

## Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika

Weil die afrikanische Fotografie erst mit großer Verspätung als eigenständige Kunstform anerkannt und der Forschung zugänglich wurde, befindet sich auch ihre Geschichtsschreibung erst in den Anfängen. Bislang ist unser Wissen fragmentarisch, und es gibt weit mehr offene Fragen als Antworten. So können wir ihre Geschichte hier nur innerhalb eines enger umrissenen geografischen Rahmens behandeln, nämlich dem des frankophonen Westafrika. Im Mittelpunkt soll die Porträtfotografie stehen, die sich durch eine enorme Verbreitung auszeichnet: in den ländlichen Regionen ebenso wie in den Städten – quer durch alle sozialen Schichten und Ethnien; und dabei ist das Porträt selbst immer für den privaten, also den nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt.

Die Verbreitung der Fotografie hatte in Afrika verschiedene Begleitumstände, die eine Aneignung durch die Einheimischen favorisierte. Als wichtiger Faktor ist zunächst die technologische Entwicklung zu nennen, die dazu führte, daß die fotografischen Apparaturen (vom Plattenformat bis zum Kleinbild) immer zugänglicher wurden. Dabei waren die technischen Innovationen immer eingebunden in einen komplexen Prozeß der Modernisierung. Er umfaßte politische Transformationen (die Entstehung des Nationalstaats) ebenso wie ökonomische (die Entwicklung der Marktwirtschaft), soziale (Urbanisierung und Einführung des Schulwesens) ebenso wie kulturelle (die Individualisierung). Der einheimischen Bevölkerung stand die fotografische Technik im Rahmen zweier gegenläufiger und zugleich komplementärer Praktiken zur Verfügung: der ambulanten Straßen- und der stationären Studiofotografie.<sup>1</sup> Doch hätte sich die Fotografie nach Überwindung der ersten Phase des Mißtrauens und der Ablehnung sicherlich nicht so rasch verbreitet, wäre da nicht auch die unwiderstehliche Faszination für ein Medium gewesen, das einen radikalen Bruch mit allen bisherigen Darstellungsweisen des Menschen bewirkte.<sup>2</sup> Im folgenden wollen wir Geschichte und Praxis der Fotografie vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Entwicklungslinien genauer betrachten und weitere Mosaiksteine zusammentragen. Dazu gehören auch die Porträts einzelner ausgewählter Fotografen, die diese Geschichte aktiv mitgestaltet haben und deren Biografien zugleich von ihr geprägt sind.

## Anfänge und Vorläufer

Während man die Erfindung der Fotografie präzise datieren und lokalisieren kann (die 1830er Jahre in Westeuropa), liegen ihre ersten Spuren auf dem afrikanischen Kontinent noch weitgehend im dunkeln. Erst allmählich macht die Forschung hier Fortschritte. Was Westafrika angeht, so stoßen wir auf große Unterschiede zwischen den französischen und den britischen Kolonien, die wiederum mit einer unterschiedlichen Kolonialpolitik zusammenhängen. Auf Seite der Briten bediente man sich des Systems der »indirect rule«, man förderte privates Engagement und stützte sich dabei auf eine einheimische Elite, die bald über reale politische und ökonomische Macht verfügte. Umgekehrt reglementierte auf Seite der Franzosen der Staat in autoritärer Art und Weise das gesamte politische und ökonomische Leben seiner Untertanen. So kam es denn auch, daß die Fotografie in den anglophonen Ländern viel schneller übernommen wurde als in den frankophonen Ländern.

Dies sei am Beispiel Sierra Leones kurz illustriert, bevor detaillierter auf die Situation im französischen Sudan (dem heutigen Mali) eingegangen werden soll. Im Jahre 1857 meldete eine Zeitung in Freetown, der Hauptstadt von Sierra Leone, die Ankunft eines Daguerreotypisten namens A. Washington, der vermutlich ein Afroamerikaner war. Andere folgten, und in den 1880er Jahren gab es bereits eine ganze Reihe von Fotografen (Europäer wie Afrikaner), die in Freetown ihre eigenen Lehrlinge ausbildeten. Darunter auch Alphonso Lisk-Carew, der 1905 ein Studio eröffnete, das bald über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurde (Viditz-Ward 1985). Neben seinen Porträts von Angehörigen der kreolischen Elite und der Kolonialverwaltung fotografierte Lisk-Carew auch Stadtansichten von Freetown und machte Aufnahmen von den Bevölkerungsgruppen im Landesinneren – meist für Touristen oder die vor Ort ansässigen Europäer. Er arbeitete mit einer Plattenkamera und großformatigen Glasnegativen. Seine Abzüge erstellte



1. Mountaga Dembélé und sein im Jahre 1947 erworbener Vergrößerer – eine ausgesprochene Rarität im damaligen Mali (Foto Erika Nimis, 1996)

1. Natürlich hat die Produktionsweise Folgen für die produzierten Bilder. Im Studio ist das Verhältnis zwischen Fotograf und Fotografierten intimer und die Bildgestaltung freier. Auf der Straße dagegen geschieht alles unter dem aufmerksamen Auge der Öffentlichkeit, so daß der Akt des Fotografierens hier stärker in einen normativen Rahmen eingebettet ist.

