

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 161 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

## «Saddexleey»

*Somalias Entree auf der Biennale in Venedig*

Andreas Mertin

Die Bedingungen, unter denen die Bundesrepublik Somalia zum allerersten Mal an einer Biennale in Venedig teilnimmt, könnten kaum schwieriger sein. Allgemein gilt der Staat seit der Abspaltung des Nordens 1991 als ein «failed state», also als ein Staat, der seine grundlegenden Aufgaben und Funktionen nicht mehr wahrnehmen kann. Neben Somalia zählt man auch die Demokratische Republik Kongo, den Jemen und den Südsudan zu den gescheiterten Staaten. Nun muss das nicht automatisch bedeuten, dass diese Staaten keine veritablen Künstler:innen präsentieren können, es kommt auf den einzelnen Fall an.



Die Bundesrepublik Somalia, deren Pavillon im Palazzo Caboto eigentlich ideal auf der Laufstrecke zwischen den Giardini und dem Arsenale platziert ist, stellt bei ihrer Premiere auf der Biennale 2026 drei Künstlerinnen vor, die allerdings alle aus der somalischen Diaspora stammen und keinen somalischen Pass haben:

- **Ayan Farah**, ist eine somalisch-schwedische Künstlerin. Sie gehört zu den im Kunstsystem etablierten künstlerischen Positionen in der Welt.
- **Asmaa Jama** ist eine somalisch-dänische Künstlerin. Sie kommt in den Datenbanken für Bildende Kunst nur mit der Biennale vor. Sie wäre auch eher unter Filmemacherin oder Poetin zu rubrizieren. Sie hat sich als einzige aus dem somalischen Aufgebot dem Boykottaufruf gegen Israel angeschlossen.
- **Warsan Shire** ist eine in Kenia geborene somalisch-britische Autorin, in den Kunst-Datenbanken wird nur die Biennale erwähnt, denn sie gehört eher in die Rubrik der Poetinnen.

### Somalia \*\*

*Saddexleey*

Commissioner: Abdirahman Yusuf Mohamud

Curators: Mohamed Mire and Fabio Scrivanti

Exhibitors: Ayan Farah, Asmaa Jama, Warsan Shire

Venue: Palazzo Caboto, Via Giuseppe Garibaldi, 1645, Castello

Die gewählten Künstlerinnen zeigen, dass die Kuratoren des Pavillons nicht daran denken, sich der Vorgabe einer Internationalen Ausstellung «Bildender Kunst» zu unterwerfen, was für ein weitgehend sunnitisches Land auch eine Herausforderung wäre. Sie fassen ihr Kunstverständnis breit und beziehen es konstitutiv auf Poesie. Das könnte eine Vorgabe der Regierung gewesen sein und wäre ein Erbe der sunnitischen Kultur seit knapp 1400 Jahren, wobei es in den Jahrtausenden davor durchaus ikonische Traditionen in Somalia bzw. Somalialand gegeben hat.

Die Nominierung der drei Künstlerinnen ist unter ihren Kolleg:innen in Somalia insofern auf Protest gestoßen, als dass alle drei in der Diaspora leben und daher, wie zumindest die in Somalia Lebenden meinen, das Land nicht wirklich vertreten können.<sup>1</sup> Vor allem aber empfinden sie das Zustandekommen des kuratorischen Konzepts des Pavillons als fremdbestimmt. Dass mit Fabio Scrivanti ausgerechnet ein italienischer Kulturmanager im Kuratorenteam sitzt, ist vor dem Hintergrund der italienischen Kolonialgeschichte Somalias tatsächlich problematisch. Die gegenwärtige somalische Kunstszene nimmt für sich in Anspruch, nach Jahrzehnten der Stagnation aktuell wieder auf dem Weg zu sein, eine eigenständige Position zu entwickeln. Das werde torpediert, wenn Kuratoren und Künstlerinnen dominieren, die nicht Teil dieser somalischen Kunstwelt sind, sondern allenfalls durch ihr Herkommen mit ihr verbunden werden:

*«Der Kunstsektor in Somalia wurde dank der Bemühungen von Künstlern, Kulturschaffenden, unabhängigen Institutionen, Kollektiven und Organisatoren wieder aufgebaut, die unter außerordentlich schwierigen Bedingungen arbeiten, oft mit wenig oder gar keiner institutionellen Unterstützung und fast ohne staatliche Mittel. Es ist daher zutiefst enttäuschend, dass angesichts einer so wichtigen Gelegenheit zur kulturellen Repräsentation diejenigen, die dazu beigetragen haben, das künstlerische Leben in Somalia am Leben zu erhalten, ausgegrenzt wurden. Ein nationaler Pavillon sollte weder als private Gelegenheit noch als eine Plattform betrachtet werden, die durch undurchsichtige oder selektive Prozesse gestaltet wird. Dieser Pavillon spiegelt nicht die Realität wider, die die in Somalia tätigen Künstler und Organisationen erleben. Es war eine verpasste Gelegenheit, diejenigen zu ehren, die den Sektor wieder aufbauen, und eine sinnvolle Brücke zwischen den in Somalia und in der Diaspora lebenden Künstlern zu schlagen».*

Es spricht viel dafür, dass diese Darstellung der somalischen Kunstszene zutreffend ist. Das muss man aus europäischer Perspektive noch nicht als problematisch finden (auch die erste Vertretung Israels bei der Biennale wurde von italienischen Juden organisiert und nicht durch den noch gar nicht etablierten Staat), aber ich kann verstehen, dass, wenn ein Land *erstmal*s auf einer Biennale präsent ist, man auch etwas von der unmittelbar somalischen Gegenwartskunst gezeigt bekommen möchte. Der Protest ist also berechtigt, aber ich würde mich ihm nicht in vollem Umfang anschließen. Richtig finde ich, dass der Findungsprozess transparent im eigenen Land ablaufen muss und nicht von außen aufgesetzt sein darf. Das sollte selbstverständlich sein. Die identitätspolitische Spitze teile ich freilich aus historischen Gründen nicht. Somalische Kunst nur von somalischen Künstler:innen, die in Somalia leben – das ist mir zu völkisch-nationalistisch. Wenn die AfD so etwas bei uns fordert (deutsche Kunst nur von in hier lebenden und arbeitenden deutschen Künstler:innen), dann bezeichnet man das zurecht als völkische Argumentation. Bei Ländern des globalen Südens sind wir geneigt, uns wohlwollend darauf einzulassen.

Deutschland ist zumindest seit 2005 ganz selbstverständlich auch von Künstler:innen mit migrantischen Background vertreten worden und auch von nicht-deutschen Künstler:innen – das entspricht der Position Deutschlands in der international agierenden Kunstwelt. Traditionell stehen aber Künstler:innen in einen spezifischen Kontext mit dem Land, das sie vertreten.

Bevor ich auf den konkreten Kontext der ausgewählten Künstler:innen und dessen Framing durch die Veranstalter eingehe, noch ein kurzer Blick auf die lange Geschichte der Kunst in jener Region, in der sich heute das Land Somalia und Somaliland befinden.

