

El Anatsui ist heute einer der wenigen afrikanischen Künstler, die international in der ersten Liga spielen.¹ Der in Ghana geborene, überwiegend in Nigeria lebende und arbeitende Künstler wurde 2007 durch sein monumentales, während der Biennale im venezianischen Stadtraum installiertes Werk *Fresh and Fading Memories* in Europa bekannt.² Seitdem waren seine Arbeiten auf der *documenta* in Kassel und an vielen anderen Orten – in Osaka, Toronto, New York, London – zu sehen. 2019 fand im Münchner Haus der Kunst die von den nigerianischen Kunsthistorikern Chika Okeke-Agulu und Okwui Enwezor kuratierte Retrospektive unter dem Titel *Monumental Scale* statt.³

Die für den Außenraum konzipierten Arbeiten, so etwa für die Royal Academy in London, die Alte Nationalgalerie in Berlin oder die Fassade des Palazzo Fortuny in Venedig, sind von wahrhaft monumentalen Dimensionen (Abb. 1). Der gigantische Vorhang am Palazzo Fortuny, der in variantenreichen Lichtbrechungen metallisch schimmerte und dessen Eigenleben sich im leisen Rascheln und Wispern bemerkbar machte, bestand – wie die meisten von Anatsuis Arbeiten der letzten zwanzig Jahre – aus zahllosen Kronkorken sowie flach gewalzten und gefalteten Flaschenmanschetten, wie sie für Wein und andere alkoholische Getränke üblich sind. Die ungeheure Menge dieser in der Regel nur etwa 10 × 15 cm großen Metallfolien sowie Kronkorken von zirka 3 cm Durchmesser wurde mal von der farbigen Vorderseite, mal von der metallfarbenen Rückseite verwendet. Die vergleichsweise winzigen Aluminiumfolien, die den riesenhaften Metallvorhang bildeten, ließen in Venedig an Mosaik denken. Hier und da wies der Vorhang kleine Löcher und Risse auf, wodurch er analog zum Mauerwerk des



1 El Anatsui, *Fresh and Fading Memories*, 2007, Kronkorken, Aluminiumbanderolen, Kupferdraht, 12 × 18 m, Fassade des Palazzo Fortuny, Venedig



2 El Anatsui:
Behind the Red Moon,
 2023, Kronkorken,
 Aluminiumbande-
 rolen, Kupferdraht,
 Turbinenhalle, London,
 Tate Modern, Detail

Palastes als zeitlicher Index erschien, ein Eindruck, den der Titel der Installation – *Fresh and Fading Memories* – unterstützt.

El Anatsuis Arbeiten im Innenraum, an die man naturgemäß näher herantreten kann, entfalten eine überwältigende farbige Pracht und lassen auf den Metallelementen unterschiedliche Firmenlabels erkennbar werden, die zusammen mit den Kronkorken und Manschetten in ihrer seriellen Ordnung Ornamente erzeugen. Auch treten die Drähte, die die einzelnen Elemente miteinander verbinden, deutlich in Erscheinung. Vor allem aber zeigt die Nabsicht, dass die Masse der seriellen Elemente manuell bearbeitet wurde (Abb. 2), was der Künstler unmöglich allein leisten kann.

Postkoloniale Verflechtungen

Das Material dieser Arbeiten gilt hierzulande als Abfall. Mit ausgeschiedenen Dingen und Materialien künstlerisch zu arbeiten, ist nicht neu, doch hat Abfall heute an Brisanz gewonnen.⁴ In enormen Mengen wurden jahrzehntelang (und werden zum Teil noch heute) Abfall und ausgediente Dinge aus Europa vor allem nach Westafrika, nach Ghana und Nigeria, verschifft, Regionen, die zu Kolonialzeiten als Goldküste legendär waren. Diese Art der Abfallentsorgung reicher Länder ist inzwischen Thema zahlreicher afrikanischer Künstler:innen. So etwa von Njoki Ngumi, einer kenianischen Filmemacherin, Medizinerin und Aktivistin, die auf der *documenta 15* vor der Orangerie in der Kasseler Karlsau aus Lumpenballen, wie sie für den Export



3 El Anatsui: *Yam Mound, Peak-Projekt*, ab 1999 realisiert, variable Größe, Dosendeckel aus Blech, Haus der Kunst München, 2019, Detail

nach Afrika vorgesehen sind, eine Kinohütte hatte aufbauen lassen. Zu der Installation mit dem programmatischen Titel *Return to Sender* gehörten auch Chargen von Elektroschrott, die meist denselben Weg über den Atlantik nach Süden nehmen.

