

**Kunst und Entwicklung zusammengedacht**  
**Am Beispiel eines Kunstzentrums in Ouagadougou, Burkina Faso**

Faculté des lettres et sciences humaines  
Mémoire de Master en sciences sociales, orientation migration et citoyenneté  
Août 2016

Directeur de mémoire : Prof. Dr. Gianni D'Amato  
Expert : Dr. Daniel Künzler  
Assistant : Florian Tissot

## **Mein herzliches Dankeschön richtet sich an:**

**Prof. Dr. Gianni D'Amato**

für die Betreuung und Korrektur dieser Masterarbeit

**Dr. Daniel Künzler**

für die Unterstützung als Experte

**Florian Tissot**

für die praktischen Ratschläge

**alle TeilnehmerInnen der Untersuchung**

für die Offenheit und grosse Hilfsbereitschaft

**Timo**

für deine Geduld, Unterstützung und liebevolle Umsorgung

**meine Eltern**

für euren Glauben an mich und die unermüdliche Unterstützung

**meine Freunde**

für die vielen aufmunternden Momente, die Ablenkung und das Gegenlesen

## Abstract

Kunstprojekte bilden einen möglichen Unterstützungsbereich der Entwicklungszusammenarbeit, der in der Praxis jedoch bislang nur gering etabliert sowie theoretisch und empirisch nur wenig erschlossen ist. Auf dieser Basis richtet die vorliegende qualitative Untersuchung den Blick auf Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit, die am Beispiel eines Kunstzentrums in der burkinischen Hauptstadt Ouagadougou veranschaulicht werden. Das Kunstzentrum steht im Fokus der Zusammenarbeit zwischen drei Vereinen aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz. Im Rahmen dieser Masterarbeit wurden einerseits die daraus resultierende Kunstwelt in Anlehnung an die kunstsoziologischen Überlegungen von Howard S. Becker (1974, 1982, 1999) zum Konzept „Art Worlds“ sowie deren Implikationen für die Beziehungen zwischen den AkteurInnen analysiert. Andererseits wurden Vorstellungen und Erwartungen erschlossen, welche die AkteurInnen der drei Vereine mit der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit verbinden. Empirische Grundlage bildeten Interviews mit ausgewählten AkteurInnen der drei Vereine sowie Beobachtungen, die im Kunstzentrum in Ouagadougou und an Anlässen in der Schweiz durchgeführt wurden. Als theoretische Bezugspunkte dienten neben Beckers Konzept der Kunstwelten entwicklungsanthropologische Beiträge und eine Herangehensweise an den Kulturbegriff, die sich an der Unterscheidung zwischen Kultur als *Explicans* und Kultur als *Explicandum* (vgl. Dahinden 2011) ausrichtet. Hinsichtlich der Herstellung der untersuchten Kunstwelt wurde ersichtlich, dass die Zusammenarbeit über spezifische Arbeitsteilungen innerhalb jedes Vereins und zwischen den drei Vereinen sowie über Knotenpunkte der Kommunikation strukturiert und organisiert ist. Es zeigte sich zudem, dass die Zusammenarbeit eine Spannung zwischen Eigen- und Fremdbestimmung birgt, auf die sowohl die Mitglieder des Schweizer Vereins als Geld vermittelnde Akteurinnen als auch der Präsident des burkinischen Vereins einwirken. Die Diskussion der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit brachte eine Überlappung zwischen Vorstellungen von Kunst als zweckfreier Ausdrucksform und Verständnissen von Kunst als Instrument im Dienste ausserkünstlerischer Ziele wie Bildung und Erziehung zum Vorschein. Ausserdem wurde die Auffassung herausgearbeitet, dass über Kunst persönliche und gesellschaftliche Entwicklungsprozesse initiiert werden. Die Arbeit identifizierte mit Bezug auf bereits geführte wissenschaftliche Diskussionen Anknüpfungspunkte und Lücken, die durch die Kombination verschiedener Theorieperspektiven und die empirische Untersuchung geschlossen werden konnten, und bietet Anschlussmöglichkeiten für weitere Forschungen im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit.

*Schlüsselwörter:* „Art Worlds“, Burkina Faso, Entwicklungszusammenarbeit, Kunst, Ouagadougou

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Forschungsstand</b> .....	<b>3</b>
<b>3 Problematik und Fragestellungen</b> .....	<b>12</b>
<b>4 Theoretische Rahmensetzung</b> .....	<b>16</b>
4.1 Ein kunstsoziologischer Ansatz .....	16
4.2 Entwicklungsanthropologische Überlegungen.....	20
4.3 Kultur als <i>Explicandum</i> .....	26
<b>5 Das Kunstzentrum in Ouagadougou: Kontextuelle Annäherung</b> .....	<b>29</b>
5.1 Allgemeine Informationen zu Burkina Faso .....	29
5.1.1 Historischer Abriss seit der Unabhängigkeit .....	29
5.1.2 Wirtschaftliche Rahmenbedingungen.....	32
5.1.3 Gesellschaftlicher und demografischer Hintergrund .....	35
5.2 Auffassung von Kunst in Politik und Wissenschaft.....	38
5.3 Das Kunstzentrum in Ouagadougou: Referenzpunkt der Zusammenarbeit.....	42
<b>6 Methodisches Vorgehen</b> .....	<b>46</b>
6.1 Methodologische Positionierung.....	46
6.2 Zugang zum Feld: Vorgehen und Rolle der Forscherin.....	48
6.3 Datenerhebung .....	52
6.4 Analyse des empirischen Materials.....	58
6.4.1 Aufzeichnung und Transkription .....	58
6.4.2 Datenauswertung .....	59
<b>7 Darstellung der Ergebnisse</b> .....	<b>63</b>
7.1 Ursprünge und Entstehungsgeschichte einer internationalen Zusammenarbeit.....	64
7.1.1 Von Moussas Eigeninitiative zur Bildung des burkinischen Vereins .....	64
7.1.2 Die Entstehung des Schweizer und des deutschen Vereins.....	69
7.2 Funktionsweise einer Kunstwelt .....	74
7.2.1 Die Dimensionen „Wer“, „mit Wem“ und „Was“ einer Kunstwelt .....	75
7.2.2 Zwischen Eigen- und Fremdbestimmung.....	81
7.2.3 Die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine .....	88
7.3 Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit .....	93
7.3.1 Raum für Entfaltung, Erziehungs- und Bildungsprozesse.....	94
7.3.2 Förderung der Kunstszene, kulturelle Verwurzelung und Identitätsbildung.....	103
7.3.3 Kampf gegen Stereotype und Schaffung alternativer Vorstellungswelten.....	112

<b>8 Schlussbetrachtung</b> .....	<b>118</b>
8.1 Synthese der Ergebnisse.....	119
8.2 Ausblick .....	124
<b>9 Bibliografie</b> .....	<b>128</b>
9.1 Literaturverzeichnis.....	128
9.2 Interviewverzeichnis .....	137
<b>Anhang</b> .....	<b>138</b>
Anhang 1: Beobachtungsleitfaden .....	138
Anhang 2: Interviewleitfaden.....	139
Anhang 3: Personenverzeichnis .....	141
Anhang 4: Vereinbarungen für die Transkription.....	143

## Abkürzungsverzeichnis

BBEA	Bureau Burkinabè d'Études et d'Appui-conseils
BIP	Bruttoinlandsprodukt
BNE	Bruttonationaleinkommen
CGCT	Code général des collectivités territoriales (du Burkina Faso)
DEZA	Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit
ECOWAS	Westafrikanische Wirtschaftsgemeinschaft
EDA	Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten
EU	Europäische Union
HDI	Human Development Index
ifa	Institut für Auslandsbeziehungen
IMF	Internationaler Währungsfonds
INSD	Institut National de la Statistique et de la Démographie (du Burkina Faso)
MCTC	Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication (du Burkina Faso)
MEF	Ministère de l'Économie et des Finances (du Burkina Faso)
MENA	Ministère de l'Éducation Nationale et de l'Alphabétisation (du Burkina Faso)
MESSRS	Ministère des Enseignements Secondaire, Supérieur et de la Recherche Scientifique (du Burkina Faso)
MPI	Multidimensional Poverty Index
NGOs	Nichtregierungsorganisationen
OECD	Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung
OPHI	Oxford Poverty and Human Development Initiative
SCADD	Stratégie de Croissance Accélérée et de Développement Durable
SIG	Service d'Information du Gouvernement (du Burkina Faso)
UNCTAD	Konferenz der Vereinten Nationen für Handel und Entwicklung
UNDP	Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen
UNESCO	Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur
UNICEF	Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen

# 1 Einleitung

*Salut au pays des hommes intègres, Burkina Faso. J'habite ici dans la capitale, Ouagadougou. Ici, j'apprends à chanter, à danser, le théâtre, on apprend à jouer des instruments. On apprend à se concentrer, on apprend à mieux s'exprimer. J'apprends l'art, la culture, la bonne conduite et le respect.*

„Willkommen im Land der Unbestechlichen, der aufrechten Menschen“ – mit diesen Worten stimmen zwölf burkinische Kinder und Jugendliche ein filmisch festgehaltenes Lied zur Präsentation eines Kunstprojektes in Ouagadougou, der Hauptstadt des westafrikanischen Landes Burkina Faso, an. Sie erzählen von ihrem Bezug zum Projekt sowie von ihren persönlichen und gemeinsamen Lernprozessen. Das von ihnen besungene Kunstzentrum steht im Mittelpunkt der Zusammenarbeit zwischen drei gleichnamigen Vereinen aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz, die sich dem Themenfeld Kunst und Entwicklung<sup>1</sup> widmen. Gleichzeitig bildet es den empirischen Zugang der vorliegenden Arbeit zu einem wissenschaftlich bislang nur wenig untersuchten Forschungsfeld: Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit.

Unter Entwicklungszusammenarbeit können eine Vielzahl von inhaltlichen Ausrichtungen und Konstellationen von AkteurInnen<sup>2</sup> subsumiert werden. Zudem ist der Begriff weder hinsichtlich des Gegenstandes noch bezüglich der zugrunde liegenden Vorstellungen von Entwicklung genau definiert. Die Berücksichtigung von Kunst<sup>3</sup>, beispielsweise durch deren finanzielle Förderung, stellt einen möglichen Ansatz und Unterstützungsbereich der Entwicklungszusammenarbeit dar. Die Stellung der Kunst ist dabei vor dem Hintergrund einer Diskrepanz zwischen Diskussionen zu ihrer Rolle für Entwicklungsprozesse und ihrer praktischen Berücksichtigung in konkreten Projekten zu deuten: Rege Debatten, die vor allem im Rahmen von internationalen Tagungen und Kongressen stattfanden und weiterhin stattfinden, stehen einer nur gering etablierten Praxis gegenüber, die sich in der Förderung von Kunstprojekten durch einige wenige nord- und westeuropäische Staaten<sup>4</sup>, multilaterale AkteurInnen – insbesondere die Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) – sowie Nichtregierungsorganisationen (NGOs) spiegelt (vgl. Stupples 2007: 3f.; 2011: 54-56). Für zusätzliche Brisanz sorgt der Umstand, dass die Bedeutung der Kunst oftmals als umstritten und gegenüber anderen Prioritätensetzungen als zweitrangig wahrgenommen wird (vgl. Gad 2014: 163f.; Stupples 2007: 3). Mit Blick auf die Schwerpunkte des Engagements der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) in Burkina Faso, die sich um die drei Bereiche Grund- und Berufsbildung, Ernährungssicherheit und ländliche

---

<sup>1</sup> Dieser Fokus spiegelt sich ebenfalls im Namen der drei Vereine, der von den Gründungsmitgliedern des burkinischen Vereins gewählt wurde und den Slogan „Kunst und Entwicklung von Ouagadougou“ beinhaltet.

<sup>2</sup> Die geschlechtsgerechte Formulierung wird in der vorliegenden Arbeit durchgehend verwendet, weshalb die männliche oder weibliche Form einzig dann verwendet wird, wenn nur Männer, etwa die burkinischen Künstler und Kunstkursleiter des untersuchten Projektes, oder Frauen, beispielsweise die Akteurinnen des Schweizer Vereins, zu bezeichnen sind.

<sup>3</sup> Kunst und Künste werden in der vorliegenden Arbeit synonym zur Bezeichnung künstlerischen Schaffens verwendet, wodurch die Eingrenzung auf einen Kunstbereich sowie die Fixierung auf ein fertiges Produkt umgangen werden.

<sup>4</sup> Zu diesen Staaten zählt unter anderem die Schweiz (vgl. Stupples 2007: 13).

Entwicklung sowie Staats- und Wirtschaftsreformen anordnen (vgl. DEZA 2016a), liegt der Schluss nahe, diese Auffassung von Kunst als zweitrangigem Förderbereich auch auf den burkinischen Kontext zu übertragen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich eine Reihe von Fragen: Weshalb wird Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit unterstützt und gefördert? In welchem Zusammenhang steht die finanzielle Förderung von Kunst mit anderen Bereichen der Entwicklungszusammenarbeit? Welches Verständnis von Kunst und Entwicklung liegt der Unterstützung zugrunde? Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit zwischen den AkteurInnen und welche Konsequenzen hat dies für ihre Beziehungen? Wie ist das skizzierte Themenfeld theoretisch und empirisch erschliessbar? Diese Überlegungen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit und sollen im dritten Kapitel zu zwei knappen Fragestellungen zusammengefasst werden. Da diese Arbeit an bereits geführte wissenschaftliche Diskussionen zu Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit anknüpft und diese anhand der gewonnenen Erkenntnisse fortführt, geht die Erörterung des aktuellen Forschungsstandes im zweiten Kapitel der Formulierung des eigenen Forschungsinteresses und zweier Forschungsfragen im dritten Kapitel voraus. Im vierten Kapitel werden verschiedene theoretische Perspektiven und Konzepte besprochen. Durch die Diskussion des kunstsoziologischen Ansatzes von Howard S. Becker (1974, 1982, 1999) zu „Art Worlds“ (dt. Kunstwelten)<sup>5</sup>, entwicklungsanthropologische Überlegungen und eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Kultur können verschiedene Blickwinkel auf das Thema der Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit gewonnen werden, die helfen, das empirische Material zu erschliessen. Das fünfte Kapitel ist als kontextuelle Annäherung an das Kunstzentrum in Ouagadougou zu lesen, indem zunächst ein Überblick über historische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und demografische Hintergründe zu Burkina Faso gegeben wird, um anschliessend zu beleuchten, wie künstlerisches Schaffen in Burkina Faso insbesondere auf politischer Ebene thematisiert wird und welche kritischen Anmerkungen wissenschaftliche Beiträge diesbezüglich liefern können. Das Kapitel schliesst mit einer Einführung in die Entstehung und Aktivitäten des Kunstzentrums in Ouagadougou, ausgehend von seinen AkteurInnen. Im sechsten Kapitel wird das methodische Vorgehen im Rahmen der empirischen Untersuchung erläutert. Hierbei sollen die Konstruktion des Forschungsfeldes unter Rückbezug auf den Ansatz der *Multi-Sited Ethnography* von George E. Marcus (1995, 2011) diskutiert und der Zugang zum Feld sowie die eigene Rolle als Forscherin reflektiert werden. Im Anschluss daran werden sowohl die Erhebungs- als auch die Auswertungsverfahren des empirischen Materials erörtert. Das siebte Kapitel ist der theoretisch inspirierten Darstellung der Resultate der empirischen Untersuchung gewidmet, die im achten Kapitel mit kritischem Bezug auf die gewählten theoretischen Perspektiven zusammengefasst sowie weitere Forschungs- und Entwicklungslinien aufgezeigt werden.

---

<sup>5</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der deutsche Begriff der Kunstwelt(en) verwendet.

## 2 Forschungsstand

In diesem Kapitel wird der Forschungsstand zu Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit rekapituliert, indem zentrale Debatten und Erkenntnisse herausgearbeitet werden. Die Darstellung ist nach thematischen Gesichtspunkten strukturiert. Zunächst wird ein kurzer historischer Rückblick auf den Einbezug der Künste in die Entwicklungszusammenarbeit gegeben. Daran schliesst sich eine kursorische Übersicht zur unterschiedlich skizzierten Rolle der Künste an, die gewisse AutorInnen als Ausgangspunkt für eine kritische Diskussion nehmen. Auf dieser Grundlage sollen einige ausgewählte Beiträge von AutorInnen erörtert werden, die sich empirisch mit Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit beschäftigen. Abschliessend ist der skizzierte Forschungsstand zu beurteilen und die eigene Forschung zu verorten.

Die Auseinandersetzung mit Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit stellt ein junges und wenig etabliertes Forschungsfeld dar. Dies hängt damit zusammen, dass die finanzielle Unterstützung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit, etwa durch deren Einbezug in staatliche Entwicklungsprogramme oder anhand von Fördermitteln entwicklungspolitischer NGOs, selbst ein relativ neues Phänomen ist. Dieses entwickelte sich in den 1990er- und den frühen 2000er-Jahren im Kontext internationaler Konferenzen und Tagungen, die sich der bis dahin weitgehend vernachlässigten Betrachtung von Kultur in der internationalen Entwicklungsdiskussion widmeten. Die Künste wurden hierbei in ihrer Rolle sowohl als symbolische Ausdrucksformen von Kulturen als auch hinsichtlich ihres Beitrages zu verschiedenen politischen, ökonomischen und sozialen Prozessen diskutiert (vgl. Stupples 2007: 3).

Eine Reihe von AutorInnen befasst sich mit dem Entstehungskontext der Unterstützung der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit. So stellen etwa Megan Allardice (2012) und Polly Stupples (2007, 2011, 2014, 2015) einen direkten Zusammenhang zwischen dem *Cultural Turn* in der Entwicklungsdebatte und der Kunstförderung her. Diesbezüglich wird einerseits die Rolle supranationaler AkteurInnen – insbesondere der UNESCO – und zentraler international verbindlicher Dokumente, die sich vornehmlich mit kultureller Vielfalt, voranschreitenden Globalisierungsprozessen sowie der steigenden politischen und wirtschaftlichen Bedeutung kultureller Güter und Dienstleistungen befassten, für die zunehmende Unterstützung der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit herausgearbeitet (vgl. Stupples 2011: 37-47; 2014: 118-120). Andererseits wird der *Cultural Turn* in der Entwicklungsdebatte im Hinblick auf seine Konsequenzen für die Unterstützung der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit untersucht. Hierfür bedeutend ist die Verbindung des *Cultural Turn* mit einer vielfältigen Kritik am Entwicklungsverständnis der 1970er- und 1980er-Jahre (vgl. Stupples 2014: 117f.; 2015: 2), die sich unter anderem gegen ein rein über ökonomisches Wachstum definiertes, unilineares Entwicklungsmuster nach westlichem Vorbild<sup>6</sup> richtete

---

<sup>6</sup> Ein solches Entwicklungsverständnis wurde insbesondere von ökonomischen Modernisierungstheorien der 1950er- und 1960er-Jahre propagiert (vgl. Allardice 2012: 20).

(vgl. Allardice 2012: 17-20). Dem *Cultural Turn* war somit der Wunsch inhärent, die in der Kritik stehende Entwicklungspraxis und -theorie zu transformieren und den Fokus auf Entwicklung über das rein ökonomische Wachstum hinaus auf andere Aspekte von Wohlstand auszudehnen (vgl. Stupples 2014: 119; 2015: 2). Für Stupples spiegelt sich in dieser Zielsetzung eine dem *Cultural Turn* zugrunde liegende Spannung, die sie wie folgt umschreibt: „[...] a broader tension between those who seek the transgressive potential of development’s cultural turn to rethink development, and those who merely see culture as a tool to facilitate mainstream practices“ (Stupples 2011: 63). Das dargestellte Spannungsfeld, das in der Widersprüchlichkeit zwischen dem Potenzial, über die etablierte Entwicklungspraxis hinauszugehen, und dem Beitrag, den Kultur zu genau dieser leisten kann, besteht, gilt – so wird weiter unten anhand des Begriffes der Instrumentalisierung gezeigt – ebenfalls für den Einbezug der Künste in die Entwicklungszusammenarbeit. Ein weiterer interessanter Aspekt bezüglich der Folgen des *Cultural Turn* für die Unterstützung der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit ist die Feststellung, dass das im *Cultural Turn* artikulierte Handlungsfeld Kultur und Entwicklung eine Vielzahl von Vorstellungen davon beinhaltet, was unter Kultur zu verstehen und wie dieser folglich auf praktischer Ebene Rechnung zu tragen ist. Hieraus resultieren unterschiedliche praktische und theoretische Auseinandersetzungen mit dem Kulturbegriff (vgl. Allardice 2012: 23; Stupples 2011: 33-35; 2015: 2). Stupples sieht in diesem Umstand eine Parallele zu der vielfältigen Rolle der Künste im Entwicklungskontext, auf die im nächsten Abschnitt eingegangen wird (vgl. Stupples 2011: 36).

Anhand eines kursorischen Überblicks können mehrere Feststellungen zur Rolle der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit gemacht werden. Durch die Sichtung einiger ausgewählter Dokumente aus Politik und Wissenschaft ist festzuhalten, dass die Bedeutung der Künste für Individuum und Gesellschaft vielfältig und von unterschiedlichen AkteurInnen diskutiert wird. Zu dieser Feststellung kommen ebenfalls AutorInnen wie Daniel Gad (2014: 30f.) und Stupples (2011: 36; 2015: 3). In diesem Kontext ist beispielsweise die Beschreibung des Engagements der DEZA im Bereich Kunst und Kultur aufschlussreich, das sich entlang mehrerer Achsen und mittels Kooperationen deren Förderung widmet (vgl. DEZA 2009, 2016b). Kunst respektive künstlerische Produktionen werden als Teil eines weit gefassten Kulturbegriffes verstanden, der jegliche Ausdrucksformen einer Gesellschaft, seien diese geistiger, materieller, emotionaler oder intellektueller Natur, umfasst und als dynamischer Prozess aufgefasst wird (vgl. DEZA 2009: 10). Bezüglich der Potenziale von Kunst und Kultur wird zwischen den beiden Konzepten nicht differenziert: Sie werden als „ausgezeichnete Instrumente für gesellschaftliche Umwandlungsprozesse“ (ebd.: 11) erachtet und ihr Beitrag wird mithilfe von Schlagwörtern wie nachhaltige Entwicklung, Armutsreduktion, Friedensförderung, sozialer Zusammenhalt, Demokratisierung, kulturelle Vielfalt und Kulturaustausch beschrieben (vgl. DEZA 2009: 11; 2016b). Eine stärker empirische Auseinandersetzung mit den Vorzügen der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit liefert die Studie „Kultur im Herzen des Wandels“ (Landry 2006) zu Erfahrungen aus 15 Kooperationsprojekten, die im Rahmen des

„Schweizer Kulturprogrammes Südosteuropa und Ukraine“ der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia im Auftrag der DEZA entstanden sind. Sie bezieht sich auf Transformationsprozesse der postsowjetischen Gesellschaften Südosteuropas und zielt darauf ab, den Beitrag der Künste zu gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen auf unterschiedlichen Ebenen zu lokalisieren, die im Idealfall zusammenwirken. So könne Kunst etwa dem Individuum bei der Motivationsuche und dem Entdecken eigener Talente helfen, während sie allgemein ein Reflexionspotenzial beinhalte, das eine kreative und kritische Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und somit die gesellschaftliche Mitgestaltung sowie die Bildung einer „dynamische[n] Identität“ ermögliche. Des Weiteren könnten Inhalte mittels Kunst über rationale wie emotionale Wege vermittelt werden (vgl. ebd.: 10-17). Ähnliche Auseinandersetzungen mit der Rolle der Künste liefern beispielsweise Beiträge der deutschen Arbeitsgruppe Kultur und Entwicklung<sup>7</sup>, die sich im Rahmen von Publikationen und Konferenzen unter anderem mit der Bedeutung von Kunst und Kultur sowie KünstlerInnen in Krisen- und Konfliktregionen befasst (vgl. Arbeitsgruppe Kultur und Entwicklung 2011; ifa 2011). Ein in diesem Kontext formulierter Beitrag von Gad (2011) geht über die reine Beschreibung der Potenziale von Kunst hinaus. Der Autor richtet seine Argumentation an der Dekonstruktion einiger gängiger Grundthesen zur entwicklungspolitischen Diskussion über Kultur und Kunst<sup>8</sup> aus. Er kommt zu dem Schluss, dass Kunst „so vielfältig und ambivalent wie jedes andere Zeichen- und Kommunikationssystem“ sei und somit nicht unreflektiert in den Dienst der Entwicklung gestellt werden könne (vgl. Gad 2011: 11). Hinsichtlich der Rolle von Kunst und Kultur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse seien somit die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Schaffens, gesellschaftliche Rahmenbedingungen von KünstlerInnen sowie der Aspekt der Vermittlung von Zugängen zu beachten (vgl. ebd.: 10-13).

Hinsichtlich der diskutierten Rolle der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit ist des Weiteren auf den Begriff „creative economy“ zu verweisen. Das Konzept kann in Anlehnung an Christiaan De Beukelaer als Sammelbegriff verstanden werden, unter den im angloamerikanischen Sprachraum Termini wie „creative industry“, „cultural economy“ oder „cultural industries“ subsumiert werden (vgl. De Beukelaer 2015: 20). Im deutschsprachigen Raum werden insbesondere die Begriffe „Kultur- und Kreativwirtschaft“ (vgl. etwa Reich 2013; Weckerle & Theler 2010) oder „Kulturökonomie“ (vgl. etwa Mossig 2006) verwendet. Bezüglich der erwähnten Konzepte ist fest-

---

<sup>7</sup> Die Arbeitsgruppe stellt eine Zusammenarbeit des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa), des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, der Deutschen Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit, der Deutschen Welle und des Goethe-Instituts dar und verfolgt das Ziel, Möglichkeiten einer verbesserten Zusammenarbeit zwischen Entwicklungszusammenarbeit sowie Auswärtiger Kultur- und Bildungspolitik zu ermitteln und deren strategische Verankerung zu skizzieren (vgl. Gad 2011: 7).

<sup>8</sup> Gad bezieht sich hierbei unter anderem auf die Annahme, dass Kunst die Freiheit des/r KünstlerIn verkörpere. Diese/r arbeite losgelöst von gesellschaftlichen Auflagen zu künstlerischen Formen sowie Inhalten, wodurch das subversive Potenzial von Kunst begründet werde. Der Autor führt diese Vorstellung auf einen spezifischen historischen und kulturellen Kontext – die westeuropäische Genieästhetik des 18. Jahrhunderts – zurück und konstatiert, dass diese Annahme somit keine universelle Allgemeingültigkeit beanspruchen könne. Ein Blick auf die (ausser-)europäische Vergangenheit und Gegenwart bestätige dies und zeige, dass Kunst oftmals nur Ausdruck dessen sei, was AuftraggeberInnen vorschreiben würden. Des Weiteren sei Kunst keinesfalls immer subversiv, sondern könne durchaus auch konservativ oder negativ sein, indem sie gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegle bzw. Stereotype (re-)produziere und vermittele (vgl. Gad 2011: 10f.).

zuhalten, dass diese auf einer komplexen und geografisch unterschiedlich geprägten Begriffsgeschichte gründen, die sich bis zu dem von der Frankfurter Schule in den 1940er-Jahren im Rahmen ihrer Kritik an der Kommerzialisierung von Kunst und Vereinheitlichung von Kultur geprägten Begriff der „Kulturindustrie“ zurückverfolgen lässt (vgl. Banks 2015: 36; De Beukelaer 2015: 20-26). Zu der historisch und geografisch bedingten Begriffsvielfalt tritt eine inhaltliche Unbestimmtheit der Termini hinzu, auf die sowohl in der wissenschaftlichen Debatte als auch im öffentlichen Diskurs verwiesen wird (vgl. etwa De Beukelaer 2015: 20; Konferenz der Vereinten Nationen für Handel und Entwicklung (UNCTAD) & Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen (UNDP) 2008: 9; UNESCO & UNDP 2013: 19). Ausserdem ist das Feld der „creative economy“ Gegenstand verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen<sup>9</sup> und Politikfelder<sup>10</sup>. Das Aufgreifen des Begriffes „creative economy“ in der entwicklungspolitischen Diskussion (vgl. etwa Barrowclough & Kozul-Wright 2008; De Beukelaer 2012, 2014a, 2014b, 2015; Stupples 2014) bildet somit nur einen Teil des gesamten Politik- und Forschungsfeldes ab. Dennoch ist dieser Begriff hier zu erwähnen, da die Rolle der Kunst in diesem Zusammenhang ebenfalls diskutiert und der Terminus in Kapitel 5.2 für den Kontext des untersuchten Kunstprojektes wieder aufgegriffen wird. Anhaltspunkte für die Aktualität der Diskussion zur „creative economy“ liefern die drei Ausgaben des „Creative Economy Report“ (UNCTAD & UNDP 2008, 2010; UNESCO & UNDP 2013). Insbesondere im neuesten Bericht (UNESCO & UNDP 2013) wird die Vielschichtigkeit der Rolle von Kunst als individuelle oder kollektive kulturelle Ausdrucksform deutlich. Ihre Vielschichtigkeit wird als Beispiel angeführt, um das Potenzial der „creative economy“ für unterschiedliche Entwicklungspfade in Entwicklungsländern darzulegen. Dieses sei nicht nur auf die wirtschaftlichen Aspekte der „creative economy“ wie Einkommensgenerierung, Produktentwicklung für Exportmärkte oder die Schaffung von Arbeitsplätzen zurückzuführen, sondern auch auf den nicht monetären Nutzen, zu dem etwa die Verbesserung des Wohlergehens und des Selbstwertes, die Erhöhung des sozialen Kapitals und die Förderung kultureller Vielfalt gezählt und die als Beitrag zu sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Entwicklungsprozessen gedeutet werden (vgl. UNESCO & UNDP 2013: 15-42). Eine kritische Auseinandersetzung mit den zitierten Berichten liefert De Beukelaer (2012, 2015). Der Autor beschäftigt sich insbesondere mit der Gefahr, dass über die international geführten Diskussionen zur „creative economy“ eine einheitliche Erzählung vermittelt werde, die den lokalen Besonderheiten und der existierenden Vielfalt der Praxis ungenügend Rechnung trage und an die westliche Modernisierungstheorie anschliesse, indem Entwicklungsländer über ihre Defizite und somit ihre Rückständigkeit gegenüber dem westlichen Zielmodell definiert würden (vgl. De Beukelaer 2012: 19f.; 2015: 155f.).

---

<sup>9</sup> Siehe hierzu De Beukelaer (2015: 24-28).

<sup>10</sup> Einen exemplarischen Überblick liefern Christoph Weckerle, Manfred Gerig und Michael Söndermann (2008: 135-139).

Die skizzierte Rolle der Künste ist Gegenstand einiger weiterführender wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Im Kern beschäftigen sich diese in unterschiedlicher Weise mit dem Umstand, dass die Künste in der Entwicklungszusammenarbeit zwar von verschiedenen AkteurInnen verteidigt und mit vielfältigen Hoffnungen verbunden werden, jedoch der Konsens darüber fehlt, ob und, wenn ja, wie diese innerhalb der Entwicklungsagenda zu berücksichtigen sind (vgl. Stupples 2007: 3; 2011: 33). Diese Auffassung findet sich in Arbeiten, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln für den Einbezug der Künste in die bestehende Argumentationsstruktur der Entwicklungstheorie und -praxis plädieren (vgl. etwa Clammer 2015; Gad 2014). John Clammer (2015) legt anhand verschiedener Fallbeispiele das Verhältnis zwischen den Künsten und Entwicklung dar und unternimmt hierbei den Versuch, den Entwicklungsbegriff mit Fokus auf das Kulturkonzept neu zu bestimmen. Gad (2014) argumentiert demgegenüber anhand der Untersuchung von Konzepten und Dokumenten, die im Zusammenhang mit einem auf die Künste bezogenen Kulturbegriff stehen, und analysiert Konzeptionen und Programme nordeuropäischer Staaten<sup>11</sup>, die sich der Förderung und Unterstützung künstlerischer Ausdruckformen annehmen.

Zudem wird die kritisch und ambivalent bewertete Rolle der Künste von mehreren AutorInnen auf eine analytische Ebene gehoben (vgl. Allardice 2012; Gad 2014; Stupples 2007, 2011, 2014, 2015). Ein in diesem Kontext wiederkehrender Begriff ist jener der Instrumentalisierung, der die Bedeutung der Künste als Werkzeug oder als Instrument zur Erreichung von Zielen konzipiert, die außerhalb des künstlerischen Bereiches liegen. Allardice (2012) verweist in diesem Zusammenhang auf die Vorstellung der Künste als wirtschaftliches, Einkommen generierendes oder didaktisches, Nachrichten vermittelndes Instrument. Während sich erstere beispielsweise in der Diskussion zur „creative economy“ spiegeln, finde letztere insbesondere in einer spezifischen Theaterform, dem „Theatre for Development“<sup>12</sup>, ihren Ausdruck (vgl. Allardice 2012: 25-33). Demgegenüber verortet Stupples die Beiträge der Künste in den Bereichen Friedensförderung, sozialer Zusammenhalt, kulturelle Vielfalt, Wirtschaftswachstum sowie in der Schaffung eines kritischen öffentlichen Raumes (vgl. Stupples 2011: 203). Den Darstellungen der AutorInnen ist die Feststellung gemein, dass ein gegenwärtiger Trend zur Instrumentalisierung der Künste im internationalen Entwicklungskontext auszumachen sei (vgl. Allardice 2012: 25; Gad 2014: 245; Stupples 2007: 1; 2011: 48; 2014: 127; 2015: 3). Diese Auffassung kann aus drei Gründen irreführend sein. Erstens ist die Instrumentalisierung der Künste nicht nur dem Entwicklungskontext eigen, sondern wird als generelles Phänomen erachtet, das vor dem Hintergrund unterschiedlicher Einflüsse, etwa der neoliberalen

---

<sup>11</sup> Im Fokus stehen Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden, die Gad (2014) aufgrund ihrer Vorreiterrolle bezüglich ihrer Ansätze der kulturpolitischen Entwicklungszusammenarbeit zum Gegenstand seiner Analyse macht. Der Autor untersucht die kulturpolitischen Konzeptionen dieser Länder auf ihre praktische Umsetzung in Entwicklungsländern hin und richtet sein Augenmerk auf sechs ausgewählte Programme in Subsahara-Afrika und Zentralamerika, die einen auf die Künste gerichteten Ansatz zu Kultur und Entwicklung verfolgen.

<sup>12</sup> Einen allgemeinen und kritischen Einstieg in dieses Thema geben Kees Epskamp (2006) und Tim Prentki (2011). Einen Überblick über die Entwicklung und die Charakteristika des „théâtre pour le développement“ in Burkina Faso liefert Fabienne Roy (2009).

len Agenda<sup>13</sup> in westlichen Ländern und der damit einhergehenden Reduzierung der staatlichen Unterstützung der Künste, diskutiert wird (vgl. Stupples 2011: 48; 2014: 122; 2015: 3). Zweitens ist bezüglich der Argumentation der AutorInnen festzuhalten, dass diese nicht die Instrumentalisierung der Künste selbst als neu erachten, sondern deren Rahmenbedingungen: den postkolonialen<sup>14</sup> Entwicklungskontext und die transnationale Kunstförderung unter ungleichen Machtverhältnissen<sup>15</sup> (vgl. Stupples 2011: 50; 2014: 123). Drittens käme die Betrachtung der Wirkung der Künste anhand rein instrumenteller Aspekte einer Verkürzung ihrer Rolle in der Entwicklungszusammenarbeit gleich. So legen die qualitativen Forschungen von Allardice (2012) zu einer Tanzgruppe in Fidschi und von Stupples (2011) zu Kunstprojekten in Mittelamerika dar, dass der Beitrag der Künste zu Entwicklung auch auf ihre Zweckfreiheit, sprich auf ihren Eigenwert, zurückzuführen sei.

Allardice (2012) geht in ihrer Masterarbeit<sup>16</sup> der Frage nach, wie die Künste im Allgemeinen und zeitgenössischer Tanz im Besonderen zu Entwicklungsprozessen beitragen. Hierbei ist zum einen interessant, dass die Autorin ihre Darstellung nicht an einem abstrakten Entwicklungsbegriff orientiert, sondern die Mitglieder der Tanzgruppe nach ihrem Verständnis von Entwicklung befragt (vgl. Allardice 2012: 60-64). Zum anderen geht es ihr darum, den Beitrag der Künste zu den herausgearbeiteten Dimensionen von Entwicklung darzulegen und auf einem Kontinuum zu lokalisieren, das durch die beiden Pole „inhärent“ und „instrumentell“ aufgespannt wird. Als Beispiel für den inhärenten, also den Künsten innewohnenden Wert führt Allardice die von den Mitgliedern der untersuchten Tanzgruppe diskutierten Möglichkeiten an, sich über Tanz ausdrücken und Gehör verschaffen zu können oder über die Teilnahme in der Tanzgruppe eine sinnstiftende Tätigkeit zu finden. Dies wiederum kann sich in einem weiter reichenden sozialen Engagement widerspiegeln, etwa der Einbindung von jungen Menschen in die Tanzaktivitäten und der Schaffung von Beschäftigungsmöglichkeiten (vgl. ebd.: 65-75). Die instrumentellen Beiträge der Künste zu Entwicklung werden im untersuchten Fallbeispiel mit ihrer ökonomischen Funktion – sprich der Einkommens-

---

<sup>13</sup> Als Neoliberalismus werden hier und im Folgenden eine Reihe von Ideen und Praktiken bezeichnet, die sich an der Flexibilisierung von Arbeitsmärkten, der Logik des freien Marktes und an einer Umgestaltung wohlfahrtsstaatlicher Aktivitäten ausrichten. Sie begründen ein politisches Projekt, das seit den 1980er-Jahren unterschiedliche Ausprägungen annahm (vgl. Willis, Smith, & Stenning 2008: 1-12).

<sup>14</sup> Das Attribut „postkolonial“ wird hier deskriptiv zur Bezeichnung der auf die Kolonialzeit folgenden Epochen verwendet.

<sup>15</sup> Diesbezüglich aufschlussreich sind die Forschungsarbeiten von Stupples (2007, 2011, 2014, 2015) zu Kunstprojekten in Mittelamerika, die sie in mehreren wissenschaftlichen Beiträgen unter verschiedenen Gesichtspunkten aufarbeitet. Während Stupples den Fokus auf lokal und regional agierende AkteurInnen legt, beschäftigen sich Heike Denscheilmann (2013) und Jan Vysocky (2011) mit der Vertretung nationaler Interessen im Ausland. Denscheilmann (2013) widmet sich in ihrer Doktorarbeit anhand von in Deutschland entwickelten Tourneeausstellungen des Goethe-Instituts und des ifa von 1990 bis 2010 dem Spannungsfeld zwischen der Darstellung Deutschlands im Ausland und der Dialog- und Austauschförderung mit den Gastländern der Tourneen. Im Zentrum ihrer Analyse stehen zum einen die Erzählungen und Bilder zu und über Deutschland, die in der Ausstellungsarbeit vermittelt werden, zum anderen die damit verfolgten Ziele der auswärtigen Kulturpolitik. Vysocky (2011) setzt sich in seiner Diplomarbeit mit Kunst- und Kulturkooperationen zwischen Frankreich und Ländern in Subsahara-Afrika im postkolonialen Kontext auseinander. Hierbei interessiert sich der Autor für die Umsetzung dieser Zusammenarbeit, die diesbezüglich von Frankreich verfolgten Ziele und Interessen sowie für die Herstellung von Afrika-Repräsentationen und die Reproduktion von Stereotypen durch Kunst- und Kulturkooperationen vor dem Hintergrund politischer und wirtschaftlicher Abhängigkeitsbeziehungen.

<sup>16</sup> Empirische Grundlage bildeten die Durchführung eines Tanzworkshops durch Allardice, Beobachtungen der Arbeiten der fidschianischen Tanzgruppe, Interviews mit deren Mitgliedern und Schlüsselpersonen aus Wissenschaft, NGOs und Regierung sowie eine Dokumentenanalyse (vgl. Allardice 2012: 49-58).

generierung durch die eigene Musik- und Tanzschule und kostenpflichtige Vorstellungen sowie der Möglichkeit, anderen eine Anstellung zu gewähren – und der Vorstellung als Medium für Botschaften in Verbindung gebracht (vgl. ebd.: 85-92). Die in ihrer Studie dargelegten inhärenten und instrumentellen Potenziale der Künste stehen in einem spezifischen Zusammenhang, denn erstere, insbesondere die Erwartung, durch Kunst das eigene Leben zu bereichern, würden letzteren zugrunde liegen, so Allardice (vgl. ebd.: 130).

Eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich ebenfalls in der Doktorarbeit von Stupples (2011)<sup>17</sup>, deren Fokus auf nicht instrumentellen Ansätzen liegt. Anhand der Untersuchung eines Fallbeispiels – einer Schule für Gegenwartskunst in Nicaragua – interessiert sie sich für das Potenzial, über die Entwicklungsfinanzierung künstlerischer Prozesse respektive künstlerischer Herstellung zu alternativen Vorstellungswelten beizutragen „[...] that can counter the dominance of the development imaginary (and its connotations of lack, crisis, and passivity)“ (Stupples 2011: 177). Die auf Beiträge aus postkolonialen und Post-Development-Ansätzen<sup>18</sup> beruhende Annahme eines wirkungsmächtigen, konstruierten Entwicklungsdiskurses, der über Medien, Forschung und Lehre vermittelt werde und ein vereinfachtes, stereotypes und meist negatives Bild der „EmpfängerInnen“ von Entwicklungszusammenarbeit zeichne, begründet Stupples Interesse. Gleichzeitig geht Stupples jedoch davon aus, dass dieses Konstrukt zwar wirkungsmächtig sei, jedoch auch Heterogenität und Instabilität beinhalte (vgl. ebd.: 11-18). Zur Analyse des Potenzials von künstlerischen Prozessen greift Stupples auf den Begriff der *Agency* zurück, worunter sie die „capacity of subjects to desire, intend and act as agents“ (ebd.: 179) versteht. In diesem Zusammenhang werden zum einen die Dekonstruktion von Praktiken im Kultursektor Mittelamerikas durch die KünstlerInnen des untersuchten Fallbeispiels, die von diesen als reduktionistisch wahrgenommen werden, diskutiert. Zu diesen zählen etwa die vermeintliche wirtschaftliche Notwendigkeit, über bestimmte Kunstformen und thematische Inhalte einem konservativen Markt für Eliten und Touristen gerecht zu werden, wodurch die externe Nachfrage für exotische Darstellungen sowie stereotype Vorstellungen von Nicaragua<sup>19</sup> bedient und reproduziert würden (vgl. ebd.: 110-130). Zum anderen geht es Stupples darum, anhand verschiedener Aktivitäten der Kunstschule aufzuzeigen, wie im Rahmen dieser Kunstschule zu alternativen Vorstellungswelten jenseits der

---

<sup>17</sup> Stupples verfolgte einen ethnografischen Ansatz, in dessen Zentrum die Durchführung von teilstrukturierten und informellen Interviews, die teilnehmende Beobachtung sowie das Führen eines Feldtagebuches standen (vgl. Stupples 2011: 73).

<sup>18</sup> Sowohl postkoloniale als auch Post-Development-Ansätze stellen ein heterogenes Forschungsfeld dar. Postkoloniale Ansätze entwickelten sich ab den späten 1970er-Jahren und umfassen gegenwärtig eine Vielzahl von Forschungsarbeiten sowie künstlerischen und literarischen Werken (vgl. Della Faille 2012: 15). Zwar ist eine einheitliche Definition ihres Erkenntnisinteresses und Gegenstandsbereiches schwierig, die Beschäftigung mit Nachwirkungen des Kolonialismus auf der Ebene der Repräsentation sowie die Auseinandersetzung mit der diskursiven Herstellung von Praktiken, Konzepten und Identitäten können jedoch als gemeinsamer Nenner der meisten postkolonialen Studien betrachtet werden (vgl. Ziai 2010: 402f.). Zu den klassischen VertreterInnen werden meist Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak und Homi K. Bhabha gezählt (vgl. Della Faille 2012: 15; Ziai 2010: 402). Auf Post-Development-Ansätze wird in Kapitel 4.2 detaillierter eingegangen.

<sup>19</sup> Die von den interviewten KünstlerInnen vorgebrachte Kritik bezieht sich etwa auf die Vorstellung eines „[...] bucolic, exportable Nicaragua, that is disconnected from either contemporary society or the personal concerns of artists (except, of course, their desire to sell) and therefore lacks critical agency“ (Stupples 2011: 120).

dargestellten reduktionistischen Praktiken beigetragen wird (vgl. ebd.: 130-176). Zentraler Anhaltspunkt ist hierbei der Versuch, gemeinsam mit anderen Kunstinitiativen in Mittelamerika eine kritische und vielfältige zeitgenössische Kunstpraxis zu schaffen (vgl. ebd.: 146f.), wofür im konkreten Fall auf folgende Strategien zurückgegriffen wird: „[...] the establishment of high-quality, critically-engaged tertiary-level training in contemporary art in Central America and the expansion of critical discourse around visual arts, cultural self-representation, identity and place“ (ebd.: 181). Die Diskussion der Potenziale der Künste durch Stupples erschöpft sich jedoch nicht nur in der Darstellung der Sichtweisen und der Aktivitäten der KünstlerInnen, sondern bezieht ebenfalls die unterschiedlichen Konzeptionen künstlerischer Praxis von GeldgeberInnen ein, die wichtig sind, da die Hauptaktivitäten der Kunstschule vornehmlich von entwicklungspolitischen AkteurInnen und nur in geringem Masse durch eigene Einkommen generierende Aktivitäten finanziert werden (vgl. ebd.: 88-102). Obgleich Stupples die Heterogenität der Ansätze betont, die von stark instrumentellen bis hin zu nicht instrumentellen Perspektiven der Künste<sup>20</sup> reichen (vgl. ebd.: 182), kommt sie zu dem Schluss, dass das oben skizzierte Potenzial künstlerischer Praktiken aufgrund unterschiedlicher Umsetzungsmechanismen unterminiert werde und Spannungen zwischen den Vorstellungen der KünstlerInnen und jenen der GeldgeberInnen hinsichtlich der *Agency* der Künste bestünden<sup>21</sup> (vgl. ebd.: 198f.). Die Art und Weise, wie Kunst von GeldgeberInnen konzipiert, gerahmt und unterstützt wird, sowie die Beziehungen zwischen GeldgeberInnen und KünstlerInnen selbst würden somit das Potenzial künstlerischer Praktiken beeinflussen (vgl. ebd.: 178). Dennoch – so das abschliessende Argument von Stupples – erlaube die dargelegte Diskrepanz zwischen den Perspektiven der KünstlerInnen und der GeldgeberInnen eine kritische Auseinandersetzung mit der gängigen Entwicklungspraxis, wie sie beispielhaft anhand dreier Dimensionen – der in den Aktivitäten der Kunstschule vertretenen kritischen Haltung, des über den lokalen Fokus hinausgehenden Handlungsrahmens sowie der ästhetischen Dimension künstlerischer Praxis – erörtert (vgl. ebd.: 207-235).

Zusammengefasst bilden Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit ein bislang wenig untersuchtes Forschungsfeld, das jedoch angesichts der dargelegten vielfältigen Rolle der Künste in der Entwicklungszusammenarbeit von Brisanz ist. Die erörterten Beiträge richten ihren Fokus auf die mehr oder weniger kritische Diskussion der Rolle der Künste und nur einzelne AutorInnen nehmen sich der empirischen Untersuchung von Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit an. Zudem fällt auf, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema oftmals von einer begrifflichen Unschärfe begleitet ist. Als Beispiele können die Nähe des Kunst- und Kulturbegriffes sowie

---

<sup>20</sup> Die von Stupples untersuchten nicht instrumentellen Ansätze von GeldgeberInnen für Entwicklungsprojekte unterstreichen die Bedeutung der Unterstützung des Kultursektors als kritischer öffentlicher Raum und ziehen künstlerische Qualität, Innovation und Experimentierfreudigkeit dem Nachweis weitreichender gesellschaftlicher Auswirkungen künstlerischer Praktiken vor. Des Weiteren haben sie tendenziell längere finanzielle Unterstützungszeiträume, die ebenfalls Süd-Süd-Vernetzungen zugutekommen (vgl. Stupples 2011: 196).

