



1 Papa Ibra Tall, *Maaggala Tuubaa*, 1968, Tapisserie, 475 × 715 cm, New York City/Hauptquartier der Vereinten Nationen

# Die „Pilgerreise nach Touba“ (1968) in der Zentrale der Vereinten Nationen

Papa Ibra Talls Arbeit an einer modernen Kunst im Senegal zwischen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz

Judith Rottenburg

In der Zentrale der Vereinten Nationen in New York hängt seit 1970 eine Tapisserie des senegalesischen Künstlers Papa Ibra Tall (1935–2015), die durch ihre leuchtenden Farben und monumentale Größe ins Auge sticht (Abb. 1). Wie elastische Fäden durchziehen geschwungene Linien die gesamte Bildfläche und binden sieben menschliche Figuren sowie ein Pferd in ein dynamisches Netz aus sich kreuzenden, überschneidenden und ineinanderfließenden Formen ein. Erst auf den zweiten Blick eröffnet die dichte Fläche aus geometrischen Formen und kleinteiligen Mustern einen Bildraum mit mehreren Ebenen, in dem die Figuren von links nach rechts zu schreiten scheinen. Wie der Titel *Maaggala Tuubaa*<sup>1</sup> (Pilgerreise nach Touba) auf Wolof verrät, stellt Papa Ibra Tall in dieser Tapisserie aus dem Jahr 1968 die Pilgerreise dar, welche die Sufibruderschaft der Muriden im Senegal jährlich unternimmt.

Die repräsentative Funktion, die diese Tapisserie als Schenkung an die Organisation der Vereinten Nationen erfüllt, war in der senegalesischen Kulturpolitik und Kunstförderung jener Zeit grundsätzlich von zentraler Bedeutung. Als Léopold Sédar Senghor (1906–2001) im Jahr 1960, unmittelbar nach Erlangung der Unabhängigkeit von Frankreich, zum ersten Präsidenten des Senegal gewählt wurde, begann er sogleich, mit erheblichen finanziellen Mitteln in die Entwicklung einer zeitgenössischen Kunst zu investieren. Diese sollte zur Stiftung nationaler Identität und einer neuen Teilnahme an globalen Prozessen beitragen und die junge Nation nach außen hin präsentieren. Die staatlich geför-

---

1 Entsprechend der Pressemitteilung der Vereinten Nationen vom 19. Oktober 1970 und des Katalogs der Kunstsammlung der Vereinten Nationen wird im Folgenden die Schreibweise ‚Maaggala Tuubaa‘ verwendet, und nicht die korrekte Schreibweise ‚Maggalu Tuubaa‘ (Vgl. United Nations Press Services, *Press Release HQ/247, Senegal to present tapestry to United Nations*, New York, 19. Oktober 1970 [Archiv der Organisation der Vereinten Nationen]; Edward B. Marks (Hg.), *A World of Art. The United Nations Collection*, Rom 1995, S. 125).

derte Kunstszene, die oft unter dem Begriff „École de Dakar“ zusammengefasst wird, erreichte in erster Linie nicht ein breites Publikum im Senegal, sondern elitäre Kreise. Ihre Malereien und Tapisserien schmückten Regierungsgebäude und Botschaften im In- und Ausland und waren beliebte Staatsgeschenke. Eine Tapisserie als repräsentatives Geschenk für die Vereinten Nationen bereitzustellen, war also ein Auftrag, mit dem die senegalesischen Künstler jener Zeit vertraut waren.

Die Wahl der Pilgerreise der Muriden als Thema der Tapisserie kann hingegen zunächst ungewöhnlich erscheinen. Die Kunst jener Zeit im Senegal ist vor allem dafür bekannt, unter Rückgriff auf das Konzept der Negritude, das Senghor in den 1930er-Jahren in Paris gemeinsam mit einer intellektuellen Elite aus den damaligen französischen Kolonien entwickelt hatte, Formen der älteren Kunst Afrikas in ein modernes Vokabular zu überführen und Elemente aus Legenden und Mythen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen des Senegal und der Geschichte des Landes darzustellen.<sup>2</sup> Papa Ibra Tall stellt mit der Pilgerreise nach Touba hingegen ein Ereignis dar, das im zeitgenössischen Senegal stattfindet und dort als „populäres religiöses Festival“<sup>3</sup> von großer Bedeutung ist – und nicht den historischen Moment, auf den sich die Pilgerreise bezieht. Diese thematische Wahl spiegelt das Bemühen wider, als Geschenk für die Vereinten Nationen ein für die breitere senegalesische Gesellschaft relevantes Werk zu schaffen. Ein besonderes Interesse an der äußeren Erscheinung älterer Kunst Afrikas ist in der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* nicht zu erkennen, vielmehr lassen sich Bezüge zu den Künsten einer Vielzahl unterschiedlicher Weltregionen und Zeiten erahnen. Die Tapisserie als solche ruft französische Traditionen der Tapisserie von Aubusson auf, und ihre verworrenen Linien und kleinteiligen Muster können aus der Nähe betrachtet an psychedelische Grafiken und bunte Stoffe erinnern, welche die globale visuelle Kultur der 1960er-Jahre prägten.<sup>4</sup>