Auch wenn Anatsui immer wieder darauf hinweist, dass er keine Recyclingkunst produziere, so ist doch offensichtlich, dass seine berühmtesten Arbeiten aus gebrauchten Elementen bestehen, die durch einmalige Nutzung unbrauchbar wurden.⁵ Das heißt, die zum Material der Kunst mutierten Dinge haben eine Vorgeschichte. Dieser vorausgehende Gebrauch, die Berührungen durch andere Menschen, die diesen Materialien eingeschrieben sind, ist dem Künstler wichtig.⁶

Zudem betont Anatsui, dass nur Materialien Verwendung fänden, die auf lokalen Märkten gehandelt werden, *domestic goods* also. Soweit sich das anhand der Markenzeichen von Firmen und Produkten wie Pilot, Romatex oder Flying Horse und deren entsprechenden Farben überblicken lässt, stammen die Alkoholika aus nigerianischer Produktion. Doch liegen auch der afrikanischen Warenwirtschaft transkontinentale Beziehungen zugrunde. Im Hinblick auf die überwiegend von Rum-, Whiskey- oder Brandyflaschen stammenden Metallfolien weist Anatsui auf die Geschichte der asymmetrischen Verhältnisse des kolonialen Handels hin. Alkohol ist demnach eine Signatur des kolonialen Erbes:

«To me, the bottle tops encapsulate the essence of the alcoholic drinks which were brought to Africa by Europeans as trade items at the time of the earliest contact between the two peoples.»⁷

Alkohol ist über den sogenannten Dreieckshandel zwischen Westafrika, Europa und den beiden Amerikas eng mit der Kolonialgeschichte verquickt. Europäische Händler:innen ließen – oft mit Hilfe lokaler Herrscher – Einwohner:innen auch im Landesinneren gefangen nehmen und verkauften sie als Sklav:innen auf die Zuckerrohrplantagen von Haiti, Brasilien und den Südstaaten Nordamerikas. Von den transatlantischen Gebieten segelten sie mit Zucker und Zuckerrohrmelasse nach Europa; daraus wurde Schnaps gebrannt und zusammen mit Gewehren für die gewaltsame Rekrutierung weiterer Sklav:innen nach Westafrika verschifft.⁸ In

der Geschichte interkontinentaler Verstrickungen sind also der Handel und Konsum von Alkohol tief verankert.

In der globalisierten Ökonomie bestehen derartige Verflechtungen auch weiterhin. Selbst die harmlos erscheinenden Deckel von Milchk Dosen, wie sie in dem *Peak* betitelten Projekt vom Ende der 1990er Jahre (Abb. 3) Verwendung fanden, sind Ausdruck solcher Beziehungen.⁹ Sie stammen von Kondensmilch- und Milchpulverbüchsen, die von Nestlé für den afrikanischen Markt produziert werden.¹⁰ Inzwischen transportiert der weltweit agierende Schweizer Konzern seine Waren zwar nicht mehr per Schiff nach Westafrika, sondern hat in Nigeria eine eigene Fabrik errichtet, die jedoch Milchpulver aus den Niederlanden verarbeitet. Ist der Inhalt der Produkte verbraucht, kursiert das Verpackungsmaterial als Abfall oder als Recyclingstoff. Anatsuis Ausgangsmaterialien sind also auf unterschiedliche Weise mit der globalen Warenzirkulation verschaltet.

