

Von Verschollenheit und Schall

Gedanken zu zwei politischen
Diskursen in zeitgenössischer Klangkunst
aus Südafrika und Nigeria

LEONIE CHIMA EMEKA

»Verschollen« kommt von »Schall«, erklärt die Restitutionsforscherin Bénédicte Savoy.¹ Verschollene Objekte seien mit Stille assoziiert; sie »schallen also nicht mehr, sie haben kein Echo«,² keine Resonanz in dem Umfeld, in dem sie vermisst werden. Unter dem Thema *Restitution und Resonanz* trafen sich die Klangkünstlerin Memory Biwa und Bénédicte Savoy zu einem Round-Table-Gespräch, moderiert von der Kuratorin Mahret Ifeoma Kupka und Kunstwissenschaftlerin Irene V. Small. Die Restitutionsforscherin Savoy bezieht den etymologischen Zusammenhang von Verschollenheit und Schall auf den kolonialen Kontext und die Restitution von afrikanischer Kunst in die Herkunftsgesellschaften. Afrikanische Objekte sind durch ihre Präsenz in westlichen Museen und Privatsammlungen in den Herkunftsgesellschaften abwesend – oder verschollen. Neben der Rückführung von afrikanischem Kulturgut geht es für Savoy bei Restitution zudem um die Wiederherstellung des Rechts, über die Dinge, über die sich eine Gesellschaft definiert, diskutieren und streiten zu dürfen. Gemeinschaften seien mit der Restitution eines Objekts wieder in der Lage »mit den Objekten zu sprechen oder zu singen oder Sound zu erzeugen«.³

Mit der etymologischen Brücke zwischen Verschollenheit und Schall findet Savoy nicht nur ein faszinierendes Begriffspaar, um über traditionelle afrikanische Objekte zu sprechen. Auch für aktuelle Kontexte und zeitgenössische Klangkunst ist sie ergiebig; insbesondere in Hinblick auf die Klangerbeiten *Elegy* (2015) von Gabrielle Goliath (geb. 1983, Südafrika)

1 »Restitution und Resonanz«, ein Round-Table-Gespräch mit Memory Biwa und Bénédicte Savoy, moderiert von Mahret Ifeoma Kupka und Irene V. Small, in: *Texte zur Kunst*, März 2024, S. 21–43

2 ebd.

3 ebd.

und *Àmà: The Gathering Place* (2019) von Emeka Ogboh (geb. 1977, Nigeria). Die südafrikanische Performance-Künstlerin Gabrielle Goliath untersucht in *Elegy* Folgen kolonialer Kontexte und verhandelt rassistische und sexuelle Gewalt in postkolonialen und Post-Apartheids-Gesellschaften.⁴ Emeka Ogboh greift traditionelle Kunstformen seiner eigenen Herkunftsgesellschaft der Igbo im Süd-Osten Nigerias auf und produziert ein Klangstück basierend auf Igbo-Volksliedern.

Das verschollene Objekt hat eine verborgene anthropomorphe Komponente, die über die Etymologie deutlich wird. Im Deutschen wird dem verschollenen Objekt eine Stimme oder ein Klang zugesprochen, der ›verschallen‹ kann. Anders als bei der ›verstummtten Stimme‹ oder dem ›verklungenen Klang‹ – was auch einfach bedeuten kann, dass eine Person aufhört zu singen – ist der Aufenthaltsort des Verschollenen unbekannt. Personen oder Dinge sind im Krieg oder auf See verschollen. Ihre Abwesenheit ist Folge eines Transfers, einer Reise, von der sie nicht zurückkehren. Das Verschollene hat eine soziale Bedeutungskomponente, insofern das Verschollene von einer Familie oder einer Gemeinschaft abwesend ist. Diese soziale Bedeutungskomponente erlaubt die Dichotomie von Verschollenheit und Schall als Analogie der Klangstücke von Goliath und Ogboh zu verwenden, um zu beschreiben und zu untersuchen, wie Klangkunst als Medium genutzt werden kann, um das Abwesende in eine Gesellschaft ein- oder zurückzuführen.

