



Léopold S. Senghor
– ein Webprojekt der Uni Köln –

„Schwarze Kunst“ als Beitrag zur „Universalkultur“

Anna Büscher

Kunst und Kunstförderung bilden unter Präsident Léopold Sédar Senghor einen Kernbereich der senegalesischen Politik. In seiner Amtszeit entsteht ein umfassendes Patronagesystem zur Förderung der nationalen Kunst und daraus eine eigene ästhetische Stilrichtung, die *École de Dakar*,¹ die die Leitideen der senghorschen *Négritude* visuell umsetzt: Wiederentdeckung der *Africanité*, worunter vermeintlich spezifisch afrikanische kulturelle Werte verstanden werden, und gleichzeitig die Überführung dieser Kultur in die Gegebenheiten der modernen Welt. In *Négritude und Humanismus*, der 1967 erschienenen Sammlung der Schriften und Äußerungen Senghors, heißt es: „Einstweilen zeigt sich der Beitrag des Negers zur Welt des 20. Jahrhunderts vor allem in der Literatur und der Kunst.“² Indem Senghor die Begriffe „Kultur“ und „Rasse“ untrennbar miteinander verquickt, kommt er zu dem Schluss es gebe eine für ganz Afrika und die afrikanische Diaspora spezifische „schwarze Kunst“³. Diesem „schwarzen Beitrag“ zur „Universalkultur“ bietet Präsident Senghor 1966 mit dem *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN), dem ersten Festival für schwarze Kunst, in Dakar ein Forum. Für ein tieferes Verständnis der senghorschen Ideen zur politischen Bedeutung der Kunst wird im Folgenden sein Kunstbegriff im Zusammenhang mit der *Négritude*-Philosophie erläutert.

Âme Nègre

Die *Négritude*-Philosophie Senghors basiert auf der Vorstellung einer vermeintlich besonderen Beschaffenheit und grundsätzlichen Andersartigkeit europäischer und afrikanischer Menschen und Gesellschaften. Es gebe biologisch unterschiedliche menschliche Rassen, denen aufgrund einer jeweils spezifischen physischen, aber vor allem psychologischen Grundausstattung je eine charakteristische Kultur zu eigen sei.⁴ Eine solche vermeintlich allen Schwarzen immanente,

¹ Zu Senghors Kulturpolitik und der *École de Dakar* vgl. Elizabeth Harney: In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avantgarde in Senegal, 1960–1995, Durham/London 2004.

² Léopold Sédar Senghor: Der Beitrag des Schwarzen, in: Janheinz Jahn (Hg.): Léopold Sédar Senghor. *Négritude und Humanismus*, Düsseldorf, Köln 1967, S. 9–28, hier S. 22.

³ Senghor baut seine *Négritude*-Philosophie um die rassisch und rassistisch begründete Unterscheidung von Menschen auf. Um seine Ideen nachvollziehen und verdeutlichen zu können, werden hier die generischen Begriffe „der Schwarze“ und „der Weiße“, ebenso wie „die schwarze Kunst“ oder „der schwarze Stil“ verwendet, obwohl eine solche Einteilung von Menschen in „Rassen“ mit jeweils spezifischen Eigenschaften und Fertigkeiten aus heutiger Sicht grundsätzlich abzulehnen ist und nicht dem Empfinden der Verfasserin entspricht.

⁴ Léopold Sédar Senghor: Grundelemente einer Zivilisation negro-afrikanischen Geistes, in: Janheinz Jahn (Hg.): Léopold Sédar Senghor. *Négritude und Humanismus*, Düsseldorf/Köln 1967, S. 191–228, hier S. 191f.