Recycling beziehungsweise Umnutzungen (*recuperation*) gehören in Westafrika zum alltäglichen Leben. Auf den ebenso gigantischen wie berüchtigten Märkten von Lagos werden alle erdenklichen Teile ehemaliger Material- und Dingzustände umgeschlagen und – sofern nötig – auch umgeschmolzen, umgearbeitet und weiterverkauft. Auf diese Weise ist in Nigeria eine Abfallökonomie ungeheuren Ausmaßes entstanden. Während Blechdosen vielfach als Aufbewahrungselemente direkte Wiederverwendung finden, werden die Dosendeckel ebenso wie die Flaschenmanschetten und Kronkorken als Materialien gesammelt, eingeschmolzen, gegossen, gewalzt und zu neuen Dosen, zu Kochtöpfen und allen nur denkbaren nützlichen Dingen verarbeitet.¹¹ Aufgrund der verschiedenen Metallegierungen und ihrer unterschiedlichen Schmelztemperaturen werden die Teile gewissermaßen sortenrein gesammelt und gehandelt.

Werkstattarbeit

In der Umgebung von Anatsuis Werkstatt in Nsukka, einer Universitätsstadt im Südosten Nigerias (dem Biafra der 1960er Jahre), haben die Altmetallhändler schnell gelernt, was dort gebraucht wird. Sie bieten die industriell produzierten und entnutzten Metallelemente vorsortiert an. Das weitere Sortieren etwa nach Größe, Farbe oder Verarbeitungsart übernehmen Mitarbeiter:innen nach Anweisung von Assistenten in Anatsuis Studio. Dort werden die Metallteile flachgeklopft, gestaucht, ausgestanzt, gefaltet, geknickt und an den Rändern auf Holztischen händisch durchbohrt und anschließend mit dünnen Kupferdrähten miteinander verknüpft. Dadurch lassen sie sich zu immer größeren Einheiten verbinden, die faszinierende Muster ergeben, die vielfach mit der Kente-Weberei verglichen wurden (Abb. 4).¹² Die Vergleichbarkeit liegt neben den farbigen Mustern vor allem in der textilen Flexibilität der Flächengebilde. Doch die Verbindung der einzelnen Metallelemente unterscheidet sich grundlegend vom Weben, bei dem horizontale und vertikale Fäden miteinander verkreuzt werden. Vielmehr basieren die Metallverbindungen in Anatsuis Werken auf dem Knoten, einer basalen Kulturtechnik, die Gottfried Semper in seiner kulturtheoretischen Untersuchung *Der Stil* von 1860 als «das allgemein gültige Symbol der Urverkettung der Dinge» beschrieb.¹³ Der simple Knoten ist das entscheidende Scharnier all der Verbindungen, die aus den kleinteiligen Elementen durch Addition monumentale Werke entstehen lassen.

In einem arbeitsteilig organisierten Prozess werden in Anatsuis Werkstatt die normierten Elemente händisch bearbeitet und dadurch gewissermaßen individualisiert. Die ohne Zentimetermaß hergestellten Perforierungen der Kronkorken,



4 El Anatsui: *Continuity and Change*, 2017, Kronkorken, Aluminiumbänderolen, Kupferdraht, 320 × 314 cm, Detail

Aluminiummanschetten und Büchsendeckel variieren leicht, so dass die benachbarten Perforierungen oft nicht exakt gegenüber liegen. Je nachdem wie stramm der Kupferdraht dann verknotet wird, fällt auch die Flexibilität unterschiedlich aus, so dass sich die «Gewebe» dementsprechend stauchen oder knicken lassen und räumliche Dimensionen annehmen. Dieselbe Arbeit kann eine freistehende Skulptur ergeben, einen Vorhang oder einen Teppich. Die Form fällt nie gleich aus. Anatsui charakterisiert die Metallarbeiten als «living objects, like human beings», was weniger einer animistischen Dingmagie als vielmehr den enormen formalen Potenzialen der Metallverknötungen geschuldet ist.¹⁴