Elegy von Gabrielle Goliath

Elegy ist eine seit 2015 andauernde ›Gedenkperformance‹ der südafrikanischen Künstlerin Gabrielle Goliath. Jede Aufführung der Performance vereint eine Gruppe von Personen, die einen geliebten Menschen an sexuelle und genderbasierte Gewalt verloren haben. Als Chor führen sie einen sogenannten Bordun auf: für eine Stunde lang halten sie gemeinsam einen einzigen eindringlichen Ton. Der Bordun vertont den individuellen Schmerz der Einzelperson und gliedert diesen zugleich in die kollektive Stimme des Chores ein.

Obwohl die Performance bereits knapp zehn Jahre alt ist, hat sie nicht an Aktualität verloren. Weltweit, auch in Deutschland, sind sexuelle Gewalt und Femizid zentrale Themen feministischer Debatten und die Anerkennung von genderbasierter Gewalt ein wichtiges Anliegen. Auch in Südafrika ist das Thema so aktuell wie nie. In Reaktion auf die landesweiten Demonstrationen gegen Femizide und sexuelle Gewalt gegen Frauen und queere Personen nach der Vergewaltigung und dem Mord an der 19-jährigen Studentin Uyinene Mrwetyana entwickelte Goliath 2021 mit *Chorus* eine neue Variante der *Elegy*-Performances. In Reaktion auf die Demonstrationen erkannte die südafrikanische Regierung genderbasierte Gewalt offiziell an.⁵ Dieser Sieg der Anerkennung von genderbasierter Gewalt,

4 universes.art/de/sharjah-biennale/2023/sharjah-stadt/al-mureijah-square/gabrielle-goliath

5 www.justice.gov.za/vg/gbv/nsp-gbv-final-doc-04-05.pdf



Gabrielle Goliath, *Elegy*, 7-Kanal Videoinstallation, Future Generation Art Prize, Venedig 2019

also Gewalt, die aufgrund des Genders einer Person verübt wird, verblasst jedoch angesichts der steigenden Mordrate von LGBTQ+-Personen und Frauen in den letzten drei Jahren. Polizeiberichten zufolge sind im Jahr 2022 über 3840 Frauen in Südafrika ermordet worden – das sind mehr als 10 Morde täglich.⁶ Mit ihrer künstlerischen wie aktivistischen Praxis trägt Goliath maßgeblich zu der institutionellen und künstlerischen Auseinandersetzung mit sexueller Gewalt in Südafrika bei. Die Verarbeitung von Trauer verhandelt Goliath nicht nur in *Elegy*, sondern in vielen ihrer renommiertesten Arbeiten im Medium Klang. Ein Beispiel hierfür ist ihre Arbeit *This Song is For* (2019). Hier lädt sie Angehörige und Freunde von Opfern sexueller und transfeindlicher Gewalt ein, ein Lied für die vermisste und geliebte Person auszuwählen. In *Elegy* wie auch in anderen Arbeiten nutzt Goliath Klang, um die Trauer über den Verlust einer verschollenen Person nicht direkt zur Sprache zu bringen, sondern vielmehr Erklängen zu lassen.

Für *Elegy* teilt sich der Chor in sieben Reihen vor jeweils sieben Bühnen auf, die eine Person nach der anderen betritt.⁷ Der Bordun, das als langer gleichförmiger Vokal zwischen einem ›ah‹ und einem ›oh‹ gesungen wird, ist durch chorisches Atmen verwirklicht, wobei nur jene sieben Personen singen, die sich auf der Bühne befinden. Ihr Auf- und Abgang von der Bühne und ihre daraus resultierende Beteiligung am Gesang ist so organisiert, dass ein akustisches Gesamtbild ohne Atempausen entsteht.