### **Kurze Zusammenfassung der Geschichte der Kunst in Somalia**

Die Kunstgeschichte von Somalia ist eng mit den kulturellen, religiösen und politischen Entwicklungen am Horn von Afrika verbunden. **Bereits in prähistorischer Zeit entstanden dort bedeutende Felsmalereien, etwa in Laas Geel, die zu den ältesten und am besten erhaltenen Afrikas zählen.** Sie zeigen Rinder, Menschen und zeremonielle Szenen und geben Einblick in frühe pastorale Kulturen der Region. **Mit der Ausbreitung des Islam ab dem 7. Jahrhundert veränderte sich die künstlerische Produktion deutlich. Figürliche Darstellungen traten in den Hintergrund, während sich dekorative und architektonische Formen entwickelten.** Besonders Moscheen, Koranschulen und Grabstätten wurden mit geometrischen Mustern und Kalligrafie geschmückt. Handelsstädte wie Mogadischu oder Zeila entwickelten eine eigenständige Baukultur, die Einflüsse aus Arabien, Persien und Indien aufnahm. **In der kolonialen Zeit unter italienischer und britischer Herrschaft (19.–20. Jahrhundert) kam es zu neuen Impulsen.** Europäische Techniken und Materialien hielten Einzug, gleichzeitig wurde traditionelle Kunst teilweise verdrängt. **Nach der Unabhängigkeit 1960 entstand eine moderne somalische Kunstszene, in der Malerei, Literatur und Theater eine wichtige Rolle spielten. Künstler begannen, nationale Identität, Nomadentum und politische Themen zu reflektieren. Der Bürgerkrieg seit den 1990er Jahren führte zu einem starken Einschnitt: Viele Kulturschaffende gingen ins Exil, kulturelle Institutionen wurden zerstört.** Dennoch blieb die Kunst lebendig, vor allem in der Diaspora. **Zeitgenössische somalische Künstler verbinden heute traditionelle Motive mit globalen Einflüssen und greifen Themen wie Migration, Erinnerung und Identität auf.**



Insgesamt zeigt die Kunstgeschichte Somalias eine kontinuierliche Anpassung an religiöse, soziale und politische Veränderungen – von prähistorischen Felsbildern über islamisch geprägte Ornamentik bis hin zu moderner, oft transnationaler Gegenwartskunst.

Diese Beschreibung durch die ChatGPT fasst m.E. ziemlich präzise das zusammen, auf was wir dann auch bei der Selbstpräsentation der Kuratoren und der Künstlerinnen stoßen. Die ikonische Tradition des frühen Somalia wird weitgehend ausgeblendet, die durch die sunnitische Tradition bevorzugte Ornamentik und Literatur spielt bis hin zur Textilkunst eine größere Rolle. Der Bruch nach 1990 wird in der ausgewählten Kunst – einseitig im Blick auf die Diaspora – gespiegelt.

## Der Pavillon online

Was zunächst auffällt, ist der professionelle Auftritt im Sinne des Kulturmanagements. Sie präsentieren eine Internetseite (<https://www.somaliapavilion.so/>). Die gut und selbstbewusst gemacht ist, freilich auf die ansonsten bei Kunsthochschulen üblichen ästhetischen Experimente verzichtet. Die erste Verlautbarung auf dieser Website lautet:



*Die 1895 gegründete Biennale von Venedig ist eine der weltweit führenden Plattformen für zeitgenössische Kunst. Die erstmalige Teilnahme Somalias stellt einen bedeutenden kulturellen Meilenstein dar und **macht ein globales Publikum in diesem historischen internationalen Kontext mit somalischen Kunstpraktiken bekannt**. Die 61. Internationale Kunstausstellung, kuratiert unter dem Thema „Minor Keys“, erforscht subtile, oft übersehene und zutiefst menschliche Erfahrungen. Dieser Rahmen steht in starker Resonanz mit dem **Ansatz des Pavillons, der Erinnerung, mündliche Überlieferungen und die leiseren Erzählungen in den Vordergrund rückt, die kulturelle Identität im Laufe der Zeit prägen**. Durch diese Teilnahme präsentiert Somalia eine zeitgenössische kulturelle Stimme, die Kulturerbe, Erzählkunst und künstlerische Innovation in einem globalen Kontext miteinander verbindet. Die Präsenz Somalias in Venedig stellt einen bedeutenden Meilenstein in der internationalen zeitgenössischen Kunstszene dar. Durch seine Mitwirkung an dieser globalen Plattform **erhöht der Pavillon die Sichtbarkeit somalischer Kunstpraktiken** und eröffnet neue Perspektiven auf Erinnerung, Materialität und kulturelle Kontinuität.<sup>2</sup>*

