erwähnte São Paulo Biennale 1998.

⁹ Die Jurymitglieder waren: Zdenka Badovina, Okwui Enwezor, Ida Gianelli, Yuko Hasegawa und Rosa Martinez. „Menzione d'onore“ für Georges Adeagbo. <https://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=246&c=p> 9. Februar 2023.

¹⁰ Die Arbeit *La révolution et les révolutions* wird im Folgenden auch abgekürzt verwendet, als LREL.

bos Vater hatte in der französischen Marine in Dakar gedient und erhielt daraufhin einen Posten als hoher Beamter der damals florierenden Eisenbahngesellschaft Dahomeys. Seine Mutter stammt aus einer Familie von Rückkehrern aus Brasilien mit Familiennamen Diogo. Als sein Vater verstarb, und von ihm erwartet wurde, dass er als ältester Sohn von elf Kindern die Rolle des Clan-Chefs übernehme, unterbrach er sein Studium der Betriebswirtschaften in Rouen 1971. Die Kommunikation mit seinen Geschwistern war schwierig, möglicherweise gab es Probleme wegen des gemeinsamen Erbes. Adéagbo weigerte sich zu guter Letzt, die von ihm erwartete Rolle zu übernehmen, dennoch ließ die Familie ihn nicht nach Frankreich zurückreisen, sondern konfiszierte seinen Pass und marginalisierte ihn damit. So habe er, sagt der Künstler, damit begonnen, im Hof seine Botschaften auf Zetteln mit Dingen zu kombinieren. Er wollte seine Familienmitglieder und Nachbarn motivieren, darüber nachzudenken, ob es richtig sei, ihn festzuhalten, und nicht für alle nützlicher, ihn wieder gehen zu lassen, damit er sein Studium beenden könne. Er blieb damit ohne Erfolg. 23 Jahre experimentierte Adéagbo in täglichen Assemblagen mit Dingen, die er auf den Straßen Cotonous gefunden oder von dem wenig Ersparten gekauft hatte. Er lebte am Rande des Existenzminimums – Seine Motivation war es nicht, „Kunst“ zu machen, er nutze seine Assemblagen als Forum seiner eigenen Fragespiele und möglicher Antworten, von innen und von außen. Hier ist das Modell des Tribunals der Dinge bereits angelegt.

Die ersten Fotografien vom Künstler und seinen ausgelegten Dingen im Innenhof des Familiencompounds in Cotonou-Jericho wurden 1993 von Jean-Michel Rousset gemacht, der im Auftrag von André Magnin¹¹ in Benin Künstler besuchte.¹² (Abb. 8 A-C) Durch einen Irrtum des Taxifahrers sei er vor dem Tor des Sammlers abgesetzt worden. Es zirkulieren zahlreiche Versionen der Geschichte über die sogenannte Entdeckung des Künstlers. Er selber sagt, dass ein Kind Jean-Michel Rousset, der in der Nähe den Maler C'est l'Avenir Zinsou besuchen sollte, in den Hof geführt habe. Dieses Nachbarkind, Maxwell Sessou,

¹¹ Magnin war vormals Co-Kurator von der Ausstellung *Les magiciens de la terre*, Centre Pompidou 1989, im Anschluss wurde er Leiter der Sammlung Jean Pigozzi.

¹² Sie wurden in der *Revue Noir* Nr. 18 1995 erstmals veröffentlicht. *Revue Noir* Nr. 18, 1995, S. 8-11. <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-18/> 6.Juli 2020.

das Adéagbo oft beim Arbeiten zuschaute, erkannte ihn im August 2022 in einem Restaurant in Cotonou wieder und erzählte, wie ihn damals die zahlreichen Dinge und Texte im Sand verwundert und fasziniert hätten. Roussets Fotografien lösten zwei Wendepunkte aus. Da er als „Weißer“ die von den Nachbarn als Müll betrachteten Dinge gemischt mit beschriebenen Zetteln am Boden und ihren Besitzer ausgiebig dokumentierte, wandelte sich Adéagbos Status von einem Tag auf den anderen radikal: Er wurde nicht mehr als verrückter Clochard angesehen, auf den während seiner Touren durch die Stadt nicht selten Steine geworfen wurden, sondern als jemand, der etwas macht, das irgendwie bedeutungsvoll sein könnte. Denn sonst würde kein Europäer soviel Filmmaterial für seine Arbeit benutzen. Zwar fanden die Aufnahmen der ephemeren Zusammenstellungen von Gegenständen und Texten kein Interesse des Auftraggebers André Magnin, der für die Sammlung Pigozzi „richtige Kunst“ suchte. Als Rousset sie enttäuscht danach der Pariser Kuratorin Regine Cuzin zeigte, wurde Adéagbo, der sich als Jura- und BWL Student in Rouen nicht für Kunst und Museen interessiert hatte, von ihr 1994 zu seiner ersten Ausstellungsteilnahme eingeladen.¹³ Cuzines ambitioniertes Projekt *La Route de l'Art sur la Route d'esclavage*¹⁴ wurde von der Fachwelt keineswegs ignoriert - Kuratoren wie Okwui Enwezor besuchten sie und wurden auf Adéagbos Arbeit *L'archéologie* (Abb.8D) aufmerksam. Dies wiederum hatte weitreichende Folgen für die weitere Rezeption seiner Assemblagen.

1.1 Toolbox

In drei ikonographisch/ikonologischen Analyseschritten nach Panofsky¹⁵ werden folgende Fragen an das Werk LRELRL gestellt: Was zeigt der Künstler? Wie hat

¹³ Zusammenfassung diverser Gesprächsnotizen mit dem Künstler August 1999.

¹⁴ Die Ausstellung fand vom 18.06. bis 12.09.1994 in den Saline Royale d'Arc-et-Senans statt und hatte vier weitere Stationen in São Paulo (1997), Santo Domingo (1998), Saint-Marie Martinique (1998) und Basse-Terre Gouadeloupe (1999). Auf dem Weg nach Kuba rutschte der Container mit allen Werken der Ausstellung vom Deck des Frachters und versank. So ist *L'archéologie*, die erste von Adéagbo ausgestellte Arbeit verschollen. In ihrer Aufstellung S. 316 nennt Schankweiler (2012b) die Schweizer Galeristin Elisabeth Kaufmann als Kuratorin dieser Ausstellungstournee, es war jedoch Regine Cuzin.

¹⁵ Panofsky, Erwin 2006: Ikonographie und Ikonologie, Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung der bildenden Kunst, Köln: DuMont.

er diese Arbeit gemacht? Und letztendlich: Was bedeutet sie, wie befragt sie Politik und Geschichte, und welche Aufgaben stellt sie an die Betrachter? Vergleiche mit Assemblagen aus verschiedenen Phasen und in unterschiedlichen räumlichen Situationen – dem White Cube, dem historischen Gebäude oder dem öffentlichen Raum werden eingebracht, um das Verständnis der allgemeinen Praxis oder Besonderheiten der zu untersuchenden Arbeit zu erweitern. Mit diesen kann auch die Bandbreite der ortsspezifischen Auseinandersetzungen ergänzend dargestellt werden.

Zunächst werden die Bestandteile der Installation LRELRL nach Art einer taxonomischen Klassifizierung beschrieben.¹⁶ Anschließend soll untersucht werden, wie der Künstler seinen Fundus anlegt, aus dem er dann Elemente für die Narrationen seiner Assemblagen auswählen wird. In Anlehnung an Clifford Geertz' Methode der „dichten Beschreibung“¹⁷ wird ein chronologisches Produktionsprotokoll erstellt und aus Position eines ersten Beobachters subjektiv geführt. Es verfolgt wie der Künstler an den Schauplätzen Cotonou, Schanghai, Hamburg und Köln Dinge sammelt, sie weiterträgt, mit seinem Team in Benin verarbeitet, und wieder an den Ausstellungsort bringt. Die Beobachtungen dieses Einzelfallprotokolls helfen eine Typologie von Arten der Aneignung und Neuordnung der Dinge in der vorliegenden Arbeit und anderen zu entwickeln.

Um die Beziehung zwischen dem Künstler und den von ihm gesammelten und im Atelier akkumulierten Dingen nachzuvollziehen, und um die Weise, wie er ihnen in den Assemblagen Rollen zuschreibt, zu verstehen, werden diverse Forschungsergebnisse zur Wirkmacht (Agency) von Materialien und Artefakten herangezogen. Theoreme, welche die Dinge herauslösen aus ihrer Reduktion auf passive, leblose, dem Menschen ausgelieferte Objekte, welche ihre Biographien erzählen, werden Schritt für Schritt in die Beschreibung des künstlerischen Vorgehens eingebracht.

Dazu gehören die Forschungen und Positionen von Nicole Boivin, George Kubler, Hans-Peter Hahn, Bruno Latour und weiteren Autoren der Actor-Network-

¹⁶ Siehe Anhang 2: Der Verfasser hat jedes Element der Assemblage mit einer Nummer versehen und nach Kategorien geordnet in einer Inventarliste aufgenommen. Im Fliesstext werden die Inventarnummern die sich auf diese Liste beziehen ohne Präfix in Klammern verwendet.

¹⁷ Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Book Publishers. New York.

Theorie. Eine andere Referenzquelle ist die Affordanztheorie von James Jerome Gibson/Kurt Lewin und Mieke Bal. In ihrem Essay *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive* beschreibt sie die Anziehungskraft von Dingen.¹⁸ Die Autoren stellen eine Verbindung zwischen dem Erzählen und dem Sammeln von Dingen her, die für den Blick auf das dramaturgische Vorgehen des Künstlers relevant ist. Die Diskussion der Autorinnen Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl über die potentielle Bedeutung des „nicht-utilitären Sammelns“ für den „Wissenshaushalt einer Gesellschaft“, wird in der Einleitung zu ihrem Buch *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, ebenfalls als Tool für die Beurteilung von Adéagbos epistemischer Leistung eingesetzt.¹⁹

Das Sammeln vom Immateriellem spielt für Adéagbo eine wichtige Rolle, die zu verstehen die Lektüre von Christine Bohnets Analyse der sammelnden Protagonisten in den Romanen Vaginovs dient.²⁰ Julia Bertschick differenziert am Gegenstand von Sammlerhelden in der Literatur des 19. Jahrhunderts zwischen wissenschaftlichem und dilettantischem Sammeln.²¹ Die Analyse seiner Sammlung und Verknüpfungspraxis und die Rezeption seiner enzyklopädischen Assemblagen stützt sich auch auf Dana Rushs Beitrag²² über kontinuierlich wachsende Akkumulationen von Opfergaben in Voodoo Tempeln.²³ Deren Ästhetik offener Systeme stellt Rush der westlichen Auffassung des abgeschlossenen auratisierten Kunstwerks gegenüber. Um das nicht-lineare Wachsen der Sammlungen des Künstlers zu verstehen, werden auch Aspekte von Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Konzept des „the logic of the ‚and‘“²⁴ und „Rhizom“²⁵ herangezogen. Lakoff und Johnson zeigen, dass ein Kommunizieren in Metaphern kein optionales

¹⁸ Bal, Mieke : *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive*. In: Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am M. 2002.

¹⁹ Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl 1998: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen. Hier S.8.

²⁰ Bohnet, Christine 1998: *Die Manie des Sammelns: Konstantin Vaginovs Romane*. In: Assmann, Aleida und Gomille, Monika und Rippl, Gabriele: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*. Tübingen. S. 375 – 403.

²¹ Bertschik, Julia 2009: *Gesammeltes Wissen. Wissenschafts – Dilettanten und ihre Sammlungen bei Stifter, Raabe und Vischer*. In: *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft*. Hrg.: Ulf-Michael Schneider und Silvia Serena Tschopp. Tübingen. S.78 – 96.

²² Rush, Dana 2013: *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global*. Nashville, Tennessee. Vanderbilt University Press.

²³ Im Fließtext wird die deutsche Schreibweise „Voodoo“ verwendet, bei Zitaten die des jeweiligen Autors.

²⁴ Deleuzes, Gilles and Felix Guattari. 1987: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

²⁵ Deleuze, Gilles und Guattari, Félix 1977: *Rhizom*. Merve Verlag. Berlin.

Beiwerk zur Sachsprache ist, sondern eine unmittelbare Form, sich zu verorten und mitzuteilen.²⁶ Metaphern sind der Sprache inhärent und nicht ihr Schmuck. Die genannten Konzepte sind wichtige Tools, um mit ihnen einen Zugang zu der metaphorischen Sprache des Künstlers Adéagbo zu erarbeiten. Neben sprachlichen Metaphern gilt es auch visuelle und dingliche Metaphern im Werk aufzutun. Christopher Tilley stellt die direkte, nicht an Lesekompetenz gebundene und daher schnellere Wirkung von dinghaften Metaphern im Vergleich zu sprachlichen heraus.²⁷ Auch sein Ansatz hilft, die übertragene Bedeutung der Dinge in Adéagbos Systemen zu verstehen.

„Je fais des installations sur l’art.“²⁸ „Ich mache Installationen über Kunst,“ antwortet Adéagbo, wenn er gefragt wird, welche Gattung der Kunst er bediene. Der Begriff „Installation“ sei ihm erst bei seinen ersten Ausstellungsbeteiligungen bekannt geworden, als Kuratoren und Besucher seine Arbeit so bezeichneten. Dennoch wird in der vorliegenden Arbeit durchgehend der von Jean Dubuffet geprägte Begriff „Assemblage“²⁹ verwendet. „Assemblage“ ist eine künstlerische Form, der Begriff ist - anders als „Installation“ - auch für experimentelle Verknüpfungen von Dingen außerhalb des Ausstellungskontextes verwendbar. Er ist vom französischen Verb „assembler“ abgeleitet, mit Konnotationen des „Sammelns“ und „Versammelns“ sowie eines Mehrwertes durch kombinatorische Praxis. Der Begriff „Collage“ gilt für Kombinationen in der Fläche, nicht für Konstellationen im Raum. Adéagbo macht auch regelmäßig solche Collagen, aus aufgeklebten Zeitungsausschnitten, Fotokopien und Zetteln mit seinen handschriftlichen Texten und integriert sie in größere Kontexte seiner Auslagen im Raum. Auch die Begriffe „Ready-made“ und „objets trouvés“ treffen für einzelne Bestandteile der Arbeiten zu, können aber den gesamten Kontext nicht beschreiben.

²⁶ Lakoff, Georges und Johnson, Mark 2014 [1980]: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg. Achte Auflage. Amerikanische Erstveröffentlichung 1980 unter dem Titel: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

²⁷ Tilley, Christopher 1999: *Metaphor and Material Culture*. Oxford. Hier S. 263.

²⁸ Gesprächsnotiz vom 15.11. 2021. Münster beim Aufbau im LWL Museum.

²⁹ <http://www.kunst-welten.de/kunst-lexikon/a/assemblage.html>
Mai 2022.

Hinzu kommen die in seinem Auftrag gemalten Illustrationen und geschnitzten Reliefs, welche analog als „objets commandés“ bezeichnet werden könnten.³⁰

1.2 Zum Verhältnis von Sprache, Schrift, Bild und anderen Medien in den Assemblagen Adeagbos

Den Analysen voran stellen lassen sich grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis von Sprache, Schrift und Bildern in Adeagbos Assemblagen. Produktionsästhetisch interessiert, wie viel Zeit und Aufwand Adéagbo verhältnismäßig den einzelnen Gattungen zukommen lässt. Welche Sprache benutzt er? Unterliegen die Schriftzeugnisse einem Rhythmus, der auf den Sprechakt zurückschließen lässt? Ist sie transparent oder opak? Wieviel Intertextuelles enthalten sie? Wie verknüpft er Schriften, Dinge und Bilder? Rezeptionsästhetisch stellen wie gesagt beide Ebenen, der Worte und der Bilder, die komplexe Metaphorik der Arbeiten aus sich heraus, die es zu entdecken gilt. Beide Ebenen erfordern gleichfalls analytische Tools, unter Berücksichtigung vorangegangener Untersuchungen.

Adéagbo verbringt mehr als die Hälfte seiner täglichen Arbeitszeit mit dem handschriftlichen Verfassen aktueller Kurztexte auf Französisch auf Zetteln, die später hier und da in die Assemblagen eingeflochten werden. Die Besonderheiten seines Stils, formal und inhaltlich, mit Hinblick auf die Aneignung der Sprache des ehemaligen Kolonialherren, werden analysiert. Um nachzuvollziehen, warum der Künstler in seinen Texten Informationen mehrmals wiederholt, obwohl sie an Hand seiner Handschriften oder Tafeln nachlesbar wären, werden Studien zur unterschiedlichen mentalen Disposition von mündlicher und schriftbasierte Wissensüberlieferung berücksichtigt: W.J. Ongs Konzept der *Orality and Literacy* oder Jack Goodys Untersuchung *The interface between the oral and the written* sind dafür wegweisend.³¹ Modifikationen des Französischen in Adéagbos Schrifttexten werden u.a. mit Rekurs auf Chantal Zabus' Untersuchung von Autoren, welche ähnliche Strategien der Aneignung verfolgen, herausgearbeitet.³²

³⁰ Siehe Abschnitt 5.4 „Übertragung wörtlich genommen.“

³¹ Goody, Jack 1988: *The interface between the written and the oral*. Cambridge University Press. Cambridge. Sowie: Ong, W.J. ([1982] 2002 : *Orality and Literacy – The technologizing of the World*. First published by Methuan & Co, then Routledge, London-New York.

³² Zabus, Chantal 1991: *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1991.

Zu Zabus' Analysen gehören Passagen aus Gabriel Okaras *The Voice* (1964) und Ahmadou Kouromas *Les soleils des Indépendances*(1968), die mit Adéagbos Stil verglichen werden. Der Dichter und Kulturtheoretiker Edouard Glissant besteht auf dem Recht des Schriftstellers auf die Opazität seiner Texte.³³ Auch diese Forderung hilft, die komplexe Codierung von Adéagbos Erzählsträngen nachzuvollziehen. In seiner Untersuchung mit Titel *Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* zeigt Wolfgang Iser, was Leser motiviert, bei abrupten Themenwechseln und schwer verständlicher metaphorischer Sprache die Lektüre nicht aufzugeben. Unbestimmtheit ist eine Herausforderung, welcher sich auch die Betrachter von Adéagbos Werken gegenübergestellt sehen.³⁴

Handschriften des Künstlers, die näher analysiert wurden, finden sich gescannt, ohne Abbildungsnummern, in den Text gestellt. Ein Vergleich seines Französisch mit dem Standardwörterbuch der Académie Française ermöglicht es dem nicht Französisch-Kundigen, die Abweichungen in der Sprache des Künstlers nachzuvollziehen. Ein Blick auf die Biographie zeigt, dass diese nicht mangelnder Schulbildung zu schulden sind.

Die Schriftensammlungen jeder Assemblage weisen ein reiches Spektrum von Intertextualitäten auf: von nicht markierten Zitaten in den selbstverfassten Texten, Collagen gefundener Texte aus Zeitungen und Zeitschriften und Selbstzitaten aus einem eigenen seit Jahrzehnten aufgebauten Repertoire von Sentenzen und Aphorismen. Sie werden, soweit der Rahmen es erlaubt, mit Hilfe landläufiger Theorien von Michael Bachtin, Ulrich Broich und Julia Kristeva³⁵ zur Intertextualität identifiziert und kritisch gewürdigt. Analog zur Intertextualität werden Dimensionen interner und externer Inter-Ikonizität der Bild-Ding-Gruppierungen

³³ Glissant, Edouard 1981: *Discours Antillais*. Ed. Du Seuil. Paris. Und: 2007: *Poétique de la Relation*. Gallimard. Paris.

³⁴ Iser, Wolfgang (1975): *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. In: Warning, Rainer 1975: *Rezeptionsästhetik*. München. S. 228 – 252.

³⁵ Bachtin, Michael (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt.

Broich, Ulrich (1985): *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Broich, Ulrich und Pfister, Manfred. Unter Mitarbeit von Bernd Schulte – Middelich. Tübingen. S.31 – 47.

Kristeva, Julia 1969: *Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, S. 82-112.

mit Rekurs auf Untersuchungen von Guido Isekenmeyer in seinem Buch *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge* untersucht,³⁶ darin auch Hanne Lorecks *Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität*.³⁷

Für die Analyse der multiplen Assemblagen Georges Adéagbos fordert Viktoria Schmidt-Linsenhof, den urban-kulturellen Kontext zu verstehen, in dem die Praxis seines Sammelns und Verknüpfens fern vom westlichen Kunstbetrieb gereift ist.³⁸ Die vorliegende Untersuchung folgt diesem Postulat und ergänzt es durch Susan Preston Bliers Forschung zur Dahomey Kultur³⁹ und ihrer seit Jahrhunderten bestehenden Disposition, diverse Medien, Materialien und Techniken in einem Artefakt zu assemblieren.⁴⁰ Das visuelle Milieu in der Großstadt Cotonou, in dem sich Adéagbo über Jahrzehnte sammelnd bewegte, wird nachgezeichnet, um zu sehen, ob und in welchem Maße Straßenzüge und Märkte Einfluss auf die Strukturen seiner Assemblagen gehabt haben könnten. Auch das Leben in der Kleinstadt Ouidah, wo der Künstler einen Teil seiner Jugend im eigenen Familienverbund und benachbarten Clanhöfen verbrachte, wird, angelehnt an seine Erzählungen, beschrieben.

Der Fokus der vorliegenden Arbeit auf das Verhältnis von Bildern, Dingen und Texten in den Assemblagen beinhaltet die Frage nach dem Wettstreit der Künste, dem sogenannten *paragone delli arti*, einem Konzept seit dem 15. Jahrhundert. Schickt der Künstler die verschiedenen Künste als Rivalen in die Arena seiner Werke oder versteht er sie als juristische Akteure in einem Gerichtssaal, wo sie

³⁶ Isekenmeyer, Guido (Hg.) 2013: *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge*. Bielefeld. S.7-10. Siehe auch: Mersch, Dieter 2010: *Das Medium der Zeichnung. Über Denken in Bildern*. In: Lorenz Engell, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova.(Hg.): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld. S. 83-109.

³⁷ Loreck, Hanne 2013: *Dem Vernehmen nach. Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität*. In: Isekenmeyer, Guido (Hg.) 2013: *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge*. Bielefeld. S.87 -106.

³⁸ Schmidt-Linsenhof, Viktoria 2010: *Re-Lokalisierung des Ateliers. Zur Produktionsästhetik und Rezeption der Installationen von Georges Adéagbo*. In: Diers, Michael und Wagner, Monika (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin. S. 151-174.

³⁹ Das Königreich Dahomey bestand zwischen dem 17. bis Ende des 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der heutigen Republik Benin. 1894 wurde es von der französischen Armee erobert und wurde Teil von Französisch-Westafrika.

⁴⁰ Blier, Suzanne Preston 2004: *The Art of Assemblage: Aesthetic Expression and Social Experience in Danhomè*. in *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 45, 2004, pp. 186–210. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20167627. Accessed 11 June 2021.

ihre Argumente gemeinsam – egal ob Wort oder Bild – in verteilten Rollen zusammenzutragen? Entsteht im letzten Fall ein intermediales Umfeld mit den Eigenschaften, einen Gedankenaustausch zwischen den Gattungen abzubilden, eine Art mediale Legierung, die über die Summe der ursprünglichen Bestandteile hinausweist? Das Hauptinteresse meiner Untersuchung liegt auf dieser Art der multiplen Codierung in Georges Adéagbos Assemblagen. Ich untersuche, wie er mit Sprache Schrift/Bild und Dingen seine Erzählungen aufbaut und ob er durch diese Zusammenführung mehrerer Zeichensysteme eine eigene Ästhetik entwickelt.

Adéagbos eigenständige, über Jahrzehnte hinweg in Benin gereifte Praxis, die weder von ihm noch von Nachbarn als „Kunst“ diskutiert wurde – diese Praxis der Kombination von objets-trouvés und eigenen Texten verlangt nach Analysemethoden, die über die der westlichen Kunstgeschichte hinausgehen und visuelle und erzählerische Kulturen West-Afrikas mit einbeziehen.

Vereinfacht gesagt, gibt es zwei Theoriefelder in der Diskussion über das Verhältnis von Schrift und Bild bzw. das Verhältnis von ‚Verbalität und Visualität‘.⁴¹ Das eine sind strukturalistische Forschungen, die sich mit der Intermedialität der beiden Zeichensysteme beschäftigen, das andere sind geschichtliche Untersuchungen, welche die Stationen des Paragone, nachzeichnen, des Wettstreits der visuellen und verbalen Künste, der Versuche der einen Kunst, sich der Dominanz der anderen zu entziehen und den eigenen autonomen Status zu erhalten.

Hier interessiert zunächst der strukturalistische Ansatz. Denn Aspekte der Literatur zu der Rivalität von Sprache und Bild können erst dann berücksichtigt werden, wenn vorher Identitäten und Interaktionen der beiden Zeichensysteme im Werk Adéagbos klar sichtbar gemacht wurden. Nach einem allgemeinen Überblick über theoretische Analysen zur Relation von Schrift und Bild werden spezielle Untersuchungen ihres Wechselspiels im Werk Adéagbos angeführt. Die Suche nach theoretischen Arbeiten an der Schnittstelle von Bild und Schrift stieß auf Analysen von ‚Kunst, welche Sprache verwendet‘ oder von ‚Literatur bzw. Poesie, welche Bilder erzeugt‘. Erst jüngere Publikationen verorten sich nicht

⁴¹ Die beiden Begriffe „Verbalität und Visualität“ sind der Einführung von Silke Horstkotte und Karin Leonhard entnommen. Horstkotte/Leonhard 2006: 1.

von vornherein entweder in den bildenden Künsten oder der Literatur und gehen von einem neutralen Standpunkt aus, den sie intermedial vermitteln.

Von der Warte der Literatur aus können für die Schnittstelle Schrift – Bild nur ein paar repräsentative Werke erwähnt werden, z.B. Emmett Williams' *Anthology of Concrete Poetry*,⁴² Eugen Gomringers Anthologie *Konkreter Poesie deutscher Autoren*,⁴³ sowie die Zusammenfassung des Seminars *Konkrete Kunst – Konkrete Poesie*⁴⁴. Als einer der ersten hat Michel Butor in seinem Essay *Les mots dans la peinture*⁴⁵ 1969 den oft übersehenen Zusammenhang von Bildern, Skulpturen und Titeln besprochen. Er zeigt an zahlreichen Beispielen, wie der Titel oder Wörter in den Bildern den Inhalt und die Richtung der Assoziationsketten des Betrachters entscheidend beeinflussen. Butors Studie räumt den Worten eine Schlüsselrolle ein, welche die Autonomie der Bilder ganz in Frage stellen.

Forschungen, die sich auf die Intermedialität von Wort und Bild konzentrieren, ohne einen fixen Standpunkt in der Literatur oder Kunst einzunehmen, können hier exemplarisch erwähnt werden: Der von Wolfgang Harms 1990 herausgegebene Tagungsband eines DFG-Symposiums von 1988 mit Titel *Bild und Text, Text und Bild*⁴⁶ thematisiert die ebenbürtige Verwendung der beiden Künste. Beispiele für Untersuchungen zu einzelnen Künstlern, die Schrift und Bild in einem Werk benutzen, sind: Sylvia Schreibers Arbeit von 2002 '*Bildgedichte*' – '*Gedichtbilder*' *Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso*⁴⁷ und die Magisterarbeit von Elke Bippus *Bild und Schrift bei Hanne Darboven*⁴⁸ 1993.

⁴² Williams, Emmett 1967: *Anthology of Concrete Poetry*, Stuttgart. Gomringer, Eugen: *konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: reclam 1976.

⁴³ Gomringer, Eugen 1976 : *konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: reclam.

⁴⁴ Brög, Hans; Sauerbier, S.D.; Senger, Anneliese und Stock, Alexander (Hg.) 1977: *Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik – Theorie – Didaktik – Kritik*. Kastellaun.

⁴⁵ Butor, Michel 1992: *Die Wörter in der Malerei*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

⁴⁶ Harms, Wolfgang, (Hg.) 1990: *Text und Bild, Bild und Text: DFG Symposium 1988*. Stuttgart.

⁴⁷ Schreiber, Sylvia (2002) : '*Bildgedichte*' – '*Gedichtbilder*' *Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso* in : Grote, H. und Tischer P. (Hg.) 2002: *Schrift – Bild – Text. Zur Interaktion zweier Zeichensysteme in den romanischen Literaturen des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart. S. 154-176.

⁴⁸ Bippus, Elke 1993: *Bild und Schrift bei Hanne Darboven*. Hamburg. Unveröffentlichte Magisterarbeit.

Andreas Hapkemeyers Übersichtswerk *Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst* von 2004 widmet sich einer Kunst, die Sprache verwendet.⁴⁹ Obwohl Adéagbos Assemblagen sich vielleicht als Hybrid aus Schrift und Bild entpuppen werden, ist Hapkemeyers Untersuchung für die vorliegende Arbeit nützlich, denn sie verweist in der Einführung auf die Grundlagenforschung und analysiert danach in je einem Werk die Praxis von fünfzehn Künstlern, die Sprache als prinzipielles Ausdrucksmittel verwenden.

Die Herausgeberinnen Silke Horstkotte und Karin Leonhard fassen die seit Mitte der achtziger Jahre zunehmend intensive Debatte zur Intermedialität von „Visualität und Verbalität“ in ihrer Einleitung zur Anthologie *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*⁵⁰ (2006) zusammen und erleichtern mit dieser Übersicht das Verständnis der komplexen Diskursgeschichte.

Die Anthologie *Visual Culture*, 2008 von Monika Schmitz-Emans und Gertrud Lehnert herausgegeben, beinhaltet ein reiches Spektrum von 25 Vorträgen zu dem Thema Visualität in der Literatur.⁵¹

2011 fand anlässlich der Ausstellung *Poetry goes Art & Vice Versa* im Bremer Weserburg Museum das Symposium *Poesie – Konkret* statt, dessen Beiträge von Anne Thurmann-Jajes 2012 als Sammelband herausgegeben wurden.⁵²

Wenn man im Bild der juristischen Akteure in einem Gerichtshof bleibt, ist einer eingehenden Analyse von Wort und Bild in den Assemblagen weiterhin der Gedanke voranzustellen, dass sie trotz ihrer Verschiedenheit ein und dasselbe Ziel verfolgen, nämlich in verteilten Rollen Argumente vorzutragen. Dafür steht der Begriff der Syntax, der auf beide Zeichensysteme angewendet wird, auch wenn Texte wie Bilder grundsätzlich nicht diskursiv sein müssen. Eine Kontrastfolie für diese Betrachtungsweise einer grammatikalischen Hierarchie und Verteilung

⁴⁹ Hapkemeyer, Andreas 2004: *Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst*. Regensburg.

⁵⁰ Horstkotte, Silke und Leonhard, Karin Hg. 2006: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln – Wien.

⁵¹ Schmitz-Emans, Monika und Lehnert, Gertrud 2008: *Visual Culture*. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Potsdam, 18.-21.5. 2005. Heidelberg.

⁵² Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) 2012: *Poesie-Konkret: zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie*. [eine Dokumentation des internationalen Symposiums „Poesie-Konkret“ vom 17. Bis 18. Juni 2011] Köln.

der Zeichen stellen Aleida Assmanns und Simone Mahrenholz' einschlägige Untersuchungen zum Thema dar.⁵³ Assmann kritisiert Foucaults Diskurstheorie, die das Ähnlichkeitsdenken mit dem Aufkommen des wissenschaftlichen Denkens zu Beginn der Neuzeit pauschal als beendet erklärt. Sie öffnet damit eine Debatte über dessen ununterbrochenes Fortbestehen bis in die Gegenwart hinein.⁵⁴ Der von ihr geprägte Begriff „Wilde Semiose“ beschreibt die Befreiung des Signifikanten aus seiner eingeschränkten Rolle, nur auf ein Signifikat zu verweisen und damit selbst unsichtbar und bedeutungslos zu werden. Nach Assmann hat das Artefakt eine eigene Bedeutung außerhalb seiner Botschaften, die es transportiert. Ob Adéagbo mit Konvention der Zeichentheorie bricht, nach denen ein Zeichen immer auf etwas außerhalb Liegenden weist, wird mit dieser methodischen Lupe untersucht. Damit kann die anfangs gestellte Frage nach der Bedeutung des Kunstwerks angegangen werden. Inwiefern konfrontiert der Künstler die hermeneutische Suche nach dem Sinngehalt des Kunstwerks mit Unlesbarkeit und Verweigerung von Sinn? Wiederum wird mit von Assmann geprägten Begriffen wie „Verstehenszwang“, „unreflektierte Sinnproduktion“ und „Unlesbarkeit“ untersucht, inwiefern ein herkömmliches Verstehen, das auf Kohärenz beruht, den gedanklichen Brüchen und Sprüngen der Bildfolgen und Texte in Adéagbos Assemblagen folgen kann.

Welche weiteren Tools muss der Betrachter einbringen, um das Kunstwerk angemessen anzusprechen und damit zu „aktivieren“? Der vom Künstler geprägte Ausdruck „Tribunal der Dinge“ ist nicht nur ein Hinweis auf den argumentativen Gehalt seiner Kunst. Zu untersuchen ist eben auch der theatralische Aspekt seiner Assemblagen, ihre Inszenierung vor aller Rechtfertigung durch eine Botschaft. Mahrenholz fragt: „Gehorcht nur das Sagen einer Logik (einer Grammatik, Regeln), oder gibt es auch eine „Grammatik“, einen Eigen-Logos des *Zeigens*?“⁵⁵

⁵³ Assmann, Aleida 2015: Im Dickicht der Zeichen. Suhrkamp, Berlin.

Mahrenholz, Simone 2003: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. In: Mersch, Dieter Hrsg. Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91.

⁵⁴ Assmann, Aleida 2015: Im Dickicht der Zeichen. Suhrkamp, Berlin. Sie verweist auf : Foucault, Michel 1971 [1966]: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main. S.15.

⁵⁵ Mahrenholz 2003: 79. Im Original hervorgehoben.

Adéagbo ist kein Pionier der Verknüpfung mehrerer Zeichensysteme. Für Formen von Interaktionen von Schrift und Bild, von der Entstehung der Embleme im 16. Jahrhundert bis zu Comics und Graphic Novels der Gegenwart stehen reichlich Analysen zur Verfügung. Aufschlussreich erwiesen sich besonders die Emblemforschungen von Barbara Tiemann und Wilhelm Voßkamp, in denen die Autoren die Wirkung der Bild-Text Kombinationen in speziellen Artefakten untersuchen. Sie ermitteln die Fabel als Ursprung der intermedialen Kombinationen in der Emblemik; dies ist relevant für die Analyse von Adéagbos Erzählweise auf dem Wege von Bild und Text.⁵⁶ Wie können nicht-diskursive Äußerungen in Bildern und Texten eine Grammatik, eine Syntax haben? Mit einem Artefakt auf Rätsel abzielen, das ist keine Innovation der Moderne, sondern war auch in der Emblemik, so die erwähnten Autoren, schon ein Mittel, jenseits der offensichtlich vorliegenden neue Bedeutungsebenen einzuführen, um damit den Betrachtern ein Denkspiel aufzugeben. Thomas Cramer ergänzt, dass solch dunkle Geheimnisse in die damals noch nicht dechiffrierten Hieroglyphen hineinprojiziert wurden.⁵⁷ Fauconnier und Turners Grundlagenforschung zum „Conceptual Blending“ erweist sich als unentbehrlicher Schlüssel, um die treibende Kraft auch medial disparater Perspektiven, welche das Werk auf zahlreichen Ebenen durchziehen, als Potentiale zu erkennen.⁵⁸ Die von Schilderern⁵⁹ in Benin umgesetzten Vorlagen des Künstlers ähneln nicht nur den historischen Sinnbildern in Emblemen, sondern auch populären heutigen Formen von Bildergeschichten, in Comic-Heften, Graphic Novels. Theorien der Forschung zu diesen Gattungen,

⁵⁶ Tiemann, Barbara 1974: Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. München.

Voßkamp, Wilhelm (2000): Medien – Kultur – Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse. In: Huber, Martin (Hg.) Nach der Sozialgeschichte: Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Tübingen. S. 317-334.

⁵⁷ Cramer, Thomas (2001): Fabel als emblematisches Rätsel. Vom Sinn der Illustrationen in den Fabelsammlungen von Posthius und Schopper, 1566. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des nichtlinearen Lesens. In: Audiovisualität vor und nach Gutenberg: zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche / Horst Wenzel; Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (Hgg.) Körper-schaft/en: Kunsthistorisches Museum Wien. Konferenz: Tagung Audiovisualität vor und nach Gutenberg; (Wien) : 1998.11.25-28. S. 133 – 158 Skira/Mailand.

⁵⁸ Fauconnier, Gilles und Turner, Mark 2003: Conceptual Blending, Form and Meaning. In: Recherches en communication, Nr. 19 (2003). S. 57 – 86.

⁵⁹ Elie Adanhomè bis 2011, mit Signatur ESPRIT, gefolgt bis Dato von Benoît Adanhomè mit Signatur „Petit Frère ESPRIT.“

zum Beispiel von Jacob Dittmar und Will Eisner, können auch die populärkulturell geprägte Rezeption der Betrachter verständlich erklären.⁶⁰

Bilder und Texte sind nicht die einzigen Elemente einer syntaktischen Betrachtung. Wie können die verwendeten Gegenstände näher kategorisiert werden? Im Werk ausgestellte Medienträger wie Schallplatten, CDs, DVDs, VHS- und Musik-Kassetten, Dias und 16mm Filmspulen weisen nicht auf eine erweiterte Intermedialität, denn sie werden als Objekte präsentiert, auf ihren Inhalt sinnbildlich verwiesen, ohne ihn medial zugänglich zu machen. Die Assemblagen sind abgesehen von Fotoapparaten „gerätefrei“, Video- Film- oder Tonträgerabspielungen sind nicht vorgesehen. In den Büchern und Zeitschriften darf nicht geblättert werden. Sind die Assemblagen dennoch als multimedial einzustufen, gelingt es dem Künstler das Potential der ruhenden Medien in seinen Assemblagen zu aktivieren? Die schon erwähnten Untersuchungen von J.J. Gibson⁶¹ zur Affordanz werden das Verständnis dieses Aspekts erleichtern. Der Künstler bestätigt, dass er nur wenige der ausgestellten Bücher gelesen, der Filme gesehen, der Schallplatten gehört hat, ihn jedoch das Produktdesign und die Art interessiert, wie die Medien visuell und verbal angepriesen werden. Das heißt, wie weit hier Marshall McLuhans vielzitierte These, „The Medium is the Message“ greift, ist zu diskutieren. Wie eben vorangestellt, werden grundsätzliche wissenschaftliche Ansätze nur da eingesetzt, wo sie für spezielle Perspektiven auf das Œuvre passende Tools bilden.

1.3 Forschungsstand zur Kunst Georges Adéagbos

Es gibt trotz kontinuierlicher Ausstellungsaktivitäten bisher relativ wenige Monographien über das Gesamtwerk und die Arbeitsweise des Künstlers. Jedoch entstanden seit seinem Debut in der von Regine Cuzin kuratierten Wanderausstellung *La Route de l'Art sur la Route d'esclavage* ab 1994 zahlreiche kurze und

⁶⁰ Dittmar, Jakob F. 2011: Comic-Analyse. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Und: Eisner, Will (2004): Comics and Sequential Art. 26. Auflage. Tamarac, Florida: Poorhouse Press. Dittmar (2011) zitiert aus dieser Ausgabe.

⁶¹ Gibson, J.J. 1977: The Theory of Affordances. In: R. Shaw & J. Bransford (Hg.) Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. S. 67-82.

dennoch in die Tiefe gehende Untersuchungen, von denen hier eine Auswahl vorgestellt werden sollen.

Die ersten Besprechungen über Adéagbos Installationen im Hof der Familie in Benin verfassten Simon Njami und Regine Cuzine 1995. Sie erschienen zusammen in einem Artikel der *Revue Noir*, einer in Paris herausgegebenen Zeitschrift zu Gegenwartskulturen Afrikas und der Diaspora.⁶² Auf den ersten zwei Seiten werden die von Jean-Michel Rousset 1993 gemachten Fotografien der Assemblagen im Hof des Anwesens gezeigt, auf den zwei folgenden die Arbeit *L'archéologie*, mit der er an Cuzines Ausstellung teilnahm. (Abb. 8D) Auch in den folgenden Heften Nr. 19 und Nr. 22 und der *Anthologie Art Africain 2001* wurden Assemblagen vom Künstler abgebildet und in kurzen Texten besprochen.⁶³

Herausgegeben von André Magnin und Jacques Soulillou, erschien 1996 der Sammelband *Contemporary Art of Africa*.⁶⁴ Die Herausgeber beschreiben in ihrer Einleitung, wie Adéagbo indirekt ein Portrait einer Gesellschaft erstellt, indem er deren Abfallprodukte neu ordnet.⁶⁵ Regine Cuzine und Jean-Michel Rousset beschreiben in einem kurzen Beitrag des Bandes biographische Aspekte und betonen, dass er seine Praxis unabhängig von der westlichen Kunstwelt als stillschweigenden Protest gegen die ihm widerfahrene Marginalisierung entwickelt hat.⁶⁶

Okwui Enwezor veröffentlichte im selben Jahr in *NKA – Journal of Contemporary African Art* einen Text, der oft zitiert wird.⁶⁷ Er beschreibt darin, wie die Assemblage mit Titel *Art and Evolution* (1995) in der Gruppenausstellung *Big City*⁶⁸ in der Serpentine Gallery London in ihm melancholische Resonanzen von Städten im Verfall hervorgerufen hat: „Adéagbo makes artworks, or as it were,

⁶² Njami, Simon; Cuzine, Regine: Georges Adéagbo. Bénin. In: Simon Njami, N'Goné Fall und Bruno Asseray (Hg) : Benin. *Revue Noir* Nr. 18, 1995, S. 8-11. <https://www.revue-noire.com/edition/revue-noire-18/> 6.Juli 2020.

⁶³ Pivin, Jean Loup 1995: Georges Adéagbo. In : *Revue Noir* Nr. 19 Dezember 1995, S. 10-11 <https://www.revue-noire.com/edition/revue-noire-19/>.

⁶⁴ Magnin, André und Soulillou, Jacques 1996: *Contemporary Art of Africa*. London.

⁶⁵ ebd.: 9.

⁶⁶ ebd.: 168 f..

⁶⁷ Enwezor, Okwui 1996: The Ruined City: Desolation, Rapture and Georges Adéagbo. In: *NKA, Journal of Contemporary African Art*, No. 4, Spring 1996, pp. 14-18. Ithaca, New York.

⁶⁸ *Big City-Artists from Africa* wurde von der Serpentine Gallery London organisiert und von Julia Peyton-Jones und André Magnin kuratiert.

masterful installations that accrue from the devastation and sadness evident in the twin histories of cities like Beirut and New York. Cities plunged into decay and confusion, pallid with hunger and death, terror and tragedy. For now I want to speak of nothing else, not even the weather, but to think only of the frontiers into which Adeagbo's work leads me. [...] The controlled chaos Adéagbo has assembled here thoroughly reveals both impudent iconoclasm, an idiosyncratic and quirky brilliance."⁶⁹ Enwezor kommentiert das Verhältnis des Verfalls in den Gegenständen der Arbeit zur vornehmen Umgebung des Ausstellungsortes:

„Made of a dizzying assortment of carefully chosen, sorted and arranged detritus gathered from urban environments, this epic commentary on waste and transcendence, mutation and ossification, stands in stark contradiction to the lush Arcadian vista of Kensington Gardens that a viewer glimpses as she looks out through the gallery's glass-paned double doors."⁷⁰ Der Autor bevorzugt den Begriff des Bildlichen vor dem der Assemblage: „The pictures (I find that Adéagbo's work functions most efficiently pictorially, than as assemblages) which he paints out of these iconical detritus illuminate his uncanny method through the narrative trope of left-overs, the leavings of the orgy of modernity, upon whose decimated corpulence we see the corporeal body laid bare, shocked and disembodied."⁷¹

Der nigerianische Kurator bemerkt die Nähe des Werks zur materiellen Kultur des afrikanischen Handels: „The African marketplace: as pure contingency, as a perpetual site of accumulation and consumption, dissipation and collocation,

⁶⁹ ebd.: 14.

⁷⁰ ebd.: "Adéagbo schafft Kunstwerke oder gleichsam meisterhafte Installationen, die aus der Verwüstung und der Traurigkeit erwachsen, die in der doppelten Geschichte von Städten wie Beirut und New York sichtbar sind. Städte, die in Verfall und Verwirrung versunken sind, blass vor Hunger und Tod, Terror und Tragödie. Im Moment möchte ich über nichts anderes sprechen, nicht einmal über das Wetter, sondern nur an die Grenzen denken, in die mich Adeagbos Arbeit führt. Das kontrollierte Chaos, das Adéagbo hier assembliert hat, offenbart sowohl einen frechen Ikonoklasmus als auch eine idiosynkratische und skurile Brisanz. [...]. Bestehend aus einer schwindelerregenden Zusammenstellung von sorgfältig ausgewählten, sortierten und arrangierten Abfällen, die in der städtischen Umgebung gesammelt wurden, steht dieser epische Kommentar über Verschwendung, Vergänglichkeit, Mutation und Verkörperung, in krassem Gegensatz zu der arkadischen Landschaft des Kensington Gardens, die der Betrachter sieht, wenn er durch die gläsernen Doppeltüren der Galerie hinausschaut. (ebd.:) [...].

⁷¹ ebd.: 14f. Die Bilder (ich finde, Adéagbos Werk funktioniert am besten bildlich, nicht als Assemblage), die er aus diesem ikonischen Müll malt, verdeutlichen seine unheimliche Methode durch die erzählerische Trope der Abfälle, die Überbleibsel der Modernitätssorgie, auf deren dezimierten Körperfülle wir den physischen Körper aufgebahrt, geschockt und entblößt sehen.

mercantile exchange and cultural entropy is the same sensibility which Adéagbo's installations both suggest and replicate.⁷²

Enwezors erste intensive englischsprachige Auseinandersetzung mit dem Werk hat die weitere Rezeption jenseits frankophoner Sprachgrenzen geöffnet. Nachdem er die für ihn wichtig scheinenden Strategien des Künstlers identifiziert und charismatisch beschrieben hat, ist es keine Überraschung, dass er ihn ein Jahr nach dem Erscheinen dieses Artikels zur Johannesburg Biennale mit Titel *Trade Routes* einlädt. Auch wird der Künstler von ihm beauftragt, für die Ausstellungstournee *The Short Century* (2001-2002), die *documenta 11* (2002) und die *Triennale de Paris* (2012) neue themen- und ortsspezifische Assemblagen zu komponieren. Enwezors Hinweis auf die Verwandtschaft der Assemblagen mit der Struktur und Zeitlichkeit afrikanischer Märkte ist richtungweisend, denn dieser Vergleich wird später von anderen Autoren aufgegriffen.⁷³ Was in seiner Analyse noch fehlt, ist ein Bewusstsein für Adéagbos konzeptuelle Leistung des Kulturtransfers und die sozial engagierte Arbeitsteilung in Benin, in Form von nach seinen Vorlagen für ihn angefertigten Illustrationen und Reliefs, die Enwezor pauschal als ‚malerisch‘ wahrnimmt.

Anlässlich des Beitrags Georges Adéagbos zu 48. Venedig-Biennale im Jahr 1999 und der Verleihung des Ehrenpreises der Jury sind zahlreiche kurze Artikel und Fernsehinterviews erschienen. 2001 gab für seine Einzelausstellung die Galerie im Taxis Palais Innsbruck die erste Monographie heraus.⁷⁴ Auf Anraten des Verfassers lud die Herausgeberin Sylvia Eiblmayr zwölf Kuratoren ein, die schon mit dem Künstler Projekte umgesetzt hatten, kurze Texte über ihre Erfahrungen mit dem Künstler zu schreiben.

⁷² ebd.:16. „Der afrikanische Markt: als reine Kontingenz, als perpetueller Ort der Akkumulation und des Konsums, der Ausbreitung und Nachbarschaft, merkantilen Austauschs und kulturelle Entropie erzeugt die gleiche Stimmung, welche Adéagbos Installationen sowohl nahelegen als auch reproduzieren.“

⁷³ Insbesondere Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Homi Bhabha und Kerstin Schankweiler.

⁷⁴ Eiblmayr, Sylvia (Hg.) 2001: *Archaeologie der Motivationen-Geschichte neu schreiben. Archaeology of Motivations. Re-Writing history.* Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Konzeption und Titel: Stephan Köhler. Stuttgart Ostfildern-Ruit. Mit Beiträgen von: Dominique Abensour, Georges Adeagbo, Masahiro Aoki, Laura Cherubini, Carolyn Christov-Bakargiev, Okwui Enwezor, Adelina v. Fuerstenberg, Johannes Gachnang, Elizabeth Harney, Stephan Kohler, Michel Ritter, Olivier Suter, Harald Szeemann und Sabine Vogel.

Hier sticht Elisabeth Harneys Textinhaltlich heraus, die nach einer Beschreibung des reduzierenden Blicks des Westens auf Kulturen Afrikas und seiner Diaspora beschreibt, wie Adéagbo „mit dem bewussten Zusammentragen und Ordnen von Objekten und Texten in einem sorgfältig umschriebenen Raum die Aufmerksamkeit diskret auf Afrikas Beziehung zur Welt und seine Rolle in der Welt lenkt und allzu beliebige Universalismus-Vorstellungen hinterfragt.“⁷⁵ „Er boykottiere und kritisiere auf subtile Weise mit seiner Praxis die fremd-definierte Sparte der typisch-afrikanischen Gegenwartskunst, die von Sammlern wie Jean Pigozzi gekauft und André Magnin vermarktet wird.“⁷⁶

Sein Beitrag für die 11. documenta 2002 trägt den Titel *Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckung. Das Welttheater*.⁷⁷ Er löste zahlreiche Artikel aus. Eduard Beaucamp wählt für seinen Artikel den Titel *Die Entdeckten entdecken die Entdecker. Nie waren die Fenster zur Welt so weit geöffnet*.⁷⁸ Und als einzigen Aufmacher eine großformatige Fotografie der Installation.⁷⁹ Seine Bildlegende lautet: „Museales Archiv eines Afrikaners und ein Brückenschlag vom Süden zum Norden. ‚Das Theater der Welt‘ die synkretistische Documenta Installation von Georges Adéagbo[...]“. Im Text führt Beaucamp die Umkehrung der Vektoren der Entdeckung aus. „Der ethnographische Blick auf die Dritte Welt kehrt sich um und richtet sich auf uns. [...] Eindringlich zeigt die synkretistische Installation des Ateliers von Georges Adéagbo die ethnologische Adaption des Nordens durch den Süden: Hier werden europäische Zivilisationszitate, Bücher, Zeitungen, Porträts oder Fahnen idolisiert und

⁷⁵ Harney, Elizabeth 2001: Zeitgenössische Afrikanische Kunst und der globale Markt. Positionierung der Werke von Georges Adéagbo. In: Eiblmayr, Sylvia (Hg.) 2001: *Archaeologie der Motivationen-Geschichte neu schreiben. Archaeology of Motivations. Re-Writing history*. Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais Innsbruck. Stuttgart Ostfildern-Ruit. S.10-16.

⁷⁶ ebd. 12 f..

⁷⁷ Er wurde von Okwui Enwezor im Sommer 2001 offiziell eingeladen. Die Produktion und der Aufbau wurden vom Verfasser in dem Film „Georges Adéagbo in Wonderland“ preparing for documenta 11 in Benin and Kassel 2001 and 2002“ dokumentiert. <https://vimeo.com/327769688>.

⁷⁸ Beaucamp, Eduard: Die Entdeckten entdecken die Entdecker. Nie waren die Fenster zur Welt so weit geöffnet: Monitordramen, Videoplantagen, Ateliers, existentielle Werkzyklen und Künstlerlexika auf der Documenta 11. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 135 vom 14.06.2002. S. 45. Eine Archivsuche ergibt, dass Georges Adéagbo bis dato in 27 Artikeln der FAZ besprochen wurde.

⁷⁹ Dieses wurde von Barbara Klemm gemacht.

fetischisiert – wie früher unverstandene afrikanische Requisiten in der europäischen Kunst.“⁸⁰

Der Medienwissenschaftler und Kunsthistoriker Beat Wyss konstatiert zu Beginn seines Artikels *Kreolität für Europa! Georges Adéagbo's Installation in der Binding-Brauerei*⁸¹ : “Während der transatlantische Nordwesten sich stets nur für sich selbst interessierte, seine Privilegien mit ignoranter Schläfrigkeit auf immer garantiert wähnte, muß er jetzt feststellen, daß er während seines Dornröschenschlafs sehr genau beobachtet worden ist.“ Wyss setzt fort mit der Aufforderung zur Selbstkritik und zum Abschied von als selbstverständlich angenommenen Privilegien und Dünkel kultureller Überlegenheit. „Kreolität aber träumt nicht von einer fundamentalen Rückkehr zu den Ursprüngen. Kreolität ist eine Haltung, die den Europäern gut zustattenkäme. Wir müssen das Paradox aushalten, den weltweiten Bedeutungsverlust unseres Kanons zu akzeptieren, und zugleich dessen alte, vernachlässigte Werte für uns zu erneuern. Nur wer sich selber kennt, hat Wertschätzung für andere.“ Am Ende seines Artikels verweist er auf die Arbeit des Künstlers in Kassel, welche die Konzepte von Herkunft und Aneignung hinterfragt. „Nachhilfeunterricht gibt es auf der Documenta 11. Adéagbos Installation lädt ein zu einer Schnitzeljagd nach den Herkünften seiner selbst. Die Assemblage ist ein Hypertext, ein Mnemosyneatlas zum Prozeß kultureller Aneignung zwischen Kassel und Cotonou. Das Gewusel an Fundstücken, Maleisen und Gedichten ist ebenso vieldeutig, wie exakt zu lesen.“⁸²

Thomas Fillitz ist der erste Kunsthistoriker, der den Künstler im September 1997 in Benin besucht und mit ihm Interviews über die Entwicklung und Intentionen seiner Arbeitsweise in dessen Atelier macht. Sein zwölfseitiger Artikel über ihn erscheint jedoch erst 2002 in seinem Band über 14 westafrikanische Künstler.⁸³ Die ausführlichen Antworten der acht Fragen am Anfang, die Fillitz Adéagbo stellt, werden auszugsweise in der Beschreibung der Installation im Atelier *Afrique du Sud, l'an 1 de la démocratie* wiederaufgegriffen, um die Bedeutung der

⁸⁰ ebd..

⁸¹ Wyss, Beat 2002: *Kreolität für Europa! Georges Adéagbo's Installation in der Binding-Brauerei*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 09.06.2002, Nr. 23, S. 25.

⁸² ebd..

⁸³ Fillitz, Thomas 2002: *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Benin*. Wien, Köln, Weimar. S. 158-170.

einzelnen Kombinationen zu beleuchten.⁸⁴ Er lässt ihn auf diese Weise an der Rede über sein Werk beteiligen. Die im Gespräch aufgenommenen Aussagen des Künstlers über seine Motivation, täglich Installationen im Hof auszulegen, über die Bedeutung von Dingen, seine Fragen an die Geschichtsschreibung und die Mission von Künstlern im Allgemeinen haben historischen Wert für die Forschung über die Entwicklung seiner Praxis.

Für seinen Ausstellungskatalog im Museum Ludwig 2004 schreibt Viktoria Schmidt-Linsenhoff einen Text mit Titel *Produktionsästhetik von A-Z*.⁸⁵ Zu Beginn kritisiert sie die konforme Erwähnung des Ortes, an dem dieser Künstler lebt und arbeitet, von Seiten westlicher Kunstkritiker: „Das Kürzel ‚lebt in Cotonou‘ ist jedoch eine Ent-Nennung, die den Produktionsort einer ortsspezifischen Kunst irrealisiert und eine euro-amerikanische Rezeption arrogant als universell setzt.“⁸⁶ Schmidt-Linsenhoff betont, im Fall von Georges Adéagbo habe die Kenntnis seiner Heimat Benin „produktionsästhetische Bedeutung“⁸⁷ für das Verstehen der Installationen, da seine urbane Kultur, die sich von der europäischen und amerikanischen Großstädte unterscheidet, seine Arbeitsweise konstituiere. Schmidt-Linsenhoff stellt heraus, dass sein Werk vom Alltag Benins nicht getrennt werden kann, an dem für sie als Repräsentantin westlicher Kunstkritik nichts selbstverständlich sei. Die Annahme, der Kulturraum Cotonou-Benin sei dem Betrachter so geläufig wie New York oder Berlin, sei ein kategorischer Fehler: „Die Rekonstruktion einer Biographie aus den Trümmern kollektiver und individueller Katastrophen ist kein Kinderspiel, kein munteres, freies Flottieren der Signifikanten. Georges Adéagbo zerschreibt [sic] nicht ein europäisches, männliches Ich im modischen Gestus postmoderner Subjektkritik, sondern stellt eine

⁸⁴ Fillitz sah nur die Vorbereitungen. Diese Arbeit wurde von Adéagbo auf der Johannesburg Biennale, zu der er von Okwui Enwezor eingeladen wurde, im Oktober 1997 aufgebaut. Sie gilt derzeit als verschollen, zusammen mit allen anderen Arbeiten, die zwischen 1994 und 1998 entstanden.

⁸⁵ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2004: *Produktionsästhetik von A-Z*. In: Friedrich, Julia; König Kasper (Hg.): *DC: Georges Adéagbo. L'explorateur et les explorateurs devant L'histoire de l'exploration..! Le theatre du monde.* (Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln) Köln, S. 10-16 deutsch 17-24 englisch.

⁸⁶ ebd.:10.

⁸⁷ ebd..

beschädigte Person im Realen als Maske (*per-sona*) wieder her.“⁸⁸ Schmidt-Linshoff fordert dezidiert auf, die Routine eurozentrischer Perspektiven zu identifizieren und zu überwinden.

Auch der postkoloniale Kulturtheoretiker Homi Bhabha wird vom Museum Ludwig gebeten, dem Ausstellungskatalog *DC Adéagbo* (2004) einen Essay beizusteuern.⁸⁹ Er nennt diesen *La Question Adéagbo* und nimmt Enwezors fast schon kanonische Rede vom „Einfluss des afrikanischen Marktplatzes auf dieses Werk“ auf.⁹⁰ Bhabha beschreibt Adéagbos Arbeit als Übersetzung zwischen Kulturen. Er erzeuge unerwartete paradoxe Nachbarschaften von Dingen und Zeichen verschiedener Herkünfte, Kulturen und sozialer Kontexte und befrage die Identität und Differenz der Dinge: „Die interkulturellen und intertextuellen *misses-en-scène*, wie sie für alle Arbeiten Adéagbos typisch sind, stellen nicht nur jedes einzelne Element, jede einzelne Geste der jeweiligen Arbeit in einen neuen Kontext, sie stoßen auch einen fortlaufenden Prozess der Übersetzung an, der kulturell und zeitlich weit auseinander liegende Zeichen und Anzeichen in Bewegung versetzt. Übersetzungsarbeit verhindere, dass ein Werk zum Sklaven *eines* Lebens, einer Sprache, einer Interpretation werden kann: „Meine Person von Georges Adéagbo ist nicht Sklave (der lebende Mensch, um lebendig zu sein, um Leben zu haben, man hat Kraft und Stärke.“ „*Ma personne de Georges Adéagbo n'est pas esclave (l'homme vivant, pour être vivant, pour être en vie, on a de force, de puissance..)*“⁹¹

Bhabha bemerkt, dass das Werk Adeagbos offene Interpretationsmöglichkeiten zulässt und finalen Zuschreibungen entzieht. „Übersetzung nähert, was bekannt ist, einander an, sie schafft eine Nachbarschaft von Original und Kopie, in der das eine das Double, nicht die Verdoppelung des andern ist.“⁹² Dieses Vorgehen entspricht Bhabhas Auffassung, Kulturen nicht als statische, stabile Einheiten zu

⁸⁸ ebd..

⁸⁹ Bhabha, Homi 2004: *La Question Adéagbo*. In: Friedrich, Julia; König Kasper (Hg.): *DC: Georges Adéagbo. L'explorateur et les explorateurs devant L'histoire de l'exploration..! Le théâtre du monde.* (Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln) Köln, S. 25-29.

⁹⁰ ebd.: 25.

⁹¹ ebd.:25. Im Original hervorgehoben.

⁹² ebd.:26.

sehen, sondern als Systeme in ständigem Wandel, die Diskurse und Debatten beherbergen. Gleichzeitig fragt er, ob Kritiker dem Künstler gerecht werden, wenn sie ihm die Rolle eines Protagonisten im postkolonialen Diskurs zuschreiben. Bhabha, im Gegensatz zu Enwezor, lässt Adéagbo selbst zu Wort kommen, indem er zahlreiche Auszüge aus seinen Texten zitiert, darunter die in verschiedenen Werken wiederholte Sentenz, „Kunst. Aber was ist Kunst? Kunst ist eine Art zu reden. [...] Es ist eine Art, Menschen auf indirekte Weise Dinge sehen zu lassen, um eben nicht ihr Feind zu werden.[...]“⁹³ Bhabha kommentiert, was aus diesem Satz zu lernen ist: „There is a way in which this seemingly artless statement provides an important insight into both the physical, material structure of Adéagbo’s work (the building of the installation), and its philosophical, phenomenological stance (Bildung)“⁹⁴ Bhabha beschreibt weiter, wie der Künstler mit dem Raum umgeht: “Adéagbos installations prioritize neither verticality or horizontality, neither the painterly *regard* or the sculptural presence; he puts both dimension into circulation creating a cycle of seeing and reading; of returning the look and being caught in the gaze; of being placed and displaced.[...] This is one illustration of art’s *indirect manner*, which extends to another level of semiotic struggle in Adéagbo’s installations, as they stage a contest between the visual and the verbal, between icon and inscription.”⁹⁵ Genau diese Frage, ob der Künstler einen Wettkampf zwischen dem Visuellen und Verbalen in seinen Assemblagen inszeniert, oder sie komplementär einsetzt, ist eines der zentralen Themen der vorliegenden Arbeit. Zum Abschluss zitiert Bhabha eine Frage, die in in zahlreichen Assemblagen von Adéagbo gestellt wird: „Was geschähe mit den menschlichen Wesen oder mit den Tieren, wenn auch nur einer dieser 26 Buchstaben [des Alphabets] verloren ginge, unterginge?“⁹⁶ Er erkennt darin die Angst des Künstlers vor dem Verlust der Zeichen, die möglicherweise seine treibende Kraft sei „zu erzählen und zu bebildern, zu wiederholen und wieder zu erfinden.“

⁹³ ebd..

⁹⁴ ebd.31. Manche Passagen der deutschen Übersetzung von Bhabhas Text sind schwer verständlich. In diesen Fällen wurde auf das englische Original im gleichen Katalog ausgewichen.

⁹⁵ ebd.: 31f im Original hervorgehoben.

⁹⁶ ebd. 28.

⁹⁷ Bhabha fasst seine Beobachtungen mit der Bemerkung zusammen, die grundsätzliche Methode als Künstler und Aussteller sei, Werke zu schaffen, die sich in der Übersetzung verlieren und in ihr wiedergefunden werden.⁹⁸

Anlässlich einer Doppelausstellung mit Titel „*La rencontre*“ ...! *Venise – Florence...*⁹⁹ in der Fondazione Querini Stampalia Venedig 2007 und im Palazzo Vecchio Florenz 2008 erschienen zwei Bücher: eine kleine Monographie anlässlich der ersten, ein umfangreiches Buch *Georges Adéagbo – Grand Tour di un Africano* im Rahmen der zweiten.¹⁰⁰ Unter diesem fast sarkastischen Titel wurden diese und auch vorhergehende Ausstellungen des Künstlers an historischen Orten in Italien von einem halbe Dutzend Autoren beschrieben und diskutiert. Chiara Bertola schildert wie die Arbeit mit dem Künstler in den historischen Räumen der Fondazione Querini Stampalia in Venedig manche Diskussionen mit den Restauratoren und Kustoden ausgelöst hat; Pier Luigi Tazzi beschreibt wie Adéagbos Intervention in 23 Räumen des Palazzo Vecchio Florenz die Routine der kanonisierten Interpretation dieses Ortes aufbricht; Johannes Gachnang fasst prägnant sein Erlebnis der 1-Tages Intervention auf Venedigs Campo Arsenale 1999 zusammen, das Erscheinen und Verschwinden einer Intervention, und die Nachbilder, die diese in der Erinnerung erzeugte; Laura Cherubini zeichnet Adéagbos Umgang mit der Loggia der Villa Medici nach, in deren Nischen er mit Bildern und Skulpturen Napoléons Aneignung der Villa 1803 darstellt und Geschichte auf seine Weise neuschreibt, letztendlich schließt Marta Savaris den Band mit einer Lektürehilfe der komplexen Assemblagen.

Der von Matteo Frittelli von 2007 – 2012 im Kontext der oben erwähnten Ausstellungen produzierte Dokumentarfilm *La personne de Georges Adéagbo*¹⁰¹ zeigt, wie er in Benin mit seinem Handwerkerteam die neuen Elemente für eine Assemblage produziert, am Strand und in den Straßen Cotonous Kleider,

⁹⁷ ebd..

⁹⁸ ebd. 25.

⁹⁹ Bei den Titeln der Adéagbo Assemblagen wird seine Art der Punktation benutzt, die nicht den Regeln der französischen Orthographie entspricht.

¹⁰⁰ Bertola, Chiara (Hg.) 2007: *Georges Adéagbo La rencontre“..! Venise – Florence..!* (Ausst. Kat. Fondazione Querini Stampalia, Venedig). Prato. [Mit Beiträgen von: Chiara Bertola, Stephan Köhler] und Bertola, Chiara und Köhler, Stephan (Hg.) 2008: *Georges Adéagbo – Grand Tour di un Africano*. Sienna.

¹⁰¹ <https://vimeo.com/ondemand/georgesadeagbo>10.Februar 2023.

Schuhe, Flaschen sammelt, und im Palazzo Vecchio und White Cube Galerien Ausstellungen aufbaut.¹⁰² In Gesprächen vor laufender Kamera entlockt er den Kuratoren, warum sie den Künstler eingeladen haben, und inwiefern ihre kuratorische Praxis durch die Zusammenarbeit mit ihm bereichert wurde. Daniel Birnbaum, Venedig 2009; Carlos Basualdo, Neapel 2010; Laura Cherubini, Rom 2010; Chiara Bertola, Venedig 2011; Agustín Pérez Rubio, Leòn 2011; Octavio Zaya, Leòn 2011; Okwui Enwezor, Berlin 2012 beleuchten sehr unterschiedliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Adéagbo Assemblagen. Okwui sprach über die Befragung der Konzepte Peripherie und Zentrum in der Praxis des Kulturtransfers des Künstlers, Octavio Zaya darüber wie der Künstler die Rolle der Missionare im Kontext der Kolonialisierung in seinem Werk „*La Mission et les missionaires*“ ..! diskutiert.¹⁰³

Im Rückblick auf die Texte von Schmidt-Linsenhoff, Fillitz, Wyss, Enwezor, und Bhabha lässt sich feststellen, dass maßgebliche Kunsthistoriker sowie Schlüsselfiguren eines postkolonialen Diskurses das Fundament einer theoretischen Verortung seiner Arbeitsweise gelegt haben, bevor Kerstin Schankweiler ihre Dissertation über den Künstler 2008 abgab und 2012 als Buch herausbrachte.¹⁰⁴ Schankweiler sah als Studentin der Kunstgeschichte seine Arbeiten zum ersten Mal in einem Vortrag, den Professor Joseph Adande, Universität Cotonou, 2001 an der Universität Trier hielt. Beim Aufbau der Arbeit *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration. Le théâtre du monde* auf der documenta 11 besuchte sie den Raum im Entstehen zusammen mit ihrer Doktormutter Prof. Viktoria Schmidt Linsenhoff. 2003 reiste sie nach Benin und begann ihre Feldforschung im Atelier des Künstlers. 2004 besuchte sie mehrmals den Künstler während des Wiederaufbaus der Documenta 11 Arbeit im Museum Ludwig, welches die Arbeit angekauft hatte.

¹⁰² <https://vimeo.com/ondemand/georgesadeagbo> .

¹⁰³ Zaya kuratierte diese Ausstellung im MUSAC Leòn 2012.

¹⁰⁴ Schankweiler, Kerstin: Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo. 2012. Transcript Verlag Bielefeld, weiterhin zitiert als Schankweiler 2012b.

Schankweiler widmet die Einleitung ihres Buches *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*¹⁰⁵ einem unmittelbaren Einstieg in die Praxis des Künstlers. Sie beschreibt eine Assemblage im Atelier in Benin, die sie während ihres ersten Besuches 2003 sah. Im Resümee ihres Buches fasst Kerstin Schankweiler ihr Forschungsanliegen prägnant zusammen, indem sie daran erinnert, dass kulturelle Differenz und weltweite Migration große Herausforderungen an die Menschheit und auch an das Fach Kunstgeschichte stellen. Schankweiler sieht ein Anliegen ihrer Dissertation darin, „einen Lösungsansatz für den europäischen Umgang mit außereuropäischer Kunst vorzuschlagen.“¹⁰⁶ Sie hat diese „Herangehensweise an dem Beispiel von Georges Adéagbo“ entwickelt, da dieser ein „Modell für das Nebeneinander unterschiedlicher Kulturen und ihrer Dingwelten konzipiert hat.“¹⁰⁷ Schankweiler rahmt dieses Vorgehen in ihre Beobachtung ein, dass Zeugnisse kultureller Differenzen nicht mehr ignoriert werden können und wissenschaftliche Disziplinen, darunter die Kunstgeschichte, sich mit ihnen auseinandersetzen müssen. Wie der Titel ankündigt, weist Schankweiler selbst auf das Spannungsfeld zwischen der Ortsspezifität jeder Assemblage und den Brücken hin, die der Künstler durch kontinuierlichen Transfer von Bildern, Formen und Themen baut.

Die Autorin konzentriert sich auf die Analyse dieser einen Arbeit des Künstlers, da sie „als Documenta-Arbeit die bisher bekannteste und meist beachtete Installation Adéagbos“ sei und „die nahezu gleichbleibende Arbeitsweise des Künstlers und die Kontinuität der Themen die Konzentration auf eine exemplarische Analyse eines Projektes legitimieren“ würden.¹⁰⁸

Schankweiler stellt ihrer Werkbeschreibung den Abschnitt „Kunst aus Afrika in Europa“ über die Emanzipierung außereuropäischer Positionen vorweg. Sie beschreibt Versuche westlicher Kuratoren und Kunsthändler, afrikanische Kunst

¹⁰⁵ Schankweiler 2012b.

¹⁰⁶ Schankweiler 2012b: 257.

¹⁰⁷ ebd..

¹⁰⁸ ebd.: 99.

als exotische Neuentdeckung zu präsentieren. Bei der institutionalisierten Inszenierung afrikanischer Kunst in westlichen Kontexten unterscheidet sie sorgfältig zwischen der hegemonialen Gegenüberstellung des westlichen Künstler-, „Genies“, das seinen Namen durch „Werke“ in die Kunstgeschichte einschreibt, und der ausgeblendeten Identität anonymer Handwerker, die in vermeintlicher Naturverbundenheit „schöne Dinge“ schaffen. Sie erwähnt sogenannte Meilensteine der westlichen Aneignung und Instrumentalisierung außereuropäischer Kunstproduktion, vor allem die Ausstellungen *Primitivism* im MoMA 1984¹⁰⁹, *Les Magiciens de la Terre* im Centre Pompidou 1989¹¹⁰ und *Africa-Remix* im Kunstpalast Düsseldorf 2004.¹¹¹ Schankweiler zeichnet die kontroversen Diskussionen nach, die diese Ausstellungen ausgelöst haben. Damit schildert sie defizitäre westliche Sichtweisen, auf die Adéagbos Installationen seit 1994 treffen, und gibt Gründe an dafür, wie und warum es ihm gelinge, sich nicht in die von Dritten unter der Kategorie des „African Contemporary Artists“ einordnen und vermarkten zu lassen.

Indem Schankweiler in ihrer Dissertation durchgehend die Ich-Form verwendet, wirkt sie „vermeintlicher“ Objektivität entgegen und widerspricht der allgemeinen wissenschaftlichen Norm, durch die dritte Person als „scheinbar“ distanzierte Verfasserin aufzutreten. Diese Form begründet sie im Abschnitt „Methodische Selbstreflexionen“ mit der Einsicht in die Notwendigkeit „eine Herangehensweise zu wählen, die kulturelle Differenz beachtet und meine partikulare Position explizit markiert [...] und die Subjektivität meiner Forschungsarbeit deutlich macht.“¹¹² Schankweiler verlässt ihre explizit gewählte Ich-Perspektive jedoch, wenn sie die Kölner Version der vormaligen documenta-Installation „L’explorateur et les explorateurs“¹¹³ im 5. Abschnitt in der Mitte der Dissertation beschreibt und dabei ihr Vorgehen einer detaillierten ikonographischen

¹⁰⁹ ebd. 56.

¹¹⁰ ebd. 59.

¹¹¹ ebd. 95.

¹¹² ebd.: 21. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit möchte sich hingegen aus den Anfangs genannten Gründen durch den Gebrauch der dritten Person vom Werk Adéagbos distanzieren, lediglich im Produktionsprotokoll in diesem Anhang scheint die Ich-Form angebracht.

¹¹³ Mit vollständigem Titel „L’explorateur et les explorateurs devant l’histoire de l’exploration“..! *Le théâtre du monde..!* Es ist die genannte Arbeit, die von Adéagbo in einjähriger Vorbereitung für die Documenta 11 2002 konzipiert und 2004 in erweiterter Form im Museum Ludwig wieder aufgebaut wurde.

Werkbeschreibung als „close-reading“ bezeichnet.¹¹⁴ Hier wäre es konsequent gewesen, ihr exemplarisches Erlebnis der Installation im Museum Ludwig und ihre Beschreibung in der Ich-Form fortzusetzen und dabei Adéagbo als Handelnden ins Licht zu rücken, der alle Entscheidungen einer Auswahl der Beweisstücke und ihrer Anordnung getroffen hat, deren Zeugin die Betrachterin war.¹¹⁵

Schankweiler untersucht in ihrem Abschnitt „Kontexte“ Begriffe, die selbstverständlich im Diskurs über Kunst verwendet werden – z.B. „Installation“¹¹⁶, „Ready-Mades“¹¹⁷, Récupération¹¹⁸ und „Ortsspezifisch“ – auf ihren Bedeutungsumfang, bevor sie diese für die Beschreibung auf Adéagbos Arbeiten anwendet. Dies zeugt von Respekt für seinen eigenständigen Ansatz, und verfeinert ihre Darstellung seiner Arbeitsweise.

Eine Themenkategorie fehlt bei Schankweiler: Die Erwähnung von aktuellen Ereignissen in den Assemblagen, denn der Künstler fordert in Gesprächen und seinen Texten immer wieder, „Un artiste doit suivre l’actualité.“ „Ein Künstler muss dem Aktuellen folgen.“¹¹⁹ Adéagbos Bezug zum aktuellen Tagesgeschehen und mit ihm der Topos des politischen Verhandeln oder ‚Tribunals‘, mit dem er seine Arbeiten überschreibt, soll hier stärker herausgearbeitet werden. Für sich und andere Kunstschaffende sieht er es als essentiellen Bestandteil, die Ereignisse, die kurz vor oder während der Produktion bzw. der Installation eines Werkes stattfinden, mit einzubeziehen. Daher beinhaltet jede Installation eine reiche Anzahl von Tageszeitungen, sowohl französische aus Benin und aus Frankreich, als auch in der jeweiligen Sprache des Landes, wo die Installation gezeigt wird. Sie dienen wie eine Stechuhr als Markierung von wann bis wann der Künstler eine Arbeit aufgebaut hat. Eine andere zentrale Themenkategorie „Religion – Al-

¹¹⁴ ebd. 99-103.

¹¹⁵ Der Autor hat aus diesem Grund für die Beschreibung seines Gangs durch eine Adéagbo Assemblage die Ich-Perspektive in seiner Arbeit von 2015 angewendet: Lese und Schauspiele im Archiv – Raumwelten aus Bild und Schrift in den Werken von Georges Adéagbo, Alice Creischer und Thomas Körner. Unveröffentlichte Masterarbeit in Kulturwissenschaften an der FernUniversität in Hagen.

¹¹⁶ ebd. 150.

¹¹⁷ ebd. 155.

¹¹⁸ ebd. 159.

¹¹⁹ Gesprächsnotiz 17. Januar 2004 Brüssel.

tes Testament“ wird von Schankweiler beschrieben, aber wenig gedeutet: Die Bibel ist eine Quelle, aus der Adéagbo in jeder Installation zitiert, um gleichnishaft über Gerechtigkeit und Bestimmung zu sprechen.

Im Abschnitt „Sammeln“ bringt die Autorin reichhaltige Sekundärliteratur zur Theorie des Sammelns und des Künstlerarchivs ein. Sie stellt Adéagbos Praxis der traditionellen Wunderkammer und der wissenschaftlichen Sammlung gegenüber.¹²⁰ Auch die Œuvres von Thomas Hirschhorn und Mark Dion, die Dinge sammeln und sie zu Installationen verarbeiten, werden vergleichend betrachtet somit Adéagbos Vorgehen kontextualisiert. Im Kapitel „Dinge“ führt Schankweiler, gestützt auf die anthropologischen Forschungen Hans Peter Hahns und der Metapherntheorie von Lakoff und Johnson, den Begriff der visuellen Metaphern ein und wendet sie auf das Werk an.¹²¹

Obwohl der Verfasser dieser Arbeit sich nicht als Kunsthistoriker, sondern als Kulturwissenschaftler sieht, sich die Methoden also unterscheiden, wird es thematische Überschneidungen zwischen Kerstin Schankweilers und der vorliegenden Dissertation aus mehreren Gründen geben: Schankweiler hat aus den Texten und aus Bildmaterial, die ihr der Verfasser zur Verfügung stellte, kurze Auszüge zitiert, und Informationen, die sie mit dem Verfasser während zahlreicher Gespräche über den Künstler und seine Praxis sammelte, in ihre Arbeit eingebracht und als Quellen gekennzeichnet.¹²² Diese ursprünglich vom Verfasser stammenden Informationen und Abbildungen werden in der vorliegenden Arbeit verwendet, ohne auf deren Benutzung durch Schankweiler hinzuweisen. Ihre Darstellung der Mechanismen der Rezeption „afrikanischer Gegenwarts-Kunst in Europa von 1980 – 2010“ braucht hier nicht wiederholt zu werden, da sie damit für den von ihr ausgewählten Zeitraum hervorragende Recherche- und Analysearbeit geleistet hat.

Einige der von Schankweiler angesprochenen Aspekte werden hier wieder aufgegriffen und vertieft: Angelehnt an die Praxis des Künstlers wird eine Systematik

¹²⁰ ebd. 191.

¹²¹ ebd. 219.

¹²² Siehe: Schankweiler 2012b: 94 Fußnote 6. Schankweiler 2012b: 96 Fußnote 13

seiner verschiedenen Arten der Aneignung, des Sammelns und des Archivierens erstellt. Mehr als in bisherigen Untersuchungen werden Aspekte des immateriellen Sammelns einbezogen, und legen einen Grund für die Analyse der Erzählstränge in Text und Bild. Die von Schankweiler und Schmidt-Linsenhoff initiierte Beobachtung der visuellen und verbalen Kulturen Benins wird vertieft. Veränderungen, die im Verlauf des Beobachtungszeitraums seit 1999 auftraten, werden notiert.

Octavio Zaya, neben Enwezor Co-Kurator der schon erwähnten 2. Johannesburg Biennale 1997, gab anlässlich einer Soloausstellung des Künstlers im MUSAC Leòn 2011 ein Jahr später eine Monographie mit Titel *Georges Adéagbo La Mision y los misioneros – The Mission and the Missionaries* auf Spanisch und Englisch heraus. Im Text „In the Contingency of Sense“ argumentiert er, die Arbeit von Adéagbo entziehe sich jeder Zuordnung zu einer Kategorie, sei es „African Contemporary“, sei es Modernism, sei es Populärkunst/Folklore. Zaya resümiert: „Adéagbo resolves this dialectic of forces in the manner in which African cultures have historically adapted to Diaspora: by developing a hybrid and syncretic type of culture that continually thwarts any simplistic view of the relations between racial identity and racial non-identity; a transnational process of contamination, blending and fusion, reconstruction and reorganization, rupture and interruption that destabilizes a fixed and unchanging understanding of the experience and the work.“¹²³

Zum Forschungsstand gehört auch die Masterarbeit des Verfassers mit Titel *Lese- und Schauspiele im Archiv – Raumwelten aus Bild und Schrift in den Werken von Georges Adéagbo, Alice Creischer und Thomas Körner*.¹²⁴ Alle drei Künstlern bauen ihre Werke auf ihren visuellen und verbalen Archiven auf. Alle drei Övres fordern den Betrachter auf, sich spielerisch zu engagieren. Daher wurde in der Betrachtung der Assemblage *Les artistes et l'écriture* (2014)¹²⁵ anders als in der vorliegenden Untersuchung die subjektive Form gewählt.

Die Übersicht über den Forschungsstand wäre ohne Kathryn Floyds Analyse der oben erwähnten Intervention *The story of the Lion, Venise d'hier-Venise*

¹²³ Zaya 2012: 33.

¹²⁴ Köhler, Stephan 2015. Unveröffentlichte Masterarbeit an der Fernuniversität in Hagen.

¹²⁵ Diese konzipierte er im Winter 2013/2014 für seine Ausstellung in der Galerie Barbara Wien in Berlin.

d'ajourd'hui auf dem Campo Arsenale 1999 unvollständig.¹²⁶ Der Aufsatz mit Titel *Georges Adéagbo. Between Artwork and Exhibition* ist Teil in einer thematischen Anthologie *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775 – 1999 – Alternative Venues for Display*, herausgegeben 2015 von Andrew Graciano. Floyd beschreibt die Gratwanderung von Adéagbo zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis: „The example of contemporary artist Georges Adéagbo, whose works straddle the line between artworks and exhibitions, and whose processes bridge the gap between art-making and curatorship, is at its core a case about the creative power at stake in the late-twentieth-century international art world, in particular the agency available to an African artist working in a field still dominated economically by the ‚West‘. Adéagbo creates projects that are at once discrete works of art, monolithic exhibitions and curatorial productions in order to mirror various powerful actions and forms. By shifting between the roles of artist and curator, Adéagbo exists both inside and outside the institutional art world.“¹²⁷

In der 2016 vom Israel Museum anlässlich einer Kommissionsausstellung veröffentlichten Monographie mit Titel: *Knowing oneself, does one know who the other is..? Africa in Jerusalem*. beschreiben Rita Kersting und Kobi Ben-Meir wie der Künstler sich Motive aus der Sammlung des Museums während eines Recherchebesuches auswählt und mit seinen Texten zu Collagen verarbeitet. Sie beobachten, wie die Darstellungen sich verändern, wenn sie in Benin in Bildtafeln und Holzreliefs umgesetzt werden und wie ihr Publikum in Israel auf den Kulturtransfer reagiert.¹²⁸

Die jüngste monographische Publikation, zur Ausstellung *“A l'école d'Ernest Barlach, le sculpteur”* im Ernst Barlach Haus Hamburg (2022), beschreibt in Texten von Petra Lange-Berndt, Karsten Müller und Stephan Köhler, wie Adéagbo mit einem Sinn für Dramaturgie Barlachs Zeichnungen und Skulpturen

¹²⁶ Floyd, Kathryn 2015: Georges Adéagbo. *Between Artwork and Exhibition*. In: *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775 – 1999. Alternative Venues for Display*. Ed.: Andrew Graciano. Ashgate. Farnham UK. 2015. pp. 234 – 258.

¹²⁷ Floyd 2015: 235.

¹²⁸ Kersting, Rita und Ben-Meir, Kobi 2016: *Georges Adéagbo: Knowing oneself, does one know who the other is..? Africa in Jerusalem*. Katalog Nr. 639 published by the Israel Museum of Art. ISBN 978 965278 456 8. Jerusalem.

mit ihren in Benin hergestellten Konterfeis sowie Werken west-afrikanischer Künstler, deren Namen nicht überliefert wurden, in einen Dialog bringt.¹²⁹ In ihrem Beitrag „*La langue, c'est la vie!*“ Georges Adéagbo erzählt Ernst Barlach analysiert Lange-Berndt die Erzählweise des Künstlers, die „eine westliche Logik mit ihren rationalen, komprimierten Erzählweisen [...] in die Peripherie verbannt.“¹³⁰ Die Argumentations- und Handlungsstränge der Arbeit verliefen, so Lange-Berndt, nicht-linear. „Im Angesicht der Abwesenheit einer objektiven Moral verheißt Rettung allein die Übernahme von Verantwortung für das eigene Handeln. Georges Adéagbo hat diese Initiative längst ergriffen, wobei auch er bequeme Heilbotschaften oder Eindeutigkeiten verweigert. Das Publikum dieser Ausstellung ist nun aufgefordert, sich an diesem polyphonen Gespräch zu beteiligen und mit beiden Künstlern sowie zahlreichen Geistern innerhalb der *École* auf Reisen zu gehen.“¹³¹ Lange-Berndt bemerkt Adéagbos Umkehrung einer kolonialen Kulturpraxis, die noch in der Aneignung des Fremden, vermeintlich „Exotischen“ befangen sei. Ihr Befund lautet: „Georges Adéagbos Praxis ist zunächst ein Beitrag zur Dekolonisierung, indem er sich Kunstwerke der klassischen Moderne aneignet.“¹³² Barlach erscheint auf Reklametafeln, also im Medium der Werbung, und wird in touristische Mitbringsel, in Airport Art, überführt. Dies kann als eine Antwort auf die Primitivismen der Moderne mit ihren *weißen* oder ethnographischen Blicken verstanden werden – Künstler*innen wie Picasso rezipierten und sammelten afrikanische Stammeskunst als Inspiration für die eigene Arbeit, ohne sich für die Herstellungskontexte oder gar die damaligen Protagonist*innen zu interessieren.“¹³³ Karsten Müller, langjähriger Leiter des Ernst Barlach Hauses, gibt zu, dass er über ein Werk schreibt, das noch nicht existiert, dass „die Zutaten [...] noch Partikel in einem Feld von Möglichkeiten“ waren, und das Museum „wochenlang ein Atelier war, in dem zahllose künstlerische

¹²⁹ Müller, Karsten (Hg.) 2022: *Georges Adeagbo, A l'école d'Ernest Barlach, le sculpteur*, Ausstellungskatalog Ernst Barlach Haus Hamburg. Die Ausstellung fand vom 30. Oktober 2022 bis zum 19. Februar 2022 statt. <https://www.barlach-haus.de/ausstellung/georges-adeagbo/>

¹³⁰ ebd.: Ohne Seitenangabe.

¹³¹ ebd.: Ohne Seitenangabe. Im Original hervorgehoben.

¹³² ebd.: Ohne Seitenangabe.

¹³³ ebd.: Ohne Seitenangabe.

Entscheidungen zu treffen sind.“¹³⁴ Damit verweist er auf den Kern der ortsspezifischen Praxis der Künstler, der niemals fertige abgeschlossene Arbeiten aus seinem Atelier zu einer Ausstellung sendet.

Die Forschung zum Werk Adéagbos hat lange gebraucht, um die politischen Aspekte seiner Arbeit klar zu benennen. Die rezente Rezeption dieses Aspektes ist auch einem wachsenden gesellschaftlichen Bewusstsein von der Untragbarkeit übernommener Kolonialpraktiken, von einer vermeintlich weißen Überlegenheit („white supremacy“) und einem daraus resultierenden unverhohlenen und versteckten Rassismus geschuldet.

Die Autoren, die hier als Stand der Forschung über die Kunst Georges Adéagbo vorgestellt wurden, stimmen darüber überein, dass seine Assemblagen einem statischen, simplizistischen Kulturkonzept widersprechen, dass sie durch Brüche und paradoxe Konstellationen eine glatte Lesbarkeit und Einordnung in bestehende Genres und „Trade Routes“¹³⁵ des Kunstmarktes sabotieren. Insbesondere die jüngst erkannten politischen Implikationen des Werks rechtfertigen Adéagbos Metapher des „Tribunals der Dinge.“ Ihre mehrdeutige Stellung zwischen dem folgerichtigen historischen Argument und der bühnenhaften Inszenierung ist der Gegenstand der vorliegenden Studie zum Werk des Künstlers. Zu vertiefen ist die Analyse von Adéagbos Ausdauer darin, konsequent eine eigene Sprache zu prägen, die er ausschließlich in seinen Texten verwendet. Mit ihr baut er über Jahrzehnte ein Repertoire von Sentenzen auf, aus dem er für seine Assemblagen schöpft und mit Kommentaren über das jeweilige aktuelle Zeitgeschehen kombiniert. Die exemplarisch – aus produktions- wie rezeptionsästhetischen Blickwinkeln – analysierte Assemblage LRELR wird weitere Schlüsse auf Adéagbos Erzählweise in Bildern, Dingen und Texten zulassen. Wie der Künstler seine Zweifel an der Dominanz westlicher Logik und Rationalität anmeldet, wie er deren vermeintliche Allgemeingültigkeit sichtbar macht und zugleich alternative epistemische Methoden anwendet, wird detailliert gezeigt werden.

¹³⁴ ebd.: Ohne Seitenangabe.

¹³⁵ Vgl. den Titel von Okwui Enwezors und Octavio Zayas Johannesburg-Biennale 1997.

2.0 Zeigen

Die folgende ‚forensische‘ Betrachtung der Assemblage *La révolution et les révolutions* (LRELR) stellt zunächst nüchtern die Wege der Bilder und Dinge dar, die im Werkprozess ausgeführt werden. Die Assemblage war Adéagbos Beitrag zur 11. Schanghai Biennale 2016. Erst darauffolgende Kapitel gehen auf die Inszenierung der Texte und Bilder und deren Verknüpfungen ein, sowie im Produktionsprotokoll auf die dafür vom Künstler und seinem Team geleisteten Vorbereitungen und Recherchen. Auf die hier zunächst nur in ihrer materiellen Erscheinung im Ausstellungsraum beschriebene Assemblage lässt - anhand der gewonnen Erkenntnisse - zuletzt ein vertiefender Blick möglicherweise Interpretationen zu. Die Assemblage bestand laut Inventarliste, die am Tag vor der Eröffnung abgeschlossen wurde, aus 544 Elementen.¹³⁶

Schanghai städtisches Museum für Gegenwartskunst, *Powerstation of Art* (PSA) in einem umgebauten Kohlekraftwerk, ist seit 2012 der Hauptsitz der Shanghai Biennale.¹³⁷ In einem etwa 500 qm großen Saal wurden, durch Trennwände gegliedert, neun der 110 Künstler der Biennale ausgestellt. (Abb. 9) Normalerweise können abgebaute und archivierte Assemblagen nach Fotos und Plänen der Erstinstallation gleichend wiederaufgebaut werden. Dies ist bei *La révolution et les révolutions* nicht der Fall, denn ein Teil der Arbeit ist nach Ende der Ausstellung im Frühjahr 2017 in China verschollen.¹³⁸ Daher gewinnt die Fotodokumentation und Beschreibung des Parcours im Raum einen anderen Stellenwert, als bei Arbeiten, die noch für eine Re-installation zur Verfügung stehen.¹³⁹ Die Präsentation in Schanghai 2016 war somit, jedenfalls zum Zeitpunkt der Niederschrift, einmalig.

¹³⁶ Siehe Anhang II. Die Vitrinen zählen jeweils als ein einziges Element, obwohl sie zahlreiche Gegenstände enthalte.

¹³⁷ <http://powerstationofart.com/en/> 23.August 2020

¹³⁸ Nach dem Ende der 11. Schanghai Biennale weigerten sich die Veranstalter, die Verwaltung der Powerstation of Art, die in Schanghai erworbenen Gegenstände, sowie die dreizehn von Adéagbo komponierten Vitrinen zurückzusenden.

¹³⁹ Ähnlich ist dies bei Adéagbos ersten öffentlich ausgestellten Arbeit, *L'archéologie* 1994 in „La route de l'art sur la route de l'esclavage“. Die Ausstellung wurde von Regine Cuzin betreut und fand in der Saline Royale d'Arc-et-Senans bei Besançon, Frankreich an, bevor sie 1997-1999 nach Sao Paulo, Santo Domingo, Martinique und Gouadeloupe weiterging. Auf dem Weg nach Cuba sei, so Regine Cuzin, das Schiff, welches den Container transportierte, in einen Sturm geraten. Die Verankerung habe sich gelöst, und der Container sei ins Meer gestürzt.

Adéagbo lehnt eine erste Planung des Architektenteams ab, die für ihn einen Raum mit zwei bogenförmigen Apsiden vorsieht.¹⁴⁰ Sein letztendlich schlichter, rechteckiger Raum (Abb.10) hat einen Hauptzugang, der sich zwischen den zwei Videoräumen der Künstler Liu Yujia und Ma Haijiao befindet. (Abb. 11 Wand A – G) Hier führt ein Wandtext mit dem Namen des Künstlers, dem Titel der Arbeit und Danksagungen in das Werk ein.¹⁴¹ Eine zweite Wandöffnung, eher sicherheitstechnischer Natur, dient als Notausgang. Er unterbricht die rechte Wand (E - F) und führt direkt zu einem breiten Korridor, in Richtung der Werke anderer Biennale Teilnehmer, auf die er schon einen Blick erlaubt. Die Assemblage, die viele haptische Signale aussendet, steht im Kontrast zu den Video- und Diaschauinstallationen in den benachbarten Räumen. Unabhängig von Wiedergabegeräten wie Projektoren oder Lautsprechern verläuft hier die Rezeption durch unvermitteltes Wahrnehmen.¹⁴² Die Besucher können dank der offenen Architektur schon von Weitem erkennen, dass sie bei Adéagbo keine Aneinanderreihung einer übersichtlichen Anzahl von Einzelwerken erwartet. Beim Betreten des Raumes kann ihr Blick an einer geraden, mit Fotokopien und Büchern ausgelegte Trasse entlang über zahlreiche Objekte auf zwei Teppichen im Zentrum des Raumes bis zu einer Wand voller Bilder, Skulpturen und Textilien streifen. In ihrer Mitte befindet sich eine Konstellation, deren Aufbau an einen Altar erinnert. Auf einem quadratischen Holzstuhl steht eine Figur mit Gebetskette.¹⁴³ Links und rechts davon Statuetten. Das darüber mittig an der Wand platzierte Holzrelief bildet den Höhepunkt in der Längsachse der Assemblage und zieht den Blick sogleich an. (Abb. 12) Da die Drucksachen und handgeschriebenen Texte nicht radial um das Zentrum der zwei Teppiche, sondern an der Längsachse des Raumes entlang ausgerichtet sind, müssen die Betrachter, wenn sie den Raum einmal betreten haben, ihren Kopf, Körper und Gang jeweils der Leserichtung anpassen.

¹⁴⁰ Für eine detaillierte Beschreibung der Diskussion über die Form des Raumes siehe Produktionsprotokoll „5.8.2016“ und Abb.2 Bildanhang Produktions Protokoll.

¹⁴¹ Der Beitrag Adéagbos wird in den Veröffentlichungen zur 11.Shanghai Biennale erwähnt: Im short-guide „Blueprint“ S.129 und im Abbildungskatalog „mise-en-scène“ auf den Seiten 199-203. Es sind keine kuratorischen Texte zu den Beiträgen der Künstler erschienen.

¹⁴² Siehe hierzu Schmidt-Linsenhoff 2010: 161 „Ihre [Monitore] Abwesenheit in den multimediale Installationen Adéagbos ist nicht als Plädoyer gegen die neuen Medien gemeint. Die Installationen polemisieren nicht gegen technischen Fortschritt oder totalitäre Medienherrschaft, der Künstler arbeitet vielmehr mit der Medienkultur eines Landes, das von den globalen Bilderströmen nicht erreicht wird.“ Inzwischen stehen jedoch an Kreuzungen Plasma Monitore mit ständig wechselnder Werbung.

¹⁴³ Siehe Produktionsprotokoll „5.8.2016“ Abb. 11 und 12.

Die Lektüre führt sie daher nach und auf die dahinterliegende Wand zu, die sich dadurch einmal mehr als Zielbereich des Parcours definiert. Ihr formaler Aufbau soll zunächst als Komposition genauer betrachtet und danach innerhalb der Konstellation im gesamten Raum besprochen werden:

Zwei aufgespannte Schirme aus Papier und Bambus sind links und rechts in den Raumecken auf fast gleicher Höhe angebracht, so dass ihre großen Kreisflächen eine symmetrische Ordnung vorgeben. (Abb.13; Gegenstände Nr. 639 und Nr. 640)¹⁴⁴ Sie wird jedoch von flächendeckenden, sehr unterschiedlich geformten Gegenständen wieder aufgebrochen: Auf der rechten Seite ist es ein roter Overall, auf der linken Seite eine Art Bühnenbild auf einer Stoffbahn, dem Interieur eines Tempels mit zwei orangefarbenen Säulen, einem geometrisch unterteilten Fensterrahmen und einer Buddhastatue auf schwarzem Tisch. Die vor der Wand und am Rand des vorderen der zwei Teppichen freistehenden Skulpturen sind ausnahmslos frontal ausgerichtet, so dass sie den eintretenden Besucher anschauen. Der Künstler scheint Interaktion zwischen diesen Figuren zu vermeiden, denn keine blickt die andere an. Es fällt auf, dass fast alle rechteckigen Gegenstände auf der Wand, seien es Bilder oder Drucksachen, um etwa 10-45 Grad aus der Senkrechten gedreht gehängt waren. Die wenigen ins Lot gesetzten Objekte, wie das Holzrelief (201), direkt daneben das längliche Hochformat mit Portrait einer Nonne (109), die erwähnte große Stoffbahn mit Motiv zweier Säulen (119), und zwei mit Perlen bestickte Gürtel (608, 609), halten die vielen Diagonalvektoren im Gleichgewicht. Die Eckpunkte der schräg hängenden viereckigen Objekte erzeugen keineswegs nur Unruhe; sie verbinden sich zu weiten Bögen, die die Form des Rasters aufbrechen. (Abb.14) Der 45 Grad gekippte Overall (604) mit Händen an ausgebreiteten Armen, Füßen und einem Kopf aus einer Vinylschallplatte, suggeriert eine Figur. Sie schlägt ein diagonales Kreuz über diese Wand. Ihre Füße zeigen in die rechte untere Raumecke, der Kopf auf den oberen Punkt der Mittelachse dieser Wand. Ein ausgestreckter Arm weist auf den erwähnten Altar mit dem quadratischen Stuhl an der Basis dieser Wand, der andere Arm auf die obere rechte Raumecke. Zusammen mit weiteren aus ihren

¹⁴⁴ Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Position in der vom Verfasser in Schanghai geführten Inventarliste. Siehe Anhang Inventarliste LREL. Auf den A3 Ausdrucken wurden die Inventar Nummern eingegeben, wenn der Verfasser die Objekte auf dem Foto identifizieren konnte.

Hüllen entnommenen Vinyl-Schallplatten, Singles und LPs, den bereits erwähnten Papierschirmen in Kreisform sowie Textilien und Stofftieren kontrastiert die Figur die rechten Winkel der Bilder und Drucksachen und lockert sie auf.

Auch auf den anderen Wänden erzeugt der Künstler zahlreiche diagonale Vektoren durch seine gekippte Hängung. Auch hier gleicht er deren Dynamik mit wenigen im Lot positionierten Objekten wie Banner und Vitrinen aus, mit denen er horizontale und vertikale Linien erzeugt. Auf drei Wänden befindet sich jeweils als höchstes Objekt ein Schallplattencover, gekippt als Rhombus und nicht lotrecht gehängt. (Objekte 432 auf Wand C, 436 auf Wand D und 448 auf Wand E)

Die davon ausgehenden diagonalen Linien erzeugen die Illusion eines Daches, welches die darunterliegenden Elemente visuell vereint. (Abb. 15-19) Nicht gekippt liegen die Dinge parallel auf und um die zwei Teppiche. (Abb. 20-23)

Konstellationen aus Büchern, Skulpturen, Nippes, Spielzeugen, handgeschriebenen Texten und Textilien werden in dreizehn Vitrinen verschiedener Größe mit Reißzwecken, Nägeln oder Klebstoff fixiert präsentiert.¹⁴⁵ Während alle Objekte im Raum theoretisch von den Besuchern hätten angefasst werden können, verhindern Acrylschreiben vor den flachen Vitrinen aus weiß gestrichenem Holz den Zugriff und musealisieren die Dinge als Schauobjekte.¹⁴⁶ (Abb. 23-35) Die Objekte dieser Assemblage, zwischen denen keine mechanische Verbindung besteht, könnten nach ihrem Auftritt wieder getrennte Wege gehen, wogegen die Dinge in den White-Cubes für immer dem Verkehr entzogen wirken. Der Vergleich einer solch abgeschlossenen Miniaturbühne mit einem Schrein oder Reliquiar legt Aspekte einer höheren Bedeutung und Magie nahe. Die Seitenwände der Vitrinen sind mit Objekten bestückt und lassen sich nicht mit einem frontalen Blick erfassen, sondern können nur im Vorübergehen von der Seite aus angeschaut werden. Hier ist die Bewegung des Betrachters im Raum ein entscheidend-

¹⁴⁵ Der Künstler arbeitet seit 2006 mit Schaukästen, die nach seinen Anweisungen vom einladenden Institut angefertigt werden. Er bezeichnet sie als „Boîtes“. Verso werden sie alle von ihm signiert. Der Leiter des Archivs Adéagbo datiert sie und vermerkt den Entstehungsort. Wie bereits erwähnt, sind alle Schaukästen dieser Arbeit seit dem Abbau der Biennale verschollen (Stand 2020).

¹⁴⁶ Die in den Schaukästen verwendeten Dinge werden nicht auf der Inventarliste aufgeführt, sondern nur die Nummer des jeweiligen Schaukastens. Es gibt für diese ein seit 2006 geführtes Verzeichnis.

der Faktor für seine Rezeption. Die entlang der Fußleisten lückenlos aneinandergereihten Drucksachen hingegen sind auf die jeweilige Wand hin ausgerichtet, so dass die Besucher sie im Lesefluss abschreiten und zusammen mit den auf der Wand befestigten Dingen betrachten können. (Abb. 36-37) Manchmal gehen Besucher in die Hocke, um die Covers der Zeitschriften und Bücher zu lesen, also spielt auch hier ihre Bewegung eine Rolle. Die beiden Inseln der voll belegten Teppiche verhindern den direkten Zugang zu den Wänden über die Raummitte. Die Besucher verlangsamen daher den Schritt, laufen mit oder gegen den Uhrzeigersinn um die Teppiche herum und halten inne für die Betrachtung von Details. (Abb. 38-41)

Besucher, die nach dem Genre der Illusionsmalerei suchen, weil es ihnen als ‚Museumskunst‘ vertraut ist, finden ringsum an den Wänden und auf den Teppichen verteilte von der gleichen Hand gemalte Leinwände und Vinyl-Banner mit Bild-Text Kombinationen. Es ist nicht die Hand Adéagbos. Der Stil ist konsistent und naturalistisch-naiv. Die Aneinanderreihung von Bildfenstern und Textzonen auf jedem Stück erinnert an die Struktur der Bildergeschichte oder des Comicstrips. Die Druckbuchstaben sind eher kalligrafisch gemalt als einfach nur geschrieben, ihre Sprache ist Französisch und enthält viele Satzzeichen – Anführungszeichen, Ausrufezeichen, Fragezeichen, die eine Dringlichkeit suggerieren, noch bevor die Betrachter die Texte eigentlich lesen, bzw. deren Übersetzungen ins Englische und Chinesische auf kleinen Zetteln neben den Objekten.¹⁴⁷ (Abb. 42-43)

Bevor Adéagbos Prinzipien des Sammelns und Vernetzens sowie die speziellen Diskurse dieser und anderer Assemblagen analysiert werden, soll zunächst eine nüchterne Bestandsaufnahme der Materialien, die er in Schanghai in diesem Raum zusammengebracht und verteilt hat, gemacht werden.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Die Übersetzungen der Texte befinden sich auf kleinen Zetteln ausgedruckt neben den jeweiligen Bildern und Bannern.

¹⁴⁸ Die vom Verfasser während der Produktion und des Aufbaus erstellten Inventarlisten sortieren die Bestandteile der Assemblagen in grobe Kategorien wie Bilder, in Adéagbos Auftrag gemalte Illustrationen, Skulpturen, Bücher, Drucksachen, Medienträger, Textilien und Fotokopien. Die folgende Beschreibung der Materialien entspricht nicht in allen Fällen den Kategorien der Inventarliste, in denen sich oft Positionen aus verschiedenen Materialien finden.

2.1 Die Materialien

Holz

In *La révolution et les révolutions* verwendet Adéagbo 51 Holzobjekte, zum größten Teil Skulpturen aus Benin, von denen er 16 kleinere in drei der 13 Schaukästen setzt.¹⁴⁹ Die größeren Skulpturen sind entweder an den Wänden, am Boden entlang der Fußleiste oder auf sechs der niedrig hängenden Vitrinen wie auf einem Regal platziert. (Abb. 44-45) Zwei Skulpturen stehen prominent an den Ecken des hinteren Teppichfeldes. Weiter befinden sich sechs hölzerne Gebrauchsgegenstände in dieser Arbeit: Zwei Stühle (229 und 631), zwei verzierte Gehstöcke (205 u. 244), eine in Schanghai erworbene Halskette (637) aus dutzenden großen Holzperlen¹⁵⁰ und ein *Suanpan*, das ist ein chinesischer Abakus (633). Während Adéagbo in anderen Assemblagen oft Treibholz, Äste und Wurzeln präsentiert, benutzt er in dieser Arbeit Holz in unbearbeiteter Form nur in Vitrine Nr. 214, und zwar zwei Triebe eines Weinstocks.

Textilien

Es befinden sich 42 Objekte in der Assemblage, die man im weitesten Sinne als Textilien bezeichnen könnte. 13 davon wurden in acht der 13 Vitrinen verwendet. Ein weißer Blazer auf Wand D (624) ist neuwertig. Andere Kleider haben starke Gebrauchsspuren, zum Beispiel zerrissene Shorts auf Wand B (617) oder ein Kinderlaibchen mit Aufdruck „King Bear“ in Vitrine V 219.¹⁵¹ Ein traditionelles mit Pailletten besticktes Egun-Kostüm, dazugehörig das rote Unterkleid die Handschuhe und die Stiefel (601 – 605), zwei Bilder mit Appliquén (606 und 607), die beiden Teppiche (629, 630), ein Stofftier ‚Drache‘ (613), 16 Gemälde auf Leinwand mit Keilrahmen und die 280 x 170 cm große Stoffbahn mit dem Motiv des Tempelinneren, sie alle werden in der Inventarliste unter „Paintings and Illustrations“ geführt, obwohl es Textilien sind. In Vitrine V 210 befindet sich ein roter Filzhut und in Vitrine V 210 ein geflochtener Basthut. Schuhe und

¹⁴⁹ Und zwar in den Vitrinen Nr. 219, 220 und 222. Normalerweise verteilt Adéagbo die Skulpturen über mehr als die Hälfte der Vitrinen einer Assemblage. In Schanghai verhinderten Zollformalitäten die Lieferung der aus Benin gesendeten Fracht zu Beginn des Aufbaus. In der Vitrine 211 verwendete Adéagbo die Büste eines bärtigen Mannes und eines lesenden Knabens, vermutlich alpenländisches Kunsthandwerk, welche er aus Deutschland mitbrachte. Ebenso in Vitrine 217 ein hölzernes Spielzeugschwert.

¹⁵⁰ Diese Kette hing Adéagbo auf die Hand der Guan Yu Figur. (252).

¹⁵¹ Siehe Notiz im Produktionsprotokoll 4. Oktober 2016.

Handtaschen, aus Leder, Kunstleder und Korkimitat platzierte Adéagbo in die Vitrinen V 210 und V 222.

Papier und Karton

In der Assemblage LRELR verwendet Adéagbo 110 bzw. 114 Bücher, 167 Zeitschriften, Zeitungsausschnitte, Plakate und Postkarten, 18 bzw. 20 analog belichtete Fotografien sowie zwei chinesische Kalligrafien (124, 127 auf Wand C).¹⁵² Hinzu kommen diverse Broschüren von Museen in Schanghai und auch die beiden schon erwähnten traditionellen Schirme aus Papier und Bambus (639, 640). Alle Umschläge der 33er Vinylalben sind aus Karton, die der Singles aus Papier.

Metall

Das auffälligste Element aus Metall in dieser Assemblage ist ein dunkel patinierter Bronzekopf im Stil der Beninkultur Nigerias auf einem weißen, musealen Podest, das ihn hervorhebt (251). Der Kopf trägt eine kegelförmige spitze Kappe, die sich bei näherem Hinsehen jedoch als seine Haartracht herausstellt. Bronzeschmuck aus West-Afrika befindet sich in den Schaukästen, zum Beispiel in Vitrine Nr. 212. Eine schwere Metallstatue, die den Dichter „Lao She“ darstellt (634) steht am Boden vor der Wand B.¹⁵³ Eine emaillierte Blechtasse hängt an der Wand E. Ein aus dutzenden durchlöcherten Metallmünzen und Seidenkordel auf einer Holzplatte kunstvoll angefertigtes Löwenbild (616) hängt an der Wand B. In der Vitrine V 222 sitzt ein Frosch aus patinierter Bronze, den Adéagbo in einem Antiquitätenladen während seines ersten Besuches in Schanghai gekauft hatte. Für die Befestigung diverser Elemente an den Wänden werden ebenfalls Metalle verwendet, Nägel, Schrauben und Haken, die teilweise von den Objekten verdeckt sind, dies entspricht der normalen Aufbautechnik. Auffällig hingegen ist die große Menge ausschließlich nickelfarbener Reißzwecke, mit denen die Drucksachen und Schallplattenhüllen sorgfältig an ihren Ecken auf der Wand befestigt wurden.

¹⁵² Vier Bücher und zwei Fotos mussten kurz vor der Vernissage auf Anweisung der PSA Kuratorin entfernt werden.

¹⁵³ Siehe Produktionsprotokoll 6. November 2016.

Kunststoffe

Auf den Wänden dieser Assemblage verwendet Adeagbo 41 CDs bzw. DVDs. Die meisten belässt er in ihrem plastifizierten Umschlag, der für den Inhalt wirbt, andere montiert er als bunte Scheiben, gehalten von einem Nagel im Loch. Von 38 Schallplatten im Raum zeigt Adéagbo 10 Hüllen und Platten jeweils separat, so dass die schwarze Vinylscheibe sichtbar wird und aus einem Objekt zwei werden.¹⁵⁴ In den Vitrinen befinden sich 11 Singles ohne Umschlag.¹⁵⁵ Eine Madonnenfigur aus Epoxidharz (237 Wand D) ähnelt im Material einem geschnitzten Stoßzahn aus Elfenbeinimitat in der Vitrine V 212 auf Wand D. Orangefarbene Flip-Flop-Sandalen (V219), ein schwarz-goldener Rahmen für das Foto eines chinesischen Politikers (610 Wand D) und ein Taschenrechner (633 Wand D) bestehen aus diversen Plastiksorten. Die sechs 100 x 180 cm großen Bild-Text Kompositionen wurden auf textilverstärkte PVC-Folie gemalt. Ein Hirsch und zwei Puppen aus dünnwandigem Kautschuk, auf einem Flohmarkt in Schanghai erworben, sind alle drei etwa handteller groß, ihre Kolorierung ist verblasst und sie sind von einer Schmutzschicht überzogen. Die Puppen werden in den Vitrinen V 212, der Hirsch in V 216 verwendet.¹⁵⁶ Alle dreizehn Vitrinen sind mit einer Scheibe aus 3 mm dickem Plexiglas verschlossen.

Keramik, Terrakotten

Die Porzellanfigur einer nackten chinesischen Frau, sich waschend, befindet sich in Vitrine V 210. Sie kommt aus einem Antiquitätengeschäft in Schanghai.¹⁵⁷ Ein in einer Abbruchzone Schanghais aufgesammeltes Fragment eines Ziegelsteins (641) und die in Cotonou erworbene vermutlich nigerianische Replik einer Figur der Nok-Kultur (227) liegen auf bzw. lehnen an dem zentral vor der Wand D platzierten Holzstuhl. Zwei rechteckige Teller mit chinesisch anmutenden Motiven sind in der Vitrine V 215 verklebt. Zahlreiche Postkarten von blau-weißer chinesischer Keramik, die offensichtlich einem Set angehörten, werden von

¹⁵⁴ Auf der Inventarliste wird dies durch die gleiche Nummer, gefolgt von A oder B gekennzeichnet. Zum Beispiel: 402, 33RPM A) Greek Passion. B) without cover.

¹⁵⁵ Die in den Vitrinen befindlichen Gegenstände werden nicht einzeln auf der Inventarliste aufgeführt. Beim Aufbau arbeitet Adéagbo eng getaktet an zwei bis drei Vitrinen gleichzeitig, und es bräuchte eine Person pro Vitrine, um mit dem Inventar zu folgen. Eine nachträgliche Inventarisierung steht noch aus, und ist schwierig nur an Hand der Fotos.

¹⁵⁶ Siehe Produktionsprotokoll 6/7. August 2016.

¹⁵⁷ Siehe Produktionsprotokoll 8. August 2016.

Adéagbo reaktiviert, indem er sie, zwar nur zwei-dimensional, entlang ihrer Konturen ausschneidet und als virtuelle Vasen und Teller in den Vitrinen V 216, V 219 und V 220 sowie an der Wand B inszeniert.

Tierische und organische Reste/Materialien

Federn, Kaurimuscheln und Knochenfragmente werden von den westafrikanischen Bildhauern als Attribute der großen Holzskulpturen, zum Beispiel auf der Figur 250 auf Wand B oder den Figuren 206, 236, 243 und 248 vor Wand D verwendet. Sie sind mit Stoffbändern befestigt. Hinzu kommen die Harze, Blut, Öl, Palmweinreste und Maispulver, welche von den Eigentümern während ihrer Nutzung in Ritualien über sie gegossen wurden. Der unter Plastik erwähnte Stoßzahn in Vitrine V 212 auf der wand D spielt auf das tierische Material Elfenbein an.

Glas

In dieser Assemblage verwendet Adéagbo Glas nur in Form von zwei mit *Rocailles* (Saatperlen) bestickten Gürteln aus Benin (608, 609). Außer einer kleinen grünen Glasflasche, die an die Skulptur 250 auf Wand B gebunden ist, finden sich jedoch keine leeren Wein- und Bierflaschen wie in vielen anderen Assemblagen des Künstlers. Die breit gestreute Materialvielfalt, wie sie in einer Assemblage Adéagbo möglich ist und hier exemplarisch beschrieben wurde, kann in ihrer Präsenz unabhängig von der jeweils kulturbedingten Funktion und Bedeutung der Dinge eine Wirkung auf die Besucher haben.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Nicole Boivin erinnert in der Einführung ihres Buches *Material Cultures- Material Minds* (New York. 2008) daran, der unmittelbaren Wirkung von Materialien Aufmerksamkeit zu schenken, und sie nicht nur als Symbol für etwas Nicht-Anwesendes zu deuten: „I betrayed my inclination to interpret everything in the material world as symbol, as something that presents something else. [...]

It is highly likely that the material world – the red patches of pili mitti and the myriad of items used in domestic rituals – evoke experiences that lie beyond the verbal, beyond the conceptual, and beyond even the conscious. These items of the material world do not necessarily symbolize anything else: their very power may lie in the fact, that they are part of the realm of the sensual, of experience, and of emotion, rather than a world of concepts, codes, and meaning.“ (Boivin 2008: 8)

2.2 Die Gegensätze

Im Folgenden werden die Gegensatzpaare in der materiellen Erscheinung von Adéagbos Dingen erörtert, welche die Kollisionen transzendieren, welche durch kulturelle Kodifizierungen auf der Grundlage von Sprache und Schrift verursacht werden. Sie können als universelle Materialzustandskontraste betrachtet werden, die in den meisten Kulturen als offensichtlich empfunden werden.

Im Folgenden wird auf die Gegensatzpaare in der Anmutung der Dinge, die eine Kollision zwischen kulturellen Kodierungen erzeugen und zugleich zwischen ihnen vermittelt, eingegangen. Wie in allen anderen Assemblagen Adéagbos entstehen auch in Schanghai durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Zustände der Dinge deutliche Gegensätze zwischen:

schmutzig und sauber; nackt – angezogen

Auf der Wand D positioniert Adéagbo eine schmutzige Schirmmütze (642) neben eine kleine Madonnenfigur (237) in weißer Kutte. Ein sauberer, westlich-korrekt wirkender weißer Damenblazer (624) hängt wie ein Stück aus einer Kollektion zwischen einem der beiden ausgebreiteten grau-schmutzigen Ärmel des Overalls (604) und einer Anschauungstafel aus dem Schulunterricht, die eine Speerschmiede in einem „afrikanischen Hüttendorf“ darstellt (555). Der Damenblazer steht im Kontrast zu den abgebildeten Lendenschurz tragenden Schmieden.

einsetzbar oder ausgedient

Auf der gegenüberliegenden Wand B wirkt eine abgetragene zerrissene Jeans (617) wie ein Kleidungsstück, das aussortiert werden sollte, während der schon erwähnte neue Blazer zum Tragen einlädt. Die abgenutzten orangen Flip-Flops in Vitrine V 219 (Wand G) verkörpern die zurückgelegten Wege ihres Trägers und zeigen ihren eigenen Verschleiß. Auf ähnliche Weise entstehen auf dem Wege unterschiedlicher Materialzustände zahlreiche weitere raumgreifende Spannungsbögen mit Appellcharakter.

verletzt oder unversehrt

In der Vitrine V 222 (Abb. 35) an der Wand C befinden sich sowohl eine gespaltene als auch eine unversehrte Maske aus Holz.

statisch oder bewegt

Die Bewegung der Tänzer auf dem Plattencover (403) und der Dorfbewohner des „Hüttendorfes“ (555) hebt sich ab von der Kouros-ähnlich starren Standposition der Madonna (237) und der Statuen 236 und 206 links und rechts neben dem Stuhl sowie der darauf ruhenden Figur (252). Auch die sitzenden Buddhafiguren in den Tempelszenen auf Banner 119 und dem Holzrelief 201 bilden als Ruhepol einen Kontrast zu den Tänzern.

sichtbar oder verborgen

In der rechten Ecke zwischen den Wänden D und E steht ein Kostüm (601) getragen von einem unsichtbaren Holzgestell. Es ist aus braunrotem Samt und mit Pailletten bestickt. Eine Kopfbedeckung oben und ein Cape-artiger Mantel unten werden durch ein senkrecht schwarz-weiß gestreiftes Visier verbunden. Dessen engmaschige Häkelstruktur lässt keinen Blick auf das Innere zu. Das wie eine Person aufrecht stehende Kostüm kann auf manche Betrachter wie ein anonymer Wächter wirken, auch wenn sie sich vorstellen können, dass die Person durch eine tragende Struktur ersetzt wurde.

sakral und profan

Wand B: Neben einer dunklen Holzskulptur, an die Tierknochen mit roter Schnur gebunden sind, (235) hängt die Wirtschaftszeitung *L'Economiste* (525). Eine Pinocchio Kinderschallplatte (479) mit Comicstrip Cover steht neben der Bronze (634) von Guan Yu, dem konfuzianischen Schutzpatron der Bildung, beide Arrangements stellen Sakrales und Weltliches nebeneinander.

organisch-anorganisch

Kaurimuscheln, Federn, Blut- und Ölreste sowie Hörner und Kieferknochen von diversen Tieren auf den afrikanischen Skulpturen stellen das Organische im Gegensatz zum Künstlichen dar, welches durch die zahlreichen Vinyl-Schallplatten, CDs, Drucksachen und Plastiktüten repräsentiert wird.

einzigartig/unikat-vervielfältigt

Auf allen Wänden treffen massenvervielfältigte Produkte der Medienindustrie wie Zeitungen, Plakate und Schallplatten auf Unikate Skulpturen oder Bilder, also Unikate. Der Kontrast verweist auf den Unterschied zwischen maschinellen

und manuellen Herstellungsprozessen und deren unterschiedlichen Wege der Distribution. Er impliziert auch einen Vergleich zwischen unterschiedlichen Zeitaufwänden in der Produktion und der Stellung des arbeitenden Menschen darin.