2. Die afrikanische Kunst favorisierte in vorkolonialer Zeit bei anthropomorphen Darstellungen einen abstrakten Stil (man denke an die Ahnenbilder). Sie erstellte kaum Porträts im strikten, westlichen Sinne des Wortes.

politische Macht rivalisierten. Ein nicht eingestandenes Apartheidsregime bildete sich heraus, das vor allem Afrikanern den Zugang zu den neuen Technologien erschwerte. Anders als in den Küstenländern Westafrikas, wo von Anfang an Afrikaner eigene Studios betrieben, gehörten in Kenia die meisten Fotostudios bis zum Ende der Kolonialzeit Indern und Europäern.

Narayandas V. Parekh gehört zu den Fotografen der Indischen Diaspora. Er übernahm im Jahre 1942 das Studio seines Lehrers Surani in Mombasa und verstand es bald wie kaum ein anderer, indische, europäische, arabische und afrikanische Stilelemente zu neuen Synthesen zu verbinden. Seine hier gezeigten Bilder stammen wie die von Said Bakor im wesentlichen aus dem Zeitraum zwischen 1950 und 1980. Bakor, dessen Familie aus dem Jemen kam, arbeitete auf Lamu, einer kleinen Insel im Norden. Seine Arbeiten, insbesondere die Fotomontagen, in denen sich Traum und Wirklichkeit auf faszinierende Weise durchdringen, sind auch vor dem Hintergrund des auf Lamu erstarkenden islamischen Fundamentalismus zu verstehen. Denn durch die Integration von Fotos in größere, florale Ornamente und Arabesken wird die Bedeutung des Abbilds von Personen gemindert, und der Fotograf erhebt sich über den Verdacht, Allahs Schöpfungswerk nachahmen zu wollen. Die Likoni-Ferry-Fotografen schließlich gehören zur jüngeren Generation. In ihren provisorischen Studios an der Fähranlegestelle von Mombasa versammeln sie die unterschiedlichsten Objekte wie Sofas, Schrifttafeln, Wandbehänge, Girlanden und Plastikblumen zu Environments und Inszenieren hier für ihre Kunden, vor allem Migranten und Touristen, immer wieder neue Bilder eines modernen festlichen Heims in der Fremde.

Daß die Fotografie mit den Jahrzehnten immer stärker »afrikanisiert« wurde, das zeigen die Bilder von *Snap me one!* deutlich. In ihnen geht es weder um Aufdeckung noch um Enthüllung, sondern fast immer um die Verschönerung der Welt, um Inszenierung und Selbstvergewisserung in den Wirklichkeiten einer afrikanischen Moderne. Dabei liefern die neuentwickelten Bildsprachen zugleich eine faszinierende Antwort auf den realistischen Diskurs der Fotografie in Europa.

WERNER J.F. et NIMIS Erika

Zur Geschichte der Fotografie im  
frankophonen Westafrika.

In : Snap me one!

Studiofotografen in Afrika

München, Prestel : 1998 (17-23)

163 pages, bibl., photos



er im Kontaktverfahren direkt vom Negativ im Tageslicht. Die Belichtungszeiten waren relativ lang, und so mußten die Fotografierten oft für längere Zeit stillstehen, was man an ihren Posen noch heute erahnen kann.

Bei der Ausbreitung der Fotografie im französischen Sudan spielten dagegen andere Akteure eine Rolle: vor allem Militärs und Missionare. Von der kolonialen Unterwerfung bis zur Unabhängigkeit kommt hier bei der Ausbildung einheimischer Fotografen der Armee immer wieder eine besondere Bedeutung zu. Die ersten, die mit dem neuen Medium experimentierten, waren aller Wahrscheinlichkeit nach Übersetzer und Soldaten, die mit den französischen Militärexpeditionen Ende des 19. Jahrhunderts durch das Land zogen. Durch die Rekrutierung afrikanischer Soldaten in den beiden Weltkriegen wurde die Vermittlerrolle der Armee sogar noch wichtiger.<sup>3</sup> Des Weiteren sind Missionare (katholische wie protestantische) zu nennen, die sehr früh den Nutzen der Fotografie für ihre Missionszwecke erkannt hatten.<sup>4</sup> Auch wenn ihr Ziel weniger in der Verbreitung der technischen Zivilisation Europas bestand, hinderte sie das nicht, bestimmte Werkzeuge der Moderne zu benutzen und dabei deren Verbreitung Vorschub zu leisten. Félix Diallo (1931–1997), einer der Pioniere der malischen Fotografie, wurde zum Beispiel auf der Missionsstation von Kita geboren (Nimis 1998). Zu den Militärs und Missionaren kamen schließlich auch Händler und Verwaltungsbeamte. Sie waren ausgezogen, um in Afrika ihr Glück zu suchen, und betrieben die Fotografie als Hobby. Die wenigen Berufsfotografen beschränkten sich auf die Herstellung von Postkarten (Prochaska 1991). Der bekannteste unter ihnen, Edmond Fortier, lebte in Dakar und reiste von dort aus kreuz und quer durch Westafrika, immer auf der Suche nach einzigartigen Bildern. Sein Nachlaß ist überaus bedeutsam.