erbliche „Psychologie des Negers“ bezeichnet Senghor als „Âme Nègre“.⁵ Ihre Merkmale entwirft er in Abgrenzung zu einer angenommenen Psychologie und Kultur der Weißen, so dass eine strenge Dichotomie entsteht: Der Schwarze ist demnach all das, was der Weiße nicht ist, und umgekehrt. Kennzeichnend für die *Âme Nègre* sei, dass der Schwarze in erster Linie ein Gefühlsmensch sei: „Er fühlt mehr als er sieht.“⁶ Seine Vernunft und Weltsicht seien durch seine Sinne und seine Empfindungen geleitet,⁷ wohingegen der Weiße durch den Einfluss der aristotelischen Philosophie eine Weltsicht entwickelt habe, die ihn von dieser ursprünglichen Wahrnehmung entfremdet habe. Der Weiße habe eine rationale und berechnende Weltsicht.⁸ Der Schwarze nehme dagegen das Wesen, die Seele seines Gegenübers wahr, er fühle sich empathisch ein und identifiziere sich letztlich mit ihm.⁹ Dadurch, dass der Schwarze aber hinter die sichtbare Oberfläche blicken und die Dinge ganzheitlich erfassen könne, besitze er die Fähigkeit zu einer höheren Stufe der Erkenntnis.¹⁰ Den kolonialen Vorwurf, die afrikanischen Kulturen seien minderwertig und auf der Weltbühne bedeutungslos, da sie keine der europäischen vergleichbare Technik und Wissenschaft hervorgebracht hätten, deutet Senghor um: Der Schwarze habe keine Wissenschaft ähnlich der europäischen hervorgebracht, aber nicht aus Unvermögen – wie es der koloniale Rassismus behauptet – sondern weil er der Vernunft und Analyse keine Bedeutung beimesse. Vielmehr liege der „afrikanische Beitrag“ in einer alternativen Weltsicht: einem ursprünglichen Humanismus, der durch die Kunst transportiert werde. Erst durch die gegenseitige, gleichberechtigte Annahme dieser „kulturellen Charakteristika“ könne eine fruchtbare „Universalkultur“ entstehen.

Senghors Verständnis afrikanischer Kunst greift also in gewisser Weise die rassistischen Vorurteile der Kolonialmächte auf, nimmt diese für sich als Tatsachen an, verkehrt aber die negativen Konnotationen ins Positive. Trotzdem argumentiert er weiterhin in rassistischen Denkmustern. Dieser „anti-rassistische Rassismus“¹¹ ist auch einer der Hauptkritikpunkte an Senghors *Négritude*-Philosophie.

⁵ Aberger, Peter: Die Bedeutung der Harlem Renaissance für das dichterische Werk Léopold Sédar Senghors, Würzburg 1972, S. 24.

⁶ Léopold Sédar Senghor: Die negro-afrikanische Ästhetik, in: Janheinz Jahn (Hg.): *Négritude und Humanismus*, Düsseldorf/Köln 1967, S. 156–174, hier S. 156.

⁷ Senghor, Die negro-afrikanische Ästhetik, 1967, S. 197.

⁸ Ebd., S. 199.

⁹ Ebd., S. 198.

¹⁰ Ebd., S. 203.

¹¹ Der Begriff des „racisme antiraciste“ wurde von Jean-Paul Sartre in seinem Artikel *Orphée Noire* geprägt. Darin betrachtet Sartre die *Négritude*-Bewegung als Gegensatz zum kolonialen Rassismus und als notwendigen Schritt hin zur Gleichberechtigung von Schwarzen und Weißen (Jean-Paul Sartre: *Orphée Noir*, in: Léopold Sédar Senghor (Hg.): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris 1948).



Die ästhetische Besonderheit afrikanischer Kunst

Senghor setzt eine Welt der Seelen, eine mystische Welt voraus, die sich hinter der sichtbaren Welt verbirgt. Diese nennt er „das Wesentliche“, „die wesentliche Wirklichkeit“, „die Überwirklichkeit“ oder „die Unterwirklichkeit“.¹² Für Senghor bestehen Sinn und Zweck von Kunst „im Ausdrücken des Überwirklichen“.¹³ Die entscheidende Herausforderung für jede Kunst sei es, hinter die äußere Erscheinung zu blicken, um die Seele und Bedeutung eines Gegenstandes oder Menschen zu erfassen. Der Wert der schwarzen Kunst liege darin, dass sie dies, im Unterschied zur Kunst der Weißen, könne. Deren „Anbetung der Wirklichkeit führe zur fotografischen Kunst“¹⁴, d.h. einer „oberflächlichen“ Naturnachahmung, und sei somit eines tieferen Sinnes beraubt.¹⁵ Aufgrund seiner angeblich erblichen psychologischen Grundausstattung sei dagegen der Schwarze besser geschaffen für die sinnliche Welt und die Kunst.

