

Die Bühne von Bagadadji Florian Ebner

1. „Etwas mehr nach links, höher, strecke doch den Arm vom Körper weg, ja, so sieht man sie besser!“ – Man glaubt noch die Anweisungen des Fotografen an der Pose des Mannes ablesen zu können, der sich an einem Tag im Juli 1970 in das **Studio Malick** im Stadtteil Bagadadji von Malis Hauptstadt Bamako begeben hat, um sich fotografieren zu lassen. (Seite 39) Was dieser Mann von ca. dreißig Jahren, der ein tadellos weißes Hemd und eine ebenso weiße Hose trägt, so ostentativ dem Fotoapparat entgegenhält, ist eine dunkle Flasche, ohne Verschluss und Etikett. Sie scheint der eigentliche Gegenstand der Aufnahme zu sein, für sie nimmt es der fein gekleidete Mann auch in Kauf, eine steife, fast künstliche Haltung einzunehmen, den linken Fuß auf ein Podest gestellt, in leicht gekrümmter Pose. Fast scheint es, die Flasche mit den hellen Reflexstreifen des Blitzlichtes fixiere den Betrachter auf ähnliche Weise wie der erste Blick des Mannes. Was mag sich der Fotograf gedacht haben, als er den Auslöser seiner Kamera betätigte, und was sein Gegenüber bewogen haben, sich in dieser Haltung und mit diesem Gegenstand ablichten zu lassen? **Monsieur Ousman et sa bouteille**, so kommentiert der Fotograf Malick Sidibé Jahrzehnte später die Aufnahme, ohne dass wir besser verstehen, was es mit der ominösen Flasche auf sich hat und was uns nun Platz für die unterschiedlichsten Projektionen einräumt. Vielleicht hat sich dieser Mann nur abends beim Fotografen eingefunden, bevor er mit seinen Freunden ausgegangen ist (worauf die feine weiße Kleidung hindeuten könnte). Und die Flasche steht für das Ritual „einen trinken zu gehen“? Oder handelt es sich bei dem Bild etwa um die Selbstbezeichnung eines Trinkers oder gar um die stolze Selbstbehauptung des Monsieur Ousman, vom Trinken losgekommen zu sein? (Was erklären würde, warum er die leere Flasche so demonstrativ von sich streckt.) Ist es letzten Endes nur ein Spiel ohne tiefere Bedeutung, der Witz eines Fotografen, der seinem Modell ein klar konturiertes Requisit in die Hand drückt, um daran die Schärfe einzustellen, bevor er die eigentliche Aufnahme realisiert? (Was ebenfalls den exponierten Platz der Flasche im Bild erklären würde.)

Warum diese Empathie, mag sich der Leser an dieser Stelle fragen, angesichts eines einfachen Studioporträts, über dessen kulturellen Hintergrund der Autor vielleicht einfach zu wenig weiß, um die dahinter verborgene Symbolik zu verstehen. Es gibt ein kleines Detail, das außerhalb des Bildes liegt, eine zufällige zeitliche Verschränkung von Bildproduktion und späterer Rezeption: das Entstehungsdatum der Fotografie fällt genau in das Jahr und den Monat, in dem der Autor

dieser Zeilen zur Welt kam, hineingeboren in eine andere (Bild-)Kultur, in eine bürgerliche Familie in Westdeutschland – sein Vater, ein begeisterter Fotoamateur, hat alle wichtigen Ereignisse des Familienlebens dokumentiert. Das Fotostudio kennt der Autor selbst nur noch von Passbildaufnahmen und einem offiziellen Foto zur Kommunion. Anhand dieser zeitlichen Koinzidenz, die die empathische (und leicht egozentrische) Betrachtung der Fotografie motiviert hat, wird sich der Autor jedoch auch der historischen und kulturellen Distanz bewusst, die er zu dem vorliegenden Ensemble von Fotografien notgedrungen einnimmt.