In den französischen Kolonien waren die Afrikaner nicht nur militärisch und politisch unterjocht, sondern lange Zeit auch von der Kontrolle über Herstellung und Zirkulation ihrer eigenen Bilder ausgeschlossen. Die erste Generation einheimischer Fotografen wird hier in den 1920er und 1930er Jahren geboren, und alle haben sie eine ähnliche Biografie: zunächst der Besuch der französischen Schule, dann die Ausübung eines Handwerks, meist im Umkreis der Kolonialverwaltung, und schließlich nebenberuflich die Hinwendung zur Fotografie. Daß die Fotografie damals noch nicht als eigenständiger Beruf galt, lag zum einen an der Kontrolle, die die Kolonialmacht ausübte, zum anderen aber auch am Mißtrauen, das den Fotografen vor allem in den Dörfern entgegen schlug.

Der Lebensweg Felix Diallos, Sohn eines Bauern und Schüler der Mission in Kita, mag dies verdeutlichen. Diallo arbeitete zunächst in dem von Pierre Garnier betriebenen Fotogeschäft namens 'Photo Hall Soudanais'<sup>5</sup> in Bamako, dann kehrte er zurück in seine Heimatstadt und eröffnete dort das erste Fotostudio. Die Fotografie war in Kita damals noch unbekannt, man mißtraute ihr zutiefst, und die Mütter weigerten sich, ihre Kinder fotografieren zu lassen. Diallo mußte sich auf die Suche nach Kunden machen. Während der Trockenzeit reiste er mit seiner Ausrüstung auf dem Rücken durch die umliegenden Dörfer und Regionen. Weil es keine Elektrizität gab, war Erfindergeist gefragt. Diallo benutzte zum Entwickeln seiner Negative und zum Erstellen der Abzüge entweder Tageslicht oder den Schein einer Petroleumlampe. Er arbeitete mit einer sehr einfachen Ausrüstung, die mit europäischen Standards nicht vergleichbar war. Daß sich das große Negativformat 13 x 18 so lange halten konnte, erklärt sich schlicht daraus, daß es kaum Vergrößerer gab. Neuwertige Geräte aus Frankreich waren zu teuer, und an eines der wenigen gebrauchten, die von Europäern zurückgelassen wurden, war kaum heranzukommen (Abb. 1). Von den Negativen im Format 13 x 18 ließen sich jedoch im Kontaktverfahren auch ohne Vergrößerer Papierabzüge erstellen, die man sofort verkaufen konnte.

Die einheimische Fotografie unterschied sich von der des französischen Kolonialmilieus insgesamt recht deutlich. Das zeigt sich auch an der Praxis der Wanderfotografie, die stets eine exklusive Domäne der Afrikaner blieb. Leider ist über sie noch immer wenig bekannt, denn es fehlen entsprechende Dokumente und Quellen. Doch handelte es sich vor allem in den ländlichen Regionen um ein weitverbreitetes Phänomen. Die Fotografen zogen mit ihrer sperrigen Ausrüstung von Dorf zu Dorf, und dann konnten die Bewohner, vor allem an den Markttagen, vor einem Stoffhintergrund oder einer Hauswand ein Paßbild oder eine Ganzkörperaufnahme von sich machen lassen.



3 Archiv von Abdourahmane Sakaly in Bamako, Mali (Foto Erika Nimis, 1996)

In der Tat fand die erste Begegnung der Landbevölkerung mit dem fotografischen Rahmen eines von der kolonialen (und später der postkolonialen) Staatsmacht Zwangsaktes statt. Um einen Ausweis zu erhalten, war es unumgänglich, sich lassen.<sup>6</sup> Das Verhältnis zwischen Fotograf und Fotografierten war dadurch ge Macht auf Seiten des Fotografen lag; und das Unbehagen, sich gegen den elichten lassen zu müssen, verraten die Gesichter vieler Männer und Frauen z noch deutlich.

Heute sind die Wanderfotografen weitgehend verschwunden. Manche öffnete und 1960er Jahren ein eigenes Studio. Andere zogen in die Städte, um sich preß- und Paßbildfotografie zu widmen. Ihr Überleben in dieser fotografischen l sie einem speziellen Kamerateyp: der Kastenkamera (Abb. 2). Es ist eine im Eig großformatige Kamera, die zugleich als Dunkelkammer dient.<sup>7</sup> Anstelle einer Glasnegativs wird hier ein Negativ auf normalem Fotopapier angefertigt. Nach Kamerainneren entwickelt und fixiert hat, wird das Negativ selbst abfotografiert binnen weniger Minuten das gewünschte Positiv (als Negativ vom Negativ). Mit als 'Wait & Get'-bezeichneten Verfahren vermochten die Straßenfotografen für vergleichsweise billige Fotos zu produzieren. Damit kam es zu einer ersten l des Zugangs zu fotografischen Darstellungen, der zunächst den Angehörigen de vorbehalten war. Durch importierte Modelle inspiriert, wurden diese Kameras 1930er Jahren von eigenen Kamerabauern hergestellt und vertrieben (Behrend

#### Das goldene Zeitalter der Schwarzweiß-Fotografie

Nach dem Zweiten Weltkrieg eröffneten viele Afrikaner eigene Fotostudios. Das der Hauptstadt Malis, kann hier stellvertretend für andere vergleichbare Stä