<sup>21</sup> Aufschluss über die unterschiedlichen Ansätze zur *Agency* der Künste liefert Stupples in Form einer Überblicksdarstellung, die anhand verschiedener Aspekte die Differenzen aufzeigt (vgl. Stupples 2011: 203).

die meist unreflektierte Verwendung des Kunstbegriffes selbst genannt werden. Vor diesem Hintergrund stellt sich für die eigene Arbeit die Frage, wie der Kunstbegriff theoretisch und praktisch fassbar gemacht werden kann. Des Weiteren erscheint die Untersuchung der Ausgestaltung und Umsetzung eines konkreten Kunstprojektes, welche die Sichtweisen unterschiedlicher AkteurInnen und deren Rollen einfängt, angesichts der nur exemplarisch vorhandenen Analysen von Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit angebracht. Darüber hinaus fehlt es in der Literatur zu Entwicklungsstudien an Untersuchungen, die sich den Praktiken und Perspektiven der KünstlerInnen widmen, wie Stupples (2011: 67) beanstandet. Die skizzierten Herausforderungen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit und sollen im nächsten Kapitel zusammengeführt werden.

### 3 Problematik und Fragestellungen

Gegenwärtig wird Entwicklungszusammenarbeit in der öffentlichen Diskussion auf mehreren Ebenen behandelt. Gegenstand der Auseinandersetzungen bilden unter anderem wiederkehrende Diskussionen über Ausrichtung und Wirksamkeit von Entwicklungszusammenarbeit, wie sie beispielsweise im Kontext der Ausarbeitung sowie der nationalen und internationalen Umsetzung der im Jahr 2015 verabschiedeten Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung<sup>22</sup> oder des Umgangs mit der gegenwärtigen „Flüchtlingskrise“ (vgl. Fuster 2016) sichtbar werden. Des Weiteren befindet sich Entwicklungszusammenarbeit angesichts der geplanten oder bereits umgesetzten Mittelkürzungen in verschiedenen europäischen Staaten, auch in der Schweiz (vgl. Burri 2015; Burri & Brotschi 2016), unter Legitimationsdruck. Gleichzeitig verdeutlichen der terminologische Wandel von Entwicklungshilfe zu Entwicklungszusammenarbeit (vgl. Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA) 2011: 20) und das damit einhergehende – zumindest auf ideeller Ebene formulierte – Bestreben, eine gleichgewichtige Partnerschaft herzustellen (vgl. EDA 2011: 5; Gad 2014: 27), dass die Thematik ebenfalls die Gestaltung und Wahrnehmung der Beziehungen zwischen den AkteurInnen von Entwicklungszusammenarbeit einschliesst.

In der vorliegenden Arbeit wird anhand von Kunstprojekten, die im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit entstehen und wirken, ein Zugang zum vorgängig skizzierten, breit gefächerten Themenfeld gesucht. Der Fokus liegt somit auf einer spezifischen inhaltlichen Ausrichtung von Entwicklungszusammenarbeit. Der gewählte Zugang verlangt eine theoretische und empirische Auseinandersetzung mit Termini, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind. So kann weder für den Kunst- noch für den Entwicklungsbegriff auf ein einheitliches Verständnis rekurriert werden und ihre Beziehung zueinander ist in der Entwicklungstheorie und -praxis ebenso wenig klar definiert. Zudem stellt das über den Begriff der Entwicklungszusammenarbeit formulierte und in der Praxis umzusetzende Anliegen, partnerschaftliche und gleichgewichtige Beziehungen zu schaffen, einen Ansatzpunkt dar, um die an Kunstprojekten beteiligten AkteurInnen und deren Beziehungen zueinander zu untersuchen und zu reflektieren. Die Bedeutung dieser Absicht wird zusätzlich von den im Forschungsstand diskutierten Beiträgen von Denscheilmann (2013), Stupples (2011) und Vysocky (2011) unterstrichen. Diese legen auf unterschiedlichen Ebenen dar, wie über Kunst Selbst- und Fremddarstellungen geschaffen und vermittelt werden können und welche Rolle ungleiche Machtverhältnisse hierbei spielen. Darüber hinaus weist der auf der Entwicklungszusammenarbeit lastende Legitimationsdruck in Bezug auf Kunstprojekte einige Besonderheiten auf. So erscheint Kunst angesichts der vielfältigen und insbesondere wirtschaftlich ausgerichteten An-

---

<sup>22</sup> Die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung stellt seit 2016 und bis 2030 den Rahmen für nationale und internationale Anstrengungen der Mitgliedstaaten der Vereinten Nationen im Bereich Armutsbekämpfung und nachhaltige Entwicklung dar. Sie löste die von 2000 bis 2015 verfolgten Millenniums-Entwicklungsziele ab. Mittels 17 Zielen und 169 Unterzielen verpflichten sich die Mitgliedstaaten, Beiträge zu nachhaltiger Entwicklung auf wirtschaftlicher, sozialer und ökologischer Ebene zu leisten. Die Umsetzung der Agenda gründet somit auf den Anstrengungen aller Mitgliedstaaten und beansprucht folglich universellen Charakter (vgl. DEZA 2016c).

sätze der Entwicklungszusammenarbeit als „Soft-Issue“ oder im besten Fall als „Soft-Power“, deren Sinn und Unterstützung es zu begründen gilt (vgl. Gad 2014: 163f.). Zugleich ist die Diskussion der Rolle der Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit auf unterschiedlichen Ebenen und in verschiedenen Bereichen wesentlicher Bestandteil des erörterten Forschungsstandes, wodurch einerseits eine Legitimationsbasis für den Einsatz von Geldern für Kunstprojekte geschaffen wird und andererseits Erwartungen aufgebaut werden, die zu erfüllen sind. Bezeichnend für die Rolle der Kunst ist somit eine Spannung zwischen Vorstellungen von Kunst als Luxus, irrational und fern von „ernsteren“ Angelegenheiten des Lebens wie etwa die Ankurbelung der Wirtschaft oder der verbesserte Zugang zu Trinkwasser und den Argumenten ihrer VerfechterInnen (vgl. Stupples 2011: 32f.). Neben der umstrittenen Berücksichtigung und Bedeutung der Kunstförderung durch Entwicklungsprojekte legt der Forschungsstand ein weiteres Diskussionsfeld dar, für das die Frage nach der Verortung der Beiträge der Kunst zentral ist. In diesem Zusammenhang wird in der einschlägigen Literatur ein Trend zur Instrumentalisierung von Kunst im internationalen Entwicklungskontext konstatiert (vgl. Allardice 2012; Gad 2014; Stupples 2007, 2011, 2014, 2015). Insbesondere die Arbeiten von Allardice (2012) und Stupples (2011) lassen diesen Trend jedoch als verkürzte Darstellung des Beitrages der Kunst zu Entwicklung erscheinen und verdeutlichen, dass die Auffassung von Kunst über die alleinige Bezugnahme auf andere Entwicklungsbereiche, etwa Wirtschaft oder Bildung, hinausgehen kann und der Eigenwert der Kunst selbst im Zentrum steht. Sowohl die Instrumentalisierung als auch die Betonung des Eigenwertes der Kunst werfen die Frage nach der Wahrnehmung von Kunst durch die verschiedenen an Kunstprojekten beteiligten AkteurInnen auf, wie dies Stupples (2011) anhand der unterschiedlichen Vorstellungen von Kunst seitens KünstlerInnen und GeldgeberInnen in ihrer Untersuchung veranschaulicht.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Themenfelder und der nur dürftig vorhandenen wissenschaftlichen und empirischen Auseinandersetzungen mit Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit wird das Thema in der vorliegenden Arbeit in einer Fallstudie – anhand des Kunstzentrums in Ouagadougou, der Hauptstadt des westafrikanischen Landes Burkina Faso – untersucht. Dieses Projekt steht im Fokus der Zusammenarbeit zwischen drei gleichnamigen, eigenständigen Vereinen in Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz, die sich dem Themenfeld Kunst und Entwicklung widmen. Im Kunstzentrum wird eine Vielzahl von Aktivitäten angeboten. Zu diesen zählen Kunstkurse für Kinder und Jugendliche, Bildungsangebote für Jugendliche in Form von handwerklichen Schnupperlehren und öffentliche Aufführungen, die sich an ein grösseres Publikum richten. Anhand der Fallstudie soll der nur wenig vorhandene Fundus empirischer Studien, die sich mit Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit beschäftigen, erweitert und ein theoretischer Rahmen gewählt werden, dessen Perspektiven über den skizzierten Forschungsstand hinausgehen und in diesem konkreten Themenfeld bislang noch nicht kombiniert wurden. Das Forschungsinteresse gliedert sich demnach in zwei Bereiche.

Einerseits geht es darum, die konkrete Ausgestaltung und Umsetzung des Projektes auf der Ebene der Zusammenarbeit der drei Vereine und deren AkteurInnen zu untersuchen, die in unterschiedlicher Weise – beispielsweise durch künstlerische Arbeit oder die Suche nach finanziellen Mitteln etc. – zur Entstehung und Führung des Kunstzentrums beitragen und weiterhin beitragen. Hierfür soll auf das Konzept der Kunstwelten, das von Becker (1974, 1982, 1999) seit den 1970er-Jahren ausgearbeitet wurde, Bezug genommen werden. Im Gegensatz zu den im Forschungsstand erörterten Beiträgen, die sich durch eine unreflektierte Verwendung des Kunstbegriffes oder den Fokus auf einen Kunstbereich kennzeichnen, kann Kunst mithilfe dieses Konzeptes theoretisch und praktisch fassbar gemacht werden. Im Zentrum des Konzeptes stehen nicht der/die KünstlerIn oder das Kunstwerk selbst, sondern die Herstellung von Arbeiten respektive die Umsetzung von Praktiken, die kollektiv als Kunst erachtet werden und durch die arbeitsteilig und über Konventionen organisierte Kooperation von Personen zustande kommen (vgl. Becker 1982: xf.). Die vorliegende Arbeit nimmt somit die auf der Mikroebene handelnden und am Kunstzentrum beteiligten AkteurInnen sowie deren Sichtweisen anstatt einzelne Länder und deren Entwicklungs- oder Aussenpolitik in den Blick. Das Konzept der Kunstwelten dient hierbei als analytisches Konzept, um die Zusammenarbeit der drei Vereine und deren AkteurInnen zu beleuchten und zu diskutieren. In Anlehnung an Becker und gemäss der Verortung der Aktivitäten und Anstrengungen im Kunstzentrum in Ouagadougou durch die AkteurInnen selbst<sup>23</sup> wird davon ausgegangen, dass diese über ihre Zusammenarbeit eine Kunstwelt herstellen. Auf dieser Grundlage wird der Frage nachgegangen, wie eine Kunstwelt durch die AkteurInnen der drei Vereine aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz hergestellt wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Beziehungen zwischen den AkteurInnen ergeben. Theoretischer Bezugspunkt für das skizzierte Interesse sind neben dem Begriff der Kunstwelten entwicklungsanthropologische Ansätze. Ihre Diskussion liefert zum einen Konzepte, die für die Analyse relevant sein werden, und erlaubt zum anderen eine Auseinandersetzung mit dem viel und kontrovers diskutierten Terminus der Entwicklung. Letztere ist darüber hinaus für das weitere Forschungsinteresse bedeutsam, das in der Rekonstruktion subjektiver Sichtweisen zur Rolle der Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit begründet liegt.

Es gilt somit andererseits zu untersuchen, welche Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit bei den AkteurInnen der drei Vereine existieren. Dieser Fokus deckt sich mit der gewählten Analyseebene und trägt der bislang noch wenig etablierten Bedeutung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit sowie dem im Forschungsstand konstatierten Mangel an Untersuchungen in der Literatur zu Entwicklungsstudien, die sich mit den Sichtweisen von KünstlerInnen befassen, Rechnung. Gleichzeitig ermöglicht die Fragestellung, nicht nur die Perspektiven von KünstlerInnen, sondern auch jene von weiteren am Projekt

---

<sup>23</sup> So hält etwa die Präsidentin des Schweizer Vereins Folgendes fest: „Jetzt hat es [*Name des burkinischen Vereins*] einen Ort, ein Zentrum, in welchem es sein kann. [...] Es wird also als Ort der Kunst von verschiedenen Leuten angesehen“ [Zoe 2015a: 750-753].

beteiligten AkteurInnen einzufangen. Aufgrund der Nähe des Kunst- und Kulturbegriffes in der im Forschungsstand behandelten Literatur und der empirischen Untersuchung soll zur Beantwortung dieser Frage über die beiden erwähnten Theoriezugänge hinaus eine Herangehensweise an den Kulturbegriff dargelegt werden, die sich an der von Janine Dahinden (2011) getroffenen Unterscheidung zwischen Kultur als *Explicans* und Kultur als *Explicandum* orientiert.

Für das erörterte Vorhaben ist neben der bereits angedeuteten Theoriearbeit eine empirische Untersuchung notwendig. Da die Herstellung der Kunstwelt und die Rekonstruktion subjektiver Sichtweisen zur Rolle der Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit die Fokussierung auf verschiedene Schauplätze und AkteurInnen an unterschiedlichen Orten mit sich bringen, ist das Forschungsfeld in Anlehnung an den von Marcus (1995, 2011) ausgearbeiteten Forschungsstil der *Multi-Sited Ethnography* konstruiert und wird mittels Beobachtungen im Kunstzentrum in Ouagadougou und bei verschiedenen Anlässen in der Schweiz sowie Interviews erschlossen.

## **4 Theoretische Rahmensetzung**

Das vorliegende Kapitel dient der Ausarbeitung eines theoretischen Bezugsrahmens. Hierdurch werden zum einen Anknüpfungspunkte an bereits bestehende wissenschaftliche Beiträge geschaffen. Zum anderen sind die dabei entwickelten Bezüge für die spätere Analyse der erhobenen Daten hilfreich, da hierdurch ein Dialog zwischen Theorie und Empirie hergestellt werden kann. Kapitel 4.1 betrachtet die Zusammenarbeit der Mitglieder der drei Vereine aus einer kunstsoziologischen Perspektive, wofür das von Becker (1974, 1982, 1999) dargelegte Konzept der Kunstwelten diskutiert wird. Kapitel 4.2 hat entwicklungsanthropologische Überlegungen zum Gegenstand, die sich an einer von Jean-Pierre Olivier de Sardan (2001) vorgelegten Kategorisierung verschiedener Ansätze orientieren. In Kapitel 4.3 ist das viel diskutierte Konzept der Kultur, das – so wurde im Forschungsstand und wird in der Analyse deutlich – für die vorliegende Arbeit bedeutsam ist, im Hinblick auf seine wissenschaftliche Verwendung zu erörtern.

### **4.1 Ein kunstsoziologischer Ansatz**

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Zusammenarbeit dreier Vereine aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz, deren Mitglieder in unterschiedlicher Weise an der Realisation verschiedener Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou beteiligt sind. Für die Diskussion dieser Zusammenarbeit ist der Begriff der Kunst von Relevanz, da dieser im Namen der drei Vereine vorkommt und sich durch die Analyse der erhobenen Daten als bedeutend erwies. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie dieser theoretisch und praktisch fassbar gemacht werden kann.

In diesem Zusammenhang aufschlussreich ist die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Kunstwelten, das von Becker (1974, 1982, 1999) in mehreren Beiträgen und insbesondere in seiner Monografie „Art Worlds“ (Becker 1982) besprochen wurde. Seine Abhandlungen zum Konzept der Kunstwelten sind im Bereich der Kunstsoziologie anzusiedeln und waren für deren weitere Entwicklung richtungsweisend (vgl. Danko 2015: 83). In Anlehnung an die von Max Weber (1972 [1922]) vorgelegte Definition der (sinn-)verstehenden Soziologie kann der Gegenstandsbereich der Kunstsoziologie durch die Deutung der auf Kunst bezogenen Handlungen von Menschen bestimmt werden, wobei die Produkte des künstlerischen Handelns, die eigentlichen Kunstwerke, in den Hintergrund rücken (vgl. Danko 2015: 28; Gerhards 1997: 8). Das Interesse für das kollektive Handeln von Menschen ist für Beckers gesamtes Werk bezeichnend, das eine Bandbreite an unterschiedlichen Bereichen der Soziologie abdeckt (vgl. Danko 2015: 8f.). Es spiegelt sich ebenfalls in seinen Ausführungen zu Kunstwelten wider, in deren Zentrum nicht das Kunstwerk respektive der/die KünstlerIn steht, sondern die Herstellung von Kunstwelten durch die Kooperation von Menschen (vgl. Becker 1982: ix). Beckers Leitgedanke, kollektives Handeln in den Mittelpunkt seiner soziologischen Untersuchungen zu rücken, wird in der Literatur als Anwendung und Weiterentwicklung der Theorieperspektive des Symbolischen Interaktionismus gedeutet, obgleich Becker

selbst diesen Fokus nicht unter Rückgriff auf dieses Etikett diskutiert (vgl. Keller 2012: 127f.; Plummer 2003: 23). Der Symbolische Interaktionismus gilt als Sammelbegriff für verschiedene Forschungen und Positionen, der von SoziologInnen der *Chicago School of Sociology*, insbesondere Herbert Blumer, entwickelt und von weiteren, zu denen auch Becker zählt, ins (soziologie-)öffentliche Interesse gerückt wurde (vgl. Keller 2012: 83-109). Pointiert formuliert, erhebt der Symbolische Interaktionismus Bedeutungen, sprich die in Interaktion hergestellten Sinnzuschreibungen, zum Ausgangspunkt der empirischen Erforschung von sozialen Phänomenen (vgl. Flick 2011: 82f.; Keller 2012: 124). Dieses Vorgehen gründet auf der Annahme, dass Menschen auf der Basis von Symbolen miteinander interagieren und die Welt, die sie umgibt, durch gemeinsam ausgehandelte Bedeutungszuweisungen hervorbringen, stabilisieren und verändern (vgl. Danko 2015: 21; Keller 2012: 109). Folglich können soziale Phänomene, etwa ein Kunstwerk, nicht über eine ihnen inhärente, gleichbleibende Bedeutung bestimmt werden. Ihre Bedeutung wird vielmehr in symbolischen Interaktionen hergestellt, auf deren Basis Menschen ihr Handeln ausrichten (vgl. Danko 2015: 21).

Beckers Interesse für den sozialen Herstellungsprozess von Kunst erlaubt es nicht nur, Parallelen zu soziologischen Denkrichtungen zu ziehen, sondern sein Vorgehen auch von anderen Herangehensweisen an den Kunstbegriff abzugrenzen. Für Becker ist Kunst nicht als Eigenschaft aufzufassen, die einem Werk etwa aufgrund seines ästhetischen Wertes anhaftet und somit *a priori* definiert werden kann (vgl. Becker 1982: 39; 1999: 103f.). Es geht ihm nicht um die Frage, was Kunst ist oder sein sollte, sondern um die Erkenntnis, dass das Attribut „Kunst“ Werken oder Objekten verliehen wird und Personen dementsprechend ihr kollektives Handeln danach ausrichten (vgl. Becker 1999: 104f.; Danko 2015: 83f.). Dieser Gedankengang wird in einem Zitat von Becker veranschaulicht: „[...] la valeur artistique ne résulte [sic] -t-elle pas de qualités intrinsèques à l'œuvre mais plutôt du consensus des acteurs d'un 'monde de l'art' [...]“ (Becker 1999: 103). Indem Becker es ablehnt, Kunst anhand eigener Werturteile zu definieren, grenzt er sich von den in den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren vorherrschenden ästhetischen und normativen Ansätzen der Kunstsoziologie ab, in denen Kunst als Ausdruck des Schaffens einiger weniger Begabter, sogenannter Genies, aufgefasst wird (vgl. Becker 1982: xi; 1999: 7; Danko 2015: 83-86). Stattdessen propagiert er ein Vorgehen, das sowohl kollektives Handeln als auch die Frage der Wertschätzung als empirische Frage behandelt und somit die Organisation und Struktur von Kunstwelten ins Zentrum des empirischen Interesses rückt (vgl. Becker 1974: 775; 1982: 39; 1999: 104).

Das Konzept der Kunstwelten wurde vor Becker bereits in anderen wissenschaftlichen Zusammenhängen verwendet. So bezieht sich der Autor explizit auf die kunstphilosophischen Ansätze von Arthur C. Danto (1964) und George Dickie (1971), die anhand des Konzeptes einen Beitrag zur

Entwicklung der institutionellen Theorie der Kunst<sup>24</sup> leisteten (vgl. Becker 1974: 768; 1982: 145-150). Becker sieht seine eigene Argumentation zu Kunstwelten zwar nicht mit jener der institutionellen Theorie der Kunst unvereinbar, erhebt jedoch den Anspruch, eine genauere und empirische Untersuchung von Kunstwelten durchzuführen (vgl. Becker 1982: 150; Danko 2015: 85). Unter Rückgriff auf Literaturbeiträge und eigene Beobachtungen aus unterschiedlichen Kunstbereichen – Musik, Malerei, Bildhauerei etc. – illustriert Becker sein Argument, dass Kunst einen sozialen Charakter besitzt (vgl. Keller 2012: 136f.). Kunst ist in dem Sinne sozial, als sie durch ein Netzwerk von kooperierenden Personen hergestellt wird (vgl. Becker 1974: 774f.). Die nachfolgend angeführte Definition von Kunstwelten verdeutlicht diesen Punkt und führt weitere Begrifflichkeiten ein, die für die Diskussion des Konzeptes hilfreich sind:

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. [...] Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, 'artists' who possess a rare and special gift. (Becker 1982: 34f.)

Die Analyse von Kunstwelten ist somit mit Blick auf das kollektive Handeln der darin agierenden AkteurInnen und mithilfe der Leitfrage „qui fait quoi, avec qui, affectant le résultat du travail artistique?“ (Becker & Pessin 2006: 178) durchzuführen. Am Beispiel eines Konzertes oder eines Filmabspans wird deutlich, dass sich sowohl die Frage des „Wer“ als auch des „Was“ auf die Erfüllung verschiedener Aktivitäten, beispielsweise die Musikkomposition, die Herstellung materieller Gegenstände oder die Regelung von Finanzfragen, durch unterschiedliche Personen bezieht und somit Arbeitsteilung voraussetzt (vgl. Becker 1974: 767f.; 1982: 7-9). Diese Aussage kann in zweifacher Weise irreführend sein. Zum einen spricht sich Becker nicht gegen die Möglichkeit aus, dass Kunst auf andere Art und Weise, etwa durch eine einzige Person oder durch andere Aktivitäten, hergestellt werden kann (vgl. Becker 1974: 770; 1982: 5f.). Zum anderen wird die Arbeitsteilung zwar von den AkteurInnen einer Kunstwelt als natürlich gegebene und unveränderbare Ordnung wahrgenommen. Dies darf allerdings nicht über die Willkürlichkeit und die übereinstimmende Herstellung der Aufgabenzuordnung durch die AkteurInnen hinwegtäuschen (vgl. Becker 1974: 768; 1982: 13). Die Arbeitsteilung dient der Strukturierung eines Netzwerkes kooperierender Personen, in dessen Zentrum sich der/die KünstlerIn befindet (vgl. Becker 1974: 768f.). Letztere/r greift auf materielle Mittel, sprich sämtliche Produktionsmaterialien, sowie auf unterstützendes Personal, das sich beispielsweise der Lieferung von Materialien, der Organisation des Vertriebes

---

<sup>24</sup> Die institutionelle Theorie der Kunst ist eine kunstphilosophische Richtung, die sich seit den 1960er-Jahren entlang der Frage der Definition von Kunst und in Auseinandersetzung mit kritischen Würdigungen (weiter-)entwickelte. Ähnlich wie Becker wird dabei nicht unter Rückgriff auf Eigenschaften, die dem Werk einen ästhetischen Wert verleihen würden, argumentiert, sondern auf die Existenz einer Kunstwelt verwiesen. Diese setzt sich aus unterschiedlichen Personen zusammen, etwa KünstlerInnen und KunstkritikerInnen, und bildet den institutionellen Kontext, innerhalb dessen ein Kunstwerk als solches erscheint (vgl. Dickie 2009; Yanal 1998). Bezüglich Beckers Positionierung zur institutionellen Theorie der Kunst herrscht in der wissenschaftlichen Literatur kein einheitlicher Konsens (vgl. hierzu überblicksartig Danko 2015: 100).

oder der Beschaffung finanzieller Ressourcen annimmt, zurück, die als Teil von Kunstwelten auf deren Vorgänge Einfluss nehmen (vgl. Becker 1982: 92; 1999: 100). Bezüglich der Unterscheidung von KünstlerIn und unterstützendem Personal ist festzuhalten, dass sich Becker hierbei auf die Sichtweise von AkteurInnen in Kunstwelten bezieht, die einvernehmlich gewissen Personen und deren Aktivitäten das Attribut „künstlerisch“ zuschreiben und sie so vom unterstützenden Personal abgrenzen (vgl. Becker 1974: 768f.). Dass Becker durch diese Differenzierung selbst kein Urteil über den Wert einer Aktivität beabsichtigt, wird ersichtlich, wenn er die Schwierigkeit anspricht, eine Linie zwischen KünstlerIn und unterstützendem Personal zu ziehen<sup>25</sup> (vgl. Becker 1982: 91). Für die Unterscheidung ist des Weiteren wichtig, dass die zwischen ihnen bestehenden kooperativen Beziehungen nicht als konfliktfrei aufzufassen sind. Becker plädiert diesbezüglich für eine empirische Analyse der Beziehungen zwischen AkteurInnen von Kunstwelten, in deren Fokus Auseinandersetzungen und Streitigkeiten, etwa aufgrund verschiedener Motivationen oder Interessen, sowie die harmonische Zusammenarbeit stehen können (vgl. Becker 1999: 101; Becker & Pessin 2006: 175). Darüber hinaus können kooperative Beziehungen über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg geführt werden, denn KünstlerIn und unterstützendes Personal müssen nicht zwingend am selben Ort und zur selben Zeit tätig sein, sondern lediglich ihren Beitrag zum richtigen Zeitpunkt liefern (vgl. Becker 1982: 13; Danko 2015: 88).

Neben der bereits diskutierten Vorstellung von einem Netzwerk kooperierender Personen führt die oben zitierte Definition von Kunstwelten den Begriff „body of conventional understandings“ ein, der mit jenem der Koordination verknüpft ist. Konventionen gelten als Standards, auf die die AkteurInnen einer Kunstwelt zurückgreifen können, um die ihnen zukommenden Aufgaben zu erfüllen und die Kooperation zu erleichtern sowie energiesparender und zeiteffizienter zu gestalten (vgl. Becker 1974: 775; 1982: 42). Sie beziehen sich auf alle Entscheidungen, die für das Ausführen von Arbeiten innerhalb einer Kunstwelt notwendig sind und zu denen Becker etwa den Einsatz materieller Mittel, die Koordination von Aktivitäten zwischen KünstlerIn und unterstützendem Personal oder die Beziehungen zwischen KünstlerIn und Publikum zählt (vgl. Becker 1974: 770f.). Hierdurch kommen sie Auflagen nahe, die das Handeln der AkteurInnen einschränken und/oder deren Anpassung an geltende Konventionen erforderlich machen (vgl. ebd.: 772). Dies bedeutet jedoch nicht, dass Konventionen unhinterfragt bleiben müssen. Sie können durchaus – verbunden mit einem gewissen Zeit- und Energieaufwand – umgangen werden, mit Aushandlungen verbunden sein oder aufgrund der Anpassung der AkteurInnen einer Kunstwelt an neue Rahmenbedingungen Veränderungen unterliegen (vgl. Becker 1982: 59; Becker & Pessin 2006: 173).

Bezüglich Beckers Ausführungen sind zwei weitere Argumente zu thematisieren, die für eigene Analysezwecke fruchtbar gemacht werden können. In Anlehnung an Becker soll in Kapitel 7 aufgezeigt werden, dass über die Zusammenarbeit der Mitglieder der drei Vereine eine Kunstwelt

---

<sup>25</sup> Als Beispiel führt er den Umstand an, dass eine als KünstlerIn definierte Person in einem anderen Kontext als unterstützendes Personal eines/r anderen KünstlerIn dienen kann (vgl. Becker 1982: 91).

hergestellt wird, die weder als feste noch als räumlich abgrenzbare Einheit zu verstehen ist. Kunstwelten zeichnen sich durch eine gewisse Instabilität aus, was z. B. an sich wandelnden Konventionen oder an neuen Kooperationsformen sichtbar wird (vgl. Danko 2015: 89-94). An der erörterten Bedeutung von Konventionen lässt sich dennoch ablesen, dass Beckers Analyse auch auf Regelmäßigkeiten und Aspekte der Stabilität abzielt. Mit Bezug auf Pierre-Jean Benghozi kann folglich von einem Widerspruch zwischen Dynamik und Stabilität gesprochen werden, der für Beckers Werk charakteristisch ist (vgl. Benghozi 1990: 138). Der Begriff der Kunstwelten ist des Weiteren nicht als räumliche Metapher misszuverstehen, die auf eine bestehende Struktur oder Organisation verweisen würde. Becker verwendet den Terminus zu Analysezwecken, weshalb die Abgrenzung einer Kunstwelt im Hinblick auf die Zusammenarbeit verschiedener Personen an einem von ihnen als Kunst bezeichnetem Werk stattfindet, ohne dass hierdurch eine klare Trennlinie zu anderen gesellschaftlichen Bereichen gezogen wird (vgl. Becker 1982: 35; Becker & Pessin 2006: 168). Diese Annahme spiegelt sich ebenfalls in Beckers kritischer Haltung gegenüber Ansätzen, die Kontextfaktoren, beispielsweise ökonomische oder politische Einschränkungen, in der Diskussion von Kunst ausklammern (vgl. Becker 1982: 38f.). So widmet er etwa der Rolle des Staates eine eingehende Diskussion. Laut Becker nimmt dieser vielfältigen Einfluss auf die Kunstproduktion und ist somit als Teil von Kunstwelten zu deuten. Dass der Staat hierbei sowohl handlungseinschränkend als auch -fördernd wirken kann, illustriert Becker anhand von Gesetzen zu Eigentums- und Urheberrechten, der Zensur sowie der Vergabe von finanziellen Mitteln an KünstlerInnen (vgl. ebd.: 165-191). Hieran wird ebenfalls deutlich, dass nicht nur Personen und Kunstwerke Teil von Kunstwelten sind, sondern auch Organisationen und Institutionen (vgl. Danko 2015: 86).

#### **4.2 Entwicklungsanthropologische Überlegungen**

Neben der im vorangehenden Kapitel diskutierten empirischen Herangehensweise an den Kunstbegriff ist für das Verständnis der Zusammenarbeit der drei Vereine eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Entwicklung notwendig. Dieser bildet gemeinsam mit dem häufig in Kombination verwendeten Terminus der Zusammenarbeit einen Untersuchungsgegenstand, dem sich zahlreiche Wissenschaften, etwa die Anthropologie, die Soziologie, die Politik- und Wirtschaftswissenschaft, widmen (vgl. Nahavandi 2003: 14; Neubert 2003: 112). Akademische Reflexionen nahmen und nehmen noch immer eine bedeutende Rolle in der Konstruktion des Themenfeldes und diesbezüglichen Interventionen in der Praxis ein (vgl. Nahavandi 2003: 14f.). Der Beitrag von wissenschaftlichen Forschungsarbeiten im Bereich der Entwicklung wird in der Literatur unterschiedlich diskutiert. Dies gilt auch für die im Folgenden im Zentrum stehenden Beiträge im Bereich der Entwicklungsanthropologie (vgl. Atlani-Duault 2009: 17; Cooper & Packard 1997: 13-15). Für die Entwicklungsanthropologie können zwei entgegengesetzte Positionen ausgemacht werden, die eben-

falls für die Arbeiten von AnthropologInnen im kolonialen Kontext<sup>26</sup> kennzeichnend sind: „Engagement“ und „kritische Distanz“ (vgl. Atlani-Duault 2009: 30; Escobar 1991: 661). Die Position „Engagement“ wird mit angewandten Ansätzen in Verbindung gebracht, die seit der zweiten Hälfte der 1970er- und insbesondere den 1980er-Jahren im Kontext ausbleibender Erfolge ökonomischer Herangehensweisen und eines steigenden Interesses für kulturelle und soziale Faktoren von Entwicklung von zunehmender Bedeutung sind (vgl. Atlani-Duault 2009: 23-25; Escobar 1991: 659-663). Diese umfassen Forschungen von AnthropologInnen, die sich mit ihren Erkenntnissen an der Lösung aus der Entwicklungspraxis resultierender Probleme beteiligen (vgl. Bierschenk 2014: 15). Demgegenüber weist die Position „kritische Distanz“ auf Einwände an angewandten Ansätzen hin. Die ihr zugeordneten Beiträge reflektieren und hinterfragen mehr oder weniger kritisch und mit unterschiedlichen Akzentsetzungen das Engagement von AnthropologInnen in der Entwicklungspraxis. Eine analoge Unterscheidung ist diejenige zwischen „development anthropology“ und „anthropology of development“, welche die Frage der Einbeziehung des/r ForscherIn aufwirft (vgl. Atlani-Duault 2009: 27-30; Bierschenk 2014: 15). In Anlehnung an Olivier de Sardan, der für eine Verflechtung zwischen angewandter Forschung und Grundlagenforschung plädiert (vgl. Olivier de Sardan 1995: 189-202; 2001: 731), wird in der vorliegenden Arbeit jedoch davon ausgegangen, dass die Unterscheidung zwischen den beiden Positionen nicht trennscharf gezogen werden kann. Unter Berücksichtigung der obigen Ausführungen können die weiteren Beiträge dieses Kapitels zwischen den beiden Positionen situiert werden. Um diese zu strukturieren und das eigene Forschungsinteresse einzuordnen, kann auf eine von Olivier de Sardan (2001) vorgelegte Kategorisierung<sup>27</sup> zurückgegriffen werden, die über die erwähnte Trennung zwischen „development anthropology“ und „anthropology of development“ hinausgeht und drei verschiedene erkenntnistheoretische Ansätze umschreibt: populistische, diskurstheoretische und interaktionistische. Im Fokus der Diskussion populistischer Herangehensweisen steht die Unterscheidung zwischen ideologischem und methodologischem Populismus, wobei diese je nach AutorIn teilweise verschwimmt (vgl. Olivier de Sardan 2001: 738). Unter Populismus sind in diesem Zusammenhang weder Volksbewegungen noch die Haltung charismatischer FührerInnen zu verstehen, sondern eine spezifische Haltung von Intellektuellen gegenüber dem Volk oder den Armen, die sowohl moralisch, ideologisch, wissenschaftlich oder politisch begründet sein kann und in unterschiedlichen historischen Kontexten sowie Bereichen zur Geltung kommt (vgl. Olivier de Sardan 1995: 98-101). Diese kann zum einen in einen ideologischen Populismus, sprich in die Idealisierung der Charakteristika des Volkes, etwa seiner Handlungs- oder Widerstandsfähigkeiten, münden, der nach Meinung von Olivier de Sardan zu überwinden ist. Zum anderen kann ein methodologischer Populismus konstituiert werden, der die wertneutrale Untersuchung des Wissens, der Repräsentationen und

---

<sup>26</sup> Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Rolle von AnthropologInnen im kolonialen Kontext unter Einbezug der unterschiedlichen nationalen Traditionen findet sich bei Laëtitia Atlani-Duault (2009) und Thomas Bierschenk (2014).

<sup>27</sup> Atlani-Duault (2009: 30f.) liefert einen Überblick über zentrale Kategorisierungsvorschläge, zu denen auch jener von Olivier de Sardan (2001) zählt.

Praktiken des Volkes durch die Entwicklung methodischer Verfahren beinhaltet und für die anthropologische Forschung unabdingbar ist, so der Autor (vgl. Olivier de Sardan 1995: 104; 2001: 738f.).

Diskurstheoretische Ansätze<sup>28</sup> decken eine Bandbreite an Werken ab, die sich der Dekonstruktion von Entwicklung als Diskurs<sup>29</sup> widmen und ihren stärksten Ausdruck in einer radikalen Kritik am Entwicklungsgedanken finden (vgl. Olivier de Sardan 2001: 733-735). Ein Teil dieser Perspektiven wird auch unter dem Etikett Post-Development<sup>30</sup> zusammengefasst. Es handelt sich um einen theoretischen Ansatz, der sich seit den späten 1980er- und insbesondere in den 1990er-Jahren entwickelte und im angelsächsischen Sprachraum breit rezipiert, jedoch auch kritisiert wurde (vgl. Ziai 2006b: 195). Zentral für diskurstheoretische Ansätze im Allgemeinen und Post-Development-Texte im Besonderen ist die Kritik an Praxis und Theorie der Entwicklung. Gemäss diesen hat sich Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg im Kontext der Dekolonisation herausgebildet und die Form einer sprachlichen und gedanklichen Struktur sowie eines politischen Projektes angenommen (vgl. Olivier de Sardan 2001: 735f.; Ziai 2006b: 195-198). Als solche hat sie die dualistische (Selbst-)Wahrnehmung in „Entwickelte“ und „Unterentwickelte“ begründet und geht mit bestimmten Machtverhältnissen einher (vgl. Ziai 2006a: 16). Entwicklung ist somit als „historically produced discourse“ (Escobar 2012: 6) aufzufassen, den es entlang dreier Achsen – der Generierung bestimmter Wissensformen über die Dritte Welt, die als Grundlage für Interventionen fungieren, Machtsysteme, die die Praxis regulieren sowie Formen der Subjektivität, die eine Selbstwahrnehmung als „Entwickelte“ und „Unterentwickelte“ implizieren – zu analysieren gilt (vgl. ebd.: 10). Eine kritische Auseinandersetzung mit den skizzierten diskurstheoretischen Ansätzen findet in der vorliegenden Arbeit anhand der Lektüre einiger ausgewählter AutorInnen statt. Der Nutzen dieser Ansätze basiert nicht auf einem eigenen diskursanalytischen Vorgehen, sondern auf der Entwicklung einer kritischen Haltung gegenüber der Verwendung und Bedeutung von Begriffen in der eigenen Fallstudie. In diesem Kontext sind die Beiträge von Andrea Cornwall und Karen Brock (2005) sowie von Cornwall und Deborah Eade (2010) zu „buzzwords“ (dt. Schlagwörter) aufschlussreich. Ihre Diskussion legt den Fokus auf verschiedene „buzzwords“ wie Entwicklung, Partizipation oder Partnerschaft, die aufgrund ihrer ungenauen Bestimmung mit verschiedenen Bedeutungen gefüllt werden und deren Verwendung durch unterschiedliche AkteurInnen und in verschiedenen Kontexten zu reflektieren ist (vgl. Cornwall 2010: 1-6; Eade 2010: viii). Die Autorinnen

---

<sup>28</sup> Zu den emblematischen VertreterInnen zählen insbesondere Arturo Escobar (1991, 2012) und James Ferguson (1990).

<sup>29</sup> Anhand der Verwendung des Diskursbegriffes wird in der Literatur auf die mehr oder weniger gründliche Rezeption der diskurs- und machtanalytischen Arbeiten von Michel Foucault innerhalb diskurstheoretischer Ansätze hingewiesen (vgl. Grillo 1997: 11f.; Ziai 2006a: 11-32). Von einer einheitlichen Verwendung des Terminus kann aus diesem Grund nicht gesprochen werden (vgl. Crewe & Harrison 1998: 17).

<sup>30</sup> Einen Überblick über Post-Development-Ansätze liefert Aram Ziai (2006a, 2006b, 2012). Neben der Präsentation der wesentlichen Argumentationslinien der Ansätze beinhaltet sein Beitrag insbesondere die Überprüfung der gängigsten Kritikpunkte an dieser theoretischen Strömung, die Ziai unter Rückgriff auf gewisse Post-Development-Texte vornimmt, sowie die Auseinandersetzung mit der theoretischen Verortung des Post-Development, wodurch die Bezüge zu postkolonialen Studien und die in der Post-Development-Rezeption häufig vorgenommene Einordnung als Foucault'sche Diskursanalyse differenziert beleuchtet werden.

richten ihr Interesse auf die Art und Weise, wie über den Einsatz von Sprache die Entwicklungspraxis strukturiert und legitimiert wird (vgl. Cornwall & Brock 2005: 1f.). Zudem wird die gängige Kritik an diskurstheoretischen Ansätzen, wonach diese nur ungenügend durch empirische Daten fundiert seien (vgl. Bierschenk 2014: 21), aufgegriffen, indem die eigene Arbeit auf einer empirischen Untersuchung aufbaut. Der in diesem Kontext formulierten Kritik an der Vorstellung von Entwicklung als einheitlichem, hegemonialem Diskurs<sup>31</sup>, dem ein dualistisches Weltbild zugrunde liegt (vgl. Campregher 2008: 5f.; Grillo 1997: 20f.), wird dadurch Rechnung getragen, dass sowohl der wirkungsmächtige als auch der heterogene Charakter des Entwicklungsdiskurses anerkannt wird.

Interaktionistische Ansätze werden von Olivier de Sardan selbst verteidigt und in Anlehnung an die weiter oben vorgenommene Differenzierung des Populismus-Begriffes unter dem Terminus des methodologischen Interaktionismus erörtert (vgl. Olivier de Sardan 2001: 742). Sie können in zwei dominante Schulen gegliedert werden, um Bierschenk und Olivier de Sardan in Frankreich einerseits und um Norman Long in den Niederlanden andererseits (vgl. Campregher 2008: 6). Nachfolgend sollen Beiträge beider Schulen verbunden und verschiedene Gesichtspunkte herausgearbeitet werden, die für die eigene Arbeit fruchtbar gemacht werden können. Erstens kann durch die Verbindung der beiden Schulen der Aspekt der Zusammenarbeit der Mitglieder der drei Vereine – wie er auch von Beckers Konzept der Kunstwelten betont wird – genauer beleuchtet werden. Die unter den methodologischen Interaktionismus subsumierten Ansätze erachten Interaktionen als empirische Zugänge zu Praktiken, Repräsentationen, Strategien von AkteurInnen und kontextuellen Bedingungen (vgl. Olivier de Sardan 2001: 742). Durch diese Vorgehensweise rücken Sichtweisen und Praktiken von AkteurInnen ins Zentrum des Interesses, ohne jedoch Machtverhältnisse und Ungleichheiten zu ignorieren, sprich es wird versucht, zwischen Handlung und Struktur zu vermitteln (vgl. Olivier de Sardan 1995: 40-50). Verdeutlicht werden kann dieses Bestreben anhand des nachstehenden Zitates von Long:

The different patterns of social organisation that emerge result from the interactions, negotiations and social struggles that take place between several kinds of actor, not only those present in given face-to-face encounters but also those who are absent yet nevertheless influence the situation, affecting actions and outcomes. (Long 2001: 13)

Das hierdurch skizzierte dynamische Verständnis von sozialer Organisation beruht auf der Annahme, dass soziale AkteurInnen<sup>32</sup> weder „entkörperte“ Kategorien, die auf Klassifikationen wie der Klassenzugehörigkeit gründen, noch passive EmpfängerInnen von externen Interventionen darstel-

---

<sup>31</sup> Aufgrund der heterogenen Verwendung des Diskursbegriffes innerhalb von Disziplinen und quer zu Disziplinengrenzen (vgl. Keller, Hirsland, Schneider, & Viehöver 2006: 10-13) sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass unter dem Diskursbegriff hier und im Folgenden die (zumindest vorläufige) Stabilisierung von Bedeutungszuweisungen und Sinnordnungen mit dem Zweck, einen kollektiven Wissens- und Deutungsbestand zu erzeugen, verstanden wird (vgl. Keller 2011: 8). Einen Überblick über die Karriere des Diskursbegriffes und seine unterschiedlichen Bedeutungen in verschiedenen diskursbezogenen Perspektiven liefern Reiner Keller (2011) und Keller et al. (2006).

<sup>32</sup> Der von Long verwendete Begriff des sozialen Akteurs bezieht sich sowohl auf individuelle als auch auf kollektive Akteure wie etwa Gruppen, Netzwerke oder nationale Regierungen (vgl. Long 2001: 241). Unter Berücksichtigung dieses Umstandes wird die geschlechtsgerechte Formulierung in der vorliegenden Arbeit dann verwendet, wenn damit Personen bezeichnet werden.

len (vgl. ebd.: 13). Stattdessen beteiligen sie sich aktiv an der Ausgestaltung von Entwicklungsprojekten und sind in der Lage, soziale Erfahrungen zu verarbeiten und selbst unter starken Formen von Einschränkungen, z. B. physischer, politisch-ökonomischer oder normativer Natur, Wege zu finden, um das Leben zu bewältigen<sup>33</sup> (vgl. ebd.: 13-16). Anhand dieses Argumentationsstranges, der im Rahmen der *Agency-Structure*-Debatte in der Soziologie<sup>34</sup> zu verorten ist, kann eine Parallele zu Beckers Konzept der Kunstwelten gezogen werden. Wie Long geht auch Becker von Einschränkungen aus, die das Handeln zwar nicht determinieren, aber als Entscheidungsfaktor bei verschiedenen Handlungsoptionen fungieren (vgl. Danko 2015: 149f.). Beide Ansätze rücken somit die auf der Mikroebene handelnden AkteurInnen ins Zentrum der Untersuchung, ohne zumindest auf theoretischer Ebene<sup>35</sup> Einschränkungen unberücksichtigt zu lassen, die im Falle interaktionistischer Ansätze insbesondere auch auf der Makroebene – beispielsweise nationale Politiken, Produktionsbeziehungen oder Nord-Süd-Beziehungen – anzusiedeln sind (vgl. Gerhards 1997: 9f.; Mosse & Lewis 2006: 10f.; Olivier de Sardan 1995: 9). Des Weiteren lässt sich anhand der dargelegten Überlegungen begründen, weshalb die Mitglieder der drei Vereine in der vorliegenden Arbeit als AkteurInnen aufgefasst werden. Mit dieser Wahl können zum einen Dichotomien umgangen und der Auffassung von Autoren nachgekommen werden, dass die Unterteilung in „entwickelte“ und „unterentwickelte“ Länder der Komplexität gegenwärtiger Gesellschaften nicht mehr gerecht werde (vgl. De Beukelaer 2015: 33; Nederveen Pieterse 2010: 4). Zum anderen soll verhindert werden, gewissen Personen vorab Passivität zu unterstellen (vgl. Crewe & Harrison 1998: 19).

Neben dem erörterten Beitrag interaktionistischer Ansätze zur Zusammenarbeit und Konzeption der am Kunstprojekt beteiligten AkteurInnen erlauben sie zweitens eine Auseinandersetzung mit dem viel und kontrovers diskutierten Begriff der Entwicklung. Die Bedeutung einer solchen Diskussion ergibt sich einerseits aus der dem Terminus anhaftenden Ambivalenz. Diese basiert insbesondere auf dem Umstand, dass mit Entwicklung häufig sowohl eine historische Orientierung – Entwicklung als immanenter, evolutionärer Prozess – als auch eine intentionale Dimension – Entwicklung als Praxis der Intervention – bezeichnet wird (vgl. Atlani-Duault 2009: 22; Eriksson Baaz 2005: 38). Andererseits erscheint eine Beschäftigung mit dem Begriff aufgrund seiner vielfältigen und sich wandelnden Bedeutungen als notwendig. Bierschenk spricht beispielsweise von mindes-

---

<sup>33</sup> Long recurriert in diesem Zusammenhang auf das Konzept der *Agency* (dt. etwa Handlungsfähigkeit, -befähigung oder -mächtigkeit), das von ihm in Anlehnung an die Ausführungen des *Agency*-Theoretikers Anthony Giddens (1979, 1984, 1987) diskutiert wird (vgl. Long 2001: 16f.; Raithelhuber 2012: 122). Anders als Giddens versteht Long *Agency* nicht als Charakteristikum eines Individuums, sondern betont den relationalen Aspekt. *Agency* ist somit in sozialen Beziehungen zu verorten und wird einzig durch diese wirksam. Der Argumentation des Autors folgend, wird mit dieser Vorstellung von *Agency* ebenfalls eine bestimmte Konzeption von Macht vorgelegt. Macht ist gemäss Long nicht etwas, das gewisse Personen/Gruppen besitzen und andere nicht, sondern ein relationales Konstrukt, das auf Auseinandersetzungen um Bedeutungen, Beziehungen und Ressourcen gründet (vgl. Long 2001: 16-20). Für eine vertiefte Diskussion des vagen und viel diskutierten *Agency*-Konzeptes sowie unterschiedlicher Konzeptualisierungen sei an dieser Stelle auf den Sammelband von Stephanie Bethmann, Cornelia Helfferich, Heiko Hoffmann und Debora Niermann (2012) verwiesen.