Die Tapisserie *Maaggala Tuubaa* soll im Folgenden genauer untersucht und im Zusammenhang mit Papa Ibra Talls künstlerischem Werdegang beleuchtet werden. In den vorliegenden Studien zur senegalesischen Kunstgeschichte der 1960er- und 1970er-Jahre werden einzelne künstlerische Arbeiten und die individuellen Laufbahnen der Künstler selten im Detail behandelt. Oft werden sie in ihrer Gesamtheit in den Rahmen des senegalesischen *nation building* und in den kulturpolitischen Kontext, aus dem sie hervorgehen, eingeordnet und dabei

2 Vgl. Ima Ebon, „Negritude: Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the ‚Ecole de Dakar‘“, in: Susan Vogel (Hg.), *Africa Explores: 20th Century African Art*, München 1991, S. 198–209, hier S. 202; Elizabeth Harney, *In Senghor’s Shadow: Art, Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960–1995*, Durham/London 2004, S. 10; Abdou Sylla, *L’Esthétique de Senghor et l’École de Dakar: essai*, Dakar 2006, S. 179–182; Joanna Grabski, „Painting Fictions/Painting History. Modernist Pioneers at Senegal’s Ecole des Arts“, in: *African Arts* 39/1, 2006, S. 38–49, hier S. 38.

3 Christian Coulon, „The Grand Magal in Touba: A Religious Festival of the Mouride Brotherhood of Senegal“, in: *African Affairs* 98/391, 1999, S. 195–201, hier S. 196.

4 Vgl. Mirjam Shatanawi und Wayne Modest (Hg.), *The Sixties. A Worldwide Happening*, Amsterdam 2015, S. 107 und 163.

vor allem ihre Gemeinsamkeiten betont. Ihrer Heterogenität, die für eine differenzierte Deutung aufschlussreich ist, wird dabei kaum Rechnung getragen. Durch eine Fokussierung auf den nationalen Rahmen der Ausbildung, Förderung und Ausstellungen der senegalesischen Künstler jener Zeit kann zudem der Umstand in den Hintergrund geraten, dass es dabei ebenso um panafrikanische, internationale und transkulturelle Fragen ging. Anknüpfend an Elizabeth Harneys Beobachtung, dass Senghor sein Programm zum *nation building* auf „supranational (i.e., pan-African and humanist) models of community“<sup>5</sup> aufbaute, hat in jüngerer Zeit Joshua Cohen die Notwendigkeit betont, die „École de Dakar“ auch in Bezug auf ihre transnationalen Dimensionen hin zu untersuchen.<sup>6</sup>

Als Schenkung an die Vereinten Nationen ist die Tapisserie *Maaggala Tuubaa* in Bezug auf diese Fragen ein besonders interessantes Beispiel. Die Kunstsammlung der UN besteht größtenteils aus Schenkungen, mit denen die jeweiligen Mitgliedstaaten sich zugleich repräsentieren und, wie Edward B. Marks bemerkt, zu den Zielen der Vereinten Nationen bekennen: „[...] often the donor, and sometimes the artist as well, made the gift to convey support for UN policies and objectives.“<sup>7</sup> Nach Mafalda Dâmaso, die die Sammlung als eine Plattform untersucht, auf der die Mitgliedstaaten und die Vereinten Nationen *soft power* ausüben, spiegelt sich in ihr die grundsätzliche Ambivalenz der Organisation zwischen ihrem nationalen *modus operandi* und ihren internationalen Werten und Verantwortungen.<sup>8</sup> In vergleichbarer Weise ist in der Kulturpolitik und der künstlerischen Produktion im Senegal unter Senghors Regierung die Auseinandersetzung mit oder die Erfindung vom Eigenen, Lokalen, Partikularen einerseits und von Universalität andererseits verknüpft.

Der vorliegende Text geht der Frage nach, wie sich Papa Ibra Talls Tapisserie *Maaggala Tuubaa* und sein Werk allgemeiner zu diesen Diskursen verhält und wie er sie im Rahmen der senegalesischen Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen den Ansprüchen kultureller Diplomatie und gesellschaftlicher Relevanz verhandelt. Dabei verschränkt sich die Untersuchung der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* und ihrer Schenkung an die UN mit einer Diskussion von Papa Ibra Talls Laufbahn und seinem künstlerischen Werk allgemein sowie der von Senghors Vorstellungen geprägten Kulturpolitik und der Geschichte der senegalesischen Tapisseriemannufaktur.

5 Harney 2004 (Anm. 2), S. 50.

6 Joshua I. Cohen, „Locating Senghor’s École de Dakar: International and Transnational Dimensions to Senegalese Modern Art, c. 1959–1980“, in: *African Arts* 51/3, 2018, S. 10–25, hier S. 10.

7 Marks 1995 (Anm. 1), S. 13.

8 Mafalda Dâmaso, „The United Nations Art Collection: Origins, Institutional Framework and Ongoing Tensions“, in: Dave O’Brien/Toby Miller/Victoria Durrer (Hg.), *Routledge Companion to Global Cultural Policy*, Routledge 2017, S. 215–232, hier S. 215.