Persönlich finde ich diesen Text zu glatt, zu sehr Tourismussprache bzw. Kulturmanagement, zu viele Floskeln. Da werden die für notwendig erachteten Begriffe gedroppt, ohne dass man jedoch irgendwie konkret würde, es ist austauschbar, Kulturpolitikersprache. Was auffällt, ist der strategische Ansatz: es geht nicht darum, bestimmte Kunstpositionen den Besucher:innen nahezubringen, sondern darum, Somalia als Kunstland sichtbar zu machen. Warum dann aber auf Diaspora-Kunst gesetzt wurde, erschließt sich nicht. Das konkrete Statement zur Ausstellung lautet in der Übersetzung so:

***Verwurzelt in Somalias Tradition der Poesie** als lebendige Kulturform entfaltet sich die Ausstellung durch Duft, Klang und Bild und schafft so ein sinnliches Erlebnis in drei Abschnitten. Der Pavillon folgt einer dreiteiligen Struktur: drei Künstler, **drei Sinnesregister** und drei Erinnerungsstränge auf drei Etagen. An der Schwelle empfängt der **Duft** somalischen Weihrauchs den Besucher in einen Zustand der Präsenz. Der **Klang** folgt durch die Worte von Warsan Shire, deren Poesie der Widerstandsfähigkeit und der Zugehörigkeit Leben einhaucht. Das **Sehen** nimmt Gestalt an in Ayan Farahs Textilarbeiten, in denen Pigment und Licht die Erinnerung an das Land einprägen. Asmaa Jama webt den letzten Faden durch poetischen Film und Installation, wo Mythos und Bild zusammenfließen. Die Ausstellung ist als **architektonische Umsetzung des mündlichen Archivs** konzipiert. Indem der Pavillon die metrische Präzision somalischer Verse in den physischen Raum übersetzt, **hinterfragt er den statischen Charakter des Museums** und bietet stattdessen einen Ort lebendiger Kontinuität, an dem die Vergangenheit nicht bewahrt, sondern gelebt wird.*

Nun ist auch dies alles in einem Jargon geschrieben, den man auch aus dem europäischen und internationalen Kunstbetrieb zur Genüge kennt, mit geschliffenen Worten, die alles und nichts besagen. Wie man «*die metrische Präzision somalischer Verse in den physischen Raum übersetzt*» wird man dann vor Ort erfahren, aber ich bin zutiefst skeptisch, was diese Übersetzbarkeit unterschiedlicher Kunstformen betrifft. Warum hat man spezifische Kunstformen, wenn diese sich dann doch vom einen ins andere Übersetzen lassen? Mir erscheint das eher als Wortgeklingel. Duft – Klang – Sehen klingt nett (ist aber auf der Grenze zum esoterischen Kunsthandwerk und zur Folklore), und es ist zunächst einmal nur eine Beschreibung «aisthetischer» und noch nicht ästhetischer Erfahrung. Das wäre gegenüber der europäischen Moderne zunächst einmal ein Rückschritt.

Die Denunziation des Museums («hinterfragt er den statischen Charakter des Museums») kenne ich nun seit Jahrzehnten aus verschiedenen Kontexten – meist von Leuten, die von der zeitgenössischen Museumskultur wenig Ahnung haben. Faktisch ist doch das, was die Kuratoren in Venedig in ihrem Pavillon vorstellen wollen, exakt das, was auch das Museum<sup>3</sup> ausmacht:

*Ein Museum (von altgriechisch μουσεῖον mouseîon, ursprünglich ein Heiligtum der Musen) ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.<sup>4</sup>*

Und genau das ist aber auch Ziel des Pavillons. Es ist also gar nicht nötig, sich davon abzusetzen. Museen sind zunächst einmal den Musen oder sagen wir moderner, den Künsten gewidmete Räume, keinesfalls statisch, sondern in stetem Fluss.

