



Kiosk

FAZ.NET

Feuilleton 

(/)

(<http://www.faz.net/aktuell>)



SEITE EINS

POLITIK

DEUTSCHLAND UND DIE WELT

WIRTSCHAFT

UNTERNEHMEN 



Guggenheim in Kongo

© Thomas Nolf

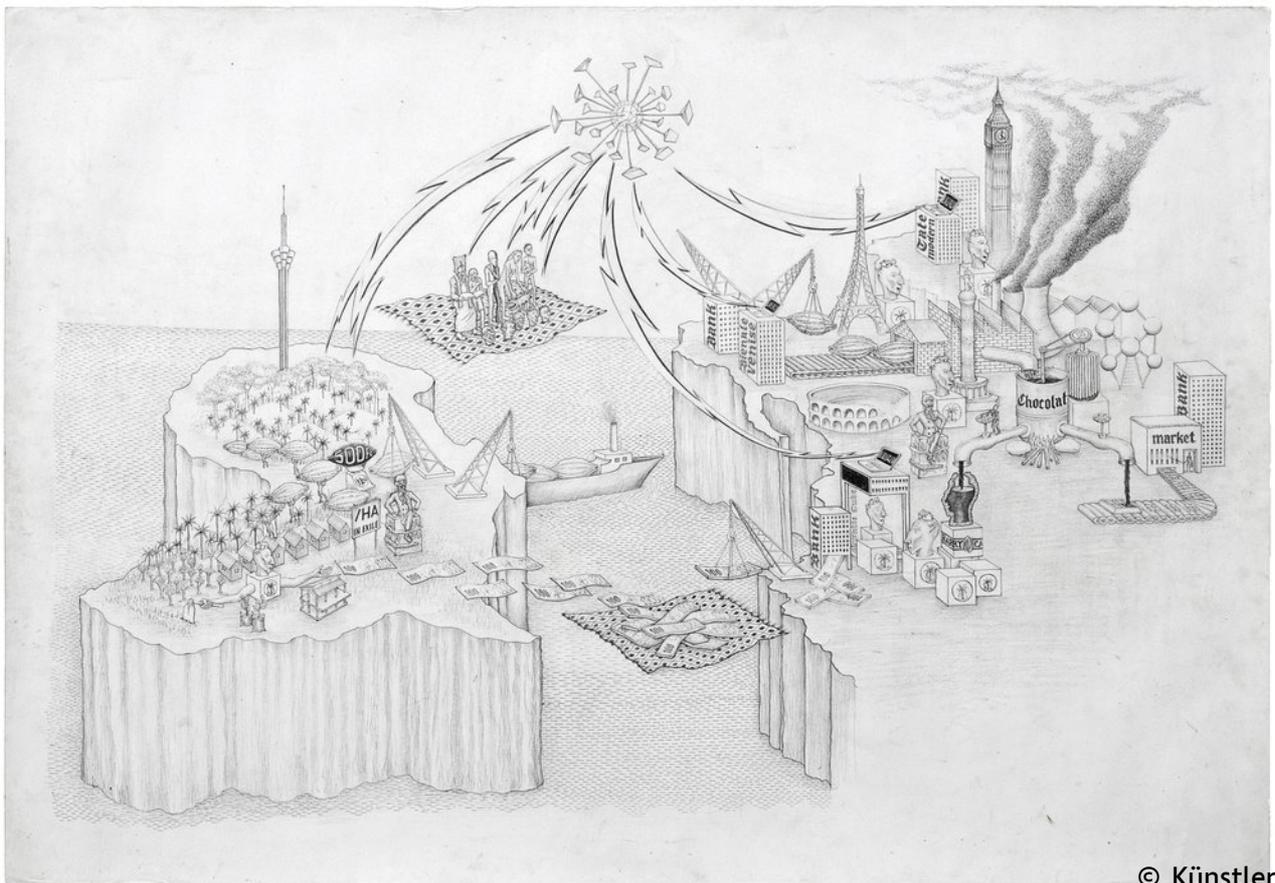
Das erste Museum im Dschungel: Eine Reise ins Innere Afrikas, wo Künstler sich anschicken, die Ökonomie der Kunst umzudrehen. Von Kolja Reichert