Papa Ibra Tall ist eine der zentralen Figuren der senegalesischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Er gestaltete während Senghors Amtszeit von 1960 bis 1980 die staatlich geförderte Kunstszene seines Landes in Austausch und Auseinandersetzung mit Senghor maßgeblich mit. Auch weit über Senghors Amtszeit hinaus war Tall bis zu seinem Tod im Jahr 2015 als Künstler und Leiter von Kulturinstitutionen im Senegal tätig.

Tall, der 1935 in Tivaouane geboren wurde, nahm 1955 sein Studium in Paris an der *École spéciale d'architecture* und 1960 an der *École nationale supérieure des beaux arts* auf. In den Jahren 1959 und 1961 absolvierte er in Sèvres ein Praktikum in den Bereichen Tapisserie, Mosaik, Serigrafie und Kunstpädagogik. Während seiner Studienzeit las er Texte von Autoren der Negritude-Bewegung aus den 1930er- und 1940er-Jahren und verkehrte in den Kreisen der in Frankreich lebenden Künstler und Intellektuellen aus den damaligen Kolonien. Er illustrierte Neuerscheinungen des Pariser Verlags *Présence Africaine*, der seit seiner Gründung 1948 Autoren aus dem Negritude-Umfeld publizierte, und fertigte 1954 ein Porträt des Verlagsleiters Alioune Diop an. Im Jahr 1956 nahm er am *Premier congrès des artistes et écrivains noirs* an der Sorbonne in Paris teil. Für den zweiten Kongress, der 1959 in Rom stattfand, organisierte er ein Musikprogramm und eine Ausstellung, die ihn unter anderem mit Wilson Tiberio, Gerard Sekoto, Skunder Boghossian und Pierre Lods in Kontakt brachte.

Als Senegal 1960 die Unabhängigkeit von Frankreich erlangte, lud Senghor den damals 25-jährigen Papa Ibra Tall ein, an der neuen Ausrichtung der Kunsthochschule in Dakar mitzuwirken. 1962 wurde Tall zum Leiter der Sektion „Recherche Plastique Nègre“ berufen, in der die Auseinandersetzung mit visuellen Kulturen Afrikas gefördert werden sollte. Er vertrat dort die Ansicht, dass eine Ausrichtung auf kunsthandwerkliche Techniken wie Tapisserie, Serigrafie, Keramik oder Mosaik notwendig sei, um sich nicht von der eigenen Gesellschaft zu entfremden.<sup>9</sup> Bereits 1965 überließ er die Leitung der Sektion jedoch seinem Kollegen Pierre Lods und wurde selbst in der 70 km östlich von Dakar gelegenen Stadt Thiès zum Gründungsdirektor der *Manufacture nationale de tapisserie*, die er zunächst bis 1975 und dann erneut von 1989 bis 2010 leitete.

Der Beginn der Arbeit an der Tapisserie *Maaggala Tuubaa* fiel in die Gründungsphase der senegalesischen Tapisseriemannufaktur. In einem Interview erinnert sich Tall, dass Senghor um das Jahr 1964/65 den Plan gefasst habe, den Vereinten Nationen eine Tapisserie zu schenken. „Ça devait être une œuvre de 24m<sup>2</sup> au minimum, typiquement sénégalaise et qui unissait tout le pays. J'ai proposé le Magal de Touba.“<sup>10</sup> Die 4,75 mal 7,15 Meter große Tapisserie, die

9 Anne Jean-Bart, „Les Manufactures sénégalaises des Arts décoratifs“, in: Friedrich Axt und El Hadji Moussa Babacar Sy (Hg.), *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*, Frankfurt am Main 1989, S. 67–72, hier S. 67.

10 AFP, „Les tapisseries de Thiès, des fresques du Sénégal aux quatre coins du monde“, URL: <https://www.20minutes.fr/monde/1006269-20120919-tapisseries-thies-fresques-senegal-quatre-coins-monde>, 19.09.2012 [letzter Zugriff: 02.02.2019].