Und Floskeln wie die von der Kunst «deren Poesie der Widerstandsfähigkeit und der Zugehörigkeit Leben einhaucht» statt, dass sie einfach widerstandsfähig und solidarisch macht, finde ich nur lyrisch daneben. Wie man der Zugehörigkeit Leben einhauchen kann, will mir nicht einmal ansatzweise einleuchten, es ist ein verfehelter Lyrismus. In der Dialektik der Aufklärung schreiben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer etwas, was vermutlich der Intention des somalischen Pavillons nahekommt und doch in den gewählten Lyrismen untergeht:

*Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun. Heute aber setzt die Vergangenheit sich fort als Zerstörung der Vergangenheit.*

Man darf gespannt sein, wie sich die Intentionen der somalischen Kuratoren und der ausgewählten Künstlerinnen vor Ort konkretisieren, ob sie tatsächlich das zu leisten vermögen, was die Kuratorentexte vorgeben oder ob sie nur funktional eingesetzt werden.

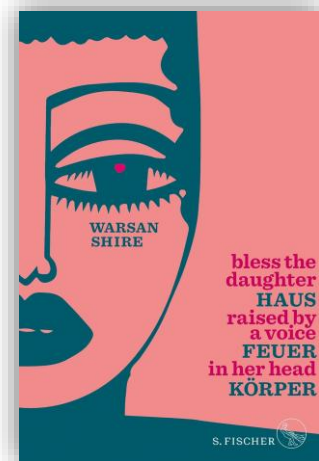
Im Folgenden stelle ich zwei der drei Künstlerinnen vor, weil ich mich entschieden habe, keine Künstler:innen mehr in τὰ κατοπτρίζόμενα vorzustellen und zu besprechen, die zu Boykotten von (israelischen) Kolleginnen und Kollegen ausgerufen haben. Das stellt für mich eine Grenze dar.

## **Ayan Farah,**

ist eine somalisch-schwedische Künstlerin, die vor allem für ihre ungewöhnlichen Arbeiten mit Textilien und natürlichen Materialien bekannt ist. Geboren wurde sie 1978 in Sharjah (Vereinigte Arabische Emirate) als Tochter somalischer Eltern. Aufgewachsen ist sie dann in Schweden, später hat sie ein Studium u. a. am Royal College of Art in London absolviert. Sie lebt und arbeitet heute in Stockholm. Farahs Arbeiten bewegen sich zwischen Malerei, Textilkunst und Installation. Charakteristisch ist für sie die Verwendung historischer Stoffe (z. B. Leinen aus dem 18./19. Jahrhundert), der Einsatz von natürlichen Pigmenten wie Ton, Rost, Indigo, Pflanzenfarben oder sogar Schlamm. Charakteristisch sind auch sehr langsame, experimentelle Prozesse: Stoffe werden gefärbt, gebleicht, der Witterung ausgesetzt oder über lange Zeit verändert. Das Ergebnis sind oft großformatige, abstrakte textile Werke, die wie „Gemälde“ wirken, aber eigentlich stark von Materialprozessen geprägt sind. Inhaltlich kreist ihre Kunst häufig um Identität und Diaspora (geprägt durch ihre somalisch-schwedische Herkunft), sowie um Ort und Geografie – Materialien stammen aus verschiedenen Regionen der Welt und tragen deren „Spuren“, um Zeit und Vergänglichkeit, sichtbar in Alterung, Licht und chemischen Veränderungen der Stoffe und schließlich um den Gegensatz von Natur und Kultur und die Beziehung zwischen Material und Bedeutung. Farahs Werke gelten oft als eine Art „Aufzeichnung von Orten“: Die Materialien selbst – Erde, Salz, Pflanzen – erzählen Geschichten über die Orte, aus denen sie stammen. Dadurch verbinden ihre Arbeiten abstrakte Kunst mit sehr konkreten geografischen und kulturellen Bezügen.