Upper-Class und Lower-Class

Sechs teilweise in Schaukästen montierte Krawatten, sind außer einer einzigen nicht geknotet.¹⁵⁹ Adéagbo spielt mit ihnen als bunte Diagonalen oder Senkrechten als Elementen seiner Komposition (zum Beispiel 615 auf Wand C, 626 Wand E und 632 in der Ecke Wand F und G). Dennoch verlieren sie nicht ihren Symbolwert als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer erfolgreichen Schicht der Gesellschaft, sondern stehen im Kontrast zu den schon erwähnten gebrauchten Textilien und Schuhen, die schmutzig und abgelaufen auf Armut und sozialen Abstieg verweisen.¹⁶⁰

Angebot und Nachfrage

Die auf dem Boden sorgsam ausgelegten Dinge erinnern einige Besucher zunächst an Warenangebote auf Märkten. Ihr Warencharakter ergänzt sich implizit durch das Konzept der Nachfrage, denn man geht auf einen Markt, um etwas zu kaufen, oder sich über die Verfügbarkeit von Waren zu informieren. Die Frage nach dem Warencharakter der Dinge wird im Ausstellungskontext auf eine Metaebene gehoben.

vertikal und horizontal

Wäsche wird in Benin selten mit Klammern an einer Leine aufgehängt, sondern meist im Sand ausgebreitet, bis sie trocken ist.(Abb. 45 A) Adéagbos Auslagen ähneln einerseits dieser Praxis, gehen andererseits weit über die zufällige Anordnung der zum Trocknen ausgelegten Wäsche weit hinaus. Der Vergleich macht die präzise visuelle Syntax der Assemblagen deutlich. Dichte Dingfelder auf Wänden und am Boden stellen das materialhafte Legen in der Horizontalen und das bildhafte Hängen in der Vertikalen sinnfällig gegenüber.

¹⁵⁹ Nur die violett/rosa gestreifte Krawatte (628 auf Wand C) war geknotet, bereit zum raschen wieder anziehen.

¹⁶⁰ Die hier gemachten Beobachtungen über die Relationen zwischen Materialien, Dingen und Besuchern sind auch für Adéagbos Ausstellungen an anderen Orten zutreffend, also nicht nur für die hier exemplarisch beschriebene Assemblage in Schanghai.

Innen und Außen

Wie bereits oben erwähnt besteht ein Kontrast zwischen den in den Vitrinen irreversibel abgeschotteten und den reversibel an den Wänden gehängten Artefakten.¹⁶¹

Die hier herausgearbeiteten Gegensätze werden vermutlich sowohl von lokalen als auch international angereisten Besuchern wahrgenommen, repräsentieren also weitgehend universale Sehgewohnheiten. Andererseits kann die Arbeit gegenüber der unterschiedlichen kulturellen Prägung, der Herkunft und dem Alter der Betrachter sehr verschiedene Erinnerungen, Assoziationen und Affordanzen auslösen: Für alle Besucher jedoch, egal mit welchem Hintergrund, ist es offensichtlich, dass die hier versammelten Dinge aus verschiedenen Kulturen und Epochen stammten: China, Europa, West-Afrika, der Gegenwart oder Jahrzehnte zurück.¹⁶² Durch die Kombination von Produkten verschiedener Kulturen und Epochen, baut die Arbeit für jedes Besucherprofil einen anderen Spannungsbogen zwischen dem Vertrautem und dem Fremden auf:

Ältere Bürger Schanghais sind vertraut mit den Schellack-Schallplatten und den damaligen Hits, die manuell belichteten Fotografien erinnern sie womöglich an eigene Dunkelkammer-Experimente, die Latex-Puppen aus den 60er Jahren an ihre Kindheit und der Holzperlen-Rechner (Abakus) an langweilige Schulstunden. Jüngere Besucher der Stadt, welche diese Dinge nie benutzen, oder nicht einmal wissen, wozu sie dienen könnten, müssen sie als fremd wahrnehmen.¹⁶³

Ein Westafrika-Kundiger darf die mit Federn und Kaurimuscheln beklebten Skulpturen und das paillettenbestickte Kostüm als vertraut wahrnehmen, wohingegen andere Besucher in ihnen das Fremde erkennen. Den verschiedenen Betrachern musste es gegenüber den wechselnden Konnotationen von fremd und vertraut jedoch klar sein, dass die Dinge von ihrem „Versammler“ nicht systematisch ethnologisch nach ihrem Ursprung, Alter oder nach Funktionen sortiert werden. Das Fehlen von herkömmlichen Archivordnungen, Hinweisschildern

¹⁶¹ Siehe hierzu Aleida Assmanns Ausführung zur Semiotik von Innen und Außen. Assmann 2015: 62 ff.

¹⁶² Die von Adéagbo in den Assemblagen verwendeten Tageszeitungen dienen neben ihren Bild- und Textinhalten als Markierung der Produktions- und Aufbauperiode, ähnlich einer Stechuhr am Personaleingang eines Betriebes.

¹⁶³ Manche jugendliche Besucher schauen verwundert VHS Video Kassetten in Adéagbos Installationen an, und fragen ihre Eltern, wozu so etwas benutzt wurde.

und dem daraus resultierenden Kanalisieren von Fragestellungen und Diskursen setzt bei manchen Besuchern die Spiellust frei dafür, den eigenen Assoziationen und Fragen freien Lauf zu lassen und die im Raum dieser Assemblage angerissenen Themen durch eigene zu ergänzen.¹⁶⁴

2.3 Die Inhalte

Es wurde dargestellt, welche Eindrücke die Struktur der Assemblage sowie die Vielfalt der Materialien und deren unterschiedlichen Zustände bei den Besuchern hinterlassen können. Nun sollen an einer Auswahl von Dingen und Texten exemplarisch die zeichenvermittelten Themenfelder nachgezeichnet werden, welche der Künstler in *La révolution et les révolutions* durch Bild, Text und Dinge behandelt. Unter den zahlreichen von ihm verfassten Texten auf Bannern, Bildern und Handschriften in dieser Installation werden im Folgenden nur die mit der größten Auswirkung herausgegriffen. Die in vielen Arbeiten wiederkehrenden Themen und seine Sprachstrategie hingegen werden gezielt im Kapitel 4.0 *Das Schreiben* untersucht. Der Künstler sagt in Texten und Gesprächen immer wieder, dass er seine Assemblagen orts- und themenspezifisch in Absprache mit den einladenden Kuratoren gestaltet. Im Anhang „Produktionsprotokoll“ werden der Austausch mit Raqs Media Collective, das heißt Adéagbos Eingehen auf und Ignorieren von zahlreichen Aspekten ihres Ausstellungskonzeptes sowie die Wege der Gegenstände ausführlich nachgezeichnet.

Politiker, Politik und Geschichte

Auf allen Wänden der Assemblage werden Werbeplakate für das Nachrichtenmagazin *Jeune Afrique*, elf an der Zahl, eingesetzt.¹⁶⁵ Auf jedem ist ein Foto eines Politikers oder einer Versammlung mit einer schlagwortartigen Aussage zur aktuellen politischen Lage einer Region oder eines Landes zu sehen. Zum Beispiel:

¹⁶⁴ Siehe hierzu ausführlich: Köhler, Stephan 2015: Lese- und Schau-Spiele im Archiv. Raumwelten bei Georges Adéagbo, Alice Creischer und Thomas Körner. Unveröffentlichte Masterarbeit an der Fernuniversität zu Hagen.

¹⁶⁵ *Jeune Afrique* ist ein weitverbreitetes frankophones Nachrichtenmagazin über Politik, Wirtschaft und Kultur in Afrika. Sie wurde 1960 in Tunis gegründet. Derzeit befindet sich die Redaktion in Paris. <https://www.jeuneafrique.com/> 23.10.2020.

Vor einem leuchtend orangen¹⁶⁶ Hintergrund erscheint ein Portrait des ivoirischen Präsidenten Alassane Ouattara, der ein Dossier in der Hand hält. Darüber erscheint der fett gedruckt der Schriftzug „Elfenbeinküste: Die Konstitution, das ist er.“ Mit 39 Tageszeitungen aus Benin stellt der Künstler exemplarisch die Vielfalt von politischen Diskussionen und journalistischen Positionen auf dem afrikanischen Kontinent dar. Er präsentiert aber auch Angela Merkels Konterfei auf der Titelseite der Zeitung *Le Monde*¹⁶⁷ prominent sichtbar auf der zentralen Wand D. Merkel trägt eine weiße Jacke, die dem schon erwähnten lupenreinen, weißen Blazer in unmittelbarer Nähe stark ähnelt. Merkels bekannte herzförmige Handhaltung und die Bildunterschrift: „Beaucoup reste à faire“ (dt. ‚bleibt noch viel zu tun‘) weckten bei manchen Betrachtern Erinnerungen an schwierige Phasen der Migrationspolitik.

Die politische Philosophie des Marxismus ist Thema dieser Assemblage für Shanghai. Das Portraitfoto von Deng Xiaoping (610, Wand D) hängt rechts von Merkel an der gleichen Wand, darunter die auf Leinwand abgemalten Fotografien von Unruhen aus dem von der Zensur aus der Assemblage entfernten Buches (1307 Abb. 46) über die chinesische Kulturrevolution.¹⁶⁸ In dessen letzten Textzeile fragt Adéagbo: „Ist die Revolution der Krieg, oder ist der Krieg die Revolution...?“¹⁶⁹ (Bild Nr. 106 und 107 Abb. 47-49) Ein Buch von Lenin, *Die drei Bestandteile des Marxismus*, befestigt er in einer kleinen Vitrine über einem schwarz-weißen Sweatshirt mit Aufdruck „I am with you in Rockland.“ (V 212 auf Wand D, Abb. 25) In Vitrine 213 (Abb. 26) liegen zwei Bücher über Karl Marx. Abbildungen von Mao Zedong zeigt der kleinformatige Deckel eines Kartenspiels, (627 vor dem chinesischen Holzstuhl). In der Vitrine 217 (Abb. 30) liegen eine kleine rote Mao Bibel und ein Buch über Mao vor einem roten Stofftier.¹⁷⁰

Die Satire in Format und Gegenständen in der Darstellung der kommunistischen Philosophie oder ihrer Protagonisten befördert in diesem Werk jedoch keine Dichotomie zwischen Ost und West, Kommunismus und Kapitalismus, im Sinne

¹⁶⁶ Der linke Abschnitt der dreiteiligen ivoirischen Nationalflagge ist orange.

¹⁶⁷ Vom 30. August 2016, Titelseite.

¹⁶⁸ Deng Xiaoping was from 1978 – 1989 the “paramount leader of the peoples’ Republic of China.” https://en.wikipedia.org/wiki/Deng_Xiaoping 2.Nov. 2020

¹⁶⁹ Im Original: „La révolution est-elle la guerre, ou la guerre est-elle la révolution“..?

¹⁷⁰ Ein Foto mit dutzenden Mao Figuren aus Ton aus einer Reisezeitschrift musste auf Wunsch der Kuratorin Yuxi Hong entfernt werden. Siehe Nr. 801 auf der Liste der Elemente.

eines Kalten Krieges. Trump bekommt ebenso sein Fett weg, Adéagbo bringt ihn plakativ mit aufgerissenem Mund auf das Banner 115 an Wand C. (Abb. 50) Die Politikerbildnisse und politischen Programmschriften sind Vehikel, durch welche die Machtansprüche durch Propaganda und Presse, der Zensur und ihrer Kritik dargestellt werden. Auch für Besucher, die nicht Französisch lesen, repräsentieren die Buchumschläge, Titelseiten und Plakate den Themenkreis Politik und Ideologie.

Geschichtsschreibung - Wendepunkte einer Gesellschaft

Allein schon mit dem Titel *La révolution et les révolutions* thematisiert Adéagbo in Schanghai Wendepunkte in der Entwicklung von Gesellschaften. Auf drei von sechs Bannern und acht von zehn Bildern befragt er das Verhältnis, in dem verschiedene Revolutionen zueinanderstehen¹⁷¹:

„Die Welt und die Revolution in China, und die Revolution in Kuba...!“¹⁷²

„Die Revolution und die Revolution: die Revolution Chinas ist nicht die Revolution von Kuba...!“ China hat die Geschichte seiner Revolution und Kuba hat die Geschichte seiner Revolution...!“¹⁷³

„Die Revolution, und der Revolutionär mit den Revolutionären: Wer dieses kennt, versteht er auch jenes...?“¹⁷⁴

Einem deutschkundigen Betrachter wird auffallen, dass Adéagbo vor und auf dem ersten Teppich mehrere Veröffentlichungen mit dem Wort „Geschichte“ im Titel in unmittelbare Nachbarschaft bringt: auf dem Teppich drei Zeitschriften aus einer Reihe des Kristall Verlags *Geschichte der Menschheit*,¹⁷⁵ dann das Buch *Die Geschichte der Frau Wang*¹⁷⁶ und schließlich die Fotokopie des Einbandes *Die Geschichte der chinesischen Metrologie*. (Abb. 20-21,43) Adéagbo

¹⁷¹ Es handelt sich um die Bilder Nr. 102-108, und Nr. 110. (Abb. 54-57).

¹⁷² „Le monde à la révolution de la Chine, et la révolution de Cuba“..! (Banner 111 Wand E, Abb.51).

¹⁷³ “La révolution, et la révolution: la révolution de la Chine, n’est pas la révolution de Cuba”..! La Chine a l’histoire de sa révolution, et le Cuba a l’histoire de sa révolution..”(Banner 112 Wand G, Abb.52).

¹⁷⁴ “La révolution, et le révolutionnaire, avec les révolutionnaires: qui sait pour connaître ceci, sait-il pour connaître cela »..? (Banner 113 Wand C, Abb.53).

¹⁷⁵ Inventarliste: 1549, 1554, 1555.

¹⁷⁶ Inventarliste: 370.

spricht zwar kein Deutsch, hat aber während des Einkaufens für zahlreiche Ausstellungen in der Schweiz, Österreich und Deutschland für ihn wichtige Begriffe gelernt. Die Nähe dieser Bücher zueinander ist also wahrscheinlich kein Zufall.

Kolonialismuskritik und Ausstellungszensur

Adéagbo hatte für die Assemblage in Schanghai ein Buch (1314) mit dem Titel: *Tibet, eine Kolonie Chinas – Ein buddhistisches Land sucht Befreiung* in Köln auf einem Flohmarkt gekauft. Beim Aufbau in seinem Biennale Raum legt er es prominent zu Füßen einer Skulptur aus Benin im Zentralbereich der Wand D. Das Buch mit Kritik am chinesischen Imperialismus wurde jedoch auf Wunsch einer PSA Kuratorin wenige Tage vor der Vernissage aus der Assemblage entfernt. Hier hat Adéagbo die Zensur am eigenen Werk erlebt. Er ersetzte das Buch durch *Rausch und Realität*, ein Buch über die Geschichte des Opiumhandels und Konsums (376). (Abb. 45) Ebenso musste der Schriftzug „Tibet“ auf dem Bild 123 auf Wand B verschwinden. Adéagbo hatte auf einem Flohmarkt in Hamburg das Sammelalbum des Margarineherstellers *Sanella* von 1953, *China-Tibet-Japan, Tom Birkenfeld abenteuert durch den fernen Osten*, erworben und den Einband in Benin abmalen lassen.¹⁷⁷ (Abb. 60) In Schanghai wurde von einem Assistenten „Tibet“ in „Benin“ umgeschrieben.¹⁷⁸ Das B und das E vom Original konnten erhalten werden.¹⁷⁹(Abb.61) Direkte Hinweise auf die Geschichte der Kolonisierung Afrikas waren nicht in dieser Assemblage enthalten.

Sprachen und Zeichensysteme

Durch die Vielfalt der Sprachen in den Texten der Installation werden die Besucher respektive ihre Sprachkompetenzen entweder ausgeschlossen oder einbezogen und so in Gruppen eingeteilt, deren Vertreter jedoch gemischt im Raum zirkulieren. Dieser Sortiermechanismus bezieht sich hauptsächlich auf die gekauft-

¹⁷⁷ 1951 wurde Tibet von China „befreit“. Der Sanella-Titel kann als kritischer Kommentar gesehen werden, da Tibet zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon seine Unabhängigkeit verloren hatte. Dieser Band ist zum Zeitpunkt der Niederschrift noch leicht in online Antiquariaten zu finden. <https://www.zvab.com/buch-suchen/textsuche/tom-birkenfeldt-china-tibet-japan/> 8.Nov. 2020.

¹⁷⁸ Siehe Produktionsprotokoll 6.November 2016.

¹⁷⁹ Ein kleines Taschenbuch (375) *Leben in Tibet* wurde von der Kuratorin übersehen, jedoch im Verlauf der Ausstellung entfernt. Auf Fotos kurz vor Adéagbos Abreise war es noch zu sehen, auf der späteren Dokumentation des von ihm beauftragten Fotografen Alex Wang nicht mehr.

ten Drucksachen. Eine Auswahl seiner eigenen Texte auf Bildern und Handschriften lässt Adéagbo für jede Ausstellung in die jeweiligen Landessprachen übersetzen. Allein die Begegnung zweier völlig unterschiedlicher Notationssysteme – die Buchstaben des lateinischen Alphabetes oder die chinesischen Schriftzeichen – verstärkte in Schanghai die Aufteilung in Gruppen von Rezipienten stärker als bei einer Ausstellung, die in einem europäischen Land stattfindet.¹⁸⁰ Anders als die konventionell leichter zu decodierenden französischen, deutschen und englischen Texte werden die chinesischen Schrift-Signifikanten zunächst als Bilder wahrgenommen ohne noch Inhalte zu transportieren. Für nicht Chinesisch kundige Besucher vermittelten die großen Kalligraphien (124 und 127) lediglich ästhetische Eindrücke wie Bewegung, Rhythmus und Komposition, für Chinesisch-Kundige kam eine Botschaft hinzu, zum Beispiel stand auf der Kalligraphie (124) „Ich liebe mein Vaterland.“

Religion, Kult und Mantik

Symbole verschiedener Religionen und Kulte setzt Adéagbo an prominente Stellen und rückt sie damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Das Motiv eines auf einem Lacktisch sitzenden, meditierenden goldenen Buddhas(119), schräg rechts darüber das Porträt einer Nonne mit steifer Haube und Kutte (109), darunter die schlanke Figur einer betenden Maria (237) auf Wand D verkörpern ihre jeweiligen Religionen. Ein Holzrelief stellt drei Personen unter einem chinesischen Tempeldach dar, in der Mitte einen Heiligen, der mit der rechten Hand die Spitze seines langen Bartes festhält und mit der linken auf eine Schriftrolle zeigt. (201) Reste von rotem Öl, gelbem Maispulver, Federn und angebundenen Tierknochen auf den dunklen Skulpturen im Raum weisen auf kultische Rituale hin, in deren Zentrum die Figuren ehemals standen.

In zahlreichen Texten spricht Adéagbo Gott den Schöpfer, „Dieu le créateur“ in verschiedenen Kontexten an. Auf Banner 112 (Wand H) schreibt er: „Das Vergnügen, das man sich in den Tempeln anderer Götter erlaubt, ist nicht das Ver-

¹⁸⁰ Während der Sammelphase in Schanghai auf Flohmärkten oder auf der Straße, ließ Adéagbo sich die chinesischen Texte von seinem Assistenten übersetzen. Daher wusste er zum Beispiel, dass die Kalligraphie-Übung (124) „Ich liebe mein Vaterland“ bedeutet, als er sie beim Eingang (Wand A) anbrachte. Jedoch drehte er sie im ersten Anlauf auf den Kopf, was der Assistent sofort korrigierte.

gnügen, das man sich im Tempel von Gott dem Schöpfer, der Jupiter ist, erlauben könnte und kann“...!“¹⁸¹ (Abb. 52) Ein Buch über das chinesische Orakel-system mit Titel *The original I Ching* (371) (Abb. 62) und Fotokopien aus dem thematisch verwandten *Illustrated book of changes* liegen an den Rand des ersten Teppichs.¹⁸² Kopien eines Handbuchs über die Kunst der sogenannten ‚FA Divination‘ in West-Afrika liegen am Ende des zweiten Teppichs. (Abb.63). Sie geben eine Übersicht über die verschiedenen Konstellationen der geworfenen Ka- rimuschelstränge und über deren Deutungen.¹⁸³

Kunst

Adéagbo thematisiert ‚die Kunst‘ in seiner Assemblage, indem er entweder di- rekt über seine Auffassungen von ‚L’art‘ schreibt oder Werke von Künstlern aus Katalogen oder von Fotos abmalen lässt, zahlreiche Kunstbücher, Auktionskata- loge und Journals auslegt.¹⁸⁴ Exemplarisch seien genannt: Magazine wie *Art*¹⁸⁵, *Beaux Arts*¹⁸⁶, *Kunstforum*, auch Bücher über Maltechniken.¹⁸⁷ Hinzu kommen Broschüren und Plakate von Ausstellungen in Museen und Galerien, oft auch welche, an denen er selber teilgenommen hat, Momente der eigenen Präsenz in der Kunstszene. Hier griff die Zensur ein weiteres Mal ein: Der Künstler wollte in Schanghai ein Foto von Ai Wei Wei zeigen, der sich seine Ausstellung im Is- rael Museum anschaut. Dies wurde ihm selbst nach dem Ausschneiden von des- sen Figur aus der Ausstellungsansicht verboten, weil die Silhouette der Leer- stelle angeblich schon zu viel zu erkennen gab. (Abb. 64 und 65)¹⁸⁸ Im Vorfeld der Ausstellung ließ Adéagbo fünf Arbeiten der Exil-Iranerin Shirin Neshat aus einem Katalog abmalen und zeigt sie auf dem Banner 113 an Wand C (Abb.53), den er Sommer 2016 bei Oxfam in Köln gekauft hatte.¹⁸⁹ Die arabische Schrift

¹⁸¹ „Le plaisir dont on s’est permis dans le temples des autres dieux, n’est pas le plaisir que l’on peut, et pourrait se permettre dans le temple de Dieu le créateur qui est Jupiter“..!

¹⁸² Inventarliste Nr. 837-848,855.

¹⁸³ Inventarliste Nr. 811, 812 817-831. Vgl. [festival.si.edu/blog/introduction-to-fa-divination-of-be- nin](http://festival.si.edu/blog/introduction-to-fa-divination-of-be-nin). Stand 16. Januar 2023.

¹⁸⁴ Auktionskataloge siehe Inventarliste Nr. 382-384, 390-399, 1304, 1305.

¹⁸⁵ Exemplare dieser Kunstzeitschrift befinden sich in den Vitrinen V211, V213, V214 und V216.

¹⁸⁶ Eine Ausgabe befindet sich in Vitrine V215.

¹⁸⁷ Kunstbücher Inventarliste Nr. 324, 337, 338.

¹⁸⁸ Inventarliste Nr. 857.

¹⁸⁹ Georges Adéagbo hat Shirin Neshat 2002 beim Aufbau seiner Documenta Arbeit in Kassel kennengelernt und interessiert sich seither für ihre Foto- und Filmarbeiten.

auf Händen und Gesichtern, ein Kennzeichen von Neshats Arbeit, ist trotz Adanhoumès Übertragung aus dem Medium ihrer Fotografien in das der Malerei für den mit Neshats Werk Vertrauten gut erkennbar. In einem seiner Texte zwischen den Bildzeilen schreibt der Künstler über die Unnachahmbarkeit von Kunst. Darauf wird der Abschnitt *6. Erzählen mit Bild und Text-Verknüpfen* genauer eingehen. Auf einem anderen Banner läßt Adéagbo Werke von Manet, Cézanne, Picasso sowie mittelalterliche Gemälde und sakrale Skulpturen abmalen. (Banner 111, Abb. 51) Auch diese Werke sind in der Übertragung des Schildermalers Adanhoumè für Besucher, die mit europäischer Malerei um 1900 und der Kunst des Mittelalters vertraut sind, gut wiederzuerkennen.¹⁹⁰ (Zum Vergleich die vom Künstler collagierten Vorlagen Abb.66 und 67) Allgemein lässt sich sagen, dass er in jeder Assemblage Statements über Kunst und Künstler macht und immer auch Werke verschiedener Epochen europäischer Kunstgeschichte kopieren lässt. Fester Bestandteil seines Kanons ist die Aussage „Es ist nicht der Künstler, der Kunst macht, sondern die Kunst macht den Künstler. Kunst ist in der Natur...!“¹⁹¹ Er wiederholt sein Textrepertoire wortgetreu über Jahre hinweg, siehe hierzu im Folgenden den Abschnitt 4.0 *Schreiben*.

Sport

Im August 2016, als der Künstler Schanghai für seine ersten Recherchen vor Ort besuchte, fanden gleichzeitig die olympischen Sommerspiele in Rio de Janeiro statt. Titelseiten der in dieser Zeit in Schanghai gesammelten Zeitungen zeigen Fotografien siegreicher Olympiateilnehmer, die stolz vor der chinesischen Flagge posieren. Die meist von der Farbe Rot dominierten Zeitungsseiten hängen hauptsächlich an der Wand D oder liegen am Boden davor.¹⁹² Das Thema wird aufgenommen, wenn in Vitrine V 212 Sportbekleidung liegt oder ein Adidas T-Shirt in Vitrine V 219 vor der Wand F.

Kindheit, Liebe und Sex

Der Topos der Kindheit kommt durch sechs Märchen-Schallplatten in die Arbeit, unter anderem *Pinocchio 2* (Wand B, Abb.68), *Asterix erobert Rom* (437 Wand

¹⁹⁰ Zum Vergleich die vom Künstler collagierten Vorlagen Abb.66 und 67.

¹⁹¹ „L'art est dans la nature, ce n'est pas l'artiste qui fait l'art, c'est l'art qui fait l'artiste“..!

¹⁹² Siehe auf der Inventarliste die Zeitungen 1519, 1522, 1523, 1524, 1525 und 1542.

C), *Die Biene Maya* (480 Wand C). Die Bildgestaltung auf den buntbedruckten Plattenumschlägen verweist auf die gleichnamigen bekannten Trickfilme und Comics. Stoffpuppen in zwei Vitrinen (V213 Abb. 26 und V 217 Abb. 30) sowie ein Baby-Top mit Schriftzug *King Bear* (V219 Abb.32) und ein magentafarbenes T-Shirt mit dem Aufdruck eines Kaninchens transportieren die emotional besetzte Konsumwelt von Kleinkindern und ihren Eltern.¹⁹³ (V220 Abb.33) Alle kleinen Holzfiguren (*Hôvi*) stellen verstorbene Zwillingsskinder dar, und werden in Benin im Haus der Eltern täglich gekleidet, gewaschen und gefüttert. (Abb.33) Sechs DVD-Cover mit pornographischen Inhalten und eine Schallplatte mit Titel *Je t'aime* (405) thematisieren das Thema der Sexualität.

Afrika-Klischees

Mit der schon vorher erwähnten Schultafel mit Motiv einer Dorfschmiede, das offensichtlich von einem europäischen Illustrator für den Geographieunterricht ausgeführt wurde, bringt Adéagbo landläufige Afrika Klischees in die Assemblage: man sieht Hüttenarchitekturen mit Strohdächern, stolze nackte Krieger, die Leute sitzen am Boden oder auf niedrigen Hockern, sie leben mit Haustieren zusammen. Das auf dem hölzernen faltstuhleingekerbt Bild einer an einem Palmwedel äsenden Giraffe schafft das vermeintliche Idyll einer ursprünglichen, vom Menschen unberührten Afrika-Natur.¹⁹⁴ Zwei bunte mit Patchwork Technik (Abomey Appliqué genannt) hergestellten Wandbehänge stellen die Landesgrenzen der Nationalstaaten des „farbenfrohen“ Kontinents dar.¹⁹⁵ (607 Abb. 69) Streifenmuster auf einem schwarzen T-shirt (618 Wand F) zeigen abwechselnd die Silhouette Afrikas und Eselskarren mit Kutschern, darunter wiederholt Sonnensymbole und den Schriftzug „Africa“. Die rot-gelb-grünen Streifen erinnern an zahlreiche Nationalflaggen Afrikas, die diese Farben einsetzen.

Unterhaltungsindustrie

¹⁹³ Diese Attribute werden in Benin nur in Haushalten der Oberschicht gefunden. Kinder in Benin spielen normalerweise mit an einen Stock genagelten Emaille Teller oder halten einen Motorradreifen am Laufen.

¹⁹⁴ Jedoch wachsen Palmen nicht in der Savanne und Giraffen fressen Akazien Blätter.

¹⁹⁵ http://adireafricantextiles.blogspot.com/2013/05/exploring-west-african-textile_29.html
17. Februar, 2023

Der Künstler stellt durch chinesische, deutsche und französische Schallplatten, DVDs und CDs die Produkte der Unterhaltungsindustrie verschiedener Länder vergleichend dar, und damit auch die Ubiquität des Bedürfnisses nach Zerstreuung.¹⁹⁶ Dies geschieht in den meisten seiner Assemblagen durch Schallplatten, Filmträger, Romane und Comics. In dieser Assemblage habe zwei Umschläge von Langspielplatten explizit den Tanz zum Gegenstand. (401 und 402, Abb.71) Der Umschlag eines Buches kündigt eine Geschichte *Vom Werden deutscher Filmkunst* an. (1557)

Werbung

Zeitungsausschnitte waren ikonische Bausteine schon seit Beginn der surrealistischen Collage.¹⁹⁷ Adéagbo schneidet Werbung in Tageszeitungen und Zeitschriften sorgfältig aus, nicht um auf das Produkt zu verweisen, sondern weil ein visuelles Element oder ein Wort in der Anzeige für seine Erzählung eine Rolle spielt. Im Abschnitt 3.0 *Sammeln* wird ausführlich gezeigt werden, wie das konventionelle Sachwissen über die Dinge oder deren Bilder eine geringe Rolle für ihn spielt. Er hat viele andere Gründe, warum er einen Gegenstand oder eine Gebrauchsgraphik in eine Assemblage aufnimmt, weit weg von ihren eigentlichen Botschaften an die Zielgruppen.

Seine enzyklopädische Art des Zeigens in der Arbeit *La révolution et les révolutions* wurde nachgezeichnet an verschiedenen Kategorisierungen in Gruppen von Materialien, Gegensatzpaaren und Themen. Die thematischen Felder kennzeichnen die „Fälle“, die er in seinem Tribunal in Schanghai verhandelt. Nun kann geschaut werden, wie er „die Zeugen“ findet, vorlädt und versammelt: das sind die Dinge selbst, entweder so wie sie sind oder wie sie am Ausstellungsort entnommen und von seinem Handwerkerteam in Benin umgewandelt wurden. Es können – im produktionsästhetischen wie im juristischen Sinne – verschiedene „Prozesse“ geschildert werden, in denen Adéagbo die Dinge sammelt und versammelt, archiviert und ordnet, in denen er mit ihnen experimentiert und sie konstellierte, oder in denen er die Dinge als Bilder gebraucht. Prinzipien, nach denen er

¹⁹⁶ Bis etwa 2012 konnte Adéagbo noch LPs mit Musik aus Benin, Elfenbeinküste, Kongo und Nigeria auf dem Markt Ganhi in Cotonou kaufen. Seitdem das Sammeln von „Vinyl aus Afrika“ weltweit Mode wurde, konnte er keine mehr finden.

¹⁹⁷ Anke te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2006.

Sprache und Schreiben gebraucht werden untersucht und mit anderen Assemblagen des Künstlers verglichen.

3.0 Sammeln und Ordnen - Wie entsteht eine Assemblage?

Eine Assemblage entsteht gewöhnlich aus Objekten, die von ganz verschiedenen Orten stammen, deren Konnotationen sie mitbringen. Solche Fundorte und mit ihnen sehr unterschiedlichen Wege der Elemente in den Ausstellungsraum lassen sich grob in folgende Kategorien gliedern: Es gibt

- A) Dinge, die der Künstler im öffentlichen Raum des Ausstellungsortes findet,
- B) Dinge, die er in der Stadt der Ausstellung kauft,
- C) Fotografien, die er am Ausstellungsort macht und in Benin in Gemälde oder Reliefs umwandeln lässt, die er dann zum Aufbau wieder mitbringt,
- D) weltweit auf Reisen gekaufte Dinge,
- E) auf Reisen im öffentlichen Raum gefundene Dinge,
- F) in Benin erworbene Kunst- und Kultgegenstände, meist Masken und Statuen,
- G) in Benin im öffentlichen Raum gefundene Dinge,
- H) weltweit zusammengetragene Drucksachen und Fotos, die der Künstler im Collageverfahren mit Texten kombiniert. Von den so entstehenden Tafeln lässt er in Benin ebenfalls Gemälde und Holzreliefs anfertigen.

Jeweils schon gefundene Sachen beeinflussen die weitere Auswahl:

„Nachdem ich am Ausstellungsort Elemente, die mir als Schlüssel, als Knoten der Stadt, wo ich ausstellen werde erscheinen, gefunden habe, suche ich in Benin und auf meinen Reisen die korrespondierenden Dinge, die den gefundenen nicht unbedingt ähneln, sondern die mit diesen sprechen können. Diese kombiniere ich in der Ausstellung oder mache Vorlagen mit meinen Texten, nach denen ich Bilder oder Skulpturen in Benin machen lasse.“¹⁹⁸

¹⁹⁸ „Après avoir trouvé des éléments sur place, qui représentent une clé, un nœud de la ville ou je vais exposer, je cherche une fois je suis rentré au Benin les éléments qui correspondent, pas nécessairement qui ressemblent, mais qui peuvent communiquer avec ceux. Je les combine dans l'exposition ou les utilise dans les collages avec mes textes, et les laisse transformer en peinture ou sculptures au Benin.“ Gesprächsnotiz vom 20.3.2016.

Die chronologische Logik der beim Sammeln entstehenden Korrespondenzen wird in der folgenden Aufstellung zunächst ignoriert, um die Kategorien der Quellen übersichtlich darzustellen und geographisch im Spannungsfeld global-lokal zu verorten.¹⁹⁹ Obwohl die Daten für alle Dinge vorliegen, kann nur eine exemplarische Auswahl hier besprochen werden. Das Produktionsprotokoll stellt hingegen den Ablauf des Findens, Sammelns und Verwertens dar und zeichnet das Wachstum der Assemblage bis zum Abschluss des Aufbaus nach. Um den Bezug zum Werk herzustellen, folgt den Fundorten der Gegenstände ihr Nachweis im Werk, beides mit entsprechenden Abbildungen. Ein wiederholtes Aufrufen von Dingen, die bereits in der Übersicht der Materialien erschienen, ist leider oft unvermeidlich.

Kat. A) Dinge, die Adéagbo im öffentlichen Raum des Ausstellungsortes findet

Auf einem Müllhaufen eines Stadtteils von Schanghai, der gerade abgerissen wird, findet Adéagbo eine kleine Lederhandtasche und einen nassen, rot-weißen Teppich.²⁰⁰ (Abb.72-74) Die Tasche wird in der Vitrine 222 integriert (Abb.35), der Teppich kommt in die Zentralzone des Raumes. (Abb.22) In der Umgebung seines Hotels stößt Adéagbo auf ein Paar graue Damenschuhe mit roten, abgelaufenen Sohlen, eine Kindersandale, ein Fahrradpedal, ein Vorhängeschloss (Abb.75) sowie eine verbogene Brille. (Abb.76)²⁰¹ Diese verwendet er in der oben erwähnten Vitrine. (Abb.35). Während das Damenschuhpaar komplett ist, fehlt bei der Kindersandale und dem Pedal jeweils das Gegenstück.

Kat. B) Dinge, die Adéagbo am Ausstellungsort erwirbt

In Schanghais Trödel- und Antiquitätenläden sowie auf Flohmärkten wählt der Künstler zielsicher Bücher, Zeitschriften, Ölbilder, Kleinskulpturen, Textilien

¹⁹⁹ Die chronologische Abfolge der Produktion von *La révolution et les révolutions* mit Schilderung der Situationen, in denen der Künstler diverse Dinge aufspürt, mit Annotationen versieht, komponiert und in Auftrag gibt, wird im Anhang „Produktionsprotokoll“ wiedergegeben.

²⁰⁰ Nr. 629 auf der Inventarliste. Für eine detaillierte Beschreibung des Ablaufs siehe Produktionsprotokoll Abschnitt „9.8.2016“.

²⁰¹ Für eine detaillierte Beschreibung des Ablaufs siehe Produktionsprotokoll Abschnitt Freitag „5.08.2016“.

und Gebrauchsgegenstände aus.²⁰² (Abb.77-78) Er lässt sich die Titel der Drucksachen von seinem Assistenten übersetzen und auch von diesem die Verhandlungen über den Preis führen.²⁰³ Die Abbildungen auf dem Einband sind ein Auswahlkriterium und drängen die schriftliche Beschreibung des Inhalts oft in den Hintergrund, wie zum Beispiel im Fall des Porträts eines alten Mannes. (Abb.77) Vor einem Antiquitätenladen interessiert ihn die chinesische Skulptur (643) eines sitzenden Mannes, der in der linken Hand eine Schriftrolle, in der rechten ein Schreibgerät hält.²⁰⁴ Dessen helmartige Kopfbedeckung ist rot-grün bemalt, die Ärmel seines faltenreichen Gewandes sind schuppenartig strukturiert wie die einer Samurai-Rüstung. (Abb.79-81) (631 und 643 an Wand D) Den Stuhl und die Figur setzt Adéagbo genau in der Konstellation in den Raum, wie er sie beim Händler vorgefunden hat.²⁰⁵ Man könnte sie „Constellations trouvés“ nennen und sie sind ein ebenso wichtiger Bestandteil von Adéagbos Assemblagen wie die objets trouvés, also einzelne Fundstücke, die er auf seine Weise kombiniert.²⁰⁶ Die bei einem anderen Händler erworbene Holzperlenkette fügt Adéagbo der Figur auf dem Hocker als weiteres Attribut hinzu.

Bei einem Trödler kauft er zwei chinesische Landschaftsbilder in europäischem Ölgemäldestil gemalt. Eines stellt einen einsam stehenden Felsen vor einem wolkengefüllten Tal dar. (117 Wand D, Abb. 82,83); das andere zeigt einen Wasserfall umrahmt von roten Herbstblättern. (118 Wand E) Im gleichen Geschäft findet der Künstler in einer vollen Kiste wühlend einen aus Münzen gebastelten Tiger (616) und platziert ihn beim Aufbau auf Wand B. (Abb.84 und 85) In einem versteckt liegenden Trödeladen in der Privatwohnung einer Händlerin findet Adéagbo einen Bronzefrosch zusammen mit einer Bernsteinkette, ihnen weist er einen Platz in der Vitrine 222 zu.²⁰⁷ Auf einem Nachtflohmarkt erwirbt

²⁰² Viele der Dinge verwendete Adéagbo in den Vitrinen, so dass sie nicht auf der Inventarliste erwähnt werden. Für eine detaillierte Beschreibung des Ablaufs siehe Produktionsprotokoll Abschnitt „6.8.2016“ und „7.8.2016“.

²⁰³ Siehe Produktionsprotokoll 6.-9.August 2023.

²⁰⁴ Es handelt sich um den deifizierten General „Guan Yu“ (im Jahr 220 verstorben).

²⁰⁵ 643 auf 631. Siehe Foto mit Inventarnummern von Wand D. A 3 Großausdruck 1.

²⁰⁶ Der Begriff „constellations trouvés“ wurde nach bestem Wissen bisher noch nicht verwendet, daher kann keine Quelle dafür angegeben werden.

²⁰⁷ Siehe hierzu das Produktionsprotokoll Abschnitt „6.8.2016“.

er den erwähnten großen Abakus Rechner (633 auf Wand D), dazu drei Latexpuppen (Vitrine 212 und 213), eine hölzerne Hand mit Einzeichnung der Meridianlinien, zwei kleine Zierkürbisse mit roten Kordeln (Vitrine V219), das Kartenspiel mit der Mao-Fotografie auf dem Deckel. (627 vor dem Stuhl 631 vor Wand D) In einem internationalen Buchgeschäft fällt dem Künstler eine englische Publikation über das klassische chinesische Orakelsystem, *The Original I Ching* (371) von Margaret Pearson auf.²⁰⁸ Als Gegenstück findet er in Benin eine Veröffentlichung das lokale, FA genannte, Orakelsystem in seiner Bibliothek und bringt die Kopien (817-831) mit zum Aufbau. (Abb. 62,63)

Bei seiner Abreise wird alles das, was Adéagbo nicht in Benin für die weitere Produktion braucht, von einem Mitarbeiter des Ausstellungshauses im Hotel abgeholt und ins Depot gebracht.

Kat. C) Fotografien, die Adéagbo am Ausstellungsort macht oder kauft und in Benin umwandeln lässt.

In einem Tempel in Schanghai fotografiert der Künstler die Dreiergruppe, es handelt sich um den deifizierten General „Guan Yu“ in der Mitte und „Zhou Cang“ links und „Guan Ping“ rechts, auf dem Hauptaltar.²⁰⁹ Er bringt das ausgedruckte Foto mit nach Benin und gibt es Hugues Hountondji, der seit 2004 regelmäßig Holzreliefs und Skulpturen nach fotografischen Vorlagen für ihn anfertigt. (Abb. 86- 89) Auf dem Weg vom Trödler zum Hotel fotografiert der Künstler staatliche Propagandaposter auf einer grauen Mauer, die offensichtlich die Bürger an die Einhaltung gesellschaftlicher Normen erinnern.²¹⁰ Im Schanghai Museum kauft er Postkarten alter chinesischer Kunst, zum Beispiel einer Reiterfigur aus Porzellan. Mit den ausgedruckten Fotografien, der Postkarte und einem Zeitungsausschnitt mit Bild von Soldaten im Einsatz an einer chinesischen Küste komponiert Adéagbo in Benin die Vorlage für das Gemälde Nr. 108.²¹¹ (Abb. 90

²⁰⁸ Für eine detaillierte Beschreibung der Orte und des Ablaufs siehe Produktionsprotokoll Abschnitt „10.8.2016“.

²⁰⁹ Es handelt sich um den deifizierten General „Guan Yu“ (im Jahr 220 verstorben) in der Mitte und „Zhou Cang“ links und „Guan Ping“ rechts. Für eine detaillierte Beschreibung des Ablaufs siehe Produktionsprotokoll Abschnitt „6.8.2016“.

²¹⁰ Der Text 做文明使者, 建幸福家园 neben den musizierenden Frauen bedeutet: Sei ein zivilisierter Bote, baue ein glückliches Land. Quelle: e.mail von Hua Tang vom 31.12.20.

²¹¹ Das Bild auf dem Zeitungsausschnitte stellt Soldaten auf den Xisha-Inseln im Süd-chinesischen Meer dar. Auf dem Stein steht: 西沙老龙头 : Der Kopf des Drachens von den Xisha-Inseln. Quelle: e.mail von Hua Tang vom 31.12.20 Dieses Vorgehen wiederholt sich sowohl

- 92) Aus dem Buch über die Kulturrevolution, fotokopiert der Künstler die Fotoserien von Unruhen, bevor er es mit den anderen während seines Recherchebesuches gekauften und gefundenen Dingen im Büro der Powerstation of Art lässt und abreist.²¹² Die Kopien benutzte er für die Vorlagen der Bilder 106 und 107, die in der Ausstellung verbleiben durften. (Abb. 48 und 49) Die in Benin nach seinen Vorlagen entstandenen Artefakte werden per Luftfracht zum Ausstellungsort geschickt. (Abb. 93 und 94)

Kat. D) auf Reisen gekaufte Dinge

Mit dem Rest der ersten Tranche des Produktionsbudgets kauft Adéagbo nach seiner Rückkehr aus China auf Flohmärkten in Köln²¹³ und Hamburg²¹⁴ im August zahlreiche Elemente, deren genaue Aufstellung dem Produktionsprotokoll im Anhang zu entnehmen ist. Hier seien die Umstände nur exemplarisch geschildert. Auf dem Flohmarkt der alten Feuerwache, Melchiorstraße, in Köln erwirbt er zum Beispiel einen roten Hut mit einem Dutzend Anstecknadeln des Wanders, aus dessen Besitz er stammt. (Vitrine V217 Wand F) sowie einen grünen Plüschdrachen mit IKEA-Produktnummer. (Wand B) Auch das Buch *Leben in Tibet* (375), das später von Power-Station of Art -Mitarbeitern entfernt wurde, erwirbt Adéagbo dort. Auf dem Hamburger Flohmarkt Hofweg ersteht der Künstler neun Krawatten, davon verwendet er zwei in der Vitrine V 218 und eine in der Vitrine V 217. Im *hanseatischen Materiallager Hamburg* findet er die erwähnte Schultafel mit Darstellung einer Schmiede in einem afrikanischen Dorf (555 auf Wand D). Aus dem Fundus der Theaterschule Zeppelin Hamburg-Hoheluft sucht sich Adéagbo eine Szene aus der Inszenierung von Hergés Comic *Der blaue Lotus - Tim und Struppi in China* aus.²¹⁵ (Abb. 97 und 98)

für die Produktion von Bildern als auch Holzreliefs bei allen Ausstellungsprojekten. Für seine Assemblage in Düsseldorf im K21 2015 machte Adéagbo Fotos von der Vater Rhein Statue vor dem Eingang des Museums und ließ sie in Benin von Hugues Hountondji nachschneiden. Siehe Kapitel 5.4 „Übertragen wörtlich genommen.“

²¹² Es wurde ein Tag vor der Eröffnung von den Kuratoren entfernt, ist jedoch im Besitz des Künstlers.

²¹³ Siehe hierzu ausführlich Produktionsprotokoll Abschnitt 19.08. und 20.8.16.

²¹⁴ Siehe hierzu ausführlich Produktionsprotokoll Abschnitt 28.8. und 4/5.9.

²¹⁵ <https://tim-und-struppi.fandom.com/wiki/China> 23.12.20
https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Lotos 23.12.20

Kat. E) auf Reisen im öffentlichen Raum gefundene Dinge.

Bei einer privaten Reise durch Österreich im Sommer 2016 findet Adéagbo in einer Müllsortierzone bei St. Gilgen eine Stoffpuppe mit dreieckiger roter Nase, Knopfaugen und einer rot-weiß gestreiften Hose. Er verwendet sie für die Vitrine 213. (Abb.26) Den Pelzkragen einer Anorakkaputze liest Adéagbo im Frühjahr 2016 in Hamburg auf einem Gehweg auf. (622 auf Wand F)

Kat. F) in Benin erworbene Dinge, Masken, Statuen, rituelle Kostüme

Mit der zweiten Tranche des Produktionsbudgets, die er bald nach seiner Ankunft in Benin erhält, kauft der Künstler weitere Elemente für seinen Biennale-Beitrag²¹⁶: Ein mit Pailletten besticktes Ritual-Kostüm *Egungungen* genannt, mit dazugehörigen roten Unterkleidern, Schuhen und Beinschonern.²¹⁷ (Abb.99-101) (601-605), 14 handgroße hölzerne Zwillingsfiguren oder *Ibeji*²¹⁸, fünf Masken²¹⁹, vier Zepter²²⁰, 30 traditionelle Skulpturen²²¹, einen Bronzekopf (251), eine Figur aus Ton (227) und die schlanke Madonnenfigur (237).²²² In gut sortierten Buchhandlungen Cotonous erwirbt er 17 Romane und Sachbücher, teils Übersetzungen bekannter englischer Titel ins Französische, sowie 52 Beniner Tageszeitungen (501-554).²²³ Dort, wo er die Bücher kauft, lässt er sich als Stammkunde die Werbeplakate für das Nachrichtenmagazin „Jeune Afrique“ zurücklegen und gesammelt schenken. (unter anderem 549-554)

²¹⁶ Adéagbo war nur vom 11. September bis 10. Oktober 2016 in Benin.

²¹⁷ <https://yorubaperformance.weebly.com/the-image.html> 25.12.20 Adéagbo benutzt Engungun Kostüme seit seiner Ausstellung in FRI-ART, Fribourg, Schweiz, 1997. Danach regelmäßig, zum Beispiel: 2000, Toyota Museum of Art: *La rencontre de l'Afrique et du Japon*. (Abb.102 und 103). 2014 Rio *Pierre Verger, le photographe, au Brésil*. 2014.

²¹⁸ Hugues Hontondji, der das Relief der Trias im Dajing Tempel geschnitzt hat, handelt auch mit ausgedienten Zwillingsfiguren. Wenn Auftraggeber neue bei ihm bestellen, weil diese durch täglichen Gebrauch abgenutzt sind, sammelt er diese für Adéagbo. [https://de.wikipedia.org/wiki/Yoruba_\(Ethnie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Yoruba_(Ethnie)) 24.12.20

²¹⁹ Davon befinden sich drei in Vitrine V 219 Wand G, eine in Vitrine V 222 Wand C und eine auf der Wand D.

²²⁰ Davon verwendet Adéagbo zwei Zepter in Vitrine V 220 auf Wand E, und zwei auf Wand D.

²²¹ Siehe Inventarliste, 200er Abschnitt.

²²² Hierzu ausführlich Einträge im Produktionsprotokoll vom 11. September bis 6. Oktober 2016.

²²³ Bei 547 und 548 handelt es sich um Broschüren einer Aids Campagne.

Kat. G) Dinge, die Adéagbo in Benin im öffentlichen Raum findet

Der Künstler geht täglich am Meer spazieren und findet dort Strandgut. Zahlreiche Textilien, Schuhe und Sandalen in der Assemblage *La révolution et les révolutions* stammen von dort: Die orangen Flip-Flops, das erwähnte schwarze T-Shirt mit Afrika-Symbolen im Ringelmuster²²⁴, das rosa T-Shirt mit dem Bild eines Kaninchens, das Kinder-T-Shirt mit einer Bärensilhouette, die linke Sandale mit geflochtenem Riemen und der schwarze Kinderschuh werden für die Assemblage ausgewählt.²²⁵ (Abb.104 und 105) Aus den Dingen werden schon im Moment des Aufhebens und Bergens starke Metaphern: Der kapitalistisch motivierte Warenstrom, die Überflussproduktion, die im Meer unterging, taucht hier überraschend wieder auf. Die Dinge werden nun im Status der Bilder aufgehoben und „gerettet.“ Ihre erratische Wanderung setzt sich ab hier mit umgekehrtem Vorzeichen fort: Die Bildgegenstände werden zu einer Kritik globaler Warenströme. Die zufällige Begegnung mit ihnen findet bereits im Modus von Adéagbos Wiedererkennens als etwas ganz Anderem statt. Der Künstler erfasst blitzschnell und intuitiv, wann ein Ding Bedeutung für ihn hat. Wenn etwas für ihn Interessantes auf der Straße liegt und er es auch nur im Vorüberfahren sieht, bittet er, Halt zu machen, und sammelt es auf.²²⁶

Kat. H) In Benin von Schilderern nach Vorlagen des Künstlers umgesetzte Bilder und Banner.

Nach einer Recherchereise wieder in seinem Atelier angekommen, fertigt Adéagbo Collagen auf Packpapier an. Sie bestehen aus analogen Zeitungsausschnitten und Fotokopien aus Büchern. Diese werden nicht nur am künftigen Ausstellungsort gesammelt, sondern auch an anderen Stationen der Reiseroute.

²²⁴ Siehe Abschnitt „Inhalte- Afrika Klischees.“

²²⁵ Seit 2018 ist die unerschöpflich scheinende Quelle des Strandgutes versiegt: Eine fleißige, es gutmeinende NGO engagiert Dorfbewohner, den Strand täglich zu fegen und Angeschwemmtes zu entsorgen.

²²⁶ Seitdem 2019 die Sandpiste durch Fischerdörfer entlang des Meeres mit einer vierspurigen Autobahn ersetzt wurde, ist auch diese Quelle von verlorenen oder entsorgten Dingen versiegt.

Jede Collage wird durch zwei bis drei handgeschriebene Zettel ergänzt, mit Texten, deren Botschaften ebenfalls mit ihrer Entstehung an einem jeweiligen Ort in der Welt zu tun haben. Das Verfahren, in dem der Künstler Ausschnitte aus Zeitungen und Fotokopien mit seinen Texten kombiniert, wird im Abschnitt 6.0 *Erzählen mittels Bild, Text und Ding* noch einmal genauer betrachtet. Er bespricht die Collagen mit dem Schildermaler, seit 2011 immer Benoît Adanhoumè, bevor dieser sich an die Arbeit macht. Zum Schluss signiert er mit Petit-Frere d'Esprit, da er in die Fußstapfen seines verstorbenen Bruders getreten ist, der jahrelang für Adéagbo gemalt hatte. (Abb.106 – 109)

Die Assemblage *La révolution et les révolutions* wurde hiermit zunächst „obduziert“, d.h. genau inspiziert, wo die Elemente den Vorgang ihrer Verkörperung im Werk beginnen, welche Schicksale sie auf dem Weg dorthin erlebt haben. Die kriminalistische Inaugenscheinnahme wirkt zunächst entzaubernd. Der Künstler folgt den Wegen der Dinge und Bilder, greift ein und steuert ihr weiteres Schicksal, löst neue Bedeutungen aus. Die Wege der Bilder wurden detailliert dargestellt und kategorisiert, weil sie exemplarisch für die Produktion auch jeder anderen Ausstellung Adéagbos sind: Ein ständiges Suchen, Finden, sowie In-Auftrag-Geben sind die Grundlagen sowohl für jede neue Assemblage in einem Museum als auch die täglichen Experimente im Studio in Benin und auf Reisen. Was kann sammeln alles bedeuten? Sind es nur die Dinge, die von bestimmten Plätzen mitgenommen werden oder sind auch Gedanken ortsspezifisch, werden auch sie dort eingesammelt, wo sie aufgefunden wurden? Mit seinen weltweiten Reisen verhält sich der Künstler mimetisch zum Fluss der Dinge und zu ihren gesellschaftlichen, philosophischen und ideologischen Prämissen. In täglichen Fingerübungen arrangiert er die Gegenstände je neu, begleitet von Assoziationen, die ihm dabei durch den Kopf gehen und die er notiert. Im folgenden Abschnitt wird das Verhältnis des täglichen Assemblierens zur singulären Form eines Ausstellungsbeitrages genauer untersucht.

3.1 Fluxus: Sammeln, Versammeln, Archivieren

Gesammelt werden nicht nur materielle Dinge und Bilder. Selbst über dem geschriebenen Text hinaus ist das nur immaterielle, sprachgebundene Material von Geschichten, Fabeln, Sprichwörtern und Erinnerungen ebenso Bestandteil von Adéagbos weltweit angelegten Archiven. Krzysztof Pomian beschreibt das Archiv der Sprache gegenüber dem des Blicks:

Die Sprache bringt also das Unsichtbare hervor, weil sie in einer Welt, in der Phantasmen auftauchen, in der gestorben wird und Veränderungen vor sich gehen, einfach dadurch schon, daß sie gesprochen wird, die Überzeugung nahelegt, daß das, was man sieht, nur Teil von dem ist, was es gibt. Der Gegensatz zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem ist zunächst ein Gegensatz zwischen dem, wovon man spricht, und dem, was man wahrnimmt, zwischen dem Universum der Rede und der Welt des Blicks.²²⁷

Die sogenannte mündliche Überlieferung (Oral Tradition) speist die Erinnerungsarchive jedes Menschen. Wenige Menschen jedoch bewahren das Aufgenommene so entschlossen auf wie Georges Adéagbo.²²⁸ Wie wählt er Dinge und Geschichten aus, verwahrt diese, um aus seinem heterogenen Fundus Komponenten davon „on-demand“ für tägliche Assemblagen aufzurufen? Für die folgende Untersuchung dieser konzeptuellen Prämissen der Arbeit werden theoretische Reflexionen über die Motive des Aneignens und Behaltens in Sammlungen mit dem Vorgehen des Künstlers zusammengebracht.²²⁹ Auch im Vergleich mit

²²⁷ Pomian 1998: 46.

²²⁸ Assmann, Gomille und Rippl schreiben in der Einführung ihrer Anthologie *Sammler – Bibliophile – Exzentriker* dass dieser Band gut in die Serie „Literatur und Anthropologie“ passe, da „Sammeln ein Anthropologikum schlechthin darstellt, dessen Hochschätzung über die Sorge der Subsistenz und das Problem der Vorratswirtschaft hinaus in manchen Kulturen belegt ist. Eine besondere Bedeutung besitzt das nicht-utilitäre Sammeln in Bezug auf den Wissenshaushalt einer Gesellschaft. In vormodernen Gesellschaften wurde das Wissen durch einzelne verwaltet, der moderne Sozialcharakter des Exzentriker erinnert in seiner Ungebundenheit an diese „Vorzeit“. (Assmann, Gomille, Rippl 1998: 8).

²²⁹ Christine Bohnet beschreibt die Dematerialisierung des Sammelns, welche bei Adéagbo eine wichtige Rolle spielt in ihrer Untersuchung über die sammelnden Protagonisten in den Romanen Vaginovs: „Zum anderen leben Vaginovs Helden, die allesamt der Sammelwut verfallen sind, in einer Kunstwelt, in der das Sammeln und Bewahren von Kulturgegenständen zum wichtigsten Ziel erklärt wird. Dabei kann beinahe alles als Kulturgut aufgefasst werden:

dem Verhalten und den Konzepten anderer Sammler soll seine intensive Art der Aufnahme neuer Dinge plastischer und begreifbarer werden. Dazu gehört auch die literarische Darstellung fiktiver Sammler.

In den letzten Jahrzehnten ist die Psyche des Sammlers und die Rolle von nicht institutionellen Sammlungen aus verschiedenen Forschungsperspektiven untersucht worden, die sich mit dem „Wissenshaushalt einer Gesellschaft“ beschäftigen.²³⁰ Grundlagen meiner folgenden Überlegungen sind Nicole Boivins²³¹ und Dana Rushs²³² Ausführungen zum Thema „The Agency of Matter“, Thesen von George Kubler²³³ zum „Eigensinn der Dinge“ sowie Bruno Latours²³⁴ Text über das „Schicksal der Dinge.“ Ist es nur der Willend des Künstlers, dem die Dinge gehorchen, seine Entscheidungen, die sie bewegen und zueinander fügen? Oder tragen Dinge selbst mit zu den Ordnungen bei, aus denen heraus die Sammlungen entstehen? Wollen sie zusammenkommen, zieht ein Ding das nächste an, bis ein Sog entsteht, haben Sammlungen letztendlich eine Eigendynamik?²³⁵

Adéagbo bringt „Geschichten-Sammeln“ und „Dinge-Sammeln“ miteinander zusammen. Die Geschichten und die Dinge, so die These, beeinflussen sich gegenseitig und bilden über die Zeit seiner Entstehung hinweg den gemeinsamen Strang einer partiellen Selbstorganisation des Kunstwerks. Die Rolle des Künstlers wechselt von der des Demiurgen seinen Dingen gegenüber, zu der des Zuhörers und Moderators, der sie beobachtet und ihren „Argumenten“ folgt.

Bücher, Kochbücher, Speisekarten, Manuskripte, aber auch leere Zigarettenschachteln, Bonbonpapiere, Fingernägel, Haare, **Träume und Erzählungen**. Kultur und Alltag [...] bilden eine enge Koalition ebenso wie Gegenwart und Vergangenheit oder auch Realität und Traum.“ (Bohnet 1998: 377, vom Verfasser hervorgehoben).

²³⁰ Assmann, Gomille und Rippl 1998: 8.

²³¹ Nicole Boivin schreibt in ihrer Einführung zu *Material Cultures Material Minds*: „As humans shaped soil, so it likely shaped them and their world. Thus, the material world impacts on the social world in a real way, not just because of its ability to act as carrier of ideas and concepts, but also because it very materiality exerts a force that in human hands becomes a social force.“ Boivin 2008: 6

²³² Rush, Dana 2013: *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global*. Nashville, Tennessee. Vanderbilt University Press. Hier S.30.

²³³ Kubler, George 1962 : *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven and London: Yale University Press.

²³⁴ Latour, Bruno 1996: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Originaltitel: *La clef de Berlin*. Paris. Hier S.97.

²³⁵ Boivin, Nicole 2008: *Material Cultures Material Minds*. New York. Rush, Dana 2013: *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global*. Nashville. Nashville, Tennessee. Kubler, George 1962: *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven and London: Yale University Press. Latour, Bruno 1996: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Originaltitel: *La clef de Berlin*. [Paris 1993].

3.1.1 Sammeln und Erzählen

3.1.1.1 Ausgraben – Metapher der Archäologie

Adéagbo begründet die Notwendigkeit seines vielfältigen und umfangreichen Fundus von Requisiten mit der Metapher der Ausgrabung. Er versteht sich als ein Archäologe, der vielfältige Proben an der Mentalität einer Gesellschaft untersucht, sammelt und auswertet:

Archäologie ist die Wissenschaft, die von der Erforschung und Entdeckung der Mysterien, welche ein Land, der Mysterien, welche eine Stadt oder eine Person beherrschen, spricht.²³⁶ (Abb. 110)

3.1.1.2 Vorladen – Metapher des Tribunals

Der Archäologe, der bestehende Gesellschaften anhand der von ihnen hinterlassenen Dinge kritisch untersucht, vergleicht folgerichtig seine Assemblagen mit Verhandlungen an einem Gericht:

„Ich lade zu meinen Tribunalen diverse Stimmen ein, um sie über einen Fall zu sprechen zu lassen. Widersprüchliche Aussagen und Versionen von Geschichten begegnen sich in Form von Dingen, Bildern und Geschriebenem. Die Besucher werden sehen, welche der Aussagen sie am meisten überzeugen. Sie werden sich ihre eigenen Urteile bilden.“²³⁷

Der Künstler gräbt zunächst die Dinge aus, zusammen mit allem, was sie repräsentieren. In der Rolle des Staatsanwaltes, Richters oder Verteidigers ruft er sie danach als Zeugen in den Stand und lässt sie sprechen.

²³⁶ „L'archéologie est la science, qui parle de la recherche et la découverte des mystères qui régissent un pays, de mystères qui régissent une ville ou une personne.“

²³⁷ „J'invite à mes tribunaux des voix divers pour parler sur un cas et je laisse des versions contradictoires se rencontrer en forme des choses, images, et écritures. Les visiteurs vont voir, quelles témoignages sont les plus convaincantes, et vont faire leur propre jugement.“ Gesprächsnotiz vom 15. Oktober 2016 Cotonou.

3.1.1.3 Aktualisieren

Ein Motto, das Adéagbo in Interviews mit Kritikern und Journalisten wiederholt, lautet: „Ein Künstler muss ständig der Aktualität folgen!“²³⁸ Während die Debatten zwischen den Dingen seiner Assemblagen wiederkehrende Themen haben, und gewisse Gegenstände über Wochen immer wieder aufgenommen werden, kommen aktuelle Tagesthemen mit neuen Gegenständen hinzu. Die Referenzen der Dinge in deren täglichen Verhandlungen veralten und werden durch neue ersetzt. Ununterbrochene Zugänge von neuem Material sind daher eine Notwendigkeit.

3.1.1.4 Abstecken – Markieren

Spuren über andere sammelnd hinterlässt der Künstler einerseits, wo er Gegenstände entnimmt Leerstellen, andererseits lassen sich seine Passagen, seine Anwesenheit an einem Ort zu einer bestimmten Zeit auf einer Karte aus Dingen – den Assemblagen – nachzeichnen. Die Agglomeration der Dinge spricht auch über ihn als den, der sie versammelt und zusammengeführt hat. Gegangene Wege, auf denen sich Adéagbo auch von den Dingen führen lässt, werden durch sie markiert. Die Dinge sind deren Zeugen. Aus Kreisbewegungen werden Schleifen und daraus – immer am Archiv der Dinge entlang – Wege, die nach außen führen.

3.1.1.5 Aneignen

Sowohl das Fremde zunächst auf Abstand halten, es sich dann aber doch Anzueignen, sind Prozesse individueller oder kollektiver Natur. Zu den Voraussetzungen der Aneignung gehört Fremdheit.²³⁹ Dabei macht es einen Unterschied, ob eine einzelner oder eine Gruppe den Verdacht der Fremdheit erhebt.²⁴⁰

²³⁸ „Un artiste doit suivre l'actualité!“ Gesprächsnotiz vom 1. Mai 2018 während des Ausstellungsaufbaus im Palast der Völker - UNO Genf.

²³⁹ Rahel Jaeggi gibt in ihrer Einführung zu ihrem Essay „Aneignung braucht Fremdheit“ eine Übersicht über das breite Spektrum der Verwendung des Begriffes Aneignung und fordert eine „Neuinterpretation des Verhältnisses von Eigenheit und Fremdheit“ um diesen „heute philosophisch und politisch produktiv zu machen.“ (ebd.: 60) Jaeggi, Rachel: Aneignung braucht Fremdheit. In: Texte zur Kunst. Heft Nr. 46 / Juni 2002. S.60 – 69.

²⁴⁰ Schankweiler warnt mit Verweis auf Robert Nelson davor, den Begriff „Aneignung“ nicht zu weit zu fassen, da er sonst seine Präzision als analytisches Werkzeug einbüßen würde.

Der Künstler lässt Dinge ihre Geschichten erzählen und begegnet ihrer Fremdheit, in der Metapher bleibend, als ein Hörender. Er schließt sich keiner Gruppe in deren Ausdruck des Befremdens an. Vielmehr stößt er Dialoge mit dem „Anderen, Fremden“ in der eigenen, individuellen Position seiner Assemblagen an. Dies geschieht, indem er die Dinge lässt, wie sie sind, indem er sie lediglich miteinander kombiniert und mit Kommentaren versieht. Sie werden integriert und behalten dennoch ihre Fremdheit.

Eine stärkere Form der Aneignung im Sinne einer Vereinnahmung durch materielle Veränderung praktiziert der Beniner Künstler Roumuald Hazoumé. Er schneidet gebrauchte Plastikkanister auf und verändert diese mit gefundenen Zahnbürsten, Drähten, Taustücken und anderen Alltagsdingen so, dass sie wie Gesichter aussehen, während sie weiter als ehemalige Gebrauchsgüter zu erkennen sind.²⁴¹ In der originellen Bearbeitung der Kanister entsteht ein Werk, das weltweit als afrikanische Recycling-Kunst ausgestellt und gesammelt wird.

Hazoumés Fundstücke können nicht wieder in ihren ursprünglichen Zustand und Kontext zurückgeführt werden. Adéagbo hingegen lässt die Dinge für sich sprechen. Seine Konstellationen sind wieder auflösbar, in ihnen werden weder die Dinge noch deren Bedeutungen dauerhaft fixiert.²⁴² Sie behalten ihre jeweilige materielle und ideelle Autonomie, erleben aber eine Wende in ihrer „Objektbiographie.“²⁴³ Der Fluss oder Fluxus, in den die Gegenstände gebracht werden, garantiert ihnen ihre Freiheit. Wenn sie abends aus dem Atelier-Hof wieder in das

(Schankweiler 2012: 229 Verweis nach Schankweiler 2012: 229. Nelson, Robert S.: Appropriation. In: Nelson, Robert S.; Schiff, Richard (Hg.): Critical Terms for Art History. Chicago, London 1996, S.116-128. Hier S. 120) Hier hingegen wird bewusst auf Grund der Vielfalt von Adéagbos Aneignungsmodalitäten zunächst dieses Risiko eingegangen, und der Begriff „Aneignung“ bei der Anwendung auf den Fall Adéagbo mit Nuancen differenziert.

²⁴¹ Siehe: Daniela Roth 2013: Roumuald Hazoumé. Mister Kanister und die orale Postmoderne.

²⁴² Es gibt jedoch Ausnahmen: Kompositionen in verschlossenen Vitrinen werden nicht wieder demontiert. Kleine und leichte Objekte, wie Zeitungsausschnitte, Kopien, Postkarten, sowie handgeschriebene Kommentare befestigt Adéagbo in seinem Atelier in Benin auf Sperrholzplatten, die senkrecht aufgestellt werden. Er benutzt Reste vom Versandkistenbau, lässt also kein neues Holz dafür zuschneiden. Diese Bild-Text Tafeln bleiben unverändert und werden mit ihren feststehenden Konstellationen als Refrain in den täglichen Installationen in Benin eingesetzt, bis sie verwittern. Manchmal befestigt er kleine Objekte wie Visitenkarten oder Eintrittskarten auf den Umschlägen von Büchern mit einem Schnellhefter oder mit Klebe. Die langfristige Wiederverwendung solcher fixierten Konstellationen wird im Kapitel 3.2 Spielen mit Dingen besprochen.

²⁴³ Hahn vergleicht im Kapitel „Objektbiographien“ die Art und Länge der Lebensgeschichten von Dingen, z.B. Verpackungsmaterial und Kirchenglocken. Er zitiert Autoren, die sich mit Wendepunkten auseinandersetzen. Z.B. Michael Thompsons (1981) „Theorie des Abfalls“. Dieser beschreibt u.a., wie manches von dem, was als Abfall deklariert wurde, zu einem wertvollen Sammlerstück umgewertet wird. (Hahn 2005: 40 f.)

Lager geräumt werden, ist an ihnen nicht zu erkennen, in welchen Nachbarschaften sie sich tagsüber aufgehalten haben. Die vollzogene Aneignung und Neuordnung sind an ihnen selbst nicht sichtbar. Adéagbo hingegen scheint sich an die von ihm neu zugeschriebenen Bedeutungen genau zu erinnern, denn er kann die Dinge in gleichen oder ähnlichen Konstellationen am nächsten Tag wieder aufbauen. (Abb. 111-114)

Von den Typen des Aneignens, die Hahn – in Anlehnung an eine Systematik von Silverstone, Hirsch und Morley²⁴⁴ – unterscheidet, trifft daher nicht der Typ der „materiellen Umgestaltung“ zu, sondern eher die Typen der „Benennung“ und der „kulturellen Umwandlung.“²⁴⁵ Den Typ der „Benennung“ erklärt Adéagbo selbst, wenn er gegenüber Besuchern oder Aufbauhelfern auf die Bedeutung eines gerade gefundenen Gegenstandes zeigt: „Ca represente en quelque sorte [...]“ – „Das repräsentiert auf eine bestimmte Weise [...]“²⁴⁶ Die Dinge selbst eignen sich die Welt an, legen sie aus. Benennen, umwandeln, repräsentieren, die Verweise werden von ihnen selbst übernommen, zeigen nach außen oder finden zwischen den Dingen statt. Die gegenseitige Referenz der Dinge einer Assemblage ist für sein Vorgehen des Suchens und Findens ausschlaggebend. Hahns Definition von Aneignung ohne „materielle Umgestaltung“ ist dafür relevant:

Aneignung meint aber auch die Umwandlung eines Gegenstandes durch die Zuweisung von Bedeutungen. Am Ende des Aneignungsprozesses bedeutet das Objekt im Kontext der lokalen Gesellschaft nicht mehr das gleiche wie zum Zeitpunkt ihrer ersten Einführung. Dabei ist **nicht** wichtig, ob die Aneignung am Ende in der materiellen Form erkennbar ist. **Es handelt sich hauptsächlich um eine Transformation der Relation zwischen Menschen und Dingen.**²⁴⁷

Die Transformation findet statt, indem Adéagbo den Gebrauchsgegenständen, die er findet oder kauft, in seinen Assemblagen eine neue Bedeutung gibt und

²⁴⁴ 1. Erwerb-Annahme 2. Materielle Umgestaltung 3. Benennung 4. Kulturelle Umwandlung 5. Inkorporierung 6. Traditionalisierung. (Hahn 2005: 103, nach Silverstone, Hirsch und Morley 1992).

²⁴⁵ ebd.: 2005: 103.

²⁴⁶ Gesprächsnotizen Adéagbo 5. Januar 2017.

²⁴⁷ Hahn 2005: 101, vom Verfasser hervorgehoben.

gleichzeitig auf seine Weise in seinem System auf die Bühne stellt: Ein Handschuh, Kleid oder Schnuller, sie werden nicht nach ihrem praktischen Nutzen verwendet, wie vom Hersteller intendiert. Wie oben gezeigt, werden die in Schanghai, Hamburg, oder Berlin auf der Straße gefundenen Dinge neu kontextualisiert. Der Pelzkragen des Anoraks (622) wärmt keinen Hamburger mehr, die grau-roten Stöckelschuhe lassen keine Dame aus Schanghai mehr schöner und größer erscheinen. (Vitrine Nr. 222 Abb.35) Die Dinge brechen mit ihrem bisherigen Nutzen, sie werden etwas Neues in einem neuen Zusammenhang. Die Abkehr der Gegenstände von ihrer normierten Funktion stellt ein essentielles Kriterium von Aneignung dar, nicht nur in der Praxis des Künstlers. „Der mit dem Moment der Musealisierung einhergehende radikale Einschnitt in die [Objekt-] Biographie entkleidet den Gegenstand aller vorherigen Kontexte.“²⁴⁸ Fasst Hahn prägnant zusammen. Mit dem Vorgang geht die Musealisierung der Dinge einher: Eine von Adéagbo als Strandgut gefundene Unterhose wird von Museumskuratoren mit Handschuhen angefasst, nicht, weil sie sich davor ekeln, sondern weil sie aus ihrem Gebrauchswert gelöst in den neuen Kontext des Museums gebracht wird. Im Zusammenhang kultischer Handlungen beschreibt Pomian die unwiderrufliche Enthebung eines Gegenstandes aus seinem ursprünglichen Amt, wenn dieser in die Zone eines Heiligtums als Opfergabe kommt:

Der in einen sakralen Bereich gelangte Gegenstand ist nämlich in ein Gebiet übergegangen, das dem Gebiet nützlicher Aktivitäten diametral entgegengesetzt ist. [...] Da sie für immer geweiht waren, durften sie auf keinen Fall wieder in Umlauf gebracht werden.²⁴⁹

Dana Rush beschreibt für den Bereich West-Afrika offene Strukturen in der Ästhetik ritueller Vorgänge: Arrangements von Opfergaben, die an Altären dargebracht werden, wachsen in kumulativer Form ständig an.²⁵⁰ Diese kulturelle Praxis, von der Adéagbo möglicherweise geprägt ist, macht aus dem Prozess des De- und Re-Kontextualisierens einen prinzipiell unabschließbaren Vorgang.

²⁴⁸ ebd.: 42. Ergänzung vom Verfasser eingefügt.

²⁴⁹ Pomian 1998: 23 f..

²⁵⁰ Rush, Dana 2013: Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global. Nashville, Tennessee. Insbesondere 29 f.

3.1.1.6 Finden

Aus dem Modus der Aneignung ergibt sich der des Findens. Finden bedeutet nicht direkt die Dinge selbst, sondern ihre neuen Bedeutungen in neuen Kontexten zu finden. Diese machen es erst notwendig, einen Gegenstand, auf den das Auge fällt, aufzuheben. Adéagbo findet für ihn interessante Dinge, weil er den Prozess des Kombinierens beim Verlassen des Ateliers oder Museums nicht abbricht, sondern sich unterwegs weiter fortsetzt.²⁵¹ Leerstellen und fehlende Verbindungsstücke im entstehenden Netzwerk beschäftigen ihn unablässig. Sie machen ihn offen für die Impulse einer neuen Stadt. Selbst nach einem langen Flug wird er zum Beispiel schon bei seinem ersten Spaziergang in Shanghai auf die Kindersandale, das Vorhängeschloss, die Damenschuhe und das Fahrradpedal aufmerksam.²⁵² Ein paar Tage später, nachdem er den Raum für seinen Biennale-Beitrag gesehen hatte, findet er beim Gang durch die Abrisszone der Stadt sofort den zerlumpte Teppich, die Handtasche und das Ziegelbruchstück und nimmt sie mit.²⁵³ „L’art est dans la nature, ce n’est pas l’artiste qui fait l’art, c’est l’art qui fait l’artiste..!“ („Kunst ist in der Natur, es ist nicht der Künstler, der Kunst macht, [sondern] es ist die Kunst, die den Künstler macht.“)²⁵⁴ Er integriert dieses Statement in fast alle seine Assemblagen, auch in *La révolution et les révolutions*, sei als Handschrift, sei es vom Schildermaler Adanhoumé als Teil einer Schrift-Bildtafel ordentlich in Druckbuchstaben ausgeführt. (Abb.121)

Die unerwarteten Begegnungen mit den Dingen transformiert sie schon am Ort des Findens. In der Stadtlandschaft diese allegorischen Dinge aufzuheben, darin liegt die Kunst. Nicht nur Tiere und Pflanzen, die der Künstler sammelt, sind „ce que la nature me donne“ (dt. „das, was die Natur mir gibt.“)²⁵⁵ Auch Artefakte, die er auf den Straßen einer Großstadt findet, gehören zu „der Natur“ die ihm

²⁵¹ Diese pauschal klingende Beobachtung darf auf Grund der langjährigen Feldforschung und begleitenden Aufzeichnungen des Verfassers gemacht werden.

²⁵² Für den genauen Ablauf siehe den Eintrag vom 5.08.2016 im Produktionsprotokoll.

²⁵³ Das Auffinden des Teppichs in der Abbruchzone und ähnliche Episoden wurden schon erwähnt. Wiederholungen sind in der vorliegenden Arbeit leider unvermeidlich, da immer wieder neue Aspekte der Vorgänge mit unterschiedlichen Tools herausgearbeitet werden. Für den genauen Ablauf siehe den Eintrag vom 9.08.2016 im Produktionsprotokoll.

²⁵⁴ Gesprächsnotiz vom 9.08.2016 Schanghai.

²⁵⁵ Gesprächsnotiz vom 10.08.2016 Schanghai.

Material für Assemblagen gibt.²⁵⁶ (Abb.115-117) Mit der Formulierung deutet er an, dass die Dinge eine Eigendynamik haben, Aufmerksamkeit auf sich ziehen und auf Menschen zukommen. Der Künstler berichtet, dass ihn manche Dinge ansprechen, ihn regelrecht auffordern, aufgehoben und mitgenommen zu werden. Seinen Assemblagen liegen – auf der Straße und im Museum – ungezählte Entscheidungen zugrunde darüber, welche Dinge aufgehoben und in einen neuen Kontext aufgenommen werden und welche liegen bleiben.

Die ständige Aktualisierung, die Ausdauer, jeden Tag eine Assemblage auf- und abzubauen, steht nur scheinbar im Widerspruch zu seinem Credo, dass die Kunst in der Natur, d.h. auf der Straße liege. An Materialien, die nicht im Künstlerbedarf oder Baumarkt, sondern auf Streifzügen an frei zugänglichen Orten zu finden sind, übt der Künstler das allegorische, kontextuelle Denken und praktiziert es regelmäßig im Atelier. Finden im Modus des Verknüpfens, daraus bestehen seine täglichen „Fingerübungen.“

3.1.1.8 Experimentieren und Erzählen

Nichts, was er findet oder kauft, bleibt ungenutzt liegen. Alles wird von ihm sofort in eine bestehende Assemblage integriert, sei es in seinem Studio, in einem Museum, oder auf Reisen in einem Hotelzimmer. Wie im Produktionsprotokoll beschrieben, ruht er sich nach einem anstrengenden Tag in Schanghai nicht aus, sondern experimentiert mit den neuen Funden in seinem Zimmer, bevor es zum nächsten Flohmarkt geht.²⁵⁷ Mieke Bal stellt in ihrem Essay *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive* eine Verbindung zwischen dem Erzählen und dem Sammeln von Dingen her.²⁵⁸ Sie beschreibt Kategorien, die für Adéagbos Konstellationen entscheidend sind. Die Autorin stellt fest, „dass

²⁵⁶ Ähnlich sieht dies zum Beispiel Mark Dion: Sein Motto „In jedem Stück Zivilisationsmüll steckt [...] ein Material gewordenes Gedicht“ wird im Zusammenhang von seinen Ausstellungen erwähnt. <https://www.dw.com/de/mark-dions-widerspenstige-wildnis/a-18801694> am 15.11.2019 besucht.

²⁵⁷ Siehe Produktionsprotokoll vom 6. bis 10. August 2016.

²⁵⁸ Bal, Mieke : *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive*. In: Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Frankfurt am M. 2002; Siehe hierzu im Anhang Produktionsprotokoll Eintrag Freitag 5.08.2016 Adéagbos Assoziationen beim Fund einer beschädigten Brille und ausgetretener Damenschuhe in Schanghai.

sprachliche Texte nicht die einzigen Objekte sind, die zur Übermittlung einer Erzählung fähig sind.²⁵⁹ Sie bemerkt, dass „Objekte, subjektives Handlungsvermögen und Konfrontationen als Ereignisse – eine derartige Arbeitsdefinition ohne weiteres zu einer Erzählung“ führt. Bal fordert, dass es gilt, „die Bedeutung des Sammelns in narrativer Terminologie zu erörtern und zu interpretieren.“²⁶⁰

Adéagbos Erzählungen mit Dingen kommen ohne ein Drehbuch aus, das einen Plot vorschreibe. Unerwartete Fundstücke können die Erzählroute in neue Bahnen lenken. Es gibt keine determinierte Wunschliste von Dingen, die er unbedingt finden und haben muss, um seine Erzählung fortzusetzen. Dinge zu finden, habe mit „le destin“, mit Vorherbestimmung zu tun: „Ce que c’est dit tu va l’avoir, tu va l’avoir. Tu n’as pas besoin de courir derrière les choses. („Das, was für Dich bestimmt ist, wirst Du bekommen, du brauchst nichts hinterherzulaufen.“)²⁶¹ Er wünscht sich jedoch, während er eine Installation in einem Museum aufbaut, hoffnungsvoll Dinge, welche ihm noch als Brücken fehlen. Der Begriff der „visuellen Brücken“ deutet nach Bredekamp auf das Assoziationsgeflecht innerhalb der vermeintlichen Unordnung der Dinge in den Kunstkammern: „Offenbar sind sie zusammengebracht, um die Grenzen zu überspielen und um, wie der Kunstkammertheoretiker Major in Bezug auf die Artificialia seiner eigenen Sammlung wenig später ausführte, ‚in zerstreuter / vorsätzlicher Unordnung‘ wirken zu können. Das Arrangement der Genera dient nicht zur Trennung der verschiedenen Bereiche, sondern es baut **visuelle Brücken**, um der Spielfähigkeit der Natur das Assoziationsvermögen der Augen zur Seite zu stellen.“²⁶² Adéagbo äußert: „J’aimerais trouver quelque chose, que va lier cette zone là avec l’autre, et boucher ce vide là.“ („Ich würde gerne etwas finden, was diese Zone mit der anderen dort verbindet, diese Leere dort füllt.“)²⁶³ Dieser Wunsch bezieht sich nicht nur auf die Größe, Form und Farbe von Dingen, sondern vor allem auf den Anspruch des Kontextes. Dieser gibt die Suche vor.

²⁵⁹ Bal 2002: 120.

²⁶⁰ ebd.: 122.

²⁶¹ Gesprächsaufzeichnung vom 15. März 2019, Cotonou. Vgl. dazu eine Stelle bei Wilhelm Raabe, *Das Odfeld*: „Der pensionierte Lehrer aus dem Kloster Amelungsborn hat das, „was ihm im Laufe der Zeit das Schicksal [...] als Kuriosität hat zukommen lassen wollen [...]“ (BA 17, S.41, zitiert nach Bertschick 2009: 88).

²⁶² Bredekamp, Horst [1993] 2007:71 (Vom Verfasser hervorgehoben).

²⁶³ Gesprächsnotiz Schanghai vom 3. November 2016.

Der Wunsch nach Vervollständigung motiviert jeden Streifzug des Künstlers während eines Ausstellungsaufbaus. Entstehende Erzählungen werden zu einem Fang-Netz, das unter dem reichen Angebot z.B. eines Flohmarktes das jeweils relevante Stück herausfischt. Als er im Frühjahr 2018 in Genf im Völkerpalast der UNO eine Ausstellung mit dem Titel *Genève d'hier, Genève d'aujourd'hui* aufbaute, besuchte er mehrmals einen Flohmarkt auf dem Plein Palais im Herzen der Stadt. Ende April fand er dort einen Perserteppich und kurz darauf einen Teller mit drei Wappen und den Jahreszahlen 1814-1964 darauf, zum 150-jährigen Jubiläum des Genfer Beitrittes in die Schweizer Konföderation. Der Kontext innerhalb der Arbeit war sofort da: „Der Teppich hat genau die richtige Größe und kommt vor den großen Vitrinentisch im Völkerpalast der UNO“, so Adéagbo. „Darauf stelle ich diesen Teller mit dem Wappen von Genf.“²⁶⁴ (Abb. 122-124)

Er sieht und akzeptiert unerwartete Fundstücke, die eigentlich nichts mit dem absichtsvoll Gesuchten zu tun haben. Im Englischen gibt es dafür den Begriff der „Serendipity“, für den im Deutschen noch kein entsprechendes Wort existiert. „Serendipity“ wird übersetzt als „die Gabe, zufällig unerwartete und glückliche Entdeckungen zu machen,“ ein Talent, das ein Mensch haben kann, wenn er offen für ungeplante Begegnungen mit Dingen, Orten und Ereignissen ist.²⁶⁵ Die Art des Schauens beeinflusst entscheidend die Qualität des Findens: Aleida Assmann stellt dem „schnellen schlauen Blick durch die Oberfläche“ den „langen faszinierenden Blick“ entgegen, „der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen mag.“²⁶⁶ Der lange Blick ignoriert die pragmatischen Konventionen des schnellen Zeichenlesens. Assmann untersucht Abweichungen von normierten Verknüpfungen von Zeichen und Bedeutungen, einen Vorgang, den sie „wilde Semiose“ nennt.²⁶⁷ Die durch innovative Lesarten befreiten Zeichen machen Dinge und Naturphänomene zu Symbolen für „bedeutungsvolle aber verborgene Inhalte,“ so Assmann.²⁶⁸ Ihre Rede vom langen Blick scheint im Widerspruch zu Adéagbos schnellen Entscheidungen zu stehen. Sie beschreibt aber

²⁶⁴ On va mettre ce tapis devant la grande vitrine dans la salle des pas perdus du palais des nations, et sur ce tapis on va mettre ce plat.“ Gesprächsnotiz vom 2. Mai 2018. Genf.

²⁶⁵ <https://de.langenscheidt.com/englisch-deutsch/serendipity> am 5. Oktober 2018 besucht.

²⁶⁶ Assmann 1988: 240.

²⁶⁷ ebd.: 239.

²⁶⁸ ebd.: 240.

nicht die zeitliche Langsamkeit im Vorgang der Aneignung, sondern die Fähigkeit, zu den symbolischen Aspekten der Dinge vorzudringen. Der Künstler hat dieses Vermögen und folgt den Spuren, die die Dinge auslegen, ein Verfahren, das Assmann so beschreibt:

In all diesen Fällen handelt es sich um ein induktives Verfahren, das von unscheinbaren, aber offensichtlichen Anzeichen zu bedeutungsvollen, aber verborgenen Inhalten vorstößt. Die Entzifferung wird dabei geleitet von einer Grammatik der Induktion, die empirische Beobachtung im begrenzten Horizont eines pragmatischen Interesses leitet.²⁶⁹

Sie folgt weiter dem Weg von Dingen, seien sie aus der Natur genommen, seien sie Artefakte, durch den Blick und die Wahl eines „Er-Finders“, der ihre Anzeichen „bedeutungsvoller“ Inhalte sieht, und ihnen völlig anderen Wert- und Bedeutungsebenen zuschreibt. Das was Assmann „empirische Beobachtung“, und „pragmatisches Interesse“²⁷⁰ nennt, kommuniziert der Künstler mit dem neuen, emblematischen Gewicht der Dinge und ihrer Verbindungen in seinen Assemblagen.²⁷¹ Der anglikanische Bischof Joseph Hall beobachtete an sich selbst einen Vorgang, den er „Anzeichen-Sehen“ nannte. Assmann ordnet diesen Vorgang dem weiten Spektrum des emblematischen Zuordnens und Verknüpfens von Bildern und Texten zu:

[...] Hall z.B. entwickelte eine Praxis der Gelegenheits-Meditation, die das Repertoire emblematischer Gemeinplätze drastisch erweiterte. Ihm sagte man eine einzigartige Disposition nach, die ‚aus allem etwas machen konnte‘. Der Anblick einer Wolke, einer Münze im Brunnen, eines zerrissenen Manuskripts, ein bellender Hund, ein im Wasser zischendes glühendes Eisen, der Duft einer Rose, ja selbst ein eingeschlafener Arm –

²⁶⁹ ebd..

²⁷⁰ ebd..

²⁷¹ Inwiefern diese Symbole in Verbindungen mit seinen Texten zu Emblemen werden, die formal den im 16. Und 17. Jahrhundert beliebten Emblemen ähneln, soll im Kapitel 6 besprochen werden.

diese und andere alltäglichen Belanglosigkeiten gerieten ihm zu unauslotbaren Signifikanten geistlicher Homilien.²⁷²

Hall's „Anzeichensehen“ lässt sich weder künstlich getrennten Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zuordnen noch den Kategorien Konkret oder Abstrakt. Die Dinge sind beides, profane Alltagserscheinungen und symbolträchtige magische Gegenstände. Der Künstler folgt ihnen und wertet ihre Anzeichen aus. Er erkennt ihre Bedeutungen und Gesetzmäßigkeiten, stellt Fragen zu ihren „Handlungsmotiven“ und stellt damit Prognosen für ihre zukünftige Handlungen.²⁷³ In einem solchen Prozess des Sammelns entsteht das, was Assmann „Grammatik der Induktion“ nennt, ein Folgern vom Speziellen auf das Allgemeine.²⁷⁴

Mit Assmanns Begriff der Grammatik öffnet sich ein neues Feld der Sprachbetrachtung. Wenn Dinge erzählen, bilden sie, so die These, eine sprachliche Syntax. Das Wort „Anzeichen“ ist dabei ein wichtiger Begriff in der Syntax von Adéagbos Assemblagen, denn es deutet auf die verweisende Funktion von Dingen, die den vollen Umfang dessen, was sie an Bedeutungen enthalten, erst dem langsamen Schauen mitteilen: „Ca represente en quelque sorte“ („Das repräsentiert auf eine Weise...“) oder „Ca fait voir“, („das macht sichtbar“), so Adéagbos Selbstreflexionen.²⁷⁵ Wiederholt sagt er, dass die Welt eine „Ecriture“ („Schrift“) sei, man müsse lernen, sie zu lesen.²⁷⁶ Auch diese Methode macht Assmann zur Prämisse im Umgang mit den Dingen:

²⁷² Assmann 1988: 244.

²⁷³ Julia Bertschik sagt in ihrer Analyse literarischer Darstellung vom Sammeln (Gesammeltes Wissen. Wissenschafts – Dilettanten und ihre Sammlungen bei Stifter, Raabe und Vischer.) „Das Sammeln geht der Wissenschaft voraus“. Dies meint nicht nur der Gastfreund und Lehrmeister des Ich – Erzählers in Adalbert Stifters 1857 erschienenem Roman *Der Nachsommer*. Sondern das weiß heute jeder, der wissenschaftlich arbeitet. Von den Raritätenkabinetten, Enzyklopädien, Museen und Archiven bis zum Human Genome Project oder den Suchmaschinen des Internet: eine zunächst chaotisch wirkende Ansammlung von Objekten, Daten und Informationen muß systematisch geordnet und beschrieben werden. Nur so lassen sich Regelmäßigkeiten erkennen und wissenschaftliche Schlußfolgerungen ziehen. (Bertschik 2009: 78).

²⁷⁴ Assmann 1988: 240.

²⁷⁵ Gesprächsnotiz 10. Januar 2023 Washington DC während der Künstler Elemente in einer Vitrine zusammenstellte.

²⁷⁶ Dies sagte er zum Beispiel während des Aufbaus seiner Ausstellung „A l'école de Ernest Barlach, le sculpteur“ im Ernst Barlach Haus Hamburg, Oktober 2022.

„Ohne die Fähigkeit, die Welt von Fall zu Fall als Text zu lesen, könnte der Mensch nicht überleben“ fordert sie in ihrem Buch *Die Sprache der Dinge*.²⁷⁷ Die Kompetenz des Anzeichen-Lesens hat mit der philosophischen Auffassung zu tun, dass die Welt ein vom Schöpfer geschriebenes Buch sei, in dem der Mensch lesen könne, so Assmann:

Der Gedanke einer inhärenten göttlichen Semantik im materiellen Universum hat unerschöpfliche Reserven der Neugier mobilisiert. Neuplatonische, kabbalistische, alchemische und hermetische Weisheit wurden angereichert, während Menschen auf die Schöpfung starrten, um die göttliche Handschrift darin zu entdecken.²⁷⁸

Adéagbo sieht sich entsprechend als „Lesekundigen“, jedoch ohne religiöses Konzept, sondern in eigener Kompetenz, das Potential von Dingen zu erkennen, wenn sich seine mit ihren Wegen kreuzen und sie in seine Erzählungen passen²⁷⁹: „Je trouve des choses pendant mes ballades, et arrivé à la maison je dois m’asseoir et écrire sur eux.“ („Ich finde unterwegs Dinge, und muss mich dann im Hotel oder zu Hause sofort hinsetzen, um über sie zu schreiben.“)²⁸⁰ Dies eröffnet wieder eine Ebene. Die Dinge schreiben sich nicht nur selbst in die Erzählungen der Dinge ein, der Künstler spinnt diese Erzählungen im Medium der Sprache und Schrift kongenial weiter aus. Anstatt im Atelier angekommen Dinge zu zeichnen oder zu malen, schreibt er über sie. Das Lesen von Anzeichen in Dingen und das Schreiben darüber gehen Hand in Hand. Damit folgt er der Methode von Schriftstellern, die auf dem Wege der Sprache Objektsammlungen anlegen. In ihrer Analyse des Sammlerverhaltens in den Romanen von Friedrich Theodor Vischer, Wilhelm Raabe und Adalbert Stifter schreibt Julia Bertschik über die Verschriftlichung und Beschriftung von gesammelten Dingen:

Einen wesentlichen Aspekt bei diesem Vorgang stellt – im wahrsten Sinne des Wortes – die Verzettelung dar, also die sprachliche Erfassung

²⁷⁷ Assmann 1988: 240.

²⁷⁸ ebd.: 244.

²⁷⁹ Trínca 2016: 206.

²⁸⁰ Gesprächsnotiz Cotonou 25. Mai 2013.

und Deutung des Gesammelten. [...] Es handelt sich um einen Vorgang, der sowohl produktive Informationsverarbeitung nach bestimmten Ordnungskriterien, Tabellen und Listen als auch unaufhebbare Desorganisation, sozusagen heillose ‚Verzettelung‘ des Wissens bedeuten kann.²⁸¹

Statt einer schriftlichen Systematisierung der Dinge schafft die Zettelwirtschaft die Grundlage für deren narratives Potential. Adéagbos neue Texte zu frischen Funden beziehen sich nur selten auf die gerade akquirierten Sachen, ihre Bedeutungen oder Funktionen. Er schreibt nicht über einen Schnuller, den er vom Bürgersteig in Hamburg aufgehoben hat, einen Handschuh aus dem Schnee in Oslo oder einer Sandale vom Strand in Benin. Seine spontanen Notizen gelten den Tagesereignissen, Vergangenen, zurückliegenden Episoden seines Lebens. Diese Narrative legt er über die gefundenen Dinge bzw. ordnet sie dem Netzwerk aus Alltagsgegenständen räumlich zu. Finden bedeutet nicht, dass der Gegenstand nichts kostet. Die Begegnung mit einem zu einer aktuellen Erzählung passenden Gegenstand auf einem Flohmarkt, bei einem Trödler oder in einem Buchladen ist auch ein Fund, eine glückliche Begegnung. Die Aktivitäten Finden und Kaufen sind also miteinander verwandt.

3.1.1.7 Kaufen

Im Leben des Künstlers gab es zwei Wendepunkte bezüglich seines Zugangs zu käuflichen Dingen: Als Student in Rouen (1968-1971) mit gut bezahlten Jobs konnte er sich nach eigener Aussage feine Anzüge, teure Bücher, ja sogar Ausflüge nach London leisten, um dort Schallplatten zu kaufen. Dies änderte sich 1971 bei seiner Rückkehr nach Benin.²⁸² Hier waren seine Mittel so begrenzt, dass er keine lokalen Kunstwerke wie Masken oder Statuen, Nippes, Bücher, Zeitschriften und dergleichen kaufen konnte. Seine einzige Ressource für Neuan-schaffungen waren die Straßen von Cotonou, die er, so Adéagbo, jeden Abend nach Abschluss der Arbeit an einer Assemblage im Hof, auf stundenlangen

²⁸¹ Bertschik 2009: 78.

²⁸² Die Biographie Adéagbos wird hier so wiedergegeben, wie er sie erzählt bzw. er sie konstruiert, ohne Dritte zu befragen.

Streifzügen durchkämmte. Die Kaufkraft war seinen Berichten zufolge in dieser Zeit nicht nur eingeschränkt, sondern er kämpfte ums Überleben, wobei eine solche Schilderung einer prekären Lebensphase relativ bleiben muss. In seiner Einführung zu seinem Buch *Globalectics* wehrt sich Ngugi wa Thiong'o gegen einen verwässerten Gebrauch eines Begriffs der Armut. Seine Beschreibung der Fähigkeit, mit fast keinen Mitteln zu arbeiten, könnte auf den Künstler zutreffen:

Poor, no matter the context of its use, implies the barest. Nothing could be barer than a grain of sand, and yet William Blake could talk of seeing the world in a grain of sand, eternity in an hour. Without the luxury of excess, the poor do the most with the least. Poor theory and its practice imply maximizing the possibilities inherent in the minimum.²⁸³

Als er, nach 23 Jahren solitärer Praxis, 1993 „entdeckt“ und zu seiner ersten Ausstellung eingeladen wurde, also nach Eintritt in die sogenannte „Kunstwelt“, wurden Produktionsmittel für Ausstellungen bereitgestellt, wurde durch Honorare und Verkäufe ein Einkommen erzeugt, das es ihm erlaubte, angemessen für Ausstellungen und für sich selber zu sammeln. Die Möglichkeit, von lokalen Handwerkern Bilder, Reliefs und Skulpturen nach seinen Anweisungen produzieren zu lassen, kam auch erst ab diesem Moment hinzu. Diese neuen Dimensionen des Konsums erweiterten seine Handlungsmacht im künstlerischen Prozess.²⁸⁴

²⁸³ Ngugi wa Thiong'o 2012: *Globalectics. Theory and Politics of Knowing*. Columbia University Press. Hier S.2.

²⁸⁴ Hahn beschreibt die Differenz der Zugangsmöglichkeiten zu Konsum als Machtfaktor: „Soweit die Aneignung bisher geschildert wurde, spielt sie sich auf einer Ebene ab, zu der scheinbar alle Mitglieder einer Gesellschaft den gleichen Zugang haben. Aneignung ist aber kein machtfreier Begriff; er muß deshalb auch auf die Frage bezogen werden, welche Möglichkeiten des Konsums einem Individuum überhaupt zur Verfügung stehen und wer eine Interesse daran hat, bestimmte Formen des Konsums zu verhindern, oder wer den Konsum unterstützt.[...] Aneignung kann soziale Ungleichheit erzeugen, wenn in diesem Kontext einzelne Gruppen sich etwas „zu eigen“ machen, was anderen nicht zugänglich ist.“ (Hahn 2005: 104).

3.1.1.8 Verschweigen der Quellen

Seit 1994 erwirbt Adéagbo mit dem Produktionsbudget für jede Ausstellung bei verschiedenen Händlern in Benin Masken, Fetische, die verkrustet sind mit Spuren von Opfergaben, aber auch Statuetten, die für Touristenmärkte gemacht wurden. Die Herkunftsgebiete der traditionellen Skulpturen und Textilien reichen von lokalen Tempeln im südlichen Benin bis Mali, Niger, Nigeria, Elfenbeinküste, Gabon und Kamerun. Der Künstler thematisiert weder die Ursprungsorte der erworbenen Objekte, noch die Ethnien, geschweige denn, falls verfügbar, die Namen der Individuen, welche sie angefertigt haben. Wenn man ihn fragt warum, sagt er, dass ihre gemeinsame Zukunft ihm wichtiger sei als ihre Vergangenheit.²⁸⁵ Er weist den Figuren, unabhängig von ihrer jeweiligen Objektbiographie, sofort Rollen in seinen Inszenierungen zu.²⁸⁶

Ähnlich geht er mit von seinem Illustrator kopierten Bildern der europäischen Moderne um. Die Namen von Malern wie Manet, Monet, Van Gogh tauchen nicht in seinen Texten auf. Die Anonymisierung der Quellen ist ein elementarer Aspekt von Adéagbos Form der Aneignung.²⁸⁷ Insofern könnte man die Kritik anbringen, dass er die Ignoranz kolonialer Sammelpraxis fortführt, indem er Meisterwerke namhafter Bildhauer zu Stammeskunst reduziert. Gleichzeitig ist es ein Akt der Demokratisierung, dass er mit den Werken bedeutender westlicher Künstler genauso umgeht.²⁸⁸ Adéagbo traut es den appropriierten Dingen und

²⁸⁵ Andere Künstler sehen Informationen über die Provenienz der von ihnen verwendeten Skulpturen oder Archivfotos als Teil des Werkes. Zum Beispiel gab Kader Attia diese in seinem Documenta 13 Beitrag „The Repair“ an. <https://www.nytimes.com/2013/06/12/arts/French-Algerian-artist-Explores-Identity-and-Repair.html> und <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/kader-attia-documenta> 20.Feb.2023.

²⁸⁶ Der Verfasser war bei mehreren Begegnungen Adéagbos mit Händlern zugegen. Dessen Fragen über den Ursprung der Dinge wurden von Adéagbo unterbrochen. Zweifel an der Echtheit von Benin-Bronzen und Nok Grabbeilagen erregten Unwillen sowohl des Händlers als auch seines Kunden. (zum Beispiel März 2015 Cotonou, Gespräch mit dem Händler Hugue Hontondji beim Ankauf von Skulpturen für Adéagbos Beitrag zur Ausstellung The Problem of God, K21, Düsseldorf)

²⁸⁷ Manche Händler in Benin jedoch bereitwillig Auskunft über die Herkunft der Objekte, die sie anbieten. Siehe Produktionsprotokoll 12.Sept.2016 Lieferung von Hugues Hontoundji. - Man könnte versucht sein, mit Hilfe von Fachleuten auf dem Gebiet traditioneller Kunst vor allem in Benin zu untersuchen, inwiefern die von diesen Objekten vernakulär übermittelten Geschichten und ihre Funktionen von den Interpretationen Adéagbos divergieren oder ob sie sich mit seinen Erzählintentionen decken. Andererseits stellt sich die Frage, ob es relevant für die Beurteilung seiner künstlerischen-poetischen Leistung ist, wenn sich herausstellt, dass seine Interpretationen von den Befunden der ethnologischen-anthropologischen Forschung abweichen?

²⁸⁸ Auch andere Künstler, wie zum Beispiel Kader Attia, Marc Dion, David Hammons, Thomas Hirschhorn und Pascal Martin Tayou erwähnen die Quellen der von ihnen angeeigneten Ma-

Bildern zu, die Geschichten ihrer Entstehung und die Wege, die sie zurückgelegt haben, selbst zu referieren. Er verzichtet auf eine Didaktik von Quellennachweisen und Erklärungen. Absichtsvoll hält er bildungsbürgerlich hoch gewertetes Sachwissen zurück. Das Maß an Opazität soll der neuen Syntax innerhalb des Kunstwerks dienen, der freieren Interpretation durch die Betrachter.

Es wäre zu fragen, was es für den Bestand von lokaler Kunst in der weiteren Umgebung Benins für Folgen hat, dass der Künstler jedes Jahr Dutzende von Masken und Skulpturen kauft und sie in sein Werk integriert, sie also endgültig von ihren Ursprungsregionen wegbringt? Die Figuren verbleiben nach der jeweiligen Ausstellung in westlichen Museen, bei Sammlern, oder, bis die Installationen verkauft werden, in Adéagbos Depot in Deutschland. Niemand hat bisher eine Restitution der vom Künstler aus dem Land gebrachten Artefakte verlangt.

²⁸⁹ Da er afrikanischer Herkunft ist, besteht die Tendenz, dass ihm pauschal Verfügungsrechte über Artefakte afrikanischer Herkunft zugestanden werden, ohne dass über den Gesamtkontext dieses Kulturtransfers und Wechselspiels zwischen Aneignung und Enteignung reflektiert wird.²⁹⁰

Sobald der Künstler nach Benin zurückkehrt, wird er sofort von einer Schar von Gelegenheitshändlern besucht, die darauf gewartet haben, dass einer ihrer besten Kunden wieder bei ihnen einkauft. Sie bieten Teile von Holzbooten, ausgediente Tauen, abgefallene Schiffslampen, seltene Muscheln, im Meer erstarrte Meteore und Anker, traditionelle Skulpturen, reich bestickte Kostüme und neue Schnitzereien für Touristen an. Selbst Haus- und Wildtiere samt Käfig und Futter warten auf ihren Käufer. Trotz dieser florierenden Möglichkeiten bleibt der nicht käufliche Gegenstand für ihn attraktiver als Handelsobjekte aus dem kapitalistisch in Umlauf gebrachten Warenstrom. Die Geste, die Dinge aufzuheben, sie zu retten,

terialien nicht. Ebenso bei Film und Video entstehen Kompilationen, die nicht auf ihre zahlreichen Quellen verweisen. Zum Beispiel Jean Luc Godards „Histoire(s) du cinéma“ (1988-1998) und in jüngerer Zeit Arthur Jafa's „The White Album“ (2018).

²⁸⁹ Ausfuhrverbote einzelner westafrikanischer Länder würden nicht greifen, da die Händler ihre Waren unkontrolliert über Landesgrenzen in Metropolen wie Cotonou, Lomé oder Accra transportieren und von dort in bunter Mischung den Kontinent verlassen. Eine gemeinsame Politik aller betroffenen Staaten wäre notwendig.

²⁹⁰ Adéagbo ist nicht der einzige Künstler, der traditionelles Kulturgut durch das Weglassen von Quellangaben anonymisiert und unter seinem Namen als Werk ausstellt. Ein Vergleich mit der Aneignungspraktik von David Hammons, Pascal Martin Tayou und anderen, wäre angebracht, sprengt jedoch den Rahmen, dieser Arbeit.

umzuschreiben, ihnen Bedeutung zu geben, hat für den Künstler eine hohe Bedeutung. Er sammelt parallel zu seinen täglichen Einkäufen in einer Stadt verlorene Gegenstände und Strandgut ein, obwohl er sich ähnliche Gegenstände neu kaufen könnte. Der glückliche Zufall, der damit verbunden ist, die durch Gebrauchsspuren übermittelte Aura des vorherigen Gebrauchs, sie schaffen eine eigene Sphäre der Kommunikation mit den Dingen. Ein vom Tragen zerlöcherter T-Shirt, abgelaufene Schuhe, ein Stofftier unter einer Parkbank sind inhaltsreicher als die gleichen Dinge neu erworben. Mit stark benutzten Gegenständen kann Adéagbo die Präsenz ihrer ehemaligen Nutzer herbeirufen, sie in den Raum stellen und sie ihren Lebenslauf erzählen lassen. Das können neue Gegenstände, die eine kurze Objektbiographie haben, nicht leisten.²⁹¹

3.1.1.9 Fangen und Präparieren: Das Sammeln von Tieren und Pflanzen

Wenn Adéagbo auf Reisen an signifikanten Orten z.B. vertrocknete Tauben- und Mäusekadaver findet, die für ihn Zeichen darstellen, nimmt er sie auf dem Wege der Fotografie mit. In Benin hingegen sammelt er Tiere und deren Überreste. Wenn er eine Schlange oder einen schön gefärbten Salamander im Hof des Ateliers sieht, greift er sie oder lässt sie von einem Angestellten fangen, in eine Flasche stopfen und dort verenden. Er gießt Petroleum darüber und benutzt das Präparat in seinen täglichen Assemblagen, bevor er es in seinem Lager auf einer Vitrine aufbewahrt. Der Inhalt verblasst langsam. Er findet in Benin auch Tierpräparate und tierische Artefakte und hebt sie auf. Walknochen aus Strandgut und Bienenwaben, die aus Baumhöhlen gelöst wurden, befinden sich auch in der Sammlung und folglich in den Assemblagen. Im Herbst 2018 kaufte Adéagbo ein Entenpaar, für das er mitten auf seinem Experimentierfeld im Hof vom Atelier ein Gehege bauen ließ, das er jeden Tag mit einer neuen Assemblage umringte. (Abb.125 und 128)

²⁹¹ In einem Gespräch mit dem Beniner Filmemacher Anselm Akanou bestätigte Adéagbo seinen Glauben, dass man eine Person, von der man ein gebrauchtes Kleidungsstück hat, beeinflussen kann. Das von Adéagbo konkret erwähnte Beispiel handelte von einer Frau, die über grosse Entfernung von demjenigen kontrolliert werden konnte, der in den Besitz ihrer Unterwäsche gelangen konnte. Gesprächsnotiz vom 10.Okt. 2018

Während seiner Strandspaziergänge findet Adéagbo gelegentlich angespülte tote Fische. Er bevorzugt Seeteufel wegen ihrer panzerartigen Haut und ihrem griemmassenhaften Kopf und lässt sie im Hof des Ateliers in der Sonne trocknen. Dadurch bereichert er seine Sammlung mit intensiven Gerüchen, die nur ihn nicht stören. Eine Zeitlang kaufte er regelmäßig Schildkrötenpanzer bei Fischern, die die seltenen Tiere am Strand gefangen hatten. Zwei, drei Exemplare reichten dem Künstler nicht. Er erwarb jedes Jahr mehrere dazu, bis die Fischer keine mehr brachten, da die Schildkröten nicht mehr kamen. Deren Eier gelten als Delikatesse und werden von den Küstenanwohnern ohne welche für die Reproduktion im Sand zu lassen, gegessen. 2006 begegnete Adéagbo am Strand einer gerade geschlüpften Meeresschildkröte und nahm sie mit ins Atelier. Er ließ ihr ein Bassin mauern und bemühte sich, sie mit Brunnenwasser feucht zu halten und mit Salat zu ernähren. Nach ihrem baldigen Tod ließ er eine Art Reliquienschrein mit Glasscheibe für sie bauen. (Abb.126)

Die Präparate und Naturfunde geben den Assemblagen Aspekte einer biologischen Lehrsammlung.²⁹² Der Künstler behandelt Tiere nachweislich nicht artgerecht. Er sperrt sie ein, tötet sie, präpariert sie und reduziert so Lebewesen zu „Sachen“. Die Tiere verlieren ihre Freiheit und ihr Leben, um Teil seiner Sammlung zu werden.²⁹³ Den alten Techniken des Naturpräparats, die in naturkundlichen Sammlungen seit der Renaissance praktiziert werden, haftet etwas Grausames an, dass die Besucher vor Schränken mit aufgespießten Schmetterlingen oder toten Tieren in Formalin spüren können. Dieselbe Grausamkeit des Tötens und der Zurschaustellung praktiziert der Sammler. Trotz seines Credo „L’art est dans la nature...!“ interessieren ihn ökologische Prozesse außerhalb menschlicher Habitate nicht. Felsformationen, Baumrinden und Äste inspirieren ihn dazu, in ihnen Figuren, Gesichter und Tiere zu sehen. Durch Aneignung wird die Natur ihm zum Fundus für seine Erzählungen und Assoziationen, dem, was er darin se-

²⁹² Lange-Berndt, Petra 2009: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850 – 2000*. München.

²⁹³ Hahn führt den Begriff „Naturfakte“ in seiner Unterscheidung der Begriffe Dinge und Sachen ein. (Hahn 2005: 19) „Wie Hans-Linde (1972:11) auf der Grundlage der Thesen von Hans Freyer erläutert, sind „Dinge“ demnach alle materiellen Gegenstände „Sachen“ dagegen nur die vom Menschen geschaffenen Objekte, also die Artefakte. Feest (2003:241) stellt den von Menschenhand gestalteten Artefakten und den (natürlichen) „Naturfakten“ als drittes Element die „Exofakte“ an die Seite. Exofakte sind Gegenstände, die in einer Gesellschaft zwar verwendet, aber nicht hergestellt werden.“

hen will. Er folgt der jahrhundertealten europäischen Praxis der Kunst- und Naturalienkabinette, deren Betreiber die Wunder der Natur mit ihren Sehnsüchten und Projektionen belegten und entsprechend manipulierten.²⁹⁴ Bredekamp verweist in seinem Buch *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* mehrmals auf die Beziehung zwischen Sammeln, Forschen und Experimentieren. Der Grottenbaukünstler Bernard Palissy (510-1590) und der Dichter Johann Valentin Andreae (1586-1654) nutzten, so Bredekamp, „die Kustkammern nicht nur als passive Sammlung, sondern auch als aktives Labor [...]“, sie begriffen „Sammeln, Forschen und Gestalten als Einheit [...]“. ²⁹⁵ Aspekte von Adéagbos Betreiben einer dynamischen Sammlung als Versuchsanordnung, die er täglich in Bewegung setzt, erweitert, re-archiviert, und welche daher keine museal fixierte Form²⁹⁶ findet, ähneln diesem Wunderkammer-Labor-Hybrid aus dem 16. Jahrhundert.²⁹⁷

Es konnte nicht beobachtet werden, dass der Künstler Interesse daran hätte, durch Mechanismen künstliche Eigenbewegungen und Ortsveränderungen zu erzeugen, um die Illusion der belebten Welt vorzutäuschen, so wie dies Bredekamp im Kapitel *Bewegung und Magie* beschreibt.²⁹⁸ Er spielt nicht mit technischen Mitteln, er belässt die Tierkörper in seinen Assemblagen im Zustand des toten Präparats. Der Mythos ihrer Belebung findet jedoch im Prozess des Animierens statt: Die Grimasse des Seeteufels, der Schrein der Junior-Meeresschildkröte, das Gehege des Entenpaares im Zentrum von Adéagbos täglichen Auslagen im Hof, sie verwandeln die Präsenz der Tiere in Sinnbilder. Auch werden zahlreiche Dekorartikel, Schmuckstücke und Spielzeuge in Tierform innerhalb der Assemblagen durch ihre schiere Anordnung animiert, ihre Bewegung wird suggeriert. Sie findet aber im Kopf der Betrachter statt, genau wie die Musik von den Schallplatten, Videobändern oder DVDs, die als Artefakte an der Wand hängen und nie abgespielt werden.

²⁹⁴ Siehe Beßler, Gabriele 2009: Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin. S.25f..

²⁹⁵ Bredekamp [1993] 2007: 53.

²⁹⁶ Im Fall von Studien für Ausstellungen verlassen die designierten Sammlungen letztendlich nach Erprobung der Bestandteile das Atelier, ansonsten werden sie in Lagerräumen verstaut.

²⁹⁷ ebd.:52.

²⁹⁸ ebd.: 49 f..

Pflanzen und Fragmente von Bäumen sind gelegentlich Teile täglicher Assemblagen. In November 2019 hob Adéagbo im Park des Palastes Gyeongbo-
kung in Seoul eine Schuppe von der Rinde einer koreanischen Kiefer auf, arbeitete damit in Hamburg, bis er gegen Ende des Jahres sein Atelier in Benin erreichte. Tomatenpflanzen, die auf dem Balkon in Hamburg 2019 in Töpfen gezogen wurden, wechselten jeden Tag ihre Positionen in einer Assemblage, die sich um einen Zeitungsartikel über Tomatenanbau rankte. Im Verlauf der einwöchigen Serie, veränderten sich ihre Größe und Farbe. (Abb. 127). In Japan reisten ein von ihm im Einkaufszentrum erworbener Gummibaum und ein Weck-Glas mit einem bemoosten Stein von Stadt zu Stadt in seinem Gepäck mit. Sie waren Teil der täglichen Assemblagen, bis auch diese sicher in Benin ankamen.

3.1.1.10 Leihen

Leihen könnte als vorübergehende Aneignung angesehen werden, wenn sie ihr Ende findet, und der Gegenstand unverändert dem Eigentümer zurückgegeben wird. Die Aura des Besitzers, die in dem ausgeliehenen Objekt mitschwingt, könnte es von anderen Dingen, die Adéagbo sich irreversibel aneignet, unterscheiden. Was nicht dauerhaft verfügbar ist, kann möglicherweise noch interessanter sein, als das, was ganz besessen wird.

Manche Museen bieten es dem Künstler an, Teile ihrer Sammlung für seine Assemblagen zu benutzen. Diese Öffnung der Sammlung für Künstler wird regelmäßig sogar zum Ausstellungsthema, wie zum Beispiel bei *See History*, Kunsthalle Kiel 2007.²⁹⁹ Adéagbo lieh sich dort Franz von Lenbachs Portrait Otto von Bismarcks (1895) aus, der 1884-85 Gastgeber der Berliner „Kongo-Konferenz“ war.³⁰⁰ Bei der Planung seiner monographischen Ausstellung im Israel Museum, Jerusalem, wurde ihm angeboten, sich Objekte aus der ethnologischen Sammlung im gleichen Haus zu leihen und in sein Werk zu integrieren, jedoch unter dem Vorbehalt, dass sie unter einem Glassturz gezeigt oder so hoch gehängt würden, dass sie für das Publikum unberührbar blieben. Obwohl er die von ihm mitgebrachten Skulpturen und Masken als genauso wertvoll sah, hat er sich auf

²⁹⁹ <https://www.kunsthalle-kiel.de/de/archiv> 15.11.2018 Leider werden in dem Rückblick die Namen der eingeladenen Künstler nicht erwähnt.

³⁰⁰ Franz von Lenbachs Bismarck Portrait: <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/369> 15.11.2018.

die ausgrenzende Bedingung eingelassen. Diese Vorschriften indizieren die Hierarchien der Musealisierung, denen auch die Sammlungen des Künstlers unterworfen werden: Die von ihm mitgebrachten Dinge sind zunächst auf einer niedrigeren Stufe als die hauseigenen Sammlungsobjekte musealisiert. Erst wenn eine Assemblage angekauft wird, ändert sich der Status ihrer Bestandteile. Und ein letzter Aspekt der Ausleihe: Bücher und Deko-Artikel, Nippes in Gästewohnungen werden vom Künstler regelmäßig in seine täglichen Studien integriert und bei Abreise haargenau an die Orte, an denen sie standen, zurückgestellt.³⁰¹

3.1.1.11 Räume und Territorien

Von mehreren Personen gemeinsam genutzte Wohnräume oder Hotelzimmer mit ihren Sesseln, Sofas, Stühlen, Tischen und Teppichen sind aus Adéagbos Sicht selbstverständlich für die Auslegung seiner Botschaften reserviert. Manche der Rhizome seiner Assemblagen werden von ihm täglich aktualisiert, andere wochenlang unverändert liegen gelassen, als ob er befürchte, jemand anderes würde den gleichen Bereich belegen wollen. Er eignet sich durch seine komplexen Markierungssysteme Territorien an und sichert, ähnlich einem Go-Spieler, Zonen durch strategische Besetzung.

3.1.1.12 Sprache und Töne

In seinem Atelier in Benin begleitet der Künstler und Sammler die Ausdehnung seines Territoriums auch akustisch. Er singt stundenlang in der Sprache „Fon“ Lieder mit improvisierten Melodien und gerät durch Refrains und zirkuläre Körperbewegungen in einen Zustand, in dem er schwer ansprechbar ist.³⁰² Die Art der akustischen Raum-Aneignungen schafft in ihren sozialen Auswirkungen eigene Bedeutungsebenen, die etwas über sein Verhältnis zu seiner Umgebung und seinen Mitmenschen aussagen.

³⁰¹ In der Gästewohnung in Genf (15.2. bis 22.2.2018) lieh sich Adéagbo aus der Bibliothek des Besitzers „The origins of the inquisition in the 15th century“, von B. Netanyahu.

³⁰² „Fon“ ist eine der etwa 35 Sprachen Benins, die im Süden des Landes am meisten verbreitet ist.