<sup>34</sup> Im Zentrum der *Agency-Structure*-Debatte in der Soziologie steht die Frage nach dem Verhältnis von Handlungsfähigkeit und Entscheidungsfreiheit von einzelnen Individuen einerseits und gesellschaftlichen Strukturen, die Handlungen und Entscheidungen von Individuen einschränken oder prädestinieren, andererseits (vgl. Danko 2015: 150).

<sup>35</sup> Mit dieser Einschränkung sei auf den von einigen AutorInnen diskutierten Kritikpunkt verwiesen, wonach Fragen der Macht und strukturelle Gegebenheiten in interaktionistischen Ansätzen ungenügend berücksichtigt würden (vgl. etwa Mosse & Lewis 2006: 10f.).

tens sechs Auffassungen von Entwicklung, zwischen denen nicht immer eindeutig differenziert wird (vgl. Bierschenk 2014: 13). Von einer ersten normativen Definition des Begriffes als erstrebenswerter Zustand von Gesellschaft, der häufig mit Fortschritt gleichgesetzt wird, sind fünf nicht normative Auffassungen abzugrenzen. Unter Entwicklung kann somit zweitens ein langfristiger historischer Wandel verstanden werden, dessen Ergebnis nicht zwingend als Fortschritt zu deuten ist. Drittens dient der Begriff als Bezeichnung der Zeit nach 1949, wodurch Entwicklung als Politikfeld mit entsprechenden Institutionen als vierte Auffassung begründet wird. Die fünfte Bedeutung bezieht sich auf eine spezifische Entwicklungspolitik, etwa das Programm „Bildung für alle“ (vgl. ebd.: 13f.). Anhand der von Bierschenk angeführten Differenzierung wird zum einen deutlich, dass der Begriff nicht einzig mit der Antrittsrede des US-Präsidenten Harry S. Truman von 1949 und dem hierdurch entworfenen „[...] Projekt, die ‚unterentwickelten Gebiete‘ zu ‚entwickeln‘ [...]“ (Ziai 2006b: 196), in Verbindung gebracht werden kann, die diskurstheoretischen Ansätzen meist als Ausgangspunkt ihrer Argumentationen dienen (vgl. Eriksson Baaz 2005: 37). Zum anderen liefert Bierschenk einen empirischen Bezug zum Entwicklungsbegriff (vgl. Bierschenk 2014: 14), der die sechste Auffassung und Grundlage der eigenen Herangehensweise darstellt: Entwicklung wird in der vorliegenden Arbeit als Forschungsobjekt erachtet, durch dessen Untersuchung ein deskriptiver und nicht normativer Anspruch erhoben wird (vgl. Olivier de Sardan 1995: 7f.). Ein Zitat von Olivier de Sardan soll diese Auffassung von Entwicklung illustrieren: „[...] il y a du développement du seul fait qu’il y a des acteurs et des institutions qui se donnent le développement comme objet ou comme but et y consacrent du temps, de l’argent et de la compétence professionnelle“ (ebd.: 7). Aus dieser Passage geht hervor, dass es sich bei Entwicklung gemäss diesem Verständnis nicht um ein positiv oder negativ zu bewertendes Konzept handelt, sondern um ein soziales Handlungsfeld, das Gegenstand zahlreicher Interaktionen verschiedener sozialer AkteurInnen ist. Die Untersuchung von Entwicklung als sozialem Handlungsfeld setzt eine empirische Untersuchung voraus, die es erlauben soll, Praktiken und Vorstellungen bezüglich Entwicklungsmassnahmen und entsprechender Reaktionen zu beschreiben und zu analysieren (vgl. Bierschenk 2014: 15; Olivier de Sardan 1995: 7-11). Entwicklung wird somit zum emischen Begriff (vgl. Bierschenk 2014: 14).

Der dritte Beitrag interaktionistischer Ansätze für die eigene Arbeit gründet in Konzepten, die in der Analyse des Kunstprojektes wieder aufgenommen und vertieft diskutiert werden. Zu diesen gehört der Begriff der Arena, der mit der Auffassung von Entwicklung als sozialem Handlungsfeld im Zusammenhang steht. Im Konzept der Arena<sup>36</sup> spiegelt sich die Vorstellung von Entwicklungsprojekten als Orte der Auseinandersetzung zwischen sozialen AkteurInnen, die angesichts gemeinsamer Herausforderungen mit mehr oder weniger ähnlichen Interessen und Ressourcen, beispiels-

---

<sup>36</sup> Sowohl Long als auch Olivier de Sardan grenzen den Begriff der Arena gegenüber jenem des sozialen Feldes von Bourdieu ab, indem sie ersteren in ihrem eigenen interaktionistischen Ansatz verorten. Letzterer diene demgegenüber zur Macht- und Statusanalyse sowie zur Ermittlung der Verteilung der verschiedenen Kapitalformen, wodurch den Interaktionen zwischen AkteurInnen ungenügend Rechnung getragen werde (vgl. Long 2001: 58; Olivier de Sardan 1995: 178).

weise soziale oder finanzielle, interagieren (vgl. Olivier de Sardan 1995: 174-179). Bierschenk verwendet zur Illustration des Konzeptes das Schachspiel als Metapher, an dem viele lebende Schachfiguren beteiligt sind, einige MitspielerInnen mehr Figuren verrücken können, anderen nur einige Züge gestattet werden und in dessen Zentrum die Aushandlung allgemein anerkannter Regeln steht (vgl. Bierschenk 1988: 146). Mit der Betonung der Dynamik rücken die am Projekt beteiligten AkteurInnen in den Fokus des Interesses, die – wie weiter oben bereits erörtert – an der Ausgestaltung von Projekten beteiligt sind, sowie deren Ziele, Anliegen, Ressourcen und Diskurse (vgl. Bierschenk 1988: 146; Long 2001: 59). Gleichzeitig findet mit den postulierten fortwährenden Aushandlungsprozessen eine Abgrenzung gegenüber Vorstellungen von Entwicklungsprojekten statt, die von einer Linearität zwischen Planung, Durchführung und Ergebnissen ausgehen und zu dekonstruieren seien (vgl. Bierschenk 1988: 146; Long 2001: 31f.). Das zweite Konzept ist jenes des/r EntwicklungsmaklerIn. Es handelt sich hierbei um einen analytischen Begriff, der im Rahmen der oben erwähnten Schule um Bierschenk und Olivier de Sardan vertieft diskutiert und empirisch untersucht wurde (vgl. etwa Bierschenk, Chauveau, & Olivier de Sardan 2001; Olivier de Sardan 1995; Olivier de Sardan & Bierschenk 1993). Den Hintergrund der Auseinandersetzungen mit dem Begriff bildete die Feststellung, dass die Rolle der Vermittlung in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen, insbesondere auch im Kontext der Entwicklungszusammenarbeit, bedeutend sei (vgl. Bierschenk et al. 2001: 211f.; Olivier de Sardan 1995: 153). Für den spezifischen Prozess der Mobilisierung sowie der Beschaffung von Ressourcen wird dabei der Begriff der EntwicklungsmaklerInnen verwendet (vgl. Bierschenk et al. 2001: 212). Er kann zur Analyse sozialer AkteurInnen herangezogen werden, die etwa als Verantwortliche von NGOs oder als PolitikerInnen eine vermittelnde Rolle zwischen GeberInnen und potenziellen EmpfängerInnen von externen Ressourcen der Entwicklungszusammenarbeit einnehmen und für letztere Geldmittel mobilisieren (vgl. ebd.: 213-219). In dieser Funktion werden sie auch als lokale soziale TrägerInnen eines Projektes gedeutet, deren Einfluss sowohl von ihrer mehr oder minder starken Kontrolle über die Ressourcen als auch von ihrer Einbindung in internationale Netzwerke abhängt (vgl. Olivier de Sardan 1995: 160f.). Mit der Verwendung des Konzeptes in der eigenen Arbeit wird nicht intendiert, die verschiedenen Interaktionen der am Kunstprojekt beteiligten AkteurInnen vorab auf die Rolle des/r GeberIn/EmpfängerIn von Ressourcen zu reduzieren, sondern dieses zur Analyse der Funktionen und Charakteristika von EntwicklungsmaklerInnen heranzuziehen.

### **4.3 Kultur als *Explicandum***

Im Zentrum dieses Kapitels steht das Konzept der Kultur, das hinsichtlich seiner Verwendung in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden soll. Eine Auseinandersetzung scheint aus zwei Gründen hilfreich. Einerseits kann hierdurch die von Dahinden (2011) vorgenommene Unterscheidung zwischen Kultur als *Explicans* und Kultur als *Explicandum* fruchtbar gemacht werden, um das eigene Forschungsinteresse im Zusammenhang mit dem Kulturbegriff darzulegen. Andererseits kann

dadurch an die im Forschungsstand angesprochene aufkommende Unterstützung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit vor dem Hintergrund des *Cultural Turn* in der Entwicklungsdebatte angeknüpft werden.

Parallel zu der von Dahinden (2011) für den Kontext von Migration und Integration konstatierten Allgegenwärtigkeit des Kulturarguments scheint eine solche Omnipräsenz – folgt man der Argumentation gewisser AutorInnen – auch für die gegenwärtige Entwicklungstheorie und -praxis zumindest auf rhetorischer Ebene feststellbar (vgl. etwa Arizpe 2004; Radcliffe 2006; Stupples 2011, 2014). So hält etwa Sarah A. Radcliffe in ihrem Sammelband über unterschiedliche Anwendungen des Konzeptes in verschiedenen Entwicklungsprojekten und Kontexten Folgendes fest: „[...] culture has recently acquired a new visibility and salience in development thinking and practice“ (Radcliffe 2006: 1). Der sich in dieser Aussage spiegelnde *Cultural Turn* der 1980er- und 1990er-Jahre in der Entwicklungsdebatte wird in der Literatur mit einem verstärkten Interesse für den Zusammenhang zwischen Kultur und Entwicklung<sup>37</sup> in Verbindung gebracht, wodurch Kultur zu einem Aspekt von Entwicklung avancierte (vgl. Nederveen Pieterse 2010: 16; Stupples 2014: 117). Diese Verbindung ist inhaltlich durch unterschiedliche Herangehensweisen an den Kulturbegriff gekennzeichnet, die von der Berücksichtigung der kulturellen Rahmenbedingungen von Entwicklung, über ein besseres Verständnis lokaler Kulturen bis hin zu einer Vorstellung von Kultur als bislang ungenutzte wirtschaftliche Ressource reichen (vgl. Stupples 2011: 33). In ähnlicher Weise unterscheidet Gad bezüglich der geführten Diskussionen zu Kultur und Entwicklung zwischen vier teilweise ineinandergreifenden Dimensionen: erstens die interkulturelle Kommunikation in der Entwicklungszusammenarbeit, zweitens die Berücksichtigung soziokultureller Kontextfaktoren von Entwicklungsprozessen und -projekten, drittens die entwicklungspolitische Bildungsarbeit in Geberländern und viertens ein enger auf künstlerische und kreative Ausdrucksformen reduzierter Kulturbegriff (vgl. Gad 2014: 28). Anhand der Differenzierung von Gad wird zum einen die mögliche, aber nicht zwingende terminologische Nähe zwischen Kultur und Kunst ersichtlich. Zum anderen machen die verschiedenen Verständnisse deutlich, dass unterschiedliche Vorstellungen von Kultur sowohl in der Entwicklungspraxis als auch in theoretischen Auseinandersetzungen bestehen (vgl. Radcliffe 2006: 8; Tucker 1996: 1). Diesbezüglich moniert Vincent Tucker die begriffliche Verwirrung rund um den Zusammenhang zwischen Kultur und Entwicklung, die insbesondere auf eine Vergegenständlichung von Kultur im Sinne von „having an objective reality“ zurückzuführen sei (vgl. Tucker 1996: 9). Gleichermassen weist Jan Nederveen Pieterse skeptisch darauf hin, dass die politische Diskussion nach dem Motto „add culture and stir“ dazu tendiere, Kultur zu vergegenständlichen. Dies äussere sich etwa darin, dass die Kultur der sich zu „entwickelnden Anderen“ zum Referenzpunkt von Entwicklung erhoben und eine Vorstellung von Entwicklung als Beschäftigung mit kultureller Differenz vertreten werde (vgl. Nederveen Pieterse 2010: 72f.).

---

<sup>37</sup> Für einen schematischen Überblick über die mindestens bis ins 18. Jahrhundert zurückreichende Beziehung zwischen Kultur und Entwicklung und die unterschiedlichen Bedeutungen der beiden Konzepte siehe De Beukelaer (2015: 38f.).

Ausgehend von der skizzierten Schwierigkeit, das Verständnis von Kultur für Theorie und Praxis der Entwicklung eindeutig zu bestimmen, soll das eigene Interesse bezüglich der Verwendung des Kulturbegriffes unter Rückgriff auf die von Dahinden (2011) getroffene Unterscheidung zwischen Kultur als *Explicans* und Kultur als *Explicandum* dargelegt werden. Während ersteres Verständnis auf den Umstand verweist, dass Kultur von sozialen AkteurInnen zur Erklärung der Welt herangezogen wird und somit sinnstiftend ist, rückt letzteres Kultur als das zu erklärende Phänomen ins Zentrum der Betrachtung (vgl. Dahinden 2011: 38f.). Diese Unterscheidung zwischen einer politisch-öffentlichen und einer analytischen Kategorie illustriert die Vieldeutigkeit des Kulturbegriffes und ist gleichzeitig mit dem Plädoyer verbunden, ein von sozialen AkteurInnen vorgelegtes Kulturverständnis, sprich ein *Commonsense*-Verständnis von Kultur, kritisch zu reflektieren (vgl. ebd.: 39). Um einen analytischen Anspruch für den Kulturbegriff erheben zu können, gilt es folglich zu hinterfragen, „[...] auf welche Art und Weise welche Akteure mit *Commonsense*-Kultur argumentieren, in welchen politischen und sozio-ökonomischen Kontexten dies geschieht und welche Ziele damit verfolgt werden“ (ebd.: 39f.). Dementsprechend geht es an dieser Stelle nicht darum, eine abstrakte Definition von Kultur vorzulegen, um diese dann unter Einbezug des empirischen Teils zu überprüfen. Es wird vielmehr davon ausgegangen, dass sich die Bedeutung des Kulturbegriffes erst in der empirischen Auseinandersetzung mit der Verwendung des Konzeptes durch die am Kunstprojekt beteiligten AkteurInnen verdichtet. Im Rahmen der in Kapitel 7 vorgenommenen Diskussion der Ergebnisse ist somit auch zu untersuchen, wie, von wem und mit welchen Vorstellungen der Kulturbegriff benutzt wird.

## 5 Das Kunstzentrum in Ouagadougou: Kontextuelle Annäherung

Ziel des vorliegenden Kapitels ist es, das Kunstzentrum in Ouagadougou in einen grösseren Rahmen einzubetten. In Kapitel 5.1 sollen hierfür allgemeine Informationen zum historischen Kontext, der Wirtschaft und dem gesellschaftlichen sowie demografischen Hintergrund von Burkina Faso gegeben werden. Das daran anschliessende Kapitel 5.2 widmet sich der Darstellung von Kunst in der burkinischen Politik sowie in wissenschaftlichen Beiträgen, wodurch zur Vorstellung des Kunstzentrums in Ouagadougou in Kapitel 5.3 übergeleitet wird.

### 5.1 Allgemeine Informationen zu Burkina Faso

Burkina Faso ist ein westafrikanisches Binnenland, das im Norden und Westen an Mali, im Osten an Niger und im Süden an Benin, Togo, Ghana sowie die Elfenbeinküste grenzt (vgl. Rupley, Bangali, & Diamitani 2013: 2). Das Land zählte im Jahr 2014 17,6 Millionen Einwohner, die sich auf einer beinahe siebenmal so grossen Fläche (274'200 km<sup>2</sup>) wie jene der Schweiz verteilten (vgl. World Bank 2016a: 48-51). Ouagadougou, Ort des Kunstzentrums und Sitz des burkinischen Vereins, ist die Hauptstadt des Landes und der Provinz Kadiogo. Die Stadt ist nicht nur aus geografischer Sicht das Zentrum des Landes, sondern auch das bedeutendste Verwaltungs- sowie Handelszentrum und beherbergt die wesentlichen Infrastrukturen wie etwa Industrie, Krankenhäuser oder Universitäten (vgl. Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) 2015: 13; Rupley et al. 2013: 152).



Map Sources: UNCS, ESRI  
The boundaries and names shown and the designations used on this map do not imply official endorsement or acceptance by the United Nations. Map created in Sep 2013.

Quelle: ReliefWeb (2013)

#### 5.1.1 Historischer Abriss seit der Unabhängigkeit

Burkina Faso erklärte am 5. August 1960 seine Unabhängigkeit von der französischen Kolonialmacht, die ab 1895 schrittweise die auf dem heutigen burkinischen Staatsgebiet ansässigen Bevölkerungsgruppen unterwarf und sie 1904 in die Kolonie Obersenegal und Niger integrierte. Als eigene Kolonie existierte Burkina Faso, damals noch unter dem Namen Haute-Volta<sup>38</sup>, zwischen 1919 und 1932 und wiederum ab 1947, bevor es 1958 zu einer autonomen Republik innerhalb der

<sup>38</sup> Haute-Volta wurde 1984 durch den ehemaligen Präsidenten Thomas Sankara, der von 1983 bis 1987 an der Spitze des Landes durch die Propagierung eines starken Nationalstolzes Kritik an neokolonialistischen Tendenzen übte, in Burkina Faso – „pays des hommes intègres“ (dt. Land der Unbestechlichen, der aufrechten Menschen) – umbenannt (vgl. Rupley et al. 2013: 5, 33). In der vorliegenden Arbeit wird unabhängig vom Zeitpunkt der Umbenennung der Begriff Burkina Faso verwendet.

„Communauté française“<sup>39</sup> und 1960 zu einem unabhängigen Staat avancierte (vgl. Rupley et al. 2013: xxxi-xliv). Da eine kontextuelle Annäherung an das Kunstzentrum angestrebt wird, würde es hier zu weit gehen, eine detaillierte Darstellung der Geschichte des Landes vorzulegen. Der Fokus liegt deshalb auf der Zeit nach der Unabhängigkeit, von der einige zentrale Merkmale sowie die jüngsten politischen Ereignisse besprochen werden. Zu den aktuellsten Entwicklungen zähle ich zum einen den im Oktober 2014 durch gewaltsame Proteste erzwungenen Rücktritt des während 27 Jahren an der Macht stehenden Präsidenten Blaise Compaoré, zum anderen den im September 2015 gescheiterten Putsch an der Übergangsregierung, der durch einen Teil der von Compaoré eingesetzten Präsidentengarde<sup>40</sup> durchgeführt wurde. Der durch den Aufstand einer breiten Protestbewegung und loyaler Kräfte innerhalb der regulären Armee vereitelte Putsch ebnete den Weg für die ersten freien Wahlen seit der Unabhängigkeit.

Für die politischen Entwicklungen seit 1960 sind insbesondere die Rolle des burkinischen Militärs und für die jüngste Geschichte zivilgesellschaftliche Bewegungen kennzeichnend. Der Einfluss des Militärs auf die politische Machtausübung in Burkina Faso lässt sich an verschiedenen Aspekten festmachen. Zu diesen zählen zum einen die Amtszeiten der fünf Staatspräsidenten, die sich zwischen dem Scheitern der Ein-Parteien-Herrschaft des ersten Staatspräsidenten im Jahr 1966 und der Machtübernahme von Compaoré 1987 nacheinander durch Putschs ablösten (vgl. Rupley et al. 2013: 4f.; Schmitz 1990: 326). Sie gingen alle aus den Reihen des Militärs hervor, machten jedoch aufgrund unterschiedlicher militärischer Werdegänge und Ausbildungen divergierende Herrschaftsansprüche geltend. Diese reichten von Ansätzen der zivilen politischen Mitgestaltung über Parteien und Gewerkschaften bis hin zur völligen Alleinherrschaft und der Ausschaltung anderer gesellschaftspolitischer Gruppierungen. Das burkinische Militär verkörpert demnach keine einheitlich agierende, sondern vielmehr eine in sich gesplante Institution verschiedener Generationen (vgl. Schmitz 1990: 298-306). Die historisch gewachsene Rolle des Militärs kann zum anderen anhand der jüngsten politischen Entwicklungen illustriert werden. Der 2014 erzwungene Rücktritt von Compaoré als Staatspräsidenten sowie der 2015 gescheiterte Putsch an der Übergangsregierung legen zudem die Bedeutung zivilgesellschaftlicher Bewegungen dar.

Compaoré gelangte 1987 als Offizier durch einen blutigen Putsch am damaligen Präsidenten Sankara, der selbst vier Jahre zuvor durch einen Staatsstreich an die Macht gekommen war, an die Spitze des Staates (vgl. Rupley et al. 2013: 5). Obgleich er die politische Legitimation für sein semi-autoritäres Regime aus vier Präsidentschaftswahlen (1991, 1998, 2005, 2010) und den Siegen seiner Partei „Congrès pour la Démocratie et le Progrès“ bei den Parlamentswahlen zog, wuchs der Unmut angesichts politischer, sozialer und ökonomischer Missstände in dem seit Beginn der

---

<sup>39</sup> Die „Communauté française“ stellte eine Zusammenschluss der Französischen Republik mit den meisten ihrer ehemaligen Kolonien dar, die 1958 durch die Verfassung der Fünften Französischen Republik geschaffen wurde (vgl. Rupley et al. 2013: xliii, 40).

<sup>40</sup> Die Präsidentengarde fungierte als Eliteeinheit der burkinischen Armee und diente unter Compaoré dessen Sicherheit (vgl. Engels 2015: 1). In der Folge des misslungenen Putsches wurde die Präsidentengarde entwaffnet und ihre formelle Auflösung angeordnet (vgl. o.V. 2015a: 20701).

1990er-Jahre unter dem Eindruck neoliberaler und makroökonomischer Reformen stehenden Land, der schliesslich Compaorés Rücktritt begründete (vgl. Chouli 2015: 329f.; Rupley et al. 2013: 5f.). Dieser ist im Kontext seines 2014 eingebrachten Vorschlags für eine Verfassungsänderung, die ihm durch Absegnung des Parlaments eine fünfte Amtszeit ermöglicht hätte, zu deuten (vgl. Engels 2015: 1). Einige AutorInnen erachteten Compaorés Versuch, sich auf institutionell-legalem Weg an der Macht zu erhalten, als Katalysator für die Aufstände, die die geplante Abstimmung verhinderten und zur Absetzung von Compaoré führten (vgl. etwa Chouli 2015: 326; Simons & Tull 2015: 25). Die über eine Woche anhaltenden Demonstrationen von mehreren hunderttausend Menschen waren Ausdruck der Mobilisierung unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen, zu denen unter anderem StudentInnen, zivilgesellschaftliche Organisationen wie etwa die Bewegung „Balai Citoyen“<sup>41</sup>, Gewerkschaften sowie neu formierte Oppositionsparteien zählten (vgl. Frère & Englebert 2015: 296-300).

Compaorés Amtsniederlegung am 31. Oktober 2014 mündete zunächst in eine zweiwöchige Machtübernahme einer Militärregierung, an deren Spitze sich nach internen Machtkämpfen der stellvertretende Kommandant von Compaorés Präsidentengarde Yacouba Isaac Zida setzte (vgl. Engels 2015: 1; Frère & Englebert 2015: 298). Angesichts anhaltender Proteste, die für einen zivilen Übergangsprozess einstanden, und internationalen Drucks einigten sich schliesslich VertreterInnen der Armee, Parteien, zivilgesellschaftliche Organisationen sowie religiöse und traditionelle FührerInnen auf eine Übergangscharta, die mit der Einsetzung eines Nationalen Übergangsrates als Legislative sowie einer zivil geführten Interimsregierung mit dem Diplomaten Michel Kafando als Übergangspräsidenten und Zida als Ministerpräsidenten – beide Angestellte des abgedankten Präsidenten – den Weg für Parlaments- und Präsidentschaftswahlen im Herbst 2015 ebnet sollte (vgl. Chouli 2015: 327; Frère & Englebert 2015: 305-307). Obgleich die Ereignisse, die zu Compaorés Absetzung führten, vom Volk getragen wurden und somit als Umsturz von unten erachtet werden können, ist die darauffolgende Transition von oben, durch Angehörige des Militärs, durchgeführt worden (vgl. Chouli 2015: 328). Die zentrale Bedeutung des Militärs während der Transition wird in der Literatur doppelt gedeutet. Es wird argumentiert, dass weder zivilgesellschaftliche Organisationen noch Parteien zu einer kritischen Debatte über die Zukunft des Landes nach Compaoré aufriefen (vgl. Chouli 2015: 327; Frère & Englebert 2015: 307). Diese zurückhaltende Position wird ausserdem mit der historisch gewachsenen Rolle des Militärs in Burkina Faso in Verbindung gebracht (vgl. Engels 2015: 1f.; Frère & Englebert 2015: 307).

Gegen die Interimsregierung wurde im September 2015 ein Putsch durch einen Teil der ehemaligen Präsidentengarde von Compaoré verübt. Dieser richtete sich sowohl gegen den Übergangspräsidenten

---

<sup>41</sup> Die Gruppierung „Balai Citoyen“ (dt. Besen der Bürger) ist eine 2013 durch zwei bekannte burkinische Musiker gegründete zivilgesellschaftliche Bewegung, die seitdem als Überwachungsinstanz Einfluss auf die politische Machtausübung genommen hat. Sie richtet sich unter Rückgriff auf Musik, neue Kommunikationstechnologien und das ideologische Gedankengut von Sankara an die burkinische Jugend und trat sowohl 2014 gegen das politische System von Compaoré als auch 2015 gegen den Putsch durch die Präsidentengarde ein (Frère & Englebert 2015: 302-304; Haefliger 2015a; Henry 2015: 68f.). Einen Überblick über die Bewegung liefert Vincent Henry (2015).

ten als auch gegen den aus ihren eigenen Reihen hervorgegangenen Ministerpräsidenten. Als Gründe für den Putsch, der von General Gilbert Diendéré, dem früheren Generalstabschef von Compaoré, angeführt wurde, können unter anderem die für den 11. Oktober 2015 angesetzten Präsidentschaftswahlen und der angeordnete Ausschluss einiger Compaoré nahestehender KandidatInnen, die die Verfassungsänderung zu seiner Wiederwahl befürwortet hatten, gezählt werden (vgl. o.V. 2015a: 20699f.; 2015b). Der Putsch, der die einwöchige Aufhebung der Interimsregierung zur Folge hatte, ging mit dem Aufstand einer breiten Protestbewegung einher, zu der – wie bereits ein Jahr zuvor – Angehörige der Bewegung „Balai Citoyen“ zählten. Die Putschisten reagierten auf den Aufstand mit teilweise blutiger Unterdrückung (vgl. Haefliger 2015a; o.V. 2015a). Als Wendepunkt der Auseinandersetzungen kann neben den Vermittlungsversuchen der Westafrikanischen Wirtschaftsgemeinschaft (ECOWAS)<sup>42</sup>, die den Putschisten Straffreiheit zugesichert hätte – was jedoch von weiten Teilen der burkinischen Bevölkerung und politischen AkteurInnen abgelehnt wurde –, die von der regulären Armee angeordnete und durchgesetzte Niederlegung der Waffen der Präsidentengarde gedeutet werden. Diese hatte sowohl die Wiedereinsetzung der Interimsregierung als auch die endgültige Auflösung der Präsidentengarde zur Folge (vgl. o.V. 2015a: 20701). Für Präsidentschaftswahlen gelten seitdem veränderte Bedingungen, die eine einmalige Wiederwahl bei einer fünfjährigen Amtszeit gesetzlich festschreiben. Beibehalten wurde die Bestimmung, dass Compaoré nahestehende Personen, die die Verfassungsänderung zu seiner Wiederwahl befürwortet hatten, von der Wahl ausgeschlossen sind. Die ursprünglich für Oktober angesetzten Präsidentschafts- und Parlamentswahlen fanden am 29. November 2015 statt (vgl. o.V. 2015c). Als eindeutiger Sieger der Präsidentschaftswahl ging Roch Marc Christian Kaboré hervor. Dieser stand dem ehemaligen Präsidenten Compaoré zwar während Jahren als Premierminister und Vorsitzender der früheren Regierungspartei zur Seite, überwarf sich jedoch 2014 mit ihm und führte fortan eine eigene Oppositionspartei an (vgl. o.V. 2015c, 2015d). Die Durchführung und der Ausgang der Wahl wurden von den Medien als bedeutend erachtet, da sie als frei galt und eine Abkehr zu der bisherigen autoritären Führung des Landes darstellte (vgl. Haefliger 2015b; o.V. 2015d).

### **5.1.2 Wirtschaftliche Rahmenbedingungen**

Nachfolgend sollen anhand von Aussagen zu makroökonomischen Entwicklungen, zum primären, sekundären und tertiären Wirtschaftssektor sowie zu Ausprägungen nicht rein monetärer Indikatoren einige Charakteristika der burkinischen Wirtschaft dargelegt werden. Der Einfluss der internationalen Geldbergemeinschaft auf die Ausgestaltung der burkinischen Wirtschaftspolitik – der sich insbesondere mit Beginn der von der Weltbank und dem Internationalen Währungsfonds (IMF) 1991 erlassenen Strukturanpassungsprogramme konkretisierte – sei nur am Rande erwähnt.

---

<sup>42</sup> Die ECOWAS stellt seit 1975 eine regionale Wirtschaftsvereinigung von gegenwärtig 15 Staaten, unter anderem Burkina Faso, dar. Ihr zentrales Anliegen ist die Förderung der wirtschaftlichen Integration dieser Länder über eine gemeinsame Zollunion und einen gemeinsamen Markt sowie die Unterstützung einer politischen Zusammenarbeit. Zudem erfüllt sie seit den 1990er-Jahren eine aktive Rolle bei der regionalen Konfliktbeilegung (vgl. ECOWAS 2015; Rupley et al. 2013: 63).

Wie andere afrikanische Staaten sieht sich Burkina Faso seit diesem Zeitpunkt mit der Herausforderung konfrontiert, die Bedingungen der Darlehen der internationalen Geldbergemeinschaft auf wirtschaftlicher, politischer und sozialer Ebene zu erfüllen, zunächst in Form von Strukturanpassungsprogrammen und ab dem Jahr 2000 über entwicklungspolitische Strategiedokumente<sup>43</sup>.

Burkina Faso gilt als Niedriglohnland (vgl. World Bank 2016b). Für die von der Weltbank jährlich neu vorgenommene Zuordnung von Ländern zur Niedriglohnkategorie<sup>44</sup> ist das geschätzte BNE pro Kopf in US-Dollar des vorangehenden Jahres ausschlaggebend (vgl. World Bank 2015). Im Jahr 2014 belief sich in Burkina Faso das BNE pro Kopf auf 690 US-Dollar. Die Schweiz wies 2014 im Vergleich ein BNE pro Kopf von 86'000 US-Dollar auf (vgl. World Bank 2016c). Aus makroökonomischer Sicht konnte Burkina Faso von 2000 bis 2013 ein deutliches Wachstum verzeichnen. So betrug die durchschnittliche jährliche Wachstumsrate des realen Bruttoinlandsproduktes (BIP) über diesen Zeitraum 5,9 Prozent mit einer leicht sinkenden Tendenz auf 4 Prozent für 2014 und einem prognostizierten Anstieg auf 4,4 Prozent für 2015 (vgl. IMF 2014: 3f.; World Bank 2016d). Ungeachtet dieser Tendenz ist die Entwicklung der burkinischen Wirtschaft aufgrund verschiedener Faktoren kritisch zu bewerten, von denen nachfolgend einige genannt werden sollen.

Burkina Faso ist ein rohstoffarmes Agrarland, das klimatischen Bedingungen, insbesondere periodischen Dürren, ausgesetzt ist (vgl. Rupley et al. 2013: 7). Mehr als 80 Prozent der Bevölkerung arbeiten im Primärsektor, wobei Landwirtschaft und Viehzucht die bedeutendsten Teilbereiche darstellen (vgl. OECD 2015: 4; Rupley et al. 2013: 7). Im Jahr 2014 belief sich der Anteil des Primärsektors am BIP auf 34,2 Prozent (vgl. World Bank 2016e).

Die Verwertung von Baumwolle und der Bergbau – insbesondere Gold und Mangan – bildeten 2014 die Pfeiler des Sekundärsektors, der 2014 mit 22,8 Prozent zum BIP beitrug (vgl. OECD 2015: 4; World Bank 2016f). Der Baumwollsektor dient in der Literatur zur Illustration der schwachen internen Rahmenbedingungen für ein anhaltendes Wachstum. Seit den frühen 1990er-Jahren avancierte dieser aufgrund vielfältiger institutioneller Reformen zu einem wesentlichen Standbein der burkinischen Wirtschaft, wodurch Burkina Faso zeitweise die Rolle des führenden (west-)afrikanischen Baumwollproduzenten einnahm. Das über das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts anhaltende Wachstum des BIP ist dabei wesentlich auf die Erträge aus dem Baumwollsektor zurückzuführen, jedoch ging die durch Reformen herbeigeführte Produktionssteigerung nicht mit weitreichender wirtschaftlicher Diversifikation einher (vgl. Kaminski 2011: 107-109). Diese wird durch unzureichende politische Reformen und Investitionen beispielsweise in öffentliche Güter und Infrastruktur sowie fehlende institutionelle Rahmenbedingungen eingeschränkt (vgl. ebd.: 116). Bezüglich der Goldproduktion wird festgehalten, dass diese seit 2008 einen aufsteigenden

---

<sup>43</sup> Einen Einblick in die skizzierte Thematik geben Yves Bourdet und Inga Persson (2001), Florence De Lucca und Marc Raffinot (2007) sowie Lawrence Rupley et al. (2013: 203f.).

<sup>44</sup> Basierend auf den Schätzwerten des Bruttonationaleinkommens (BNE) pro Kopf von 2014 wurden im Juli 2015 Länder mit Werten bis und mit 1'045 US-Dollar der Kategorie Niedriglohnland zugeordnet (vgl. World Bank 2015).

Wirtschaftszweig darstellt, der sich jedoch bislang nur in geringem Masse auf die Gesamtwirtschaft des Landes auswirkte. Als Gründe werden unter anderem die Bedeutung ausländischer Unternehmen sowie die kleine Zahl einheimischer Beschäftigter angeführt (vgl. IMF 2014: 5, 22; OECD 2015: 4). Baumwolle und Gold bilden die aktuellen Hauptexportprodukte des Landes, die jedoch schwankenden Weltmarktpreisen unterliegen und somit zur Vulnerabilität der burkinischen Wirtschaft beitragen (vgl. OECD 2015: 2; Rupley et al. 2013: 8).

Der Beitrag des Tertiärsektors zum BIP nahm in den vergangenen Jahren insbesondere in urbanen Regionen zu und lag 2014 bei 43 Prozent (vgl. Höpflinger 2011: 3; World Bank 2016g). Nicht marktbestimmte Dienstleistungen, etwa die Arbeit der Streitkräfte und der öffentlichen Verwaltung, bildeten dabei – gefolgt vom Handel – die wichtigsten Bereiche (vgl. OECD 2015: 5).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich der Anteil des Sekundär- und Tertiärsektors an der inländischen Produktion in den letzten Jahrzehnten vergrössert hat, ohne dass hierdurch gleichermaßen formelle Arbeitsverhältnisse geschaffen wurden (vgl. Höpflinger 2011: 3). Dem informellen Sektor<sup>45</sup>, der sich unter anderem aus KleinunternehmerInnen und HändlerInnen zusammensetzt, kommt deshalb als Einnahmequelle und zur beruflichen Eingliederung eine bedeutende Rolle zu (vgl. Rupley et al. 2013: 100; Traoré 2013: 112).

Bezüglich des Zusammenhanges zwischen makroökonomischem Wachstum und vorherrschender Armut besteht in der Literatur kein Konsens, was anhand des „Burkinabè Growth-Poverty-Paradox“ illustriert werden kann. Das Paradox umschreibt den Umstand, dass es gemäss Daten des statistischen Amtes von Burkina Faso über den Zeitraum von 1994 bis 2003 trotz des anhaltenden makroökonomischen Wachstums weder zu einer Reduktion der Armut, gemessen durch den Headcount Index<sup>46</sup>, noch zu einem signifikanten Anstieg der Ungleichheit der Einkommensverteilung gekommen ist (vgl. Grimm & Günther 2007; Tesliuc & Kone 2007). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Paradox wirft methodische Fragen auf, die insbesondere die Vergleichbarkeit der erhobenen Daten des statistischen Amtes und somit deren Aussagekraft infrage stellen (vgl. Grimm & Günther 2007: 74; Tesliuc & Kone 2007: 78). Ausgehend von diesem Beispiel, das eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Messinstrumenten von Armut und daraus resultierenden Aussagen begründet, sollen nachfolgend mittels zweier Indikatoren – des Human Development Index (HDI) und des Multidimensional Poverty Index (MPI) – Rückschlüsse über das Vorkommen von Armut in Burkina Faso gezogen werden. Beide Indikatoren basieren auf einem multidimensionalen Verständnis von Wohlstand respektive Armut und gehen somit über die eindimensionale, am Einkommen definierte Messgrösse des Headcount Index hinaus (vgl. Alkire & Foster 2011: 291-307; Matheson 2006).

---

<sup>45</sup> Unter informellem Sektor wird die Gesamtheit aller Produktionseinheiten ohne Steuernummer und/oder formeller schriftlicher Buchführung verstanden (vgl. Ministère de l'Économie et des Finances (MEF) & Institut National de la Statistique et de la Démographie (INSD) 2009: 106).

<sup>46</sup> Der Headcount Index entspricht einem Armutsindikator der Weltbank, der den Anteil der Bevölkerung eines Landes an der Gesamtbevölkerung wiedergibt, der unter die jeweilige nationale Armutsgrenze fällt (vgl. World Bank 2016h).

Bezüglich des von null bis eins skalierten HDI<sup>47</sup> gilt Burkina Faso als Land mit niedrigem Entwicklungsgrad<sup>48</sup>. Im Jahr 2014 belegte es mit einem Wert von 0,402 Platz 183 von insgesamt 188 berücksichtigten Ländern und Gebieten (vgl. UNDP 2015a: 2). Der HDI entspricht einem Indikator, der den Wohlstand eines Landes mithilfe dreier Dimensionen ermittelt: ein langes und gesundes Leben (erfasst über die Lebenserwartung bei Geburt), der Zugang zu Wissen (gemessen an der durchschnittlichen und erwarteten Anzahl Schuljahre) und ein angemessener Lebensstandard (eruiert am in Kaufkraftparitäten gemessenen BNE pro Kopf in US-Dollar) (vgl. ebd.). Ergänzt werden kann der HDI durch den MPI, der auf Haushaltsebene mittels verschiedener gleich gewichteter Indikatoren<sup>49</sup> Defizite in den Bereichen Gesundheit, Bildung und Lebensstandard identifiziert. Demnach lebten in Burkina Faso gemäss der letzten Erhebung von 2010 84 Prozent der Menschen in multidimensionaler Armut<sup>50</sup>, wobei jedoch regionale Unterschiede bestanden (vgl. OPHI 2015: 5). 27,9 Prozent der multidimensional erfassten Armut resultierten dabei aus gesundheitsbezogenen Einschränkungen, etwa die Unterernährung eines Familienmitgliedes. Weitere 36,2 Prozent sind auf eine fehlende Schulbildung zurückzuführen und die übrigen 35,8 Prozent auf einen ungenügenden Lebensstandard, beispielsweise fehlende Elektrizität oder fehlender Zugang zu einer sicheren Trinkwasserversorgung (vgl. ebd.: 3). Bezüglich regionaler Unterschiede ist insbesondere eine ungleiche Verteilung multidimensionaler Armut zwischen urbanen (21,8 Prozent der Bevölkerung) und ruralen Regionen (78,2 Prozent der Bevölkerung) zu konstatieren (vgl. ebd.: 5).

### **5.1.3 Gesellschaftlicher und demografischer Hintergrund**

In Burkina Faso leben mehr als 60 ethnisch-linguistische Gruppen (vgl. Rupley et al. 2013: 123). Diese spiegeln die hohe Mobilität der in vorkolonialer Zeit ansässigen Bevölkerung wider, deren Lebensweise sich vordergründig durch Handel, Wanderfeldbau sowie halbnomadische Weidewirtschaft charakterisierte (vgl. ebd.: 72). Knapp die Hälfte der Bevölkerung gehört der ethnischen Gruppe der Mossi<sup>51</sup> an, die insbesondere im Zentralplateau, einem Verwaltungsgebiet im Zentrum des Landes, ansässig ist (vgl. Ouédraogo & Ripama 2009: 30; Rupley et al. 2013: 71). Insgesamt werden in Burkina Faso etwa 60 Sprachen gesprochen, wobei Französisch als einzige offizielle Landessprache weiterhin das koloniale Erbe darstellt. Bedeutende lokale Sprachen sind Mooré – die Sprache der Mossi, die von der grossen Mehrheit der Bevölkerung gesprochen wird –, Fulfuldé und Dioula (vgl. Rupley et al. 2013: 123). Bezüglich des alltäglichen Sprachgebrauchs wird jedoch

---

<sup>47</sup> Da der HDI eine nationale Durchschnittszahl wiedergibt, trägt er innerstaatlichen Unterschieden, etwa geschlechtsspezifischen Differenzen, keine Rechnung (vgl. UNDP 2015a: 4f.).

<sup>48</sup> Ein niedriger Entwicklungsgrad entspricht einem HDI-Wert unter 0,550 (vgl. UNDP 2015b: 204).

<sup>49</sup> Einen Überblick über diese Indikatoren und deren Operationalisierung liefert Oxford Poverty and Human Development Initiative (OPHI) (2015: 9).

<sup>50</sup> Als in multidimensionaler Armut lebend gelten jene Menschen, die in mindestens einem Drittel der gemessenen Indikatoren einen Mangel verzeichnen, wobei ein Mangel in einem einzigen Indikator nicht zu der Bezeichnung „arm“ führt (vgl. OPHI 2015: 8).

<sup>51</sup> Die Ursprünge der Mossi reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück, als sich Mossi-KriegerInnen von Ghana im heutigen Zentrum und Osten von Burkina Faso ansiedelten und ein über 500 Jahre andauerndes Imperium aus mehreren Königreichen begründeten (vgl. Rupley et al. 2013: 72). Obgleich die Macht der Mossi im 19. Jahrhundert stetig abnahm, übt der Mossi-König, der Moro Naba, weiterhin politischen Einfluss aus und übernimmt eine vor allem symbolische Rolle (vgl. ebd.: 136-138).

eine Diskrepanz zwischen dem Französischen und lokalen Sprachen konstatiert. Während die französische Sprache als offizielle Landes- und Hauptunterrichtssprache eine bedeutende Rolle in politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen des Landes einnimmt, zeigt sich diese nicht im alltäglichen Sprachgebrauch der grossen Mehrheit der Bevölkerung, die lokale Sprachen zur Kommunikation verwendet (vgl. Napon 2007: 253-261; Ouédraogo & Ripama 2009: 112). Zwar werden gewisse lokale Sprachen durch zweisprachigen Unterricht und Satellitenschulen, die durch eine Kombination von Französisch und einer lokalen Sprache PrimarschülerInnen über drei Jahre auf den Übertritt in eine klassische Schule vorbereiten, gefördert, jedoch bilden diese Initiativen weiterhin die Ausnahme (vgl. Kobiané 2009: 28f.).

Ausgehend von einer Gesamtbevölkerungszahl von etwas mehr als 14 Millionen im Jahr 2006<sup>52</sup> ist festzustellen, dass die grosse Mehrheit der Bevölkerung (77,3 Prozent) in ländlichen Gebieten wohnt (vgl. Ouattara & Somé 2009: 61). Obgleich es sich um eine weitgehend rurale Bevölkerung handelt, ist seit der ersten Volkszählung von 1960/61 bei steigender Bevölkerungszahl ein zunehmender Urbanisierungsgrad<sup>53</sup> festzustellen, der von 2,5 Prozent im Jahr 1960 auf 22,7 Prozent im Jahr 2006 anstieg. Somit lebte 2006 etwas mehr als ein Fünftel der Bevölkerung in urbanen Regionen. Der konstatierte Bevölkerungszuwachs in Städten ist vornehmlich auf eine Land-Stadt-Migration zurückzuführen. Die städtische Bevölkerung<sup>54</sup> ist sehr ungleichmässig verteilt und konzentriert sich auf die beiden Städte Ouagadougou (46,4 Prozent) und Bobo-Dioulasso (15,4 Prozent) (vgl. ebd.: 55).

Neben der vorwiegend ruralen Prägung, der zunehmenden Urbanisierung und der Konzentration der städtischen Bevölkerung auf bestimmte Gebiete zeichnet sich die burkinische Bevölkerung mit einem Durchschnittsalter von 21,8 Jahren im Jahr 2006 durch einen hohen Anteil an jungen Menschen aus (vgl. Ouédraogo & Ripama 2009: 112f.). Das demografische Gewicht junger Menschen spiegelt sich auch in den aktuellsten Daten der Weltbank wider, die für 2014 eine Fertilitätsrate von 5,5 Kindern und eine weiterhin geringe Lebenserwartung von 60 Jahren bei neugeborenen Mädchen und 57 Jahren bei neugeborenen Jungen belegten (vgl. World Bank 2016i, 2016j, 2016k). 2014 waren 46 Prozent der Bevölkerung jünger als 15 Jahre und nur 2 Prozent der Bevölkerung 65 Jahre oder älter (vgl. World Bank 2016l, 2016m).

---

<sup>52</sup> Hinsichtlich demografischer Daten ist festzuhalten, dass diese aufgrund fehlender Erfassung des Personenstandes nur teilweise vorliegen und je nach Quelle differieren können (vgl. etwa Ouédraogo & Ripama 2009: 44). Um wesentliche Charakteristika der burkinischen Bevölkerung herausarbeiten zu können, wird nachfolgend bezüglich konkreter Zahlen in erster Linie auf Daten der Weltbank und die letzte allgemeine Volkszählung aus dem Jahr 2006 Bezug genommen, die eine umfassende thematische Analyse bietet (vgl. Ouattara & Somé 2009; Ouédraogo & Ripama 2009).

<sup>53</sup> Der Urbanisierungsgrad stellt das Verhältnis zwischen städtischer Bevölkerung und Gesamtbevölkerung dar. Da die bislang fünf durchgeführten Volkszählungen seit der Unabhängigkeit auf unterschiedliche Definitionen der Stadt rekurrierten, ist die Zuverlässigkeit von Vergleichen eingeschränkt (vgl. Ouattara & Somé 2009: 37-41).

<sup>54</sup> Zur Definition der städtischen Bevölkerung wurde für die Volkszählung von 2006 der Code général des collectivités territoriales (CGCT) vom 21. Dezember 2004 herangezogen (vgl. Ouattara & Somé 2009: 40f.), der eine urbane Gemeinde wie folgt definiert: „[...] une entité territoriale comprenant au moins une agglomération permanente de vingt cinq mille habitants et dont les activités économiques permettent de générer des ressources budgétaires propres annuelles d'au moins vingt cinq millions (25'000'000) de francs CFA“ (Art. 19 CGCT). Gleichzeitig wurden die zum Zeitpunkt des Inkrafttretens des Gesetzes als urbane Gemeinden definierten territorialen Einheiten weiterhin als solche erachtet (vgl. Art. 21 CGCT; Ouattara & Somé 2009: 40).

Im Zusammenhang mit der jungen Bevölkerungsstruktur des Landes steht die Frage der Bildung, die angesichts vielfältiger Herausforderungen im burkinischen Kontext von Brisanz ist (vgl. etwa Compaoré & Ouédraogo 2007; Pilon & Yaro 2007). Der Aufbau des burkinischen Bildungssystems entspricht weitgehend jenem von Frankreich und gliedert sich in Grund-, Sekundar- und Hochschulbildung (vgl. Ministère des Enseignements Secondaire, Supérieur et de la Recherche Scientifique (MESSRS) 2009: 10). Die allgemeine Schulpflicht vom sechsten bis zum 16. Lebensjahr ist zwar gesetzlich festgeschrieben und kostenlos, jedoch fehlt es an staatlichen Ressourcen, um diese auch in der Realität weitreichend zu verankern. Die aufkommenden Kosten für Schulmaterialien sowie Opportunitätskosten, die für eine Familie durch den Schulbesuch und die dadurch bedingte ausbleibende Erwerbstätigkeit des Kindes entstehen, sind Faktoren, die eine Einschulung beeinflussen (vgl. Rupley et al. 2013: 9).