Seydou Keita wurde 1923 in Bamako geboren, doch hat er nicht die übliche die Kolonialverwaltung beschränkt. Sein Erstberuf war der des Schreiners. Z er über einen befreundeten Lehrer, der ihn in das neue Metier einführte. Im Ja Keita selbst als Fotograf zu arbeiten. Er erwarb bei Pierre Garnier eine gebr für Aufnahmen im Format 13 x 18 und richtete im Hof des elterlichen Hause Nachdem er als Porträtist ein gewisses Renommee erworben hatte, kam sc samte Bürgertum Bamakos, Händler, Lehrer und Beamte, in sein Studio, un lichten zu lassen. 1962 trat Keita in den öffentlichen Dienst ein und fotogra der Polizei. Mit der Erlangung der Unabhängigkeit 1961 fielen für die Fotogra alle bisherigen Restriktionen weg. Die Fotografie trat über den Rahmen der l (wie bei Keita bis dahin noch der Fall) hinaus. Es entstand die Reportagefot allem mit den beiden Namen Sakaly und Sidibé verbunden ist.

Abdourahmane Sakaly entstammte einer marokkanischen Familie. Er wurde 1 bei Dakar im Senegal geboren. Zuerst verdiente er sein Geld als Chauffeur, Stoffhändler und verkaufte Perlen und Ketten. 1950 kam er nach Bamako u sechs Jahre später mit der Fotografie. Er archivierte seine Negative nach Jah geordnet in Schachteln, wobei er das genaue Datum auf gesonderten Briefu merkte, in denen jeweils die Produktion eines Tages verwahrt wurde (Abb. 3 von seinen Gehilfen hat Sakaly viele Bilder aufgenommen. Noch heute stößt der Bamakoer Familien immer wieder auf seine Porträts. Neben der Studios mit seinen Lehrlingen die unterschiedlichsten Ereignisse und Facetten des st im Bild festgehalten: vom Klassenfoto in den Schulen bis zur Werbung für d dazwischen Aufnahmen von Verkehrsunfällen und mondänen Abendveranst verschiedenster Politiker und Präsidenten. Sakaly hatte eine Art Monopol für berichtserstattung in Bamako und bildete denn auch einige der Fotografen z erste staatliche Bildagentur Malis betrieben.

Malick Sidibé wurde 1936 als Sohn eines Bauern auf dem Land geboren un einziger seiner Brüder die französische Schule. Im Alter von 16 Jahren fiel e zeichnerischen Begabung auf. Die Kolonialverwaltung ermöglichte ihm den l gewerbeschule in Bamako, die er nach vier Jahren mit einem Diplom verließ im Geschäft eines französischen Fotografen eine Anstellung, wo er nach un

3 In diesem Sinne hat die Fotografie bei der Entstehung der Nationalstaaten eine diskrete, aber doch ganz wesentliche Rolle gespielt – ob als Instrument der sozialen Kontrolle (Aufenthalts genehmigungen für Ausländer) oder als Mittel der politischen Emanzipation (Ausweise für die Teilnahme an Wahlen).

7 Das Verfahren hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem Ferrotyp-Verfahren (in den USA meist als 'tintype' bezeichnet). Es wurde zwischen 1860 und 1900 vor allem von Straßenfotografen verwendet, die ihre belichteten Platten ebenfalls im Kamerainneren mit Chemikalien bearbeiteten.

8 Während die meisten Fotografen ihre Negative allein deshalb archivierten, um die Wünsche ihrer Kunden nach etwaigen Neuabzügen befriedigen zu können, gibt es nur wenige, die wie Sakaly, Keita, Sidibé oder Augustin eine methodische Archivierung betreiben.



2 Straßenfotograf mit seiner Kastenkamera in Bamako, Mali (Foto Erika Nimis, 1996)

3 Als Beispiel hierfür läßt sich Mamadou Cissé anführen, der nach seinem Eintritt in die französische Armee zunächst in Indochina diente, dann nach Algerien kam und dort in einem Fotostudio eine Lehre absolvierte. Wieder zurück in Mali, trat er einen Verwaltungsposten an und eröffnete parallel dazu sein eigenes Studio in Bamako.

4 Bereits in den 1850er Jahren hielt z.B. die Basler Mission eigene Kurse ab, um ihre zukünftigen Missionare mit der fotografischen Technik vertraut zu machen (Jonkins 1994). Im Verlauf der Jahre haben die Missionen ausgedehnte Archive aufgebaut, die sich für Forschungen über afrikanische Gesellschaften ebenso eignen wie für Forschungen zur Kolonialgeschichte (vgl. Geary 1991).

5 Die 1935 von dem Franzosen Pierre Garnier eröffnete 'Photo Hall Soudanais' war für die Entwicklung der Fotografie im heutigen Mali von großer Bedeutung. Es war das erste Fotogeschäft. Garnier sprach die Landessprache, was die Beziehungen zu seinen Angestellten und zu den Fotografen, die als Kunden bei ihm einkauften, erleichterte.