2. Die Geschichte des Fotografen Malick Sidibé beginnt lange vor dem Juli 1970. Es ist die Geschichte eines begabten Bauernjungen aus der Ethnie der Peuls, dessen zeichnerisches Talent in der Schule entdeckt wird und der in der ersten Hälfte der 1950er Jahre eine höhere kunsthandwerkliche Ausbildung in Bamako erfährt, dem politischen und wirtschaftlichen Zentrum der damaligen Kolonie Französisch-Sudan. Nach seinem Abschluss erlernt er als Angestellter eines französischen Ateliers das fotografische Handwerk. Repräsentativ für die Übernahme des westlichen Bildmediums durch junge Afrikaner mag dieses Lehrverhältnis sein, doch Sidibés folgende Tätigkeit erscheint ebenso beispielhaft für die weitere Emanzipation der afrikanischen Fotografie. Noch bevor Sidibé 1962 in Bamakos belebtem Stadtteil Bagadadji sein **Studio Malick** eröffnet, arbeitet er ab 1957 als Reporter auf zahlreichen Festen und Veranstaltungen. Im Gegensatz zu anderen Fotografen, deren Klientel sich vorwiegend aus den offiziellen Kreisen und der Oberschicht Malis rekrutiert, orientiert sich Sidibé, damals ein junger Mann von Mitte zwanzig, an der urbanen Jugend Bamakos, in der Euphorie über die 1960 erlangte Unabhängigkeit des Landes. Fortan ist Malick Sidibé Chronist dieser Kultur, nicht als distanzierter Beobachter, sondern als einer von ihnen. Er fotografiert auf den Partys und Festen in den unzähligen Clubs von Bamako, die in den 1960er Jahren aus dem Boden schießen; später, an den Sonntagen der 1970er Jahre, hält er das Freizeitvergnügen am Strand des Niger fest. Vom Verkauf der Fotos lebt er, und die jungen Leute leben mit diesen Fotos, sie wollen ein Bild von sich, fotografiert von Malick. Man kennt diese Aufnahmen, sie sind bereits Teil der afrikanischen Fotografiegeschichte [1].

Gegenstand des vorliegenden Albums ist eine kleine Auswahl von Sidibés unzähligen Studioporträts, die stets im Schatten seiner an den Tanzabenden gesammelten Porträts standen. Gewiss, in Letzteren gelingt die Visualisierung der Musik auf virtuose Weise: So verschmelzen in der still gestellten Zeit der Fotografie die Bewegungen des

Tanzes und die Posen der Porträts zu Äußerungen einer Körpersprache, die von der selbstbewussten Aneignung einer modernen, westlichen Kultur zeugen, welche jedoch schwarze Wurzeln hat. Stolz werden die Schallplatten und Cover von James Brown, Jimmy Hendrix und Johnny Pacheco dem Fotografen entgegengesendet als Ausweise neuer Freiheit und ultimativer Coolness. Dieser Beat schlägt auch in seinen Studioporträts, jedoch in einem etwas subtileren Rhythmus.