schließlich 1968 fertiggestellt wurde, zeigt, wie eingangs geschildert, sieben menschliche Figuren sowie ein Pferd, die in eine dynamische Komposition geschwungener Linien und sich durchkreuzender Formen eingebunden sind. Die bunt gemusterte Kleidung sowie die Trommeln und verzierten Stöcke der männlichen Figuren im Vordergrund verweisen auf ihre Zugehörigkeit zur *Baye-Fall*-Bewegung, einem Zweig der Sufibruderschaft der Muriden, die einmal jährlich in die heilige Stadt Touba pilgert. Dort liegt in einer der größten Moscheen Afrikas der senegalesische Dichter und Heilige Cheikh Amadou Bamba (1853–1927) begraben. Dieser hat die Bruderschaft der Muriden Anfang des 20. Jahrhunderts zu Hochzeiten der französischen Kolonialherrschaft im Senegal gegründet. Die Pilgerreise nach Touba, bei der die Muriden seit 1928 jährlich der Vertreibung von Cheikh Amadou Bamba ins Exil im Jahr 1895 gedenken, erinnert daran, dass die Geschichte des Muridismus im Senegal auch eine Geschichte des kulturellen und religiösen Widerstands gegen die französische Kolonialherrschaft darstellt. Der große Einfluss der Marabouts, der charismatischen Anführer islamischer Sufibruderschaften in Westafrika, auf ihre Schüler und Anhänger, der den im Senegal seit Jahrhunderten praktizierten Islam charakterisiert, war der französischen Kolonialadministration suspekt. Durch die wachsende Bedeutung von Cheikh Amadou Bamba fühlte sie ihre Autorität in besonderer Weise bedroht: Sie befanden ihn als „verdeckt revolutionär“<sup>11</sup> und verbannten ihn aus Furcht vor Aufständen oder subversiven Aktivitäten seines Umkreises 1895 ins Exil. Auf sieben Jahre Exil in Gabun und weitere vier Jahre in Mauretanien folgte ein jahrelanger Hausarrest im Senegal. Anstatt die Bedeutung und den Einfluss von Cheikh Amadou Bamba im Senegal zu mindern, bewirkte diese Maßnahme jedoch vielmehr das Gegenteil und trug dazu bei, dass er als Heiliger und Märtyrer verehrt wurde. Zum einen deuteten Cheikh Amadou Bambas Anhänger dessen Verbannung ins Exil als eine Analogie zur Flucht des Propheten Mohammed von Mekka nach Medina im Jahr 622, die den Anfang des Islam markiert. Zum anderen vollbrachte Bamba unmittelbar vor und während seines Exils in Gabun seine wichtigsten Wunder.<sup>12</sup> So wurden die verstärkte Hinwendung zum Islam, der im Senegal bereits seit Beginn des 11. Jahrhunderts präsent ist, sowie die Verehrung von Cheikh Amadou Bamba auch zu einer Form des kulturellen Widerstands gegen die französische Kolonialherrschaft.<sup>13</sup>

Während Talls Tapisserie die jährliche Pilgerreise darstellt, die dieser Geschichte gedenkt, steht das Medium der Tapisserie zugleich in unmittelbarem Bezug zu französischen Gobelintraditionen aus Aubusson oder Beauvais

11 „surreptitously revolutionary“, Fernand Dumont, *La pensée religieuse d'Amadou Bamba*. Dakar 1975, zit. nach Allen F. Roberts/Mary Nooter Roberts/Gassia Armenian/Ousmane Gueye, *A Saint in the City. Sufi Arts of Urban Senegal*, Los Angeles 2003, S. 34.

12 Vgl. Roberts/Roberts/Armenian/Gueye 2003 (Anm. 11), S. 32.

13 David Robertson, *Paths of Accommodation: Muslim Societies and French Colonial Authorities in Senegal and Mauritania, 1880–1920*, Athens, Ohio 2000.

und greift damit verbundene Traditionen herrschaftlicher Repräsentation aus der ehemaligen Kolonialmacht auf. Die Manufacture nationale de tapisserie in Thiès, zu deren Gründungsdirektor Tall 1965 wurde, stand in den ersten Jahren ihres Bestehens in engem Austausch mit der Tapisseriemanufaktur in Aubusson. Die erste Auflage von *Maaggala Tuubaa*, welche die senegalesische Regierung den Vereinten Nationen im Jahr 1970 schenkte, wurde sogar in Aubusson angefertigt; erst die zweite Auflage der Tapisserie, welche die senegalesische Regierung den Vereinten Nationen im Jahr 2008 überreichte, wurde in Thiès realisiert.<sup>14</sup> Dieser Zusammenhang wirft die Frage auf, wie und mit welchen Narrativen im Senegal ausgerechnet ein Medium prachtvoller Repräsentation aus Frankreich eingesetzt wurde, um eine Kunst der Unabhängigkeit hervorzu- bringen.

Die Tapisseriemanufaktur in Thiès ist eine von mehreren Kulturinstitutionen, die in der euphorischen Aufbruchsstimmung nach Erlangung der Unabhängigkeit unter Senghors Regierung gegründet wurden.<sup>15</sup> Bei ihrer Eröffnung im Jahr 1965 erinnerte Senghor daran, dass der Künstler Jean Lurçat, der damals eine zentrale Rolle in der zeitgenössischen Tapisserie in Aubusson spielte, ihn einige Jahre zuvor in einem Gespräch in Cotonou dazu ermutigt habe, eine Tapisseriemanufaktur im Senegal zu gründen. Jean Lurçat erlebte die Eröffnung in Thiès nicht mehr mit, aber François Tabard und Michèle Tourlière aus Aubusson waren bei diesem Ereignis in Thiès zugegen. Senghor betonte in seiner Dank- sagung „l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée en initiant des Sénégalais aux techniques modernes, mais aussi à l'esprit de la tapisserie“.<sup>16</sup> Vier Senegalesen hatten als Praktikanten in Aubusson eine Ausbildung erhalten. In derselben Eröffnungsrede erklärte Senghor das Ziel, durch die Symbiose von „importier- ten technischen Fähigkeiten“, die als „modern“ verstanden wurden, und einer „von innen gefühlten Tradition“ zu einem „nationalen Stil“ zu finden.<sup>17</sup> Wäh- rend er dafür plädierte, die Techniken der Tapisserie aus Frankreich zu erler- nen, stellte er die Herstellung von Tapisserien in Thiès zugleich auch in Bezug zu afrikanischen Textiltraditionen von der Weberei im alten Ägypten bis hin zur zeitgenössischen Stoffverarbeitung: „[...] l'origine de la tapisserie se situe en Afrique, en Égypte, 3000 ans avant Jésus-Christ.“<sup>18</sup>

14 AFP, „Les tapisseries de Thiès, des fresques du Sénégal aux quatre coins du monde“, URL: <https://www.20minutes.fr/monde/1006269-20120919-tapisseries-thies-fresques-senegal-quatre-coins-monde,19.09.2012> [letzter Zugriff: 02.02.2019].