Aspekten des Metiers vertraut wurde. 1957 machte er seine erste Fotoreportage – etwa zur gleichen Zeit wie Sakaly. Er sagt: »Sakaly war älter als ich. Er hatte Klasse und fotografierte vor allem auf großen Banketten, den Soireen in den großen Hotels und den großen Empfängen. Ich selbst habe eher die kleinen Feste bevorzugt und die Jugendlichen. Aber ich habe auch Taufen, Kommunionen und Hochzeiten gemacht.« (Magnin 1995). 1962 eröffnete Sidibé sein eigenes Studio in einem belebten Stadtteil von Bamako, nicht weit vom Studio Sakalys entfernt. Als im Jahr 1976 erstmals die Farbfotografie auftauchte (die Filme wurden damals zur Entwicklung nach Frankreich oder in den Senegal gebracht), hörte Sidibé mit der Fotografie auf und verlegte sich auf das Reparieren von Kameras, was er auch heute noch tut.

Die Studiofotografen der 1950er und 1960er Jahre haben vieles miteinander gemein: Sie benutzten die gleiche Technik, verfügten über das gleiche Erfahrungswissen, hatten einen ähnlichen professionellen Status inne, befolgten die gleichen ästhetischen Regeln, und schließlich hatten sie alle ihre Studios auf die gleiche Art und Weise eingerichtet. Das erklärt so manche formale Übereinstimmung, die beim Betrachten ihrer Bilder sofort ins Auge springt – auch wenn viele der Werke eine persönliche Note aufweisen. Die Ähnlichkeiten gründen in einer bestimmten Art der Weitergabe von Erfahrung und Kenntnissen durch die Älteren an die Jüngeren, die auf Respekt und Gehorsam beruht und den Konformismus begünstigt. Fast alle Fotografen haben ihren Beruf im Rahmen einer mehrjährigen Lehre im Studio eines Meisters erlernt. Das hier erworbene Wissen bezieht sich einerseits auf die Aufnahmetechnik (Filmeinlegen, Fokussieren, Beleuchten, Kontrolle von Blende und Belichtungszeit, In-Pose-Setzen), andererseits auf die Arbeit in der Dunkelkammer, also die Negativentwicklung und die Herstellung von Papierabzügen. Dabei überwiegt stets das Erfahrungswissen. In den meisten Fällen arbeiten die Fotografen bei Studioaufnahmen denn auch mit der gleichen bewährten Belichtungszeit und Blende; bei Außenaufnahmen benutzen sie zwei verschiedene, je nachdem, ob sich ihr Modell im Schatten oder in der Sonne befindet. Ähnliches gilt für die Dunkelkammer: Auch hier triumphiert die Empirie. Die Bedingungen, unter denen viele Fotografen ihre Filme entwickeln und Bilder abziehen, haben mit dem, was in unseren Lehrbüchern empfohlen wird, kaum noch etwas zu tun.<sup>9</sup> Doch hat sie das nicht gehindert, auf diese Weise viele Meisterwerke zu schaffen.

Nach Abschluß ihrer Lehre, die durch ein Zeugnis attestiert wird, verdingen sich die meisten Berufsanfänger zunächst als ambulante Fotografen. Dabei verdienen sie sich das nötige Kapital, um ihr eigenes Studio zu eröffnen. Der Besitz eines eigenen Studios garantiert dem niedergelassenen Fotografen neben den rein technischen und geschäftlichen Vorteilen auch einen gewissen sozialen Status. Er ist dann nicht nur als versierter Handwerker und Techniker geachtet, sondern übernimmt zugleich innerhalb seines Stadtviertels oder Dorfes auch die Rolle eines Wächters über das visuelle Gedächtnis der Gemeinschaft.

#### Das Studio als Ort der Bilderproduktion

Charakteristisch für die Fotostudios ist ihre räumliche Dreiteilung, bestehend aus Empfangsraum, Aufnahmeraum und Dunkelkammer. Der Empfangsraum ist jedermann zugänglich; hier werden die geschäftlichen Dinge abgewickelt, und auf einer Schautafel mit ausgewählten Bildern kann sich der unschlüssige Kunde darüber informieren, was der Fotograf empfiehlt (Abb. 4). Der Aufnahmeraum ist immer durch eine Zwischenwand oder einen Vorhang vom Empfangsraum abgetrennt, ist doch das fotografische Ritual ein sehr privater Vorgang, den es vor neugierigen Blicken anderer zu schützen gilt (Abb.5). Das Tageslicht ist aus dem Aufnahmeraum verbannt; Kunstlicht ermöglicht dem Fotografen, frei von tages- oder nachtszeitlichen Einschränkungen seiner Arbeit nachzugehen. In diesem von der profanen Welt abgeschlossenen Universum entwickelt sich zwischen dem Fotografen und seinem Kunden immer wieder ein ähnlicher Dialog, der ein Bild zum Ziel hat, mit dem beide Seiten zufrieden sind. Der Kunde wird aufgefordert, vor einer Kulisse Platz zu nehmen, die entweder direkt auf die Wand oder auf ein Stück Stoff gemalt ist. Meist sind es Stadtansichten oder Landschaften, die den Fotografierten seinem Alltag entrücken und seinem Wunsch, anderswo zu sein, entsprechen (Abb. 6). Neben der Kulisse stehen weitere Accessoires zur Verfügung: Plastikblumen und Topfpflanzen, eine schmiedeeiserne Brüstung, ein Tischchen, Telefon und europäische Kleidungsstücke, vor allem Anzüge und Krawatten. Diese Requisiten des fotografischen Rituals findet man überall in Westafrika. Sie bilden ein stereotypes Zeicheninventar, das dazu dient, den Fotografierten in eine mimetische Beziehung zu den höheren sozialen Schichten (in der Kolonialzeit das Europäertum) zu bringen.