3. Den Weg in das **Studio Malick** finden vor allem die jungen Leute, nicht wenige von ihnen kommen an den Abenden, um sich fotografieren zu lassen, bevor sie in die Clubs weiterziehen. Doch im Gegensatz zu seinen Snapshots, die die Tänzer in der Öffentlichkeit der Clubs zum Improvisieren zwingen, stellt sich den Menschen in der Abgeschiedenheit von Sidibés Studio eine andere Herausforderung. Im Angesicht der Kamera, auf dem ausgelegten Boden des Bühnenraums und vor dem uniformen Studiohintergrund, das Licht der Scheinwerfer auf sie gerichtet, geht es für sie um nichts weniger, als sich selbst in Szene zu setzen, sich selbst neu zu erfinden. Auf der Suche nach ihrem Platz in der sich modernisierenden Gesellschaft Malis kommen sie ins Studio, weil sie etwas zu zeigen und zu dokumentieren haben: eine neue Uhr, ein neues Kleid, neue Schlaghosen, ein neues Motorrad, eine neue Verlobte, aber auch ihre Talente als Dandy, als Boxer, als Geschäftsmann und nicht zuletzt ihre tiefen Freundschaften oder ihre wachsende Familie. Und fast immer ist damit auch ein neues Bild von ihnen selbst verbunden, auch wenn es manchmal schwer zu dechiffrieren ist wie bei **Monsieur Ousman et sa bouteille**. Es gehört zum fotografischen (und auch zum psychologischen) Talent Sidibés, die Spontaneität der Reportagebilder auch in seiner Atelierfotografie unter Beweis zu stellen. Viele Porträts besitzen eine bestimmte Unmittelbarkeit, sie entgehen dem ritualisierten Erstarren des Porträtsakts, das Roland Barthes in einer berühmten Wendung als das „Leichtentuch der Pose“ [2] bezeichnet hat. Die Kunden präsentieren sich gerne stehend, als ganze Figur – wie dies auch in vielen anderen westafrikanischen Studios der Fall ist –, im **Studio Malick** aber imitieren manche sogar das Schlendern des Passanten oder das Dribbling eines Fußballers. Unkonventionell behandelt Sidibé auch die Cadrage, wenn er seine Kamera nicht selten einfach kippt, um größere Modelle oder Gruppen in die Diagonale des quadratischen Bildformats einzupassen und um so nahe dran zu bleiben. Diese leichte Rotation dynamisiert den Bildraum, was jedoch kein schlechter Boden für Jugendliche oder junge Männer ist, die sich inszenieren, als wären sie Lemmy Caution, Muhammad Ali oder gehörten zur Band von Ray Charles. In der Tat sind Filmplakate und Platten-

cover die visuelle Währung, die im Mali der 1960er Jahre hoch gehandelt wurde und über die Sidibés Modelle ihre Inspiration bezogen. Mit großer Ernsthaftigkeit, manchmal etwas unbeholfen, aber immer stolz führen sie ihre Rolle vor, ohne sich von dem oftmals nur provisorisch aufgeräumten oder gebastelten Hintergrund des Studios stören zu lassen. Im Gegenteil, die kleine Bühne des **Studio Malick** ist der Laufsteg, auf dem ein Ideal vorgeführt und festgehalten wird, bevor es von der Realität eingeholt wird. Die junge Angestellte in ihrem nagelneuen Kostüm probt schon den Auftritt vor ihren Kollegen. Sie schreitet auf Sidibés Kamera zu, als ob sie gleich an ihm vorbei in das helle Tageslicht der Straßen von Bamako laufen möchte. Dabei geben sich Moderne und Tradition in Sidibés Atelier oft die Klinke in die Hand. Frauen in traditioneller afrikanischer Kleidung lassen sich fotografieren, die Gewänder verhüllen Beine und Oberkörper, der Kopf ist bedeckt; in einem solchen Fall sind sie nicht selten begleitet von ihrem Mann, ihrem Verlobten oder ihrer Familie. Wenn mittels der Fotografie das visuelle Gedächtnis der Familie konstituiert (oder bereits in erster oder zweiter Generation weitergeführt) wird, dann, so scheint es, sollte dies nach traditioneller Art erfolgen. Während das Repräsentative dieser Auftritte kulturell tradierten Mustern folgt, so ist doch die mediale Funktion des Bildes ganz auf eine zukünftige Erinnerung hin ausgelegt. Die neue Freiheit und die überlieferte Darstellungsweise gehen im Schutze der Abgeschiedenheit von Malicks Studio aber auch neue Verbindungen ein, wie jenes Porträt einer jungen Frau, ganz gewiss gedacht für ihren Freund als ein Memento ihrer Schönheit, die bis auf die Unterwäsche entkleidet in ihren Händen eine zarte Blume hält.