Burkina Faso gehört weltweit zu den Ländern mit der geringsten Schulbesuchsquote und Alphabetisierungsrate, obgleich mehrere Strategien seit den 1990er-Jahren zur Verbesserung qualitativer und quantitativer Bildungsaspekte ausgearbeitet und implementiert wurden (vgl. Dembélé, Somé, & Ouédraogo 2015: 37-39; UNESCO 2014: 11). Im Jahr 2014 hatten Personen im Alter von 25 und älter durchschnittlich 1,4 Schuljahre absolviert, die erwartete Anzahl Schuljahre zum Zeitpunkt der Einschulung lag bei 7,8 Jahren (vgl. UNDP 2015a: 2f.). Das Aufkommen und die Umsetzung bildungspolitischer Massnahmen können im Kontext des Engagements von Burkina Faso gegenüber internationalen Aktionsprogrammen und entwicklungspolitischen Rahmenwerken verstanden werden. So referieren sowohl der erste Zehnjahres-Aktionsplan von 2001 bis 2010 – der den Fokus auf die Ausweitung und qualitative Verbesserung der Grundschulbildung sowie auf die Verringerung von Geschlechter- und regionalen Ungleichheiten legte – als auch das von 2012 bis 2021 laufende Folgeprogramm der burkinischen Regierung auf die im Jahr 1990 lancierte und von der UNESCO koordinierte Initiative „Bildung für alle“ der Vereinten Nationen<sup>55</sup> (vgl. Dembélé et al. 2015: 39-41; Ministère de l'Éducation Nationale et de l'Alphabétisation (MENA) 2014: 19f.). Zudem tragen beide staatlichen Bildungsprogramme der internationalen Geldbergemeinschaft Rechnung. So wird der erste Aktionsplan in der Literatur als Ausdruck der international geführten Diskussion über die Rolle von Bildung und Humankapital im Kampf gegen Armut gedeutet, während das Folgeprogramm auf die Millenniums-Entwicklungsziele<sup>56</sup> und die „Stratégie de Croissance Accélérée et de Développement Durable“ (SCADD), die seit 2011 als Rahmenwerk für die wirtschaftliche und soziale Entwicklung von Burkina Faso dient, Bezug nimmt (vgl. Lewandowski 2007: 301-303; MENA 2012: xiv-3, 40; Pilon & Yaro 2007: 1).

---

<sup>55</sup> „Bildung für alle“ stellte ein internationales Aktionsprogramm dar, das die Erreichung von sechs Zielen im Bildungsbereich, beispielsweise Zugang aller Kinder zu obligatorischer, unentgeltlicher und qualitativ hochwertiger Grundschulbildung, für 2015 vorsah. Es wurde 2015 durch die Bildungsagenda „Bildung 2030“ abgelöst, die Bestandteil der Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung ist (vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2016).

<sup>56</sup> Die im Jahr 2000 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedeten Millenniums-Entwicklungsziele, deren Erreichung auch Burkina Faso anstrebte, fungierten bis zur Annahme der Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung im Jahr 2015 als international verbindlicher Rahmen im Kampf gegen Armut sowie Ungleichheit und sahen unter anderem die Grundbildung für alle Kinder vor (vgl. MEF 2012: 9-20).

Im Hinblick auf das nachfolgende Kapitel, das sich mit dem künstlerischen Schaffen in Burkina Faso befasst, stellt sich die Frage, welche Rolle der Kunst im formellen Bildungssystem zugeschrieben wird. Im Kontext von national und international geführten Diskussionen findet gegenwärtig eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Kunst und Kultur im burkinischen Bildungssystem statt. Beispielhaft hierfür sind die seit 2012 unternommenen Anstrengungen, die künstlerische und kulturelle Bildung auf Grund-, Sekundar- und Hochschulbildung zu verankern (vgl. Service d'Information du Gouvernement (SIG) 2013). Diese Zielsetzung entstand vor dem Hintergrund des UNESCO-Übereinkommens zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen und findet Ausdruck in der „Stratégie de valorisation des arts et de la culture dans le système éducatif burkinabè“. Die Umsetzung der Strategie soll durch gemeinsame Bemühungen der burkinischen Regierung und der UNESCO in Zusammenarbeit mit der Europäischen Union (EU) in Form einer technischen und nicht finanziellen Unterstützung erreicht werden (vgl. SIG 2013; UNESCO 2013a: 7-10). Die Strategie basiert auf drei Pfeilern, wodurch erstens die Bedeutung von Kultur für eine ganzheitliche Entwicklung von Lernenden und die Bewusstseins-schaffung für die kulturelle Vielfalt hervorgehoben wird. Zweitens werden die Wichtigkeit des Aufbaus und der Umsetzung von institutionellen und rechtlichen Rahmenbedingungen sowie drittens die Bedeutung der Mobilisierung von Ressourcen in Form von kompetenten Lehrkräften und AusbilderInnen im Bereich der künstlerischen und kulturellen Bildung betont (vgl. SIG 2013). Zwar wird in den Dokumenten auf eine fortschreitende Operationalisierung der Strategie hingewiesen (vgl. UNESCO 2013a: 21f.; 2016), jedoch ist nicht ersichtlich, was genau unter künstlerischer und kultureller Bildung zu verstehen ist.

Angesichts der zuvor diskutierten Defizite im Bildungsbereich kann die Berücksichtigung künstlerischer Bildung als eine von vielen Herausforderungen des Bildungssystems erachtet werden, die zwar eine solche nicht ausschliessen, aber eine gewisse Prioritätensetzung als notwendig erscheinen lassen (vgl. De Beukelaer 2015: 123). Weitere wichtige Aspekte sind die geringe Anerkennung der Kunstbildung und des Status des/r KünstlerIn im Bildungsbereich, mangelnde Infrastruktur, fehlende finanzielle Ressourcen und eine unzureichende Schulung der AusbilderInnen im Bereich der Kunstbildung (vgl. SIG 2013; UNESCO 2013a: 21). Künstlerische Bildung beschränkt sich jedoch keineswegs auf den Bereich des formellen Bildungssystems. Möglichkeiten der künstlerischen Bildung bestehen auch auf informeller Ebene, wie dies etwa Anstrengungen von zivilgesellschaftlichen Organisationen im Rahmen von Festivals oder Kunstwettbewerben illustrieren (vgl. De Beukelaer 2015: 119; UNESCO 2013b: 27).

## **5.2 Auffassung von Kunst in Politik und Wissenschaft**

Im Rahmen dieses Kapitels soll dargelegt werden, wie künstlerisches Schaffen in Burkina Faso – insbesondere auf politischer Ebene – thematisiert wird, welche Potenziale und Schwierigkeiten besprochen werden und welche kritischen Auseinandersetzungen diesbezüglich in der wissen-

schaftlichen Literatur vorliegen. Wie in Kapitel 4.1 festgehalten, bedient sich die vorliegende Arbeit des Konzeptes der Kunstwelten von Becker (1974, 1982, 1999). Diese Wahl erlaubt es, das künstlerische Schaffen der AkteurInnen der drei Vereine zu diskutieren, ohne *a priori* zu definieren, was unter Kunst zu verstehen ist. Die Darstellung des künstlerischen Schaffens in Burkina Faso kommt jedoch nicht ohne Begriffe wie Kultur und Kulturwirtschaft aus, die auf politischer und wissenschaftlicher Ebene teilweise unreflektiert verwendet werden und einer Erläuterung bedürfen. Eine Auseinandersetzung mit diesen Termini findet nachfolgend dadurch statt, dass Definitionen, die in öffentlichen Dokumenten zitiert werden, genannt werden oder auf deren Nichtvorhandensein hingewiesen wird.

Künstlerisches Schaffen in Burkina Faso wird in der Literatur mit dem aussergewöhnlichen kulturellen Reichtum des Landes in Verbindung gebracht (vgl. Bureau Burkinabè d'Études et d'Appui-conseils (BBEA) 2012: 24f.; De Beukelaer 2014b: 246f.). Die 2012 vom burkinischen Ministère de la Culture, du Tourisme et de la Communication (MCTC) in Auftrag gegebene Studie über die Auswirkungen des Kultursektors auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung von Burkina Faso identifiziert als besondere Ausdrucksformen des vielfältigen kulturellen Potenzials etwa die Maskenbildnerei, die Bildhauerkunst, die Töpferei und die Herstellung von Instrumenten (vgl. BBEA 2012: 26f.). Während dieses Potenzial von verschiedenen AutorInnen hervorgehoben wird, wird gleichermassen auch auf dessen unzulängliche Ausschöpfung hingewiesen (vgl. BBEA 2012: 35; De Beukelaer 2014b: 246f.). Unterschiedliche Gründe werden hierfür angeführt. Zu diesen zählt das Fehlen eines vollständigen Überblicks über kulturelle Aktivitäten, das nicht zuletzt auf eine mangelnde Transparenz von Kulturunternehmen bei der Buchführung und gegenüber dem Finanzamt zurückzuführen sei und mit einer verbreiteten Unkenntnis des kulturellen Reichtums seitens der Bevölkerung und ausländischer AkteurInnen einhergehe. Zudem seien Aktivitäten ungenügend durch den Staat sowie durch AkteurInnen der Zivilgesellschaft und der Entwicklungszusammenarbeit koordiniert, wodurch besonders in ruralen Gebieten wenig kulturelle Strukturen vorhanden seien (vgl. BBEA 2012: 35f.; De Beukelaer 2014b: 248). Des Weiteren wird die fehlende Kaufkraft der breiten Bevölkerung als Grund genannt, weshalb vorhandene Angebote im Kulturbereich nicht regelmässig besucht werden könnten und sich der lokale Markt dementsprechend durch eine grosse Konkurrenz auszeichne (vgl. De Beukelaer 2014b: 248). Darüber hinaus sei der Zugang zu finanziellen Mitteln – insbesondere zu Krediten – erschwert, da aufgrund fehlender Transparenz und Volatilität ein generelles Misstrauen von Finanzinstituten in den Kultursektor herrsche (vgl. De Beukelaer 2014b: 248; 2015: 113). Zu den wichtigsten GeldgeberInnen zählen der Staat, der jedoch nur über geringe Mittel verfügt, sowie bilaterale und multilaterale PartnerInnen (vgl. BBEA 2012: 36). Letztere umfassen unter anderem Frankreich, Dänemark, Belgien und die Schweiz sowie die internationale Organisation der Frankophonie, die UNESCO, die EU und das Kinderhilfswerk der Vereinten Nationen (UNICEF) (vgl. ebd.: 66f.).

Bezüglich der Zusammenarbeit mit ausländischen GeldgeberInnen im Kultursektor ist interessant, wie diese in offiziellen Dokumenten des burkinischen Staates dargestellt wird. Als Referenz hierfür dienen sowohl die schriftliche Ausformulierung der nationalen Kulturpolitik von 2008 (MCTC 2008) als auch die Studie über die Auswirkungen des Kultursektors auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung von Burkina Faso von 2012 (BBEA 2012)<sup>57</sup>. In den zitierten Dokumenten zeichnet sich das Thema der Zusammenarbeit mit ausländischen GeldgeberInnen im kulturellen Bereich durch eine gewisse Ambivalenz zwischen Vor- und Nachteilen aus. So wird die Zusammenarbeit für Aktivitäten im öffentlichen und privaten Bereich in der nationalen Kulturpolitik als wichtig erachtet, da sie einen wesentlichen Beitrag zu Ausbildung, Ausstattung und Produktion im Kultursektor leiste (vgl. MCTC 2008: 26). Trotz dieser Vorteile wird das Thema auch als Herausforderung aufgefasst. In der zitierten Studie wird argumentiert, dass ausländische GeldgeberInnen eine gewisse Definitionsmacht über das Kulturverständnis innehätten (vgl. BBEA 2012: 36). In der nationalen Kulturpolitik wird die Herausforderung der ausländischen Einflüsse unter einem anderen Aspekt diskutiert. Es wird festgehalten, dass sich die Kulturpolitik in einen internationalen Kontext einbette, der durch die Tendenz zur Standardisierung von westlich orientierten Normen und Werten geprägt sei, was eine potenzielle Gefahr für die kulturelle Identität der wirtschaftsschwachen Länder darstelle, zu denen auch Burkina Faso gezählt wird (vgl. MCTC 2008: 7-12). Aus diesem Grund sei es wichtig, eine starke kulturelle Identität aufzubauen, die der kulturellen Vielfalt des Landes Rechnung trage und die es ermögliche, ausländische Einflüsse zu integrieren (vgl. ebd.: 37f.). Als wesentliches Ziel der nationalen Kulturpolitik wird dementsprechend der Erhalt der kulturellen Vielfalt definiert, der die Aneignung eigener Werte durch die burkinische Bevölkerung sowie die Stärkung der sozialen Kohäsion der burkinischen Nation mit sich bringen soll (vgl. ebd. 41f.). Obschon diese Absicht anhand von vier spezifischen Zielen und entsprechenden Massnahmen operationalisiert wird (vgl. ebd.: 42-44), bleibt ähnlich wie bei der in Kapitel 5.1.3 diskutierten Förderung der künstlerischen und kulturellen Bildung die Frage offen, was genau unter kultureller Identität von Burkina Faso, kultureller Vielfalt sowie eigenen Werten verstanden wird. Ein weiterer Diskussionsstrang zum künstlerischen Schaffen in Burkina Faso beschäftigt sich mit der Verbindung von Kultur und entwicklungspolitischen Fragen. Sowohl die nationale Kulturpolitik von 2008 als auch die Studie über die Auswirkungen des Kultursektors auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung von Burkina Faso von 2012 erachten Kultur im zuvor beschriebenen Verständnis als wesentliche Komponente jeglicher Entwicklungsstrategie (vgl. BBEA 2012: 11; MCTC 2008: 40). Die Rolle von Kultur geht in diesem Zusammenhang über die zuvor erörterte identitätsstiftende und kohäsionsbildende Funktion hinaus und wird um ihren Beitrag zur wirtschaftlichen Entwicklung des Landes erweitert. So wird Kultur in der nationalen Kulturpolitik un-

---

<sup>57</sup> Für beide Dokumente ist der Kulturbegriff zentral. Dieser wird in Anlehnung an die UNESCO nicht auf Kunst reduziert, sondern wird wie folgt verstanden: „[...] l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs qui caractérisent une société ou un groupe social“ (BBEA 2012: 15; MCTC 2008: 7).

ter anderem als „facteur de croissance économique et de développement par la création d’emplois et d’activités génératrices de revenus et de bien-être social“ (MCTC 2008: 52) aufgefasst. Diese Vorstellung von Kultur als wirtschaftlicher Faktor spiegelt sich auch in der ersten Phase der SCADD von 2011 bis 2015 wider. Auf nationaler Ebene stellt sie das erste entwicklungspolitische Referenzwerk dar, das den Kultursektor als tragende Säule des angestrebten beschleunigten Wachstums erachtet und fördert (vgl. MEF 2011: 60-71; UNESCO 2013b: 19). Ein für alle drei Dokumente zentraler Begriff ist derjenige der „industries culturelles“<sup>58</sup>, der einzig in der nationalen Kulturpolitik explizit definiert wird. Demnach zeichnen sich diese durch die Produktion von Gütern und Dienstleistungen aus, die Ausdruck menschlicher Kreativität sind, eine symbolische und kulturelle Dimension aufweisen und somit nicht nur von kommerziellem Wert sind (vgl. MCTC 2008: 66f.). Die SCADD identifiziert hingegen Tourismus, Handwerk und Kulturfestivals als wesentliche Bereiche der burkinischen Kulturwirtschaft. Zukünftige Entwicklungslinien richten sich insbesondere an der Förderung von Tourismus, unternehmerischer Initiative und Finanzierungsmechanismen aus (vgl. MEF 2011: 69-71). Die zitierte Studie von 2012 entwickelt ihr Argument ebenfalls ohne explizite Definition der Kulturwirtschaft und zeichnet sich durch den Versuch aus, den Kultursektor durch statistische Messungen als Wirtschaftszweig fassbar zu machen und seine Bedeutung und Potenziale für die wirtschaftliche Entwicklung – etwa in Form seines Beitrages zum BIP – aufzuzeigen (vgl. BBEA 2012: 71). Allerdings ist die Aussagekraft der in diesem Zusammenhang verwendeten Daten beschränkt. So wurde im Rahmen der Studie von den AutorInnen darauf hingewiesen, dass der Kultursektor nicht als eigenständiger Wirtschaftszweig in Statistiken zur Volkswirtschaft erfasst werde und somit von transversaler Natur sei. Folglich handle es sich bei den vorliegenden Daten um Schätzwerte (vgl. ebd.: 71). De Beukelaer (2013) hält des Weiteren fest, dass sich die Feststellungen weder auf aktuelle Erhebungen noch auf mehrere Datenpunkte stützen würden, die Aussagen über die Entwicklung des Sektors zulassen würden. Weiter kritisiert der Autor, dass der Begriff der Entwicklung in der Studie als umfassendes Konzept aufgefasst wird (vgl. De Beukelaer 2013: 252-255). Dieses bezieht sich sowohl auf menschliche Dimensionen, z. B. die Gewährleistung von Frieden, als auch auf ökonomische Gesichtspunkte (vgl. BBEA 2012: 68), womit es dem Verständnis von Entwicklung an Genauigkeit mangle, was eine angemessene Bewertung der gesamten Argumentation der Studie erschwere (vgl. De Beukelaer 2013: 255). Die skizzierten Kontextfaktoren sowie die diskutierte Verbindung von künstlerischem Schaffen mit dem Begriff der Kultur auf Ebene der Politik bilden den grösseren Rahmen, in den sich das Kunstzentrum in Ouagadougou einbettet.

---

<sup>58</sup> Die Studie über die Auswirkungen des Kultursektors auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung von Burkina Faso von 2012 zieht den Begriff des Kultursektors jenem der „industries culturelles“ vor, verwendet diese jedoch synonym (vgl. De Beukelaer 2013: 254). Als deutsche Übersetzung für „industries culturelles“ wird nachfolgend der Begriff Kulturwirtschaft verwendet.

### 5.3 Das Kunstzentrum in Ouagadougou: Referenzpunkt der Zusammenarbeit

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht das Kunstzentrum in Ouagadougou, welches den Referenzpunkt der Zusammenarbeit dreier gleichnamiger, unabhängiger Vereine in Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz darstellt. Der Begriff des Kunstzentrums ist Teil der Selbstbeschreibung des Projektes und folglich ein Terminus, der von den AkteurInnen verwendet wird und nachfolgend weiterhin gebraucht werden soll. Das Kunstzentrum selbst blickt auf eine relativ kurze Geschichte zurück: Grundlage bildete der Erwerb eines Grundstückes inklusive eines Hauses im Jahr 2014 mithilfe der Finanzierung durch eine Schweizer Stiftung. Anschliessend folgten weitere bauliche Massnahmen und Renovationsarbeiten. Mittlerweile befinden sich auf dem Grundstück neben dem Haus mit fünf Räumen, die Übernachtungsmöglichkeiten, aber auch Raum für verschiedene Utensilien wie etwa Instrumente oder Werkzeuge bieten, eine etwa acht auf zehn Meter grosse Bühne aus Beton mit Wellblechdach, ein Materialraum sowie eine externe Küche. Umgeben wird das Gelände von einer Mauer, die eine Grenze zu den umliegenden Wohnhöfen und einer „six mètres“<sup>59</sup> herstellt. Zoe, die Präsidentin des Schweizer Vereins, resümiert die Geschichte des Kunstzentrums folgendermassen: „*[Name des burkinischen Vereins]* hat sehr klein angefangen [...]. Jetzt hat es einen Ort, ein Zentrum, in welchem es sein kann. [...] Es wird also als Ort der Kunst von verschiedenen Leuten angesehen“ [Zoe 2015a: 749-753]. Aus dem Zitat gehen zwei Dinge hervor. Einerseits unterstreicht Zoe die Entwicklung, die der burkinische Verein seit seiner Gründung und noch vor dem Erwerb des Grundstückes durchlaufen hat. Entstanden ist dieser im Jahr 2010 auf Initiative burkinischer KünstlerInnen, die ihre Aktivitäten bis zum Kauf des Geländes in einem gemieteten Wohnhof durchführten. Sowohl der Schweizer als auch der deutsche Verein bildete sich erst im Jahr 2011 bzw. 2014 auf Anfrage des burkinischen Vereins<sup>60</sup> [vgl. Moussa 2016]. Andererseits wird deutlich, dass Zoe das Kunstzentrum mit dem burkinischen Verein assoziiert. Im Gegensatz zum Schweizer und deutschen Verein, die über keine eigenen Räumlichkeiten verfügen, ist das Kunstzentrum in Ouagadougou ein Ort, an dem sich die Mitglieder des burkinischen Vereins regelmässig treffen, Aktivitäten durchführen und der von ihnen und anderen Personen wie NachbarInnen, Kindern oder KünstlerInnen geschätzt wird.

Im Kunstzentrum werden verschiedene Aktivitäten kostenlos angeboten. Zu diesen zählen insbesondere Kunstkurse, sogenannte Ateliers, für Kinder und Jugendliche. Die Kurse werden unter normalen Umständen<sup>61</sup> in der Schulzeit dreimal wöchentlich durchgeführt und beziehen sich auf unterschiedliche künstlerische Bereiche. Donnerstags findet ein zweistündiges Atelier zum burkini-

---

<sup>59</sup> „Six mètres“ wird in Burkina Faso zur Bezeichnung für eine nicht asphaltierte Strasse verwendet.

<sup>60</sup> Die Entstehung der drei Vereine wird in Kapitel 7.1 dargelegt und vertieft diskutiert.

<sup>61</sup> Die regelmässige Durchführung der Kunstkurse wurde etwa aufgrund der baulichen Massnahmen und Renovationsarbeiten oder politischer Ereignisse wie der Protestwelle nach dem Putsch an der burkinischen Interimsregierung im September 2015 gestört.

schen Dodo-Tanz<sup>62</sup> statt, samstags und sonntags jeweils ein zweistündiges Atelier zu Theater und Geschichtenerzählen und am Sonntag ein zweistündiges Atelier zu modernem Tanz. In den Schulferien von Juli bis Anfang Oktober werden täglich drei Stunden Ateliers angeboten, deren thematische Ausrichtung von der zeitlichen Verfügbarkeit der Kunstkursleiter abhängt. An den Kunstkursen nehmen Mädchen und Jungen unterschiedlicher Altersgruppen gleichermassen teil [vgl. Moussa 2016]. So besuchten während meines dreiwöchigen Forschungsaufenthaltes täglich zwischen 15 und 40 Schul- und Kleinkinder sowie junge Erwachsene die Ateliers<sup>63</sup>. Die Teilnahme an den Kunstkursen und an den weiteren Aktivitäten ist freiwillig und teilweise unregelmässig, da die Kinder und Jugendlichen Verpflichtungen nachgehen müssen. Es kann frei gewählt werden, an welchen Kunstkursen teilgenommen wird [vgl. Issa 2015: 163-171]. Neben den Kunstkursen werden auch Bildungsangebote für Jugendliche in Form von handwerklichen Schnupperlehren durchgeführt. Konkret bedeutet dies, dass diese bei den Arbeiten auf dem Grundstück beispielsweise Einblick in die Arbeiten des/r MalerIn beim Streichen des Bühnengerüsts und des/r SchweisserIn beim Bau von Regalen aus Metall gewinnen konnten [vgl. Issa 2015: 338-343; Zoe 2015a: 588-590]. Dass über die Vermittlung handwerklicher Fähigkeiten auch ein Zukunftsbezug, das Finden einer bezahlten Arbeitsstelle, hergestellt werden soll, wird aus der folgenden Aussage ersichtlich: „C'est toujours bien (réfléchi) d'amener l'enfant à se former parce qu'il peut aussi ne pas être dans l'art et puis gagner sa vie avec“ [Issa 2015: 345f.]. In diesem Zusammenhang betont jedoch der Präsident des burkinischen Vereins, dass es bislang aufgrund fehlender finanzieller Mittel nicht möglich sei, den Jugendlichen einen Ausbildungsplatz im Kunstzentrum oder ausserhalb zu bieten [vgl. Moussa 2016]. Neben den skizzierten Aktivitäten finden in unregelmässigen Zeitabständen öffentliche Aufführungen statt. Zu diesen gehören Darbietungen der Ergebnisse der Kunstkurse im Kunstzentrum selbst, Festivals in Zusammenarbeit mit Schulen und KünstlerInnengruppen aus Ouagadougou oder die mehrmalige Teilnahme an Dodo-Tanzwettbewerben. Hieran wird deutlich, dass die HauptadressatInnen des Kunstzentrums zwar Kinder und Jugendliche sind, jedoch auch ein weiteres Publikum angesprochen werden soll [vgl. Moussa 2016]. Ausserdem wird über ein „programme de suivi“ versucht, eine Vernetzung zwischen dem Kunstzentrum, den Eltern und LehrerInnen der Kinder und Jugendlichen herzustellen, indem ein Austausch über deren familiäre und schulische Situation vonseiten der Mitglieder des burkinischen Vereins angestrebt wird [vgl. Abdoul 2015a: 101-105; Moussa 2015: 480-485].

Das Kunstzentrum befindet sich in einem Stadtteil nahe dem Zentrum von Ouagadougou und wird vor allem von Kindern und Jugendlichen des Stadtteils genutzt. Darüber hinaus besuchen einige

---

<sup>62</sup> Dodo ist ein Maskentanz, der alljährlich während des muslimischen Fastenmonats Ramadan von verschiedenen Gruppen im ganzen Land aufgeführt wird. Die mit Tiermasken versehenen Tänzer und Tierfiguren werden von Trommeln, Kastagnetten oder Flöten begleitet [vgl. Moussa 2016].

<sup>63</sup> Über die genaue Zahl der Kinder und Jugendlichen, die das Kunstzentrum besuchen, werden bislang keine Aufzeichnungen geführt [vgl. Zoe 2016].

Jugendliche, die bereits die Aktivitäten im gemieteten Wohnhof eines benachbarten Stadtteils<sup>64</sup> verfolgt hatten, das Kunstzentrum. Die Kinder und Jugendlichen gehören unterschiedlichen ethnischen Gruppen an, insbesondere jener der Fulfuldé sprechenden Peul sowie der Mooré sprechenden Mossi [vgl. Zoe 2015a: 82-85, 756f.].

Die drei eingangs angesprochenen Vereine verfügen jeweils über einen eigenen Sitz sowie eine eigene Satzung und sind folglich aus rechtlicher Sicht voneinander unabhängig. Während die Satzung des Schweizer Vereins die alleinige Unterstützung des burkinischen Vereins vorsieht, erlaubt jene des deutschen Vereins ein breiteres Engagement zur Förderung der Entwicklungszusammenarbeit sowie der Kunst und Kultur in ganz Burkina Faso. De facto unterstützen jedoch gegenwärtig beide Vereine ausschliesslich den burkinischen Verein [vgl. Sofia 2015: 1003-1011; Zoe 2015b: 147-160]. Die drei Vereine sind hinsichtlich ihrer Organe ähnlich aufgebaut: Alle verfügen über einen eigenen Vorstand und über eigene Mitglieder. Bezüglich der Mitgliederzahlen der drei Vereine ist festzuhalten, dass diese von eher geringer Grösse sind. Es ist jedoch schwierig, Aussagen über genaue Zahlen zu machen, da etwa der Status des passiven, zahlenden Mitgliedes<sup>65</sup> im Schweizer Verein erst seit Anfang 2015 aktiv angeworben wird und die erste Generalversammlung, an der neben dem Vorstand auch Mitglieder anwesend waren, im März 2016 stattfand [vgl. Elina 2015: 251f., 119; Zoe 2015a: 788-795; 2016]. Des Weiteren definiert sich der Mitgliedsstatus im burkinischen Verein aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen nicht über die Zahlung eines Beitrages [vgl. Moussa 2016]. Darüber hinaus variiert die Zahl der sich aktiv am Kunstprojekt beteiligenden Personen je nach Zeitpunkt und Aktivität [vgl. Sofia 2015: 940-948; Zoe 2015a: 783-785]. Als Anhaltspunkt für die Grösse der drei Vereine können dennoch die Zahl der Vorstandsmitglieder, die je nach Verein zwischen drei und vier Personen liegt, sowie die 22 Mitglieder des deutschen Vereins herangezogen werden [vgl. Zoe 2016].

Die Vorstandsmitglieder der drei Vereine, deren Befragung im Zentrum der durchgeführten Leitfadeninterviews stand, haben unterschiedliche Verbindungen zu dem untersuchten Projekt. Sowohl die Vorstandsmitglieder des burkinischen Vereins als auch jene des deutschen Vereins arbeiten im künstlerischen Bereich, etwa als SchauspielerIn [vgl. Abdoul 2015a: 6; Issa 2015: 2; Moussa 2015: 2; Sofia 2015: 23f.], Geschichtenerzähler, Musiker [vgl. Issa 2015: 2f.] oder Tänzer [vgl. Ismael 2015: 5]. Alle burkinischen Vorstandsmitglieder übernehmen im Kunstzentrum in Ouagadougou

---

<sup>64</sup> Der gemietete Wohnhof lag in unmittelbarer Nähe von jenem der Eltern des Präsidenten des burkinischen Vereins, der in dieser Gegend eine grosse Bekanntheit geniesst und die meisten BesucherInnen der Kunstkurse kannte. Der Umzug an einen neuen Standort in einem anderen Stadtteil führte dazu, dass dieser persönliche Kontakt mit den Kindern und Jugendlichen sowie deren Eltern weniger gegeben ist und somit deren aktives Anwerben, etwa über Gespräche mit Eltern oder NachbarInnen, erforderlich ist [vgl. Moussa 2015: 475-481].

<sup>65</sup> An dieser Stelle ist die in der Satzung des Schweizer Vereins getroffene Unterscheidung zwischen aktiven und passiven Mitgliedern aufschlussreich. Während sich erstere etwa über Kalenderverkäufe oder Benefizveranstaltungen in der Schweiz zeitlich für das Projekt engagieren, bezeichnen letztere Personen, die einen regelmässigen monatlichen Geldbetrag überweisen [vgl. Zoe 2015a: 782-785].

ebenfalls die Rolle des „encadreur“, sprich des Kunstkursleiters, in unterschiedlichen Bereichen<sup>66</sup>, während die Vorstandsmitglieder des deutschen Vereins gemeinsam mit dem Präsidenten des burkinischen Vereins ihre künstlerischen Tätigkeiten alle am selben Theater in einer deutschen Stadt ausüben und ihnen die räumliche Nähe für Treffen und Austausch zugutekommt [vgl. Moussa 2016]. Demgegenüber arbeiten die Vorstandsmitglieder des Schweizer Vereins im sozialwissenschaftlichen Bereich und sind aufgrund fehlender Räumlichkeiten sowie unterschiedlichen Wohnorten auf einen regelmässigen Austausch insbesondere per E-Mail und an zwei- bis dreimal jährlich stattfindenden Treffen angewiesen [vgl. Elina 2015: 71-73; Hanna 2016; Zoe 2015b: 550f.]. Eine Gemeinsamkeit aller Vorstandsmitglieder und burkinischen Kunstkursleiter ist der Umstand, dass sie sich als Freiwillige<sup>67</sup> für das Projekt engagieren. Die Vorstandsmitglieder des deutschen und des Schweizer Vereins erachten ihre Anstrengungen als Nebenbeschäftigung und bringen diese hinsichtlich des Zeitaufwandes auch als solche auf. Bezüglich des Status der Freiwilligenarbeit für die burkinischen Vorstandsmitglieder und Kunstkursleiter wurden in Gesprächen und Interviews allerdings zwei Dinge deutlich: Einerseits wurde mehrmals der grosse Zeitaufwand betont, mit dem die Freiwilligenarbeit verbunden sei und der sogar der Ausübung weiterer beruflicher Beschäftigungen teilweise entgegenstehe [vgl. Abdoul 2015a: 161-175; Salif 2015: 91-95; Zoe 2015b: 525-537]. Andererseits wurde während des Untersuchungszeitraumes innerhalb der drei Vereine über die Idee einer Entlohnung eines Mitgliedes des burkinischen Vereins diskutiert [vgl. Sofia 2015: 171-177; Zoe 2015a: 494-542], woran sichtbar wird, dass der Status der Freiwilligenarbeit nicht als fixe Errungenschaft zu erachten ist.

Das Kunstzentrum in Ouagadougou wird über Spendengelder und Mitgliedsbeiträge aus Deutschland und der Schweiz sowie über finanzielle Beiträge von Schweizer Stiftungen im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit finanziert [vgl. Zoe 2015b: 289-294; 2016]. Verwendet werden die Gelder für die Deckung der regelmässigen Ausgaben im Kunstzentrum, zu denen Wasser-, Strom-, Material- und Telefonkosten sowie eine monatliche Spesenentschädigung an die Vorstandsmitglieder und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins zählen, sowie für die Durchführung von Projekten wie die erwähnten öffentlichen Aufführungen [vgl. Zoe 2015a: 468-478; 2015b: 289]. Der deutsche und Schweizer Verein fungieren hierbei als Bindeglied zwischen SpenderInnen sowie Institutionen auf der einen und dem burkinischen Verein auf der anderen Seite.

---

<sup>66</sup> Ausnahme bildet der Präsident des burkinischen Vereins, der gleichzeitig zweiter Vorsitzender des deutschen Vereins ist, da er seit einigen Jahren in Deutschland lebt und als Kunstkursleiter nur während seiner Aufenthalte in Burkina Faso über mehrere Wochen und Monate pro Jahr einspringt [vgl. Moussa 2016].

<sup>67</sup> Hinsichtlich der Verwendung des Begriffes der Freiwilligenarbeit stellte sich im Gespräch mit der Präsidentin des Schweizer Vereins heraus, dass diesbezüglich keine einheitliche Linie auszumachen ist. So wird im Schweizer Verein neben dem Begriff der Freiwilligenarbeit ebenfalls jener des Ehrenamtes verwendet, da der Begriff der Freiwilligenarbeit als unattraktiver wahrgenommen wird. Die Aussage von Zoe, die Arbeit der in den Vorstand gewählten burkinischen Mitglieder sei nicht wertvoller als jene der burkinischen Kunstkursleiter, verdeutlicht jedoch, dass weder mit dem einen noch mit dem anderen Begriff eine normative Wertung seitens des Schweizer Vereins vorgenommen werden soll [vgl. Zoe 2016]. Gleichzeitig wies Zoe im Interview darauf hin, dass der Begriff der institutionellen Freiwilligenarbeit, wie man ihn in der Schweiz kenne, in Burkina Faso nicht verankert sei, da bei der Verrichtung einer Arbeit nicht die Bescheinigung, sondern die Bezahlung zentral sei [vgl. Zoe 2015b: 553-556].

## **6 Methodisches Vorgehen**

Im Folgenden werden einleitend in Kapitel 6.1 die methodologische Positionierung der eigenen Forschung und entsprechende Konsequenzen für das Vorgehen diskutiert sowie das Forschungsfeld definiert. In Kapitel 6.2 werden der Zugang zum Feld unter dem Aspekt des Vorgehens und der eigenen Forscherinnenrolle und in Kapitel 6.3 die Wahl und Durchführung der Erhebungsverfahren – Beobachtungen und Interviews – erörtert. Das abschliessende Kapitel 6.4 thematisiert die Analyse des empirischen Materials bezüglich der Aufzeichnung und Verschriftlichung von Daten sowie der Auswertung. Die in diesem Rahmen getroffenen Entscheidungen und unternommenen Schritte stellen keine zeitlich sequenzielle Abfolge dar, weshalb etwa der Feldzugang nicht als einmaliges Ereignis, sondern als Aufgabe aufgefasst wird, die den gesamten Forschungsprozess begleitete. Des Weiteren wurde die Trennung von Datenerhebung und -auswertung einzig aus Darstellungsgründen vorgenommen. In der Forschung selbst griffen diese Vorgänge jedoch ineinander und begründeten hierdurch ein zirkuläres Forschungsdesign (vgl. Breidenstein, Hirschauer, Kalthoff, & Nieswand 2013: 45f.).

### **6.1 Methodologische Positionierung**

Zur Untersuchung von Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit wurde ein qualitativer Zugang gewählt. Diese Entscheidung gründet im Forschungsinteresse selbst. Im Fokus stehen Herstellungsprozesse in Bezug auf eine Kunstwelt sowie Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit, die nicht durch ein quantitatives Messverfahren erschlossen werden können (vgl. Denzin & Lincoln 2005: 10). Zudem wurde anhand der vertieften Auseinandersetzung mit dem Forschungsfeld deutlich, dass in diesem abstrakte Begriffe wie Kunst, Kultur und Entwicklungszusammenarbeit relevant sind, deren konkrete Bedeutungen für die AkteurInnen jedoch nicht von vornherein anhand einer Literaturrecherche festgelegt werden können, sondern erst empirisch erschlossen werden müssen. Eine qualitative Ausrichtung, die die Rekonstruktion subjektiver Sichtweisen anstrebt, erschien somit geeignet (vgl. Helfferich 2009: 21f.).

Die Thematik der Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit wird in der vorliegenden Arbeit anhand einer Fallstudie beleuchtet, für welche das Kunstzentrum in Ouagadougou ausgewählt wurde. Diese Entscheidung wurde nicht durch bestimmte Auswahlverfahren getroffen, sondern über den Aspekt des Zugangs. Eine persönliche Bekannte eröffnete mir den Zugang zum Verein in der Schweiz und insbesondere zu deren Präsidentin. Mit der Durchführung einer Fallstudie stellt sich die Frage der Verallgemeinerung der Ergebnisse: Was kann anhand der Untersuchung eines besonderen Falls für das allgemeine Interesse an Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit gewonnen werden? Wie in der Einleitung angedeutet, knüpft die vorliegende Arbeit an bereits geführte wissenschaftliche Diskussionen an und versucht diese anhand der gewonnenen

Erkenntnisse weiterzuentwickeln. Aus diesem Grund erschien es mir wichtig, bereits vor der eigentlichen Datenerhebung einen Einblick in die Literatur zum Thema der Entwicklungszusammenarbeit im Allgemeinen und der Bedeutung von Kunstansätzen im Besonderen zu erlangen. Das hierdurch gewonnene Vorwissen sowie eigene empirische Interessen können in Anlehnung an Blumer (1969: 147f.) als sensibilisierende Konzepte verstanden werden, die als vorläufige Ideen an das Feld herangetragen und auch fallen gelassen wurden, wenn sie sich im Feld als irrelevant erwiesen. So weckten zu Beginn der Forschung die weit gefassten Begriffe der Entwicklungszusammenarbeit und der Kunst mein Interesse. Die ursprüngliche Fragestellung richtete sich dementsprechend an den zwischen den AkteurInnen der drei Vereine existierenden Beziehungen und diesbezüglichen Vorstellungen sowie an der Rolle der Kunst aus. Im Kontakt mit dem Feld und über erste Analyseversuche konnten diese sensibilisierenden Konzepte konkretisiert werden.

Die Entscheidung, einen qualitativen Forschungsansatz zu verfolgen, eröffnete eine Reihe weiterer Optionen, da qualitative Forschung einzig einen „Sammelbegriff für sehr unterschiedliche theoretische, methodologische und methodische Zugänge zur sozialen Wirklichkeit“ (Von Kardorff 1995: 3) darstellt. Innerhalb des gewählten qualitativen Zugangs wurde ein ethnografischer Ansatz verfolgt. Die Ethnografie stellt eine Forschungsstrategie dar, die aufgrund ihrer Geschichte und verschiedenen disziplinären Ursprünge<sup>68</sup> sowie der Vielfalt an Themen und Gegenständen, die durch ethnografische Studien untersucht werden, nicht einheitlich definiert werden kann (vgl. Hammersley & Atkinson 2007: 1f.; Lüders 2007: 390). In Anlehnung an Breidenstein et al. (2013) und Christian Lüders (2007), die anstelle einer Arbeitsdefinition wesentliche Markenzeichen der Ethnografie herausarbeiten, soll nachfolgend die konkrete Umsetzung des ethnografischen Ansatzes verdeutlicht werden. Die drei von den Autoren identifizierten Charakteristika sind die Kopräsenz von ForscherIn und Geschehen im Feld über einen längeren Zeitraum, die in der Feldforschung umgesetzt wird, ein offenes Vorgehen durch die Kombination verschiedener Erhebungsmethoden, die aufgrund der Gegebenheiten des Feldes gewählt und diesen angepasst werden, sowie die Verschriftlichung von insbesondere noch nicht in sprachlicher Form vorliegenden Phänomenen durch den Einsatz einer der ForscherIn eigenen Beobachtersprache (vgl. Breidenstein et al. 2013: 31-36; Lüders 2007: 391-399). Diese drei Merkmale der Ethnografie dienen der Orientierung meiner Forschungsstrategie und finden sich deshalb in den folgenden Kapiteln wieder. So wird meine Kopräsenz im Feld über einen längeren Erhebungszeitraum in Kapitel 6.2, die Kombination verschiedener Erhebungsmethoden in Kapitel 6.3 sowie die Verschriftlichung von Beobachtungen und Erinnerungen in Kapitel 6.4 thematisiert.

Neben den drei dargelegten Markenzeichen definieren Breidenstein et al. den Gegenstand des ethnografischen Interesses, nämlich soziale Praktiken, als viertes Charakteristikum der Ethnografie und grenzen diesen von der anfänglichen, klassischen Konzeption der Ethnografie als Beschrei-

---

<sup>68</sup> Einen Abriss der Geschichte und der verschiedenen disziplinären Ursprünge der Ethnografie liefern Georg Breidenstein et al. (2013) sowie Martyn Hammersley und Paul Atkinson (2007).

bung ganzer ethnischer Gruppen ab (vgl. Breidenstein et al. 2013: 31f.). Diese offene Gegenstandsbestimmung spiegelt sich in der Feststellung von Hubert Knoblauch wider, wonach sich die Ethnografie mittlerweile durch zahlreiche Varianten auszeichne, für die unter anderem die Tendenz zur „Auflösung des engen Zusammenhangs [...] mit einem besonderen Ort“ charakteristisch sei (vgl. Knoblauch 2014: 522). Daraus ergeben sich Konsequenzen für den Zuschnitt des Forschungsfeldes, dessen Rahmen folglich nicht mehr über eine geografisch abgrenzbare Lokalität festgelegt werden kann (vgl. Breidenstein et al. 2013: 47-49). Die Frage nach dem Zuschnitt des Forschungsfeldes stellte sich ebenfalls in der vorliegenden Arbeit. Wie oben festgehalten, handelt es sich um eine Fallstudie, in deren Zentrum die drei gleichnamigen Vereine und deren AkteurInnen in Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz stehen, die – so wurde in Kapitel 4.1 festgehalten – über ihre Zusammenarbeit über nationale Grenzen hinweg eine Kunstwelt herstellen. Ausgehend von dieser Annahme, kann auch die Herstellung der Kunstwelt nicht an einem einzigen geografisch lokalisierbaren Ort festgemacht werden, sondern dehnt sich auf verschiedene „Schauplätze der Interaktion und Aushandlung“ (Weissköppel 2005: 50) aus. Dementsprechend wurde das empirische Feld in Anlehnung an den von Marcus (1995, 2011) entwickelten Forschungsstil der *Multi-Sited Ethnography*<sup>69</sup> konstruiert. Für die eigene Forschung fruchtbar war somit der Gedanke, dass sich die Forschung an unterschiedlichen „sites“<sup>70</sup> ausrichtet, die bei der Konstruktion des Forschungsfeldes miteinander in Beziehung zu setzen sind (vgl. Marcus 1995: 102-105). Demzufolge ist das Forschungsfeld als ein Raum zu verstehen, der über den Zugang zum Feld und meine eigene Verknüpfungsleistung des an verschiedenen Orten und über verschiedene AkteurInnen gesammelten Materials hergestellt wurde.

## 6.2 Zugang zum Feld: Vorgehen und Rolle der Forscherin

Im Anschluss an die Definition des Forschungsfeldes ist zu diskutieren, wie sich der Zugang sowie die eigene Rolle im Feld gestalteten<sup>71</sup>. In Anlehnung an Breidenstein et al. soll der Feldzugang

---

<sup>69</sup> Der Ansatz der *Multi-Sited Ethnography* wurde in den 1990er-Jahren von Marcus (1995) im Kontext der von verschiedenen AutorInnen geführten Diskussion um die Stellung der Ethnografie unter den Bedingungen der Globalisierung entwickelt (vgl. Nieswand 2008: 79). Die Bekanntheit von Marcus Werk resultierte nicht aus der Neuheit seiner Idee, multilokale Forschung zu betreiben, sondern aus dem Umstand, dass der Forschungsdebatte hierdurch einen Namen und Legitimation verliehen wurden (vgl. ebd.: 95). Einen Überblick über seine Argumentation liefern Marcus (1995, 2011) und Cordula Weissköppel (2005). Zudem gibt der Sammelband von Simon Coleman und Pauline Von Hellermann (2011) Aufschluss über die vielfältigen Anwendungen des Ansatzes.

<sup>70</sup> Der Begriff der *Multi-Sitedness* ist in diesem Zusammenhang zu spezifizieren. Im Fokus des Ansatzes steht nicht die Idee, Feldforschung an mehreren geografisch abgrenzbaren Orten durchzuführen, sondern Beziehungen und Verbindungen im Raum und zwischen den lokalen Bedeutungskontexten zu untersuchen (vgl. Marcus 1995: 96f.; Weissköppel 2005: 45). So beschreibt Marcus seinen Ansatz in Abgrenzung zur klassischen Konzeption von Ethnografie folgendermaßen: „[Multi-Sited Ethnography] moves out from the single sites and local situations of conventional ethnographic research designs to examine the circulation of cultural meanings, objects, and identities in diffuse time-space“ (Marcus 1995: 96).

<sup>71</sup> Grundlage hierfür bilden insbesondere Beobachtungen während der dreiwöchigen Feldforschung in Ouagadougou. Dies erschien aus mehreren Gründen sinnvoll. Zum einen kann hierdurch verdeutlicht werden, dass durch den Ansatz der *Multi-Sited Ethnography* zwar der Fokus auf Beziehungen und Verbindungen im Raum gelegt wird, das Forschungsfeld aber dennoch abzustecken ist. Das Kunstzentrum in Ouagadougou bildet hierbei einen wichtigen Teil, da es im Fokus der Zusammenarbeit der drei Vereine steht. Zum anderen kam der Feldforschung in Ouagadougou hinsichtlich des gesamten Forschungsprozesses besondere Bedeutung zu, da Forschungsinteresse und -fragen auf der Basis der in diesem Rahmen gesammelten Daten ausformuliert und Kontaktdaten von weiteren AkteurInnen des Feldes gewonnen wurden.

nachfolgend als physische und soziale Angelegenheit erörtert werden (vgl. Breidenstein et al. 2013: 50). Die eingangs erwähnte persönliche Bekannte erlaubte die schriftliche Kontaktaufnahme mit der Präsidentin des Schweizer Vereins. Letztere eröffnete den Zugang zu verschiedenen Mitgliedern der drei Vereine und fungierte so als *Gatekeeper* (vgl. ebd.: 52). Des Weiteren ermöglichte sie mir, sie und den Präsidenten des burkinischen Vereins nach Burkina Faso zu begleiten und in der Schweiz an einer Sitzung, einem Benefizabend sowie an der Generalversammlung des Schweizer Vereins teilzunehmen.