Senghor führt zwei stilistische Elemente an, die er „Bild“ und „Rhythmus“ nennt und die charakteristisch für eine vermeintlich schwarze Ästhetik seien.¹⁶ Diese beiden Grundelemente fänden sich in allen schwarzen Künsten von Architektur, Skulptur und Tanz bis hin zu Musik und Literatur wieder.¹⁷ Wie oben ausgeführt, ergeben sich laut Senghor die Wirkung und Bedeutung der afrikanischen Kunst dadurch, dass sie es fertig bringe, die Emotion anzusprechen, indem sie „das Wesentliche“ abbilde. Im Gegensatz zur angeblich oberflächlichen, bloß naturnachahmenden Kunst Europas seien Bilder in der afrikanischen Kunst „Analogie-Bilder“: „Der Gegenstand bedeutet nicht, was er darstellt, sondern was er suggeriert, was er erzeugt.“¹⁸ Ein Bild stelle also nicht die oberflächliche Wirklichkeit dar, sondern sei immer auch ein Symbol. So stehe ein Elefant für Stärke, Tierhörner für Fruchtbarkeit, eine Spinne für Klugheit etc. Dies führe vor allem zu einer surrealistischen Kunst, die „jenseits der Welt der Erscheinungen etwas erzeugt“.¹⁹ Charakteristisch für das afrikanische Bild sei gleichsam, dass es stets ein unmittelbares, möglichst einfaches Bild sei, nämlich das „konkreteste, das unmittelbarste Erinnerungsbild der Emotion“.²⁰ Rhythmus sei die charakteristische Ordnungskraft des schwarzen Stils²¹ und dieser sei es auch, „der letztlich dem Kunstwerk Form und Schönheit gibt.“²² Der für die schwarze Kunst angeblich kennzeichnende

¹² Vgl. Senghor, Die negro-afrikanische Ästhetik, 1967, S. 221f.; Senghor, Der Beitrag des Schwarzen, 1967, S. 24; Léopold Sédar Senghor: Die negro-afrikanische Kultur, in: Janheinz Jahn (Hg.): Léopold Sédar Senghor. Négritude und Humanismus, Düsseldorf/Köln 1967, S. 66–79, hier S. 75.

¹³ Senghor, Die negro-afrikanische Kultur, 1967, S. 76.

¹⁴ Senghor, Der Beitrag des Schwarzen, 1967, S. 23.

¹⁵ Hier wird wiederum Senghors Modernisierungskritik deutlich. In diesem Falle seine Skepsis gegenüber der Fotografie, die aufgrund ihres technischen Abbildungsverfahrens als „objektiv“ aber seelenlos gilt. Siehe hierzu auch Walter Benjamin, der den Verlust der „Aura“ kritisiert, sobald Kunst technisch reproduziert werde (Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin (2010) [1935]).

¹⁶ Senghor, Die negro-afrikanische Ästhetik, 1967, S. 164.

¹⁷ Senghor, Die negro-afrikanische Kultur, 1967, S. 75.

¹⁸ Senghor, Die negro-afrikanische Ästhetik, 1967, S. 165.

¹⁹ Ebd., S. 166.

²⁰ Senghor, Die negro-afrikanische Kultur, 1967, S. 76.

²¹ Senghor, Der Beitrag des Schwarzen, 1967, S. 24.

²² Senghor, Die negro-afrikanische Kultur, 1967, S. 77.