Ein verwüstetes Fotostudio in einem Dorf in Kongo. Vor kurzem sind die Rebellen durchgezogen, jetzt sind die Inhaber mit Aufräumarbeiten beschäftigt. 75 Cent

bekommen sie pro Abzug, wenn sie auf Hochzeiten oder Geburtstagen fotografieren, erklären sie dem Ausländer hinter der Kamera.

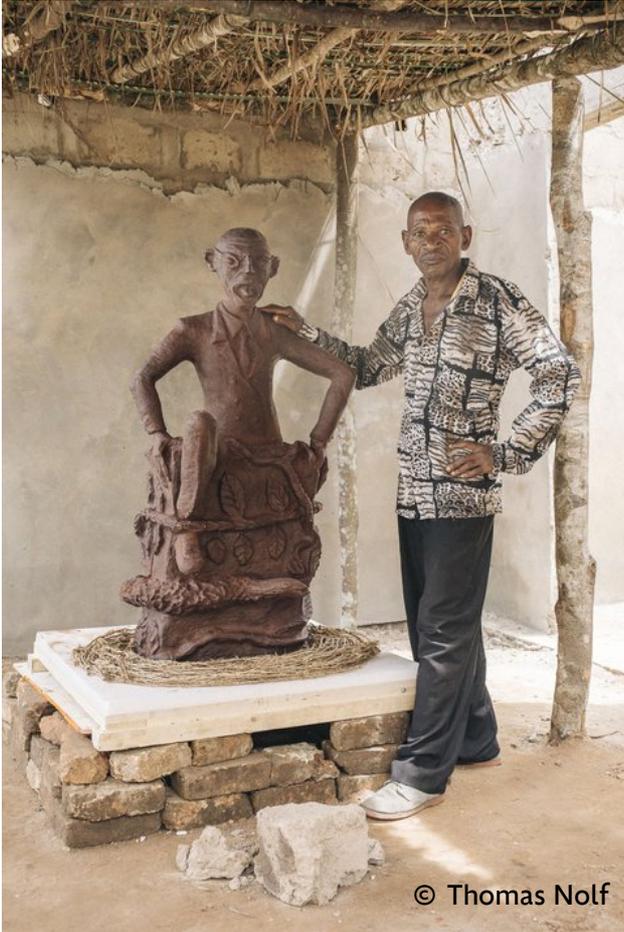
Hochzeiten und Geburtstage! Wir haben Plantagenarbeiterinnen gesehen, deren Kinder verhungern. Einen Plantagenbesitzer, der in einer Kunstgalerie in Kinshasa romantisierende Schwarzweißfotografien seiner eigenen Arbeiter erwirbt. Sind westlichen Nachrichtenfotografen zu von Rebellen drapierten Leichen gefolgt. Haben uns von den Nachrichtenfotografen erklären lassen, wie der Markt mit der Armut der anderen funktioniert. Und dann treffen wir auf arme Fotografen, die auf Hochzeiten und Geburtstage spezialisiert sind. „Bolingö“, steht auf dem Ladenschild. „Liebe“.



Auf einem fliegenden Teppich reist die Kunst nach Europa: Eine Zeichnung von Cedrick Tamasala illustriert ein faszinierendes Geschäftsmodell.