Photo Carasco, Bouaké, Jean-François Werner, 1994

Studio Photo International 2, te (Foto Jean-François Werner,

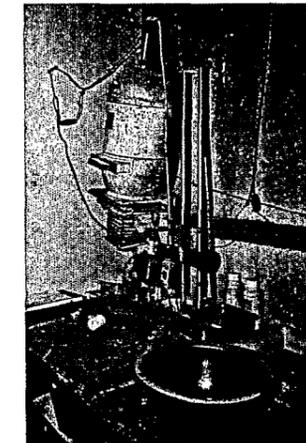


chemischen Bäder wird überhaupt nicht durch lautes Zählen gemessen, und Hand entwickelt.



6 Aufnahmeraum mit Stadtkulisse im Studio Photo et Musique, Bouaké, Eifenbeinküste (Foto Jean-François Werner, 1994)

7 Dunkelkammer im Studio Photo Beyo, Bouaké, Eifenbeinküste (Foto Jean-François Werner, 1994)



Der Zutritt zur Dunkelkammer, in der sich das große Geheimnis des fotografischen Rituals vollzieht, ist ausschließlich dem Fotografen und seinem Gehilfen vorbehalten. In der Regel ist die Dunkelkammer nicht viel größer als ein Kleiderschrank, in dem eine bemalte oder mit Papier beklebte Glühbirne ihr schwaches rötliches Licht verströmt. Hier gibt es kein fließendes Wasser, es ist staubig, und wegen mangelnder Lüftung herrschen mitunter hohe Temperaturen, die die Haltbarkeit der fotografischen Materialien verkürzen. Auf einem Tisch befindet sich der Vergrößerer, oft gebraucht erworben, mitsamt dem Zubehör: Plastikwannen, seltener Zangen oder eine Vorlage für die Justierung des Papiers (Abb. 7).

Die Gleichförmigkeit bei der Ausstattung der Studios wiederholt sich bei den Aufnahmegegeräten (Abb. 8). Bis zum Ende der 1960er Jahre dominierte das Mittelformat 6 x 6. Zunächst kamen die Kameras aus Deutschland (Rolleiflex), später zunehmend aus Japan (Yashika und Mamiya). Die ersten Kleinbildkameras tauchten in den 1970er Jahren auf, doch verwendete man sie anfänglich allein für Reportagen. Im Studio herrschte weiterhin das Format 6 x 6 vor. Später stellte die Synchronblitztechnik eine wichtige Innovation dar, und seitdem betrachten viele das Blitzen als unabdingbare Voraussetzung für ein »richtiges« Foto.

Im Lauf ihrer Lehrzeit erlernen die Fotografen eine Reihe von Regeln, die den Bildausschnitt, die Platzierung der Person und die Beleuchtung betreffen. Angestrebt wird dabei immer eine Form der Darstellung, die der sozialen Etikette entspricht und zugleich ästhetischen Ansprüchen genügt. Üblicherweise unterscheidet man drei Bildgrößen: das Ganzkörperbild, das Brustbild und die Nahaufnahme des Gesichts. Das Ganzkörperbild wird mit Abstand am öftesten verlangt. Dabei werden auch wichtige Accessoires wie Schuhe und etwaige Kopfbedeckungen vollständig wiedergegeben. Beachtet der Fotograf diese Grundregel nicht und schneidet er auch nur einen Teil ab, so hat er einen Akt der symbolischen Aggression gegen die Person des Fotografierten begangen. Zur vollständigen körperlichen Präsenz gehört auch, daß beide Augen sichtbar und geöffnet sind. Der Blick ist direkt auf das Objektiv gerichtet oder, wie ein Fotograf es ausdrückte: »Das Gesicht soll immer ganz zu sehen sein.« Bilder, auf denen die Augen einer Person geschlossen sind, werden zurückgewiesen. Dieser Grundsatz ist als Wunsch des Fotografierten zu verstehen, die Kontrolle über den fotografischen Akt zu behalten, oder auch als Versuch, die Präsenz der dargestellten Person im Bild selbst noch einmal anzuzeigen (Prado 1996). Was die Posen angeht, so sucht man, Kopf und Rücken möglichst gerade zu halten und sich dabei einen Ausdruck der Strenge zu geben: ernst, aber nicht finster, würdevoll, aber keinesfalls angeberisch oder arrogant. Bei Stehposen liegen die Arme meist parallel am Körper an; im Sitzen ruhen die Unterarme auf den Schenkeln, und die Handflächen weisen nach unten – nebeneinanderliegend oder übereinandergelegt. Diese Posen haben nichts Natürliches, sie sind höchst künstlich, und so benötigt der Fotograf einige Zeit, um sie einzurichten. Selten sieht man die Menschen auf den Bildern lächeln, und es ist schwer zu sagen, ob der ernste Gesichtsausdruck zur sozialen Rolle gehört oder ob es sich tatsächlich um ein ästhetisches Verbot handelt.