Rhythmus werde durch die Wiederholung von Leitmotiven erzeugt, die in gleicher oder abgewandelter Form immer wieder in einem Kunstwerk, sei es Gedicht, Musikstück oder Skulptur, erschienen.²³

Die soziale und politische Wirkkraft der afrikanischen Kunst

Laut Senghor gibt es, anders als in Europa, in Afrika „keinerlei ‚l’art pour l’art‘“.²⁴ Afrikanische Kunst sei „weder Spiel noch ästhetische Freude“²⁵, sondern habe stets eine Bedeutung: Geschnitzte Ornamente beispielsweise seien niemals nur leere Dekoration, sondern stellten Ahnen, Schutzgeister oder ähnliche religiöse Motive dar.²⁶ Afrikanische Kunst trage immer eine soziale Bedeutung, da sie „das Wesentliche“²⁷ und somit einen tieferen Sinn wiedergebe. Sie sei aber keine rein funktionelle Kunst²⁸, sondern „eine praktische, aber keine utilitaristische Kunst“. Schwarze Kunst erfülle also nicht immer einen direkten Nutzen, denn die Kunstgegenstände seien nicht zwangsläufig auch Gebrauchsgegenstände.

Im Gegensatz zur europäischen Kunst der Neuzeit, die vor allem von Künstlerindividuen produziert werde, sei die afrikanische Kunst eine kollektive Kunst. Denn obwohl es Berufskünstler wie Bildhauer, Schmiede, Dichter und Geschichtenerzähler gebe, gebe es auch „das Volk, die anonyme Menge, die singt, tanzt, bildhauert und malt.“²⁹ Da die Kunst eng mit der Religion und den Handwerken, also dem „inneren Leben der Bauern- und Hirtengemeinschaften“, verbunden und aus ihnen hervorgegangen sei,³⁰ sei Kunst in Afrika vor allem Alltagskunst. Für Senghor wird hier „jedes Kunstwerk [...] von allen und für alle geschaffen.“³¹

Ihre politische und gesellschaftliche Wirkkraft beziehe Kunst aus ihrem kreativen Prozess. Dieser sei nicht bloß ein Produktionsprozess, an dessen Ende ein dekoratives Objekt entstanden sei. Der Künstler – als Vertreter des Kollektivs – drücke im Kunstobjekt sein Wesen und seine Wünsche aus. So sei ein Kunstwerk auch stets eine Botschaft, die, wie das gesprochene Wort auch, Einfluss auf politische und gesellschaftliche Geschehnisse und Realitäten haben könne.³² Dem Künstler kommt nach Senghor somit eine verantwortungsvolle Rolle zu. Indem er sein Wesen und damit den Ist-Zustand abbilde, bilde er die soziale Realität ab, und führe sie den Menschen vor Augen.³³ Dadurch,

²³ Senghor, *Die negro-afrikanische Ästhetik*, 1967, S. 169.

²⁴ Senghor, *Die negro-afrikanische Kultur*, 1967, S. 75; d.h. eine autonome Kunst, die keinerlei gesellschaftliche Funktionen hat und nur für das moderne Kunstsystem geschaffen wird.

²⁵ Senghor, *Der Beitrag des Schwarzen*, 1967, S. 23.

²⁶ Ebd., S. 23.

²⁷ Senghor, *Der Beitrag des Schwarzen*, 1967, S. 24; Senghor, *Die negro-afrikanische Kultur*, 1967, S. 75.

²⁸ Senghor, *Die negro-afrikanische Ästhetik*, 1967, S. 161.

²⁹ Ebd., S. 162.

³⁰ Ebd., S. 220.

³¹ Ebd., S. 162.

³² Léopold Sédar Senghor: *The Defense and Illustration of Negritude. The Address Delivered at the Opening of the Colloquium on Negro Art and Culture Which Launched the First World Festival of Negro Arts at Dakar in April 1966*, in: *Negro Digest* 15:11, 1966, S. 4–9, hier S. 8.

³³ Senghor, *The Defense and Illustration of Negritude*, 1966, S. 7.