Ein Flipchart, der Gast, der vorher die Kamera führte und die Fragen stellte, zeichnet eine Tabelle mit zwei Spalten und führt eine Rechnung durch: „Hochzeiten und Geburtstage: ein Dollar Gewinn im Monat. Vergewaltigte Frauen, Leichen, unterernährte Kinder: tausend Dollar.“ Im Geiste der Hilfe zur Selbsthilfe legt er den Fotografen nahe, den Markt zu wechseln. Er folgt ihnen mit der Kamera, wie sie sich bettelnden Nachbarn nähern. Zeigt den richtigen Winkel, in dem die hervortretenden Rippen eines unterernährten Kindes besonders effektiv im Bild sind. Und bittet für sie bei einem Vertreter von „Ärzte ohne Grenzen“ um die Genehmigung, in Krankenstationen fotografieren zu dürfen, so wie die ausländischen Fotografen auch, was brüsk zurückgewiesen wird: „Zum Fotografieren gehört mehr, als auf einen Auslöser zu drücken.“

Der Film „Enjoy Poverty (Episode 3)“ des holländischen Künstlers Renzo Martens, der seit 2008 in Kunstaussstellungen, auf Filmfestivals und auch einmal im öffentlich-rechtlichen Nachtprogramm zu sehen war, ist ein düsterer Fiebertraum aus dem Herzen der Finsternis medialer Bildproduktion. Er dokumentiert eine Ökonomie, in der die Bewohner eines der rohstoffreichsten Länder der Erde auch noch von der Ausbeutung der letzten Ressource ausgeschlossen sind, die ihnen bleibt, nämlich ihrer eigenen Armut. Und er baut diese Ökonomie noch einmal nach wie in einem Brechtschen Lehrstück, nur mit echten Betroffenen und dem Künstler in der Rolle des Ausbeuters und Aufklärers zugleich. Martens spielt den Journalisten, den Entwicklungshelfer und den Künstler, der Poesie ohne Folgen bringt. „Werden Sie uns den Film zeigen, wenn er fertig ist?“, fragt der Bewohner eines armen Dorfes, in dem Martens eine Installation mit blinkenden Neonbuchstaben aufgebaut hat, die über die Köpfe der tanzenden Kongolesen hinweg den Betrachtern seines Films zuruft: „Enjoy Poverty“ (Viel Spaß mit der Armut). „Nein“, erwidert Martens. „Der Film wird in Europa gezeigt.“



Mabiala mit „Kunstsammler“

Mit „Enjoy Poverty“ gelang dem 1973 geborenen Martens eins der verstörendsten Kunstwerke der jüngsten Zeit, und er machte ihn zu einer der umstrittensten Figuren der Kunstwelt. Wie ein Geschäftsmann im Anzug gekleidet, das blonde Haar nach hinten gegelt, tritt er an deren Podien und erklärt: „Wenn politische Kunst etwa Bewohner des Nil-Deltas zeigt, die unter den Verschmutzungen durch Ölkonzerne leiden, und wir dann mit deren Öl zu Biennalen fliegen, um diese Kunst zu sehen,

dann ist das Als-ob. Trompe-l'œil.“ Denn Kunst zeige keine Wirkung auf Seiten der Armen. Sondern nur in den Zentren der reichen Städte, in denen im Umfeld von Galerien die Immobilienpreise stiegen. „Wenn eine der zentralen Hervorbringungen zeitgenössischer Kunst Gentrifizierung ist“, so Martens, „dann gilt es, diese nicht anderen zu überlassen, sondern sie als künstlerisches Material zu verstehen.“

Also gründete er ein „Gentrifizierungscamp“ auf einer Palmölplantage, lud Theoretiker aus Berlin und London zu Vorträgen ein und schaltete per Skype den Soziologen Richard Florida aus Amerika zu, der den versammelten Plantagenarbeitern erklärte, wie man durch die Förderung von Kreativität wirtschaftlichen Wohlstand schafft. Was scharf, bissig und lustig wirkte wie eine Satire von Jonathan Swift, war immer auch real, denn Martens setzte die unter Stadtentwicklern des 21.