Communal Works

Die aus tausenden von Kronkorken und Flaschenbänderolen aufwändig hergestellten Metallverknüpfungen hat Anatsui als Ausdruck seiner kommunalen Verbundenheit bezeichnet. 2010 äußerte er in einem Interview mit Monica Blynnaut: «My resources, materials and human labor are sourced from the community, and I believe that makes me a community artist.»¹⁵ Das heißt, die Materialien wie die Arbeitskraft werden als gesellschaftliche Ressource verstanden. Diese kommunale Genese von Anatsuis Arbeiten wird auch in einer Reihe von Interviews, in Artikeln ebenso wie in Susan Mullin Vogel's grundlegender Monografie von 2020 hervorgehoben. Dort heißt es, seine Arbeiten seien «communal and handmade by craft process, stitching» und zeigten «a close connection to community and solidarity».¹⁶ «The solidarity of a community of makers is visible in every inch of Anatsui's hangings».¹⁷ Vogel sucht mit der Solidarität kommunale Arbeit im Sinne einer spezifisch afrikanischen, vorindustriellen Gemeinschaftstätigkeit zu stärken.



5 Arbeitssituation in El Anatsuis Werkstatt in Nsukka, Screenshot

Mit der ›community‹ als produktiver Kraft wird eine Instanz aufgerufen, die in ethnologischer und sozialhistorischer Perspektive als wichtige indigene Institution präkolonialer afrikanischer Gesellschaften gilt. Über Nigeria und insbesondere über das Gebiet der Igbo, der im Gebiet von Nsukka verbreiteten Bevölkerungsgruppe, finden sich mehrere Untersuchungen zum «communalism».¹⁸ Wie der Kulturanthropologe Herbert M. Cole ausführt, habe dort in vorkolonialer Zeit der «communal spirit» eine wichtige Rolle gespielt und gelte auch für die traditionelle Kunstproduktion der Igbo.¹⁹ In seinem Überblick über die Veränderungen in der Auffassung und Realisierung von kommunaler Arbeit im benachbarten Ghana argumentiert Samuel Asamoah ähnlich.²⁰ Demnach wurde mit dem Bedeutungsverlust lokaler Autoritäten und der Implementierung kolonialer Gesetze auch kommunale Arbeit geschwächt und sei heute nahezu verschwunden.²¹ Dieser Rückgang des «communal spirit» gilt als Zeichen der Modernisierung, während sein partielles Fortbestehen für die ökonomische Unterentwicklung Afrikas verantwortlich gemacht wird.²² Inzwischen kursieren im Netz jedoch wieder Apelle, um «the spirit of communal labor» wiederzubeleben – etwa um ganz praktisch Gesundheits- oder Verkehrsprobleme in Eigeninitiative einer lokalen Gemeinschaft anzupacken, anstatt sich auf die Regierung zu verlassen.²³

Um zu verstehen, was das Kommunale für Anatsuis Kunstproduktion bedeuten könnte, soll die Arbeit in der Werkstatt genauer betrachtet werden. Für die Bearbeitung Abertausender einzelner Metallelemente werden viele Hände benötigt (Abb. 5). Der erste Schritt, die Beschaffung der Ausgangsmaterialien, also der Unmengen an Kronkorken, Flaschenbanderolen oder Büchsendeckel wird, wie erwähnt, inzwischen von Händler:innen übernommen. Die Metamorphose des angelieferten Materials in ein Kunstwerk erfolgt unter der Regie des Künstlers. Anatsui beschäftigt je nach Größe eines Auftrags oder der konzipierten Arbeit unterschiedlich viele Personen. Neben den zwanzig bis dreißig Assistenten gibt es bei größeren Aufträgen und Projekten, wie sie sich inzwischen häufen, zeitweise mehr als 150 Mitarbeiter:innen. Diese temporär gebrauchten Arbeitskräfte rekrutieren sich aus der lokalen «community»; da der Künstler fast vierzig Jahre lang an der Universität Bildhauerei unterrichtete, kommen durch Mundpropaganda alle möglichen Leute,