Die Dichotomie zwischen Verschollenheit und Schall eröffnet den generellen Aspekt von Trauma als Folge von sexueller Gewalt, den ich zwar bei meinem Besuch der Performance wahrgenommen, bisher aber nicht begrifflich fassen konnte. Bei einer traumatischen Erfahrung in einer lebensbedrohlichen Situation oder unter massivem Stress können Eindrücke und Reize nicht verarbeitet werden, sondern werden unverarbeitet und

6 vgl. Crime Stats Presentation Fourth Quarter 2021/2022-Third Quarter 2022/2023, des South African Police Service, www.saps.gov.za/services/crimestats.php, im Jahr 2023 waren es 3880 Frauen, die ermordet wurden. Leider gibt es keine Polizeistatistik zu LGBTQ+-Personen und deren Mordrate.

7 Die Anzahl kann eventuell variieren. Die Angabe ist der Dokumentation *Elegy*, 2019 entnommen, www.goodman-gallery.com/artists/gabrielle-goliath

ungeordnet gespeichert. Ein Trauma kann dahingehend als verschollene Erfahrung beschrieben werden. *Elegy* greift das Trauma als verschollene Erfahrung klanglich auf und transferiert es in Schall.

Dieses Zusammenspiel von Verschollenheit und Schall als Aufarbeitung sexueller Traumata ist ein wiederkehrendes Motiv feministischer Performance-Kunst in Südafrika. So etwa auch in dem Performance-Stück *UHadi/Hayi*, aufgeführt von Chuma Sopotela und Nomakrestu Xakathugaga während des Malibongwe Women in Theatre Festival im Magnet Theatre in Kapstadt 2020. *UHadi/Hayi* greift die Dichotomie von Verschollenheit und Schall bereits im Titel auf. *Hayi* bedeutet Nein. Die *UHadi* auf der anderen Seite ist ein traditionelles Instrument in der südafrikanischen Xhosa-Gesellschaft. Der Titel der Performance kombiniert

In *Elegy* geht es darum den Resonanzraum
von Trauer über den eigenen Körper hinaus in den
kollektiven und sozialen Körper zu
transformieren.

das Nein mit einem traditionellen Klanginstrument. Auf der Bühne stellen die Performer:innen eine Vergewaltigung nach. Während der gefesselte weibliche Körper über die Bühne gezerrt wird, wird die Gewaltszene mit einem langen Schrei begleitet. Anstelle zu schockieren, soll der Schrei den Schmerz all jener mit sexueller Gewalterfahrung auf die Bühne transferieren. Dabei ist der Schrei nicht nur eine Re-Inszenierung einer Gewaltsituation, sondern die Verwirklichung eines Schreis, der in dem Moment der Gewalt nicht gehört oder überhört wurde und verhallte.

Der Bordun greift das Trauma in der Echokammer des Einzelkörpers auf und entfaltet dies durch den Bordun zu einer Praxis kollektiven Trauerns. Das ›ah‹ oder ›oh‹ des Borduns greift jenen Vokal auf, den wir beim Weinen verwenden; er abstrahiert und verallgemeinert das individuelle Weinen in einem gemeinsamen Ton. Geht es ja nicht nur um die Trauer, sondern auch darum, die eigene Stimme und den Körper einem Kollektiv einzuordnen. Jede Stimme singt das gleiche – den gleichen Ton, den gleichen Vokal – alle Stimmen sind ihr gegenseitiges Echo. Der Bordun greift die Trauer in der Echokammer unserer privaten und individuellen Gefühle auf und erweitert dessen Resonanzraum um den Körper des Kollektivs sowie auch jenen Raum, in dem er widerhallt, sowohl als Schall im Raum, wie auch als politische Botschaft in Gesellschaft.

