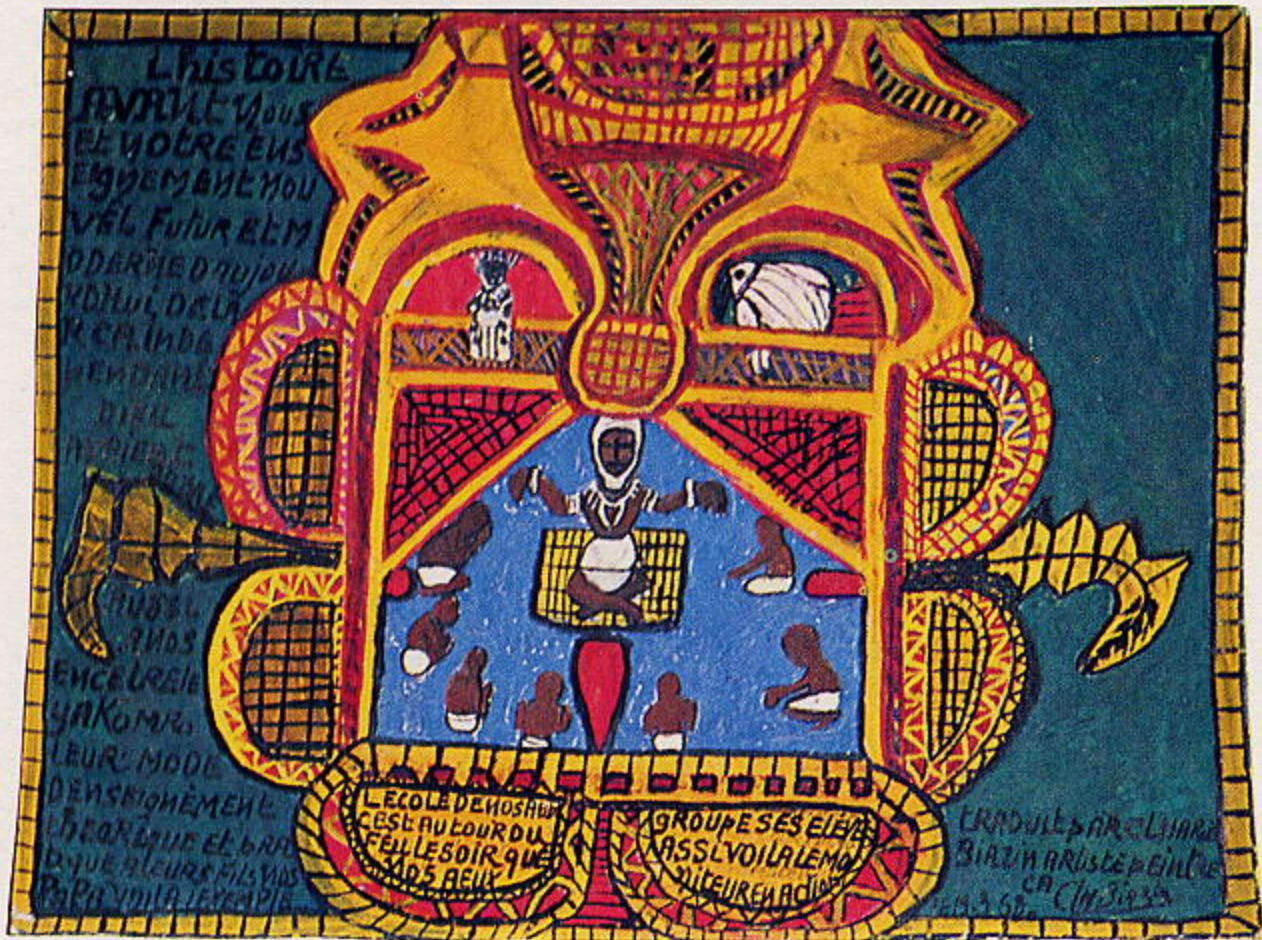


Clément-Marie Biazin
Bildergeschichten aus Afrika

76 Bilder aus der Sammlung Robert Sève



Clément-Marie Biazin
Bildergeschichten aus Afrika

76 Bilder aus der Sammlung Robert Sève

Städtische Kunsthalle Düsseldorf
11. Januar bis 17. Februar 1980

Vorwort

Es hat immer zu den Aufgaben der Kunsthalle gehört, in ihrem Programm auch außereuropäische Kulturen zu berücksichtigen. Das wachsende Bewußtsein für die globalen Verflechtungen unseres wirtschaftlichen Lebens verlangt danach, daß wir über die Grenzen des europäischen Ethnozentrismus hinausschauen.