3.1.1.13 Immaterielles Sammeln: Erleben, Sehen und Erinnern

Nachdem Adéagbos Sammeln von Gegenständen aus seiner Umgebung beschrieben wurde, folgt nun der Blick auf seine immateriellen Aneignungsverfahren. Wenn die Zuschreibung neuer Bedeutungen der Dinge als Aneignung gilt, dann kann im Umkehrschluss auch die Welt der Gedanken und Gefühle als Aneignung erfahren werden. Daher werden die Fabeln, Geschichten, Sprichwörter und Schlüsselerlebnisse, die er aufnimmt und weiterfabuliert, in die vorliegende Übersicht seiner „Tore“ der Aneignung integriert. Ihr latentes Repertoire wird als gleichwertiger Teil seiner Sammlung angesehen.³⁰³ Paradoxerweise kann die Syntax seiner Erzählungen auch wieder nur im Material, an Dingen und Bildern, vor allem an Geschriebenem entlang dargestellt werden.

Grundlegende Disposition für die Aneignung immaterieller Elemente seiner Sammlung ist sein gutes Gedächtnis, das sowohl Bilder von Dingen in hoher Präzision speichert, als auch Gehörtes und Erlebtes filmartig aufzeichnet. Der Künstler macht daraus Erzählungen, in denen er genaue Wortlaute von Gesprächen, das Verhalten, die Physiognomien und Gebärden von Menschen, das Aussehen nicht mehr existierender Straßenzüge und Monumente in fast identischen Versionen über große Zeitintervalle reproduzieren kann.

Aus den Wiederholungen gleicher Namen und Ereignisse in seinen Texten über fast zwanzig Jahre hinweg lässt sich schließen, dass der Künstler nichts vergessen, nichts loslassen will, sondern er kontinuierlich die Lagerräume seiner immateriellen Sammlung genauso füllt wie die seiner materiellen. Erinnerungen, gute und schlechte, behalten dabei nicht ihr Originalvolumen, sondern wachsen über die Jahre, als ob sie mit Hefe versetzt wären. Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, versucht er in seinen virtuellen Gerichtsverhandlungen, wie ein Staatsanwalt Wahrheiten über Ereignisse herauszufinden, die von den Geladenen, bzw. ihren Stellvertretern unterschiedlich dargestellt werden. Dies scheint ihn nicht zu belasten, im Gegenteil, seine tägliche Praxis des Reenactments und des Neubewertens von Erlebtem hat eine reinigende Wirkung auf seinen emotionalen

³⁰³ Die Metapher „Tore der Aneignung“ bezieht sich nicht auf Aldous Huxleys 1954 erschienenes Buch „Pforten der Wahrnehmung“.

Haushalt: „Le but de mes installations est de rendre justice.“ „Das Ziel meiner Installationen ist es, Gerechtigkeit walten zu lassen.“ sagt er wiederholt in Gesprächen mit Studierenden.³⁰⁴ Als ein ausgeprägter Sammler von Rechtsangelegenheiten pflegt er sein unsichtbares Archiv von Streitfällen und den Urteilen, zu denen er darüber gekommen ist. Möglicherweise hat dies mit seinem Jurastudium von 1964 bis 1968 an der Universität von Abidjan zu tun, das auch nach dem Wechsel zum Fach BWL oder später zur Kunst der Assemblage seine Denkweise beeinflusst haben mag. In seinen Erzählungen erscheint der Künstler nie in der Ich-Person, sondern nur mit Distanz formuliert als „Ma personne de Georges Adéagbo.“ („meine Person des Georges Adeagbo“). Er objektiviert sich dadurch selbst und macht sich zu einem objektiven Akteur seiner inneren Verhandlungen.

W.J. Ongs inzwischen zum Klassiker gewordenes Buch „Orality and Literacy – The technologizing of the World“ erklärt die Psychodynamiken mündlicher Überlieferung vor allen in der Fähigkeit, Wissen nicht durch Aufzeichnen, sondern durch Erinnern zu bewahren.³⁰⁵ Die aus Wiederholung resultierende Redundanz stellt nach Ong das Rückgrat des schriftlosen Aneignens und Bewahrens dar.³⁰⁶ Hier erklärt sich die Genauigkeit, mit der Adéagbo beispielsweise Weichen stellende Episoden aus seiner Jugend in Benin, aus seinem Studium in Abidjan und Rouen oder von seiner Rückkehr nach Cotonou unverändert wiederholt.

Ong beschreibt die Kluft zwischen mündlicher und schriftlicher Erinnerung:

Try to imagine a culture where no one has ever ‚looked up‘ anything. In a primary oral culture, the expression ‚to look up something‘ is an empty phrase: it would have no conceivable meaning. Without writing, words as such have no visual presence, even when the objects they represent are visual. They are sounds. You might ‚call‘ them back – ‚recall‘ them. But there is nowhere to ‚look‘ for them.³⁰⁷

³⁰⁵ Ong, W.J. ([1982] 2002) : Orality and Literacy – The technologizing of the World. First published by Methuan & Co, then Routledge, London-New York. Hier S.31 f..

³⁰⁶ ebd.: 39.

³⁰⁷ Ong 2002: 31.

Adéagbos immaterielles Sammeln kann auf Grund seiner westafrikanischen Herkunft eng mit diesen Mechanismen der mündlichen Überlieferung verknüpft werden.³⁰⁸ Seine Disposition, sich an Gesprochenes und Gesehenes zu erinnern, ist höher entwickelt als bei Personen aus einem Kulturkreis, der sich seit Generationen auf Aufzeichnungen verlässt. Obwohl er täglich viele lose Bögen Papiertagebuchartig mit Schrift füllt, benutzt er diese Manuskripte nicht, um sich an Ereignisse zu erinnern, die Jahre zurückliegen. Die Rückschau findet ohne Rekurs auf Notizen oder Skizzen, durch die ritualisierte Wiederholung des schon einmal Ausgesprochenen, Geschriebenen und Gezeigten statt. Ong vergleicht mündliche Überlieferungspraktiken mit den Gesängen der Rhapsoden in den homerischen Epen, die ähnlich west-afrikanischen Griots ihr immaterielles Repertoire durch ständiges Vortragen von Geschichten, Lobgesängen und Ratschlägen reaktivieren, bewahren und weitergeben.³⁰⁹ Die Figur Adéagbo passt entsprechend dieser Beschreibung einer Bibliothek ohne materielle Medien.³¹⁰

3.1.1.14 Zuhören

Der Künstler berichtet, dass seine Großmutter, bei der er manchmal während seiner Schulzeit in Ouidah wohnte, ihm jeden Abend Fabeln und Episoden aus der Familiengeschichte erzählte.³¹¹ Landläufige Sprichwörter, die treffend menschliches Verhalten beschreiben, Rat geben und durch ihre Typisierung dem Erzähler detaillierte Einzelbeschreibungen ersparen, wurden in dieser Zeit Teil seines Repertoires. Jedoch wiederholt Adéagbo das ihm Erzählte nicht echoartig, sondern wendet bekannte Geschichten, Fabeln und Sprichwörter situativ an. Er findet in

³⁰⁸ Oralität wird hier keinesfalls als Zeichen der Unterentwicklung gewertet, sondern als eigenständiger Kommunikationsmodus. Dieser, wie Akila Ahouli in seiner Dissertation darstellt, hat seine eigenen Qualitäten, die nicht mit Schriftlichkeit konkurrieren, sondern sich gegenseitig ergänzen. : Ahouli, Akila (2006): *Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und eines mündlichen Erzählens in afrikanischen und deutschsprachigen Erzähltexten*. Universität Hannover. <https://d-nb.info/983762554/34> am 12.12.18 besucht.

³⁰⁹ ebd.: 19.

³¹⁰ Griots und Griottes sind, bzw. waren die Bewahrer mündlich tradierten Wissens. Siehe dazu: Hauke Dorsch: *Globale Griots. Performanz in der afrikanischen Diaspora*. Lit. Verlag, Münster 2006 (Beiträge zur Afrikaforschung 23), (Zugleich: Hamburg; Univ., Diss., 2002). Jali Kunda: *Die Griots Westafrikas und der übrigen Welt*. Ellipsis Arts, Roslyn NY 1996 (Buch und CD Set).

³¹¹ Begegnungen mit tabuierten spirituellen Erscheinungen, wie dem König von Ouidah, der ihm aus einem Baum entgegentrat, als er als einziger die Ausgangssperre missachtete.

ihnen Beweise für seine Hypothesen sowohl in Gesprächen, als auch in seinen Assemblagen.³¹²

Wie repräsentativ ist das Wissen, welches er vermittelt? Vertritt es nur den Kulturraum seiner geographischen Herkunft? Oder schafft er durch Assoziationen und Resonanzen repräsentatives, allgemeingültiges „Sachwissen“.³¹³ In der Differenz seiner Darstellungen zu faktischen geschichtlichen Daten macht er die Subjektivität der eigenen Berichterstattung, aber auch die der angeblich objektiven Geschichtsschreibung zum Gegenstand. Der togolesische Literaturwissenschaftler Akila Ahouli tritt zu Beginn seiner Dissertation

der verbreiteten Auffassung entgegen, die Oralität sei antiquitiert und damit ein Zeichen von ‚Unterentwicklung‘, sie sei modernisierungsfeindlich und deswegen zum Verschwinden verurteilt. Demgegenüber wird hier zu zeigen versucht, dass die Oralität keineswegs spurlos verschwindet, sondern dass sich *transformiert* und sich damit als lebendig und modernisierungsfähig erweist.³¹⁴

In diesem Sinn transformiert der Künstler die mündlichen Überlieferungen, mit denen er aufgewachsen ist, in die Oralität seiner Zeit. In Gesprächen mit Journalisten und Historikern hat sich gezeigt, dass Adéagbo über weite Kenntnisse der jüngeren politischen Geschichte des Kontinents verfügt, insbesondere den Kampf der einzelnen Länder um ihre Unabhängigkeit. Die Form seiner Äußerungen ist jedoch nicht journalistisch-diskursiv. In seinen Texten und Konstellationen stellt er die Geschichte in Allegorien und Metaphern dar.

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, fordert Adéagbo, dass ein Künstler ‚der Aktualität folgen‘ solle. Auf Reisen kauft er regelmäßig französische Tageszei-

³¹² Wie dieser Übergang von immateriell gesammeltem Wissen und Erdachten in sichtbare Dinge stattfindet, wird wiederholt an verschiedenen Stellen der vorliegenden Arbeit erläutert.

³¹³ Inwiefern Adéagbos Fabeln wirklich Zitate des kollektiven Erzählrepertoires Westafrikas sind, ob er dieses modifiziert oder sich sogar neue Episoden ausdenkt, wäre mit Hilfe von Spezialisten west-afrikanischer Erzähltraditionen zu erfassen und verdient eine Fortsetzung dieser Arbeit in einem anderen Format.

³¹⁴ Ahouli, Akila 2006: *Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und eines mündlichen Erzählens in afrikanischen und deutschsprachigen Erzähltexten*. Universität Hannover. <https://d-nb.info/983762554/34> am 12.12.18 besucht. Hier S.3. Im Original hervorgehoben.

tungen, wo er sie findet. In Benin erwirbt er täglich Ausgaben der vielfältigen lokalen Presse, liest sie, integriert sie in seine Installationen im Hof des Ateliers und bringt für jede Ausstellung zahlreiche Ausgaben mit. In einem Interview mit Steffen Fillitz spricht er schon 1997 über die Rolle, welche die Zeitungslektüre in seinem Werk spielt³¹⁵:

Oft resultiert alles, was ich tue, aus dem Ankauf einer Zeitung. Ich lese, was der Journalist geschrieben hat. Aber es stimmt nicht mit der Wahrheit überein! Ich begegne dem, was er geschrieben hat, über einen solchen Zugang. Ich nehme folglich diese Zeitung und stelle sie aus. Sie bildet meinen Ansatz.³¹⁶

Abgesehen von der täglichen Zeitungslektüre und der Debatte über deren Verhältnis subjektiver und objektiver Inhalte hat Adéagbo sich durch das Lesen von Klassikern ein reichhaltiges Repertoire von Zitaten angelegt. Sentenzen aus Jean de La Fontaines Tierfabeln tauchen immer wieder in Adéagbos Schriften auf: „Rien ne sert de courir, il faut partir à point“ (dt. „Es nützt nichts zu rennen, wenn man nicht im richtigen Moment startet“).³¹⁷

Immer wieder zitiert er, schriftlich und mündlich, Episoden aus dem Alten Testament, die von einem gerechten Ende sprechen. Dazu gehört die Geschichte von Kain und Abel oder die von Joseph und seinen Brüdern in Ägypten. An der Geschichte von Abraham und seinen Frauen Sara und Hagar interessiert ihn das Verhältnis von Ismael zu Isaak. Protagonisten der erzählten Geschichte interessieren ihn dann, wenn ihre Handlungen exemplarische Fälle darstellen, die seine Verhaltenstypologie bestätigen.

Als der Künstler zu einer Besprechung nach Leipzig fuhr, sprach er tagelang begeistert von einer Skulpturengruppe über dem Eingang vom Bahnhof, die er im Moment des Einsteigens ins Taxi erfasst hatte: Es war eine riesige Krone, die von zwei Giganten gehalten wird.³¹⁸ (Abb.129) Gegenüber den Kuratorinnen der

³¹⁵ Wie im Abschnitt Forschungsstand erwähnt, gibt Fillitz Adéagbos Antworten auf Französisch in seinem Text nicht wieder.

³¹⁶ Adéagbo 23/09/97 zitiert nach Fillitz 2002: 161.

³¹⁷ Autor, Titel, etc. 10. Fabel im 6. Buch, 1668 erschienen.

³¹⁸ Es handelt sich um die *Atlas-Gruppe* von Oskar Arthur Lange. 1919.

Galerie für zeitgenössische Kunst (GfzK) Leipzig machte er eine spontane Erzählung aus diesem Bild³¹⁹: „Dieses Bild repräsentiert die Geschichte von einem jungen Arzt, der in einen Konflikt gerät, als er sich entscheiden muss, ob er die letzte lebensrettende Dosis eines Serums seinem leiblichen Vater oder seinem Adoptivvater verabreichen soll. Der erstere hatte, kaum dass er auf der Welt kam, seine Mutter verlassen, der andere hatte ihn nach der Hochzeit mit seiner Mutter wie sein eigenes Kind aufgezogen und ihm das Medizinstudium ermöglicht. Zufällig kamen beide gleichzeitig in das entlegene Krankenhaus, wo er Chefarzt geworden war. Ratlos fragte er Kollegen, Krankenschwestern und sogar Patienten um ihre Meinung. Letztendlich gab er seinem Adoptivvater die letzte Dosis und ließ seinen leiblichen Vater, den er kaum kannte, sterben.“³²⁰ Am Tag nach seiner Ankunft war es Adéagbos erstes Anliegen, den Bahnhof wieder zu besuchen und die Konstellation zu fotografieren.

„Sehen“ ist somit ein kognitiver und assoziativer Vorgang ohne Verzögerung. Ein Gegenstand qualifiziert sich, aufgehoben oder gekauft zu werden, schon in den ersten Sekundenbruchteilen einer Begegnung mit ihm. Wie erklärt sich diese Geschwindigkeit? Es gibt zahlreiche Untersuchungen, welche die Geschwindigkeit sprachgebunden diskursiver mit visueller „analogischer“ Wahrnehmung vergleichen.^{321 322} Simone Mahrenholz konstatiert, dass „analogisches Denken nicht zuletzt eine Strategie zum Umgang mit hoher Komplexität“ sei, also „eine Entdifferenzierung, eine höhere Ambiguitätstoleranz“ erfordere.³²³ Sie verweist auf die Kreativitätstheorie von Hans Müller-Braunschweig, der eine hohe Geschwindigkeit der Auffassung immer dann beobachtet,

³¹⁹ Adéagbo wurde im September 2018 von der Gesellschaft für zeitgenössische Kunst (GfzK) zur Besprechung einer Ausstellung, geplant für Frühjahr 2019, eingeladen.

³²⁰ „Ça représente l'histoire de l'enfant qui est devenu chef d'hôpital et doit décider, s'il donne la dernière dose d'un médicament à son père naturel, qui a abandonné sa mère peu après sa naissance, ou son père adoptive, qui s'est occupé de sa mère, lui a donné une éducation, après que l'autre est disparu...“ aus den Gesprächsnotizen Leipzig 12.9.2018.

³²¹ Der Begriff „analogisch“ wurde von Simone Mahrenholz in ihrer Untersuchung „Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität“ geprägt. In: Mersch, Dieter Hrsg. Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91.

³²² Siehe hierzu auch Rudolf Arnheim 1969: Visual Thinking. Mersch, Dieter 2010: Das Medium der Zeichnung. Über Denken in Bildern. In: Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern. Hg. Lorenz Engell, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova. Bielefeld. S. 83-109 und: Mersch, Dieter und Heßler, Martina 2009: Bildlogik oder was heißt visuelles Denken? In: Logik des Bildlichen. Zur Kritik ikonischer Vernunft, Bielefeld transcript.

³²³ Mahrenholz 2003: 90.

wenn wir es mit relativ flüchtigen, schnell wechselnden, vagen [...] Vorstellungsbildern zu tun haben [...], die zu vielfältigen noch recht undifferenzierten, aber bereits organisierten Problemlösungsversuchen [werden sollen], in denen ein weites Feld von Inhalten übersehen werden kann.³²⁴

Es wäre zu diskutieren, wie das von Mahrenholz beschriebene vordifferentielle Denken selbst schon zu Entscheidungen führen kann und somit nicht bloß eine Vorstufe der diskursiven Differenzierung darstellt. Weiterhin hebt Mahrenholz den Vorteil des analogischen Denkens hervor:

Hier könnten sich auch die sogenannten multiplen Prozesse abspielen, durch die dem Ich Inhalte zufallen, die es beim zielgerichteten Denken nicht erhalten würde: nicht bewusst kontrolliert, und weitgehend emotional bestimmt.³²⁵

Simone Mahrenholz beschreibt, wie visuelle Syntax wesentlich schneller als Schrift dekodiert wird. Ohne die Geschichte vom Dilemma des jungen Arztes im Hinterkopf wäre die Leipziger Figurengruppe dem Künstler gar nicht aufgefallen. Das bedeutet auf der anderen Seite, dass der Aufmerksamkeit des Künstlers entgeht, was den Bestand von Geschichten nicht triggert, was ihm nicht zuzuordnen ist. Das Neuerblickte verbindet sich sofort mit dem Vorrat an verbalen und visuellen Erzählsträngen, das immaterielle Archiv lenkt das Sehen. Das beschriebene assoziative Zünden visueller Impulse wird so zur Methode von Adéagbos Assemblagen. Das künstlerische Ergebnis bleibt partiell enigmatisch, in sich verschlüsselt. Es verlangt das assoziative Sehen des Betrachters, dessen Assoziationen aber nicht mit denen des Künstlers übereinstimmen müssen. Verbindlich ist der Modus dieses visuellen Denkens, nicht dessen Inhalte.

³²⁴ Müller-Braunschweig, Hans: Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie, in: Psyche 31, 1977 S.821 – 843, hier S. 828, zitiert nach Mahrenholz 2003: 90.

³²⁵ Mahrenholz 2003: 90.

3.1.1.15 Zeiträume beanspruchen

In Gesprächen über seine Arbeit beherrscht der Künstler sowohl die zeitliche Taktung als auch die Themenwahl. Er beansprucht einen Großteil der Redezeit, um, ähnlich wie in seinen Assemblagen, seine Aussagen mit einem breiten Spektrum von Beispielen zu belegen. Dem jeweiligen Zuhörer mag dies als Abschweifung vorkommen, der er nur schwer folgen kann. Er muss oftmals geduldig warten, oder insistieren, um zu Wort zu kommen, bzw. um auf ein anfänglich aufgenommenes Thema zurückzukommen. Er eignet sich auf diese Weise den „Zeitraum“ an, um sicher zu gehen, dass seine gesprochenen Gedanken sich dem Zuhörer gründlich übertragen. Auch mit seinen Schriften eignet sich der Künstler, wenn man so will, Zeiträume an; denn die Wiederholungen in seinen Texten beanspruchen die Zeit des Lesers.

Appropriation in all den genannten Variationen ist ein zentrales Moment seiner künstlerischen Praxis. Ohne die beschriebenen Strategien der veritablen Einverleibung von Dingen und Informationen in seine eigenen Narrationen sind die synästhetischen Installationen in Gästewohnungen, Ausstellungen und seinem Atelier nicht denkbar. Die Energie, welche andere Künstler aufbringen, um Materialien, die sie als „Rohstoffe“ gekauft haben, manuell zu verwandeln, widmet Adéagbo der Aufnahme existierender Dinge und Eindrücke aus den volkstümlichen Umgebungen, in denen er sich gerade befindet. Seine Bestimmung sei es, so betont der Künstler, entlegene Dinge zusammenzuführen, damit sie am Ort des Kunstwerks miteinander in Verhandlungen träten. Dies könne Menschen als Navigationshilfe dienen. Es sporne sie an, über ihr Verhalten und Beziehungen in ihrem Leben nachzudenken. „Je parle de ma vie dans mes installations. Pousser des gens à réfléchir ce qu’ils sont né a faire dans leur vie et le faire, est ma mission.“ („Ich spreche in meinen Installationen über mein Leben. Menschen anzuregen, darüber nachzudenken, wozu sie geboren sind, und es zu tun, ist mein Anliegen.“) ³²⁶

³²⁶ Gesprächsnotiz vom 20. Oktober 2022, Hamburg.

3.1.2 Bewahren und Auswerten. Adéagbos Um-Ordnung der Dinge

Dem Kapitel über das Sammeln und Aneignen folgt nun eine Betrachtung der Art und Weise, in der Adéagbo in seinen Ateliers in Cotonou und Hamburg, oder am Ausstellungsort, mit den Dingen umgeht. Sortiert er sie nach Objekt-Kategorien, zum Beispiel: „Bücher“, „Bilder“, „Skulpturen“, „Textilien“, oder nach Themen, vielleicht sogar chronologisch nach Zugang? Keines solcher erprobten Ordnungsprinzipien wird von ihm angewendet. Auch erstellt er keine Kataloge mit Verweisen auf die zahlreichen Lagerorte seiner Sammlungen.³²⁷ Wie verhält sich seine Assemblage-Praxis seit Anfang der 1970er Jahre zu europäischen Kulturtheorien und -praktiken des Sammelns? Walter Benjamin beschreibt sein Sammeln als unorthodox:

Jeder Stein, den ich fand, jede gepflückte Blume und jeder gefangene Schmetterling war mir schon Anfang einer Sammlung, und alles, was ich überhaupt besaß, machte mir eine einzige Sammlung aus. ‚Aufräumen‘ hätte einen Bau vernichtet voll stacheliger Kastanien, die Morgensterne, Stanniolpapiere, die ein Silberhort, Bauklötze, die Särge, Kakteen, die Totenbäume, und Kupferpfennige, die Schilde waren. So wuchs und so vermummte sich die Habe der Kindheit in den Fächern, Läden und Kästen.³²⁸

Anders als das Kind strebten nach Benjamin erwachsene Sammler diese Freiheit und Unvoreingenommenheit, bzw. das Erlebnis der Vollständigkeit einer Sammlung an Hand nur eines Objektes, erfolglos an, so Finkfelde in seinem Aufsatz

³²⁷ Hingegen wird von Mitarbeitern des Archiv Adéagbo für jede ausgestellte Assemblage eine Inventarliste erstellt, auf der alle Elemente nach Kategorien sortiert nummeriert aufgenommen werden. Für die zahlreichen Kisten gelagerter Assemblagen gibt es wiederum Listen, die eine Zuordnung und Zugang ermöglichen. Nach Ankauf wendet jedes Institut eine eigene Inventarisierungsmethode an, die den authentischen Wiederaufbau ermöglichen soll.

³²⁸ Walter Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Bd. IV, 1980. S. 388 – 396. Zitiert nach Finkfelde 2006: 189.

„Vergebliches Sammeln.“³²⁹ Nur das kindliche Sammeln habe „identitätsstiftende Wirkung“ und sei frei von externen Ordnungskriterien, so Finkfelde:

Was das Kind vom Sammler unterscheidet, ist, dass jedes Objekt seiner Kollektion immer schon ein Teil einer Welt nicht reduzierbarer Ähnlichkeitsbezüge ist, in der jedes Einzelteil in einer unendlichen Kette von Analogien, und nicht gegenüber einer universalen Entität steht. Das Kind zeigt sich uns in der Gestalt, die Benjamin ihm gibt, als Sammler, der *jenseits einer Ordnung* [der Erwachsenen] seiner Leidenschaft d.h. der Objektbewältigung, nachgeht.³³⁰

Sammelt Adéagbo lediglich mit einem dem „Kind eigenen Konzept der Weltauneignung“, wie Finkfelde es nennt?³³¹ Er sortiert die Dinge nicht nach den Normen einer sich selbst durch Archive historisierenden Gesellschaft. Ob Adéagbo die oben beschriebene kindliche Freiheit in seinem täglichen Sammeln von früh auf trainiert und sich bis ins Erwachsenenalter erhalten hat oder ob er durch eine Wende im Leben auf sie zurückkam, ist schwer zu klären und nicht unbedingt relevant für die Wirkung und Rezeption seiner Assemblagen.

Ein anderer Vergleich betrifft die Sammelpraxis des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg. Michael Diers interpretiert Warburgs Analyse der indigenen Darstellung eines Hosenraubs auf einer norwegischen Holzschachtel³³²: Warburg, der das Motiv des Hosenraubs auf den griechischen Mythos vom Tod des Orpheus zurückführt, bringe im Erkennen gemeinsamer Motive scheinbar singuläre Bilderzählungen über Epochen und Regionen hinweg in Verbindung. Warburg verwahrte die Schachtel, die dieses Bild trägt, daher zwischen Büchern in seiner Bibliothek, die mit diesem Thema zu tun hatten. Er ahmte mit dieser Ordnung die kulturelle Verwandtschaft der Motive nach, so Diers:

³²⁹ Finkfelde, Dominik (2006): Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne. In *arcadia* Band 41, Heft 1. S.189 f.

³³⁰ Finkfelde 2006: 189 im Original hervorgehoben.

³³¹ ebd..

³³² Sogenannte Tine, Schachtel zur Herstellung von norwegischem Braunkäse.

Das Gesetz der guten, **wechselseitig erhellenden Nachbarschaft**, das Warburg für die Aufstellung der Bücher seiner Bibliothek ersonnen hatte und das jedweder geläufigen bibliothekarischen Systematik widerspricht, hatte er wohl auch im Fall der Tine im Sinn, die ihm in der Nähe von Dürer oder Mantegna (und somit vermittelt in der Nähe der Antike) nicht fehl, sondern gerade am rechten Platz gewesen ist.³³³

Adéagbos Umgang mit gefundenen Dingen lässt sich mit Benjamins und Warburgs individuellen Modellen des Sammelns und Bewahrens vergleichen. Insbesondere der Modus einer „wechselseitig erhellenden Nachbarschaft“, kann als ein Leitprinzip seiner Konstellationen gelten. Obwohl er seine Methode über zwei Jahrzehnte unbeeinflusst von dem Vorgehen westlicher Sammler-Künstler in Benin entwickelt hat, lässt sie sich – auf Grund seiner internationalen Rezeption seit 1994 – mit anderen künstlerischen Praktiken des Archivs in die Reihe stellen.³³⁴

3.1.2.1 Vergleiche mit Œuvres anderer Assemblage-Künstler

„Marcel Duchamp setzte mit seinem Materialumgang einen irritierenden, vielschichtigen Diskurs über Ordnungssysteme in Gang, auf den alle Künstlergenerationen zeitentsprechend reagiert haben“ so Regina Schultz-Möller über den Begriff des Archivs in einem Lexikon zur Zeitgenössischen Kunst.³³⁵ Schultz-Möller gibt eine Übersicht über die Œuvres von Künstlern, die ihrer Meinung nach im Fahrwasser von Duchamps entstanden sind, sie nennt Addi Köpcke, Daniel Spoerri, Arman, Marcel Broodthaars, Christian Boltanski, Andy Warhol, Hanne Darboven, Hans-Peter Feldmann, Dieter Roth und Jason Rhoades. Die Autorin bezieht Sammler-Künstler in Kulturen, in denen Duchamps Werk nicht rezeptiert wurde, nicht in ihre Betrachtung ein. Wenn keine Herleitung der Methoden gegeben ist, so können aber Parallelen beschrieben werden. Adéagbo thematisiert und

³³³ Diers 2006: 309 Vom Verfasser hervorgehoben.

³³⁴ Siehe auch: Stroh, Susanne 2019 : Dinge in Formation. Sammeln und Ordnen als Strategie in der zeitgenössischen Kunst. <https://www.hfbk-hamburg.de/de/studium/promotion-der-hfbk-hamburg/dr-phil-art-susanne-stroh/> .

³³⁵ Schultz-Möller, Regina 2014: Archiv. In: Butin, Hubertus: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S. 23.

kommentiert sein Werk und dessen Entstehung im Kunstwerk, indem er Kataloge, Einladungskarten, Broschüren und Plakate seiner bisherigen und der jeweilig aktuellen Ausstellungen in die Assemblagen integriert. Ein Teil jeder Assemblage wird so zum Werkverzeichnis. Das Vorgehen ist vergleichbar mit Duchamps Praxis in den Werken *Boîte-en-valise* (1935-1941) und *La Boîte Verte* (1934/35).

Eine vergleichbare Vorgehensweise der freien assoziativen Sammlung praktizierte auch der amerikanische Pop-Art Künstler Claes Oldenburg in seinem Frühwerk. Zwischen 1965 und 1977 sammelt er in seinem *Mouse Museum* 385 Objekte in Vitrinen. Sie wurden zuletzt 2013 in einem Micky-Mouse-förmigen Pavillon im MoMA und im Mumok Wien ausgestellt.³³⁶ (Abb.130 und 131) Oldenburg sagt zu seinem *Museum*:

Es zeigt eine Art enzyklopädische Sicht auf die Welt. Es gibt darin alle Größenordnungen, alle Gefühlsschattierungen. Kunst gibt es dort und eine Menge Nicht-Kunst. Es ist wie ein Querschnitt einer bestimmten Zeit, ein Mikrokosmos, der alle möglichen Fragen aufwirft.³³⁷

1988 beginnt Ilya Kabakov seine Sammlung von Dingen, welche er im Abfall seiner Nachbarn in der staatlichen *Kommunalka* (Kommunalen Wohnungsanlage) findet. Genauso wie bei Oldenburg zieht sich der Prozess über mehrere Jahre hin, bei Oldenburg zwölf, bei Kabakov sieben. Jedoch nummeriert und datiert Kabakov jedes neu aufgenommene Objekt, indem er es auf einen Karton aufklebt und in eine Liste aufnimmt. Die Referenz zur herkömmlichen Praxis der Musealisierung ist bei ihm offensichtlich. Er gab der Sammlung den Titel *The Man who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*. (Abb.132) Schon während sie noch wuchs, wurde sie ab 1988 mehrmals ausgestellt, bis das Nasjonal Museum in Oslo sie 1995 angekauft.³³⁸ Marcel Broodthaers's *Musée d'Art*

³³⁶ 385 Objekte in Vitrinen, Acrylglas, Ton 263,00 cm x 960,00 cm x 1007,00 cm
https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/ und <https://www.mumok.at/de/mouse-museum> 5.1.2020 besucht. Seit 1991 im Besitz der österreichischen Ludwigstiftung.

³³⁷ Zitiert nach: <https://www.mumok.at/de/mouse-museum> am 13.1.2020 besucht.

³³⁸ <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/MS-03746-1995> 12.1.2020 im Besitz des Nasjonalmuseums Oslo. Auch beschrieben auf: <http://www.kabakov.net/installa->

Moderne, Département des Aigles, Section XIXe Siècle, welches der Künstler 1968 erst in seiner Wohnung, dann in Museen präsentierte, ist in diesem Kontext zu erwähnen.³³⁹ Er sprengte die Enge des Künstlerbegriffs, da er in diesem Werk die Rolle des Museumdirektors und Kurators in Anspruch nahm, was auch auf Adéagbos Vorgehen bei der Platzierung von Dingen in Räumen zutrifft.

(Abb.133)

Kritiker und Theoretiker bauen in der Analyse von seinen Sammelpraktiken einen Künstler- und Werkmythos auf.³⁴⁰ Schützen ihre Darstellungen ihn vor einem profan-entmythisierenden Zugang, nämlich mit Menschen verglichen zu werden, bei denen ein *massive-hoarding syndrom* diagnostiziert wurde? Die weiteren Kapitel sollen die Ordnungssysteme und Grammatiken weiter auf den Grund gehen, in denen er seine Sammlungen nicht nur wahllos hortet, sondern zeitlich, räumlich und assoziativ geordnet anlegt.

3.1.2.2 Verstetigen und auflösen. Temporalität der Ordnungen

Manche Objekte werden im Rahmen der Narrationen in die täglichen Assemblagen eingebaut, aber nicht langfristig archiviert. Die Ordnungs-Zustände der temporalen Auslegungen werden zum großen Teil jeden Abend wieder aufgelöst. Adéagbo lässt jedoch Segmente von Installationen im geschützten Teil der Veranda des Ateliers in Benin oder in Gästewohnungen (wie im vorigen Kapitel kurz unter dem Aspekt der Raumeignung erwähnt) wochenlang in gleicher Anordnung liegen. So werden sie zu einem Referenzarchiv, das ihm in der Fortsetzung seiner täglichen Verknüpfungsbearbeitung als Markierung der schon gegangenen Wege dient. Die wenigen relativ langlebigen Konstellationen bilden einen

tions/2019/9/15/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man Das Nasjonalmuseum erwarb 2009 "Once upon a time, hypocrisy and the history of the hypocrites" von Georges Adéagbo.

³³⁹ „Indeed, Broodthaers' *Musée d'Art Moderne*, his "first fictional museum," allowed him to simultaneously posture as an artist, director, curator, and trustee in a self-reflexive examination of the order and prescriptions implicit in the production of museum exhibits.“ Quelle: <https://www.wikiart.org/en/marcel-broodthaers/museum-of-modern-art-department-of-eagles-1968> 22.Februar 2023.

³⁴⁰ Zum Beispiel: Busca, Joëlle 2000: Georges Adéagbo. In: *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Edition Harmattan. S. 79-88. Paris. Editions L'Harmattan. Und: Fillitz, Thomas 2002: Georges Adéagbo. In: *Zeitgenössische Kunst aus Afrika*. 14 Gegenwartskünstler aus Cote d'Ivoire und Bénin. Wien, Köln, Weimar. S. 158-170 sowie Schankweiler, Kerstin 2015: *The Relational Archive of Georges Adéagbo*. In: *African Arts Summer 2015*, Vol.48, No.2. MIT Press Journals, Cambridge. S.40 – 51.

Übergang zwischen dem passiven Lager der ausgedienten Objekte und dem aktiven Archiv der Tagesassemblagen. Platz für neue Konstellationen wird geschaffen, indem nach ein paar Wochen auch die permanenteren Erzählstränge abgebaut werden und auch ihre Akteure in Kartons und Kisten in Lagerräumen verschwinden.³⁴¹ Die Analyse der Temporalität der Bewahrungsmodi des Künstlers, die seine archivarischen Ordnungen bedingt, hat theoretische Grundlagen. Michel Foucault reflektiert nicht die Summe der Dinge, sondern die Regeln, nach denen ein Archiv gebildet wird:

Ich werde als Archiv nicht die Totalität der Texte bezeichnen, die für eine Zivilisation aufbewahrt wurden, noch die Gesamtheit ihrer Spuren, die man nach ihrem Untergang retten konnte, sondern das Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und das Verschwinden von Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und als Dinge bestimmen.³⁴²

Adéagbo ephemere Archive spielen nach diesen Regeln, das „Auftreten und Verschwinden von Aussagen“ ist ihr Motor.³⁴³ Die Dinge werden nach Ankauf nicht permanent fixiert. In den täglichen Auslegungen folgen sie vielmehr veränderbaren „Spielregeln“, nach denen sie interagieren. Das Archiv, so die Organisatoren eines Seminars zum Umgang mit der Filmsammlung der Merz-Akademie (2012), sei keine statische Sammlung von den Spuren einer Zivilisation, sondern ein „topologischer Zusammenhang, in dem Wissen entsteht. Wissen ist derart als etwas Kontingentes, also nicht Notwendiges zu verstehen, das im und durch das Archiv produziert wird und derart immer transformierbar bleibt.“³⁴⁴ Der Begriff des Archivs trifft demnach auch für temporäre dynamische Ordnungen zu, in denen nur für kurze Zeit Erkenntnisse und Wissen gewonnen werden,

³⁴¹ Adéagbo hat jedoch bisher noch nicht wie Andy Warhol seine über Jahre gefüllten Umzugskartons als „Time Capsules“ für die Nachwelt deklariert, und erwogen sie zu verkaufen. „Some day I’ll sell them for \$4,000 or \$5,000 apiece. I used to think \$100, but now I think that’s my new price.“ *Andy Warhol, The Andy Warhol Diaries, September 30, 1986* auf <https://www.warhol.org/lessons/time-capsule-21-activity/> 7. April 2021.

³⁴² Foucault, Michel. "Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den Cercle d'épistémologie" [frz. 1968]. In *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. I, 1954–1969, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba, 887–931. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 902.

³⁴³ ebd..

³⁴⁴ <https://www.merz-akademie.de/projekte/lta-labor-temporres-archiv/> 10.1.2019

bevor sie wieder aufgelöst werden. Der Künstler arbeitet jeden Tag mit seinem Fundus an Fragestellungen, die ihn beschäftigen. Während sein Zugriff auf Elemente für eine aktuelle Assemblage zielsicher und rasch ist, vergisst er, was sich in Kartons und Koffern befindet, und ist überrascht über ihre Inhalte, wenn er sie öffnet.³⁴⁵

Michael Cahn spricht von Sammlern, die ihre Erwerbungen unausgewertet lagern.³⁴⁶ Er bezweifelt, dass der – einer quantitativen Logik folgende – Modus „immer mehr Dinge zu sehen und zu kennen einen Zuwachs an Wissen garantiert“³⁴⁷:

Lassen sich denn die Kuriositäten tatsächlich in Erkenntnisfortschritt übersetzen? Mitnichten. [...] ihre Auswertung findet gemäß der stets vorwärts eilenden Lust des Sammelns nicht statt. James Petivers³⁴⁸ schlecht bezeichnete Stücke, die ihm in rauen Mengen zuzingen, alles in braunem Papier eingeknüllt, verrotteten im Keller seines Hauses.³⁴⁹

Adéagbo wertet Dinge, die er gefunden hat, sofort aus. Nach einer Entdeckung kann er es nicht erwarten, im Atelier, Hotelzimmer oder Ausstellungsraum anzukommen und diese in einer Konstellation – einer Versuchsanordnung im besten Sinne des Wortes – zu testen. Der Künstler beschriftet seine Objekte mit langen handgeschriebenen Kommentaren, egal, wo er sie das erste Mal einsetzt. Obwohl diese sich nicht explizit auf die entsprechenden Objekte beziehen, kontextualisieren sie diese und ahmen, im weitesten Sinne, Formen der Ausstellungsbeschilderung bzw. Museumsdidaktik mimetisch nach.

³⁴⁵ Kerstin Schankweiler (2015) schildert in ihrem paper „The Relational Archive of Georges Adéagbo“ ihre Eindrücke von Adéagbos Archiv, welche sie während eines Atelierbesuches im Herbst 2003 gesammelt hat: In the central and spacious room [...] of the sparsely furnished house, the objects could be found directly on the floor, on carpets, on the walls, and on bookshelves, giving the impression not of storage, but of a mega-installation. Adéagbo seems to have memorized where the objects are stored and he can locate them without the help of an external system of indexing (as applied in an archive) (Schankweiler 2015: 42).

³⁴⁶ Cahn, Michael 1991: das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammlers. In: Merkur 45. S. 674 – 690.

³⁴⁷ ebd..

³⁴⁸ James Petiver (1665-1718) war ein britischer Botaniker der mehr Proben sammelte als er auswerten konnte. https://en.wikipedia.org/wiki/James_Petiver .

³⁴⁹ Cahn 1991: 679.

3.1.2.3 Akkumulieren

Nichts wird vom Künstler weggeworfen. Daher wächst das Volumen seiner Archive stetig an. In seinem Atelier in Benin reihen sich ungeöffnete Kartons aneinander, ebenso sind die Kellerräume und Dachböden in Hamburg gefüllt. Es ergibt sich daraus die Frage, ob die permanent eingelagerten Dinge ihr Potential behalten? Ob sie für die Fortsetzung seiner Arbeit eine Rolle spielen?³⁵⁰ Julian Thomas knüpft die Wechselbeziehungen von Menschen und ihren Dingen an Narrative: „In the creation of narratives of personal and collective identity, people and things come to be closely bound together.“³⁵¹ Zwischen Adéagbo und seinen Dingen entsteht eine enge Bindung, wenn er sie innerhalb identitätsaffirmierender Erzählungen verwendet. Es gibt auch einen gegenläufigen Aspekt, der ständige Neueingänge notwendig erscheinen lässt, so Cahn:

Das Eingehen in die Sammlung, die unvermeidliche Eingliederung in ihre unbeschwertere Unordnung zerstört die Aura und die Prägnanz der einzelnen Merkwürdigkeit. Der Kontext, in den der Gegenstand gerückt wird, macht ihn uninteressant, liquidiert seine Einmaligkeit.³⁵²

Dies bedeutet, dass die Gegenstände sich in der Kontextualisierung allmählich aufbrauchen, Aufmerksamkeit einbüßen, an Wert verlieren. Cahn erklärt damit, dass Sammler immer mehr haben wollen, dass ein Sog nach Neuem entsteht, weil die Bedeutung durch das gesicherte Besitzen zerfällt:

Der Sammler begehrt stets das Andere, Neue, das doch nur so lange sein Interesse fesseln kann, wie es noch nicht eingeordnet wurde. [...] Die Sammlung zerstört das Gesammelte: Die Integration in den Kontext der Sammlung beraubt die Dinge ihrer Singularität.³⁵³

³⁵⁰ Kurz nachdem Jean-Michel Rousset Adéagbo „entdeckte“ und Fotos von seinen Assemblagen Kuratoren in Paris zeigte, ließ sein jüngerer Bruder Laurent 1993 bei einem Heimatbesuch in Cotonou die gesamte Sammlung entsorgen. Der Verlust scheint ihn zu traumatisiert haben, denn Adéagbo spricht oft sehr traurig davon.

³⁵¹ Thomas zitiert nach Hahn 2005: 40. Thomas, Julian (1996): *Material Things and their Temporality*. In: Thomas, Julian (Hg.): *Time, Culture and Identity*. London: Routledge, S.55-91. Hier S.78.

³⁵² Cahn 1991: 680.

³⁵³ ebd..

Adéagbos Narrative stellen sich der bei Cahn beschriebenen Entwertung eines Objektes entgegen. Er integriert die Dinge, nimmt sie auf, schafft ihnen Bedeutung. Gerade, wenn er einen neuen Fund „in einen Kontext rückt“, ihm eine Rolle in seiner aktuellen Konstellation zuweist, wird dieser einmalig und unentbehrlich für das Archiv. Das heißt, sein Wert steigt in der Gemeinschaft mit anderen Sachen und sinkt nicht, wie Cahn dies für die Konjunktur eines Objektes in den Händen eines durchschnittlichen Sammlers annimmt. Jedoch ist dies eine zeitlich begrenzte Aufmerksamkeit. Ein Ding ist nur für eine kurze Zeitdauer Bedeutungsträger, ein Star im Ensemble, bis der Künstler an einer anderen Geschichte arbeitet oder andere Akteure für ähnliche Rollen gefunden hat.³⁵⁴

Adéagbo glaubt fest an einen Erkenntnisfortschritt durch hinzukommende Dinge und markiert seine Existenz durch tägliches Hinzufügen. Durch sein Sammeln, begleitet vom täglichen Schreiben, erzählt er sein Leben. Das Leben des Künstlers geht im Sammeln auf, einem Prozess, in dem er seinem eigenen Wissen gegenüber partiell blind bleibt. Mike Bal erkennt diesen Aspekt des Sammelns: „Anfängliche Blindheit ist sogar eine Voraussetzung dafür, daß sich dieser [Sammel-] Eifer – verborgen vor jeder verinnerlichten ethischen, finanziellen oder politischen Zensur – herausbildet.“³⁵⁵ Der Beginn jedes Sammelns sei irrational, unvernünftig:

Es liegt in der Natur dieses Eifers, akkumulativ zu sein, und wieder kann er nur retrospektiv gesehen werden. Geschichten des Sammelns kommen durch anfängliche Blindheit – durch ein visuelles Manko – in Gang. Somit ist auch dieser Anfang narrativer Natur.³⁵⁶

Bevor die Sammlung zum Medium des Wissens werden kann, gehen ihr ein partielles Unwissen und eine vage Unruhe voraus, die ihren Antrieb darstellen.

³⁵⁴ Im März 2018, hat Adéagbos Sammlung in Benin und in Hamburg einen derartigen Umfang erreicht, dass es einfach keinen Platz mehr für neue Dinge gab. Im Kunstlager Hasenkamp in Berlin werden etwa 160 Kartons und Kisten gelagert. Diese sind jedoch mit genauen Inventarlisten zu jeder Installation versehen.

³⁵⁵ Bal, Mieke 2002 b: Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive. In: Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am M. S. 117- 145. Hier S. 124.

³⁵⁶ ebd.:124.

3.1.2.4 Die Ästhetik der Fülle

In seiner Einführung zu einem Kulturführer durch das Ägyptische Museum Kairo beschreibt Zahi Hawass Gesellschaften, für die mit Gegenständen überfüllte Räume ein ästhetisches Ideal darstellen.³⁵⁷ Adéagbo zieht Räume, die gefüllt sind, einer minimalistischen Ästhetik vor. Die Trennung und der Abstand von geschätzten Dingen machen ihm Angst. Daher kultiviert er seine mobile Sammlung. Seine Ausgaben für hunderte von Dingen, die er nur einmal benutzt und dann weglagt, scheinen auf den ersten Blick eine sinnlose Verschwendung zu sein. Die Bedeutung, die das schiere Volumen von den seit Jahren gelagerten, scheinbar ungenutzten Dingen für das Leben und die Praxis des Künstlers hat, rechtfertigt diese Ausgaben jedoch. Seine verborgenen Sammlungen lassen sich mit den Wurzeln von Bäumen vergleichen, die nie das Tageslicht erblicken, aber sich unterirdisch ausbreiten, und so symmetrisch das Sichtbare, den Stamm und die Äste tragen und ernähren.

3.1.2.5 dilettantisch – professionell Sammeln im Roman

Der Vorteil eines persönlichen Archivs besteht, so Regina Schultz-Möller, darin, dass seine Struktur nicht für externe Benutzer nachvollziehbar sein muss: „Die Sammlungen und Archive von KünstlerInnen folgen keinen offiziellen gesellschaftlichen Sammlungsaufträgen“ betont sie.³⁵⁸ Bedeutung hat, wie oben im Vergleich mit Benjamins Sammeln festgestellt wurde, ausschließlich die Weltnähe des Individuums. Mit dem subjektiven Zugang verbunden ist das Fehlen eines Indexes nach Materialarten und Lagerorten. Einerseits verliert der Künstler dadurch den Überblick, andererseits hält aber die ihm vertraute Ordnung seine Sammlung zusammen und bewahrt sie davor, „zerstört“ zu werden.

³⁵⁷ Hawass, Zahi: Vorwort. In: Ägyptisches Museum in Kairo. National Geographic Art Guide. National Geographic Germany. 2006. Bei einem Besuch im Ägyptischen Museum wird man überall von beeindruckenden Kunstwerken in den Bann gezogen. Dies ist keine Neuheit: Bereits vor langer Zeit beschwerte sich ein Besucher bei Gaston Maspero, dem ersten Direktor des Ägyptischen Museums in Kairo, darüber, dass das Museum überfüllt mit Ausstellungsstücken sei. Maspero erwiderte, dass die alten Ägypter genau damit zufrieden gewesen wären: Ihre Tempel waren angefüllt mit zahllosen Statuen, alle nur erdenklichen Räume eines Tempels waren mit Illustrationen und Hieroglypheninschriften bedeckt und auch die typisch ägyptische Wohnung zierten unzählige Möbel und diverse Gegenstände. Die Überfüllung des Museums entspricht daher vollständig den ästhetischen Vorstellungen der alten Ägypter.

³⁵⁸ Schultz-Möller, Regina: Archiv. In: Butin, Hubertus 2014: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S.22 f..

Wenn einmal ausgestellte Assemblagen von Museumskuratoren zur Kontrolle der Vollständigkeit und Zustandsbeschreibung nach Gruppen aufgelistet und im Depot verpackt werden, beginnt der Teil der Archivierung, der die „wechselseitig erhellende Nachbarschaft“ zerstört³⁵⁹: Bücher, Skulpturen, Bilder, Textilien werden nun ihrem Material nach geordnet. Genau dies war auch das Dilemma bei der analytischen Werkbeschreibung von *La révolution et les révolutions*, auch hier wurde die narrative Ordnung der Dinge aufgehoben, um eine forensische Übersicht über die Materialarten zu erhalten.³⁶⁰

Welche Aspekte unkonventionellen Sammelns sind bloß subjektiv, welche unprofessionell? Romanautoren des 19ten Jahrhunderts, u.a. Raabe, Stifter, Vaginnov und Vischer, beschreiben die anachronistischen Sammelstrategien ihrer Protagonisten. In seinem Roman *Auch Einer- Eine Reisebekanntschaft* prägte der deutsche Philosoph und Autor Theodor Vischer 1879 die vielzitierte Redewendung *Die Tücke des Objekts*, die dessen Wirkungsmacht bezeugt.³⁶¹ Vischer und Raabe reflektieren den Vorwurf des Dilettantismus an das Sammelverhalten ihrer Protagonisten aus Richtung der gerade entstehenden neuen Wissenschaften. Deren Objektivitätsanspruch hatte Folgen für die Selbsteinschätzung der Protagonisten.

Umberto Eco mit dem Roman *Die mysteriöse Flamme der Königin Loana* (2004) und Orhan Pamuk in *Das Museum der Unschuld* (2008) verteidigen noch in jüngster Zeit die subjektiven Aspekte des Sammelns. Durch Dinge und Bilder werden Erinnerungen ausgelöst und entstehen biographische Narrationen. Julia Bertschik vergleicht den Sammlungsort des Protagonisten Heinrich in Stifters *Nachsommer* (1857) mit dem des Magister Buchius in Raabes *Das Odfeld* (1888)³⁶²:

Im deutlichen Unterschied zu den programmatisch voneinander geschiedenen Sammlungs- und Wohnräumen in Stifters *Nachsommer* handelt es sich bei Raabe also um ein äußerst heterogenes ‚Wohnmuseum‘.³⁶³

³⁵⁹ Diers 2006: 309.

³⁶⁰ Vgl. Kapitel 2.0 Zeigen und die Struktur der Inventarliste der Arbeit LREL im Anhang.

³⁶¹ Vischer [1879]1919: 21. Also waren Bruno Latour, Michel Callon (1980) und George Kubler (1962) nicht die ersten, welche die Wirkungskraft von Dingen zur Diskussion stellten. Vgl. : Kubler, 1982 [1962]: 108.

³⁶² Bertschik, Julia 2009: Gesammeltes Wissen. Wissenschafts-Dilettanten und ihre Sammlungen bei Stifter, Raabe und Vischer. In: Jahrbuch der Raabe Gesellschaft 2009. Hrsg.: Ulf-Michael Schneider und Silvia Serena Tschopp. Tübingen. S.78 – 96.

³⁶³ Bertschik 2009: 86.

An den Figuren „Stillman Senior“ und „Quinn“ im Roman *City of Glass* beschreibt Paul Auster das gestörte Verhältnis des Sammlers zu seinen Dingen:

Stillman Senior hat die Augen auf den Boden geheftet, sammelt auf seinen mäandernden Gängen allerlei Zerbrochenes und achtlos Weggeworfenes vom Boden auf und trägt diesen sorgfältig inspizierten Müll in einer Tasche in sein Hotel zurück: [...] ein kaputter Schirm, der Kopf einer Puppe, ein schwarzer Handschuh, die Fassung einer Glühbirne, aufgeweichte Zeitschriften und zerschnittene Zeitungen, eine zerrissene Photographie, Maschinenteile und anderes, nicht identifizierbares Zeug.³⁶⁴

Quinn, der sich ganz dem Beobachten und Aufschreiben hingibt, kann nicht deuten, was hier vorgeht und gesammelt wird: „[...] Die Welt ist für ihn nicht mehr lesbar – im Dickicht der Zeichen verliert er alle *clues*.“ konstatiert Aleida Assmann, die diese Stelle zitiert.³⁶⁵ Die subjektiven Bedeutungen scheinen nur dem Sammler selbst zugänglich zu sein. Geht es dem Betrachter von Adéagbos Assemblagen ähnlich? Wie positioniert er sich gegenüber dem Eigensinn der Assemblagen? Muss er – aufgrund eines fehlenden intersubjektiven Archivkatalogs – Adéagbos Art zu sammeln als dilettantisch einstufen?

3.1.2.6 Mobilisieren – Bewegte Sammlungen

Adéagbos Körper und seine Kleidung werden zur Extension der Räume, die er zur Aufbewahrung von Schätzen benutzt. Oft mehr als ein Dutzend Anstecknadeln zieren Westen, Hemden und Mäntel. Die Familie der Ringe, Halsketten, Armreife, Armbänder, wandelt sich stetig und wächst ständig. Adéagbos Jacke wiegt etwa zehn Kilo auf Grund der in den Taschen transportierten Münzen, auf der Straße gefundenen Schlüssel und besonders geformten Steinchen. Die Inhalte gibt er nicht gerne Preis. Früher waren seine Taschen und Koffer meist nur auf der Rückreise von einem Recherchebesuch oder Ausstellungsaufbau mit neuen

³⁶⁴ Auster 1985: 59.

³⁶⁵ Assmann 2015: 278

Büchern, Zeitschriften, Straßenfunden und Andenken gefüllt. In den letzten Jahren ist sein Gepäck schon auf dem Hinweg zum Ort der Recherche prall gefüllt: „Je travaille sur ça!“ („Ich arbeite gerade damit!“) antwortet er entrüstet, wenn man ihn fragt, warum so viel Material mit auf die Reise geht.³⁶⁶ Im Hotelzimmer kombiniert er dann vertraute Dinge mit denen, die er vor Ort neu findet.

3.1.2.7 Für das nächste Leben sammeln

Während der Künstler unterwegs ist, denkt er oft besorgt an seinen Fundus in den Lagerräumen seines Ateliers in Benin:

Si personne ose de toucher, ou voler un de mes choses dans mon atelier pendant que je voyage, il se verra avec des problèmes. (Wenn jemand es wagt, etwas zu berühren oder zu stehlen während ich unterwegs bin, wird er Probleme haben.)³⁶⁷

Über die langfristige Zukunft seiner großen Kollektion sagt Adéagbo:

Après ma mort, ne personne doit toucher mes choses. Ça doit rester comme ça. Je vais punir comme esprit les gens qui ose de les toucher. (Nach meinem Tod darf niemand meine Sachen berühren, alles muss genau so bleiben, wie ich es hinterlasse, sonst werde ich denjenigen, der die Ordnung stört, als Geist bestrafen.)³⁶⁸

Viele von den Dingen, die keiner in unendlicher Zukunft berühren soll, hat er selbst seit Jahren nicht angeschaut. Gefragt, ob er wie ein Pharao seine Grabbeilagen vorbereite, mit denen er später im Jenseits arbeiten wird, bestätigt er dies.³⁶⁹ Dinge kommen auf unterschiedlichen Wegen in eine Assemblage und versammeln sich dort zu einem Forum und machen ihre Aussagen im Tribunal des Künstlers. Wie an seinen Aussagen und Handlungen in diesem Abschnitt

³⁶⁶ Gesprächsnotiz vom 19.3.2021 in Berlin.

³⁶⁷ Gesprächsnotiz vom 7. Januar 2011 Cotonou.

³⁶⁸ Gesprächsnotizen vom 7. Januar 2011 Cotonou.

³⁶⁹ Gesprächsnotiz vom 17.3.2018 Cotonou.

deutlich wurde, teilt dieser die Autorschaft des Sammelns und des Versammelns mit Geschichten, die er hört und liest, mit den von Menschen verlorenen Kleidungsstücken, Spielzeugen in Benin und am Ausstellungsort, von Händlern angebotenen Masken und Statuetten, auf Flohmärkten gefundenen Büchern und Deko-artikeln. Obwohl der Begriff „aneignen“ mit einer assymetrischen Subjekt-Objekt Hierarchie konnotiert ist, lehrt die Praxis des Künstlers, dass dieser auch symmetrisch gesehen werden kann, dass Dinge konvergieren und in einem System im Raum, den ihnen der Künstler gibt, interagieren können. Es wurde gezeigt, dass Künstler, hier exemplarisch am Beispiel Adéagbo, unabhängig von den europäischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts Sammel- und Archivpraktiken entwickeln, die Grundlage einer autonomen visuell-verbale Narration sind. Diese brauchen sich nicht auf „ismen“ berufen, um ihr Potential zu entfalten und sich zu legitimieren.

3.1.3 Tribunal: Der Auftrag der Dinge

Adéagbo beansprucht die Regie des Findens, Sammelns und Konstellierens nicht alleine, sondern räumt den Dingen einen eigenständigen Willen ein. Sie handeln auch an ihm:

La chose me dit souvent, de prendre cette direction, ce chemin. Puis je vois quelque chose par terre, je continue, je tourne, car la chose m'appelle, j'essaye de l'ignorer sa voix, mais à la fin je la prends pour amener à la maison et travailler sur ça, en écrivant tout de suite sur la chose.

(Etwas sagt mir, dass ich in diese Richtung gehen, diese Straße nehmen soll. Dann sehe ich eine Sache auf der Erde liegen, gehe weiter, drehe mich wieder um, denn sie ruft mich. Ich versuche seine Stimme zu ignorieren, hebe das Ding aber schließlich auf, um es mit nach Hause zu nehmen und dann damit zu arbeiten, das heißt darüber zu schreiben.)³⁷⁰

³⁷⁰ Gesprächsnotiz Cotonou vom 16.1.2017.

Des choses veulent venir chez moi, car ils savent, que je les comprends, et que je m'occupe bien d'eux. (Die Dinge wollen zu mir, denn sie wissen, dass ich sie verstehe, und dass ich mich gut um sie kümmere.)³⁷¹

Was kann es bedeuten, dass er sich angeblich gut um die Dinge kümmert? Dies kann nicht für die Schlange gelten, die in Formaldehyd eingelegt wird. Oder der Meeresschildkröte, die im Süßwasser vergeht. Auf der symbolischen Ebene ist diese Aussage sinnvoll: Die Dinge wissen, dass ihre sinnbildliche Wirkkraft vom Künstler gesehen und aufgehoben wird. Und noch mehr: Sie bringen ihren eigenen Auftrag mit, entfalten ihre Kraft selbst, suchen sich ihren Platz im Arrangement. (Abb. 134 -136A,B) Während eines Künstlergesprächs in seiner Ausstellung im Warburg Haus Hamburg (Abb. 137-140) Ende Juni 2019 antwortete Adéagbo auf die Frage, wie er die Figuren und Masken ausgewählt habe:

Ces sculptures étaient réservées pour cette installation, c'était leur destin d'être ici, raison pour laquelle je les ai trouvés pendant mes recherches pour ce projet. (Diese Statuen und Masken waren für diese Assemblage reserviert, es war ihre Bestimmung, hier zu stehen, und nur deswegen ließen sie sich während meiner Recherchen für dieses Projekt finden.)³⁷²

Insofern vertrauen sie seiner Fähigkeit, ihre gespeicherten Botschaften und Argumente aufzugreifen, die sie selbst aktiv in die symbolische Verhandlung, den Diskurs, hineinbringen. Unter dieser Prämisse trifft es sogar zu, dass Adéagbo im Dienst der Dinge steht, die sich versammeln wollen. Die vielen Dinge, die 2016 in Shanghai „ihren Weg“ in die Assemblage *La révolution et les révolutions* gefunden haben, mussten sich, wenn man ihre animierte Perspektive einnimmt, vom Künstler verstanden wissen. Dass der Künstler ihnen folgt, heißt, dass sie

³⁷¹ Gesprächsnotiz Hamburg. vom 2. April 2019.

³⁷² Gesprächsnotizen vom 28.6.2019 Künstlergespräch im Aby Warburg Haus Hamburg. Die Ausstellung mit dem Titel « La vie et la résurrection d'Aby Warburg » fand Ende Juni 2019 statt. Initiiert und betreut von Petra Lange-Berndt (Universität Hamburg), Rebekka Seubert, Dietmar Rübelt mit Unterstützung von Stephan Köhler. <http://petralangeberndt.de/inversionen-2-georges-adeagbo-la-mort-et-la-resurrection-daby-warburg/> 22. Februar 2023.

sich begegnen konnten, wie zum Beispiel der nasse rote Teppich aus dem Abbruchviertel Shanghais dem zerzausten Pelzkragen eines Anoraks aus Hamburg.³⁷³ Von einer aktiven Begegnung der Dinge weiß schon die berühmte Metapher des französischen Dichters Lautréamont über „das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch,“³⁷⁴ die von den Surrealisten zitiert wurde. Beim Besuch der Berliner Ausstellung *Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bode-Museum* vertritt Adéagbo im Gespräch mit der Künstlerin Cecilia Edefalk den Standpunkt, dass die afrikanischen Skulpturen ihre inhärente rituelle Kraft mitbrächten, dass keine Musealisierung dies nivellieren könne.³⁷⁵ Das gilt auch für die Figuren, die er selbst in den Assemblagen zum Sprechen kommen lässt.

Adéagbo steht nicht alleine mit der Ansicht, dass Dinge Initiative ergreifen und auf Menschen zukommen können. Der senegalesische Künstler Issa Samb (Dakar 1945-2017), welcher ebenso gefundene und erworbene Dinge in seinen Werken verwendete, spricht in Antje Majewskis Dokumentarfilm von 2010 über die Resonanzen zwischen Dingen und Menschen, in denen sich Hierarchien aufheben und die Schicksale der einen an die der anderen knüpfen. (Abb. 141 und 142)³⁷⁶ Samb betont, ähnlich wie Adéagbo, die Symmetrie im Auserwählen:

Ist es nun notwendig zu wissen, ob es Sie selbst sind, die einen Blick auf das Objekt haben – etwas in Ihrem Inneren – eine gewisse Innerlichkeit, die Sie zum Objekt drängt – oder ob es das Objekt selbst ist, das eine ihm eigene Energie enthält, etwas, das nach Ihnen ruft? [...]³⁷⁷

³⁷³ Siehe oben im Abschnitt „Zeigen“ Kat. A) Dinge, die Adéagbo im öffentlichen Raum des Ausstellungsortes findet und Kat. B erwirbt, sowie im Produktionsprotokoll die Einträge vom 5. und 9. August 2016.

³⁷⁴ Lautréamont (eigentlich Isidore Lucien Ducasse), *Die Gesänge des Maldodor*, 1874, 6. Gesang. S.217f..

³⁷⁵ Vom 27.10.2017 bis 24.11.2019. <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/unvergleichlich-kunst-aus-afrika-im-bode-museum/> . 1.März, 2023.

³⁷⁶ *La Coquille. Conversation entre Issa Samb et Antje Majewski. Dakar 2010.* Ein Film von Antje Majewski. <https://vimeo.com/41850322?ref=em-share> 29.6.2019, Timecode 05:50 – 06:23 und 07:50 – 08:06.

³⁷⁷ Issa Samb im Gespräch mit Antje Majewski 2010. timecode 04:39 – 05:26 deutsche Transkription auf <http://www.antjemajewski.de/2010/09/16/the-shell/> Im folgenden Abschnitt des Gesprächs betont Issa Samb, dass er die Resonanz zwischen der Energie, die ein Objekt aussendet und dem Energiefeld einer Person als Grund dafür sieht, dass beide zueinanderfinden.

Die den Dingen und Materialien zugeschriebene Handlungsmacht oder Agency hat eine Tradition seit den Avantgarden der 10-20er und den Künstlerbewegungen der 50 -60er Jahre, wie Mono-Ha³⁷⁸ oder der Minimal Art. Später wurde das Konzept unter dem Label „materielle Kultur“ wissenschaftlich verhandelt.³⁷⁹

Im Folgenden werden eine Reihe theoretischer Ansätze über Materialität und Agency vorgestellt. Hans Peter Hahn macht zu Beginn seines Buches *Materielle Kultur – Eine Einführung* darauf aufmerksam, dass der Begriff problematisch sei, weil er in fälschlicher Weise das Gegenteil einer „immateriellen Kultur“ impliziere und dementsprechend die Annahme, dass Phänomene trennscharf entweder zu dem einen oder zu dem anderen Bereich gehörten.³⁸⁰ Hahn betont, dass „materielle Dinge stets aus dem Kontext des Handelns zu verstehen seien“ und „dass der gesellschaftliche Alltag weder nur von materiellen Dingen“ noch nur vom „Handeln und Wissen“ beherrscht werde.³⁸¹ Mit Verweis auf Merleau-Pontys „Zwischenreich zwischen dem Bewusstsein und den Sachen“ stellt er fest, dass erst „die Verbindung beider Dimensionen das Verständnis des Alltags“ ermögliche.³⁸²

Zu Beginn seiner Übersicht über verschiedene Thesen „Zum Eigensinn der Dinge“ macht Hahn deutlich, dass er das Wort Eigensinn nicht im Sinn von Widerspenstigkeit benutzt, sondern sich auf die einem Ding inhärenten, nicht beliebig austauschbaren Informationen bezieht.³⁸³ „Daß in den Dingen mehr Informationen stecken, als die Menschen ahnen, und daß im Umgang mit den Dingen oft mit diesem ‚Nichtgewußten‘ gerechnet werden muß – diese Zusammenhänge werden hier als ‚Eigensinn der Dinge‘ beschrieben.“ So präzisiert er die Konnotation der Überschrift des Kapitels, in dem er die Inhalte im geographischen Westen situiert anthropologischer, soziologischer, psychologischer und philosophischer Diskurse bis 2005, die der Frage nachgehen inwiefern die in Dingen

³⁷⁸ Mono-Ha bedeutet „Schule der Dinge“ und wurde in den 60er Jahren in Japan von Lee Ufan und Nobuo Sekine gegründet. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/mono-ha> 2.5.2021 und Gutai :

³⁷⁹ Lange-Berndt stellt den prinzipiellen Unterschied zwischen Ding und Material in ihrer Einführung von Materiality klar : “For a start, materials are neither objects nor things ; if one considers a broom, for instance, the broom is a thing while the material might be wood or plastic. Materials are far less anthropocentric, and this is one reason why this category has been neglected.” Petra Lange-Berndt (Hg.) 2015 Materiality. MIT Press. Boston. S. 13.

³⁸⁰ Hahn, Hans Peter 2005: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin Hahn. Hier S. 9.

³⁸¹ ebd..

³⁸² Hahn 2005: 9, vgl. auch Merleau-Ponty [1968] 1973: 301.

³⁸³ Hahn 2005: 46 f..

und Materialien gespeicherten Informationen Menschen beeinflussen können, nachzeichnet. Hahn diskutiert Bruno Latours späteres Modell einer symmetrischen Anthropologie, in dem nämlich die Dinge, im übertragenen Sinne, auch etwas über den Menschen wüssten:

Auch Bruno Latour greift die verkürzende Sichtweise der einseitigen Information auf und kommt darüber zur provozierenden These, ‚wir sind nie modern gewesen.‘ Er fragt nach der Möglichkeit einer symmetrischen Anthropologie, die nicht nur das Wissen über die Dinge (das ist das Moderne), sondern auch die in den Objekten verborgenen Informationen über den Menschen berücksichtigen müßte.³⁸⁴

Die These Latours scheint hilfreich, um Adeagbos handelnde und wissende Dinge zu erklären: In *La révolution et les révolutions* erzählen die ausgetretenen Flip-Flops (Abb. 32), die alte zerrissen Jeans (Abb. 35), der Abakus (633) und das weiße Jackett (624, Abb. 14), das zwischen der Abbildung der Nonne (109) und einem Zeitungsausschnitt mit Angela Merkel verhandelt, Geschichten über Menschen, ihre Wege und Ambitionen. Nicht nur verändern Menschen die Formen und Positionen von Dingen, diese beeinflussen auch die Wege und Entwicklungen von Menschen. Dinge und Menschen ‚widerfahren‘ einander in paritätischen Machtverhältnissen.

Als einer der in den letzten zehn Jahren wiederentdeckten und viel zitierten Pionier einer Geschichte der Dinge gilt der Kunsthistoriker George Kubler. In seinem 1962 veröffentlichten Werk *The Shape of Time. Remarks on the history of Things* bemerkt Kubler: „Es ist so, als ob die Dinge selbst andere Dinge nach ihrem Vorbild hervorbrächten, wobei Menschen die Vermittlung übernehmen.“³⁸⁵

Um seine These einer kreativen Wirkungsmacht der Dinge zu verstärken, zitiert

³⁸⁴ Hahn bezieht sich hier auf Latour, Bruno ([1991] 1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin. 1995. (Original: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris 1991).

³⁸⁵ Kerstin Schankweiler und Stefanie Stallschus nannten ihr gemeinsames Ausstellungsprojekt im Kai10 Düsseldorf „Vom Eigensinn der Dinge“ und zeichneten die komplexe Rezeptionsgeschichte von George Kublers Forderung nach einem Paradigma Wechsel der Methoden der Kunstgeschichte überschaubar in ihrem Katalog nach. Schankweiler, Stallschus 2013: 36-39. Kubler, George 1962: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven. (Hahn gibt in seiner Bibliographie das Jahr 1961 für den gleichen Titel an) Deutsche Ausgabe: *Die Formen der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*. Frankfurt am Main 1982.

er Henri Focillons *Das Leben der Formen*: „Henri Focillon formuliert in ‚*Vie des Formes*‘ die Vorstellung, daß den Dingen selbst reproduktive Kräfte innezuwohnen scheinen.“³⁸⁶

Arjun Appadurai spricht über die der europäischen Mentalität eigen gewordene Dichotomie zwischen aktiven Worten reflektierender Individuen und inerten, passiv gehaltenen Dingen³⁸⁷:

Contemporary Western common sense, building on various historical traditions in philosophy, law and natural science, has a strong tendency to oppose „words“ and „things.“ Though this was not always the case even in the West, as Marcel Mauss noted in his famous work *The Gift*, the powerful contemporary tendency is to regard the world of things as inert and mute, set in motion and animated, indeed knowable, only by persons and their words. Yet, in many historical societies, things have not been so divorced from the capacity of persons to act and the power of words to communicate.³⁸⁸

Jedoch sei dies nicht immer und überall so gewesen: „Yet, in many historical societies, things have not been so divorced from the capacity of persons to act and the power of words to communicate.“³⁸⁹ Insbesondere habe Marcel Mauss in seinem *Essaie sur le don (Die Gabe 1950)* die Zeiten, in denen die Differenzierung des Handlungsspielraums von Dingen und Menschen noch nicht vollzogen war, untersucht.³⁹⁰ Im Resumé seiner 1999 erschienenen Untersuchung über nicht-sprachliche ding-gebundene Metapher schreibt der Anthropologe Christopher Tilley über das symmetrische Verhältnis von Menschen und Dingen: „The general point is that persons require things to make and transform themselves.“ [...]

³⁸⁶ Kubler, 1982 [1962]: 108.

³⁸⁷ Appadurai, Arjun 1986: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

³⁸⁸ Appadurai 1986: 4

³⁸⁹ ebd..

³⁹⁰ Mauss, Marcel 1950: *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*.

This objectification of culture is as essential to its understanding as its phenomenological verbal description. Just as persons make things, things make persons.”

391

Die Kanadische Archäologin Nicole Boivin vertritt die These, Dinge können nicht zu “reified thoughts” zu „vergegenständlichten Gedanken, Ideen“ im platonischen Sinne reduziert werden.³⁹² Dinge haben, so Boivin, nur auf Grund ihrer Körperlichkeit „Agency“, nicht auf Grund übergreifender abstrakter Konzepte. Nur unter der Prämisse ihrer Materialität könne die autonome Wirkungskraft von Dingen und Materialien rehabilitiert werden:

It is materiality – the physicality of matter – that gives things agency, and hence it is unsurprising, that the idealist strands of thought that dominate the social sciences, and that have lately reduced artefacts to reified thoughts, have given little consideration to the degree to which things can act as agents independently of people.³⁹³

Bezogen auf eine kulturgeschichtliche Entwicklung muss ein Bruch in der Kausalität fest- und klargestellt werden: Die genannten, aus der westlichen Soziologie und Kunstgeschichte kommenden Hypothesen, die sich als Wende eines Denkens über Dinge und Materialität verstehen, lassen sich in der von Adéagbo und Samb praktizierten Arbeitsweise wiederfinden, ohne jedoch deren Arbeitsweise vorausgegangen zu sein. Genauer gesagt, Samb oder Adéagbo wenden nicht an, was sie theoretisch gelernt hätten. Dass sie in ihrer Praxis zu ähnlichen künstlerisch-philosophischen Ergebnissen kommen, ist an ihren Beschreibungen der Wechselwirkungen zwischen Dingen und Menschen abzulesen. Der Verfasser hat während seiner Feldforschung in Benin und im Senegal beobachtet, dass die beiden erwähnten Künstler zwar als Exzentriker gesehen werden, ihr Verständnis von der Wirkkraft der von ihnen gesammelten Skulpturen, Masken oder gebrauchten Textilien jedoch Resonanz und Konsens bei den Menschen in ihrem Umfeld fand. Vor dem Hintergrund einer Umkehr der Denkrichtung, nämlich von den Dingen zu deren Philosophie und deren Wirkung auf den Menschen, auf

³⁹¹ Tilley, Christopher 1999: *Metaphor and Material Culture*. Oxford.

³⁹² Boivin, Nicole 2008: *Material Cultures Material Minds*. New York. Hier S. 129.

³⁹³ ebd.: 129.

andere Dinge und in der Welt, lassen sich neue Ansätze für eine Kulturgeschichte der außereuropäischen Kulturen ableiten, die sie vom Klischee nativer Vorformen der europäischen Hochkunst befreien.

Einer dieser Ansätze ist der von Dana Rush, die seit 1993 in Benin anthropologische Forschungen betreibt. Rush untersucht die ästhetischen Maßstäbe West-Afrikas und der Diaspora und zeigt Unterschiede zu europäischen Traditionen auf:

„I asked myself if efficacy might be assessed as a property of value in some African and African diaspora aesthetic systems in the same way beauty is regarded in Western aesthetics.“³⁹⁴ Efficacy ist ein Synonym für Agency, die Handlungsmacht der Bilder, die nach Rush sehr viel mehr Bedeutung hat, als deren an der klassischen Antike geschulte Schönheit im westlichen Kanon. Wirkungskraft und Schönheit haben, so Rush, einen ähnlich hohen, wertdefinierenden Stellenwert in dem einen und anderen Kulturkreis.³⁹⁵

Schon 1995 thematisiert Suzanne Blier die Differenz zwischen ästhetischen Werten in dem einen oder anderen Kulturkreis und reflektiert deren Machtverhältnisse.³⁹⁶ (Abb. 143) Die westliche Betrachtung und Bewertung einer *Bocio* Skulptur aus Benin ist demnach geleitet von einer Suche nach Schönheit, die nicht gefunden wird:

Try to imagine a sculpture of greater visual provocation, one which more powerfully jars sensibilities or confronts silent spaces, than the one illustrated here (fig.1) This is clearly not an object of sublime beauty; its surface is covered with what Michael Taussig would call (1987: 6) a „garbage heap“ of matter – iron beads, straw, bones, leather, rags, pottery, fur, feathers, blood. [...] In their varied massing on the surface they emanate qualities of tension, anxiety, and danger. In this work a range of emotions seem to explode from within, the sculpture almost outgrowing itself and transgressing its own limits.“³⁹⁷

³⁹⁴ Rush, Dana 2013: *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global*. Nashville, Tennessee. Hier Seite 31.

³⁹⁵ ebd..

³⁹⁶ Blier, Suzanne Preston (1995): *Art, Psychology and Power*. University of Chicago Press.

³⁹⁷ ebd.: 1. In ihrer Darstellung bezieht Blier sich auf Taussig, Michael 1987: *Shamanism, A study in Colonialism and Terror and the wild man*. University of Chicago Press.

Adéagbos Auffassung entspricht Bliers Schilderung eines Verhältnisses von Funktion und Erscheinung der Artefakte. In Gesprächen mit Kuratoren und Kritikern bemerkt er wiederholt:

Un œuvre ne doit pas être nécessairement beau, il peut être laid, mais il doit avoir une puissance, donner une instruction, qui pousse une personne à réfléchir sur sa vie vécue et sa future. (Ein Werk muss nicht unbedingt schön sein, es kann sogar hässlich sein, muss aber eine Kraft haben, einen Impuls geben, muss eine Person anregen, über ihr gelebtes Leben und ihre Zukunft nachzudenken.)³⁹⁸

Wenn die Dinge sich selbst steuern, wenn sie einen eigenen Auftrag haben und sich ihren Autor selbst suchen, dann ist es konsequent, dass dieser Auftrag nicht erlischt, nachdem sie einen Platz in der Assemblage gefunden haben. Parallel zu ihrer vom Künstler ihnen zugeschriebenen Rolle halten sie in seiner Erzählung ihre Eigendynamik und das ihnen inhärente Potential. Dieses Potential wurde im Diskurs der europäischen und später US-amerikanischen Gestalt-Psychologie als „Affordanz“ bezeichnet. Der amerikanische Psychologe James Jerome Gibson leitete den Begriff von "afford" (anbieten, gewähren, sich leisten) ab.³⁹⁹ Affordanz bezeichnet nach Gibson ein „Angebot der Natur“ bzw. eine „Handlungsanregung“ [...], die ein bestimmtes Verhalten möglich machen.⁴⁰⁰ Die Dinge haben nach dem Gestaltpsychologen Kurt Koffka, auf dessen Forschung Gibson seine Theorien aufbaut, einen „Forderungscharakter.“⁴⁰¹ Affordanz bedeute darüber hinaus, „daß sich das Angebot von etwas nicht ändert, wenn sich das Bedürfnis des Beobachters ändert.“⁴⁰²

Die kulturwissenschaftlichen Modelle und Thesen zur ‚Wirkungsmacht der Dinge‘, dabei besonders Michel Callons und Bruno Latours Akteur – Network – Theory (ANT), erlauben es, im Kosmos „Assemblage Adéagbo“ folgende Rollen

³⁹⁸ Gesprächsnotiz vom 18. Februar 2018.

³⁹⁹ Gibson, J.J. 1977: The Theory of Affordances. In: R. Shaw & J. Bransford (Hg.) Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. S. 67-82.

⁴⁰⁰ <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/affordanz/320> am 23.05.2020 besucht.

⁴⁰¹ Koffka, Kurt 1955: Principles of gestalt psychology. London.

⁴⁰² ebd..

zuzuschreiben: Adéagbo agiert als Moderator zwischen den Dingen, die ihm gegenüber ihre eigene Agency geltend machen. Die Kuratoren, die Aufbauhelfer, das Museumspersonal und die Betrachter sind die „Akteure“, während die vom Moderator Adéagbo gesammelten und seinem Team produzierten Dinge, seine Texte, die Werkzeuge und Geräte für den Aufbau, das Museumsgebäude, die Beleuchtung und vieles mehr die „Aktanten“ sind. Zusammen bilden sie ein komplexes Netzwerk, in dem das Soziale nicht etwas ist, was nur zwischen Menschen geschieht, sondern auch die nicht-menschlichen Komponenten (im Sinne der ANT) gleichbedeutende Teilnehmer sind. Der Begriff der Affordanz beschreibt darüber hinaus, dass die Dinge partiell autonom sind: Adéagbo erkennt sie zwar und moderiert ihre jeweilige Vernetzung, die Kuratoren und nicht zuletzt die Betrachter schreiben ihnen innerhalb dieser Netze Bedeutung zu.

Kann in der Betrachtung seiner Assemblagen aus der Perspektive der Wirkmacht der Dinge und ihrer den Menschen symmetrischen Teilhabe in sozialen Systemen entsprechend der ANT das Konzept von Krzysztof Pomian, Dinge lediglich als „Semiophoren“, als passive Behälter, in die vom Menschen Bedeutungen gelegt werden, zu sehen, noch einen Beitrag zum Werkverständnis leisten?⁴⁰³ Ja, denn der Künstler inszeniert in seinen Konstellationen die Dinge auf einer Wippe zwischen aktiver Wirkmacht und Empfängnisbereitschaft für Zuschreibungen. Die Dinge jedoch haben ihren eigenen Auftrag, sie wissen sich gegenüber den Manipulationen aus verschiedenen Perspektiven vehement selbst zu behaupten, sie widerstehen dem Druck der Interpretation. Dies gilt auch für die Rolle der Dinge innerhalb der juristischen Metapher des Tribunals, Gerichtshofs, an dem sie unbestechlich ihre Argumente vortragen. Die Gegenstände, so wurde gezeigt, fordern den Künstler aktiv in die Handlung. Er drapiert sie nicht im Raum, sondern bewegt sich als Akteur unter anspruchsvollen Aktanten. Das nächste Kapitel folgt dem interaktiven Spiel.

⁴⁰³ Pomian, Krzysztof [1988]1998: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin. Hier S.52.

3.2 Spielen mit Dingen

Die Affordanz der Dinge zwingt Adéagbo in die Aktion. Je anspruchsvoller sie sich ihm darstellen, um so mehr, so berichtet er, muss er ihre Dynamik aufnehmen:

Un artiste qui fait des installations est comme un artiste acteur. Je suis en action dans l'espace. Tu dois bouger, et en bougent, tu peut faire voir au gens, ce que tu desire leur faire comprendre.⁴⁰⁴

(Ein Künstler, der eine Installation umsetzt, ist ein Künstler-Akteur. Ich bin in Aktion im Raum. Du musst Dich bewegen, denn erst wenn Du dich bewegst, wirst Du den Menschen zeigen können, was Du ihnen verständlich machen willst.)

Bis zum Zeitpunkt der Assemblage hatten die Gegenstände getrennte ‚Biographien‘. Sie kommen von diversen Orten und bringen unterschiedliche Aufträge mit. Wie gezeigt wurde, verknüpft sie Adéagbo frisch gefunden im Atelier so rasch wie möglich zu einem neuen gemeinsamen ‚Hier und Jetzt‘ und verfasst täglich mehrere neue Texte zu diesen Konstellationen. Im Museum, wenn er die Arbeit in Situ aufbaut, verbindet er dieses provisorische Gewebe mit der Biographie der Institution, welche die Assemblage zeigt, und vielleicht auch später erwirbt.

Während des Aufbaus seiner Assemblage LREL in Schanghai wurde am 4. November, dem achten Aufbau tag, exemplarisch ein Bewegungsprotokoll erstellt.⁴⁰⁵ (Abb. 144) Dieses ergibt zusammen mit dem Raumplan (Abb. 11) und der Inventarliste (Anhang 2) ein Bild, wie der Künstler seine Assemblage im Raum inszeniert. In der ersten Spalte links sind die Bezeichnungen der Wände A

⁴⁰⁴ Aus dem Film *La Lumière qui fait le bonheur* Kindl 2021 Time code 01:17- 01:43. Der Youtube link befindet sich folgender Webseite : <https://www.kindl-berlin.de/adeagbo> 4.März 2023.

⁴⁰⁵ Der Künstler reiste am 26. Oktober 2016 an und kam am nächsten Tag zum Aufbau in die *Powestation of Art*. Siehe Produktionsprotokoll. Jedoch waren weder die Wände seines Raumes fertig gebaut, noch die Luftfracht mit den in Benin produzierten Dingen geliefert worden. Erst am 3. November waren die Wände fertig und die Kisten durch den Zoll. Daher begann die Installation im Raum erst am 4. November. Die ersten Tage verbrachte der Künstler mit der Bestückung der 13 Vitrinen.

bis G zu entnehmen.⁴⁰⁶ Wie aus dem Protokoll abzulesen ist, wechselt er zwischen 10.45 und 13.02 siebenmal die Wand. Jedes Objekt holt Adéagbo von einem der im Raum stehenden Tische. (Abb. 145 und 146) Zum Beispiel die Schallplatte von Christopher Cross mit einem Flamingo auf dem Umschlag (415) wird vom Künstler um 11 Uhr 57 auf Wand B positioniert (Abb.15), danach das Vintage-Foto eines Kunststudenten vor seiner Staffelei (577) gegenüber auf Wand E (Abb.17), darauf das Vintage-Foto einer Familie mit Feuerwerkskörpern (576) auf C (Abb.16). Um 12 Uhr 17 plaziert er die DVD *Tempress Moon* (421) auf Wand E. Wenn man seine Wege nachzeichnet, würde dies ein radiales Muster ergeben das dem einer Spinne beim Netzbau ähneln könnte. Der Künstler widmet sich also nicht einer Wand nach der anderen, sondern entwickelt simultan die Kompositionen in allen Bereichen der Assemblage.⁴⁰⁷ Auch mischt er die Genres der Elemente und platziert nicht zuerst alle Schallplatten, dann die Bilder, gefolgt von Büchern. Er macht keine Skizzen, wo welche Dinge zusammenkommen, keine Aufbaupläne. Die Reaktionen zwischen diesen auf Tischen bereit liegenden Elementen finden vom Künstler vermittelt im Raum statt. Der soeben beschriebene Drang des Künstler-Akteurs, schnell und dynamisch zu handeln, ist eine unumgängliche Routine, um den Dingen in ihrer Wirkungsmacht gerecht werden zu können, um ihre Biografien und Positionen angemessen zu verhandeln. Egal wo Adéagbo reist und arbeitet, setzt er Dinge unmittelbar in der ersten Begegnung ein, bevor ihr Auftrag, den sie mitbringen, für ihn nicht mehr erkennbar ist. Spontane Positionen merkt er sich und überträgt sie schnell, ohne Verzögerung, in die Assemblagen. Der Modus der Selbstartikulation der Gegenstände, ihres spontanen Spielens im Raum setzt sich hier fort. Der Künstler agiert zwischen ihnen wie in einem Labor, in dem die Reaktionen verschiedener Kombination von Substanzen ausprobiert werden. Ein Blick auf rezente Theorien zu Experimentalsystemen kann daher helfen zu verstehen, was nun dieses Spielen in gleichberechtigten Rollen bedeutet und was sein Erkenntnisgewinn ist.

⁴⁰⁶ Die Zone H am Boden wurde erst am Ende des Aufbaus vom Künstler gestaltet, jedoch hatte er die dafür bestimmten Elemente schon während der Arbeit an den Wänden beiseite gelegt. Siehe Notiz in der rechten Spalte um 11.45.

⁴⁰⁷ Weitere Details des Aufbaus sind im Produktionsprotokoll vom 27. Oktober bis 9. November 2016 nachzulesen.

Forscher können, so der Molekularbiologe und Philosoph Hans-Jörg Rheinberger, nur Neues entdecken wenn sie darauf verzichten, vorgefasste Gesetze zu beweisen und dazu bereit sind, in voraussetzungsfreien Anordnungen, ohne theoretische Filter, vom Verhalten von Dingen der Natur zu lernen.⁴⁰⁸ In den von ihm beschriebenen Experimentalsystemen interagieren kontinuierlich „epistemische Dinge“ mit „technischen Objekten“. Er erklärt ihre Eigenschaften und das Wechselspiel zwischen ihnen wie folgt:

Epistemische Dinge sind die Dinge, denen die Anstrengung des Wissens gilt – nicht unbedingt Objekte im engeren Sinn, es können auch Strukturen, Reaktionen, Funktionen sein. Als epistemische präsentieren sich diese Dinge in einer für sie charakteristischen, irreduziblen Verschwommenheit und Vagheit. [...] Solche Vorläufigkeit ist unvermeidlich, denn epistemische Dinge verkörpern, paradox gesagt, das, was man noch nicht weiß. Sie haben den prekären Status, in ihrer experimentellen Präsenz abwesend zu sein.⁴⁰⁹

Rheinberger zeigt an Hand mehrerer ergebnisreicher Forschungsprojekte wie wichtig es ist, zunächst unklaren Ideen, dem Nichtwissen Raum zu geben und zitiert mehrere Wissenschaftler und Erkenntnistheoretiker gleicher Auffassung:

Es geht um die Charakterisierung jenes Zustands, der nach Michel Serres sich der Beschreibung zu entziehen droht, und jene ‚freie und fluktuierende Zeit [...], die noch nicht determiniert ist, in der die Forscher auf ihrer Suche im Grunde noch nicht eigentlich wissen, was sie suchen, während sie es unwissentlich bereits wissen‘.⁴¹⁰

Die noch latent in den „Epistemischen Dingen“ schlummernden Erkenntnisse lassen sich jedoch in einem Experimentalsystem nicht ohne Markierungen schon

⁴⁰⁸ Rheinberger, Hans-Jörg 2006: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Frankfurt am Main.

⁴⁰⁹ Rheinberger 2006: 27 f.. Rheinberger zitiert hier Serres, Michel 1994: Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Frankfurt a.M. S. 17,35,37.

⁴¹⁰ ebd.:28.

erforschter Gebiete als Kontrastfolie entwickeln und erkennen. Diese bezeichnet Rheinberger als „technischen Objekte“ bzw. „technische Dinge.“⁴¹¹

Um in einen solchen Prozeß des operationalen Umdefinierens einzutreten, benötigt man jedoch stabile Umgebungen, die man als Experimentalbedingungen oder als technische Dinge bezeichnen kann; die epistemischen Dinge werden von ihnen eingefasst und dadurch in übergreifende Felder von epistemischen Praktiken und materiellen Wissenskultur eingefügt. Zu den technischen Dingen gehören Instrumente, Aufzeichnungsapparaturen und, in den biologischen Wissenschaften besonders wichtig, standardisierte Modellorganismen mitsamt den in ihnen sozusagen verknöcherten Wissensbeständen.⁴¹²

Was aber soll der Künstler tun, um die Gegenstände zum Sprechen zu bringen, wenn sie ihre Argumente zwar halten, jedoch alleine nicht vorbringen können? Adéagbo gibt in seinen täglichen, spontanen und in seinem musealen Spielen den Dingen einen Raum, sich zu entfalten. Dies geschieht im Dialog mit ihnen. Einerseits ‚hört‘ er auf sie, andererseits ordnet er sie in sein Szenario ein. Beides ist ein „produktiver Umgang mit Nichtwissen“, um Rheinbergers Formulierung zu borgen.⁴¹³ Ein Wissenssystem wird nicht vorausgesetzt, es bildet sich dynamisch im Vorgang des Installierens. Dies ist eine Forschung von „unten“ her, abhängig vom Verhalten der Dinge in ihrem Experimentalsystem. Statt im Tribunal der Dinge faktische Beweislagen zu erstellen, kontextualisiert Adéagbo die Gegenstände und bringt so ihre eigenen Diskurse voran. Das invertierte epistemische Vorgehen nennt Rheinberger „Objektizität“⁴¹⁴, ein Erkennen, das in den Dingen selbst liegt, nicht in einer neutralen Außenperspektive auf die Dinge.

Obwohl im Kontext der Beschreibung von Experimenten Biochemie und Molekularbiologie entstanden, sind Hans-Jörg Rheinbergers Konzepte „epistemische Dinge“ und „technische Objekte“ hier nützlich, das Verhältnis von Elementen

⁴¹¹ ebd.:29.

⁴¹² ebd.: 29.

⁴¹³ Rheinberger 2006: 28.

⁴¹⁴ Rheinberger 2006: 23 f.

verschiedenen Alters bzw. Dienstgrades in den Assemblagen und dem Archiv des Künstlers zu beleuchten. Auch bei Adéagbo helfen in den Assemblagen mehrfach erprobte Dinge („technische Objekte“), neue Erkenntnisse aus anderen, weniger vertrauten („epistemischen Dingen“), deren Bedeutung noch unscharf ist, zu gewinnen. Welche Komponenten in Adéagbos Assemblagen entsprechen nun diesen beiden Aspekten von Rheinbergers Experimentalsystem? Wie wird das eine im täglichen Auf- und Abbauen von Assemblagen zum anderen?

Der Künstler legt in seinem Atelier oder im Ausstellungsraum verschiedene Konstellationen mit immer gleichen Elementen aus, bis die sich überlappenden Nachbarschaften für ihn passen. Das ähnelt einer Sudoku Knobelei, die zuletzt aufgeht. Die Eigenschaften und eingebetteten Informationen der Dinge werden erst wahrnehmbar, wenn sie aufeinander reagieren und mit Texten zusammenkommen. Bei den täglichen Assemblagen im Atelier verwendet der Künstler einige Dinge über mehrere Jahre regelmäßig. (Abb. 145-148) Zum Beispiel Sperrholztafeln mit darauf gehefteten Zeitungsartikeln, große Holzskulpturen, welche Tiere und Menschen darstellen, schwere Throne, vertrocknete oder eingelegte Tiere und Stöcke, die als Punktation das Ende einer Phrase markieren.⁴¹⁵ Der Künstler arbeitet mit den Gegenständen so lange, bis sie zu technischen Objekten, man könnte sagen „Veteranen“ werden, die feste Diskurse repräsentieren. Sie sind dann stabile Elemente in den Assemblagen und helfen ihm dabei, aus Neuzugängen, neuen Dingen, epistemischen Nutzen zu ziehen.⁴¹⁶ In dieser Übereinstimmung dient Rheinbergers „Experimentalsystem“ der Erhellung von Adéagbos bildnerischer Praxis. Sie ist in diesem Sinne einer „Experimentalforschung“ vergleichbar, die nicht von „wohldefinierten Theorien“ ausgeht, sondern ihre Anordnung in einer Weise dynamisch findet, dass sie ihrem Autor ein „Wissen zu produzieren erlaubt, welches er noch nicht hat.“⁴¹⁷ Auch während der Produktion der Assemblage LRELR in Benin testete er die von seinem Team neu

⁴¹⁵ Als Adéagbo noch rauchte, (bis 2003) benutzte er auch leere Zigaretten- und Streichholzschachteln als Satzzeichen in seinen Assemblageketten.

⁴¹⁶ Dies geschieht sowohl in seinen Studien für Ausstellungen mit neuen, gerade von seinem Handwerkerteam Bildern und Schnitzereien, als auch mit täglichen Assemblagen im Atelier oder auf Reisen.

⁴¹⁷ Rheinberger verweist hier auf den polnischen Mikrobiologen und Erkenntnistheoretiker Ludwik Fleck. „Ein Forscher hat es [...] in aller Regel nicht mit Einzelexperimenten zu tun, die eine Theorie und nur sie prüfen sollen, sondern mit einer Experimentalanordnung, die er so entworfen hat, daß sie ihm Wissen zu produzieren erlaubt, das er noch nicht hat.“ Fleck zitiert nach Rheinberger 2006: 24.

fabrizierten Bilder und Reliefs, sowie angekaufte Skulpturen und Kostüme im Hof seines Ateliers indem er sie mit den „technischen Objekten,“ den Veteranen seiner Sammlung zusammenbrachte.⁴¹⁸

Das, was im System der Assemblagen an Wissen generiert wird, hat zwei entscheidende Merkmale: es bleibt immer relational, er ist immer narrativ. Adéagbo formuliert keine abstrakten Theorien, sondern spricht über die Begegnungen verschiedener Erzählungen.⁴¹⁹ Über seine Kombinationen sagt er, sie erklären, erhellen, bestätigen, verankern, geben Zugang zu Neuem: „Cet objet fait voir“ („dieses Objekt macht sichtbar“), „ca montre, ca explique cela“ („das zeigt, dies erklärt jenes“).⁴²⁰ Das Vokabular stellt Verwandtschaften dar.

Herbert Molderings verweist auf diese von Rheinberger geprägten Konzepte Experimentalsystem und epistemische Dinge in seiner Beschreibung von Marcel Duchamps Abwendung von der Malerei.⁴²¹

In seinem künstlerischen Denken und Schaffen fand [1913-1914] eine Verschiebung vom Bild als autonomen ästhetischem Gegenstand in Richtung funktionales experimentelles Objekt statt [...]. Die in Duchamps New Yorker Ateliers eingesetzten Readymades ähneln von ihrer Funktion her weniger traditionellen Kunstwerken als vielmehr jenen Gegenständen, die die neue Wissenschaftsgeschichte „epistemische Dinge“ nennt.⁴²²

Die neue Ästhetik hatte, so Molderings, Implikationen für das Atelier:

Mit der neuen künstlerischen Arbeitsweise änderte sich auch der Status des Ateliers. Das Maleratelier verwandelte sich aus einer Produktionsstätte von Gemälden in ein Wahrnehmungs- und Theorielabor, in dem

⁴¹⁸ Siehe im Produktionsprotokoll die Einträge 22. September bis 3. Oktober 2016.

⁴¹⁹ Britton fasst Edouard Glissants *Poétique de la Relation* prägnant zusammen: Relation is among other things, a principle of narration: what is ‚related‘ is what is *told*. And it is also what is relayed from one person to another, forming a chain or network of narrative „relations.“ Britton 1999: 164.

⁴²⁰ Häufig wiederholte Aussagen, daher sind Datumsangaben hier nicht sinnvoll.

⁴²¹ Molderings, Herbert 2010: Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente. Marcel Duchamp's New Yorker Atelier als Wahrnehmungsraum. In: Diers, Michael und Wagner, Monika (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin. S. 21- 44.

⁴²² ebd.: 35. Molderings zitiert H.-J. Rheinberger 2001: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*. Göttingen. S. 24-25.

Gedankenexperimente in empirische Anschauung übersetzt wurden. Der Wohn- und Arbeitsraum des Ateliers wurde von Duchamp selbst als dreidimensionales „Bild“ begriffen, als gestalteter Raum im Sinne eines reflektierten künstlerischen Wahrnehmungsraums.⁴²³

Georges Adéagbo hat nie gemalt, nie den Wandel von einem Maleratelier in ein Labor für Versuchsanordnungen vollzogen. Jeder Raum, in dem er lebt, wird zum Ort seiner Auslegungen, im wörtlichen Sinne. Er experimentiert mit Dingen um der Erfahrung, um des Lernens willen. Die Produktion von Werken für Ausstellungen ist nicht das primäre Ziel.

Die Ästhetik des Experimentierens, auf dem Wege des Spielens mit Dingen wurde beschrieben. Die Texte werden dabei lose an die Dinge geknüpft. Wie sich die Dynamik des Schreibens zum Umgang mit den Dingen verhält, wird das folgende Kapitel näher betrachten.

4.0 Schreiben

4.1 Schriftbild und mediale Übertragung

Der erste Text, dem der potentielle Besucher einer Adeagbo-Assemblage begegnet, ist deren Titel. Er kommt mit der Einladung per Post oder per E-Mail, später schmückt er das Cover des Katalogs und erscheint als Wandtext am Eingang des Ausstellungsraumes. (Abb.151) Oft wird der französische Originaltitel nicht verwendet, da die Übersetzungen in Landessprachen und Englisch schon genug Raum einnehmen. Adéagbo gibt den Assemblagen im Atelier keine Titel. Die Ausstellungstitel hingegen sollen den Besuchern einen Impuls geben, er nimmt sich für deren Ausformulierung gewöhnlich mehrere Tage Zeit, verwirft und verändert sie, bis sie ihm als erste Orientierung für die Betrachter stimmig erscheinen. Manche Titel geraten zu kurzen Gedichten, sie könnten für sich alleine stehen, wie zum Beispiel der Titel seines documenta 11 Beitrages: „*L’explorateur et les explorateurs devant l’histoire de l’exploration...!*“ – *Le théâtre du*

⁴²³ Molderings 2010: 36.

*Monde...*⁴²⁴ Der Titel seiner Einzelausstellung (Abb. 152) im Israel Museum bildet einen Aphorismus: „*Knowing Oneself, does one know who the Other is...?*“ – *Africa in Jerusalem*.⁴²⁵ Adéagbo geht jedoch nicht so weit wie Duchamp, der seine Titel als literarisches Werk präsentiert.⁴²⁶

Der Titel des Beitrags zur Schanghai Biennale *La révolution et les révolutions* ist ungewöhnlich kurz und prägnant.⁴²⁷ Das Saalschild ist genormt im Layout der Biennale gestaltet. (Abb. 153) Ist der genannte Künstler der Autor der in seinen Assemblagen in verschiedener Form erscheinenden Texte? Fragen sich die Besucher und suchen nach clues, diesen zu identifizieren? Selbst, wenn sie Französisch nicht verstehen, dürfen sie annehmen, dass die fein leserlich geschriebenen Blätter von der Hand des Künstlers stammen und seine Gedanken enthalten, also von ihm stammen. In der Menge des Gedruckten wirkt das Handgeschriebene direkt, eindringlich und sogar intim. Es ist eine Strategie, wie sie auch zunehmend in der Werbebranche (Abb.154) benutzt wird, Handschriftliches wirkt persönlich, erweckt Vertrauen und schafft Kontakt.⁴²⁸

Die selbstverfassten Textblätter sind die einzigen nicht gefundenen oder im Auftrag hergestellten Objekte in den Assemblagen. In ihnen tritt der Künstler als „Erst-Autor“ auf. Die erworbenen und gefundenen Dinge enthalten Texte, denen er in der Verknüpfung neue Bedeutungen gibt. Es entstehen Metaebenen, die sich über die gefundenen Texte legen und sie überschreiben. Hier ist er durch seine Auswahl und Kompilationen eine Art Redakteur oder „Zweit-Autor.“

⁴²⁴ 2002, ab 2004 Sammlung Museum Ludwig, Köln.

⁴²⁵ Ausstellung 2016.

⁴²⁶ Ein Vergleich zum Eigenleben der Titel: Molderings zeichnet nach, warum Marcel Duchamp seine Titel sorgfältig formulierte, und diese als eigenständiges literarisches Werk herausgab. „Ihren [Apollinaire, Laforgue, Roussels] Gedichten wollte er auf dem Gebiet des visuellen Ausdrucks etwas Vergleichbares an die Seite stellen: Denk-Bilder, die über den bloßen Augenreiz hinausgehen. Dieses Ziel führte zwangsläufig zur Reliteralisierung der Bilder. Als in der kubistischen Malerei die ersten Bezeichnungen „ohne Titel“ auftauchten, erweiterte sich in Duchamps Konzeption der *Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* der Titel zu einem literarischen Werk, das er 1934 getrennt vom Bild publizierte (die sogenannte *Grüne Schachtel*).“ (Molderings 1983: 31)

⁴²⁷ Es gibt jedoch zwei weitere Titel, in denen Adéagbo lediglich den Singular eines Wortes mit seinem Plural kombiniert: „Le Dieu – Les Dieux“, Beitrag zu „The Problem of God“ K21 Düsseldorf 2015 und „La Banque et les Banques“ Beitrag zu „Kunstbetriebe“ Schloß Eutin und Kunsthalle Lübeck 2019.

⁴²⁸ Siehe zum Vorteil der Handschrift als Kommunikationsträger zum Beispiel: https://ass-die-agentur.de/content/sie-fragen_-wir-antworten/mit-persoenerlicher-handschrift-werben.html 22.Juli 2020. Und Seibt, Angelika 2013: Deutsche Bank wirbt mit Handschrift. In: Graphologie News, März 2013 auf: https://nanopdf.com/queue/deutsche-bank-wirbt-mit-handschrift_pdf?queue_id=-1&x=1595416704&z=MjAwMzpjMjJzZjBjOjFIMDE6MmMyYT-pIMDI6ZTZiNzoxNTE= 22.Juli 2020

Meist platziert er die eigenen handgeschriebenen Texte, welche in die Assemblage einführen, an den Anfang, zentral am Boden. In der Assemblage *La révolution et les révolutions* besteht dieses Zentrum, wie beschrieben, aus Teppichen und Büchern, als Insel in die Mitte des Raumes positioniert. (Abb. 155) Adéagbo zeigt seinen französischen Originaltext erst in zweiter Reihe. (Position 1) Davor liegen von fremder Hand geschriebene Blätter: Eine Biennale-Mitarbeiterin hat den Originaltext ins Chinesische übersetzt. (Position 2) Der Verfasser hat die Übersetzung ins Englische besorgt. (Position 3) Die zentrale „Insel“ im Israel Museum 2016 blieb vergleichsweise recht leer. (Abb. 156-158) Dadurch fallen die handgeschriebenen Texte mehr ins Gewicht. Es sind zwei Texte aus seiner Hand, ein kurzer Text von einer halben Seite (Position 1) und ein langer von zwei Seiten (Position 5). Die Blätter werden ergänzt durch Übersetzungen ins Arabische (Positionen 3 und 7), ins Hebräische (Positionen 4 und 8) und ins Englische (Positionen 2 und 6), zusammen schließen an den Rand der Teppichinsel an.

Viele Betrachter bewundern Adéagbos präzise, ordentliche, sehr gut zu lesende Schrift. 1942 in Dahomey, derzeit Republik Benin, geboren, hat er seine gesamte Schulausbildung bis zum Gymnasium noch in der Kolonialzeit absolviert. Wenn man die standesamtlichen Eintragungen seiner Geburt anschaut, lässt sich eine Ähnlichkeit des Schriftstils feststellen. (Abb. 159 und 160) Es ist davon auszugehen, dass der landestypisch französische Schreibduktus schon als Schulschrift unterrichtet wurde, da er vor der Verbreitung von Schreibmaschinen in der höheren Bildung oder Verwaltung einen leicht lesbaren Standard darstellte.

Immer werden auf Wunsch des Künstlers dessen französische Texte in die jeweiligen Landessprachen übertragen, diese Übertragungen von Mitarbeitern des Museums geschrieben oder als Getipptes ausgedruckt und mit ausgelegt. Es gibt keine Vorgabe der Kuratoren oder der Museen, dies für das Publikum zu tun. Die Texte sind nicht nur Schmuck, so zeigt diese Praxis der Übersetzungen, sie richten sich direkt an die Betrachter und wollen gelesen und verstanden werden.

Abgesehen von den Zonen im Zentrum der Räume sind handgeschriebene Manuskripte in anderen Bereichen der Assemblage relativ rar. Darin unterscheiden

sich die Ausstellungsinstitutionen von den täglichen Assemblagen im Atelier oder auf Reisen in Hotelzimmern (Abb.161), wo Adéagbo, wie gezeigt wurde, viel schreibt, um den sinnbildlichen Gehalt neuer Dinge zu erfassen.⁴²⁹

In den Ausstellungen begegnet der Betrachter Bannern und Leinwänden, die vom Plakat- und Werbemaler Benoît Adanhoumè als Auftragsarbeiten gestaltet wurden. Die Texte stammen vom Künstler selbst.⁴³⁰ Zu fragen wäre, warum Adéagbo das Handschriftliche durch die Text-Bild-Tafeln von fremder Hand ersetzt? Welche Wirkung haben die Artefakte, wie unterscheiden sie sich von den handschriftlichen Zetteln? Adanhoumès Bild-Text-Collagen anonymisieren die provisorisch entstandenen, handschriftlich annotierten Collagen Adéagbos, die nur eine Zwischenstufe der Produktion darstellten. Waren jene unmittelbar geprägt durch die Handschrift des Künstlers, sein provisorisches hastiges Aufkleben der Bilder, so anonymisiert die Umsetzung des Schildermalers diese unmittelbaren Collagen und verwandelt sie in die mittelbare Form des im Auftrag gemalten Schildes. (Abb.162 und 163) Die Umsetzung im Medium handgemalter Druckbuchstaben nivelliert den Unterschied zwischen der persönlichen Handschrift und dem Druckbild der Zeitungstexte, meist Kapitelüberschriften.⁴³¹

Andere Techniken werden für die Umsetzung der handschriftlichen Texte genutzt. Für den frühen Beitrag zur Venedig Biennale 1999 auf dem Campo Arsenale mit Titel *Venise d'hier, Venise d'aujourd'hui* ließ Adéagbo Texte, deren Autor er war, auf Glasscheiben malen, welche er mit farbigem Karton hinterlegt auf die Steine des Platzes legte. (Abb. 164 -166) Für die Ausstellung *La Rencontre de l'Afrique et du Japon...!*⁴³² im Toyota Museum 2000 wurde sein ins

⁴²⁹ Die Anzahl handgeschriebener Texte in Installationen hat sich seit etwa 2015 vermindert, in Assemblagen „on-the-road“ in Hotelzimmern und im Atelier in Benin hingegen verdoppelt. In der Ausstellung in der Galerie Barbara Wien, 2014, zeigte Adéagbo 13 handgeschriebene Texte. Sein Beitrag „Le Dieu – Les Dieux“ zur Ausstellung *The Problem of God* 2015 im K21 hatte nur drei handgeschriebene Texte, jedoch 14 Bilder und 6 Banner, auf denen Adéagbos Texte vom Schildermaler - Adanhoumè umgesetzt wurden. In den Vitrinen, die seit 2006 Teil seiner Assemblagen sind, tauchen meist zwei bis drei kurze handgeschriebene Texte auf. Siehe Anhang „Inventarlisten“.

⁴³⁰ Von 1995 bis 2010 setzte Eli Adanhoumè, der ältere Bruder von Benoît Adanhoumè Adéagbos Collagen in Bilder und Banner um. Nach dessen frühzeitigem Tod setzte der jüngere Bruder die Zusammenarbeit fort. Während Eli mit seinem Künstlernamen ESPRIT jede Illustration signierte, erweiterte Benoît die Signatur mit dem Zusatz „petit frère“ nach dem Schriftzug ESPRIT.

⁴³¹ Auf Adéagbos Praxis Zitate nicht zu markieren wird im folgenden Kapitel 6 zur Intertextualität eingegangen.

⁴³² „Die Begegnung von Afrika und Japan“..!

Japanische übersetzter Text von seinem damaligen Illustrator Elie Adanhoumè in Benin mit Lack auf eine Glasscheibe kalligraphiert, unter das japanische Original lag. (Abb. 167) Dieser malte weitere Künstlertexte auf dünne Sperrholztafeln, wie es an den Fotografien seiner Assemblage *L'époque Pythagorienne* in der Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2001, zu sehen ist. (Abb. 168 und 169) Adéagbo experimentiert auch mit anderen Arten der Umsetzung seiner Texte. Für die Ausstellung im Israel Museum 2016 schrieb er einen Text, der mit den Worten beginnt: „Der Krieg, der Krieg, warum Krieg, wenn es doch Mittel gibt, auf den Krieg zu verzichten, und Frieden zu machen...!“ Er gab Anweisung das die Kuratoren, ihn sowohl ins Arabische als auch Hebräische übersetzen und dann von Handwerkern in Betlehem und Jerusalem sticken zu lassen. (Abb. 170 und 171)

↳ ¹⁾ *La guerre, la guerre, pourquoi la guerre, quand il y a des moyens, à se passer de la guerre, et faire la paix"...?*

Einer von zwei Texten, die Adéagbo für die Umsetzung als Stickereien verfasste: „Ins Arabische und Hebräische zu übersetzende Texte“ lautet die Anweisung in der ersten Zeile für die Kuratoren des Israel Museums. Gefolgt von: „Der Krieg, der Krieg, warum der Krieg, wenn es doch Mittel gibt, den Krieg beiseite zu lassen und Frieden zu machen“...?

Durch diese Aufträge an lokale Handwerker verband sich die Assemblage mit der zwischen Juden und Muslimen gespaltenen Region. Die Nähe zu den Menschen im Land wäre nicht zustande gekommen, wenn der Künstler die gleichen Texte von seinem Team in Benin von Vorlagen hätte abmalen lassen.⁴³³ So wurde das Vorgehen des Künstlers zu einem Appell an beide Seiten des Konflikts, sich über ihre kulturellen und politischen Grenzen hinweg friedlich auszutauschen.

In der weitläufigen Ausstellung *La naissance de Stockholm...!* im Moderna Museum Museet Stockholm 2014 medialisiert Adéagbos seine Handschrift in vier etwa 7 x 3 Meter großen Projektionen. Die Schriftzüge bekommen eine den 19 x 19 Meter großen Raum einrahmende Funktion, die sie sonst in ihrer Originalgröße nicht hätten. Normalerweise müssen die Besucher in die Knie gehen, um

⁴³³ Für die bereits erwähnten Ausstellung im Toyota Museum legte Elie Adanhoumè eine Glasscheibe auf das Japanische Original und übertrug die Zeichen.

die Texte auf dem Boden und deren Übersetzungen entziffern zu können, in dieser Arbeit jedoch leuchteten die Texte wie Neonwerbung im städtischen Raum, was der Architektur der Ausstellung entsprach. (Abb. 172 und 173) Ihre Übersetzungen lagen als Handout auf Sitzbänken.

4.2 Sprachstil

Adéagbo verfasst seine Texte ausschließlich auf Französisch, das mit der Eroberung und Kolonisation Dahomeys 1894 eingeführt wurde. Er schreibt nicht in „Fongbe“, einer der über 53 Landessprachen Benins, die im Süden des Landes, wo er aufwuchs, weit verbreitet ist. Anders als in Äthiopien, wo verschiedene amharischen Sprachen nach der Unabhängigkeit als Amtssprache benutzt werden, wird keine der Beniner Sprachen im Volksgebrauch verschriftlicht.⁴³⁴ Der Schulunterricht fand in der Kolonialzeit und findet heute ausschließlich auf Französisch statt. Adéagbo sagt, in der Schule wurde auf korrekte Grammatik in Sprache und Schrift geachtet.⁴³⁵

Im Folgenden soll der Sprachstil in den schriftlichen Teilen der Assemblagen sprachwissenschaftlich analysiert werden. Außer für sprachliche Phänomene, die es nur im Französischen gibt, wird die Terminologie deutscher Grammatik verwendet. Zunächst werden die grundlegenden Unterschiede zwischen französischer und deutscher Grammatik dargestellt: Relativsätze sowie Temporal-, Konditional- oder Modalsätze werden im Französischen, anders als im Deutschen, vorzugsweise durch das „Gérondif“ als durch Konjunktionen eingeleitete wesentlich längere Nebensätze ausgedrückt: „en“ gefolgt vom Partizip Präsens, das entspricht der deutschen Verlaufsform (Gerundium, nicht Gerundivum). Dies geht jedoch nur, wenn das Subjekt des Haupt- und Nebensatzes identisch ist. Zum Beispiel: „Er aß, während er sang“ : *Il mangeait en chantant* versus *Il a mangé pendant qu'il chantait*.

Im Deutschen kann die Reihenfolge der Satzteile „Subjekt-Prädikat-Objekt“ verändert werden, um ein Element des Satzes hervorzuheben. Dies ist im Französischen nicht möglich, auch liegt die Betonung immer auf dem Ende eines Satzes,

⁴³⁴ Die einzige Amtssprache von Benin Französisch wird nur von 9% der Bevölkerung gesprochen und die Analphabeten Rate in Benin liegt noch bei über 60 %. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Sprachen_Benins 25.5.2020 Regie: Durch andere Quelle ersetzen.

⁴³⁵ Gesprächsnotiz vom 23.2.2020 Hamburg

und nie am Anfang.⁴³⁶ Hingegen werden Worte auf zwei andere Weisen betont, die es im Deutschen nicht gibt: Entweder durch die Kombination *C'est qui/que ...* oder, wenn es sich um ein Wort im Plural handelt, *Ce sont .. qui/que*. Beispiel: *C'est mon chien, qui m'apporte le journal*. Mein Hund bringt mir die Zeitung (= Es ist mein Hund, der mir die Zeitung bringt). Auch sind Sätze, die mit *Voilà* „Da“ anfangen, ohne Prädikate möglich, was im Deutschen nicht geht. Zum Beispiel : *Voilà mon chat qui se cache derrière la chaise*. Da **ist** meine Katze, die sich hinter dem Stuhl versteckt.⁴³⁷ Weiterhin ist zu beachten: Es gibt kein Gerundivum im Französischen, dafür werden andere Formen gebraucht, z.B. „der Auszubildende“ heißt *le stagiaire*. Einem zu umschreibenden Substantiv folgt im Französischen ein *à*, gefolgt vom Infinitiv, z.B. „die zuzuziehenden Gardinen“ sind *les rideaux à tirer*, „das zu lesende Buch“ wäre *le livre à lire*.

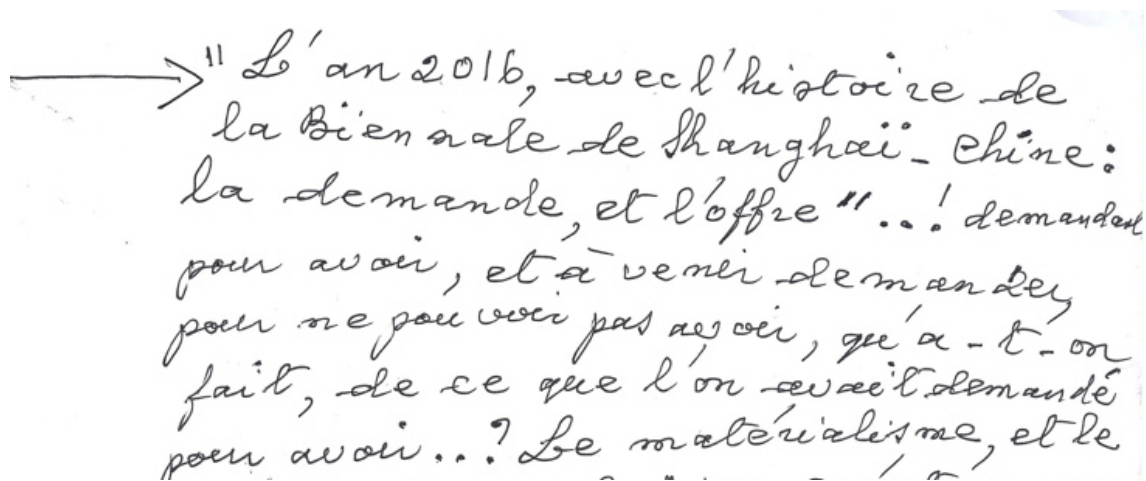
Adéagbos Schreibstil folgt besonders nachdrücklich den Vorgaben der französischen Grammatik. Er bildet Relativ- bzw. Nebensätze ohne Konjunktionen, die er durch das Partizip Präsens nach „*en*“ ersetzt, bildet Sätze ohne ein Prädikat und drückt das „echte“ Gerundivum mit Infinitiven nach vorangestelltem *à* aus. Da es das Funktionswort „es“ es im Französischen nicht gibt, sondern nur *il* oder *elle*, er oder sie, benutzt er das verallgemeinernde *on*, es entspricht dem deutschen Indefinitpronomen „man“. Was geht in seinem Sprachstil über diese üblichen Formen hinaus? Der Künstler löst die herkömmliche französische Syntax auf, und es werden auch die daran gebundenen Wortstrukturen frei. Ich gehe im Folgenden zunächst auf seine Antwort auf die Einladung von *Raqs media collective* zur Shanghai Biennale ein, da hier Adéagbo-typische Abweichungen von der französischen Grammatik in hoher Dichte zu finden sind.⁴³⁸ Auch inhaltlich ist dieser Brief interessant, da er zeigt, wie Adéagbo einen Dialog mit den Kuratoren aufbaut. Er wählt für die Ausstellung den Titel *Why not ask again?* und reflektiert darüber, was zu diesem Titel, der nach einer Frage fragt, geführt haben

⁴³⁶ <https://www.abiweb.de/franzoesisch-grammatik-crashkurs/die-satzarten-les-types-de-phrases/der-aussagesatz-la-phrase-d-clarative/der-unterschied-zwischen-dem-deutschen-und-franzoesischen.html> 22.2.2020.

⁴³⁷ <https://www.grammatiken.de/franzoesische-grammatik/satz6.php?id=Grammar01>. 23. Februar 2023. Hervorhebung vom Verfasser.

⁴³⁸ Dieser wurde im März 2016 von Adéagbo verfasst und gescannt an Raqs Media geschickt.

könnte. (Abb. 174 und 175) Auch ungewöhnliche Formulierungen werden hervorgehoben.⁴³⁹



→ "L'an 2016, avec l'histoire de la Biennale de Shanghai - Chine: la demande, et l'offre" ..! demandant pour avoir, et à venir demander pour ne pouvoir pas avoir, qu'a-t-on fait, de ce que l'on avait demandé pour avoir...? Le matérialisme, et le

Ausschnitt von Adéagbos Brief an die Kuratoren der Shanghai Biennale. März 2016.

„L'an 2016, **avec** l'histoire de la Biennale de Shanghai-Chine: La demande et l'offre" ..! **[En]** Demandant pour avoir, et à **venir demander** pour ne pouvoir pas **[l']**avoir, qu'a-t-on fait, de ce que l'on avait demandé pour avoir..?