6 Zusammenstellen der «blocks» auf dem Werkstattboden in Nsukka

unter ihnen zahlreiche junge Männer, die auf einen Studienplatz warten, aber auch Straßenhändler:innen aller Art, Bauern, Hausfrauen und so weiter zusammen.²⁴ Sie alle müssen zeitlich flexibel und ad hoc verfügbar sein; Stéphanie Vergnaud spricht daher in den *Cahiers d'études africaines* mit der Begriffsschöpfung des Futurologen Alvin Toffler von einer *Adhocratie*.²⁵ Gleichzeitig charakterisiert sie die Arbeit in Anatsuis Werkstatt idealisierend als Gabentausch. Der für vor- und nichtkapitalistische Gesellschaften wichtige Gabentausch zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, dass zwar Äquivalente getauscht, diese aber nicht über Geld verrechnet werden. Genau das galt in vorkolonialer Zeit auch in der traditionellen Igbogemeinschaft als «communal work»:

«No monetary cash needed to be paid, he need only to prepare food and provide the traditional palm-wine for the co-workers at the end of the day as a sign of gratitude. And when his friends need his help also in their work he does not hesitate instead returns this gesture.»²⁶

Zwar soll hier keineswegs bezweifelt werden, dass in Anatsuis Werkstatt auch nicht-monetäre Werte zu wechselseitigem Nutzen transferiert werden, doch ist heute die Bezahlung der Mitarbeiter:innen nach einem ausgehandelten System auf der Basis von investierter Zeit, Produktivität und Kompetenz selbstverständlich zentraler Bestandteil der Werkstattpraxis. Neue Mitarbeiter:innen werden vom Werkstattmanager Uchechukwu Onyishi in die Arbeit eingewiesen und mit entsprechendem Material und Werkzeug ausgestattet.²⁷ Danach erarbeiten sie relativ selbständig kleine Teile für das spätere Kunstwerk. Im Hinblick auf künftige Projekte werden Depots sogenannter *blocks* auf Vorrat angelegt, ohne dass deren exakte Verwendung schon festgelegt wäre. Die Komposition der verschiedenen vorgefertigten *blocks* erprobt Anatsui dann zusammen mit einigen Mitarbeitern auf dem Boden der Werkstatt (Abb. 6); danach werden die einzelnen *blocks* zusammengeknüpft. Einige

Assistenten haben im Lauf der Zeit so viel Erfahrungswissen erworben, dass sie, wie Anatsui betont, auch an künstlerischen Entscheidungsprozessen beteiligt werden. Eine strikt tayloristische Teilung von kreativer Konzeption und mechanischer Ausführung wird also vermieden.

Durch die unterschiedlichen Erfahrungen im Umgang mit Metall (die in Westafrika praktisch jeder Mann besitzt), vor allem aber durch die jeweilige Experimentierfreude und Kreativität der Mitarbeitenden, entstehen durchaus gewollte Varianten bei der Bearbeitung der Metallelemente. Die Varianz erprobter Handarbeit nutzte zum Beispiel auch Antony Gormley für seine Werkgruppe *Field*, die aus 40.000 und mehr handgroßen Tonskulpturen besteht.²⁸ Die Arbeit wurde ab 1990 zunächst von rund hundert mexikanischen Arbeiter:innen einer Ziegelmanufaktur hergestellt. Die in den Industriestaaten weitgehend verdrängte, beziehungsweise ausgelagerte, im Kunstkontext aber gewürdigte Handarbeit ist in Gormleys Installation durch den Abdruck der Hand im weichen Ton gespeichert. Die händische Bearbeitung, die in industrialisierten Ländern unbezahlbar wäre und wohl auch deshalb dort so hochgeschätzt wird, überformt in Anatsuis Arbeiten das industriell produzierte Material, so dass die Kunstwerke Ausdruck von zwei sehr verschiedenen Arbeitsweisen und wirtschaftlichen Regimen sind. Aus der Überlagerung von industrieller Fertigung und händischer Arbeit beziehen die Werke einen Großteil ihres ästhetischen Potenzials.