Clément-Marie Biazin ist niemals ausgezogen, um Kunst zu machen. Er hat vielmehr während der langen Jahre als Wanderarbeiter tagebuchartig lebendige Überlieferungen festgehalten, um sie vor dem Vergessen zu bewahren.

Robert Sève hat seinerseits das Werk des völlig unbeachteten und unbekanntem Biazin vor dem Vergessen bewahrt. Daß Biazin Farbe und Papier bekam, um seine Aufzeichnungen buchstäblich auszumalen, ist ihm zu verdanken.

Man würde der Absicht des Afrikaners nicht gerecht, wenn man seine Bilder verharmlosend als naive Malerei konsumierte. Biazin hat etwas mitzuteilen. Daß er es mit den gestalterischen Mitteln tut, die ihm in seinem Milieu zur Verfügung standen, verleiht diesen Bildern ihre besondere Authentizität. Seine Leistung ist nicht an der naiven Kunst, sondern an den ärmlichen kulturellen Verhältnissen zu messen, die dort herrschten, wo er arbeitete.

Wir danken Robert Sève dafür, daß er die Bildergeschichten Biazins nun auch erstmals in der Düsseldorfer Kunsthalle einem deutschen Publikum zugänglich macht.

Jürgen Harten

Clément-Marie Biazin – als Dichter seine Geschichte erzählen.

Wenn es eine Kunst gibt, die sich entschlossen von der Naiven Kunst oder der ‚Art Brut‘ entfernt, dann die von Clément-Marie Biazin, einem afrikanischen Maler-Erzähler. Plötzlich und allein aus dem Herzen eines Kontinents hervorgegangen, dessen Kultur aus Worten und Gesten besteht (Erzählungen und Lieder, Masken und Skulpturen), mit absolut genauen und festgelegten Kodizes, erscheint Biazins Kunst heute als die einzige kulturelle und dabei echt afrikanische Verbindung zwischen der alten und der neuen Welt. Registrierend stellt dieses Werk in einem riesigen Kodex den Inventar all dessen auf, was nicht mehr existieren wird oder schon nicht mehr existiert und zeigt dabei die Faktoren kulturellen Völkermordes am Afrika der Vorväter auf, den zuerst die Araber, später die Weißen verübten. „Sachkundeunterricht“ oder die „Autopsie eines kulturellen Bruches“ könnte man das Werk nennen. Außerdem erhellt es uns die noch wenig bekannten Mechanismen des Übergangs vom Mündlichen zum Schriftlichen. Die systematische Rede Biazins macht gewissermaßen die kulturellen und linguistischen Eigenschaften der Übertragungsmittel mündlicher Tradition (v.a. Erzählungen) deutlich. Er übersetzt sie in eine sicherlich neue Rede, die aber auf keinen Fall autonom dastehen will. In seinen Motiven und in seinen Worten wie in der Strukturierung seiner Rede (wo natürlich das Ästhetische einfließt) will er nämlich die Motive und Codes der Sprache und der traditionellen Kunst weiterführen. Um das zu präzisieren und besser zu definieren, was man im Rahmen des Afrikanischen unter Code versteht, muß man wissen, daß dort die Formen, Strukturen, Motive, bzw. die Erzählungen, Lieder, Tänze, Malereien und Masken, Skulpturen, abstrakte Dekorationen auf Gegenständen und auch gewisse Gegenstände ganz genau definiert sind und jedem Volksstamm spezifisch zu eigen sind. Außerdem sind es diese ästhetischen Kriterien, an denen der Stamm sich orientiert und aus denen er seine Identität schöpft. Sie sind Visitenkarte und Erkennungszeichen. Sie können gleichzeitig den Gegenstand eng an seine Funktion, das Zeichen an seinen Ritus binden und stilisieren und identifizieren sie dabei. Die Identifizierung vollzieht sich hier in enger Verbindung mit der Wahrnehmung, die der Stamm für den jeweiligen Ritus, die jeweilige Funktion entwickelt hat. Eine Kultur des absoluten Erlebens des Codes also, wo alles die Identität und das Weiterbestehen eines bestimmten afrikanischen Menschen erzählt und bedeutet (rituelle Geste, Tanzfigur, abstraktes Motiv auf einer Kalebasse oder einem Schild, Form eines Wurfmessers, etc.), wo alles die Maße des Platzes bestimmt, den dieser Mensch im Universum hat (Beziehung zu den Geistern, zu den Tieren, Regeln für die Jagd, das Fischen, das Herstellen von Gegenständen etc...).