(Vom Verfasser hervorgehoben. In eckigen Klammern stehen die Wörter, welche ergänzt werden müssten, damit die Sätze der grammatikalischen Norm entsprechen. Die vom Künstler gesetzten Anführungszeichen werden übernommen.)

Die wortgetreue Übersetzung hieße: „Das Jahr 2016, mit der Geschichte der Biennale von Schanghai-China: Die Anfrage und das Angebot“ ..! Fragend, um zu bekommen, und zu kommen [zu] fragen (= gerade gefragt zu haben?) um (pour) nicht haben zu können, was hat man aus dem gemacht, wonach man gefragt hatte um (pour) [es] zu haben..?⁴⁴⁰

Eine an die deutsche Grammatik angegliche Übersetzung würde lauten: „Das Jahr 2016, in dem die Schanghai Biennale stattfand: Die Nachfrage und das Angebot“ ..! Wenn man fragt, um etwas zu haben, und es nicht bekommt, was hat man aus dem gemacht, wonach man fragte, um es zu haben?

⁴³⁹ Der Künstler nimmt diesen Brief im August 2016 mit nach Schanghai und benutzt ihn in seiner Hotelzimmerinstallation. Siehe Abb.19 im Bildteil vom Produktionsprotokoll.

⁴⁴⁰ Die Übersetzung folgt so dicht wie möglich der Struktur von Adéagbos französischem Text, auch wenn sie holprig klingt. Durch eckige Klammern gekennzeichnet ist, was der Norm entsprechend im Original ergänzt wurde. Ebenso in der deutschen Übersetzung.

Im ersten Satz sind die Anführungszeichen auffallend, welche normalerweise eine direkte Rede vom Erzähltext abheben. Der Sprecher wird nicht verraten. Der Leser vermutet, dass hier der Autor als Moderator auftritt, der das Thema der folgenden Diskussion ankündigt. Adéagbo setzt in Anfangssätzen und allen Titeln das Schlusszeichen der direkten Rede vor zwei Punkte und das Ausrufezeichen („xxx“ ..!). Der Haupttitel wird also von Anführungszeichen eingerahmt. Der Untertitel, falls vorhanden, steht ohne Anführungszeichen, wieder gefolgt von zwei Punkten und einem Ausrufezeichen. Manche Kuratoren lassen Adéagbos Anführungszeichen ganz weg oder umklammern damit Titel und Untertitel, weil sie fürchten, ihr Publikum sonst zu verwirren, zum Beispiel im Fall des Wandtextes am Eingang der Ausstellung *La Mission et les Missionnaires* im MUSAC Leòn 2011. (Abb. 151)

Der Satz „Das Jahr 2016, mit der Geschichte der Biennale von Schanghai-China“ macht „das Jahr“ zum Akteur, jedoch nicht zum Subjekt eines Satzes, der keiner ist, weil ihm das Prädikat fehlt. Durch die Präposition *avec*, „mit“, wird die Schanghai Biennale zum Attribut des Jahres 2016. *Avec* verbindet in einem weiteren Text „La demande *avec* l’histoire“: [...], die Anfrage mit der Geschichte: [...]. Die nach dem Doppelpunkt folgende Narration wird zum Attribut von *la demande*, der Anfrage. Diese Formulierung verwendet er nicht, wenn er sich unterhält. Es handelt sich also um eine Technik seiner Kunstsprache für die Texte seiner Installationen, mit der er abstrakte Dinge zu Akteuren macht, die sich in seinen Texten begegnen. Durch die Präposition *avec* drückt Adéagbo somit auch Gleichzeitigkeit aus.

Seine immer wieder gestellten Fragen öffnen einen dialogischen Raum, sie laden die Lesenden dazu ein, nach möglichen Antworten zu suchen. So werden die Besucher zur Teilnahme an einer gemeinsamen Diskussion angeregt. Im erwähnten Brief an die Kuratoren sind fünf von zehn Sätzen Fragesätze. Dreien davon gehen ausführliche Prämissen voran, aus denen die jeweilige Frage hervorgeht. Durch die Auslassung des bestimmten Objekts *l’* (*pour ne pouvoir pas [l’]avoir*) verallgemeinert der Künstler seine Aussage. Statt eines besonderen Wunschobjekts thematisiert er ein allgemeines Wünschen und Bekommen, ohne einen genauen Gegenstand zu benennen.

Weiterhin fällt auf, dass er vor dem Partizip Präsens *demandant* das Wort „en“ auslöst, welches die oben erwähnte „Gérondif“ Funktion, also einen Temporal-

oder Konditionalsatzbeginn aktivieren würde. Der konditionale bzw. temporale Nebensatz wird nicht auf herkömmliche Weise ausgelöst. Zunächst verweigert der Künstler dem Leser hier das direkte Subjekt, um es endlich im letzten Teil des Satzes in allgemeiner Form einzufügen: *qu'a-t-on fait* = was hat „man“ gemacht, mit dem was man bekommen hat, um nicht zu können [zu] haben (einfacher gesagt, um nichts zu bekommen, wenn man das zweite Mal fragt?) Wer ist „man“? Der Gebrauch des unbestimmten Pronomens „man“ vergrößert die Gruppe der in diese Reflektion eingeschlossenen Adressaten. Es ist jeder angesprochen, auch der Autor selbst, der sein Bitt-Verhalten befragen soll. Adéagbos Text wirkt durch die allgemeine, an jeden gestellte Frage moralisierend, wie ein Appell an sich und die Betrachter.

Sein Gebrauch des Infinitivs entspricht nur teilweise der französischen Grammatik, in der Infinitive Subjekt oder Akkusativobjekt eines Satzes bilden können.

Ein Beispiel wäre: *Lire est très important* = Lesen ist sehr wichtig. Die französische Grammatik konstruiert Vergangenheit mit dem Infinitiv der Hilfsverben *avoir* und *être* und dem Partizip Perfekt, zum Beispiel, *Après avoir mangé mon croissant je suis allé à dormir*.⁴⁴¹ Adéagbo hingegen drückt die Vergangenheit durch die Kombination des Infinitivs *venir* mit dem Infinitiv eines zweiten Verbes aus. *Venir* wird im Französischen in seiner flektierten Form immer mit dem Partikel „de“ benutzt, um eine gerade abgeschlossene Handlung auszudrücken, zum Beispiel: *Je viens de boire un café* = Ich habe gerade einen Kaffee getrunken, aber nie im Infinitiv vor einem weiteren Infinitiv. Auf der ersten Seite des Briefes an die Kuratoren setzt Adéagbo fünfmal den Infinitiv *venir* ein. Der grammatikalischen Norm entsprechend müsste es anstatt *à venir demander* heißen: *Après avoir demandé et ne pouvant pas l'avoir, qu'a-t-on fait, de ce que l'on avait demandé pour avoir?* Oder einfacher: *Après on vient de demander*.

Durch den Bruch mit den Sprachnormen, die kein lokaler Dialekt ist, entführt der Künstler die Sprache aus dem Alltagsgebrauch und macht sie zu seinem magischen Werkzeug mit dem er Zustände der Gesellschaft befragt und neue Denk-

⁴⁴¹ Wörtlich übersetzt hieße dies: nachdem haben gegessen mein Croissant ich bin gegangen zu schlafen. Diese Kombination Infinitiv Hilfsverb plus Partizip Perfekt gibt es also auf Deutsch nicht.

wege öffnet. In ihrer Analyse von Adéagbos Intervention auf dem Campo Arsenale *Venise d'hier, Venise d'aujourd'hui – The Story of the Lion* interpretiert Kathryn M. Floyd seine Schriften wie folgt:

The messages they contained possessed the authoritative tone of prophecies, myths, morals or epic verse, written in a serious mode that has led scholars to describe Adéagbo not only as an archaeologist, collector and/or archivist, also as a shaman and/or scholar.⁴⁴²

Die Bezeichnung „Schamane“ ist insofern zutreffend, da Adéagbo mit dem Bruch der Subjekt-Prädikat-Objekt Satzstruktur und den zahlreichen Wiederholungen den linear-diskursiven Sprachraum auflöst, der keinen Eingang und keinen Ausgang vorsieht, dessen Wände weich werden lässt, so dass die Leser die Orientierung verlieren, beginnen zu kreisen und in Trance geraten können.

„Eine westliche Logik mit ihren rationalen, komprimierten Erzählweisen wird dabei in die Peripherie verbannt. Denn auch wenn der Künstler Themen präzise analysiert, so müssen sich Zuhörer*innen Zeit für diese Begegnungen nehmen. Georges Adéagbo wiederholt und variiert Inhalte [...] bis aufscheint, wie diese Schleifen auf eine eingangs gestellte Frage reagieren.“ schreibt Petra Lange-Berndt in ihrem Beitrag »*La langue, c'est la vie!*« *Georges Adéagbo erzählt Ernst Barlach*. und beschreibt treffend Adéagbos Art in Parabeln zu sprechen.⁴⁴³ Ein weiteres Schlüsselwort seiner Syntax ist die Präposition *pour*. Er benutzt *pour* zehnmal auf der ersten Seite, allein schon im zweiten Satz dreimal.

Demandant **pour (1)** avoir, et à venir(1) demander **pour (2)** ne pouvoir pas avoir, qu'a-t-on fait, de ce que l'on avait demandé **pour (3)** avoir..?

Adéagbo konstruiert mit *pour* versteckte Relativ- Kausal- und Konditionalsätze. *Pour*-Konstellationen klingen ins Deutsche übersetzt holprig, jedoch ist das Bedeutungsspektrum von *pour* im Französischen wesentlich größer als das des

⁴⁴² Floyd 2015: 239f..

⁴⁴³ Petra Lange-Berndt 2022: » *La langue, c'est la vie!* « Georges Adéagbo erzählt Ernst Barlach. In: Müller, Karsten 2022: Georges Adéagbo. A l'école de Ernest Barlach, le sculpteur. Mit Texten von Petra Lange-Berndt, Stephan Köhler und Karsten Müller, Dortmund. Ohne Seitenangaben.

deutschen Wortes „für“. *Pour* kann „um“, „wegen“, „bis“, „nach“, „soviel“ und „obwohl“ bedeuten.⁴⁴⁴ In dem Beispiel oben setzt er das Wort vielseitig ein: *Pour* Position 1 und Position 3, leitet einen Finalsatz im Sinne von „um zu“ ein. Jedoch hat das *pour* Position 2 die Bedeutung von „aber.“ Es folgt ein weiteres Beispiel aus dem Brief an die Kuratoren:

Le matérialisme et le spiritualisme: le Dieu-créateur **pour (4)** donner, et ne **venir (2)** pas redemander, **pour (5)** prendre ce que lui le Dieu-créateur avait donné, l'être humain [,] qui est le crée de Dieu le créateur, **pour (6)** donner et **venir(3)** redemander, **pour (7)** prendre ce que lui l'être humain avait donné, entre le donné de Dieu le créateur, et le donné de l'être humain, lequel, il faut et il faudrait prendre..? La Biennale de Shanghai-Chine: aimant demander **pour (8)** avoir, pourquoi ne pas demandé [demander] encore..? La demande avec l'histoire: sa personne célibataire, **pour (9) venir(4)** décider à prendre femme, à prendre homme, **pour (10) venir(5)** décider à se marier, à quoi servirait-il à prendre femme, à prendre homme, et se marier, et se mariant, [si] on redeviendrait célibataire..? (vom Verfasser hervorgehoben, Ergänzungen in eckigen Klammern)

Auch hier setzt Adéagbo das Wort „pour“ vielseitig ein: Position 5, 7, 8 leitet einen Finalsatz im Sinne von „um zu“ ein. „pour“ auf Position 4 und 6 leitet einen Relativsatz ein, während es auf Position 9 und 10 zu einer temporalen Konjunktion wird. Hier würde die wörtliche Übersetzung lauten:

Der Materialismus und der Spiritualismus: der Gott-Schöpfer um zu geben, und nicht kommen zurückzuverlangen, um zu nehmen das was der Gott-Schöpfer gegeben hat, das menschliche Wesen, das von dem Gott Schöpfer Geschaffene, um zu geben und zurückzuverlangen, um das zu nehmen was es, das menschliche Wesen, gegeben hat, zwischen dem vom Gott Schöpfer Gegebene und dem Gegebenen vom Menschen, welches muss man und müsste man nehmen..? Die Biennale von Schanghai-China:
liebend/wollend bitten für/um zu haben, warum nicht noch einmal bitten..? Die Bitte mit der Geschichte: seine ledige Person, um zu kommen zu entscheiden eine Frau zu nehmen, einen Mann zu nehmen, um dazu zu kommen, sich zu verheiraten, wozu nützt es eine Frau zu nehmen, einen

⁴⁴⁴ Siehe Beispiele auf: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/pour> 6. März 2020.

Mann zu nehmen, und sich zu verheiraten, [wenn] man wieder ledig wird..?

Eine an die deutsche Grammatik angegliche Übersetzung hieße:

Der Materialismus und der Spiritualismus: Der Gott-Schöpfer, der gibt und nicht zurückverlangt, was er gegeben hat, das menschliche Wesen, das vom Gott-Schöpfer Geschaffene, gibt und verlangt zurück, das, was es, das menschliche Wesen gegeben hat. Welches, zwischen dem vom Gott-Schöpfer Gegebenen und dem vom menschlichen Wesen Gegebenen, muss und müsste man nehmen? Die Biennale von Schanghai-China: Wer es liebt zu bitten, um etwas zu bekommen, warum nicht noch einmal bitten? Die Bitte mit der Geschichte: Wenn man ledig ist, und sich entscheidet, eine Frau, einen Mann zu nehmen, um schließlich zu heiraten, was nützt es eine Frau, einen Mann zu nehmen, und zu heiraten, wenn man sich wieder trennt?

In der grammatikalischen Analyse des Briefes an die Kuratoren wird deutlich, dass Adéagbo die grammatikalischen Regeln des Französischen und die durch sie vorgegebenen gedanklichen Möglichkeiten und Begrenzungen unterläuft. Das Französische ist, wie anfangs erwähnt, die Sprache der Kolonialherren. Ausgehend von dem komplexen Verhältnis, das Adéagbo zu der ihm in seiner Biografie aufoktroierten Sprache haben muss, wäre eine Form der Sprachverweigerung zu untersuchen. Ein zweiter Grund für die grammatikalischen Abweichung von einer Sprache, die bloß sachlichem Informationsaustausch transportiert, ist ihr freier künstlerisch-poetischer Gebrauch.⁴⁴⁵ Derjenige, der sich der aufgezwungenen Sprache anpasst, wird zum Sklaven. Wer sie verändert wird frei.

→ "Le 'esclave avec l'histoire des esclaves: ils sont des esclaves, et ma personne de Georges Adéagbo n'est pas esclave" ...

Text in einer Tagesinstallation vom 25. März 2023 in Hamburg.

⁴⁴⁵ Der Literaturwissenschaftler Uwe Spörl konstatiert: Immer wird – durch den Fehler sichtbar – eine Norm vorausgesetzt, angenommen oder hypostatiert, deren Nichterfüllung auffällt. Innerhalb der Literatur bzw. der Literaturwissenschaft handelt es sich natürlich um sanktionierte Abweichungen, die somit zwar als Auffälligkeiten bestehen bleiben, aber eben nicht als Fehler sanktioniert werden. (Spörl 2004: 119).

Der Sklave mit der Geschichte der Sklaven: sie sind Sklaven, und meine Person von Georges Adéagbo ist nicht Sklave“..!

Partizipien und Infinitive werden benutzt, flektierte Verbformen werden hingegen eher vermieden. Konjunktionen, die Nebensätze einleiten, werden ausgelassen. Die Grundstruktur Subjekt-Prädikat-Objekt wird häufig ignoriert – kurzum, der gewohnte Satzbau (die Syntax) und die daraus folgenden Endungen, die Wortformen (die Morphologie) lösen sich in den Texten des Künstlers auf. Dies löst in Kombination mit zahlreichen Wiederholungen der Phrasen zunächst Desorientierung oder Befremdung beim betrachtenden Leser aus, so er des Französischen mächtig ist und sich auf die Texte im Original einlässt. Auch andere Schreibende West-Afrikas, der nigerianische Dichter Gabriel Okara⁴⁴⁶ oder der ivoirische Novellist Ahmadou Kourouma⁴⁴⁷ zum Beispiel passen die ihnen aufgezwungene Sprache ihrer Kultur, ihren persönlichen Aussagen und ihren Themen an. Diese Prozesse werden von postkolonialen Literaturwissenschaftlern und Linguisten als Manöver der Aneignung durch bewusst ausgeführte Abweichungen von den Normen der Kolonialsprachen, hauptsächlich Französisch und Englisch untersucht. Die Literaturwissenschaftlerin Chantal Zabus untersucht das Verhältnis west-afrikanischer Autoren sowohl zu ihrer Muttersprache, „mother tongue“ als auch zur anderen Sprache, „other tongue.“⁴⁴⁸ Was passiert, wenn ein west-afrikanischer Autor die Eigenschaften afrikanischer Rede in einem „europhonen Text“ nachkonstruiert?

For the West African writer, the **mother tongue** is either a medium that has not yet reduced to writing or is in the process of being standardized, or a written tongue he knows little of. Conversely, the **other tongue** has been perfunctorily forced through the European-language education system, more or less properly digested and churned out as a literary medium. Ironically thus [...] the West African writer finds himself writing in

⁴⁴⁶ 1921-2019.

⁴⁴⁷ 1927-2003.

⁴⁴⁸ Zabus, Chantal 1991: *The African Palimpsest: Indeginization of Language in the West African Europhone Novel*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA.

a language he subsequently wished to subvert and insert in the larger project of decolonization.⁴⁴⁹

Französisch ist für Adéagbo die Sprache der Anderen, „the other tongue“, die er, wie Zabus es darstellt, unterläuft und in sein größeres Projekt einer Dekolonisierung einsetzt. Obwohl es die Sprache seiner Schul- und Universitätsausbildung ist, benutzt er sie als etwas Gegebenes, Erlerntes, nicht als Muttersprache. Übersetzt oder verwandelt er das Französische? Zabus sind die Begriffe Übersetzung „translation“⁴⁵⁰ und Verwandlung „transmutation“⁴⁵¹ nicht genau genug. Für ihre Interpretation der Texte, die afrikanische Autoren in der Sprache der Kolonisatoren schreiben, greift sie auf den von Loreto Todd geprägten Begriff der „Relexification“ zurück den dieser prägnant mit den Worten: „the relexification of one’s mother tongue, using English vocabulary but indigenous structures and rhythms“ umreißt.⁴⁵² Zabus setzt ihn mit einer Erweiterung ein: „I shall thus here redefine relexification as the making of a new register of communication out of an alien lexicon.“⁴⁵³ Das neue Kommunikationsmuster entsteht in der internen Übertragungsarbeit der Autoren, aus einem Lexikon, das ihnen komplett fremd ist, nicht, weil sie seine Inhalte unzureichend erlernt hätten, sondern weil ihnen „das Andere, Fremde“ aufgebürdet wurde, es sie unterwerfen wollte. „Relexification“, so Zabus, unterscheide sich von Übersetzungen deshalb, weil sie nicht nach einer fremden Vorlage arbeite, sondern zwischen zwei Sprachen im gleichen Text stattfinde:

What distinguishes relexification from translation is not only the absence of a separate original. Relexification takes place, as already suggested, between two languages within the same text. Although these two languages are unrelated, they interact as dominant vs. dominated languages or elaborated vs. restricted codes, as they did and still do to some extent

⁴⁴⁹ ebd. : 2. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁴⁵⁰ ebd.:101.

⁴⁵¹ ebd..

⁴⁵² ebd. : Zabus verweist auf Loreto Todds Ausführungen über seine “relexification theory” S. 23-26 in: „The English Language in West Africa,“ in: English as a World Language. ed. R.W. Bailey & M. Görlach Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1982.

⁴⁵³ ebd.: 102.

in West Africa where the European language is the official language and the medium of prestige and power.⁴⁵⁴

Der Eingriff, die Einmischung, überträgt nicht Inhalte von einer Ursprungs- in eine Zielsprache. Die Frage erhebt sich, warum in ehemaligen Kolonien lebende Autoren nicht gleich in einer ihrer Landessprachen schreiben, anstatt die „other-tongue“ umzumünzen. Natürlich entsteht ein Konflikt für einen Autor, zwischen seiner Muttersprache und einer Lingua-Franca zu wählen: Wenn westafrikanische Autoren in einer ihrer indigenen Sprachen schrieben und veröffentlichten, hätten sie derzeit eine nicht annähernd große Leserschaft, wie wenn sie sich des Französischen, Englischen oder Portugiesischen bedienen.⁴⁵⁵ Die „Relexification“ der Kolonialsprache kann mithin auch als sprachliche Wiederaneignung, als ein kreativer Prozess umgekehrter Kolonisierung betrachtet werden. Bei Adéagbo ist er Programm.

Zabus beschreibt weiter den Bruch mit den Regeln europäischer Prosa als „Violation“, als Verletzung im Sinne von: „to disregard, fail to comply with, act against the dictates or requirements of“ the European prose narrative. [...] ⁴⁵⁶ Dies trifft schon auf den ersten Blick auch auf Adéagbos Umgang mit dem Französischen zu. Zabus stellt an Hand von zwei westafrikanischen Romanen aus den 60er Jahren zwei unterschiedliche Methoden der „Relexification“ vor: „Morpho-Syntactic“ und „Lexico-semantic“. In seinem Roman *The Voice* (1964) greift der Dichter Gabriel Okara (1921-2019) gemäß den Regeln seiner ersten Sprache, dem südnigerianischen Ijo (Ijaw), radikal in die englische Syntax und Wortformen ein:

Shuffling feet turned Okolo's head to the door. He saw three men standing silent, opening not their mouths. "Who are you people be?" Okolo asked. The people opened not their mouths. "If you are coming-in people be, then come in." The people opened not their mouths. "Who are you?"

⁴⁵⁴ Zabus 1991: 107.

⁴⁵⁵ Eine Ausnahme: Der kenianische Schriftsteller und Philosoph Nguni wa Thiong'o (*1938 Kenia) schrieb zunächst auf Englisch und ab 1977 ausschließlich in seiner Muttersprache Kikuyu.

⁴⁵⁶ Zabus 1991: 122.

Okolo again asked, walking to the men. As Okolo closer to the men walked, the men quickly turned and ran out.⁴⁵⁷

Zabus erklärt an diesem Beispiel, wie sich in dem Prozess der „relexification“ die Ijo (Ijaw) Sprache ausdrücken lässt.⁴⁵⁸ Obwohl sich Okaras Englisch den Normen der Zielsprache teilweise füge, wimmele es in dem Roman von morpho-syntaktischen Verzerrungen wie die Verschiebung des Verbs und der Verneinung „not“ wie zum Beispiel „opening not their mouths.“⁴⁵⁹

In seinem Essay „African Speech ... English words“ (1963) gibt Okara die allgemeine Empfehlung:

As a writer who believes in the utilisation of African ideas, African philosophy and African folk-lore [sic!] and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native to the writer into whatever European language he is using as his medium of expression.⁴⁶⁰

Als Kontrast zitiert Zabus Passagen aus dem Roman des ivoirischen Novellisten Ahmadou Kourouma, mit Titel *Les soleils des Indépendances*.⁴⁶¹ Sie zeigt, wie dieser auf lexico-semantische Prinzipien zurückgreifen muss, da in von Frankreich kolonisierten Ländern Abweichungen von der Standard-Grammatik härter sanktioniert wurden als in anglophonen Kolonien.⁴⁶² Kourouma beginnt sein Ro-

⁴⁵⁷ Gabriel Okara 1964: *The Voice*. Verlag André Deutsch, London. Hier S. 26-27.

⁴⁵⁸ Siehe auch Britannica: His first novel, *The Voice* (1964), is a remarkable linguistic experiment in which Okara translated directly from the Ijo (Ijaw) language, imposing Ijo syntax onto English in order to give literal expression to African ideas and imagery. Quelle: <https://www.britannica.com/topic/The-Voice-by-Okara> 23.3.2020.

⁴⁵⁹ “Unlike translation, relexification lets the Ijo tongue speak. Despite original compliance with target-language norms, the novel swarms with morpho-syntactic distortions like the postponement of the verb or of the negative.” Zabus 1991: 123.

⁴⁶⁰ Gabriel Okara: “African Speech ... English words”, In *Transition* 10, (1963) S. 15-16, zitiert nach Zabus 1991: 122.

⁴⁶¹ Ahmadou Kourouma 1968: *Les soleils des Indépendances*. Montreal: University of Montreal Press.

⁴⁶² Hierzu schreibt Zabus im Detail: But the additional idea of rupture or severance with the French rhythm, which engenders textual violence, will only partially materialize, presumably as a result of residual post-colonial language policies and a francophile abidance by the correct usage prescribed by l'Académie Française. Relexification here occurs to a lesser degree than in Okara's prose, for it affects only the semantics. The breach with the starchiness of French results, as Jean Derive has shown, in heavy reliance on lexico-semantic (vs. morpho-

man mit der Beschreibung des Todes von Koné Ibrahima, einer seiner Protagonisten. Sein Französisch ist in dieser Passage stark vom Rhythmus seiner Sprache Malinké (auch Maninka genannt) gefärbt.⁴⁶³

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... Personne ne s'était mépris. „Ibrahima Koné a fini, c'est son ombre,“ s'était-on dit.⁴⁶⁴

Das Wort „ombre“ *dja* auf Malinké wird für den Tod verwendet. Die feststehende Redewendung *il n'avait pas soutenu un petit rhume* hier wörtlich von Kourouma aus dem Malinké ins Französische übersetzt, entspräche der englischen „kick the bucket“ also auf Deutsch: ins Gras beißen. Jedoch ist dies für den mit Malinké nicht vertrauten Leser zunächst nicht verständlich. Da Kourouma keine Erklärungen gibt, ist anzunehmen, dass er diese Rätselhaftigkeit intendiert. Dies erinnert an Edouard Glissants Konzept der *Opacité* Opazität, auf das später bei der inhaltlichen Betrachtung von Adéagbos Texten eingegangen wird. Kourouma erklärt ähnlich dezidiert wie Okara, dass er sich die aufgezwungene Sprache, in diesem Fall das Französische, für seine Belange zu eigen macht, sogar bricht und neu strukturiert:

[J'ai] donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve.
J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français
Pour trouver et restituer le rythme africain.⁴⁶⁵

[Ich] habe meinem Temperament freien Lauf gelassen, indem ich eine klassische Sprache verzerrt habe, die zu starr ist, als dass

syntactic) relexification from Malinke and on orature-based devices such as Malinke proverbs. (Zabus 1991: 129).

⁴⁶³ Maninka ist der Begriff für eng verbundene Dialekte und Sprachen der südöstlichen Untergruppe der Mande-Sprachen, die zu der Familie der Niger-Kongo-Sprachen gehören. Es ist die Muttersprache des Volkes der Malinke und wird von ca. 3.300.000 Menschen in Guinea und Mali gesprochen [...] und auch in Teilen von Liberia, Senegal, Sierra Leone und der Elfenbeinküste. <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/909127> 27.3.2020

⁴⁶⁴ Ahmadou Kourouma: *Les soleils des Indépendances*. Zitiert nach Zabus 1991: 129. Auf Grund von Kouroumas Veränderung des Französischen nach Sprachmustern des Malinka ist eine Übersetzung ins Deutsche sinnlos.

⁴⁶⁵ Kourouma zitiert von Moncef S. Badday in seinem Aufsatz über den Schriftsteller, „Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien,“ in: *L'Afrique littéraire et artistique*, 10 (1970), S.8, zitiert nach Zabus 1991: 128.

ich mit ihr nachdenken könnte. Also übersetzte ich Malinké ins Französische, indem ich Französisch brach um den afrikanischen Rhythmus zu finden und wiederherzustellen.

Was macht nun Adéagbo im Vergleich mit den erwähnten Autoren mit dieser seiner „Other-Tongue“? Das Französische ist die Sprache der mächtigen Kolonisatoren. Er überträgt zahlreiche Redewendungen aus dem Fongbé ins Französische. Auf einem Bild (103, Abb.55) in der Assemblage LREL 2016 steht:

5°) → "Le chien à poursuivre une personne, chien, il est, pour ne jamais poursuivre une personne qui est avec de l'os, le chien à poursuivre une personne, chien, il est pour toujours poursuivre la personne qui est avec de la viande"...! La Chine d'hier, et la Chine d'aujourd'hui...!

Textvorlage für Bild Nr. 103 in „La Révolution et les Révolutions“ 2016 Abb. 55.

„Der Hund verfolgt eine Person, Hund, der er ist, um nie einer Person zu folgen, die mit einem Knochen ist, der Hund verfolgt eine Person, die mit Fleisch ist“..! Das China von gestern und das China von heute..!

In Fongbé lautet das Sprichwort kurz und bündig:

Avoun non hodo hounhan

Lannon avoun nonhodo.⁴⁶⁶

Der Hund folgt nicht dem mit Knochen.

Demjenigen mit Fleisch folgt er.

Adéagbos semantische „relexification“ eines Textes aus Fongbé ist nicht so rätselhaft wie die von Kouroumas Formulierung „petit rhume“. Vielmehr gibt der Sprung von einer einfachen Struktur aus sieben Wörtern in Fongbé zu 31 Wörtern im Französischen zu denken. Die Differenz zwischen dem Sprichwort in

⁴⁶⁶ Gesprächsnotiz vom 27.3.2020 in Hamburg.

Muttersprache und dem französischen Text lässt die Deutung zu, dass eine Ironie intendiert ist, dass er sich mittels seiner Wortschleifen über die Steifheit des Französischen als „langue de culture“ lustig macht.⁴⁶⁷ Der rhythmische Aspekt von Adéagbo's „relexification“ ist besonders deutlich an seinem Brief an Okwui Enwezor, der die Triennale de Paris kuratierte und ihn dazu einlud, abzulesen.⁴⁶⁸ In seinem Vorschlag an Okwui Enwezor für eine neue Installation schrieb Adéagbo:

«L'art et la force de l'art: j'ai à créer et à créer pour créer, j'ai pas à parler moi même de ma création faite, à créer pour créer à d'autre de voir ma création faite, et parler de ma création faite.. ! Création elle est, pour se voir dans la vie, qu'elle donne à vivre, création qui n'a pas de vie et ne fait pas de vie pour donner vie à vivre, n'est pas une création»..!

„Kunst und die Kraft der Kunst: Ich muss schaffen und schaffen, um zu schaffen, ich bin nicht derjenige, der über die von mir geschaffene Schöpfung spricht. Um für das Schaffen zu erschaffen, liegt es an anderen, meine Schöpfung verwirklicht zu sehen und über meine verwirklichte Schöpfung zu sprechen. Wenn es eine Schöpfung ist, sieht sie sich im Leben, die Leben gibt, und eine Schöpfung, die kein Leben hat und das Leben nicht dazu bringt, das Leben zum Leben zu geben, ist keine Schöpfung ..!

Die Wiederholung der gleichen Verben „créer“, „vivre“ und „faire“ verleiht dem Text eine rhythmische Struktur, ähnlich wie ein Schlagzeuger seiner Band den Takt. Sie gibt ihm einen Spin, eine auto-referentielle Drehung, die der Bewegung von Elektronen in einem Zyklotron ähnelt, mehr und mehr an Geschwindigkeit

⁴⁶⁷ Zabus 1991: 122.

⁴⁶⁸ Die Arbeit hieß „*Derrière la porte, qu'est-ce qu'il y a derrière la porte*“..? Die Triennale hatte den Titel „Intense Proximity“ und fand 2012 im Palais de Tokyo Paris statt. <https://www.e-flux.com/criticism/233554/la-triennale-intense-proximity> .

und Energie gewinnt und schließlich eine Dynamik entwickelt, die Denkge-
wohnheiten aus ihren genormten Bahnen wirft und das Bewusstsein des Lesers
in einen anderen Zustand befördern kann.⁴⁶⁹ (Abb.175 A und B)

Dieses Beispiel zeigt, wie Adéagbo den Rhythmus seiner Sprache über die Fran-
zösische Syntax legt. Der Umstand, dass Adéagbo die Normen der französischen
Grammatik kennt, aber ignoriert, bedeutet nicht, dass in seiner Grammatik Anar-
chie vorherrscht: Er korrigiert sowohl Fehler in seinen von Hand geschriebenen,
als auch auf den von seinem Illustrator Benoît Adanhoumè in Druckschrift auf
Banner und Bilder übertragenen Texten: Orthographie, vor allem Akzente und
die Übereinstimmung von Plural und Singular bei Substantiven und Adjektiven.
Adéagbos morpho-syntaktische „Umordnung“ des Französischen ist radikal und
wäre, hätte er versucht, in diesem Stil Bücher in Benin zu veröffentlichen, von
Herausgebern und Lesern vermutlich sanktioniert worden. Da er nach seiner
Rückkehr aus Frankreich nach Benin jahrzehntelang (1971-1993) ohne zu publi-
zieren oder seine Texte in Ausstellungen zu präsentieren nur für sich schrieb,
blieb er unter dem Radar französischer Glottopolitik.

Autoren wie Okara und Kourouma hingegen hätten, so Zabus, das Englische und
Französische nur in dem Maße den Strukturen ihrer eigenen Sprachen entspre-
chend untergraben, wie es die lokalen „glottopolitics“ der ausländischen Herren
zuließen.⁴⁷⁰ Anders als der kenianische Verfasser Ngugi wa Thiong’o, der die
Auswirkungen britischer Bildungspolitik in seinen Kolonien scharf kritisiert und
seit 1978 nur noch in seiner Muttersprache Gikuyu schreibt, hat Adéagbo bezo-
gen auf seine sprachlichen Äußerungen keine plakativ-polemische antikoloniale
Agenda.⁴⁷¹

Okara und Kourouma sprechen in ihren Werken und theoretischen Überlegungen
explizit über die Aneignung einer ihnen widerfahrenen Sprache und ihre Strate-
gien des Widerstandes und kulturelle Differenzen. Adéagbo hingegen themati-
siert diese Differenz nicht und vermittelt dennoch trotz des Französischen sein

⁴⁶⁹ Köhler, Stephan 2012: A dimension to explore. Georges Adéagbo as a writer and Historian.
In: Okwui Enwezor (Hg.) 2012: Le Journal de La Triennale de Paris # 5, „Forest of Signs“.
Paris. S. 28-39. Hier S. 28.f..

⁴⁷⁰ Zabus 1991: 122.

⁴⁷¹ Seine Werke wurden recht zügig in zahlreiche Sprachen übersetzt: Ngugi wa Thiong’o 1986:
Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature. London. und 2012: Glo-
balectics. Theory and Politics of Knowing. Columbia University Press. 2012.

eigenes „register of communication“ und „afrikanisches Denken und Rhythmus“⁴⁷² ohne es groß an die Glocke zu hängen.⁴⁷³

Er erklärt seine Verwendung unflektierter Verben, das Vermeiden von abstrakten Begriffen, die Aufzählungen und Wiederholungen von selbstverständlich scheinenden Informationen sowie die Verwendung von zahlreichen Infinitiven und Partizipien in seinen Texten wie folgt:

A chaque classe il y a des élèves, qui comprennent vite, et autres, qui sont plus lentes. Je répète dans mes textes tous plusieurs fois, et fait des phrases simples, pour assurer, que les plus lentes puissent suivre. J'appelle ma manière de parler **langue primaire**, parce que j'utilise des formes simples, afin que chacun, chacune puisse comprendre, aussi ceux qui n'étaient pas à l'école, qui n'ont pas étudié.⁴⁷⁴

Es gibt in jeder Klasse einige Schüler, die schnell begreifen, und andere, die langsamer sind. Ich wiederhole in meinen Texten alles mehrmals, und mache einfache Sätze, um sicher zu gehen, dass auch der Langsamste mitkommt. Meine Sprache nenne ich **Primärsprache**, weil ich möglichst einfache Formen benutze, die jeder verstehen kann, auch diejenigen, die nicht in der Schule waren oder studiert haben.

Diese Aussage über seine bewusste Entscheidung legt nahe, dass seine Grammatik nicht bloß einem mundartlichen westafrikanischen *Pitineg*-Französisch entspringt.⁴⁷⁵

⁴⁷² Zabus 1991: 102.

⁴⁷³ Adéagbos Haltung gegenüber des Sklavenhandels und der Kolonialzeit ließe sich mit Paul Gilroys Auffassung vergleichen. Siehe ders.: 1993: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press. Varela und Dhawan fassen seine Position wie folgt zusammen: Gilroy fokussiert ein historisches, kulturelles, linguistisches und politisches Interaktions- und Kommunikationssystem, welches im Prozess der Versklavung von Afrikanern und Afrikanerinnen entstand. (Varela und Dhawan 2005: 21).

⁴⁷⁴ Gesprächsnotiz vom 23.2.2020 Hamburg. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁴⁷⁵ In West-Africa hat sich noch kein Pidgin Französisch entwickelt, da Politiker, wie zum Beispiel Leopold Senghor im Senegal Französisch als „le guide le plus sûr pour l'exercice de la pensée réfléchie“ öffentlich verherrlicht haben. (L.S. Senghor, „Le français, langue de culture,“ *Esprit*, 11 (1962) zitiert Zabus 1991: 93).

Er macht sich Gedanken darüber, wie seine Texte allgemein verstanden werden können. Seine Absicht, den kleinsten gemeinsamen Nenner für eine breitgestreute Leserschaft zu finden, erinnert an Museumsführer und Saalblätter in einfacher Sprache, die seit einigen Jahren in der Museumsdidaktik populär geworden sind.⁴⁷⁶ Aber sind seine Texte wirklich so leicht verständlich, wie Adéagbo es sich wünscht? Dies hängt von der Zielgruppe ab. Ein Beniner Proband fand den oben besprochenen Brief an Raqs Media klar und deutlich.⁴⁷⁷ Gespräche mit Kuratoren und Ausstellungsbesuchern haben ergeben, dass Leser, die summarische Texte mit zeitsparenden Sammelbegriffen gewohnt sind, eher über die vielen Wiederholungen stolpern und die Orientierung, das heißt, die Bezüge verlieren, insbesondere wenn sie, wie oben erwähnt, die Texte in der Übersetzung in ihre Landessprache lesen. Die Syntax der Texte verlangsamt deren Rezeption zumindest beim westlichen Publikum.

In seiner Ausstellung in der Galerie Barbara Wien 2014 in Berlin thematisierte Adéagbo schreibende Künstler, und sich somit auch selber, beginnend mit dem Titel „*Les artistes et l'écriture*“..!⁴⁷⁸ In zahlreichen Texten diskutiert er das Schreiben als Spur menschlicher Existenz. (Abb. 176-178) Auf einem Bild in dieser Ausstellung erläutert er, wie er das Verhältnis zwischen gesprochener und geschriebener Sprache sieht, und worauf die Schwerpunkte linguistischer Forschung liegen:

“Il n’y a de vraie langue que parlée, et c’est la langue parlée qui est l’objet principal de linguistique générale..! Cela ne veut pas dire, que la langue écrite n’a pas d’intérêt, bien au contraire c’est grâce à ce code écrite qui s’est notamment développé, que la culture et la civilisation ont pu progresser: l’écrivain dans l’écriture“..! Les hommes préhistorique ne savaient pas écrire, ils n’ont laissé que des peintures qui sont

⁴⁷⁶ Kürzlich wurde zum Beispiel von „Lebenshilfe-Berlin“ ein Führer zu Berliner Museen in einfacher Sprache veröffentlicht: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=museumsf%C3%BChrer+in+einfacher+sprache> 29.3.2020.

⁴⁷⁷ Der Brief wurde am 15.März 2020 Bilal Bababodji in Cotonou im Atelier Adéagbo vorgelegt.

⁴⁷⁸ „Die Künstler und das Schreiben“..! 3.Mai – 25.Juli 2014. <https://www.barbarawien.de/exhibition.php?archive=48> 10.3.2023.

des messages: Georges Adéagbo le fou ayant la folie, que est un saint (Saint Georges).⁴⁷⁹

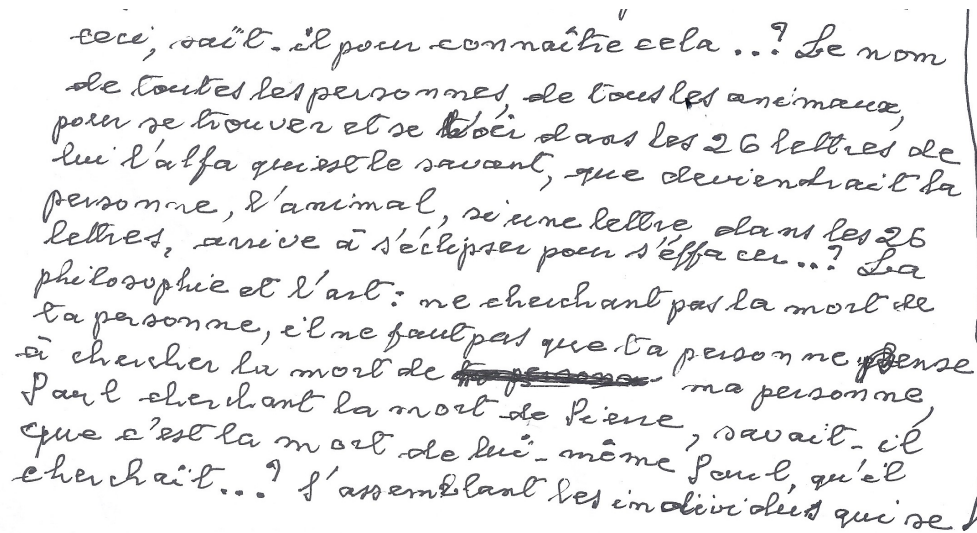
Es gibt keine wahre Sprache außer der gesprochenen, und es ist die gesprochene Sprache, welche im Allgemeinen das Objekt von Linguistik ist..! Das soll nicht bedeuten, dass die geschriebene Sprache nicht von Interesse sei, ganz im Gegenteil ist es dank dieses geschriebenen Codes, der sich besonders entwickelt hat, dass Kultur und Zivilisation vorwärts kommen konnten: der Schreiber in der Schrift“..! Die prähistorischen Menschen konnten nicht schreiben, sie haben nur Malereien hinterlassen, welche Botschaften sind: Georges Adéagbo der Verrückte, der Verrücktheit besitzt, der ein Heiliger ist (Der heilige Georg).

Die Passage steht im Blocksatz unter einer Darstellung des historischen Rosetta Steines datiert auf 196 v. Chr., der untereinander drei Notationssysteme trägt, Hieroglyphen, Demotisch, eine ägyptische Gebrauchsschrift und Altgriechisch. Adéagbos Text wägt das Verhältnis von traditioneller mündlicher Überlieferung und Fortschritt, d.h. Kommunikation durch Schrift und Bilder, ab. Den Künstler, der in mündlichen Traditionen aufwuchs und nach seiner schulischen Ausbildung in Abidjan und Rouen Jura und Betriebswirtschaft studierte, hat der Wechsel zwischen den Systemen geprägt. Die geschriebene Sprache treibe, so räumt er ein, den Fortschritt der Kulturen und Zivilisationen an. Bildliche Überlieferungen seit prähistorischer Zeit vermittelten hingegen veritable Botschaften. Warum springt er von hier aus zur Selbstbeschreibung als einem Verrückten und Heiligen? Setzt er sich in die Rolle des traditionellen Narren am Hofe oder im Theater, der, getarnt unter einer exzentrischen Kappe, allein Wahrheit aussprechen durfte? Deutet er in Synthese des Vorangestellten an, dass er, Adéagbo, als „der Verrückte, der Verrücktheit besitzt, Wahnsinn hat“ die medialen Differenzen zwischen Bild, gesprochener und geschriebener Sprache transzendiert und so etablierte Dichotomien auflöst? Die Assemblage selbst wäre der (verrückte) Ort,

⁴⁷⁹ Quelle: Dritter Textblock auf Bild Nr. 115 Acryl auf Leinwand 50 x 40 cm Siehe Inventarliste der Ausstellung im Anhang.

an dem eine solche Synthese zwischen Artikulation und Notation, bzw. zwischen Bildern und Texten realisiert wird.

In dem folgenden Text, den er seit 2001 des Öfteren präsentiert, beschreibt Adéagbo die existentielle Abhängigkeit aller Menschen und aller Tiere von der schriftlichen Notation:



« ceci, sait-il pour connaître cela...? Le nom
de toutes les personnes, de tous les animaux,
pour se trouver et se ~~trouver~~ dans les 26 lettres de
lui l'alphabet qui est le savant, que deviendrait la
personne, l'animal, si une lettre dans les 26
lettres, arrive à s'éclipser pour s'effacer...? La
philosophie et l'art: ne cherchant pas la mort de
sa personne, il ne faut pas que la personne pense
à chercher la mort de ~~sa personne~~ sa personne,
Paul cherchant la mort de Pierre, savait-il
que c'est la mort de lui-même Paul, qu'il
cherchait...? s'assemblant les individus qui se

Handschrift verfasst am 19.1.2020 als Vorlage für den Schildermaler Benoît Adanoumè.⁴⁸⁰

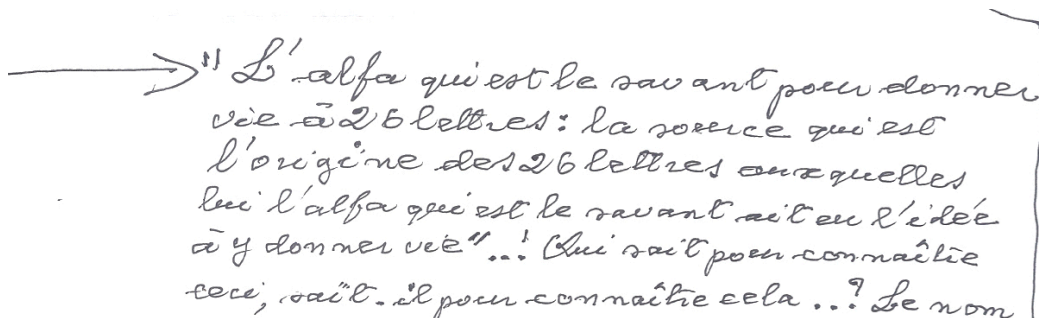
[...] Da der Name aller Personen, aller Tiere sich in den 26 Buchstaben findet und wiedererkennt, was wird aus der Person, dem Tier, wenn ein Buchstabe unter den 26 Buchstaben verschwindet und ausgelöscht wird? Paul und Pierre, die sich ähneln, wie man am P, dem 16ten Buchstaben sieht, wusste Paul, der den Tod von Pierre anstrebt, indem er das P löscht, dass er auch seinen eigenen Tod herbeiführt? [...]

Das Verhältnis vom Signifikanten und seinem Signifikat ist demnach ein zwingendes, nur das existiert, worüber der Mensch spricht und schreibt. Sprache und Schriftsysteme sind Bausteine von Kulturen, eine Art fragile DNA, deren Verän-

⁴⁸⁰ Abb. 179 zeigt die Umsetzung für ein Bild in der Ausstellung *L'Abécédaire de Georges Adéagbo* bei Galerie Wien, Berlin. Vom 7.2 bis 1.8.2020.

derung fatale Folgen haben kann. Die ontologische Verbindung zwischen Sprache und Welt wird auch von anderen Künstlern und Philosophen befragt.⁴⁸¹ Damit einher geht auch eine Ideologiekritik daran, dass totalitäre Staaten willkürlich Wörter oder Schriftzeichen verschwinden lassen, um sie durch verordnete Begriffe zu ersetzen.⁴⁸²

Adéagbo entwickelt eine Mythologie über den Ursprung der Schrift und das Verhältnis der Buchstaben zueinander. Danach wurde das Alphabet vom „Alfa“ geschaffen. Alfa ist der erste Buchstabe des Alphabets, aber auch die in Benin übliche Bezeichnung für einen traditionellen Priester und Seher:



→ „L'alfa qui est le savant pour donner vie à 26 lettres: la source qui est l'origine des 26 lettres auxquelles lui l'alfa qui est le savant ait eu l'idée à y donner vie“...! Qui sait pour connaître ceci, sait-il pour connaître cela...? Le nom

„L'alfa qui est le savant pour donner vie à 26 lettres: la source qui est l'origine des 26 lettres auxquelles lui l'alfa qui est le savant ait eu l'idée à y donner vie“...! Qui sait pour connaître ceci, sait-il pour connaître cela...? ⁴⁸³

Das Alfa, welcher der Weise ist, der den 26 Buchstaben das Leben geschenkt hat: Die Quelle, welche der Ursprung der 26 Buchstaben ist, denen er, Alfa, der der Weise ist, die Idee hatte, Leben einzuhauchen..! Wer weiß, um genau dieses zu kennen, weiß er und kennt er auch jenes..?

Buchstaben sind lebendig, sie können sogar miteinander rivalisieren. Einige Buchstaben haben, diesem persönlichen Mythos zufolge, bei ihrer Entstehung Privilegien erhalten:

„L'Alfa, qui est le savant pour donner vie à 26 lettres, pour venir prendre la lettre i miniscule, qui est le la 9ème lettre de lui l'Alfa qui est le savant, et la coiffer, lui faire porter chapeau dans les 26 lettres auxquelles lui l'Alfa qui est le savant, avait donné vie: qui

⁴⁸¹ Vgl. Kobusch, Theo 1987: Sein und Sprache: historische Grundlegung einer Ontologie der Sprache. E. J. Brill. Leiden, New York, Kopenhagen, Köln. S.5 f. und Gümüşay Kübra 2020: Sprache und Sein. Berlin.

⁴⁸² Während der Kulturrevolution in China wurden zahlreiche Kanji-Zeichen aus dem Grundwortschatz gelöscht und die Schreibweise der Verbliebenen stark vereinfacht, ein Beispiel, wie durch Sprachnormen Neologismen das Denken beeinflusst und kontrolliert wird. Siehe hierzu auch die Dekonstruktion der DDR-Sprache in dem Werk von Thomas Körner. (Köhler 2015: 58 f.).

⁴⁸³ Handgeschriebener Text vom 19.1.2020.

sait se faire petit, deviendrait grand, et qui aime se faire grand, deviendrait petit..!“

Alfa, der Weise, der den 26 Buchstaben das Leben geschenkt hat, wählte das kleine i aus, welches der neunte Buchstabe ist, um ihm etwas aufzusetzen, ihm als einzigen unter den 26 Buchstaben einen Hut zu geben. Wer sich klein machen kann, wird groß werden, und wer es liebt, sich groß zu machen, wird klein. Sieht man das große I mit einem Hut..? (Abb.182)

Adéagbo befreit in seiner Parabel das kleine i von seiner Zeichenfunktion, es ist nicht mehr bloß Signifikant, er macht es zum Subjekt, indem er es als eigenständiges Wesen behandelt. Hier haben wir eine Art Beweis dafür, dass der Weise ein Narr ist, und dass der Narr der Demütige ist, der die Narrenkappe trägt, den i-Punkt. Siehe oben Verrücktheit und die Rolle des Narren, der die Wahrheit sagt. Dieser Mythos des Aleph als des Anfangs, in dem die Ganze Welt von Gott geschaffen wurde, ist alttestamentlich, und jüdische Mystik, auch im Christlichen bekannt: sie erscheint auch am Anfang des Johannes Evangeliums: Am Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist. Der Künstler ist zwar nicht christlich/jüdisch geprägt, setzt sich aber intensiv mit diesen Religionen auseinander und benutzt sie als Quelle von seinen Exempla. Die zwingende Verbindung der Buchstaben zu der Welt, die sie bezeichnen, war schon 1916 ein Anliegen von Walter Benjamin, der schreibt:

Damit kann die Vorstellung nicht mehr aufkommen, die der bürgerlichen Ansicht der Sprache entspricht, daß das Wort zur Sache sich zufällig verhalte, daß es ein durch irgendwelche Konvention gesetztes Zeichen der Dinge (oder ihrer Erkenntnis) sei. Die Sprache gibt niemals *bloße* Zeichen.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften Bd.II, 1. Frankfurt/Main 1991, S. 140-157 hier S.150.

4.3 Themen und Narrative Struktur

Nachdem zunächst an einigen repräsentativen Beispielen Adéagbos Abwandlungen der französischen Grammatik aufgezeigt wurden, sollen nun seine Themen und Erzählstrategien synchronisch und diachronisch betrachtet werden.⁴⁸⁵

Der Künstler verwebt zwei Themenfelder in seinen Assemblagen. Als Kette, die langen Fäden, die zunächst vertikal auf den Webstuhl aufgezogen werden, könnte man die Fragen beschreiben, die er in fast allen Assemblagen diskutiert, Zum Beispiel: Sein Lebensweg von der Marginalisierung als Exzentriker zu einem anerkannten Künstler; Wer macht Kunst, Woher kommt die Kunst, was ist die Rolle des Künstlers, Wie funktioniert Kunst? Was bewirkt Komplementarität zwischen Menschen? Als Schuss, die Fäden, die mit einem Schiff quer zur Kette eingezogen werden, nur so breit wie der gewünschte Stoff, könnte man seine ortsspezifischen Beobachtungen und Reflexionen über aktuelle Ereignisse bezeichnen, die der Künstler während seiner Recherchen oder während des Aufbaus macht und niederschreibt. Die Kettfäden entsprechen dem diachronischen Verlauf der Themen welche Adéagbo über lange Zeit an zahlreichen Orte entwickelt, die Schussfäden dem synchronen Zusammenspiel der Erfahrungen und neuen Fragen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit.

Auch in dem handgeschriebenen Text, den der Künstler in der Assemblage LRELRL zentral positioniert (Abb. 155), verwebt er Themen, mit denen er sich seit mehreren Jahren beschäftigt (Kette), mit solchen, die nur mit dem Anlass dieser Ausstellung, der Schanghai Biennale und dem Thema der Kuratoren „Why not ask again?“ zu tun haben. (Schuss)(Abb.183)

Die Frage zu Beginn des Blattes:

„Qui a de l'argent, pour prendre de l'argent, et acheter tout, a-t-il pu prendre de l'argent pour acheter l'être humain“..? (Abb.183)

⁴⁸⁵ Das vom Philosophen Ferdinand de Saussure (1857-1913) geprägte Begriffspaar „Diachronie/Synchronie“ erscheint das erste Mal in dem 1916 posthum veröffentlichten Buch *Cours de linguistique générale*. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/diachronie-synchronie/445> Hier S.53 „§8 Folgen der Vermengung von Diachronie und Synchronie.“ in der Ausgabe: Saussure, Ferdinand de 2016: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl. Reclam. Stuttgart.

Wer Geld hat, und das Geld nimmt, und alles kauft, konnte er das Geld nehmen und das menschliche Wesen kaufen?

Gefolgt von der Aussage:

„Demander pour avoir, et demander pour avoir: la voix prise pour demander, est la voix qui pousse a donner.“ (Abb.183)

Bitten um zu bekommen und bitten um zu bekommen, die Stimme, die man nimmt um zu bitten ist die Stimme, die anregt, zu geben.

Wird in zahlreichen Assemblagen auch vor LRELR vom Künstler präsentiert. Die Erwähnung „Novembre 2016 et la Biennale de Shangäi-Chine“ und „Chine: pourquoi ne pas demander encore pour avoir..?“ ist jedoch rein auf den Anlass und den Ort bezogen. Der mittlere Teil des Textes ist in der Stimme der Allgemeingültigkeit verfasst, wird aber vom Leser dem Thema der Biennale zugeordnet:

Demandant pour avoir, et demandant toujours pour avoir, pour venir demander, pour ne pas avoir, si demandant, on avait fait quelque chose du bien, avec ce que l'on avait demandé pour avoir, est-ce que venu demander, on ne pourrait pas en avoir..? (Abb.183)

Bittend um etwas zu bekommen, und immer wieder bittend um es zu haben, und nachdem man gebeten hat, und nichts bekommen hat, wenn man, als man bat, etwas Gutes mit dem angefangen hätte, würde man es dann nicht bekommen, wenn man bittet?

Am Ende dieses zentralen Textes der Assemblage LRELR schliesst der Künstler mit einer Antwort auf seine anfangs allgemein gestellte Frage:

Qui a de l'argent, pour prendre de l'argent, et acheter tout, n'a pas pris de l'argent pour acheter l'être humain)..! (Abb.183)

Wer Geld hat, und das Geld nimmt, um alles zu kaufen, hat das Geld nicht genommen, um das menschliche Wesen zu kaufen!

Dies ist, kombiniert mit der anfänglichen Frage, eine dezidierte Aussage, die allgemein die Frage nach Menschenhandel und die Geschichte der Sklaverei aufwirft. Auf fast allen Bildern und Bannern spricht der Künstler die Themen seiner Assemblage LREL, Revolutionen in China und anderen Ländern, Krieg und Frieden an. (Abb. 47-59) Auf manchen kombiniert er „Kette“ und „Schuss.“ Zum Beispiel heißt es in der zweiten Textzeile des Banners Nr. 112 (Abb.52)

„La source qui est l’origine de l’être humain: poussière venant de la terre, on était, et on retournerait à la poussière venant de la terre“..!

Die Quelle, welcher der Ursprung des menschlichen Wesens ist: Staub, der von der Erde kommt, man war und wird wieder zu Staub, der von der Erde kommt!

Und in der dritten wiederum (Abb.52):

„La révolution, et la révolution: la révolution de la Chine, n’est pas la révolution de Cuba“..! La Chine a l’histoire de sa révolution, et le Cuba a l’histoire de sa révolution..!

Die Revolution, und die Revolution: Die Revolution Chinas ist nicht die Revolution Cubas“..! China hat die Geschichte seiner Revolution, und Cuba hat die Geschichte seiner Revolution..!

In seinem bereits erwähnten Brief an die Kuratoren der Schanghai-Biennale ordnet Adéagbo auf nur eineinhalb Seiten seine Themen einem breiten Spektrum zu: Der zeitlichen Markierung: *L’an 2016* folgt der aktuelle Anlass: *La Biennale* und der Ort: *Shanghai-Chine*, dann wird das persönliche Motto eingeführt: *La demande, et l’offre*. Die Phrase wird gerahmt von Anführungs- und Schlusszeichen und mit Ausrufezeichen verstärkt:

„L’an 2016, avec l’histoire de la Biennale de Shanghai-Chine: La demande et l’offre“..!

Das Jahr 2016, mit der Geschichte der Biennale von Schanghai-China: Die Anfrage und das Angebot!

Sie erhält dadurch einen Appellcharakter und klingt wie der Prolog eines mündlichen Vortrages. Das Attribut *avec l'histoire* betrifft die Geschichte der Biennale, nicht als rückblickende Historie (denn sie findet ja gerade erst statt), sondern als eine erlebbare und erzählbare Geschichte, im Sinne von Narration. Es impliziert somit einen verborgenen Erzähler, denn es gibt keine Geschichten ohne Erzähler. Das Personalpronomen ich – „je“ taucht weder hier noch in anderen der zahlreichen Texte auf. Gelegentlich erwähnt sich Adéagbo aus einer Distanz als *ma personne de Georges Adéagbo* oder als *le fou*, Subjekt in dritter Person. (Abb. 184) Mündliche Erzählungen und mündliche Dichtung werden, so Monika Fludernik in ihrem Essay „*Conversational Narration – Oral Narration*, einer Gruppe von Zuhörern immer von einem eigens ernannten Erzähler präsentiert, der ein erfahrener Performer ist.⁴⁸⁶ Adéagbos Schriften folgen dem mündlichen Prinzip implizit mit eben dieser Rollenverteilung. Fludernik reflektiert die Institution des Geschichtenerzählers:

Oral poetry and oral storytelling in traditional cultural contexts do have a frame: the institutional frame which gives the storyteller his exclusive turn as performer, providing for audience/bard interaction ritualized responses[...]⁴⁸⁷

In seinen Texten gibt er sich diesen „exclusive turn as performer“ und inszeniert durch seine zahlreichen Fragen, wie oben angesprochen, den Austausch mit seinen Zuhörern, die hier als Leser still antworten.⁴⁸⁸ Die Struktur erinnert auch an die Platonischen Dialoge, die mit einem epistemischen Ziel in der Form von Frage und Antwort inszeniert wurden.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Fludernik, Monika 2013: *Conversational Narration – Oral Narration*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [besucht am 4. April 2020].

⁴⁸⁷ ebd. ohne Seitenangabe.

⁴⁸⁸ ebd..

⁴⁸⁹ Siehe www.information-philosophie.de/?a=1&t=4431&n=2&y=1&c=50&o=5 16.05.20 insbesondere Geiger, Rolf 2006: *Dialektische Tugend. Untersuchungen zur Gesprächsform in den Platonischen Dialogen*, Paderborn.

fais, ou ce que tu ne veux pas demander
pour avoir...? Le matérialisme, et le
spiritualisme: le Dieu-Créateur pour
donner, et ne venir pas redemander
pour prendre ce que lui le Dieu-Créateur
avait donné, l'être humain qui est
le créé-de Dieu le créateur, pour donner
et venir redemander, pour prendre
ce que lui l'être humain, avait
donné, entre le donné de Dieu le
Créateur, et le donné de l'être
humain, lequel, il faut, et il
faudrait prendre...? La Biennale de
Chine, et la Biennale

Ausschnitt vom Scan des Briefes an Raqs Media collective. März 2016. Siehe Abb. 174 und 175 für den gesamten Brief.

Mit den Worten *Le matérialisme, et le spiritualisme* kündigt Adéagbo in dem Brief seinen Zuhörern ein großes philosophisches Thema an und führt es mit einer Gegenüberstellung des von Gott und vom Menschen Gemachten als Exemplum ein: Gott gibt, ohne zurückzuverlangen, der Mensch hingegen erwartet etwas zurück, wenn er gibt. Welche von den Gaben soll man annehmen? Die Frage bindet wiederum die Leser-Zuhörer, die virtuell antworten, ein. Der österreichische Sozialanthropologe Thomas Fillitz ist einer der ersten, der das Spektrum von Adéagbos Themen beschreibt:

Adéagbos selbst verfaßte Texte bilden das zentrale Element dieser Erzählungen. [...] Andererseits sind in diesen Texten die Assoziationen und Analogien zu beachten. In „Afrique due Sud: l'an 1 de la démocratie“ (1997) einer Installation, die der Künstler für die Beinnale von Johannesburg vorbereitete, spielt Adéagbo in einem der vielen Texte erstens auf den Prozeß der Demokratisierung in der Kombination mit dem kulturellen Ereignis an. Zweitens thematisiert er die Jahreszahl und die Zahl der Künstler, und schließlich verbindet er seine eigene Geschichte mit jener des François Ravailac (1578-1610).⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Fillitz 2002: 162.

Der von Fillitz analysierte Text wird hier zitiert, weil an ihm die oben erwähnte Verschränkung von fortlaufenden und aktuellen Themen gut abzulesen ist:

L'année 1997 et l'exposition culturelle: „la Biennale en Afrique du Sud“ ..! Afrique du Sud: l'an 1 de la démocratie“.

L'Afrique du Sud s'apprête-t-elle bien à recevoir les 63 artistes pour la Biennale“: 1997..! $97 = 9 \times 7 = 63$..! 63 artistes en Afrique du Sud pour la Biennale..! Le fous Ravaiillac et l'assassinat du roi Louis XIV (Louis 14) de France..! Georges le fou! Georges le malade! Georges qui est fou, qui est malade, est devenu Georges l'artiste..! L'année 1997 et l'exposition culturelle: „La Biennale“ en Afrique du Sud: l'an 1 de la démocratie..! A voir la plaque d'immatriculation: 63 artistes en Afrique du Sud pour la Biennale..! ⁴⁹¹

Das Jahr 1997 und die Kulturausstellung: „Die Biennale in Südafrika“..! Südafrika: Das Jahr 1 der Demokratie. Bereitetet sich Südafrika gut auf den Empfang der 63 Künstler für die Biennale vor: 1997..! $97=9 \times 7 =63$..! 63 Künstler in Südafrika für die Biennale..! Der verrückte Ravaiillac und die Ermordung von Ludwig XIV. (Ludwig 14.) von Frankreich..! Georges der verrückte! Georges der Kranke! Georges, der verrückte, der krank ist, ist Georges der Künstler geworden..! Das Jahr 1997 und die Kulturausstellung: „Die Biennale“, in Südafrika: Das Jahr 1 der Demokratie..! Man sehe das Autokennzeichen: 63 Künstler in Südafrika für die Biennale. ⁴⁹²

Zwischen diesem Text und dem fast zwei Jahrzehnte danach verfassten in der Assemblage LRELRL und den Briefen an die Kuratoren Raqs Media collective gibt es folgende Parallelen: Schon damals verknüpft Adéagbo aktuelle Informationen über eine Ausstellung, Ort, Land, Jahr, Namen – in beiden Fällen eine Biennale, mit politischen Ereignissen – Revolution und Demokratie. Hinzu kommen in beiden Fällen überraschende Exkurse in ein Kapitel der Weltgeschichte –

⁴⁹¹ Zitiert nach Fillitz 2002: 163.

⁴⁹² Übersetzung von Fillitz 2002: 162f..

die Ermordung von Ludwig dem XIV. im Text für die Assemblage in der Johannesburg Biennale, und der Krieg zwischen Indien und China, „la guerre d’Indochine“ im Text zur Schanghai Biennale. Beides sind Konstrukte des Künstlers, denn Ravallac hat 1610 den französischen König Henri IV. ermordet, und der Indochinakrieg war kein Konflikt zwischen Indien und China.

Das Gewebe dieser Bezüge wird getragen von den in allen Assemblagen auftauchenden autobiografischen Referenzen wie „Georges, der verrückte, der krank ist, ist Georges der Künstler geworden..!“ und allgemeinen Fragen, wie zum Beispiel, ob Menschen Ware werden können.

Ein Ausschnitt aus dem Interview von Thomas Fillitz mit dem Künstler aus dem gleichen Jahr zeigt, warum dieser es verweigert, normierte Versionen von Geschichte wiederzugeben.

Geschichte, wie der Künstler sie erzählt, bewegt sich im Spannungsfeld zwischen aufgezwungener Ordnung und Selbstbestimmung. „Ich habe versucht, mich selbst zu erkennen. Der Umstand, daß ich mich selbst zu erkennen versucht habe, führte dazu, daß ich nicht mehr an all dieses Geschichten glaube.“ (Adéagbo 23/09/97) Die Kriege und Bevormundung durch andere erklärt Adéagbo damit, daß die einen nicht gewillt seien, die Natur der anderen anzuerkennen. Viele Dinge, die der Künstler in seinen Werken plaziert, verweisen auf die verschiedensten Diskurse der Macht. Sie stellen Elemente der Zerstörung dar. Sie klagen aber auch die Verweigerung des Prozesses der Selbsterkenntnis an.⁴⁹³

Kathryn Floyd untersucht wie Fillitz das Zusammenwirken der heterogenen Themen des Künstlers diesmal in seinen Texten der Assemblage *Venise d’hier, Venise d’aujourd’hui – The Story of the Lion* und fast ihre Beobachtungen folgendermassen zusammen⁴⁹⁴:

His texts speak, often enigmatically, about Adéagbo himself, the nature of his life, or about more universal themes such as history, culture and art. One reads: Life is spent in suffering and he who wishes to live his

⁴⁹³ Fillitz, Thomas 2002: 166.

⁴⁹⁴ 1999. Auf dem Campo Arsenale. Beitrag zur 48. Biennale von Venedig.

life, must first experience suffering..! Fate..!“ (Abb.165) Another recounts: „After 23 years of hard life without family, who could have expected to find Georges again, as I imagine him to be, as one regards him today...? Art Academy...! Art and the artist..!“⁴⁹⁵ As communications directly from Adéagbo and about his person (of whom he often speaks in the third person), they shift back and forth between messages from the artist, and from the curator, who spoke about the artist Georges and the theme of the display, thereby unifying the disparate elements in a common program.⁴⁹⁶

Floyd gelingt es treffend den Wechsel und die Synthese der Erzählperspektiven zu beschreiben: Der Autor der, wie oben schon erwähnt, in der dritten Person über sich selbst schreibt, zeitweilig außen steht, aber zugleich alle seine Blickwinkel in einem dramaturgisch-kuratorischen Programm zusammenführt.

Der Künstler thematisiert, wie Fillitz es bemerkt, seine Begegnungen mit Zahlen, meist Nummernschilder oder Werbeplakate. Er stellt einen Bezug zu einer aktuellen Situation her. In diesem Fall erkennt er eine Verbindung zwischen dem Jahr der Veranstaltung „1997“ und der Anzahl der eingeladenen Künstler „63“. Diese Deutungen von Zahlenkombinationen und Verknüpfungen mit einem aktuellen Anlass, sind bei Adéagbo ein wiederkehrendes Thema: In seinem Documenta 11 Beitrag 2002 geht es auch in mehreren Texten um Zahlenzeichen (Abb.186-188): Hier deutet der Künstler die Bezüge zwischen Zahlen und Buchstaben auf einem während des Aufbaus auf der Strasse gefundenen Nummernschildes, dem er in der Assemblage eine zentrale Position am Bug des Fischerbootes zuweist und dies auch in seinem Text erwähnt.

A voir la plaque d'immatriculation en exposition ainsi contre la pirogue ou le bateau: „P.KS.C.W.443“..!

„P = la 16ème lettre de l'alphabet, vue dans 443..!“

⁴⁹⁵ Zitiert nach: Clemens Tobias Lange: Georges Adéagbo „The Story of the Lion“ Ein Buch zur Installation auf dem Campo dell'Arsenale in Venedig für die 48. Biennale di Venezia 1999. CTL-Press Hamburg. Künstlerbuch ohne Seitenzahlen.

⁴⁹⁶ Floyd 2015: 240.

„443“ ..! 3= la lettre C qui est 3ème lettre de l’alphabet, vue dans C.W.“
..!

Schaut auf das Nummernschild, hier in der Ausstellung an der Piroge, oder dem Boot: „P.KS.C.W.443“..!

„P= der 16. Buchstabe des Alphabets, zu sehen in 443..!

„443“ ..! 3= der Buchstabe C welcher der 3. Buchstabe des Alphabets ist, zu sehen in C.W.“ ..!

Auch in diesem Text erwähnt er den Titel der Ausstellung, „Documenta 11,“ das Jahr „2002,“ und den Ort „Kassel.“

Es ist in der Themenwahl der Texte ein Muster zu erkennen: Aktuelles wird mit Passagen aus seinem Repertoire verknüpft, dass der Künstler über Jahre aufbaut. Aus diesem wiederholt Adéagbo ganze Texte, auch wenn sie mehr als zehn Jahre zurückliegen, „fehlerfrei“, ohne auf Notizen zu schauen. Dadurch entsteht so etwas wie ein Makrozyklus des Schreibens.⁴⁹⁷ Durch regelmäßige Aktivierung und Aktualisierung trainiert er offenbar, wie ein traditioneller „Griot“⁴⁹⁸, die Fähigkeit sein mündliches Repertoire zu bewahren. Einen Text über das Verschwinden des „16. Buchstabens des Alphabets, dem P in Paul und Pierre“ schrieb der Künstler zum ersten Mal in seiner Ausstellung „L’*époque Pythagorienne*“ (2001) in Innsbruck, dann wieder 2002 in seinem Beitrag zur Documenta 11. Er präsentierte ihn 2020 ein weiteres Mal in der Installation „*L’Abécédaire de Georges Adéagbo..!*“ in der Galerie Barbara Wien in Berlin. (Abb. 179-182) Seine Definition von „Archäologie“ erschien ebenfalls zum ersten Mal in seiner Ausstellung „*L’*époque Pythagorienne**“ 2001, danach wieder 2016 in Shanghai. Bestimmte Aussagen über Kunst – „L’art est un miroir dans lequel on se voit tel qu’on est“.. oder „L’art est dans la nature..! Ce n’est pas l’artiste qui fail l’art“..! – repetiert der Künstler im jährlichen Rhythmus, in einer Ausstellung oder Tages-Assemblage im Atelier oder Hotelzimmer. Diese Wiederholungen sind Ori-

⁴⁹⁷ Die Texte wurden ab 2002 regelmäßig vom Verfasser untersucht. Ihm sind sicherlich zahlreiche Wiederholungen entgangen, weil er nicht immer zugegen war, und auch nicht alle Handschriften von Adéagbo in jeder Tages-Assemblage gelesen hat. Dennoch gibt es genug Material, um über das Gesamtrepertoire zu sprechen.

⁴⁹⁸ Mündliche Überlieferer der Geschichte eines Königshauses, eines Stammes oder einer Familie werden in Westafrika „Griot“ genannt.

entierungspunkte und das Rückgrat seiner Erzählungen. An sie koppeln sich aktuelle Texte über das Tagesgeschehen. Die Struktur entspricht dem Verhältnis von festen, „technischen Objekten“ und daran geknüpften neuen, „epistemischen Dingen“ in einer Versuchsanordnung, sei es in einem Chemielabor oder in einer Assemblage.⁴⁹⁹ Am Beispiel von Adéagbos schriftlichen Werk läßt sich zeigen, dass diese von Rheinberger für Dinge entwickelten Konzepte für Sprache gelten können.

4.5 Wiederholung und Rhythmus

Die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortfolge ist ein in den Texten häufig vorkommendes rhetorisches Element. Der Brief an die Kuratoren kommt nach einer Eingangspassage auf den Anlass zurück, indem er diesen zweimal gleich hintereinander nennt:

Es handelt sich, besonders im Vergleich mit anderen Repetitionen in Adéagbos Texten, nicht nur um die Betonung eines Themas, sondern um eine doppelte Einladung, einen Sachverhalt differenziert zu beobachten: Die Wiederholung *La Biennale de Shanghai-Chine, et la Biennale de Shanghai-Chine* kann zum einen bedeuten, dass es mehrere Blickwinkel gibt, diese Biennale zu betrachten, zum anderen, dass sich dieses Ereignis der Biennale, wie jedes Ding, jedes Phänomen verändert: es hat jetzt diesen Zustand, und wenig später jenen Zustand. Die Wiederholung impliziert: Ein Phänomen verändert sich phasenweise im Laufe der Zeit. Im Text von nur eineinhalb Seiten erwähnt Adéagbo die Schanghai Biennale fünfmal. (Abb. 174 und 175)

Zu Beginn des Textes wird die Biennale wie oben dargestellt als eine laufende Erzählung eingeführt, „L’an 2016 avec l’histoire de la Biennale de Shanghai-Chine.“ („Das Jahr 2016 mit der Geschichte der Biennale von Schanghai“). Am Ende historisiert der Text dieselbe Biennale, obwohl noch in Planung, versetzt sie in die Vergangenheit: „Il était une fois, la Biennale de Shanghai-Chine.“ „Es war einmal, die Biennale von Schanghai-China.“

⁴⁹⁹ Siehe Kapitel 3.2 Spielen mit Dingen den Vergleich von Adéagbos Umgang mit Dingen mit Rheinbergers Ausführungen über „epistemische Dinge“ und „technische Objekte.“ (Rheinberger, Hans-Jörg 2006: 23 f.)

Aus dem offenen Fluss der Ereignisse, welcher nur durch den Anfang und dem Ende des Jahres 2016 begrenzt ist, katapultiert der Erzähler Adéagbo sich und die Leser in die Zukunft. Denn um „Es war einmal“ sagen zu können, situiert er sich in ein Folgejahr nach dem Ende der Biennale. Mit diesem Satz, in dem das Wort „histoire“ nicht mehr auftaucht, beansprucht er die Regie, die Macht über das Zeiträumeerlebnis, und ein Ereignis, zu dem er als Gast eingeladen ist. Er schreibt Geschichte, ist der Kontext, und braucht ihn daher nicht mehr zu nennen. Der Text ist an die Kuratoren gerichtet, die sich und ihr anstehendes Projekt dadurch schon als archiviert fühlen können. Zusammen mit den Wendungen *La demande et l'offre* (2 mal) und *demander encore* (3 mal), *il faut, et il faudrait* (3 mal) *Il ne faut pas et ne faudrait pas* (1 mal) werden diese Wiederholungen zu einem Rhythmus, sind Taktgeber wie ein Trommelschlag. Zabus hat diese Wirkung von Wiederholungen bei dem nigerianischen Autor D.O. Fagunwa (1903-1963) auf eine Koppelung von Erzählen und Musizieren, in diesem Fall das Trommeln zurückgeführt⁵⁰⁰:

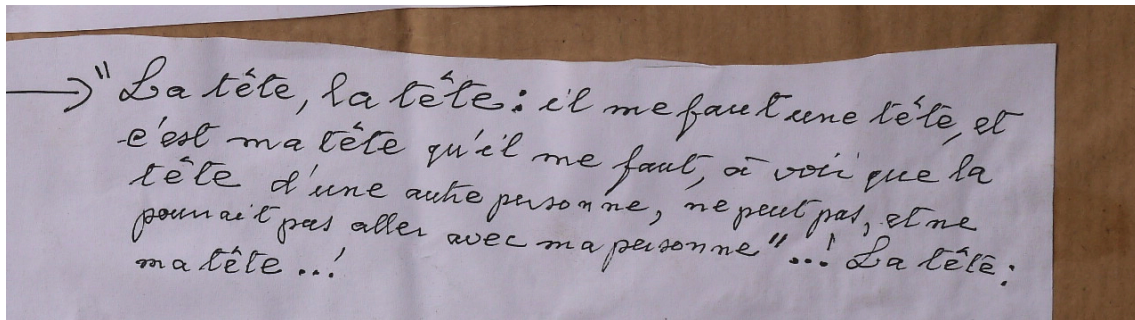
The repetition of words, phrases or even whole sentences is an incantatory device used in traditional Yoruba narrative. Such repetitiveness, which would be considered a major flaw or at least an indication of a limited vocabulary in a Western prose narrative, is in Yoruba a rhetorical device that Fagunwa used profusely. What is repeated is a sound as in drum beats in Fagunwa's Yoruba-language novel, *Ogbóju Ode Nínú Igbó Irúnmalè* or a single word (e.g. *rùngbò n* meaning "beard") [...] ⁵⁰¹

Auch auf Fongbé, der oben erwähnten Sprache Süd-Benins, wiederholen sich Phrasen innerhalb von Erzählungen, die dadurch zu Anrufen werden. Adéagbo singt, während er Assemblagen in seinem Hof aufbaut, rhythmische, sich über Stunden wiederholende Refrains auf Fongbé, die ihn in eine Art Trance bringen. Das Rhythmische in der verkörperten Sprache des Gesangs überträgt sich offenbar auf die schriftlichen Texte. Adéagbos Aufforderung nach Unterschieden zwi-

⁵⁰⁰ Daniel Olurunfemi Fagunwa's *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale*, The Forest of a Thousand Demons, was the first full-length novel published in the Yoruba language in 1938. Quelle: <https://www.britannica.com/biography/D-O-Fagunwa> 12.04.20.

⁵⁰¹ Zabus 1991: 119.

schen auf den ersten Blick Gleichem zu schauen wird deutlich an einer poetischen Forderung, die er seit 1999 immer wieder in seinen Installationen schreibt, bzw. von einem Illustrator schreiben lässt:



Ausschnitt der Collage für Bild Nr. 104, in "Knowing oneself, does one know who the other is" ..? Africa in Jerusalem. 2016 Sammlung: Israel Museum. Jerusalem. Abb. 189 zeigt das danach ausgeführte Bild.

„Der Kopf, der Kopf: ich brauche einen Kopf, und es ist mein Kopf, den ich brauche, denn der Kopf einer anderen Person, kann nicht und könnte nicht meiner Person passen [gehen mit meiner Person]“ ...! Der Kopf: mein Kopf..!

Hiermit sagt Adéagbo deutlich, dass es zwei Dinge gibt, die sich ähneln, aber doch grundsätzlich verschieden sind. Der Narratologe Gérard Genette macht deutlich, dass bei der Wiederholung des gleichen Wortes sich letztendlich die Nuance jedes Mal durch die Relation mit dem Vorgänger und Nachfolger verändert:

Pierre ist gestern abend angekommen. Pierre ist gestern abend angekommen. Pierre ist gestern abend angekommen.“ Auch hier wieder sind die Identität und mithin die Wiederholung Resultat einer Abstraktion, da keiner der Fälle materiell (phonisch oder graphisch) völlig identisch mit den übrigen ist, ja nicht einmal ideell (linguistisch), allein schon wegen ihres gemeinsamen Vorkommens und ihrer Aufeinanderfolge, die diese drei Aussagen zu einer ersten, einer folgenden und einer letzten macht.⁵⁰²

In der Phrase des Künstlers ist der doppelte Kopf mein Kopf und der Kopf einer anderen Person. Dieser kann nicht mit mir gehen. Kopf und Körper gehören zusammen und machen die Identität aus, die sich erst in der Erfahrung des Anderen, der anderen Person, als das nicht austauschbare Eigene erfährt.

⁵⁰² Genette 2010: 73.

Noch deutlicher wird die Aufforderung zum Vergleich, wenn Adéagbo den Singular und den Plural des gleichen Substantives direkt nacheinander folgen lässt, wie im Titel der Assemblage *La révolution et les révolutions* 2016. Was unterscheidet „die“ Revolution von „den“ Revolutionen? Umgekehrt steht in dem Ausstellungstitel *Les banques et la banque* 2019 zuerst der Plural, dann der Singular. Offenbar sagt Adéagbo mit seiner Gegenüberstellung von Singular und Plural, dass es Dinge und Ereignisse gebe, die mit dem gleichen Wort bezeichnet würden, aber je nach Kontext grundsätzlich verschieden seien, bzw. nach Perspektive und Haltung des Betrachters eine andere Bewertung erführen. W.J. Ong betont den mnemotechnischen Aspekt von Wiederholungen in oralen Kulturen. Er vergleicht die mündliche und schriftliche Überlieferung. Seine Studie zeigt, dass Wiederholungen, die in einem Schriftstück redundant erscheinen, jedoch essentieller Bestandteil der mündlichen Rede seien, weil sie den Informationstransfers absichern. Während man beim Lesen jederzeit zurückspulen könne, um einen Gedankengang wieder aufzugreifen, sei dies beim Hören gesprochener Rede nicht möglich. Daher komme der Sprechende dem Hörenden entgegen:

There is nothing to backloop into outside the mind, for the oral utterance has vanished as soon as it is uttered. Hence the mind must move ahead more slowly, keeping close to the focus of attention much of what it has already dealt with. Redundancy, repetition of the just said, keeps both speaker and hearer surely on the track. ⁵⁰³

Die von Ong beschriebenen Wiederholungen zum Zwecke der Absicherung im Gespräch sind die gleichen bei mündlichen Überlieferungsszenarien. Wenn diese verschriftet werden, ohne sie umzustrukturieren und Wiederholungen durch summarische Begriffe zu ersetzen, bewahren die geschriebenen Texte ihre mündliche Form. Sind nun die beobachteten Wiederholungen in Adéagbos Texten damit zu begründen, dass er, trotz Gymnasium und Universitätsstudium, noch in Strukturen mündlicher Überlieferung und damit in einer für den Schriftverkehr unnötigen Redundanz denkt? Oder damit, dass er zwar schriftgebunden rationelles

⁵⁰³ Ong 2004:39 f..

Denken internalisiert hat, aber die abstrakte Sprache mit summarischen Begriffen nicht für geeignet hält, um den von ihm oben erwähnten „Schülern, die langsam verstehen“ etwas zu vermitteln? Lehnt er mit dieser Form das rationale Denken ab oder ist sie ein didaktisches Mittel?⁵⁰⁴

Eine dritte Erklärung wird vorgeschlagen: Adéagbos Repetitionen in den geschriebenen Texten und seine expliziten Erwähnungen selbstverständlicher Informationen, wie „Paris-France“, oder „Shanghai-Chine“ lassen sich als ein beabsichtigt inszenierter *pseudo-oral discourse*, d.h. als eine *fingierte Mündlichkeit* einstufen.⁵⁰⁵ Dieses Phänomen wurde vor allem in der russischen Erzähltheorie unter dem Begriff *Skaz* erforscht.⁵⁰⁶ Unmittelbar eingeflochtene Rede, die Mustern mündlicher Überlieferung folgt, wird so bezeichnet. Der Begriff „Skaz“ vom russischen Verb *skazát* – erzählen wurde zunächst von dem russischen Linguisten Boris Eijkenbaum (1886 - 1959) bei der Analyse von Gogols Werken geprägt, wird aber nun allgemein in der Literaturtheorie angewendet.

Adéagbos Texte sprechen den Leser mit in kurzen Abständen wiederholten Aussagen und Fragen an und simulieren somit eindringlich den mündlichen Vortrag. Die Form der Wiederholung schafft Gegenwart, die Ansprache des Lesers als imaginärem Hörer. Brisante Fragen und mögliche Antworten provozieren den Betrachter, der vor den Dingen steht und Antworten auf seine eigenen Fragen erwartet. Im größeren Zusammenhang der Assemblagen, werden die imaginierten mündlichen Dialoge zum Gespräch unter den Dingen selbst, zu deren Ziel einer Rechtsfindung, zu ihrem fiktiven Tribunal.

⁵⁰⁴ Vgl. mit Ahouli, Akila 2006: Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und eines mündlichen Erzählens in afrikanischen und deutschsprachigen Erzähltexten. Universität Hannover. <https://d-nb.info/983762554/34> Insbesondere Kapitel „Erzählerische orale Formen. S. 60f.

⁵⁰⁵ Goetsch, Paul 1985: Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkultur. *Poetica* 17, 202-218. zitiert nach Fludernik, Monika 2013: Conversational Narration – Oral Narration. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [view date: 4.April 2020].

⁵⁰⁶ Eikhenbaum, Boris [1918] 1975: The Illusion of ‘Skaz’. *Russian Literature* 12, 233 – 236. Zitiert nach Fludernik, Monika 2013. „Skaz was first described by the Russian formalist Boris Eikhenbaum in the late 1910s. In a couple of articles published at this time, the literary scholar described the phenomenon as a form of unmediated or improvisational speech. Siehe auch Schmid, Wolf: "Skaz". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.unihamburg.de/article/skaz> [view date: 12 Feb 2019].

4.6 Skepsis gegenüber Begriffen

Mit ihren rhythmischen wiederholenden Schleifen ist Adéagbos Erzählweise von stringenter zeitsparend-rationeller Kommunikation weit entfernt. Was sich in einem Absatz sagen ließe, lässt der Autor auf zwei Seiten anschwellen. Gérard Genette verwendet in seiner Untersuchung zur Frequenz in Erzählstrukturen die Begriffe *singulative*, *iterative* und *repetitive Erzählung*.⁵⁰⁷ *Singulativ* bedeutet, was einmal passiert ist, wird einmal erzählt. *Iterativ* heißt, was mehrmals geschehen ist, wird einmal erzählt. *Repetitiv* beschreibt, was einmal passiert ist, wird mehrmals erzählt. Adéagbos Frequenz der Erzählung ist eindeutig dem letzteren Typus zuzuordnen, wie an einigen Beispielen exemplarisch gezeigt wurde. Der das iterative, d.h. summarische Erzählen gewöhnte Leser, wird von Adéagbos repetitiven Schilderungen gleicher Ereignisse und Fragen auf eine Geduldsprobe gestellt und verwirrt. In ihrer Untersuchung von Edouard Glissants opaker Sprache beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Celia Britton das Umgehen abstrakter Begriffe als Strategie der Tarnung⁵⁰⁸: „Another typical characteristic of camouflaged language is the avoidance of abstract or generalizing terms.“⁵⁰⁹ Iteratives Erzählen verlange, so Genette, eine Abstraktionsarbeit durch die Verwendung zusammenfassender Begriffe, zum Beispiel temporaler Adverbien wie „täglich“, „die ganze Woche lang“, „alle zwei Jahre.“

Offenbar lehnt Adéagbo die Art der distanzierenden Rationalisierung seiner schriftlichen Darstellungen vehement ab und beharrt auf deren Unmittelbarkeit. Im Zusammenhang der Assemblagen überträgt sich dieses Erzählverfahren auf die Dinge selbst: Seine Abneigung gegenüber zusammenfassenden summarischen Oberbegriffen spiegelt sich darin, dass er effiziente iterative Erzählmethoden vermeidet und lieber „unnötig“ viele Dinge und Wörter als Agenten verschiedener Positionen ins Spiel führt, anstatt eines, für alle Variationen repräsentativen Gegenstandes.

In einer Geste der Bescheidenheit distanziert Adéagbo sich in Unterhaltungen mit Kuratoren und Kritikern, von begrifflichen Diskursen: „Je n'ai pas fait l'école des beaux-arts, ni l'histoire de l'art, et je ne peux pas parler dans une manière

⁵⁰⁷ Genette 2010: 73 f..

⁵⁰⁸ Glissant, Edouard 2007: *Poétique de la relation*. Paris. Hier S. 204-205.

⁵⁰⁹ Britton, Celia M. 1999: *Edouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville and London. Hier S. 139.

discursive avec les termes des spécialistes.“⁵¹⁰ („Ich habe weder Kunst noch Kunstgeschichte studiert, und kann daher nicht diskursiv in den Begriffen der Fachleute sprechen.“) Was sich in einer solchen Äußerung zeigt, ist sein Misstrauen gegenüber abstrakten Sammelbegriffen, die ähnlich scheinende Dinge und Ereignisse unter einem Label vereinen und vergrößert abhandeln.⁵¹¹

Adéagbo adaptiert das Französische, die ihm und seiner Region zugewiesene Fremdsprache, in dem er es in seine Bildsprache transponiert. Damit ist zweierlei gemeint: Er verbildlicht einerseits die Sprache Französisch, mit ihrer inhärenten abstrahierenden Logik, indem er ihre rigide grammatikalische Ordnung unterläuft. Er passt andererseits die französische Sprache, die er benutzt, den Bildobjekten seiner Assemblagen an, macht sie zu deren Statements, zu Äußerungen, die von den Bildern, den Dingen selbst kommt. Seine Sprache vollzieht die Brüche und Sprünge zwischen den Dingen nach. Sie passt sich dem Stil der Assemblagen an.

Zunächst zu dem sprachlichen Modus, verkörperter Worte statt abstrakter Diskurse. Er wird von der Literaturwissenschaftlerin Whayoung Yu-Oh in ihrer Deutung von Hofmannsthals *Chandos-Brief* beschrieben⁵¹²: Anstatt Opfer einer externen Begriffssprache zu sein, von deren Eigendynamik er sich ausgeschlossen fühlte, habe Hofmannsthal eine Bildsprache entwickelt, die den Leser dazu einlade, die darin getragenen Empfindungen in ihrer Schwingung aufzunehmen.⁵¹³ Abstrakta funktionieren für ihn nicht, insofern sie zur Institution werden, und der Einzelne das Gefühl verliert, an dem, was sie bezeichnen, teilzuhaben.⁵¹⁴ Um diese Deutung zu belegen, zitiert Whayoung folgende Passage aus Hofmannsthals *Chandos-Brief*:

⁵¹⁰ Gesprächsnotiz vom 16. Oktober 2015, Jerusalem mit Rita Kersting, Kuratorin des Israel Museums.

⁵¹¹ Siehe zum Nicht-Diskursiven-Denken: Mahrenholz, Simone 2003: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. In: Mersch, Dieter Hrsg. Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91

⁵¹² Whayoung, Yu-Oh: Franz Kafkas Sendungsbewusstsein. Tübingen, 1993

⁵¹³ Hofmannsthal, Hugo von 2000: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Herausgegeben von Mathias Mayer. Reclam. Stuttgart. Erstveröffentlichung: *Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal*. In: *Der Tag*. Berlin, Nr. 489, 18. Oktober 1902 (Teil 1); Nr. 491, 19. Oktober 1902 (Teil 2). Dieser Text von Hofmannsthal gilt als Schlüssel zum Verständnis seiner Sprachskepsis. Siehe Köhler, Stephan 2010: Die ästhetischen Wertvorstellungen von Hugo v. Hofmannsthal. Unveröffentlichte Bachelorarbeit. Fernuniversität zu Hagen.

⁵¹⁴ Whayoung 1993: 13.

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielten. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten: Aber sie hatten es nur miteinander zu thun und das Tiefste, das persönliche meines Denkens blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen.⁵¹⁵

Adéagbos fehlender Zugang zu Diskursen mit normierten Begriffen ähnelt Hofmannsthal Ausgeschlossen-Sein vom „Reigen der Begriffe.“⁵¹⁶ In seinem Buch *Über Wahrheit und Lüge im Außermoralischen Sinne* (1873) kritisiert Nietzsche den unreflektierten philosophischen Konsens darüber, dass die Begriffssprache einen so hohen Stellenwert habe. Der Literaturwissenschaftler Sven Werkmeister fasst Nietzsches Ansatz prägnant zusammen:

Nietzsches bereits in *Über Wahrheit und Lüge im Außermoralischen Sinne* entwickelte Theorie der ursprünglichen Metaphorizität der Sprache [...] zielt zunächst auf die Entlarvung des repräsentationalen Denkens als eines historisch Gewordenen, das sich selbst nur durch das Vergessen seiner Herkunft und Ursprünge – nämlich durch das „Vergessen jener primitiven Metaphernwelt“ (S. 883 in der von Werkmeister zitierten Nietzsche Gesamt-Werk Ausgabe) als vernünftige, wahre Erkenntnisform begreifen kann.⁵¹⁷

Das Französisch war schon seit vier Jahrzehnten Amtssprache in Benin, als Adéagbo geboren wurde. Er wurde mit den in Europa historisch gewachsenen Begriffen -man möchte sagen- gewaltsam konfrontiert. So musste er seine „Langue Primaire“ entwickeln. Nur in ihr konnte er sich von der Konditionierung seines Denkens und den Begrenzungen seines Selbstausdrucks in einer seinem Land aufgezwungenen Sprache befreien, wie es oben in Bezugnahme auf die Autoren Gabriel Okara und Ahmadou Kourouma schon angesprochen wurde.

⁵¹⁵ ebd.: 14.

⁵¹⁶ ebd..

⁵¹⁷ Werkmeister, Sven 2010: *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. Wilhelm Fink Verlag, München. Hier S.233.

Nietzsches Kritik galt den nur scheinbar universell gültigen abstrakten Begriffswelten, welche die Differenzen zwischen Einzeldingen einfach wegfegen, nivellieren. Dieser Opposition schließt sich Adéagbos Erzählstil an. Sie betrifft auch den zweiten Aspekt seiner Bildsprache, sein Erzählen mit den Dingen selbst. In den Assemblagen führen diese in der Vielfalt möglicher Bedeutungen und Perspektiven, die sie aus ihrer jeweiligen Geschichte mitgebracht haben miteinander - so will es die Metapher des Tribunals - einen Disput.

Nietzsche ruft gegen die rationale Gleichmachung einer bewundernswerten, unübersichtlichen Vielgestalt der Dinge durch die Begriffe auf:

So gewiß nie ein Blatt einem andern ganz gleich ist, so gewiß ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet [...] Denken wir besonders noch an die Bildung der Begriffe. Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, daß es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, das heißt streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muß. [...]

Denn auch unser Gegensatz von Individuum und Gattung ist anthropomorphisch und entstammt nicht dem Wesen der Dinge [...] ⁵¹⁸

Adéagbos Beharren auf einer Sprache und Differenz der einzelnen Dinge, die vom allgemeinen Begriff nicht ersetzt werden kann, findet hier ihre philosophische Begründung. Seine dezidierte Wertschätzung des Einzeldinges und vehemente Ablehnung von Allgemeinbegriffen erinnert an die eine von zwei gegensätzlichen Positionen im sogenannten Universalienstreit seit der Frühscholastik. Kommt den Einzeldingen oder den allgemeinen Begriffen als „Universalien“ wahre Wirklichkeit zu? Die an Platon orientierten Realisten sahen das Primäre in den Allgemeinbegriffen, ‚universalia ante res.‘ Die Nominalisten benannten die

⁵¹⁸ Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. München 1954, Band 3. Hier zitiert aus: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Über+Wahrheit+und+Lüge+im+außermoralischen+Sinn> 10.April 2020. Nietzsche [1873] 1922: S. 312. 10.März 2023.

Einzelnde und sahen in ihnen die wahre Wirklichkeit. Allgemeinbegriffe hielten sie für bloße Namen, die im Menschenkopf gebildet werden, und vertraten das Motto ‚universalia post res‘.⁵¹⁹ Es ist klar, dass Adéagbos Art, ähnliche Dinge einzeln zu beschreiben, anstatt sie unter einem Sammelbegriff zusammenzufassen, einer nominalistischen Position entspricht. Er sammelt die Dinge mit ihren Geschichten und präsentiert sie in ihren Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten.

Nietzsche, der die Zuordnung von Dingen zu Gattungen ablehnt, kritisiert implizit auch den selbstverständlichen Gebrauch des Syllogismus, einer Logik der Ableitung von Eigenschaften auf Grund von Gattungszugehörigkeit.⁵²⁰

Obwohl Adéagbo in eine andere Kultur und Epoche hineingeboren wurde, befragt er ähnlich wie vor ihm Nietzsche und Hofmannsthal, jedoch mit anderen Mitteln, die latente Allgegenwart eines logischen Prinzips, das wie ein Magnet unter einem Stück Papier unsichtbar die Anordnung der Eisenspäne ausrichtet. Ong verweist auf die Forschung des amerikanischen Anthropologen James Fernandez, für den diese selbstverständliche Regel westlicher Logik mit dem Schriftgebrauch einhergeht, als einem Register, welches das Denken strukturiert:

[...] James Fernandez (1980) pointed out that a syllogism is self-contained: its conclusions are derived from its premises only. **He notes that persons not academically educated** are not acquainted with this special ground rule but tend rather in their interpretation of given statements, in a syllogism as elsewhere, to go beyond the statements themselves, as one does normally in real-life situations or in riddles (common in all oral cultures). I would add the observation that the syllogism is thus like a text, fixed, boxed-off, isolated. This fact dramatizes the **chirographic base of logic**. The riddle belongs in the oral world. To solve a riddle, canniness is needed: one draws on knowledge, often deeply subconscious, beyond the words themselves in the riddle.⁵²¹

⁵¹⁹ Meine Darstellung folgt Peter Möller, Online Lexikon zur Philosophie, <http://www.philolex.de/universa.htm> 19.April 2020.

⁵²⁰ Ein berühmtes Beispiel ist: Sokrates ist ein Mensch. Alle Menschen sind sterblich. Also ist Sokrates sterblich. Siehe: <https://www.christianlehmann.eu/fundus/Syllogismus.html> 17.04.2020

⁵²¹ Ong 2004 : 53. Vom Verfasser hervorgehoben. Ong bezieht sich auf Fernandez, James 1980: Edification by Puzzlement. In: Karp, Ivan and Charles S. Birds (Hrg.): Explorations in African

Die mündliche Tradition hingegen, so schließt Fernandez, würde das unsichere Wissen der Rätsel der eindeutigen Zuordnung im Syllogismus vorziehen.

Fernandez thematisiert auch die Freiheit, die es bedeutet, den akademischen Diskurs zu ignorieren. Was Adéagbo als persönliches Defizit empfindet, nicht in die Diskurse der Wissenschaftler eintreten zu können, ist bei Fernandez eine selbstbewusste Abwehrhaltung: Die Ignoranz akademischer Diskurse erlaube Abschweifung und ungebundenes Assoziieren.

Obwohl der Künstler seine Gedanken aufschreibt, ist die Sprache seiner Texte nicht in dem von Ong beschriebenen Käfig schriftgebundener Logik eingesperrt. Wie im Kapitel „Aneignung – Umordnung der Dinge“ gezeigt wurde, brechen die schriftlich fixierten Erzählungen und die sie umgebenden Assemblagen entschieden mit normierten Zuordnungen und Funktionen. Plötzliche Themenwechsel und kontingent scheinende Kombinationen von Dingen sind in Ongs Verständnis Rätsel, deren Lösungsweg unbewusste Schichten von Wissen anzapft, die am Wortlaut vorbeigehen.⁵²²

4.7 Themenwechsel – Bruch der Erzählstränge – Synkopen

In dem oben bereits eingeführten Brief an die Kuratoren wechselt Adéagbo überraschend das Thema: Nachdem er wiederholt von der Shanghai Biennale und deren Titel *Why not ask again?* schreibt, fragt er plötzlich, ob es Sinn hätte zu heiraten, wenn man sich später wieder scheiden ließe.

Systems of thought. Bloomington, Indiana. S. 44-59. Insbesondere S.46 f. : Fernandez beobachtete während seiner Feldforschung bei den Fang in Gabon, dass Schulbildung die Lernenden dazu bringe, die Spielregeln eines hermetischen Syllogismus zu akzeptieren und die Antwort nur aus den gegebenen Prämissen abzuleiten, ohne den Ablauf durch Hinzufügung neuer Informationen zu stören.

⁵²² ebd.: 53.

humain, requerr, et ... ? La Biennale de
fau drai't prendre ... ? La Biennale de
Shanghai - Chine, et la Biennale
de Shanghai - Chine: aimant demande
pour avoir, pourquoi, ne pas demandé,
encore ... ? La demande, avec
l'histoire: sa personne célibataire, pour
venir décider à prendre femme, à prendre
homme, et se marier, à quoi servirait-
il à prendre femme, à prendre homme, pour
se marier, et se mariant, on redeviendrait
célibataire ... ?

Ausschnitt von Adéagbos Brief an die Kuratoren der Shanghai Biennale. März 2016. (Abb. 174)

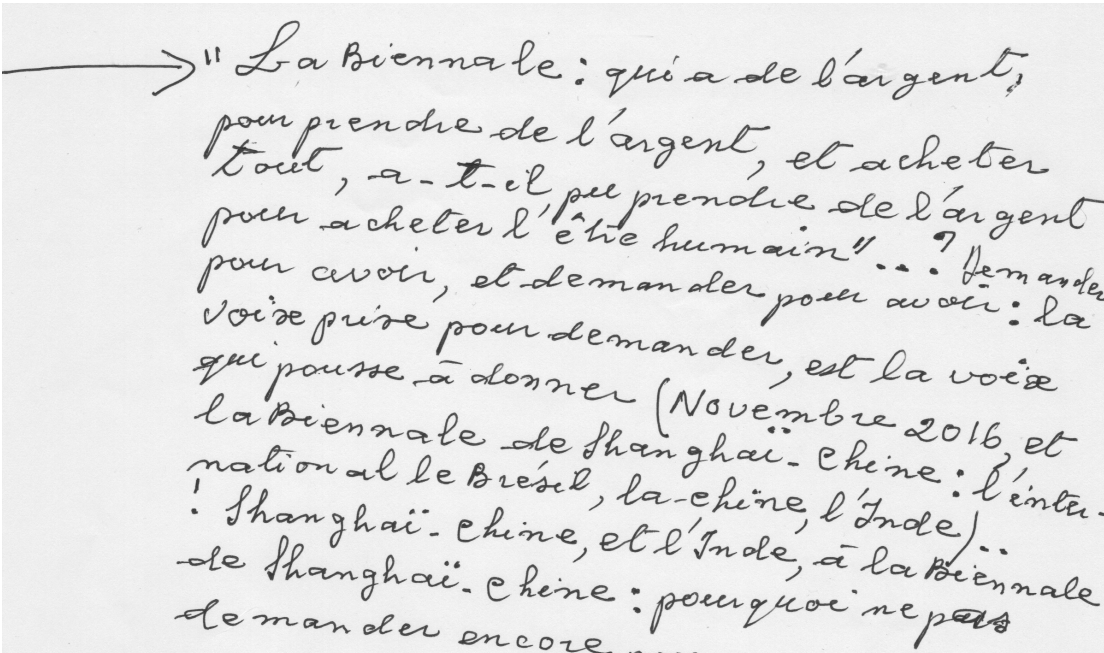
„Die Biennale von Schanghai-China: Wer es liebt zu bitten, um etwas zu bekommen, warum nicht noch einmal bitten? Die Bitte mit der [seiner]⁵²³ Geschichte: Wenn man ledig ist, und sich entscheidet, eine Frau, einen Mann zu nehmen, um schließlich zu heiraten, was nützt es, eine Frau, einen Mann zu nehmen und zu heiraten, wenn man sich wieder trennt?“

Für den Leser ist es rätselhaft, warum so plötzlich ein neues Motiv auftritt. Es scheint, als ob ein verbindender Satz oder Paragraph fehlt, der den Gedankensprung erklärt. Es folgt der Rat, mit offenen Augen seinen Partner, seine Partnerin zu wählen und zu heiraten. Das Thema kehrt jedoch wieder zur Schanghai Biennale zurück. Die Art der Abschweifung und Rückkehr zum Hauptthema, in der Rhetorik „Exkurs“ oder „Digression“ genannt, ist fester Bestandteil aller Texte von Adéagbo.⁵²⁴ Es gibt keine Textseite, auf der nicht ein erstaunlicher

⁵²³ Hier erwartet der Leser ein verknüpfendes Personalpronomen, „la demande avec son histoire“, aber Adéagbo schafft einen überraschenden Abstand durch die Wahl des bestimmten Artikels: „avec l'histoire“. (vom Verfasser hervorgehoben).

⁵²⁴ Der Begriff Digression wurde schon 1796 von Jean Paul in den deutschen Sprachgebrauch eingeführt. Siehe zu den Begriffen Digression und Exkurs: <https://wortwuchs.net/exkurs/> 15. Juli 2020.

Gedankensprung vollzogen wird.⁵²⁵ Auch in der folgenden Passage wird der Lesefluss durch Themenwechsel gebrochen, die jeweils eine Neuorientierung erfordern. Es handelt sich um den Text, der in der Schanghai Assemblage auf Position Nr. 1, (Abb. 183) neben dem Teppich liegt.



→ " La Biennale : qui a de l'argent,
pour prendre de l'argent, et acheter
tout, a-t-il pu prendre de l'argent
pour acheter l'être humain! ... ? Demander
pour avoir, et demander pour avoir : la
voie prise pour demander, est la voie
qui pousse à donner (Novembre 2016, et
la Biennale de Shanghai - Chine : l'internation
al le Brésil, la Chine, l'Inde) ..
! Shanghai - Chine, et l'Inde, à la Biennale
de Shanghai - Chine : pourquoi ne pas
demander encore ...

Ausschnitt vom Haupttext in „La révolution et les révolutions“ ..! (Abb.183)

Der Haupttext beginnt, wie oben besprochen, mit der Frage, ob jemand, der Geld hat und alles kaufen könnte, sein Geld benutzen kann, um einen Menschen zu kaufen. Dann kommt er auf den Titel der Biennale und das Motiv des wiederholten Fragens zurück: „Die Stimme, mit der man bittet, ist die Stimme, welche jemanden anregt zu geben.“ Diesem allgemeinen Ratschlag folgt in Klammern die Ergänzung: „(die internationalen Brasilien, China, Indien)..!“ was zunächst nach der Beschreibung einer internationalen wirtschaftlichen Allianz klingt. Im Nachhinein gefragt, was die ungewöhnliche Formulierung bedeute, antwortet Adéagbo jedoch:

Je veux parler ici sur le métissage des êtres humaine de différents origines: le Brésil, la Chine, l'Inde représente ici trois races. Et d'ailleurs, je réfléchis sur tous avant de l'écrire.

⁵²⁵ Die Theorien der Kreativitätsforschung, wie zum Beispiel des „Conceptual Blending“ von Fauconnier und Turner 2003, sowie dem Phänomen der „Entdifferenzierung“ (Mahrenholtz 2003:90) werden erst im Kapitel 6 herangezogen.

Ich möchte hier von der Mischung von Menschen verschiedener Herkunft sprechen, Brasilien, Indien, China, die repräsentieren hier drei Rassen. Und übrigens, ich denke über alles sorgfältig nach, bevor ich es schreibe.⁵²⁶

Hier kehrt die schon in dem Brief an die Kuratoren enthaltene Sentenz wieder: „Wenn du etwas Gutes gemacht hast mit dem, was du bekommen hast, werden die Gebenden nicht zögern, dir nochmals etwas zu geben.“⁵²⁷ (Abb. 174 und 175) Dann jedoch – überraschend - folgt: „Es war einmal, der Indo-Chinesische Krieg...“⁵²⁸ (Abb.183) dann zweimal der theatralische Ausruf: „Demander pour avoir, demander pour avoir: la Biennale, et la Biennale“..⁵²⁹ um zuletzt wieder auf den Krieg zwischen Indien und China zurückzukommen, der ja nun mit der Biennale in Shanghai 2016 beendet würde: „La guerre entre l’Inde et la Chine, pour ainsi prendre fin , et finir ainsi: Novembre 2016 et la Biennale de Shanghai-Chine.“ In Klammern gestellt, eingeschoben, wird die zu Anfang gestellte Frage beantwortet: derjenige, der Geld habe, und alles kaufen könne, habe sein Geld nicht genommen, um einen Menschen zu kaufen. Die Textseite wird durch diese Symmetrie von Frage und Antwort inhaltlich und optisch gerahmt. Parallelen dazu kennen wir aus der konkreten Poesie.⁵³⁰

⁵²⁶ Gesprächsnotiz vom 27. April 2020 Hamburg.

⁵²⁷ Es liegt mehr als ein halbes Jahr zwischen dem Verfassen des Briefes an die Biennale-Kuratoren im März, und dem endgültigen Text in der Assemblage im November 2016. Daran ist zu erkennen, dass Adéagbo Themen und Fragen über lange Zeiträume in seinem Repertoire behält.

⁵²⁸ 1962 gab es einen einmonatigen Grenzkrieg über Tibet zwischen Indien und China. https://de.wikipedia.org/wiki/Indisch-Chinesischer_Grenzkrieg. Dies wäre in einer weiterführenden Untersuchung mit anderen historischen Fantasien Adéagbos zu vergleichen.

⁵²⁹ Der Begriff der Rhetorik „Apostrophe“ wäre hier passend, da Adéagbo sich vom Leser abwendet, und das Thema „Fragen-Um-Zu-Bekommen“ und „La Biennale“ durch Anführungszeichen markiert zweimal anruft.

⁵³⁰ Ein Blick auf Beispiele optischer und konkreter Poesie könnte interessant sein, um zu sehen, welchen optischen Effekt Adéagbos Wiederholungen haben. Siehe Gomringer, Eugen 1976: *Konkrete Poesie: deutschsprachige Autoren*. Stuttgart. Und Williams, Emmett 1967: *Anthology of Concrete Poetry*, Stuttgart, Ein gutes Beispiel ist Gomringers Gedicht: „Schweigen“ <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/schweigen-10152#.VPalnmbnATk> 15.Juli 2020.

venu demander, on ne pourrait pas en avoir, est-ce que
 .. Il était une fois, l'histoire de la guerre
 d'Indochine: chez l'international le Brésil,
 la Chine, l'Inde "demander pour avoir",
 demander pour avoir: la Biennale, et
 la Biennale "..." La guerre entre l'Inde
 et la Chine, pour ainsi prendre fin, et finit
 ainsi: Novembre 2016, et la Biennale de
 Shanghai - Chine (qui a de l'argent, pour
 prendre de l'argent, et acheter tout, n'a
 pas puis de l'argent pour acheter l'être
 humain)...!

Ausschnitt vom Haupttext in „La révolution et les révolutions“...! Der Gesamttext Abb. 183.

Die Themenwechsel in den Texten des Künstlers werden als Brüche erfahren, weil dieser ständig zwischen diachronen und synchronen Erzählsträngen, wechselt: Aussagen, Referenzen, Fragen, die sich auf den konkreten Ort und den Anlass beziehen, hier Schanghai und die Biennale 2016 werden durchflochten mit Gedanken über allgemeine ethische Themen und moralisierende Aufforderungen. Aus Sicht des Lesers gleichen die Themen, die auf der Textoberfläche schwimmen, einer Abfolge von Eisbergspitzen, während die sie verbindenden Blöcke darunter im Verborgenen liegen.⁵³¹

Überraschende Themenwechsel in Erzählungen lassen sich annäherungsweise in zwei Arten unterscheiden: Der Autor kehrt zu einem Hauptthema zurück, nachdem er, wie oben erwähnt, irgendwo anders hin abgeschweift war oder kompliziert heterogene Themen ohne das erste zu wiederholen. Beide Kategorien treffen auf Adéagbos Texte zu. Fragt man ihn, wo die Zusammenhänge zwischen heterogenen Passagen liegen, antwortet er, meist etwas erstaunt, mit einer Parabel, die die Gedankensprünge erklären soll, jedoch den Zuhörer oft noch mehr verwirrt. Er will dabei nicht absichtlich im Dunklen halten, was erklärt werden

⁵³¹ Obwohl Walter Benjamin den Topos Eisberg benutzt um das Verhältnis zwischen bewusst und unbewusst wahrgenommenen Ähnlichkeiten zu beschreiben, möchte ich ihn hier einsetzen, in der Annahme, dass Adéagbo ein Taucher ist, der beide Welten sehen kann, aber schwer versteht, dass andere nicht tauchen können. Benjamin, Walter: Lehre vom Ähnlichen. S. 204-210 In Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften Bd. II, 1. Frankfurt/Main 1991.

kann, vielmehr, wie vorher gezeigt, eine Sprache benutzen, die für alle verständlich ist. Hier ist offenbar eine reflexartige Strategie am Werk, die im Weiteren untersucht werden soll: Das Chiffrieren von Botschaften durch rasche Themenwechsel wird im post- und neokolonialen Kontext, in dem Adéagbo groß geworden ist, als Teil einer Umschiffung von Sanktionen beschrieben. „Humanity has a right to be opaque through not succumbing to outsider-imposed, objectifying, and often inaccurate ‚transparency‘“ schreibt Dana Rush in der Einführung ihrer Untersuchung zur Ästhetik der Voodoo Kulturen in Benin und der Diaspora.⁵³² Der Autor und Philosoph Edouard Glissant fordert dezidiert, jeder Mensch habe das Recht auf „Opacité“ (Opazität) - ein Recht, nicht durchleuchtet, oberflächlich verstanden, kategorisiert und somit Opfer von „epistemischer Gewalt“⁵³³ zu werden.⁵³⁴ Seine erzählerische Strategie, um diese schützende Opazität zu erreichen, besteht aus „Détour“ (wörtlich „Umleitung“) und getarnter Sprache:

If we look at the process of ‚understanding‘ beings and ideas as it operates in western society, we find that it is founded on an insistence on this kind of transparency. In order to „understand“ and therefore accept you, I must reduce your density to this scale of conceptual measurement, which gives me a basis for comparisons and perhaps for judgments.⁵³⁵

Wie oben erwähnt, übt Adéagbo keine explizite antikoloniale Kritik in seinen Texten und Assemblagen. Er geht nicht so weit wie Glissant, der schreibt, „We

⁵³² Rush 2013: 6.

⁵³³ Der Begriff „Epistemic Violence“ wurde von Gayatri Chakravorty Spivak 1988 in ihrem Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* in den postkolonialen Diskurs eingeführt. Celia Britton vergleicht Spivaks und Glissants Auffassung von Opacity: In other words, understanding appears as an act of aggression because it constructs the Other as an *object* of knowledge. [...] Spivak’s term for this is “epistemic violence.” [...] Thus, for Spivak as for Glissant, subaltern consciousness is opaque in that it cannot be “read” by the ruling groups. But whereas Glissant interprets this as a form of resistance, for Spivak it is merely a form of disempowerment. (Britton 1999: 20).

⁵³⁴ Edouard Glissant (1928-2011) lebte in Martinique, ehemals französische Kolonie und derzeit noch Überseedepartement, also politisch ein Teil Frankreichs. Ebenso heranzuziehen wären die postkoloniale Kritik von Frantz Fanon und Emil Césaire, was hier aber den Rahmen sprengen würde.

⁵³⁵ Glissant, Edouard 2007: *Poétique de la relation*. Paris. Hier S. 204, zitiert nach Britton, Celia 1999: *Edouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance*. University Press of Virginia. Hier S.19.

must fight against transparency everywhere”⁵³⁶ oder für alle verlangt: “We demand for all the right of opacity.”⁵³⁷ Dennoch rebelliert Adéagbo indirekt gegen eine Forderung nach Transparenz seitens eines latenten aber omnipräsenten Zensors, indem er seine Aussagen mittels einer veränderten Syntax und mittels Aneinanderreihungen ungewöhnlicher Themenkombinationen verschlüsselt.⁵³⁸ Er fordert - so wie auch Glissant - somit die Betrachter und Leser auf, ihr Konzept von „Verstehen“ zu erweitern, das Eigentliche zwischen den Ablenkungen durch Uneigentliches zu entdecken. In ihrem Buch über Glissant und die postkoloniale Theorie erklärt Celia Britton die Wirkung von „Détour“, an Hand einer Passage aus seinem Roman *Tout-Monde*.⁵³⁹ Ein Soldat, der von den Franzosen für den Indochinakrieg rekrutiert wurde, erklärt mittels einer Geschichte von zwei senegalesischen Rinderzecken, warum er seine vietnamesische Frau und sein Kind nicht mit nach Martinique genommen hat. Britton kommentiert die Art, in der Glissant die Episode erzählt:

„Elsewhere in Glissant’s novels we find riddles and other kinds of word games used in the same way. – The story of the Senegal ticks, therefore, illustrates three different kinds of detour characteristics of camouflaged language: **The use of concrete images instead of abstract concepts; digression and repetition as a delaying tactic for deferring meaning; and apparent nonsense camouflaging a deeper meaning.** Many examples of all three types, alone or in combination, occur throughout Glissant’s novels, which show camouflaged language in a wide range of forms. Word games, such as riddles, are by definition camouflaged, and camouflage is also particularly characteristic of certain other forms of discourse, such as the quimboiseur’s [sorcerer’s] speech, or traditional

⁵³⁶ Glissant, Edouard 1981: *Discours Antillais*. Paris. Hier S. 356.

⁵³⁷ Glissant 2007: 209.

⁵³⁸ Adéagbo erzählt über das angespannte Verhältnis zu seinen Lehrern: „Wenn ich merkte, dass einer sich nicht auf den Unterricht vorbereitet hatte, und nur ohne Prinzipien zu erklären nachplapperte, was im Lehrbuch steht, wurde ich wütend, und habe ihm eine gewischt, und rannte nach Hause. Das sowohl als 14-Jähriger in der 6. Klasse der Grundschule, und das erste Jahr im College/Gymnasium in Cotonou. Nachdem mein Vater mich in das College der Priester von Ouidah umgeschult hatte, beruhigte ich mich, weil die Lehrer dort viel besser waren.“ (Gesprächsnotiz vom 4. Mai 2020 Hamburg).

⁵³⁹ Glissant, Edouard 1993: *Tout Monde*. Gallimard. Paris.

folktales, which „strove to disguise with symbols, to say by not saying. This is what elsewhere I have called the practice of the *détour*.“⁵⁴⁰

Bevor sich die Sprache des Dichters kategorisieren, entpolitisieren und zähmen lässt, boykottiert er sie. Fragen ersetzen Antworten, Verschwommenheit, Mehrdeutigkeit treten an die Stelle der planen Botschaft. Glissants Anforderungen an seine Leser lassen sich auf die lesenden Betrachter von Adéagbos Assemblagen übertragen. Auch er verlangt, dass die Leser / Betrachter thematisch auseinanderliegende Inhalte selbst durch Ergänzungen und Brücken zu einer Erzählung zusammenzufügen. Das gilt für Geschriebenes wie für Konstellationen mit Dingen.⁵⁴¹ Der Betrachter überwindet einen Widerstand, den das Werk bietet. Die Texte Glissants verlangsamen, bremsen das eindeutige schnelle Verstehen. Darin sieht Britton eine Chance für die Entstehung einer nuancierten Beziehung zwischen Leser und Werk:

But what is the position of the reader confronting these disguised, indirect meanings in the text of the novel? In the first place, the experience of not understanding is an important part of the overall experience of reading Glissant's novels. To make us aware of opacity for us – opacity as an unmediated effect of reading – is obviously one of the writer's main strategies of resistance. Secondly though, we gradually realize that we are being invited to understand in a different way: that the unintelligibility can itself be meaningful, but also that the text „teaches“ us strategies and detours that help us to read it.⁵⁴²

Adéagbos Erzählungen entziehen sich auf eine andere Weise als die von Glissant dem eindeutigen Verstehen: Während jener für eine schicksalhafte Entscheidung irrelevant scheinende Exkurse – die Verbreitung einer Zeckenart von einer Karibikinsel zur anderen – in eine intakte Erzählung einbaut, reiht dieser an sich verständliche Einzelaussagen und Fragen aneinander, deren Kombination jedoch für

⁵⁴⁰ Britton 1999: 140 über die Strategie Camouflage bei Glissant 2007: 83. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁵⁴¹ Siehe insbesondere hierzu Kapitel 6, Fauconnier und Turner zum Thema „pattern completion“ in: *Conceptual Blending. Form and Meaning*. 2003: 60.