## **Warsan Shire,**

gehört zu den einflussreichsten Stimmen der zeitgenössischen Lyrik, besonders wenn es um Themen wie Migration, Identität und weibliche Erfahrung geht. Geboren wurde sie 1988 in Nairobi als Tochter somalischer Eltern, aufgewachsen ist sie seit 1989 in England. Sie ist Teil der somalischen Diaspora, was ihre Arbeit stark prägt. Shire wurde zunächst durch ihre Gedichte im Internet und bei Poetry-Performances bekannt. Große internationale Aufmerksamkeit erhielt sie, als Beyoncé Texte von ihr in ihrem visuellen Album Lemonade verwendete. Dadurch wurde ihre Lyrik einem weltweiten Publikum zugänglich. Ihre Gedichte sind oft kurz, eindringlich und sehr bildhaft. Häufige Motive sind: Flucht und Migration, Krieg und Trauma, Weiblicher Körper und Sexualität, Familie, Erinnerung und Verlust sowie Diaspora-Identität. Ihr Stil ist sehr bildstark und sinnlich, oft fragmentarisch, fast wie Erinnerungsfetzen, geprägt von oral tradition (mündlicher Erzählkultur) gleichzeitig intim und politisch. Warsan Shire hat es geschafft, Lyrik aus einem eher kleinen literarischen Kreis in den kulturellen Mainstream zu bringen. Ihre Texte werden häufig in sozialen Medien zitiert und in politischen Kontexten verwendet, besonders in Debatten über Migration und Flucht.



## Appendix: Religionswissenschaftliche Anschlussfragen

Wie steht es um das Verhältnis von sunnitischer Kultur und Bildender Kunst bzw. Malerei bzw. zur Fotografie im Kontrast zur europäischen Moderne? Was ja bei der Beschreibung der Kuratoren auffällt, ist der geradezu bewusst gesuchte Kontrast zur europäischen ikonographischen Tradition und gleichzeitig die Zuwendung der Fotografie als zumindest dokumentarischem Medium. Wir sind es in der europäischen Moderne ja seit 250 Jahren gewohnt, Bilder säkular und nicht unter religiösen Vorzeichen zu betrachten. Ob es ein religiös begründetes Bilderverbot gibt oder nicht, spielt für die Bildenden Künste keine Rolle mehr. Die Kunstwelt ist nahezu vollständig säkularisiert. Der Kuratorentext des somalischen Pavillons spricht eine andere Sprache, nicht die einer säkularen Kultur, sondern einer zutiefst religiös geprägten Kultur – so säkular sich die einzelnen Künstlerinnen auch verstehen mögen. Das lässt noch einmal danach fragen, wie denn die sunnitischen Kulturen zur Bildenden Kunst stehen.



Das Verhältnis zwischen sunnitisch geprägten Kulturen und bildender Kunst ist vielschichtig und wird oft missverstanden. Es gibt keine einheitliche „sunnitische Kunstlehre“, sondern eher ein Spektrum von theologischen Haltungen und kulturellen Praktiken. Ein zentraler Punkt ist die traditionelle Skepsis gegenüber figürlichen Darstellungen, besonders von Menschen und Tieren. Diese Haltung stützt sich auf bestimmte Überlieferungen (Hadithe), die davor warnen, Abbilder zu schaffen, weil dies als Nachahmung von Gottes Schöpfung oder als potenzieller Schritt in Richtung Götzenverehrung gesehen werden könnte. Das bedeutet aber nicht, dass bildende Kunst im sunnitischen Kontext unterdrückt oder gar nicht vorhanden wäre—im Gegenteil. Sie hat sich nur oft in andere Formen verlagert: **Kalligraphie** wurde zur höchsten Kunstform, insbesondere die kunstvolle Darstellung von Koranversen. **Arabesken und geometrische Muster** entwickelten sich zu hochkomplexen visuellen Systemen, etwa in Moscheen und Palästen. **Architektur** spielte eine zentrale Rolle, z. B. in Bauwerken wie der Alhambra oder der Süleymaniye-Moschee.