Die afrikanische Kultur hat es verstanden, seit ihren Anfängen mit dem Geschriebenen sparsam umzugehen, denn sie ist so sensibel für das Räumliche (Tanz, Skulptur, periodische Riten...) im Gegensatz zum Zweidimensionalen (Geschriebenes, Wiedergabe durch Malen). Die geistige Wahrnehmung des afrikanischen Menschen ist vielfältig und umfaßt die Welt als Ganzes statt sie zu gliedern, zu erklären und so zu reduzieren. Ein Lebensprinzip, das dem der Vorsicht entgegensteht. Weder die Zeit noch der Geist sind hier geeicht, und da der Geist, der Mensch, die Gruppe, der Wald, die Tiere eine Einheit bilden und eines immer auf das andere weist – eine Fortdauer in die Ewigkeit –, besteht keine Notwendigkeit, der Fläche eines Gegenstandes ohne andere Verwendungsmöglichkeit (Tafel, Buch), und also ohne jeden Gebrauchswert, die Erhaltung einer Kultur anzuvertrauen, die alle kennen und in sich aufnehmen. Welche Notwendigkeit besteht denn, so eine Geschichte zu „isolieren“, die die soziale und geistige Verbindung der Gruppe ist – das bezeugt die Rolle und der Platz des Erzählers – und welche eben dadurch ihre Identität definiert und innehat. Aber, was soll man tun, wenn das Dorf nicht mehr besteht, die Gruppe nicht mehr da ist, wenn der afrikanische Mensch davonwandert in die Bergwerke, die Baustellen, die Kreisstadt oder die Hauptstadt, wenn der alte Erzähler nicht mehr von Kindern umringt ist... Was bleibt anderes übrig, als all das „auf Bildern zu fixieren“, wie Biazin selbst es mit beispielhaft sicherem Instinkt und moralischem Verständnis sagt.

Hier sind die Daten wichtig, die die Quelle und die Entstehung des Werkes und sein plötzliches und notwendiges Auftauchen erklären.

Zum Stamme Yakoma gehörend, wird Biazin 1924 in eine noch genügend erhaltene traditionelle Welt hineingeboren. Seine Eltern wie auch in gleichem Maße seine Großeltern ziehen ihn auf, und er kann sich mit seiner Großmutter unterhalten und ihr gleichzeitig dabei zusehen, wie sie Seife oder Salz nach herkömmlichen Methoden herstellt. Kurzgesagt funktioniert die herkömmliche, traditionelle Erziehung für dieses Kind wie sie seit Tausenden von Jahren funktioniert hat... und die Missionare bringen ihm bei, zu lesen und zu schreiben, ...und jagen ihn wegen Disziplinlosigkeit von der Schule.

Er ist kein Kind mehr. Der Anstoß wurde gegeben. Der Zugriff der Weißen Welt und ihres Ausbeutungssystems verstärkt sich. Der jugendliche Biazin, der erfüllt ist von einem vagen Gefühl für seine Entwurzelung und den kulturellen Völkermord an den Schwarzen Völkern, unternimmt 2 Reisen, die er selbst als „Bildungsreisen“ bezeichnet. 18 Jahre lang erforscht er so, „immer zu Fuß“, die riesigen geographischen Weiten Zentralafrikas (Uganda, Urundi, Ruanda, Kamerun, Spanisch-Guinea, Gabon, Kongo-Brazzaville, Kongo-Kinshasa). 1966 kommt er endgültig in sein Land, nach Bangui zurück. Und nachdem Biazin überall die gleichen Ursachen und die gleichen Wirkungen gesehen hatte, und jetzt im vollen Bewußtsein die Zerstörung der afrikanischen Kultur kennt, beschließt er, auf Bildern das festzuhalten,

was man ihm erzählt, vermittelt hat und das, was er selbst gesehen, festgestellt und gelernt hatte. Sein Wille und seine Entschlossenheit sind klar und außergewöhnlich. Trotz der Kosten für Farben, unerreichbar für einen arbeitslosen Afrikaner (1967 verdient ein ‚Boy‘ 2000 Francs CFA im Monat, d.h. 40 französische Francs oder 20 DM... und ernährt davon eine „afrikanische“ Familie; für Biazin, der keine Arbeit hat und seinen alten Vater erhalten muß, kostet eine kleine Tube Farbe 600 Francs CFA). Er schlägt sich durch, kommt zu Material und beginnt sein Unterfangen, er ist damals 42 Jahre alt.