⁵⁴² Britton 1999: 156. Vom Verfasser hervorgehoben.

den Betrachter schwer nachvollziehbar, fast surreal sind. Auch der Künstler lädt, wie Britton oben über Glissant beschreibt, seine Leser ein, ihre Kompetenzen des Verstehens zu schulen und zu erweitern. Die Opazität in den Texten des Dichters und des Künstlers unterscheidet sich in Taktung und Dramaturgie. Christine Bohnet erörtert die erratisch scheinende Melange an Themen im Roman *Bambocciade*⁵⁴³ des russischen Autors Konstantin Waginow⁵⁴⁴:

Was also ist das Wichtige? Ist das Textmosaik, bei dessen Entstehung scheinbar nur Zufall oder auch Willkür wirkten, tatsächlich mit einer Sinnstruktur ausgestattet oder verliert sich die **Textoberfläche** in bedeutungslosen, sich exzentrisch voneinander wegbewegenden „Nichtigkeiten“/„pustjaki“? Steht die Ablenkung vom Eigentlichen durch den hypertrophen Einsatz des Uneigentlichen im Vordergrund? Oder verweist das Uneigentliche auf das Eigentliche? Ohne die Ausrichtung auf die **metatextuelle Verfaßtheit** des Romans gäbe es hierauf nur folgende Antwort: es herrscht Willkür, Arbitrarität, Beliebigkeit, Inauthentizität. **Die Tiefenstruktur jedoch deutet auf eine Sinnhaftigkeit der vielfältigen Textstrategien hin.** Das Wichtige kommt neben dem Nebensächlichen zu stehen, das Eigentliche neben dem Uneigentlichen, heterogenste Textteile fügen sich so aneinander, ohne durch erläuternde Übergänge verbunden zu sein.⁵⁴⁵

Die Art des Textmosaiks, die Bohnet beschreibt und befragt, findet sich in den Schriften Adéagbos. Die Textoberfläche ist ein Sammelsurium von Fragen und Wiederholungen von oft selbstverständlichen Informationen. Durch Adéagbos Weise, Französisch zu transformieren, entstehen eine eigenartige Syntax und Wortwahl, dies wurde oben schon ausführlich besprochen. Was wäre - im Sinne von Bohnet - das Leitthema, die „metatextuelle Verfaßtheit“ im Korpus der Texte Adéagbos? Bei der Lektüre von Texten aus verschiedenen Phasen seines Schaffens fällt auf, dass der Topos „Weggabelung – sich für einen Weg, sei er

⁵⁴³ Waginow, Konstantin [1931] 1993: *Bambocciade*. Reclam, Leipzig.

⁵⁴⁴ Waginow lebte von 1899 bis 1934 in Sankt Petersburg.

⁵⁴⁵ Bohnet 1998: 390 f. Vom Verfasser hervorgehoben.

gut oder schlecht entscheiden“ deutlich als Leitthema hervortritt. Die „Tiefenstruktur“ ergibt sich aus den disparaten Themen, welche der Künstler nacheinander schreibend projiziert, die aber durch ihre Nachbilder auch als gleichzeitig wahrgenommen werden können und im Bewusstsein des Lesers weiter miteinander korrespondieren. Eine weitere Ebene der Intertextualität entsteht, wenn Adéagbo zusätzlich Zeitungsausschnitte oder Titelblätter integriert, wie in diesem Ausschnitt einer Collage für Bild Nr.106 in der Installation für das Israel Museum 2016 zu sehen ist (Abb. 190 und 191):

Jérusalem – Israël, et la religion avec les religions: Combien de personnes ne viennent se plaindre à moi du comportement des autres à leur égard“..?
Zeitschrift: ISRAEL MAGAZINE Aufmacher: GUERRE DE RELIGION
A JERUSALEM, 15 Shekel.

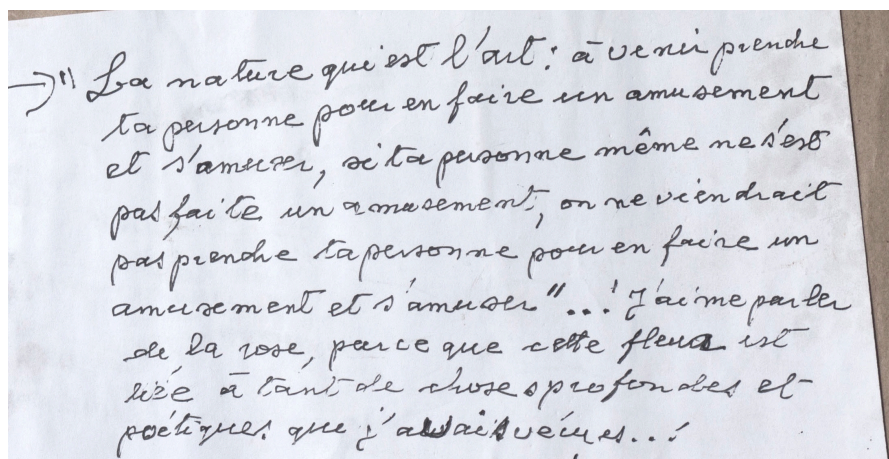
Jerusalem – Israel und die Religion mit den Religionen: Wie viele Menschen kommen nicht, um sich bei mir zu beschweren, wie sich andere ihnen gegenüber benehmen“..?
Zeitschrift: ISRAEL MAGAZINE Aufmacher: Krieg der Religionen in Jerusalem. 15 Schekel,

Der Text beinhaltet zwei Themenwechsel: Der Titel stellt das Konzept „Religion“ mit mehreren Religionen gegenüber. Danach resümiert Adéagbo als geduldiger Zuhörer die ihm angetragenen Beschwerden über zwischenmenschliches Benehmen. Zuletzt erscheint der Zeitschriftentitel zum Thema Religionskrieg in Jerusalem im Druckbild. Die Leser können sich dem intertextuellen Spiel auf verschiedene Weise nähern – sie können sowohl die losen Enden der Erzählstränge weiterspinnen, als auch Überlappung, ähnlich einer Doppelbelichtung, und verschiedene andere Themen auf der Bühne ihrer Vorstellung zulassen.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ „Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*. Es vermittelt zwischen der abstrakten Kategorie der Wissenschaft und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit und erscheint so als eine Art von transzendentelem Schema, das es uns ermöglicht, neue Aspekte der Welt zu erfassen.“ (Eco 1962: 165).

4.8 Ecriture automatique – Surrealismus – Kubismus

Es gibt zahlreiche Vorläufer zu Adéagbos Oszillieren zwischen verschiedenen Themen und der Aufhebung linearer, in sich abgeschlossener Erzählungen. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts machten die Mitglieder der Surrealisten- und Dada-Bewegung den Bruch mit Konventionen visueller und sprachlicher Kohärenz zum Gegenstand ihrer Experimente. Literaten und Maler spielten grenzübergreifend Möglichkeiten durch, etablierte Kommunikations- und Wahrnehmungsmuster zu befragen. Der Künstler hat sich nach eigenen Aussagen nicht mit der Geschichte der Avantgarde beschäftigt. Dennoch ist es sinnvoll, sie als Kontrastfolie zu rekapitulieren. In ihrer Untersuchung von *Text – Bild – Relationen bei Pablo Picasso* zeichnet Sylvia Schreiber den Medienwechsel in der Praxis des Kubismus nach⁵⁴⁷: „Max Jacob, Pierre Reverdy, und vor allem Apollinaire setzen im ‚Cubisme littéraire‘ um, was Picasso in der kubistischen Malerei praktiziert.⁵⁴⁸ Für seine [Picassos] Dichtungen wird die facettenhafte kubistische Zersplitterungstechnik ebenso bedeutsam wie die ‚écriture automatique‘ der Surrealisten.“⁵⁴⁹ Ein solcher Sprung zwischen Visualität und Schrift ist dem Werk von Adéagbo inhärent. Der Künstler setzt seine Gedanken wie Splitter eines kubistischen Kunstwerks multiperspektivisch zusammen:



Text auf der Collage für Banner Nr. 114 in „La révolution et les révolutions“ 2016.

⁵⁴⁷ Schreiber, Sylvia 2002: 'Bildgedichte' – ‚Gedichtbilder‘ Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“ in : Grote, H. und Tischer P. (Hg.) 2002: Schrift – Bild – Text. Zur Interaktion zweier Zeichensysteme in den romanischen Literaturen des 19. Und 20. Jahrhunderts. Stuttgart. S. 154-176.

⁵⁴⁸ Der „Cubisme littéraire“ wird zum Beispiel von Brigitte Leal 2018: Dictionnaire du Cubisme erläutert. und Dhir Sarangi 2020: Cubisme et littérature: une étude de Calligrammes de Guillaume Apollinaire. https://www.academia.edu/20329373/Cubisme_et_littérature_une_étude_de_Calligrammes_de_Guillaume_Apollinaire 14.Mai 2020.

⁵⁴⁹ Schreiber 2002: 155.

Die Natur, welche Kunst ist: Wenn man deine Person nimmt, um daraus ein Amusement zu machen und sich zu amüsieren, wenn Deine Person sich selbst nicht zum Amusement gemacht hat, würde man nicht deine Person nehmen, um daraus ein Amusement zu machen und sich zu amüsieren“..! | Ich spreche gerne von der Rose, weil diese Blume mit so vielen tiefen und poetischen Dingen verknüpft ist, welche ich gelebt habe..! bilder ..!
(| markiert den Themenwechsel) (Abb. 162 und 163)

Adéagbo stellt disparate Bruchstücke einer Fragestellung ohne erklärende Überleitung auf einer Textoberfläche nebeneinander. Die Verbindung zwischen ihnen ist nicht offensichtlich. Der Vergleich mit der Erzählstruktur des „Cubisme littéraire“ liegt nahe. Im Kubismus werden, vereinfacht gesagt, verschiedene Ansichten einer Figur, eines Gebäudes, einer Landschaft, die man eigentlich nur durch einen Rundgang sukzessiv erleben könnte, simultan ineinander gesetzt. Die literarischen Bilder und Fragen in seinen Texten werden ebenso simultan gedacht, Gedanken multiperspektivisch betrachtet, die Facetten ineinandergefügt. Dinge werden auf diese Weise gleichzeitig im Raum präsent. Die hier geforderte, paradox anmutende Art des Lesens kann sukzessiv schriftlich Dargestelltes simultan anschauen. Bei ihm kommen zum Text die Bilder hinzu. Zwischen Bild- und Textfragmenten entstehen Brüche und Übergänge, die das ästhetische Erleben gleichzeitig stören und befördern.

Im Hinblick auf den ununterbrochenen Fluss des täglichen Schreibens bietet es sich an zu fragen, ob Adéagbos Praxis etwas mit dem enthemmenden Modus der „Écriture Automatique“ zu tun habe. Die Methode geht zurück auf den Psychologen Pierre Janet, der damit dem Unterbewusstsein seiner Patienten zum Ausdruck verhelfen wollte.⁵⁵⁰ André Breton und Philippe Soupault wandten die handschriftliche Methode zuerst 1919 an. Sie verfassten damit ein vom kritischen Ich vermeintlich unzensiertes Buch, das 1920 unter dem Titel *Les Champs Magnétiques* veröffentlicht wurde. „Écriture Automatique“, Automatisches

⁵⁵⁰ 1889 prägte Pierre Janet den Begriff *Écriture Automatique*. Siehe Uwe Wolfradt, Peter Fiedler, Gerhard Heim (Hg.) 2016: Schlüsselthemen der Psychotherapie: Pierre Janets Beiträge zur modernen Psychiatrie und Psychologie, Band 4.

Schreiben, unterscheidet sich vom geplanten Verfassen dadurch, dass man ohne konzeptionelle Strukturen anzulegen, ohne ein Ziel im Auge zu haben, frei und schnell die Worte und Sätze aufschreibt, die einem einfallen. Geschwindigkeit und Schwung beim Schreiben schützen das freie Assoziieren vor der kritischen Instanz der Ratio, welche ausfiltert, was wichtig und richtig sein könnte, anderes zensiert und verwirft. Inwiefern hat Adéagbos Schreiben nun etwas mit der „Écriture Automatique“ zu tun? Der Schreibfluss und das Assemblieren beherrschen den Tagesablauf des Künstlers. Er lässt Mahlzeiten aus und ist nicht ansprechbar, bis die Gedanken, welche ihn beschäftigen, aufgeschrieben sind.⁵⁵¹ Er sagt, wenn er nicht täglich zum Schreiben käme, würde sich in ihm ein Druck aufbauen, der unerträglich wird. Die Art automatischen Schreibens, die er praktiziert, hat also offenbar mit Janets früherer Vorstellung zu tun, dass dadurch dem Unbewussten ein Ventil geschaffen wird. Das Ergebnis, der Text, der die Zensur unterläuft, erinnert an die surrealistische Praxis. Der Unterschied zu den Werken der Surrealisten, zum Beispiel André Bretons und Philippe Soupaults, lässt sich jedoch leicht in einem Vergleich mit diesem Auszug aus den *Champs Magnétiques* erkennen:

Prisonniers des gouttes d'eau,
nous ne sommes que des animaux perpétuels.
Nous courons dans les villes sans bruits [...]
Notre bouche est plus sèche
que les plages perdues;
nos yeux tournent sans but, sans espoir.
Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réunissons
pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés
et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs
où sont tombées nos ombres mortes de la veille.
(Breton, Soupault 1968 [1920]: 27)

Gefangene der Wassertropfen,
wir sind nur ewige Tiere.
Wir laufen durch die lautlosen Städte [...]
Unser Mund ist trockener
als die verlorenen Strände;

⁵⁵¹ Quand je me réveille, j'ai déjà des idées sur lesquelles je dois écrire dans ma tête. Je me sens mal, s'il y a quelqu'un qui me dérange, quelque chose que m'empêche de le faire. Wenn ich aufwache, habe ich schon Ideen, über die ich schreiben muß in meinem Kopf. Mir geht's schlecht, wenn mich jemand stört, oder etwas daran hindert, es zu tun. (Gesprächsnotiz vom 26.10.2017 Hamburg)

unsere Augen drehen sich ziellos, hoffnungslos.
Da sind nur die Cafés, wo wir uns treffen,
um diese kühlen Getränke zu trinken,
diesen verdünnten Alkohol,
und die Tische sind schmieriger als die Bürgersteige,
auf die unsere toten Schatten vom Vortag gefallen sind.⁵⁵²

Breton und Soupault schreiben über menschliche Begegnungen mit Dingen, Orten von verschiedener Stofflichkeit, deren Beobachtungen und Erfahrungen sie auf ungewöhnliche Weise kombinieren. Sie spiegeln nicht die Natur, sondern ihre persönlichen Assoziationen wider, sind also poetisch-metaphorisch, wie das Bild „Gefangene der Wassertropfen.“ Adéagbo hingegen diskutiert konkrete ethische Fragen, vergleicht Verhaltensweisen und kartographiert Scheidewege, wie oben schon in Bezug auf Bohnets Kriterium der „metatextuellen Verfaßtheit“ besprochen wurde.⁵⁵³ Er stellt Möglichkeiten und Konsequenzen menschlichen Verhaltens durch Fragen und Antworten in Form von virtuellen Dialogen dar, ohne die Sprecher explizit zu identifizieren. Adéagbos Schriften sind im Vergleich mit Breton und seinen Zeitgenossen daher nicht als „surrealistisch“ einzustufen.⁵⁵⁴ Lediglich der Drang, periodische Zeiträume dezidiert dem Schreiben zu widmen, ähnelt dem der „Écriture Automatique.“

Unterschiedlich ist auch die Art, wie die Autoren mit ihrem Geschriebenen umgehen, es reflektieren und es historisieren. Die surrealistische „Écriture automatique“, nach der zum Beispiel die zitierte *Les Champs Magnetiques* entstanden ist, kann nur eine synchronische, keine diachronische Dimension haben, weil der unbewusst Schreibende nicht über vergangene Schreibphasen reflektieren, sie nicht einbeziehen kann. Er gibt sich ganz an den Moment hin. In Adéagbos Schreibpraxis hingegen tritt jeder Text durch Bezugnahmen in die Gesamtheit des schon Geschriebenes ein und bewahrt damit eine diachronische Dimension.⁵⁵⁵ Passagen wiederholen – wie in einer Art Langzeit-Refrain – Themen und Redewendungen fast wortgleich, in Abständen von mehreren Monaten und Jah-

⁵⁵² Breton, Soupault 1968 [1920] : 27.

⁵⁵³ Bohnet, Christine 1998: 390 f..

⁵⁵⁴ Auch die schon um 1917 von Tristan Tzara, Walter Serner und Hans Arp gemeinsam in Zürich verfassten Simultangedichte könnten als Vergleich dienen, würden aber den Rahmen sprengen.

⁵⁵⁵ Siehe Abschnitt 4.3 Themen und narrative Struktur zum Gesamtrepertoire.

ren: Zum Beispiel eine Definition von Archäologie oder Aussagen über das Verhältnis von Kunst und Künstler. Diese Wiederholungen, die auffallen, wenn man seine Texte über ausgedehnte Zeiträume betrachtet, deuten darauf hin, dass er beim Schreiben zielbewusst in seinem Repertoire navigiert und somit dieses ständig referenziert, affirmiert und wie ein mündlicher Erzähler gegen das Vergessen absichert. Die Texte erhalten damit selbst die archäologische Dimension, die sie thematisieren.

Die Surrealisten entwickelten mit den „petits papiers“ ab 1925 eine weitere Methode, das Bewusstsein zu überlisten und frei von akkulturierten Konventionen Assoziation zu entwickeln. Nach einem ihrer Resultate wurde die Methode von Breton *Cadavre Exquis* genannt.⁵⁵⁶ Ralf Convents beschreibt die Entstehung:

Der gezeichnete „Köstliche Leichnam“ ist – genau wie der geschriebene – 1925 von André Breton, Marcel Duchamp, Jacques Prévert und Yves Tanguy erfunden, bzw. wiederentdeckt worden. [...] Ursprünglich war das Spiel, wie oben beschrieben (*Cadavre Exquis verbal*), mit Worten durchgeführt worden: Jeder Teilnehmer schreibt der Reihe nach einen Satzteil (Subjekt, Prädikat, Objekt) auf ein Blatt Papier und klappt das Geschriebene für den Nachfolgenden unsichtbar zu.⁵⁵⁷

Durch gemischte Autorschaft werden auch hier die Filtermechanismen der Vernunft umgangen. Der Text entsteht aus Fragmenten, die nichts voneinander wissen. Sylvia Schreiber kommt zu dem Schluss, dass Picasso ab 1933 die mit der von den Surrealisten übernommene Befreiungsübung des „*Cadavre Exquis*“ am Ende „solo“ gespielt habe und „dadurch verschiedenste Dimensionen und Perspektiven in einer einzigen Bildkomposition vereinen“ konnte.⁵⁵⁸ Picasso überträgt das kubistische Verfahren multipler Blickwinkel somit auf alle kreativen Prozesse. Während er allein Regie führt, nimmt er in einem einzigen Gemälde diverse Perspektiven ein, die Brüche zwischen sich klaffen lassen. Da er auch Theaterstücke schreibt, diese selber in Szene setzt und einige seiner eigenen

⁵⁵⁶ Siehe Breton und Éluard 1938: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. S. 6, zitiert nach Convents 1996: 29.

⁵⁵⁷ Convents, Ralf 1996: *Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“*. Peter Lang, Frankfurt am Main. Hier S. 29 f..

⁵⁵⁸ Dies sei am ersten Titelblatt der Zeitschrift *Minotaure*, 1933, zu sehen. Schreiber 2002: 157.

Schriften mit Zeichnungen begleitet, beanspruchte Picasso die visuelle und verbale Autorschaft für sich alleine.⁵⁵⁹ Der Künstler schreibt, zeichnet jedoch nicht selber, sondern kombiniert seine Texte mit von anderen produzierten Bildmaterial. Die Art der bruchstückhaften Phrasen aus mehrfachen Perspektiven wurde bei Adéagbo beschrieben.

Musste er sich überhaupt durch listige Tricks von den Grenzen seines Bewusstseins und von gesellschaftlichen Normen befreien, um zu dichten und provozierende Fragen zu stellen? Was war die anfängliche Motivation? Als er nach seinem BWL-Studium 1971 aus Frankreich nach Benin zurückkehrte, rebellierte er gegen den Umstand, dass seine Geschwister ihn zurückgeholt hatten, indem er sich weigerte, nach einer Stellung zu suchen und stattdessen begann, Dinge auszulegen und zu schreiben.⁵⁶⁰ Das Schreiben war also von Anfang an eine Form des persönlichen Widerstands. Es war alles andere als eingebettet in eine gärende Kunstszene im Austausch mit Malern und Literaten wie im Fall von Apollinaire, Breton und Soupault. Im Gegenteil, es wurde in der Isolation zum Appell an eine klar definierte Zielgruppe, ihn selbst über sein Leben entscheiden zu lassen. Eine seiner ersten Installationen, so erzählt Adéagbo, habe aus einem leeren Paket Zigaretten und einer Streichholzschachtel bestanden. Der Text dazu lautete:

A quoi servirait-il d'avoir des cigarettes, qui coutent chers, si on n'a pas des allumettes, qui coutent peu, pour les allumer?⁵⁶¹

Was nützen einem die teuren Zigaretten, wenn man nicht die billigen Streichhölzer hat, um sie anzuzünden?

Er habe dies geschrieben, um seine Mitmenschen zum Nachdenken über Komplementarität anzuregen und sie anzuspornen, auf kleine, unscheinbare Dinge zu achten, ohne die die großen oft nicht funktionieren.

⁵⁵⁹ Hierzu Schreiber ebd.: 157. „Seine Mehrfachbegabung stellt Picasso auch mit dem [...] dadaistisch-surrealistischem Stück *Les désires attrappés par la queue* (1944) unter Beweis. Ein Selbstportrait in der Rolle des Autors und vier Szenenskizzen im handgeschriebenen Manuskript setzen die Text-Bild-Relation auf Theaterebene fort. 1947/48 verfasst Picasso das Stück *Les Quatres Petites Filles*, zehn Jahre später die surrealistische Szenenfolge *El Entierro del Conde de Orgaz* (1957-1959)

⁵⁶⁰ Adéagbo erzählt wiederholt, wenn er nach seinem Werdegang gefragt wird: Nach dem Tod unseres Vaters erwarteten meine zahlreichen Geschwister, dass ich als ältester Sohn den Traditionen folgend die Rolle des Familienoberhauptes übernehme. Als ich mich weigerte, und zudem noch meine Brüder für die Verschwendung des Erbes kritisierte, erklärten sie mich für verrückt und nahmen mir meinen Reisepass weg. Mehrere Fluchtversuche scheiterten. (Gesprächsnotiz vom 4 April 2014).

⁵⁶¹ Gesprächsnotiz vom 25.3.2014 Stockholm.

4.9 Vergleich - Picasso und Weiner

Adéagbos Schreiben wurde vorher mit den Strategien anderer Autoren verglichen. Nun sollen vergleichend andere schreibende Bildkünstler in den Blick genommen werden: Adéagbo selbst setzte für mehr als zwanzig Jahre seine Schriften und Objekte als Mitteilungen ein, nur an die Menschen, die in seinen Hof kamen. Er betrachtete sich nicht als Künstler, nicht einmal als ein verkannter und unterschätzter. Wie bereits von Schreiber erwähnt, begann Picasso in einer Zeit der Krise seiner Malerei zu schreiben:

Unter dem Druck größter privater Probleme und einer dadurch ausgelösten künstlerischen Krise im Frühjahr 1935 konzentriert Picasso seine schöpferische Aktivität eine Zeit lang intensiv und ausschließlich auf das Schreiben. Tatsächlich entstehen die Texte aus diesen Monaten zunächst ohne Illustrationen.⁵⁶²

Ein Vergleich mit einem Künstler der Gegenwart, der Schrift, und zwar nur Schrift in seinem Werk verwendet, kann die Besonderheiten von Adéagbos Praxis verdeutlichen: Bei einer Ausstellung auf dem Campus eines Colleges in Vermont erlebte der Konzeptkünstler Lawrence Weiner 1968 die Zerstörung seines fragilen Kunstwerkes aus Stöcken und dünnen Fäden als Auslöser, nur noch in verbalen Äußerungen, jedoch nie mehr mit Objekten auszustellen.⁵⁶³ Da ihm durch den Vorfall klar wurde, dass die materielle Umsetzung seiner Idee nicht nötig sei, bestehen die Arbeiten von Lawrence Weiner seither nur aus Wörtern, die mit Schablonen an die Wände von den Ausstellungslokalen im Innen oder Außenbereich angebracht werden.⁵⁶⁴ Nach nur einem Besuch des Ausstellungsortes und Austausch mit den Kuratoren trifft Weiner die Auswahl der Wörter und deren Positionierung. Die Umsetzung geschieht daraufhin per Korrespondenz mit den Initiatoren. Die Schriftzüge werden ohne sein weiteres Zutun von

⁵⁶² Schreiber 2002: 163.

⁵⁶³ Auf der Webseite des Guggenheim Museums New York wird der Vorfall genau geschildert. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/lawrence-weiner> 31.Mai 2020.

⁵⁶⁴ Siehe Andreas Hapkemeyers Beschreibung der Entstehung der Arbeit SLIPPING & SLIDING Hapkemeyer, Andreas 2004: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst. Beispiele aus dem Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen. Regensburg. Hier S.38f..

lokalen Handwerkern ausgeführt. Der Künstler überlässt es den Mitarbeitern des jeweiligen Institutes, dafür Sorge zu tragen, dass seine Instruktionen korrekt befolgt werden. Er kommt erst am Tag der Vernissage wieder, Adéagbo hingegen reist meist zehn Tage vor Ausstellungsbeginn an und vollzieht den Aufbau in Situ.

In seiner Ausstellung *SLIPPING & SLIDING* in der Ritter Kunsthalle Klagenfurt 1996 präsentierte Weiner neben dem englischen Text eine deutsche und eine slowenische Version. (Abb.192) „Die Einbeziehung der Landessprachen sei“, so Hapkemeyer, der Kurator und Autor des Katalogs „typisch für Weiner.“⁵⁶⁵ Sie sei nicht als „freundliche Hommage an das Gastland zu verstehen,“ sondern habe „durchaus konzeptuelle Implikationen.“ Denn, so der springende Punkt, Weiners Werk könne nur in der Vorstellung des Betrachters entstehen, wenn er fähig ist die Texte zu lesen. Ein „unverständlicher Text bliebe bloße Dekoration.“⁵⁶⁶

Obwohl Adéagbos Texte nicht wie bei Weiner alleine stehen, sondern nur einen Teil des Werkes bilden, ist das Lesen der Titel, Fragen, Forderungen und Exempla einer der Schlüssel für die Betrachter. Dies ist ein Grund, warum seine Assemblagen in Benin mit 65% Analphabetenquote anders wahrgenommen werden, als in Ländern, wo Lesen selbstverständlich ist. Adéagbo, der auch seine Texte umsetzen lässt, prüft die von seinen Handwerkern in Benin umgesetzten Textbilder oder Holzreliefs genau auf Fehler, bevor sie zum Ausstellungsort geschickt werden. Dort lässt er Übersetzungen in die jeweiligen Landessprachen anfertigen. Bei ihm, wie bei Weiner, stellt das Ensemble der Wörter keine geschlossenen Satzstrukturen dar. Verben bleiben im Infinitiv oder im Partizipium Präsens ohne Hilfsverben. Substantive werden mit Adjektiven oder Präpositionen differenziert, diverse Motive werden ohne gedankliche Brücken nebeneinandergestellt. Die fragmentierten Texte lösen beim Betrachter einen Vervollständigungsinstinkt aus.⁵⁶⁷

Weiners und Adéagbos Sprache in ihren Werken haben weitere Gemeinsamkeiten: Auch Weiner hat eine Art „Langue Primaire“ entwickelt, welche einfach

⁵⁶⁵ ebd.:42.

⁵⁶⁶ ebd..

⁵⁶⁷ Fauconnier und Turner diskutieren dieses kognitive Phänomen der Ergänzung als „pattern completion“ in ihrer Forschung über „Conceptual Blending.“ Siehe Fauconnier-Turner 2003: 60. Siehe Kapitel 7 „Die Seite der Rezeption.“

strukturiert ist und somit ein breites Spektrum von Besuchern einlädt, „mitzuspielen“, sich die vorgeschlagenen Dinge und Tätigkeiten vorzustellen. Die schon erwähnten Übersetzungen in Landessprachen sind dabei hilfreich. Adéagbo erlebte weder eine zeitlich begrenzte Krise wie Picasso, noch ein Schlüsselerlebnis wie Weiner. Seine Motivation zu schreiben war anders als bei den beiden Künstlern, denen der institutionelle Rahmen von Galerien oder Museen vertraut war. Seit langem ist Adéagbo nun ein etablierter Künstler und arbeitet ständig mit Institutionen zusammen. Unabhängig jedoch von Ausstellungseinladungen und somit von von Kuratoren vorgegebenen Themen taucht er täglich in eine intensive Form der Recherche ein, die wie in den zwei Jahrzehnten vor seiner Entdeckung seinen Inhalten und Fragen gewidmet ist. Die Rezeption im Kontext „Kunst“ ist nicht sein Ziel.

5.0 Bilder erleben und verwandeln

5.1 Visuelle Kulturen in Benin

Um Adéagbos Verwendung von Bildern in seinen Assemblagen verstehen zu können, ist eine Kenntnis der visuellen Kulturen Benins und Westafrikas unumgänglich. In der folgenden Übersicht werden Unikate und Wandmalereien, figurative Stoff-Appliqués, Skulpturen, Schmuck und Masken wie auch Massenwaren – Poster, Lithos, lokale Zeitungen und industriell hergestellte Textilien – innerhalb ihrer (inter-)kulturellen Kontextualisierung verortet. Auf dem Wege einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung kann deutlich gemacht werden, wie der Künstler Dinge, die er sich neu aneignet, mit Sachen in Dialog bringt, die er aus anderen Kulturen mitgebracht hat, und ihnen so neue Bedeutungen zuschreibt.

Der Blick auf den Produktionskontext der Arbeiten nicht westlicher Künstler wird meist, so Kerstin Schankweiler, von der „westlichen“ Kunstkritik vernachlässigt.⁵⁶⁸ Schankweiler konstatiert deren symptomatische Ignoranz gegenüber

⁵⁶⁸ Schankweiler, Kerstin 2012a: Unknown Contexts – Visual cultures and Art Histories of Benin. In: Zaya, Octavio (Hg.): Georges Adéagbo – The Mission and the Missionaries. Ausstellungskatalog MUSAC, Leòn. Mailand. Charta Books. S. 64-77.

visuellen Kulturen in Cotonou. Grund dafür sei auch Unkenntnis, weil die Arbeit weit entfernt von den Orten der Produktion ausgestellt würde.⁵⁶⁹ Der Blick auf den lokalen Kontext Benin bedeute jedoch nicht, „diesen als authentischen Ort und Grundlage für die *richtige* Wahrnehmung von Adéagbos Werk“ konstruieren zu können.⁵⁷⁰

Wie in anderen Gesellschaften sind auch in Benin nicht alle Kulturgegenstände für jeden zugänglich: Bestimmte Figuren, Masken oder Kostüme werden für eine genau definierte Zielgruppe in Tempeln oder von Mauern umgebenen Familienhöfen geschaffen und bewahrt. Menschen, die den entsprechenden Zirkeln nicht angehören, bekommen sie nicht zu Gesicht. Als Heranwachsender war Adéagbo seinen Erzählungen nach von dem Äußeren und Inneren eines Tempels in Ouidah beeindruckt, der von einem Familienmitglied geführt wurde: Das Bild einer Regenbogenschlange umrahmte den Eingang, im Inneren befand sich ein mit Gaben reich bestückter Altar, und die Ausstrahlung des Priesters habe ihn fasziniert.⁵⁷¹ Die Darstellung der Schlange existiere, seit er sich erinnern kann, an der Fassade dieses Gebäudes, das an einer belebten Straße liegt, und werde regelmäßig aufgefrischt.⁵⁷² (Abb. 193) Er schildert, wie ihn – bei aktuellen Streitfragen in einer Familie – die rituelle Bitte um Rat der Vorfahren faszinierte. Man richtete sie an einen Egungun Tänzer, der sich durch kreiselartige Drehungen in Trance versetzt und zum Sprachrohr der Verstorbenen wird.⁵⁷³ (Abb. 194 und Abb. 14 rechts Objekt 601) In den Tempeln konnte er neben den Ritualen und den festen Bildern auch beobachten, wie sich Opfergaben auf den Altären in immer größer werdenden Clustern ansammelten.

Das Leben verlief in streng vorgeschriebenen Bahnen. Abends wurden die Einwohner schon um neun Uhr ermahnt, sich in ihre Häuser zurückzuziehen, und öffentliche Straßen und Plätze zu meiden. Der Künstler erzählt, wie in Ouidah die traditionelle Dorfpolizei versteckt unter kegelförmigen Gebilden aus buntem Raffia Stroh, „Zangbeto“ genannt, abends streng ans Nach-Hause-Gehen erinnert

⁵⁶⁹ Schankweiler 2012a: 65.

⁵⁷⁰ ebd.: 66. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁵⁷¹ Gesprächsnotiz vom 1. Juli 2020.

⁵⁷² Während des Beobachtungszeitraums konnte festgestellt werden, dass die Wandmalerei mit der Regenbogenschlange ständig erneuert wurde.

⁵⁷³ Adéagbo sammelt ausgediente Egungun Kostüme und benutzt sie in seinen Assemblagen im Atelier in Cotonou auf hölzernen Ständern, so dass sie wie Figuren wirken. Diverse Tiersymbole sind mit glitzernden Pailletten oder Patchworktechnik darauf appliziert.

oder sogar Schutzgebühren verlangte, wenn man nach einer bestimmten Uhrzeit passieren wollte. (Abb.195) Er sei eines Abends in Porto Novo nach einem Kinobesuch in solch eine Kontrolle geraten, und habe durch Gassen flüchten müssen, da er kein Geld mehr hatte, sich frei zu kaufen.⁵⁷⁴ Das Erleben gesellschaftlich-religiöser Ordnungen mit allen Sinnen seit frühester Jugend stellt also eine starke Vorprägung dar.

Der Künstler sammelt seit Beginn seiner zunächst solitären Praxis des Assemblierens verlorene oder entsorgte Stoff- und Kleiderreste in den Straßen Cotonous und setzt sie je nach den darauf gedruckten Motiven und Schriftzügen in seinen Assemblagen ein. Welcher kulturelle Kontext bestimmt ihre Wahrnehmung und Auswahl? Für die Darstellung des sozialen Status‘ im öffentlichen Leben Benins spielen Stoffe eine wichtige Rolle. (Abb.196) Die richtige Wahl der Motive und Farben bei Kleiderstoffen kann als Statussymbol dienen. Reichtum wird durch den regelmäßigen Wechsel der Kleidung gezeigt.⁵⁷⁵ Normierte Kleider dienen als Zeichen der Zugehörigkeit: Bei einer Beerdigung tragen alle Mitglieder der Trauergemeinschaft Kleider aus dem gleichen Stoff. Manche Schulen schreiben das Tragen von Uniformen vor.

Homi Bhabha, Okwui Enwezor, Kerstin Schankweiler und Viktoria Schmidt-Linsenhoff stellen fest, dass die Struktur und Ästhetik von Adéagbos Assemblagen der Gliederung von Märkten und Straßenzügen der Stadt Cotonou ähnelt.⁵⁷⁶ Inwiefern seine Praxis tatsächlich von dieser Umgebung, wie die oben erwähnten Autoren behaupten, beeinflusst wurde, sollte zunächst als offene Frage stehen bleiben. Der Verfasser bemerkte 1999 bei einem seiner ersten Besuche in Adéagbos Atelier mehrere Poster von Hindu-Gottheiten. Laut Henry Drewal öffneten während des zweiten Weltkrieges indische Handelshäuser Niederlassungen in

⁵⁷⁴ Gesprächsnotiz vom 1. Juli 2020.

⁵⁷⁵ <https://www.yoair.com/de/blog/anthropology-in-fashion-cultural-clothing-in-western-africa/>
10.Juni 2022

⁵⁷⁶ Bhabha Homi K. 2004: 25; Enwezor 1996: 14 f. ; Schankweiler, Kerstin 2012a: 69 f. Schmidt-Linsenhoff beobachtet folgende Analogien: „Durch einen Aufenthalt an der Universität Cotonou 2001/2002 hatte ich die Gelegenheit, frappierende Analogien zwischen der Struktur der Stadt und Georges Adéagbos Installationen festzustellen. [...] Strukturanalog sind: das rhizomatische Wuchern, das Ephemere und das Provisorische, die temporäre Nutzung von Räumen und Dingen, ihre permanente Transformation, die Armut der Materialien und der Reichtum der Symbolisierung, das Fehlen eines Masterplans [...] vor allem aber eine verschwenderische Vielfalt, die sich markant von der Uniformität der Städte unterscheidet, in denen Adéagbo seine Arbeiten ausstellt.“ (Schmidt-Linsenhoff 2010: 157 f.)

Westafrikanischen Hafenstädten wie Cotonou und Lomé und verkauften chromolithographische Bilder von Krischna, Shiva, Lakshmi und der Meeresgöttin Mami Wata.⁵⁷⁷ Vor allem die letztere wurde zu einer beliebten Vorlage für Wandbilder in Tempeln in Benin und Togo. (Abb.197) Rush beobachtet, die rasche Integration von fremden Bildmotiven sei nur auf Grund des offenen ästhetischen Systems des Voodoo möglich gewesen:

Although at some point these images were new to the West-Africans, they have been treated by Vodun as something that was already known and understood, as something already familiar with the Vodun pantheon.⁵⁷⁸

Adéagbos rasches Aufnehmen und Integrieren von neuem Bildmaterial aus diversen Kulturkreisen außerhalb Benins folgt womöglich einer Disposition, die mit der von Rush beschriebenen allgemeinen Offenheit der Voodoo-Kultur zu tun hat. Großwerbung im öffentlichen Raum wurde bis in die späten 90er Jahre von Plakatmalern hergestellt, da es noch keine Druckereien für große Formate gab. Bekannt und bei Touristen beliebt sind, wegen ihrer „naiven“ Direktheit, vor allem die Tafeln für Friseurläden, Heilmittelhersteller und Dienstleistungen. Inzwischen werden von Graphikern gestaltete Werbungen einfach auf Bannerfolien geplottet und auf Werbetafeln kaschiert, und seit kurzem auf Plasmabildschirmen an Kreuzungen gezeigt. Der Künstler war also seit seiner Jugend im urbanen Alltag mit minutiös gemalten Darstellungen von Néscafé, Milchpulver und Filmwerbung vertraut; nun profitiert er, obwohl sie aus dem Stadtbild fast verschwunden sind, von der Handfertigkeit der wenigen Vertreter dieser schwindenden Zunft der Werbemaler für die Herstellung seiner Tafeln, Banner, und Leinwände.

Seit Beginn der französischen Kolonialzeit zirkulieren diverse Drucksachen, auch Tageszeitungen in Benin.⁵⁷⁹ Die *Imprimerie du Gouvernement* in Porto

⁵⁷⁷ Drewel, Henry 1988: 174-176, zitiert nach Dana Rush 2013: 88f.; siehe zu dem Transfer des Mami Wata Topos die Untersuchung von Tobias Wendl 2008: Trajektorien einer Ikone, Hans Himmelheber und die Erforschung des Mami Wata-Kults; auf: <https://www.about-africa.de/hans-ulrike-himmelheber/90-trajektorien-ikone-erforschung-mami-wata-kult> 30.Juni 2020

⁵⁷⁸ Rush 2013: 89.

⁵⁷⁹ Adéagbo erwähnte, als er gefragt wurde, ob er Comic-Hefte als Kind kaufen konnte, dass es nur eine von der französischen Kolonialregierung hergestellte Zeitung für Jugendliche „Kisso“

Novo wurde erst 1924 eröffnet.⁵⁸⁰ Kinos, so Adéagbo, existierten seit seiner Jugend.⁵⁸¹ Es gab jedoch keine Galerien oder Ausstellungsräume. Seit den 1990er Jahren entwickelt sich eine lokale Kunstszene, die Kunst außerhalb des traditionellen Gebrauchs produziert und präsentiert, und zunächst nur im CCF, Centre Culturel Français, ausgestellt wurde. Der Künstler Cyprien Tokoudagba, der zunächst auf Tempelmauern Symbole von Königen und Gottheiten im Auftrag der Eigentümer ausführte, ist der erste, der ermutigt durch europäische Kunsthändler, diese traditionellen Motive auf Leinwände übertrug.⁵⁸² Während des Beobachtungszeitraumes seit 2002 hat sich die Kunstszene in Benin in verschiedenen Dimensionen entwickelt. Das Spektrum der von Künstlern verwendeten Medien ist gewachsen, ihre Themen, auch die Möglichkeiten, Arbeiten zu präsentieren haben sich verändert. Für Adéagbos Umgang mit Bildern war die lokale Kunstszene irrelevant, da er seine Praxis lange vor ihrer Entstehung entwickelt hat.

Kulturell prägend für Adéagbo war auch das Wissen um Gemälde in bürgerlichen Häusern und großen Villen im brasilianischen Stil, die von freigelassenen und zurückgekehrten Sklaven ab Anfang des 19. Jahrhunderts in Küstennähe gebaut worden waren. Die Villen wurden nach dem in Brasilien assimilierten portugiesischen Stil mit Möbeln und Bildern eingerichtet. Das *Museum Da Silva* in Porto-Novo stellt solche Interieurs aus.⁵⁸³

genannt, gab. Darin habe es wenig Bilder aber viele Anzeigen für Brieffreundschaften mit Französisinnen gegeben. Gesprächsnotiz vom 1. Juli 2020.

⁵⁸⁰ Der Baubeginn der „Druckerei der Regierung“ war schon Ende des 19. Jahrhunderts, also kurz nach der „Machtübernahme“ durch französische Truppen. Während des 1. Weltkrieges kam es zu einem Baustopp. Nach der Unabhängigkeit Benins 1960, wurde sie in die „Imprimerie Nationale“, dann 1974 in „Office Nationale d’édition de presse“ (ONEPI) umbenannt. Während der marxistisch-leninistischen Militärdiktatur Benins (1974-1989) wurden alle privaten Druckereien, wie zum Beispiel die Druckerei *Nikué* verstaatlicht, um das Verlegen von nicht Regime konformen Schriften zu verhindern. 1990 erhielt sie den Namen *Imprimerie du Journal Officiel*. (Druckerei des Amtsanzeigers) Quelle: La Maison du Patrimoine, Porto Novo, Besuch Juli 2012.

⁵⁸¹ Adéagbo erzählt von den Kinos *Ashambo* und *Riviera* in der Nähe vom *Hotel de la Plage* im Zentrum Cotonous in der Nähe der Handelskammer. (Gesprächsnotiz vom 15. Juli 2020). Bisher wurden keine Informationen gefunden, wann diese eröffnet wurden, und was sie zeigten.

⁵⁸² Siehe Rush 2013: Fig. 6.5 und 6.6 und Magnin, André 1993: Cyprien Tokoudagba. In: Kunstforum Bd. 122, S. 318-320.

⁵⁸³ Der Video-Rundgang durch das Museum Da Silva in Porto Novo gibt einen Eindruck: <https://www.youtube.com/watch?v=BjXNJdKiNLo> 30. Juli 2020.

Der Künstler hat für seine Sammlung einen alten Schirm mit afrikanischen Darstellungen von Hinrichtungen gefangener Feinde oder deren Verkauf in die Sklaverei erworben. (Abb.198 A,B und Abb.199 A,B) Er benutzt ihn regelmäßig in seinen Assemblagen im Garten seines Ateliers in Benin. Der kulturelle Hintergrund solcher traditionsreichen Objekte trägt seine Bedeutung in die Assemblagen hinein. Die mit Erzählungen versehenen großen Schirme wurden als Baldachine benutzt, um Königen bei repräsentativen Anlässen Schatten zu spenden. Als Banner bei Prozessionen als auch als Erinnerung an Heldentaten in den Empfangsräumen der Palais dienen patchworkartige Stoffbilder, welche die Symbole der beninischen Könige, zum Beispiel einen Löwen für Roi Glele (1814-1889) und einen Haifisch für Roi Ghehanzin (1844-1906) sowie Eroberungs- und Siegesszenen zwischen rivalisierenden Königshäusern Dahomeys darstellen.⁵⁸⁴ (Abb. 200-201) Auch sie sind Auftragsarbeiten für Königshäuser, auch sie haben die Bildwelten des Künstlers geprägt.

5.2 Motive und Medien

Adéagbos Spektrum an Motiven ist seit dem Beginn des Beobachtungszeitraumes 2002 konstant geblieben. Seine Bildauswahl konzentriert sich durchgängig auf figurative Inhalte und Symbole. Auch Tierdarstellungen, seien es Fotografien, Illustrationen oder Skulpturen, werden von ihm verwendet. Abbildungen von abstrakter Kunst, Minimal Art, Landschaftsbilder, oder von technischen Erfindungen der Menschheit erscheinen hingegen nicht in seinen Assemblagen. Reproduktionen religiöser Motive verschiedener Kulturen und Epochen werden oft als Vorlagen an die Beniner Handwerker weitergegeben.⁵⁸⁵ Sie werden auch direkt in den Assemblagen verwendet: Porträts von Päpsten, Christuskreuze, Buddha- und Bodhisattva-Statuen, Chanukka-Leuchter, Krishna- und Ganesha-Motive. Die Assemblagen repräsentieren Staaten und ihre Beziehungen in Form ihrer Nationalflaggen oder in Porträts aktuell aktiver Politiker. Zur Zeit der Niederschrift sind es Donald Trump, Emmanuel Macron und Putin, Königin

⁵⁸⁴ Siehe Abbildungen Nr. 152, S. 326 162 S. 342 und 163 S. 343 in Preston-Blier 1995.

⁵⁸⁵ Dies insbesondere in den Assemblagen für die Ausstellungen: „The Problem of God“ für die Arbeit „Le dieu et les dieux“ komponierte, 2015, Düsseldorf K 21 und seine Solo-Ausstellung „Jedem sein Kreuz“ in der Kirche zu St. Petri, Lübeck 2018.

Elizabeth II. von England oder Naruhito, der neue Kaiser von Japan. Auch den Künstler selbst zeigen die Assemblagen in Form einer „Selbstarchivierung.“⁵⁸⁶ Artikel über ihn, Kataloge, Einladungskarten werden regelmäßig integriert und stellen eine Reflexion über eigene Auftritte in der Kunstwelt dar, und wie diese wahrgenommen wurden.

Wie exemplarisch im Produktionsprotokoll beschrieben, findet der Künstler auf seinen Reisen zahlreiche Motive, sammelt sie und bringt sie zur Weiterverarbeitung nach Benin – eine symbolische Umkehrung der „Rohstoffausbeutung“ seines Kontinents. Der Transfer der Bilder, ihre Reise von einem Kulturraum in einen anderen, spielt eine zentrale Rolle in Adéagbos Arbeit, sowohl produktionsästhetisch, als auch aus rezeptionsästhetischer Sicht, und wird im Kapitel 5.4 „Übertragung wörtlich genommen“ ausführlich besprochen. Schlüsselmedium im Kulturtransfer durch das Sammeln von Motiven auf Recherchereisen ist die Fotografie, daher soll das Verhältnis des Künstlers zu dieser hier genauer betrachtet werden. Fotografie und Film als Medien der Geschichtsdarstellung kommen ins Spiel, indem Fotoapparate, Filmkameras, Projektoren, Bücher über Film und Fotografiesowie Vintage-Fotografien und Filme in Form von Filmrollen, 16mm Streifen, VHS-Kassetten und DVDs ausgelegt und an die Wände gehängt werden.⁵⁸⁷ (Abb. 201A, Abb. 208) Die Arbeit LRELR integriert eine Serie von etwa Din A 4 Format großen Farb- und Schwarzweißfotografien, die der Künstler auf einem Flohmarkt in Shanghai als geschlossenen Satz erwerben konnte. (Abb. 202 und 203)⁵⁸⁸ Auch wenn er bei Recherchen in anderen Städten auf großformatige Vintagefotografien stößt, lässt er sie selten liegen, sondern benutzt sie in der Assemblage, die er gerade aufbaut.

Eine Ausstellung in Rio de Janeiro (Abb. 210 und Abb. 211) war in ihrer Gesamtheit dem französischen Fotografen und Kulturwissenschaftler Pierre Verger gewidmet, der die Spuren des Jahrhunderte dauernden Sklavenhandels und des damit verbundenen unfreiwilligen Kulturtransfers zwischen dem damaligen

⁵⁸⁶ Schmidt-Linsenhoff 2010a: 153.

⁵⁸⁷ Zum Beispiel das Buch „Die Geschichte des deutschen Films“ in der ersten Reihe vor dem Teppich Zone H in LRELR. (Abb.20).

⁵⁸⁸ Siehe Produktionsprotokoll 7.August 2016. Siehe Inventarliste *La révolution et les révolutions* Nr. 576-583, 589, 590, 593, 598,599, 1500, 1562, 1563. Die letzten beiden Positionen wurden entfernt, bevor die „political leaders“ die Ausstellung besuchten, weil TuTsu an Lei ein in Ungunst geratener Politiker darauf abgebildet war. Siehe Abb. 202 und 203.

Dahomey und der Ostküste Brasiliens in beiden Ländern festhielt.⁵⁸⁹ Verger verglich mit seinen Aufnahmen Rituale und Lebensweisen in Benin, insbesondere Ouidah und Bahia San Salvador.⁵⁹⁰ Adéagbo hatte Vergers Ausstellung im *Fort Portugais* in Ouidah besucht, und weil ihn die Ähnlichkeit der Rituale in Brasilien faszinierte, fotografieren lassen. Diese Dokumentation stellte er zusammen mit Fotos, die er von seinem Elternhaus in Ouidah machen liess und einem in Benin geschnitzten Portrait Vergers, sowie zahlreichen Masken und Statuetten aus. Er zeichnet also mit der Meta-Ebene seines Kulturtransfers den ursprünglichen Kulturtransfer, mit dem Verger sich auseinandersetzte, nach. Einige Fotos Vergers ließ er in Benin von Benoît Adanhomè nachmalen, inszenierte also zusätzlich einen Transfer der Motive in ein anderes Bildmedium.

Was ist nun der Unterschied von Adéagbos Umgang mit Fotos im Vergleich zu anderen Künstlern? Wenn man die Arbeiten anschaut, die mit auf Flohmärkten gekauften Fotos z.B. von Christian Boltanski (Abb.204) oder Hans-Peter Feldmann (Abb.205) gemacht wurden, oder Fotos von nach eigenen Vorgaben inszenierten Szenen, zum Beispiel im Werk von Shirin Neshat, Sophie Calle (Abb.206), Candice Breitz (Abb.207) Gala und Salvador Dalí, fällt auf, dass die Fotos zu auratischen Einzelwerken oder linear strukturierte Serien werden. Bei Adéagbo hingegen werden sie Teil eines großen Netzwerkes: Entweder unvermittelt als Vintage Fotos, so wie bei LREL in dem ganzen Raum verteilt, (Abb. 208 und Abb.209) oder als Vorlage für Bilder und Banner. Bücher mit inszenierten Bildnissen, wie zum Beispiel Doppelportraits von Salvador Dalí mit Gala werden manchmal für lange Phasen, auch über mehrere Ausstellungsprojekte zur Bildquelle: Je eine andere Auswahl wird kopiert oder wieder abgemalt. (Abb.201B) Der Künstler gibt der Fotografie eine zentrale Rolle, indem er Bücher über Fotografen in der Mitte der Wand D vor dem Holzstuhl in LREL zeigt, und zwar die italienische Fotografin Giorgia Fiorio *Men* und ein Sammelband von National Geographic, *Photographs Then and Now*. (Abb.209) Einige

⁵⁸⁹ Pierre Verger in Paris 1902 geboren, 1996 in Bahia San Salvador verstorben. Er widmete sich dem Thema Yoruba Kulte in Brasilien und Rep. Benin ab der Mitte der 40er Jahre. 1952 wurde er als Yoruba Priester unter dem Namen *Fatumbi* initiiert.

⁵⁹⁰ "*Pierre Verger le Photographe, au Brésil*"...! *La mort e la résurrection de Pierre Verger*..! ["Photographer Pierre Verger, Brazil"..! *Death and resurrection of Pierre Verger*..! / "Fotógrafo Pierre Verger, Brasil"..! *Morte e ressurreição de Pierre Verger*..!], 2014 in: Artevida. Ort: Parque Lage, Rio.

Fotografien von Shirin Neshats Performances liess Adéagbo von Benoit Adanhoumè auf dem Banner Nr. 106 für *La révolution et les révolutions* abmalen.⁵⁹¹ (Abb. 53) Für die gleiche Assemblage kopierte Adéagbo zahlreiche Fotografien aus dem Bildband *Jerusalem, Menschen und Geschichten in einer wundersamen Stadt* von Iris Berben (Text) und Tom Krausz (Foto) und benutzte sie als Vorlagen.⁵⁹² Die Fotos werden re-aktiviert, da sie in seinen Assemblagen in eine heterogene Umgebung von Requisiten kommen, die es dem Betrachter ermöglicht Bezüge teils durch Ähnlichkeit, teils durch Differenz zu Dingen, Texten und anderen Bildern herzustellen. Jedoch bleibt sichtbar, besonders bei Familienfotos, dass sie von ihrem „ursprünglichen Kontext getrennt wurden“ und eigentlich nicht von Außenstehenden gesehen werden sollten.⁵⁹³ Sie bekommen eine neue Bühne in den Assemblagen des Künstlers und können die Betrachter anregen, „Schlüsse über sich selbst zu ziehen, und an ihren Reaktionen ihre eigene Wahrnehmung besser zu verstehen.“⁵⁹⁴

5.3 Aspekte-Sehen und metaphorisches Denken: Poetische Metamorphosen

Beim Anschauen eines ausgestopften Elefanten mitten in der Empfangshalle des königlichen Museums für Zentral Afrika in Tervuren, Belgien, sagte Adéagbo: „Die Stoßzähne sind die Eltern, der eine die Mutter, der andere der Vater, die das Kind, den Rüssel in ihrer Mitte schützen.“⁵⁹⁵ (Abb.212 und Abb. 213)

⁵⁹¹ Die Titel aller Arbeiten von Shirin Neshat sind im Kapitel 6 angeführt.

⁵⁹² Berben, Iris und Krausz, Tom 2015: *Jerusalem, Menschen und Geschichten in einer wundersamen Stadt*. Wiesbaden.

⁵⁹³ Mauer, Barry 2001: *The Found Photograph and the limits of Meaning*. In: *Enculturation*, Vol.3, No.2, Fall 2001. http://www.enculturation.net/3_2/mauer/index.html 26.Juni 2020. Mauer, Barry 2001: *The Found Photograph and the limits of Meaning*.

“Found photographs are media artifacts of a peculiar kind, because they were never meant to be viewed and interpreted by total strangers. Because **the original contexts that anchored their meaning have been severed from them**, found photographs foster a new and valuable “reading” disposition, one that sharpens our inferential skills and reflects upon our ordinary habits of perception. The best conclusions we can draw from found photographs are conclusions about ourselves; **when we interpret and react to found photographs, we reveal our own perceptual processes.**” Seite/Node 5. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁵⁹⁴ Ebd..

⁵⁹⁵ «Les défenseurs sont les parents, l'un la mère, l'autre le père Ils protègent leur enfant au milieu, le tromp. » Gesprächsnotizen Tervuren, Belgien 2004. Auf die Frage, was die Quelle dieses Vergleiches sei, gab Adéagbo an, dies sei „Allgemeinwissen“. Harald Szeemann lud Georges Adéagbo ein, für seine Ausstellung „Belgique visionnaire“ eine Assemblage zu komponieren. Er wünschte sich, dass Adéagbo Tierpräparate, insbesondere Elefantenköpfe, darin verwende, da er im Saal daneben ein Bild von Cheri Samba ausstellte, auf dem ein präparierter Elefant in das Museum Tervuren gezogen wird.

Bereits beim Anschauen vollzieht sich eine poetische Metamorphose des Gegenstandes, der eine erweiterte oder gar ganz neue Bedeutungen erhält.⁵⁹⁶

Adeagbo sieht Aspekte an Dingen und bemerkt Botschaften in Erzählungen, mit denen er diese interpretiert und poetische Umdeutungen schafft. Diese Fähigkeit, besondere Aspekte einer Sache wahrzunehmen und zwischen mehreren Sichtweisen wechseln zu können, wurde von Ludwig Wittgenstein untersucht. Er benutzte das Kippbild „Hase-Ente“ als Beispiel. „Die folgende Figur, [...] wird in meinen Bemerkungen H-E-Kopf heißen. Man kann ihn als Hasenkopf, oder als Entenkopf sehen. Und ich muss zwischen dem ‚stetigen Sehen‘ eines Aspekts und dem ‚Aufleuchten‘ eines Aspekts unterscheiden.“⁵⁹⁷

Unter den zahlreichen Interpretationen von Wittgensteins „Aspekte-Sehen“ werden hier desweiteren diejenigen von den amerikanischen Sprachphilosophen Virgil C. Aldrich (1958) und Marcus B. Hester (1966) und dem deutschen Kunsthistoriker Michael Lüthy (2012) herangezogen. Sie tragen zum Verständnis von Adéagbos Blick und Umgang mit Dingen und Geschichten bei. Lüthy nutzt Wittgensteins Aspektbegriff für seine Analyse einer Arbeit von Jackson Pollock:

Das Sehen eines Aspekts ist, so Wittgenstein, das Bemerkens eines Aspekts an etwas, das man zuvor *so* nicht gesehen hat. Bemerkte man einen Aspekt oder, anders gewendet, leuchtet ein Aspekt an etwas auf, dann ändern sich, so Wittgenstein, das Sehen *und* das Denken. [...] Wenn jemand sage, er sehe jetzt dies, dann sei das kein Bericht mehr über den Gegenstand, sondern über eine Modifikation, die das Deuten, das Sehen, und den Gegenstand übergreife.⁵⁹⁸

Wenn Adéagbo den ausgestopften Elefantenkopf anschaut, berichtet er nicht was er sieht, sondern referiert, was er *darin* sieht, seine eigene Modifikation des Gegenstandes. Folgt man Lüthy, gehe es bei Wittgenstein darum, eine „dualistische

⁵⁹⁶ Hier gilt es, wie im Kapitel zur Aneignung angesprochen, einen Unterschied in der Art der Abweichung vom sogenannten „ursprünglichen Plan“ bei den in der Natur gefundenen und den von Menschen gemachten Dingen (Artefakte) zu treffen.

⁵⁹⁷ Ludwig Wittgenstein 1980: Philosophische Untersuchungen. 1953 Posthum veröffentlicht. In: Werkausgabe, Frankfurt am Main, zweite Auflage. Hier S. 308f.

⁵⁹⁸ Lüthy, Michael 2012: Das Medium der ästhetischen Erfahrung. Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei. In: Koch, Gertrud, Kirsten Maar, Fiona McGovern (Hrsg.) 2012: Imaginäre Medialität/Immaterielle Medien. Wilhelm Fink, München. S. 125 – 142, hier S. 130. (im Original hervorgehoben).

Auffassungen von Sehen und Denken zu unterlaufen.⁵⁹⁹ Sehen und Denken laufen simultan ab, der Gegenstand ist gleichzeitig das eine als auch das andere, bei Wittgenstein Hase und Ente.⁶⁰⁰ Die Perspektive ändert sich je nach der kognitiven Disposition des Betrachters. Adéagbos Elefantenkopf im Museum ist gleichzeitig ein Elefantenkopf und eine Familie: Vater, Mutter und das Kind, das sie in ihrer Mitte in Schutz nehmen. Im zweiten Bild leuchtet ein bestimmter, anderer Aspekt auf, während das erste Bildobjekt, der Kopf, erhalten bleibt. Aldrich verweist auf die Forschung des Psychologen Joseph Jastrow (1863 – 1944), von dem das Hasen-Ente-Vexierbild kommt, das Wittgenstein als Bild zitiert, auf das er sich bezieht.⁶⁰¹ Schon 1889 fragt Jastrow, warum das menschliche Gehirn das gleiche Bild unterschiedlich interpretiert, zum Beispiel die Zeichnung vom Hasen, das aber auch als Ente gesehen werden kann.⁶⁰² Aldrich kommentiert:

An aspect, according to Wittgenstein, is something that can dawn on one, in change of aspects, during a perception of something. One sees a drawing (Jastrow) now as a rabbit, now as a duck (p.194e) Call this a picture-object, having aspects that do not appear simultaneously.⁶⁰³

Weiterhin macht Aldrich darauf aufmerksam, dass Wittgensteins Aspekte-Sehen, „seeing-as“ nicht mit Wahrnehmung zu verwechseln sei:

[...] aesthetic perception is identical to the peculiar type of seeing, which Wittgenstein calls „noticing an aspect.“ (Wittgenstein Philosophical Investigations S. 193e) Wittgenstein clearly states that aspect seeing differs

⁵⁹⁹ ebd..

⁶⁰⁰ Rudolf Arnheim betont, dass kognitive Prozesse direkt während der Wahrnehmung ablaufen, und nicht durch verzögertes Abrufen zwischengespeicherter Eindrücke: „My earlier work had taught me, that artistic activity is a form of reasoning, in which perceiving and thinking are indivisibly intertwined. A person who paints, writes, composes, dances I felt compelled to say, thinks with his senses [...] there was much evidence, that truly productive thinking in whatever area of cognition takes place in the realm of imagery.“ (Arnheim 1969: V)

⁶⁰¹ Aldrich, C. Virgil 1958: Pictorial meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects. In: *Mind*, Vol.67, No. 265, Oxford University Press. S. 70-79. Hester zieht es vor, über „seeing as“ ohne Anführungszeichen zu sprechen, weil er sich auf den Akt des Sehens bezieht und nicht „seeing as“ als Konzept.

⁶⁰² Siehe: Jastrow, Joseph (1892-01-01). "Studies from the Laboratory of Experimental Psychology of the University of Wisconsin. II". *The American Journal of Psychology*. (3): 381–428. University of Illinois Press. https://www.jstor.org/stable/1411617?origin=crossref&seq=7#metadata_info_tab_contents am 27.4.2019 besucht.

⁶⁰³ Aldrich 1958: 73 f..

in kind from normal seeing.“ ‘Seeing as...’ is not part of perception. And for that reason, it is like seeing and again not like.“(ebd., p.197e) We must then inquire how seeing as is like seeing and how it is unlike seeing.⁶⁰⁴

Wittgensteins Unterscheidung zwischen Sehen und ästhetischer Wahrnehmung könne erklärt werden, schreibt Hester. Aspekte-Sehen ist nach Wittgenstein ein kreativer und aktiver Akt der Aneignung, während das rein physiologische Sehen keinen Anspruch an die Originalität neugewonnener Bilder stellen kann.⁶⁰⁵

The essential reason why seeing an aspect differs from normal seeing is that the former type of seeing is related to having images. „The concept of an aspect is akin to the concept of an image. In other words: the concept ‘I am now seeing it as’ is akin to ‘I am now having *this* image.’⁶⁰⁶

Wenn Adéagbo einen Elefantenkopf anschaut und darin eine Familienkonstellation erblickt, ist dies mehr als eine Wahrnehmung, es ist ein Bild. Er gewinnt dem Gesehenen einen neuen Aspekt ab, deutet es damit und eignet es sich an. Eine Assemblage in der Ausstellung *À l'école de Ernest Barlach, le sculpteur*, vom 30. Oktober 2022 – 19. Februar 2023 im Ernst Barlach Haus Hamburg inszeniert einen Aspekte-Wechsel bei Barlach: Durch das Einfügen der langgezogenen afrikanischen Kopf-Maske in die Reihe von Barlachs Ganzfiguren ändert sich deren ästhetische Wahrnehmung. Es kommen neue Aspekte hinzu: Plötzlich sieht man überraschende – in der expressionistischen Skulptur unvermutete – Aspekte einer in sich verschlossenen, maskenhaften Gestalt der Figuren. (Abb. 214) Auch die anderen Beispiele von Interventionen des Künstlers auf dem Campo dell’Arsenale Venedig oder in dem Palazzo Vecchio Florenz zeigen, wie eine gezielte Plazierung eines nicht-erwarteten Objektes dem Betrachter neue Aspekte eines Ortes, den sie gut zu kennen glauben, erschliessen können. (Abb.

⁶⁰⁴ Aldrich 1958: 70, zit. nach Hester 1966: 205.

⁶⁰⁵ Marcus B. Hester 1966: Metaphor and aspect seeing. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25. Fall 1966. S. 205 – 212.

⁶⁰⁶ Hester 1966: 205.

215-216) Ihm ist es überlassen, sich von den Impulsen eines solchen Aspekte-Wechsels anregen zu lassen. Wenn er sich dabei lenken lässt, die aus ihrem Kontext gelösten Dinge und Bildern auf neue Weise zu sehen und nicht nur seinen eigenen Assoziationen zu folgen, kann er selbst neue Bezüge erstellen. Einerseits sind die ausgestellten Assemblagen durch den Kontext Museum unberührbar und fixiert, andererseits können deren Elemente sich in der Vorstellung der Besucher wie Figuren auf einer Bühne, oder Zeugen in einem Gerichtssaal, sich bewegen und miteinander dialogisieren.

Das Aspekte-Sehen, so die These, ist eine implizite aber grundlegende Eigenschaft der Assemblagen. Die Offenheit von Adéagbos Systemen ist für den Betrachter durch eine von der Polysemie der Dinge verursachte Unruhe, eine Drift, spürbar. Die Freiheit, die Adéagbo sich nimmt, Aspekte, die er an einem Gegenstand sieht, durch Kombinationen mit anderen Gegenständen sichtbar zu machen, springt auf den Betrachter im Raum der Assemblage über.⁶⁰⁷

Dieser Eindruck einer potenziell ewig weitergehenden Assoziationskette lässt sich vielleicht damit erklären, dass der Künstler sein eigenes metaphorisches „Aspekte-Sehen“ am Laufen hält. Er verknüpft die für ihn relevanten Aspekte von Gegenständen schon miteinander, wenn er Dingen auf der Straße, auf dem Flohmarkt oder im Laden begegnet. Das ist die tiefere Ursache des Findens.⁶⁰⁸ So entsteht ein Sog von ständig Neuem aus der Umgebung. In den Assemblagen werden die Dinge dann mit der neuen Mission ihres gefundenen Aspekts „auf den Weg schickt“. Wie ein Faden, wenn er aus Fasern noch unstrukturierter gekämmter Wolle gesponnen wird, neue Fäden aufnimmt, zieht das Verzwirbeln alter mit neuen Aspekten weiteres Anschauungsmaterial an. Wie wir es bei dem Gang durch die Assemblage *La révolution et les révolutions* gesehen haben werden aus endlichen Fäden Filamente – Gruppen zusammengehöriger Gegenstände, die gemeinsam einen Aspekt beleuchten.

⁶⁰⁷ Aldrich diskutiert mit Wittgenstein ob derjenige, der die Fähigkeit hat Aspekte zu sehen Anderen gegenüber seine „Bilder“ rechtfertigen muss: According to Wittgenstein, in this case, there is no significant question of justification or criterion for the speaker himself who „has“ the image, and only the criterion of his say-so, together with the context of his behavior and character, for the others who „get“ what he says. (Aldrich 1958: 72).

⁶⁰⁸ Vgl. Picassos berühmtes Diktum, ‚er suche nicht, er finde.‘

Die Philosophin Sabine Wettig stellt einen philosophischen Diskurs nach, der ebenso wie Wittgensteins Aspekte-Sehen unterscheidet zwischen dem „Sich-Vorstellen“ und „dem Wahrnehmen.“⁶⁰⁹ Sartre habe die These formuliert, die „Nichtung des Realen“⁶¹⁰ sei Bedingung der Vorstellung.⁶¹¹ Rudolf Steiner verfolge das Konzept, die Wahrnehmung würde die Vorstellung „herunterlähmen.“⁶¹² Wettig fasst Sartres These so wie folgt zusammen:

[...] das Bewusstsein bietet in jedem Augenblick die Möglichkeit für das Imaginäre – und die Freiheit besteht darin, zu bestimmen, ob das Bewusstsein realisierend [wahrnehmend] oder vorstellend sein wird und die damit gegebene Möglichkeit einer Nichtung vollzieht.⁶¹³

Adéagbo überschreibt die ursprüngliche Bedeutung und Funktion eines Gegenstandes oder einer Geschichte mit seiner Vorstellung. Ob er dabei „nichtet“, was er wahrnimmt, oder ob er die wahrgenommene ursprüngliche Bedeutung des Gegenstandes mit in die Deutung einbezieht, muss offenbleiben. Das Wahrnehmen steht jedoch nicht dem Vorstellen im Wege. Er nimmt sich selbstverständlich die Freiheit, sein Bewusstsein eher für das Vorstellen als das Wahrnehmen zu nutzen. Sartre plädiert in seinem Sinne für das erstere:

„Wenn überhaupt ein Bewußtsein denkbar wäre, das nicht vorstellte, müsste man es verstehen als im *Seienden* unablösbar festgeleimt und ohne Möglichkeit, etwas anderes als das Seiende zu erfassen.“⁶¹⁴

Ist die Disposition des Künstlers, über die Wahrnehmung hinausgehende Analogien und Symmetrien zwischen den Dingen und Bildern zu sehen, als metaphorisches Denken zu verstehen? Hester kommt zu dem Schluss, dass das von Witt-

⁶⁰⁹ Wettig, Sabine 2009: *Imagination im Erkenntnisprozess. Chancen und Herausforderungen im Zeitalter der Bildmedien. Eine anthropologische Perspektive.* Bielefeld.

⁶¹⁰ Sartre, Jean Paul [1940] 1980: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft.* Reinbek bei Hamburg. S.57.

⁶¹¹ Wettig 2009: 25.

⁶¹² ebd.: 26. Wettig zitiert Steiner, Rudolf [1917] 1960: *Von Seelenrätseln.* Dornach. S.26.

⁶¹³ Wettig 2009: 25.

⁶¹⁴ Sartre 1971: 290. Im Original hervorgehoben.

genstein beschriebene „seeing as“ nichts mit dem von „seeing as“ von Metaphern zu tun hat, denn das erste beziehe sich auf konkrete Gegenstände, das zweite auf sprachlich-gedankliche Brücken, die einen Sachverhalt mit Hilfe eines anderen verdeutlichen sollen.

Metaphorical **seeing as** is not, in its most essential mode, a **seeing as** related to perceivable form. [...] In summary, the **seeing as** appropriate to metaphor is a different sort from that analyzed by Wittgenstein. [...] Metaphorical seeing as involves imagery associated with the meaning of language, while visual seeing as involves images related to physical objects.⁶¹⁵

Hesters Auffassung von Metaphern endet am Horizont der Sprache. In den sechziger Jahren hat er die Definition der Metapher noch nicht vom Sprachlichen auf Materielles ausweiten können. Die verbleibende Lücke in der Theorie hat die Anthropologie dreißig Jahre später beschäftigt.⁶¹⁶ Um Adéagbos bildnerisch-metaphorische Mittel besser zu verstehen, mag die Grundlagenforschung von Lakoff und Johnson zur Wirkungsweise von Metaphern hilfreich sein.⁶¹⁷ Anhand des Leitbegriffs eines „Metaphorischen Konzepts“ erforschen die beiden Linguisten, wie der Mensch einzelne thematische Aspekte aus Bedeutungsfeldern isoliert und zu Metaphern verbindet. Die Aufmerksamkeit für einzelne Themen sei bedingt durch Relationen zwischen dem Menschen und seinem Körper oder seiner Umgebung, wie auch seinen Bezügen zu Artefakten und zu Handlungsmustern.⁶¹⁸ An Hand zahlreicher Beispiele belegen die Autoren, dass Metaphern mehr als ein rhetorisches Stilmittel sind. Denken mit Metaphern ermögliche es, sowohl Entscheidungen zu treffen als auch neue Erkenntnisse zu gewinnen.⁶¹⁹

⁶¹⁵ Hester 1966: 206 f. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁶¹⁶ Zum Beispiel: Tilley, Christopher 1999: *Metaphor and Material Culture*. Oxford. Hahn, Hans Peter 2005: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin. Und Boivin, Nicole 2008: *Material Cultures Material Minds*. New York.

⁶¹⁷ Lakoff, Georges und Johnson, Mark 2014 [1980]: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg. Achte Auflage. Amerikanische Erstveröffentlichung 1980 unter dem Titel: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

⁶¹⁸ Lakoff / Johnson 2014: 11 f..

⁶¹⁹ Diese Stipulation wird von anderen Forschern aufgegriffen und bekräftigt: „Metaphor is not so much a matter of language in general, and literary use of language in particular, but a matter of *thought*“ setzt der Anthropologe Christopher Tilley 1999 das Plädoyer von Lakoff und Johnson zur Aufwertung der Metapher fort. (im Original hervorgehoben) „We do not just employ and construct metaphors but live through them. Our ordinary conceptual system by means of

Lakoff und Johnson legen zu Anfang ihrer Studie dar, dass Metapher nur wirken können, indem sie einige wenige Aspekte eines Konzepts hervorheben, und andere verbergen.⁶²⁰ In ihrem Kapitel mit der aussagekräftigen Überschrift „Der partielle Charakter metaphorischer Strukturierung“ gehen sie im Detail darauf ein, wie auch im Alltagsgebrauch nur bestimmte Bestandteile von Konzepten als Metaphern zirkulieren, während andere ungenutzt bleiben.⁶²¹ Zum einen gibt es nach Lakoff und Johnson konventionalisierte Metaphern, welche in der Alltagssprache verankert sind und reflexhaft benutzt werden zum anderen solche, „die der individuellen Phantasie und Kreativität“ entspringen und die „auf die gleiche Weise für unsere Erfahrung sinnstiftend sind wie konventionalisierte Metaphern“ denn sie schaffen „eine kohärente Struktur, beleuchten manche Aspekte und verbergen andere.“^{622 623}

Der Künstler integriert sowohl konventionelle Metapher in sein Werk, zum Beispiel das oben zitierte Sprichwort aus Benin: „Der Hund folgt nicht dem mit Knochen. Demjenigen mit Fleisch folgt er.“⁶²⁴ (Abb.55) oder Zitate aus der Bibel „Poussière venant de la terre, on était, et on retournerait à la poussière venant de la terre“..! „Staub von der Erde waren wir, und werden wieder zu Staub von der Erde.“⁶²⁵ (Abb.52 Banner 112) Er schafft aber auch seine eigenen, wie zum Beispiel die oft wiederholte Sentenz „L’art est un miroir dans lequel on se voit tel qu’on est“ „Kunst ist ein Spiegel, in dem man sich so sieht, wie man ist“ oder der Vergleich zwischen dem kleinen i mit Hut, und dem großen ohne.⁶²⁶ (Abb.182)

which we live, think and act is fundamentally metaphorical in nature. Metaphorical concepts structure perception, action and social relationships.“ (Tilley 1999: 16)

⁶²⁰ Lakoff / Johnson 2014: 18 f..

⁶²¹ „Zu den Teilen des Konzepts GEBÄUDE, die benutzt werden, um das Konzept THEORIE zu strukturieren, gehören das Fundament und die Außenwände. Das Dach und die Zimmer, Treppenhäuser und Flure sind zwar Teile eines Gebäudes, werden aber nicht als Teile des Konzepts THEORIE benutzt. Folglich hat die Metapher THEORIEN SIND GEBÄUDE einen „benutzten“ Teil (das Fundament und die Außenwände) und einen „unbenutzten“ Teil (Zimmer, Treppenhäuser usw.). Ausdrücke wie *konstruieren* und *Fundament* sind Beispiele für den benutzten Teil dieses metaphorischen Konzepts und ebenso Teil unserer Umgangssprache, in der wir über Theorien reden.“ (Lakoff – Johnson 2014: 66) Im Original hervorgehoben.

⁶²² ebd.:161.

⁶²³ ebd.

⁶²⁴ Kapitel 4.1 Sprachstil.

⁶²⁵ Lutherbibel Vers 1912.

⁶²⁶ Ebd.: „Alfa, der Weise, der den 26 Buchstaben das Leben geschenkt hat, wählte das kleine i aus, welches der neunte Buchstabe ist, um ihm etwas aufzusetzen, ihm als einzigen unter den 26 Buchstaben einen Hut zu geben. Wer sich klein machen kann, wird groß werden, und wer es liebt, sich groß zu machen, wird klein. Sieht man das große I mit einem Hut..?“

In einer Assemblage für eine Ausstellung im Warburg Haus Hamburg ist eine schwarzweiße Reproduktion von Botticellis *Geburt der Venus* neben einer Reihe von Muscheln platziert, die der Jakobsmuschel der Venus ähneln.⁶²⁷ (Abb.217) Es entsteht dadurch auf einer Ebene der Analogie ein Effekt des *trompe l'œil*: Obwohl die Venus offensichtlich nicht aus ihrer Bildebene herausschreiten kann, werden die Muscheln neben dem Bild ihr zu metaphorischen Fahrzeugen, welche ihre Erscheinung aus dem Illusionsbild heraus ins hier und jetzt transportieren.⁶²⁸ Adéagbo führt zum Teil weit auseinanderliegende Dinge, Bilder und Worte zunächst durch Analogiebildung zusammen: In *La révolution et les révolutions* befinden sich auf Wand D auffällig viele spitze Gegenstände: Der Betrachter nimmt schnell eine Resonanz zwischen der spitzen Haubenkrone des Bronzekopfes und der spitzen Wurzel, in deren Basis ein Gesicht geschnitzt wurde, wahr. Auf dem Gemälde einer Gebirgslandschaft tauchen ähnlich spitze Felsformationen auf. Neben dem weißen Sockel des Bronzekopfes am Boden steht eine Skulptur mit einem kegelförmig spitzen Hut und nicht weit davon entfernt ein geschnitzter Elefantenstoßzahn in einer weißen Vitrine. (Abb.219) Wird eine gemeinsame Sinnebene erzeugt? Ist spitz gefährlich, unnahbar, abweisend? Eine Bild-Skulptur Kombination in der Ausstellung *À l'école de Ernest Barlach 2023* im Ernst Barlach Haus Hamburg vollzieht am Bild ‚spitzer Gegenstände‘ diesen Schritt von der Analogie zur Metapher. Barlachs Holzskulptur des messerschwingenden *Rächers* (1922) steht das Bild eines nackten Mannes gegenüber, der einen blutigen Dolch hinter sich am Gürtel trägt. Während sich dieser auf sein Opfer zubewegt, wäscht sich jener schon das Blut, seine Schuld, von den Händen und dreht sich nach dem gerade begangenen Verbrechen um. Barlach thematisiert die Rache, Adéagbo projiziert das Geschehen in die Zukunft gemahnt an die Schuld, die mit dem spitzen Gegenstand des Dolches begangen werden wird. (Abb.218)

Christopher Tilleys Einführung in den Begriff der „Objektmetaphern“, im Original „Solid Metaphors“, gibt einen Schlüssel zur Interaktion der Dinge in der

⁶²⁷ *La vie et la résurrection d'Aby Warburg Juni 2019*. Aby Warburg Haus Hamburg. Projekt: Inversionen #2. 2019.

⁶²⁸ Schankweiler prägt den Begriff „Transportpoetik“ für die Art mit der Adéagbo Dinge metaphorisch verbindet. (Schankweiler 2012: 219).

Kunst Adéagbos, zu ihrer Interkommunikation, die dann als „Tribunal“ der Dinge bezeichnet werden kann.⁶²⁹

The general point is that persons require things to make and transform themselves. This objectification of culture is as essential to its understanding as its phenomenological verbal description. **Just as persons make things, things make persons.**⁶³⁰

Tilley ist einer der ersten Anthropologen, der die Eigenständigkeit von materiellen Metaphern im Unterschied zu sprachlichen identifiziert und an konkreten Beispielen aus der Felforschung darstellt. Ihre Unabhängigkeit von einem Transfer in Sprache war bis dahin nicht abgegrenzt.

Linguistic metaphors unfold in time and sequence (it requires time to read or utter a sentence which one follows), solid metaphors are spatial. There is no obvious starting point from which to read them. We see images all at once. [...] Solid metaphors are not substitutes for linguistic metaphors or translations of them into material form. They act most subtly and powerfully precisely when they are not linguistically translated, at a non-discursive level of consciousness and as a part of the routinization of action. In this manner they are thus a primary element of the unconscious in culture. Their material presence permits the unsaid to be said.⁶³¹

Es sei paradox, so Tilley, die Wirkungsweise materieller Metaphern mit Worten zu beschreiben, weil dadurch ihre unabhängige Wirkungsweise hintergangen werden würde.⁶³² Er fragt somit danach, ob man mit Sprache über visuell-haptische Kommunikationen, also auch über bildende Kunst im Allgemeinen, reflektieren kann:

⁶²⁹ Tilley, Christopher 1999: *Metaphor and Material Culture*. Oxford.

⁶³⁰ ebd.: 262. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁶³¹ Tilley 1999: 263.

⁶³² Aldrich betonte schon 1968 in seinem Essay *Visual Metaphor* die Unabhängigkeit und Unübersetzbarkeit visueller Metapher: „Was dabei sichtbar werden soll, ist die Tatsache, daß figürlicher Ausdruck und figürliche Wahrnehmung im Grunde miteinander verbunden sind und deshalb jeder Versuch, ihn wörtlich zu übersetzen und so auf eine letzten Endes nicht

The paradox here is that to analyse *either* a solid metaphor or a linguistic metaphor may be to detract from their cultural efficacy, for both share the power of suggestiveness. This is especially the case in solid metaphors since they typically condense meanings in a manner which would require an entire string of different linguistic metaphors to accomplish a similar effect. Their economy of form resides in their metaphorical condensation.⁶³³

Hans Peter Hahn unterstützt Tilleys Befund, Objektmetaphern seien nicht in Sprache zu übertragen. Er stellt das unterschätzte Aussagespektrum der Dinge selbst heraus.⁶³⁴

Objekte „verkörpern“ ihre spezifische Form, Farbe, Geruch und Material – und sind mit allen oder einigen dieser Eigenschaften in einem anderen, metaphorischen Zusammenhang bedeutungsvoll. Die Transformation in das Medium Sprache verwendet nur einen kleinen Teil der Objekteigenschaften.[...] Nicht das „Zu-einem-Wort-Werden“ macht die Signifikanz von Objektmetaphern aus, sondern die Tatsache, daß die zugrundeliegenden Dinge im Alltag mit vielen unausgesprochenen Eigenschaften als Erfahrungswissen zugänglich sind.⁶³⁵

Tilley und Hahn plädieren mithin für die Selbstständigkeit visueller bzw. materieller Dinge. Nur im Alleingang können sie eigene Argumente vorbringen, in ihrer Kombinatorik Vorstellungsbilder aus sich herausstellen, in neue Sinnzusammenhänge eintreten. Da die Dinge ausreichend für sich selber kommunizieren, können sie auch ohne die schriftlichen Teile der Assemblagen auskommen. Diese bilden umso mehr ihre eigene Sinnebene, oft unabhängig von den Gegenständen in ihrer Umgebung.

figürliche Erfahrung der wissenschaftlichen Beobachtung zurückzuführen, den Sinn des Originals verfehlen muß [...]“ V.C. Aldrich[1968] 1996: Visuelle Metapher. in: Haverkamp, Anselm (Hg.) 1996: Theorie der Metapher. 2. Auflage, Darmstadt. S. 142 – 159. Hier S.144.

⁶³³ Tilley 1999: 263. Im Original hervorgehoben.

⁶³⁴ Hahn, Hans Peter 2005: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin. Die zweite Auflage ist 2014 im Reimer Verlag Berlin erschienen.

⁶³⁵ Hahn 2005: 160.

Tilley und Hahn plädieren mithin für die Selbstständigkeit visueller bzw. materieller Dinge. Schon im Alleingang können sie eigene Argumente vorbringen, in ihrer Kombinatorik neue Sinnzusammenhänge generieren und den Betrachtern Szenarien visueller Erzählungen anbieten. Weil die Dinge ausreichend für sich selber kommunizieren, könnten sie auch ohne die schriftlichen Teile der Assemblagen auskommen. Da der Künstler diese jedoch mit zahlreichen Texten begleitet, stellt sich die Frage, ob und inwiefern diese weitere Sinnebenen der visuellen Narration aufschliessen, eine Frage, die im folgenden Kapitel 6. *Erzählen mittels Bild, Text und Ding* diskutiert werden wird.

5.4 Übertragung wörtlich genommen

Gleich nach seinem ersten öffentlichen Debut im Jahr 1994 begann Adéagbo damit, für ihn gemalte Bilder in den Assemblagen zu verwenden, denn⁶³⁶:

Lors de ma première exposition, j'ai vu de nombreux visiteurs désespérés devant les tableaux et les sculptures des autres exposants et je voulais, si je les invitais à nouveau, créer une situation dans laquelle ils pourraient les comprendre. Comme je ne peins pas moi-même, j'ai commencé à chercher à Cotonou des personnes qui pouvaient le faire.

In meiner ersten Ausstellung habe ich viele Besucher ratlos vor den Bildern und Skulpturen der Mitausstellenden gesehen und wollte, falls wieder eingeladen, eine Situation schaffen, in der sie diese verstehen können. Da ich selber nicht male, fing ich an in Cotonou nach Menschen Ausschau zu halten, die dies können.⁶³⁷

⁶³⁶ Die erste Ausstellung, zu der Adéagbo 1994 eingeladen wurde *La route de l'art sur la route de l'esclavage* wurde von Regine Cuzin initiiert und kuratiert. Sie fing in Saline Royale d'Arc-et-Senans bei Besançon, Frankreich an, bevor sie 1997-1999 nach Sao Paulo, Santo Domingo, Martinique und Gouadeloupe weiterging. Er gab seiner Arbeit den Titel *L'Archaeologie*. Siehe: Njami, Simon: Georges Adéagbo. Bénin. In: *Revue Noir* Nr. 18, 1995, S. 8-11. Abbildungen von *L'Archaeologie* S.10 und S. 11. <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-18/> 6.Juli 2020. Die Arbeit ist verschollen. Der Container mit den Werken aller Künstler rutschte 1999 auf dem Weg nach Cuba vom Deck des Frachtschiffes.

⁶³⁷ Gesprächsnotiz vom 27.12.2021 in Hamburg.

Der Künstler warf also schon während seiner ersten Ausstellungserfahrung einen kritischen Blick auf die Art, wie Kunst gemacht und präsentiert wird: Ihm fehlten die Elemente, welche ihren Entstehungskontext mit der Realität der Zielgruppe verbinden.

A mon retour, un tableau qui se trouvait à Cotonou, près de chez moi, au bord de la route, devant l'atelier d'un peintre d'enseignes, a attiré mon attention. Il représentait le visage d'un homme blanc dont la bouche était fermée par un cadenas, avec le texte suivant en dessous: 'La Plus grande paix régnerait sur la terre, si toutes les mauvaises bouches étaient cadenassées'. 'Le monde trouvera la paix quand toutes les mauvaises bouches seront fermées'. Après de longues négociations, je l'ai acheté au peintre, Elie Adanhomè alias Esprit, mais je ne l'ai exposé qu'en 1996 à Dakar.⁶³⁸

Nach meiner Rückkehr erregte ein Bild, das in Cotonou in der Nähe meines Hauses am Straßenrand vor der Werkstatt eines Schildermalers stand, meine Aufmerksamkeit. Es bildete das Gesicht von einem weißen Mann ab, dessen Mund mit einem Vorhängeschloss verschlossen war, darunter der Text: ‚La Plus grand paix regnerait sur la terre, si toutes les mauvaises bouches étaient cadenassées.‘ ‚Die Welt wird Frieden finden, wenn alle bösen Münder verschlossen sind.‘ Ich kaufte es nach langen Verhandlungen dem Maler, Elie Adanhomè alias „ESPRIT“ ab, stellte es aber erst 1996 in Dakar aus. (Abb. 220)

Ein Ding also, ein schon existierendes Bild mit Text köderte den Künstler und brachte ihn mit ESPRIT zusammen, der bis zu seinem Tod in 2011 die Vorlagen des Künstlers umsetzte. Während er zwei Jahrzehnte täglich Assemblagen in seinem Hof machte, hat der Künstler keine Bilder oder Skulpturen in Auftrag gegeben. Dies auf ökonomische Gründe zurückzuführen, wäre zu einfach. Die Begegnung mit einer thematischen Gruppenausstellung hat ein kuratorisches Anliegen und Fragen zur Kunstvermittlung ausgelöst, die er ab diesem Moment mit seinem eigenen Werk diskutieren sollte. Auch zeigte ihm das Bild von ESPRIT

⁶³⁸ ebd..

neue Möglichkeiten, visuelle und verbale Botschaften zu kombinieren. Es ist voller gewagter Experimente: Die Signatur von ESPRIT ist auf ersten Blick als Aneignung des Logos der Modemarke zu erkennen. Es wird zur Maske des Malers, der nie seinen Namen preisgibt. Es befindet sich nicht diskret in einer der unteren Ecken der Bildfläche, sondern genau auf dem Gehäuse des Vorhängeschlosses, das der Welt schlechte Reden erspart und Frieden bringt. Der Schlüssel befindet sich prominent in einem Stern links oben, und stellt „Macht“ dar, denn nur wer ihn hat, kann die blutenden Lippen des „schlechten Mundes“ vom Vorhängeschloss befreien.

Schon im Folgejahr seines Debuts ließ er für seinen Beitrag zur Ausstellung *Dialogues de Paix* in dem Park der UNO-Genf von Esprit zwei Bilder malen und zusätzlich auch ein Relief vom Bildhauer Edouard Kinigbè schnitzen.⁶³⁹ (Abb.221)

J'ai aussi cherché un sculpteur pour faire un relief et, en parcourant les ruelles près de mon quartier de Jéricho, j'ai rencontré Edouard Kinigbè, qui avait devant sa maison des sculptures de femmes portant des cruches d'eau. Je voulais montrer aux gens, à travers mes constellations, ce que signifient les images, qu'elles soient peintes ou sculptées.⁶⁴⁰

Auch suchte ich einen Bildhauer, um ein Relief schnitzen zu lassen, und traf beim Durchstreifen der Gassen in der Nähe meines Stadtteils Jericho, auf Edouard Kinigbè, der vor seinem Haus Skulpturen von Wasserkrüge tragenden Frauen stehen hatte. Ich wollte Leuten durch meine Konstellationen zeigen, was Bilder, seien sie gemalt oder geschnitzt, bedeuten.

Im Laufe der Jahre hat sich die Erscheinungsform der Auftragsbilder verändert: Bis 2005 ließ der Künstler die Illustrationen entweder auf 65 x 85 x 3 cm große Holztafeln malen, dann auf Keilrahmen, die in Benin hergestellt und mit Nessel bespannt wurden. Ab seiner zweiten Venedig Biennale Teilnahme 2009 fügte er 100 x 180 cm große Banner auf grundierter Leinwand hinzu, die jedoch nicht auf

⁶³⁹ „La paix dans le monde“..! hieß die Assemblage. Dialogues de Paix wurde initiiert und kuratiert von Adelina von Fürstenberg, <https://www.artfortheworld.net/> 15.3.2023.

⁶⁴⁰ ebd..

Keilrahmen aufgespannt, sondern an Ösen frei hängend an der Wand befestigt wurden.⁶⁴¹ (Abb.222 und Abb.223) Bei jedem Aufenthalt in Benin läßt der Künstler nach seinen Vorlagen Bilder auf Sperrholztafeln malen, die im Garten aufgestellt werden, oder auf Vinyl-Folien, die auf den Mauern befestigt werden. (Abb.223A-C)

Adéagbo malt also nicht selber, sondern läßt Bild-Text-Kombinationen nach seinen Anweisungen auf Leinwände, Folien und Holzreliefs übertragen. Zu den *objets trouvés*, „objets compris“ gesellen sich die „objets commandés.“⁶⁴² Gefragt wird nun, nach den vorangegangenen Erklärungen, ob allein in der Kunst der Übertragung metaphorisches Potential liege. Wie wäre dies zu beschreiben und zu deuten? Der Künstler schneidet Artikel und Überschriften aus Zeitungen aus und schreibt Texte. Dann arrangiert er eine bestimmte Komposition auf Paketpapier und fixiert sie. Die Felder sind bei horizontalen Bannern, wie hier im Beispiel der Banner aus der Arbeit LRELR Nr.111 und Nr.115 (Abb.50 und Abb.51) durch weiße, etwa 1,5 cm breite Streifen voneinander getrennt, bei vertikalen Bannern schließt sich eine Illustration ohne Abgrenzung an die andere an. Wie gleichgroße Wagons eines Zuges sind sie lückenlos aneinandergereiht. Die Anordnung der gleichhohen Illustrationen läßt sich sowohl mit Darstellungsabfolgen auf Tafelaltären als auch in Comics oder Graphic-Novels vergleichen. Im Unterschied zu den letzteren sind diese Bildstrecken nicht vom hier besprochenen Künstler in seinen Vorlagen als gleichhoch entworfen worden, sondern werden vom Maler beim Transfer an das Schema angepasst. Es entstehen dadurch einige Verzerrungen der Bildinhalte: Figuren, Gebäude, Gegenstände werden komprimiert oder in die Länge gezogen, das heißt werden breiter oder schmaler als die Vorlage. (Abb.162 und Abb. 163) Dies wird nicht vom Künstler beanstandet. Er verlangt jedoch, daß die auf den Fotos und Zeitungsausschnitten erscheinenden Schriftzüge leserlich abgemalt werden, sogar wenn es sich um eine für Adanhomé unbekannte Sprache handelt, wie Englisch, Deutsch, und sogar wie in dem vorliegenden Beispiel Chinesisch. Nicht zu kopierende Schriftzüge der Zeitungsausschnitte werden hingegen vom Künstler schon auf den Vorlagen

⁶⁴¹ „La création et les créations“ in *Fare Mondi – Making Worlds*, 53. Venedig Biennale, kuratiert von Daniel Birnbaum.

⁶⁴² Cahn 1991: 677.

durchgestrichen.⁶⁴³ Auf Vinyl-Bannern setzt Benoît Adanhoumè die Schrift, welche ohne Serifen ist und der Type *Aerial* ähnelt, direkt auf die weiße Folie, während er die Textfelder auf Leinwänden auf Keilrahmen farbig hinterlegt.

Holzreliefs und Skulpturen nach den von Adéagbo ausgewählten Vorlagen werden von Bildhauern, die Masken und Statuetten für Rituale und Mitbringsel für Touristen schnitzen, umgesetzt. Bis 2005 war dies Edouard Kinigbé, den wie erwähnt 1995 in Cotonou traf, danach Hugues Hountondji, der in Toribossito nördlich von Ouidah lebt.⁶⁴⁴ Im Herbst 2001 erteilte der Künstler während der Produktion seines Beitrags für die Documenta 11 dem Bildhauer Edouard Kinigbé den Auftrag für vier 2,5 m hohe Totempfähle. Als Vorlagen gab er ihm vier Papierzylinder, auf die er Fotokopien von Zeitungsartikeln und seine handgeschriebenen Texte befestigt hatte.⁶⁴⁵ (Abb. 224-226) Dafür ausgewählte Pressefotografien stellten u.a. die Reaktionen von New Yorker Bürgern auf das Attentat vom 11. September 2001 dar. Von weitem sahen die vier Totempfähle im Documenta Saal von Adéagbo wie ein Arrangement „typisch-afrikanischer Stammeskunst“ in einem ethnologischen Museum aus (Abb. 187), jedoch bot sich den Besuchern bei näherem Hinschauen eine Überraschung: „So wird etwa die stereotype Erwartung, die die BetrachterInnen von afrikanischer Holzschnitzerei auf einem Totempfahl haben, enttäuscht, weil sie z.B. Figuren mit Schlips und Kragen zeigt,“ schreibt Kerstin Schankweiler.⁶⁴⁶ Das Medium Holzskulptur kann im Kontext eines Kunstwerkes eines „afrikanischen Künstlers“ auf Klischees reduzierte Assoziationen auslösen, die der Künstler teilweise sogar parodiert, indem er Dinge schnitzen lässt, die an Andenken erinnern, mit ihnen aber subtil seine Fragen und kolonialkritischen Botschaften transportiert.

Als Harald Szeemann 2000 Adéagbo einlud, eine neue Arbeit für ein von der Banque Bruxelles Lambert (BBL, nun IGN) ließ dieser eine Büste von Léon Lambert, dem Gründer der Bank, welche die Eroberung Kongos mitfinanzierte,

⁶⁴³ Siehe Abb.66 Mitte die Zone links vom Kopf von Donatello Maria.

⁶⁴⁴ Siehe Produktionsprotokoll 12. September 2016.

⁶⁴⁵ In dem Film über die Produktion des Documenta 11 Beitrages *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration, le théâtre du monde..!* wird der Transfer von Adéagbos Collagenzylinder in Bildsäulen dokumentiert. Timecodes 01:10 – 02:32 und 15:45 – 17:09 und 19:21 – 19:55. In: Georges Adéagbo in Wonderland - preparing for documenta 11 in Benin and Kassel 2001 and 2002. Filmed and edited by Stephan Köhler. <https://vimeo.com/327769688> 6. Juli 2020.

⁶⁴⁶ Schankweiler 2012b: 87.

in Benin schnitzen. Die Reiterstatue von Leopold II, aus Erzen der Kolonie Kongo-Katanga gegossen, die zufällig vor dem Hauptsitz der Bank stand, ließ der Künstler in Benin in Bronze nachgießen und brachte sie wieder nach Brüssel. Die Reproduktion der Protagonisten kolonialer Ausbeutung in Benin und Rückführung nach Belgien bildete einen Spiegel, in dem das Publikum mit seiner eigenen Geschichte konfrontiert wurde. (Abb. 227 und Abb. 228)

Das bisher größte Flachrelief ließ Adéagbo für die Ausstellungsserie „*La rencontre*“ ..! *Venise – Florence..!* in der Fondazione Querini Stampalia, Venedig 2007 und Palazzo Vecchio, Florenz 2008, nach seinen Vorlagen wiederum von Edouard Kinigbe auf drei alte Schranktüren schnitzen.⁶⁴⁷ (Abb.229) Zunächst konnotierte das wie ein Paravent freistehende Objekt Abschirmung und Raumaufteilung, gleichzeitig wurde es aber durch die geschnitzten Motive zum Fenster in eine andere Welt: gekrönte Löwen, Zepter, ein Gespann von Pferden.

Für das Relief in der Assemblage *La naissance de Stockholm* 2014 im *Moderna Museet* wählte Adéagbo als Vorlage das älteste Gemälde aus, das die Stadt Stockholm darstellt, *Vädersolstavlan*, das Nebensonnengemälde.⁶⁴⁸ (Abb. 230 und Abb.231) Ihn faszinierte die Darstellung von Ringen im Nachthimmel, die laut Bildlegende ein Zeichen Gottes gewesen seien als der damalige König sich der katholischen Kirche abwendete und Protestant wurde, denn Anzeichen deuten ist ein zentrales Vorgehen des Künstlers. Aus den Fachwerkhäusern auf dem Ölgemälde wurden auf dem Relief von Hountondji runde Strohhütten.

Für die Relieftafel in der Installation „*Le Dieu – les dieux*“ in Düsseldorf 2015 erhielt Hugues Hontoundji ein Foto von der Brunnenplastik *Vater Rhein und seine Töchter*. Diese steht vor dem Museum K21, in dem die thematische Ausstellung *The Problem of God* stattfand. (Abb.232 - 234)

⁶⁴⁷ Siehe Bertola, Chiara 2007: Abbildungen S. 98-101 und Bertola, Chiara; Köhler, Stephan 2008: Abbildungen S.84 u. 86.

⁶⁴⁸ *Vädersolstavlan* (1636) Jacob Heinrich Elbas. In der Nikolaikirche von Stockholm. Siehe Abb. 228.

Diese Umsetzung ist weniger geglückt, da Hugues Hountondji an Hand der Fotos nicht die räumliche Ausbreitung von dem Monument Vater Rhein erfassen konnte. Dennoch hatte sie ihre Wirkung im Raum, denn, so E.H. Gombrich:

Das wesentliche an einem Bild ist weder, daß es lebenswahr, noch daß es ähnlich ist, sondern daß es dieselbe Wirkung auszuüben vermag wie das, was es darstellt. Wenn Ähnlichkeit die Wirkung erhöht, ist sie willkommen, aber oft wird ein primitives Schema, eine bloße Andeutung genügen, um der Nachbildung etwas von der magischen Kraft des Originals zu sichern.⁶⁴⁹

Der ‚Vater Rhein‘ aus Benin ähnelt kaum seiner Vorlage, hat aber durch den emporgehaltenen rechten Arm die gleiche charismatische Ausstrahlung wie der deutsche Wassergott.

Worin besteht der Unterschied in der Umsetzung der Vorlagen in ein gemaltes Bild oder in eine geschnitzte Skulptur? Während der Illustrator Collagen mit zahlreichen Abbildungen aus Zeitungen oder Kunstbüchern vom Künstler erhält, bekommt der Bildhauer nur ein bis zwei Fotos von einem Monument oder einer Skulptur, die Adéagbo auf seinen Recherchereisen gesehen hat. Der Illustrator versucht, möglichst genau die ihm gegebenen Bilder abzumalen oder abzupausen. Der Bildhauer jedoch kopiert keine plastischen Modelle von Skulpturen, sondern übersetzt zweidimensionale Fotografien in drei Dimensionen. Eine Reduktion von Details ist daher unvermeidbar, und die Reliefs und Skulpturen ähneln den Vorlagen weit weniger als die Bilder, da das Material Holz einen größeren Widerstand dagegen leistet, Details abzubilden als Farbe, Pinsel und Leinwand. Beiden Künstlern, dem Bildhauer und dem Maler, ist jedoch gemeinsam, dass sie noch nicht die Länder bereist haben, in denen der Künstler seine Proben entnimmt. Sie kennen den visuellen Kontext nicht, aus dem die Vorlagen stammen, und müssen daher auf das ihnen vertraute Formenrepertoire zurückgreifen.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Gombrich, E.H. [1967] 2014: Kunst und Illusion. Phaidon. Berlin. Hier S.94.

⁶⁵⁰ Diesem Thema widmet E.H. Gombrich das Kapitel „Erlerntes und Erlebtes“ in; Ders. Gombrich, E.H. [1967] 2014: Kunst und Illusion. Phaidon. Berlin. S.126 f..

Grundsätzliche bleibt die Frage offen: Warum zeigt der Künstler nicht seine Collagen in den öffentlichen Assemblagen, sondern versteckt seine Autorschaft, indem er sie durch einen anderen ausführen lässt, und diese somit vom Original auf den Status Vorlage, die im Atelier bleibt, reduziert? Er weiß, dass die diese ausführenden Handwerker in Benin, die nie Westafrika verlassen haben, das mitgebrachte Bildmaterial anders sehen als er, der den Entnahmekontext kennt und ständig von einem Ausstellungsort zum anderen reist. Daher ist jeder Auftrag, den er vergibt, ein Experiment, das die Differenzen der Perspektiven zeigt, die er wieder zum Ort der Probenentnahme zurückbringt.

Kerstin Schankweiler, deren zentrales Thema Kulturtransfer und Ortsspezifität im Werk von Adéagbo ist, fasst den Effekt dieser Umwandlung wie folgt zusammen:

Mittels dieser Technik der medialen Übersetzung entstehen hybride Gemälde und Skulpturen, die die BetrachterInnen irritieren und herausfordern, denn vertraute Motive oder Gegenstände sind in einem ‚fremden‘ Medium, einer nicht vertrauten Ästhetik wiedergegeben. [...] Diese Objekte regen dazu an, Kategorien von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ zu hinterfragen. Die Übersetzungsleistung ist eine Form kultureller Aneignung, in der Bilder und Dinge zugleich konsumiert und produziert werden. Durch den Prozess dieser aktiven Verarbeitung und Transformation wird die De- und Rekontextualisierung der Dinge im Zug der transkulturellen Mobilität äußerst vielschichtig gestaltet.⁶⁵¹

Im erweiterten Sinne scheint es, dass der Künstler lokale Maler und Bildhauer Vorlagen kanonisierter europäischer Kunst kopieren lässt, um durch die im Vergleich zu den bekannten Originalen naiv scheinende Darstellungsweise als Sprungbrett seiner Parodie einzufädeln: Er nimmt damit den Kulturtransfer, der Anfang des 20. Jahrhunderts stattfand, als europäische Künstler visuelle Konzepte vom afrikanischen Kontinent in ihre Werke integrierten, ohne auf die

⁶⁵¹ Schankweiler 2012b: 87.

Quellen zu verweisen, auf die Schippe.⁶⁵² Das Werk Adéagbos sagt indirekt: Wenn Menschen aus Afrika die Wiedergabe ihrer Motive in Bildern und Skulpturen europäischer Künstler sehen, können ihnen diese genauso naiv erscheinen, wie Europäern diese in Benin hergestellten Kopien ihrer von gefeierten Genies gemachten Kunst.

Zusätzlich erzeugt der Künstler einen Bumerangeffekt, indem er von afrikanischer Kunst beeinflusste kubistische Bilder z.B. von Picasso, Braque, oder expressionistische von Kirchner, Pechstein nachmalen lässt. Als die Kunsthalle Kiel ihn 2008 zu der Ausstellung *See History* einlud, wählte er sich aus der Sammlung ein Gemälde von Ernst Ludwig Kirchner *Der weibliche Akt in der Wanne* aus. (Abb. 235) Er ließ es in Benin nachmalen, und zeigte die Kopie zusammen mit einem „hölzernen Hocker in Form einer Karyatiden-Figur“ weil er die Formensprache der Ashante Kultur aus Ghana wiedererkannte und einen ähnlichen Thron, denn es war eigentlich kein Hocker, in Benin für die Ausstellung erwarb.⁶⁵³ (Abb. 236) Der Text auf dem neuen Bild hieß: „La femme dans le baignoire“..! „Le monument de Bismarck à Hambourg. Allemagne (1943)“..! Der Akt der Übertragung von westlichen Bildern in afrikanische Schildermalerei und Schnitzkunst, und deren Re-import an die Quelle ist schon alleine, abgesehen von den einzelnen Inhalten, eine Metapher für die Umkehrung der Aneignung, Umkehrung der Vektoren des Entdeckens, welche zuvor nur vom Westen ausgingen. Eduard Beaucamp sagte dies schon prägnant im Titel seines oben erwähnten FAZ Artikels zur Documenta 11: „Die Entdeckten entdecken die Entdecker.“⁶⁵⁴

Will der Künstler in diesem Prozess die Kulturen, von deren Vertretern er zu Ausstellungen eingeladen wird, verstehen, und ist dies während relativ kurzer

⁶⁵² Siehe hierzu Bliers tiefgehende Analyse der unterschlagenen Quellen eines gefeierten Meisterwerks Picassos: Blier, Suzanne Preston 2019: Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece. Duke University Press. Durham.

⁶⁵³ Auf der Webseite des Museums wird das Bild ohne Erwähnung der Herkunft des Hockers wie folgt beschrieben. „Die für Kirchner ungewöhnlich weiße Aktfigur des rückwertigen Bildes kniet statuarisch im Badezuber, während der **hölzerne Hocker in Form einer Karyatiden-Figur** an Leben gewinnt. Dieser Austausch von lebender und Kunst-Figur taucht in Kirchners Werk wiederholt auf. Einflüsse und Affinitäten jener Zeit vereinigen sich: **die der sogenannten Naturvölker in der Hintergrundgestaltung** sowie die Anlehnung an Matisse in der dekorativen Fußbodengestaltung.“ <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/635+verso> 15.11.2018. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁶⁵⁴ Beaucamp, Eduard: Die Entdeckten entdecken die Entdecker. Nie waren die Fenster zur Welt so weit geöffnet: Monitor Dramen, Videoplantagen, Ateliers, existentielle Werkzyklen und Künstlerlexika auf der Documenta 11. In : Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 135 vom 14.06.2002. S. 45.

Aufenthalte von wenigen Wochen möglich? Michael Diers beschreibt in seinem Text *Lost in Translation oder Kannitverstan. Über Spielarten kulturellen Nicht- und Mißverstehens* Empathie als Grundlage von Kultur und fruchtbaren interkulturellen Begegnungen.

Verstehen-Wollen und Verständnis-Haben sind zwei der vornehmsten Grundlagen und Aufgaben von Kultur. Sie läßt sich geradezu als ein System und ein Verfahren begreifen, Nichtverstehen produktiv zu wenden, indem sie bemüht ist, Unverstandenes oder Befremdliches in Verständnis zu überführen. Dabei geht es in erster Linie um Übersetzungsleistungen, indem zum Beispiel Unbekanntes bekannt oder Außergewöhnliches mittels Vergleich oder Analogiebildung begreiflich gemacht wird.⁶⁵⁵

Dies trifft nur teilweise auf die Praxis von Adéagbo zu. Warum sollte er sich gegenüber jemandem verpflichtet fühlen, das Fremde durch Übersetzungsleistungen zu vermitteln? Verschiedene Darstellungen von Geschehenem nebeneinander zu präsentieren und zu respektieren ist Sinn eines Tribunals. Nichtverstehen produktiv zu wenden und provokativ Fragen zu stellen, kann neue Geständnisse aus Dingen und ihren Betrachtern hervorkitzeln.

Das Werk hebt daher das Unverständnis gegenüber dem Fremden nicht durch Übersetzungen und Kulturtransfer auf, sondern thematisiert sogar Missverstehen und Unübersetzbarkeit. Die Opazität bleibt und provoziert die Betrachter, fordert sie durch Rätselhaftigkeit heraus, neue Bedeutungsebenen zu erschließen. Die Dialektik einer sichtbaren Differenz zwischen den Kulturen auf der einen Seite, und einer Darstellung von Ähnlichkeiten und Brücken auf der anderen Seite hält das Werk in einer Spannung, die den Betrachter zu seiner Arbeit anregt.

⁶⁵⁵ Diers 2006b: 265.

5.5 Epistemische Prozesse durch Bildkombinationen

In folgendem Abschnitt soll versucht werden, den Erkenntnisgewinn, nachzuzeichnen, der mit den Kombinationen der Dinge und wechselseitigen Übertragungen ihrer Bilder einhergeht. Wenn man Adéagbo fragt, für wen er seine Kunst praktizierte, antwortet er:

Pendant que j'étais seul, je faisais chaque jour mes installations pour m'instruire et trouver des réponses à mes questions.

Chaque soir, en finissant mon travail, je le regarde et découvre des trous, le lieu où il y a des liens qui manquent. Pendant ma promenade nocturne à travers Cotonou, je trouve souvent le morceau manquant, une chemise, une chaussure, un magazine, et je le met à sa place le lendemain.⁶⁵⁶

Während ich alleine lebte, machte ich jeden Tag meine Installation um etwas zu lernen, um Antworten auf die Fragen zu finden, die ich mir stellte. Jeden Abend, bevor ich meine Arbeit abschließe, schaue ich alles noch Mal genau an, und entdecke Löcher. Während meiner nächtlichen Promenaden durch Cotonou finde ich oft genau das fehlende Stück, ein Hemd, einen Schuh, eine Zeitschrift, und setze es beim Aufbauen am nächsten Tag an seinen Platz.

Es ging ihm also um die Beantwortung von Fragen, um die Erweiterung des eigenen Weltverständnisses. Wie soll man sich diesen Erkenntnisprozess vorstellen? Aber vor allem: Welche Erkenntnis?

Bewusst oder unbewusst werden beim Sehen zahllose Vergleiche zwischen allem, was bereits gesehen, und in der Erinnerung, Traum oder Vision bewegt wurde, und dem gerade Erblickten angestellt. „Unsere Sinne sind keine sich einem bestimmten Hauptschlüssel erschließende Tür, sondern Fenster, durch die eine zweckorientierte und akkulturierte Phantasie blicke“ fasst E.H. Gombrich

⁶⁵⁶ Gesprächsnotiz vom 25.6. 2013 Cotonou.

diese Vielfalt zusammen.⁶⁵⁷ Bild zu Bild Beziehungen, Begegnungen von mentalen und physischen Bildern sind also unvermeidlich. Der Vorgang, altes an neues, Bilder an Bilder zu knüpfen, entspricht also schon per se einem kognitiven Verhaltensmuster. Es erzeugt einen Erkenntnisraum zwischen den Bildern.

Die multiplen Referenzen innerhalb der Bilder eines Kunstwerkes wurden formal am Werk betrachtet. Darüber hinaus tragen vielfache Verweise nach außen zur Deutung der Gegenstände bei. Die Ausstellungen des Künstlers nehmen solche Verweise auch selbst buchstäblich auf, indem sich ihr Thema auf historische, politische oder auf künstlerische Ereignisse bezieht. (Abb. 237 - 240) Im Verlauf ihrer Analyse von *Pro Testing* 2010 „einer filmisch-choreographischen Arbeit“ von Eva Meyer und Eran Schaerf, erklärt Hanne Loreck verschiedene Positionen einer Theorie der Interpiktorialität.⁶⁵⁸ Es sei problematisch, so Loreck, Prinzipien der Intertextualität auf visuelle Prozesse zu übertragen, wenn man an dem von Gottfried Boehm geprägten *Bildstatus*⁶⁵⁹ festhalte.⁶⁶⁰ Dieser beruhe auf einem hermeneutischen Konzept, das für traditionelle gemalte Kunstbilder gelte:

Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur usw.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert.⁶⁶¹

Dieses Konzept sei, so Loreck, „bis in den Modernismus und die Zweite Abstraktion“ anwendbar gewesen, jedoch nicht mehr auf multimediale Arbeiten wie Marcel Broodthaers *Bateau Tableau* (1973) oder *Pro-Testing* (2010).⁶⁶² Am

⁶⁵⁷ Gombrich Ernst H. 1978: Kunst und Illusion, Stuttgart /Zürich. Hier S.393.

⁶⁵⁸ Loreck, Hanne 2013: Dem Vernehmen nach. Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität. In : Isekenmeyer, Guido (Hg.) 2013 : Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge. Bielefeld. S.87 -106.

⁶⁵⁹ Gottfried Boehm 1994: 29.

⁶⁶⁰ Loreck 2013: 94.

⁶⁶¹ Boehm 1994: 29-30, Zitiert nach Loreck 2013: 94.

⁶⁶² Loreck 2013: 94.

Beispiel dieser „filmisch-choreografischen“⁶⁶³ Arbeit von Eva Meyer und Eran Scharferklärt Loreck die Dynamik des In-einandergreifens und des Nach-Aus-sengreifens der Bildelemente⁶⁶⁴:

Wir kennen Schilder oder Buchseiten als Bildträger, doch bleiben diese meist stumm. In *Pro Testing* hingegen, mobilisieren Frauen und Männer Bilder, indem sie sie auf verschiedene Arten und Weisen tragen und, von den Bildern aktiviert, im Gegenzug zu Demonstranten werden. Also er-scheint kein Bild je an sich, sondern immer schon in einer mehrfachen Schnittmenge mit dem Gestus und der Art des Zeigens, dem *de-monst-rare*: ein Bild herstellen heißt es ausstellen heißt es zur Verfügung stellen heißt es (sich) vorstellen heißt es sich hinstellen... eine interpiktoriale Verkettung.⁶⁶⁵

Lorecks Beschreibung dieser Arbeit könnte auch auf die Assemblagen von Georges Adéagbo zutreffen, obwohl er weder Videos noch Performances macht. Er befragt das Konzept des konventionell geschlossenen Bildraumes, den „Bildsta-tus“ indem er ihn verletzt und appropriiert⁶⁶⁶: In fast jeder Assemblage schreibt der Künstler seine Texte mit einem nicht mehr löschbaren Marker auf Ölbilder, die er für diesen Zweck erworben hat. (Abb. 241 Abb.242 A und B)

Einerseits thematisiert er den von Boehm beschriebenen Grundkontrast, wenn man eine gesamte Assemblage als ein geschlossenes Bild sieht, andererseits setzt er jedoch Bilder, Dinge und Texte in seinem Tableau ein, die ständig auf kulturelle, gesellschaftliche, ethische Themen verweisen, die er als relevant für den Ausstellungsort und den Anlass selektiert hat.

Michael Wetzel beschreibt die nicht-hermetische Dynamik der Bilder sehr tref-fend:

[...] als *Passage* im raum-zeitlichen Sinne, das heißt als Übergang und Durchgang zu anderen, latenten Bildern: erinnerten, assoziierten, imagi-nierten oder auch erfundenen Bildern. *Differenz* und *Distanz* bedeuten

⁶⁶³ ebd..

⁶⁶⁴ 2010 Museum Ludwig, Köln. <https://www.julifilm.de/de/projekte/pro-testing-by-eran-schaerfer-for-suchan-kinoshita>

⁶⁶⁵ Loreck 2013: 87.

⁶⁶⁶ Boehm 1994: 29-30.

hier eine Unterbrechung des Spektakels und mahnen gegen die Geschlossenheit der Repräsentation das *Draußen* all des Vergessenen, Nicht-Gesehenen oder Ankommenden ein, um es gerade nicht im Bild als visuelle Verfügbarkeit anzuzeigen.⁶⁶⁷

In Adéagbos Assemblagen ist sehr viel zu sehen. Dennoch spielt das „visuell nicht Verfügbare“ ähnlich dem Volumen des Eisbergs unter der Wasseroberfläche eine gewichtige Rolle.⁶⁶⁸ Jedes Bild hat seine Geschichte. Sein Auftritt in den Assemblagen ist eine Momentaufnahme seines Weges, die impliziert, woher es kommt, aber auch, dass es noch viele Wege vor sich hat. Welche Übergänge passieren die Bilder? Welche Resonanzen mit externen Bildern gehen sie ein? Eine der wichtigsten Dimensionen der Passage im Werk Adéagbos betrifft, wie oben dargestellt, den visuellen Transfer zwischen den Kulturen. Eine andere Dimension ist die Nähe und Distanz zu historischen Kunstwerken, von Manet, Cezanne, Picasso, in jüngster Zeit Barlach. Auch zu den Werken Beniner Künstler schlagen die Bilder und Texte Brücken, nehmen den Dialog auf. (Abb.243 und Abb.244) Resonanzen liegen nicht zuletzt im Auge des Betrachters, im spontanen Vergleich mit Bildern aus seinem visuellen Fundus oder auch in der Begegnung mit dem „Fremden.“ Die Art der assoziativen Aneignung verweist auf das Bilddenken an sich, so Wetzel, der betont, dass „die Bilder in ihrer Aktualität nicht auf Gegenstände verweisen, sondern auf *andere* Bilder, ja implizit auf die ganze Potentialität des Bildprozesses.“⁶⁶⁹

Die visuelle Episteme des Künstlers entsteht also im Wechselspiel zwischen dem kollektiven Bildgedächtnis und seinem persönlichen Bildarchiv. Er überführt „Schlagbilder“ wie die 9/11 Photoreportagen in sein Archiv und integriert sie in die Vorlagen, die er als Bildtafel, oder wie dem erwähnten Beispiel als Totempfahl für seinen Documentat 11 Beitrag (Abb.225) umsetzen lässt und wieder in den öffentlichen Ausstellungsraum zurückbringt.⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ Wetzel 1997: 15. Im Original hervorgehoben, zitiert nach Loreck 2013: 95.

⁶⁶⁸ ebd..

⁶⁶⁹ Wetzel 1997: 13, im Original hervorgehoben, zitiert nach Loreck 2013:95.

⁶⁷⁰ Diers, Michael 1996: Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt am Main.

Der Künstler beeinflusst zusätzlich die Anknüpfungen der Bilder in seinen Assemblagen an externe Ereignisse durch die beigelegten Texte: Sowohl die innerhalb eines Bildes als auch die Relationen mehrerer Bilder untereinander, als auch die Bilder, welche der Text bei der Lektüre evoziert. (Abb.245) Auch längere Titel, die Schrift, die auf Bannern und Leinwänden die Bilder begleitet, schaffen solche Passagen zu anderen, außenliegenden Bildwelten.