ChatGPT

In der Praxis war der Umgang mit Bildern jedoch nie völlig einheitlich. In vielen sunnitisch geprägten Reichen gab es sehr wohl figürliche Darstellungen, besonders in weniger religiösen Kontexten: Im Osmanischen Reich wurden Miniaturmalereien angefertigt, die Szenen aus Geschichte und Alltag zeigten. Auch in der persisch beeinflussten Kunst (z. B. in Mogul-Indien) finden sich reichhaltige Bildtraditionen, obwohl diese Regionen nicht ausschließlich sunnitisch geprägt waren. Heute ist das Spektrum noch breiter: In vielen mehrheitlich sunnitischen Gesellschaften existiert zeitgenössische Kunst mit allen möglichen Ausdrucksformen – Malerei, Fotografie, Installation usw. Gleichzeitig gibt es weiterhin konservative Strömungen, die bildliche Darstellungen kritisch sehen. Es gibt also eine theologisch begründete Zurückhaltung gegenüber figürlicher Kunst im sunnitischen Denken, aber kulturell hat das eher zu einer Umlenkung als zu einem Verzicht auf bildende Kunst geführt.

Den Hinweis auf die Sublimierung («Umlenkung») finde ich gut, wenn er denn tatsächlich als bewusster Akt zu verstehen wäre. Das müsste man noch prüfen. Zum anderen weiß ich aus der reformierten Tradition, dass die Bezugnahme auf das religiöse Bilderverbot (als Kultbildverbot) nicht die Begegnung mit Kunst und Kultur ausschließt – ganz im Gegenteil wie das Goldene Zeitalter der Niederlande zeigt.<sup>5</sup> Die bewusste Abwendung von den Kultbildern ganz eine intensivierte Hinwendung zu den säkularen Bildern zur Folge haben. Kann – muss aber nicht.

Was auffällt, wenn man auf die verschiedenen somalische Seiten zur zeitgenössischen Kunst geht, wie stark dort die Fotografie eine Rolle spielt. Da auch die Fotografie mit Abbildern arbeitet, stellte sich mir die Frage, inwiefern die Fotografie vom sunnitischen Bilderverbot betroffen ist. Auch im bildskeptischen protestantischen Spektrum kennen wir dieses Phänomen: es besitzt zur Überraschung der empirisch arbeitenden Soziologen eine signifikant größere Hinwendung zur Fotografie. Wenn die Fotografie gegebenenfalls als Kultbild-unverdächtig gilt, dann wäre das eine Erklärung dafür, dass kultbild-skeptische Religionen sich eher der Fotografie zuwenden. Ich habe deshalb bei der KI ChatGPT nachgefragt, wie es um das Verhältnis sunnitischer Kulturen zur Fotografie bestellt ist.

Das Verhältnis sunnitisch geprägter Kulturen zur Fotografie ist deutlich weniger restriktiv als oft angenommen – und vor allem: es hat sich im Laufe der Zeit stark verändert. **Historischer Ausgangspunkt:** Als Fotografie im 19. Jahrhundert aufkam, wurde sie zunächst ähnlich diskutiert wie andere Bildformen. Einige Gelehrte sahen Parallelen zur klassischen Kritik an figürlichen Darstellungen (Stichwort „Nachahmung der Schöpfung“). Andere argumentierten jedoch, dass Fotografie keine „Schöpfung“ im künstlerischen Sinne sei, sondern eher ein technisches Abbild – wie ein Spiegel oder Schatten. **Der entscheidende Unterschied:** Viele sunnitische Gelehrte haben Fotografie letztlich als zulässig (halal) eingeordnet, weil: sie als **mechanische Wiedergabe der Realität** gilt, nicht als schöpferischer Akt, sie **keine Verehrung** oder religiöse Funktion impliziert, sie einen klaren **praktischen Nutzen** hat (Ausweise, Bildung, Journalismus, Medizin).