15 In den ersten Jahren von Senghors Amtszeit eröffneten in Dakar zunächst die École nationale des arts, das Théâtre national Daniel Sorano und das Musée dynamique. Als die Stadt Dakar im Frühjahr 1966 einen Monat lang das *Festival mondial des arts nègres* beherbergte, dienten diese Institutionen bereits als Veran- staltungsorte.

16 Léopold Sédar Senghor, „Pour une tapisserie sénégalaise“, in: *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'Univer- sel* [1966], Paris 1977, S. 102–104, hier S. 102.

17 Ebd., S. 103.

18 Ebd., S. 104.



2 Papa Ibra Tall, *Harlem*, 1962, Öl auf Leinwand, Maße, Ort / Sammlung unbekannt (Dokument aus den *National Archives of the United States*, Contemporary African Art Select List number 231.)

Die Aufgabe, das Modell der Tapisserie aus Aubusson in den senegalesischen Kontext zu übersetzen, kam in erster Linie Papa Ibra Tall als dem Gründungsdirektor der Institution zu. Er griff dabei auf Erfahrungen mit der Tapisseriekunst zurück, die er während seines Studiums im französischen Sèvres gesammelt und im Rahmen einer von ihm aufgebauten kleinen Tapisseriewerkstatt an der Dakarer Kunsthochschule vertieft hatte. Als langjähriger Direktor der Manufacture nationale de tapisserie in Thiès prägte er die Entwicklung der senegalesischen Tapisseriekunst und ihre Herausbildung wiedererkennbarer



Eigenschaften. In den 1960er- und 1970er-Jahren zählte er selbst zu den Künstlern, die die meisten Vorlagen für die in Thiès realisierten Tapisserien entwarfen. Wenn Senghor als Eigenschaften der jungen senegalesischen Kunst ihren „sens de la décoration et du raffinement“ und ihre „qualités de noblesse et d'élégance“ beschreibt, scheint er sich in erster Linie auf Papa Ibra Tall zu beziehen.<sup>19</sup> Viele von Talls Kompositionen sind von mehrdeutigen, sich überschneidenden und verwobenen Formen charakterisiert. Figürliche Elemente, die oft erst auf den zweiten Blick in Erscheinung treten, lösen sich in nicht-gegenständliche Flächen und dekorative Muster auf und erscheinen so nicht statisch ins Bild gesetzt, sondern fluide und beweglich.

Diese Kompositionen aus dynamischen, elastisch wirkenden Formen können unter anderem in Zusammenhang mit seinem Interesse für Jazzmusik gedeutet werden. Papa Ibra Tall, der selbst Schlagzeuger war, sah in der Jazzmusik ein Vorbild für die Bildende Kunst. „J'ai [...] été séduit par le caractère éminemment moderne, contemporain, du jazz qui est d'essence africaine mais également européenne“, schrieb er im Jahr 1993. Tall hörte und spielte Jazz in den 1950er-Jahren in Paris und ab 1960 in Dakar und Saint-Louis. Auch während seiner Studienreise in die USA, wo er im Jahr 1960 mit Künstlern aus Detroit an einer Ausstellung teilnahm und John Coltrane, Malcolm X und Billy Taylor begegnete, ging er diesem Interesse nach. Dies schlägt sich in der Malerei *Harlem* aus dem Jahr 1962 nieder, die eine zentrale männliche Figur mit einem Jackett bekleidet und mit einem Hut auf dem Kopf inmitten des nächtlichen Harlem zeigt (Abb. 2). Der städtische Raum, der von einem auf die Betrachterin zufahrenden Auto mit grellen Scheinwerfern angedeutet wird, sowie Szenen eines Jazzclubs umgeben die Figur und überlagern sich. Grafische Linien und Kurven halten die unterschiedlichen Elemente der Komposition zusammen. Während hier Jazzmusiker und ihre Instrumente auch das Motiv der Malerei darstellen, zeichnet sich die Bedeutung von Jazzmusik bei Tall ansonsten vor allem formal in seinen rhythmischen und fließenden Kompositionen ab.

Als Beispiel für eine solche Komposition kann die Tapisserie *La semeuse d'étoiles* angeführt werden (Abb. 3). Sie zeigt eine weibliche Figur im Profil, die von links nach rechts zu schreiten scheint, während sie Sterne um sich herum verteilt. Ihr langer Hals ist leicht gewölbt und das nach unten geneigte Gesicht ähnelt einer Maske. Am Oberarm trägt sie Kaurimuscheln, die in weiten Teilen Afrikas als schutzbringend gelten oder galten und bei Wahrsagungen eingesetzt werden oder wurden. Die Finger der Figur laufen wie Fäden oder Gräser in den Bildraum hinein und fügen sich dort in ein Geflecht aus einander durchkreuzenden Linien und Kurven. Ihr Unterkörper löst sich in der Andeutung eines großen Rocks in eine Vielzahl kleingliedriger Muster auf, welche die untere Hälfte der Bildfläche ausfüllen. Es lassen sich keine klaren Konturen ausmachen zwischen dem Körper der Figur und der Umgebung, die sie durchschreitet; sie ist

<sup>19</sup> Ebd., S. 103.