Dahingehend kommentiert Michel Butor den Effekt, den der Titel *La Joconde* (1960) eines Magritte Werkes auf die Lektüre des Bildes hat. (Abb. 246) Der Betrachter assoziiert „den Schlitz in einer Kugel mit dem Lächeln der Mona Lisa,“ projiziert ihr Gesicht in das Stück Wolkenhimmel.⁶⁷¹

Durch den Titel wird nicht nur die kulturelle Stellung des Werkes verändert, sondern auch der gesamte Kontext, in dem es sich uns zeigt: die Bedeutung dieser bestimmten Anordnung von Formen und Farben verändert sich während des mitunter sehr langsam fortschreitenden Verstehens dieser wenigen Wörter, doch auch die Anordnung selbst verändert sich.⁶⁷²

So funktionieren auch die Titel der Arbeiten des Künstlers, im hier besprochenen Beispiel *La révolution et les révolutions*, und vor allem bei mysteriösen Fragen als Titel wie „*Derrière la porte, qu'est-ce qu'il y a derrière la porte*“..⁶⁷³(Abb. 175B) Wie im vorigen Abschnitt erwähnt wurde, kann Adéagbos Schrift auch als Kalligrafie, ein grafisches Bild, gelesen werden, so wie Okwui Enwezor dies 1996 schrieb⁶⁷⁴ und nochmals 2012 betonte,⁶⁷⁵ als er den Verfasser bat, einen

⁶⁷¹ Butor, Michel 1992: Die Wörter in der Malerei. Frankfurt a.M.

⁶⁷² ebd.: 15. Im Original: Car ce n'est pas seulement la situation culturel de l'oeuvre, tout le contexte dans lequel elle se presente a nous qui est transformé par le titre: La signification de cette organisation de formes et couleurs change tout au long de la comprehension parfois fort progressive de ces quelques mots, mais cette organisation change aussi.

⁶⁷³ Hinter der Tür, was gibt's hinter der Tür? Triennale de Paris „Intense Proximity“ 2012 im Palais de Tokyo Paris.

⁶⁷⁴ Enwezor, Okwui 1996: The Ruined City: Desolation, Rapture and Georges Adéagbo. In: NKA, Journal of Contemporary African Art, No. 4, Spring 1996, pp. 14-18. Ithaca, New York.

⁶⁷⁵ Gesprächsnotiz während des Aufbaus der Arbeit „Derrière la porte, que-est-ce qu'il y a derriere la porte?“ im Palais de Tokyo, Paris 2012.

Artikel für das *Journal der Triennale de Paris* zu schreiben.⁶⁷⁶ Bei dieser Betrachtungsweise entfällt die Verweisfunktion der Texte. Während Adéagbo wie oben beschrieben innerhalb eines Text-Blattes Attribute, Ortsnamen und Fragen, ja über Jahrzehnte sogar gesamte Texte aus seinem Repertoire identisch wiederholt, kommt die Wiederholung eines Bildes in der Auswahl und Verwendung von Dingen und Bildern seit Beginn des Beobachtungszeitraumes nicht vor. Er wiederholt zwar Motive, wie Schildkröten, Löwen, religiöse Symbole, aber immer anders dargestellt. Es gibt also kein Bild-Repertoire, auf das Adéagbo wie bei seinen Texten zugreift und aus dem er Teile wiederholt einsetzt. Bei manchen Streifzügen in Antiquariaten und Flohmärkten lehnte er Vorschläge für Bücher, Plakate, DVDs ab, mit der Begründung, er habe sie schon in der und der Ausstellung, auch wenn sie über zehn Jahre her ist, benutzt. Sein visuelles Erinnerungsvermögen ist stark ausgeprägt.

Ebenso wie er vehement den im Oktober 2017 gemachten Vorschlag, die Skulpturen, welche er in Benin für die Ausstellung im Kunsthaus Hamburg gekauft hatte, für seine anstehende Ausstellung im Musée des Beaux-Arts in Rouen Januar 2018 oder im Aby Warburg Haus Hamburg Sommer 2019 noch einmal zu benutzen, ab.⁶⁷⁷ Er sagte dies ginge auf keinen Fall, da diese Skulpturen mit den Bildern und Bannern der Hamburger Ausstellung sprächen und nicht getrennt von diesen gezeigt werden können.⁶⁷⁸ Eine Auflösung, eine „Scheidung“ sozusagen der einmal geschaffenen Verbindungen ist von Adéagbo also nicht vorgesehen.

Sind vorgestellte Bilder der Auslöser von später sprachlich artikulierten Ideen oder umgekehrt? Oder löst eine sprachlich formulierte Frage später visuelle Lösungen aus?⁶⁷⁹ Die Antworten lassen sich nicht pauschal geben, sondern können,

⁶⁷⁶ 2012: Köhler, Stephan, „A Dimension to Explore. Georges Adéagbo as a Writer and Historian“. In: Okwui Enwezor (Hrsg.) : *Le Journal de La Triennale de Paris* # 5, „Forest of Signs“. Paris. S. 28-39.

⁶⁷⁷ Kunsthaus Hamburg *À la rencontre de l'art* 5.9.-8.10.2017 und *Jean et Jeanne (les expressionnistes avec les impressionnistes, et l'histoire de Jeanne)* 2018, in „La Ronde“ Musée des Beaux-Arts Rouen. 25.1.2018 – 26.3.2018.

⁶⁷⁸ Gesprächsnotiz vom 7.10.2020 in Hamburg.

⁶⁷⁹ Ein klassisches Beispiel für visuelle Heuristik ist Kekulés Traum über die Anordnung der C-Atome im Benzolring. Siehe: <http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/entdeckungen-grosser-forscher/kekule-august-102.html> 2.4.2015.

wie im Produktionsprotokoll exemplarisch beschrieben, schon teilweise vollzogen, an Indikatoren bei der Produktion und Aufbau von Adéagbos Assemblagen abgelesen werden.

Gibt es Hinweise auf das strukturierende Potential der Texte, darauf, dass sie Außenreferenzen der Bilder programmatisch vorwegnehmen? Adéagbo fängt fast jeden Ausstellungsaufbau damit an, dass er die von Benoit Adanhomè gemalten Leinwände platziert. Er stellt sie zunächst entlang der Fußleiste auf und legt die Banner dort auf den Boden, wo sie später an der Wand hängen sollen.⁶⁸⁰ (Abb. 247 A und B und Abb. 248 A und B) Nachdem die Aufbautechniker die Bilder in der vom Künstler angegebenen Höhe und Neigung angebracht haben, füllt er die Zwischenräume mit handgeschriebenen Texten, Kopien aus Büchern und diversen Drucksachen. Das Vorgehen ist ein starkes Indiz dafür, dass die gemalten Texte und Bilder auf den Tafeln in der Hierarchie der Verweise weit oben stehen, dass sie sie selbst referenzielles Potential besitzen, dass sie die Leserichtung bestimmen und die Diskurse der Bilder nach innen und außen absichern.

Dass im Aufbau die Tafeln zuerst kommen und einzelne Epizentren des Bilddiskurse bilden, heißt nicht, dass im Bilddenken die Bilder von den sprachlichen Konzepten dominiert werden. Die Bildbeziehungen, ihre Referenzen nach innen und außen, sind schon lange fest, bevor die Tafeln in der Ausstellung ausgelegt werden. Der Künstler hat den Anspruch an seine Bilder, dass sie, mittels einer ihnen eigenen „Langue Primaire“, Verhandlungen untereinander und mit anderen, außen liegenden Bildern führen können. Diesen Verhandlungen liegt der abstrakte Diskurs fern.

Besucher, die schlecht oder gar nicht lesen können oder schlichtweg keine Lust dazu haben, werden durch die zahlreichen Bilder angezogen und einbezogen.

Die Erfahrung ist eine multisensorische.⁶⁸¹

⁶⁸⁰ Beim Aufbau in Shanghai jedoch existierten die Wände von Adéagbos Raum noch nicht, als er ankam. Daher begann er dort mit der Bestückung der leeren Schaukästen, die für ihn angefertigt waren.

⁶⁸¹ Siehe Stangl, W. (2020). Stichwort: '*multisensorische Lerntheorie*'. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. <https://lexikon.stangl.eu/14919/multisensorische-lerntheorie/> (2020-07-14) und Adler, Hans u. Zeuch, Ulrike (Hg.) 2002: Synästhesie. Inferenz – Transfer – Synthese der Sinne, Würzburg.

5.6 Zeichensysteme: Logik der Bilder / Logik der Texte

Bisher wurden interne und externe Assoziationsketten – motiviert von den Gegenständen und Bildern – betrachtet, analysiert und gedeutet. Aspektwechsel finden nach innen und nach außen statt und halten die Dinge zwischen sich. Der folgende Abschnitt fragt nun danach, inwiefern sich die Funktionsweisen der zwei Zeichensysteme Bild und Schrift unterscheiden. Es wird in einer kurzen Übersicht gezeigt, dass den Zeichensystemen unterschiedlicher Regeln zugrunde liegen, die einerseits unterschiedliche Dekodierungskompetenzen erfordern, andererseits unterschiedliche Mitteilungsmöglichkeiten bieten. Dies wird die Entschlüsselung von Adéagbos Bild – Text Kombinationen im Folgenden erleichtern.

Einschlägige Titel zahlreicher Autoren zeigen die intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema: *Bilder werden Worte*⁶⁸², *Sichtbares und Sagbares*⁶⁸³, *Text und Bild – Bild und Text*⁶⁸⁴, *Visual Thinking*⁶⁸⁵ oder Kapitelüberschriften wie *Sagen und Zeigen*⁶⁸⁶ sowie *Vom Bild zum Buchstaben und zurück*.⁶⁸⁷

Für die vorliegende Studie ist es sinnvoll, Bilder und Texte als Zeichensysteme – mit einem Schwerpunkt auf den Bildern – auf eine Ebene zu heben, auf der dann Beziehungen und Differenzen erkannt und gedeutet werden können. Simone Mahrenholz verwendet schon 2003 die Adjektive „digital“ und „analog“ und verbindet sie mit den Verben „sagen“ und „zeigen“, um die Unterschiede der beiden Ausdrucksmodi klarzustellen.⁶⁸⁸ Entrüstet über die Unterbewertung nicht-verbaler, objektgebundener Zeichen, geht es ihr in ihrem Aufsatz „Analogisches Denken, Aspekte nicht-diskursiver Rationalität“ darum, zu beweisen, dass zeigende „Symbolisationsformen und Operationsformen“ eine unabhängige Logik

⁶⁸² Faust, Wolfgang Max 1977: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. Wien.

⁶⁸³ Wilhelm Vosskamp und Brigitte Weingart (Hrsg.) 2005: *Sichtbares und Sagbares*. Köln.

⁶⁸⁴ Wolfgang Harms, Hg. 1990: *Text und Bild, Bild und Text*. DFG Symposium 1988. Stuttgart.

⁶⁸⁵ Rudolf Arnheim 1969: *Visual Thinking*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

⁶⁸⁶ Simone Mahrenholz 2003: *Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität*. In: Mersch, Dieter Hrsg. *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. Wilhelm Fink Verlag München. S.75-91

⁶⁸⁷ Aleida Assmann Aleida 2015: *Im Dickicht der Zeichen*. Suhrkamp, Berlin. S.189.

⁶⁸⁸ Siehe: Mahrenholz, Simone 2003: *Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität*. In: Mersch, Dieter Hrsg. *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91 Hier Seite 77.

haben, die nicht jener von sprachlichen Artikulationen unterliegt.⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰ Mahrenholz konstatiert, dass es zu einer fragwürdigen Konvention wurde, rationaler Leistung und Genauigkeit automatisch Sprache zuzuordnen: „Zwar gibt es keine Gedanken, konturierten inneren Erfahrungen, persönliche Emotionen, die sich ohne Zeichenprozesse, ‚pur‘ jenseits jeglicher intersubjektiv einsetzbarer Symbol- und Artikulationssysteme abspielen; aber müssen diese sprachlich sein? Wissen wir etwas erst im Vollsinn, wenn wir es auch sagen können?“⁶⁹¹ Um den im Titel erwähnten Begriff „analogisch“ einzuführen, stellt Mahrenholz kontrastierend die zwei Zeichensysteme gegenüber:

‚Digital‘ bezeichnet entsprechend eine Artikulationsform, welche die möglichen Differenzierungen begrenzt: Unterschiede, deren Einheiten durch Grenzen voneinander geschieden sind, zwischen denen syntaktisch Umsprünge bestehen und semantisch (wie groß oder klein auch immer geartet) ‚Lücken‘.⁶⁹² [...] ob ein Zeichen 0 oder 1 ist, 2,344 oder 2,345, a oder b [...] die durch den Aufbau, die endliche Ordnung des verwendeten Symbolsystems bestimmbar [...]; unklare Fälle werden ausgeschieden oder einer Seite zugeordnet. [...]

Syntaktisch ‚analog‘ sind Zeichensysteme, die nicht-endlich (‚unendlich‘) differenzierbar sind, die auf der Zeichenebene stufenlose Übergänge oder Kontinua vorsehen (Beispiel: Bilder), bei denen, in anderen Worten, jede noch so feine Nuance am Zeichen als ein eigener Zeichencharakter zählt.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Mahrenholz, Simone 2003: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. In: Mersch, Dieter Hrsg. Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91

⁶⁹⁰ ebd.: 75 f.. Dies entspricht der schon oben erwähnten Position von Christopher Tilley, der die von Sprache völlig unabhängige Funktionsweise der aus Dingen bestehenden Metapher erklärt. Sieh Tilley 1999: 263 zitiert im Kapitel 5.3 „Aspekte-Sehen und metaphorisches Denken: Poetische Metamorphosen.“

⁶⁹¹ Mahrenholz 2003: 76.

⁶⁹² Mahrenholz verweist hier auf den von Nelson Goodman geprägten Fachterminus ‚Disjunkтивität‘ um endliche ‚Differenzierbarkeit‘ zu bezeichnen. Siehe: Goodman, Nelson, Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main. 1995.

⁶⁹³ Mahrenholz 2003:80.

Da Sprachen aus einer begrenzten Menge von Wörtern und deren phonographischer Darstellung durch Zeichen bestehen, nennt sie deren Syntax „digital.“⁶⁹⁴ Hingegen besteht bei Bildern keine Limitierung der Anzahl der verfügbaren Zeichen, sondern unbegrenzte Möglichkeiten der Darstellung ohne zeichensystembedingte Leerstellen. Daher bezeichnet sie die Syntax der Bilder als „analog.“⁶⁹⁵ Davon leitet sie den Begriff „analogisch“ ab und baut damit ihr Argument auf, das nicht-diskursive, visuelle Denken würde nicht durch „Sagen“, sondern durch „Zeigen“ mit der Genauigkeit einer anderen Qualität Inhalte vermitteln. Aleida Assmann stellt 2015 das Problem von der Seite der Rezeption dar, indem sie die disparaten Kompetenzen, welche für das Verarbeiten von verbalen oder visuellen Botschaften notwendig sind, analysiert:

Den Medien Schrift und Bild entsprechen zwei unterschiedliche Rezeptionsformen: Schriften werden gelesen, Bilder werden erkannt. Während der Code, der Schrift lesbar macht, erst förmlich erlernt werden muss, kann das, was auf Bildern dargestellt ist, in der Regel spontan identifiziert werden. Dabei kann das auf Bildern Dargestellte ebenso schematisiert sein wie ein Schriftzeichen; darauf kommt es nicht an. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Medien und ihren Rezeptionsformen liegt darin, dass Schrift eine **Einzel-sprache** abbildet, während Bilder **außereinzelsprachliche** Gegenstände und Sachverhalte repräsentieren. Aus diesem fundamentalen Unterschied ergeben sich bestimmte Konsequenzen.

1. Der Umgang mit Schrift setzt – anders als der Umgang mit Bildern – eine doppelte Kompetenz voraus: Zeichenkompetenz und Sprachkompetenz. Zunächst muss man wissen, dass die Zeichenkombination ‚H a u s‘

⁶⁹⁴ Mahrenholz bespricht nicht, ob die gleiche Differenzierung bei logographischen Notationssystemen wie die in China und Japan verwendeten Kanji Charakter oder Hieroglyphen sinnvoll ist.

⁶⁹⁵ Ein Beispiel aus der Fotokopietechnik hilft, den Unterschied zu verstehen: Bei analoger Fotokopieren, die es heute kaum noch gibt, wird das Abbild der Vorlage durch Spiegel auf eine lichtempfindliche Trommel übertragen. An den belichteten Stellen nimmt diese Tonerpulver auf, das auf Papier abgewälzt wird. Kurven werden, selbst unter der Lupe betrachtet, kontinuierlich abgebildet. Bei heutigen, digitalen Fotokopierern, wird die Vorlage schon beim scannen in Pixeln verarbeitet, und in O oder 1 Sprache an die Druckeinheit gesendet. Der Ausdruck des scans zeigt, insbesondere bei Kurven, treppenförmige Pixelannäherungen. <https://www.best-kopiersysteme.de/wissenswertes/unterschiede-analogkopierer-und-digitalkopierer.html>

für die Lautfolge[havʁs] steht, und ferner, dass diese im Deutschen auf den Grundtyp eines Gebäudes verweist. Ein Rechteck mit Tür und Fenstern [...]

2. Die Lesbarkeit von Schrift beruht auf einem erlernbaren Code, der einen geschlossenen Bestand an Schriftzeichen (Graphemen) mit einem geschlossenen Bestand an Lautzeichen (Phonemen) eindeutig korreliert. Die Erkennbarkeit von Bildern beruht dagegen auf einem grundsätzlich offenen Repräsentationssystem, dessen Zeichenvorrat unerschöpflich erweiterungsfähig ist und dessen Referenzbereich ebenso wenig als ein geschlossenes System strukturierbar ist.⁶⁹⁶

Wie erwähnt, nimmt der Künstler Rücksicht auf die unterschiedlichen Sprachkompetenzen seiner Betrachter und lässt sowohl seine handgeschriebenen Texte als auch die von Adanhoumè auf Bildtafeln und Bannern umgesetzten in die jeweilige Landessprache des Ausstellungsortes und ins Englische übersetzen. In der Kunst Adeagbos lassen sich die hier separierten analysierten Zeichensysteme nicht trennen. Auch dafür schlägt Mahrenholz ein Modell vor:

Vielmehr handelt es sich um ein Ergänzungsverhältnis, erweist doch gerade die Analyse von Sage- und Zeige-Handlungen unter symbollogischen Aspekt, dass quasi jede konkrete menschliche Entäußerungsform *beide* Lesarten gleichzeitig erfordert – welche also nicht miteinander konkurrieren, sondern je nach Kontext unterschiedlich dominieren.⁶⁹⁷

Comicspezialisten sehen, dass eine Trennung der beiden Zeichensysteme Sprache und Bild zwar ein theoretisches Instrument darstellt, in der Praxis aber Bilder und Schrift, Codierungs- und Decodierungsprozesse, ineinander verzahnt sind. Der Comic-Autor und Theoretiker Will Eisner geht sogar so weit zu sagen, Bild und Wort seien Derivate eines einzigen Ursprungs⁶⁹⁸:

⁶⁹⁶ Assmann 2015: 189 f.. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁶⁹⁷ Mahrenholz 2003: 78.

⁶⁹⁸ Eisner, Will 2008: Comics and sequential Art. Norton. New York.

Comics deal with two fundamental communicating devices: words and images. Admittedly this is an arbitrary separation. But since in the modern world of communication they are treated as independent disciplines, it seems valid. Actually, they are derivatives of a single origin and in the skillful employment of words and images lies the expressive potential of the medium. ⁶⁹⁹

Tom Wolf, zitiert in Eisners Einführung, plädiert dafür, den Begriff „Lesen“ über die Kompetenz, Geschriebenes zu decodieren, hinaus zu definieren. Wörter zu lesen sei nur eine Teilmenge der Verarbeitung dessen, was man sieht:

For the last hundred years, the subject of reading has been connected quite directly to the concept of literacy; ... Learning to read ... has meant learning to read words.... But... reading has gradually come under close scrutiny. Recent research has shown that the reading of words is but a subset of a much more general human activity, which includes symbol decoding, information integration and organization... Indeed, reading – in the most general sense- can be thought of as a form of perceptual activity; but there are many others – the reading of pictures, maps, circuit diagrams, musical notes... ⁷⁰⁰

Schon in den ersten Kapiteln der vorliegenden Arbeit, während der Aufstellung der Komponenten der Arbeit LRELRL, wurde deutlich, dass vom Betrachter das gesamte von den Autoren beschriebene Spektrum der Lesarten in einer Assemblage von Adéagbo gefordert wird. Zum einen unterscheiden sich „Sagen“ und „Zeigen“⁷⁰¹ in ihrer Syntax und ergänzen sich daher, zum anderen folgt nach Eisner und Wolf die Logik der Bilder und die der Texte denselben Gesetzen.⁷⁰² Obwohl sie zunächst konträr erscheinen, sind beide Positionen relevante Ansätze

⁶⁹⁹ Eisner 2008: 7.

⁷⁰⁰ Wolf, Thomas 1977: Reading Reconsidered. In: Harvard Educational Review. Vol. 47, No. 3, August 1977. S. 411- 429, zitiert nach Eisner 2008: 1f. der keine Seitenzahl angibt.

⁷⁰¹ Mahrenholz 2003: 77.

⁷⁰² „To conclude, Wolf’s reconsideration of reading is an important reminder that the psychological processes involved in viewing a word and an image are analogous. The structures of illustration and prose are similar.“ Kommentiert Eisner Wolfs Aussage. Eisner 2008: 2.

für die Rezeption der Assemblagen, denn das Werk thematisiert in seiner medialen Vernetzung diese Vorgänge der Wahrnehmung.

6.0 Erzählen mittels Bild, Text und Ding

Der Künstler stellt Bilder, Texte oder Dinge nie einzeln, sondern immer kombiniert aus. Die heterogenen Elemente zu vereinen ist offensichtlich für ihn keine Option, die er gelegentlich wahrnehmen, aber auch ignorieren könnte, sondern ein zentrales Anliegen. Es scheint sogar eine Art „Verknüpfungszwang“ zu bestehen.⁷⁰³ Erst durch gezielt geschaffene Nachbarschaften entstehen Korrespondenzen und sinntragende Konstellationen, die ein Objekt über seine solitäre Bedeutung hinausführen.

Schon aus der Ferne gesehen verbinden sich in Adéagbos Raum zahlreiche heterogene Dinge zu einem struktur- und farbenreichen Ensemble. Noch bevor die Betrachter eintauchen und Details anschauen, können sie aus der Distanz ein großes Spektrum an Medien und Zeichensystemen vor sich erkennen. Eine Vernetzung visueller, verbaler und haptischer Erzählweisen ist schon aus der Entfernung zu erahnen. Nachdem Adéagbos Umgang mit Dingen, Bildern und sprachlichen Zeichen im Einzelnen untersucht wurde, soll nun geschaut werden, ob sich an seinen Arbeiten typische Muster in der Art der Verknüpfung dieser drei Erzählweisen ablesen lassen. Kann im Vergleich der Bildaggregate eine Logik der Assoziation erkannt, eine Art innewohnender Logarithmus – um einen Begriff der sozialen Netzwerktechnik zu entleihen – identifiziert werden? Die Frage stellt sich sowohl dem Besucher einer einzelnen Assemblage als auch dem langjährigen Beobachter seines Schaffens. Der Künstler setzt zwei Methoden ein, um Bild, Schrift und Ding in seinen Assemblagen zusammenzuführen: Er verwendet erstens Drucksachen wie Bücher, Zeitschriften, Umschläge von Medienträgern und beschriftete Konsumartikel, wie etikettierte Flaschen, bedruckte Taschen oder T-Shirts. Andererseits lässt er nach seinen Vorlagen die besagten Bild-Text-

⁷⁰³ *Verknüpfungszwang* war der Titel einer Ausstellung anlässlich des 150-jährigen Geburtstages von Aby Warburg im Warburg Institut London. 2016. Kuratiert von Eckart Marchand, Andrew Hewish and Claudia Wedepohl. <https://warburg.sas.ac.uk/archive/archive-collections/verkn%C3%BCpfungszwang-exhibition> zitiert von Susanne von Falkenhausen im Titel ihrer Rezension über die Ausstellung von Aby Warburgs rekonstruierten Mnemosyne Atlas im Warburg Haus. <https://www.textezurkunst.de/121/sehen-unter-verknupfungszwang/> Texte zur Kunst, Heft Nr. 121, März 2021.

Tafeln malen oder Reliefs schnitzen. Seine Handschriften sind grafische Schrift-Linienbilder und zugleich Textbotschaften für alle, die Französisch lesen.

Die quantitative Analyse ergibt folgende Sachlage: *La révolution et les révolutions* enthält 355 beschriftete Elemente: 110 Bücher und 167 ungebundene Drucksachen, wie Plakate, Postkarten, Zeitungsausschnitte und Faltblätter. Hinzu kommen 78 Schallplatten und DVDs, deren Cover und Umschläge alle Bild-Schrift Kombinationen tragen. Diese 355 beschrifteten Elemente bilden mehr als die Hälfte der 540 in der Assemblage befindlichen Dinge. Im Verhältnis dazu erscheint die Anzahl von 23 Bild-Text-Tafeln und Bannern sowie einem Holzrelief zahlenmäßig überschaubar. Dazukommen 15 handbeschriebene Zettel, von denen sich 13 in den Schaukästen befinden (siehe Inventarliste im Anhang). Bei anderen Assemblagen ist das Verhältnis ähnlich. Adeagbos Beitrag zur Documenta 11 zum Beispiel umfasste 1500 Objekte, davon 301 Bücher, 345 diverse andere Drucksachen und 91 Tonträger und Filmmedien - zusammen 737 Elemente, die etwas weniger als die Hälfte alle Gegenstände in der Installation ausmachten.⁷⁰⁴ Hier lag der Anteil der nach den Anweisungen des Künstlers ausgeführten Bild-Text-Tafeln mit 63 Stück etwas höher. Adéagbo verwendet also grob gerechnet zehn bis zwölfmal so viel gefundene wie eigene Bild-Text-Objekte.

Eine scharfe Trennung zwischen den vom Künstler geschaffenen und den vorgefundenen Bild-Text Kombinationen wurde zunächst für ‚Autopsie‘ der Objekte in den Assemblagen beibehalten, bei der formalen und inhaltlichen Betrachtung der gesamten Narration ist sie hinfällig. Denn erstens interagieren die gemachten und gefundenen Objekte nach innen und außen als gleichwertige Bestandteile, zweitens kommen ihnen im Kontext neue Bedeutungen zu.

⁷⁰⁴ Titel des Beitrags: *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration-le théâtre du monde*, 2002 Künstlerischer Leiter: Okwui Enwezor. Sammlung Museum Ludwig, Köln.

6.1 Beispiele: Bild-Text, Text-Bild Kombinationen auf Leinwänden und Bannern in LRELR

Aus *La révolution et les révolutions* werden nun exemplarisch, auch für das Vorgehen in anderen Werken, zwei Bildtafeln auf Leinwand und zwei Banner auf Planen analysiert.

Die von Benoît Adanhomè im September 2016 in Benin mit Acrylfarben auf einer straff auf Keilrahmen gespannten weiß grundierten Baumwollleinwand ausgeführte Tafel mit Inventarnummer 103 der Arbeit misst 60 x 50 cm.⁷⁰⁵ Sie wird, der Vorlage des Künstlers entsprechend, in drei Bildzonen und drei Textzonen gegliedert. (Abb.249) Dargestellt ist im oberen Bild ein Mann, der zwischen Pandabären liegt und einen Bären im Arm hält, während zwei Frauen und ein anderer Mann ihm diese Tiere zutragen. Es ist eine glückliche Szene auf einer grünen Wiese. Das Bild darunter portraitiert einen Pandabären in seinem Bambushabitat frontal in Form eines Brustbildes. Unter den beiden Mensch/Tierdarstellungen befindet sich die Darstellung eines Mönchs mit Heiligenschein, der mit offenen Armen ein Schiff willkommen heißt. Auf dem Vorderschiff, fast in der Position der Galionsfigur, führt ein hoher Kirchenvertreter seine Gefolgschaft in rot-weißen Roben an. Sie tragen Banner und Schilde mit Kreuzdarstellungen. Auf dem Quai stehen zwei mit christlichen Symbolen gekrönte Säulen, links das Christusmonogramm IHS unter dem Kreuz, rechts eine leuchtende Madonna. Die aufgeblasenen Segel des Schiffes und schäumende Wellen um den Bug deuten die hohe Geschwindigkeit der Kogge an. (Abb.250) Es handelt sich um die Darstellung von *Il sogno delle due colonne - Der Traum von den zwei Säulen* des Don Bosco.⁷⁰⁶ Die Schriftbilder in drei Feldern tragen folgende Texte:

1) „La Chine dans la révolution, l’Afrique dans la révolution, le monde dans Révolution : être révolutionnaire, n’est pas de faire de son prochain, un esclave, être révolutionnaire est de pousser son prochain, à se libérer pour être lui même“..!

⁷⁰⁵ Inventar Nr.103. Auch dieses Bild wurde nicht von der Schanghai Biennale nach Ende der Ausstellung zurückgesandt.

⁷⁰⁶ www.fmboschetto.it/religione/Due_colonne.htm 19.3.2023. Das Bild ist von einem unbekannten Maler und befindet sich in der Basilica di Maria Ausiliatrice in Turin. Abb. 250.

China in der Revolution, Afrika in der Revolution, die Welt in der Revolution: Revolutionär sein, heißt, seinen Nächsten nicht zum Sklaven zu machen, Revolutionär sein bedeutet seinen Nächsten anzuregen, sich zu befreien, und sich selbst zu sein...!

2) „La révolution, et la révolution: le chien à poursuivre une personne pour ne jamais poursuivre une personne qui est avec de l'os, le chien à poursuivre une personne, chien il est, pour toujours poursuivre une personne qui est avec de la viande: la révolution Chinoise de la Chine“..!

Die Revolution, und die Revolution: Der Hund folgt einer Person, um nie einer Person zu folgen, die mit einem Knochen [unterwegs] ist, der Hund, Hund, der er ist, folgt immer einer Person, die mit Fleisch [unterwegs] ist: die chinesische Revolution von China..!

3) „La Chine d'hier et la Chine d'aujourd'hui.“

Das China von gestern und das China von heute..!⁷⁰⁷

Jedem Betrachter, egal ob er französisch spricht oder nicht, wird auffallen, dass der Künstler die Wörter „révolution“ und „révolutionnaire“ häufig auf diesem Bild benutzt, genau genommen acht Mal, jedoch weder Panda-Bären noch christliche Würdenträger erwähnt.⁷⁰⁸ Den mittleren Text beginnt er mit einer Wiederholung: *La révolution et la révolution*, die darauf anspielt, dass es verschiedene Arten von Revolutionen gibt. Er fährt mit dem schon erwähnten Sprichwort fort, über einen Hund, der lieber denjenigen Menschen folgt, die Fleisch in der Tasche tragen, als denen, die nur Knochen haben. Die Passage beendet er in beninfranzösisch amalgamierter Wendung mit *La révolution Chinois de la Chine*.⁷⁰⁹ Keine der Illustrationen zeigt einen Hund, der einem Menschen mit Fleisch folgt, keine deutet einen Akt der Versklavung oder der Revolution an.

Fotografien eines Artikels über die Zucht von Pandabären in China in der Zeitschrift *National Geographic* bilden die Vorlage für die Tafel.⁷¹⁰ (Abb.250) Es ist

⁷⁰⁷ Es ist schwierig, den bestimmten Artikel vor einem geographischen Namen ins Deutsche zu übertragen.

⁷⁰⁸ Kurz vor der Eröffnung nahm die zuständige Kuratorin des PSA, Yuxi Hong, den Künstler bei Seite, und bat ihn, das Bild aus der Assemblage zu entfernen. Die Häufigkeit der Wörter „révolution, chinois und chine“ würde sehr wahrscheinlich den „our political leaders“ in Zusammenhang mit Pandabärabbildungen, noch dazu schmutzigen, nicht lächelnden, sehr verdächtig erscheinen, und könnte zur Schließung des gesamten Raumes führen. So die Wirkung der Kombination Bilder und Text, auch für die nicht des Französischen Mächtigen vor Ort. (Notiz des Verfassers während des Aufbaus Oktober 2016)

⁷⁰⁹ Siehe Kapitel 4.2 „Sprachstil.“

⁷¹⁰ Siehe Produktionsprotokoll 12.September 2016.

auf den ersten Blick ein glückliches Bild: Einem Mann im Anzug, weißen Hemd und schwarzen Lederschuhen, dem Manager oder einem begüterten Kunden, der ungewöhnlicherweise auf seinem Rücken im Gras liegt, werden von Tierpflegern in grauen Overalls und Gummistiefeln junge Panda-Bären in den Arm gelegt. Für den informierten Betrachter verweist das Propagandafoto auf den globalen wirtschaftlichen und politischen Einfluss Chinas, denn Panda Bären werden teuer an Zoos vermietet und können, wenn sich die diplomatischen Beziehungen verschlechtern, zurückgefordert werden.⁷¹¹ Das Werbebild, das Portrait des einsamen Pandabären, dessen Blick sich an den Betrachter adressiert und das Heiligenbild mit Schiff liegen lose ineinandergeschoben in vertikaler Anordnung. Adanhoumè überträgt die handschriftliche Textvorlage des Künstlers in ordentliche Druckschrift, schwarz auf gelbem Grund und vereinheitlicht die lose Form in dem festen Format einer Tafel. Er malt den Rasen der glücklichen Propagandazene grün, dehnt das eher dystopische Bambushabitat des einzelnen Bären zu den Rändern hin aus, kettet das Schiff an, das im originalen Gemälde in voller Fahrt eine Bugwelle anschob.

Im Original wie in seiner Übertragung passen Text und Bilder inhaltlich nur vage zusammen. Gefragt, was die Darstellung des Mannes in schwarzer Kutte, der mit offenen Armen das Schiff mit einem Heiligen empfängt, bedeutet, antwortet der Künstler mit einer Sentenz aus seinem Repertoire: „La voix prise pour demander, est la voix qui pousse a donner. Ce qu’il a demandé lui a ete accordé, car il a pris la voix modeste pour demander. Le bateau avec son sauveur est venu.“⁷¹² (Die Stimme, die zum Bitten gesprochen wird, ist die Stimme, die zum Geben drängt. Was der Mann erbeten hat, wurde ihm gewährt, weil er mit bescheidener Stimme gebeten hat. Das Schiff mit seinem Retter kam.)

Auch die Kombination der Bilder mit dem Text ist wie gesagt nicht eindeutig. Gibt es auf anderen im Auftrag des Künstlers hergestellten Illustrationen nachvollziehbare Bezüge zwischen Bildern und Texten, ist mithin die soeben festgestellte Kontingenz eine Ausnahme?

⁷¹¹ <https://www.mz.de/panorama/tierische-fracht-deutschlands-einzige-pandabaren-ziehen-in-den-zoo-berlin-1325970> 3.12.2021.

⁷¹² Gesprächsnotiz vom 19.März 2023. Hamburg.

Eine weitere Leinwand von gleichem Format und gleicher Ausführung hat eine ähnliche Struktur: Drei Textzonen sind getrennt durch zwei Bildzonen.⁷¹³ Jedoch wurden in der oberen Reihe drei Abbildungen von links nach rechts wie eine Bildergeschichte nebeneinandergereiht. Hier wird zunächst die Vorlage beschrieben, danach im Vergleich mit ihr, die Tafel, die daraus entsteht.⁷¹⁴ (Abb.251) Die Montage aus Fotokopien und handschriftlichen Zetteln zeigt folgende Motive: Vom Schutzumschlag von Yvan Audouards Kriminalroman *Antoinnes letzter Coup* wird die Silhouette eines Mannes ausgeschnitten, in der die Rückenansicht einer nackten Frau, zwei Würfel, eine Weinflasche mit Glas sowie der Eiffelturm enthalten sind. Von einem Buch mit Titel *Buch Zauberer und Hexen* wird das Bild eines Zauberers, der in einer Wolke aus glitzerndem Goldstaub zwischen seinen Händen eine nackte Frau erscheinen lässt, genommen. (Abb. 252-255) Aus einem Bildband über den Bildhauer der Frührenaissance Andrea della Robbia erscheint zentral eine Figur mit einem Zwitter-Januskopf, die aus einem Teil ihres Festons aus Wein-, Quitten-, Palmen- und Zitronenzweigen befreit wurde. Es handelt sich um die Abbildung von *Prudence*, ca. 1475 derzeit in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York.⁷¹⁵ In der rechten Hand hält sie einen Spiegel, in der linken eine Schlange in vertikal windender Bewegung und aufrechter Kopfhaltung. Das Motiv, obwohl es den Titel *Prudentia* trägt, wird allgemein als Allegorie der Eitelkeit gedeutet.

Die Hülle der Langspielplatte *Munich – Sideshow* von 1979 gibt das Motiv eines Löwen her, der mit seiner Pranke ein Schlafzimmerfenster zersplittert und ein nackt in Umarmung schlafendes Paar anbrüllt. Die Schriftzüge des Covers werden nicht verwendet. Weder gelangt einer der ursprünglichen Schriftzüge der Drucksachen in diese Collage, noch werden die Quellen der Bilder in irgendeiner Form genannt.⁷¹⁶ Auch wird keine der Vorlagen, sei es der Krimi, das Zauberbuch, der Katalog oder die Schallplatte, in der Assemblagen verwendet. Das Quellenmaterial verbleibt unzerstört im Atelier in Benin oder in Hamburg, da nur Kopien genommen wurden.

⁷¹³ Inventar Nr. 102.

⁷¹⁴ Siehe Produktionsprotokoll 11.September 2016.

⁷¹⁵ <https://metmuseum.org/art/collection/search/194838> 19.März 2023.

⁷¹⁶ Siehe Produktionsprotokoll 11.September bis 3.Oktober 2016.

Die Bilder auf der Leinwand haben einen gemeinsamen Grundton grünblauer Farben, der sie verbindet. (Abb.256) Grüne Streifen mit schwarzer Schrift nehmen diesen Grundton auf. Nur die Liebesszene unten ist in ein Violett getaucht. Adanhoumè verstärkt die Farbatmosphäre, indem er z.B. den Hintergrund der männlichen Silhouette türkisgrün hält. Wieder ist die lose Bilderzählung in das feste Format einer Tafel gebracht, mit Anpassung der Ränder. Das Terrain des Löwen und des Paares unten wird dadurch größer. Das Medaillon mit der Allegorie der Vanitas (Eitelkeit und Vergänglichkeit), die sich im Spiegel sieht, die gelbe Lichtgestalt vor dem Zauberer, der Löwe im Fenster treten in der Wirkung heraus und bleiben gleichzeitig eingebettet in eine gemeinsame surreale Landschaft.

Was verbindet die Bilder auf dieser Leinwand? Zunächst ihr Ausschlusskriterium: Keines von ihnen hat einen nachvollziehbaren Bezug auf den Ausstellungsort Schanghai oder das Thema der Biennale *Why not ask again*. Die Rückenansicht der Frau auf der linken Seite, in die dunkle Silhouette eines Mannes eingezeichnet, steht im Kontrast zu der Frau in der hellen Goldstaubwolke des Zauberers, die sich dem Betrachter, ebenso nackt zuwendet. Zwei Motive zeigen eine surreale, teils bedrohliche Begegnung mit Tieren, hier Schlange da Löwe. Die Pole Abwendung / Zuwendung, hell / dunkel, nackt / verhüllt schaffen feste Beziehungen zwischen den Motiven. Alle vier Motive stellen eine Verwandlung des menschlichen Körpers dar, genauer noch eine enge Verbindung männlicher und weiblicher Körper, von der Einschreibung der Frau in den Mann zur Zwitterfigur, von der Beschwörung der Frau durch den Mann zur Vereinigung. Im Gegensatz zu diesen Bildern greifen die Texte das Thema der Installation LRELR direkt auf und indizieren den Handlungsort des Künstlers:

„La guerre, la guerre: pourquoi la guerre“..? La Chine avec l’histoire de Révolution .

Der Krieg, der Krieg: warum der Krieg..? Das China mit der Geschichte der Revolution.

(Bildzeile)

„La guerre, et la guerre: la guerre n’est pas la solution: la guerre pour avoir une cause qui est sa source, la solution est de chercher et voir la cause qui est source de la guerre“..!

Der Krieg, und der Krieg: der Krieg ist nicht die Lösung: Denn der Krieg hat einen Grund, welche sein Ursprung ist, die Lösung besteht darin, den Grund zu suchen und zu sehen, welcher der Ursprung des Krieges ist..!

(Bildzeile)

„La révolution en Chine, en Afrique, dans le monde, et à travers le monde: Il était une fois la révolution et l'histoire de la révolution“..!

Die Revolution in China, in Afrika, in der Welt und überall auf der Welt: Es war einmal die Revolution und die Geschichte der Revolution..!

Der Autor verbindet, ohne ins Detail zu gehen, die Revolution in China, dem Gastgeber seiner Ausstellung, mit denen in Afrika und anderen Teilen der Welt, verändert aber im letzten Satz das Tempus der Erzählung. Durch die Formulierung „Es war einmal“ erklärt er die Revolution und die Geschichte der Revolution als abgeschlossen und vergangen. Durch die Juxtaposition seiner Suche nach dem Ursprung von Kriegen mit der Aufzählung von Revolutionen in verschiedenen Ländern befragt der Künstler indirekt deren Konsequenzen für die betroffenen Bevölkerungen. Es ist mutig, dies gerade auf einer Ausstellung in Shanghai anzusprechen, besonders weil die Texte aller Banner und Leinwände ins Englische und Chinesische übersetzt, auf Zetteln ausgedruckt und mit Reißzwecken neben die Originale gepinnt für alle leicht zu lesen sind. (Abb.257) Sollen die enigmatischen Abbildungsreihen vielleicht von den teilweise provokanten Texten ablenken, diese camoufflieren, oder sogar verharmlosen? Oder gibt es womöglich, auf einer sinnbildlichen Ebene, eine enge inhaltliche Verbindung zwischen Text und Bild, hier dem Kampf der Völker und der gesellschaftlichen Schichten gegeneinander, dort dem Kampf der Geschlechter. Löwe und Schlange greifen den Menschen an und doch sieht sich dieser nur im Spiegel seiner Eitelkeiten und Leidenschaften.

Als Vergleich zu den kleinformatigen Leinwänden sollen nun die sechs Banner der Installation LRELRL im Detail angeschaut werden. Schrifttyp und Malstil sind zwar mit dem der Leinwände identisch, jedoch ist durch das Format (100 x 180 cm) und die vielfache Menge der Abbildungen bei etwa gleichbleibender Textmenge die Wirkung anders. Sie sind die flächenmäßig größten Elemente im Raum.

Alle Banner haben sechs Ösen, durch die sie mit Schrauben flach auf der Wand befestigt werden und wirken daher wie Affichen. Die Leinwände auf Keilrahmen hingegen sind erhabene Objekte und werfen Schatten auf die meist weißen Wände. In der Assemblage erwecken die horizontal in Bilderreihungen und Schriftbereiche aufgeteilten Banner den Eindruck von Regalen eines Kunstlagers oder einer Bibliothek, einer Archivmöblierung, welche dem Raum eine Grundstruktur und Taktung verleiht. Die großen Banner sind im Saal so verteilt: Auf der zentralen Wand D befinden sich keine Banner, auf der Wand C links davon dafür zwei. (Abb.16) Auf gleicher Höhe gehängt, verstärken sie sich gegenseitig und beruhigen die Komposition. Auf den gegenüberliegenden Wänden E und F zeigt der Künstler jeweils einen Banner.⁷¹⁷(Abb. 17) Den fünften platziert er auf der Schlusswand G (Abb.15), und den sechsten legt er schließlich auf den Teppich im Zentrum des Raumes.⁷¹⁸(Abb. 20) Während sich in anderen Assemblagen längs- und querformatige Transparente abwechseln, sind hier nur horizontal ausgerichtete Banner vom Künstler in Auftrag gegeben worden.⁷¹⁹ Sie hängen, ähnlich wie die Vitrinen, in ihrem rechtwinkligen Format und gerader Ausrichtung wie Felsen in der Brandung der um sie herumschwärmenden, in alle Richtungen weisenden Gegenstände und Drucksachen.

Eine einzelne dieser Arbeiten kann so beschrieben werden: Die erste Bilderreihe besteht aus sechs Illustrationen, die ersten zwei farbig, die anderen in Grautönen. Zuerst kommt das Bild einer Nonne. (Abb.258 und 259) Vom Gesicht sieht man nur einen rot geschminkten Mund und zwei Nasenlöcher, die Augen werden von der extrem breiten Krempe ihrer weißen Flügelhaube verdeckt. Daneben ist das Bild einer Frau in Rückenansicht platziert. Sie trägt eine rote Jogginghose und ein weißes T-Shirt und hat das schwarze Haar hinten zusammengebunden, was ihr eine sportliche Erscheinung gibt. Sie betrachtet aus der Nähe ein Fischerboot am Strand, auf dem steht in Großbuchstaben „D’YEU“, das ist der Name einer Insel vor der französischen Atlantikküste. Im Hintergrund erscheint das Dach einer Hütte, unter der Regenrinne ein blaues Schild mit Schriftzug „Centrale de

⁷¹⁷ Die Wände E und F werden nur durch einen Eingang getrennt.

⁷¹⁸ Zone H. LRELRL ist bisher die einzige Assemblage, in welcher der Künstler ein Banner auf dem Boden platziert.

⁷¹⁹ Für eine vertikale Hängung der Banner siehe z.B. Abb. 222 und 223. „*La création et les créations*“ in *Fare Mondi – Making Worlds*, 53. Venedig.

sauvetage des naufragés“ (Zentrum für die Rettung Schiffbrüchiger). Links ist ein weißblaues Boot aufrecht gestellt. Oben sieht man das grüne Meer, eine Bucht, in der zwei Angler (oder bewaffnete Wachtposten?) auf zwei Felsen stehen, am oberen Bildrand den Schriftzug „Woman of Allah.“

Ein Blick auf die diesem Banner zugrunde liegende Collage ergibt, dass dieses zweite Panel der Farbkopie einer Zeitschriftenseite entstammt, auf der vom Herausgeber drei Fotos kombiniert wurden. (Abb.260) Die Überschrift „Women of Allah“ hat der Künstler handschriftlich korrigiert in den Singular „Woman of Allah.“⁷²⁰ Nun folgt ein Portrait von Karl Marx, auf dem er mit seiner rechten Hand das Revers seiner schwarzen Jacke greift und mit dem Zeigefinger der linken Hand auf den Boden weist. Es ist denen, die das Wort „naufragés“ verstehen, überlassen, ob sie eine Verbindung zum Kommunismus herstellen möchten. Die Aufsicht auf einen Degen, der in vierzehn aneinandergelegten offenen Handflächen liegt, ist sein Nachbar.⁷²¹ Daneben sieht man noch einmal zwei offene Handteller, auf denen in arabischer Kalligraphie Texte stehen.⁷²² Sie bilden ein anthropomorphes aufgeschlagenes Buch. Über den beiden kleinen Fingern erscheint frontal ein offener Gewehrlauf, der den Betrachter ins Visier nimmt. Die arabischen Schriftzüge setzen sich auf dem letzten Bild der oberen Reihe fort: Dort bedecken sie das gesamte Gesicht einer jungen Frau, deren Haare durch eine schwarze Chador verhüllt sind.⁷²³ Auch ihr provozierend entblößtes Dekolleté ist mit arabischen Schriftzügen überzogen.

Die untere Reihe beginnt mit der Kopie eines um 90 Grad nach links gekippten Landschaftsgemäldes, das, wie man sieht, schon auf der Vorlage vom Künstler ins Hochformat gedreht wurde. Durch den Sturz des Horizontes bekommt es eine bedrohliche Stimmung und erinnert an das Anlanden einer Tsunamiwelle, gefilmt von wackelnden Telefonen panischer Touristen. Daneben erscheint wieder die Frau mit der weißen Flügelhaube, diesmal von hinten. Mit ihrer linken Hand zupft sie die übergreifende Krempe zurecht. Wir sehen ihr Gesicht nicht mehr,

⁷²⁰ *Women of Allah* ist der Name von Shirin Neshats Photoserie. Siehe unten.

⁷²¹ Shirin Neshat (1957, Quazvin, Iran) *All Demons Flee*. 1995. Sammlung Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

⁷²² ebd.: *Gardians of Revolution*, 1994. From the Series Women of Allah. Sammlung Mudam Luxembourg.

⁷²³ ebd.: *Unveiling*. 1993.

daher spricht ihre Hand für sie. Daneben schauen, vor einem gemalten Landschaftsdekor, sieben Frauen in Chadors den Betrachter an. Im schwarzweiß gemalten Panel wirken ihre Gesichter wie Totenmasken.⁷²⁴ Es folgt in Sepiafarbe die Darstellung einer Abendmahlszene vor Bleiglasfenstern: Männer mit wallenden Haaren und Bärten reden rege miteinander und bilden einen starken Kontrast zu den still starrenden Frauen. Auf dem Abschlussbild schlägt eine Frau in Chador die erhobenen Hände vors Gesicht. Ihre Arme, Handrücken und jeder Finger sind mit persischen Boteh-Mustern bemalt.⁷²⁵ Von weitem gesehen fällt der Kontrast von Schwarz-Weiß und Farbabbildungen auf der weißen Bannerfolie auf. Die Texte des Künstlers stehen in jeweils zwei Zeilen auf weißem Grund, gebündelt zwischen den Bildstrecken:

„L’art, et l’art: l’art est unique, on ne peut pas, et ne pourrait pas imiter l’art“..! Le révolutionnaire, avec les révolutionnaires: qui sait pour connaître ceci, sait-il pour connaître cela..?

Die Kunst, und die Kunst: Die Kunst ist einzigartig, man kann nicht und könnte nicht die Kunst nachahmen..! Der Revolutionär, mit den Revolutionären: wer dies weiß und versteht, weiß und versteht er auch jenes..?

Zeile mit sechs Abbildungen, Beschreibung siehe oben.

„La révolution et le révolutionnaire, vue dans l’impressionisme, la révolution avec les révolutionnaires, vue dans l’impressionisme: la bible est le miroir de la création“..! La philosophie et l’art..!

Die Revolution und der Revolutionär, gesehen im Impressionismus, die Revolution mit den Revolutionären, gesehen im Impressionismus: Die Bibel ist der Spiegel der Schöpfung..! Die Philosophie und die Kunst..!

Zeile mit fünf Abbildungen, Beschreibung siehe oben.

„Le révolutionnaire dans les révolutionnaires: la philosophie pour faire l’art, et l’art et un miroir dans lequel se regardant, on se voit tel que l’on est“..! Impression, et expression: la révolution du jeudi 26 Octobre 1972, en République du Bénin de Mathieu Kérékou..!

⁷²⁴ ebd.: *Women of Allah series*. 1995.

⁷²⁵ ebd.: *Stripped*. 1995.

Der Revolutionär unter den Revolutionären: Die Philosophie um Kunst zu machen, und Kunst ist ein Spiegel, in ihn schauend, sieht man sich so wie man ist..! Impression, und expression: Die Revolution vom Donnerstag, 26. Oktober 1972, in der Republik Benins des Mathieu Kérékou..! ⁷²⁶

Die Textzeilen harren ihrer Zuordnung zu den Bildern durch den Leser. Der Künstler spricht in ihnen über die Unnachahmbarkeit von Kunst, Revolutionäre in Singular und Plural, Impressionismus und Expressionismus, der Bibel als Spiegel der Schöpfung, der Philosophie um Kunst zu machen, und erwähnt zum Schluss ein konkretes Beispiel einer Revolution, nämlich derjenigen, die in der Republik Benin am 26. Oktober 1972, wo der Künstler 30 Jahre zuvor geboren wurde, stattgefunden hat. Der Autor verbindet die drei Absätze wie bei den oben beschriebenen Leinwänden durch die Wiederholung der Worte „Revolution“ und „Revolutionär“ sowohl im Singular als auch im Plural. In einem Schriftzug der Bilder greift er das Wechselspiel Singular-Plural auf, wenn er „Women“ in „Woman“ ändert. Das geschieht jedoch back-stage in der Collage, ist also für den Betrachter des Banners in der Ausstellung nicht zu erkennen. Die Umsetzung vorgefundener und modifizierter Bild-Text Kombination im gemalten Teil in Kombination mit eigenen Texten erschwert die Kategorisierung in eigene und schon bestehende gedankliche Verbindungen, verdeutlicht aber die Komplexität der Aneignungsprozesse.

In den Paragraphen rekurren Aussagen über die Kunst: Zum einen sei sie un-nachahmbar, zum anderen „ein Spiegel, in dem man sich so sieht, wie man ist.“ Zwischen den kleineren Leinwänden und den Bannern kehren Themen wieder: Auf der einen Leinwand mit Pandabären war das Hauptthema „La révolution“, auf der anderen mit dem brüllenden Löwen „La guerre“, der Krieg. Im Verhältnis zu dieser Gemeinsamkeit, scheinen die Illustrationen nichts miteinander zu tun zu haben.

Innerhalb des einen gerade beschriebenen Banners lassen sich Beziehungen zwischen den Abbildungen erkennen und kann nach ikonologischer Bedeutung gefragt werden: Frauenversammlungen begegnen Männerversammlungen. Gefahren werden durch Waffen, den Gewehrlauf und den Degen, als auch durch

⁷²⁶ <https://lanation.bj/coup-detat-du-26-octobre-1972-lascension-de-mathieu-kerekou/>
https://www.youtube.com/watch?v=jq2UNZCXy_M

Schiffbruch dargestellt. Es gibt kulturübergreifende Parallelen darin, dass sich Frauen durch Verbergen ihre Haarpracht unter Schleiern verbergen und sich darin von der Welt abwenden: Eine Europäerin in einer Art Nonnenhabit begegnet einer Gruppe von Frauen nahöstlicher Herkunft in muslimischer Verhüllung. Ihre Art, das schöne Haar, das Männer anziehen kann, und damit ihre Attraktivität zu verstecken, ist die gleiche. Männer in religiöser Gemeinschaft hingegen dürfen ihre offenen langen Haare zeigen. Von Tonsuren ist hier nichts zu sehen. Das Bild geht, so zeigt der Ausschnitt in der Vorlage, auf eine geschnitzte Figurengruppe von Tilmann Riemenschneider zurück und zeigt die Haartrachten in der Renaissance. Auch Sequenzen in der Vertikalen zwischen den Bildreihen sind wahrnehmbar: Die Nonne mit weißem Hut in der oberen Reihe wendet dem Betrachter ihr Gesicht zu. Auf dem unteren Bild erscheint sie in Rückenansicht. Während am rechten Ende das Gesicht der Frau in Chador zu sehen ist, erhebt sie in der unteren Reihe ihre Hände, um es zu verbergen. Der Akt des Zeigens bzw. Abwendens verbindet hier die beiden Bildpaare und noch etwas: Die europäische Nonne hat rot geschminkte Lippen, untypisch für eine Nonne. Auf dem unteren Bild löst ihre erhobene Hand möglicherweise den Knoten ihrer Kopfbedeckung. Solche Nonnenhabits werden auch als Fetisch-Objekte verkauft. Ähnlich lässt sich die Frau im Chador in den Ausschnitt gucken. Versteckte und provozierende Weiblichkeit verstärkt das Spiel mit der Frontal- und Rückenansicht. Darin passen die Frauenportraits zu dem zweiten Panel oben, wo eine sportliche junge Frau ohne Kopfbedeckung mit Überschrift „Woman of Allah“ versehen ist. Auch bei ihr steht dem religiösen Besitzrecht keine weibliche Unterordnung gegenüber. Revoltieren die Frauen gegen das System, dass sie in untergeordneter Position hält? Die farbige Darstellung der Boote an der Küste auf der Insel Yeu vor dem Zentrum für Schiffbrüchige findet sein Gegenstück in der bedrohlich gewordenen Landschaft, mit der die untere Bildreihe beginnt. Die angeregte Gesellschaft der Männer mit Bärten und langen Haaren in der zweiten Reihe scheint auf den einsamen Artgenossen aus der oberen Reihe zu warten. Wann kommt Marx, um das Ende der Unterdrückung des Menschen durch die Religion, ‚Opium fürs Volk‘, einzuläuten? Die sieben blassen, gänzlich in schwarze Gewänder gehüllten Frauen, die dem Blick des Betrachters begegnen, haben nichts von der Freiheit dieser Männergesellschaft. Sind sie es, die ihre Unterarme entblößen und den Degen auf ihren ungeschützten Handtellern betten? Erklären sie

den Männern den Krieg? Dann wäre die Verbindung zwischen den Leinwänden und den Bannern, wie auch die Parallele zwischen Bildern und Texten evident: Krieg betrifft die staatlichen Ordnungen wie auch den Geschlechterkrieg zwischen Mann und Frau. Der Freiheitskampf der Männer gegen die Religion, die Selbstbehauptung der Frauen gegenüber den Männern, sind Entsprechungen zu den großen Revolutionen und lösen sie aus.

6.2 Graphic Novel und Embleme

Die vorliegende Analyse der Arbeit Georges Adéagbos ist im vorigen Kapitel bereits bei einer ikonologischen Deutung der Tafeln und Banner angekommen. Inhaltliche Übereinstimmungen der Bilder mit dem Hauptthema im Titel und in den Texten der Arbeit LRELR wurden gefunden und formuliert. Damit ist die Interpretation eines wichtigen Ausschnittes der Arbeit geleistet. Abschließend wird nun der Blick vom Ausschnitt noch einmal auf das Ganze gelenkt. Zunächst sollen Deutungsfragen an die Arbeit LRELR gestellt werden, dann wird der Winkel noch einmal größer eingestellt und das Œuvre Adéagbos, unter Berücksichtigung der Kritiken und Kommentare, die bereits vorliegen, abschließend nach seiner Bedeutung befragt: Die politisch-inhaltliche Leitfrage betrifft die Leistung des Werks im post- und antikolonialen Diskurs. Die formal-ästhetische Leitfrage, die auch zum Titel der Arbeit geführt hat, betrifft die Deutung eines Tribunals der Dinge im Œuvre Adeagbos.

Freilich sind solche engen ikonografischen und inhaltlichen Bezüge zwischen dem Titel, den Leinwänden und den handschriftlichen Texten nicht zwingend. Lose Bedeutungsketten, die in mehrere Richtungen hin abzweigen und multiple Ansichten vereinen, wurden gefunden und beschrieben. Die Parameter „Ähnlichkeit“ und „Differenz“ bzw. „Gegenteils-Paare“ spielen eine Rolle, in welcher Bedeutung nie eindeutig festgelegt werden kann, sondern an den Enden lose herumflattert. Wie zu sehen sein wird, ist diese Sperrigkeit des Werks nicht zuletzt eine Form des Widerstands. Motive, Prinzipien und Logarithmen können erfolgreicher untersucht werden, als einzelne Bilder. Für eine abschließende Deutung der Ding-Bild-Text Assemblagen, dieser grundlegenden Form des Werks, werden nun vergleichend zwei Modelle in der Kunst- und Bildgeschichte zugrunde gelegt, die diese hybride Form zwischen Bildern und Texten einnehmen. Eines

ist die aktuelle Graphic Novel. Ein zweites ist das barocke Emblem, dazu gehört auch der Vergleich der Anordnungen von Bildern auf Altarretabeln.

1. Vergleich mit COMIC und Graphic Novel

Gerade für die Leinwände und Banner eignet sich der Vergleich mit der gegenwärtig hoch im Kurs stehenden Form der grafischen Erzählung. In ihrer sequentiellen Anordnung, ihrer Lesbarkeit von links nach rechts, oben nach unten, und mit den relativ einheitlichen Maßen der rechteckigen Bildfelder sind sie Comics und Graphic Novels ähnlich, vor allem in dem gemeinsamen weißen Feld, das jedes Komposit mehrerer Bilder umgibt. Der Comic Autor Will Eisner betrachtet den Rahmen der Heft- oder Buchseite im Comic als „Überbild.“⁷²⁷ Der Medienwissenschaftler Jakob Dittmar kommentiert: „Alle anderen Rahmen und Übergänge zwischen den Abbildungen auf einer Seite können variiert und gestaltet werden.“⁷²⁸

Bei Adéagbos Vinylplanen der Banner definieren weiße Kanten diesen ultimativen Rahmen, das „Meta-Panel“. Dieses Rechteck verstärkt Adanhoumè durch eine fünf Zentimeter vom Rand entfernten dunkelblauen, etwa vier Millimeter breite, umlaufend gezogene Linie. Sie wirkt wie eine Umzäunung für das Ensemble der Bilder und Texte innen, damit diese das weiße Spielfeld nicht verlassen. Dadurch unterscheiden sich die Banner grundsätzlich von den kleineren Leinwänden, auf denen Texte und Bilder immer, um einen Begriff der Drucktechnik zu benutzen, „full-bleed“ also „randabfallend“ ohne weißes Passepartout bis zur Kannte reichen. Ob der Künstler sich während seiner Jugend oder während seiner Studienzeit in Frankreich für Comicliteratur interessiert hat, ist für den Verfasser schwer festzustellen. Auch wenn sie nicht Vorbilder seiner Verknüpfungen wurden, scheint es sinnvoll, den Vergleich mindestens auf der Rezeptionsästhetischen Ebene zu ziehen, weil die Sehgewohnheiten vieler Betrachter durch Comiclektüre geprägt wurden. Die Comicanalyse beschäftigt sich damit, wie die Wahrnehmung von Einzelbildern und von Bildkonstellationen auf einer Heft- oder Buchseite sich gegenseitig beeinflussen:

⁷²⁷ Eisner 2004: 65 zitiert nach Dittmar 2011: 58. Eisner nennt sie „Meta-Panel.“

⁷²⁸ ebd..

Bei Bildergeschichten sind neben den eigentlichen Texten die Bilddetails aufzunehmen und zu begreifen. Jedes Bild braucht eine gewisse Zeit, um gelesen zu werden. Dabei wird der Leser bei der Konstruktion der Sequenz der Bilder („diachrones Lesen“) beeinflusst von der Gleichzeitigkeit aller Abbildungen auf einem Meta-Panel, also der gesamten Seite als einem Bild und auf einzelnen Bildern wird von deren Inhaltsreichtum und der Gestaltung der benachbarten Bilder bestimmt.⁷²⁹

Am Ende des vorigen Abschnittes wurde beschrieben, wie die lose zusammenhängenden Collagen des Künstlers auf Packpapier von Benoît Adanhoumè bei seiner Umsetzung nach einem gleichbleibenden Schema formatiert, also formal, aber nicht inhaltlich verändert werden. Wenn der Künstler statt der Banner und Leinwände seine Collagen im Original ausstellen würde, ergäben sich nicht die beschriebenen Resonanzen mit dem Comic. Nachdem vorher untersucht wurde, was innerhalb des gleichen Zeichensystems die jeweiligen verbalen und visuellen Botschaften miteinander verbindet, stellt sich nun die Frage, warum der Künstler nun gerade diese selbstverfassten Texte mit jenem vorgefundenen Bildmaterial, das er unter zahlreichen Drucksachen ausgewählt hat, zusammenbringt indem er Collagen erstellt und diese dann abmalen lässt. Diejenigen Ausstellungsbesucher, die durch die Lektüre von Comics, Graphic Novels oder illustrierter Literatur daran gewöhnt sind, dass grundsätzlich eine thematische Verbindung zwischen Text und Bild intendiert ist, suchen auch auf den Bannern und Leinwänden reflexhaft nach ihr. Wenn sie sich ihnen im Akt der gewohnten Dekodierung nicht offenbart, fragen sich die Leser / Betrachter, was den Künstler zu dieser Form motiviert haben könnte? Auch in dieser Schräglage spielt der Faktor der „Gattungserwartung“ eine Rolle. Wenn keine aus einem landläufigen Sachwissen nachvollziehbare Verbindung zwischen Bildern und Worten besteht, kann der Betrachter darauf schließen, dass es sich nicht um chronologisch lesbare Bildergeschichten wie in der gebundenen Form handeln kann.⁷³⁰ Wie soll

⁷²⁹ Dittmar 2011: 171.

⁷³⁰ Siehe Wilhelm Voßkamp 2000: 327 und Ders.: Gattungsgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Anm.27) Bd.1, S.655-658 zitiert nach Voßkamp 2000: 327.

er mit den disparaten, auf den ersten Blick nicht korrelierenden Erzählsträngen zweier unterschiedlicher Zeichensysteme umgehen?

Die Struktur der von Adanhoumè umgesetzten Banner mit ihren zahlreichen Bildfenster legt nicht nur den Vergleich zu Graphic-Novels oder Comics der Gegenwart, sondern auch zu einem Vorläufer nahe: zu Retabeln. Als Beispiel sei hier nur der Gothaer Tafelalter mit 162 Bildtafeln erwähnt.⁷³¹(Abb.261) Joseph Braun verwendet in seiner Analyse von mittelalterlichen Altarretabeln Begriffe, welche die Wirkungsweise von Adéagbos Leinwänden und Bannern beleuchten könnten: „Vielbildigkeit“ und „Bildertafel“.

Für das mittelalterliche A. [Altarretabel] gerade kennzeichnend ist seine **Vielbildigkeit**. Zwar kommen auch A. mit nur einer einzigen Darstellung vor, doch sind solche im ganzen Ausnahmen. In der Regel besteht das Bildwerk aus einer Vielheit von Einzelbildern, die entweder auch innerlich als Teile eines Zyklus oder durch eine alle umfassende Idee oder nur äußerlich durch das Rahmenwerk des A. zu einem Ganzen, zu einer **Bildertafel** verbunden erscheinen. In Deutschland behauptet sich die Vielbildigkeit des A. bis in den Beginn des 17. Jh. (Abb. 28), weicht aber dann auch dort der Einbildigkeit.⁷³²

Andererseits erwähnt Braun, daß nicht unbedingt ein sequentieller Bezug zwischen den nebeneinandergereihten Bildern eines Retabels bestehen muss. Sie können als Einzelbilder gemeint sein, und werden lediglich durch das gemeinsame Erscheinen auf einem „Meta-Panel“ zu einer „Bildertafel“ verbunden. Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, dass der Betrachter seine individuellen Sinnbrücken zwischen den Einzelbildern baut, die nicht intendiert waren. In diesem Sinne können die Leinwände und Banner des hier besprochenen Künstlers sowohl als Sequenzen, die Episoden einer Erzählung tragen, als auch als Einzelbilder auf einer gemeinsamen Präsentationsfläche, wie einem Altarretabel, gelesen

⁷³¹ <https://www.kulturstiftung.de/bilderpredigt-in-cinematoscope/> 19.03.2023.

⁷³² Braun, Joseph (1924): Der christliche Altar, München 1924, S. 277ff.

Zitiert nach: RDK Labor [https://www.rdklabor.de/wiki/Altarretabel_\(Altaraufsatz,_Altarr%C3%BCckwand\)_\(_A._In_der_katholischen_Kirche\)](https://www.rdklabor.de/wiki/Altarretabel_(Altaraufsatz,_Altarr%C3%BCckwand)_(_A._In_der_katholischen_Kirche)) 11.04.2022. Vom Verfasser hervorgehoben.

werden. Wenn man Brauns Begriff „Rahmenwerk“ über eine Umrandung und Begrenzung eines Artefaktums hinaus erweitert auffasst, kann damit der allgemeine Kontext gemeint sein, nämlich sakrale Räume bzw. Assemblagen in einer Ausstellung.

Zusammengefasst: Stimuliert von der Ähnlichkeit zu einer Seite in einem Comic Heft oder biblischen Zyklen auf Altarretablen hat der Betrachter wie oben erwähnt eine „Gattungserwartung“ und sucht eine Sequentialität in der Abfolge der zahlreichen Bilder. Da sie nicht auf herkömmliche Weise durch Wiederholungen von Figuren und Dingen, die sich von Bild zu Bild verändern, vorgegeben ist, wird er gefordert, die Leerstellen, die Brüche in der gewohnten Lektüre, durch Szenen seiner Vorstellung in ein kontinuierliches Szenario zu verwandeln. So entsteht eine vom Künstler und Betrachter gemeinsam erzählte Geschichte.

2. Vergleich mit EMBLEMEN

Ein Blick auf historische Beispiele von Bild-Text Verknüpfungen in Form von Emblemen, denen die Leinwände und Banner des Künstlers ähneln, kann helfen, das Rätsel der Relationen zwischen Text und Bild auf den Tafeln und Bannern wenn nicht zu lösen, dann zumindest einem Perspektivenwechsel zu unterziehen. Es ist die Form, die der Künstler absichtlich wählt. Aleida Assmann erklärt, dass „das Wort ‚Emblem‘ im griechischen und lateinischen für die handwerkliche Technik des Ansetzens oder Einsetzens in Schmuckfassungen, Mosaik- und Intarsienwerk verwendet“ wurde.⁷³³ Der aus der Manufaktur kommende Begriff wurde jedoch umgemünzt um einen Verbund zweier Medien zu beschreiben: „Wie der Künstler unterschiedliche Materialien montiert, so montiert der Emblematiker die unterschiedlichen Zeichensysteme von Bild und Schrift.“⁷³⁴ Assmann fährt fort: „Im Emblem ist das Bild wie ein Schmuckstück oben und unten durch Schrift ‚eingefasst‘. Das Ergebnis ist ein Kompositum, in dem das Bild durch Schrift ausgedeutet und die Schrift durch das Bild zugleich veranschaulicht und verrätselt wird.“⁷³⁵ In den Collagen montiert Adéagbo, wie beschrieben

⁷³³ Assmann 2015: 117f..

⁷³⁴ ebd..

⁷³⁵ ebd..

wurde, im handwerklichen Sinn unterschiedliche Kommunikationsträger mit Schere und Klebstoff. Um das Paradigma „Emblem“ nützlich für das Verständnis der Assemblagen des Künstlers einzubringen, ist es wichtig, deren Aufbau und Wirkung zu verstehen. In seiner medien-analytischen Untersuchung von 2000 erklärt Wilhelm Vosskamp den Aufbau des Emblems seit seiner Entstehungsphase in der frühen Neuzeit⁷³⁶:

Modellbildend für die graphisch-literarische Mischgattung in der Emblematik ist eine Triasstruktur, die (idealtypisch) aus drei konstitutiven Elementen: *Inscriptio* (Lemma, Motto, Devise) *Pictura* (Icon, Imago, Sinnbild) und *Subscriptio* (Epigramm) besteht. Die *Pictura* wird in der Regel durch zwei Textelemente eingefaßt; die *Subscriptio* bildet den auslegenden Teil, die das Bild sprachlich kommentiert.⁷³⁷

Adéagbo verwendet eine verwandte Form, in der er das Schema innerhalb eines Metapanel – einer Leinwand oder einem Banner - wiederholt angewendet. Verglichen werden soll vor allem die inhaltliche Dimension, dazu muss das Emblem in seiner Struktur und Bedeutung noch gründlicher angeschaut werden.

Barbara Tiemann zeichnet in ihrer Dissertation „Fabel und Emblem“⁷³⁸ nach, wer zu welchem Zeitpunkt damit begonnen hat, Verse mit Bildmotiven, bzw. Bildmotive mit Versen verknüpft herauszugeben und in hohen Auflagen in Umlauf zu bringen.⁷³⁹ Ihr zufolge ist die Entstehung des Emblems nicht einer einzigen Person zuzuordnen, sondern der Konstellation von einem Verleger und einem Autor. Das im Jahr 1531 vom Augsburger Verleger Heynrich Steyner herausgegebene *Emblematum Liber* des Rechtsgelehrten Andreas Alciatus⁷⁴⁰ gilt als

⁷³⁶ Die Arbeit von Wilhelm Vosskamp „Medien-Kultur-Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse“ stammt aus dem Jahr 2000, während die Emblemforschung in den 70er und 80er Jahren ihren Höhepunkt hatte.

⁷³⁷ Vosskamp 2000: 324 im Original hervorgehoben. Vosskamps Darstellung entspricht der anderer Emblem-Analytiker und ist daher repräsentativ für diese: Zum Beispiel Barbara von Reibnitz's Artikel „Emblem“ in: Auffarth, C., Bernard, J., Mohr, H., Imhof, A., Kurre, S. (eds) Metzler Lexikon Religion. J.B. Metzler, Stuttgart. 2005 https://doi.org/10.1007/978-3-476-00091-0_101 20.juli 2022.

⁷³⁸ Tiemann, Barbara (1974): Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. München.

⁷³⁹ ebd.:81.

⁷⁴⁰ Die meisten Autoren schwanken zwischen den Nennungen „Andreas Alciatus“ und „Alciato“ in ihren Abhandlungen. Hier wird in den Zitaten die Version des jeweiligen Autors übernommen, im Fließtext hingegen durchgehend „Alciatus“ verwendet. Siehe Buck, August 1991: Andreas Alciatus. *Emblematum Libellus*. (1542).

Debut „einer bildliterarischen Gattung“⁷⁴¹ die bis ins 18. Jahrhundert einen beispiellosen Publikumserfolg hatte. Dieser Prototyp allein wurde in mehrere Sprachen übersetzt und 170mal aufgelegt. In seiner Folge konnten 600 Verfasser von Emblembüchern identifiziert werden, der europäische Büchermarkt setzte eine siebenstellige Anzahl von Exemplaren, also mindestens 1 Million Emblembücher um.⁷⁴² Alciatus war nicht zugegen, als bei Steyner, auf Anregung des deutschen Humanisten Konrad Peutinger, seine Übersetzung einer Sammlung von Epigrammen aus dem Griechischen ins Lateinische verlegt wurde. Ohne sein Wissen wurden Zeichnungen des Augsburger Künstlers Jörg Breu d.Ä. in Holzschnitte umgesetzt und der Ausgabe beigelegt. In einer von Alciatus überarbeiteten in Paris 1534 verlegten Ausgabe äußerte er sich kritisch über das Vorgehen von Steyner, kombinierte aber in der Folge seine Verse mit von ihm ausgewählten Bildern.⁷⁴³ Das eigenmächtige Handeln des Augsburger Verlegers war letztendlich ein erfolgreiches Experiment der Verbindung von Bild und Text, das, wie oben erwähnt, von Alciatus aufgegriffen und zahlreiche andere Verfasser anregte, eigene Ausgaben herauszugeben.

Tiemann nennt ein wichtiges Motiv Steyners für die Freiheit, die er sich hinter dem Rücken des Autors erlaubte:

Sind die Bilder auf Alciatos Anregung eingefügt? Aus der Vorrede des Verlegers Steyner könnte man schließen, daß dieser sie veranlaßt habe; er entschuldigt sich nämlich für die fehlende Eleganz der ‚picturae‘ – ein Bescheidenheitstopos – und meint daß es ihm höchst nützlich erschienen sei, die Meinung des ‚gravissimi authoris‘ durch wenn auch rohe Zeichen zu verdeutlichen; Gelehrte verstünden sie von selbst. Die **Bildzutat** dient also nach Steyners Äußerung dem leichteren Verständnis der Verse; die eleganten lateinischen Distichen Alciatos wären sonst nur dem ‚Gelehrten‘ zugänglich.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Buck 1991: V.

⁷⁴² ebd..

⁷⁴³ <https://www.mun.ca/alciato/greek.html> 8.August 2022.

⁷⁴⁴ Tiemann 1974: 81. Ihre Quelle: Alciato: Liber Emblematum, 1531, Bl. A1v. Vom Verfasser hervorgehoben.

Aber Bild-Text Kombinationen entstanden auch in umgekehrter Richtung. Tiemann berichtet über den Protestanten Barthélemy Aneau, der, nachdem er zunächst 1549 eine Übersetzung von Alciatus erfolgreichen *Liber Emblematum* herausgegeben hatte, eigene Embleme konzipierte⁷⁴⁵:

Aneau erzählt, er habe bei seinem Drucker Mathias Bonhome in Lyon „eiconas“ gefunden, Holzschnitte, mit denen der Drucker nichts anzufangen wußte, „quòd inscriptiones ad picturam alludentes non haberet“. Und da er selber diese Bilder nicht für bedeutungslos gehalten habe, habe er sich entschlossen, „ex mutis, et mortuis, vocales, et vivas effecturum: inspirata vivacis poeseos velut anima quod quàm alacriter recepi.“ Den Ausgangspunkt haben also in diesem Fall die Bilder abgegeben, **wobei der Verfasser sich nicht ängstlich gefragt habe, was jener „stumme Bildritzer“ gemeint habe, sondern bemüht gewesen sei, die ihm passende Idee des Bildes „mythicos adfingere“, d.h. mit deutenden Worten hinzuzufügen.** So sei es schließlich nicht sonderbar, daß er nicht das Bild der Poesie, wie es sich gehört habe, sondern die Poesie dem bereits ausgeführten Bilde, wie es nötig gewesen wäre, angepaßt habe, um Augen und Geist der Leser zu befriedigen. Hier werden die beiden Möglichkeiten der Entstehung der **Wort-Bild-Relation** beispielhaft deutlich.⁷⁴⁶

Bei Adéagbo, so die Beobachtung, liegen beide Richtungen vor. Auch er löst Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext: dadurch verlieren sie ihren ursprünglichen Deutungsrahmen: Wo kommen sie her, wer hat sie gemacht, was sollen sie darstellen? Er ist wie Aneau, oben von Tiemann beschrieben, nicht daran interessiert, was der Maler oder Fotograf aussagen möchte, sondern dekontextualisiert deren Bilder und nimmt sie als Begleitmaterial seiner eigenen Geschichten, ohne

⁷⁴⁵ Tiemann nennt Alciatus Werk „Liber Emblematum“, während es bei anderen Forschern „Emblematum Liber“ oder „Emblematum Libellus“ genannt wird. August Buck nennt es in seiner Einführung „Emblematum Liber“, während der Titel der Faksimile Ausgabe, in der dieses Vorwort erscheint, „Emblematum Libellus“ lautet. Buck erwähnt den Verleger „Heynrich Steyn“, während andere ihn „Heynrich Steyner“ nennen.

⁷⁴⁶ Tiemann 1974: 43 vom Verfasser hervorgehoben. Tiemann lag die Ausgabe von B. Aneau: ‚Picta Poesis. Ut pictura poesis erit.‘ 1564, Lyon vor. [erstausgabe Lugduni 1552]. Vom Verfasser hervorgehoben.

die Bildinhalte in ihrem ursprünglichen Kontext erklären zu wollen. Der Künstler reflektiert über die Beziehung von Wörtern und Bildern in seinen täglichen Texten:

*(les mots
parlant des ~~des~~ images et faisant voir
ce que représentent les images, que
seraient les images, et que deviendraient
les images sans les mots)...? Le monde
devant les images et les mots...! →*

Georges Adéagbo, Auszug aus einer Handschrift, 11. Februar 2021.

Die Wörter über die Bilder sprechend und zeigend, was die Bilder präsentieren, was wären die Bilder, und was wird aus den Bildern ohne die Wörter..? Die Welt angesichts der Bilder und der Worte..!

Es klingt so, als ob die Wörter und die Bilder zwei verschiedene Bereiche seien: Die Wörter sprechen über die Bilder, zeigen auf sie, ergänzen sie, aber erklären sie sie auch? Auf welche Lücke wird gezeigt, wenn aus den Bildern ohne die Worte, wenn sogar aus der Welt ohne Bilder und Worte nichts werden kann?

Auch die umgekehrte Richtung, von den Texten zu den Bildern existiert. Dies geschieht nicht heimlich, wie bei Alciatus durch seinen Verleger, um die Texte durch die Bilder besser verständlich zu machen. Adéagbo sieht zwar, wie oben erwähnt, die Notwendigkeit, mit seinen „Schülern“ auf diversen Kanälen zu kommunizieren, um ihre Aufmerksamkeit nicht zu verlieren. Er will seine Botschaft mit diversen Methoden vermitteln, er will „sie alle mit in sein Boot nehmen.“⁷⁴⁷ Was er aber macht, ist jedoch keine multimediale frontale Didaktik. Eine Mischung von Zeichensystemen scheint ihm der adäquate Weg zu sein, mit Menschen unterschiedlicher Disposition einen Dialog einzufädeln und diesen

⁷⁴⁷ Siehe Gesprächsnotiz vom 23.2.2020 Hamburg im Kapitel 4.2 „Sprachstil.“

aufrechtzuerhalten. Auch wenn der Künstler Passagen aus seinem über Jahrzehnte entstandenem Textrepertoire verwendet, die wie Refrainszwischen Neuverfasstem auftreten, verknüpft er sie jedesmal mit aktuellem Bildmaterial; die Bausteine stehen also lose nebeneinander, werden verschoben, ausgetauscht, aktualisiert.⁷⁴⁸ Eine Sentenz, die sich häufig wiederholt, ist diese:

La philosophie pour faire l'art, et l'art est un miroir dans lequel se regardant, on se voit tel que l'on est“..!

Die Philosophie um Kunst zu machen, und Kunst ist ein Spiegel, in ihn schauend sieht man sich so wie man ist“..!

Sie erscheint zum Beispiel im untersten Textfeld des oben besprochenen Banners Nr. 113 mit dem Schriftzug „Woman of Allah“ und ist regelmäßig auf anderen Leinwänden und Bannern zu lesen. Nie aber wird sie begleitet von offensichtlichen Bildern oder Gegenständen, die sich auf ihren Inhalt beziehen, wie zum Beispiel einem Spiegel in nächster Nähe, in dem man sich anschaut. Weiter entfernt verwendet der Künstler in der Assemblage LRELRL hingegen Spiegel: auf der oben besprochenen Leinwand Nr. 102 trägt die Allegorie der Vanitas einen Spiegel; in den Vitrinen Nr. 210 und 217 liegen gefundene und gekaufte Spiegel. (Abb. 23 und Abb.30) Somit besteht kein „Kommentarverhältnis“ zwischen Bild und Text.⁷⁴⁹ Lediglich der mit der neueren Kunst- und Fotografiegeschichte vertraute Besucher erkennt, dass Adéagbo mit den Fotografien der iranischen Künstlerin Shirin Neshat und des Modelfotografen F.C. Gundlach Werke etablierter Kunst abmalen ließ, was seine Rede über die Kunst verständlich macht. Die Verbindungen sind nicht offensichtlich, sie sind kein didaktisches Instrument, vielmehr verbergen sie sich. In dieser inhaltlichen Eigenschaft, Erkenntnis als Rätsel anzubieten ähneln sie noch weit mehr den Emblemen, als in ihrer Form.

Wilhelm Vosskamp konstatiert, dass durch die lehrhafte Sinnauslegung des in der *Inscriptio* angekündigten Themas in der unter dem Bild befindlichen *Subscriptio* die Tendenz entstand, Embleme auf eine „exemplarische Rede“ zu redu-

⁷⁴⁸ Nur für den Langzeitbeobachter von Adéagbo's Assemblagen wirken diese als Refrain, innerhalb eines Werkes tauchen sie lediglich nur einmal auf.

⁷⁴⁹ Siehe Vosskamp 2000: 326.

zieren, „die im Dienst ‚deutender und praxisbezogener normativer Möglichkeitserschließung‘ stünde.“⁷⁵⁰ Die inhaltliche Korrespondenz dieser beiden Textteile sei die Ursache dafür, „daß dies häufig zu einer Verkennung der Inkongruenzen von Text und Bild als emblematischen *Rätseln* geführt hat.“⁷⁵¹ Obwohl während der Hochkonjunktur der Emblembücher diese Inkongruenz nicht thematisiert wurde, weist Vosskamp darauf hin, daß es um kein „Nachwortverhältnis“ (Martin Warnke) des Textes zum Bild ginge, und dass vielmehr ein Verfahren der Verrätselung durch *Kombinatorik* von Texten und Bildern dominant sei.^{752 753} Am Beispiel des Emblems *In silentium* (Abb.262) aus Andreas Alciatus‘ Pariser Ausgabe von 1542 untersucht Vosskamp dieses ambivalente Verhältnis zwischen den Texten der *Inscriptio* und *Subscriptio* und dem Bild, der *Pictura*⁷⁵⁴:

Unter der Überschrift (inscriptio) ‚In silentium‘ (Vom Stillschweigen) zeigt das Bild einen Gelehrten (vgl. Haltung, Kopfbedeckung) in einem gegenüber der Umwelt (Natur) offenen Arbeitszimmer mit einem Buch auf dem Lesepult und einer Kerze auf einem danebenstehenden Tisch. Weitere Utensilien (Schreibzeug, Papiere an der Wand) deuten auf einen schreibenden Menschen. Die entscheidende Geste ist der auf die Lippen gelegte Zeigefinger vor dem aufgeschlagenen Buch. Der lateinische Text – in einer freien Übersetzung – lautet wie folgt:

„Während er schweigt, unterscheidet sich der Törichte nicht von dem Weisen. / die Sprache und die Stimme sind ein Zeichen seiner Torheit; / also möge er die Lippen zusammenpressen und mit dem Finger das Schweigen bezeichnen / und sich in Parier Harpokas verwandeln.“⁷⁵⁵

⁷⁵⁰ Vosskamp 2000: 324. Er verweist in seinem Zitat auf: Hoffmann, Konrad 1979: Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblemik. In: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart. S. 515-534.

⁷⁵¹ ebd. Im Original hervorgehoben.

⁷⁵² Der Verfasser hat im Mai 2022 Wilhelm Vosskamp kontaktiert, um in Erfahrung zu bringen, wo und wann Martin Warnke den Begriff „Nachwortverhältnis“ das erste Mal verwendete, aber keine Antwort erhalten.

⁷⁵³ ebd. Im Original hervorgehoben.

⁷⁵⁴ Andreas Alciatus (1991) [1542]: *Emblematum Libellus*. Mit einer Einleitung von August Buck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. [reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542].

⁷⁵⁵ ebd.: 325.

Voskamp stellt fest, dass die Bild-Text Kombination selbst nach längerer Betrachtung rätselhaft bleibt und sich daher verschiedene Interpretationswege öffnen:

Deutlich ist der Zusammenhang zwischen der Kindlichkeitsgeste einerseits und der Wahrheitsmaxime andererseits. Die Kerze deutet darüber hinaus auf die Lebenszeit. Das aufgeschlagene Buch ist eine Selbstthematization des Mediums, dessen sich der Gelehrte bedient; das Arbeitszimmer ‚jene Schnittstelle‘, die den Arbeitsplatz in einer bestimmten medien-geschichtlichen Konstellation veranschaulicht. Der ‚Sinn‘ des Emblems ist damit aber nicht enträtselt: Mehrfachcodierungen bieten sich an.⁷⁵⁶

Die Bild-Text Verknüpfungen auf den Leinwänden oder Bannern von Adéagbo, bestehend aus einem detailreichen Bild⁷⁵⁷ und einem belehrend-auffordernden Text, ähneln Alciatus‘ rätselhaften Kompositen im Emblembuch. Ein Beispiel ist die oben erwähnte Kombination einer Definition von Revolutionen mit Bildern der Pandabären-Aufzucht und Don Boscos Begrüßung einer Kogge mit christlicher Delegation (Abb.249):

„China in der Revolution, Afrika in der Revolution, die Welt in der Revolution: Revolutionär sein, heißt, seinen Nächsten nicht zum Sklaven zu machen, Revolutionär sein bedeutet seinen Nächsten anzuregen, sich zu befreien, und er selbst zu sein..!“

Eine andere Leinwand (102, Abb.256) beginnt der Künstler mit der Frage nach dem Ursprung von Kriegen:

„Der Krieg, der Krieg: warum der Krieg“..? Das China mit der Geschichte der Revolution.

Der Frage nach dem Sinn von Krieg und Revolution folgen Abbildungen einer Allegorie der Vanitas (Eitelkeit und Vergänglichkeit) von Robbia, eines Zaubers, der surrealistischen Darstellung eines Mannes mit der Rückenansicht einer Frau in seinem Inneren und dem Löwen, der in das Schlafzimmer eines jungen

⁷⁵⁶ ebd..

⁷⁵⁷ Auf der Alciatus gewidmeten Webseite der Newfoundland University <https://www.mun.ca/alciato/index.html> ist eine Auswahl von Alciatus Emblemen mit den lateinischen originaltexten und englischen Übersetzungen abgebildet. Die pictura des von Voskamp besprochenen Emblems „In Silentium“ variiert je nach Ausgabe. Es fehlt zum Beispiel die Kerze und das aufgeschlagene Buch. Siehe <https://www.mun.ca/alciato/images/1531b.gif> und <https://www.mun.ca/alciato/e011.html>.

Paares in das Fenster einbricht. Auch hier ist der Betrachter aufgefordert, statt eindeutige Verknüpfungen herzustellen verschiedene Interpretationswege einzuschlagen.

Ein Emblem wird durch die Inkongruenz von Bild und Text nicht beliebig oder gar bedeutungslos, sondern gibt durch seine Rätselhaftigkeit Impulse dafür, außerhalb gewohnter Wege zu denken. Multivalente Beziehungen zwischen Bild und Text, das Aufrufen einer Frage, ein weitgehend autonomes Bild und das Fehlen eindeutiger Antworten in der Bildunterschrift stimulieren eine andere Erkenntnisebene nicht kausaler Schlüsse. Das ist gemeint damit, dass die Bildunterschriften nicht im „Nachwortverhältnis“ zu den Bildern stehen, sie haben nicht das letzte, deutende Wort. Bedeutungserweiterungen in den Texten und Bildern des Künstlers entstehen also auch durch ihre mangelnde Übereinstimmung.

Vosskamp greift die oben dargestellte Differenz der Funktionsweisen der Zeichensysteme auf.

Wie verhalten sich – semiotisch gefragt – die ‚natürlichen‘ (analogen) Zeichen des Bildes zu den ‚künstlichen‘ (arbiträren) Zeichen der Poesie? Sind Bilder in einem ‚dichten‘, Texte in einem ‚differenzierten‘ Symbolsystem codiert (Nelson Goodman)?⁷⁵⁸

Das Wechselspiel zwischen verschiedenen „medialen Formen“ erzeuge, so Vosskamp, eine Dynamik, die eine kontinuierliche „autopoietische Formengenerierung“ möglich mache. Vosskamp benutzt Begriffe der Bewegung, „Oszillieren“, „Zirkulation“⁷⁵⁹ „flüssiges Medium“⁷⁶⁰, um die Wirkung der emblematisch miteinander ‚verschmiedeten‘⁷⁶¹ Bild und Textelemente zu beschreiben.⁷⁶² Seine Wortwahl zeigt, dass es ihm darum geht, Embleme als offene, flexible Systeme von statischen Strukturen abzugrenzen. Der Beobachtung von Ähnlichkeiten durch Multivalenz und Rätselhaftigkeit, folgt nun die eingehendere Frage, was das Schaffen des aus Benin stammenden Künstlers mit der im 16. Jahrhundert

⁷⁵⁸ Vosskamp 2000: 326; keine Quellenangabe zu Nelson Goodman. vgl. auch Mahrenholz 2003.

⁷⁵⁹ ebd.: 326.

⁷⁶⁰ ebd.: 327.

⁷⁶¹ Siehe Assmann 2015: 117f..

⁷⁶² Vosskamp 2000: 326.

entstandenen europäischen Tradition der Emblem-Produktion und -Rezeption verbindet.

Problematisch für den transkulturellen Vergleich ist es, dass Theoretiker sich nur einem der beiden Kulturräume zuordnen, so Vosskamp:

„Die Emblematiktradition läßt sich als ein dominanter Lektüremodus für Bild-Text- / Text-Bild-Relationen in der abendländischen kulturellen Tradition lesen.“⁷⁶³ Damit sagt er, dass die Emblematiktradition (Renaissance / Barock) die abendländische Lesart, Bild-Textkombinationen zu deuten, dominant beeinflusst habe. Die Rezeption zweier Zeichensysteme in einem gemeinsamen Rahmen ist durch sie geprägt worden; auch in folgenden Epochen denkt man an Embleme und liest jeweils gegenwärtige Bild-Textkombinationen auch so. Es ist genau diese Rezeptionsweise, die auf Adéagbos Bild-Schrift kombinationen übertragen werden kann, wenn die Assemblagen von einem in diesem Sinne geprägten Publikum betrachtet werden.

Tiemann zufolge sind, wie der Titel ihrer Dissertation und eine Kapitelüberschrift verraten, Embleme aus Fabeln entstanden.⁷⁶⁴ Die Autorin erwähnt ebenso, dass Alciatus mit seiner Übersetzung der am Ende des 15. Jahrhunderts gefundenen *Planudischen Sammlung* griechischer Gedichte und Epigramme (*Anthologia epigrammatum Graecorum*) ins Lateinische und der Initiative seines Verlegers Steyner in Augsburg den Anfang der Bild-Text Kombinationen in Form von Emblemen machte. Sie unterstreicht noch die Verbindung zwischen Emblem und Fabel: „Gerade für die Entstehung der Emblematik bildet die Fabel ein bedeutendes Ingrediens. Auf französischem Boden sind Fabel und Emblem zur Emblem-fabel zusammengewachsen, ein Vorgang, der nur durch die ursprüngliche Verbindung der beiden Genera erklärbar ist.“⁷⁶⁵

Auch außereuropäischen Kulturen besitzen bekanntermaßen einen reichen Schatz an Fabeln. In Gesprächen mit Besuchern wiederholt der Künstler solche Fabeln in fast identischen Versionen. Konflikte, welche durch Rivalität, Neid, Gier, Eifersucht entstehen, werden von den Protagonisten, Menschen, die sich in Tiere verwandeln oder umgekehrt, ausgetragen und können zu Allianzen führen,

⁷⁶³ ebd.: 327.

⁷⁶⁴ Tiemann, Barbara (1974): Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. München. Und die Kapitelüberschrift „Die Entstehung des Emblems und seine Verbindung mit der Fabel“ S.78.

⁷⁶⁵ Tiemann 1974: 78.

in denen beide Parteien gewinnen. Wie diese Fabeln in die emblematischen Anordnungen der Bild-Texttafeln einfließen, die der Künstler in seinen Assemblagen vorbereitet, soll exemplarisch an dem folgenden Banner aus LRELRL untersucht werden. (Abb.263)

Die querformatige Bildfläche unterteilt sich regelmäßig, sie beginnt oben mit drei Textzeilen:

„Deux serpents, ils étaient, et ils sont, pour lutter, et au cours de la lutte, l'un pour trouver la mort et mourir, et l'autre pour courir, et rentrer dans la forêt, pour chercher les feuilles et venir poser ces feuilles cherchées dans la forêt sur la tête de l'un mort, et faire resusciter ainsi, faire revivre ainsi, l'un mort: la mort, et la mort“..!

„Zwei Schlangen, sie waren und sie sind, um miteinander zu kämpfen, die eine um den Tod zu finden und zu sterben, die andere, um zu laufen, und in den Wald zu gelangen, um diese Blätter zu suchen und zu kommen, um die im Wald gesammelten Blätter auf den Kopf der anderen, toten zu legen, und sie so wiederzubeleben, sie so wieder leben zu lassen, die Tote: der Tod und der Tod“..!

Darunter ist eine Folge von fünf Panels mit Transfers figürlicher Motive von Cézanne platziert. Sie sind durch ihre Motive europäischer Menschen verbunden: *Die Kartenspieler*, *Der Gärtner Vaillier*, *Madame Cézanne am Tisch*, das *Selbstportrait vor olivfarbener Tapete* von 1880 und eine Version des *Jungen in roter Weste*. Die Panels haben ein identisches Format, sind schwarz umrahmt und durch die weiße Fläche des Banners auf Abstand gehalten. Dann folgt wieder eine Textzeile, die besagt:

„Ayant entendu parler de la mort, et pour vouloir parler aussi de la mort, que savons- nous pour connaître de la mort, et de l'histoire de la mort“..? Le monde à la révolution de la Chine, et à la révolution de Cuba..!

„Das Sprechen über den Tod gehört habend, und auch über den Tod sprechen zu wollen, was wissen wir, was kennen wir über den Tod und die Geschichte des Todes“..? Die Welt und die Revolution von China, und die Revolution von Cuba..!

Die zweite Bilderreihe zeigt noch einmal fünf Bildfelder, diesmal haben sie ungleiche Formate. Die Reihe beginnt links mit der Kopie einer mittelalterlichen Darstellung: ein Teufel mit Schlange sitzt auf der Schulter eines Mannes. Er trägt in der Rechten einen Dreizack, die Linke hat er zur Faust geballt. Um sie herum schlagen Flammen. Dann folgt eine Kopie der *Großen Badenden* von Cézanne. Mittig die Szene der *Kreuzabnahme* von Rogier von der Weyden. Der leblose Jesuskörper, von seinen Jüngern getragen, kann vom Betrachter mit der Geschichte der toten Schlange und ihrer Wiederauferstehung in Verbindung gebracht werden. Rechts daneben eine gemalte Kopie von Donatellos Skulptur *Maria Magdalena*. Sie erscheint als Figur ohne eigenen Rahmen und scheint daher frei in der Komposition zwischen den Nachbarbildern, der Kreuzabnahme links und der naiven Darstellung einer Katze auf einem kahlen Baum vor hellblauem Grund rechts von ihr zu wandeln. Um den Stamm und am unteren Bildrand entlang windet sich eine große grüne Schlange, die ihren Kopf umwendet, um die Katze mit weit geöffnetem Maul anzuzischen, wobei ihr Giftzahn und die gespaltene Zunge sichtbar werden. Die Begegnung zweier Tiere ähnelt den *Picturae* der Emblemfabeln von Alciatus und seinen Nachfolgern, in denen Storch und Fuchs, Schildkröte und Hase führende Protagonisten abgeben. Ein kleines Seitenbild ist mit Abstand wie ein Schlusspunkt platziert. Es zeigt eine Kopie von Cézannes einzelstehendem männlichen Akt, dem *Großen männlichen Badenden*, darüber in eigenem Rahmen der Text:

„Il était une fois la révolution: la mort et l’histoire de la mort“..!

„Es war einmal die Revolution. Der Tod und die Geschichte des Todes.“..!

Der in einer getrennten Vignette dargestellte, nur mit einer Art Badehose bekleidete Junge hat vom Alter her einen Bezug zu dem, der über ihm die rote Weste trägt. Die Kreuzabnahme symbolisiert die Mission eines Menschen und deren

Ende, ein Thema das der Künstler oft anspricht. Die Bilder der unteren Reihe zeigen zwei Schlangen, links eine, die der Teufel mitbringt, rechts die Schlange am kahlen Baum. Im Text spricht der Künstler von zwei kämpfenden Schlangen, die angesichts des Todes Empathie für einander entwickeln. Die Schlange, die den Kampf gewinnt, erweckt ihr Opfer wieder zum Leben, so bilden sie eine Allianz gegen den Tod. Von den beiden Gruppenbildern zwischen den beiden Darstellungen der Schlangen ist das linke der *Großen Badenden* eine eher paradiesische Szene, während das rechte der *Kreuzabnahme* eine Todesszene beschreibt. Der Gekreuzigte ist von seinen Qualen erlöst und wird in Grab gelegt, um von dort aus wieder aufzuerstehen. Wenn es zwischen Texten und Bildern ein gemeinsames Narrativ gäbe, könnte seine Botschaft lauten: Abgesehen von kleinen banalen Rivalitäten und Konflikten des Lebens gibt es große Herausforderungen, die nur gemeinsam bewältigt werden können. So vereinzelt auch unsere Existenz ist (dargestellt in den Portraits der oberen Reihe), wenngleich wir arm (Maria Magdalena) und nackt (der einzelne badende) in der Welt stehen, wenn wir auch vom Bösen bedroht sind (Teufel mit Schlange), wir stehen ahnungslos vor dem was unsere Existenz bestimmt, nämlich vor unserer Sterblichkeit. Trotz dieser Art einer „Deutung“ dieser Darstellungen auf dem Banner, bleiben doch viele Parameter offen, rätselhaft. Keinesfalls dienen die Texte zur Erklärung der Bildkombinationen. Bilder und Texte erzeugen zusammen eine Melange, deren Sinn nicht zuletzt im Medien- und Kulturtransfer selbst liegt – sozusagen, über den Kulturkampf hinaus, in der Wiederbelebung einseitiger Bilder auf der anderen Seite der kulturellen Übertragung.

Der leblose Jesuskörper, von seinen Jüngern getragen, kann vom Betrachter mit der Geschichte der toten Schlange und ihrer Wiederauferstehung in Verbindung gebracht werden. Als Bruch wirkt der Text über die Revolution und die Geschichte des Todes, die der Künstler dem Kind zuordnet. Die Bildvorlagen, hier berühmte Kunstwerke, werden nicht als einzelne dem Originalformat ähnliche Kunstwerke reproduziert, die als gute Fälschungen Sammler täuschen könnten. Der Künstler entführt sie aus ihrem normalen Präsentationskontext in einem Museum, einer Galerie oder einem Kunstbuch, indem er seine Auswahl wie Briefmarken in den Reihen eines Albums zeigt und ihnen dadurch ihren auratischen Wert als einmalige Kunst-Ikonen entzieht. Aneau nahm sich beim Lyoner Verleger verwaister Holzschnitte an, adaptierte sie durch sein „Mythicos affingere“

und brachte sie in Umlauf. Er gab ihnen sozusagen ein neues Leben, indem er ihren Entstehungsprozess durch multimediale Anteile fortsetzte. Ähnlich inszeniert Adéagbo im Kunstwerk LRELR einen mehrfachen Medien- und Kulturtransfer: als Westafrikaner sammelt er europäische kulturelle Bilder, versetzt diese mit eigenen Texten, lässt diese losen Bild-Text-Kombinationen in Benin in ebensolche Tafeln umwandeln. Mit der Art der „naiven Kopie“ eines afrikanischen Schilder-malers führt er westliche Klischees von Hochkunst vor, von einem Niveau euro-päischer Malerei, „das in Afrika nicht erreicht werden kann“ und fragt, wie oben schon erwähnt, ob Europäer das Niveau von afrikanischer Formgebung in ihren Kopien erreichen können. Die Tafeln und Banner bringt er nach China, einem sowohl Europa als auch Benin fernen Kulturraum.

Abschließend wäre in der Betrachtung der emblematischen Form im Werk Adéagbos, in Anlehnung an die Geschichte der Embleme, noch zu fragen, welchen Stellenwert bei der Deutung der Text-Bild-Tafeln deren nicht interpretierbaren, rätselhaften Anteile haben. Thomas Cramer spricht von „Verdunkelung der *pictura*.“⁷⁶⁶ An einer 35 Jahre nach dem Prototyp des Emblembuches 1566 erschienenen Ausgabe einer Sammlung von 192 Emblem-fabeln untersucht er, ob in ihnen *pictura* zu *lemma* und *subscriptio* aus Nachlässigkeit oder Absicht inkongruent zugeordnet wurden.⁷⁶⁷ Cramer kommt zu dem Schluss, dass diese nicht-übereinstimmende Eigenschaft bei einem so groß angelegten Buchprojekt Absicht gewesen sein musste:

Die Fabel wird also nicht allein durch die druckgraphische Anordnung zum Emblem, sondern auch durch die Verdunkelung der *pictura*. Sie muß den Geist durch ihre Rätselhaftigkeit beschäftigen. Das kann sie durch den Bildinhalt und die Bildstruktur selbst, aber auch durch die (partielle) Inkongruenz des Bildinhaltes mit dem Text. Die „falsche“ Zuordnung wäre dann bewußt zur Erzeugung einer bedeutungssteigernden *obscuritas* eingesetzt. Mit einem solchen Prinzip wäre die Spekulationslust des Lesers bzw. Betrachters gefordert. Daher versteht es sich, daß eine Analyse,

⁷⁶⁶ Cramer 2001: 138.

⁷⁶⁷ Die Sammlung erschien als Gemeinschaftsproduktion dreier Frankfurter Verlagshäuser, Corvinus, Fyerabend und Gallus' Erben und war auf dem Titelblatt vom Dichter und Arzt Johannes Posthius signiert.

die die falsche Zuordnung von Bildern als eine im Sinne des emblematischen Rätsels „richtig“ erweisen möchte, nicht mehr tun kann, als sich versuchsweise auf eben diesen spekulativen Vorgang einzulassen.⁷⁶⁸

Analog wird bei der Betrachtung der Bild-Text-Konstellationen des Künstlers daher angenommen, dass deren Inkongruenzen nicht seiner Nachlässigkeit zu schulden sind, sondern dass auch er diese Brüche aus diversen Gründen inszeniert. Wenn Cramer nun die „obscuritas“ als ein wichtiges, bewusst gesetztes Stilmittel der emblematischen Form erläutert, und wir diese bei Adéagbo beobachten, so könnte man weiter fragen, welche politischen Implikationen sich daraus ergeben? Bei der Betrachtung der Schriften des Künstlers wurde Edouard Glissants Postulat eines Rechts auf Opazität und Verweigerung von Transparenz herangezogen. Es soll in diesem Kontext nochmals auf Glissants Position geschaut werden. Er schreibt:

If we look at the process of ‚understanding‘ beings and ideas as it operates in western society, we find that it is founded on an insistence on this kind of transparency. In order to „understand“ and therefore accept you, I must reduce your density to this scale of conceptual measurement, which gives me a basis for comparisons and perhaps for judgments.⁷⁶⁹

Opazität entsteht nicht aus mangelnder Bild- oder Sprachkompetenz, sondern ist nach Glissant eine bewusst gewählte Strategie des Widerstands, um den Schreibenden vor einer zu kurz gegriffenen Interpretation und Instrumentalisierung durch das herrschende System zu bewahren. Rätselhaftigkeit als bedeutungserweiterndes Spiel und Opazität im kolonialen Kontext liegen hier eng beieinander und verknüpfen sich zur Möglichkeit einer formal-inhaltlichen Deutung der Arbeiten des Künstlers.

Im Vergleich der Strategien zwischen verschiedenen Epochen und Kulturräumen entstehen interessante Fragen: Waren im 16. Jahrhundert Verfasser und Verleger

⁷⁶⁸ Cramer 2001: 138.

⁷⁶⁹ Glissant, Edouard 2007: *Poétique de la Relation*. Gallimard. Paris. Hier S. 204, zitiert nach Britton 1999: 19.

genötigt, ihre teils provokativen und gesellschaftskritischen Denkanstöße zu codieren, um Kritik oder sogar Zensur von Kirchenträgern oder Herrschern zu umschiffen?⁷⁷⁰ Oder wollten sie lediglich Reibung durch Widerstand erzeugen und so oberflächliches, schnelles Verständnis verzögern oder gar verhindern? Reziprok stellt sich die Frage, inwiefern Glissant eine „bedeutungssteigernde obscuritas“ intendiert, wenn er von Opazität spricht, und wie seine Texte, abgesehen von der Verweigerung einer reduzierenden Rezeption, an Bedeutung durch Rätselhaftigkeit für Leser gewinnen, die nicht zu der Gruppe derer gehören, die Sanktionen ausüben?

Die Beobachtung der „obscuritas“ und ihrer politischen Implikationen lässt auch Brückenschläge vom Emblem zur Form der Hieroglyphen zu, die ebenfalls, so Assmann, einfache Lesbarkeit verweigerten:

Je abstrakter und arbiträrer, je mechanischer und massenhafter das Medium Schrift in seiner Technikgeschichte geworden ist, desto intensiver konnte das Gegenbild der Hieroglyphen als Inbegriff einer ausgeschlossenen und negierten kulturellen Alternative auferscheinen. Deshalb ist es kein Zufall, dass die erste Phase der Hieroglyphenfaszination in das frühe Druckzeitalter fällt.⁷⁷¹

Tiemann fand Schriften, die zeigen, dass Alciatus seine Embleme aus dem Spannungsverhältnis zwischen seinen Texten und der offenen, mehrdeutigen Bildsprache der Hieroglyphen entwickelt hat und „daß die Epigramme mit ihrem über sie hinausweisenden Sinngehalt mit Bilderzeichen korrespondieren, die über den Gegenstand hinausdeuten.“⁷⁷²

⁷⁷⁰ Tiemann legt dar, dass Fabeln schon zu Aristoteles Zeiten als Exempla in politischen Reden eingesetzt wurden. (1974: 177f) In der Renaissance lebte diese Praxis wieder auf. Insbesondere bei Gilles Corrozet, bei dem „der Anschluß an die neue poetische Gattung des Emblems gelungen“ und somit „Fabel und Emblem eine Symbiose“ eingegangen sei. (ebd. 9) Er prägte den Begriff „fable appliquée“, in dem Vertrauen an die „force [d']une fable pour persuader, dissuader, et tourner les courages des auditeurs au but de celui qui les recite.“ (ebd.178)

⁷⁷¹ Assmann 2015: 117.

⁷⁷² Tiemann 1974: 82 f.

Alciatus Beweggrund, ein Versbuch mit dem Titel „Emblemata“ zu verfassen, kann also gewesen sein, zu beweisen, dass Hieroglyphen einen Gegenstand sinn-erweiternd bezeichnen können. Er sah sie als:

Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum [...] cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata.⁷⁷³

Worte bezeichnen, Dinge werden bezeichnet; trotzdem bezeichnen auch Dinge manchmal etwas, wie z.B. die Hieroglyphen bei Horapollon[...], zum Beweis dessen wir ein Versbuch verfaßt haben, das den Titel ‚Emblemata‘ führt.

Alciatus schuf weder Bilder noch Dinge, sondern schrieb. Dennoch traute er einem Symbolsystem, Hieroglyphen, gerade weil es nicht seines war es zu, Wissen und Lernen zu bewahren, zu vermitteln oder sogar durch Verzicht auf Eindeutigkeit in neue Richtungen zu lenken. Tiemann erkennt in Alciatus‘ Sätzen ein Plädoyer dafür, dass rätselhafte Dinge, wozu für ihn rätselhafte Bilder, die Hieroglyphen, zählen, anderes und mehr als Worte sagen und zeigen können. Die Autorin fasst ihre Alciatus-Übersetzung aus dem Lateinischen wie folgt als Befund zusammen:

Aber Alciatos Worte besagen noch mehr. Er nimmt mit den Wendungen „verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant“ altbekannte Formeln der mittelalterlichen Bedeutungslehre auf, die von ‘significans‘ zum ‘significatum‘ führt. In der Heiligen Schrift haben nicht nur Worte, sondern auch die Dinge, nicht nur die von den Menschen eingesetzten Bezeichnungen der Dinge (‘voces‘), sondern auch die durch die ‘voces‘ bezeichneten Dinge selbst ihre Bedeutung; sie verweisen auf Höheres, Geistiges: „... non solum voces, sed et res significativae sunt.“ Die Dingbedeutung ist sogar viel weitreichender und vielgestaltiger als die Wortbedeutung: „Est enim longe multiplicior significatio

⁷⁷³ Alciatus 1530: De verborum significatione libri quatuor. Lyon. S. 104. zitiert nach Tiemann 1974: 82. Deutsche Übersetzung nach Tiemann.

rerum quam vocum.“ **Die Dinge besitzen eine Bedeutungspluralität, die je nach dem Kontext verschiedene Sinninterpretationen zulässt.**⁷⁷⁴

Diese Aussage Alciatus‘ trifft nicht nur auf die Experimente der Avantgarde seit Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern auch auf die Kunst Adéagbos quasi im Voraus zu. Disparatheit und Mehrdeutigkeit sind Eigenschaften der Moderne und Postmoderne. Auch seine Anerkennung von Dingen „Die manchmal etwas bezeichnen“ also Bedeutungsträger sein können, ist der Zeit voraus.^{775 776} Bisher wurde in diesem Abschnitt über die Art, wie der Künstler seine Texte mit seiner Bildauswahl verknüpft, gesprochen. Diese werden, wie im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich beschrieben, mit einer Vielzahl unterschiedlicher Objekte kombiniert.

6.3 Dinge kommen zu den Bild-Text-Kombinationen hinzu – Das dreidimensionale Emblem entsteht

Adéagbos Assemblagen mit Emblemen der frühen Neuzeit zu vergleichen, stellt keinen gekünstelten Sprung zwischen den Epochen dar. Die vorangestellten Untersuchungen der Embleme der frühen Neuzeit sind nicht nur für das Verständnis der individuellen Bild-Text Verbindungen in seiner Kunst relevant. Sie geben auch ganz allgemein einen Einblick in die Ästhetik heutiger Werbung, des Presse-Layouts, des Comics und des Films, in deren Kombination mehrerer Zeichensysteme, welche die Trias-Struktur *Inscriptio*, *Pictura* und *Subscriptio* variieren. Die neuen Formen ähneln den traditionellen Emblemen, so das Ergebnis diverser medien-theoretischer Untersuchungen.⁷⁷⁷ Sie ködern und binden die Aufmerksamkeit der Betrachter durch die den Emblemen entlehene Rätselhaftigkeit. Der Künstler verwendet viele solche Drucksachen und schafft einen *mise-en-abyme* Effekt, denn er macht Embleme der Konsumkultur zu Bestandteilen seiner drei-dimensionalen Embleme, die als ‚Hyperstruktur‘ aller Elemente

⁷⁷⁴ Tiemann 1974:83. Vom Verfasser hervorgehoben.

⁷⁷⁵ Alciatus 1530: *De verborum significatione libri quatuor*. Lyon. S. 104. zitiert nach Tiemann 1974: 82. Deutsche Übersetzung nach Tiemann.

⁷⁷⁶ Siehe hierzu die Argumente von Christopher Tilley 1999: 263 im Kapitel 5.3 „Aspekte-Sehen und metaphorisches Denken: Poetische Metamorphosen.“

⁷⁷⁷ Vgl. Vosskamp 2000: 323.

des vorliegenden Œuvres nun abschließend beschrieben, analysiert und gedeutet werden soll.

Der Vergleich der Assemblagen des Künstlers mit dem im 16. Jahrhundert entstandenen neuen „Genus ‚Emblem‘“ hat zahlreiche Parallelen nicht nur bezüglich der Bild-Text-Struktur, sondern auch hinsichtlich verlangsamter Rezeption durch intendierte Rätselhaftigkeit ergeben.⁷⁷⁸ Diese Tafeln und Banner finden sich nun als Bestandteile größerer, komplexerer Zusammenhänge der Assemblagen. Die zweidimensionalen Banner und Tafeln sind mit zahlreichen im Raum platzierten Skulpturen, Masken, Dekoartikeln, Textilien, Alltagsgegenständen, meist aus Westafrika und vom jeweiligen Ausstellungsort verknüpft. Ihr semiotischer Status als Gegenspieler zu den Texten im Raum ist gleichwertig zu der Aussagekraft der Bilder. Daher liegt es nahe, den gemeinsamen Auftritt der Bilder, Dinge, Zeichen und Texte im Raum als ein vom Künstler inszeniertes dreidimensionales Emblemsystem zu betrachten. Dieses nennt er, wie im Titel als Leitidee formuliert, „Tribunal“, also einen Ort, an dem sorgfältig gesammeltes Beweismaterial vorgetragen und gezeigt wird. Wie in einer Verhandlung im Gericht, besteht eine Assemblage einerseits aus Worten – Aussagen von Zeugen in Form von Texten – andererseits aus Bildern und letztendlich aus Dingen, an denen sich Handlungsabläufe und sogar Tatmotive ablesen lassen.

Dabei verrät der Künstler seine Botschaften in Analogie zu den Emblemen, um die Aufnahmefähigkeit und kognitive Flexibilität der Betrachter herauszufordern. Über die emblematische Form hinaus ergänzt er jedoch seine zweidimensionalen Text-Bild-Kombinationen durch greifbare Dinge, die ebenso wie das Geschriebene, Gemalte und Gedruckte eigene Geschichten erzählen. Die Gegenwart des weißen Blazers neben dem Foto von Angela Merkel auf der Titelseite einer Zeitung transportiert die damalige Kanzlerin quasi körperlich in den Ausstellungsraum in Schanghai, als wenn sie ihre Jacke dort bei einem Besuch der Ausstellung hinterlassen hätte. Dinge schaffen Präsenz. Diese wird durch Kontextualisierung aktiviert, innerhalb derer die Dinge, wie Oblaten in der katholischen Feier der Kommunion, einer Magie der Transsubstitution dienen. Die Dinge haben dann einen sanften Aufforderungscharakter, ohne die Betrachter zu indoktrinieren oder zu schockieren.

⁷⁷⁸ Tiemann 1974: 84.

Eine Test-Assemblage im Hotelzimmer des Künstlers vom 8. August 2016 in Schanghai zeigt offensichtliche Bezüge zwischen verschiedenen Elementen an Bild, Schrift und Gegenständen.⁷⁷⁹ Ein grüner Hirsch aus Kautschuk steht links neben der Reproduktion eines Gemäldes mit rotem Hirsch. (Abb.265) Dies schafft den einen Effekt des *trompe l'œil*, Ausstiegs aus dem Bild, und den anderen, umgekehrten, eines komplementär roten Portraits der grünen Figur im Illusionsbild. Der doppelte Effekt lädt beide Ebenen mit Bedeutung auf. Links daneben liegt eine CD mit chinesischem Titel und der Manga-ähnlichen Abbildung eines Mädchens, das einem kleinen Jungen die Hand hält. Das CD-Cover ist platziert über der aufgeschlagenen Titelseite einer Ausgabe der französisch-katholischen Zeitung *La Croix*, mit Schlagzeile „En Afrique, fuir Boko Haram.“ Zwischen den beiden Drucksachen ist eine Analogie der Personenbesetzung und Situation zu bemerken, beide Male hockt eine weibliche links neben einer kindlich-männlichen Figur, sie sind offenbar verzagt und halten in der Not zusammen. Über einer Zeitungsseite, auf der auf zwei Bildern nebeneinander zwei chinesische Sportlerinnen in roten Trainingsjacken ihre an grünen Bändern um den Hals gehängten Medaillen berühren liegen vier paarweise ineinandergelegte schwarze hölzernen Ringe. Sie verweisen auf die olympischen Ringe auf der Titelseite einer Zeitung rechts davon, aus der offenbar ein einliegender Teil entnommen wurde, der die beiden Sportlerinnen zeigt. Hier wie bei dem kleinen Hirsch darüber schafft die doppelte Darstellung in verschiedenen Dimensionen eine Verdichtung von Bedeutung. Formale Analogien im Übertritt vom Bild zum Gegenstand sind mithin nicht nur ein strukturgebendes Prinzip der Assemblagen, sie vermitteln zwischen Realität und Illusion: Jedes Ding ist gleichzeitig sein Bild, jedes Bild schafft eine Realität, die aus ihm ‚heraustritt.‘

Dass die Assemblagen des Künstlers über einen strengen Realismus hinausweisen, ist damit ersichtlich. Mit Rekurs auf Dana Rushs Diskurs einer Ästhetik offener Systeme, die hier diskutiert wurde, kann die Öffnung am Wechsel zwischen bildlicher und dinglicher Wirklichkeit beobachtet werden, die die Gegenstände mit metaphorischem Potential ausstattet und die Bilder in den Raum ruft. Edouard Glissants „Poetik der Relation“ lässt sich auch im Blick auf diesen Wechsel beobachten.

⁷⁷⁹ Siehe Produktionsprotokoll vom 6. Bis 10. August 2016.

Beim Bestücken der Vitrine Nr.283, im President Lincoln's Cottage in Washington DC schlägt der Verfasser vor, ein Buch mit Titel „Chains“, auf dessen Umschlag ein Mensch mit zusammengeketteten Händen und darüber Vögel im Muster der US-Flagge dargestellt sind, links oben in der Vitrine zu positionieren.⁷⁸⁰ (Abb.267 und Abb. 268 A,B) Unten rechts käme dann das Buch „Dead End“ mit der Abbildung eines Motorflugzeuges zu liegen. Der Künstler antwortet: „Diese beiden Bücher müssen in gleicher Höhe sein, denn die Vögel zeigen das Flugzeug, und das Flugzeug zeigt die Vögel.“⁷⁸¹ Damit ist eine metaphorische Seinslage benannt. Vögel und Flugzeug bilden eine gemeinsame Bildebene, in der sie gleichzeitig verschieden und dasselbe sind. Dass die Bücher inhaltlich nichts miteinander zu tun haben, interessiert auf dieser Ebene nicht. Funk, Mattenklott und Pauen bemerken am Werk von „Baudelaire, deutlicher noch bei Mallarmé [...], wie an die Stelle der einsinnigen Repräsentationsbeziehungen zwischen Werk und phänomenaler Wirklichkeit eine Vielfalt von Korrespondenzen tritt.“⁷⁸²

Die Vielfalt der Korrespondenzen verbunden mit der Rätselhaftigkeit der Bezüge schafft diese komplexen Gebilde, die als dreidimensionale Embleme gelesen und betrachtet werden können. „Se rassemblent ceux qui se ressemblent.“ „Es versammeln sich diejenigen die sich ähneln“ sagt Adéagbo.⁷⁸³ Formale und inhaltliche Analogien verdichten sich, wie gezeigt zu Sinnbildern. Aber warum versammeln sie sich, warum zeigen sie aufeinander und warum werden sie als Akteure beschrieben?