Kennzeichnend für den Zugang zu den AkteurInnen der drei Vereine war deren grosse Bereitschaft, mir bei meiner Arbeit behilflich zu sein. So stimmten die PräsidentInnen der drei Vereine sowie sechs weitere Mitglieder aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz schnell einem Einzelinterview zu. In diesem Zusammenhang interessant sind die Worte, die der Präsident des burkinischen Vereins anlässlich einer Sitzung in Ouagadougou an die Präsidentin des Schweizer Vereins, vier Mitglieder des burkinischen Vereins und an mich richtete. Er bezeichnete meine Anwesenheit als Ehre und sprach von einem „œil observant“, der auf das Projekt geworfen werde. Der Begriff „œil observant“ war zutreffend, da es meine bezeichnete Absicht war, das Geschehen zu beobachten. Die Aussage zeigte mir ausserdem auf, wie bedeutend die Präsentation meines Forschungsinteresses ist. Im Hinblick auf den Aufbau eines Vertrauensverhältnisses sollte verhindert werden, dass die AkteurInnen des Feldes mir gegenüber Misstrauen entwickelten und mich als Überwacherin wahrnahmen. Aus diesem Grund und aufgrund ethischer Überlegungen erschien es mir wichtig, „eine Rolle offener Forschung“ (Dellwing & Prus 2012: 134) zu übernehmen. So wurde anlässlich der genannten Sitzung sowie bei der Kontaktaufnahme für Interviews stets betont, dass es nicht um eine normative Bewertung der Zusammenarbeit der drei Vereine ging, sondern darum, als Studentin einen praktischen Einblick in die Funktionsweise eines Kunstprojektes in der Entwicklungszusammenarbeit zu gewinnen. Des Weiteren wurde auf die vertrauliche und anonyme Behandlung der Daten hingewiesen. Anlässlich der Feldforschung in Ouagadougou war es jedoch nicht möglich, alle im Kunstzentrum agierenden Personen einzuweihen. Ein Teil der Kinder und Jugendlichen, AnwohnerInnen der an das Gelände angrenzenden „six mètres“ und befreundete KünstlerInnen der Kunstkursleiter, die das Kunstzentrum besuchten, konnten nicht über die Gründe meiner Anwesenheit informiert werden. Dies lag insbesondere daran, dass nicht immer dieselben Personen anwesend waren, Kinder und Jugendliche auch während der Kunstkurse noch eintrafen und es das Setting nicht erlaubte, sich bei jedem persönlich vorzustellen. So wurde mir während der Kunstkurse stets ein Stuhl vor der Bühne und hinter den Matten für zuschauende Kinder und Jugendliche bereitgestellt, von dem aus ich das Geschehen verfolgen konnte. Hinsichtlich der weiter oben angesprochenen Rolle offener Forschung ist somit abschliessend festzuhalten, dass diese nicht als Einweihung aller Personen im Feld zu verstehen ist, da „nur“ der Kern des Feldes, sprich der Vorstand und weitere Mitglieder der drei Vereine, mit denen ein (ethnografisches) Interview

geführt wurde, sowie die regelmässig anwesenden Kinder und Jugendlichen persönlich informiert wurden.

Ein weiterer Aspekt des Feldzugangs kann unter dem Gesichtspunkt des Rapports als „unmittelbare[r] Kontakt zwischen zwei Personen“ (Breidenstein et al. 2013: 61) diskutiert werden. Anhand dieses aus der Ethnografie entlehnten Begriffes soll verdeutlicht werden, dass sich der Feldzugang nicht nur als physische, sondern eben auch als soziale Angelegenheit, das heisst als Beziehungs- und Vertrauensarbeit, erwies. Eine zentrale Rolle spielte diesbezüglich sowohl die Präsidentin des Schweizer Vereins als auch der Präsident des burkinischen Vereins. Erstere eröffnete den Zugang zu verschiedenen AkteurInnen der drei Vereine, indem sie mich während meiner Forschung in Ouagadougou ins Feld mitnahm, mich dem Kern des Feldes als Schweizer Studentin vorstellte und mir weitere Kontaktdaten innerhalb des Feldes vermittelte. Des Weiteren gab sie mir Auskunft über die Vorgänge im Feld, die Mitglieder sowie deren Beziehungen und gewährte mir Einblick in „das Leben in Ouagadougou“. Für das Verständnis dieser zweifachen Funktion der Präsidentin des Schweizer Vereins ist ihre Beziehung zum Präsidenten des burkinischen Vereins bedeutend: Die beiden sind miteinander verheiratet. Ich konnte sie deshalb in ihrer Rolle als Präsidentin und als Ehefrau des Präsidenten des burkinischen Vereins nicht nur im Rahmen der Aktivitäten des Kunstzentrums begleiten, sondern auch an andere Orte wie das Elternhaus ihres Ehemannes, lokale Märkte oder Maquis, eine Art Bar. Der Kontakt zu beiden Personen war für mich bedeutend, da ich hierdurch zwei AkteurInnen mit – so wird sich in Kapitel 7 zeigen – bedeutenden Rollen im Feld erleben konnte. Die Beziehung zu diesen beiden AkteurInnen erlaubte es, einen Rapport mit unterschiedlichen Personen herzustellen und verschiedene Blickwinkel einzufangen. Rückblickend auf die gemachten Ausführungen kann somit konstatiert werden, dass der Feldzugang nicht an einem bestimmten Moment festgemacht werden kann. Er gestaltete sich vielmehr als Prozess, der neben der physischen Anwesenheit im Feld auch soziale Aspekte umfasste.

In der Folge soll meine Rolle als Forscherin vertieft reflektiert werden, indem zunächst auf die Balance zwischen Nähe und Distanz zum Feld eingegangen wird, um danach verschiedene soziale Rollen der Forscherin und deren Konsequenzen zu diskutieren. Unter dem Stichwort der Nähe und Distanz soll auf die in der Literatur unter verschiedenen Begriffen diskutierte Beziehung des/r ForscherIn zu den beiden Bezugspunkten Forschungsfeld und Wissenschaft<sup>72</sup> eingegangen werden. Bislang standen die Frage des Zugangs und die damit verbundene Möglichkeit, mit den AkteurInnen des Feldes in Kontakt zu treten und eine Nähe zum Feld herzustellen, im Zentrum der Betrachtung. Die für die Ethnografie bezeichnende Feldforschung konnte insbesondere während des dreiwöchigen Aufenthaltes in Ouagadougou durchgeführt werden. Dank der Präsidentin des Schweizer Vereins und des Präsidenten des burkinischen Vereins als Kontaktpersonen sowie der Aufgeschlossenheit der AkteurInnen gelang es, in diesem Zeitraum eine Nähe zum Feld herzustellen. Für diese

---

<sup>72</sup> Breidenstein et al. (2013: 42-44) sprechen etwa von Teilnahme und Distanzierungsmassnahmen, Flick (2011: 149) von Vertrautheit und Fremdheit und Michael Dellwing und Robert Prus (2012: 53) von doppelter Intersubjektivität.

war das zunehmende Vertrautwerden mit den Vorgängen und AkteurInnen des Feldes charakteristisch.

Meine Beziehung zum Feld zeichnete sich jedoch auch durch eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Distanz aus, die zum einen im Forschungsfeld selbst begründet lag. Da ich mich nicht aktiv für die drei Vereine durch die Übernahme einer Funktion engagierte, war ich nicht in ihre Aufgaben eingebunden und nahm hierdurch die Rolle einer Aussenstehenden ein. Zudem bildete der Umstand, dass ich vor meiner Reise noch nie zuvor in Burkina Faso gewesen war, eine gewisse Herausforderung, da mir viele Dinge fremd waren. Dazu gehörten alltägliche Umgangsweisen, beispielsweise (non-)verbale Begrüßungsformen oder Ausdrücke der respektvollen Haltung gegenüber älteren Personen<sup>73</sup>. Diesbezüglich bedeutsam war wiederum meine gute Beziehung zu den beiden oben genannten Kontaktpersonen, da ich diesen immer wieder Fragen stellen konnte. Eine weitere Ursache für die Distanz zum Feld lag darin, dass ich zwar die offizielle Landessprache Französisch, aber nur einige wenige Wörter in der lokalen Sprache Mooré beherrsche. Während der Feldforschung im Rahmen des Kunstzentrums in Ouagadougou gab es Situationen wie Unterhaltungen zwischen Kindern und Jugendlichen sowie zwischen Kunstkursleitern, in denen Mooré oder Fulfuldé gesprochen wurde. Da jedoch die angestrebte und praktizierte Kommunikationssprache mit den Kindern und Jugendlichen während der Ateliers Französisch ist und die Präsidentin des Schweizer Vereins in gewissen Situationen vom Mooré ins Deutsche übersetzen konnte, stellte dieser Umstand kein allzu grosses Hindernis dar. Zum anderen unternahm ich selbst Distanzierungsschritte, indem ich fortwährend Beobachtungen, subjektive Eindrücke und analytische sowie theoretische Überlegungen schriftlich festhielt. Dies war insbesondere für die Ausarbeitung des Leitfadens für Beobachtungen und Interviews nützlich. Hieran wird deutlich, dass Datenerhebung und -auswertung während der Feldforschung in Ouagadougou ineinandergriffen. Dies galt jedoch nicht nur für den Aufenthalt in Ouagadougou, sondern für den gesamten Forschungsprozess. Auf der Grundlage der durch die Feldforschung gewonnenen Daten und unter Rückgriff auf wissenschaftliche Literaturbeiträge konnte ich nach meiner Rückkehr in die Schweiz das Forschungsinteresse sowie konkrete Forschungsfragen weiter entwickeln und zuspitzen, um diese erneut anhand weiterer über einen Zeitraum von sieben Monaten verteilter Erhebungspunkte an das Feld heranzutragen. Durch dieses Vorgehen wurde eine doppelte Intersubjektivität hergestellt (vgl. Dellwing & Prus 2012). Unter dem Begriff der doppelten Intersubjektivität respektive der doppelten Befremdung diskutieren Dellwing und Prus die anzustrebende Balance zwischen Nähe und Distanz zu den beiden Bezugspunkten Forschungsfeld und Wissenschaft (vgl. ebd.: 60-70), deren Gewichtung sich im Laufe der Forschung immer wieder veränderte. So rückte etwa anlässlich der Feldforschung in

---

<sup>73</sup> Beispiele hierfür sind ein Handschlag unter FreundInnen, der mit dem Schnippen der Mittelfinger durch den eigenen Daumen beendet wird, sowie das Führen der linken Hand zum Ellenbogen der rechts schüttelnden Hand als Ausdruck des Respekts.

Ouagadougou der direkte und intensive Kontakt mit dem Feld ins Zentrum, während in der Literaturarbeit die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Beiträgen vordergründig war.

Meine Rolle als Forscherin reduzierte sich nicht auf die erwähnte Selbst- und Fremddarstellung als Studentin, die ihre Abschlussarbeit der Universität über das Kunstprojekt verfassen möchte. Je nach Kontext fühlte ich mich auch als weisse Europäerin und Touristin oder als Freundin der persönlichen Bekannten und der Präsidentin des Schweizer Vereins, wobei mir diese Rollen ebenfalls zugeschrieben wurden. Dies lag insbesondere daran, dass ich über die eigentliche Forschung hinaus in unterschiedlichen Situationen mit den AkteurInnen des Projektes in Kontakt trat. So konnte ich neben der Durchführung von Beobachtungen und Interviews auch an informelleren Anlässen in Burkina Faso und der Schweiz wie gemeinsamen Abendessen oder Ausflügen teilnehmen. Dies eröffnete mir die Möglichkeit, die AkteurInnen in unterschiedlichen Situationen und mich selbst in verschiedenen Rollen zu erleben. Gleichzeitig hatte diese Involvierung zur Folge, dass ich selbst eine Erwartungshaltung aufbaute, die sich in der von mehreren AkteurInnen formulierten Aussage spiegelte, sie seien auf die Ergebnisse meiner Arbeit gespannt. Um während des Schreibprozesses eine Distanz zu eigenen Erwartungen und jenen der AkteurInnen im Feld zu gewinnen, entschloss ich, ihnen am Ende eine Kurzfassung der Arbeit auszuhändigen und Namen sowie andere Identifikationsmerkmale zu anonymisieren. Der Umstand, eine Weisse zu sein, verdient des Weiteren eine eingehende Betrachtung, da er im Rahmen der Feldforschung in Ouagadougou in mehreren Situationen von Bedeutung war. Mit der Rolle als Weisse verband ich gewisse Vorstellungen, die ich vor meiner Abreise nach Burkina Faso schriftlich festgehalten hatte. Dazu gehörten Stichworte wie „äusserlich auffallen“, „als reich wahrgenommen werden“ und „Neugierde wecken“. Diesbezüglich interessant war für mich die Erfahrung als „Nassara“. Dies ist die Bezeichnung auf Mooré für weissen Mann oder weisse Frau, die mir Kinder und einige Erwachsene immer wieder in den Strassen zuriefen. Zudem wurde ich als weisse Touristin insbesondere auf Märkten, aber auch anlässlich einer musikalischen Darbietung eines Partnervereins des Kunstzentrums mit dem Umstand konfrontiert, dass von mir ein Aufpreis respektive ein Dankeschön in Form von Geld erwartet oder eingefordert wurde. Im Kunstzentrum selbst waren es weniger die Bezeichnung „Nassara“ und Erwartungshaltungen, die mit meiner Hautfarbe einhergingen, sondern der Aspekt des Auffallens und der mir entgegengebrachten Neugierde. Ich war neben der Präsidentin des Schweizer Vereins und der deutschen Freundin eines Kunstkursleiters die einzige Weisse, weshalb wir anfänglich im Zentrum der Aufmerksamkeit standen. Viele Kinder wollten unsere Hand schütteln und unsere Namen wissen.

### **6.3 Datenerhebung**

Die Einbeziehung unterschiedlicher Blickwinkel auf das Kunstprojekt konnte anhand der in Kapitel 6.2 angesprochenen Hilfsbereitschaft der verschiedenen AkteurInnen erreicht werden und war gleichzeitig das Ziel der Datenerhebung, die sich entsprechend der Idee der Triangulation (vgl.

etwa Flick 2011: 519) durch den Einsatz verschiedener Methoden kennzeichnete. Die Diskussion der beiden angewendeten Methoden – Beobachtungen und Interviews – ist Gegenstand der nachfolgenden Darstellung.

Die Verwendung der aus der Ethnografie entlehnten Methode der Beobachtung ermöglichte es mir, die AkteurInnen des Kunstprojektes im Rahmen unterschiedlicher Aktivitäten zu begleiten. Zu diesen gehörten die Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou, eine Sitzung des burkinischen und eine des Schweizer Vereins, ein Benefizabend und eine Generalversammlung des Schweizer Vereins. Eine treffende Beschreibung des Ziels meiner Beobachtungen findet sich bei Gérard Gallet: „Se situer au c ur d’un système interactif, pour être témoin (voire participer à) des  changes, et apprécier les comportements individuels et collectifs [...]“ (Gallet 2006: 49). Bedeutend hierbei ist einerseits der Gedanke, dass sich der/die ForscherIn im Zentrum des sozialen Geschehens befindet, andererseits die Idee einer mehr oder minder aktiven Beteiligung an den Abläufen. Innerhalb dieser allgemein formulierten Zielsetzung ging es mir darum, das Augenmerk auf bestimmte für das Forschungsinteresse relevante Aspekte zu richten. Da es sich um unterschiedliche Situationen handelte, gestalteten sich auch die Beobachtungen verschieden. Sie erforderten beispielsweise unterschiedliche Strukturierungsgrade. Für die Feldforschung in Ouagadougou war die Ausarbeitung eines Beobachtungsleitfadens<sup>74</sup> wichtig, da die vielen neuen Eindrücke einer Fokussierung und Ordnung bedurften. Der Beobachtungsleitfaden wurde bereits grob vor der Abreise entwickelt und auf der Basis einer ersten unstrukturierten Beobachtungsphase während der ersten Tage auf gewisse Dimensionen reduziert. Zu diesen zählten unter anderem die Beobachtung des Settings sowie der Handlungen, Gesten, Interaktionen und sprachlichen Äusserungen der anwesenden Personen. Des Weiteren sollten eigene Gefühle, Reaktionen der Personen auf die Forscherin sowie eigene subjektive Wahrnehmungen festgehalten werden. Diese Absicht kann durch die folgende Aussage von François Laplantine untermauert werden: „Nous ne sommes jamais des témoins objectifs observant des objets, mais des sujets observant d’autres sujets au sein d’une expérience dans laquelle l’observateur est lui-même observé“ (Laplantine 1996: 21). Der in obigem Zitat von Gallet (2006) verwendete Begriff des „témoin“ ist somit nicht mit einer objektiven Haltung gleichzusetzen, sondern betont das Dabeisein am sozialen Geschehen. Im Zentrum des Beobachtungsleitfadens standen somit Dimensionen, die sich um das „Wie?“ und das „Was geschieht hier?“ strukturierten (vgl. Thierbach & Petschick 2014: 855) und dem subjektiven Aspekt der Beobachtungssituation Rechnung trugen. Die im Rahmen der Feldforschung in Ouagadougou entwickelten Beobachtungsdimensionen wurden in den verschiedenen Situationen unterschiedlich gewichtet. So erschien es mir im Hinblick auf das Forschungsinteresse wichtig, mich anlässlich der Beobachtungen im Kunstzentrum in Ouagadougou unter anderem auf das Setting, sprich die Lage, die Infrastruktur sowie die Nutzung des Ortes und der Objekte, zu konzentrieren, während dies

---

<sup>74</sup> Der detaillierte Beobachtungsleitfaden kann im Anhang 1 eingesehen werden.

z. B. bei der Sitzung des Schweizer Vereins in einem Restaurant einer Schweizer Stadt weniger relevant war.

Trotz der skizzierten Differenzen können einige Gemeinsamkeiten der Beobachtungen herausgearbeitet werden. Sie wurden durch die Verwendung von Stift und Notizheft schriftlich oder in Form einer Skizze von räumlichen Anordnungen erfasst. Des Weiteren erfolgte ein Teil der Dokumentation durch den Einsatz einer Kamera, wobei die Bilder und Videos nicht einer direkten Analyse unterzogen wurden, sondern als Gedächtnisstütze dienten. Die Aufzeichnung der Daten erfolgte je nach Möglichkeit während der oder in zeitlichem Abstand zur Beobachtungssituation. Über die Funktion der Speicherung und der Erinnerungsstütze hinaus ermöglichte sie die Auseinandersetzung mit dem Material, wodurch Lücken, Unklarheiten und Ideen für durchzuführende Interviews ermittelt werden konnten. Der Zeitpunkt des Dokumentierens stand in Zusammenhang mit meiner Rolle als Beobachterin, denn, so halten Breidenstein et al. fest, „[d]ie Praxis des Notierens befindet sich grundsätzlich in einer gewissen Konkurrenz zu [...] der Teilnahme und der Beobachtung“ (Breidenstein et al. 2013: 87). Meine Rolle als Forscherin bewegte sich in den verschiedenen Situationen zwischen diesen beiden Polen und kann unter Rückgriff auf die von Michael Angrosino (2007: 55f.) in Anlehnung an Patricia A. Adler und Peter Adler (1994) vorgelegte Typologie als ein Wechsel zwischen einem „active membership“ und einem „peripheral membership“ beschrieben werden. Dieser Wechsel soll anhand von Beispielen illustriert werden. Die erste Situation bezieht sich auf die im Kunstzentrum in Ouagadougou durchgeführten Kunstkurse, die als Analyseeinheit aufgrund ihrer zeitlichen und räumlichen Begrenzung geeignet waren. Die Ateliers ermöglichten Phasen des Beobachtens und des Schreibens, da ich neben der Präsidentin des Schweizer Vereins, der Freundin eines Kunstkursleiters und den teilweise bis zu 40 Kindern und Jugendlichen nur eine weitere Zuschauerin unter vielen war, die in das eigentliche Geschehen nicht aktiv eingriff und von der eine Teilnahme nur selten, etwa bei interaktiven Übungen zwischen den Personen auf der Bühne und dem Publikum, gefordert und gewünscht wurde. Während der Ateliers hatte ich somit eher eine periphere Rolle inne, die es mir erlaubte, Beobachtungen schriftlich und durch Fotos sowie Videos festzuhalten. Anders gestaltete sich die Balance zwischen Teilnahme und Beobachtung beispielsweise zu Beginn sowie am Ende der Ateliers und der Sitzungen des burkinischen respektive des Schweizer Vereins, wo ich immer wieder eine aktive Rolle einnahm, da ich mich z. B. vorstellen und die Gründe meiner Anwesenheit darlegen musste oder mit den Kindern und Jugendlichen in Spielen und Gesprächen interagieren konnte. Der Grad der Teilnahme wurde jedoch nicht von mir bewusst gewählt, sondern hing von der Beobachtungssituation ab.

Es wurde bereits angedeutet, dass parallel und in Ergänzung zur Methode der Beobachtung Gespräche mit den AkteurInnen des Feldes geführt wurden. Diese können unter dem Begriff des ethnografischen Interviews zusammengefasst werden. Dieser wird in der Literatur zur Bezeichnung von Unterhaltungen verwendet, die aufgrund ihrer spontanen Durchführung und fehlender vorgefasster Struktur einer Alltagskommunikation nahekommen, aber dennoch zielführend sind, da sie

ein gewisses Erkenntnisinteresse verfolgen (vgl. Angrosino 2007: 42; Dellwing & Prus 2012: 116f.). Der Zweck ethnografischer Interviews erschloss sich mir insbesondere während der Beobachtungssituationen. Sie erlaubten, direkt mit den Personen im Feld in Kontakt zu treten, sich zu unterhalten und allfällige Fragen sowie Unklarheiten zum Beobachteten oder zum bereits Gesagten aus dem Weg zu räumen. Die Kombination aus Beobachtung und ethnografischen Interviews erwies sich dementsprechend auch als hilfreich, um Missverständnisse zu verhindern (vgl. Beaud & Weber 2010: 125f.). Der Inhalt der ethnografischen Interviews wurde während des Gespräches oder direkt im Anschluss in Gedächtnisprotokollen festgehalten.

Neben diesen ethnografischen Interviews wurden weitere Interviews realisiert, die einen stärkeren Vorbereitungs- und Strukturierungsgrad aufwiesen. Da es mir einerseits um die Erschließung subjektiver Sichtweisen und die Darstellung von Sachverhalten ging, andererseits eine möglichst offene Interviewführung angestrebt wurde, erschien mir die Ausarbeitung eines Leitfadens naheliegend. Zur Erstellung des Leitfadens waren insbesondere die Ausführungen von Cornelia Helfferich (2009) sowie von Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr (2010) nützlich. In Anlehnung an das von Helfferich (2009: 182-185) vorgeschlagene SPSS-Prinzip, das die vier Arbeitsschritte Sammeln, Prüfen, Sortieren und Subsumieren vorsieht, wurden die aus den Erfahrungen im Feld und der Literatur generierten Fragen auf eine übersichtliche Anzahl reduziert und nach inhaltlichen Gesichtspunkten fünf Themenfeldern zugeordnet. Zu diesen zählten Kunst und Kultur, das persönliche Engagement in einem der drei Vereine, die Darstellung des eigenen Vereins, die Zusammenarbeit der drei Vereine sowie ein das Interview abschliessender Themenblock. Anders als bei Helfferich (2009: 185) formulierte ich im vierten Schritt nicht eine einzige Erzählaufforderung für ein Themenfeld, sondern entwickelte zwei bis drei offene erzählungsgenerierende Fragen, die inhaltlich zum Themenblock passten. Jedes Themenfeld enthielt somit gewisse Erzählaufforderungen, denen meist zusätzliche Fragen untergeordnet waren. Diese wurden inhaltlich konkreter formuliert, dienten der Nachfrage und wurden nur gestellt, wenn die InterviewpartnerInnen diese nicht selbst bereits beantwortet hatten. Diese Anordnung der Fragen entspricht der von Przyborski und Wohlrab-Sahr (2010: 140f.) formulierten Aufforderung, den Ablauf des Interviews vom Allgemeinen zum Spezifischen zu gestalten. Der in Anhang 2 enthaltene Interviewleitfaden illustriert dieses Vorgehen und ist als modellhaftes Beispiel zu verstehen. Dies liegt daran, dass dieser im Laufe der Zeit verändert und an die InterviewpartnerInnen angepasst wurde. So empfand ich es als sinnvoll, den Leitfaden nach meiner Feldforschung in Ouagadougou zu überarbeiten, gewisse Fragen thematisch neu zu ordnen oder durch andere zu ersetzen. Beispielsweise wurde die Frage zur Gründung des Kunstprojektes fallen gelassen, da sich bei den Interviews mit den burkinischen Interviewpartnern herausgestellt hatte, dass sich abgesehen von der Präsidentin des Schweizer Vereins keine der weiteren Gesprächspersonen aus der Schweiz und Deutschland zum Zeitpunkt der Gründung bereits für das Projekt engagierte. Darüber hinaus wurde die Reihenfolge der Themenfelder sowie der einzelnen Fragen dem Gesprächsverlauf angepasst.

Für die Ausarbeitung und Durchführung der Interviews war zudem die Auseinandersetzung mit Beiträgen zum problemzentrierten Interview nach Andreas Witzel (1982, 2000) hilfreich. Eine Orientierung an gewissen Aspekten dieser Interviewform, die in den 1970er- und 1980er-Jahren entwickelt wurde und seither Eingang in unterschiedliche Disziplinen der Sozial- und Geisteswissenschaften gefunden hat (vgl. Witzel & Reiter 2012: 7-9), bot sich aus unterschiedlichen Gründen an. Dazu gehörte der im problemzentrierten Interview enthaltene Gedanke, eine vorab definierte Problemstellung durch die Kombination von leitfadengestützten Fragen mit Narrationen des/r InterviewpartnerIn zu bearbeiten (vgl. Witzel 2000; Witzel & Reiter 2012: 4-10). Dieser spiegelt sich in der Aufforderung wider, den Datengewinn durch eine Verbindung von Induktion und Deduktion zu gestalten, indem das Vorwissen des/r ForscherIn<sup>75</sup> bei der Ausarbeitung von Fragen als Rahmen dient, anhand derer der/die InterviewpartnerIn eigene Sichtweisen entwickeln kann (vgl. Witzel 2000; Witzel & Reiter 2012: 15). Das Vorwissen, das ich etwa durch Literaturrecherche, die Konsultation der Internetseite des Kunstprojektes oder die Feldforschung in Ouagadougou gewonnen hatte, floss somit in die Ausarbeitung der erwähnten Themenfelder ein. Anders als bei Witzel war es mir folglich nicht möglich, das Interview anhand der Orientierung an einer einzelnen Problemstellung zu gestalten. Für die konkrete Ausgestaltung des Interviewleitfadens wurde aufgrund der stärkeren Strukturierung durch die fünf Themenfelder auch von der konsequenten Anwendung der Kommunikationsstrategien<sup>76</sup> abgesehen und stattdessen das oben beschriebene Verfahren angewendet. Dennoch versuchte ich, verständnisgenerierende Kommunikationsstrategien einzusetzen, um einzelne Aussagen oder Zusammenhänge nachzuvollziehen, indem Äusserungen von InterviewpartnerInnen z. B. paraphrasiert wurden oder um Erklärung gebeten wurde. Darüber hinaus wurde Witzels Vorschlag aufgenommen, einen Kurzfragebogen sowie ein Postskriptum zu verwenden (vgl. Witzel 2000; Witzel & Reiter 2012: 91-98). In der vorliegenden Arbeit wurden mithilfe eines Kurzfragebogens am Ende des Interviews soziodemografische Daten wie etwa das Alter, die Nationalität oder Informationen zur Ausbildung erhoben. Die Vorzüge eines solchen Vorgehens wurden mir durch die Auswertung der anlässlich der Feldforschung in Ouagadougou durchgeführten Interviews, bei denen die Vorstellung der eigenen Person als einleitende Erzählauforderung gewählt wurde, bewusst. Es stellte sich heraus, dass dieses Vorgehen den Gesprächsfluss störte, da es sich meist zu einem Frage-Antwort-Schema entwickelte und den Übergang zu einer Erzählphase des/r InterviewpartnerIn erschwerte. Aus diesem Grund entschied ich, einen Kurzfragebogen zu entwickeln, der das Interview abschloss. Ein weiteres nützliches Instrument des problemzentrierten Interviews war das Postskriptum, das vom/von der ForscherIn zur Ergänzung der

---

<sup>75</sup> Witzel und Herwig Reiter unterscheiden zwischen vier Formen des Vorwissens: Alltagswissen, Kontextwissen, Forschungswissen und sensibilisierendes Wissen (vgl. Witzel & Reiter 2012: 39-46).

<sup>76</sup> Es ist zwischen erzählungs- und verständnisgenerierenden Kommunikationsstrategien zu differenzieren. Zu ersteren zählt eine offen formulierte Einstiegsfrage, die eine narrative Phase einleiten soll. Diese ist durch allgemeine Sondierungen, die bereits angesprochene thematische Aspekte durch Nachfragen aufgreifen, sowie durch Ad-hoc-Fragen, die nicht angesprochene Themenbereiche abdecken, aufrechtzuerhalten. Verständnisgenerierende Kommunikationsstrategien umfassen spezifische Sondierungen wie Zurückspiegelungen von Aussagen, Verständnisfragen und Konfrontationen (vgl. Witzel 2000; Witzel & Reiter 2012: 77-81).

Tonaufzeichnung im Anschluss an das Interview verfasst wird und Informationen enthält, die vor, während oder nach dem Interview von Relevanz waren (vgl. Witzel 2000; Witzel & Reiter 2012: 95). In den Interviews selbst kam das Postskriptum insbesondere zum Einsatz, um Beobachtungen zur Kontaktaufnahme, zum Ablauf sowie zu den Rahmenbedingungen des Interviews und um Ideen sowie Fragen, die durch das Interview aufkamen, festzuhalten. Über den informativen Gehalt hinaus konnte ich mich hierdurch bei der Analyse der Interviews wieder in die Situation versetzen. Insgesamt wurden zehn Leitfadeninterviews mit neun verschiedenen AkteurInnen des Kunstprojektes realisiert. Wie in Kapitel 6.2 festgehalten, spielte die Präsidentin des Schweizer Vereins bezüglich des Zugangs zu den InterviewpartnerInnen eine wichtige Rolle als *Gatekeeper*. Hierdurch bot sich mir anlässlich der Feldforschung in Ouagadougou die Gelegenheit, mit fünf Mitgliedern des burkinischen Vereins, mit einem Mitglied aus Deutschland sowie mit der Präsidentin des Schweizer Vereins ein Einzelinterview zu machen. Durch die weitere Kontaktwahrung mit der Präsidentin nach meiner Rückkehr in die Schweiz konnte diese weitere Personen vermitteln, wodurch ich für die Kontaktierung von zwei weiteren Vorstandsmitgliedern aus Deutschland und der Schweiz auf ein Schneeballsystem (vgl. Helfferich 2009: 176) zurückgreifen konnte. Die Auswahl wurde somit schrittweise während des Forschungsprozesses festgelegt. Ich verfolgte dabei das Ziel, möglichst viele Vorstandsmitglieder zu interviewen, da ich davon ausging, dass sie wegen ihrer Rolle im Kunstprojekt am besten über dieses Auskunft geben konnten. Dies gelang mir insofern, als ich mit sechs der zehn Vorstandsmitglieder aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz ein Interview führen konnte. Darüber hinaus erschien es mir aufgrund der Verwendung des Konzeptes der Kunstwelten wichtig, nicht nur den Kern des Feldes, sprich die Vorstandsmitglieder, sondern auch weitere AkteurInnen in die Auswahl einzubeziehen, die an der Herstellung der Kunstwelt beteiligt sind. Durch weitere Leitfadeninterviews mit zwei Mitgliedern des burkinischen und einem des deutschen Vereins sowie ethnografischen Interviews<sup>77</sup> wurde somit eine Perspektivenvielfalt angestrebt, die die Breite zum Ziel der Auswahl erhebt (vgl. Flick 2011: 167).

Bezüglich der Interviewdurchführung ist festzuhalten, dass die Interviews in Bezug auf die Dauer eine grosse Spannweite aufwiesen, die zwischen 14 Minuten und zwei Stunden 35 Minuten lag. Die Gründe hierfür sind etwa in den Rahmenbedingungen, aber auch in der Schwierigkeit zu suchen, längere Erzählphasen bei den InterviewpartnerInnen auszulösen. Die Interviews wurden mündlich in französischer und/oder deutscher Sprache und an unterschiedlichen Orten durchgeführt: fünf in den Räumlichkeiten des Kunstzentrums in Ouagadougou, eines im Elternhaus des Präsidenten des burkinischen Vereins in Ouagadougou, eines im Garten des Gästehauses, wo ich in

---

<sup>77</sup> Einen Überblick über die zehn Leitfadeninterviews sowie die in der vorliegenden Arbeit zitierten ethnografischen Interviews gibt das Interviewverzeichnis in Kapitel 9.2 sowie das in Anhang 3 enthaltene Personenverzeichnis. Letzteres gibt Auskunft über das von mir gewählte Pseudonym für den/die InterviewpartnerIn, über die Dauer und den Ort des Interviews und liefert Informationen zur Rolle der InterviewpartnerInnen im Kunstprojekt, die für das Verständnis der späteren Darstellung der Resultate hilfreich sind. Die Verweispraxis in den empirischen Kapiteln der Arbeit gestaltet sich wie folgt: Bei Interviewziten wird mit dem von mir gewählten Pseudonym, dem Jahr sowie der jeweiligen Zeilennummer auf die Quelle in eckigen Klammern verwiesen. Die Zeilennummer entfällt bei Passagen aus ethnografischen Interviews.

Ouagadougou untergebracht war, und zwei an Orten des öffentlichen Raumes in der Schweiz. Ein einziges Interview fand aus Gründen der geografischen Distanz im virtuellen Raum über Skype statt. Dieses Kommunikationsmedium wurde gegenüber einem Telefoninterview bevorzugt, da durch die Nutzung der Videofunktion das visuelle Element nicht wegfiel. Schwierigkeiten bei der Durchführung ergaben sich, wie bereits angedeutet, aus der Wahl des Interviewortes. So konnte beispielsweise in den Räumlichkeiten des Kunstzentrums in Ouagadougou eine vertrauensvolle Atmosphäre garantiert werden, jedoch störten je nach Zeitpunkt der Interviews laute Hintergrundgeräusche wie Stimmen und Instrumente das Gespräch und die Konzentration. Des Weiteren wurde mir bei der Analyse bewusst, dass ich in gewissen Passagen die Antworten meiner InterviewpartnerInnen ungewollt auf einen gewissen Aspekt gelenkt hatte, indem z. B. nicht nach der Bedeutung eines Begriffes gefragt, sondern diese bereits durch die Frageformulierung auf bestimmte Dimensionen zugespitzt worden war. Darüber hinaus setzt der Einsatz der oben erwähnten verständnisgenerierenden Kommunikationsstrategien eine gewisse Übung voraus, wodurch der Übergang zu einem neuen Themenfeld teilweise zu abrupt stattfand und gewisse aufschlussreiche Fragen vernachlässigt wurden.

Jedem Interview ging ein Gesprächseinstieg voraus, in dem ich kurz etwas zu meiner eigenen Person und zum Forschungsinteresse sagte, das Einverständnis zur elektronischen Tonaufnahme einholte, auf die vertrauliche und anonyme Verwendung der Daten hinwies und überleitend zum Interview auf die Themenblöcke einging. Eine weitere Vereinbarung, die meist implizit vor dem Interview oder als Teil des Gesprächseinstiegs getroffen wurde, betraf die Anredeform. Alle InterviewpartnerInnen zogen von sich aus die Anrede per Du vor, weshalb der Interviewleitfaden im Anhang ebenfalls nur diese Form enthält.

## **6.4 Analyse des empirischen Materials**

Wie bereits festgehalten, wurde in der vorliegenden Arbeit ein zirkuläres Forschungsdesign realisiert, indem die Erhebung und die Auswertung der Daten ineinandergriffen. Bedeutend hierfür waren zum einen die Aufzeichnung und Verschriftlichung von Tondokumenten, Beobachtungen, analytischen und theoretischen Überlegungen sowie das Sammeln von Dokumenten, zum anderen die Entwicklung eines eigenen Analyseverfahrens. Diese beiden Aspekte sind Gegenstand der nachfolgenden zwei Kapitel.

### **6.4.1 Aufzeichnung und Transkription**

Der erste Analyseschritt bestand in der Aufzeichnung und Verschriftlichung von Daten. Die Aufzeichnung erfolgte durch eine Kamera und ein Aufnahmegerät. Die gemachten Fotos und Videos unterstützten die eigene Beobachtungs- und Erinnerungskapazität und flossen somit indirekt in die Analyse ein. Von einer Transkription der Videoaufnahmen wurde abgesehen. Demgegenüber wur-

den die im Rahmen der Interviews gewonnenen Tondokumente allesamt transkribiert<sup>78</sup>, um einen schriftlichen Überblick über den gesamten Datenkorpus zu erhalten. Hierzu wurden einerseits Namen von Personen durch ein von mir gewähltes Pseudonym ersetzt und die Namen von genannten Orten, Organisationen, Stiftungen etc. weggelassen respektive aus Verständnisgründen umschrieben, andererseits bestimmte Vereinbarungen für die Transkription festgelegt, die im Anhang 4 eingesehen werden können. In Anlehnung an Thorsten Dresing und Thorsten Pehl (2015: 21-23) wurde versucht, einfache und dennoch präzise Transkripte herzustellen. Die Entscheidung für ein solches Vorgehen lag sowohl im Erkenntnisinteresse als auch in der Abwägung zwischen Aufwand und analytischem Nutzen begründet. Ziel war es, die Transkription so zu gestalten, dass sie einen schnellen Zugang zum Gesprächsinhalt und eine gute Lesbarkeit garantiert. Dementsprechend wurde die gesprochene Sprache möglichst wortgenau transkribiert, wobei jedoch umgangssprachliche Ausdrücke und Satzstellungen geglättet wurden. Nonverbale Äusserungen und Pausen wurden nur festgehalten, wenn sie eine Aussage unterstützen und zu deren besserem Verständnis beitragen. Die Dokumentation erfolgte des Weiteren durch die Verschriftlichung von Beobachtungen sowie von theoretischen und analytischen Überlegungen, die in Kapitel 6.2 als selbst unternommene Distanzierungsschritte diskutiert wurden. Hierfür wurden drei verschiedene Formen von Notizen angefertigt, die unter Rückgriff auf Kathy Charmaz sowie Dellwing und Prus als inhaltliche und feldpraktische Notizen sowie als Memos bezeichnet werden (vgl. Charmaz 2001: 687-689; 2006: 72-85; Dellwing & Prus: 2012: 171-191). Während inhaltliche Notizen Beschreibungen von Gesehenem, Gehörtem und Gefühltem zum Inhalt hatten, ging es bei den feldpraktischen Notizen darum, das methodische Vorgehen sowie die eigene Rolle im Feld zu reflektieren. Memos halfen, eine Brücke zwischen der Datensammlung und dem Verfassen eines ersten Analyseentwurfes zu schlagen, indem bei der Niederschrift der Beobachtungen, beim Transkribieren von Interviews und bei längeren Analysephasen Ideen zu Konzepten, Kategorien und möglichen Literaturbezügen sowie Überlegungen zu weiteren Schritten bezüglich der Datensammlung und/oder -auswertung notiert wurden.

#### **6.4.2 Datenauswertung**

Obwohl bereits bei der dargelegten Verschriftlichung der Daten eine erste Analyse stattfand, erschien es angesichts des Umfangs des Materials wichtig, ein einheitliches Auswertungsverfahren zu entwickeln, das bei der Analyse der Beobachtungen und der transkribierten Interviews zum Einsatz kam. Die Literatur hält bezüglich der Auswertung qualitativer Daten eine Fülle an Möglichkeiten bereit, meist mit dem Verweis, dass diese mehr als Werkzeuge denn als starre Richtlinien zu verwenden und teilweise auch kombinierbar sind (vgl. etwa Breidenstein et al. 2013: 113; Przyborski & Wohlrab-Sahr 2010: 183). In der vorliegenden Arbeit wurde die von Uwe Flick (2011: 417f.) in Anlehnung an Heiner Legewie (1994) erörterte Globalauswertung mit einem Ko-

---

<sup>78</sup> Die Transkripte der zehn geführten Leitfadeninterviews befinden sich als Anhang auf beiliegender CD.

dierversfahren ausgewählter Textstellen verbunden. Letzteres orientierte sich an Vorschlägen, die im Rahmen des Forschungsstils der *Grounded Theory* formuliert wurden, und wurde mithilfe des Datenauswertungsprogrammes MAXQDA durchgeführt.

Die Globalauswertung diente der Aufarbeitung des gesamten Datenmaterials, das im Rahmen der Beobachtungen und der Interviews gesammelt wurde, und war somit vorbereitender Schritt für die Feinanalyse bestimmter Textstellen. Konkret ging es darum, sich einen thematischen Überblick zu verschaffen und das Material hinsichtlich seines Beitrages zur Forschungsproblematik zu überprüfen und jene Passagen auszuwählen, die einer Feinanalyse unterzogen werden sollten.

Ergänzt wurde die Globalauswertung, die selbst keine eigenständige Methode darstellt (vgl. Flick 2011: 418), durch ein an der *Grounded Theory* ausgerichtetes Kodierverfahren. Die *Grounded Theory* bezeichnet einen Forschungsstil, der in den 1960er-Jahren von Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss begründet und zwischenzeitlich durch die Autoren selbst und durch andere, beispielsweise Charmaz, weiterentwickelt wurde (vgl. Charmaz 2006: 4-9; Strübing 2014: 457f.). Über die interne Differenzierung hinaus ist für die *Grounded Theory* zudem charakteristisch, dass sie nicht als fixes Regelwerk zu verstehen ist, sondern verschiedene Leitlinien für den Forschungsprozess<sup>79</sup> bietet (vgl. Charmaz 2006: 9f.; Strauss 1998: 32f.). Ausserdem haben einige von diesen, etwa das theorieorientierte Kodieren, in methodischen Überlegungen und der konkreten Durchführung qualitativer Forschung den Status einer eigenständigen Methode gewonnen (vgl. Flick 2011: 125). Unter Rückgriff auf Beiträge von Charmaz (2001, 2006) und Strauss (1998) sowie durch Sekundärliteratur wurde sodann ein eigenes Analyseverfahren entwickelt. Dieses diente dazu, das durch die Globalauswertung thematisch gegliederte und selektierte Material analytisch zu ordnen und zu interpretieren. Hierdurch wurde jedoch nicht der von AutorInnen der *Grounded Theory* vertretene Anspruch erhoben, eine gegenstands begründete Theorie<sup>80</sup> zu entwickeln. Vielmehr sollte die Analyse der empirischen Daten in Auseinandersetzung mit bestehenden wissenschaftlichen Beiträgen stattfinden und folglich einen Beitrag dazu leisten. Diese Zielsetzung spiegelt sich in späteren Arbeiten zur *Grounded Theory*<sup>81</sup>, die theoretischem und praktisch-gegenstandsbezogenem Vorwissen zur Sensibilisierung für bestimmte Phänomene explizit Rechnung trugen (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2010: 190-192; Strübing 2014: 470).

Zur vertieften Analyse des Materials wurden die Hilfsmittel des Kodierens und des Verfassens von Memos herangezogen. Durch das Kodieren wird ein Datensegment durch einen Begriff benannt, was auch als Konzeptualisieren bezeichnet wird (vgl. Charmaz 2006: 43; Strauss 1998: 48). Bedeu-

---

<sup>79</sup> Zu den wesentlichen Verfahren, die für eine konsequente Anwendung des Forschungsstils der *Grounded Theory* über den gesamten Forschungsprozess charakteristisch sind, zählen die Verschränkung von Datenerhebung und -auswertung durch die Anwendung des theoretischen Samplings, das theorieorientierte Kodieren, eine auf den Vergleich von Konzepten und Kategorien ausgerichtete Analyse, das Verfassen von Memos sowie das Ineinandergreifen von Datenerhebung, Kodieren und Memoschreiben während des gesamten Forschungsprozesses (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2010: 194-204). Diese finden sich etwa bei Charmaz (2006: 10-12) und Strauss (1998: 51-53).

<sup>80</sup> Eine Auseinandersetzung mit dem Theoriebegriff der *Grounded Theory* findet sich bei Charmaz, die diesen als schwer greifbar erachtet (vgl. Charmaz 2006: 123-150).

<sup>81</sup> Vergleiche hierzu etwa Charmaz (2001: 683) und Strauss (1998: 36).

tend ist hierbei, dass durch das Stellen von Fragen an den Text und den Vergleich zwischen Begriffen, Phänomenen etc. versucht wird, über die rein paraphrasierende Beschreibung hinauszugehen und in einem Prozess der Abstraktion Konzepte zu entwickeln, die später zu Kategorien zusammengefasst werden (vgl. Flick 2011: 388; Strauss 1998: 59). Zur Kodierung des Materials wurde ein zweistufiges Verfahren angewendet, das sich aus dem offenen Kodieren in Anlehnung an Charmaz (2006) und Strauss (1998) sowie dem fokussierten Kodieren nach Charmaz (2001, 2006) zusammensetzte. Das offene Kodieren, bei Charmaz unter dem Begriff des initialen Kodierens diskutiert, stellte den ersten analytischen Zugang zum Material dar. Dabei wurden die Daten aufgebrochen, indem Segmente, beispielsweise einzelne Sätze oder Abschnitte, mit ersten noch vorläufigen Konzepten versehen wurden (vgl. Charmaz 2006: 47f.; Strauss 1998: 58f.). Die durch diesen Kodiervorgang gewonnenen Konzepte wurden anschliessend zum Vergleich herangezogen, wodurch thematisch ähnliche Codes zu Kategorien<sup>82</sup> zusammengefasst werden konnten (vgl. Charmaz 2006: 51; Strauss 1998: 61). Als Quellen zur Beschreibung der Konzepte und Kategorien dienten In-vivo-Kodes, die der Terminologie des Forschungsfeldes entsprechen oder sich an diese anlehnen, sowie von der Forscherin konstruierte Codes, die sich an der wissenschaftlichen Literatur orientieren (vgl. Charmaz 2006: 55; Strauss 1998: 64f.). Während durch die Bildung von Kategorien bereits eine Ordnung mit höherem Abstraktionsgrad angestrebt wurde, wurde diese durch den nächsten Schritt, der sich am fokussierten Kodieren nach Charmaz (2001, 2006) ausrichtete, weiter ausgearbeitet. Dabei ging es darum, Codes, die mir nach dem offenen Kodieren bedeutend erschienen, da sie z. B. häufig vorkamen, nun vergleichend über grössere Materialmengen hinweg zu kodieren und vertieft zu analysieren (vgl. Charmaz 2001: 684; 2006: 57-60). Anders als beim offenen Kodieren wurden die Datensätze dabei nicht nacheinander, sondern übergreifend entsprechend thematisch ähnlicher Codes abgearbeitet. Hierdurch ergaben sich auch neue Relevanzen, die eine erneute Überarbeitung der ursprünglich gewählten Konzepte und Kategorien und somit eine Rückkehr zum empirischen Material und zum offenen Kodieren notwendig machten.

Während des gesamten Auswertungsverfahrens wurden Memos verfasst, um insbesondere Ideen zu Konzepten und Kategorien und zu Literaturbezügen festzuhalten. Während das allgemeine Prinzip bereits in Kapitel 6.4.1 geschildert wurde, soll an dieser Stelle noch auf einen Vorschlag von Charmaz (2006: 86-88) zum Verfassen von Memos, das Clustering, eingegangen werden. Das Clustering beschreibt eine Schreibtechnik, die einen visuellen Überblick über das analysierte Material und über Zusammenhänge herstellen soll. In der eigenen Arbeit wurden Ideen, etwa Konzepte oder Literaturhinweise, in Form eines Mindmaps um einen zentralen Begriff, beispielsweise eine Kategorie, angeordnet und durch Linien verbunden. Dies ermöglichte, die bislang in einer Liste

---

<sup>82</sup> Sowohl die Primär- als auch die Sekundärliteratur ist sich über den Moment der Bildung von Kategorien nicht einig. Während Strauss (1998: 58f.) nicht immer präzise zwischen Konzepten und Kategorien unterscheidet, erachtet Flick (2011: 391) die Ausarbeitung erster Kategorien als Teil des offenen Kodierens, während Przyborski und Wohlrab-Sahr (2010: 196) in der Rezeption von Strauss (1991) sowie Juliet Corbin und Strauss (1990) die Überführung von Konzepten in Kategorien als Teil des axialen Kodierens, der in ihrem Kodierparadigma als zweiter Schritt dient, auffassen.

notierten Kodes in eine Ordnung zu überführen und die Darstellung der Ergebnisse zu strukturieren.

## 7 Darstellung der Ergebnisse

Die vorliegende Arbeit untersucht Kunstprojekte in der Entwicklungszusammenarbeit, die theoretisch und empirisch in einer Fallstudie erschlossen werden. Im Folgenden werden die erarbeiteten theoretischen Perspektiven und Konzepte, einige ausgewählte Beiträge des Forschungsstandes sowie das im Rahmen von Beobachtungen und (ethnografischen) Interviews gesammelte empirische Material zusammengeführt und anhand verschiedener Themenblöcke als Erkenntnisse dargestellt.