3 Papa Ibra Tall, *Semeuse d'étoiles*, 1977, Tapisserie, 284 x 256 cm,  
Dakar / Sammlung der senegalesischen Regierung, Foto: Judith Rottenburg

mit dieser verwoben und ihre Hand öffnet sich in einer gleichzeitig austeilenden und empfangenden Geste.

Während mit dem Motiv der Säerin in Frankreich eine schreitende Frauengestalt mit phrygischer Mütze konnotiert wird, trägt die Sternensäerin von Tall eine markante ägyptische Kopfbedeckung. Referenzen auf das alte Ägypten lassen sich in vielen Arbeiten von Tall finden. Seine Auseinandersetzung mit den Schriften des senegalesischen Historikers Cheikh Anta Diop (1923–1986), der die These vertrat, dass die ägyptische Kultur eine „schwarzafrikanische Zivilisation“ sei, war für Tall ebenso wichtig wie die mit den Schriften Senghors. Beide trugen für ihn gleichermaßen dazu bei, die kulturelle Domination ins Wanken zu bringen.<sup>20</sup>

Wie diese Beispiele erkennen lassen, griff Papa Ibra Tall eine Vielzahl von Formen aus unterschiedlichen Weltregionen und Zeiten auf und übersetzte sie in sein eigenes Werk. Neben den erwähnten Bezügen zu afrikanisch-amerikanischen, französischen und ägyptischen Künsten interessierte sich Tall auch für den russischen Symbolismus. 1965 unternahm er eine Studienreise in die UdSSR. In einem Radiointerview im Jahr 1967 brachte er seine Vorliebe für das Werk des Künstler Mikhail Vrubel zum Ausdruck.<sup>21</sup> Ebenfalls im Jahr 1965 unternahm Tall eine Studienreise nach Brasilien und im Jahr 1975 in den Iran. Die zentrale Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kunstgeschichten der Welt erläuterte Tall 1971 in dem Vortrag *Négritude et arts plastiques contemporains* in Dakar. Er kritisierte darin zeitgenössische afrikanische Künstler, die sich in ihrem Werk einer oberflächlichen Nachahmung älterer Kunst Afrikas und ihren Interpretationen durch westliche Künstler verschreiben und dabei seiner Ansicht nach neokoloniale Erwartungen an eine vermeintliche Authentizität erfüllen.<sup>22</sup> Ihm selbst ging es als Künstler darum, eine individuelle Sprache und ein eigenes „Zeichenvokabular“ zu entwickeln:

„Nous pensons que nos ancêtres ont dit leur mot et que leurs réussites ne doivent, en aucun cas, nous lier. Du reste, comme le disait l’artiste Matta, il revient maintenant à chaque artiste de se créer son langage, son vocabulaire de signes. Moins ces signes seront ésotériques, plus ils iront vers l’universel.“<sup>23</sup>

Dennoch spielte die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte Afrikas für Tall eine wichtige Rolle. In der Ausbildung junger senegalesischer Künstler plädierte er sowohl für die Vermittlung des eigenen kulturellen Erbes als auch

20 Touré Béhan/Viyé Diba/Arfang Sarr, *Papa Ibra Tall*, 2015 [film].

21 Cohen 2018 (Anm. 6), S. 17–18.

22 Papa Ibra Tall, „Négritude et arts plastiques contemporains“, in: *Colloque sur la Négritude tenu à Dakar, Sénégal, du 12 au 18 avril 1971, sous les auspices de l’Union progressiste sénégalaise*, Paris 1972 (1971), S. 105–112, hier S. 107 und 110.

23 Ebd., S. 111.

desjenigen der restlichen Welt: „Former un artiste, c’est donner une base alliant une connaissance approfondie de l’héritage culturel et une large information sur les réalités du dehors.“<sup>24</sup> In Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe Afrikas betonte Tall, dass es dabei nicht nur um ältere Kunst, sondern auch um aktuelle „populäre Kunst“ gehen sollte:

„La pratique du dessin devrait se faire sur des modèles choisis parmi les chefs-d’œuvre de notre art ancien et populaire actuel. Si, dans les écoles occidentales des Beaux-Arts, on fait copier aux étudiants des plâtres grecs, c’est pour leur faire saisir, par la pratique, l’esprit de l’art grec. Donc, un Musée des Arts négro-africains et un Musée des Arts populaires sont les compléments naturels d’une école négro-africaine de formation artistique.“<sup>25</sup>

Mit dem Vorschlag, ein Museum der „populären Künste“ für die Künftlerausbildung bereitzustellen, unterstrich Papa Ibra Tall seine Ansicht, dass es eine Kunst zu fördern gelte, die nicht elitär und von der eigenen Gesellschaft nicht entfremdet sei. Damit hing auch seine Überzeugung zusammen, dass es dabei im Besonderen um die Förderung des Kunsthandwerks gehe, „si l’on admet que la division art-artisanat est une notion qui nous est étrangère“. Er sprach sich dafür aus, dass ein Künstler oder eine Künstlerin im Senegal, um eine authentische Rolle in der Gesellschaft zu spielen, den angewandten Künsten den Vorrang geben sollte vor einem „art du chevalet que ses ancêtres ne connaissaient [...] pas“:

„[...] l’art utilitaire, fonctionnel, l’art social [...] assure une promotion sociale à l’artiste en lui permettant de vivre de son art; la pratique des arts appliqués n’interdit du reste pas l’art de chevalet que nous avons importé et qui a une fonction, quoique moindre; il réconcilie l’artisan-poète avec sa société.“<sup>26</sup>

Mit diesen Ausführungen über das Verhältnis von Künstlern zu ihrer Gesellschaft bezog sich Tall im Jahr 1971 kritisch auf die Entwicklungen im Senegal in den ersten zehn Jahren nach Erlangung der Unabhängigkeit, die dazu geführt hatten, dass die staatlich geförderte Kunst elitären Kreisen vorbehalten blieb und die Repräsentation nach außen über die gesellschaftliche Relevanz im Senegal stellte. Die Kunstproduktion war an ein Ausstellungswesen und einen Kunstmarkt gebunden, der größtenteils ebenfalls von der Regierung bestimmt war. Die in diesem Kontext entstehenden Werke waren vor allem in Regierungsgebäuden im Senegal und als Geschenke der senegalesischen Regierung weltweit in Botschaften zu sehen und wurden ab 1974 internationalen Besu-

24 Ebd., S. 109.

25 Ebd., S. 109.

26 Ebd., S. 110.

chern der Wanderausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* in Europa, Amerika und Asien präsentiert. Insbesondere die Nachfrage und der Ankauf der in der Produktion sehr zeitaufwendigen und somit teuren Tapisserien lag fast ausschließlich in der Hand der senegalesischen Regierung. Als Direktor der Tapisseriemannufaktur in Thiès war Tall selbst an diesen Entwicklungen beteiligt und als Künstler unter diesen Bedingungen tätig. Er durchbrach oder verließ diesen Kontext nicht. Doch strebte er über die Auseinandersetzung mit „populären Künsten“ und die Fokussierung auf die angewandten Künste die Entwicklung einer Kunst an, die in der eigenen Gesellschaft zugänglich und relevant sein und über eine „gemeinsame Ästhetik“ die gesamte Gesellschaft ansprechen sollte: „La pratique des arts appliqués est un moyen efficace et rapide de réunir masses populaires et minorités intellectuelles autour d'une esthétique commune, largement vécue par les deux parties.“<sup>27</sup>

Talls Absicht, auf diese Weise spezifische zeitgenössische Ausdrucksformen im und für den Senegal und den afrikanischen Kontinent zu entwickeln, war unmittelbar mit der Vorstellung verknüpft, dass Kunst aus einem spezifischen Kontext hervorgeht und diesem angehört, dabei zugleich aber auch über diesen hinausgeht und an einer Form von Universalität teilhat oder diese hervorbringt. In einem Interview mit Elizabeth Harney im Jahr 1994 erläuterte Tall sein Verständnis, dass eine universale Kunst aus partikularen Ausdrucksformen und ihrer Überwindung hervorgehe, folgendermaßen: „[...] it was a question of creating [...] an artistic language which seemed to me to belong to Africa and to Senegal. I concluded that art is universal but that it was necessary for there to be particularities that one had to transcend to achieve this universality.“<sup>28</sup> In dieser Aussage von Tall klingen Konzepte an, mit denen Senghor in den 1960er-Jahren die Negritude als einen Partikularismus in ein universalistisches Projekt einband und als notwendige Bedingung eines solchen vorstellte. Unter Rückgriff auf die Schriften des Jesuiten Teilhard de Chardin beschrieb Senghor mit dem Konzept einer *Civilisation de l'Universel* und der Metapher eines *Rendez-vous du donner et du recevoir* die Vision eines Universalismus, an dessen Realisierung alle beteiligt sein würden und der sich anders als die Vorstellung einer „universellen Zivilisation“ nicht als im Grunde eurozentrisch herausstellen würde: „Je ne parle pas d'une ‚civilisation universelle‘, qui ne serait que l'euraméricaine, étendue à toute la planète. Je parle d'un nouvel humanisme, qui sera la symbiose des valeurs complémentaires de toutes les civilisations différentes.“<sup>29</sup> Immanuel Wallerstein diskutiert diesen Entwurf als seltenes Beispiel eines nicht-eurozentrischen „universellen (oder globalen) Universalismus“.<sup>30</sup>

27 Ebd., S. 110.

28 Harney 2004 (Anm. 2), S. 59.

29 Léopold Sédar Senghor, „Les leçons de l'art suédois“, in: *Liberté 3: Négritude et Civilisation de l'Universel* [1973], Paris 1977, S. 430-433, hier S. 430.