Während desselben Aufbaus im President Lincoln's Cottage erwirbt der Künstler in einem Laden der Heilsarmee ein graues Mannschaftshemd, auf der Brust steht „Falls Church Virginia“, auf dem Rücken die Zahl „11“, und ein rotes mit der Zahl „10“. Beide werden vom Künstler so auf der gleichen Wand befestigt, dass nur die Zahl zu sehen ist, aber nicht der Name des Vorortes von Washington.

⁷⁸⁰ Die Ausstellung Create to free yourselves..! fand vom 17.Januar bis zum 15.Februar 2023 statt. <https://www.lincolncottage.org/event/create-to-free-yourselfes-georges-adeagbo-installation/> 21.März 2023.

⁷⁸¹ „Ces deux livres doivent rester au meme hauteur ici en bas. Les oiseaux ici montrent l'avion, et l'avion montre les oiseaux.“ Gesprächsnotiz 7.Januar 2023. Washington DC.

⁷⁸² Funk, Gerald; Mattenklott, Gert; Pauen, Michael (Hg.) 2001: 31f..

⁷⁸³ Gesprächsnotiz vom 25.Oktober 2023 Hamburg.

(Abb. 269) Als die Kuratoren den Künstler fragten, warum er nicht die Brustseite mit Referenz auf den Ausstellungsort verwendet, antwortet er:

„Ein Fußballteam ist nur mit elf Spielern vollständig, aber nicht mit zehn. Wenn nur zehn Spieler dabei sind, ist es schwierig zu gewinnen. Es müssen elf sein.“⁷⁸⁴

Im Beobachtungszeitraum wurde festgestellt, dass der Künstler diese numerische Metapher, der ‚Vollständigkeit‘ einer Elfermannschaft, gerne in seinen Installationen und Gesprächen verwendet. Zum Beispiel in seinem Documenta 11 Beitrag 2002. (Abb. 240) Man könnte das Differenzpaar „Vollständig-Unvollständig“ als Teil seines Standardrepertoires ansehen.

Die Assemblagen schaffen Korrespondenzen auch zwischen rivalisierenden Dingen und Bildern. Hier trifft es zu, dass Einzelfiguren zu Akteuren innerhalb konfliktreicher Szenarien werden. Wie Flugzeug und Vögel zeigen sie aufeinander, jedoch nicht um ein gemeinsames Sinnbild des Fliegens zu erzeugen, sondern um ihre Differenzen auszutragen. Bei der Arbeit an der Vitrine Nr. 279

(Abb.270) in Washington im Januar 2023 fragte ein Mitglied des Aufbauteams den Künstler: „Warum musst du diesen Nagelfetisch zusammen mit der Mondmaske und der Figur der Frau in diese kleine Vitrine zwängen? Käme nicht die Maske in einer größeren Vitrine, wo sie Platz um sich hat und man ihre Silhouette sehen kann, viel besser zur Geltung?“ Adéagbo antwortete entrüstet:

Non, ça doit rester définitivement ensemble, car ce fétich avec les pointes et une magie de la famille, qui n'était pas d'accord, que ce homme, ici sur la couverture du disque, se marie avec cette femme, qui est représentée par cette sculpture. Alors la famille de l'homme a envouté la femme en grossesse, avec le resultat que son enfant est née avec une face défiguré et déformé. Tout doit être proche les uns des autres, même si c'est étroit.

⁷⁸⁴ „Un Un équipe de Foot est seulement avec onze joueurs complet, mais pas avec dix. Si seulement dix sont dans l'équipe, c'est difficile à gagner. Il faut onze. (Gesprächsnotiz vom 10. Januar 2023).

Nein, das gehört unbedingt zusammen, denn dieser Nagelfetisch ist ein Zauber in der Familie, die nicht einverstanden war, dass der Mann hier auf dem Umschlag der Schallplatte diese Frau, die von dieser Skulptur re-präsentiert wird, geheiratet hat. Die Familie des Mannes hat die schwangere Frau verhext, so daß ihr ein Kind mit einem entstellten, verzerrten Gesicht geboren wurde. Das muss alles dicht nebeneinanderstehen, auch wenn es eng ist.⁷⁸⁵

Besser könnte das Argument eines Tribunals der Dinge nicht formuliert werden. In ihrer Aufstellung spiegeln sie Konflikte zwischen den Familien, die mit magischer Wirkung in die Existenz der Familienmitglieder eingreifen. Adéagbos Antwort zeigt, dass seine Sprache opak bleibt, selbst wenn er seine Arbeit auf einer Metaebene betrachtet. Indem sie die von Familienmitgliedern jetzt oder früher ausgetragenen Konflikte in ein imaginäres Rollenspiel der Figuren überträgt, wirkt die Erklärung absurd. Und er belässt es dabei. Adéagbo sagt nicht, das eine bedeute ein anderes, sondern es sei das andere. Die Dinge und ihre geheimen Korrespondenzen verteidigen ihre Positionen im Rahmen zurückliegender oder gegenwärtig erfahrener Lebenszusammenhänge. Ihre Konstellationen haben geradezu schicksalhaften Ursprung. Einzelne Agenten lassen sich nicht aus dem gemeinsamen Rahmen entfernen. Es ist ungewöhnlich, dass die stummen Gegenstände existentielle Aufträge ausführen sollen. In der Enge und gleichzeitigen Disparatheit der Figuren entstehen Reibungsflächen, an denen sie sich aufladen und mit Leben füllen. In der Formulierung Paul Valerys: „Das Absurde wird Anlaß und Stoff fürs Allerbeste; wird nützlich, verkehrt sich, keimt und pflanzt sich fort.“⁷⁸⁶ wird dies deutlich. Diese Spannung, die durch die Gratwanderung zwischen Identität und Differenz entsteht, wird von Funk et al. mit Verweis auf Paul Valery als Qualitätsmerkmal der Kreativität bewertet.⁷⁸⁷ Das Abwegige solcher Erklärungen des Künstlers weist einmal mehr auf seine opake Sprache des Widerstands und nicht zuletzt auf rätselhafte Restbeträge in den Assemblagen, die sich für den Betrachter nicht auflösen lassen. Die Assemblagen als Embleme zu

⁷⁸⁵ Gesprächsnotiz vom 6. Januar 2023 Aufbau President Lincoln Cottage.

⁷⁸⁶ Paul Valéry, Cahiers/Hefte. Übersetzt von Hartmut Köhler u.a., Bd. III, Frankfurt a.M. 1989, S.108 zitiert nach Funk u.a. 2001: 29 vom Verfasser hervorgehoben.

⁷⁸⁷ Funk u.a. 2001: 29.

deuten, die sich über die enge Form der Bildtexte hinaus im Raum ausbreiten, findet hier seine Berechtigung.

Vergleiche der Assemblagen mit dreidimensionalen Emblemen oder Graphic Novels wurden von westlichen Paradigmen von Bild-Text-Kompositionen abgeleitet. Abschließend soll der Blick nun vergleichend auf multimediale Verknüpfungen speziell im westafrikanischen Kulturraum gelenkt werden, ein Aspekt, ohne den die Deutung der Assemblagen Adéagbos unvollständig bliebe. Die bereits erwähnte Kunsthistorikerin Suzanne Preston Blier beginnt ihren Essay *The Art of Assemblage: Aesthetic Expression and Social Experience in Danhomè*⁷⁸⁸ mit der Beobachtung, dass die Kunstproduktion „Danhomès“⁷⁸⁹ mehr als in anderen Regionen des afrikanischen Kontinents eklektisch ist. Daher sei es schwierig, für diese Kultur eigene Stilmerkmale zu identifizieren. Blier stellt fest, dass darüber hinaus ein ästhetisches Merkmal die kulturellen Artefakte „Danhomès“ charakterisiere, nämlich „a predilection for the artistique technique of assemblage which crosses not only all media but also a vast majority of genre.“⁷⁹⁰

Diese Offenheit, Kategorien von Genres, Medien und Materialien zu ignorieren und sie übergreifend gemischt in einem Werk einzusetzen, kann häufig bei Künstlern aus der Republik Benin beobachtet werden: Eliane Aïssou lässt in ihrer Rauminstallation *Du invisible au visible* ein Dutzend geschmiedete *Asen*⁷⁹¹ Totenstehlen sprechen und rotes Licht im Rhythmus der Stimmen der Verstorbenen flackern.⁷⁹² (Abb.272) Auf den Wänden dahinter zeigt sie einer Serie von überarbeiteten Fotos von Personen, die jeweils einen *Asen* halten. Pelagie Gbaguidi legt in ihrem Beitrag zur Documenta 14 mit Titel *The Missing Link* Schultischen mit Monitoren aus, auf denen Filme und Fotos aus dem Unterricht während der

⁷⁸⁸ Blier, Suzanne Preston (2004). „The Art of Assemblage: Aesthetic Expression and Social Experience in Danhomè.“ *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 45, 2004, pp. 186–210. JSTOR, www.jstor.org/stable/20167627. Accessed 11 June 2021.

⁷⁸⁹ Blier verwendet die im Englischen übliche Schreibweise „Danhomè“ was Dahomey im deutschen Gebrauch entspricht.

⁷⁹⁰ Blier 2004: 187.

⁷⁹¹ Asens bestehen aus ein bis zwei kreisförmigen Metallscheiben, gehalten von einer etwa 1,5 m langen Achse, die in die Erde beim Grab oder Familienaltar gesteckt wird. Auf den Scheiben werden in Eisen geschmiedet Episoden aus dem Leben des Verstorbenen dargestellt. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4895>

⁷⁹² <https://vimeo.com/382291291> und <https://www.lefresnoy.net/panorama21/artwork/1163/ati-okuku-de-imole-de-l-invisible-au-visible/eliane-aisso>

Kolonialzeit in Südafrika laufen. Gleichzeitig lässt sie einen Wald von Zeichnungen auf Papierstreifen von der Decke hängen. (Abb. 273) Théodore Dakpogan schafft Skulpturen aus recycelten Konsumgütern wie Handies, Radios und Motorrädern. (Abb. 274) Romuald Hazoumè baut wie bereits erwähnt aus Plastikkanistern Masken (Abb. 119), Gerard Quenum montiert abgenutzte und angeschmorte Puppen auf verkohlten Holzbalken. (Abb. 275) Christelle Yaovi kombiniert ihre Gemälde mit in ihrem Auftrag hergestellten Skulpturenserien und gelegentlich Installation diverser traditioneller Objekte mit ihren handgeschriebenen Texten. (Abb.276)

Preston Blier schließt ihre Untersuchung *The Art of Assemblage* mit einer Reflexion über kunsthistorische Methoden, die sich mit hybriden Werken beschäftigen:

[...] perhaps as art scholars we can begin to query and assess the way in which art forms might be examined in a more comparative, cross-cultural and cross-historical manner. Whereas in the past we have tended to look at art either narrowly within the circumstances of a specific time, place and artistic vision, [...] it may be time to consider more focused analyses of a comparative type which move in and out of both perspectives, allowing one to interrogate parallel concerns and differences in provocative new ways.⁷⁹³

Diese Haltung kann sowohl bei der Analyse der Werke der Dahomey Meister des 19. Jahrhunderts, als auch für die der Gegenwartskünstler erkenntnisbereichernd sein. Den Verweisen auf das ästhetische Umfeld und Parallelen in der Kunst Westafrikas folgt nun ein Blick in das kunstpolitische Umfeld. In den 1890er Jahren wurden während der Eroberung Dahomeys 26 Skulpturen, Zepter, Palasttüren und ein Amazonenkleid von Frankreich entwendet. Die Kulturgüter wurden erst 2021 nach langen Verhandlungen restituiert.⁷⁹⁴ (Abb.277) Sie wurden zusammen mit den Werken von 34 Gegenwartskünstlern im Palais de la Marina, dem Präsidialpalast Benins, ausgestellt. Adéagbo zeigte in einem 6 x 4 m großen

⁷⁹³ Blier 2004: 208.

⁷⁹⁴ Siehe Ausstellungskatalog: Fauvernier, Philippe 2022: *L'Art du Bénin. De la restitution à la révélation. Trésor Royaux du Bénin*. Paris.

Raum eine Assemblage mit Titel *Le Bénin d'hier, le Bénin d'aujourd'hui, l'art dans son évolution*. (Abb.278) Zentrales Artefakt ist ein Egun Kostüm, das in Ritualen bei der Anrufung von Vorfahren den Kontakt zu ihnen kanalisiert. Ähnliche Kostüme hatte der Künstler schon 1997 im Fri Art (Fribourg) Toyota Museum (Abb.279) (2000) Israel Museum (2016) ausgestellt, wo sie wegen ihrer farbenprächtigen Paillettenstickerei bewundert wurden. In Benin jedoch löste die öffentliche Präsentation eines ritualen Objektes, dass nur von einer Gruppe initiiert Tänzern betreut werden darf, interessante Debatten über die Apropriierung durch einen Künstler aus.

Georges Adéagbo ist kein akademisch trainierter Ethnologe. Für jede Assemblage wählt er bei Händlern Skulpturen und Masken aus, die ihm für ein Projekt passend scheinen. Schon während des Einkaufsgespräch sagt er für fast jedes Objekt, was es für ihn bedeutet. Wie im Abschnitt *metaphorisches Sehen* beschrieben, bekommen Dinge sofort eine Rolle in dem vorzuführenden ‚Stück‘. Das Potential eines Artefakts, einen Aspekt des Geschichtenrepertoires Adéagbos im Gerichtssaal zu ‚bezeugen‘, ist dem Künstler wichtiger, als das kulturhistorische Sachwissen um das Objekt. Die Dinge bringen ihre Geschichten mit und können diese direkt, unvermittelt, dem Betrachter erzählen. Vieles, was Besucher in den Assemblagen des Künstlers sehen, ähnelt den Dingen in ethnologischen Sammlungen. Wie unterscheiden sich die Begegnungen, die Besucher der gleichen Statue, Maske, Kleid in einem ethnologischen Museum und in einer Anordnung Adéagbos machen können? Zum einen sind sie hier nicht nach Ethnien und geographischen Regionen sortiert. Kunstwerke aus Mali, Nigeria, Elfenbeinküste werden vom Künstler frei kombiniert. Dadurch, dass er sie mit kunsthandwerklichen Gegenständen und Alltagsdingen vom Ausstellungsort kombiniert, bekommen sie eine eigene Stimme, die sie in der Isolation der ethnologischen Sterilität nicht hatten. Wie die gleichen Dinge je nach Art der Präsentation völlig andere Aussagen machen können, wird von Mario Schulze in seinem Buch *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000* untersucht.⁷⁹⁵ Schulze gibt eine Übersicht, was Kuratoren historischer Museen dazu anregt, Künstler einzuladen, mit Objekten aus dem Depot in freien Installationen

⁷⁹⁵ Schulze, Mario (2017): *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000*. Bielefeld. Transcript Verlag.

zu arbeiten: Es sollen neue Kontexte entstehen, indem Hierarchien zwischen der Musealisierung und dem jeweiligen Alltag aufgehoben werden.⁷⁹⁶ Die historischen Museen würden durch die „metamuseale Intervention zu einer Selbstreflexion gezwungen.“⁷⁹⁷ Genau dies geschieht, wenn Adéagbo im Palazzo Vecchio, Florenz, *Moretti*-Bierflaschen und Grabfetische aus Benin neben einem Putto von Verrocchio platziert. (Abb.280)

Seitdem der vom französischen Präsidenten Macron in Auftrag gegebene *Bericht über die Restitution afrikanischer Kulturgüter* von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr 2018 auf Französisch und 2020 auf Deutsch veröffentlicht wurde, sind Prozesse der Restitution während der Kolonialzeit gestohlener Kunstwerke ins Rollen gekommen.⁷⁹⁸ Phänomene der Dislokation, „deterritorialization“ und „reterritorialization“ werden von Adéagbo in jeder Arbeit thematisiert⁷⁹⁹: Er entführt, „deterritorialisiert“ westliche Kulturgüter, symbolisch in Form von Abbildungen der Malerei von Picasso, Rembrandt, Matisse. Er bringt auch Illustrationen von Monumenten ins Spiel, zum Beispiel ein Portrait Leopolds II. aus Brüssel (Abb.228), des ‚Vater Rheins‘ aus Düsseldorf (Abb.232-234) und Abraham Lincoln aus Washington (Abb. 281) die er in Benin reproduzieren lässt. Dann „reterritorialisiert“ er das Entführte in Form dieser Kopien zurück an den Ursprungsort. Ob dieses Vorgehen von den Besuchern als indirekte Kritik kolonialer Ex-traktion gesehen wird, ist nicht sicher. Der durch die rege Restitutionsdebatte sensibilisierte Besucher einer Adéagbo Assemblage könnte sich ebenso fragen, was aus diesen Masken und Statuen nach dem Ende der Ausstellung wird. In einer von den Deichtorhallen Hamburg veranstalteten online Debatte zum Thema Restitutionsagte Adéagbo schelmisch⁸⁰⁰:

Un jour, un président béninois écrira au Museum Ludwig ou au Moderna
Museum pour leur demander de restituer au pays tous les masques,

⁷⁹⁶ Schulze 2017: 168.

⁷⁹⁷ ebd.: 169.

⁷⁹⁸ [wikipedia.org/wiki/Bericht_%C3%BCber_die_Restitution_afrikanischer_Kulturg%C3%BCter](https://www.wikipedia.org/wiki/Bericht_%C3%BCber_die_Restitution_afrikanischer_Kulturg%C3%BCter)
20.12.2022

⁷⁹⁹ Gilles Deleuze - Félix Guattari (1986 [1980]) : A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. University of Minnesota Press. Hier S. 11.

⁸⁰⁰ 17.März 2021.

costumes d'ego et fétiches que j'utilise dans mes assemblages et qu'ils ont achetés avec mon œuvre.⁸⁰¹

Eines Tages wird ein Präsident Benins dem Museum Ludwig oder Moderna Museum schreiben, sie sollen alle Masken, Egunkostüme, und Fetische, die ich in meinen Assemblagen benutze, und die sie mit meinem Werk angekauft haben, ans Land zurückgeben.

Laut Adéagbo gibt es auf Fon, der meist gesprochenen Sprache Süd-Benins, kein Wort für „Kunst.“⁸⁰² Bei den Ibos im benachbarten Nigeria, gibt es Kunst nur als Verb.⁸⁰³ Dies bedeutet, dass der lokale Diskurs über künstlerische Produktionen ganz andere Wege geht. Dies sollte nicht vernachlässigt werden, obwohl Adéagbo fast nur außerhalb Afrikas ausstellt. In ihrer Untersuchung mit Titel *Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global* (2013) stellt Dana Rush den prozessualen und offenen Charakter der Voodoo-Praxis dar, die sowohl in Westafrika als auch der Diaspora ständig neue Elemente, auch anderer Religionen, absorbiert und integriert.⁸⁰⁴ Dadurch aktualisiert sich die Voodoo-Kultur kontinuierlich und kann in konkreten Situationen den Ratsuchenden als Entscheidungshilfe dienen. Gleichzeitig aber schützt sich die Kultur durch ihren Wandel und Erneuerung ihrer Oberfläche auch vor der Kontrolle Außenstehender.⁸⁰⁵ Der Begriff „Efficacy“ (Wirkungskraft) ist Rushs Leitbegriff um eine Ästhetik des Unvollendeten zu beschreiben, die prozessuale Kunstproduktion des Voodoo als Gegenstück zur Erscheinung eines fertigen Kunstwerkes.⁸⁰⁶ Rush fragt, ob ein kunsthistorisches Referenzsystem überhaupt die Fluidität eines künstlerischen Ausdruckes, der nicht statisch ist, zu fassen bekommt, und ob nicht vielmehr das Konzept einer „Unfinished Aesthetics“ die Logik einer Ästhetik überhaupt sein könne.⁸⁰⁷ Die Tradition der Voodoo-Schreine in Abwesenheit

⁸⁰¹ Gesprächsnotiz vom 17.März 2021, Berlin, Zoom-Debatte.

⁸⁰² Gesprächsnotiz vom 18.Dezember 2022, Togbin Plage, Benin.

⁸⁰³ Herbert Cole: Art as a Verb in Iboland. 1969. African Arts Nr. 3. Los Angeles.

⁸⁰⁴ Rush 2013: 2f. und 6.

⁸⁰⁵ ebd. :21.

⁸⁰⁶ ebd.:31f..

⁸⁰⁷ ebd.:34.

eines Kunstbegriffs, ist somit nicht nur eine Erklärung für den Modus der Assemblagen Adéagbos, sondern möglicherweise eine überkommene ästhetische Form, welche die westafrikanischen Künstler bis in die Gegenwart hinein prägt. Die Form der räumlich und zeitlich offenen Montage von Dingen und Bildern aus unterschiedlichen Gattungen könnte hier ihren Ursprung haben. Seine Assemblagen wurden mit Voodoo-Schreinen verglichen, die aus veränderbaren, ständig wachsenden Netzwerken heterogener Objekte bestehen.⁸⁰⁸ Obwohl einige Aspekte von Adéagbos Assemblagen den Strukturen von Voodoo Altären und sakralen Anlagen ähneln, dürfen diese nicht übereilt diesen zugeordnet werden. Auf keinen Fall rechtfertigt die ästhetische Parallele eine vereinfachte Deutung der eigenständigen und komplexen Praxis des Künstlers als Reminiszenz an einen vernakulären Glauben, dem er ganz im Gegenteil sehr kritisch gegenübersteht.

7.0 Die Seite der Rezeption

→ *"La philosophie pour faire l'art,
et l'art est un miroir dans lequel
se regardant on se voit tel que l'on est".*

„Die Philosophie um Kunst zu machen, Kunst ist ein Spiegel in dem man, wenn man reinschaut, sich so sieht wie man ist.“⁸⁰⁹

Schon nach wenigen Minuten bemerkt der Besucher einer Assemblage Adéagbos, dass er die Wahl hat, ein Labyrinth zu betreten oder kehrt zu machen. Der Reiz besteht in der Ungewissheit, die Probe zu bestehen oder zu scheitern, am anderen Ende wieder herauszukommen oder in den ungewissen Bezügen zwischen den Gegenständen stecken zu bleiben. Seine Assemblagen scheinen zuerst

⁸⁰⁸ Siehe Schankweiler 2012a: 66.: The layouts of Adéagbo's installations are often reminiscent of altars, as reviewers occasionally notice. This applies especially to those areas where objects seem particularly exposed, for example emphasized by means of pedestals or marked and demarcated by a rug on the floor [...] Because Adéagbo also integrates ritual objects – figures of saints for example – viewers can create links to religious practices.

⁸⁰⁹ Gesprächsnotiz vom 25.11.2011.

als unbeweglich, statisch, auf einen Blick erfassbar, und die Betrachtung auch reversibel und beliebig wiederholbar. Aber ist dies wirklich so? Durch die Eigenbewegung des Blicks und des Körpers im Raum sieht der Betrachter eine Assemblage auch als Film, der sich jedoch bei jedem Rundgang verändert. Meist in einem Raum mit vier Wänden, kann der Besucher die Arbeit nicht mit einem einzigen Blick, wie ein Gemälde zum Beispiel erfassen, sondern hat, es sei denn er hat Libellenaugen, immer die Hälfte der Auslegungen im Nacken. Selbst wenn er zu einer Stelle zurückkehrt, sieht er nicht mehr das gleiche wie vorher, weil er inzwischen andere Zonen gesehen hat, die seinen Blick verändern.⁸¹⁰ Gewohnte Orientierungssysteme, die eine Leserichtung vorschlagen, fehlen. Es gibt keine Texttäfelchen der Kuratoren neben den Dingen oder womöglich Audioguides, die systematisch erklären, wo Dinge gefunden oder erworben und wie sie ursprünglich benutzt wurden. Daher fühlen sich die Besucher wie in der privaten Wunderkammer eines Sammlers, der keine Hinweise für seine Gäste braucht, denn er könnte ihnen ja persönlich erklären, wo die Dinge herkommen und was sie bedeuten. Da hier der Sammler jedoch physisch nicht anwesend ist, müssen die Besucher den Pfad allein beschreiten. Dieses Fehlen von direkten Informationen über den Ursprung der Dinge und Quellen der Zitate regt die Betrachter zum detektivisch-enträtselnden Schauen und Lesen an. Viele der Inhalte sind opak und scheinen zunächst ohne Verbindung untereinander im Raum zu stehen. Wolfgang Iser beschreibt die Reaktion des Rezipienten auf „Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung“ als kreative Leistung im Mitvollzug der möglichen Intention, aber auch als Strapaze.⁸¹¹ Wodurch wird der Betrachter stimuliert, trotz aller „Unbestimmtheiten“ sich weiter mit einem „Text“, in diesem Fall mit einer multimedialen Installation, zu beschäftigen, seine eigene Dramaturgie, seinen eigenen Forscherdrang in so einem Künstlerarchiv zu entwickeln?⁸¹² Die Besucher, die zu Spielgefährten⁸¹³ des Künstlers werden, bleiben, trotz oder gerade

⁸¹⁰ Siehe Genette 2010:73.

⁸¹¹ Iser, Wolfgang 1975: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer 1975: Rezeptionsästhetik. München. S. 228 – 252. Hier S.230.

⁸¹² ebd.

⁸¹³ Notizen des Verfassers vom 30.11.21: Die Beobachtung der Besucher im Raum in Münster 2021 hat ergeben: Keiner Wendet sich überfordert ab. Sie studieren die Details nach und nach. Viele knien sich hin, um Dinge am Boden zu lesen. Dies hängt auch davon ab, an welcher Stelle in einer Gruppenausstellung die Arbeit hängt, und wie ihre Anwesenheit von den KuratorInnen begründet und eingeführt wird.

wegen der Dichte an „Unbestimmtheiten“⁸¹⁴ in den Assemblagen von Adéagbo, weil sie zum Beispiel auf Grund der offenen intertextuellen Struktur ihre eigenen Texte und Bilder einbringen können und so ein konstitutiver Teil des „Mosaiks der Zitate“ werden, wie Julia Kristevas Befund lautet: „tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.“⁸¹⁵

Der Künstler macht es den Sinn-Suchenden nicht leicht. Sein Widerstand gegen das reduzierend Verstanden-Werden wurde mit Verweis auf Edouard Glissant beschrieben. Er fordert vom Betrachter eine Lesehaltung die über hermeneutisches Deuten und Interpretieren hinausgeht. Hierzu beobachtet Aleida Assmann:

Mit dem Stichwort ‚**Unlesbarkeit**‘ wurde dieser blinde Fleck der Hermeneutik zu Bewusstsein gebracht. Auf der Basis dieser Einsicht kam es zu einer kopernikanischen Wende in der Praxis des professionellen Lesens. An die Stelle der traditionellen Deutungen trat eine Strategie der Lektüre, die den hermeneutischen Drang zum Sinn auf Schritt und Tritt durchkreuzte, blockierte, frustrierte. Nicht die Unauffindbarkeit von Sinn im Text, sondern die Verweigerung von Sinn motiviert diese Lesehaltung. [...] Wie lässt sich eine derartig paradoxe Motivation und Orientierung der Lektüre erklären? [...] Als ersten Punkt ist die ‚Markierung des Nicht-Sinns‘ zu nennen. Texte auf ihre Unlesbarkeit hin zu lesen würde bedeuten, **gegen den Verstehenszwang**, der als eine immanente oder angelegte Tendenz im menschlichen Geist angelegt ist, anzugehen und auf diese Weise aufmerksam zu machen auf all das, was mit der **unreflektierten Sinnproduktion** verstellt wird: das Sinnlose, Unzusammenhängende, Fragmentarische, die Brüche [...] das Entzogene, Verlorene.⁸¹⁶

Trotz dieser „Unlesbarkeit“ mancher Texte des Künstlers kann sein Repertoire jedoch Resonanzen mit dem Fundus der Besucher an Bildern und Geschichten

⁸¹⁴ Iser 1975: 230.

⁸¹⁵ Kristeva 1969 : 85. „Jeder text baut sich aus einem Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Verwandlung von einem anderen Text.“ Vom Verfasser übersetzt.

⁸¹⁶ Assmann 2015: 299. Vom Verfasser hervorgehoben.

erzeugen.⁸¹⁷ Es ruft entsprechend Erinnerungen an Vergangenes und neue Assoziationen hervor, einen Prozess, der nach Verlassen der Ausstellung fort dauern kann, wenn latente Bilder im Unterbewussten des Besuchers sich entfalten und verbinden. In den ortsspezifischen Assemblagen finden die Betrachter vertraute Dinge aus ihrem Kulturraum wieder, auch dies ködert ihr Interesse und fördert ihre Ausdauer, unbekannte, fremde Anteile des Kunstwerks ebenfalls zu erforschen. Nach einer kurzen Weile werden die Besucher von dem metaphorischen und assoziativen Sehen des Künstlers quasi ‚kontaminiert‘, und beginnen selber, interpiktorial und intertextuell zu sehen und zu lesen, speziell, wie Werkmeister an Benjamin beobachtet, „einer magischen Form des Lesens, die auf das Erkennen von Ähnlichkeiten gerichtet ist.“^{818 819} Die Betrachter verhandeln an Hand des Kunstwerks ihre eigene Akkulturation, beziehungsweise ihre Rezeptions- und Sammelgewohnheiten. Dies ist auch im umgekehrten Sinn zu verstehen: sie werden sich dessen bewusst, was sie nicht besitzen, nicht erlebt haben und was sie nicht wissen und nicht wissen können. Dieses Vakuum und die oben besprochene Rätselhaftigkeit der Bild-Text-Kombinationen ziehen die Betrachter an, und verleiten sie zu einem Spiel in und mit der Assemblage. Durch in Benin hergestellte Darstellungen von Themen der eigenen Kultur des Betrachters, sind kulturelle Missverständnisse vorprogrammiert und beabsichtigt. Homi Bhabha erkennt diese kontinuierliche Übersetzungsarbeit und den Transfer zwischen den Kulturen.⁸²⁰ Der Betrachter ist Spielgefährte des Künstlers. Er kann die Impulse der Assemblage aufnehmen und ergänzen, in das oben erwähnte nicht-rationale Kombinationsspiel des „cadavre exquis“ eintreten. Genau diese Fähigkeit fehlende oder ausgeblendete Informationen zu ergänzen und inkompatible scheinende Erzählstränge zu einem neuen kohärenten Ganzen

⁸¹⁷ ebd.

⁸¹⁸ Werkmeister bezieht sich hier, wie in einer Fußnote vermerkt, auf Benjamin, Walter 1991: Über das mimetische Vermögen. In: Gesammelte Schriften II. 1. Hrsg. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main. S.210 – 213, hier S.211.

⁸¹⁹ Werkmeister 2010: 306. Werkmeister fasst Benjamins grundlegende Überlegungen zur Mimesis zusammen, die auch für die Beziehung Betrachter – Lesespiel eine Rolle spielen: „Benjamin beschreibt die Fähigkeit, Ähnlichkeiten wahrzunehmen und herzustellen, als ein anthropologisches Phänomen, das in der ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung des Menschen von Bedeutung ist. Wie ein Kind im Spiel andere Menschen und Dinge nachahmt, hat auch in der Frühzeit des Menschen die Wahrnehmung von „natürlichen Korrespondenzen“ eine zentrale Rolle in seiner Beziehung zur Welt gespielt.“

⁸²⁰ Siehe Bhabhas Beobachtungen zu Adéagbos Übersetzungsarbeit. S.25. Bhabha, Homi Bhabha 2004: La Question Adéagbo. In: Friedrich, Julia; König Kasper (Hg.): DC: Georges Adéagbo. L'explorateur et les explorateurs devant L'histoire de l'exploration..! Le théâtre du monde. (Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln) Köln, S. 25-29.

zu synthetisieren wird von Fauconnier und Turner in ihren Forschungen *Conceptual Blending* genannt untersucht.⁸²¹

Conceptual blending is a basic mental operation that leads to new meaning, global insight, and conceptual compressions useful for memory and manipulation of otherwise diffuse ranges of meaning in everyday life, in the arts and sciences, and especially in the social and behavioral sciences. The essence of the operation is to construct a partial match between two input mental spaces, to project selectively from those inputs into a novel ‘blended’ mental space, which then dynamically develops emergent structure. Mental spaces are small conceptual packets constructed as we think and talk, for purpose of local understanding and action – they are very partial assemblies containing elements, structured by frames and cognitive models. It has been suggested that the capacity for complex conceptual blending („double-scope“ integration) is the crucial capacity needed for thought and language.⁸²²

Sowohl für die Entschlüsselung von Emblemen und ihren Derivaten aus der Folgezeit in Form von Werbung oder Film, als auch der Assemblagen des Künstlers spielt der von Fauconnier und Turner erwähnte „novel ‘blended‘ mental space“ als Ort der Entfaltung, Verhandlung und Vervollständigung „pattern completion“ eine Rolle.⁸²³

Während er seine Praxis zu Beginn der 70er Jahre in Cotonou entwickelte, musste der Künstler ohne Kunstpublikum im herkömmlichen Sinn auskommen; niemand suchte seinen Hof auf, um eine Ausstellung zu sehen. Seine ersten Rezipienten, an die er sich konkret mit Protest- und Bittbotschaften richtete, waren also seine Familie und gelegentlich Nachbarn, die den gleichen Hof teilten.⁸²⁴ Zunächst wollte demnach der Künstler mit seinen Assemblagen die Einstellung

⁸²¹ Fauconnier, Gilles und Turner, Mark 2003: Conceptual Blending, Form and Meaning. In: Recherches en communication, Nr. 19 (2003). S. 57 – 86. <https://tecfa.unige.ch/tecfa/malitt/cofor-1/textes/Fauconnier-Turner03.pdf> 10. Oktober 2021.

⁸²² ebd.: 57f..

⁸²³ Ebd.:60.

⁸²⁴ Im August 2022 sprach jemand den Künstler in einem Lokal an. „Sind Sie Georges Adéagbo aus dem Stadtteil Jericho in Cotonou? Ich habe mich als Kind oft gewundert, was sie da im Hof machen.“ (Gesprächsnotiz mit Maxwell Sessou).

seiner „Nächsten“ und somit sein Leben ändern, von den familiären Pflichten freigestellt werden, um sein Studium zu beenden. Dieses erste Publikum, Familie und Nachbarn, hat ihn aber als nutzlosen Exzentriker ausgelacht und mehrmals in die Psychiatrie eingeliefert. Die Assemblagen erschwerten diesen ersten Rezipienten den Durchgang zu ihren Wohnungen. Der zufällige Besuch von Jean-Michel Rousset 1993 brachte den ersten wahren Rezipienten in Adéagbos Hof und damit ab 1994 die ersten Ausstellungseinladungen.

Okwui Enwezor gibt in seinem Essay über Adéagbo von 1996 zu bedenken, dass Adéagbos Installationen in Gefahr laufen, von Afrikanern gar nicht als Kunst wahrgenommen zu werden.⁸²⁵ Er beschreibt seine Analogie Installation – Marktplatz im Voraus als kein „leichtes Vergnügen“. Dennoch wird gerade diese Stelle aus Enwezors Essay – wie oben erwähnt – des Öfteren zitiert.⁸²⁶ Enwezor trifft damit den Kern dessen, was die Metapher des Marktplatzes in der westafrikanischen Gegenwartskunst ausmacht, und problematisiert so, wie später der Künstler Aiyé Diba, ob westliche Begriffe wie „Installation“ auf afrikanische Positionen angewendet werden können, oder vielmehr „installative Konzepte in Verbindung mit der lokalen Alltagskultur“ wie Märkte „als visuelle Modelle für zeitgenössische Kunstpraxen“ adäquat wären.⁸²⁷

Den Assemblagen des Künstlers begegnen somit ganz unterschiedliche Betrachtergruppen: Das Publikum in Benin und Museumsbesucher in aller Welt, von westlichen Analysepraxis geprägte Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler, deren traditionelle Methoden bei einem Werk als offenes, nicht abgeschlossenes System, das auf „efficacy“ beruht wie bei Adéagbo, an ihre Grenzen stoßen.⁸²⁸

Das Publikum in Deutschland, Frankreich, den USA und Japan ist eher von den

⁸²⁵ Enwezor, Okwui: „The Ruined City: Desolation, Rapture and Georges Adeagbo“ in NKA, Journal of Contemporary African Art, No. 41, Spring 1996, pp. 14-18. Hier S.16.

⁸²⁶ Bhabha 2004: S.25. bezieht sich auf Enwezor 1996: 16.

⁸²⁷ Extrakt aus einem Dokumentarfilm über afrikanische Gegenwartskunst 2000: *Dunia – Le Magazin des Relations Nord-Sud*, Nr. 6, ausgestrahlt am 23.08.2000 auf Radio Télévision Belge Francophone) Zitiert nach Schankweiler 2012b: 170.

⁸²⁸ Siehe Dana Rush 2013: 31 “I asked myself if efficacy might be assessed as a property or value in some African and African Diaspora aesthetic systems in the same way beauty is regarded in Western aesthetics.” und ebd.:30 “Within an art historical framework, the fluidity of this ‚unfinished aesthetic‘ challenges the logic of what an ‚aesthetic‘ is. What tools are available to deal with artistic expression that is anything but static, in terms of both form and meaning? How does one celebrate the strength and flexibility of aesthetic systems that thrive on flux and affect?”

Avantgarden des 20. Jahrhunderts, von DADA, Surrealismus, Fluxus und Performance Art geprägt, während das in Westafrika einen Zugang zur Sprache der Skulpturen, Masken, Statuen und rituellen Kostümen, der Materialien an sich und deren Anordnung haben kann.

In Adéagbos Raum treffen verschiedene Interpretationen aufeinander, abhängig von Akkulturation, Sprachkompetenz und der narrativen und imaginären Veranlagung der Individuen. Die Betrachtung und ‚forensische‘ Erfassung der Bestandteile der untersuchten Arbeit und Gespräche mit dem Künstler machten deutlich, dass sein Sehen und Verknüpfen ganz strukturiert ablaufen, gehalten werden von einem festen Repertoire an Geschichten, Sentenzen und Sprichwörtern. Auch phänomenale, d.h. visuelle, formale und farbliche, im erweiterten Sinne auch haptische Korrespondenzen, stellen ästhetische Eindeutigkeit her. Die exemplarische Analyse der Assemblage LREL R ergab, dass es für das Werk keine alles erklärende Interpretation, keine hermeneutische Sinnerschließung geben kann. Trotz „dichter Beschreibung“⁸²⁹ der Inhalte und des Vorgehens im Produktionsprotokoll haben wir keine „einsinnigen Repräsentationsbeziehungen“⁸³⁰ oder simplen Befunde, sondern eine Präsentation vieler Stimmen in einem medial hybriden Netzwerk von Aussagen vorgefunden. Dieser Perspektive des Œuvres selbst, dessen Agenten die Dinge selbst sind, steht der multiperspektivische, multikulturelle Zugang der Rezipienten gegenüber. Das Werk sabotiert somit ein passives ästhetisches Erlebnis, denn das große Spektrum von sowohl vertrauten als auch fremden Dingen fordert das Engagement der Besucher auf die eine oder andere Weise heraus. Wie erörtert wurde, sind diese Räume ein ‚Tribunal‘, in dem die Dinge, Bilder und Schriften dem Besucher, zugleich Schöffen, gegenüber die von ihnen eingenommenen Positionen vertreten. Die multiplen Betrachter-Perspektiven stellen eine Entsprechung zur Interaktion der Dinge in den Assemblagen dar. Wie diese Agenten ihrer Standpunkte auf der Bühne der Assemblagen sind, treten auch die Besucher in Dialoge, mit den Dingen, mit ihrer eigenen Vorerfahrung, mit dem, was sie für die Perspektiven des

⁸²⁹ Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Book Publishers. New York.

⁸³⁰ Siehe Funk, Gerald; Mattenklott, Gert; Pauen, Michael 2001 : *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*. Frankfurt am Main. S.31

Künstlers halten, und untereinander. Die Rezeption führt das Netzwerk der Bilder, Schriften und Gegenstände prinzipiell grenzenlos ins Offene und löst den interkulturellen Anspruch des Œuvres erst ein. Mit Adéagbo in einen Dialog zu treten, bedeutet willens zu sein, auch von ihm entdeckt zu werden und die arthritischen Normen der Interpretationen seiner eigenen Kultur zu erkennen und gegebenenfalls zu revidieren.

8.0 Öffnen, weitere Wege gehen

„Accepting the Other’s opacity means also accepting that there are no truths that apply universally or permanently. Relation and opacity work together to resist the reductiveness of humanism.“⁸³¹

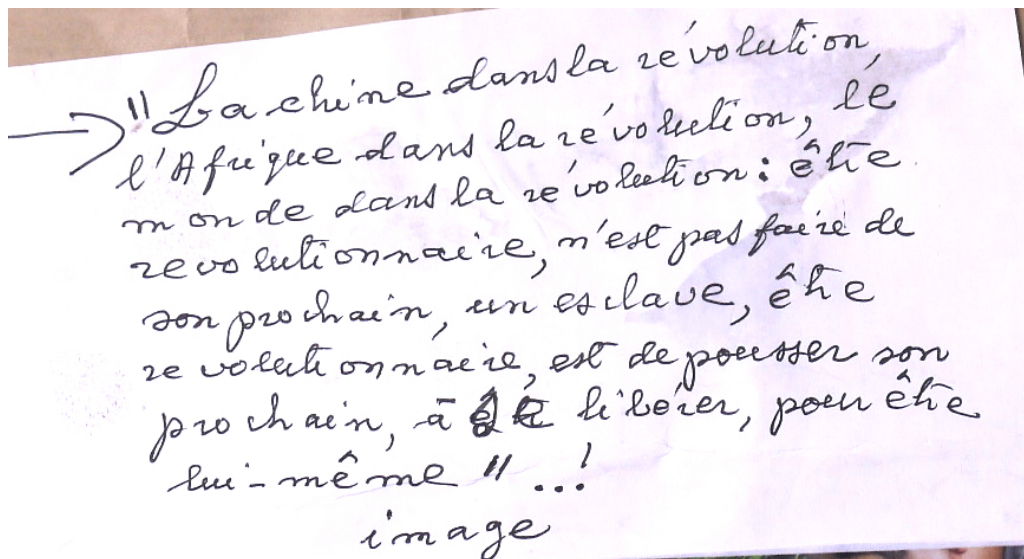
Die vorliegende Arbeit ist zunächst auf die tägliche Praxis des Künstlers im Atelier und auf sein Vorgehen bei Ausstellungsvorbereitungen und Aufbauten eingegangen. Es wurde erfasst, wie Adéagbo sein Œuvre in kontinuierlicher Praxis erarbeitet, wie er vor jeder Ausstellung Dinge und Bilder sammelt, die er täglich neu arrangiert und zugleich jedem Versuch seine Bildwelten mit dem Begriff ‚Kunst‘ zu beschreiben mit Skepsis begegnet. Die Betrachtung folgte dem Sammler auf seinen Wegen des Suchens und Findens, die in der Vorbereitung von Ausstellungsereignissen ortsspezifisch verlaufen. Sammeln und Auslegen finden, so wurde es beschrieben, schon in einer symbolischen Welt statt, begleitet von Geschichten und Gesang, welche die Dinge schon im Finden mit Bedeutung aufladen.

Der Künstler verknüpft Bilder und Dinge mit Texten. Dabei ordnet er den Bildelementen gedankliche Positionen und Dialoge zu, die er ihnen zur Seite setzt und sogar quasi in den Mund legt, auch wenn beide Bereiche, Bilder und Texte, unabhängig voneinander ein Eigenleben führen. Es stellte sich heraus, dass der Künstler die unterschiedlichen gegenständlichen Ordnungen und Zeichensysteme komplementär einsetzt und keine Rivalität zwischen beiden in seinen Assemblagen inszeniert.

Dank des langen Beobachtungszeitraumes von etwa zwanzig Jahren konnten Konstanten und Veränderungen im Blick auf mehrere Werke festgestellt werden.

⁸³¹ Britton 1999: 19.

Konstant bleiben zum Beispiel bestimmte Sätze wie „Kunst ist in der Natur, es ist nicht der Künstler der Kunst macht...“ oder „Kunst ist eine Art mit seinem Nächsten zu sprechen, ohne sein Feind zu werden.“⁸³² Gleichbleibend stellt der Künstler auch je nach Thema der Ausstellung und Ort neue Fragen und zieht daraus eigene Schlüsse. Konstant lässt er vom Ausstellungsort frisch mitgebrachte Motive in Benin reproduzieren. Ist einmal ein neuer Gedanke als prägnante Sätze ausformuliert, wird sie ins Repertoire aufgenommen und später weiterverwendet. Vor der Ausstellung in Schanghai, wo er, ausgelöst von der Frage des Kuratoren-Teams „Why not ask again?“ seinen Titel LRELRL wählte, hat er in keiner Installation über das Thema „Revolution“ gesprochen. Die damals formulierten Sätze:



„Revolutionär sein, bedeutet nicht aus seinem Nächsten einen Sklaven zu machen, Revolutionär sein bedeutet, seinen Nächsten anzuregen sich zu befreien, um sich selbst zu sein: Die Revolution, und die Revolution“ ..! Ausschnitt der Vorlage für Bild Nr.103 (Abb.249 und Abb.250)

tauchen hingegen in folgenden Assemblagen wieder auf: Eine Textpassage der Ausstellung von 2016 erscheint wieder in der Ausstellung 2023 im Präsident Lincoln Cottage. Bemerkenswert ist dabei, dass die gestellten Fragen offenbleiben. Der Künstler gibt keine eindeutige Antwort, ob er Revolutionen grundsätzlich befürwortet, ablehnt oder wie er die „Revolution Chinas“ beurteilt. Im Titel von LRELRL zeigt sich in dessen Gegenüberstellung des Singulars mit dem Plural alleine schon, daß es Revolutionen gibt, die sich von anderen unterscheiden. Die

⁸³² „L'art est dans la nature, ce n'est pas l'artiste qui fait l'art.“ „L'art est une manière qu'on prend pour parler avec son prochain sans devenir son ennemi.“

Form der mit Bildern verbundenen Frage, die gleichzeitig eine Sentenz ist, wurde mit dem Emblem verglichen, dem, was am Ende der Betrachtung drei-dimensionale Hyper-Embleme genannt wurde. Jahr für Jahr speichert der Künstler somit neue Sentenzen, die er daraufhin wortgetreu wiedergibt. Es entsteht, so wurde bemerkt, auf diese Weise ein Ensemble der Refrains, welches sich durch das Werk zieht und diesem diachronisch gesehen eine Gesamtstruktur gibt. Wie oben erwähnt, wählt er wie ein Griot oder ein Rhapsode daraus passende Strophen für eine aktuelle Assemblage aus.

Exemplarisch für das Werk wurde die Arbeit mit Titel *La révolution et les révolutions* von 2016 unter mehreren Blickwinkeln kritisch untersucht. Wie der Künstler die Sprache des Kolonisators, Französisch modifiziert, um seine kritischen Fragen allegorisch auszudrücken und gleichzeitig ihren Anspruch als Weltsprache parodiert, wurde im Abschnitt Schreiben eingehend analysiert. Auf die überraschenden Themenkombinationen als Verbund einzugehen und nicht einzelne Bestandteile zu entschlüsseln, rät Dana Rush. Sie schlägt vor, nicht zu versuchen, die verschiedenen Komponenten einer Akkumulation von Opfertagen in einem Voodoo-Schrein isoliert zu analysieren, sondern in ihrer Gesamtheit wirken zulassen. Dies lässt sich auch auf das Spektrum der Themen im Werk des Künstlers übertragen.

Like the language of a text – and like all the elements of Vodun itself as mentioned in the introduction – the offerings on a shrine, their histories, and their juxtaposition can only be understood by means of Detour; that is, not through straightforward analysis of their individual component parts, but through their collective whole in the round. **Any direct understanding is the death of a shrine.** Awareness, appreciation, and devotion are critical, but a shrine’s agency, volition, and power to make things happen resist any form of straightforward interpretation.“⁸³³

Es wurde berichtet, dass Elemente der Arbeit vor Beginn der Ausstellung von den Kuratoren kurz vor der Eröffnung zensiert und entfernt oder verändert wurden. Damit hat die Arbeit ein paar ihrer „politischen Zähne“ gezogen bekommen.

⁸³³ Rush 2013: 35. Vom Verfasser hervorgehoben.

Abschließend kann darüber spekuliert werden, was von dem Werk LRELRL wirksam geworden ist und erhalten bleibt. Zu den entfernten Stücken gehörten zahlreiche auf Flohmärkten in Schanghai erworbene Vintage-Fotografien von Politikern, die im System in Ungnade gefallen waren, des weiteren ein unter dem Tisch gehandeltes Buch über die Geschichte der Kulturrevolution, deutsche Bücher über Tibet, das Foto von Ai Weiwei beim Besuch der Adéagbo-Ausstellung im Israel Museum, zuletzt ein Geo-Artikel über Nippes-Figuren aus Porzellan, die Mao Zedong porträtieren. Als Grund für die Zensur und Entfernung der Dinge aus der Ausstellung wurde angegeben, dass diese den Zorn der Obrigkeit, „Our Political Leaders“, wie die Kuratorin sie ehrfurchtsvoll nannte, erregen würden, was zu vermeiden sei. (Abb. 282 und Abb. 283) Es darf danach gefragt werden, ob der Künstler in dem, was von der Ausstellung gezeigt wurde, die Zensur unterlaufen konnte, ob er seine Fragen und Zweifel an der Aufrichtigkeit bzw. Scheinheiligkeit von Revolutionen, die zu Diktaturen werden, indirekt artikulieren konnte? Wenn nicht explizit, dann vielleicht versteckt? Wenn man das Produktionsprotokoll verfolgt, sieht man, dass Dinge von Schanghais Bürgern, die gezwungen wurden ihre Häuser zu verlassen, damit diese nach Abriss Platz für Wohnsilos machten, den Weg in die *Power Station of Art*, das wichtigste Institut für Gegenwartskunst ihrer Stadt geschafft haben, unter anderem der verschimmelte nasse rote Teppich, die kleine braune Handtasche und das Ziegelsteinfragment aus der Demolition Zone bei der U-Bahnstation, ausgerechnet mit dem Namen „Vaterland.“ (Abb. 72- 75) Das Verlorene, Residuum erzwungener Zerstörung, wurde aufgegriffen, ‚gerettet‘ und ins Museum getragen. In der Art von Öffentlichmachung ist Widerstand sichtbar. Fotos von Protesten aus dem Buch über die Kulturrevolution ließ der Künstler in Benin abmalen und kommentierte sie mit seinen Texten über Revolution. (Abb. 47-49) Damenschuhe, Kindersandale und Vorhängeschloss wurden vom Künstler auf den Straßen um sein Hotel gefunden und mit Sandalen, Kleidern vom Strand, in Benin gepaart. Da deren Herkunft nicht wie in einem archäologischen Museum mit Schildern erklärt wird, kann der Betrachter die transkulturellen Wege der Kleider nicht faktisch zurückverfolgen. Oft wurde der Kreis geschlossen; Strandgut aus Benin, was seine Wege zunächst als Konsumgut im internationalen Warenverkehr gemacht hat, wie in China produzierte Flip-Flop Sandalen oder Plastikspielzeug, wurden an ihren Entstehungsort zurückgeführt. Die Geste des Aufgreifens ist

auch hier ein Akt der ‚Errettung‘ – und des Widerstands gegen Bevormundung und Fremdbestimmung durch Globalisierung und Fortschritt. Es wurde gezeigt, dass die Dinge ihre Geschichte nicht diskursiv und in Kategorien geordnet vermitteln, sondern unvermittelt durch ihre Materialität auf direkte Weise vielstimmig erzählen. Daher kann im Sinne von Latours *Parlament der Dinge*⁸³⁴ die hier besprochene Arbeit als Revolution gegen Denken in vorgefassten Kategorien und nach fremdbestimmten logischen Regeln, die in ihrem „Tribunal der Dinge“ ausgetragen wird, gesehen werden.

Zusätzlich zur Reduktion der Arbeit durch Zensur gab es ein Nachspiel. Die elfte Schanghai Biennale endete am 12. März 2017. Adéagbos Arbeit wurde von Kuratoren des Museums *Power Station of Art* und Mitarbeitern der ortansässigen Spedition abgebaut. Sie wurde an das Lager des Künstlers in Berlin geschickt. Normalerweise vertraut der Künstler den Abbauenden und lässt den Inhalt der Frachtkisten an Hand der Inventarliste (siehe Anhang) nicht bei Ankunft in Berlin kontrollieren. In diesem Fall wäre es besser gewesen. Im Dezember 2021 erhielt Adéagbo von Kuratoren des Museums Reina Sofia Madrid eine Leihanfrage für LREL für die Ausstellung *Machinations* zum Thema Mikro-Formen des Widerstandes.⁸³⁵ Als im März 2022 Mitarbeiter des Studios bei der Spedition in Berlin den Inhalt der Kisten kontrollierten, stellten sie fest, dass fast die Hälfte der Elemente fehlen. Von den 544 auf der Liste inventarisierten Bestandteilen wurden nur 228 gefunden. Das große Holzrelief mit der Darstellung des Generals „Guan Yu“ im Dajing Tempel fehlte, des Weiteren vier von sechs großen Bannern, das Transfergemälde über die Pandabärenaufzucht und Texte über diverse Formen von Revolutionen. Auch der alte chinesische Stuhl, zentrales Element der Wand D und sein Beniner Gegenstück rechts daneben sowie beide Teppiche waren beim Abbau „verloren gegangen.“ (Abb.284 und Abb.285) Von 13 Vitrinen fehlten zwölf. Die chinesische Spedition gab an, sie seien angeblich beim Umzug in ein neues Lagerhaus verloren gegangen. Unversehrt hingegen, da liebevoll aufgerollt, wurde die chinesische Kalligraphie auf dünnem Reispapier „Ich liebe mein Vaterland“ vorgefunden. Trotz der rätselhaften Reduktion des Umfangs der Assemblage zogen die Reina Sofia Kuratoren ihre Leihanfrage

⁸³⁴ Latour, Bruno [1999] 2001: *Das Parlament der Dinge. Eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.

⁸³⁵ <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/machinations>, 4.Februar 2023.

nicht zurück, und luden den Künstler zu einer Vorbesichtigung seines Ausstellungsraumes im Juli 2022 ein. Er entschied, sechs neue Vitrinen, vier neue Banner, und mehrere Bilder für die am 31. Mai 2023 zu eröffnende Ausstellung zu komponieren. Verloren gegangene Bilder werden von dem gleichen Schildermaler Benoît Adanhomè mit einem schwarzen Rand umgeben als Bild im Bild reproduziert. Es ist nicht das erste Mal, dass Teile von Assemblagen verloren gingen. Aus anderen Gründen gelten andere Arbeiten von Adéagbo derzeit ebenfalls als verschollen. Zum Beispiel alle Assemblagen, die zwischen 1994 und 1998 entstanden und betreut von der Agentin Régine Cuzin ausgestellt wurden. Wie bereits erwähnt, sagte der Künstler, er habe seine Assemblagen im Hof der Familie begonnen, um seine Familienmitglieder davon zu überzeugen, ihm seinen Pass wiederzugeben, und ihn in Frankreich sein Studium beenden zu lassen. Also konkret etwas zu bewirken. Daher ist der Vergleich mit Anordnungen von Votivgaben, sei in christlichen oder Voodoo Kontext nicht an den Haaren herbeigezogen. Auch Texte, in denen die Konsequenzen verschiedener Verhaltensweisen als Alternativszenarien gegenübergestellt werden, weisen in die Zukunft, denn sie helfen Entscheidungen zu treffen.

Resümiert werden können die kritischen Leistungen der Œuvres. Die Flut der gefundenen Objekte und angefertigten Bilder in den Assemblagen des Künstlers kann, so konnte gezeigt werden, als ein Plädoyer für einen künstlerischen Nominalismus aufgefasst werden, der einer Rationalisierung durch begriffliches Denken in Kategorien entgegenwirkt. Das Nominelle ersetzt die latente Allgegenwart westlicher Logik, die die Dinge in Klassifikationen und Kategorien trennt, durch ein analogisches Denken, welches sie wieder kontextualisiert. Das, was Assmann „wilde Semiose“ nennt, bezeichnet die Eigenschaften der Dinge, die sich erst durch endloses, langsames Ausgelegt-Werden entwickeln.⁸³⁶ Die Dinge artikulieren sich dadurch, dass sie immer neu in Beziehung gesetzt werden. Im Netz der Bezüge entfalten sie ihre sinnbildliche Wirkung, die dem Betrachter im „langen Blick“⁸³⁷ zugänglich wird. In diesem Sinne übt das Werk Kritik an einer

⁸³⁶ Siehe Assmann 2015:18.

⁸³⁷ ebd..

Logik der Zeichen, wie sie in der Doppelfigur Signifikant / Signifikat beschrieben wurde. Zeichen im Werk Adéagbo sind komplexe Bilder und weit mehr als nur Signifikanten. Sie weisen nicht auf eine außerhalb ihrer selbst liegende Bedeutung, sondern auf mehrfachen Umwegen auf sich selbst zurück. In der Ablehnung des Diskursiven liegt eine andere Form des Widerstands, die das Werk ausübt. Es gibt den nicht mit Begriffen und Kategorien zu erfassenden Erscheinungen der Dinge ihr Leben zurück.

Für jede neue Installation macht Adéagbo eine „Expedition“, eine Entdeckungsreise in die Stadt, in das Land, für das er eine neue Arbeit komponieren soll. Er füllt seinen Tornister mit materiellen und immateriellen Proben, die wie oben beschrieben, Spuren einer Kultur sind. Diese Zeugnisse verarbeitet er in Benin mit seinem Team, derzeit Benoît Adanhoumè und Hugues Hountondji, und bringt sie an den archäologischen Ort ihrer „Entnahme“ zurück. Die in Benin übertragenen Bilder zeugen von einem Kulturtransfer: Etwas Unbekanntes wird in etwas Vertrautes verwandelt, das Andere durchläuft einen Prozess der Aneignung. Die Assemblagen regen die Besucher an zu fragen, wie ihre Vorfahren als Entdecker mit dem, was sie anderen Ländern entrissen und mitgebracht haben, umgehen und wie sie damit jetzt umgehen sollen. Auch werden sie sich bewusst, dass sie und ihre Kulturen Objekte der Entdeckung Außenstehender werden können. Durch die nomadische Bewegung des Künstlers, der sammelt und schreibt, egal wo er sich aufhält, wird die Hierarchie Zentrum – Peripherie aufgelöst. Das Zentrum kann überall sein.

Herbert Molderings untersuchte, wie oben erwähnt, den Wandel von Marcel Duchamps Wohn- und Arbeitsraum in New York zwischen 1913 und 1914 von einem Ort der Produktion von traditionellen, zu bewahrenden Werken zu einem Labor der ephemeren Experimente.⁸³⁸ Adéagbo wendet sich nicht wie Duchamp von „einer Ästhetik, deren Ausgangs- und Endpunkt das gemalte oder skulptierte Bild ist ab.“⁸³⁹ Vielmehr beginnt er von Anfang an damit, Dinge und Worte aus ihrem genormten Dienst zu befreien und mit ihnen als „funktionale

⁸³⁸ Molderings, Herbert 2010: Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente. Marcel Duchamp's New Yorker Atelier als Wahrnehmungsraum. In: Diers, Michael und Wagner, Monika (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin.. S. 21-44. Hier S. 36.

⁸³⁹ ebd.: 35.

experimentelle Objekte“ zu forschen.⁸⁴⁰ Wie Duchamp sieht er das Experiment selbst als Wert an, und nicht nur die festen Formen, die es hinterlässt. Er bewahrt keine seiner täglichen Assemblagen als später auszustellendes Werk auf, sondern leert die Sandfläche des Hofes, wie eine nach einer Vorlesung abzuwischende Tafel. Wie Duchamp umgibt sich der Künstler mit „epistemischen Objekten“ Dingen, die noch nicht Erforschtes in sich tragen und Türen zu Fragestellungen öffnen, die noch jenseits des vom Künstler Gedachten liegen.^{841 842} Duchamp erklärt, wie die Dinge ihre eigenen Argumente und Positionen entfalten: „Rather, it had more to do with chance,“ korrigiert er das Missverständnis seiner sogenannten Readymades, „In a way it was simply letting things go by themselves and having a sort of creative atmosphere in a studio, an apartment where you live. Probably to help ideas come out of your head.“⁸⁴³ Während Duchamp etwa ein Dutzend Dinge genügten, um seine Gedankenexperimente auszuführen, zu fotografieren, über sie zu schreiben und sie dann wegzuworfen, spielen bei dem Berliner Künstler Menge und Vielfalt und kontinuierliche materielle Präsenz eine Rolle.

Dana Rushs Ästhetik des offenen Kunstwerkes als Akt des kontinuierlichen Akkumulierens, das sie mit Deleuzes und Guattaris „logic of the and“ belegt wurde vorgestellt.⁸⁴⁴ Es ergänzt die eben herangezogene Ästhetik des Experiments bei Duchamp. Beide zusammen ermöglichen das Verständnis von Adéagbos täglichen Pflege seiner prozessgeführten Ästhetik, die keine statischen Dinge, auratischen Kunstwerke produziert, sondern diskutiert, was Fragen bedeutet und „die Brüchigkeit der scheinbar so sicheren epistemischen Grundlage des modernen, wissenschaftlich orientierten Lebens“ vergegenständlicht.⁸⁴⁵

Okwui Enwezor erkannte schon 1996, dass der Künstler das Alltägliche, die Reste einer Konsumgesellschaft, in einen allegorischen Raum überführt:

⁸⁴⁰ ebd..

⁸⁴¹ ebd.: Herbert Molderings verweist hier auf die oben erwähnten Konzepte „Objektivität“ und „epistemisches Objekt“, die Hans-Jörg Rheinberger in *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* Göttingen 2001, S.24-25 vorgestellt hat.

⁸⁴² Siehe Kapitel 3.2 „Spielen mit Dingen.“

⁸⁴³ ebd.: 36.

⁸⁴⁴ Rush 2013: 31.

⁸⁴⁵ Molderings 2010: 36.

The analogy leads one through different sets of questions, but even more to muse on the coding what today is construed as postmodern, and how African cultural producers participate in these debates. For me, Adéagbo's work anticipates these debates [...] by means of its transcription, translation and transformation of cultural sphere into an aesthetic one. Thus the cultural space (the marketplace) represents a shifting, unfixed universe which the aesthetic space (Adéagbo's installations) encounters and rerenders allegorically.⁸⁴⁶

Diese „allegorischen Räume,“ saalfüllenden Assemblagen wurden und werden von renommierten Museen weltweit erworben. Was wird von Adéagbos Œuvre zukünftig sichtbar bleiben? Es ist selten, dass sie in ihrer Gesamtheit wiederaufgebaut werden. Hier ein paar beispielhafte Szenarien zum Schluss: Nach Ankauf des Documenta 11 Beitrages vom Museum Ludwig in Köln wurde der Künstler 2004 eingeladen, diese erweitert im größten Raum des Hauses aufzubauen.⁸⁴⁷ Sie ruhte bis 2016 im Lager. Als das Museum Ludwig sein 40-jähriges Bestehen feierte wurde der Künstler eingeladen, Segmente der großen Arbeit auszuwählen und in vier Räumen zwischen den Werken der ständigen Sammlung parasitär zu integrieren.⁸⁴⁸ Er platzierte neben Beuys' Bronzearbeit *Val* die große Trommel aus dem Norden Benins, einen Totenpfahl vor dem *Doppelaggregat*. (Abb. 286) und diverse Skulpturen und in Benin gemalte Bilder in den Raum der deutschen Expressionisten. (Abb.287 und Abb.288) Der Dialog wurde positiv aufgenommen, stiftete Verwirrung und führte dazu, dass ein Besucher Adéagbo die „Afrika-inspirierten“ Skulpturen von Hermann Scherer aus den 20er Jahren abkaufen wollte.⁸⁴⁹ Er hatte dem Künstler über die Absperrung beim Aufstellen von

⁸⁴⁶ Enwezor 1996: 16. „Diese akute Postmoderne vermittelt dieselben Aspekte wie ein afrikanischer Marktplatz und seine Vergänglichkeit. Die Analogie führt zu verschiedenen Fragestellungen, aber noch mehr zum Nachdenken über die Kodierung dessen, was heute als postmodern konstruiert wird, und wie afrikanische Kulturproduzenten an diesen Debatten teilnehmen. Für mich nimmt Adéagbos Werk diese Debatten vorweg [...] durch seine Transkription, Übersetzung und Transformation des kulturellen Raums in einen ästhetischen. So stellt der kulturelle Raum (der Marktplatz) ein sich verschiebendes, unfixiertes Universum dar, dem der ästhetische Raum (Adéagbos Installationen) begegnet und ihn allegorisch nachzeichnet.“

⁸⁴⁷ Der Entdecker und die Entdecker angesichts der Geschichte der Entdeckung- das Welttheater 2002.

⁸⁴⁸ <https://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/archive/2016/we-call-it-ludwig.html> 5. Februar 2023.

⁸⁴⁹ <https://www.ksta.de/kultur-medien/hermann-scherer-koelner-museum-ludwig-kauft-umstrittene-skulptur-206819> 6. Februar 2023.

Statuen und dem Aufhängen von Masken aus Benin, Teil der Documenta Arbeit, neben *Den Schlafenden* 1924 von Scheerer zugeschaut. Er schrieb der Galleristin und fragte an, ob er Adéagbo das sich umarmende Paar abkaufen könnte, er wolle es seiner Frau zum fünfzigsten Hochzeitstag schenken.

Das Moderna Museum Stockholm erwarb 2014 die für das Museum produzierte Arbeit „Die Geburt von Stockholm“ *La Naissance de Stockholm* und stellte schon im Folgejahr eine Wand davon in einer thematischen Ausstellung mit Titel *After Babel* aus.⁸⁵⁰ Das Philadelphia Museum of Art lud den Künstler im Herbst 2021 ein, Segmente der im Jahr 2007 angekauften Arbeit *Abraham, l'ami de Dieu* auszuwählen, die zwischen Werken der ständigen Sammlung wiederaufgebaut werden sollten. Dies ist bis dato noch nicht geschehen. Das Toyota Municipal Museum of Art erwarb 2000 und 2004 jeweils eine Assemblage, die bisher nie wieder, auch nicht teilweise, wiederaufgebaut wurden. Ebenso wurde die 2016 vom Israel Museum erworbene Arbeit bisher noch nicht wieder ausgestellt.⁸⁵¹ Diese kleine Übersicht zeigt, dass eine gesamte Installation nach der ersten Präsentation, gefolgt von einem Ankauf, sehr unwahrscheinlich noch einmal genauso gezeigt werden wird. Assemblagen, die nicht angekauft wurden, kommen in das Kunstlager. Wenn eine Institution den Künstler einlädt, welches kein Budget für eine neue Produktion hat, wird gemeinsam mit den Kuratoren eine bestehende Arbeit ausgewählt. Adéagbo besteht jedoch darauf, neue ortsspezifische Elemente hinzuzufügen, welche die Arbeit mit dem jeweiligen Ort verbinden und Anknüpfungspunkte für das Publikum bieten. Auf Einladung von Harald Szeemann produzierte er *La Colonisation Belge en Afrique Noire* für ForwArt 2000 in Brüssel. Diese Arbeit wurde noch zweimal in Belgien gezeigt und das letzte Mal in Leipzig 2019 in der GFZK.⁸⁵² Für die Ausstellung *Jedem sein Kreuz* 2018 in der Kirche zu St. Petri in Lübeck, verwendete der Künstler zwei große bestehende Arbeiten, *Un espace avec le monde* 2007 Berlin und *A la rencontre de l'Art*, Kunsthaus Hamburg 2017.⁸⁵³ Farbcodes auf jedem Element kennzeichneten aus welchem Werk es stammte und sollten das Sortieren beim

⁸⁵⁰ <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/after-babel/artists-in-after-babel/> 5. Februar 2023.

⁸⁵¹ <https://www.imj.org.il/en/exhibitions/georges-adeagbo> 6. Februar 2023.

⁸⁵² Gesellschaft für zeitgenössische Kunst. <https://gfzk.de/2019/deanarchive/> 5. Februar 2023.

⁸⁵³ <https://overbeck-gesellschaft.de/de/ausstellung-detail/georges-ad-agbo-2> 6. Februar 2023.

Abbau erleichtern. Jedoch wurden zwei der Wände und eine Installation auf einem großen runden Tisch an Sammler verkauft. Dies bedeutete, dass zahlreiche Elemente aus den Inventarlisten der alten Arbeiten ausgetragen werden mussten. Aus dem letzten Beispiel ist zu verstehen, dass es weder sinnvoll noch möglich ist, ein lineares Werkverzeichnis zu erstellen. Die „Genealogie der Werke“ wäre eine passende Bezeichnung für solch ein Verzeichnis, das vom Verfasser gerade erstellt wird. Dem sich fortsetzenden, rhizomatischen Wachsen der Sammlungen von Georges Adéagbo, seinem ständigen Fluss des Erzählens mit Dingen, Wörtern und Bildern, der sich nicht in kompakt-abgeschlossene Kunstobjekte stückeln und portionieren lässt, kann nur so angemessen entsprochen werden.

9.0 Bibliographie

Adler, Hans u. Zeuch, Ulrike (Hg.) 2002: Synästhesie. Inferenz – Transfer – Synthese der Sinne, Würzburg.

Ahouli, Akila 2006: Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und eines mündlichen Erzählens in afrikanischen und deutschsprachigen Erzähltexten. Universität Hannover. <https://d-nb.info/983762554/34> am 12.12.18 besucht.

Alciatus, Andrea 1530: De verborum significatione libri quatuor. Lyon.

Alciatus, Andrea [1542] 1991: Emblematum Libellus. Mit einer Einleitung von August Buck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. [reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542].

Aldrich, C. Virgil [1968] 1996: Visuelle Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. 2. Auflage, Darmstadt 1996. S. 142 – 159. Erst veröffentlicht 1968: Aldrich, V.C. 1968: Visual Metaphor. In: Journal of Aesthetic Education 2. S. 73 – 86

Aldrich, C. Virgil 1958: Pictorial meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects. In: Mind, Vol.67, No. 265, Oxford University Press. S. 70-79.

Allert, Beate 2008: Horaz – Lessing – Mitchell: Ansätze zu Bild-Text Relationen und kritische Aspekte zur weiteren Ekphrasis – Debatte. In: Schmitz-Emans, Monika und Lehnert, Gertrud: Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Potsdam, 18.-21.5. 2005. Heidelberg. S. 37 – 48.

Appadurai, Arjun 1986: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

Arnheim, Rudolf 1969: Visual Thinking. University of California Press. Berkeley und Los Angeles.

Assmann, Aleida [1988] 1995 : Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht , H.U. und K.L. Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 237 – 251.

Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele 1998: Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen.

Assmann, Aleida 2015: Im Dickicht der Zeichen. Suhrkamp, Berlin.

Auster, Paul [1985] 2001: City of Glass. [New York]. Reclam, Stuttgart.

Austin, J.L. [1955] 1962: How to do things with words. Ed. by J.O. Urmson, Cambridge/Massachusetts.

Bachtin, Michael 1979: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt.

Bal, Mieke 2002: Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse. In: Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am M. 2002. S.7-27

Bal, Mieke 2002 b: Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive. In: Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am M. S. 117- 145.

Bal, Mieke 2007: From cultural studies to cultural analysis. In: Kritische Berichte 2., S.33 – S.44.

<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/11020/4877> am 20.12.17 eingesehen und heruntergeladen.

Barthes, Roland. [1966] 1988: Semantik des Objekts. In: Barthes, R. (Hg.) Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 187-198. (Original: *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, Firenze 1966)

Basualdo, Carlos 2002: Georges Adéagbo. In: Enwezor, Okwui 2002: Documenta11_Platform5. Kurzführer. Hg. v. documenta GmbH u. Museum Frederici-anum. Ostfildern Ruit. S. 8-9.

Baudrillard, Jean [1968] 1991: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt a.M. Campus. (Original: *Le système des objets*, Paris 1968)

Beaucamp, Eduard 2002: Die Entdeckten entdecken die Entdecker. Nie waren die Fenster zur Welt so weit geöffnet: Monitordramen, Videoplantagen, Ateliers, existentielle Werkzyklen und Künstlerlexika auf der Documenta 11. In : Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 135 vom 14.06.2002. S. 45.

Benjamin, Walter 1991: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Schriften Bd. II. 1. Hrsg. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main. S. 140-157

Benjamin, Walter 1980: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Bd. IV, 1980. S. 388 – 396.

Benjamin, Walter: Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der „Kunstwissenschaftlichen Forschung“ In: Gesammelte Schriften II. 1. Hrsg. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften Bd.3, 1. Frankfurt/Main 1991, S.363-374.

Benjamin, Walter 1991: Über das mimetische Vermögen. In: Gesammelte Schriften II. 1. Hrsg. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main. S.210 – 213

Benjamin, Walter 1991: Erfahrung und Armut. In: Gesammelte Schriften II. 1. Hrsg. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main. S. 213- 219

- Benjamin, Walter 1991: Eckhardt Köhn. Sammler. In: Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut 2000: Benjamins Begriffe. Frankfurt a.M. S. 695-704.
- Bertola, Chiara (Hg.) 2007: Georges Adéagbo „La rencontre“..! Venise – Florence..! (Ausst. Kat. Fondazione Querini Stampalia, Venedig). Prato. [Mit Beiträgen von: Chiara Bertola, Stephan Köhler]
- Bertola, Chiara und Köhler, Stephan (Hg.) 2008: Georges Adéagbo – Grand Tour di un Africano. Sienna.
- Bertschik, Julia 2009: Gesammeltes Wissen. Wissenschafts – Dilettanten und ihre Sammlungen bei Stifter, Raabe und Vischer. In: Jahrbuch der Raabe Gesellschaft. Hrg.: Ulf-Michael Schneider und Silvia Serena Tschopp. Tübingen. S.78 – 96.
- Beßler, Gabriele 2009: Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin.
- Bhabha, Homi 2004: La Question Adéagbo. In: Friedrich, Julia; König Kasper (Hg.): DC: Georges Adéagbo. L’explorateur et les explorateurs devant L’histoire de l’exploration..! Le théâtre du monde. Der Entdecker und die Entdecker vor der Geschichte der Entdeckung..! Das Welttheater. (Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln) Köln, S. 25-29.
- Bippus, Elke 1993: Bild und Schrift bei Hanne Darboven. Hamburg. Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Bippus, Elke 2015: „Seeing, of Course, Is also an Art“: Writing-Reading as an Aesthetic Labor of Meditation – on Hanne Darboven’s Work of Writing. In: Okwui Enwezor, Rein Wolfs (Hg.) Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective (Haus der Kunst München/Bundeskunsthalle Bonn) München, London, New York: Prestel, S. 184-193.
- Blier, Suzanne Preston 1988: Melville J. Herskovits and the Arts of Ancient Dahomey. In: RES Anthropology and Aesthetics No. 16 (Autumn, 1988) pp. 125-142.
- Blier, Suzanne Preston 1995: Art, Psychology and Power. University of Chicago Press.
- Blier, Suzanne Preston 2004: The Art of Assemblage: Aesthetic Expression and Social Experience in Danhomè. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 45, 2004, pp. 186–210. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20167627. Accessed 11 June 2021.
- Blier, Suzanne Preston 2019: Picasso’s Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece. Duke University Press. Durham.
- Boehm, Gottfried 1994: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders.: Was ist ein Bild? München. W. Fink. S. 11-38.

Boehm, Gottfried 2004: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In Burda, Hubert und Maar, Christa (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln.

Bohnet, Christine 1998: Die Manie des Sammelns: Konstantin Vaginovs Roman. In: Assmann, Aleida und Gomille, Monika und Rippl, Gabriele: Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen. S. 375 – 403

Boivin, Nicole 2008: Material Cultures Material Minds. New York.

Braun, Joseph 1924: Der christliche Altar, München 1924, S. 277ff.
zitiert nach [https://www.rdklabor.de/wiki/Altarretabel_\(Altaraufsatz,_Altarr%C3%BCckwand\)__\(A._In_der_katholischen_Kirche\)](https://www.rdklabor.de/wiki/Altarretabel_(Altaraufsatz,_Altarr%C3%BCckwand)__(A._In_der_katholischen_Kirche))
12.04.2022

Bredenkamp, Horst 2007 [1993] : Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin.

Breton, André; Soupault, Philippe 1968 [1920]: Les Champs magnétiques. Gallimard. Paris.

Britton, Celia M. 1999: Edourd Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance. Charlottesville and London.

Broich, Ulrich 1985: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. Broich, Ulrich und Pfister, Manfred. Unter Mitarbeit von Bernd Schulte – Middeliich. Tübingen. S.31-47.

Buck, August 1991: Einleitung. Andreas Alciatus [1542] (1991): Emblematum Libellus. Mit einer Einleitung von August Buck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991. [reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542]

Busca, Joëlle 2000: Georges Adéagbo. In: Perspectives sur l'art contemporain africain. Edition Harmattan. S. 79-88. Paris. Editions L'Harmattan.

Butor, Michel 1992: Die Wörter in der Malerei. Frankfurt a. M.

Cahn, Michael 1991: das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammlers. In: Merkur 45. S. 674 – 690.

Callon, Michel 1986: Elements of a sociology of translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay. In: John Law (Ed.), *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London, Routledge: S. 196-233.

Cole, Herbert 1969: Art as a Verb in Iboland. African Arts Nr. 3. Los Angeles.

Convents, Ralf 1996: Surrealistische Spiele. Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“ Peter Lang, Frankfurt am Main.

Cramer, Thomas 2001: Fabel als emblematisches Rätsel. Vom Sinn der Illustrationen in den Fabelsammlungen von Posthius und Schopper, 1566. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des nichtlinearen Lesens.

In: Audiovisualität vor und nach Gutenberg: zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche / Horst Wenzel; Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg (Hgg.) Körperschaft/en: Kunsthistorisches Museum Wien. Konferenz: Tagung Audiovisualität vor und nach Gutenberg; (Wien) : 1998.11.25-28. S. 133 – 158 Skira/Mailand.

Cuzine, Régine und Rousset, Jean-Michel 1996: Georges Adéagbo. in: Magnin, André und Soulillou, Jacques 1996: *Contemporary Art of Africa*. London. S. 168-169.

Dayras, Arthur 2021: Georges Adéagbo. In: Laubard, Charlotte 2021: L'enigme autodidacte. The self-taught enigma. S. 290-294. Ausstellungskatalog Musée d'art moderne et contemporain Saint-Étienne métropole.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix 1977: Rhizom. Merve Verlag. Berlin.

Dohmen, Werner 2021: Beyond the Box. Sammlung Dohmen. Ausstellungskatalog Leopold-Hoesch Museum Düren. 3.12. 2017 bis 11.3.2018. Abb.: Umschlag, S.5, S. 56-61. S.183-184. S. 193. Berlin.

Faust, Wolfgang Max 1977: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. Wien.

Gilles Deleuze - Félix Guattari [1980] 1986: A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. University of Minnesota Press.

Diers, Michael 1996: Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt am Main.

Diers, Michael 2006a: Die Gegenwart der Bilder. Zur Erinnerung der Antike bei Aby Warburg. In: Ders. : Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes. Hamburg. S.299 – 332.

Diers, Michael 2006b: Lost in Translation oder Kannitverstan. Über Spielarten kulturellen Nicht- und Mißverstehens. In: Ders. : Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes. Hamburg. S.264-277.

Dittmar, Jakob F. 2011: Comic-Analyse. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Drewal, Henry 1988: Performing the other: Mami Wata Worship in Africa. The Drama Review 32 (2): S.160 – 185. Zitiert nach Dana Rush 2013 : 88.

Eco, Umberto 1962: Das offene Kunstwerk. Suhrkamp Frankfurt a. M. 1977. Originaltitel: Opera Aperta. Mailand.

Eco, Umberto 1987: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München.

Eiblmayr, Sylvia (Hg.) 2001: *Archaeologie der Motivationen-Geschichte neu schreiben. Archaeology of Motivations. Re-Writing history.* Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Konzeption und Titel: Stephan Köhler. Stuttgart Ostfildern-Ruit. Mit Beiträgen von:

Dominique Abensour, Georges Adeagbo, Masahiro Aoki, Laura Cherubini, Carolyn Christov-Bakargiev, Okwui Enwezor, Adelina v. Fuerstenberg, Johannes Gachnang, Elizabeth Harney, Stephan Kohler, Michel Ritter, Olivier Suter, Harald Szeemann und Sabine Vogel.

Eikhenbaum, Boris [1918] 1975: *The Illusion of 'Skaz'*. *Russian Literature* 12, 233 – 236. Zitiert nach Fludernik, Monika 2013: *Conversational Narration – Oral Narration*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [besucht am: 4. April 2020]

Eisner, Will 2004: *Comics and sequential Art*. 26. Auflage. Tamarac, Florida: Poorhouse Press. Dittmar (2011) zitiert aus dieser Ausgabe.

Eisner, Will 2008: *Comics and sequential Art*. Norton. New York. Dem Verfasser lag diese Ausgabe vor.

Enwezor, Okwui 1996: *The Ruined City: Desolation, Rapture and Georges Adeagbo*. [sic! Adéagbo, ohne Akzent] in NKA, *Journal of Cotemporary African Art*, No. 41, Spring 1996, pp. 14-18.

Enwezor, Okwui 2001: *The Short Century*. Ausstellungskatalog. Prestel. München. isbn 3-7913-2502-7 (hardcover) und 3-7913-2390-3 (softcover)
Eintrag über Adéagbo: pp.152-153 mit falschem Titel. Es müsste heißen: 'La Colonisation Belge en Afrique Noire'.

Enwezor, Okwui 2002: *Documenta11_Platform5*. Ausstellung. Hg. v. documenta GmbH u. Museum Fredericianum. Ostfildern Ruit.

Fanon, Frantz 1980: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Syndikat. Frankfurt am Main.

Fauconnier, Gilles und Turner, Mark 2003: *Conceptual Blending, Form and Meaning*. In: *Recherches en communication*, Nr. 19 (2003). S. 57 – 86.

Fauvernier, Philippe 2022: *De la restitution à la révélation. Trésor Royaux du Bénin*. Paris.

Fernandez, James 1980: *Edification by puzzlement*. in: Karp, Ivan (Hg.): *Explorations in African Systems of thought*. Bloomington, Indiana. S. 44-59.

Fillitz, Thomas 2002: *Georges Adéagbo*. In: *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Cote d'Ivoire und Bénin*. Wien, Köln, Weimar. S. 158-170.

Finkfelde, Dominik 2006: Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne. In: arcadia Band 41 (2006) Heft 1

Floyd, Kathryn 2015: Georges Adéagbo. Between Artwork and Exhibition. In: Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775 – 1999. Alternative Venues for Display. Ed.: Andrew Graciano. Ashgate. Farnham UK. 2015. pp. 234 – 258.

Fludernik, Monika 2013: Conversational Narration – Oral Narration. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [besucht am: 4. April 2020]

Foucault, Michel [1966] 1971: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel 2001: Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den Cercle d'épistémologie [frz. 1968]. In *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. I, 1954–1969, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 887–931.

Funk, Gerald; Mattenklott, Gert; Pauen, Michael 2000: Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main.

Frittelli, Matteo (Regisseur) 2012: La personne de Georges Adéagbo. Dokumentarfilm 1h1m. E/ITA/SP/FR/DE 2007-2012. Interviews mit Daniel Birnbaum, Venedig 2009; Carlos Basualdo, Neapel 2010; Laura Cherubini, Rom 2010; Stephan Köhler, Neapel 2010; Chiara Bertola, Mailand 2011; Agustín Pérez Rubio, Leòn 2011; Octavio Zaya, Leòn 2011; Okwui Enwezor, Berlin 2012 und Georges Adéagbo. Florenz. <https://vimeo.com/ondemand/georgesadeagbo>

Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Book Publishers.

Geiger, Rolf 2006: Dialektische Tugend. Untersuchungen zur Gesprächsform in den Platonischen Dialogen, Paderborn.

Genette, Gérard 2010: Die Erzählung. Paderborn.

Gibson, J.J. 1977: The Theory of Affordances. In: R. Shaw & J. Bransford (Hg.) *Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum. S. 67-82.

Gilroy, Paul 1993: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Ginzburg, Carlo 2011: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Wagenbach. Berlin.

Glissant, Edouard 1981: *Discours Antillais*. Ed. Du Seuil. Paris.

Glissant, Edouard 2007: Poétique de la Relation. Gallimard. Paris.

Goetsch, Paul 1985: Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkultur. *Poetica* 17, 202-218. zitiert nach Fludernik, Monika 2013: Conversational Narration – Oral Narration. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> [view date: 4.April 2020]

Gombrich, E.H. [1967] 2014: Kunst und Illusion. Phaidon. Berlin.

Goody, Jack 1988: The interface between the written and the oral. Cambridge University Press. Cambridge.

Gümüşay, Kübra 2020: Sprache und Sein. Berlin.

Hahn, Hans Peter 2005: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin.

Hapkemeyer, Andreas 2004: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst. Beispiele aus dem Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen. Regensburg.

Harms, Wolfgang (Hg.) 1990: Text und Bild, Bild und Text: DFG Symposium 1988. Stuttgart.

Heesen, Anke te und Spary, E.C. (2001): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung. Göttingen.

Heibach, Christiane und Rohde, Carsten (Hg.) 2015: Material Turn? Wilhelm Fink Verlag. Paderborn.

Heil, Philipp 2016: Zeichenträger oder Bedeutungsempfänger? Semiophoren und ihre Rezipienten – von Semiophoren zu Nouodechomen. Angabe des Autors: Unveröffentlichtes Essay aus dem Jahr 2016, das im Rahmen des Seminars "Macht der Dinge" von Prof. Füssel an der Georg-August-Universität Göttingen entstanden ist.

https://www.academia.edu/37735558/Zeichentr%C3%A4ger_oder_Bedeutungsempf%C3%A4nger_Semiophoren_und_ihre_Rezipienten_Von_Semiophoren_zu_Nouodechomen am 15.8.2019 besucht.

Hester, Marcus B. 1966 : Metaphor and aspect seeing. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25. Fall 1966. S. 205 – 212.

Heßler, Martina und Mersch, Dieter 2009: Bildlogik und was heißt visuelles Denken? In: Heßler, Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik ikonischer Vernunft*. Bielefeld transcript. S. 8 – 62.

Hofmannsthal, Hugo von 2000: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Herausgegeben von Mathias Mayer. Reclam. Stuttgart.

Höller, Christian 2014: Hybridität. In: Butin, Hubertus 2014: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S. 118-122. Erwähnung von Georges Adéagbo auf S. 122.

Horstkotte, Silke und Leonhard, Karin Hg. 2006: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln – Wien.

Hyvrard, Colette 2019: Georges Adéagbo. Présentation de l'exposition. In: Vladova, Tania und Hyvrard, Colette: L'image sans qualité. Beiträge zum gleichnamigen Kolloquium in Rouen 2018. Radial/Hrsg. ESADHaR-Rouen. S.276-286.

Iser, Wolfgang 1975: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer 1975: Rezeptionsästhetik. München. S. 228 – 252.

Jaeggi, Rachel 2002: Aneignung braucht Fremdheit. In: Texte zur Kunst. Heft Nr. 46 / Juni 2002. S.60 – 69

Jardine, Nicholas 2001: Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte. In: *Sammlen als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, eds. Anke te Heesen, Emma C. Spary, pp. 199–220. Göttingen: Wallstein.

Jones, Caroline A. 2016: The global work of Art. World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of the Experience. The University of Chicago Press Chicago and London. Georges Adéagbo S. 237 und Figure 7.7 auf S. 239 *La creation et les creations*. 2009. Venice Biennial.

Kasfir, Sidney Littlefield 2020: Contemporary African Art. London. S. 188-190

Kersting, Rita und Ben-Meir, Kobi 2016: Georges Adéagbo: Knowing oneself, does one know who the other is..?“ Africa in Jerusalem. Katalog Nr. 639 published by the Israel Museum of Art. ISBN 978 965278 456 8. Jerusalem.

Kobusch, Theo 1987: Sein und Sprache: historische Grundlegung einer Ontologie der Sprache. E.J.Brill. Leiden, New York, Kopenhagen, Köln.

Koffka, Kurt 1955: Principles of gestalt psychology. London.

Köhler, Stephan 2007: A late born twin brother. General and specific aspects of Adéagbo's composition for the Fondazione Querini Stampalia. In: Bertola, Chiara (Hrsg.) Georges Adéagbo „La Rencontre..! Venise-Florence“ Ausstellungskatalog Fondazione Querini Stampalia, Venedig. S. 33-39.

- 2008: We stood in Venice. In: Bertola, Chiara, Köhler, Stephan (Hrsg.):

Georges Adéagbo – Grand Tour di un Africano. Sienna. S. 69-74

- 2010: Georges Adéagbos Installationen – Labor der Begegnungen. <https://themen.iablis.de/2010/koehler10.html> 12.04.2020

- 2011: Georges Adéagbo. In: Metsola, Satu; Siitari, Pirkko; Vanhala, Jari-Pekka (Hrsg.) : ARS 11. Ausstellungskatalog Kiasma, Helsinki. S. 50-53

- 2012: A dimension to explore. Georges Adéagbo as a writer and Historian. In: Okwui Enwezor (Hrsg.) : Le Journal de La Triennale de Paris # 5, „Forest of Signs“. Paris. S. 28-39.

- 2014: Georges Adéagbo: The Birth of Stockholm” in: Matilda Olof-Ors, Stephan Köhler (Hrsg.) Ausstellungsbroschüre. Stockholm.
- 2015: Lese und Schauspiele im Archiv – Raumwelten aus Bild und Schrift in den Werken von Georges Adéagbo, Alice Creischer und Thomas Körner. Unveröffentlichte Masterarbeit in Kulturwissenschaften an der FernUniversität in Hagen.
- 2015: Georges Adéagos künstlerische Leistungen. In: Malz, Isabelle (Hrsg.): The Problem of God. Ausstellungskatalog. K 21 Düsseldorf. S. 228.
- 2019: Georges Adéagbo: Des assemblages comme un laboratoire de rencontre entre choses, textes et images. In: Vladova, Tania und Hyvrard, Colette: L’image sans qualité. Beiträge zum gleichnamigen Kolloquium in Rouen 2018. Hrsg. Radial/ESADHaR-Rouen. S.287-293.
- 2022: Georges Adéagbos Assemblagen als Labor für verbales und visuelles Forschen mit Dingen, Texten und Bildern. In: Müller, Karsten 2022: Georges Adéagbo. A l’école de Ernest Barlach, le sculpteur. Ausstellungskatalog, der ohne Seitenzahlen als flexibles Album konzipiert wurde.

Kouroma, Ahmadou 1968: Les soleils des Indépendances. Presses de l’Université de Montreal.

Kravagna, Christian 2014: Postkoloniale Blicke. In: Butin, Hubertus 2014: Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S. 289-293. S. 290 Abbildung von Georges Adéagbos Installation *La mort et la résurrection*, 1997.

Kristeva, Julia 1969: Le mot, le dialogue et le roman, Semiotike : *recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, S. 82-112.

Kubler, George 1962: The shape of time. Remarks on the history of things. New Haven and London: Yale University Press.

Lakoff, Georges und Johnson, Mark [1980] 2014: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. Heidelberg. Achte Auflage. Amerikanische Erstveröffentlichung 1980 unter dem Titel: *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

Lange, Clemens Tobias 1999: Georges Adéagbo „The Story of the Lion“ Ein Buch zur Installation auf dem Campo dell’Arsenale in Venedig für die 48. Biennale di Venezia 1999. CTL-Press Hamburg. Künstlerbuch ohne Seitenzahlen.

Lange-Berndt, Petra 2009: Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst, 1850 – 2000. München.

Lange-Berndt, Petra 2015: Materiality. Co-published by Whitechapel Gallery and MIT press. London and Cambridge Massachusetts.

Langer Susanne K. 1942: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.

Latour, Bruno [1991] 1995: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin. 1995. (Original: *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique*, Paris 1991).

Latour, Bruno 1996: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Originaltitel: La clef de Berlin. Paris 1993.
Übersetzung aus dem Französischen von Gustav Rossler. Berlin. Akad. Verlag 1996.

Latour, Bruno [1999] 2001: Das Parlament der Dinge. Eine politische Ökologie. Frankfurt a.M.

Lautréamont eig. Isidore Lucien Ducasse [1874]1996: Die Gesänge des Mal-doror. Reinbek bei Hamburg.

Loreck, Hanne 2013: Dem Vernehmen nach. Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität. In : Isekenmeyer, Guido (Hg.) (2013) : Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild Bezüge. Bielefeld. S.87 -106.

Luhmann, Niklas 1995: Medium und Form. In: Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M. S.165-214.

Magnin, André und Soullillou, Jacques 1996: *Contemporary Art of Africa*. London.

Mahrenholz, Simone 2003: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. In: Mersch, Dieter Hrsg. Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. Wilhelm Fink Verlag München. 2003. S.75-91

Malraux, André 1987: Das imaginäre Museum. Le Musée imaginaire. Reihe Campus. Frankfurt a. M.

Marivat, Gladys (2021): Bruly Bouabré au „Pantheon d’Hugo” Le Monde 28.5.2021 S. 6. Paris.

Martin, Jean-Hubert: Altäre. In: Martin, Jean-Hubert;, Syring, Marie Luise; Luque, Aline u.a. (Hg.): Altäre – Kunst zum Niederknien (Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf). Ostfildern-Ruit 2001, S. 8-15.

Mauer, Barry 2001: The Found Photograph and the limits of Meaning. In: Enculturation, Vol.3, No.2, Fall 2001. http://www.enculturation.net/3_2/mauer/index.html 27.Juni 2020

Mbembe, Achille 2019: Of African Objects in Western Museums. Vortrag bei der Verleihung des Gerda Henkel Preises am 8.Oktober 2018. Rhema-Verlag, Münster.

McLuhan, Marshall 1964: Understanding Media. The Extensions of men. Ort? <http://web.mit.edu/allanmc/www/mcluhan.mediummessage.pdf> 8.4.2015 Anm. Luhan Lag aber auch im Original vor.

Mitchell, W.J.T. 1990: Was ist ein Bild. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Hg. Von Volker Bohn, Frankfurt/Main 1990. S.17 – 68

Mersch, Dieter 2010: Das Medium der Zeichnung. Über Denken in Bildern. In: Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern. Hg.: Lorenz Engell, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova. Bielefeld. S. 83-109

Molderings, Herbert 1983: Marcel Duchamp: Parawissenschaft. Das Ephemere und der Skeptizismus. Frankfurt.

Molderings, Herbert 2010: Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente. Marcel Duchamp's New Yorker Atelier als Wahrnehmungsraum. In: Diers, Michael und Wagner, Monika (Hg.): Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform. Berlin.. S. 21-44

Morrill, Rebecca (commissioning editor); Simon Hunegs (project editor) 2021: African Artists from 1882 > Now. Georges Adéagbo. S. 21. *Tout de moi à tous* 2007. Daadgalerie Berlin. Phaidon Press. London ISBN 978 1 83866 243 1

Mulcaire, Thomas und Ferguson, Lorna 1998: The tempest. Following William Shakespear and Aimé Césair. In: Pedrosa, Adriano 1998 (Hg.) Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros. Katalog der 24. São Paulo Biennale. São Paulo Bienial Foundation. S. 204-241.

Müller, Karsten 2022: Georges Adéagbo. A l'école de Ernest Barlach, le sculpteur. Mit Texten von Petra Lange-Berndt, Stephan Köhler und Karsten Müller und Fotos von Andreas Weiss, 96 Seiten mit 56 Farbtafeln, Großformat 36 x 27 cm, dreisprachig (Deutsch / Englisch / Französisch), Verlag Kettler, Dortmund.

Müller-Braunschweig, Hans 1977: Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie, in: Psyche 31, 1977 S.821 – 843.

Njami, Simon 1995: Georges Adéagbo. Bénin. In: Revue Noir Nr. 18, 1995, S. 8-11. <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-18/> 6.Juli 2020.

Ngugi wa Thiong'o 2012: Globalectics. Theory and Politics of Knowing. Columbia University Press.

Ngugi wa Thiong'o 2011: Decolonizing the mind: the politics of language in African literature. Oxford.

Njami, Simon; Cuzine, Regine 1995: Georges Adéagbo. Bénin. In: Simon Njami, N'Goné Fall und Bruno Asseray (Hg) : Benin. Revue Noir Nr. 18, S. 8-11. <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-18/> 6.Juli 2020.

Njami, Simon 1995: Georges Adéagbo Le combat contre le SIDA es tun combat contre la folie. Revue Noir Nr. 19 September 1995 <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-19/> .

Nietzsche, Friedrich 1922: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. Musarionausgabe. München.

- Nöth, Winfried 2000: Umberto Eco's semiotic threshold in: <https://philpapers.org/rec/NTHUES-2> am 12.Juli 2018 besucht.
- Okeke-Agulu, Chika 2021: On modern and contemporary african art and artists. In: Morrill, Rebecca (commissioning editor); Simon Hunegs (project editor) (2021): African Artists from 1882 > Now. Georges Adéagbo. S. 21. *Tout de moi à tous* 2007. Daadgalerie Berlin. Phaidon Press. London. S. 9 – 15.
- Ong, W.J. [1982] 2002: Orality and Literacy – The technologizing of the World. First published by Methuan & Co, then Routledge, London-New York.
- Okara, Gabriel 1964: The Voice. André Deutsch Verlag. London.
- Pivin, Jean Loup 1995: Georges Adéagbo. In: Revue Noir Nr. 19 Dezember 1995, S. 10-11 <https://www.revuenoire.com/edition/revue-noire-19/>
- Pomian, Krzysztof [1988]1998: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin.
- PSA Power Station of Art und Raqs Media Media Collective 2016: Blueprint. 11th Shanghai Biennale. China Academy of Art Press. Shanghai.
- PSA Power Station of Art und Raqs Media Media Collective 2016: Mise-en-scène. 11th Shanghai Biennale. China Academy of Art Press. Shanghai.
- Rebentisch, Juliane 2003: Ästhetik der Installation. Frankfurt a. Main.
- Rheinberger, Hans-Jörg 2006: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Frankfurt am Main.
- Rodatus, Verena 2015: Postkoloniale Positionen? : Die Biennale DAKART im Kontext des internationale Kunstbetriebs. Frankfurt a.M.
- Römer, Stefan 2014: Appropriation Art. In: Butin, Hubertus 2014: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S. 14-18.
- Roth, Daniela 2013: Romuald Hazoumé. Mister Kanister und die orale Postmoderne. München.
- Rush, Dana 2013: Vodun in Coastal Benin. Unfinished, Open-Ended, Global. Nashville, Tennessee. Vanderbilt University Press.
- Saïd, Edward 1979: Orientalism. Random House. London.
- Sartre, Jean Paul [1940] 1980: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Reinbek bei Hamburg.
- Saussure, Ferdinand de [1916] 2016: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl. Reclam. Stuttgart.
- Serres, Michel 1994: Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. Frankfurt a.M.

Schankweiler, Kerstin 2012a: Unknown Contexts – Visual cultures and Art Histories of Benin. In: Zaya, Octavio (Hg.): Georges Adéagbo – The Mission and the Missionaries. Ausstellungskatalog MUSAC, Leòn. Mailand. Charta Books. S. 64-77.

Schankweiler, Kerstin 2012b: Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo. transcript. Bielefeld.

Schankweiler, Kerstin 2015: The Relational Archive of Georges Adéagbo. In: African Arts Summer 2015, Vol.48, No.2. MIT Press Journals, Cambridge. S.40 – 51.

Schankweiler, Kerstin und Stallschus, Stefanie 2013: Eigensinn und Eigenzeit. George Kubler und das Verhältnis der Dinge untereinander. In: Vom Eigensinn der Dinge. Ausstellungskatalog KAI10. Kerberverlag Bielefeld. S.36-39

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2004: Produktionsästhetik von A-Z. In: Friedrich, Julia; König Kasper (Hg.): DC: Georges Adéagbo. L'explorateur et les explorateurs devant L'histoire de l'exploration..! Le theatre du monde. (Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Köln) Köln, S. 17-24.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010: Re-Lokalisierung des Ateliers. Zur Produktionsästhetik und Rezeption der Installationen von Georges Adéagbo. In: Diers, Michael und Wagner, Monika (Hg.): Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform. Berlin. S. 151-174.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 2010: Georges Adéagbos postkoloniale Kunst-kammer. In: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria Hg.: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. Bis 21. Jahrhundert. Marburg.

Schmitz-Emans, Monika und Lehnert, Gertrud 2008: Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft Potsdam, 18.-21.5. 2005. Heidelberg.

Schreiber, Sylvia 2002: 'Bildgedichte' – ‚Gedichtbilder‘ Text-Bild-Relationen bei Pablo Picasso“ in : Grote, H. und Tischer P. (Hg.) 2002: Schrift – Bild – Text. Zur Interaktion zweier Zeichensysteme in den romanischen Literaturen des 19. Und 20. Jahrhunderts. Stuttgart. S. 154-176.

Schultz-Möller, Regina 2014: Archiv. In: Butin, Hubertus: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Berlin. S. 22-26.

Schulze, Mario 2017: Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000. Bielefeld. Transcript Verlag.

Spivak, Gayatri Chakravorty [1988] 1994: Can the Subaltern Speak? In: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.), Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, Hemel Hemstead: Harester Wheatsheaf, S. 66 – 111 zitiert nach Varela-Dhawan 2005: 158.

Spörl, Uwe 2006: Basislexikon der Literaturwissenschaft. Paderborn.

Stangl, W. (2020). Stichwort: '*multisensorische Lerntheorie*'. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik.

WWW: <https://lexikon.stangl.eu/14919/multisensorische-lerntheorie/> (2020-07-14)

Taussig, Michael 1987: *Shamanism, A study in Colonialism and Terror and the wild man*. University of Chicago Press.

Tawada, Yoko 2000: Spielzeug und Sprachmagie. Eine ethnologische Poetologie. Tübingen.

Thomas, Julian 1996: Material Things and their Temporality. An interpretive archaeology. In: Thomas, Julian: Time, Culture and Identity. London: Routledge, S.55-91.

Thomas, Nicholas 1994: Colonialism's culture. Anthropology, Travel and Government. Cambridge, UK.

Tiemann, Barbara 1974: Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel. München.

Tilley, Christopher 1999: Metaphor and Material Culture. Oxford.

Loreto, Todd 1982: The English Language in West Africa. in: English as a World Language. ed. R.W. Bailey & M. Görlach Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1982. S. 23-26.

Trînca, Beatrice 2016: Brandans Buch der Welt – eine konkretisierte Metapher. In: Spatial Metaphors. Ancient Texts and Transformations. Band 39. Exzellenz Cluster. Keine Herausgeber angegeben. S. 205-219. edition-topoi.org/articles/details/988 am 8.11.2019 besucht.

Valéry, Paul 1959: Über Kunst. Essays. Berlin 1959.

Varela, Maria Do Mar Castro und Dhawan, Nikita (Hg.) 2005: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld.

Vischer, Friedrich Theodor [1879] 1919: Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. Leipzig.

Voßkamp, Wilhelm 2000: Medien – Kultur – Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse. In: Huber, Martin (Hg.) Nach der Sozialgeschichte: Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Tübingen. S. 317-334. <https://doi.org/10.1515/9783110918465> [Volltextzugang Campus] <http://emedien.sub.uni-hamburg.de/han/degruytere-books/doi.org/10.1515/9783110918465> [Volltextzugang von außerhalb des Campus]

Waginow, Konstantin [1931] 1993: *Bambocciade*. Reclam, Leipzig.

Wendl, Tobias 2008: Trajektorien einer Ikone, Hans Himmelheber und die Erforschung des Mami Wata-Kults; auf: <https://www.about-africa.de/hans-ulrike-himmelheber/90-trajektorien-ikone-erforschung-mami-wata-kult>
30.Juni 2020

Weigel, Sigrid 2015: *Grammatologie der Bilder*. Suhrkamp. Berlin.

Werkmeister, Sven 2010: *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*. Wilhelm Fink Verlag, München.

Whayoung, Yu-Oh 1993: *Franz Kafkas Sendungsbewusstsein*. Tübingen, 1993.

Wittgenstein, Ludwig 1980: *Philosophische Untersuchungen*. 1953 Posthum veröffentlicht. In: Werkausgabe, Frankfurt am Main, zweite Auflage. Hier S. 308f.

Wolf, Thomas 1977: *Reading Reconsidered*. In: *Harvard Educational Review*. Vol. 47, No. 3, August 1977. S. 411- 429

Wyss,Beat 2002: *Kreolität für Europa! Georges Adéagbo's Installation in der Binding-Brauerei*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 09.06.2002, Nr. 23, S. 25

Zabus, Chantal 1991: *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1991.

Zaya, Octavio (Hg.) 2012: *Georges Adéagbo La Misiòn y los misioneros – The Mission and the Missionaries* Spanisch / Englisch. – Aust. Kat. MUSAC Leòn. Mit Texten von Agustin Pérez Rubio, Kerstin Schankweiler und Octavio Zaya.

Links to videos about Georges Adéagbo on Vimeo, you-tube and drop box reading room, compiled by ArchiveAdeagbo, Stephan Köhler



Georges Adéagbo's award-winning contribution to the 48th Venice Biennial 1999, curated and produced by Stephan Köhler



„Georges Adéagbo in Wonderland“ preparing for
documenta 11 in Benin and Kassel 2001 and 2002



Georges Adéagbo at the 53rd Venice Biennial 2009
invited by Daniel Birnbaum he created „La création et les créations“



Moderna Museum Stockholm 2014: The making of
„La naissance de Stockholm“



Georges Adéagbo „To everyone his – her cross“
2018 St. Petri Church Germany. Hosted by Overbeck Society Lübeck.



Georges Adéagbo at KINDL Berlin 2021: La Lumière qui fait le bonheur.



Documentary 52 min. „La personne de Georges Adéagbo“ by Matteo Frittelli 2012. On demand.



Reading Room Adéagbo, academic Texts and book – pdfs on drop-box.

Abbildungsnachweise

- 1 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 2 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 3 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 4 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 5 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 6 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 7 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 8 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 8 A-C © Foto: Jean Michel Rousset. Courtesy Revue Noir, Paris.

- 8 D Foto: © Fondation Claude-Nicolas Ledoux, D. Chandon
9 Scan aus dem short guide 11.Schanghai Biennale
10 Scan aus dem short guide 11.Schanghai Biennale
11 Raumplan Reinzeichnung von Dipl.Ing. Peer Günther
12 Foto: Stephan Köhler © Georges Adéagbo
13-20 Foto: Alex Wang. © Georges Adéagbo
21-22 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
23-35 Foto: Alex Wang. © Georges Adéagbo
36-37 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
38-41 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
42-43 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
44-45 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
45 A Foto: Der Verfasser
46-50 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
51-53 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
54-63 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
64-65 Foto: Rita Kersting, Kuratorin der Ausstellung im Israel Museum of Art
66-71 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
72-74 Foto: Der Verfasser
75-76 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
77 Foto: Der Verfasser
78 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
79-80 Foto: Der Verfasser
81 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
82 Foto: Der Verfasser
83 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
84 Foto: Der Verfasser
85 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
86-89 Foto: Der Verfasser
90-100 Foto: Der Verfasser
101 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
102-103 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo, Sammlung Toyota Municipal
Museum of Art.
104-110 Foto: Der Verfasser
111-114 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
115-116 Foto: Der Verfasser.
117 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
118 Romuald Hazoumè © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York /
ADAGP, Paris. Photo: Zarko Vijatovic. Courtesy Galerie Magnin-A, Paris and
Gagosian. Quelle: <https://www.forbes.com/sites/clayton-press/2018/09/23/romuald-hazoume-gagosian-park-75th-new-york/?sh=1713d7113b58>
119 Romuald Hazoumè. Mask. Seen on <https://blog.de-mano.net/en/2017/09/14/inspiration-romuald-hazoume-2/>
120 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo.
121 Foto und Markierung: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
122 Foto: Der Verfasser
123-128 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
129 Rundling, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons
130 © Claes Oldenburg. <https://www.mumok.at/de/mouse-museum>

- 131 © Claes Oldenburg. <https://www.mumok.at/de/mouse-museum>
- 132 © Kabakov, Ilya, Photo: Nationalmuseet, Oslo
- 133 © Marcel Broodthaers. Photo © Maria Gilissen Quelle: <https://artsand-culture.google.com/asset/mus%C3%A9-d-art-moderne-d%C3%A9partement-des-aigles-section-des-figures-st%C3%A4dtische-kunsthalle-d%C3%BCssel-dorf/uQHh-qlIipRWMA?hl=fr>
- 134-136 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo. Benin.
- 137- 138 Foto: Der Verfasser
- 139 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo.
- 140 Foto: Der Verfasser
- 141 © Issa Samb. Still aus dem Film: *La Coquille. Conversation entre Issa Samb et Antje Majewski. Dakar 2010*. Ein Film von Antje Majewski. <https://vimeo.com/41850322?ref=em-share> 29.6.2019, Timecode 05:50 – 06:23 und 07:50 – 08:06.
- 142 © Photo: Sabine Vogel © Issa Samb. <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/dakar-biennial/dakart-2008/09>
- 143 Photo courtesy of Ben Heller. Published in Kerchache et al. (1988: pl. 416) siehe In: Preston Blier, Suzanne 1995: *Art, Psychology and Power*. University of Chicago Press. S.1.
- 144 scan vom Verfasser
- 145-150 Foto: Der Verfasser. 147-150 © Georges Adéagbo
- 151-154 Foto: Der Verfasser
- 155 Foto: Alex Wang, Schanghai, © Georges Adéagbo
- 156-158 Fotos: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 159-160 scans vom Verfasser erstellt
- 161-171 Fotos: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 172-173 Fotos: Albin Dahlström/Moderna Museet Stockholm.* © Georges Adéagbo.
- 174-175 scans vom Verfasser erstellt. © Georges Adéagbo
- 175 A, B Fotos: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 176 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo. Courtesy: Galerie Barbara Wien-Berlin
- 177-178 Fotos: Nick Ash. © Georges Adéagbo. Courtesy: Galerie Barbara Wien-Berlin
- 179 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 180-182 Fotos: Nick Ash. © Georges Adéagbo. Courtesy: Galerie Barbara Wien-Berlin
- 183-184 scan vom Verfasser erstellt. © Georges Adéagbo
- 185 © Georges Adéagbo. Handschrift in: Clemens Tobias Lange: Georges Adéagbo „The Story of the Lion“ Ein Buch zur Installation auf dem Campo dell' Arsenale in Venedig für die 48. Biennale di Venezia 1999. CTL-Presse Hamburg. Künstlerbuch ohne Seitenzahlen
- 186 scan vom Verfasser erstellt. © Georges Adéagbo
- 187-191 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 192 © Lawrence Weiner. SLIPPING & SLIDING in der Ritter Kunsthalle Klagenfurt. S.38 in: Hapkemeyer, Andreas 2004: *Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst*
- 193 Foto: © Marie-Sophie Eiche-Demester
- 194 Egun tanz in Dassa, Benin. Quelle : <https://akwaba-afrika.de/reisen/togo-und-benin-im-zentrum-der-magie>

- 195 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zangbeto_in_Vodoun_Festival_Grand_Popo_Benin_Jan_2018.jpg
- 196 Foto: © Franquin Tunde Dedji
- 197 Drewal, Henry John 2008: Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and Diasporas. African Arts Summer 2008. Los Angeles. S. 67
- 198A,B 199A,B Sammlung Georges Adéagbo, Cotonou. Fotos: Der Verfasser
- 200-201 photo: Suzanne Preston Blier. Courtesy : Musée historique, Abomey, Republic of Benin. In: Preston Blier 1995: p. 326 and p.343
- 201A Foto: Der Verfasser. Georges Adéagbo. Courtesy : KINDL – Berlin.
- 202 Foto der Verfasser
- 203 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 204 © Christian Boltanski Quelle: www.artnet.de
- 205 © Hans-Peter Feldmann. Quelle: Greta Kühnast
- 206 © Sophie Calle, Courtesy LA MOCA. <https://www.moca.org/collection/work/the-shadow>
- 207 © Candice Breitz courtesy: <https://controversialart.wordpress.com/2013/04/14/rainbow-nation-was-more-a-dream-than-a-reality/>
- 208 - 209 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 210-211 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 212 Foto : Van de Vijver © RMCA Tervuren
- 213 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 214 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 215 Foto : © Agostino Osio. Courtesy: Gallery Frittelli Arte Contemporanea
- 216-219 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 220 Foto: Der Verfasser. © Elie Adanhoumè
- 221 © Georges Adéagbo. Courtesy: Art for the World. Der Fotograf unbekannt. S.110 Katalog Dialogues de Paix
- 222-223 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo. Courtesy : Galerie Frittelli – Florenz
- 223 A bis C Foto: Franquin Dedji © Georges Adéagbo
- 224-228 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 229 Foto: ©Agostino Osio. Courtesy: Gallery Frittelli Arte Contemporanea
- 230 wikimedia common domain
- 231-234 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 235 Kunsthalle Kiel. <http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/635+verso>
- 236 Installation Adeagbo Kunsthalle Kiel Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 237-240 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 241-244 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo
- 245 Foto: Der Verfasser, courtesy: Benoît Adanhoumè
- 246 René Magritte, *La Joconde*, 1960 <http://i-voix.net/2019/03/la-joconde-rene-magritte.html>
- 247 A und B Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo

248 A und B Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo, courtesy : Galerie Barbara Wien, Berlin

249-260 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo

261 Stiftung Schloss Friedenstien Gotha <https://www.stiftung-friedens-tein.de/ausstellungen-und-veranstaltungen/der-gothaer-tafelaltar-ein-monumentales-bilderbuch-der>

262 Andreas Alciatus: Emblematum Libellus. Paris 1542. Aus: Voßkamp 2000: 331

263-270 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo

271 Photo: Brooklyn Museum, 1990.19_PS2.jpg
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4895>

272 © Eliane Aïso, Foto: © Eliane Aïso

273 © Pelagie Gbaguidi Foto: Mathias Völzke, <https://www.pelagiegbaguidi.com/artists/the-missing-link-dicolonisation-education-by-mrs-s/>

274 © Théodore Dakpogan, Foto: Der Verfasser

275 © Gerard Quenum, Courtesy: October Gallery London <https://octobergallery.co.uk/artists/quenum>

276 © Christelle Yaovi, Foto: © Christelle Yaovi

277 © Deutsche Welle. <https://www.dw.com/fr/restitution-d%C5%93uvres-dart-colonialisme-b%C3%A9nin-mus%C3%A9es-france-restitution-histoire/a-61060373%20278>

278 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo

279 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo, courtesy: Toyota Municipal Museum of Art

280 Foto: ©Agostino Osio. Courtesy: Gallery Frittelli Arte Contemporanea

281-283 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo

284-285 Foto: Alessandro Wang © Georges Adéagbo

286-287 Foto: Der Verfasser. © Georges Adéagbo, Courtesy: Museum Ludwig, Köln

Anhang 1: Abbildungsteil zur Dissertation

Getrennt gebunden.

Anhang 2: Abbildungsteil zum Produktionsprotokoll

Getrennt gebunden.

Anhang 3: Produktionsprotokoll von *La révolution et les révolutions* 2016 – Georges Adéagbos Beitrag zur 11. Schanghai Biennale.

Geführt ab November 2015 bis März 2017.

Ziel dieses vom November 2015 bis Dezember 2016 geführten Protokolls ist es die Abfolge der Entscheidungen des Künstlers während der Recherche, Produktion und Aufbau der Assemblage LREL⁸⁵⁴ mit Wort und Bild als „teilnehmender Beobachter“ festzuhalten. Der Verfasser macht seine Beobachtungen in der ersten Person Einzahl-Mehrzahl, um seine Anwesenheit am Ort und Zusammensein mit den Beteiligten klar zu markieren. Er nennt den Künstler ganz einfach „Georges“, da die wiederholte Nennung des Nachnamens oder seiner Beschäftigung eine künstliche Distanz vortäuschen würde.

Es wird beschrieben, wie die Handwerker in Benin das aus Schanghai mitgebrachte Bildmaterial interpretieren und umsetzen. Der Umgang des Künstlers mit Wünschen und Erwartungen der Kuratoren und die Rolle von Assistenten und Art-Handlern beim Aufbau wird nachgezeichnet. Was mit der Arbeit LREL⁸⁵⁴ geschieht und wie der Künstler auf Verluste von Bestandteilen reagiert, bildet den Abschluss dieses Berichtes. Zunächst möchte ich ein paar Kanäle meiner Aufzeichnung des Vorgehens von Georges Georges vorstellen:

Kanal 1. Chronologisches Tagebuch der Tätigkeiten und Entscheidungen, z.B.: Wie er Bilder, Dinge und Drucksachen in Schanghai sammelt und in Benin für seine Vorlagen auswertet. Die Navigation während der Suche nach Dingen, die mit den in Schanghai gefundenen korrespondieren wird exemplarisch dargestellt. Negativbild, Zusammenstellung dessen, was er beim Ausschneiden von Zeitungen eliminiert.

Kanal 2. Erforschung der Kombinatorik durch Fragen, ob nicht dies oder jenes gut für die Installation wäre.

Kanal 3. Erstellen einer Inventarliste aller Objekte, die Teil der Installation sind bzw. waren. Im Falle der Produktion für die Schanghai Biennale wurde notiert,

⁸⁵⁴ Im weiteren wird der Titel der Assemblage „La révolution et les révolutions“..! mit LREL⁸⁵⁴ abgekürzt.

welche Objekte von der Zensur entfernt wurden und welche nach dem Abbau verloren gingen.

Kanal 4. Kartographie des Raumes mit klarer Kennzeichnung der Wände.

Kanal 5. Bewegungsprotokoll mit Time-Code Markern das auf die Daten aus Kanal 3 und 4 rekurriert um zu zeigen, in welcher Abfolge der Künstler den Raum benutzt.

Am 9.11.2015, also fast genau ein Jahr vor der geplanten Eröffnung, erhält Georges von Monica Narula per e-mail die Anfrage, ob er Zeit und Interesse habe, eine neue Arbeit für die 11. Shanghai Biennale zu komponieren, die von Raqs Media Collective kuratiert wird.⁸⁵⁵ Georges kennt das Künstlerkollektiv seit ihrer gemeinsamen Teilnahme an der Documenta 11 im Jahr 2002. Ab und zu kreuzten sich die Wege bei weiteren thematischen Ausstellungen, zum Beispiel bei „Global Imaginations“ 2015 in Leiden, den Niederlanden. Zunächst war nicht geklärt, ob er in Benin ein Visum für China erhalten würde und der Zoll die Einfuhr seiner Arbeit erlauben würde.

Vor dem Beginn jeder Produktion einer neuen Arbeit, so konnte ich während verschiedener Projekte beobachten, fragt Georges nach dem Thema, beziehungsweise nach dem Titel der Ausstellung. Wenn sich der oder die Einladende nicht klar ausdrückt, ist er frustriert und kommt mit seiner Komposition nicht in Gang. Bei Biennalen oder thematischen Ausstellungen sind die Titel meist vorgegeben, bei Einzelausstellungen hingegen wird er gefragt, wie er diese nennen möchte. Auch nach Erhalt der noch nicht detaillierten Einladung per email von Monica Narula sagt er sofort: „Ich brauche ein klares Thema, um für eine Ausstellung arbeiten zu können!“⁸⁵⁶ und schreibt daher wie schon oft zuvor, wie er sein Verhältnis zum Einladenden sieht: „Die Anfrage um ein Angebot zu machen, die Anfrage um Zugang zu einem Angebot zu geben. Warum nicht noch einmal fragen..?“ (franz. Original auf Abb.1) Die ersten Sätze sprechen von einer Ehe die in Brüche geht und dem Schicksal eines Kindes einer geschiedenen Ehe. Wie so oft geht Georges nicht in Medias Res, sondern bietet eine Ouvertüre. Erst im letzten Satz des abgebildeten Textes spricht er über die Anfrage „Demande“ die

⁸⁵⁵ Die Mitglieder sind Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Senguptasie. <https://works.raqsmediacollective.net/> 6. Februar 2023

⁸⁵⁶ „J'ai besoin d'un thème précise, pour travailler pour une exposition.“ Gesprächsnotiz 5. Dezember 2015.

zum „Angebot“ führt und den Titel der Ausstellung „pourquoi ne pas demander encore..?“ (Why not ask again) Die Frage könnte in diesem Kontext als Versuch für einen Neuanfang einer gescheiterten Beziehung gesehen werden.