El Anatsuis Mitarbeiter:innen müssen nicht im Atelier anwesend sein, sondern können auch zu Hause arbeiten, was vor allem für Frauen sowie Personen aus der Umgebung von Nsukka eine attraktive Arbeitsform ist. Doch unabhängig davon, wo sie arbeiten, niemand ist an feste Arbeitszeiten gebunden. In einem Interview mit Laura Leffler James antwortete Anatsui auf die Nachfrage, inwieweit damit arbeitsrechtliche Probleme verbunden seien, nein, es gebe keine «trade-union problems [...] This is a studio and not a factory situation».²⁹ Gearbeitet wird nach individueller Verabredung und im eigenen Tempo beziehungsweise Rhythmus. Die dezentral und flexibel Arbeitenden erfüllen damit Kriterien, die Antonio Negri und Maurizio Lazzarato unter postfordistischen Arbeitsbedingungen in den westlichen Industrieländern als Charakteristika der «umherschweifenden Produzenten» nennen.³⁰ Allerdings werden Anatsuis Mitarbeiter:innen sehr gut bezahlt – mitunter wurden sogar Anschubfinanzierungen für Ausbildungen bereitgestellt. Der Künstler fungiert also als eine Art Umverteiler – doch bleibt er als Autor und Unternehmer alleiniger Eigentümer des Kunstwerks.³¹ Alle anderen verfügen nur über ihre Arbeitskraft, nicht über das von ihnen mitgeschaffene Werk. Indem das Kunst-Werk außerhalb der Werkstatt als Ware auftritt, sprengt es den Rahmen des Kommunalen. Relevant wird der Unterschied mit der Einspeisung eines Werkes in den internationalen Kunstmarkt, wo inzwischen siebenstellige Beträge erzielt werden.

In den traditionellen europäischen Kunstwerkstätten standen Mitarbeiter ebenfalls unter der Signatur des Meisters; sie waren jedoch in der Regel langfristig beschäftigt und vertraglich eingebunden.³² Letzteres gilt auch für gegenwärtige künstlerische Großlaboratorien mit Kreativimperativ wie das von Ólafur Eliásson, auch wenn die Laufzeiten der Verträge dort sehr kurz sind (meist ein Jahr).

Die Überwindung der fordistischen Disziplinarökonomie durch kreativwirtschaftliche Strukturen ist seit langem im Gang. Andreas Reckwitz spricht generell von der künstlerischen Produktion als einem «Experimentalraum, der mit prä- und antifordistischen Mitteln eine postfordistische Kreativökonomie denkbar macht».³³

Anatsuis *ad hoc*-kratisches ›Gemeinschaftshandwerk‹ korreliert mit seinen geradezu archaischen Produktionsmitteln, seinen fluktuierenden, temporären Beschäftigungen und den ent-regelten Arbeitszeiten vormodernen Arbeitsweisen. Nicht die Produktionsmittel, aber die Arbeitsorganisation entspricht *strukturell* indessen dem, was in Manager:innenkreisen, wie zum Beispiel dem internationalen Regus Konzern, der weltweite Büronetzwerke entwickelt, als Unternehmensmodell der Zukunft gepriesen wird.

«Die steigende Bedeutung, die der Kreativität und Improvisationsfähigkeit in flexiblen und projektbasiert ausgerichteten Organisationsformen von Arbeit zukommt, begründet die Konstituierung des Kulturfeldes als neue, normative Leitbranche.»³⁴

Speziell Teile von Afrika scheinen – so Hannah Hudson, die für den Regus Konzern arbeitet, für postfordistische Kapitalinteressen interessant zu sein. Und zwar besonders deshalb, weil dort informelle Arbeit und höchste Flexibilität vorherrschen, bürokratische Schranken ebenso wenig existierten wie gewerkschaftlich organisierte Arbeitsstrukturen und keine sozialen Sicherungssysteme überwunden werden müssten. Solche Bedingungen erlauben, «das andernorts vorherrschende Beschäftigungsmodell zu überspringen und direkt zu einer freieren Zukunft mit mobilen und flexiblen Arbeitsmodellen überzugehen», um so größere Autonomie für den Einzelnen und höchste Produktivität für das Unternehmen zu erreichen.³⁵

›Andere Arbeit‹ droht – ohne patriarchale Protektion und soziale Verantwortung – unter den Bedingungen des internationalen Kapitals zum Normalfall kreativer Ausbeutung zu werden.