Léopold S. Senghor
- ein Webprojekt der Uni Köln -

Anna Büscher: „Schwarze Kunst“ als Beitrag zur „Universalkultur“

dass der Künstler gleichzeitig seine Wünsche im Objekt manifestiere, sei er auch über das Erschaffen des Objekts hinaus schöpferisch tätig³⁴, denn die Darstellung eines Wunsches bedeute immer Veränderung, also einen in die Zukunft weisenden Akt.³⁵

Die Bedeutung der Kunst auf dem Weg zur „Civilisation de l'Universel“

Senghor hat die Vision einer gemeinsamen Weltzivilisation aller Menschen formuliert, zu der jede Kultur ihre spezifischen und fruchtbaren Merkmale zum Wohle aller beitrage. In einem Interview, das Senghor 1964 im amerikanischen National Education TV gab, ging er davon aus, dass „the world in this 20th Century, despite tensions, despite conflicts [...] is converging towards a Universal.“³⁶ Indem sich die „großen Kulturen“ einander annäherten und jede ihre charakteristischen und „wertvollsten“ Elemente beisteuere, diese sich gegenseitig ergänzten und miteinander verschmolzen, entstehe in baldiger Zukunft eine „Universalkultur“.³⁷ Den Beitrag der „weißen Kultur“ hierzu sah Senghor in ihrer Rationalität und der Wissenschaft: „And what did the white man bring? He brought the idea of method and technology.“³⁸ Den Beitrag der „schwarzen Kultur“ aber sah Senghor vor allem in Kunst und Literatur und in ihrer nicht-technischen, humanistischen Weltanschauung: „I believe that the Black Africans have indeed brought in intuition [...], that which the Germans call 'Weltanschauung,' and on the other hand they brought artistic expression.“³⁹ Die Kunst sei der „Beitrag des Schwarzen“ für die Welt des 20. Jahrhunderts und das Mittel, mit dem der Schwarze seine kulturelle Eigenständigkeit und Wertigkeit wiederentdecken könne, um den Kolonialismus zu überwinden und in der postkolonialen Situation seine Stellung in der Welt als gleichberechtigter Akteur einzunehmen.

*Anna Büscher M.A. (*1983), Studium der Ethnologie, Mittleren und Neueren Geschichte und Theater- Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln, 2011 Magisterarbeit mit dem Titel „Die Produktion von Wissen über die lokalen Bevölkerungen der deutschen ‚Schutzgebiete‘ Ozeaniens in deutschen Kolonialzeitschriften, 1899-1914“.*

³⁴ Ebd., S. 8.

³⁵ Aberger, Die Bedeutung der Harlem Renaissance, 1972, S. 141.

³⁶ National Education TV (1965) [1964]: The Literary Impact of Negritude, in: Negro Digest 14:7, S. 70–74, hier S. 71f. National Education TV widmete sich seit den 1950er Jahren, als Vorgänger von PBS, der Erwachsenenbildung in den USA. Anfang der 1960er Jahre wurden einige Beiträge über afrikanische Schriftsteller gesendet. Neben diesem Interview von Lewis Nkosi mit Senghor, Fonlon und Soyikna wurden auch weitere National Education TV-Beiträge im Negro Digest abgedruckt.

³⁷ Senghor, The Defense and Illustration of Negritude, 1966, S. 6.

³⁸ Rosey E. Pool: Negritude and the Black American. A Conversation with Leopold Senghor, in: Negro Digest 16:7, 1967, S. 26–35, hier S. 33.

³⁹ Ebd.



Léopold S. Senghor
– ein Webprojekt der Uni Köln –

Anna Büscher: „Schwarze Kunst“ als Beitrag zur „Universalkultur“

Empfohlene Zitation:

Büscher, Anna: „Schwarze Kunst“ als Beitrag zur Universalkultur, in: Léopold S. Senghor – ein Webprojekt der Uni Köln, [http://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/senghor-projekt/Buescher_Schwarze Kunst als Beitrag zur Universalkultur](http://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/senghor-projekt/Buescher_Schwarze_Kunst_als_Beitrag_zur_Universalkultur) [letzte Aktualisierung: 19.06.2012].