Seine ersten Werke sind rar, von kleinem Format (von der Größe einer Zigarettenschachtel über das Schulheft bis zum Format 21 x 27 cm) und sind durch den geringen Luxus der verwendeten Farben charakterisiert. Aber ihre Ehrlichkeit, die Kohärenz ihrer Elemente überraschen mich. Und dazu Biazin als Mensch, mit seiner ruhigen Kraft, mit seiner 18jährigen Erfahrung aus „Bildungsreisen“ zu Fuß (ein ungewöhnliches Abenteuer, sowohl wegen der Art, wie es durchgeführt wurde, wie durch seine Weitläufigkeit, wenn man die Größe der besuchten Länder mit der Oberfläche Europas vergleicht) und dann v.a. diese Gewißheit, die so tief in ihm verankert ist, die Aufgabe zu haben, die Welt über die Wahrheit der afrikanischen Kulturen zu informieren „durch Schriften, durch Erinnerungen an die Geschichte“ [und das in einem Augenblick der Entwicklung Afrikas, wo jeder Schwarze nur Schreiben lernt, um den Weißen stärker zu gleichen]... Dieser Mensch überwältigt mich und ich kümmere mich um ihn und gebe ihm die Mittel, die er haben möchte, um diese letzte schwarzafrikanische Erzählung zu verwirklichen, die vom ersten schwarzen Ethnologen erzählt wird. [Wie hat man eigentlich je versuchen können, als Ethnologe eine „andere“ Rasse als die eigene zu untersuchen?]. So entsteht ein außergewöhnliches und warmherziges Fresko von einem Maler, der in Wort und Bild ein Dichter ist, die Frucht einer achtjährigen malerischen Produktion, die auf dem schwarzen Kontinent einzigartig ist.

Es gibt nichts Naiveres und Unschuldigeres als dieses fast wissenschaftliche Vorgehen, welches uns einen Inventar der Wirklichkeit vermacht, das uns in seinen Erklärungen die Wahrheit gibt, zwischen den Volksstämmen Vergleiche zieht und uns die objektiven Gründe der Zerstörung der afrikanischen Kultur schildert. Gibt es etwas Naiveres als dieses Bild, das uns einen traditionellen Erzähler zeigt, der sich uns gegenüberstellt – sich uns entgegenstellt, wollte ich sagen – umringt vom Kreis seiner aufmerksamen Schüler? Alles läuft auf diesem Bild zur präzisen Fixierung eines bestimmten Sinns zusammen, und zwar in enger Beziehung zu der Botschaft, die Biazin uns übermitteln will: Zuerst der Text, ganz klar gegliedert in seine vier Teile, die ein komplettes Erklärungssystem auf verschiedenen Ebenen darstellen. Aufzeigen des Themas: die Geschichte vor uns und unsere neue, zukünftige und moderne Erziehung heute in der RCA (Zentralafrikanische Republik, auch als CA auf den Bildern bezeichnet). Detail und Situierung des Themas: Gott hatte unseren Vorfahren, den Yakomas, gezeigt, wie die praktische und theoretische Erziehung ihrer Söhne, unserer Väter, sein sollte. Bestätigung der Wirklichkeit des Bildes und Erklärung seines Sinns: Dies ein Beispiel, übersetzt von Clément Marie Biazin, Künstler, Maler, CA, Unterschrift, Datum. Schließlich eine Erklärung der gemalten Szene (ein Text, der Bestandteil der Szene ist und direkt unter diese geschrieben ist): In der Schule unserer Vorfahren setzen unsere Vorfahren ihre Schüler rund ums Feuer, am Abend, der Lehrer in Aktion.

Die folgende Bildszene beinhaltet im Ganzen die gleiche Botschaft, aber mit einem anderen System von Codes, die den Text selbst ergänzen sollen. Die Szene greift den Kreis der mündlichen Überlieferung wieder auf, um ihn zu erweitern und zu aktivieren: Zentrales Kreismotiv, das sich vom Mund des Lehrers auf den Kreis der Kinder überträgt und sich darüberhinaus direkt bis zu uns erstreckt, über die echoartige Weitergabe der 8 halbkreisförmigen Motive, die diese zentrale Szene einschließen. Schließlich die symmetrisch eingefügten Personen, das „außerhalb der Szene“ des Balafon-Spielers auf der einen Seite, des Papageien auf der anderen: ins Bild eingefügt über dem Kopf des Lehrers, oberhalb dieses Zentrums und dieser Quelle, könnte man sagen, vervollständigen, präzisieren und verallgemeinern sie den globalen Sinn des Bildes, denn der Balafon-Spieler verbindet den Erzähler mit dem Musiker (wichtiger Übermittlungsfaktor in Zentralafrika), und der Papagei stellt hier (um Biazin selbst zu zitieren) den „ersten Übersetzer zwischen Tierwelt und Menschen“ dar. Diese Funktion des Übersetzens ist für Biazin vorrangig, denn er selbst behauptet in seiner Unterschrift ja, nur zu übersetzen.