Der Chor, das Stimmkollektiv, ist eine Metonymie für all jene Frauen und Personen, die aufgrund sexueller Gewalterfahrung ein Trauma erlitten haben. Die physische Erschöpfung, keinen Atem mehr zu haben, um den Ton weiter zu halten, ist ein notwendiger Aspekt dieser Arbeit. Könnte eine einzelne Person den Ton für eine Stunde halten oder wäre die Performance auf die Dauer des Atems einer einzelnen Person gekürzt, wäre der

Chor nicht notwendig. Um jedoch den Bordun für eine Stunde aufzuführen, bedarf es eines Kollektivs, das jeweils den Ton der anderen Person aufgreift und aufrechterhält. Während das Verschollene kein Echo erzeugt in dem Umfeld, von dem es abwesend ist, geht es in *Elegy* vielmehr darum Trauer über den eigenen Körper hinaus in den kollektiven und sozialen Körper zu transformieren. Das Ausweiten der Echokammer vom Individuum zum Kollektiv hat jedoch auch Schattenseiten; denn auch der Chor wird seine eigene Echokammer und öffnet nur wenig Raum für interne Debatten. Jede Stimme des Chores ist ihr gegenseitiges Echo, der Bordun macht alle Stimmen gleich und es gibt weder Dissonanz noch Abweichungen. Ähnliches gilt auch für den interpretatorischen Spielraum, den das Stück bietet. Zwar sind wir aufgefordert, wie der Chor die Botschaft von *Elegy* aufzugreifen und weiterzugeben. Doch das Stück öffnet nur in geringem Maße Raum für Zweideutigkeiten und Widersprüche, Unsicherheit und Differenz.

Ámà: The Gathering Place von Emeka Ogboh

Eine thematische Kehrtwende zu *Elegy* von Gabrielle Goliath stellt die Installation *Ámà: The Gathering Place* (2019) von Emeka Ogboh dar. Für die *Elegy*-Performances ist von Bedeutung, wie der Verlust und die Trauer zum Ort der Gemeinschaft werden kann. Dementsprechend geht es weniger um die Restitution von etwas Verschollenem, also beispielsweise eines verlorenen Menschen oder einer verschollenen Würde. In der Gedenkperformance geht es vielmehr darum, durch den Klang, durch das gemeinsame Singen und somit der Stimme des Kollektivs einen relationalen Raum zu erschaffen, der die Trauer als politische und soziale Praktik erfahrbar macht. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich Ogboh mit dem Wandel von der Kultur der Igbo und der Bedeutung des Wandels für traditionelle Musik. In *Ámà: The Gathering Place* greift Ogboh seine Herkunftsgesellschaft der Igbo-Gesellschaft im Südosten Nigerias auf.

Der Klangkünstler ist in Deutschland vielen ein Begriff; insbesondere dem Kunstpublikum, das sich auf den einschlägigen Kunstveranstaltungen tummelt, auf denen Ogboh in den letzten Jahren zu sehen war, etwa 2014 auf der Biennale in Dakar, 2015 auf der 56. Biennale in Venedig, 2017 auf der documenta 14 in Athen und Kassel sowie bei den Skulptur Projekten Münster. Ogboh arbeitet mit einer Vielzahl von Medien, und er erweitert seine multisensorischen Installationen um Food-Festivals, Kochbücher oder um ausstellungsspezifisches Bier. Klang ist jedoch sein zentrales Medium zur Verhandlung von Fragen der Migration, der ethnischen und nationalen Identität.

Ogboh bespielte 2021 das Atrium des Gropius Bau in Berlin mit der Installation *Ámà: The Gathering Place*. Ogboh entwickelte die Installation 2019 als Auftragsarbeit für das Cleveland Museum of Art in den USA.