In Kapitel 7.1 und 7.2 werden die Entstehung, Ausgestaltung und Umsetzung des Projektes – das Kunstzentrum in Ouagadougou – bezüglich der Zusammenarbeit der drei Vereine und deren AkteurInnen beleuchtet. Das Konzept der Kunstwelten von Becker liefert hierfür eine empirische Herangehensweise an den Begriff der Kunst, die es erlaubt, Kunst nicht als etwas Besonderes oder als Ausdruck des Schaffens eines Genies zu werten, sondern als Forschungsgegenstand, der hinsichtlich der Kooperation unterschiedlicher AkteurInnen zu analysieren ist (vgl. Becker 1982: xi; Danko 2015: 84). Im Fokus der Arbeit steht die Frage, wie das Kunstzentrum in Ouagadougou, das als solches wahrgenommen und definiert wird, als Kunstwelt hergestellt wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Beziehungen zwischen den AkteurInnen ergeben. In Anlehnung an Becker werden mit der Übertragung des Konzeptes der Kunstwelten auf die eigene Fallstudie Analyseziele verfolgt, wie das folgende Zitat verdeutlicht: „La ligne que l’on trace pour séparer le monde de tout ce qui n’en fait pas partie est une commodité pour l’analyse et non pas quelque chose qui [...] puisse être trouvé par l’investigation scientifique“ (Becker & Pessin 2006: 168). Folgt man Beckers Ausführungen, so ist die Fokussierung auf gewisse AkteurInnen des Kunstprojektes, die aufgrund der Auswahl bestimmter InterviewpartnerInnen und der Beobachtungen stattfand, als analytische Wahl aufzufassen, mit der jedoch nicht der Anspruch erhoben wird, die Gesamtheit der am Kunstzentrum beteiligten AkteurInnen oder weitere Organisationen und Institutionen wie etwa andere im Kunstbereich tätige Partnervereine aus Ouagadougou abzudecken. Zudem kann Beckers dynamisches Verständnis von Kunstwelten, die er weder als feste noch als räumlich begrenzte Einheiten wahrnimmt (vgl. Becker 1982: 36; Becker & Pessin 2006: 168) für die eigene Analyse fruchtbar gemacht werden. Der Fokus von Kapitel 7.1 und 7.2 liegt folglich nicht auf einem fertigen Endprodukt, sondern auf dem sich in Ausgestaltung begriffenen Kunstzentrum.

In Kapitel 7.3 soll an die von Becker vorgelegte Bestimmung des Kunstbegriffes angeknüpft werden, die in Abgrenzung zu normativen Definitionen der Frage nachgeht, welche Bedeutung dem Begriff durch verschiedene AkteurInnen einer Kunstwelt zugeschrieben wird (vgl. Becker 1999: 104; Danko 2015: 83f.). Es geht folglich darum, die Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit zu diskutieren, die von den AkteurInnen der Fallstudie vorgebracht werden.

## **7.1 Ursprünge und Entstehungsgeschichte einer internationalen Zusammenarbeit**

Ausgehend von diesen einleitenden Überlegungen gilt es, in Kapitel 7.1 einen Einblick in die Entstehung des Kunstzentrums in Ouagadougou zu geben. In Kapitel 7.1.1 wird dargelegt, worin die Ursprünge des Kunstzentrums liegen, welche Ideen damit verbunden waren und welche Rolle hierbei die Gründung des burkinischen Vereins durch burkinische KünstlerInnen spielte. Wie und weshalb es von der Entstehung des burkinischen Vereins zur Gründung des Schweizer und des deutschen Vereins kam, ist Gegenstand von Kapitel 7.1.2. Das Kapitel 7.1 kann somit auch als Präsentation der drei Vereine und gewisser zentraler AkteurInnen gelesen werden.

### **7.1.1 Von Moussas Eigeninitiative zur Bildung des burkinischen Vereins**

Wie in Kapitel 5.3 festgehalten wurde, bildet der Erwerb des Grundstückes inklusive eines Hauses durch die Finanzierung einer Schweizer Stiftung im Jahr 2014 aus baulicher Sicht den Ausgangspunkt für die Entstehung des Kunstzentrums in Ouagadougou, jedoch gehen dessen Ursprünge weiter zurück. Bezüglich der Anfänge konnte in der Analyse des empirischen Materials herausgearbeitet werden, dass diese einstimmig in der Initiative burkinischer KünstlerInnen in Ouagadougou verortet werden. Sofia, die Präsidentin des deutschen Vereins, führt diesbezüglich aus: „Es waren nicht wir, die gesagt haben, wir gründen das und gehen dann rüber nach Burkina Faso, um es aufzubauen. Es ist auf Initiative von einem Burkinabe [Moussa] gewachsen“ [Sofia 2015: 1040f.]. Aus ihrer Sicht entstand und entwickelte sich das Projekt in Burkina Faso durch das Engagement von Moussa, dem Präsidenten des burkinischen Vereins, den sie auch als „Grundideengeber“ und als „Seele“ des Projektes bezeichnet [vgl. ebd.: 559-566]. Diese Auffassung spiegelt sich in den Ausführungen weiterer InterviewpartnerInnen wider und wird in den Internetauftritten des Schweizer und des deutschen Vereins unterstrichen. Die Bedeutung von Moussa für den Entwurf des Projektes wird zudem anhand von Erzählungen der interviewten Mitglieder des burkinischen Vereins deutlich. So erklären Abdoul und Issa, dass sie auf seine Anfrage hin Teil des Projektes wurden [vgl. Abdoul 2015a: 72-78; Issa 2015: 26-33]. Wie Moussa waren beide bereits vor ihrer Unterstützung im Kunstbereich tätig [vgl. Abdoul 2015a: 8-54; Issa 2015: 25-33]. Die Bekanntschaft mit ihm führen beide auf ihr künstlerisches Engagement zurück, wodurch sie bereits vor der Projektgründung mit ihm gearbeitet hätten [vgl. Abdoul 2015a: 61f.; Issa 2015: 26]. Sich als burkinische KünstlerInnen untereinander zu kennen, gilt jedoch nach Meinung von Abdoul nicht nur für Moussa, sondern für alle Vorstandsmitglieder und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins [vgl. Abdoul 2015a: 64-70].

Moussa gelang es, weitere burkinische KünstlerInnen, zu denen neben Abdoul und Issa auch die Interviewpartner Ismael und Salif zählen, für seine Idee zu begeistern und deren Unterstützung als spätere Mitglieder des burkinischen Vereins zu gewinnen. In der Folge soll aufgezeigt werden, welche Ideen der Gründung des burkinischen Vereins im Jahr 2010 und somit dem Projekt zugrunde liegen. Referenzpunkt bilden hierfür insbesondere die Ausführungen von Moussa, dessen Wer-

degang gewisse Parallelen zur Entstehung und Konzeption des Projektes zulässt. Gegenwärtig ist Moussa als Schauspieler an einem deutschen Theater engagiert. Der Beginn seiner Karriere liegt jedoch in Ouagadougou, wo er bis zur dritten Sekundarstufe die Schule besuchte und sein Interesse für die Arbeit als Schauspieler entwickelte [vgl. Moussa 2015: 2f., 161-169, 213-216]. Gelegenheit dafür bot ihm ein an seiner Schule stattfindender Theaterkurs, den er während eineinhalb Jahren besuchte [vgl. ebd. 11-13]. Den Hintergrund der Entstehung seines Interesses für das Theater bildete die Frage nach der Gestaltung seiner beruflichen Zukunft, deren Beantwortung für Moussa und seine MitschülerInnen wichtig und von gewisser Dringlichkeit gewesen war, wie folgendes Zitat zeigt: „[...] während der Schule [...] hat die Lehrerin immer gefragt, was wir werden wollten nach dem Studium, also nach der Primarschule, dem Gymnasium oder der Uni“ [ebd.: 4f.]. Moussa sah sich fortwährend mit der als schwierig empfundenen Herausforderung konfrontiert, etwas für sich zu finden [vgl. ebd.: 5-8]. Sein Interesse für das Theater war in diesem Zusammenhang bedeutsam, da es sich zum Bezugspunkt für die Gestaltung seiner beruflichen Zukunft entwickelte. Als Hauptgrund hierfür erachtet Moussa die Freude, die ihm das Theaterspielen an der Schule vermittelte. Er habe eine eigene Rolle übernehmen, diese vor Publikum aufführen und an sich selbst arbeiten sowie gleichzeitig ein Gemeinschaftsgefühl mit den anderen SchülerInnen und dem Theaterlehrer erfahren können. Es handelt sich um Erlebnisse, die Moussa in Kontrast zu den sonstigen Unterrichtsbedingungen setzt, in denen sein Lehrer vor der Schwierigkeit gestanden sei, mit 100 SchülerInnen umzugehen [vgl. ebd.: 16-32]. Folgt man Moussas Ausführungen weiter, so lässt sich erkennen, dass der „Weg“, den er mit seinem Interesse für das Theater eingeschlagen hatte, ihn dazu führte, seiner Leidenschaft auf professioneller Ebene nachzugehen [vgl. ebd.: 213-217]. Über sein Engagement in einem Jugendtheaterclub in Ouagadougou gelang es ihm, sowohl mit seiner Truppe an einem nationalen Theaterwettbewerb teilzunehmen als auch an der Umsetzung von Radiokampagnen, die von UNICEF finanziert wurden, mitzuwirken [vgl. ebd.: 33-68]. Später konnte er Kunst-Workshops besuchen, die von den „Grossen aus Europa“ oder den „Stars aus Burkina, Niger und der Elfenbeinküste“ im Rahmen von Theaterproduktionen in Ouagadougou organisiert wurden und die es ihm erlaubten, ein Beziehungsnetz aufzubauen [vgl. ebd.: 89-118]. So lernte er über die im Laufe seines künstlerischen Engagements geknüpften Kontakte den Schauspielregisseur eines deutschen Theaters kennen und wurde von diesem engagiert [vgl. ebd.: 127-169].

Der skizzierte Werdegang von Moussa verdeutlicht, dass er in seiner Arbeit als Theaterschauspieler nicht nur seine berufliche Zukunft sah, sondern diese auch daran ausrichten konnte. Dass dieser eingeschlagene Weg auch mit Zweifeln und Anstrengungen verbunden war, wird an der folgenden Aussage von Moussa deutlich: „Du hast also irgendwann ein Projekt über drei, vier Monate oder Wochen. Dann ist es wieder vorbei und du musst wieder irgendetwas suchen“ [ebd.: 86f.]. Zu dieser fortwährenden Suche nach Anstellungs- und Ausbildungsmöglichkeiten trat das Problem hinzu, dass die Bemühungen nur gering entlohnt wurden und es ihm folglich an Finanzierungsmitteln fehlte, um eigene Projekte umzusetzen. Diese Problematik wurde auch von Moussas Eltern wahr-

genommen und begründete ihre anfängliche Ablehnung gegenüber seinem Willen, eine berufliche Karriere als Künstler einzuschlagen [vgl. ebd.: 77-88]. Ungeachtet dieser Hürden nimmt Moussa seine Beschäftigung als Theaterschauspieler aus heutiger Perspektive als „Chance“ respektive als „Rettung“ wahr, die ihn vor Drogen, Kriminalität und Prostitution als Gefahren für burkinische Kinder und Jugendliche bewahrt hätte [vgl. ebd.: 195-250]. Er konstatiert diesbezüglich: „Hätte ich dies [das Theater] nicht gehabt, wäre ich vielleicht auch ein Strassenbandit gewesen“ [ebd.: 224f.]. Mit seiner Aussage im Konjunktiv spielt er auf die schwierigen Lebensumstände geprägt von Gefahren und einer oftmals fehlenden weiterführenden Schulbildung an, denen er selbst und viele seiner MitschülerInnen ausgesetzt gewesen seien [vgl. ebd.: 197-213, 249f.]. Dass diese Lebensbedingungen auch für die gegenwärtige Situation vieler burkinischer Kinder und Jugendlicher gelten, ging aus einem Gespräch mit Moussa hervor und kann den Ausführungen weiterer burkinischer Interviewpartner entnommen werden [vgl. Abdoul 2015a: 347-377; Ismael 2015: 51-54; Moussa 2016]. Für ihre Beschreibungen charakteristisch ist eine Ambivalenz zwischen Handlungsmacht, die im Gefahrenpotenzial von burkinischen Kindern und Jugendlichen für ihre Mitmenschen begründet liege, und Handlungssohnmacht<sup>83</sup>, die sie als rettungs- und hilfsbedürftige Opfer erscheinen lasse. Die Bedeutung dieser Ambivalenz wird deutlich, wenn ein weiteres Merkmal burkinischer Kinder und Jugendlicher herangezogen wird, das von den Mitgliedern des burkinischen Vereins wiederholt betont wird: Die Kinder sind die Zukunft von morgen [vgl. Ismael 2015: 16; Issa 2015: 361; Moussa 2015: 441f.]. Diese Vorstellung fällt für den burkinischen Kontext angesichts des in Kapitel 5.1.3 diskutierten hohen Anteils junger Menschen an der Bevölkerung besonders ins Gewicht, wie beispielsweise Abdoul in einem Gespräch unterstrich. Er hielt sinngemäss fest, dass von deren Wohlergehen die gesamte Zukunft des Landes abhängt [vgl. Abdoul 2015b].

Der erörterte Werdegang von Moussa, der als Glück gedeutete Umstand, vor den Gefahren gerettet zu werden, sowie die beschriebene Wahrnehmung der Lebenssituation burkinischer Kinder und Jugendlicher bildeten die Grundlage für Moussas Idee, „so ein Projekt mit Kindern“ zu gründen [vgl. Moussa 2015: 224-251]. Mit dieser trat er an andere burkinische KünstlerInnen und FreundInnen heran und erarbeitete, insbesondere mithilfe von Abdoul, die rechtlichen Grundlagen des burkinischen Vereins, die 2010 zur Gründung und 2011 zur offiziellen Anerkennung des Vereins durch die burkinische Regierung führten [vgl. Abdoul 2015a: 76-87; 2015b; Moussa 2015: 225-227]. Basierend auf den skizzierten Ausgangspunkten der Vereinsgründung stellt sich die Fra-

---

<sup>83</sup> Die beschriebene Ambivalenz ist ebenfalls Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. So erachten Filip De Boeck und Alcinda Honwana Kinder und Jugendliche in Afrika als heterogene Kategorien, die zum einen über ihr gesellschaftliches Konstruktions- und Dekonstruktionspotenzial definiert werden und sich zum anderen mit Transformationsprozessen und Strukturen konfrontiert sehen, auf die sie nur wenig bis keinen Einfluss ausüben (vgl. De Boeck & Honwana 2005: 1-3). Die vielfältigen Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen in Afrika umschreiben sie wie folgt: „[...] ils peuvent être cibles et victimes, exploités et abusés, mais ils peuvent tout aussi bien être combattants, activistes et entrepreneurs, ou encore rebelles, hors-la-loi et criminels“ (De Boeck, Honwana, & Hibou 2000: 5). Henry konstatiert angesichts des demografischen Gewichtes junger Menschen in Afrika, dass diese ein grosses Potenzial und eine Chance für die gesellschaftliche Zukunftsgestaltung darstellen, aufgrund der oftmals prekären Lebensbedingungen jedoch ihrer Handlungsfähigkeit beraubt werden (vgl. Henry 2015: 59).

ge, mit welchen Absichten diese verbunden war und noch immer ist. Die nachfolgende Aussage von Ismael gibt darüber Aufschluss:

[...] on peut les aider [les enfants] à savoir ce qu'ils veulent dans leur vie pour ne pas être des enfants qui ne savent pas ce qu'ils veulent dans leur vie ou des enfants qui sont des bandits, qui sont mauvais à l'école, qui n'aiment pas l'école, [...] qui ont besoin de dire ‚moi, je veux ça‘ mais ils ont peur. [Ismael 2015: 16-19]

Ismael sieht die Aufgabe des Projektes demnach darin, den Kindern Hilfestellung zu leisten, indem diese ihren eigenen Weg finden und eine Gegenwelt zu negativen Aspekten ihres Lebens, zu denen er Kriminalität und Schulversagen zählt, schaffen könnten. Diese beiden Dimensionen – das Finden eines Weges und die Schaffung einer Gegenwelt – spiegeln sich ebenfalls in den Darlegungen anderer InterviewpartnerInnen. Moussa verwendet beispielsweise die Metapher des Weges nicht nur zur Beschreibung seines eigenen Werdeganges, sondern überträgt diese auch auf die Kinder im Projekt. Es gehe darum, dass sie mittels der Angebote des Kunstzentrums einen Weg einschlagen und sich bereits während der Primarschule ausprobieren könnten. So hätten die Kinder „etwas in der Hand“, befänden sich „in einem Prozess“, der über die Schule hinausgehe, und könnten vor dem „Loch von Kriminalität und Verbrechen“ gerettet werden [vgl. Moussa 2015: 229-236, 264-271; 2016]. Hieran wird deutlich, dass die oben erwähnte Ambivalenz zwischen Handlungsmacht und -ohnmacht auch auf diesen Kontext übertragen werden kann: Die Kinder werden sowohl als aktive GestalterInnen ihres Lebens als auch als schutzbedürftige Personen, die zu retten sind, wahrgenommen [vgl. Moussa 2015: 237-250, 264-271, 460, 529]. Der aktive Moment der Selbstrettung kann anhand folgender Passage illustriert werden, in der Moussa auf die Aktivitäten im Kunstzentrum am Beispiel des Rezitierens eingeht:

Um zu rezitieren, muss man erst mal lesen, damit man den Text auswendig kann. Man muss vor Leute stehen, um zu rezitieren. Du musst aber auch die Augen offen haben, um den Leuten in die Augen und ins Gesicht zu schauen. Dies ist für viele Kinder schwierig, weil sie schüchtern sind. [...] Das ist, sich selbst zu retten, also vor Leuten zu stehen und seine Meinung zu sagen. [...] Das ist auch ein Weg, etwas zu lernen und das schwierige Leben danach bewältigen zu können. [ebd.: 649-657]

Aus Moussas Ausführungen gehen zusätzlich zwei Dinge hervor. Zum einen sieht er in den Aktivitäten des Kunstzentrums eine Parallele zur Schule. Die inhaltliche Konzeption der Kunstkurse ermögliche einen fortwährenden Lernprozess, indem Fähigkeiten wie Lesen, Auswendiglernen und Rezitieren vermittelt würden, die auch im normalen Unterricht von Bedeutung seien. In dieser Aussage reflektiert Moussa seine eigenen Erfahrungen als junger Künstler. So führt er etwas früher im Interview aus, dass er seine Engagements, etwa ein Casting in Belgien, als Schule wahrgenommen habe. In dieser habe er sich nicht nur mit Texten, sondern auch mit anderen Menschen und Lebensentwürfen auseinandersetzen können sowie Hoffnung und Antrieb vermittelt bekommen, „[...] weil du siehst, ok, sie sind da und es funktioniert. [...] Da schreibt man weiter, da liest man weiter, da lernt man weiter auswendig“ [ebd.: 220-223]. Zum anderen veranschaulicht das oben angeführte Zitat [vgl. ebd.: 649-657], dass mittels der Aktivitäten im Kunstzentrum eine Übertragbarkeit des

Gelernten, z. B. ein selbstsicheres Auftreten vor Leuten oder das Vertreten der eigenen Meinung, auf andere Lebensbereiche und somit ein Beitrag zur eigenen Lebensbewältigung angestrebt werden. Die hier bereits angedeuteten Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst werden in Kapitel 7.3.1 weiter ausgearbeitet.

Abschliessend wird erörtert, welche Bedeutung der Wissensvermittlung hinsichtlich der inhaltlichen Ausgestaltung der Aktivitäten des Projektes zukam. Diesbezüglich aufschlussreich ist folgende Passage aus dem Interview mit Issa:

Dans la vie, si tu veux aider quelqu'un et tu sais bien qu'avec tes aides il va être bien, il faut le faire. Il ne faut pas garder le savoir-faire pour toi seul parce qu'il y a d'autres personnes qui t'ont formé. Si tu peux former quelqu'un, il faut le faire. Il ne faut pas garder ça pour toi seul [...]. [Issa 2015: 367-370]

Aus Issas Aussage wird ersichtlich, dass er die Weitergabe von Know-how als seine Verpflichtung wahrnimmt, da er selbst in den Genuss einer künstlerischen Ausbildung gekommen ist. So erklärte er an früherer Stelle im Interview, dass er sein erworbenes Wissen als Geschichtenerzähler an die Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums weitergebe, da hierdurch ein Kreislauf begründet werden könne [vgl. ebd.: 38, 41-44, 342-348]. Die Vermittlung seiner Kenntnisse an andere könne dazu führen, dass diese ihnen wiederum später mit ihrem erlernten Wissen im Projekt zu Hilfe kommen könnten [vgl. ebd.: 342-348]. Ähnliche Ansichten bezüglich der Wissensvermittlung vertreten auch die anderen interviewten Mitglieder des burkinischen Vereins. Sie sehen ihre Aufgabe ebenfalls in der Vermittlung von Wissen, das sie im Rahmen ihrer Ausbildung oder Arbeit als Künstler erworben haben [vgl. Abdoul 2015a: 288f.; Ismael 2015: 127f.; Salif 2015: 43, 60-62].

Dass bei der Weitergabe von künstlerischen Kenntnissen jedoch nicht nur Kinder und Jugendliche angesprochen werden, sondern die Kunst selbst im Zentrum steht, veranschaulichen die Ausführungen von Abdoul, Ismael und Moussa [vgl. Abdoul 2015a: 80f.; Ismael 2015: 121-128; Moussa 2015: 252-264, 275-284]. Ismael resümiert deren Inhalt treffend. Es gehe im Projekt auch darum, die Kunst mit Leben zu erfüllen, indem ihr von den BesucherInnen des Kunstzentrums Bedeutung zugeschrieben und sie als Arbeit sowie als Erziehungsmittel gedeutet werde [vgl. Ismael 2015: 136-138]. Die skizzierten Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst werden in Kapitel 7.3.2 wieder aufgegriffen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Ursprünge des Kunstzentrums in Ouagadougou auf die Entstehung des burkinischen Vereins im Jahr 2010 und insbesondere auf die Eigeninitiative von Moussa, dem heutigen Präsidenten des burkinischen Vereins, zurückzuführen sind. Gleichzeitig wurde anhand der dargestellten Wahrnehmung der schwierigen Lebenslage burkinischer Kinder und Jugendlicher sowie der Wichtigkeit, welche die interviewten burkinischen Künstler der Vermittlung von künstlerischen Kenntnissen zuschreiben, deutlich, dass sich die Ideen von Moussa auch in den Ausführungen der anderen Mitglieder des burkinischen Vereins spiegeln. So konnte Moussas Idee, ein Projekt für Kinder zu entwickeln, nicht ohne die Mithilfe weiterer burkinischer KünstlerInnen durch die Gründung des burkinischen Vereins umgesetzt werden.

### 7.1.2 Die Entstehung des Schweizer und des deutschen Vereins

In diesem Kapitel soll herausgearbeitet werden, wie und weshalb aus der Gründung des burkinischen Vereins eine internationale Zusammenarbeit zwischen diesem und zwei weiteren gleichnamigen Vereinen aus der Schweiz und Deutschland entstand. Die Bildung des Schweizer und des deutschen Vereins im Jahr 2011 bzw. 2014 sind vor dem Hintergrund dreier Aspekte zu diskutieren: die von den interviewten Mitgliedern der drei Vereine hervorgehobene Idee des Austausches, die in Kapitel 7.3.3 besprochen wird, die Bedeutung von Kontextfaktoren des burkinischen Vereins sowie die Rolle von Moussa, die Gegenstand des vorliegenden Kapitels sind.

Bezüglich der Kontextfaktoren des burkinischen Vereins wird anhand der Ausführungen von Long (2001) aufgezeigt, dass das Handeln der burkinischen Künstler in einen grösseren Rahmen eingebettet ist und von einschränkenden kontextuellen Bedingungen beeinflusst wird, diese aber dennoch über Handlungsspielräume verfügen und somit als aktive Gestalter des Projektes aufzufassen sind. Der von Long propagierte akteursorientierte Ansatz kann der in Kapitel 4.2 besprochenen interaktionistischen Perspektive zugeordnet werden. Im Fokus stehen gesellschaftliche Veränderungs- und Entwicklungsprozesse, die Long vor dem Hintergrund der *Agency-Structure-Debatte* diskutiert und empirisch untersucht (vgl. Long 2001: xif.). Der Ansatz gründet auf der Prämisse, dass sich unter denselben oder ähnlichen strukturellen Bedingungen verschiedene Handlungen und soziale Organisationsformen entwickeln (vgl. ebd.: 13-20). Diese Variationen spiegeln Differenzen in der Art und Weise wider, „[...] in which actors attempt to come to grips, cognitively, emotionally and organisationally, with the situations they face“ (ebd.: 20). Für das hierdurch angedeutete Verständnis von AkteurInnen charakteristisch ist die von Long vertretene Vorstellung, dass die Muster sozialen Verhaltens nicht von äusseren Bedingungen determiniert werden, sondern vielmehr aus dem Wechselspiel mit diesen hervorgehen (vgl. ebd.: 62f.). Long begründet hiernach ein dynamisches Verständnis sozialer und institutioneller Strukturen. Er versteht diese als in der Entstehung begriffene Eigenschaften, die soziale AkteurInnen in ihrem Handeln fördern oder einschränken und gleichzeitig über diese hergestellt, transformiert und reproduziert werden (vgl. ebd.: 62). Soziale AkteurInnen zeichnen sich folglich durch die Fähigkeit aus, selbst unter gravierenden Formen von Einschränkungen Entscheidungen zu treffen, diesbezüglich zu handeln und hierdurch den Ablauf von Ereignissen zu verändern. Sie definieren sich somit über ihre „power of agency“, die jedoch einzig über soziale Beziehungen wirksam wird (vgl. ebd.: 16f.). Basierend auf diesen Überlegungen sollen im Weiteren anhand der betreffenden Interviewaussagen die unterschiedlichen Handlungen und Strategien im Zusammenhang mit der Gründung des Schweizer und des deutschen Vereins sowie die kontextuellen Bedingungen beleuchtet werden, die den Rahmen und den Referenzpunkt des Handelns bildeten (vgl. ebd.: 20).

Bezüglich der Gründung des Schweizer und des deutschen Vereins kann der Aspekt der Finanzierung als wiederkehrendes Element erachtet werden [vgl. Abdoul 2015a: 279-281; Moussa 2015: 601-603, 626-629; Sofia 2015: 366-373; Zoe 2015b: 28-31, 58f., 138-142]. So betont etwa Zoe,

dass es Moussa gewesen sei, der sich mit der Anfrage bezüglich der Projektfinanzierung an sie gerichtet habe [vgl. Zoe 2015b: 28-31, 58f.]. Zu diesem Zeitpunkt engagierte sich die Studentin Zoe gemeinsam mit zwei weiteren späteren Mitgliedern des Schweizer Vereins für eine studentische Organisation einer Schweizer Universität, die sich mit der Thematik der Entwicklungszusammenarbeit sowohl theoretisch als auch praktisch durch die finanzielle Unterstützung konkreter Projekte auseinandersetzt [vgl. Elina 2015: 3-6, 18-21; Zoe 2015b: 20-28, 69-75]. Basierend auf der an sie von Moussa herangetragenen Bitte, „Finanzierung oder so aus Europa aufzutreiben“, entschied sich Zoe, innerhalb der studentischen Organisation eine Arbeitsgruppe ins Leben zu rufen [vgl. Zoe 2015b: 28-39]. Aufgrund des zeitlich beschränkten Engagements der StudentInnen und der nur losen Verbindung zwischen ihnen wurde der Kauf oder die Errichtung eines Hauses als einziges Ziel und Bestimmung der Arbeitsgruppe formuliert [vgl. ebd.: 32-55]. Die Idee eines einmaligen finanziellen Anstosses wurde jedoch aus verschiedenen Gründen revidiert. Zu diesen gehörten die über Mitglieder der studentischen Organisation vermittelte Skepsis, ob das zu unterstützende Projekt einem lokalen Bedürfnis nachkomme, sowie die Höhe der für den Hausbau aufzuwendenden und aufzutreibenden finanziellen Mittel. Diesen Faktoren trug die Arbeitsgruppe Rechnung, indem zunächst kein Haus erworben, sondern ein Wohnhof mit Beiträgen von Schweizer Institutionen gemietet wurde [vgl. ebd.: 101-109]. Gleichzeitig hatte sich aus der Arbeitsgruppe eine Dynamik entwickelt, wodurch über den Rahmen der studentischen Organisation hinaus SpenderInnen angeworben und gefunden wurden, deren finanzielle Beiträge die Eröffnung eines eigenen Kontos und die Gründung eines eigenständigen Vereins notwendig machten. Vor diesem Hintergrund bildete sich 2011 der Schweizer Verein, dessen Gründungsmitglieder vier Schweizer Studentinnen waren [vgl. Elina 2015: 18-21; Zoe 2015b: 113-126].

Das Argument der finanziellen Unterstützung wird neben dem Aspekt des künstlerischen Austausches, der in Kapitel 7.3.3 aufzugreifen ist, ebenfalls bezüglich der Entstehung des deutschen Vereins im Jahr 2014 angeführt [vgl. Moussa 2015: 601-603; Sofia 2015: 366-373]. Beide sind im Kontext des weiter oben erwähnten Engagements von Moussa an einem deutschen Theater und seiner fortwährenden Unterstützung des burkinischen Vereins auch nach seiner Auswanderung nach Deutschland zu verstehen: „Ich bin auch in Europa, also mache immer noch viel für [*Name des Projektes*], suche auch Partner und Finanzierungsquellen [...]“ [Moussa 2015: 595f.]. Hierdurch gelang es Moussa, auch in Deutschland potenzielle SpenderInnen für sein Projekt in Burkina Faso zu gewinnen, die jedoch einzig auf das Konto des Schweizer Vereins und mit hohen Kosten Geld überweisen konnten. Daher entstand die Notwendigkeit, die hohen Gebühren als wahrgenommene Hürde für Spendenbeiträge aus Deutschland durch die Gründung des deutschen Vereins aus dem Weg zu schaffen [vgl. Moussa 2015: 601f.; Sofia 2015: 366-373].

Bislang konnte dargelegt werden, dass sowohl der Schweizer als auch der deutsche Verein seit ihrer Gründung die Funktion des Bindegliedes zwischen dem burkinischen Verein einerseits und SpenderInnen sowie geldgebenden Institutionen andererseits erfüllen. Dieser Umstand kann aus

Sicht des burkinischen Vereins als finanzielle Abhängigkeit gedeutet werden. Argumente hierfür sind auf verschiedenen Ebenen zu finden.

Erstens weisen die Mitglieder des burkinischen Vereins darauf hin, dass sie für die Durchführung der Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou auf Geld angewiesen seien. In diesem Kontext führt Moussa aus: „Damit [*Name des Projektes*] funktionieren kann, brauchen wir Geld für Strom (überlegt), Benzin für die Kursleiter, damit sie das Zentrum erreichen können. Ich alleine schaffe es nicht, die anderen Künstler schaffen es auch nicht“ [Moussa 2015: 627-629]. Aus seiner Aussage geht zum einen die Notwendigkeit für die Mitglieder des burkinischen Vereins hervor, über finanzielle Mittel zur Deckung der regelmässigen Ausgaben<sup>84</sup> zu verfügen, da andernfalls die von ihnen angebotenen Aktivitäten nicht stattfinden können. Zum anderen wird ersichtlich, dass Moussa sich selbst wie auch die anderen Mitglieder des burkinischen Vereins nicht in der Lage sieht, die Kosten aus eigener Tasche zu bezahlen. Andere Mitglieder des burkinischen Vereins bestätigen diese Wahrnehmung, indem sie auf ihre schwierige finanzielle Situation anspielen, die selbst einer Familiengründung bzw. der Umsetzung eigener künstlerischer Pläne ausserhalb des Projektes entgegenstehen würde [vgl. Abdoul 2015a: 541-552; Salif 2015: 91-95, 99-102].

Zweitens kann die finanzielle Abhängigkeit anhand der Kontextfaktoren des Kunstzentrums verdeutlicht werden, von denen die Ebene des burkinischen Staates respektive der burkinischen Regierung wiederholt genannt wird. Diesbezüglich lässt sich eine Ambivalenz zwischen Anerkennung und fehlender Unterstützung feststellen. Erstere wird mit dem Umstand in Verbindung gebracht, dass die burkinische Regierung das Projekt auf formeller Basis, das heisst auf Ebene der für die Existenz eines burkinischen Vereins notwendigen Papiere und Bescheinigungen, anerkenne, und es anlässlich der Durchführung eines Festivals in Zusammenarbeit mit Schulen und KünstlerInnen-Gruppen aus Ouagadougou durch einen Vertreter des MENA wahrgenommen und offiziell begrüsst wurde [vgl. Abdoul 2015a: 126-130; Ismael 2015: 145-152; Zoe 2015b: 607-609]. Dieser Würdigung stehe das Fehlen einer breiten Unterstützungsbasis und der Bereitstellung finanzieller Mittel gegenüber [vgl. Abdoul 2015a: 113-123; Elina 2015: 218-220; Moussa 2015: 631-633; Zoe 2015b: 604-607]. Diese Feststellung kann unter Rückgriff auf die Erörterungen von Abdoul und Moussa aus zwei verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden. Abdoul führt den fehlenden Rückhalt darauf zurück, dass die Mitglieder des burkinischen Vereins über keine Beziehungen zu wichtigen Personen innerhalb der Regierung verfügen würden [vgl. Abdoul 2015a: 140-148]. Die daraus resultierende Konsequenz umschreibt er folgendermassen: „Quoique tu déposes, on prend le projet et on le met dans le tiroir. On ne regarde pas parce qu'on ne te connaît pas“ [ebd.: 123f.]. Er verortet die Problematik der fehlenden (finanziellen) Unterstützung folglich nicht in einem grundsätzlichen Mangel an finanziellen Ressourcen, sondern in der von ihm für Afrika im Allgemeinen und den burkinischen Kontext im Besonderen wahrgenommenen Bedingung, über soziale Kontakte zu

---

<sup>84</sup> Zu den regelmässigen Ausgaben zählen neben den bereits angeführten auch die Wasser- und Telefonrechnungen sowie die Bezahlung des Kunstkursmaterials und der Instandsetzungen des Hauses [vgl. Zoe 2015a: 468-478].

verfügen [vgl. ebd.: 140-146]. In seinen Ausführungen nimmt Abdoul explizit auf das politische System von Compaoré Bezug, dessen Sturz im Oktober 2014 und die daraufhin eingesetzte Interimsregierung aus seiner Sicht keine Veränderungen mit sich gebracht hätten<sup>85</sup>. Hierauf gründet sich seine Skepsis bezüglich zukünftigen Veränderungen nach den Präsidentschafts- und Regierungswahlen [vgl. ebd.: 113-121, 152-156]. Moussa argumentiert bezüglich der fehlenden finanziellen Unterstützung des Projektes vonseiten der burkinischen Regierung, dass er diese als Folge des Monopols grosser, renommierter Strukturen im Kunstbereich sehe [vgl. Moussa 2015: 630-633]. Dass es sich bei dieser Wahrnehmung von Moussa nicht nur um eine subjektive Selbsteinschätzung handelt, verdeutlichen die Ausführungen von Annette Bühler-Dietrich (2013) zur burkinischen Theaterszene. Die Autorin hält hinsichtlich staatlicher Mittel fest, dass diese ausschliesslich in gross und international ausgerichtete Anlässe wie das „Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou“ und „La Semaine Nationale de la Culture“ fließen und KünstlerInnen vor der Schwierigkeit stehen, Gelder für eigene Produktionen und den Lebensunterhalt zu finden (vgl. Bühler-Dietrich 2013: 40).

Die bislang dargelegten Ergebnisse legen nahe, dass Moussa die Funktion eines „Entwicklungsmaklers“ übernimmt. Der von Bierschenk und Olivier de Sardan (vgl. etwa Bierschenk et al. 2001; Olivier de Sardan 1995; Olivier de Sardan & Bierschenk 1993) behandelte Begriff bietet sich an, um sich mit einigen Charakteristika von Moussa zur Illustration seiner Bedeutung auseinanderzusetzen. Der Begriff wird somit analytisch verwendet, um „[...] aus den emischen Begründungszusammenhängen hervorzutreten und das Verhalten von Akteuren, die sich selbst nicht unter diesem Blickwinkel sehen, anders zu lesen“ (Bierschenk et al. 2001: 219). Im Fokus des Konzeptes steht die Idee der Vermittlung von Interaktionen und der Beschaffung von Ressourcen der Entwicklungszusammenarbeit (vgl. Olivier de Sardan 1995: 153-160), wie folgendes Zitat zeigt: „[...] les courtiers représentent les porteurs sociaux locaux de projets, ceux qui constituent l’interface entre les destinataires du projet et les institutions de développement [...]“ (ebd.: 160).

Im Falle von Moussa kann festgehalten werden, dass dieser sich aufgrund seines Werdeganges ein persönliches Netzwerk aufbauen konnte, das sich nicht nur auf den lokalen Kontext des Projektes in Ouagadougou bezieht, sondern auch einen internationalen Charakter besitzt [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 688-696]. Dadurch übernimmt er eine Mittlerfunktion zwischen den Mitgliedern des burkinischen Vereins und den BeschafferInnen eines Teils der „Entwicklungsrente“<sup>86</sup> (Bierschenk et al. 2001: 227), in diesem Fall die Vorstandsmitglieder des Schweizer und des deutschen Vereins.

---

<sup>85</sup> Das Interview mit Abdoul fand im August 2015 statt.

<sup>86</sup> Sowohl Bierschenk et al. als auch Olivier de Sardan verwenden den Begriff der Entwicklungsrente zur Bezeichnung der finanziellen Mittel, auf die die afrikanischen Staaten, die im Fokus ihrer Untersuchungen stehen, angewiesen seien (vgl. Bierschenk et al. 2001: 212; Olivier de Sardan 1995: 160). Aufgrund der in Kapitel 5.2 dargelegten Bedeutung bilateraler und multilateraler PartnerInnen für die Finanzierung des burkinischen Kultursektors und der in diesem Kapitel herausgearbeiteten Abhängigkeit des burkinischen Vereins von finanziellen Ressourcen, die über den Schweizer und deutschen Verein vermittelt werden, wird davon ausgegangen, dass die dem burkinischen Verein zugewiesenen Gelder ebenfalls als Teil der Entwicklungsrente aufgefasst werden können.

Hinsichtlich Moussas Beziehungen im lokalen Kontext des Projektes ist nachfolgende Passage von Zoe aufschlussreich:

Er hat in Burkina viele Kontakte, weil er dadurch, dass er in Europa lebt, vielleicht einen speziellen Status dort genießt. Er kann etwas schneller organisieren oder organisieren, dass Leute wie ein Comedy-Star oder ein neuer Musiklehrer kommen, weil sie vielleicht denken, dass wenn sie ihm einen Gefallen machen, dann auch nach Europa... Ich weiss nicht, aber es kann sein, dass das mitspielt. [...] Ich denke, aus diesem Grund ist er auch wichtig, in erster Linie nicht als Person, sondern als Künstler, der es nach Europa geschafft hat oder zumindest aus ihren Augen. [Zoe 2015a: 688-696]

Bezüglich des Beziehungsnetzes von Moussa formuliert Zoe die Vermutung, dass dieses auf sein Leben in Europa sowie das damit einhergehende Ansehen zurückzuführen und womöglich aus Sicht seiner persönlichen Kontakte mit der Hoffnung verbunden sei, in Europa ebenfalls Fuss fassen zu können. Anders als Zoe, welche Moussas soziale Kontakte in ihren Ausführungen nicht vordergründig mit seiner Person in Verbindung bringt, betonen Hanna [2016] und Sofia [2015: 613-622, 810-815] die Bedeutung seiner persönlichen Eigenschaften. So hielt Hanna [2016], ein Vorstandsmitglied des Schweizer Vereins, in einem Gespräch sinngemäss fest, dass Moussa fähig sei, Leute für seine Ideen zu begeistern. Sofia führt diesbezüglich weiter aus:

Wir schätzen ihn ja nicht nur als Kollegen, sondern auch als Person. Wie gesagt, ist das Weltenerwanderertum nicht leicht, das er seit einigen Jahren betreibt. Wenn wir ihn da irgendwie unterstützen können und er sich auch unterstützt fühlt, dann macht das sicher Sinn. [Sofia 2015: 810-813]

In ihren Ausführungen spielt Sofia auf ihre positiven Erfahrungen mit Moussa an, den sie vor einigen Jahren über ihre Tätigkeit als Schauspielerin an einem deutschen Theater kennengelernt hat und mit dem sie noch immer als Künstlerin zusammenarbeitet [vgl. ebd.: 355-362]. Die Unterstützung, die sie selbst und ihre SchauspielkollegInnen Moussa durch die Gründung und Weiterführung des deutschen Vereins entgegenbringen, führt sie auf eben diese positive Wahrnehmung seiner Person als „exzellenter Motivator“ und „grosser Entertainer“ [ebd.: 151f.] zurück. Ihre Anmerkungen verdeutlichen den internationalen Charakter von Moussas Netzwerk. Dieser kann des Weiteren an seinen persönlichen Beziehungen zu Zoe aufgezeigt werden. Ihre Bekanntschaft erlaubte es ihm, für sein Projekt Finanzierungsmöglichkeiten in der Schweiz zu finden und einzuwerben. Hinsichtlich der Gründung des Schweizer Vereins war, wie bereits festgehalten, der Kontakt zwischen Moussa und Zoe, die sich noch vor der Entstehung des burkinischen Vereins in Burkina Faso getroffen haben und seither ein Paar bilden, ausschlaggebend [vgl. Zoe 2015b: 16-31]. Im Gespräch mit Zoe stellte sich heraus, dass sie hierdurch alljährlich nach Ouagadougou reist und das Projekt besucht [vgl. Zoe 2016].

Aus diesen Überlegungen wird ersichtlich, dass Moussas Eigenschaften als Entwicklungsmakler zum einen als „Kunst der Beziehung“ (Bierschenk et al. 2001: 222), zum anderen als inszenatorische Fähigkeiten gedeutet werden können. Beide Kompetenzen wurden von Bierschenk et al. in Fallstudien als Charakteristika von EntwicklungsmaklerInnen herausgearbeitet (vgl. ebd.: 221f.). Die eingangs erwähnte Definition von Olivier de Sardan identifiziert eine/n EntwicklungsmaklerIn

ferner als lokale/n soziale/n TrägerIn eines Projektes (vgl. Olivier de Sardan 1995: 160). In diesem Zusammenhang interessant ist der Umstand, dass Moussa aufgrund seines mehrjährigen festen Aufenthaltes in Deutschland nur zwei bis drei Monate pro Jahr in Ouagadougou verbringt und im Projekt physisch anwesend ist. Dennoch geht aus den Interviews mit den Mitgliedern des burkinischen Vereins hervor, dass diese im Kommunikationsaustausch mit Moussa stehen und sich ihm als Vereinspräsidenten respektive als Vorgesetzten verpflichtet fühlen [vgl. Abdoul 2015a: 489-495; Ismael 2015: 171, 204-210; Salif 2015: 107-109], wie Salif ausführt: „[...] on va aider les enfants pour que Moussa, quand il vient, il voie qu'on a travaillé“ [Salif 2015: 86f.]. Ungeachtet der geografischen Distanz zwischen Moussa und den Mitgliedern des burkinischen Vereins nehmen diese ihn als lokalen sozialen Träger des Projektes wahr. Dieser Eindruck wird ebenfalls von Sofia vermittelt, die ihn als „Hauptverantwortlichen“ für alle drei Vereine erachtet und seine Aufgabe darin sieht, bei Entscheidungen bezüglich des Projektes in Ouagadougou das Für und Wider abzuwägen, die Übersicht zu bewahren und somit das Funktionieren der Zusammenarbeit zu sichern [vgl. Sofia 2015: 561f., 951-954]. Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass Moussa neben den bereits dargelegten sozialen und inszenatorischen ebenfalls über organisatorische Kompetenzen verfügt, die Bierschenk et al. als Charakteristika eines/r EntwicklungsmaklerIn identifizieren (vgl. Bierschenk et al. 2001: 221). Darüber hinaus werden Moussa rhetorische Fähigkeiten zugeschrieben, auf die in Kapitel 7.2.3 unter dem Aspekt der Kommunikation vertieft eingegangen wird.

## **7.2 Funktionsweise einer Kunstwelt**

In Kapitel 7.1 wurde ein retrospektiver Blick auf die Entstehung des Projektes bzw. die Bildung des burkinischen, Schweizer und deutschen Vereins sowie deren Zusammenarbeit geworfen. Im Fokus der folgenden Ausführungen steht die Frage zur Ausgestaltung und Umsetzung des Projektes. Den Bezugspunkt hierfür bildet das Kunstzentrum in Ouagadougou. Dieses wurde im Jahr 2014 durch Gelder einer Schweizer Institution, die über den Schweizer Verein vermittelt wurden, erworben und fungiert seitdem als Ort, an dem verschiedene Aktivitäten angeboten werden. Es steht im Fokus der Zusammenarbeit der drei Vereine sowie deren AkteurInnen, die das Kunstzentrum als „Ort der Kunst“ [Zoe 2015a: 752] wahrnehmen. Nachfolgend soll mit Rekurs auf das Konzept der Kunstwelten von Becker, den hierdurch empirisch und induktiv begründeten Zugang zu Kunst und den begrifflichen Rahmen dargelegt werden, welche „patterns of collective activity“ (Becker 1982: 1) dem Kunstzentrum zugrunde liegen, welche Arbeitsteilungen damit verbunden und wie die Beziehungen zwischen den AkteurInnen strukturiert sind. Für die gewählten Analyseebenen bedeutend ist Beckers Auffassung, dass Kunstwelten nicht nur KünstlerInnen und die herzustellenden Arbeiten oder umzusetzenden Praktiken umfassen, sondern auch all jene AkteurInnen, Institutionen und Organisationen, die auf das Kunstwerk einwirken (vgl. Danko 2015: 86). Hiernach liegt der Fokus von Kapitel 7.2.1 auf den drei Vereinen sowie deren interviewten AkteurIn-

nen. Es werden Aufgaben, die für die Herstellung der Kunstwelt bedeutend sind, sowie die damit einhergehenden Arbeitsteilungen besprochen. In Kapitel 7.2.2 werden die Beziehungen zwischen den AkteurInnen der drei Vereine genauer beleuchtet, indem am Beispiel des Schweizer Vereins aufgezeigt wird, dass die Zusammenarbeit zum einen ein Spannungsfeld zwischen Eigen- und Fremdbestimmung birgt, zum anderen über Konventionen strukturiert ist, die Becker ebenfalls als Kennzeichen für die empirisch begründete Existenz einer Kunstwelt erachtet (vgl. Becker 1999: 99). Abschliessend wird in Kapitel 7.2.3 die Bedeutung von Kommunikation für die kooperativen Beziehungen der AkteurInnen der drei Vereine anhand verschiedener Schlüsselpersonen herausgearbeitet.

### **7.2.1 Die Dimensionen „Wer“, „mit Wem“ und „Was“ einer Kunstwelt**

Im Mittelpunkt der kunstsoziologischen Überlegungen von Becker steht die Herstellung von Arbeiten bzw. die Umsetzung von Praktiken, die kollektiv als Kunst wahrgenommen werden und über das gemeinsame Handeln von Personen zustande kommen (vgl. Becker 1982: x). In Anlehnung an Becker soll nachfolgend der Frage nachgegangen werden, „qui fait quoi, avec qui, affectant le résultat du travail artistique?“ (Becker & Pessin 2006: 178). Während sich die Fragen des „Wer“ sowie des „mit Wem“ auf die AkteurInnen und des „Was“ auf die zu erfüllenden Aufgaben zur Herstellung der Kunstwelt beziehen, wird unter künstlerischer Arbeit in diesem Kontext die Verwirklichung des Kunstzentrums in Ouagadougou verstanden. Da das Kunstzentrum auch als „Gesamtkunstwerk“ mit „unglaublich viele[n] Facetten“ aufgefasst wird [vgl. Martin 2015: 28], wird deutlich, dass sich die weiteren Ausführungen aufgrund der gewählten InterviewpartnerInnen, der gemachten Beobachtungen und des Analyserahmens nur auf einen bestimmten Ausschnitt der Kunstwelt beziehen.