Und was für eine fabelhafte Übersetzung ist es doch, die uns in einem einzigen Bild, dessen allgemeines Motiv die afrikanische Maske ist, deren Kraft und außergewöhnliche Macht Biazin wiederherstellt, mit der Quelle der mündlichen Überlieferung verbindet, und über sie mit unserem Ursprung in der Tierwelt. Und sie zeigt uns, daß das Wort nur eine Variante einer viel größeren Schwingung ist, die das Sensible aufdeckt, hier die Musik und ihren Ton. Erzähler = Ton = Kreis = Maske = Zeichen = Sinn = Erzähler. Ein echt afrikanisches Vorgehen also, in der Vielfältigkeit seines Funktionierens und seiner Anspielungen. Dieses System der komplexen und dichtgefügteten Rede, das Biazin entwickelt hat – ein System, das von sehr strengen Regeln „ästhetischer und linguistischer Wirksamkeit“ bestimmt wird –, bewirkt eine Übertragung der Eigenheiten der traditionellen Rede, die ihm vorausging, auf das Niveau der Sprache des Bildes. Als echt afrikanisches Werk löst Biazins Werk eine mündliche Tradition ab, die im Verschwinden ist. Dies gelingt ihm in außergewöhnlicher und genialer Weise, sein Werk geht weit über den Rahmen der Kunst hinaus und hebt sich entscheidend von jeder Einordnung in die Naive Kunst oder die ‚Art Brut‘ ab, selbst wenn die Umrisse der Personen, und nur sie, einzeln genommen eventuell an diese Kunstrichtungen erinnern. Ich bitte zu entschuldigen, wenn ich hier die Bildanalyse abbreche, die man noch in fruchtbarster

Weise auf der semiologischen Ebene des Textes und des Bildes weiterführen könnte [apropos, rückt nicht Biazin den Text auf eine ihm entsprechende und genügende Stelle im Feld der Rede, wenn er den höchst verdächtigen Platz in Frage stellt, den der Schriftsteller in unseren Zivilisationen und deren Machtstrukturen innehat] als auch auf der Ebene einer Analyse der Wahl und des Gebrauchs der Farben, die nie zufällig und oft sogar rein funktionell sind.

Beschränken wir uns darauf, schnell einige andere Beispiele von Werken anzuführen, die deutlich die Kohärenz und den Reichtum der Bildsprache Biazins, des afrikanischen Maler-Erzählers, enthüllen. Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit zuerst auf die Bilder lenken, die die „Kultur des Kautschuks“ und den „Geist Mbaka“ behandeln. Beide machen die Bedeutung des Textes, seine zweifach treibende Funktion gegenüber dem Bild verständlich. Die erste treibende Funktion ist die der Erklärung, die meist – wie auf dem Bild des Erzählers – auf mehreren Ebenen stattfindet. So sind die verschiedenen Textebenen in der „Kultur des Kautschuks“ besonders klar und enthüllen das, was erzählt wird, wie auch die Bestimmung des historischen und geographischen Rahmens der Erzählung. Dazu zeigen die Texte den Sinn des Bildes und verleihen ihm so (im Geiste Biazins) seine Echtheit, da sie ihm einen Gebrauchswert in der Beziehung der Gruppe geben. Die zweite Funktion besteht in der Verwendung des Textes durch die Einfügung eines Abschnittes oder der Buchstaben eines bestimmten Wortes als motorisches Element des Bildes im rein ästhetischen Sinn. So dient die Anordnung des Textes in der „Kultur des Kautschuks“, die Anordnung der Buchstaben „Mythologie“ im „Geist Mbaka“ als Stütze der Konstruktion des ganzen Bildes, wobei die Buchstaben „Mythologie“ sogar eine rein architektonische Funktion haben. Auch hier verdient natürlich das Farbenspiel, lange analysiert zu werden, was hier nicht möglich ist.