Jahrhunderts so populäre Theorie Floridas tatsächlich um: Er ließ Plantagenarbeiter Skulpturen aus Lehm herstellen, diese per 3D-Scanner erfassen und in Amsterdam von Chocolatiers nachgießen, um sie in Galerien zum Verkauf anzubieten. So wurden die Werke des „Künstlerbundes kongolesischer Plantagenarbeiter (CATPC)“ im Sculpture Center und auf der Kunstmesse Armory in New York gezeigt, und der Familienvater Mathieu Kasiama, der weder lesen noch schreiben kann, verließ zum ersten Mal sein Dorf und posierte für eine Doppelseite in der „New York Times“. 120 000 Dollar wurden so schon eingespielt. Eine Hälfte fließt, wie im Kunstmarkt üblich, an die Galerie, die andere zurück nach Kongo, wo sie mit dem Aufbau nachhaltiger Modellplantagen die Künstler von den Hungerlöhnen multinationaler Konzerne unabhängig machen soll.



Die Plantage, mit Selbstporträt von Djongo Bismar

Die Skulpturen injizieren einen ungezähmten Realismus in die Gegenwartskunst: Da ist die kleine Plastik „How my Grandfather survived“ des 1986 geborenen Cedrick Tamasala. Sie zeigt dessen Großvater im Arm eines Missionars, der ihm mit der Bibel das Lesen beibringt, und erinnert an die zwiespältige Rolle der Geistlichen in der Kolonisierung: Sie verboten die Fetische der Bembe und der Pende und schickten deren Künstler in die Kirchen,

während Industrielle sie auf die Plantagen holten. Da ist „Stolz, nackt zu sein“, ein Selbstporträt der 1995 geborenen Mbuku Kimpala als zurückgelehnter Akt.

Und da ist „Der Kunstsammler“ von Djongo Bismar und dem 67 Jahre alten Kakaobauern Jeremie Mabiala, ein Herr im Anzug, der auf einem Sockel mit Kakaopflanze und Schlange thront.

Und dann gibt es noch viele Köpfe, Selbstporträts, mal mehr, mal weniger gelungen. Einer von ihnen schwitzt an einem heißen Mittag auf einem weißen Sockel am Rand einer kleinen Siedlung am Fluss Kwenge und blickt triumphierend über die versammelte Prominenz aus Kinshasa und der Provinzhauptstadt Kikwit hinweg, die gekommen ist, um die Einweihung des jüngsten Museumsgebäudes von Rem Koolhaas' Rotterdamer Architekturbüro OMA zu feiern.



Vorsicht, Kunsttransport: Die Schokolade ist da.

Scharf schneiden sich drüben auf dem Hügel dessen weiße Flanken ins Grün der Wiese und das Blau des Himmels; ein Fremdkörper, wie aus dem All gelandet. Das Dach fehlt noch, innen sind die Wände erst halb verputzt, ein Dutzend Arbeiter streicht die Fassade weiß. Den Architekten von OMA leuchtete der Sinn des Projekts schnell ein: den „White Cube“, diese Ikone der Moderne, die auf der ganzen Welt gleich aussieht und der Kunst ihren sakralen, der Welt enthobenen Status

verleiht, dorthin zu bringen, wo die Rohstoffe herkommen. Und damit die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstwelt: ein Stück Bilbao-Effekt für Kongo.