In dem reichen fotografischen Archiv von Sidibés älterem Kollegen, Seydou Keita, dem Doyen der Fotografie Malis, ist das traditionelle, aber auch das offizielle Afrika in viel stärkerer Weise präsent, nicht zuletzt da er seit Beginn der 1960er Jahre im jungen, sozialistischen Staat als „Hoffotograf“ tätig ist. Seine Aufnahmen zeichnen sich im Vergleich durch eine große Ruhe und Konzentration aus, zugleich sind sie wesentlich statischer. Seine Cadrage folgen häufig dem offiziellen Halb- oder Brustporträt westlicher Prägung. Im **Studio Malick** hingegen sitzen die Modelle nur selten, sie haben bereits das Tempo des modernen Lebens in sich aufgesogen. Modern erscheinen sie aber auch in einem anderen, medialen Sinne, da sie als Performer ihrer Rollen auftreten. Man merkt ihnen an, dass sie ihre neue Identität mehr vorführen, als dass sie sie schon wirklich verkörpern würden. Sidibés Porträts scheinen in der Tat mehr mit der Theaterbühne als mit der Leinwand der Porträtmalerei zu tun zu haben [3]. In dieser Perspektive lassen

sich auch die frühen Selbstporträts des in der Zentralafrikanischen Republik lebenden Samuel Fosso, der seit 1976 vor seiner eigenen Kamera die unterschiedlichsten Typen und Posen inszeniert, innerhalb einer eigenständigen Tradition afrikanischer Atelierfotografie verorten, die nicht zuletzt selbst in diesen Bildern spielerisch reflektiert wird.

4. In seinem kurzen Essay **Der Anzug und die Photographie** (1979) geht John Berger von einer der berühmtesten Aufnahmen August Sanders aus, die **Jungbauern** (1914), die zum Tanz gehen [4]. Seiner Beobachtung zufolge könne man anhand dessen, wie gut den Männern in verschiedenen Fotografien Sanders ihre Anzüge stünden, Rückschlüsse auf deren sozialen Status ziehen. Denn ganz augenfällig sei, so Berger, wie fremd die jungen Bauern in diesen Anzügen noch aussehen würden, die sie als eine der ersten Generationen ihres Standes trugen als Konzession an den herrschenden Geschmack der bürgerlichen Klasse. Betrachtet man allein aus dieser sozialhistorischen Perspektive die Aufnahmen des **Studio Malick**, so könnte man viele Bilder aus heutiger, postkolonialer Sicht als einen Beleg für die Attraktivität (oder den Imperialismus) des westlichen Modells verstehen. So finden sich nicht wenige Gruppenporträts von Freunden oder Kollegen, die noch etwas ungelenken ihren neuen sozialen Habitus in Szene setzten. Andere hingegen haben die medialen Vorbilder perfekt übernommen. Doch durch die fotografischen Inszenierungen zieht sich ein leiser, selbstironischer Ton: „Seht her, wir sehen bald so aus wie in Paris oder New York, aber dennoch sind wir in Bagadadji.“

Auch wenn die oben gezogene Analogie ein wenig verfäherlich erscheinen mag, sei sie doch kurz weitergedacht; sie hilft uns, die unterschiedlichen Qualitäten und Kontexte dieser Aufnahmen zu erkennen. Sowohl Sanders Werk wie auch Sidibés fotografische Tätigkeit fielen in eine Zeit, in der ihr Land jeweils einen gewaltigen Modernisierungsschub erlebt hat, der das soziale Karussell gehörig in Schwung versetzte. Der Broterwerb beider Fotografen war die Atelier- und Porträtfotografie, ihre visuellen Inszenierungen sind charakterisiert durch einen ausgeprägten Gestus des Demonstrativen: In einer Fotografie Sanders von 1927 trägt der **Abgeordnete (Demokrat)** seinen Regenschirm, als wäre es der Säbel des Parlamentarismus, Sidibés geheimnisvoller Passant hingegen mit Trenchcoat, Sonnenbrille und Hut mimt den Agenten des Kalten Krieges. Doch genau hier, an der Grenze zwischen intendiertem Dokument und spielerischer Inszenierung, enden die Gemeinsamkeiten: Der soziokulturelle Kontext des Kölner Fotografen war die Neue Sachlichkeit, verbunden mit dem künstlerischen Ehrgeiz, das **Antlitz der Zeit** zu zeichnen,