Die hier beschriebenen Regeln werden inzwischen jedoch immer flexibler gehandhabt. Das endgültige Bild ist immer ein Kompromiß, der die Wünsche des Fotografierten ebenso berücksichtigt wie die Forderungen des Fotografen. Daß einer der Akteure völlig in die Passivität gedrängt wird, geschieht eher selten. Mitunter, etwa bei der Aufnahme von Kindern, kann es vorkommen, daß der Fotograf sehr genaue Direktiven gibt; doch kommen auch umgekehrt immer wieder Kunden ins Studio, die ganz genau wissen, was sie wollen; dann bleibt dem Fotografen keine Wahl, als sich zu fügen und kommentarlos auf den Auslöser zu drücken. Doch als Geschäftsleute haben die Fotografen stets die Zufriedenstellung ihrer Kunden im Sinn. Insbesondere bei den Posen gewähren sie große Freiheiten. Sie begnügen sich dann meist mit minimalen Korrekturen: etwa den verrutschten Träger eines Büstenhalters zurechtzurücken, ein Schmuckstück besser zu platzieren, eine vorteilhaftere Haltung zu finden, den Blick ein klein wenig anders auszurichten oder einen Hintergrund so zu wählen, daß er die Hautfarbe des Fotografierten besser zur Geltung bringt.

Die zunehmende Lockerung der ästhetischen Konventionen geht mit zwei Veränderungen im Bereich der Identitätsbildung einher: Zum einen wird jetzt stärker die individuelle Einzigartigkeit einer Person betont (und ihre distinktiven körperlichen Züge), zum anderen geht es um die Neutralisierung ehemaliger ethnischer Erkennungszeichen zugunsten der Konstruktion neuer Identitätsmerkmale, die jetzt stärker auf die soziale Hierarchie und auf Berufsrollen Bezug

nehmen (Fußballer, Boxer, Polizist, Krankenpfleger u.ä.). So ist der Fotoapparat nicht mehr nur ein Instrument zur Darstellung von Personen in ihren sozialen Rollen. Er dient immer mehr auch der Entdeckung des eigenen Körpers und der Vergewisserung der körperlichen Einmaligkeit. Die vielen Bilder von Frauen und Männern, die in ihrer Unterwäsche auf der Studiobühne posieren, legen davon beredtes Zeugnis ab. Das Verhältnis zwischen Fotograf und Fotografierten hat sich dahingehend verändert, daß die Modelle eine immer aktivere Rolle bei der Entstehung ihrer eigenen Bilder übernommen haben.

#### Die Revolution der Farbe

Als zu Beginn der 1980er Jahre die ersten Farbfotografien auftauchen, ist das den Studiofotografen zunächst willkommen, denn der Neuheitseffekt der Farbe läßt die Nachfrage sprunghaft steigen. Doch weil zur Herstellung von Farbabzügen neue teure Apparaturen vonnöten sind, deren Kosten sich auf 20.000 bis 30.000 DM belaufen, entgleitet den Studiofotografen zusehends das Geschäft. Von einigen Ausnahmen abgesehen, fehlt ihnen allen das nötige Kapital. So gelangt die Kontrolle über den neuen expandierenden Markt der Fotografie in Farbe in die Hände einer kleinen kapitalkräftigen Gruppe von Unternehmern, die oft asiatischer Herkunft sind. Ein gnadenloser Verdrängungsprozeß kommt in Gang: Viele Studiofotografen sind in ihrer Existenz bedroht (Abb. 9).

Erschwerend kommt hinzu, daß nun auch die Zahl derer, die selbst eine Kamera zur Hand nehmen, drastisch steigt. Die technische Grundlage hierfür (Filmentwicklung und Erstellung von Papierabzügen) übernehmen die neuen Kleinlabors, die bisweilen in der Lage sind, mehrere tausend Fotos pro Stunde zu drucken. Plötzlich drängen im gesamten westafrikanische Raum junge Männer auf der Suche nach einer Verdienstquelle in den Beruf des Fotografen; und weil ihnen die Mittel für ein eigenes Studio fehlen, verdingen sie sich einstweilen ambulant. Den ganzen Tag über durchkämmen sie Städte und Dörfer nach potentiellen Kunden. Was sie anbieten, ist eine Art Heimservice. Dadurch erübrigt sich der Besuch im Studio, und die Studiofotografen werden ausgebootet. Überall sieht man die jungen Männer inzwischen mit ihren kleinen Rucksäcken oder Fototaschen über der Schulter, stets strategisch gut postiert an den Brennpunkten des sozialen Geschehens, den Märkten, den Bus- und Taxistationen, Kirchen oder Moscheen, aber auch vor Bars, Restaurants und Schwimmbädern und natürlich den Nachtlokalen (Abb. 10).

Die ambulanten Fotografen sind äußerst dynamisch, und indem sie die Tarife der Studiofotografen unterbieten, gelingt es ihnen, ihre Stellung auf dem Markt der Porträt- und Reportagefotografie auszubauen. Manche Studiofotografen haben die Herausforderung angenommen und praktizieren ihr Metier jetzt in der gleichen Weise wie die ambulanten Kollegen. Viele der alten indes sind zu solch einer Umstellung weder fähig noch willens und geraten immer tiefer in die Misere. Manch einer, der seit Jahrzehnten in einem fremden Land gelebt und gearbeitet hat, ist plötzlich nicht mehr in der Lage, mit der Fotografie seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. An eine Rückkehr in die Heimat – ohne Ersparnisse – ist nicht zu denken. Das verbietet Selbstachtung und Stolz. So bleibt ihnen nichts anderes übrig, als in ihren verwaisten Studios auf den Tod zu warten. Ihre Archive mit Tausenden von Negativen werden durch Hitze und Feuchtigkeit langsam, aber sicher zerstört, wenn sie nicht schon längst auf den Müll geworfen oder verbrannt wurden.