Die Gentrifizierung des Dschungels mit Hilfe der Kunst: Kann das etwas anderes sein als Satire? Können die als Künstler vermarkteten Plantagenarbeiter mehr sein als Statisten in der zynischen Inszenierung eines größtenwahnsinnigen Europäers? Hinter uns liegen zehn Stunden mit dem Jeep aus Kinshasa, inklusive drei Reifenwechseln. Der Laster mit den Skulpturen steckt noch irgendwo im Schlamm. Wir schlafen in neu gebauten Gästehäusern aus Lehm, die bald auf AirBnB zu mieten sein sollen. Gekocht wird auf dem offenen Feuer. Im Dorf werden Körbe geflochten, Hühner gerupft. Das Trinkwasser kommt in schmalen Kähnen von der Quelle flussaufwärts. Wenn wir im Kwenge schwimmen, droht die Strömung uns mitzureißen. Flussabwärts rotten die Ruinen der Palmölfabrik vor sich hin, die bis in die neunziger Jahre ihre Dienste tat, bevor die Gegend in Armut stürzte, die Wasserleitungen an Eisenhändler verscherbelt wurden, die Straßen verfielen.

Wir befinden uns am Ursprung der kongolesischen Palmölindustrie in Lusanga, einst Leverville. 1911 gründete hier William Lever die erste Palmölplantage des Unilever-Konzerns, der unlängst sein Engagement von der realen in die symbolische Wirtschaft verlegt hat und sich als Sponsor zeitgenössischer Kunst hervortut. Man kann sich Martens' Triumph vorstellen, als er vor drei Jahren, nachdem der Palmöl-Konzern Feronia ihn mit Polizeigewalt von seiner Plantage im Norden geworfen hatte, dank vor allem holländischer Kunstfördertöpfe ausgerechnet dieses Stück Land erwerben konnte, um das Kunstzentrum mit dem sperrigen Titel „Lusanga International Research Centre for Art and Inequality“ (LIRCAI) zu gründen. Hinter dem Schokoladenkopf auf dem Sockel stehen in langen Reihen die Palmölsetzlinge für die neue Plantage bereit, die ausgerechnet Feronia abgekauft wurden.

Daneben steht der Vizepräsident des Künstlerbundes kongolesischer Plantagenarbeiter (CATPC), Cedrick Tamasala, in T-Shirt und mit Umhängetasche und hält eine Zeichnung hoch: „Hier sehen wir Afrika. Der Kakao kommt von Plantagen, auf denen Arbeiter nichts verdienen, und geht nach Europa, wo schon alles ist. Auch die Kunst wurde durch die Ausbeutung von Plantagen finanziert. Um aus der Armut zu kommen, haben wir unser eigenes Wirtschaftsmodell entwickelt: Auf einem fliegenden Teppich reisen unsere Skulpturen nach Holland. Die Profite kommen auf einem fliegenden Teppich zurück und gehen in unsere Plantage. Das alles erklärt diese Zeichnung, die Sie für dreitausend kongolesische Francs kaufen können.“ Das sind etwa zwei Euro fünfzig.

Tamasala stammt selbst aus Lusanga und verdiente sein Geld mit Palmölhandel. Er studierte an der Akademie in Kinshasa, bis er die Studiengebühren nicht mehr bezahlen konnte, und schlug sich mit Auftragsarbeiten durch, bis er hörte, dass ein Künstler aus Holland in Lusanga begabte Bildhauer und Zeichner suchte. Er lernte Martens kennen und dessen Film, den er als „eine Art Weisheit und seltsamen Traum“ beschreibt. „Renzo ging in Gegenden, in die sich nicht mal Kongolesen trauen, und sprach mit Menschen, die andere unterdrücken. Das hat mich überzeugt, dass er unsere Stimme sein könnte.“ Er beschreibt Martens als „Manager“ und als „Fiou Fiou“, was so viel heißt wie „weiser Geist“.

Die Einnahmen aus seiner Kunst schickt Tamasala an die Mutter seines Sohnes, den er in Kinshasa zurücklassen musste. Mathieu Kasiama hat in ein Motorrad investiert, und Mbuku Kimpala hat, sich gegen Neid und Skepsis ihrer Familie behauptend, in Lusanga eine kleine Bananenplantage und in Kikwit ein Haus gekauft, in dem sie einen Laden eröffnen möchte. Knapp zwanzig Mitglieder haben inzwischen den Aufnahmetest in den Künstlerbund bestanden. Der

Großteil der Einnahmen wird gemeinsam in die Plantage investiert, für die eigens ein Agronom beschäftigt wird: Alois Kuma zeigt die Bananen-, Mango- und Kakaosetzlinge, erklärt die Vorzüge der Mischpflanzung und berichtet von angehenden Kooperationen mit Universitäten.