in dem er seinen Modellen eine feste Identität in der ständischen Struktur seines Gesellschaftsbildes zuwies. Der kulturelle Hintergrund des Fotografen aus Bagadadji war die politische Emanzipation und sein ästhetisches Lebenselixier die Musik, der Jazz, der Soul, die aufkommende Popkultur. Obwohl seine 20-jährige, ungeheuer produktive und kreative fotografische Tätigkeit Malick Sidibé zu einem afrikanischen Chronisten ersten Ranges erhebt, hätte er sich in der Bescheidenheit des Berufsfotografen selbst nie zu dem künstlerischen Autor stilisiert, zu dem ihn der Kunstmarkt heute macht.

Seit seiner „Wiederentdeckung“ auf den ersten **Rencontres Africaines de la Photographie** in Bamako 1994 wächst die Achtung vor Malick Sidibés fotografischer Biografie stetig, sowohl in der westlichen Kunstwelt wie auch in besonderer Weise unter jüngeren afrikanischen Fotografen. Gefallen finden seine Bilder mitunter, weil sie ein Afrika zeigen, das im Aufbruch und voller Hoffnung war, und eine Jugend, von der man versucht wäre als einer „Jeunesse dorée“ zu sprechen, würde dies nicht – im Vergleich zu den revoltierenden europäischen Bürgerkindern dieser Zeit – ihre materielle Armut verkennen. Doch mehr als diese Quelle nostalgischer Projektionen ist es etwas anderes, was uns an Sidibés Fotografien fasziniert. Denn ganz ungeachtet der ihnen zuvor beschiedenen Qualitäten, ihrer Vitalität, ihrer Sensibilität und ihres Witzes, liegt der Wert für uns nicht in ihrer visuellen Innovation und der Einzigartigkeit ihrer formalen Handschrift, sondern in einem unsichtbaren, fein austariertem Kräftefeld: Es besteht aus dem Raum, den der Fotograf seinen Modellen zur Selbstdarstellung lässt und dem, den er sich mit seiner Regie nimmt – nicht zuletzt ist dies die Gabe eines jeden guten Porträtisten. Sidibés Porträts sind daher keine Werke, in denen die künstlerische Vision des Autors seinem Gegenüber aufgebürdet wurde, sondern Fotos, die man in die Hand nehmen möchte, weil sie dafür gemacht worden sind. Daher erscheinen uns diese Bilder so authentisch. Und es ist nicht ihr kleinstes Verdienst, dass sie uns auf dieses glückliche Zusammentreffen hinweisen, das zum einen in dem anthropologischen Bedürfnis begründet ist, sich zu zeigen und ein Bild von sich zu hinterlassen, und zum anderen in der medialen Eigenart der Fotografie, ein treuer Spiegel dieser Bilder zu sein.

- 1 Siehe u. a. **In/sight: African Photographers, 1940 to the Present**, Ausstellung Guggenheim Museum, New York, 1996
- 2 ROLAND BARTHES, **Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie**, Frankfurt am Main 1989, S. 24
- 3 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die westliche Bildnstradition in Afrika bis zur Einführung der Fotografie unbekannt war. Siehe u. a. JEAN-FRANÇOIS WERNER, ERIKA NIMIS, **Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika**, in: Snap me one, hrsg. v. Tobias Wendl u. Heike Behrend, München 1998, S. 17–23
- 4 JOHN BERGER, **Der Anzug und die Photographie**, in: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1995, S. 36–44