Nachdem die Einladung im Frühjahr bestätigt wurde, greift er nicht auf Inhalte des dreiseitigen Konzepts von Raqs Media Collective zurück, welches Monica Narula kurz nach Georges Bitte um ein genaues Thema geschickt hatte. Darin verwiesen die drei Kuratoren auf den Film „Jukti, Takko aar Gappo“ von Ritwik Ghatak, auf den Roman von Cixin Liu „The three Body Problem“ und die Ausführungen über „Twilight Language“ des indischen Dichters und Mystikers Kabir (1440-1518). Die französische Zusammenfassung beachtet Georges nicht, da der Titel „Why not ask again? Arguments, Counter-Arguments, and Stories“ ihm schon genügten, um mit dem Verfassen von Texten für die neue Arbeit zu beginnen. Ins Französische übersetzt „Pourquoi ne pas demander encore“..? zitiert Georges diesen Ausstellungstitel in mehreren seiner Texte der Assemblage, gibt dieser jedoch einen ganz anderen Titel, nämlich wie erwähnt: „La révolution et les révolutions.“

Interessant ist der folgende Widerspruch: Zum einen verlangt er von den Raqs Media Collective ein klares Konzept, Thema, und Titel, scheint diesen aber zu ignorieren, und letztendlich nur indirekt in seiner für diesen Anlass produzierten Assemblage anzusprechen. Der Besuch am Ausstellungsort, der normalerweise mindestens ein halbes Jahr vor Eröffnung stattfinden sollte, und dem Künstler die Möglichkeit gibt, die ortsspezifische Anbindung der Assemblage herzustellen, muss wegen Ausstellungsaufbauten im Frühjahr 2016 im Israel Museum Jerusalem auf August 2016 verschoben werden, also nur drei Monate vor der geplanten Eröffnung.

Die Rechercheise

5. August 2016 Freitag

Ankunft früh morgens in Shanghai. 14 Stunden Flug von Hamburg über Paris und sechs Stunden Zeitunterschied konnten die Neugierde, den Ausstellungsraum zu sehen nicht dämpfen. Nach einer kurzen Pause im Ji - Hotel Yunannan Lu 297, Zimmer 1003 und 1005 geht es mit einem Taxi zum Biennale Ort, um die Kuratoren und deren chinesisches Team zu treffen und vor allem den für ihn

vorgesehenen Raum zu sehen. Das städtische Museum, Gastgeber der Biennale, wird „Powerstation of Art“ (PSA) genannt, weil es sich in einem ehemaligen Kohlekraftwerk am Huangpu Fluss befindet.⁸⁵⁷ Keiner der drei Raqs-Media Kuratoren ist zugegen obwohl dieser Recherchebesuch schon seit Wochen geplant ist. Zunächst enttäuscht, stellt sich jedoch das für Georges Beitrag zuständige Team, bestehend aus PSA Kuratoren und Assistenten als so kompetent und motiviert heraus, dass der Ablauf der Produktion und die Raumarchitektur besprochen, sowie das Sammeln von lokalen Elementen begonnen werden kann. Yifan Shi, mit dem dutzende von Emails über Visa-anträge, Reise- und Produktionskosten ausgetauscht wurden, und ein pffiffiger Rechercheassistent, Zheng Iimin stehen zur Verfügung. Da die drei Raqs Media Kuratoren Georges Assemblagen von vielen Ausstellungen kennen, geben sie ihm von vornherein eine inhaltliche und formale Carte Blanche. Das heißt, ein persönliches Gespräch beim ersten Besuch in Shanghai hätte wahrscheinlich nicht viel an der Ausführung des Beitrages geändert. Eine Überraschung bietet sich jedoch, als Yifan Shi die von Raqs Media Collective mit den Ausstellungsarchitekten ausgearbeiteten Raumaufteilungs-Pläne auf dem Tisch ausrollt. Es war von ihnen vorgesehen, in die noch zu bauende Wand von Georges Raum eine zweiteilige Apsis einzusetzen, deren Bögen sich spitz etwas links der Mitte begegnen sollten. (Abb. 2) Georges protestiert spontan und äußert dezidiert den Wunsch nach einer geraden Wand. Er machte ihnen klar, dass Bilder und andere steife Gegenstände immer einen Abstand zu einer gekrümmten Wand haben würden. Auch deren Kompromissvorschlag, nur einen einzigen leicht gekrümmten Bogen bauen zu lassen, ist Georges nicht lieb: Da der Raum nicht wie für seinen documenta 11 Beitrag (2002) symmetrisch mit einem Zugang gegenüber der Stirnwand geformt war, habe auch eine Apsis, wie damals keinen Sinn, argumentiert er. Die Absicht von Raqs Media Collective, beziehungsweise deren Architekten, die harte rechtwinkelige Struktur der riesigen Halle (Abb. 4) durch Bögen und schräg gestellten Videoboxen aufzulockern, können wir zwar nachvollziehen, erklären jedoch dass dies nicht praktikabel für diese Installation, die hier in situ erst entstehen soll, ist.

⁸⁵⁷ <https://www.powerstationofart.com/whats-on/programs/shanghai-biennale-2016/home> 6. Februar 2023.

„Alle Wände meines Raumes möchte ich gerade haben“. Ist die wiederholte Botschaft, und es wird von der PSA den Raqs Media Kuratoren eine entsprechende Email nach Indien geschickt.

Nach dem Abendessen auf dem Rückweg zum Hotel findet Georges ein kleines Vorhängeschloss und das Fragment einer Fahrradpedale an der Kreuzung Yunnannan Road und HuaiHai Road. Er verschwindet in einem kleinen Park, um ein Bedürfnis im Dunkeln zu erledigen, und hält, als er zurückkommt, eine Kindersandale mit blau-roten Riemen in der Hand. Zufrieden schmunzelnd steckt es sie in seine Jackentasche. Kurz darauf entdeckt er auf einem Stuhl, der vor einer grell beleuchteten Take-Out Pizzeria steht, zwei getragene graue Damenschuhe mit roter Sole, und bittet mich diese einzustecken. Sein Wunsch wird nicht erfüllt, da sein Begleiter die Schuhe einer ihm unbekanntem Trägerin nicht in seiner Tasche haben will und trägt sie geduldig an den Riemchen. Während ich Zucker für seinen Morgentee in einem grell beleuchteten 24h Laden kaufe, stößt Georges, der draußen hin und her ging, auf eine zertretene Lesebrille. Er sagt stolz und freudig erregt zu den Fundstücken auf dem Weg zum Hotel:

"Ces choses racontent l'histoire d'un homme et d'une femme qui s'entraident : lui, qui porte la femme, ne peut plus voir car il a perdu ses lunettes, et elle ne peut plus marcher car elle n'a plus de chaussures. Alors qu'elle lui indique la direction à suivre, assise sur ses épaules, il marche en toute confiance et tous deux avancent".⁸⁵⁸

„Diese Dinge erzählen die Geschichte von einem Mann und einer Frau, die sich gegenseitig helfen: er, der die Frau trägt, kann nicht mehr sehen, da er seine Brille verloren hat, und sie kann nicht mehr laufen, da sie keine Schuhe mehr hat. Während sie ihm auf seinen Schultern sitzend die Richtung ansagt, geht er voller Vertrauen und beide kommen weiter.“⁸⁵⁹

⁸⁵⁸ Gesprächsnotiz 5. August 2016, Schanghai.

⁸⁵⁹ Die gleiche Parabel der Ergänzung zweier Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten bzw. Handicapps erwähnt er, als im Juni 2016 im Park von Stefano Morassutis Villa in Montebelluna eine überlebensgrosse Statue von einem Mann, der eine Frau trägt, sah. Er verband sie nicht mit der ursprünglichen Bedeutung der Entführung, dem Topos „Raub der Sabinerinnen“.

Die Brille und die Damenschuhe flossen nicht nebeneinander in die Assemblage ein, sondern in Kombinationen mit anderen Dingen, die für Georges anscheinend interessantere Geschichten präsentierten, als diese erste, unmittelbar nach dem Finden unterwegs auf der Straße beschriebene.

Die Episode soll aber trotzdem erwähnt werden, weil sie typisch für das ständige Geschichtenerzählen durch Georges Kombinieren von Dingen ist. Die gleiche Parabel der Ergänzung zweier Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten bzw. Handicapps erzählte Georges, als er im Juni 2016 im Park von Stefano Morassutis Villa in Montebelluna eine überlebensgroße Statue von einem Mann, der eine Frau trägt, sah. Er verband sie nicht mit der ursprünglichen Bedeutung der Entführung, dem Topos „Raub der Sabinerinnen“, sondern sagte auch hier: „Sie ist Gehbehindert während er blind ist. Daher kommen sie nur gemeinsam voran.

„Ca represente en quelque sorte...“ leitet Georges immer wieder beim Betrachten von Fundstücken seinen Kommentar zu einem Ding oder Bild ein, und stellt damit einen Bezug zu seinem reichen Repertoire an Parabeln/Geschichten, die er wiederholt in ortsspezifischen Variationen mit Dingen, die er findet oder kauft, oder herstellen lässt, erzählt.

Die Frage, ob er von den gefundenen Dingen inspiriert neue Geschichten ersinnt, oder bestehende Geschichten durch gefundene und erworbene Dinge illustriert, beschäftigt mich ständig.

6. August 2016 Sonnabend

Als ich Georges zum Frühstück abhole, zeigt er mir eine kleine Installation, die er noch vor dem Schlafengehen mit den neuen Fundstücken gemacht hat. (Abb. 5-6) Da Iimin Zheng, Rechercheassistent und Übersetzer, erst ab Mittag zur Verfügung steht, ist Zeit genug um am ersten Morgen den Temple Dajing in der Nähe des Hotels anzuschauen.⁸⁶⁰ In der Haupthalle, die Georges nach dem Aufstieg über viele Stufen und Durchquerung mehrerer Vorhöfe erreicht, befindet sich eine Gruppe mit drei Figuren. Die größte und zentrale, ein sitzender Mann, winkelt dynamisch sein rechtes Bein an, streckt das linke hingegen aus, hält mit der rechten Hand die Spitze seines langen Bartes, und mit der linken eine etwas

⁸⁶⁰ <https://www.trip.com/travel-guide/attraction/shanghai/huangpu-dajing-quandi-temple-24650509/> 7. Februar 2023.

geöffnete Schriftrolle.⁸⁶¹ (Abb.7 und 8) Auf diese starrt er mit seinem durch das Pupillenweiß und hochgezogenen Augenbrauen übertrieben artikulierten Blick. Sein Gesicht und seine Hände sind rot, die rechts dahinter stehende Figur ist rosa, die linke dunkelbraun.⁸⁶² Die rechte Figur mit hellem Gesicht deutet Georges als Frau, die in einer komplexen Beziehung zu den zwei Männern steht. Immer wenn mehrere Figuren in einer Gruppe als Bild oder Skulptur auftreten, studiert Georges die Relationen zwischen ihnen, nachdem er sie einzeln anhand ihrer Attribute charakterisiert hat.

„Prend moi cette photo, je veux travailler avec ca!“ bittet mich Georges, diese Dreiergruppe zu fotografieren, weil er damit später arbeiten will. Der Assistent Zheng wartet auf uns im Hotel. Wir fahren mit einem Taxi zum *Yu Garden*.⁸⁶³ Der Fahrer lässt uns in einer Seitenstraße raus, da er vor dem Eingang des quirlig touristischen Tempel- und Kaufhausgemisch nicht halten darf, was ein Glücksfall ist: An einer unscheinbaren Haustür hängt ein handgeschriebenes Schild „Antiquitäten.“ Ein Kind macht die Tür einen Spalt auf, will uns aber nicht einlassen. Die Mutter kommt beladen mit Einkaufstaschen zurück und bittet uns reinzukommen. Sie zeigt uns ihre Sammlung auf mehreren Regalen und in Vitrinen, kleine Statuen, Ketten. Georges stürzt sich auf einen schnörkeligen Rahmen aus robustem Metall. Sie erklärt unserem Assistenten, es sei ein Ständer für Jadereliefbilder, sehr teuer, etwa 500 Renminbi Yuan (RMB) etwa 68 Euros. Georges gibt auf, abgelenkt von seiner nächsten Entdeckung: ein Frosch aus patina-dunkler Bronze mit warzenartigen roten Einlagen aus rotem Halbedelstein in einer Vitrine. Es wird verhandelt, die Inhaberin wollte 400 RMB, letztendlich 200. Gut, wird genommen. Georges nimmt eine Gebetskette aus den Froschwarzen ähnlichen roten Perlen vom Regal, die wir nach langem Handeln für 180 bekommen. Letztendlich glauben wir, einen guten Deal gemacht zu haben. Zwischen Tür und Angel beim Verabschieden ergattert Georges noch einen Jade Anhänger der 450 kosten soll ihn aber für 100 kauft, also fast geschenkt bekommt. Bei fast allen Akquisitionstouren für Ausstellungsprojekte sammelt Georges auch für sich. „Ca c’est pour moi!“ sagt er sofort vor allen Anwesenden sobald er etwas

⁸⁶¹ Es handelt sich um deifizierten General „Guan Yu“ (im Jahr 220 verstorben) in der Mitte und „Zhou Cang“ links und „Guan Ping“ rechts.

⁸⁶² Es handelt sich um deifizierten General „Guan Yu“ (im Jahr 220 verstorben) in der Mitte und „Zhou Cang“ links und „Guan Ping“ rechts.

⁸⁶³ https://en.wikipedia.org/wiki/Yu_Garden 8.Februar 2023

für seine Sammlung entdeckt hat, um den ausgewählten Gegenstand von dem Einkauf der Dinge für die Ausstellung zu unterscheiden, und zahlt aus eigener Tasche dafür. Zum Abschiedsritual einer angenehmen Interaktion mit einem Verkäufer gehört immer, dass Georges sich ein Ding auswählt, dass er sich als Souvenir - Geschenk ausbittet.

Der Frosch und die Kette wurden in Georges Assemblagen eine feste (s) Paar/unzertrennliche Mikro-Konstellation: auf dem täglich wachsenden Versuchsfeld in seinem Hotelzimmer testet Georges die Kombination indem der die Kette konzentrische Ringe, wie auf einer Wasseroberfläche, um den Frosch formen ließ. Ein paar Monate später wird er beide in dieselbe Vitrine (Nr. 222) geben: die Kette ließ er frei vom oberen hängen, während er den Frosch am unteren Rand neben der Kindersandale befestigte. Es stellt sich die Frage, was für Assoziationen Georges mit Fröschen und Ketten verbindet und ob es aus seinem Kulturraum überlieferte Geschichten gibt, in denen Frösche eine Rolle spielen. Danach geht es ein paar hundert Meter einer hohen grauen Mauer entlang, die - wie Zheng erklärte - eine „Demolition-Area“, also eine Abbruchzone eines gesamten alten Stadtteils eingrenzte. Schon aus ein paar hundert Meter Entfernung sind vor einem alten Haus Möbel und ein Tisch voller Figuren zu erkennen, was von der Tristesse der Zerstörung ablenkt. (Abb. 9 und 10) Zwei geschnitzte Hörner und eine Buddha Statue stehen auf einem klapprigen Stuhl, der mir leidtut. Sein hinteres Bein steht vor dem Ausfluss der Regenrinne und ist schon grün beмоost. (Abb.11 und 12) Auf einem Tisch rechts vom Eingang liegen viele kleine Skulpturen. Georges möchte sofort die zwei geschnitzten Hörner kaufen. Sie sind aus Holz und sollen 800 RMB kosten. Er gibt auf.

Letztendlich bekommt er die sitzende Figur auf dem Stuhl, die in ihrer Haltung und Attributen der im Dajing Tempel ähnelt, aber ihren Bart verloren hat, noch ein paar kleine Figuren, und den morschen Stuhl, den Georges plötzlich interessant findet für insgesamt 800 RMB. Während wir im schmutzigen Laden auf niedrigen Hockern sitzen, organisiert Zheng den Transport der neuerworbenen Dinge zum Museum. Der erste Motorrad Transporteur lehnt den Job ab, er übernimmt keine Garantie, dass er den klapprigen Stuhl heil zur Powerstation of Art schaffen kann. Beim Sitzen findet Georges eine Skulptur die am Boden unter ein

Regal gerollt ist. Er hält sie hoch und fragt höflich: „Present?“ Ja sagte der verwunderte Besitzer. (Abb.13) Während ein hilfsbereiter Transporteur den Stuhl und und gut verpackte Skulpturen auf sein Motorrad zurr, lassen wir uns eine Quittung ausstellen.

Gefundene Konstellationen „Constellations trouvés“ könnte man sie nennen, sind ein ebenso wichtiger Bestandteil von Georges Assemblagen wie gefundene Einzeldinge. In diesem Fall wird Georges die beim Händler vorgefundene Konstellation Stuhl – Figur 1:1 in der Assemblage. Der Heilige steht genauso auf dem Stuhl wie beim Händler. (631, 643 vor Wand D) Jedoch fügt Georges ihm weitere Attribute, wie eine Kette mit Holzperlen und das ein paar Tage später gefundenen Ziegelfragment hinzu. Flankiert von zwei Statuen aus Benin, steht der Stuhl mit der Figur des Guan Yu im Zentrum der Installation, d.h. in der Mitte der Wand, die im vorigen Kapitel beschrieben wurde. Das vor dem Stuhl liegende Buch „Tibet – Eine Kolonie Chinas.“ musste kurz vor der Eröffnung entfernt werden. Zu Fuß weiter in den *God of the City Temple*, duftender Qualm von Räucherstäbchen, dichtes Menschengedränge anstrengend aber interessant. Danach besuchen wir den Yu Garden, Georges, müde vom vielen Gehen, setzt sich mit Zheng auf eine Steinbank, während ich alleine eine Runde durch den weitläufigen Garten mache.

Zheng Iimin hat im Internet von einer nahe gelegenen Verkaufshalle, die als Flohmarkt beschrieben wurde, gelesen. Es gibt jedoch nur gebrauchte Waschmaschinen, Fernseher, Werkzeuge, und grelle Sparlampen in jeglicher Ausführung. Nichts davon interessiert Georges, Enttäuschung und Müdigkeit zeichnen sich auf seinem Gesicht ab. Die Rückkehr ins nahe gelegene Hotel ist offensichtlich das beste Ziel. Nach etwa hundert Metern ist der Gehweg entlang der belebten Straße eingengt: Stürzende Stapel von Bildern, Büchern, Kleidern und Geschirr ergießen sich aus einem chaotischen Laden auf den Gehweg. Georges setzt sich auf ein Plastikstühlchen und lässt sich Bilder und Nippes vorführen. Während sein Warenhaufen wächst, bleiben Passanten stehen und schauen dem Sammler und seinem Team erstaunt zu.

Zuerst ein zartes Aquarell von Yunan Bergen, dann mehrere Landschaftsölbilder die ich ihm, während er auf einem Plastikschemel sitzt, vorführe. (Abb.21) Er

wählt eine Herbstlandschaft, ein Bach mit rotgefärbten Ahornblättern im Vordergrund, und einen Caspar David Friedrich ähnlichen Blick eines einsamen Menschen auf ein Gipfelpanorama, das aus dem Nebel emporragt, aus. Aus einer Kiste mit unzähligen Krimskrams taucht noch ein verglastes Bild von dem „Führer“ Staatsmann Deng Xiaoping⁸⁶⁴ auf, das Georges sofort herausgreift. (Abb. 14 – 17)

Ich finde es interessant, dass Georges nicht mehr über diesen Staatsmann wissen will. Er googelt nicht auf seinem Handy. Die Information, dass es sich um einen ehemaligen Parteivorsitzenden handelt ist für ihn ausreichend. Die Aura des Objektes, das gold-gefasste, mehrfach in schwarzem Plastik gerahmte Portrait sagt ihm anscheinend genug über die Wertschätzung dieses Menschen. Ganz zu un-
ters in der Kiste liegt das mehrere Kilos schwere Bild von einem Tiger aus Münzen liebevoll auf ein Brett montiert. Die Taschen, die Zheng für uns schleppt, werden schwer. Ich trage die Gemälde. Zum Hotel sind es nur ein paar hundert Meter. Lange Pause. Wir sollen uns gut ausruhen, betont unser Assistent, denn heute Nacht findet ein Geister – Flohmarkt in einem Vorort statt, der erst um 2.00 morgens anfängt. Er war noch nie dort, habe aber gehört, es soll sehr interessant sein.

Zheng Iimin schlägt vor, die Beute des Tages gleich ins Museum zu bringen, jedoch bestand Georges darauf, alle Einkaufsstüten in seinem Zimmer zu behalten. Als ich Georges in seinem Zimmer besuche, um zu sehen ob er angezogen ist um loszugehen, sitzt er startbereit am Schreibtisch und hat schon mit einem der Landschaftsbilder, dem Frosch und der Gebetskette dem Parteichef und dem Münzentiger eine Installation mit zahlreichen Texten quer durchs Zimmer gebaut.

Er sah nicht erholt aus: anstatt ein bisschen zu schlafen hat er es vorgezogen, die neuen Elemente zu ordnen, ihnen die Fremdheit zu nehmen, und sie sich zu eigen zu machen. Es scheint, er möchte der Gefahr aus dem Wege gehen, dass sich die Dinge untereinander und in Bezug zu ihm/auf ihn entfremden könnten.

(Abb.17-19)

⁸⁶⁴ Mehr zu Deng Xiaoping https://de.wikipedia.org/wiki/Deng_Xiaoping

Nach dem späten Abendessen mit Zheng in einem Stadtviertel namens Französische Konzession in der Nähe des letzten Ziel des Tages, wird um Mitternacht einhellig beschlossen, schon jetzt zum Geistermarkt zu fahren, denn alle sind müde von dem schon recht ergiebigen Tag und wollen schnell ins Bett.

Entlang einer hellbeleuchteten Rampe zu einer Hochbrücke bauen schon einige Verkäufer ihre tischlosen Stände auf. (Abb.20) Sie breiten all ihr Gut auf dem Boden aus. Nicht einmal Decken oder Folien trennten ihre Waren vom Asphalt. Alles sieht ärmlich aus, abgenutztes Geschirr und Besteck, alte Küchengeräte, Plastikkoffer, müde Schuhe, schmutzige Kleider. Dies noch zu verkaufen, scheint ein Verzweiflungsakt der Armut zu sein, der uns alle traurig stimmt.

Während Georges die ersten Stände anschaut, gesellen sich mehr und mehr Verkäufer dazu. Er lehnt Münzen, rote Stern Anstecknadeln, Militärkleidung und vieles was sonst wohl Touristen kaufen, ab. Er greift jedoch zielsicher nach einem großen hölzernen Abakus Rechner, einem Kartenspiel mit einer Mao Tse Tung Abbildung auf dem Deckel, kleine Zierkürbisse mit roten Kordeln, eine stehende Hand aus Holz mit Akupunkturpunkten, einer DVD mit dem Foto eines Mannes in blütenweißem Anzug, und Briefbeschwerern aus rosa Stein. Zheng lenkt seine Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von schmutzigen Kautschuk Puppen und eine Hirschfigur aus dem gleichen Material, keine grösser als eine Handbreite. Es sei Latexspielzeug aus den 60er Jahren, und sei nun von Sammlern sehr gesucht. Obwohl sie mit einer klebrigen Schmutzschicht überzogen sind, nimmt Georges sie mit. Da die Preise niedrig sind, und ihm die Verkäufer leid tun, handelt er nicht mehr so vehement wie am Vormittag. Bei einem letzten Bier in einem gut besuchten Lokal am Straßenrand, erfährt Zheng von der Kellnerin, warum der Markt hier zu dieser Zeit abgehalten wird: Die Brückenrampe bildet die Grenze zwischen zwei Stadtvierteln, und die Polizisten seien sich nicht einig, wer hier zuständig sei. Und noch dazu, um diese Zeit habe keiner mehr Lust, Patrouillen zu machen. Denn Flohmärkte seien aus steuerlichen Gründen eigentlich verboten.

Um 2.00 morgens verabschiedet sich Zheng Iimin in der Hotel Lobby, und gab den Plan für den nächsten Vormittag bekannt: Ein Bücherflohmarkt im Hof eines Konfuzius Tempels, zum Glück nicht weit.

Neben der oben erwähnten ersten Reaktion auf das Konzept der einladenden Kuratoren, gehört als Antwort auf deren Ausstellungsthema zu jeder Anfangsphase eines Beitrages von Georges eine Kette von Akquisitionsakten von Dingen: Finden oder Kaufen. Wie hier beschrieben, vollzieht Georges dies beim ersten Besuch am Ausstellungsort um zu sehen, was eine Stadt, ein Ort ihm bietet, ihm in den Weg legt. Später, im Dialog mit diesen ersten Dingen, sammelt er passend zu diesen Dinge in Benin, oder lässt sie nach Fotos herstellen.

Während in Cotonou Georges genau weiß, was er wo finden kann, gehört am Ausstellungsort zunächst das Identifizieren von Orten, an denen es interessante Dinge geben könnte, zum Teil der Recherche. Die Mitarbeiterinnen der einladenden Institute leisten diese oft im Voraus. Flohmärkte, Trödeläden, Outlets von Wohlfahrtseinrichtungen wie Oxfam oder Lager von Diakonien und Antiquariate gehören im Allgemeinen zu den ergiebigsten Orten, an denen zu finden ist, was eine Gesellschaft aussondert und gebraucht weiterverkauft. Georges interessiert sich nicht für teure Antiquitäten und Raritäten, sondern für das, was jedermann in einer gewissen Stadt schon einmal besessen haben könnte.

7. August 2016 Sonntag

Nach dem Frühstück, das auch am Sonntag gnadenlos um 9.30 abgebaut wird, ist vor dem Aufbruch zum Büchermarkt nur eine halbe Stunde Zeit: Georges packt dennoch, die Einkäufe vom Geistermarkt aus, und integriert wie am Nachmittag zuvor, die Zierkürbisse, den Rechner, das Kartenspiel, die Akupunkturkarte auf einer hölzernen Hand und die Kautschukpuppen in wenigen Minuten in die bestehende Assemblage zwischen den Betten. Einige schon gesetzte Gegenstände verschiebt er um eine Lücke zu schaffen, andere tauscht er aus. Mit erstaunlicher Schnelligkeit, ohne zu zögern, vernetzt er die neu gefundenen Dinge indem er ihnen Positionen und Funktionen in einer begonnenen Geschichte zuteilt.

Den etwas zerknitterten Text zur Shanghai Biennale, den er aus Benin mitgebracht hatte, in der Hand haltend sagt er: „Den Text am Anfang der Installation werde ich neu schreiben. Den müsst ihr übersetzen.“ (Abb.37, vorderstes Blatt)

Wo landen diese Dinge letztendlich im Ausstellungsraum? Hat ihre Endposition etwas mit dem Prozess der Entdeckung und den Tests im Hotelzimmer oder im

Atelier in Benin zu tun? Monate später beim Aufbauen legte Georges das Kartenspiel mit Mao Cover vor den alten Stuhl, und hängte den Abakus Rechner rechts darüber. Die Zierkürbisse mit roten Kordeln und die Hand, mit Akkupunkturpunkten benutzte er in der Vitrine Nr. 219 die Latexpuppen in Vitrine 25 und den Latexhirsch in Vitrine 26.

Nicht alles ist für die geplante Arbeit in Schanghai: „Das kleine Ölbild mit dem Boot auf dem Fluss vor den Drachenbergen nehmen wir mit nach Köln und stellen es im Museum Ludwig neben dem Kostüm Egun in der Vorhalle auf. Das bezieht sich wohl auf das Fischerboot in der Documenta 11 Arbeit, die Kasper König für das Museum angekauft hat. (Abb. 21 und 22)

Zheng holt uns schließlich ab und wir fahren zu einem Bücherflohmarkt im Hof des Konfuzius Tempel *Wen Miao*. Georges durchstöbert trotz stechend strahlender Sonne Stände und Haufen von Büchern am Boden im Innenhof Tempels. Immer wieder hält er eines fragend nach oben, worauf Zheng Iimin den Titel übersetzt, und manchmal den Kontext erklärt. (Abb. 23-25)

Georges Auswahl füllt schnell einige Tüten und Taschen. Eine davon, schrill rosa, war bedruckt mit einer symbolhaften Darstellung von einer Mutter, die Hand in Hand ein Kind an ihrer Seite führt. Sie wird von Georges in seinem Hotelzimmer-Netzwerk getestet und später in die Assemblage im Raum auf Wand integriert.

Ein Dutzend Kunstbücher über Chinesische Maler, die westliche Ölmalerei nachempfinden, werden gekauft. Zahlreiche Stände bieten original im Labor ausbelichtete Fotos an, einige sind auf weißen Karton geklebt, vielleicht für eine Ausstellung. Portraits, Blumen, Bäume, Feuerwerk. Georges kauft sie stapelweise. Georges interessiert sich auf dem Markt für Geschichtsbücher, Almanache, Auktionskataloge von Antiquitäten, Porzellan, Möbel, Kalligraphie, Jade und Kunstbücher über Chinesische Maler, die westliche Ölmalerei nachempfinden. Bei der Auswahl der Bücher geht es ihm vor allem um die Motive auf dem Umschlag oder im Buch selber, jedoch nicht um das künstlerische Niveau der Malerei. Obwohl er das Schaffen von Künstlern streng in „art decorative“ und „art instructive“ unterscheidet, benutzt er zu dekorativen Zwecken hergestellte Werke in seinen Assemblagen, welche er als instruktiv einschätzt.

Einige beziehen sich auf schon gefundene Dinge: Zum Beispiel wählt er ohne zu zögern einen Katalog mit der Reproduktion eines Ölbildes eines Hirsches mit

mächtigem Geweih in Rottönen. Dieser bildet später in der Assemblage im Zimmer eine Konstellation mit dem grünen Latex-Gummi Hirsch. (39A)

Georges kauft mit dem letzten Bargeld, das er aus der Produktionsmittelkasse an diesem Morgen bei sich hat, zwei besondere Bücher: Das erste eine kritische Analyse von Chinas Kulturrevolution, von dem der Verkäufer sagte sie sei offiziell gebannt, das heißt mehr als verboten, und dass er es vielleicht nicht ausstellen könne. (Abb.25A) Daher ist es sehr teuer. Im Gegensatz dazu ist das zweite eine offizielle Chronik mit Fotos und Kommentaren zu wichtigen Persönlichkeiten der Stadtgeschichte Schanghais und lokalen Vertretern der kommunistischen Partei, die sich irgendwie hervorgetan hatten und daher verewigt wurden. Die Abfolge von Portraits und Gruppenauftritten scheint ihn zu interessieren. Für sich selber kauft er kleine Statuen und Kettchen, die hier und da in Kästchen zwischen den Büchern liegen. Wie schon oft vorher, werden sie als Zugabe zu seinem Großeinkauf günstig beigegeben.

8.August 2016, Montag

Nach dem Besuch eines populären Galerienviertels in einer ehemaligen Fabrik, M 5 genannt, wo Georges Gespräche mit alten Freunden wie dem Künstler Zhou Tiehai und dem Galeristen Lorenz Helbling führte, möchte er noch einmal zu dem Antiquitätenhändler, bei dem er den alten Stuhl und die chinesische Heiligenfigur gefunden hatte. Er spricht unterwegs von fünf Holzdoppelringen, die er beim ersten Besuch gesehen hatte, und ihm erst hinterher aufgegangen sei, dass sie gut zu den olympischen Ringen auf den Titelseiten der Zeitungen passen, die schon Bestandteil seiner Assemblage im Hotelzimmer sind. Während er schon mit Zhen Imins telefonischer Unterstützung über deren Preis verhandelt, entdeckt Georges eine kleine Porzellanfigur: Eine auf bläulichen Blättern sitzende Frau, die ihre leicht angewinkelten Knie umgreift und auf den ersten Blick wie europäischer Nippes aussieht, aber ein zierliches chinesisches Gesicht hat.

(Abb.26) Das bedeutete, die Verhandlung fing von vorne an.

Als er sich wieder auf dem niedrigen Hocker ausruht, sah Georges einen kleinen glaslos gerahmten verstaubten Holzschnitt, der an der Fußleiste mit vielen anderen Objekten lehnte. Der Händler entfernt den Staub, und eine Szene von Menschen mit aufgerissenem Mund, die gegen irgendetwas protestierten und Fahnen schwenkten, wurde sichtbar. (Abb.27) Ohne Zheng Iimin telefonisch zu Rate zu

ziehen, legt Georges 70 Rmb dazu, und nun fast als Stammkunde, wird das Geschäft unkompliziert abgeschlossen.

Zheng Iimin überredet uns am Nachmittag, obwohl nicht nah, in einen alten Vorort zu fahren, der abgebrochen werden soll, ähnlich der Zone neben den Antiquitätenhändlern, wo dies schon vollzogen war. Die neue edelstahl-funkelnde U-Bahnstation „Aigou“ (love-country in chinesischen Charakteren), der „Patriot“ genannt hinter sich lassend ging es viele hundert Meter zwischen hohen Mauern entlang, bis diese sich zu einem Platz öffneten. Halb abgebrochene Häuser, in denen noch Menschen leben, bilden den Rand eines dörflichen Viertels dessen Wege mit Weiden gesäumt waren. Kleine Gemüsegelder und Blumenbeete zwischen den Häuserzeilen machten diesen traurigen Ort zu einem idyllischen Tal inmitten der ringsum wachsenden Wolkenkratzer. (Abb.28-31) Als Georges eine Müllhalde untersucht, und Dinge hin und her wendete, eine leere Schublade, eine nasse Decke, ein ledernes Handtäschchen in die Hand nimmt, wird er argwöhnisch angeschaut. (Abb.32) Ein Anwohner stürzt sich auf eben die Schublade, die Georges gerade wieder beiseite gelegt hat, und zischt wütend, dass sie ihm gehöre. Iimin will den Anspruch von Georges verteidigen, aber dieser winkt nur ab, um Streit zu vermeiden.

Er stochert mit seinem Gehstock in einem Haufen nasser Textilien, und trifft auf einen roten Teppich. Er lässt ihn von Cheng herausfischen. Vermutlich plant er schon diesem einen zentralen Platz in der Installation zuzuweisen. Das braune Ledertäschchen verwendet Georges in Vitrine 222 siehe oben Seite 4. Danach führte Zheng Iimin uns durch eine alte Einkaufsstraße aus kleinen Holzhäusern, bedroht von einer Tsunami aus Wolkenkratzern, die sich im Hintergrund auftürmten. (Abb.35 und Abb.36)

Er gibt den feuchten, schimmelig riechenden roten Teppich in einer kleinen Reinigung ab, und verspricht, den Abholschein sorgfältigst aufzubewahren. Wochen später in Benin, fragt Georges mehrmals, ich solle ihm schreiben, und fragen ob er das gute Stück schon abgeholt habe. Danach zeigt er uns das Informationszentrum einer Bürgerbewegung, die versucht die Lebensweise und die Architektur der zum Abbruch bestimmten Zone festzuhalten. Dort sammelt Georges begierig Broschüren und Flugblätter, die er eventuell für seine Assemblage, sein Tribunal „La révolution et les révolutions...“ benutzen würde.

An dieser Episode wird die Bedeutung von Orten, die Georges während der Recherche besuchen kann, deutlich. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Geschichten der Orte, an denen er Dinge und Bild-Ideen sammelt, in der Assemblage durch die Dinge wirken oder nicht. Niemand, der den roten Kunstfaser Teppich im Museum sieht, wird wissen, dass er aus einem durchnässten Müllhaufen am Rande einer Abbruchzone stammt. Auch die hier beschriebenen Anekdoten des Findens und der Aneignung fließen nicht in Georges Texte als Didaktik zu den Gegenständen ein. Inwiefern die Dinge für sich selber und ihren Herkunftsort sprechen, oder sie von Georges als Protagonisten für seine Erzählungen instrumentalisiert werden, ist ein zentrales Thema.

9. August 2016, Dienstag

Am Morgen Georges Installation in Zimmer 1003 von verschiedenen Winkeln fotografiert. Sie würde nicht mehr lange so bestehen, denn es ist unser vorletzter Tag. Er hat kaum noch Platz vom Bett zum Bad zu gelangen. (Abb.37- 41)

Nach dem Frühstück zu einer Besprechung im PSA gefahren. Gute Neuigkeiten. Heute war die Antwort von Monica Narula, Sprecherin für Raqs Media Collective an die Kuratoren im Museum gekommen, dass alle Wände, wie von Georges gewünscht, gerade sein werden.

Wir gehen sofort in den weit offenen Raum von mehreren Hundert Quadratmetern. Dort werden von Museumsmitarbeitern dem neuen Plan (Abb.41) gemäß den zu bauenden nun geraden Wänden der für ihn vorgesehenen Zone mit weißem Papierklebeband markiert. Es ergab sich eine Fläche 10,40 x 7,76 m. (Abb. 42) Dennoch ist er nicht ganz zufrieden, denn es waren zwei breite Eingänge vorgesehen, welche die Kontinuität der Erzählung, den Vries aus Dingen unterbrechen und das rundum Eintauchen der Besucher in das Werk unterbrechen würden. Jedoch ist dies auf Grund von Fluchtwegvorschriften nicht zu ändern. Nach meiner Erfahrung erreichen seine Assemblagen in einem etwas kleineren Raum mit nur einem einzigen Ein- und Ausgang eine höhere Dichte.

Die Sorge über gekrümmte Wände beseitigt, geht Georges (Abb.43) ohne Zögern entlang der Papierklebestreifen die imaginären Wände ab, und skizziert mit seinem Gehstock und dem linken Arm dirigierend: „Auf dieser Wand (C) brauchen wir zwei Banner, ein Banner auf der Stirnwand, zwei Banner auf der gegen-

überliegenden Wand (E), mit Tür zum Korridor, und ein Banner auf der Rückseite vom Videoraum (G).“ Seine Vorschläge werden von den PSA Mitarbeitern und mir notiert:

„Eine Vitrine auf die kleine Wand gleich neben dem Eingang, (B) drei Vitrinen auf die große Wand, zwei Vitrinen auf die mittlere Wand, und vier auf diese Wand jeweils zwei auf jede Seite vom Durchgang zum Korridor. (E, F) Und eine auf die Wand zum Videokünstler.“ Dies ergab eine Summe von sechs Bannern und zwölf Vitrinen.⁸⁶⁵

Er fährt fort: „In diese Ecke kommt eine große Skulptur (C,D) und in die gegenüberliegende ein Egunkostüm. (D,E) In die Mitte des Raumes ein oder zwei Teppiche... falls wir in Shanghai welche finden, sonst bringen wir sie mit.“ Für diese virtuelle Raumplanung braucht Georges nicht einmal eine viertel Stunde, und vergaß immer wieder, dass er ja ohne Stock eigentlich gar nicht gehen kann. Dieser Vorgang erinnerte mich an ähnliche Vorbesuche, wo er ohne Zögern sah, welche Anzahl von Bannern, Bildern und Vitrinen für einen Raum passend sein werden. Wir kehren ins Büro der Kuratoren zurück, wo die Vertragsbedingungen der Produktion besprochen werden. Hier die Notizen.

Final Meeting with Yfan and Yvonne

1. We received 2240,00 (2400,00 – 2 x 80.00 Taxes) we never paid taxes on per diem before, and I wondered if in October, we will pay again a flat fee of RMB 80, or a percentage of our per diem. We hope to receive per Diem next time at the beginning of our stay.
2. Since Georges makes study installations in his hotelroom, we suggested for October to reserve the same rooms, Nr. 1003 and 1002.
3. Arrival: We realized that the opening is not on the 13th, but on the 10th, and the contract states, we need to finish before the 9th. Georges space is bigger than we thought, and it will take 14 days to make the installation in the 12 showcases, and install the entire room (11,20 x 8,60 x 3,30) Which means arrival on the 24th morning, and departure around the 13th of November.
4. Architecture: We discussed the nature of the walls. The end side of the new wall towards the video installation should be 40 – 50 cm wide, hollow insided, if thinner, it will shake and look strange. The height should be minimum 4 meters, if possible higher. Only few objects will be heavy, for example a wooden relief panel, about 90 x 120 x 4 cm about 50 kgs. Masks will weigh around 5-7 kgs at the most.
5. Showcases: we gave Yfan a list of sizes for 12 show cases to be closed with 3 mm acrylic. We gave detailed information on the size, screws, tools and materials with Yfan and his colleague. We need 6 trestles to put the cases on to work on from both sides.

⁸⁶⁵ Die 13. entsteht als am Ende des Aufbaus im November 2016 ein flaches Podest übrig bleibt, das von Georges als Vitrine umfunktioniert wird.

6. Bases: we forgot to mention, that Georges might bring some bronze heads, for those he might need small bases, painted the same way as the cases. Will fill in details shortly.
7. Assistants: We explained, that Georges will work on the 12 cases for the first three days, and we can start with two motivated and skillful volunteers or Art students, from the 4th day on, we need 2-3 professional installers for about 5 days to attach heavy items high up the wall. The volunteers will be needed to attach small items with pushpins on the walls. We were very happy with the help of our assistant Zheng, and hope he will be available again on and off when we come back to visit fleamarkets.
8. Shipment: since the room is bigger than we thought when we made the shipping estimate, we asked Yfan to allow a tolerance of increase by about 20% which means, the crate could weigh 200kgs instead of 170kgs. I mentioned that according to Airlines, crates as long as 170 cm might not be allowed on board, in that case we will split the shipment into two smaller crates.
9. Loancontract: Yfan said, the loan contract will be finalized and signed, as soon as the shipping estimates came in. To facilitate customs, the shipment can be declared as material for installation, artisans folkloristic products. We usually issue a pro forma invoice at € 500,00. The insurance value however is € 70.000 for period of exhibition. We forgot to mention, that a guard should be in Georges room at all times, as small objects are often stolen as souvenirs. Installing faked video cameras, that are obvious, sometimes helps.
10. Translations: Georges will give me little by little his texts, which will appear on banners and handwritten. I will translate them from French to English, and we ask your team to translate them English Chinese. We will discuss details on how to preserve his particular style in foreign languages.
11. Photos: We left two series of photos: A) Georges while exploring Shanghai and finding elements for his installation, B) his study installation in the Ji Hotel Room Nr. 1003. Whenever you publish in print or online the photos please mention: „Photo: Stephan Köhler“ and „© Georges Georges“ when you show his studies or final installation.
12. Credits: As you have seen during our visit, my function is a curatorial interphase between Georges Georges and the curators of the Biennale. Usually I am mentioned whenever press releases or catalogue texts talk about Georges work: „curatorial support for Georges Georges’s contribution: Stephan Köhler“ I can send you samples from other institutions and Biennials.

Obwohl wir müde von der Besprechung sind, besuchen wir am Nachmittag noch das Shanghai Museum, welches Schätze mehrerer Dynastien zeigt.⁸⁶⁶ Georges fand Teile der Bronze Sammlung toll, zwei Ochsenespanne auf einem Gefäßdeckel waren unserer Favorit. Bei den Keramiken, gefallen ihm die Pferde, mit und ohne Reiter. Er kauft mehrere Postkarten im Museumsshop, die er bei diversen Vorlagen für Leinwände verwendet. (Das Porzellanpferd erscheint auf Bild Nr. 108, die Abbildung von Marx auf Banner Nr. 113 und dem Bild Nr. 104, rechts über dem Ohr der abgebildeten Frau)

⁸⁶⁶ <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/en/display/index> 26.März 2023.

10. August 2016, Mittwoch

Zheng besucht uns schon recht früh am Morgen im Hotel. Wir sitzen im leerge-räumten Zimmer von Georges. Alles was in Shanghai bleiben soll steht in Tüten im Flur bei der Tür und wird ins Museum gebracht. Vorher zeigt er Zheng die Seiten in den Büchern, die er kopiert haben möchte. (Abb. 44) Gleichzeitig er-klärte er ihm, was die verschiedenen Motive auf den Bildern ihm sagen, und wa-rum er sie ausgewählt hatte. Zu einem Gemälde einer Frau, die nackt auf einem fast unsichtbaren Sofa schwebend liegt (Abb.45), ihren Kopf dem Betrachter ab-wendet, und in die Ferne auf ein Sternbild in bläulichem Dunst schaut, sagt Georges:

„Sie denkt über ihr Leben nach, ihre Zukunft, ob sie einen Mann findet und hier hat sie schon ein Kind, wie auf dieser Tasche.“(Abb.46) Georges zeigte auf die rosa Tragetasche, in welcher die Einkäufe vom Büchermarkt transportiert wur-den, und die schematisch eine Mutter die ihr Kind an der Hand hält, zeigt.

In dem dicken Almanach über Shanghai das er zusammen mit dem verbotenen Buch gekauft hat, findet er auf einer Seite ein Foto von Marx, auf der gleichen Seite unten links, eine Frau kniend. „Die ähnelt der Porzellanfigur, die ich beim Antiquitätenhändler zusammen mit den Ringen und dem Holzschnitt fand. als wir die Ringe kauften.“

Die meisten von Adeagbo ausgewählten Bilder würden für diejenigen, die sich kritisch mit Kunst beschäftigen, in die Kategorie Kitsch fallen. Dadurch, dass Adeagbo sie für seine Geschichten benutzt, verändert sich jedoch deren Status... Dinge, kitschiger Nippes, und kitschige Bilder werden von ihrem Geschmacks-urteil befreit, und durch die neue Funktion veredelt.

Nachdem wir die vollen Tüten ins PSA gebracht haben, gehen wir in die soge-nannte „Bücherstrasse“, Fouzhoung Lu, und suchen nach einem Internationale Buchgeschäft. Dort finden wir ein englisches Buch über das I-Ching Wahrsage-system. Spannend sagt Georges, das ähnelt unserem FA Orakel in Benin.

Wir packen und fliegen am Abend wieder nach Hamburg.

Recherchen in Deutschland

19.8.2016

Während wir eine Ausstellung im Museum Ludwig aufbauen, findet Georges auf Flohmärkten in Köln einiges für das Schanghai Projekt.

Als ich ihn frage, warum willst Du das Buch „Geschichte der Deutschen Filme“ sagt er: Deutschland war auch in China aktiv, hatte dort Kolonien, und da müssen wir etwas über deutsche Geschichte und Kultur erzählen. Und schau diese Figur an, die liest, sie studiert ihre Geschichte, und hier, schau diese knorrige Wurzel, das repräsentiert Geschichte.“

1. einen Teppich, etwa 200 x 130 cm,
2. eine Holzfigur, Lesendes Kind, „Es liest in der Geschichte, es studiert die Geschichte seines Landes“
3. ein Einklebe-Album Geschichte des Deutschen Films... Deutschland war in China präsent.
4. zwei chinesische papier bambus schirme
5. eine Weinstockwurzel „passt zur Geschichte als background“
6. Bücher, Ein dickes mit einer Feder auf schwarzem Hintergrund „die Chinesen lieben doch Federn“

20.8.2016

Auf dem Flohmarkt der alten Feuerwache, Melchiorstrasse Köln
(Abb.47)

1. Einen roten Hut mit einem Dutzend Wanderanstecknadeln. 10,00
2. Ein bronzenener Armring, aus Indonesien laut Verkäuferin 30,00
3. Ein plüschdrache 1,00
4. Ein Paar mit Kind im Arm
5. Batman farrad Spiegel
6. Gummi Orka
7. Holz-Delphin
8. Buch über ein Zisterzienserkloster „Zodiac“ heisst der Verlag, was Georges gefallen hat.

Dinge, Dinge, Dinge ...

Flohmarkt Hamburg am 28.8.2016

Wir kommen im Gewitter auf dem Flohmarkt Hofweg gegen 16.30 an.

Wir kaufen bei den in die Hauseingänge zurückgezogenen Ständen 20 Krawatten für nur fünf Euros, Kleider, Buch über Weltreligionen ...

Und müssen lange auf ein Taxi warten.

Flohmarkt Hamburg 4 September 2016

Diesmal wo sonst der Isemarkt stattfindet. Das erste Mal dort einen Flohmarkt besucht. Durch die Schilder „Bitte am Sonntag hier nicht parken!“ darauf aufmerksam gemacht worden. Georges findet viel. „Warum hast du nicht genug Geld mitgenommen, du weißt doch, dass wir einkaufen wollen.“ Sagt er kritisch, als ich ihm mein leeres Portemonnaie zeige.

2 Fossilien, Holz Kopf von einem Mann mit aufgerissenem Mund, drei Figuren, Während ich Geld hole, hat Georges angefangen, über mit einem Händler über eine Thailändische Maske zu verhandeln. Wir sind trotz schwerer Taschen dorthin zurückgewandert. Die Maske gekauft, und am Ende des Marktes gemerkt, dass wir zwei Taschen dort liegen gelassen haben. Marcela, die uns begleitet hat, holte sie... Wir treffen Ala, die Pflegerin meiner Mutter, die unsere schweren Tüten mit nach Hause nahm, so dass wir weiter zum Flohmarkt in dem hanseatischen Materiallager fahren konnten.

Dort hat Georges einen Briefbeschwerer mit einem Skorpion gekauft, ein Schulbild mit einer klischeehaften Szene aus Afrika (555, Wand D), der Teppich, der Georges gefiel, war nicht zu verkaufen.

In der Hoffnung, wieder etwas Großes zu finden, rufe ich am 5. September die Zeppelin Theaterschule an, auf deren Flohmarkt wir im August 2015 einen roten Bühnenvorhang gekauft haben und im K 21, *The Problem of God*, ausstellten. Frau Grau, die Leiterin, sagt, ich solle vorbeischaun. Ich fahre alleine dorthin, um zu sehen, ob es sich lohnt Georges in Gang zu setzen. Sie zeigt mir sportlich eine Leiter hoch und runter kletternd verschiedene auf Leinen gemalte Bühnenbilder. Eine deutsche Kleinstadt, eine Graffitiwand, ein Bild von einer Kasse, ich fotografiere alles, um es Georges zu zeigen. Er fand keines interessant, sondern sagt: „Denk dran, wir haben 6 Banner, viele Bilder auf Leinwand“ Ich antworte „Es ist ein riesen Raum, der ein bis zwei sehr große Bilder bzw. Objekte braucht, um sie zusammenzufügen.“

Als Georges dann doch am 8.9.16, Freitag dorthin mitgeht, zeigt uns Frau Grau noch andere Bühnenbilder, die sie mir vorenthalten hatte. Sie will Georges zwei aus der *Serie Tim und Struppi in Mexico* anbieten, aber er sagt entschlossen „Nein, dankel!“

Zuletzt holt sie eine Szene aus *Tim und Struppi in China* hervor, sehr groß.

(Abb.48) Georges findet dieses Bühnenbild gut, denn es stellt eine Beziehung zu

dem Relief von Konfuzius mit Bart in einem Tempel her, das er bei Rückkehr nach Benin bei Hugues Hountondji bestellen möchte.

Ich bin manchmal überwältigt von der Macht der Dinge, die ich immer wieder im Keller unterbringe. Dinge dominieren unser Leben. Georges schickt dutzende Kartons von Hamburg nach Benin, und spricht von seiner Altersversicherung. Dort angekommen, macht er sie nie auf.

Die Texte über „The Agency of Things“ in Nicole Boivins Buch *Material Cultures, Material Minds* geben mir zu denken, inwiefern die Geschichte von Georges auch aus der Perspektive der Dinge zu erzählen ist. Georges sagt immer wieder „cette chose me dit quelque chose...“ oder dass ihn Dinge rufen, und er deshalb einen bestimmten Weg durch die Stadt nimmt und nicht einen anderen.

11. September 2016 Sonntag, 1. Tag in Benin

Schon beim Frühstück im Hotel in Cotonou sucht Georges für den Illustrator Benoît Farbfotokopien aus, die er in Hamburg aus Büchern und Zeitschriften für das Schanghaiprojekt gemacht hat.

Im Atelier angekommen, schneidet aus den Farbkopien die Teile aus, die ihn interessieren. Die Texte, die er schon in Hamburg auf A 4 Bögen geschrieben hatte, verwandelt er in kleine Zette. Ich passe diesmal auf und fotografiere die Ausschnitte zusammen mit den Reststücken.

Komposition für Bild 101 (Abb.49-51)

Georges schneidet aus einer Kopie des Zeitungsartikels *L'impressionisme inachevé de Frédéric Bazille* aus Le Monde, 30. Aout 2016 S.16, Culture, nur das Bild aus, darüber klebt er seinen handgeschriebener Text.

Als nächstes schneidet er aus der Kopie einer Zeitschrift „Paris Match“ Nr. 310 vom 5. Mars-12 Mars. 1955, (auf dem Altonaer Flohmarkt Juli 2016 gekauft) das Foto von Paul Claudel vor einer Blume aus. Georges benutzt weder die Überschrift „Souvenir de Claudel“ noch die Unterschrift „LA MORT DU POETE Paul Claudel, genou en terre devant une fleure, est pleuré et honoré par la France et le monde“.

Auch seine Texte bezieht sich nicht auf die Quellen der Fotos.

Noch am gleichen Nachmittag geht Georges ähnlich mit dem Material für Komposition 102 um. (Abb. 53-56) Aus der Kopie eines Buchcovers „Antoinettes letzter Coup“ von Yvan Audouard, schneidet er nur das Bild eines Mannes aus, der aus lauter Objekten collagiert ist: Eiffelturm, Champagner flasche...

In der Mitte die unbeschnittene Kopie von Andrea della Robbias *Prudenzia* (ca.1475) Rechts davon wiederum ausgeschnitten, ein Teil einer Kopie eines Buchumschlages *Verzauberte Welten. Zauberer und Hexen* Das Bild zeigt einen Zauberer mit langem Rauschbart der aus einem Goldregen eine junge nackte Frau erscheinen lässt. Die Schnipsel mit dem Buchtitel und dem Namen der Serie *Verzauberte Welten* fällt unter den Tisch. Darunter: Er schneidet aus der Kopie eines Plattenumschlages einer 33er LP das Bild eines Löwen, der ein Fenster zerbricht und sich auf ein nacktes Paar im Bett stürzt, aus. Auf den Schnipseln steht: oben links „Munich“ (GothicSchriftzug) und unten „Sideshow“ in Neonschrift.

12.September 2016, Montag

Die Komposition von Leinwand 103 wird begonnen.

Georges zerschneidet Kopien von einer Photo-Reportage über Panda Bären in China, und schreibt Texte dazu. Unter den Schnipseln finde ich den Titel „La Chine veut des Pandas sauvages, champions de la reproduction en captivité de leur animal fetiche, les Chinois essaient maintenant de les relacher dans la nature, pas une mince affaire!“

Format und Stil weisen auf National Geographic hin. Mir fällt auf, dass Georges aus kopierten Zeitschriften und Büchern fast alle Textteile entfernt, und nur filetierte Bilder verwendet. Ich habe für Bild 101 und Bild 102 die Reste gesammelt, und analog aufgeklebt, um so eine Art Negativ Bild von Georges Kompositionen zu schaffen, und zu zeigen, was er eliminiert, um durch seine Texte zu ersetzen.

Es geht weiter: mit der Komposition für das erste Banner Nr.112, horizontal.

Schneidet wieder aus Kopien aus seinem Andrea della Robbia Buch, diesmal Details aus. Dazu zahlreiche Kopien von Cesanne Bildern. Leider komme ich zu spät, und sehe nicht die Originalkopien, aus denen Georges die Bilder ausschnitt. (Abb.57 und 58) Ich habe vergessen, aus Deutschland braunes Packpapier mitzunehmen und hatte zum Glück die Idee, braune Briefumschläge aufzuschneiden und aneinanderzukleben. Auch eine alte Einkaufstüte.

Hugues Hontondji, der Holzbildhauer kommt am späten Vormittag und bringt 14 kleine Zwillingsfiguren, Ibedji auf Fon genannt, vier kleine Masken und 4-5 Fetische, die mit ultramarin Blau und verschiedenen Opfergaben überzogen sind. Die Menge der vielen Figuren nebeneinander erinnern mich an die Fotos von Ausgrabungen der Terrakotta Armeen in China. (Abb.65) Wir verhandeln über den Preis, der sehr hoch angesetzt ist, kurz und entschieden. Letztendlich auf cfa 300.000 geeinigt, und 30.000 Anzahlung gegeben.

Wir sprechen dann ausführlich über das Relief 120 x 80 x 4 cm. Georges gibt ihm das Foto, das ich für ihn gemacht hatte. Schon beim Aufenthalt in Shanghai nach dem Besuch des *Dajing Temples* (siehe 6. August) sagte Georges, dass das Bild des Konfuzius, der seinen Bart in der rechten Hand hält, und in der linken eine Schriftrolle, die er studiert, mit den zwei Figuren für das zentral Relief interessant seien. „Die Frau rechts zeigt ihre Handflächen“. Er spricht wieder von ihrer Bestimmung, mit dem Mann eine Familie zu gründen. Ein Szenario das ich nicht mehr so spannend finde, nachdem ich es hunderte Mal gehört habe. Georges erklärt Hugues welche Details für ihn wichtig sind, der Bart, die Schriftrolle, die Haltung der Beine. Wir bitten ihn, eine Skizze zu machen. (Abb.61-64)

13. September 2016 Dienstag

Es entstehen keine neue Kompositionen. Benoit hat genug mit dem großen Banner zu tun. Er hat die drei Leinwände 60 x 50 cm schon fast fertig. Georges beginnt, die frisch gelieferten Skulpturen in der Tagesinstallation im Sand zu benutzen. (Abb.66)

14. September 2016, Mittwoch

Georges hat morgens Banner Nr. 112 komponiert, d.h. Bilder aus Kunstbüchern ausgeschnitten. Wieder zwei Abbildungen von Della Robbias glasierten Terrakotta Reliefs. Dazwischen Bilder von einem Schweizer Maler. Valoton? Ge-deckte Farben.

Auf dem Tisch liegen Farbkopien von biblischen Szenen. In der Mitte jeder Seite steht, „Die Bibel in der Kunst“

Georges arbeitet weiter an der Collage für Banner 113, auch wieder mit zahlreichen Kopien von Portraits europäischer Maler. Cezanne? Offensichtlich dem

gleichen wie auf Banner 112. Ich frage mich, was das mit China und dem Thema zu tun hat.

15. September keine Notizen

16. September 2016 Freitag

Stadttag... Georges kauft Bücher bei der Librairie Notre Dame, ich kaufe das lange ersehnte Packpapier.

17. September 2016 Samstag

Georges komponiert weitere Collagen, nun auf zwei Bögen Packpapier, nicht mehr aufgeschlitzte Briefumschlägen, Banner Nr. 113. mit Fotos die er für Portraits einer Nonne hält, die ich aber aus der Modephotographie von Gundlach wiedererkenne. Ich wundere mich, so viele Fotos aus Shirin Neschats Katalog (Bei Oxfam Köln im August 2016 gekauft, leider den Titel nicht notiert) vorhanden sind. Dazu ein Bild von Marx, aus dem auf dem Bücher Flohmarkt in Shanghai gekauften Almanach. Zwischen Marx und der Nonne ein Foto von einem Kind von hinten vor einem Fischerboot.

Georges erklärt:

„Die Frau und der Mann gehen Fischen, um das Kind einzufangen.“ Er meint damit die Nonne (von dem Gundlach Mode Foto) und Karl Marx. Dass es sich hierbei um Marx handelt, scheint ihm völlig egal zu sein. Er braucht das Bild eines bärtigen Mannes. Ich mache Georges darauf aufmerksam, dass die Kopie vom Landschaftsbild auf der linken Seite der Collage auf dem Kopf steht. „Das ist keine Landschaft, das ist der Kopf eines Mannes. Siehst du das denn nicht?“ Ich gebe zu, dass man einen Baum auch als Gesicht sehen kann. Dann drucke ich Fotos von unserem Schanghai Besuch aus. Propaganda auf Mauern, halbabgebrochene Häuser, Tsunamis von Hochhäusern die sich im Hintergrund aufbauen, und die kleinen Häuserreihen verschlingen wollen. Auch die Fotos vom gebannten Buch und den ersten Seiten mit Fotos über die Kulturrevolution, das wir auf dem Büchermarkt vom Konfuzius Tempel Wen Miao gekauft hatten. Georges macht weiter Installationen im Sand mit den blau bepuderten Statuen und Masken, die Hugues gebracht hat.

18.September 2016 Sonntag

Georges macht Collagen für die Bilder 50 x 60 cm 104 und 105.

Benoit kommt spät und arbeitet an Banner 002. Banner 001 und 002 sind fertig.

Ich übersetze am Sonntag den zwei seitigen Text, den Georges mir schon in Shanghai gegeben hat, ins Englische und sende die Übersetzung an Sabih vom Biennale Team.

19.September 2016 Montag

Ich sitze in der Küche an dem Tisch an dem Benoît gerade an dem Bild 105 malt, und drucke die Ausgabenübersicht der Produktion aus. Wir sind noch im grünen Bereich.

Links von mir sitzt Georges, der Collagen für Bilder Nr. 106 und Nr. 107 30 x 40 cm Leinwände macht. Die Fotos stammen aus dem Schmutztitel des verbann-ten Buches über die Kulturrevolution in China, welches wir auf dem Bücherflohmarkt gekauft hatten. Er schneidet die chinesische Schrift, den Titel Chinesische Kulturrevolution weg, was uns viel Ärger mit der Zensur in Schanghai ersparen kann, obwohl Benoît sagte, er könne auch Chinesisch nachmalen, als ich ihn da-nach fragte.

Die Texte auf den Bildern bauen zum großen Teil auf eine Seite mit kurzen Tex-ten, die Georges mir Anfang September in Hamburg gegeben hat, mit den Wor-ten, hier die Texte für die (ersten) Bilder. (Abb.73) Georges kreuzt die Numme-rierung durch, sobald er einen Text benutzt hat. Erst hier in Benin hat er zu die-sen Texten aus seinen Kopien und Fotoausdrucken die Collagen für die Bilder gemacht.

Nr. 108, ein weiteres Bild, 24 x 30 kleiner mit photos aus dem Nationalmuseum, die ich heute für Georges ausgedruckt habe.

Die Quelle für das Bild mit den Soldaten am Meer muss ich noch klären.⁸⁶⁷

Georges meinte, es sei ein Teil der Drucksachen, die er aus Shanghai mitge-bracht habe. Das Foto rechts davon habe ich auf einer Mauer in der Nähe des Hotels aufgenommen. Den Schriftzug hat Georges entfernt.

⁸⁶⁷ Mail vom 31.12.2020 von Hua Tang, Kommilitone : Lieber Stephan, danke für das Schreiben. Das Bild auf der Mauer bezeichnet Shanghai 豫园 Yuyuan, wo die Damen gemein-sames Singen und Tanzen durchgeführt haben, neben bei auf chi. heißt: 做文明使者, 建幸福家园 Zuo Wenming Shizhe, Jian Xingfu Jiayuan, bedeutet: Sei ein zivilisierter Bote, baue ein

Das Bild vom Keramikpferd im Nationalmuseum Shanghai, mit meinem Handy. Als ich sagte, schau, auf dem Stein steht etwas in rot in chinesischen Zeichen geschrieben, soll ich das für Benoit nochmal genau aufzeichnen? Georges sagte, nein bloss nicht, wenn man in einem so komplizierten Land arbeitet, lieber nicht schreiben. Wahrscheinlich weil er nicht weiss was dort geschrieben steht.

20.September 2016 Dienstag

Heute Morgen hat Georges Banner 114 komponiert, mehrere Bilder aus einem Artikel Le Monde zur UEFA, und Photokopien zum Buch über Zauberei. Ich habe die Schnipsel aufgesammelt, um die Quellen teilweise zu rekonstruieren. (Abb.69 und Abb.70)

Georges erwähnt beim Frühstück, dass er ein Egun Kostüm gefunden hat, dass gut zu der Holzmadonna passt, die Hugues Hountondji mit dem Konvolut Skulpturen geliefert hat. „Das wird auch gut zu dem Bühnenbild passen, das wir in Hamburg gekauft haben.“ Was soll das kosten fragte ich, um 90.000 cfa. Ist gut. Auch wollte er unbedingt heute zu dem Antiquitätenhändler Amidou, jedoch bat ich Georges, dass auf morgen zu verschieben. (Abb.86-88)

21.September 2016 Mittwoch

Georges macht keine neuen Collagen, Benoit arbeitet an den Bilder 106-108 und geht wirklich ins Detail. Er zeigt mir ein Bild von einer Nonne, von Benoît früher ohne Auftrag gemalt, dass er ihm für cfa 20.000,00 abkaufen möchte.

(Abb.90) Der Text ist interessant: „Das Kleid, das Kleid ist notwendig, um den Respekt für sich selber zu wahren, aber Kleinung macht noch keine Nonne.“ Ich fotografiere die fertigen Banner 001 und 002 nachdem ich sie habe straffen lassen.

Am Abend besuchen wir den Antiquitätenhändler Amidou in Cotonou Haie Vive, Georges sucht sich einen NOK Stein, einen Bronze Kopf (Abb.89), vermute beides Imitationen, sowie eine Affenstehle (Abb.80) aus, siehe Fotos, die

glückliches Heim (Land) Das Bild mit Soldaten bezeichnet Xisha-Inseln von süd chi. Meer. Auf dem Stein heißt: 西沙老龙头, Xisha Lao Longtou, bedeutet: Der Kopf des Drachens von Xisha-Inseln. Hoffe meine Beschreibungen für deine Quellen hilfreich sind. Alles Gute ins neues Jahrs wüsche ich Dir und Georges! Besten Grüßen Hua

von Termiten zerfressen ist, und behandelt werden muss. (insgesamt cfa 180.000,00)

22. September 2016 Donnerstag

Georges macht eine neue Collage für Banner 005, horizontal, (ich hatte gehofft, dass er die beiden letzten Banner Vertikal machen lässt) Kauft bei Sonaec sechs französische Taschenbücher.

23. September 2016 Freitag

Bringt vom Strand eine nasse Kinderhose, eine Sandale, und ein Tuch mit.

(Abb.78-80) Ich bitte Martin Totin, den Verkäufer des Egun Kostüms, mir aufzuschreiben woher er das Kostüm hat, und wie alt es ist, was er auch macht. Es hat auf dem Kragen das Bild einer Kröte, gefolgt von dem Bild des Kopfes einer Ziege mit geraden Hörnern. (Abb.75-77) Ebenso bitte ich Hugues die Herkunft der von ihm gelieferten Skulpturen zu bestätigen.

Wir vermessen das Kostüm, damit wir in Shanghai einen Ständer dafür bestellen können. Es kommt aus Ouidah. Martin Totin sagt, er kaufe nichts hier in seinem Dorf, weil er befürchtet, dass es sich um gestohlene Dinge handelt. Ich mache eine grobe Bauzeichnung. (Abb.87)

24. September 2016 Samstag

Benoit hat heute die Arbeit an Banner 004 begonnen. Georges bringt vom Strand zahlreiche nass sandige Dinge mit. Das rosa Hemd mit Kaninchengesicht sah Georges in einem verlassenem Strandlokal *Chez Moss*, an dem großen roten Schuh ist er schon seit drei Tagen jeden Morgen vorbeigegangen, ohne ihm Aufmerksamkeit zu schenken. Heute nimmt er ihn mit.

Auf das violette Textil habe ich Georges aufmerksam gemacht. Ich habe es gefunden, als ich ins Meer schwimmen ging. Es handelt sich um ein senkrecht halbiertes T-Shirt. Alle anderen Textilien bringt er in einem Bündel von seinem Strandspaziergang zurück.

Einige davon verwebt er in seine tägliche Atelierinstallation mit Bildern der Shanghai Produktion und Fotos von verschiedenen Kulturforum Workshops, auf beiden sind Menschengruppen abgebildet.

25. September 2016 Sonntag

Georges gibt mir heute Mittag ein Buch: Berben, Iris und Krausz, Tom 2015 : Jerusalem. Menschen und Geschichten einer wundersamen Stadt. Corso Verlag
Er hat kleine Zettel mit Nummern in die Seiten gelegt, die er kopiert haben möchte, um daraus Collagen für Bilder zu machen. Die Reihenfolge springt.

70) Schmutztitel Foto, Silhouette eines Mannes mit Hut,

20) S.10 Ein Oud-Spieler

30) S. 20 Beduinen am Damaskus Tor

10) S. 29 keine Bildunterschrift Kind beim Friseur

50) S. 46 keine Bildunterschrift Mönch der mit i-Pad fotografiert.

Es gibt keine Nummer 40)

Daraus, mit einigen Zeitungsausschnitten von Le Monde, komponierte Georges eine Collage für Banner Nr. 116, das letzte. (Abb.71 und Abb.72)

Aus den weggeworfenen Schnipseln konnte ich herausbringen, dass es sich um Le Monde 8 Septembre 2016 handelt, einen Artikel mit dem Titel „Les guerriers du brouillard“ Die Bildunterschriften, die Georges von den verwendeten Fotos entfernt hat sind: des soldates de l' armee de liberation nationale Ta'ang.

Darauf machte er noch eine kleinere Collage. Erst um 18.00 fing er in der Dämmerung eine Installation im Sand an, da es bis dahin regnete.

26. September 2016 Montag

keine neue Arbeit im Atelier. Wir holen die Pässe in der chinesischen Botschaft ab. Wir haben das zweite Visum erhalten. Marcellain, der auch Tischler ist, arbeitet an der ersten Kiste.

27. September 2016 Dienstag

Hugues kommt und bringt das Reliefbild mit. Während wir auf Georges warten, der noch am Strand ist, drucke ich die Fotos der kleinen Figuren aus, und bitte Hugues, zu schreiben woher sie kommen, und zu was sie benutzt werden. Georges meint, es gäbe noch einen zu großen Lehrraum über der Buddha Figur. Er solle vielleicht noch ein paar Figuren einfügen. Ich sagte, nein, das stiftet Verwirrung, und mache den Vorschlag, das Dach des Tempels, in dem die Figuren sind, andeutungsweise zu schnitzen. Da Georges den Vorschlag gut fand, druckte ich das Foto für Hugues aus, und skizzierte die Umrisse auf dem Holz.

Ich zahlte ihm den Restbetrag für die Skulpturen, 270.000,00 und an Georges 120.000,00 die er Hugues bezahlt hatte.

28. September 2016 Mittwoch

Streit am Morgen, weil Benoît der Illustrator, Geldgeschenke an unsere Mitarbeiter verteilt hatte, die dies ohne unser Wissen verlangt hatten.

Benoît beruhigt sich und arbeitet an dem letzten Bannern weiter. Die Biennale Shanghai bittet um Angabe des Titels, und Einsendung von Fragen für einen Kalender... Auch bat die Biennale um die Englischen Texte, damit diese ins Chinesische übersetzt werden können.

29. September 2016 Donnerstag

ruhiger Arbeitstag, Benoit arbeitet am Banner 005 und einem Bild Auf Keilrahmen.

30. September 2016 Freitag

Pause, wir verbringen den Tag in der Stadt. Benoît arbeitet an dem Banner.

1. Oktober 2016 Samstag

Georges möchte Benoît ein Bild für eine eigene Installation in Auftrag geben. Ich interveniere, und sage, er möchte doch bitte erst die Banner und Bilder für die Ausstellung in Shanghai fertig machen.

2. Oktober 2016 Sonntag

Sintflutartiger Regen. Benoit ruft an, ob er überhaupt kommen soll. Ich sage auf jeden Fall. Georges findet die für die Vitrinen gekauften Taschenbücher wieder. Und verpackt sie mit lauter kleinen Zwillingfiguren, etwa zehn Zeitungen in einem Karton.

Ich fotografiere alle, Es sind 17 Bücher.

Ich zähle die Bilder auf Keilrahmen, es sind 8, eines ist noch nicht fertig.

Die zwei Versandkisten sind fertig. Jetzt warten wir auf die Hilfe, alles einzupacken.

3. Oktober 2016 Montag

Benoît arbeitet am letzten Banner.

4. Oktober 2016 Dienstag

Die Kunststudentin Eliane Aïso kommt mit einem Freund. Sie listen alle Objekte auf Französisch auf, und verpacken die Skulpturen in 1cm dicken Schaumstoff, und die Bilder in Zellophan Folie.

Georges bringt einen schwarzen Kinderschuh, und legt ihn neben den Bronzekopf und sagt, schau, sie ist die Mutter, hier ist das Kind, und hier ist der König, der Vater“ und legt ein Kinder T-shirt mit einem Bild von einem Baby Bär und den Worten „King Bär“ daneben. (Abb.91) Georges sucht Beniner Tageszeitungen aus, die er in Schanghai integrieren möchte. (Abb.92)

Wir flitzen am Dienstag, 4.10. abends in die Stadt, um die sechs Banner mit Ösen versehen zu lassen. Auf dem Rückweg frage ich, kann morgen der Spediteur Constant kommen, und die Kisten abholen? Georges wurde wütend, und sagte, dass ich ihn mit meiner Voreiligkeit unter Druck setze, und wir auf keinen Fall die Kisten abholen lassen können. Er hat recht, und ich rufe Constant an, alles wird auf Donnerstag verschoben. Er macht kurz vor dem Verpacken noch eine Assemblage mit fast allen Elementen. (Abb.93)

Am Mittwoch reinigt Benoit die Banner und malt Illustration 110 fertig. Ich kommuniziere mit den Spediteuren in China über den Transportablauf.

6. Oktober 2016 Donnerstag

Der Spediteur Constant Adonon kommt und holt die Kisten mit seinem Team ab. (Abb.94) Sie werden bis zur Straße am Strand von sechs Männern auf ihren Schultern zum Kleinlaster getragen.

Ich übersetze die Packliste mit 147 Elementen ins Englische für den chinesischen Zoll.

26. Oktober 2016 Mittwoch

in Schanghai angekommen.

Im Raum, dessen Wände noch nicht gebaut wurden, geht Georges besorgt umher, und fragt, „Wie sollen wir denn alle Sachen unterbringen, die wir mitgebracht haben? Der Raum ist viel zu klein.. ich sehe an den 1 x 1 m linoleumplatten, dass er 10 x 8 m hat.

„Die sechs Banner, das Theater Gemälde... Die Egun Figur kommt in die rechte Ecke auf der Wand mit dem Tafelbild, in die gegenüberliegende Ecke das Podest

für den Bronzekopf, in die Mitte oben die Holztafel mit dem Bild vom Konfuzius, der seinen Bart hält, darunter der alte Stuhl, den wir hier gekauft haben.“

Georges ist verärgert, dass die Kisten aus Benin noch beim Zoll am Flughafen sind. Der Beauftragte Ich habe ihm das Drama, dass alles begast werden musste noch gar nicht erzählt.

Die Wand ist noch nicht einmal am Anfang. Im Regen morgens um 09.00 lange gewartet, bis uns jemand reingelassen hat. Das Hotelzimmer war auch nicht fertig.

27.Oktober 2016 Donnerstag

Kurz vor elf im Museum eingetroffen, lange suchen wir den Angestellten der aufmachen soll am Eingang. Oben zwei Assistentinnen im Raum, den wir alles erklären.

Georges fing mit einer großen Vitrine an, probierte einen schwarzen Rock mit weißem Muster, einem BH, einem schwarzen Fossil (Vitrine Nr.211) die dritte und letzte Vitrine heute klein. Alle drei werden fertig, dank der geschickten und gut-willigen Assistentinnen

28.Oktober 2016 Freitag

Am Abend auf dem Rückweg vom Restaurant im Gebüsch einen Karton mit Visitenkarten von Prostituierten gefunden. Mädchen in Reizkleidern, mit Telefonnummern. Leider nur vier verschiedene, obwohl es bestimmt 100 karten waren.

29.Oktober 2016 Samstag

wir fangen um kurz nach 11.00 im Museum an, nur Vitrine Nr. 215 wird fertig, die Drähte auf der Rückseite, welche die Teller halten werden geschlossen, und die Vitrine Nr. 216 mittlere Größe angefangen. Siehe handschriftliche Notizen. Georges hat vor dem alten Stuhl das Theaterbühnenbild aus Hamburg, *Tim und Struppi in China* ausgelegt, und davor und im Raum zwischen Bühnenbild und chinesischem Stuhl Bücher, Über Opiumkonsum, Photobuch Giorgia Forni „Men“ einer italienischen Fotografin, und vier der Visitenkarten der Prostituierten.

Danach fahren wir in eine Gegend, wo angeblich ein Plattenladen sein soll. Dann eine lange Taxifahrt durch das französische Viertel, bis zu einem Antiquitäten-Trödler...

Dort platten gefunden, zwischen 45 – und 33er, einige mit Mao Lob – Liedern. Aber sehr teuer... lange ausgesucht, und lange gehandelt, wir geben etwa 800 RMB für 6 platten aus.

30.Oktober 2016 Sonntag

um 11.00 fahren wir zum Buchflohmarkt im Miao Konfuzius Tempel, wo wir schon im August waren. Einige Händler erkennen uns wieder. Bücher, Kette mit 3 Affen, und ein kleines Vorhängeschloss. Zum Museum gefahren. In Georges Raum sind die Arbeiter auf Georges Bühnenbild herumgegangen, an der Kante Fußspuren.

Georges sagt nur, es ist nicht ihre Schuld, es ist Fehler der Organisatoren, die den Raum früher hätten bauen sollen. Vitrine Nr. 216 wird fertig, dann gehen wir am Fluss spazieren.

Später mit Objekten aus Benin kombiniert stellt Georges den Stuhl mit der Figur des Guan Yu (der gleiche den Adeagbo nach einem Foto in Benin nachschnitzen ließ) Das Buch links vor dem Stuhl platziert *Tibet – Eine Kolonie Chinas* muss kurz vor der Eröffnung entfernt werden.

31.Oktober 2016 Montag

Treffen etwa gegen 11.30 im Museum ein. Georges ist völlig aufgeregt, dass die beiden Kisten aus Benin noch nicht geliefert wurden. Immer wieder erzählt er, dass er die kleinen Skulpturen und Bücher brauch, um sie in den Vitrinen mit den Elementen aus Shanghai und Hamburg zu vernetzen. Ich sage, es sei wie auf einem Webstuhl ohne Kettfäden zu weben.

Dennoch machte Georges die am Sonntag begonnene Vitrine fertig, und komponierte Georges zwei neue, die achte Vitrine mit hauptsächlich roten Elementen. Die Affenkette baumelnd in der Mitte der oberen Wand befestigt. Der Rote Hut mit Anstecknadeln, ein rotes Stück Stoff, ein rotes Plüschtier, und zum Schluss einer roten Mao Bibel, (mein Vorschlag, vorher das Mao Bild herauszuschneiden, bevor wir das Buch zuschrauben und zukleben, interessiert Georges nicht)

und einem Mao Schulheft, auch hieraus will Georges nichts kopieren. Ich konnte die Jahreszahl 1970 lesen, und war stolz darauf.

Dazu die 9. Vitrine, mit einem Portmonnaie aus Neuseeland, als erstes Element, das ebenso baumelnd in der Mitte aufgehängt wurde, dann der blauen Hose, die wir am Samstag auf einem Zaun hängend gefunden hatten, sie war noch nass und roch schimmelig. Mein Rat, diese erst mal trocknen zu lassen, bevor wir sie gefaltet annageln, interessierte Georges nicht.

Darunter legte er eine gelb-weiss-blau gemusterte Trevira Nylon bluse, links und rechts zwei Krawatten, über eine kam ein 45 Plattencover... und die Platte daraus links unter die Krawatte. Auf den Boden ein Buch von den Berichten eines päpstlichen Gesandten aus China, und ... Zwei karten aus der Serie Etchings aus alt Shanghai...

Dann schlug ich vor, den zu kurz geratenen Sockel für den Bronzekopf, 12 cm statt 120 cm, in eine Minibox umzuwandeln, und hatte gerade unsere Assistentin Medusa gebeten, diese noch innen weiss streichen zu lassen, als ich mich umdrehte, hatte Georges schon ein Buch „Cultures of old Shanghai“ hineingelegt, und ein merkwürdiges Objekt, das als Visitenkarten dient, aus dem Buch fiel uns eine Visitenkarte entgegen, von einem Mandarin Teacher Tim... e.mail notiert, wir werden ihm schreiben, und ihn einladen. Die Karte haben wir in den Halter geklebt. Georges schnitt noch eine Postkarte der Etchingserie zurecht, und klebte zwei Zeitungsausschnitte in die kleine box. Er bat die Assistentinnen, morgen sauberzumachen, und alle Bücher auszulegen. Dann gingen wir recht vergnügt.

1. November 2016, Dienstag

Kommen erst um 13.00 ins Museum. Georges schimpft hat immer wieder über die schlechte Organisation. Sortiert Schallplatten, Bilder und Zeitungen, schließlich eines der Bilder der Ausstellung China in Hamburg und eine Schallplatte an die Grenzen der Wände gehalten, um den Übergang, die Verbindung, den Fluss der Installation, die Überbrückung des Durchgangs zu den anderen Räumen auszuprobieren. Ich wage ihm nicht zu sagen, dass er nicht zu sehr an die Kannte der Wand Dinge hängen soll, um nicht mit dem Videokünstler zu interferieren. Das würde Georges überhaupt nicht interessieren.

Dann legt er lauter Platten entlang der 11 m langen Wand, die morgen noch gestrichen werden soll.

Um 15.30, als seine Unmut den Höhepunkt erreicht, kommen die Kisten an. Ziemlich geschunden. Aber mit IPPC Stempel, (begasung) Und gleichzeitig ein Supernettes Team der Aufbaufirma Dragon Fine Arts... Sofort gaben wir den Auftrag, das Holzrelief vom Laoshe Konfuzius lehrer in der Mitte der 8M Stirnwand aufzuhängen. Schnell fanden sie eine Lösung. Das Bühnenbild Tim und Struppi liess georges links davon in genau gleicher Höhe aufhängen. 15 cm Abstand zum Relief. Rechts davon das Bild von der Nonne, das Georges in Benin von Benoit, dem Illustrator gekauft hatte, ohne es in Auftrag zu geben. Rechts davon das unterkleid vom Egun Kostum, und die Schuhe. Er wollte gar nicht aufhören. Zufrieden zurück ins neue Hotel, das schrecklich neben einer Autobahn gelegen ist, zurückgefahren.

2.November 2016 Mittwoch

gegen 10.00 im PSA. Ich zeige sofort dem Dragon Art Handler Team, wie die Vitrinen gesäubert werden, und die Acrylglasdeckel aufgeschraubt werden. Georges hat die Vitrine Nr. 220 und 222 fertig komponiert, und wir schrauben in der Vitrine Nr.219 die kleinen Holzfiguren aus Benin, die Georges so bei den ersten Vitrinen fehlten, an. Die Maler streichen derweil die zwei grauen neuen Wände weiß. Seitdem die Kisten angekommen sind, benutzt Georges für jede vitrine 4-6 kleine Figuren aus Benin. (Fragen nach dem Namen in Fon, und dem Zweck)

3.November 2016 Donnerstag

Heute ist der entscheidende Durchbruch. Die restlichen Wände werden während unseres Ausfluges nach Souzhong gestrichen, und die Vitrinen mit Plexiglas-scheiben verschraubt. Unsere freiwilligen Assistentinnen Nancy und Medusa befestigen Objekte in Vitrinen Nr. 220 und 221 während wir mit dem gesamten Team der Biennale den Galleristen Johnson Chang besuchen. Heute flitzt Georges wie eine Spinne die ein Netz baut von Zone zu Zone. Ich hatte zum Glück am Morgen die Wände von A bis G gekennzeichnet, und kann so schnell notieren, welcher Gegenstand auf welche Wand in welcher Reihenfolge von Georges gehängt wird. Die schweren Gegenstände werden von dem Dragon Team montiert. Platten und Papiere befestigte Georges selber mit Reißzwecken, es kann

ihm gar nicht schnell genug gehen. Wenn ich zu langsam Gegenstände mit Nummer versehe, wird er sehr ungeduldig. „Du immer an Deinem Computer, das ist doch keine Arbeit!“ brummelt er.

Der Raum ist nun fast voll, es bleiben noch 3 große Vitrinen zu platzieren, und 1 Banner. Ich war ziemlich fertig vom Wechsel zwischen Dokumentieren und gleichzeitig aufbauen. Kein Platz mehr für die Legende. Verwundert über Georges Energie, er geht im Raum ohne Stock.

4. November 2016 Freitag Zwei Vitrinen hat Georges Hoch auf die Wände C und E hängen lassen, darüber noch zwei Schallplatten, die Dragonmitarbeiter verkleben den Bronzefrosch und den Stein in der letzten Vitrine. Alle herausstehenden Schrauben und Nägel mit einer Flex abgeschnitten. Recht genau Buch geführt, wann Georges was auf welche Wand gebracht hat, Zeit, und Nummer des Gegenstandes.

5. November 2016 Samstag

heute haben wir 4 Assistenten, 3 Studentinnen, und ein Student aufgeweckt und gute Englisch Kenntnisse. Zuerst denke ich, was fangen wir mit denen an, wir sind doch eigentlich fertig. Jedoch gab es so viele DVDs, Zeitungsausschnitte, und Schallplatten zu nummerieren, dass ich froh war, dass sie da waren. Ich konnte kaum Georges Wege aufzeichnen, wie ich es am Vortag getan hatte. War deswegen etwas frustriert. Jedoch konnte ich die cleveren HelferInnen nutzen, zu schauen, ob wirklich jeder Gegenstand eine Nummer hat.

Georges verfasst nicht alle Texte für eine Installation in einem Durchgang, sondern unterbricht in unregelmäßigen Abständen die Arbeit im Atelier, einem Ausstellungsraum oder an einer Vitrine, um ein paar Sätze oder eine Seite zu schreiben. Der Fluss des Schreibens scheint eine die Konzentration vertiefende Wirkung zu haben und eine Eigendynamik zu entfalten, denn Georges reagiert verstört, wenn er unterbrochen wird. Erst wenn eine Idee festgehalten wurde, erlaubt er es sich, aufzustehen und das Blatt an dem vorgesehen Ort zu integrieren. Dies zeigt, dass das regelmäßige Schreiben konstitutiver Teil der Architektur und Entwicklung seiner vielschichtigen Netzwerke ist. Der wechselnde Fokus vom

Schrift-Blatt zur Gesamtinstallation ermöglicht es sowohl Georges beim Aufbauen, als auch dem Besucher beim Lesen, die Assemblage immer wieder neu wahrzunehmen.

6. November 2016 Sonntag

Kommen um etwa 11.00 beim Miao Wen Tempel an. Ich schlage Georges vor, mehr chinesische Bücher zu kaufen, und die Anzahl der beniner Zeitungen zu reduzieren, damit die Leute hier etwas davon haben. Schöne Bücher von Kunstauktionen gefunden. Auch Schulbücher, mit interessanter Graphik. Durch einen Fehler des Taxifahrers auf dem Hinweg, kleine Antiquitätenläden gefunden. Schwer mit Büchern beladen dort nach dem Buchmarkt hingegangen. Einen Bronze Konfuzius gefunden. Mit Euros bezahlt, da wir kein Yuan Bargeld mehr haben.

Im Museum ohne Assistenten alle neuen Objekte nummeriert. Georges bat mich, die Zeitungsreihen zusammenzuschieben, um Platz für die neuen Bücher zu machen. Ihm vorgeschlagen, mehr Bücher hinzustellen, damit die Linie zwischen Boden und Wand wie ein Reisverschluss wird. Er hat es abgelehnt, Fotokopien aus einem Katalog mit Buddhistischer Kunst aus Tibet aufzuhängen, meistens bronzene Buddhasstatuen.

Das Foto von Porzellan Maostatuen aus einer Zeitschrift, welches laut unserer Betreuerin der Zensur ein Dorn im Auge sein wird, will Georges nicht abhängen.

„Ich bin hier eingeladen meine Arbeit zu machen, und das gehört dazu.“

Als ich jedoch begann, auf dem von Benoît gemalten Bild China -Tibet – Japan, Tibet, auf Wunsch der Kuratorin, in Benin zu verwandeln, sagte Georges nichts. Ich versuchte „Ti“ und „t“ abzukratzen. Der Versuch, die nicht gewünschten Buchstaben mit ähnlicher Acrylfarbe zu übermalen scheitert. Sie waren immer noch zu sehen, fielen immer noch auf. Die Vorlage für dieses Bild war ein Sanella margarine Sammelalbum, mit dem Titel China Tibet Japan, der offensichtlich Tibet als eigenständiges Land ansieht. Laut internet 1953 von der Sanella Margarine Fabrik herausgegeben.

<http://www.ebay.de/bhp/sanella-sammelbilder>

Mit dem Bild gehe ich auf die große Dachterrasse vom Museum, damit die Acrylfarbe schneller trocknen würde. Ein paar Leute haben mich freundlich angesprochen. Auch das Bild mit den Pandabären musste korrigiert werden. Zu oft das Wort Revolution im Text und schmutzige, traurig blickende Pandas, das

ginge gar nicht. Bei einem Trödler in der Nähe kaufte ich noch eine schwere *Lao She* Skulptur aus Bronze. (634)

7. November 2016, Montag

Im Hotel die handschriftlichen Texte Georges auf Französisch, ich die Übersetzung ins Englische, ordentlich neu geschrieben.

Um 13.00 im Museum, gleich zum Mittagessen, dort zusammen mit Monica und Shudda gegessen. Bei den anderen Künstlern gibt es viel Probleme, wir fürchten, vieles wird nicht fertig. Text im Büro kopiert, dann im Raum gearbeitet, letzte kleine Vitrine schließen lassen, um kurz vor 15.00 kam der Direktor von YUZ Kunstmuseum, mit seinen zwei Kindern, und wir haben sie durch die Installation geführt. Die Lichttechniker kamen, während Georges mit Ashoka im Cafe war, und zu meiner größten Freude verwandelt sich der Raum in eine magische Wunderkammer. Nancy, unsere tolle Assistentin, fängt an, die Wände zu säubern. Sie hat den Raum vermessen, so dass ich die genauen Maße für das Protokoll habe. Nur die Höhe vergessen.

Yuxi Hong kam zu uns, um eine „Zensurprobe“ zu machen, denn am Abend kämen „Our Political Leaders.“

Hier die Änderungen:

1. Wand F DVD 457, Summer Palace, musste umgedreht werden, da es sich um einen verbotenen Film handelt, zu viel Sex.
2. Wand B, Bild 50 x 60 China Tibet Japan, Nr. 123, aus Tibet Benin gemacht.
3. Wand C, Farbkopie 801 muss entfernt werden, Keramik Mao Puppen,
4. Wand F DVD Temptress of the Moon mussten wir umdrehen, auch dieser Film ist in China verboten,
5. Wand F, Bild mit Panda Bären, Nr. 105, dem Pandabären ein weisses Fell geben,
6. Boden H, buch über Kulturrevolution 1307, entfernt.
7. Wand G, auf dem Bild Fabrik mit Arbeitern, die chinesischen Zeichen Kulturrevolution in Gegenwartskunst gewandelt.

Georges hat alle Vorschläge geduldig angenommen. Aber auch Yuxi Hong eingehend erklärt, wie die Dinge miteinander verbunden sind: Das Foto vom weinenden Mann in der Shanghai Daily vom freigelassenen Matrosen, deutete er als Leiden, aber auch Leiden, nicht den richtigen Partner zu finden. Sie war nicht sehr interessiert.

8. November 2016 Dienstag

Um etwa 10.30 mit unseren drei Freunden aus Japan im Museum angekommen. Die handgeschriebenen Texte aufgelegt, die Übersetzung ins chinesische von Yuxi geschrieben kopiert und installiert. Georges hat noch vier Drucksachen eingebaut, um ein paar „Löcher“ zu stopfen. Das Bühnenbild mit Nancy gereinigt.

9. November 2016 Mittwoch

Den Rand der Kalligraphie „Ich liebe mein Vaterland“ verstärkt, Die Putzkolonne kommt. Georges gibt ein Interview für das Mediendepartment vom PSA. „La révolution et les révolutions“..! ist fertig aufgebaut. Die Eröffnung naht.

Abbildungsnachweise zum Produktionsprotokoll:
Alle Fotos: Stephan Köhler © Georges Adéagbo

Anhang 4: Inventarliste *La révolution et les révolutions*

Anhang 2 Inventarliste

Der Elements in Georges Adéagbo's installation

Für die 11te Shanghai Biennale 2016

« **La révolution et les révolutions** ».. !

accomplished November 9th 2016 at Powerstation of Art 2nd Level Hall 5

Room size:

Wall A 0,78 m

Wall B 1,96 m

Wall C 10,40 m

Wall D 7,76 m

Doorway 2,2 m

Wall E 5,50 m

Wall F 3,44 m

Wall G 3,4 m

Passage to Wall A = 2,78 m. t

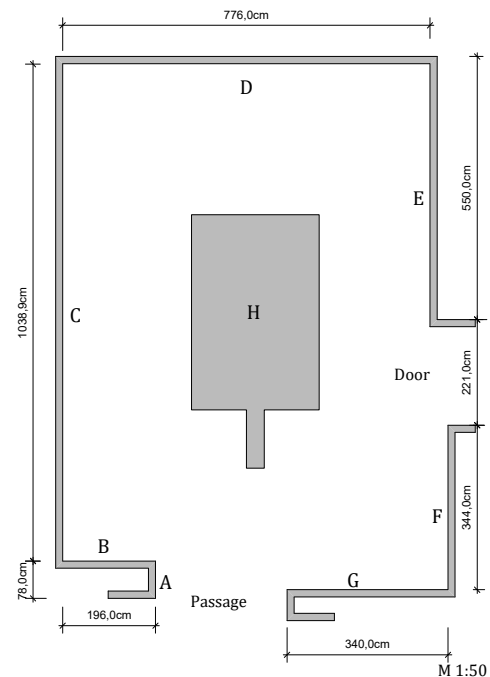
Surface : 80 m Total Wall Length 33,24 m

Wall height 4,5

Assistants

Medusa, Nancy, Robin, und viele andere...

Arthandler: Dragon Fine Arts Inc.



Measures of crates sent from Benin Cotonou Airport

Crate 1 height 70 cm wide 90 cm long 135 cm volume 0,85 cubic m.

Crate 2 height 69 cm wide 63 cm long 121 cm volume 0,52 cubic m.

total 1,37 cubic meters

101-127 Paintings and Illustrations

27

201- 251 Three Dimensional Objects (16 placed in vitrines) 35

301- 1314 Books 4 books were removed 110

401 – 480 Various Media DVDs Records

80

501- 1570 Various printed matters 2 photos were removed 168

601 - 642 Miscellaneous Items Textiles etc.

42

701- 702 Adéagbos Hand-written Texts translated into English and chinese

6

801- 864 color and b/w copies 1 color copy removed 63

Vitrines nr. 210 – 222 see list below

13

Total of items in this installation: 9th Nov. 2016 544

When opening the two crates March 23rd 2022 at storage in Berlin the following items originally sent by air cargo and bought in Shanghai were missing :

Missing items shipped from Benin marked Yellow

Missing items added by the artist in Shanghai marked blue

Total of items remaining after crates were opened in storage March 2022

101-127 Paintings and Illustrations

13

201- 251 Three Dimensional Objects (16 placed in vitrines) 33

301- 1313 Books 3 books were removed 97 missing 13

401 – 480 Various Media DVDs Records 46 missing 34

501- 1570 Various printed matters Two photos removed 107 miss. 61

601 - 642 Miscellaneous Items Textiles etc. 16 missing 26

701- 702 Adéagbos Hand-written Texts translated into English and chinese

6

801- 864 color and b/w copies 1 color copy removed 22 missing 41

Vitrines nr. 210 – 222 see list below 12 missing 1

Total of items in this installation: March 2022 228

316 elements lost in Shanghai during de-installation.

Censored items marked with red type.

Vitrines

Volume calculation

Small 68 cm x 41 cm x 18,2 cm 2= 0.05 cubic m

Medium 95 cm x 61 cm x 21.2 cm 0,12 cubicm 4 = 0,5 cubic

Large 120 cm x 76 cm x 21.2 cm Volume 0,2 cubicm 6. = 1,2 cubic

Mini 30 x 30 x 12 cm 1 = 0,01 cubic m.

total 13 = 1.76 cubic m.

1,76 cubic m volume of vitrines – 1,37 cubicm volume of free return volume a agreed in loan contract to be paid by us 0,39 cubic m.

Boîtes Arch. Nr. Size compl.date recognize by item

1. 210 large 27.10. turtle
2. 211 large 27.10. black white skirt
3. 212 small 27.10. fake ivory
4. 213 large 28.10. silver crown
5. 214 small 28.10. art magazine Das Nevada Projekt
6. 215 medium 28.10. chinese square dishes
7. 216 medium 29.10. art magazine black and white swans
8. 217 medium 31.10. red hat red animal
9. 218 medium 31.10. white yellow blue blouse

- 10. 219 large 01.11. orange sandals, hanging hand
- 11. 220 large 01.11. pink T-shirt with Rabitt image
- 12. 221 mini 31.10. Photo Book Shanghai Cultures
- 13. 222 large 03.11. dark red beads broken Thai Mask

100 Paintings and Illustrations

Identified by first words on the painting which are in French. Translations of all texts to follow in a separate file.

- 101 L'impressionnisme 50 x 60 cm
- 102 La guerre 50 x 60 cm
- 103 La chine dans la révolution 50 x 60 cm
- 104 La révolution et la révolution 50 x 60 cm
- 105 La révolution et les révolutionnaires 50 x 60 cm
- 106 Jésus pour le dire 30 x 40
- 107 La révolution et la guerre 30 x 40 cm
- 108 Le monde de théâtre 30 x 24 cm
- 109 Le Vêtement. Image of a nun 80 x 42 cm not commissioned by Adéagbo (offered by Benoît Adanhouemè)
- 110 La Revolution dans le monde et atravers le Monde..50 x 60 cm
- 111 Banner Deux serpents ils étaient 100 x 180 cm
- 112 Banner Le plaisir dont on.....100 x 180 cm
- 113 Banner L'art et l'Art 100 x 180 cm
- 114 Banner La nature qui est l'art 100 x 180 cm
- 115 Banner Il Faut chercher a etre.... 100 x 180 cm
- 116 Banner A Ne vouloir pas pour aimer 100 x 180 cm
- 117 fleamarket painting shanghai mountain landscape
- 118 fleamarket painting shanghai autumn leaves rocks
- 119 stage banner Tim and Struppi 280 x 170 cm Hamburg Kindertheater

paintings copies, from Chinese paintings from the 60ies. All 40 x 50 cm

- 120 Shangai print office La chine et l histoire. **Zensur: Some chinese names had to be changed.**
- 121 shanghai liberation day celebration
- 122 Happy workers in the zoo with panda bears
- 123 50 x 40 cm China Tibet Japan. Zensur **"Tibet" had to be changed to "Benin"**
- 124 137 x 62 cm on paper calligraphy I love my country I took it in the Antique shop where we bought records. A pile of those calligraphy exercises was used to wrap porcellain.
- 125 drawing of pyramids on papyrus paper wall G
- 126 wood cut print 10 x 16 cm antique shop shanghai
- 127 Calligraphy mounted on silk scroll 48 x 171 cm

200 Three Dimensional Objects

blue items in Vitrine 219

orange items in Vitrine 220

201 Relief carving 120 x 80 x 4 cm, realized in Benin after photo taken of Guan Yu confucian Saint of Education **Crate 1 was designed to fit this panel at the bottom.**

202 Figure woman with glass beads attached to skirt (middle size)

203 Figure male (middle size)

204 Walking stick animal head

205 Walking stick with chameleon and two birds feeding from troth

206 Fetish statue with two children attached to the body, blue pigment, feathers..

207 Fetish statue

208 Fetish statue

209 Fetish statue.

210 Fetish statue

211 Walking stick sculpted with four persons sitting on each other.

212 Figure male (small)

213 Figure male (small)

214 Figure that carries two pearls

215 Figure woman (small)

216 Figure woman (small)

217 Figure woman (small)

218 Figure woman (small)

219 Figure woman (small)

220 Figure woman with hat (small)

221 Figure male (small)

222 Figure woman with hat (small)

223 Figure woman (small)

224 Figure woman (small)

225 Figure woman who wears a dress (small)

226 Fetish statue sitting on a base holding her cheeks.

227 sculpture made of red clay

228 Fetish statue with iron horn on the back

229 sculpted chair

230 Fetish statue color black

231 Small Fetish statue with bone and key attached

232 Fetish statue

233 Sculpture tree root form

234 Fetish statue with double face

235 Fetish statue covered with white cloth, Wand B

236 Fetish statue with animal bone

237 Sculpture of black Madonna with white coat and chain with beads and cross

238 Fetish statue with duck shaped head

239 Fetish statue black spotted red and white

240 Fetish statue with sculpted animal on the head

241 Fetish statue that carries a sculpture on the shoulders

242 Fetish statue female covered with blue pigment and red clothe.

243 Fetish statue with dress of bright red cloth

244 Walking stick made from bent branch, color white, blue and red

245 Fetish statue black which carries a spark plug, knife and animal bone.

246 Man sitting with his hands on the cheeks

247 Man sitting touching his chin

248 Fetish statue made from cow horn

249 Fetish statue

250 Fetish statue with small green bottle attached on his chest, with red pearl

251 bronze head

Origin : all wood from sustainable resources, no animal parts from endangered species.

16 statues in boxes = 35 in space

300 Books

301 Alfred Hitchcock

302 Elizabeth Peters

303 Histoires fantastiques

304 F. Scott

305 Histoire de fantomes

306 Rudyard Kipling

307 Victoria Hislop

308 Thomas Harris

309 Lilian Thuram

310 Patricia Highsmith

311 Sombre mardi

312 Dansi F.

313 Alfred Hitchcock

314 Conan Doyle

315 James Patterson

316 Paul Wilkes

317 Erik Larson

318 Nachbar China Helmut Schmidt

319 Hamburg note book

320 Monumentale Bauwerke

321 Der Fluch der Schwarzen Lilie

322 Die Weltjahrhundert Mittelalter

323 Chinese Law book

324 art book lecture on drawing lessons

325 Faces of Tradition Mexican masks

326 book on chinese culture with fold out pages

327 NAM a photographic History

328 Chinese Book Stone

329 Art Domu Chinese Art Auction Catalogue

330 Sebastian Fitzek P.S. Ich töte Dich...

331 das wesen der dinge der liebe

332 Chinese Book M'ing Dynasty History

333 Chinese Book The Wizzard of Oz

334 Chinese Book Shanghai Revolution history

335 Chinese Book Zhou Yi

336 Chinese Book Red Rock

337 Chinese Book Portrait drawing 1

338 Chinese Book Portrait Drawing 2

- 339 chinese book West chamber
- 340 Chinese book 2015 Tide Chart
- 341 Zheijang Painting academy
- 342 Chinese East Asia Literature Forum
- 343 Chinese book catalogue clay sculpture
- 344 Dona Leon Das Gesetz der Lagune
- 345 Chinese Book 5000 years of chinese history volume 2
- 346 Chinese Book 5000 years of chinese history volume 1
- 347 Chinese Book « « volume 3
- 348 children book to see my friend
- 349 Chinese Book Chinese Garden Arts of different Dynasties Stone Carvings
- 350 Chinese Book Working Notes
- 351 Chinese Book Tibeten Mastiff
- 352 Chinese Book A Diary of A Female College Students
- 353 Chinese Book Invention Over the Century
- 354 Chinese Book Forigner Celebrities and Exploring
- 355 Chinese Book Guide Notes for Honeymoon Travelling
- 356 Chinese Book The Art of Social
- 357 Chinese Book Cheng Dao –Classic Chinese Painting Highlight
- 358 Chinese Book Historical Flooding Recoding
- 359 Chinese Book Story of Chinese Ancient
- 360 Chinese Book Ji Gong Novel
- 361 Chinese Book Pudong Court Lawsuit Cases
- 362 Chinese Book Chi Hu
- 363 Chinese Book Chinese Gong Bi Selected Paintings
- 364 Chinese Book The Burning River
- 365 Chinese Book Ma Lian Hua
- 366 Chinese Book Finding Mom for Three Thousands Miles
- 367 Chinese Book Qun Ying Hui
- 368 Chinese Book Quatations from Chairman Mao
- 369 The Gift by Cecilia Ahern
- 370 Die Geschichte der Frau Wang Jonathan D. Spence Wagenbach editors
- 371 The Original I ching by Margaret Pearson
- 372 Der Diamant des Salomon
- 373 wir pilgern zum Himalaya Mukerdschi
- 374 Midlife Power by Kate Klimo – Buffy Shutt
- 375 ~~Leben in Tibet – Zensur ist aus der Installation nach Abreise des Künstlers entfernt worden.~~
- 376 Rausch und Realität
- 377 August Lämmle Schwäbische Miniaturen
- 378 people of Shanghai (bought at book fair in Hamburg)
- 379 Strömungen und Tendenzen im NeoMarxism
- 380 removed by artist on curator's request.
- 381 removed by artist on curator's request.
- 382 Auction Catalogue Jade and works of Art 2012 Budda on cover
- 383 The collection of Art works
- 384 Xinmeishou new art works in chinese
- 385 Anatomy book small
- 386 Chinese History, Green Volume 2

- 387 Chinese History, Red, Volume 1
- 388 2003 Spring Arts auction
- 389 African masks in Chinese
- 390 Auction 30.11.2002 of Modern and Contemporary Chinese Paintings
- 391 Auction Shanghai inter. Commodity and Calligraphy,
- 392 Auction 2003 Jinghua, chinese painting and Calligraphy
- 393 Aution 8.Jan. 2006 Beijing School
- 394 Auction 23 April 2011,
- 395 Auction, Spring 2002, Modern and Contemporary Chinese painting.
- 396 Auction 2012 Chinese Old Age
- 397 Auction Shanghai Bo Gu Hai
- 398 Auction Autumn December 16th, 2001
- 399 Spring Auction rare books
- 1300 Chinese Style, school book
- 1301 Question and Answer training for students 1
- 1302 Question and Answer for students 2
- 1303 Question and Answer for students 3
- 1304 Auction Ancient tiems books 24. Dec. 2012
- 1305 Fan Auction 25th April 2012
- 1306 portraits of the writer LU Shuen
- 1307 ~~History of the cultural revolution~~ **Zensiert, musste entfernt werden.**
Im Atelier in Hamburg gelagert. Jedoch liess Adéagbo Fotos aus diesem Buch auf den Bildern Nr. 106 und Nr. 107 reproduzieren.
- 1308 Carl Zuckmeyer Henndorfer Pastorale
- 1309 Shi gong living Buddha in Chinese
- 1310 Honeymoon Travel Handbook in Chinese
- 1311 The art of Live in Chinese
- 1312 The invention of the ultra time in Chinese
- 1313 Notes on female college Student
- 1314 Tibet—eine Kolonie Chinas **Zensiert, musste entfernt werden. Im Atelier in Hamburg gelagert.**

400 Media DVDs Records ecc. 10 cover and record separate A,B

- 401 33 LP Tanz platte des Jahres. A without cover
- 402 33RPM A) Greek Passion. B) without cover
- 403 45 record The Mechanics
- 404 45 record Boney M. 403 B without cover
- 405 33 record Je t'aime
- 406 33 ? The White haired Girl Chinese Record Antique shop Shanghai
- 407 **DVD Film Sin City zensiert, musste verdeckt werden.**
- 408 DVD Cruise of the golden Flower
- 409 DVD Exodus
- 410 DVD Samsara
- 411 DVD Che
- 412 DVD Happy Together
- 413 DVD Lust Caution
- 414 DVD Made in Hongkong
- 415 33 LP Christopher Cross Flamingo bird image
- 416 DVD Confession of Pain
- 417 DVD The Bourne Supremacy

- 418 DVD The Bourne Identity
- 419 DVD Duill dog film
- 420 DVD In the mood for love #
- 421 DVD Temptress Moon
- 422 45 Record Denice Brooks
- 423 33 record heidi
- 424 45 record Vince Hill Jasmin
- 425 45 record Denice Brooks same as 422
- 426 45 Record Boney M. Mary's Boy Child
- 427 33 LP Andreas Vollenweider
- 428 45 big Hand for Annie – Das Sunet girl
- 429 33 Waves Mike Batt
- 430 33 Raid on the white Tiger Regiment Chinese record
- 431 33 two singing women, Chinese Opera
- 432 33 Why are flowers so red ? Chinese Record
- 433 DVD johnny mad dog
- 434 DVD Assembly
- 435 DVD 9 semaines et demi
- 436 33 Lieder unserer Welt in Licht und Schatten
- 437 33 Asterix erobert Rom
- 438 33 Struwelpeter Childres record
- 439 33 Mandy
- 440 33 Rotkäpchen Frau Holle
- 441 DVD All about Love
- 442 DVD Eros
- 443 DVD Dog bite Dog
- 444 DVD Walking Dead

- 445 DVD The Game
- 446 DVD California King
- 447 record chinese The red flower of Tachai blossoms forever stau-damm
- 448 33 Froschkönig
- 449 DVD Shanghai Baby
- 450 33 Hänsel und Gretel
- 451 45 Deutsche Heimatlieder
- 452 33 Balalaika Klänge aus Rußland
- 453 DVD twenty something Taipei
- 454 Record Chinese Selections from the Peking Opera
- 455 DVD Cape No 7
- 456 DVD Chungking Express
- 457 DVD Une jeune Chinoise
- 458 DVD Protogé
- 459 DVD public toilet
- 460 DVD The revenant
- 461 DVD The Rock
- 462 DVD London has fallen
- 463 DVD Hamilton
- 464 45 stadt Hamburg an der Elbe
- 465 DVD Hunter
- 466 DVD how far is the Happyyness

- 467 45 Hammond Orgel
- 468 DVD The Bourne Ultimatum
- 469 45RPM A) Watching the clock, B) without cover
- 470 DVD Infernal affairs
- 471 DVD Flower of evil
- 472 CD Tiang Dawei chinese singer
- 473 CD Andrea Bacelli Italian Music
- 474 small 33 record English Learning
- 475 45 record The Blow monkeys
- 476 45 record Cats Musical
- 477 45 record Jack Jersey
- 478 45 record we kill the world - Don't kill the world
- 479 33 Pinocchio 2
- 480 33 Biene Maya

500 Various Printed matters Newspapers and magazines

- 501 La source
- 502 La Nouvelle tribune
- 503 La république
- 504 Le matin
- 505 L'informateur
- 506 La press du jour
- 507 L'informateur
- 508 L'événement
- 509 Les figaro
- 510 Le matin
- 511 Le matinal
- 512 Le monde des livres
- 513 Le monde
- 514 Le progres
- 515 Fraternité
- 516 L'autre quotidien
- 517 Fraternité
- 518 Le monde
- 519 Nord sud
- 520 la priorité
- 521 Libération
- 522 L'informateur
- 523 La nation
- 524 La république
- 525 L'économiste
- 526 Le matinal
- 527 La nation
- 528 Le matinal
- 529 Afrique
- 530 La guerite
- 531 Le partenaire
- 532 Numéro spéciale
- 534 Nord sud
- 535 Voix d'afrique

536 Fraternité
 537 Le progres

 538 Trait d'union
 539 Educ' action
 540 L'option infos
 541 Le béninois
 542 Le contemporain
 543 La nouvelle tribune
 544 Le matinale
 545 Le clairon
 546 Jeune afrique
 547 Amour et vie
 548 Kouadjo
 549 Jeune afrique
 550 Jeune afrique
 551 Jeune afrique
 552 Jeune afrique

 553 Jeune afrique
 554 Jeune afrique
 555 Poster of painted African scene A2 size (Hanseatisches Materiallager HH)
 556 bw photo fisher boats A 4 Miao Temple fleamarket
 557 bw photo two birds A 4 Miao Temple fleamarket
 558 A2 BW poster Tuwat protest against nuclear power plant
 559 color Photo A 4 of millet
 560 newspaper Le Monde Angela Merkel 30. Aout
 561 Global Times Shanghai 26.10.2016 (first installation day)
 562 nc « Diktatoren in der Gartenstadt » Maya excavation images of figurines.
 563 PO Jeune Afrique Un nouveau Benin N. 2879 du 13.-19. Mars..
 564 PO Jeune Afrique Un nouveau Benin N. 2907 Mr. Frere
 565 PO Jeune Afrique Un nouveau Benin N. 2883 Les Bantous Avril 2016
 566 np Dimanche Culture p28th 16.October 2016
 567 pc photo blue white vase Quing Dynasty
 568 pc blue white ceramic box
 569 np Le Figaro et vous 19 October 2016 Ma vie de Courgette
 570 np Vent de colère dans la police
 571 mag Painter 3 chinese magazine
 572 nc Photo Chinese President greets crowd
 573 nc photo of crying man (shanghai Daily article on return of sailors taken by pirates)
 574 nc photo Demonstration in Russia (Die Zeit)
 575 np La Nouvelle Tribune 30 Septembre 2016
 576 photo color Family with fire crackers
 577 photo bw Art Student 24,5 x 30 cm
 578 photo bw man playing mini organ on market
 579 photo color forest
 580 photo color pine needles dew

581 photo bw Farmers tools
582 photo color of children playing
583 photo bw fish in net
584 np Le Monde 20. Octobre 2016 entire newspaper
585 np Shanghai Daily 30. Oktober cover
586 np Kultur Welt am Sonntag 6. April 2014
587 nc photo of man with Lenin statue hand on hand from Die Zeit
588 pc invitation card China in Hamburg exhibition
589 photo color child wat
590 photo color Lotusflower
591 np shanghai Daily 10 August 2016
592 photo bw blurred city lights
593 photo color two children studying
594 National Geographic 2016 October Issue - pages 114-115
595 lidl Nr. 1 Meilleure
596 « Leading the Way » Global Times 31. October 2016 Shanghai Newspaper
597 np le Monde 22 October Weekend
598 photo bw ship rope on dock
599 photo bw gardener
1500 bw photo anchor
1501 np le Monde « Flottes d'entreprise » 20
1502 np Le Figaro 24.10. 2016 page 16 « Ces allemands qui fuient... »
1503 pc etchings from old Shanghai
1504 color photo spiral stair case
1505 pc Etchings of old Shanghai
1506 np Global Times 29-30 October 2016
1507 mag DU September 1955
1508 mag Chinese Painting
1509 bw photo of flying crane
1510 Le Monde 18 Oct. Page 6 La deferlante
1511 Figaro Plus 4 Aout 2016 Rio de Janeiro Sport Plus
1512 Le Monde.. Repensez votre epargne
1513 poster Peoples Pictorial 1977, 10
1514 brochure- Program Shanghai Ballet
1515 invitation card Museum Ludwig Opening
1516 Brochure Calligraphy Art
1517 AFRIQUE MAGAZIN
1518 newspaper La Croix
1519 Shanghai morning post 2016 August 7th
1520 Electrical World 7 2016
1521 poster or part of magazine 30 years friendship with Albania
1522 Shanghai morning post 2016 August 5th
1523 np Oriental Morning post August 5th 2016
1524 np Global Times August 5th 2016
1525 np Shanghai Daily August 5th 2016
1526 np Every Week TV programm
1527 poster New African November 2016
1528 np benin Le confrere de la matinee 16. September 2016
1529 poster Jeune Afrique Nr. 2903 28 August 2016
1530 – 1532 plastified fotos of shanghai

- 1533 pc Guo Xi
 1534 pcard man holding hands above head...
 1535 good luck paper for wedding, gold leafed .
 1536 pc etchings old shanghai
 1537 pc etchings old shanghai boats
 1538 original photo color pile of timber
 1539 sheet of Calendar
 1540 np Big Home Ours 2016 8.15
 1541 np Shanghai translated Newspaper August 4th 2016
 1542 Global Times August 9th 2016
 1542 small 33 record English Learning
 1543 pc ship believing the sea is land
 1544 mag. Art Sept. 2006
 1546 music notes königswalzer
 1547 broch Yuz Museum Warhol
 1548 Merian Thailand former 43 in China in Hamburg installation
 1549 mag. Geschichte der Menschheit Kristall Verlag von 1411 – 1807
 1550 mag. Du December 1955
 1551 mag. Du jan 1955
 1552 poster Real Fiction Cinema, Job Koelewijn
 1553 mag Du 1955 October
 1554 mag Geschichte der Menschheit Kristall V. von 3000 v. Chr. – 1410 n. Chr.
 1555 mag Geschichte der Menschheit Kristall Verlag 1808 – 1914
 1556 np Benin Le cooperant Mardi 21 Juinb 2016
 1557 Vom werden deutscher film kunst Der Tonfilm Collection Album
 1558 np Benin La Tribune 15.4.2016
 1559 pc invitation card Georges Adéagbo China in Hamburg exhibition
 1560 color photo flowers
 1561 print of painting from Lu Shuan writer book
~~1562 original photo of crowd with the politician Zhou Enlai~~
~~1563 original Photo of Zhou Enlai Beide Fotos wurden von der Zensur entfernt.~~
 1564 Magazin Vista Page 76
 1565 Yuz Museum Brochure
 1566 Brochure cover My Art Guide Shanghai
 1567 Brochure Why not ask again
 1568 Brochure PSA emerging curators project
 1569 Brochure PSA Powerstation of Art
 1570 Stern magazine

600 miscellaneous objects, textiles, decorations,

- 601 Egun costume (brown velvet and paillettes) Kat. F
 602 shoe for costume, right foot Kat. F
 603 shoe for costume, left foot Kat. F
 604 Egun costume inner dress, white and red cotton Kat. F
 605 a and 605 b Egun Costume leg protectors Kat. F
 606 appliqué patchwork on yellow back ground Kat. F
 607 appliqué patchwork on black back ground Kat. F
 608 Belt with beads embroidery couples and squirrels. Kat. F

- 609 Belt with beads embroidery couples and salamanders Kat. F
 610 Deng Shao Pin portrait in black frame glass
 611 pink ladies dress from Hamburg
 612 yellow flower t.shirt shanghai fleamarket
 613 toy animal Dragon (fleamarket Köln) (IKEA ten years ago)
 614 base ball cap Carre four beige brown
 615 neck tie pink – brown color
 616 Tiger made of coins mounted on wood panel
 617 shorts dark blue, torn beach benin
 618 t.shirt beach Benin black with Africa map – see photos taken in Benin
 619 shopping bag pink W 5-B23 were given shanghai Bookmarket August 2016
 620 Shopping Bag
 621 neck Tie burgundy red fleamarket Hamburg
 622 fur neck of Anorak street find Hamburg
 623 Air France bag
 624 Womens Blazer
 625 Brown bag Guang Mei Rice
 626 necktie dark red white stripes Fleamarket Hamburg ...
 627 deck of playing cards « Mao » night flea market Schanghai
 628 neck tie purple red
 629 carpet chinese home carpet 182 x 122 cm
 630 carpet persian style carpet 180 x 122 cm
 631 Chineses Wooden Chair
 632 Neck tie yellow – blue
 633 Abakus Chinese calculator
 634 Bronze Statue of Guan Yu confucian Saint of Education, Shanghai antique shop.
 635 – 636 pair of painted pink stones
 637 wood bead chain
 638 enemal tea cup
 639 paper umbrella
 640 paper umbrella
 641 fragment of red brickstone on chair from demolishing area in Shanghai
 642 dirty base ball-cap *Oranje*
 643 Guan Yu painted wood statue, Shanghai antique shop Statue

700 handwritten Texts

- 701 A French La Biennale,
 701 B English The Biennale
 701 C Chinese
 702 A La Biennale de Shanghai Chine
 702 B English The Biennale of Shanghai China
 702 C Chinese

800 Copies

- 801 mao mini sculptures from Geo removed due to curator's request
 802 cc photo LU Guang photo workshop Benin 2015
 803 cc photo workshop Lu Guang

- 804 cc workshop Landgrabbing and food security
805 cc poster Workshop Zanele parole
806 cc Lehrbrief Prüfungszeugnis
807 bw copy El Liberal Barcelona newspaper reproduction
- 808 cc Le point « Start Up »
809 bw group of women looking into their hands work by shirin Neshat
810 cc « La Politique
811 bw copy Fa signs
812 bw copy fa signs
813 – 816 explanation of the diagram of the supreme
817- 831 La divination Fa
832- 836 bw copies Chinas international relations and harmonious world
837 – 848 pages from I ching illustrated book of changes
849 – 854 bw copies « Geschichte der chinesischen Metrologie »
855 bw copy I Ching
856 bw copy of I Ching Horse
857 Ai Wei Wei visiting Georges exhibition in the Israel Museum. Removed by request of the curator
858 – 864 bw copies