Ámà ist in Ogbohs Igbo-Dialekt die Bezeichnung für einen Dorfplatz, der das kulturelle und soziale Zentrum des Dorfes bildet. Wie im Titel greift Ogboh den Dorfplatz auch konzeptuell für seine Installation auf und verhandelt den öffentlichen Raum der großen Museumshalle. Eine monumentale Baumskulptur nimmt den symbolischen Platz des Irokobaumes ein, der traditionell in der Nähe des Dorfplatzes steht. Sitzsäcke, die mit Akwete, einer traditionellen Webtechnik der Igbo, bezogen sind, verteilen sich über das Atrium. Im Mittelpunkt der Installation steht das Klangstück, das über zwölf Lautsprecher im Raum installiert ist. Emeka Ogboh hat für das Klangstück eine Sammlung von Igbo-Volksliedern arrangiert. Die Komposition des Klangkunstwerks vertont die Volkslieder, jedoch nicht in ihrer konventionellen musikalischen Form, sondern im Madrigalstil: Alle Chorstimmen singen denselben Text. Die Stimmen sind ähnlich wie bei Claudio Monteverdi und Giovanni Gabrieli arrangiert, so dass sich homophone und polyphone Passagen abwechseln. Obwohl der Chor in einer dem Bel Canto nahestehenden Tradition singt, erinnert die Intonation bei manchen Fermaten an den südafrikanischen Kultchor Ladysmith Black Mambazo.

Ámà entspricht nicht der Igbo-Musiktradition, die oft modal organisiert ist und sich der Technik der mündlichen Überlieferung bedient. Im Gegensatz dazu folgt *Ámà* westlichen Regeln der Harmonik, einer vertikalen Organisation von Tönen, die sich in westlicher Musik mit der Partitur entwickelte und die auf einer Tonalität basiert, bei der die Töne um einen



Grundton herum angeordnet sind. *Àmà* ist ein Zusammenspiel von westlichen und Igbo-Musiktraditionen. Die Kombination von Tradition und Moderne ist für Ogboh nichts Neues. In seiner Arbeit *The Way Earthly Things Are Going* (2017), die Emeka Ogboh für seine Präsentation auf der documenta 14 in Athen konzipierte, verbindet er zeitgenössische, an den amerikanischen Minimalismus angelehnte Kompositionstechniken mit

Ogboh entwirft mit *Àmà* eine Strategie,
um mit Klangkunst zum Erhalt des Archivs mündlich
überlieferter Volksmusik beizutragen.

traditioneller griechischer Musik. Der griechische Chor Pleiades Female Vocal Group interpretiert für das Athener Klangstück das polyphone Lied *λησμονώ και χαίρομαι* (Wenn ich vergesse, bin ich glücklich) aus Epirus.

Das Zusammenspiel von westlicher Musiktradition und traditioneller Musik der Igbo ist nicht nur aus der Praxis des Künstlers zu erklären. Ogboh vereint für die Produktion des Klangstücks Komponist:innen, Interpret:innen und Theoretiker:innen für zeitgenössische Komposition in Nigeria, wie etwa die Komponistin und Musikethnologin Austinmary Eze oder den Chordirektor Uche Agbamegbue. In Komposition und Ausführung durch den Chor greift Ogboh auf eine weit verbreitete, moderne Praxis in Nigeria zurück, Volkslieder für Chöre zu adaptieren und zu arrangieren. Robert Okafor, der für seine umfassende Standardwerk *A Study of Igbo Folksongs* Hunderte von alten wie zeitgenössischen Igbo-Folksongs sammelte und transkribierte, prägte für diese Praxis den Begriff »neo-traditional«. ⁸ Vor diesem Hintergrund fasst *Àmà* die traditionelle Musik nicht in einen einheitlichen Chor, sondern die Mehrstimmigkeit der Rezeption von Volksmusik in Nigeria mit ein. Während der Chor in *Elegy* von Goliath einen Bordun aufführt und jede Stimme ihr gegenseitiges Echo ist, vereint Ogboh in seinem Klangstück mehrere Stimmen. Der Fachkreis von Komponist:innen, Theoretiker:innen und Interpret:innen, der sich mitunter um die Komposition- und musikethnologischen Lehrstühle der nigerianischen Universitäten gruppiert, bemüht sich um die Transkription, Bewahrung, Weiterentwicklung und Neuordnung traditioneller Musik. Die Igbo-Volksmusik ist nach Meinung mehrerer nigerianischer Musikethnolog:innen, darunter Iwu Ikwubuzo and Oraegbunam Chukwuebuka, »fading away and going into extinction«. ⁹ Vor allem die jüngere Generation käme immer weniger mit der Volksmusik in Berührung. ¹⁰ Die Beobachtung der Musikethnologen findet eine Parallele in der etymologischen Relation von Schall und Verschollenheit: Mündliche Überlieferungstechniken werden leiser, bis sie kein Echo mehr erzeugen; Volkslieder werden nicht mehr gesungen und verklingen. Die Dichotomie zwischen Verschollenheit und Schall hebt einen zentralen Aspekt des Klangkunstwerkes hervor, der in der deutschsprachigen Rezension