Anmerkungen

1 Grundlegend: Susan Mullin Vogel: *El Anatsui. Art and Life*, München/London/New York 2020.

2 Von 1975 bis zu seiner Emeritierung 2012 lehrte El Anatsui in Nsukka (Nigeria). Heute lebt er zeitweise wieder in Ghana. 2007 war er auf der Biennale vertreten, doch das monumentale Werk am Palazzo Fortuny gehörte zur Ausstellung *Artempo. When Time Becomes Art*. 2019 war El Anatsui im ersten eigenen Pavillon von Ghana auf der Biennale beteiligt. Dazu: Mae-ling Lokko: *El Anatsui*, in: *Ghana Freedom. Ghana Pavilion at the 58th International Art Exhibition La Biennale di Venezia*, hg. v. Nana Oforiatta Ayim, Ausst.-Kat., Venedig, London 2019, S. 69–77.

3 Okwui Enwezor/Chika Okeke-Agulu: *El Anatsui. The Reinvention of Sculpture*, Bologna 2022, S. 335–345. Das Buch sollte ursprünglich die Münchner Ausstellung begleiten, konnte aber wegen Enwezors prekärem Gesundheitszustand nicht rechtzeitig abgeschlossen werden.

4 *Trash. From Junk to Art*, hg. v. Lea Vergine, Ausst.-Kat., Museo d'arte moderna e contemporanea di Trentino e Rovereto, Mailand 1997; Dietmar Rübél: *Abfall. Materialien einer Archäologie des Konsums*, in: Ders./Monika Wagner (Hg.): *Material in Kunst und Alltag (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 1)*, Berlin 2002, S. 119–138; Monika Wagner: *Abfall im Museum oder Kunst als*

Transformator?, in: Annegret Hüsch (Hg.): *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Ausst.-Kat., Kunsthalle zu Kiel, Bielefeld 2011, S. 49–62.

5 Vogel 2020 (wie Anm. 1), S. 68.

6 El Anatsui/Laura Leffler James: *Convergence. History, Materials and the Human Hand. An Interview with El Anatsui*, in: *Art Journal* 67, 2008, Nr. 2, <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791303>, S. 36–53, hier S. 38; Vogel 2020 (wie Anm. 1), S. 158.

7 El Anatsui, zitiert nach Denver Art Museum anlässlich der Ausstellung *When I Last Wrote to You about Africa*, 2012, <https://www.denverartmuseum.org>, Zugriff am 02.04.2024.

8 Julian Lucas: *How El Anatsui Broke the Seal on Contemporary Art*, in: *The New Yorker*, 11.01.2021, o. S.

9 Enwezor/Okeke-Agulu 2022 (wie Anm. 3), S. 243–256.

10 <https://www.frieslandcampina.com>, Zugriff am 24.04.2024.

11 Die Metallverarbeitung generierte in Westafrika einen Schmiedegott, der im 19. Jahrhundert in Benin z. B. als Figur aus Metallabfällen gestaltet wurde. Vgl. Kerstin Schankweiler: *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Bielefeld 2012, Abb. S. 160. Eine zeitgenössische Adaption von