Was an der Umwälzung durch die Farbfotografie bestürzt, ist auch das niedrige technische Niveau der Labors, die ihren Profit auf Kosten der Bildqualität maximieren. Filmentwicklung und Fixierung der Bilder lassen zu wünschen übrig, die Farben bleichen viel zu rasch aus. Zur technischen Schlamperei der Labors kommt die geringe ästhetische Kompetenz vieler ambulanten Fotografen hinzu. Nicht selten sind ihre Bilder schlecht kadriert und weisen grobe Unschärfen auf. Auch das Verhältnis zwischen Fotografen und Fotografierten blieb von der Umwälzung durch die Farbfotografie nicht unberührt. Hatte der Studiofotograf noch mehr oder weniger subtil Regie geführt, so liegt jetzt die Kontrolle über das Bild ganz in den Händen der Fotografierten selbst. Die Studiofotografen scheinen die Schlacht gegen die ambulanten Kollegen von der Straße endgültig verloren zu haben.

Auch wenn über kurz oder lang die Porträtfotografie (ähnlich wie in den Industrieländern) in die Hände von Amateuren übergehen wird, so gibt es in letzter Zeit doch immer wieder auch neue



9 a eines chinesischen Foto Jeune, Bouaké, Jean-François Werner, 1994) to, Bamako, Mali (96)



10 Ambulanter Fotograf bei der Arbeit im Schwimmbad von Bouaké, Elfenbeinküste (Foto Jean-François Werner, 1995)

Aus dem Französischen übersetzt von Tobias Wendi und Kerstin Pinther

Formen der fotografischen Praxis, die die Vitalität und Kreativität afrikanischer Fotografie belegen. Gerade die Vertreter der jüngeren Generation sind es, die das fotografische Medium zunehmend einsetzen, um ihren Mitmenschen die Augen für die Welt um sie herum zu öffnen. So etwa die beiden südafrikanischen Fotografen Santu Mofokeng und Andrew Tshabangu, die sich im Kampf gegen die Apartheid engagieren, oder Bouna M. Seye, der sich im Senegal der Sozialreportage verschrieben hat. In absehbarer Zeit dürften sich wohl auch Presse- und Bildagenturen etablieren, und dann wird das Publikum nicht mehr ausschließlich nur vom Blick ausländischer Fotografen abhängig sein, um zu erfahren, was in ihrem Land passiert. Einzelne Fotografen wenden sich von der Dokumentarfotografie ab und widmen sich statt dessen der Kunstfotografie oder wechseln gleich ins Metier der Film- und Videomacher.

Das allgemeine Studiosterben indes führt zur unwiderruflichen Zerstörung eines Bildschatzes, dessen Wert als kollektives Kulturerbe gar nicht hoch genug anzusetzen ist. In jüngster Zeit hat sich die Situation sogar noch zugespitzt, denn Ausstellungen, Publikationen und Filme hatten den unerwünschten Nebeneffekt, daß das Thema selbst ins Licht der Aktualität gerückt ist. Die spektakulären Inszenierungen – etwa anlässlich der *Rencontres de la photographie africaine* in Bamako – haben inzwischen dubiose Abenteurer und Sammler auf den Plan gerufen, die die ökonomische Schwäche der Studiofotografen skrupellos ausnutzen, um ganze Archive aufzukaufen und die Bilder anschließend auf dem internationalen Kunstmarkt ohne Kontrollmöglichkeiten durch ihre Urheber zu vertreiben.

Der Bildfundus afrikanischer Fotografen stellt für die kulturwissenschaftliche Forschung eine außergewöhnliche Quelle dar. Mit Hilfe der von Afrikanern für Afrikaner produzierten Bilder lassen sich völlig neue Einsichten in die Prozesse der sozialen und kulturellen Transformationen gewinnen. Dabei haben wir es mit einer wichtigen methodischen Innovation zu tun, die unser Bild afrikanischer Gesellschaften erneuert und modifiziert. Was wir entdecken, ist ein Afrika mitten im Prozeß der Modernisierung – dabei weit entfernt, diesen Prozeß passiv über sich ergehen zu lassen, sondern ihn aktiv mitgestaltet. So gesehen müßte eigentlich bereits die schnelle und reibungslose Aneignung der fotografischen Technologie unser stereotypes Afrikabild in Frage stellen. Denn von Menschen, die in ihren Traditionen gefangen sind und mit der Moderne hadern, kann nicht die Rede sein. Doch ist der juristische Schutz und die Konservierung der Archive afrikanischer Fotografen eine äußerst dringliche Angelegenheit. Mit der Fotografie darf sich nicht noch einmal wiederholen, was schon mit dem Rest der afrikanischen Kunst geschah: nämlich daß wir sie eines Tages ausschließlich in den Museen und Sammlungen der Länder des Nordens finden.