8 Richard C Okafor, *A Study of Igbo Folk Songs*, Academic Publishing Company 2017, S. 306f.

9 Iwu Ikwubuzo & Oraegbunam Chukwuebuka, »The Nature of Igbo Folksongs and its Social Functions«, in: *Igede Igbo. A Journal of Igbo Studies*, Vol. 2 / Nr. 1, 2016, S.107–122

10 Austinmary Eze & Immaculata Chekwube Ugochi, »Music Composition Based on Nigerian/ African Traditional Musical Idioms: A Panacea for Criminality and Violence«, in: *Ogbazuluobodo*, University of Nigeria Journal of Multidisciplinary Studies, Vol. 1 / No. 1, 2019, S. 139–149

bisher kaum bedacht wurde. In *Ámà* greift Ogboh nicht nur traditionelle Igbo-Musik oder Volksmusik auf, sondern auch den Diskurs um Volksmusik und den Bemühungen dieses kulturelle Erbe zu bewahren.

Ogboh entwirft mit *Ámà* eine Strategie, um mit Klangkunst zum Erhalt des Archivs mündlich überlieferter Volksmusik beizutragen. Auch er bringt Volkslieder neo-traditionell neu zum Erklingen. Als Klangkunstwerk ist *Ámà* allerdings von der zeitgenössischen neo-traditionellen Komposition abzugrenzen. Anders als in der Musik, ist nicht die Komposition das finale Werk, sondern die Aufnahme des Stücks, die dann im Atrium des Museums als Teil einer größeren Installation für das Publikum zugänglich ist. Auch ist *Ámà* nicht nur als Darstellung und Sammlung von Volksmusik zu verstehen. Ogboh dokumentiert im Klangkunstwerk ja nicht traditionelle Volkslieder in ihrer traditionellen musikalischen Form, wie etwa Okafor in seinen Transkriptionen. Vielmehr bezieht Ogboh mit dem Produktionsteam wie auch im Kompositionsstil den zeitgenössischen Diskurs um Volksmusik mit ein. Dementsprechend ist *Ámà* nicht Teil der zeitgenössischen Musik in Nigeria und auch nicht Teil der Theoretisierung von Volksmusik. Ogboh greift als Klangkünstler die Volksmusik auf und gleichzeitig den Prozess des Diskutierens über die Dinge, über die sich eine Gesellschaft definiert.



Gabrielle Goliath, *Elegy* – Performance in Gedenken an Eunice Ntombifuthi Dube, Johannesburg 2018



Emeka Ogboh, *Ámà: The Gathering Place*, 2021, Installationsansicht, Gropius Bau Berlin