Ich möchte jedoch zwei Beispiele für eine sehr originelle Lösung nennen, die Biazin gefunden hat, um einen räumlichen Effekt zu erzielen, obwohl die Gesetze der Perspektive und des Gebrauchs von Schatten ihm unbekannt sind. Es geht um die beiden Bilder über „das moslemische Gebet“ und den Gebrauch der „Gummireifen“. Man erkennt auf diesen Bildern, daß ein Raumeffekt entsteht durch das Übereinandermalen und Nebeneinanderstellen von Farben und Linien, so daß ein optischer Vibrationseffekt entsteht, der die betreffenden Flächen voneinander abhebt. So entsteht der Effekt der Tiefe des Feldes im „moslemischen Gebet“. So steht in den „Gummireifen“, zur besseren und stärkeren Unterstreichung des Sinns, ein orangenes Kreuz im gestreiften Blau der Umrahmung und hebt so kraftvoll das Ganze des Bildes hervor. Wir möchten auch auf den manchmal sehr bemerkenswerten Gebrauch des Weiß als Farbe hinweisen (siehe dazu die Problematik der Maske, ob afrikanisch oder nicht).

Zum Schluß möchten wir noch die außergewöhnliche architektonische Darstellung betonen, die sich von Bild zu Bild entwickelt und meines Erachtens ein Element darstellt, das direkt aus dem Überleben des afrikanischen bildhauerischen Geistes hervorgeht. Obwohl die Kunst Biazins ein Sprachsystem mit strengen Regeln ist, wo alles genau aufeinander abgestimmt ist, ist es doch nie systematisierend oder langweilig. Ganz im Gegenteil sind seine Funktionsprinzipien, die immer wieder auf den erzählten Gegenstand hinführen, außerordentlich fruchtbar und erneuernd – durch die Anmut Biazins. Davon zeugt das Bild von den „vergleichenden Tänzen“, wo alles sich dreht, sich einordnet, verführt, umherwirbelt mit dem Bild selbst. Hier wie anderswo bezieht das Ästhetische sich v.a. auf die Funktion des Gegenstands und auf den Zweck, den man von diesem Gegenstand, den man fabriziert, erwartet = Grundprinzipien der afrikanischen Kunst. Da Biazins Werk afrikanisch ist, entzieht es sich nicht dieser Regel. In dieser Kunst der Synthese und Verbindung ist doch das Bild „Kalebasse – Votivtafel“ sein Hauptwerk, mit dem Papagei in der Mitte, auf dem die Szenen durch die Aussage der Buchstaben des Alphabets getragen werden, die mitten im Reich der Pflanzen und Tiere stehen. Und der Aufhänger trägt das Bild der Schnauze einer Antilope, die mit enormer Zärtlichkeit gemalt ist. Ich zeige, ich zerlege und beweise so, würde der Weiße Mensch dialektisch sagen. Biazin begnügt sich damit, als Dichter seine Geschichte zu erzählen, Stück für Stück, Schritt für Schritt, um sie vor dem Vergessen zu retten und sie der Welt zu vermachen, mit dem einzigen Ziel, diese zu informieren.

Die Kunst Biazins ist licht, friedlich, versöhnt mit dem, was leider nur die Vergangenheit des ermordeten schwarzen Menschen ist, und sie zeigt sich als beispielhafte Morallektion gegenüber der Weißen Welt. Die Weiße Welt ist da übrigens keiner Täuschung erlegen, denn ihre Instanzen und deren Ausläufer haben sich von 1967 bis heute geweigert, dieses Werk zu unterstützen, und zwar sowohl die zentralafrikanischen Behörden – vom Oberst J.B. Bokassa bis zum Kaiser J.B. Bokassa, dessen Begeisterung für Napoleon sich in einer Krönung in Gewändern der napoleonischen Epoche konkretisierten – wie auch die französische Botschaft in Bangui, der französische Minister für die Zusammenarbeit mit Afrika, der französische Außenminister, die wissenschaftliche Forschung der französischen Geisteswissenschaften, verschiedene französische Museen, darunter v.a. das Musée de l'Homme, das Museum für Dekorative Künste, das Centre Pompidou, die vier französischen Fernsehgesellschaften, das französische Kultusministerium und die UNESCO, ohne den „Grammatiker-Präsidenten“ Leopold Senghor auszulassen...und ohne zu vergessen, daß die französischen Behörden sich 1975 weigerten, Biazin nach Frankreich kommen zu lassen, damit er dort behandelt werden und sein Werk fortsetzen konnte.