Inzwischen sind die Skulpturen eingetroffen. Mit Tänzen und Gesängen werden die Kisten durch die Büsche getragen, die Styroporflocken in die Luft geworfen, die Schokoladenskulpturen mit Palmwein bespuckt. Der überhängende Kopf von Thomas Lebas „Ein giftiges Wunder“ muss am Auge mit einem Stock abgestützt werden. Für den „Kunstsammler“ wird im White Cube eigens eine Hütte mit Palmdach gebaut. Auch bekannte Künstler aus dem Westen haben Werke geschickt, wenn auch als signierte Reproduktionen. Sie werden außerhalb des White Cubes im Kisendu, einem aus Palmzweigen geflochtenen Fetischhaus, präsentiert: Marlene Dumas' Porträt der Witwe des unter belgischer Regie ermordeten kongolesischen Präsidenten Lumumba hat Cedrick Tamasala eine Zeichnung beigefügt, auf der Dumas der Witwe den Arm umlegt. Neben Luc Tuymans Porträt Lumumbas wurde das des belgischen Königs kopfüber gehängt. Davor hängen „Upside Down Goggles“ von Carsten Höller, die alles wieder umgekehrt zeigen. Auch die Videoarbeiten werden durch das Spucken von Palmwein den Ahnen geweiht, bevor sich die Menge, angeführt von den singenden Frauen Lusangas, den Hügel hinaufschleibt. Eine berauschte Szene: Vor dem White Cube tanzen Jugendliche langsam zu im Boden eingelassenen Trommeln, am Himmel schwirrt eine Drohne, die alles in Daten und Bilder verwandelt.

„Wir feiern die Repatriierung des White Cubes, den unsere Ahnen bezahlten!“, ruft Blaise Mandefu, der Heiler, der als Kunstwerk einen Erdhügel mit Muscheln

und Steinen beigesteuert hat, in der Eröffnungsrede. Eine Palmweinspur wird abgebrannt, der White Cube ist eröffnet.

Renzo Martens, in Anzug und Strohhut, ganz Vorsteher der Plantage der symbolischen Werte, wirkt zugleich grimmig und zufrieden. Er hat ein vielbeiniges Ungeheuer geschaffen, ein Werk, das nun von selbst zu laufen beginnt. Versuchte Christoph Schlingensiefel mit seinem vor sich hin dümpelnden Operndorf in Burkina Faso einen expressiven, wagnerianischen Exorzismus, verfolgt Martens einen ganz eigenen Exorzismus: einen analytischen, der nichts als die Kreisläufe der vorhandenen Wirtschaft nutzt um sie umzulenken.

Als die Sonne sinkt, tanzen Jungs mit den Schatten, die das Licht seines Kameramanns auf die weißen Wände wirft. Martens spielt mit dem Licht, schiebt seinen Kopf mit dem Strohhut ins Bild. Und als ihn am Abend die Band auf die Bühne bittet, legt er, der weiße Mann, einen Tanz wie James Dean hin – um auch ja keinen Zweifel darüber zu lassen, wer hier die Produktionsmittel hält.

Vor kurzem hat ein Konzern die benachbarten Grundstücke aufgekauft, erzählt Martens am nächsten Morgen. Noch werden dort Setzlinge umsonst an Bauern verteilt, wohl um herauszufinden, wo der Boden am fruchtbarsten ist. In den kommenden Jahren muss sich zeigen, was stärker ist: der staatlich gestützte Rohstoffkapitalismus oder die Ökonomie der Kunst, die er hervorbrachte.