Beckers Vorstellung von Kooperationsnetzwerken, in deren Zentrum der/die KünstlerIn steht, der/die auf Ressourcen in Form von materiellen Mitteln und unterstützendem Personal zurückgreift (vgl. Becker 1974: 769; 1982: 92), kann für das untersuchte Kunstprojekt fruchtbar gemacht werden. Diesbezüglich aufschlussreich sind die Aussagen von Sofia, die im Hinblick auf die Aufgaben der AkteurInnen des deutschen Vereins Folgendes festhält: „Wir sind zwar alle Künstler, aber wir leisten in dem Sinne nicht hauptsächlich künstlerische Arbeit“ [Sofia 2015: 818f.]. Etwas später im Interview führt sie weiter aus: „[Name des burkinischen Vereins] unterstützt jetzt nicht uns, sondern wir unterstützen sie“ [ebd.: 1035f.]. Hieraus wird ersichtlich, dass Sofia sich und die Mitglieder des deutschen Vereins aufgrund ihrer beruflichen Arbeit gewiss als KünstlerInnen sieht, ihre Arbeit im Projekt jedoch über den Begriff der Unterstützung definiert. Diese Sichtweise spiegelt sich ebenfalls in den Erzählungen von Zoe, die den Schweizer Verein als „Unterstützungsorganisation“ des burkinischen Vereins erachtet [vgl. Zoe 2015a: 629]. Auf dieser Basis lässt sich unter Bezugnahme auf Becker argumentieren, dass die Präsidentinnen des deutschen und des Schweizer

Vereins ihre Funktion als unterstützendes Personal der Künstler des burkinischen Vereins auffassen.

Aus der Sicht der AkteurInnen des deutschen und des Schweizer Vereins ist diese Unterstützung vornehmlich im Bereich der Finanzierung zu verorten [vgl. Elina 2015: 193f.; Sofia 2015: 410-413; Zoe 2015b: 140-143, 390f.]. Diese Wahrnehmung deckt sich mit der in Kapitel 7.1.2 diskutierten finanziellen Abhängigkeit des burkinischen Vereins vom deutschen und Schweizer Verein und lässt sich anhand des Begriffes der kooperativen Beziehungen thematisieren, denn so Becker: „Wherever he [the artist] depends on others, a cooperative link exists“ (Becker 1974: 769). Die über die finanzielle Unterstützung aufgespannten kooperativen Beziehungen betreffen alle drei Vereine und begründen eine gewisse Arbeitsteilung.

Aus den Interviews und den Beobachtungen geht hervor, dass die finanzielle Unterstützung durch den deutschen Verein aufgrund seiner kurzen Existenz bislang nur wenig strukturiert und die Finanzierungsbereiche gegenüber jenen des Schweizer Vereins nicht eindeutig abgeklärt sind. Ein Beispiel hierfür ist der Umstand, dass der deutsche Verein mit der ursprünglichen Zielsetzung gegründet wurde, über Spendeneinnahmen und Mitgliedsbeiträge die regelmässigen Ausgaben des Kunstzentrums in Ouagadougou zu decken, wodurch der Schweizer Verein entlastet werden und nur noch projektbezogene Fördermittel<sup>87</sup> zur Verfügung stellen sollte. Allerdings war die Gründung des deutschen Vereins mit mehreren administrativen Hürden verbunden, weshalb er erst ein Jahr nach der Entstehung über finanzielle Einnahmen verfügte. Diese flossen bislang einzig in die baulichen Massnahmen im Kunstzentrum in Ouagadougou, wodurch der Schweizer Verein weiterhin die Deckung der regelmässigen sowie der projektbezogenen Kosten übernimmt [vgl. Sofia 2015: 400-408, 127; Zoe 2015a: 455-466]. Vor diesem Hintergrund kann im Sinne von Becker konstatiert werden, dass zum Zeitpunkt der empirischen Erhebungen zwischen den AkteurInnen der drei Vereine Aushandlungen über die Konventionen, die ihre Zusammenarbeit hinsichtlich der finanziellen Unterstützung des burkinischen Vereins regulieren sollen, stattfanden (vgl. Becker & Pessin 2006: 173). Zentraler Bezugspunkt der Diskussionen bildete hierbei der geplante Einsatz von Spenden- und Mitgliedsbeiträgen des deutschen Vereins für eine monatliche Zahlung an Abdoul, der als Generalsekretär des burkinischen Vereins und als Kunstkursleiter fungiert. Anhand dieser inhaltlichen Aushandlung, auf die in Kapitel 7.2.2 detailliert eingegangen wird, kann dargelegt werden, dass die Zusammenarbeit der AkteurInnen der drei Vereine in Entstehung begriffen ist und diesbezüglich Aushandlungen stattfinden.

Da sich die Zusammenarbeit zwischen den AkteurInnen des Schweizer und des burkinischen Vereins über einen längeren Zeitraum erstreckt, können bezüglich der finanziellen Unterstützung vonseiten des Schweizer Vereins mehrere Punkte festgehalten werden. In Bezug auf das Verständnis

---

<sup>87</sup> Die projektbezogenen Gelder fliessen etwa in die Durchführung öffentlicher Auftritte sowie in die Finanzierung der Teilnahmekosten für Festivals in Ouagadougou und umliegender Umgebung, an denen die Dodo-Tanzgruppe mitwirkt [vgl. Moussa 2016].

ihrer Arbeit als unterstützendes Personal ist aufzuzeigen, worin ihre „specialized task required in the making of the art works in question“ (Becker 1982: 77) liegt. Im Unterschied zum deutschen Verein, der Gelder für den burkinischen Verein einzig über Spenden- und Mitgliedsbeiträge generiert, bezieht der Schweizer Verein zwar über dieselben Wege Einnahmen, rekuriert jedoch für die Deckung der projektbezogenen Kosten auf die finanzielle Unterstützung von Schweizer Stiftungen [vgl. Elina 2015: 102f.; Zoe 2015b: 289f.]. Aus diesem Grund sind die Suche nach Stiftungen im Bereich der Kunst, der Bildung sowie der Entwicklungszusammenarbeit als Finanzierungspartner und die Formulierung von Anträgen wichtige Aspekte im Aufgabenbereich der Akteurinnen des Schweizer Vereins [vgl. Elina 2015: 74-76, 105-107; Zoe 2015b: 167f.].

Hinsichtlich der skizzierten finanziellen Unterstützung durch den Schweizer Verein können Aussagen zu den Arbeitsteilungen innerhalb des unterstützenden Personals des Schweizer Vereins zum einen und zwischen den AkteurInnen des Schweizer und des burkinischen Vereins zum anderen gemacht werden.

Bezüglich der internen Arbeitsteilung ist festzuhalten, dass die Mitglieder des Schweizer Vereins über offizielle Rollenbezeichnungen verfügen, diese aber mehr als Titel denn als Beschreibung ihrer effektiv übernommenen Aufgaben verstehen [vgl. Elina 2015: 262f.; Zoe 2015b: 298-300, 307-309]. So übernimmt zeitweise nicht Elina, die eigentliche Fundraising-Verantwortliche, die Verfassung von Finanzierungsgesuchen an Stiftungen, sondern Zoe und Hanna [vgl. Elina 2015: 76-82]. Die Arbeitsteilung zwischen den Mitgliedern des Schweizer Vereins gründet somit nicht auf fest definierten Rollen. Sie erfolgt informell im Rahmen von Sitzungen und nach zeitlicher Verfügbarkeit [vgl. Elina 2015: 156f., 167-169], wie Elina ausführt: „Wenn etwas ansteht, schauen wir, wer da ist und Zeit hat“ [ebd.: 263f.].

Betreffend den kooperativen Beziehungen, die zwischen den AkteurInnen des burkinischen und des Schweizer Vereins über die finanzielle Unterstützung hergestellt werden, ist zwischen zwei Ebenen, den regelmässigen Ausgaben und den projektbezogenen Kosten, zu differenzieren. Die Höhe der regelmässigen Ausgaben wird durch einen fixen monatlichen Betrag festgelegt [vgl. Zoe 2015b: 258-273]. Über diesen bestimmen nicht die Akteurinnen des Schweizer Vereins allein, sondern Zoe im Austausch mit Moussa [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 576-580]. Den burkinischen Künstlern stehen somit Geldmittel zur Begleichung der monatlichen Kosten zur Verfügung [vgl. Elina 2015: 313-316; Zoe 2015b: 258-261], wie Zoe resümiert:

Sie müssen mit den Finanzen klarkommen. Sie müssen uns schlussendlich... Also mit den regelmässigen Ausgaben, das ist in ihren Händen, dass sie das schauen. [...] Also wir haben schon mit ihnen abgemacht, was sie regelmässig ausgeben würden usw. Aber es ist halt, wenn es halt etwas anders ausgegeben wird, dann ist es in ihrer Zuständigkeit. [Zoe 2015b: 242-250]

Zoes Aussage legt eine gewisse Spannung zwischen der selbstständigen Verwaltung der finanziellen Mittel durch die Akteure des burkinischen Vereins, die über einen gewissen Spielraum hinsichtlich der Investition der Gelder verfügen würden, und der Einhaltung des gesteckten finanziellen Rahmens dar. Im angeführten Zitat spielt Zoe hinsichtlich des Spielraumes, den sie als „Grau-

bereich“ bezeichnet, auf ein konkretes Beispiel an. So werde aufgrund fehlender finanzieller Mittel des Schweizer Vereins ein Teil der Spesen der burkinischen Vorstandsmitglieder und Kunstkursleiter bislang von Moussa selbst bezahlt, wodurch auch schon Gelder, die für die regelmässige Kostendeckung vorgesehen waren, von den burkinischen Künstlern für Projekte eingesetzt wurden [vgl. ebd.: 245-253]. Die Ursache hierfür verortet sie in der Arbeitsteilung bezüglich der projektbezogenen Mittel, die sie wie folgt umschreibt: „Wenn sie Geld brauchen, müssen sie uns das sagen. Wenn sie uns das nicht sagen, wenn nichts hier ist, dann ist es ihr Problem“ [ebd.: 244f.]. In der skizzierten Zuständigkeitsverteilung schwingen die Idee der Unterstützung auf Anfrage durch die Akteure des burkinischen Vereins und die Bedürfnisfrage mit. Beide Aspekte werden in nachfolgender Passage von Abdoul, dem Generalsekretär des burkinischen Vereins, aufgegriffen: „Maintenant s'il y a des dépenses à faire ici, c'est en collaboration avec le président. On lui dit qu'on a besoin de ça, ça et ça. On fait le budget et on l'envoie là-bas et lui il va étudier le budget“ [Abdoul 2015a: 198-200]. Es wird ersichtlich, dass Zoe und Abdoul die Formulierung von Bedürfnissen als Aufgabe der Akteure des burkinischen Vereins sehen. Aus den Interviews geht zudem hervor, dass diesbezüglich innerhalb des burkinischen Vereins eine klare Arbeitsteilung herrscht. So werden Kostenaufstellungen und Projektkonzepte durch Abdoul im Austausch mit Moussa in seiner Rolle als Präsident des burkinischen Vereins ausgearbeitet und anschliessend an Moussa, der ebenfalls die Funktion des zweiten Vorsitzenden im deutschen Verein übernimmt<sup>88</sup>, sowie an Zoe weitergeleitet [vgl. Abdoul 2015a: 198-209, 214-220; Ismael 2015: 202-205; Zoe 2015a: 378-383]. Als Grundlage für die Finanzierungssuche zur Deckung projektbezogener Kosten durch die Akteurinnen des Schweizer Vereins wird somit das Vorliegen einer Anfrage des burkinischen Vereins erachtet [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015b: 394-396]. In diesem Zusammenhang kommt den Akteurinnen des Schweizer Vereins eine spezifische Funktion zu, die sowohl ihre Rolle als Bindeglied zwischen Schweizer Stiftungen und dem burkinischen Verein als auch ihre Einbindung in die „configuration développementiste“<sup>89</sup> (Olivier de Sardan 1995: 7) verdeutlicht. Die Akteurinnen des Schweizer Vereins beschreiben in diesem Kontext den Einsatz von Kommunikation zur Mobilisierung von Geldern als ihre Aufgabe. Gründe hierfür sehen sie in dem Umstand, dass erfolgreiches Fundraising die angemessene Formulierung von Anträgen zum Verkauf des Projektes voraussetze [vgl. Elina 2015: 121-145; Hanna 2016; Zoe 2015a: 570-572, 597]. Konkret bedeutet dies, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins die vom burkinischen Verein erhaltenen Kostenaufstellungen und Projektkonzepte auf formaler und sprachlicher Ebene adaptieren [vgl. Elina 2015: 121-145; Hanna 2016; Zoe 2015a: 570-572, 593-595; 2015b: 207-213]. Bezüglich der formalen Anpassungen führt Zoe aus:

---

<sup>88</sup> Die hier angedeutete Doppelrolle von Moussa als Präsidenten des burkinischen und zweiten Vorsitzenden des deutschen Vereins soll in Kapitel 7.2.3 näher betrachtet werden.

<sup>89</sup> Olivier de Sardan greift auf diesen Begriff zurück, um seine empirisch begründete Herangehensweise an den Begriff der Entwicklung als soziales Handlungsfeld zu erörtern und bezeichnet damit die Vielzahl von AkteurInnen, die sich unter Aufwendung von Zeit, Geld und Fachkompetenz der Entwicklung anderer annehmen (vgl. Olivier de Sardan 1995: 7).

Ich habe auch bemerkt, dass Abdoul, oder wer auch immer es genau aufschreibt, eine andere Auflistungsart hat. Ich muss dann oft sein Budget neu ordnen, indem ich sage: ‚Ok, das fällt unter Mauerbau, das nehme ich dazu. Der nächste Posten fällt unter Zimmereinrichtung.‘ Er hat es halt anders geordnet. Ich übernehme jetzt nicht eins zu eins, was er macht, aber die Zahlen erfinde ich logischerweise nicht. [...] Er schreibt alles auf, was natürlich wichtig ist. Aber manchmal sind es auch Sachen von fünf Rappen, was sie [Schweizer Stiftungen] natürlich nicht interessiert. Ich schreibe dann einfach Mauerbau total 2'000 und nicht jetzt im Detail. Wenn sie es wollen, dann kann ich es nachliefern, aber bis jetzt hat noch niemanden interessiert, wie viel ein Ziegel kostet. [Zoe 2015a: 616-625]

Die Ausführungen beziehen sich auf die von Abdoul gesendete Kostenaufstellung, die Zoe vor der Übermittlung an potenzielle GeldgeberInnen überarbeitet. Anpassungen hinsichtlich des Genauigkeitsgrades und der Auflistung der finanziellen Ausgaben seien notwendig, da Schweizer Stiftungen andere Massstäbe verfolgen würden. Demgegenüber beziehen sich sprachliche Anpassungen auf die Verwendung von Begrifflichkeiten in Finanzierungsgesuchen. Hanna spricht in diesem Kontext auch vom „Setzen von Schlagwörtern“, die bei den Stiftungen Anklang fänden [vgl. Hanna 2016]. Als Beispiele führt sie „Hilfe zur Selbsthilfe“, „die Förderung von Kindern aus schwierigen Lebensverhältnissen“ sowie „Freiwilligenarbeit“ an [vgl. ebd.], die Zoe um weitere Begriffe wie „ganzheitliche Förderung“, „Kinderprojekt“ und „Schnupperlehre“ ergänzt [vgl. Zoe 2015a: 560, 594f.]. Elina spricht diesbezüglich nicht von sprachlichen Anpassungen, sondern von der Berücksichtigung der Stiftungszwecke, die meist recht eng formuliert seien und denen in der Ausarbeitung von Finanzierungsgesuchen Rechnung zu tragen sei [vgl. Elina 2015: 138-141]. Sowohl Elina als auch Hanna bringen die skizzierten sprachlichen Anpassungen mit ihrem Wissen in Verbindung, das sie sich im Rahmen eines Praktikums im Fundraising-Bereich bei einer NGO bzw. durch ihre Ausbildung im sozialwissenschaftlichen Bereich angeeignet hätten [vgl. Elina 2015: 89-93; Hanna 2016]. So erklärt Hanna, dass ihr über das eigene Studium und Engagement im sozialwissenschaftlichen Bereich vermittelt wurde, welche Begriffe als Schlagwörter erachtet und bei Stiftungen auf Resonanz stossen würden [vgl. Hanna 2016].

Ausgehend von diesen Darstellungen lässt sich argumentieren, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins aufgrund ihres Werdeganges eine Fachkompetenz erwerben konnten, die ihnen die Einbindung in die „configuration développementiste“ erlaubte. Hinsichtlich der dargelegten formalen und sprachlichen Anpassungen kann ein Bezug zu dem von Olivier de Sardan (1995) verwendeten Begriff „langage-développement“ hergestellt werden. Dieser beschreibt die Sprache der „configuration développementiste“, die in Projekten, beispielsweise in schriftlichen Dokumenten, in Sitzungen oder in Evaluationen, als „langage-projet“ zum Einsatz kommt (vgl. Olivier de Sardan 1995: 165-167). Der Sinn des „langage-projet“ erschliesst sich gemäss Olivier de Sardan weniger in der Praxis als auf Ebene des Verkaufes und des Fortbestandes eines Projektes: „[...] le langage-projet est indispensable à la reproduction du projet et à la perpétuation des flux de financement [...]“ (ebd.: 169). Hier lässt sich eine Parallele zu den diskutierten formalen und sprachlichen Anpassungen ziehen. Hanna und Zoe betonen, dass mit den von ihnen vorgenommenen Veränderungen der Verkauf des Projektes gegenüber potenziellen GeldgeberInnen angestrebt werde, ohne den

burkinischen Künstlern aufzuerlegen, wie sie die praktische Umsetzung der Finanzierungsanträge zu gestalten haben [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 572f., 600-603]. So konstatiert Zoe in Bezug auf den Begriff des Kinderprojektes, unter den der Schweizer Verein unter anderem die Kunstkurse, die Bildungsangebote für Jugendliche oder die öffentlichen Auftritte subsumiert [vgl. Zoe 2015a: 583-591], Folgendes:

[...] ich sage jetzt nicht, dass sie es dort auch Kinderprojekt nennen. Sie können es auch Kunstkurse und... Es können andere Namen verwendet werden. Es ist nicht so, dass es nicht stimmt, was sie machen. [...] Sie finden einen anderen Aspekt wichtiger, als wir im Gesuch geschrieben haben. Aber die Aktivitäten sind ja dann dieselben. [ebd.: 598-603]

In ihrer Aussage skizziert Zoe einen Handlungsspielraum, den die burkinischen Künstler in der Gestaltung ihrer Aktivitäten im Kunstzentrum haben. Dieser bezieht sich zum einen auf die Ebene der inhaltlichen Prioritätensetzung, zum anderen auf die von den burkinischen Künstlern verwendeten Begrifflichkeiten, die nicht notwendigerweise mit jenen des Finanzierungsgesuches übereinstimmen müssen. Letzteres Argument findet sich ebenfalls in den Ausführungen von Olivier de Sardan zum „langage-projet“. Dieses – so der Autor – wird meist nur in der „configuration développementiste“ eingesetzt, ohne in der lokalen sprachlichen Praxis übernommen zu werden (vgl. Olivier de Sardan 1995: 165).

Bislang wurde die Unterstützung der AkteurInnen des Schweizer und des deutschen Vereins einzig im finanziellen Rahmen diskutiert. Obgleich diese im Vordergrund der Ausführungen der InterviewpartnerInnen steht, dehnen die Mitglieder beider Vereine den Unterstützungsbegriff auf weitere Bereiche aus. Zu diesen zählt einerseits der Austauschgedanke zwischen den AkteurInnen der drei Vereine, andererseits die Vernetzungsarbeit, die von den AkteurInnen des deutschen und des Schweizer Vereins geleistet wird.

Der Austauschgedanke bezieht sich auf unterschiedliche Ebenen. In Kapitel 7.3.3 soll dieser unter dem Begriff „künstlerischer Austausch“ [Moussa 2016; Sofia 2015: 137, 143] und damit einhergehenden Absichten diskutiert werden. Dieser betrifft gegenwärtig insbesondere die AkteurInnen des burkinischen und des deutschen Vereins, da diese als KünstlerInnen tätig sind. Daraus wird ersichtlich, dass die zu Beginn des Kapitels auf analytischer Ebene getroffene Unterscheidung zwischen den burkinischen Künstlern und den AkteurInnen des Schweizer und deutschen Vereins als unterstützendem Personal verschwimmt. In Anlehnung an Becker (1982: 91) lässt sich folglich aufzeigen, dass die Grenzlinie zwischen KünstlerInnen und unterstützendem Personal nicht für alle Bereiche der dargelegten kooperativen Beziehungen trennscharf gezogen werden kann. An dieser Stelle soll jedoch auf die Dimension des Ideenaustausches vertieft eingegangen werden. In diesem Zusammenhang merkt Elina an: „[...] wenn sie vor Ort eine Idee haben, was man machen könnte, und wir uns dann auch mal dazu Gedanken machen, wie man es umsetzen könnte“ [Elina 2015: 199f.]. Ihre Aussage lässt vermuten, dass die oben erwähnte Unterstützung auf Anfrage des burkinischen Vereins auch für diesen Unterstützungsbereich postuliert wird. Diese Annahme wird von Hanna und Zoe bestätigt, indem sie festhalten, dass die Ideen etwa bezüglich konkreter Projekte im

Kunstzentrum in Ouagadougou von den Akteuren des burkinischen Vereins kommen sollen bzw. sie versuchen, sich nicht in die inhaltliche Ausgestaltung einzumischen [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 632-634; 2015b: 399-403]. Dass die angedeutete Rollenverteilung ein gewisses Spannungspotenzial in sich birgt, wird an folgender Passage von Zoe deutlich: „Wenn wir finden, dass man gewisse Sachen anders machen könnte oder sollte, dann sagen wir das auch. Wir machen halt einfach auch das, was wir sinnvoll finden“ [Zoe 2015a: 638f.]. Ihre Aussage zeigt, wie schmal der Grat zwischen der propagierten Eigenbestimmung des burkinischen Vereins und der Mitbestimmung über finanzielle und inhaltliche Aspekte der Zusammenarbeit durch die AkteurInnen des Schweizer und des deutschen Vereins ist. Dieser Aspekt soll in Kapitel 7.2.2 anhand weiterer Beispiele illustriert werden.

Die Vernetzungsarbeit leitet sich sowohl aus der skizzierten finanziellen Unterstützung als auch aus dem Aspekt des Ideenaustausches ab. So erachtet Sofia insbesondere die Rekrutierung neuer SpenderInnen sowie die Herstellung von Beziehungen zu deutschen Institutionen und KünstlerInnen als Aufgabe des deutschen Vereins, während Elina die Beziehungen zum deutschen Verein nicht zuletzt auf die Vernetzungsarbeit des Schweizer Vereins zurückführt [vgl. Elina 2015: 278-282; Sofia 2015: 799-802, 832-842].

### **7.2.2 Zwischen Eigen- und Fremdbestimmung**

Nachfolgend sollen mit Rekurs auf das Konzept der Kunstwelten von Becker und interaktionistische Perspektiven der Entwicklungsanthropologie die Beziehungen der AkteurInnen der drei Vereine diskutiert werden. Dieses Anliegen spiegelt sich im analytischen Fokus der gewählten theoretischen Ansätze, die ihr Augenmerk auf die auf der Mikroebene handelnden AkteurInnen richten und deren Interaktionen empirisch zu erschliessen suchen, ohne Handlungseinschränkungen etwa in Form von Konventionen zu ignorieren. Es gilt also, „[...] die soziale Praxis der Zusammenarbeit [zu] erforschen, die durch Projektpläne und die Sprache der offiziellen Dokumente verschleiert wird“ (Campregher 2008: 7). Dieses Vorgehen deckt sich mit der in Kapitel 4.2 eingeführten Auffassung von Entwicklungsprojekten als Arenen. Das Konzept der Arena, wie es beispielsweise von Bierschenk (1988), Long (2001) und Olivier de Sardan (1995) verwendet wird, trägt den Aushandlungsprozessen zwischen AkteurInnen Rechnung, die mit mehr oder weniger ähnlichen Ressourcen und Interessen auf die Umsetzung eines Projektes Einfluss nehmen (vgl. Olivier de Sardan 1995: 174f.). Die Notwendigkeit, die Beziehungen zwischen den AkteurInnen kritisch zu reflektieren, ergibt sich zudem aus dem Umstand, dass sowohl der deutsche als auch der Schweizer Verein in öffentlich zugänglichen Dokumenten ihre Zusammenarbeit mit dem burkinischen Verein als gleichberechtigte Partnerschaft darlegen. Hiermit referieren sie auf einen Begriff, der unter Entwicklungsorganisationen *en vogue* ist und als Schlagwort fungiert (vgl. Cornwall 2010: 3-6; Eriksson Baaz 2005: 2-6). Mit Bezug auf Eade kann folglich auch von einem „buzzword“ gesprochen werden, das aufgrund seiner semantischen Unbestimmtheit beliebig deutbar ist (vgl. Eade

2010: viii). Seine Bedeutung erschliesst sich somit einzig im spezifischen Verwendungskontext (vgl. ebd.). Die alleinige Definition der Beziehungen der AkteurInnen der drei Vereine über den Begriff der Partnerschaft würde folglich die soziale Praxis der Zusammenarbeit verschleiern lassen (vgl. Campregher 2008: 7). Nachfolgende Anmerkung von Peter, einem passiven Mitglied des Schweizer Vereins, führt treffend in die skizzierte Thematik ein:

Die Zusammenarbeit mit einem Schweizer und einem deutschen Verein ist eigentlich eine gute Idee, aber die Schwierigkeiten entstehen dann wahrscheinlich im Konkreten. Eben, was die beiden Vereine zu sagen haben, wo sie reinreden und wo nicht. [Peter & Ruth 2016]

In Kapitel 7.2.1 konnte gezeigt werden, dass die angesprochene Zusammenarbeit auf Arbeitsteilungen zwischen und innerhalb der drei Vereine gründet. Sowohl der Schweizer als auch der deutsche Verein definieren ihre Arbeit über den Begriff der Unterstützung, sei es im Bereich der Finanzierung, des Ideenaustausches oder der Vernetzungsarbeit. Am Beispiel des Schweizer Vereins soll herausgearbeitet werden, dass diese Unterstützungsbereiche ein gewisses Spannungspotenzial für die Zusammenarbeit bergen, das nachfolgend unter dem Aspekt der Eigen- und der Fremdbestimmung diskutiert wird. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Aussagen der AkteurInnen des Schweizer Vereins, die unter Rückgriff auf Anmerkungen von weiteren InterviewpartnerInnen dargelegt werden.

Aus den Gesprächen mit den AkteurInnen des Schweizer Vereins geht hervor, dass diese aufgrund der erörterten Arbeitsteilungen ihre Beziehungen zu den burkinischen Künstlern über die Möglichkeit beschreiben, mitzuentcheiden [vgl. Zoe 2015a: 372f., 505], Einfluss auszuüben [vgl. Elina 2015: 288], eine Art Gefälle zu begründen [vgl. ebd.: 388] und über gewisse Macht zu verfügen [vgl. Hanna 2016]. Diese angereichten Begriffe stehen in Kontrast zu der in Kapitel 7.2.1 propagierten Eigenbestimmung der Künstler des burkinischen Vereins über die konkrete Ausgestaltung der Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou. Anhand zweier Bereiche, des finanziellen und des inhaltlichen, wird in der Folge aufgezeigt, dass die AkteurInnen des Schweizer Vereins ein gewisses Mitspracherecht bezüglich der Projektumsetzung in Ouagadougou wahrnehmen.

Die AkteurInnen des Schweizer Vereins erörtern ihre Mitsprache im finanziellen Bereich vor dem Hintergrund zweier Aspekte, die Zoe zusammenfasst: „[...] wir entscheiden halt mit, wann es gemacht wird und die Dimensionen, also in der Machbarkeit“ [Zoe 2015a: 556f.]. In ihrer Aussage deutet Zoe ihre Position als Bindeglied zwischen GeldgeberInnen und dem burkinischen Verein an. In dieser Rolle seien sie mit dem Umstand konfrontiert, dass sie aufgrund fehlender Zeit für die Formulierung von Finanzierungsanträgen an Schweizer Stiftungen über den Zeitpunkt der Umsetzung von Projektvorschlägen der burkinischen Künstler bestimmen würden [vgl. ebd.: 552-558]. Des Weiteren würden die Suche und Verfügbarkeit finanzieller Ressourcen einen Rahmen stecken, an den die Höhe der Gelder in Finanzierungsgesuchen der burkinischen Künstler anzupassen sei [vgl. ebd.: 383-392], wie auch Elina erklärt: „[...] es kommt immer wieder zur Sprache, wie viel wir geben können, dass es mit dem, was wir bekommen, aufgeht“ [Elina 2015: 316f.]. Neben der

Funktion der Akteurinnen des Schweizer Vereins als Bindeglied ist ihre Einbindung in die „configuration développementiste“ für das Verständnis ihres Mitspracherechtes zu berücksichtigen, die insbesondere durch ihre Ausbildungen oder beruflichen Tätigkeiten im sozialwissenschaftlichen Bereich und die damit verbundene Aneignung des „langage-développement“ erreicht wurde, wie Kapitel 7.2.1 gezeigt hat. Hanna führt diese beiden Aspekte zusammen, indem sie festhält, dass sie gegenüber den burkinischen Künstlern im Vorteil seien. Schweizer Stiftungen brächten ihnen wegen ihrer universitären Ausbildung in der Schweiz mehr Vertrauen entgegen und könnten sie aufgrund der geografischen Nähe zur Rechenschaft ziehen, wenn die bereitgestellten Gelder nicht ordnungsgemäss eingesetzt würden [vgl. Hanna 2016].

Auf die Mitsprache der Akteurinnen des Schweizer Vereins im inhaltlichen Bereich wurde bereits in Kapitel 7.2.1 unter dem Aspekt des Ideenaustausches hingewiesen. Es wurde dargelegt, dass sie kein Denkverbot für sich formulieren, jedoch die Absicht bekunden, sich möglichst nicht in die inhaltliche Ausgestaltung der Aktivitäten im Kunstzentrum einzumischen. Ausgehend von dieser Feststellung wird anhand zweier Beispiele aufgezeigt, dass das Spannungsfeld zwischen Eigen- und Fremdbestimmung auch hier aufgrund ihrer Rolle als Bindeglied zwischen GeldgeberInnen und burkinischem Verein entsteht. Ein erstes Beispiel bezieht sich auf den verbindlichen Charakter der Finanzierungsanträge, die vom Schweizer Verein an Stiftungen eingereicht wurden, sowie auf die Verpflichtung der Akteurinnen des Schweizer Vereins, „[...] dafür [zu] sorgen, dass sie [die burkinischen Künstler] es so machen, wie die Stiftung es will“ [Zoe 2015a: 660f.]. In diesem Sinne lässt sich argumentieren, dass aus der Sicht der burkinischen Künstler von einer doppelten Rechenschaft – gegenüber dem Schweizer Verein und den geldgebenden Stiftungen – zu sprechen ist. Diese konkretisiert sich in Finanz- und Tätigkeitsberichten, die von Abdoul zu durchgeführten Projekten im Kunstzentrum verfasst und für den Schweizer Verein an Zoe übermittelt werden, die diese wiederum an die entsprechenden geldgebenden Stiftungen weiterleitet [vgl. Abdoul 2015a: 226-240; Zoe 2015a: 399-427]. Die Finanz- und Tätigkeitsberichte können mit Bezug auf die Ausführungen von Becker (1974: 770f.) als Konventionen bezeichnet werden, die der Koordination der Zusammenarbeit zwischen den burkinischen Künstlern und den Akteurinnen des Schweizer Vereins dienen. Zudem sind sie unter dem Gesichtspunkt der Kontrolle zu deuten, was aus nachfolgenden Ausführungen von Zoe zum Finanzbericht ersichtlich wird:

Es ist halt schon so, dass ich diesen dann immer überprüfe. Ich gehe da Punkt für Punkt durch und schaue es auch an. Ich kenne ja mittlerweile auch etwas die Preise oder schaue es mit Moussa an und frage: ‚Hä, ist es wirklich so teuer?‘ Das dann schon. Also wenn sie jetzt irgendetwas Komisches schreiben, kommt es schon vor, dass ich dann sage: ‚Hä, das kann aber nicht sein.‘ Dann gibt es meist eine Erklärung. [Zoe 2015b: 203-207]

In Zoes Aussage schwingt ein Kontrollbedürfnis mit, bei dem ihr die Nachvollziehbarkeit der Kosten, die ihr durch ihre Reisen nach Burkina Faso oder durch Moussa gewährt wird, zugutekommt. Moussa fungiert dabei sowohl für den Finanz- als auch für den Tätigkeitsbericht als Informant. Der Austausch mit ihm ermöglichte es ihr, über Erzählungen und gesendete Fotos zu erfahren, wie das

„Inhaltliche“ von den burkinischen Künstlern in die Praxis umgesetzt werde [vgl. Zoe 2015a: 405-410]. Das skizzierte Kontrollbedürfnis steht in direktem Zusammenhang mit der von den Akteurinnen des Schweizer Vereins vertretenen Auffassung, dass Finanzierungsanträge verbindlichen Charakter haben [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 561-568, 643-646, 653-657]:

[...] wir haben den Antrag gestellt. Jetzt gibt es natürlich Vorgaben. Jetzt müssen sie sich daran halten, weil wir das Geld genau dafür bekommen haben. Insofern fragen wir dann schon: ‚Habt ihr das gemacht? Wir haben ja gesagt, dass...‘ Aber nicht, weil wir das von Anfang an vorgegeben haben, sondern weil wir uns darauf geeinigt haben und wir den Geldgebern Rechenschaft abgeben müssen. [Zoe 2015b: 194-198]

Aus der zitierten Passage wird zum einen deutlich, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins aufgrund ihrer Funktion als Bindeglied zwischen dem burkinischen Verein und Schweizer Stiftungen letzteren Rechenschaft schuldig sind. Zum anderen skizziert sie die in Kapitel 7.2.1 dargelegte Arbeitsteilung bezüglich projektbezogener Mittel, die sowohl die Formulierung einer Projektanfrage durch die burkinischen Künstler als auch die darauffolgenden sprachlichen und formalen Anpassungen des Antrages durch die Akteurinnen des Schweizer Vereins beinhaltet. Hinsichtlich der Adaptionen wurde insbesondere die Bedeutung des „langage-développement“ zum Verkauf des Projektes gegenüber Schweizer Stiftungen dargelegt. Diesbezüglich ist zu konstatieren, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins zwar auf rhetorischer Ebene eine Selbstbestimmung für die burkinischen Künstler über die Ausgestaltung der Aktivitäten propagieren [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 572f., 600-603; 2015b: 142f.], diese jedoch aufgrund der Arbeitsteilung und Notwendigkeit der Verwendung bestimmter Begriffe in Projektanträgen nicht konsequent in der Praxis umzusetzen ist. So führt Zoe an zwei Projektanträgen aus, dass sie über deren Formulierung auf die inhaltliche Ausgestaltung der Tätigkeiten im Kunstzentrum in Ouagadougou Einfluss genommen hätten. So seien etwa die Zusammenarbeit mit Kindern im Rahmen der baulichen Massnahmen oder Kinder als Adressaten von Theaterstücken über die Projektanträge als Vorgaben definiert gewesen, an die sich die burkinischen Künstler hätten halten müssen [vgl. Zoe: 2015a: 558-568].

Als zweites Beispiel für die Mitbestimmung im inhaltlichen Bereich kann der Umstand angeführt werden, dass sich die Akteurinnen des Schweizer Vereins das Recht vorbehalten, ihre persönliche Unterstützung der Künstler des burkinischen Vereins einzuschränken [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 639f.; 2015b: 144-149]. Illustriert werden kann dies anhand einer Begebenheit und mittels Überlegungen, die von den Schweizer Akteurinnen angestellt wurden. Abgelehnt wurde die finanzielle Unterstützung eines Sensibilisierungstheaters<sup>90</sup>, das eine deutsche Organisation gemeinsam mit den burkinischen Künstlern in Ouagadougou zum Thema der Genitalverstümmelung durchführen wollte, da die Akteurinnen des Schweizer Vereins der inhaltlichen Ausrichtung des Stückes und somit der Aufführung in Burkina Faso kritisch gegenüberstanden [vgl. Elina 2015: 207, 365-367; Hanna 2016]. Des Weiteren fanden Diskussionen mit den burkinischen Künstlern statt, die sich um inhaltliche Punkte der finanziellen Unterstützung durch den Schweizer Verein drehten. So

---

<sup>90</sup> Der Begriff des Sensibilisierungstheaters wird in Kapitel 7.3.1 erneut aufgegriffen und diskutiert.

seien die Akteurinnen des Schweizer Vereins etwa nicht gewillt, künstlerische Produktionen finanziell zu fördern, in denen gegen Homosexuelle gehetzt würde<sup>91</sup> [vgl. Zoe 2015b: 348-351]. Die Möglichkeit, ihre persönliche Unterstützung des burkinischen Vereins für bestimmte Projekte einzuschränken, deuten die Akteurinnen des Schweizer Vereins unterschiedlich. Hanna interpretiert die Ablehnung der Finanzierung des Sensibilisierungstheaters als Auferlegung normativer Massstäbe, da sie den burkinischen Künstlern hierdurch indirekt vorgeschrieben hätten, was zu tun sei [vgl. Hanna 2016]. Diese Wahrnehmung steht den Ansichten von Elina und Zoe entgegen. Beide argumentieren, dass sie keine normativen Ansprüche erheben möchten [vgl. Elina 2015: 381f.; Zoe 2015a: 491f.; 2015b: 143, 402f., 523]. Allerdings wird am Beispiel der Ausführungen von Zoe ersichtlich, dass sich der scheinbare Widerspruch zwischen den beiden skizzierten Haltungen auflöst, da sie sich auf unterschiedliche Dinge beziehen. So bringt Zoe die (potenzielle) Einschränkung ihrer Unterstützung mit dem Umstand in Verbindung, dass sie das Projekt nicht als ihr eigenes auffasse und die burkinischen Künstler bezüglich der Umsetzung von Projektideen frei seien, indem sie sich für Themen, welche sich nicht mit den Grundsätzen der Akteurinnen des Schweizer Vereins vereinbaren lassen würden, nach anderen Finanzierungsmöglichkeiten umsehen könnten [vgl. Zoe 2015b: 146-148, 180-183]. Allerdings kann diesbezüglich kritisch die Frage in den Raum gestellt werden, inwiefern die Suche nach anderen Geldquellen angesichts der bereits angesprochenen finanziellen Abhängigkeit des burkinischen Vereins in der Praxis möglich ist. Den angeführten Beispielen gemeinsam ist folglich die Vorstellung, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins die Aktivitäten der burkinischen Künstler nur unter dem Vorbehalt unterstützen, dass sie diese persönlich vertreten können [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015b: 148f.]. Die Ausführungen decken sich mit Beckers theoretischen Überlegungen zu Kunstwelten, der die Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und unterstützendem Personal nicht per se als harmonisch erachtet, sondern betont, dass aufgrund divergierender Motivationen oder Interessen Konflikte entstehen können (vgl. Becker 1999: 101).

Bezüglich der Mitentscheidung, Einflussausübung oder Entscheidungsmacht im finanziellen und inhaltlichen Bereich, die von den Akteurinnen des Schweizer Vereins erwähnt werden, ist auffallend, dass die burkinischen Künstler diese weder ansprechen noch ein Machtgefälle wahrnehmen. Über die Gründe hierfür sollen nachfolgend einige Überlegungen angestellt werden.

Ein möglicher Erklärungsansatz findet sich in der Rolle von Moussa, dem Präsidenten des burkinischen Vereins. Wie in Kapitel 7.1.2 festgehalten, kann diese unter Rückgriff auf das Konzept des Entwicklungsmaklers erörtert werden. Als zentrale Charakteristika wurden insbesondere die Beschaffung von Ressourcen der Entwicklungszusammenarbeit sowie die Wahrnehmung von Moussa als lokalem sozialem Träger des Projektes herausgearbeitet, dem sich die burkinischen Künstler als ihrem Vorgesetzten verpflichtet fühlen. Die nachstehende Passage illustriert diese zwei Aspekte:

---

<sup>91</sup> Auf die Differenzen zwischen der Wahrnehmung von Homosexualität durch die burkinischen Künstler und die Akteurinnen des Schweizer Vereins, die an dieser Stelle angedeutet werden, geht Kapitel 7.2.3 weiter ein.

C'est à lui [Moussa] de regarder s'il y a de l'argent, si on a besoin de ça, ça, ça parce que lui aussi, il doit savoir. Partout là où il est c'est notre président. Il doit savoir. Même si on peut... Si on a le temps de le voir, s'il est occupé on laisse d'abord. Mais je parle quand on va le voir, on explique. On a fait ça, il n'y a pas de problème. On prend aussi des photos et des vidéos et on les envoie. [Ismael 2015: 207-210]

Aus den Ausführungen von Ismael lässt sich ableiten, dass aus seiner Sicht Moussa für die Mobilisierung finanzieller Mittel entscheidend ist und er sowie die anderen burkinischen Künstler ihm deshalb Rechenschaft in Form von Bildern und Videos schuldig sind. Diese nimmt er nicht unter dem Aspekt der Kontrolle wahr, sondern als Ausdruck von Aufrichtigkeit [vgl. ebd.: 246f.]. Diese Auffassung spiegelt sich ebenfalls in den Darstellungen von Salif, der Moussa für die Beschaffung der Gelder verantwortlich sieht [vgl. Salif 2015: 108-117]. Im Gegensatz zu Abdoul [2015a: 220-222, 280f.] und Issa [2015: 211] erwähnt weder Ismael noch Salif den Schweizer und deutschen Verein bezüglich der Finanzierung des Kunstzentrums. Am Beispiel von Ismael und Salif lässt sich folglich besonders deutlich die vermittelnde Position von Moussa zwischen den Vorgängen im Kunstzentrum in Ouagadougou und dem Schweizer und deutschen Verein ablesen, wie sie von Olivier de Sardan für seine empirischen Untersuchungen im afrikanischen Kontext dargelegt wird: „Les interactions entre la configuration développementiste et les populations africaines ne s'effectuent pas dans une sorte de face-à-face théâtral et global. [...] Il s'agit là de processus fondamentalement médiatisés [...]“ (Olivier de Sardan 1995: 153).

Im Zusammenhang mit Moussa bietet sich ein zweites Erklärungsmuster an, das als weitere Facette seiner Rolle als Entwicklungsmakler gedeutet werden kann. Aufgrund seiner Verankerung in beiden „Welten“ [Sofia 2015: 563f.], jener der burkinischen Künstler und der Akteurinnen des Schweizer Vereins, wird ihm von letzteren eine Kontrollfunktion zugeschrieben, die sich sowohl auf die Kostenaufstellungen als auch auf die endgültige Formulierung von Finanzierungsgesuchen an Stiftungen bezieht [vgl. Elina 2015: 308f.; Zoe 2015a: 383f., 415, 597f.]. Die Konsequenz dieser Kontrollfunktion skizziert Zoe am Beispiel der Anträge an Stiftungen wie folgt:

Bevor wir ein Gesuch einreichen, ist es ganz wichtig, dass wir es zuvor mit Moussa ansehen, weil er hier [in Ouagadougou] ist. Er schaut es dann mit den anderen an. Das heisst, er kann dahinterstehen oder auch etwas ändern. Ich habe z. B. zum Kinderprojekt geschrieben, dass wir diese und diese Festivals besuchen. Aber Moussa sagte dann, er möchte, dass wir es rausnehmen und einfach verschiedene Festivals und Wettbewerbe schreiben, damit sie flexibel sind, was sie besuchen. Wenn ich es halt schreibe, dann müssen sie es halt besuchen. [Zoe 2015a: 649-654]

Aus Zoes Ausführungen wird ersichtlich, dass sie in Moussas Kontrollfunktion die Möglichkeit sieht, ihre Mitbestimmung im inhaltlichen Bereich zu relativieren und den burkinischen Künstlern in der Ausgestaltung ihrer Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou Handlungsspielraum zu gewähren.

Einen dritten Erklärungsansatz bilden die Vorstellungen darüber, wie im Rahmen der Zusammenarbeit der drei Vereine Entscheidungen getroffen werden. Bezüglich der Zusammenarbeit mit dem Schweizer Verein führt beispielhaft Issa aus: „Ils ne peuvent pas faire des choses sans nous

informer. Nous aussi, si on a des choses ici qu'on veut faire, on les transmet. Il y a telle chose, qu'est-ce que vous en pensez?“ [Issa 2015: 204f.]. Elina hält ähnlich fest: „Durch den Austausch wird entwickelt, was man braucht und was machbar ist“ [Elina 2015: 384f.]. Beide Aussagen reflektieren die Bedeutung des gegenseitigen Informationsaustausches zwischen den Vereinen, der als Voraussetzung für Handlungsmöglichkeiten jedes/r AkteurIn erachtet wird. Abdoul vertritt diesbezüglich die Vorstellung einer gemeinsamen Struktur, die von den drei Vereinen gebildet werde und die es mit sich bringe, dass Entscheidungen nur unter Zustimmung jedes einzelnen ausgeführt werden könnten [vgl. Abdoul 2015a: 513-519]. Aufgrund der kurzen Existenz des deutschen Vereins seit 2014 wird allerdings konstatiert, dass die Zusammenarbeit zwischen den drei Vereinen betreffend gemeinsamer Entscheidungsfällungen und des Informationsaustausches am Anfang stehe [vgl. Sofia 2015: 970-981; Zoe 2015a: 438-440, 483-485]. Während des Untersuchungszeitraumes konnte an einem konkreten Beispiel – der Idee des deutschen Vereins, dem burkinischen Vorstandsmitglied und Kunstkursleiter Abdoul nicht mehr nur eine Spesenentschädigung<sup>92</sup>, sondern eine regelmässige Bezahlung zu gewähren – mitverfolgt werden, inwiefern sich der postulierte Informationsaustausch konkret in der Praxis manifestiert. Aus den betreffenden Interviewpassagen geht zum einen hervor, dass die AkteurInnen der drei Vereine unterschiedliche Sichtweisen einbringen. Sofia, die Präsidentin des deutschen Vereins, unterstreicht in ihrer Begründung für eine Lohnauszahlung die Notwendigkeit, „[...] die Leute, die dort regelmässig arbeiten, bei der Stange [zu halten]“ [Sofia 2015: 187f.]. Diese Ansicht vertreten auch die Akteurinnen des Schweizer Vereins. So äussern sowohl Hanna als auch Zoe für die Zukunft den Wunsch, den Vorstandsmitgliedern und Kunstkursleitern des burkinischen Vereins einen Lohn auszahlen zu können, und begründen diesen durch die schwierige finanzielle Situation der Mitglieder des burkinischen Vereins [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015b: 552f., 556f., 564-566]. Im Zentrum ihrer Überlegungen steht jedoch die Frage der praktischen Umsetzung der Idee. Ihre Einwände beziehen sich vordergründig auf die verbindliche Regelmässigkeit und die vorgeschlagene Höhe des Betrages, denen sie angesichts der ungewissen Zukunft des deutschen Vereins<sup>93</sup> und der Konsequenzen für den Schweizer Verein kritisch gegenüberstehen [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 497-512], wie folgende Passage verdeutlicht: „Wenn [*Name des deutschen Vereins*] nicht mehr existiert, müssten wir dies weitertragen“ [Zoe 2015a: 503f.]. Die Meinungen der burkinischen Künstler wurden von Moussa während eines Aufenthaltes in Ouagadougou eingefangen [vgl. Moussa 2016]. Die Idee

---

<sup>92</sup> Die Spesenentschädigung wurde zu diesem Zeitpunkt noch vom Schweizer Verein übernommen und bezog sich insbesondere auf die Fahrtkosten der burkinischen Kunstkursleiter und Vorstandsmitglieder, sprich die Ausgaben für Benzin, und auf Kosten für Telefongespräche, die Moussa von Deutschland aus mit den Mitgliedern des burkinischen Vereins führt [vgl. Elina 2015: 328-337; Moussa 2015: 628]. Jedoch konnte durch die Analyse der Interviews diesbezüglich eine gewisse Unübersichtlichkeit herausgearbeitet werden. Diese beruht auf der Unregelmässigkeit der Auszahlungen, weshalb auch von einem punktuellen *Merci* die Rede ist [vgl. Zoe 2015a: 533], und auf dem Umstand, dass teilweise auf Anfrage der burkinischen Künstler eine kumulierte Geldsumme etwa zur Finanzierung einer Ausbildung ausbezahlt wird [vgl. Zoe 2015b: 231-234].

<sup>93</sup> Die Zukunft des deutschen Vereins beschreibt auch Sofia als ungewiss, da die Unterstützung der Mitglieder des deutschen Vereins insbesondere auf ihrer Zusammenarbeit am selben Theater in Deutschland gründe und nicht sicher sei, ob der Verein auch über diese hinaus weiterexistiere [vgl. Sofia 2015: 173f., 781-783].

des deutschen Vereins wurde folglich in Diskussionen aufgegriffen, die zunächst von den AkteurInnen der drei Vereine intern geführt wurden und schliesslich in gegenseitiger Absprache in die Entscheidung mündeten, zum einen vermehrt öffentliche Aufführungen im Kunstzentrum in Ouagadougou durchzuführen und das Engagement der burkinischen Künstler hierfür über eine Bonuszahlung zu entlohnen, zum anderen eine Sekretärin zu engagieren, wodurch Abdoul hinsichtlich des zeitlichen Aufwandes für administrative Arbeiten entlastet würde [vgl. Moussa 2016; Zoe 2016].