- Calixte Dakpogan findet sich bei Kerstin Pinther: *Die Kunst Afrikas*, München 2022, S. 65.
- 12** Vogel 2022 (wie Anm. 1), bes. S. 74–77 zeigt Detailaufnahmen exemplarischer Verbindungen. Enwezor/Okeke-Agulu 2022 (wie Anm. 3), S. 53–59.
- 13** Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1860, S. 181.
- 14** Lucas 2021 (wie Anm. 8), o. S.
- 15** Monica Blignaut: *El Anatsui*, Interview vom Mai 2020, in: <https://www.monicahaven.com/post/el-anatsui>, Zugriff am 25.04.2024.
- 16** Vogel 2022 (wie Anm.1), S. 201.
- 17** Ebd.
- 18** Modestus Kelechi Ukwandu: *A Critique of African-Igbo Communalism in the Light of Kant's Kingdom of Ends Formula*, Diss. Tübingen 2019, <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-29083>, Zugriff am 27.03.2024.
- 19** Herbert Cole (1969), zit. bei Vogel (wie Anm. 1), S. 172.
- 20** Samuel Asamoah: *Historical Overview of the Development of Communal Labor from Pre-colonial to Post Independent Ghana*, in: *International Journal of Scientific and Research Publications* 8, 2018, Nr. 4, S. 10–16, <http://dx.doi.org/10.29322/IJSRP.8.4.2018.p7603>, Zugriff am 24.03.2024.
- 21** Ukwandu 2019 (wie Anm. 18), S. 163–164.
- 22** Ebd., S. 150; Emmanuel Efem Etta/Dingba Dingba Esowe/Offiong O. Asukwo: *African Communalism and Globalisation*, in: *African Research Review* 10, 2016, 3, Nr. 42, Juni 2016, S. 302–316, hier S. 309–310.
- 23** Denis Andaban: *Resurgence of Communal Labour. A Prospect for Rapid Development in Daffiama, Bussie, Issa*, 27.01.2022, in: <https://www.modernghana.com/news/1134865/the-resurgence-of-communal-labour-a-prospect.html>, Zugriff am 26.05.2024.
- 24** Vogel 2022 (wie Anm.1), S. 161, 172.
- 25** Stéphanie Vergnaud: *L'atelier d'El Anatsui. La liberté, la matière et la sociabilité*, in: *Cahiers d'études africaines* 3, 2016, Nr. 223, S. 713–724, hier S. 720.
- 26** Aloysius Cheta Chikezie: *The Value of Work in Nigeria with Reference to Laborem Exercens*, Diss. Würzburg 2015, S. 152, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:20-opus-147592>, Zugriff am 24.04.2024.
- 27** Vogel 2022 (wie Anm. 1), S. 70–71.
- 28** Monika Wagner: *Geliehene Hände*. Antony Gormleys *Field*, in: Philippe Cordez/Matthias Krüger (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2011 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 8), S. 185–198.
- 29** Anatsui/Leffler James 2008 (wie Anm. 6), S. 44.
- 30** Toni Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin 1998.
- 31** 2019 wurde ihm – nicht zuletzt für seine sozialen Verdienste – der Ibo-Titel eines Ikedire verliehen.
- 32** Magdalena Bushart/Henrike Haug (Hg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Wien 2020.
- 33** Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2013, S. 149.
- 34** Bernadette Loacker: *kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld 2010, S. 18.
- 35** Hannah Hudson: *Ist Afrika der neue Vorreiter im Bereich flexible Arbeit?*, in: *Magazine Germany*, <https://www.regus.com/work-germany/de-de/is-africa-the-new-champion-of-flexible-working/>, Zugriff am 24.04.2024. Hudson hat auch am Institute of Development Studies der University of Sussex unterrichtet.

Bildnachweise

- 1, 4, 6** © El Anatsui. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York; Susan Mullin Vogel: *El Anatsui*. *Art and Life*, S. 72, 92, 139 (Foto: Susan Mullin Vogel)
- 2** © El Anatsui. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York; Foto: Monika Wagner
- 3** © El Anatsui. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York; Okwui Enwezor/Chika Okeke-Agulu: *El Anatsui*. *The Reinvention of Sculpture*, Bologna 2022, S. 263
- 5** <http://atelierlog.blogspot.com/2020/09/el-anatsui-2.html>, Screenshot aus: art21 exclusive. Studio Process. El Anatsui, USA