Rebellion oder Bewahrung

Anders als bei Goliath, die sich in *Elegy* um eine Institutionalisierung feministischer Debatten und der Bekämpfung von sexueller Gewalt und Femizid bemüht, verhandelt Emeka Ogboh eine bereits institutionalisierte Thematik, nämlich der Kanonbildung und der theoretischen, wie auch praktischen Verhandlung von Volksmusik. Auf der anderen Seite ist der Fachkreis um zeitgenössische Komposition, den Ogboh in *Àmà* einbezieht, konservativer als der feministische Diskurs um Femizide und sexuelle Gewalt, den Gabrielle Goliath in *Elegy* verhandelt. Der Erhalt der Volksmusik ist an einen Erhalt gesellschaftlicher Normen, insbesondere für die Jugend, gekoppelt. Eze betont in ihren Texten die bedeutende Funktion der Volkslieder, gesellschaftliche Normen zu vermitteln und aufrechtzuerhalten. Die Volkslieder seien auch deshalb zu bewahren, um gegen die steigende Kriminalität der jüngeren Generationen anzukämpfen.¹¹ Zwar scheinen sowohl *Elegy* wie auch zeitgenössische Komposition hier eine ähnliche gesellschaftliche Funktion für die Klangkunst zu erdenken. Beide thematisieren im entfernten Sinne steigende Kriminalitätsraten. Jedoch ist die politische Zielsetzung eine andere: Igbo-Volkslieder vermitteln neben Sprichwörtern oder Parabeln auch Geschlechterrollen und ›erlaubte‹ Sexualitäten, für deren Abbau sich Arbeiten wie *Elegy* einsetzen. Die Igbo-Gesellschaft ist weder historisch noch zeitgenössisch mit der kulturellen oder auch sexuellen Ausbeutung von Frauen und dem Verbot von Homosexualität gleichzusetzen. Ein Beispiel von weiblichem Widerstand gegen Vergewaltigung in der Igbo-Gesellschaft ist die Praxis des ›Sitting on a Man‹. Frauen versammelten sich vor dem Haus des Täters zum Tratsch, Tanz und Gesang, um mit ihrer Präsenz den Täter öffentlich zu diffamieren.¹² Allerdings wird die Tradition auch gegen queerfeministische Forderungen instrumentalisiert. Nach Ansicht des Kulturwissenschaftlers Ujubonu J. Okide sei es dem westlichen Individualismus und seiner kulturellen Ausrichtung zu verdanken, dass homosexuelle Beziehungen und Ehen zunehmen.¹³ Im Hinblick auf die Igbo-Gesellschaft seien lesbische Ehen jedoch ein Tabubruch. Ähnlich wird die ›afrikanische Tradition‹ auch von der ghanaischen Regierung instrumentalisiert, um die geplanten anti-homosexuellen Gesetze zu legitimieren.¹⁴ In der Dichotomie von Verschollenheit und Schall stellt sich letztlich die Frage, wie die Dichotomie zwischen Rebellion und Bewahrung gegen und von traditioneller Kultur gedacht werden kann und sich im Sinne einer umfassenden Befreiung der Geschlechter konzipieren lässt, ohne den zeitgenössischen queer- und frauenfeindlichen Positionen in die Hände zu spielen. ■

Leonie Chima Emeka studiert Curatorial Studies in Frankfurt am Main. Als Kunstkritikerin veröffentlichte sie u.a. für African Arts und Exploring Visual Cultures.

11 ebd.

12 vgl. Judith van Allen, »Sitting on a Man': Colonialism and the Lost Political Institutions of Igbo Women« *Canadian Journal of African Studies* Vol. 6, 1972, S. 165–181

13 vgl. Ujubonu J. Okide, »Same-Sex (Gay/Lesbian) Marriage and Inter-female Hostility in Igbo Society«, in: *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, Vol. 3/Nr. 2, 2016, S. 1379–1387. Okides Hauptargument gegen lesbische Ehen: Igbo-Frauen ›fight for supremacy and show to people that she is a force to reckon with‹. Eine lesbische Ehe befördere eine Inter-Female Hostility, die zwischen Igbo-Frauen traditionell existiere, und sei deshalb abzulehnen.

14 Sam Okyere, »Ghana's moral panic. Africa is a Country«, *africas-country.com/2021/03/ghanas-moral-panic*