ChatGPT

Diese pragmatische Sicht wurde im 20. Jahrhundert zunehmend dominant, auch in Institutionen wie der al-Azhar-Universität, die oft moderatere Positionen vertreten hat. **Heutige Praxis:** In den meisten sunnitisch geprägten Gesellschaften ist Fotografie völlig alltäglich: Familienfotos, Hochzeiten, Social Media, Journalismus und Dokumentation, Kunstfotografie und Film. Selbst religiöse Autoritäten treten oft öffentlich fotografiert oder gefilmt auf. **Aber es gibt Unterschiede je nach Strömung:**



Konservativere oder salafistisch geprägte Gruppen lehnen Fotografie teilweise weiterhin ab oder schränken sie ein. Ein bekanntes Beispiel ist Salafismus, wo manche Vertreter argumentieren, dass auch Fotos unter das Bilderverbot fallen könnten. Allerdings selbst dort wird Fotografie oft aus praktischen Gründen toleriert (z. B. für Ausweisdokumente). **Wichtige Feinunterscheidungen:** Selbst unter eher kritischen Stimmen wird häufig differenziert: **Erlaubt:** notwendige oder nützliche Fotos (Dokumente, Bildung). **Problematischer:** Fotos, die zur Verehrung führen könnten oder als moralisch fragwürdig gelten (z. B. bestimmte Darstellungen von Personen)

**Fazit:** Während es theologische Debatten gibt, ist Fotografie heute in sunnitischen Kulturen weitgehend akzeptiert und tief in den Alltag integriert. Die ursprüngliche Skepsis gegenüber Bildern wurde hier meist durch eine pragmatische und technische Interpretation überwunden.

Das alles würde jedenfalls erklären, warum wir in der Kunst Somalias so häufig auf Fotografien stoßen – zumal es oft Fotografien sind, denen ein ausgeprägter Dokumentationscharakter zu eigen ist. Fotografie an sich ist jedoch noch keine Kunst, kann aber Kunst sein. Vieles von dem, was man zur Kunst-Fotografie in Somalia liest, betont deren funktionalen Charakter, betont Zwecke wie Identität, Postkolonialismus, Dokumentation des Alltagslebens und der Auseinandersetzungen etc.. Diesen Zwecken soll die Kunst-Fotografie dienen, aber nicht, weil es Kunst ist, sondern weil sie dokumentiert. Das stimmt mich – aus europäischer Perspektive – skeptisch, weil es die Möglichkeiten, die in der Kunst stecken, unterläuft. Kunst kann eben mehr als nur das – Elend, Unterdrückung oder auch nur das Leben zu dokumentieren. Seit 50.000 Jahren ist Kunst nicht nur Abbildung von Wirklichkeit, sondern hat einen ästhetischen Mehrwert. Dieser ästhetische Mehrwert ist in der theoretischen Reflektion erst spät bewusst geworden, steckt aber schon in den frühesten Artefakten.

*Von der autoritären Schmach der Kulturindustrie war die autonome Kunst nicht durchaus frei. **Ihre Autonomie ist ein Gewordenes, das ihren Begriff konstituiert**; aber nicht a priori. In den authentischsten Gebilden ist die Autorität, welche einst kultische Werke über die gentes ausüben sollten, immanentes Formgesetz geworden. Die Idee der Freiheit, ästhetischer Autonomie verschwistert, hat an Herrschaft sich geformt, die sie verallgemeinerte. So auch die Kunstwerke.<sup>6</sup>*

Man wird in Venedig sehen, ob sich die Diaspora-Kunst Somalias daran entwickelt hat.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu <https://www.africaartnews.com/posts/how-somalias-inaugural-venice-pavilion-participation-shuts-out-the-country-it-claims-to-represent>
- <sup>2</sup> <https://www.somaliapavilion.so/>
- <sup>3</sup> Vgl. auch Grasskamp, Walter (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München: C.H. Beck (Beck'sche schwarze Reihe, 234).
- <sup>4</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Museum>
- <sup>5</sup> North, Michael (1992): Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln: Böhlau.
- <sup>6</sup> Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1707). S. 33f.

### VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: «Saddexleey». Somalias Entree auf der Biennale in Venedig, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 161, erschienen 01.06.2026

<https://www.theomag.de/161/PDF/am905.pdf>