30 Immanuel Wallerstein, *European Universalism. The Rhetoric of Power*, New York/London 2006, S. 79 ff.

Bei der feierlichen Übergabe der Tapisserei in der Zentrale in New York am 20. Oktober 1970 verband der senegalesische Premierminister Abdou Diouf, wie in der Pressemitteilung des Ereignisses festgehalten wurde, sein Bekenntnis zu den Zielen der Vereinten Nationen mit dem Aufruf, eine *Civilisation de l'Universel* zu realisieren: „Mr. Diouf went on to reiterate his belief in the mission of the United Nations and called for the institution of a universal civilization, of which he said President Leopold Senghor of Senegal had long been a champion.“<sup>31</sup> Durch diese Herstellung eines Zusammenhangs zwischen der Organisation der UN, die auf nationalen Einheiten beruht und einen globalen Anspruch verfolgt, und der von Senghor theoretisch entworfenen *Civilisation de l'Universel* als einem Universalismus, zu dem alle ihren partikularen Beitrag leisten, suggerierte Diouf eine besondere Nähe des Senegal zur Mission der Vereinten Nationen. Im Rahmen des Aktes kultureller Diplomatie, den die Übergabe eines Kunstwerks an die UN darstellt, konnte dies dazu beitragen, eine besondere Beziehung zur Organisation aufzubauen, als deren Zeichen *Maag-gala Tuubaa* in ihre Kunstsammlung eingehen sollte. Die Tapisserei beschrieb Abdou Diouf in seiner Rede als Ausdruck von „traditional values through its subject and modernity in its execution“.<sup>32</sup> Damit griff er zur Interpretation von Talls Werk auf Senghors Formel einer zeitgenössischen Kunst zurück, die aus einer gleichzeitigen „Verwurzelung in Afrika und Öffnung zur Welt“<sup>33</sup> hervorgehen sollte und erweckte so den Eindruck, dass es sich hierbei um einen einstimmigen Diskurs handelte, den Senghor oder Diouf als Politiker und Tall als Künstler im Senegal gleichermaßen vertraten.

Doch erfüllte Tall den Auftrag, eine Tapisserei als Geschenk für die Vereinten Nationen zu schaffen, in einer Weise, die sich von Senghors Vorstellungen deutlich absetzte. Was Tall in der Dialektik, die er im Interview mit Elizabeth Harney erklärte, als Partikularismus beschrieb, das legte er nicht, wie von Senghor empfohlen und von einigen jüngeren Künstlern umgesetzt, durch einen Rückgriff auf Formen älterer Kunst Afrikas aus, die auch über den afrikanischen Kontinent hinaus bekannt und kanonisiert waren. Vielmehr wählte er mit der Pilgerreise nach Touba ein Thema aus, das im zeitgenössischen Senegal relevant, international jedoch nicht allgemein bekannt und somit verständlich war und ist. Damit bot er zum einen ein grundlegend anderes Verständnis der von Senghor angestrebten „Verwurzelung“ an. Zum anderen nahm er damit den Auftrag, für den Kontext der Vereinten Nationen eine Tapisserei zu entwerfen, die den Senegal „vereinen und repräsentieren“ sollte, in besonderer Weise

31 United Nations Press Services, *Press Release HQ/249, Senegal presents tapestry to United Nations*, New York 20. Oktober 1970. Vermutlich wurde in der Pressemitteilung ungenau zitiert, sodass entgegen der bei Senghors maßgeblichen Unterscheidung von einer „universal civilization“ und nicht „Civilisation de l'Universel“ die Rede ist.

32 Ebd. Die traditionellen Werte, um die es dabei gehe, benannte Diouf offen und allgemein als „the importance the Senegalese people attached to spiritual values in the life of man“.

33 Senghor 1966 (Anm. 16), S. 104.

erst. Die Bruderschaft der Muriden, deren Anhänger zunächst vor allem aus ländlichen Bevölkerungsschichten kamen, die nicht die französische Schule besuchten, begann nach Erlangung der Unabhängigkeit im Jahr 1960 Schritt für Schritt, für andere gesellschaftliche Schichten bis hin zur senegalesischen Elite an kultureller Bedeutung zu gewinnen. Indem Tall der populären Pilgerreise der Muriden das repräsentative Kunstwerk des Senegal in der Zentrale der Vereinten Nationen widmete, würdigte er diese von der ländlichen Bevölkerung ausgehende Bewegung und die Menschen, die ihr angehören.

Tall erreichte zu seinen Lebzeiten als Künstler keine breite gesellschaftliche Öffentlichkeit im Senegal. Mit der Ausnahme einiger Mosaik im öffentlichen Raum zirkulierten auch seine künstlerischen Arbeiten in den erwähnten elitären Kontexten. In seiner Tapisserie für die Vereinten Nationen lässt sich jedoch der von ihm formulierte Anspruch erkennen, in, für und ausgehend von der eigenen Gesellschaft tätig zu sein und sich in der im unabhängigen Senegal neuen Rolle des freischaffenden Künstlers von dieser nicht zu entfremden. Vielleicht ist, wie ich ausgehend von *Maaggala Tuubaa* gezeigt habe, in Papa Ibra Talls Werk die Möglichkeit enthalten, die von ihm erhoffte und angelegte Bedeutung im Nachhinein zu entfalten – aufgrund des zeitlichen Abstands nun nicht mehr als zeitgenössische Kunst, sondern als Kapitel einer Geschichte moderner Kunst, die sich in globalen Verflechtungsprozessen entfaltet hat und auf die heute im Senegal und darüber hinaus zurückgegriffen werden kann.