Am Beispiel der Zusammenarbeit des Schweizer und des burkinischen Vereins konnte gezeigt werden, dass die Akteurinnen des Schweizer Vereins aus einer reflexiven Haltung heraus eine Mitbestimmung wahrnehmen, die sie im finanziellen und inhaltlichen Bereich der Zusammenarbeit verorten. Als unterstützendes Personal nehmen sie aus ihrer Sicht auf Vorgänge im Kunstzentrum in Ouagadougou Einfluss und können folglich als Teil des „pattern of constraints and possibilities“ (Becker 1982: 92) der in Entstehung begriffenen Kunstwelt aufgefasst werden. Die Finanz- und Tätigkeitsberichte, welche die Akteurinnen des Schweizer Vereins von Abdoul erhalten und an die geldgebenden Schweizer Stiftungen weiterleiten, verdeutlichen, dass die Zusammenarbeit über Konventionen strukturiert ist. Jedoch konnte unter Bezugnahme auf weitere Sichtweisen aufgezeigt werden, dass sich die Einflussnahme von AkteurInnen eines Entwicklungsprojektes auf dessen Umsetzung nicht über ein Kriterium, beispielsweise den Zugang zu (mehr) finanziellen Ressourcen, wie dies für den Schweizer Verein zutrifft, bestimmen lässt. So verdeutlichen die drei angeführten Beispiele, dass die burkinischen Künstler nicht zuletzt dank der Funktion von Moussa als Entwicklungsmakler und als bedeutender Figur<sup>94</sup> im Hinblick auf Aushandlungsprozesse zwischen den AkteurInnen über Handlungsspielräume bezüglich der Umsetzung des Projektes verfügen. Unter Rückgriff auf Longs akteursorientierten Ansatz und seine Überlegungen zum Machtbegriff (vgl. Long 2001: 242f.) lässt sich folglich argumentieren, dass zwar gewisse Machtasymmetrien durch die Akteurinnen des Schweizer Vereins wahrgenommen werden, es jedoch einer verkürzten Sicht auf Macht gleichkäme, den Begriff als Nullsummenspiel aufzufassen. Je nachdem, unter welchem Gesichtspunkt die Beziehungen zwischen den AkteurInnen der drei Vereine gedeutet werden, positionieren sich die burkinischen Künstler hinsichtlich der Ausgestaltung der Aktivitäten im Kunstzentrum in Ouagadougou näher am Pol der Eigen- oder der Fremdbestimmung.

### **7.2.3 Die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine**

Im Hinblick auf den Ideen- und Informationsaustausch sei es wichtig, zu kommunizieren: „on leur écrit des choses“, „on [...] communique“, „ils téléphonent“, „on va les informer“ [vgl. Issa 2015: 200-204]. Mit diesen Verben umschreibt Issa die Kommunikation zwischen dem Schweizer und

---

<sup>94</sup> Eine Bezugnahme auf die Schachspiel-Metapher, die Bierschenk (1988: 146) zur Beschreibung von Entwicklungsprojekten als Arenen verwendet, bietet sich in diesem Zusammenhang an. Sie verdeutlicht, dass Moussa zwar nicht als einziger Akteur auf die Projektpraxis Einfluss nimmt, aber aufgrund seiner einflussreichen Rolle als Entwicklungsmakler im untersuchten Projekt scheinbar in der Lage ist, mehrere Spielfiguren zu verrücken.

dem burkinischen Verein, deren Bedeutung ebenfalls von weiteren InterviewpartnerInnen umrissen und auf alle drei Vereine ausgedehnt wird [vgl. Abdoul 2015: 220-223; Ismael 2015: 172; Moussa 2015: 584-589; Sofia 2015: 948f.]. Die skizzierte Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine bildet den Gegenstand dieses Kapitels und wird anhand zweier Herangehensweisen behandelt. Zum einen geht aus den Interviews und eigenen Beobachtungen hervor, dass diese über bestimmte Personen hergestellt und gewährleistet wird. Die zentralen KommunikationspartnerInnen zwischen den drei Vereinen – Abdoul, Sofia, Moussa und Zoe – können in Anlehnung an das Verständnis von Kunstwelten als Netzwerke kooperierender Personen (vgl. Becker 1974: 774; 1982: xi) als Knotenpunkte wahrgenommen werden. Zum anderen soll auf Zoe und Moussa vertieft eingegangen werden, die nicht nur innerhalb des Schweizer bzw. des burkinischen und deutschen Vereins, sondern auch hinsichtlich der Beziehungen zwischen den Vereinen eine Sonderstellung einnehmen.

Aufgrund des Umstandes, dass Moussa nur zwei bis drei Monate pro Jahr in Ouagadougou verbringt und im Kunstzentrum anwesend ist, nimmt Abdoul als Generalsekretär des burkinischen Vereins eine bedeutende Rolle ein, die er selbst und andere als solche wahrnehmen. Er führt diesbezüglich aus, dass er in Abwesenheit von Moussa diesem zur Seite stehe [vgl. Abdoul 2015a: 177-181]. Er informiere und tausche sich mit ihm über Bedürfnisse und Vorgänge im Kunstzentrum aus und setze die anderen Mitglieder des burkinischen Vereins über die gemeinsam getroffenen Entscheidungen und die durchzuführenden Handlungsschritte in Kenntnis [vgl. ebd.: 198-209, 494-504]. So übernehme er ebenfalls die Verantwortung und Aufgaben des Präsidenten, indem er den anderen Künstlern auftrage, was zu tun sei [vgl. ebd.: 474-479, 489f., 504f.]. Die dargelegte Funktion von Abdoul als Mittler spiegelt sich in folgender Passage von Issa wider:

Parfois ils m'informent qu'il y a [*Name des Schweizer Vereins*] et [*Name des deutschen Vereins*]. Comme c'est le secrétaire qui communique, chacun a son boulot. Moi, je suis au niveau de la formation. Après moi je m'informe qu'il y a eu telle chose, telle chose. Mais leur communication, franchement, je ne peux rien dire si ce n'est pas Abdoul et puis Moussa. [Issa 2015: 232-235]

Issa konstatiert eine klare Rollenverteilung zwischen den burkinischen Künstlern, die Abdouls Aufgabe begründe, zu kommunizieren und einen Informationsaustausch zwischen den drei Vereinen und innerhalb des burkinischen Vereins zu gewährleisten. In seinen Ausführungen deutet Issa ebenfalls die Rolle von Moussa an, der von unterschiedlichen Seiten als Schlüsselperson beschrieben wird. So assoziieren etwa die burkinischen Künstler den Kontakt mit dem deutschen Verein nicht mit Sofia als Präsidentin, sondern mit Moussa als ihrem Präsidenten in Deutschland [vgl. Abdoul 2015a: 505f.; Ismael 2015: 170f.; Salif 2015: 111-113]. Sofia selbst führt aus, dass sie mit dem Schweizer Verein über Zoe in Kontakt stehe, jedoch Moussa der einzige Bezugspunkt zu den Mitgliedern des burkinischen Vereins sei und sie ihm die Kommunikation überlasse [vgl. Sofia 2015: 984-992]. Des Weiteren hält Zoe für den Schweizer Verein fest:

Ich habe selten mit Abdoul direkten Kontakt. Er schickt zwar immer die Budgets meist an Moussa und mich. Also vielleicht auch nicht immer, ich weiss das ja auch nicht. Aber ich be-

komme immer mal wieder Budgets, sagen wir es mal so. Moussa ist halt ihr Präsident. Sie müssen es erst mit ihm ausmachen, bevor sie zu uns kommen. [Zoe 2015a: 699-703]

Vor dem Hintergrund der beschriebenen Aussagen lässt sich die Sonderstellung von Moussa bezüglich der Kommunikation zwischen den drei Vereinen unterschiedlich begründen. Aus Zoes Überlegungen geht hervor, dass Moussa, selbst wenn er in Deutschland ist, die erste Anlaufstelle für die Mitglieder des burkinischen Vereins darstellt, was insbesondere für die Ausformulierung der Kostenaufstellungen gilt. Diese Sichtweise wird ebenfalls von Abdoul unterstrichen, der im Hinblick auf anstehende finanzielle Ausgaben im Kunstzentrum resümierend anmerkt: „[...] il faut que nous on se comprenne d'abord avec le président, parce qu'il va donner son avis“ [Abdoul 2015a: 499f.]. Die Absprache mit und die Zustimmung von Moussa gelten somit aus Abdouls Sicht als Bedingungen für die Umsetzung von Projektideen und Finanzierungsanträgen. Dies wird von Zoe unterstrichen [vgl. Zoe 2015a: 726-729]. Sie konstatiert diesbezüglich weiter, dass von diesem Austausch auch abhängt, ob Finanzierungsanträge für Projekte an den Schweizer Verein eingereicht würden, was aufgrund geringer Kommunikation einmal dazu geführt habe, dass Aktivitäten nicht stattfinden konnten [vgl. ebd.: 684-703].

Die Rolle von Moussa als erste Anlaufstelle für die Mitglieder des burkinischen Vereins hat folglich Konsequenzen für die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine. Diese kann unter dem Aspekt einer weiteren Eigenschaft von Moussa gedeutet werden, wie Zoe am Beispiel der Kommunikation mit Abdoul erklärt:

**Zoe:** Ich merke oft, dass, wenn ich mit Abdoul telefoniere, wir uns überhaupt nicht verstehen. Nicht persönlich, aber ich habe keine Ahnung, was er meint.

**Lena:** Also sprachlich?

**Zoe:** Nein, ich glaube mehr... Wir sprechen miteinander und dann denke ich, er hat das gesagt und dann sage ich das Moussa. Und dann sagt er: ‚Nein, das stimmt überhaupt nicht.‘ Dann kommt raus, dass er etwas ganz anderes gemeint hat. Vielleicht ist es halt auch am Telefon noch zusätzlich... weil man es halt auch nicht gut hört. Aber es ist wirklich Moussa, der die kulturelle Vermittlung übernimmt. [Zoe 2015b: 324-331]

Moussa wird sowohl von Zoe als auch von Sofia als „Vermittler“ [Sofia 2015: 993; Zoe 2015b: 629] wahrgenommen. Sofia situiert diese Funktion auf sprachlicher<sup>95</sup> und kultureller Ebene [vgl. Sofia 2015: 999], während Zoe im angeführten Zitat seine Bedeutung als kulturellen Vermittler angesichts von Verständigungsschwierigkeiten unterstreicht. Zoe spricht in diesem Zusammenhang auch von kultureller Übersetzung, deren Wichtigkeit sie am Beispiel des Themas der Homosexualität illustriert. Ihr sei anlässlich von diesbezüglich zwischen Mitgliedern des Schweizer, des deutschen und des burkinischen Vereins geführten Gesprächen bewusst geworden, dass eine direkte, sprich eine einzig auf sprachlicher Übersetzung basierende Kommunikation in diesem Fall keine Verständigung herbeigeführt habe [vgl. Zoe 2015b: 336-348]. Als Grund hierfür führt sie die divergierende Wahrnehmung von Homosexualität zwischen ihr und einigen burkinischen Künstlern an:

---

<sup>95</sup> Im Gegensatz zu Zoe spricht Sofia nur wenig Französisch.

[...] mir kam es gar nicht in den Sinn, dass eine Person Heterosexuelle in Ruhe lassen muss, weil das ja irgendwie für mich ganz logisch ist, dass es mich als heterosexuelle Person nicht betrifft, wenn jemand homosexuell ist. Aber weil es für sie dieses aggressive Moment in sich hat, ist es halt ein wichtiges Thema, das man ansprechen muss. [ebd.: 368-371]

Aus Zoes Sicht gründet die Abneigung einiger Mitglieder des burkinischen Vereins gegenüber Homosexuellen nicht auf einer allgemeinen Ablehnung anderer Formen der Liebe. Dennoch handle es sich um ein „sehr sensibles Thema“<sup>96</sup>, da homosexuelle Handlungen als Angriff gegenüber Heterosexuellen und als Demütigung wahrgenommen würden [vgl. ebd.: 353-363]. Da es ihr in der Diskussion darüber an Hintergrundwissen fehlte, wäre es ohne die Vermittlung von Moussa nicht möglich gewesen, eine Diskussion über das Thema zu führen [vgl. ebd.: 337-346]. Zwar relativiert Zoe die Häufigkeit von sensiblen Kommunikationsthemen wie Homosexualität [vgl. ebd.: 631-640], jedoch gebe es gewisse Situationen, in denen sie merke, „[...] dass es sehr hilfreich ist, dass ich und Moussa uns halt gut kennen und er da der Vermittler sein kann und dass er halt auch in Europa ist“ [ebd.: 628f.]. Aus Zoes Aussage geht zum einen hervor, dass sie ihre persönliche Beziehung zu Moussa als kommunikationsfördernd für die Verständigung mit den Mitgliedern des burkinischen Vereins erachtet, die sie an anderer Stelle im Interview auch mit dem Vorhandensein eines Grundverständnisses und gegenseitigem Vertrauen in Verbindung bringt [vgl. ebd.: 374-385]. Zum anderen spielt sie auf die Präsenz von Moussa in Europa an, deren Bedeutung ebenfalls von Hanna [2016] und Sofia [2015] hervorgehoben wird. Sie teilen die Auffassung, dass Moussa aufgrund seiner Erfahrungen in Burkina Faso und in Europa in mancher Hinsicht zwischen den teilweise divergierenden Sichtweisen<sup>97</sup>, jener der burkinischen Künstler auf der einen und der Mitglieder des deutschen und des Schweizer Vereins auf der anderen Seite, vermitteln kann [vgl. Hanna 2016; Sofia 2015: 281-290, 562-565]. Sofia erachtet diese Aufgabe als schwierig und verdeutlicht dies daran, dass Moussa häufig einen „Spagat“ zwischen „zwei unterschiedliche[n] Kulturen“ [vgl. Sofia 2015: 362-364, 600f.] bzw. zwei „Welten“, Burkina Faso und Deutschland, vollziehen müsse [vgl. ebd.: 563-570].

Die skizzierte Wahrnehmung von Moussa als kulturellem Vermittler kann unter dem Blickwinkel des bereits diskutierten Konzeptes des/r EntwicklungsmaklerIn diskutiert werden. Neben den in Kapitel 7.1.2 und 7.2.2 dargelegten Charakteristika identifizieren Bierschenk et al. den Umstand, über Reisen und im Kontakt mit Entwicklungsprojekten verschiedene Sprechakte und Handlungsweisen erfahren zu haben, als zentrales Merkmal eines/r EntwicklungsmaklerIn (vgl. Bierschenk et al. 2001: 220). In diesem Zusammenhang sind rhetorische Kompetenzen, sprich die Fähigkeit, sich sowohl mit AkteurInnen von Entwicklungsprojekten und GeldgeberInnen als auch mit AdressatInnen des Projektes im lokalen Kontext verständigen zu können, bedeutend (vgl. Bierschenk et al.

---

<sup>96</sup> Diese Wahrnehmung wird ebenfalls im Gespräch mit Hanna [2016] und im Interview mit Sofia [2015: 232, 253] vermittelt, die beide Homosexualität als Tabuthema in Burkina Faso erachten.

<sup>97</sup> Hanna [2016] führt als Beispiel ebenfalls das Thema der Homosexualität an, während Sofia [2015: 281-285, 549f., 587-608, 693-695] unterschiedliche Vorstellungen bezüglich des Umgangs mit Geld in Burkina Faso und Deutschland sowie ein fehlendes Verständnis für die divergierenden Ansichten sowohl ihrerseits und in Deutschland als auch vonseiten vieler Burkinabe konstatiert.

2001: 220; Olivier de Sardan 1995: 161). Es bietet sich folglich an, eine Parallele zwischen den umschriebenen rhetorischen Kompetenzen und Moussa, der aufgrund der erörterten Situierung zwischen den burkinischen Künstlern und den AkteurInnen des Schweizer und des deutschen Vereins eine sprachliche und kulturelle Übersetzungsleistung erbringt, zu ziehen. So lässt sich in direkter Verbindungslinie zum Konzept des/r EntwicklungsmaklerIn argumentieren, dass Moussa fähig ist, die im Rahmen des Kunstzentrums in Ouagadougou aufkommenden und von den anderen Mitgliedern des burkinischen Vereins formulierten Bedürfnisse gegenüber den AkteurInnen des Schweizer und des deutschen Vereins zum Ausdruck zu bringen und sie hinsichtlich des „langage-projet“, das in Finanzierungsanträgen seine Anwendung findet, zu übersetzen (vgl. Bierschenk et al. 2001: 213; Olivier de Sardan 195: 170). Bierschenk et al. gehen diesbezüglich weniger vom Verkauf der Bedürfnisse als von deren Anpassung an die Angebotsdynamik der Entwicklungsorganisationen aus (vgl. Bierschenk et al. 2001: 222). Allerdings legen die in Kapitel 7.2.2 dargelegte Kontrollfunktion von Moussa hinsichtlich der Finanzierungsanträge an Schweizer Stiftungen sowie das Setzen von Schlagwörtern, das von den Akteurinnen des Schweizer Vereins vorgenommen wird, nahe, dass sich diese Annahme nicht eins zu eins auf das untersuchte Kunstprojekt übertragen lässt, sondern vielmehr von einem Wechselspiel zwischen der Ausrichtung an eigenen Bedürfnissen und der Orientierung an der Angebotsdynamik der Stiftungen auszugehen ist.

Moussas Funktion als zentrale Schlüsselperson bezüglich der Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine begründet die Sonderstellung von Zoe, der Präsidentin des Schweizer Vereins. Die im obigen Zitat von Zoe angedeutete Beziehung zu Moussa, die sie als kommunikationsfördernd erachtet [vgl. Zoe 2015b: 628f.], wird von Sofia folgendermassen umschrieben: „Moussa und Zoe... [*Name des Projektes*] ist ja auch ein bisschen ihr Lebensprojekt. [...] die beiden koordinieren sich gut, da sie verheiratet sind und da sich die Mitglieder auch sonst gut kennen und viel miteinander sprechen“ [Sofia 2015: 883-886]. Diese Ansicht vertritt ebenfalls Ruth, ein passives Mitglied des Schweizer Vereins. Aufgrund der Beziehung zwischen Zoe und Moussa spiele sich das Projekt in einem eher familiären Rahmen ab, wodurch eine gewisse Garantie für das Vorhandensein von Kommunikation gegeben sei [vgl. Peter & Ruth 2016]. Elina erachtet Zoe und Moussa auch als Schlüsselpersonen hinsichtlich des Austausches zwischen den AkteurInnen der drei Vereine [vgl. Elina 2015: 341-343]. Diese Ausführungen decken sich mit Zoes Eigenwahrnehmung, da sie sich selbst in einer „spezielle[n]“ bzw. „stärkere[n] Rolle“ gegenüber den anderen Akteurinnen des Schweizer Vereins sieht [vgl. Zoe 2015b: 300-303]. Diese begründet sie zum einen damit, dass sie die Gründung des Schweizer Vereins initiiert habe [vgl. ebd.: 300f.]. Zum anderen stehe sie mit Moussa am engsten in Kontakt und in ständigem Austausch, wodurch sie über Geschehnisse und Aktivitäten im Zusammenhang mit dem Projekt schneller als andere informiert sei [vgl. ebd.: 216-220, 301-304, 316f.]. Hieraus leite sich ihre Aufgabe ab, die Kommunikation mit dem burkinischen Verein über Moussa und anlässlich eigener regelmässiger Besuche im Kunstzentrum in Ouagadougou sicherzustellen sowie die Mitglieder des Schweizer Vereins über

Entwicklungen im Projekt in Kenntnis zu setzen [vgl. Zoe 2015a: 806-808; 2015b: 313-319]. Zoe übernimmt somit neben ihrer Funktion als Präsidentin des Schweizer Vereins ebenfalls die Arbeit als Kommunikationsbeauftragte [vgl. Zoe 2015a: 805f.; 2015b: 310].

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die in diesem Kapitel besprochenen Schlüsselpersonen für die im gesamten Kapitel 7.2 dargelegte Ausgestaltung und Umsetzung des untersuchten Kunstprojektes bedeutend sind. Durch das Denken in Netzwerken kooperierender Personen, wie sie Beckers Konzept der Kunstwelten nahelegt (vgl. Becker 1974: 774; 1982: xi), wird ersichtlich, dass insbesondere die herausragende Rolle von Moussa im Hinblick auf das Funktionieren der Zusammenarbeit und die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine unabdingbar ist.

### **7.3 Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit**

Während sich Kapitel 7.2 mit dem sozialen Herstellungsprozess und der Organisation des Kunstzentrums in Ouagadougou beschäftigte, werden im Folgenden die Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit, wie sie von den AkteurInnen der Fallstudie formuliert werden, diskutiert.

Auch in diesem Zusammenhang kann auf Beckers Konzept der Kunstwelten zurückgegriffen werden. Becker arbeitet sich in seinen Ausführungen nicht an einer abstrakten, auf selbst festgelegten ästhetischen Werturteilen gründenden Definition von Kunst ab (vgl. Becker 1982: 39; 1999: 104). Er distanziert sich hierdurch von Kriterien, die – so der Autor – oftmals zur Definition von Kunst herangezogen werden und die er wie folgt umschreibt:

[...] une œuvre qui possède une valeur esthétique, quelle qu'en soit la définition, [...] une œuvre reconnue par les personnes compétentes comme ayant une valeur esthétique, une œuvre montrée dans les lieux prévus à cet effet (musée, salle de concert). (Becker 1999: 104)

Folgt man Beckers Argumentation, wird ersichtlich, dass er zur Untersuchung der Organisation und Struktur von Kunstwelten ein empirisch begründetes Verständnis von Kunst vorlegt, indem er die Definition von Kunst den AkteurInnen einer Kunstwelt überlässt (vgl. Becker 1982: 39). In Beckers Worten: „[...] art is what an art world ratifies as art [...]“ (ebd.: 156). Ästhetische Werturteile werden von Becker als Konventionen erachtet, die einem Werk folglich nicht anhaften, sondern verliehen werden (vgl. Becker 1982: 131; 1999: 102f.). Die skizzierte Herangehensweise an den Kunstbegriff ist für die nachfolgende Diskussion hilfreich, da sie ohne die eigene Formulierung einer Definition von Kunst und normative Werturteile auskommt. Hierbei geht es jedoch nicht um die Aushandlung ästhetischer Werturteile als Konventionen, denen Becker ein eigenes Kapitel in seinem Werk „Art Worlds“ (vgl. Becker 1982, Kapitel 5) widmet, sondern um die Frage, was die AkteurInnen des untersuchten Kunstprojektes mit dem Begriff der Kunst verbinden.

Bereits in Kapitel 7.1.1 zur Gründung des burkinischen Vereins konnte dargelegt werden, dass sich in der Entstehung des burkinischen Vereins konkrete Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst spiegeln. Es wurde einerseits ersichtlich, dass Kinder und Jugendliche im Fokus der Aktivitäten des Kunstzentrums in Ouagadougou stehen. Dabei wird das Ziel verfolgt, diese von den Gefahren wie Kriminalität, Drogen oder Prostitution zu bewahren und ihnen Werkzeuge zur eigenen Lebensbewältigung zu vermitteln. Andererseits zeigte sich, dass der künstlerische Aspekt selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, indem mittels des Kunstprojektes das Verständnis für und die Anerkennung von Kunst im lokalen Kontext gefördert werden sollen. Als „Kerngeschäft“ des Projektes wird somit auch die Arbeit „mit den Kindern im Kunstbereich“ erachtet [vgl. Zoe 2015b: 418]. Die angedeutete Zweigleisigkeit soll in den nachfolgenden Kapiteln weiter differenziert und ausgearbeitet werden. Zunächst wird in Kapitel 7.3.1 dargelegt, wie über die Aktivitäten des Kunstprojektes zum einen Beiträge angestrebt und geleistet werden, die ausserhalb des künstlerischen Bereiches liegen, und zum anderen künstlerische Erfahrung und Qualität gefördert werden. Kapitel 7.3.2 widmet sich den divergierenden Wahrnehmungen der Bedeutung von künstlerischem Schaffen im burkinischen Kontext, die von den burkinischen Künstlern konstatiert werden und die ihre Anstrengungen begründen, die Auffassung von Kunst als Arbeit und Identitätsmarker zu verankern. Kapitel 7.3.3 richtet den Blick auf den bereits angesprochenen künstlerischen Austausch und geht der Frage nach, was genau darunter zu verstehen ist und welche Intentionen damit verbunden sind.

### **7.3.1 Raum für Entfaltung, Erziehungs- und Bildungsprozesse**

Das Kunstzentrum in Ouagadougou bietet – wie in Kapitel 5.3 festgehalten – verschiedene Aktivitäten an, die sich vornehmlich, aber nicht ausschliesslich, an Kinder und Jugendliche der Umgebung richten. Im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen steht die Frage, mit welchen Vorstellungen die InterviewpartnerInnen dieses Angebot verknüpfen. Zum einen soll gezeigt werden, dass hierbei ein Gegenbild zu den Lebensumständen der Kinder und Jugendlichen gezeichnet wird, die mit negativen Attributen assoziiert werden. Zum anderen werden Bereiche identifiziert, die mit den Aktivitäten des Kunstzentrums anvisiert werden und die sich auf das Individuum sowie auf weitreichendere gesellschaftliche Wirkungen beziehen. Mit diesem Vorgehen soll der Begriff des „Kinderprojektes“ dekonstruiert werden. Dieser wird vom Schweizer Verein zur Umschreibung eines der beiden Ziele des Kunstprojektes verwendet, zu denen auf der einen Seite die Unterstützung burkinischer KünstlerInnen respektive die Förderung der burkinischen Kunstszene gezählt wird. Auf der anderen Seite wird ein „Beitrag zur Entwicklung, Bildung und Förderung von Kindern und Jugendlichen mittels Kunst“ angestrebt, der mit dem Terminus Kinderprojekt umschrieben wird [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015a: 4-7, 37-45, 582-586; 2015b: 414-418]. Diesbezüglich auffallend ist, dass der Begriff von den burkinischen Künstlern selbst weder in den Interviews noch in den geführten Gesprächen verwendet wurde. Diese Beobachtung deckt sich mit den in Kapitel

7.2.1 angestellten Überlegungen zur Verwendung von Schlagwörtern, die dem Verkauf des Projektes dienen und zu denen unter anderem die Formulierung Kinderprojekt gehört.

In den geführten Interviews werden die Lebensbedingungen der Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums häufig mit Armut und Risiken in Verbindung gebracht. So betonen die burkinischen Vorstandsmitglieder mehrmals die schwierige finanzielle Situation der Eltern, weshalb beispielsweise viele Kinder auf eine weiterführende Schulbildung nach der sechsten Klasse verzichten müssten. Als Alternativen zur schulischen Ausbildung erachten sie Praktika, das Betreiben von Handel sowie das Leben auf der Strasse, das mit Gefahren wie Drogen oder Prostitution für die Kinder und Jugendlichen selbst, aber auch mit der Bedrohung für andere einhergehe [vgl. Abdoul 2015a: 369-377; Moussa 2015: 199-213, 238-250, 265-271]. Auf die fehlende weiterführende Schulbildung und die damit verbundenen Problematiken weisen ebenfalls Mitglieder des Schweizer und des deutschen Vereins hin [vgl. Sofia 2015: 57-68; Hanna 2016; Zoe 2015a: 143-147]. Sofia führt bezüglich ihrer Eindrücke, die sie anlässlich von Gastspielen mit dem deutschen Theater in Ouagadougou gewonnen hat, aus:

Man sieht ja eine Menge Kinder auf der Strasse oder eben ganz früh arbeiten. Sie haben aber nie die Möglichkeit... Viele kommen auch gar nicht auf die Idee, was man beruflich machen könnte, weil das Geld für die Schule nur ein oder zwei Jahre vorhanden ist. Dann kann man vielleicht gerade mal lesen, aber dann geht es einfach darum, Geld zu verdienen und die Mutter oder den Vater durch den Verkauf von kleinen Sachen zu unterstützen. [Sofia 2015: 58-62]

Ihre Beschreibung der Lebenslage vieler burkinischer Kinder bildet die Kontrastfolie für ihre Ausführungen zum Kunstzentrum in Ouagadougou, das sie ebenfalls besuchen konnte:

Ich habe die Kinder dort erlebt, ich habe gesehen, wie sie versorgt werden. Sie bekommen ja beispielsweise Wasser und haben einen sicheren Ort, landen nicht auf der Strasse und werden in irgendeine kriminellen Aktivitäten verwickelt. Es gibt ja auch Strassenbanden. Diese Horrorvorstellungen, die man hat, was mit Kindern in Entwicklungsländern passiert, die einfach auf der Strasse rumlaufen. Davor sind sie sozusagen geschützt. [ebd.: 332-336]

Diese Gegenüberstellung ist aufschlussreich, da andere InterviewpartnerInnen ihre Überlegungen zu den Aktivitäten im Kunstzentrum ebenfalls unter Bezugnahme auf die umschriebenen Lebenssituationen entwickeln. Sofias Aussage legt nahe, dass die in Kapitel 7.1.1 erörterte Absicht, über das Kunstzentrum eine Gegenwelt zum skizzierten Alltag zu schaffen, im Kunstzentrum als sicherem Ort ihren Ausdruck fand. In der Vorstellung des Kunstzentrums als Gegenwelt spiegelt sich allerdings nicht nur das Bild von Kindern als schutzbedürftige Wesen, sondern auch die Idee, den Kindern und Jugendlichen über die Kunstkurse die Möglichkeit zu bieten, sich mit der eigenen Zukunft auseinanderzusetzen:

In der Schule können wir sie schon beobachten und ihnen helfen und wenn sie nicht mehr in der Schule sind, können sie trotzdem auch bei uns, bei [Name des Projektes] lernen. Sie haben auch die Gelegenheit, Instrumente und Theater zu spielen oder beispielsweise zu schweissen oder zu schneiden. Sie haben noch die Möglichkeit anzufassen, sie müssen nicht professionell werden. Damit sie nur einen Weg finden. [Moussa 2015: 227-231]

Aus der Passage geht hervor, dass durch die Aktivitäten im Kunstzentrum den Kindern und Jugendlichen ein Raum geboten wird, in dem sie Dinge entdecken und testen können. Diese Vorstel-

lung untermauert Zoe ebenfalls, für die Kunst unter anderem eine Ausdrucksform darstellt, über die sich die Kinder und Jugendlichen ausprobieren könnten und die folglich auch eine Horizonterweiterung darstelle [vgl. Zoe 2015a: 38-40; 2015b: 465]. Dieser Auffassung ist auch Sofia, die konstatiert, dass die Kunstkurse die Kinder inspirieren und ihnen gleichzeitig eigene Talente offenlegen würden [vgl. Sofia 2015: 17-19, 348-350, 1130f.]. Das Zitat von Moussa gibt zudem Aufschluss darüber, welche Absichten mit der Nutzung des Angebotes, sei es etwa Instrumente oder Theater zu spielen, verbunden werden. Für Moussa ist es nicht ein zwingendes Ziel, dass sich die Kinder und Jugendlichen zu professionellen KünstlerInnen entwickeln. Es sei vielmehr wichtig, ihnen Werkzeuge an die Hand zu geben und sie hierdurch auf einen Weg zu führen, der von Moussa angesichts der ihnen drohenden Gefahren als „besser“ wahrgenommen wird. Im Fokus steht somit der Prozess, in dem die Kinder und Jugendlichen auch über die Schule hinaus zu begleiten seien, und nicht das Anstreben eines Zielpunktes [vgl. Moussa 2015: 230-236, 267-271]. Dieser Ansicht ist auch Peter, der im Hinblick auf seinen Besuch im Kunstzentrum festhält, dass er dessen Wirkung weniger in einem fertigen Produkt als in dem Prozess sehe, in den die Kinder über die Kunstkurse gelangen würden. Am Beispiel des Rezitierens führt er diesbezüglich aus, dass die Kinder und Jugendlichen hierfür Ausdauer unter Beweis stellen müssten, da sie neben dem Auswendiglernen auch immer wieder Verbesserungsvorschläge aufnehmen und vor Publikum umsetzen würden [vgl. Peter & Ruth 2016].

Die Bedeutung, neue Dinge entdecken und ausprobieren zu können, gründet folglich auf der Überzeugung, dass den Adressaten des Kunstzentrums hierdurch ein Gegenbild zu ihrem Alltag geboten werden kann, das sie zum einen vor den Gefahren schützt und sie zum anderen zu aktiven GestalterInnen ihres Lebens macht. Die Hilfestellung respektive die Betreuerfunktion, die den Kunstkursleitern hierbei zukommt, ist in Bezug auf die Wahrnehmung der Kontextbedingungen der Kinder und Jugendlichen zu deuten. So weist Sofia auf den Umstand hin, dass sich der Nutzen der Investition in die eigene Zukunft und des langfristigen Planens aufgrund der fehlenden weiterführenden Schulbildung und der Notwendigkeit, Geld zur Unterstützung der Eltern zu verdienen, den Kindern und Jugendlichen nicht direkt erschliesse [vgl. Sofia 2015: 58-68]. Hieraus resultiere die Notwendigkeit, die Kinder möglichst früh mit kreativen Arbeiten vertraut zu machen, denn

[i]rgendwann ist es dann zu spät und man sieht die Notwendigkeit nicht mehr, sich damit zu beschäftigen, weil man weiss, dass das Verkaufen von Zigaretten oder die Arbeit für eine Bande mir schneller mehr Geld einbringt und man bei [*Name des Projektes*] nichts verdient. [ebd.: 1138-1140]

Moussa weist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Herausforderung hin. Es sei gegenwärtig wegen fehlender Finanzierung nicht möglich, Jugendlichen, die nicht mehr zur Schule gehen und das Kunstzentrum weiterhin besuchen, eine bezahlte Ausbildung im Kunstzentrum selbst zu bieten, was aufgrund der Erfordernis, ein eigenes Einkommen zu generieren, problematisch sei [vgl. Moussa 2016]. Resümierend lässt sich folglich konstatieren, dass der Nutzen der Aktivitäten des Kunstzentrums vonseiten der InterviewpartnerInnen nicht in der finanziellen Entlohnung, sondern

in der Schaffung einer alternativen Erfahrungswelt verortet wird. Dies steht jedoch in einem gewissen Spannungsverhältnis zu der skizzierten Bedeutung, welche die finanzielle Unterstützung der Familie im Leben der Kinder und Jugendlichen einnimmt.

Einen weiteren Bezugspunkt in den Ausführungen bilden die Schule bzw. die schulischen Bedingungen. Diesbezüglich ist festzustellen, dass mit der inhaltlichen Ausgestaltung der Angebote an die schulische Ausbildung angeknüpft sowie diese weitergeführt wird. Damit wird der Anspruch erhoben, über die Kunstkurse und öffentlichen Auftritte einen Erziehungs- und Bildungsauftrag zu erfüllen, der sich primär an die Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums richtet. Hiermit sind konkrete Vorstellungen zum Potenzial von Kunst hinsichtlich des Umgangs mit und der Förderung von Kindern und Jugendlichen verbunden, wie nachfolgend dargelegt wird.

Im Rahmen der Aktivitäten im Kunstzentrum werden mehrere Bereiche und zu erwerbende Fertigkeiten angesprochen, die ebenfalls in der Schule von Relevanz sind. So führt Moussa aus, dass die Kunstkurse die Möglichkeit eröffnen würden, auswendig zu lernen und zu lesen [vgl. Moussa 2015: 648-653; 2016]. Abdoul skizziert des Weiteren eine Reihe von Fähigkeiten, die mittels Kunst im Allgemeinen gefördert würden:

[...] avec l'art, surtout avec les enfants, on apprend à bien s'exprimer, à se concentrer et (réfléchit) à se relaxer. Se relaxer, et la concentration et l'écoute parce que ça se suit. Ça se suit, ce sont des choses qui se suivent parce que si l'enfant n'a pas ça à l'école, c'est compliqué.  
[Abdoul 2015a: 289-292]

Die von ihm skizzierten Bereiche – der sprachliche Ausdruck, die Konzentrationsfähigkeit, das Zuhören sowie das Entspannen – finden sich mehr oder weniger in den Darlegungen anderer InterviewpartnerInnen und konnten ebenfalls durch die eigenen Beobachtungen im Kunstzentrum wahrgenommen werden.

Hinsichtlich des sprachlichen Ausdrucks geht aus den Interviews hervor, dass die Vermittlung der französischen Sprache im Rahmen der Kunstkurse von zentraler Bedeutung ist. Da es sich um die Hauptunterrichtssprache des Landes und den gemeinsamen sprachlichen Nenner handelt, wird diese der lokalen und von vielen, aber nicht von allen BesucherInnen des Kunstzentrums gesprochene Sprache Mooré vorgezogen [vgl. Abdoul 2015b; Zoe 2015a: 40f., 250-264]. Die Vermittlung sprachlicher Kompetenzen soll am Beispiel des Geschichtenerzählens dargelegt werden. Issa erklärt bezüglich des von ihm geleiteten Kunstkurses in Geschichtenerzählen<sup>98</sup>, dass dieser nicht nur mündliche Elemente beinhalte. Über die Verschriftlichung der Geschichten sei es möglich, diese mit den Kindern laut zu lesen und im Anschluss daran ihr Leseverständnis abzufragen und mithilfe von Erklärungen in der Muttersprache oder auf Französisch zu verbessern [vgl. Issa 2015: 80-82, 155-161]. Daraus wird ersichtlich, dass es Issa neben der Aneignung von Vokabular auch um das Sprachverständnis geht. Etwas kritischer merkt Zoe bezüglich letzterem an, dass nicht schulpflich-

---

<sup>98</sup> Auf die Rolle des Geschichtenerzählens als bedeutendes Genre der mündlichen Literatur geht Oger Kaboré (2009) ein. Er legt am Beispiel des audiovisuellen Bereiches und der darstellenden Kunst dar, dass das Geschichtenerzählen im burkinischen Kontext durch neue Nutzungsformen auch angesichts der zunehmenden Bedeutung der Schriftsprache und neuer Informations- und Kommunikationstechnologien weiterhin Verwendung findet.

tige Kinder beispielsweise Rezitationen und Theaterstücke auf Französisch einzig nachsprechen würden, ohne sich deren Bedeutung bewusst zu sein. Eine gewisse Vertrautheit mit der Sprache entwickle sich aber dennoch [vgl. Zoe 2015a: 75-79, 252-256]. Durch die eigenen Beobachtungen während der Kunstkurse erschloss sich ein zweites Element des sprachlichen Ausdrucks: die Bedeutung der Artikulation. So gaben die Kunstkursleiter den Kindern und Jugendlichen etwa während Rezitations-, Theater- oder Liederübungen Verbesserungsvorschläge, die sich z. B. auf die deutlichere und langsamere Aussprache oder die Kongruenz zwischen Sprache und Inhalt bezogen. Die von Abdoul angesprochene Steigerung der Konzentrationsfähigkeit findet ebenfalls Ausdruck in den Kunstkursen. Es konnte beobachtet werden, dass diese durch Aufforderungen an Kinder und Jugendliche während Proben zu Theaterstücken und Rezitationen oder durch das Einfordern von Ruhe gegenüber ZuschauerInnen zu fördern versucht wurde. In diesem Zusammenhang hält Zoe fest, dass sie positive Rückmeldungen von Eltern der BesucherInnen des Kunstzentrums erhalten hätten, die eine bessere Konzentrationsfähigkeit bei ihren Kindern feststellen konnten [vgl. ebd.: 247].

Mit der Dimension des Zuhörens deutet Abdoul den Erziehungs- und Betreuungsaspekt an, der im Rahmen der Aktivitäten im Kunstzentrum aufgegriffen wird. Den Hintergrund hierfür bilden eine spezifische Wahrnehmung der Kinder und Jugendlichen und die daraus abgeleitete Rolle des Erziehers, die von den burkinischen Kunstkursleitern ergriffen wird. Ismael führt diese beiden Faktoren treffend zusammen:

**Ismael:** Il y a des enfants qui ont vraiment beaucoup de problèmes. Il y a des enfants qui sont dangereux. Il y a des enfants qui ne veulent même pas entrer dans la classe. Il y a des enfants qui dérangent les autres enfants pendant les cours. [...] Avec les enfants ce n'est pas du tout facile.

**Lena:** Pour quelles raisons?

**Ismael:** Des enfants viennent c'est le banditisme, d'autres viennent et jettent des cailloux. Avec tout ça, il faut les maîtriser. Il faut leur montrer comment il faut se comporter devant les gens. Quand tu parles à la maison, tu dois respecter l'autre. [Ismael 2015: 51-61]

Die von Ismael umschriebene Erziehungsfunktion der Erwachsenen gründet auf der Erfahrung, dass der Umgang mit Kindern aus verschiedenen Gründen nicht einfach sei. Diese Schwierigkeit wird ebenfalls von Issa und Abdoul etwa im Zusammenhang mit der Unberechenbarkeit [vgl. Issa 2015: 436-442, 453-456], dem störenden und undisziplinierten Verhalten zuhause und in der Schule [vgl. Abdoul 2015a: 463-470; Issa 2015: 278] oder der Gefährdung für andere [vgl. Abdoul 2015a.: 374f.] unterstrichen. Für das skizzierte Bild der Hauptadressaten des Kunstzentrums charakteristisch ist des Weiteren die Überzeugung, dass sie in ihrem Verhalten korrigierbar seien [vgl. Abdoul 2015a: 385-387; Issa 2015: 439-442]. Hierauf gründe die Pflicht der Erwachsenen, gegenüber den Kindern und Jugendlichen mit gutem Beispiel voranzugehen und diese zu betreuen [vgl. Ismael 2015: 60; Issa 2015: 39-41]. Konkret bedeutet dies, Regeln und Normen festzulegen bzw. diese zu vermitteln. Issa führt diesbezüglich aus:

Il faut l'éduquer à être bien, que ce soit à l'école ou à la maison. Et surtout qu'il aime aussi l'art. Il faut profiter de ça, le dire. S'il ne travaille pas bien à l'école, il ne va plus venir ici. Ou bien à

la maison si tu es indiscipliné, tu ne peux plus venir ici. Tu vas voir que comme il veut venir là, il doit faire de bonnes choses. [Issa 2015: 314-317]

In Issas Ausführung schwingt die Idee des „programme de suivi“ mit, das von den Kunstkursleitern in Zusammenarbeit mit den Schulen und den Eltern geführt und über das ein Austausch zur schulischen und familiären Situation der Kinder und Jugendlichen beabsichtigt wird. Das Beispiel der Undiszipliniertheit von Kindern und Jugendlichen, die laut Issa auch im Kunstzentrum mit dem Ausschluss geahndet wird<sup>99</sup>, verdeutlicht, dass er seine Rolle als Erzieher nicht losgelöst von Schule und Elternhaus betrachtet. Anhand der Formulierung von gutem Benehmen als Voraussetzung für den Besuch des Kunstzentrums wird zudem ersichtlich, dass Issa die Freude der Kinder und Jugendlichen an Kunst und in seinem Fall am Geschichtenerzählen [vgl. ebd.: 283f., 315] in den Dienst ihrer Erziehung stellt. Einblick in die konkrete Umsetzung der von Issa propagierten Festlegung von Regeln und Normen gibt Moussa, der deren gemeinsame Ausarbeitung mit den BesucherInnen des Kunstzentrums hervorhebt:

Wir sagen: ‚Hier in unserem Hof, Zentrum, gibt es Regeln, was wollen wir als Regel haben? Was ist gut und was ist nicht gut?‘ Zunächst werden diejenigen, die wir nicht haben wollen, festgelegt. Dann ist es eine Verabredung zwischen ihnen und uns, also zusammen. Dann legen wir das fest. Da das Zentrum neu ist, müssen wir neue Regeln mit den Kindern machen. [...] Wir schaffen es auch ab und zu, zu sagen, dass etwas nicht erlaubt ist und die Kinder respektieren dies. Dann können wir irgendwann einmal die Regeln installieren, dass wir sagen: ‚Ok, Leute, wir müssen eine Regel installieren.‘ Dann sind die Regeln festgelegt und man kann sagen: ‚Bitte schaut zu, das haben wir zusammen festgelegt. Es ist verboten und was macht er oder sie? Das ist verboten und nicht gut.‘ [Moussa 2015: 442-454]

Aus der Sicht von Moussa gründet die Festlegung von Normen mit den Kindern auf einem Aushandlungsprozess, der über einen längeren Zeitraum anhält und in einen Bestand von Regeln mündet, der fortan als verbindlicher Referenzrahmen dient. In diesem finde ein Wechselspiel zwischen dem Kunstkursleiter als Normensetzer und Überwacher der Einhaltung der gesetzten Regeln auf der einen und der Übernahme der ÜberwacherInnenrolle durch die Kinder und Jugendlichen auf der anderen Seite<sup>100</sup> statt, wie Moussa weiter ausführt [vgl. ebd.: 435-460].

Die Vermittlung von Normen und Regeln findet ebenfalls Eingang in die Kunstkurse selbst. Über verschiedene künstlerische Ausdrucksformen wie Lieder, Geschichten oder Sensibilisierungstheater werden Botschaften zu unterschiedlichen Themen an die BesucherInnen des Kunstzentrums weitergegeben [vgl. Abdoul 2015b; Ismael 2015: 153-167; Moussa 2015: 420-424, 551-558; Sofia 2015: 71-73; Zoe 2015a: 270-274; 2015b: 87f., 97f.]. Aus den Ausführungen zum Geschichtenerzählen und zum Sensibilisierungstheater wird jedoch ersichtlich, dass es nicht nur um die künstlerische Artikulation von Themen, sondern auch um die künstlerische Arbeit an sich geht. So hält Issa

---

<sup>99</sup> Mit Bezug auf die eigenen Beobachtungen, die insbesondere auch das Kommen und Gehen von Kindern und Jugendlichen als ZuschauerInnen während der Kunstkurse festhielten, und die angesprochene Schwierigkeit im Umgang mit den Kindern ist die praktische und konsequente Umsetzung dieser Absicht zumindest momentan kritisch zu bewerten.

<sup>100</sup> Dieses Wechselspiel konnte ebenfalls während der Beobachtungen im Kunstzentrum festgestellt werden. Die Kunstkursleiter führten anlässlich von Spielen und Tanzaufführungen der Kinder und Jugendlichen Regeln ein, deren Nichteinhaltung den Ausschluss von der Aktivität bedeutete. Diese wurden von den Teilnehmenden schnell selbst übernommen und zum Ausschluss anderer eingesetzt.

bezüglich des Geschichtenerzählens fest, dass er dieses als Medium zur Ausarbeitung und Vermittlung von „Morallektionen“ an Kinder und Erwachsene erachte, die er weniger als Richtlinie denn als Ratschlag auffasst [vgl. Issa 2015: 135-138]. Allerdings sei es im Hinblick auf die Aufmerksamkeit des Publikums unabdingbar, bereits vorhandene Geschichten zu bearbeiten, mit eigenen Worten auszugestalten und im Austausch mit den ZuhörerInnen weiterzuentwickeln. Folglich würden die Vermittlung moralischer Werte sowie die Transmission von Wissen zu dieser Kunstform an die Kinder und Jugendlichen im Atelier zum Geschichtenerzählen ineinandergreifen [vgl. ebd.: 90-121, 136-149]. Sensibilisierungstheater bilden eine wiederkehrende Arbeitsmethode im Kunstzentrum, mit der ein spezifisches Verständnis der Rolle der Kunst im Allgemeinen und des Theaters im Besonderen einhergeht. Abdouls Darlegungen sind diesbezüglich illustrativ: „[...] l'art a ici [au Burkina Faso] un rôle très important. Ce rôle, c'est la sensibilisation. Il faut sensibiliser les gens. Ils doivent être conscients de ce qu'ils font“ [Abdoul 2015a: 377f.]. Etwas früher im Interview erklärt er: „Le théâtre ça éduque, le théâtre est éducatif. Voilà. Les problèmes qu'on vit en famille, que ce soit au service, que ce soit avec la vie de couples, c'est ça qu'on prend“ [ebd.: 322-324]. In den beiden Passagen unterstreicht Abdoul zum einen die Funktion von Kunst respektive Theater als Instrument, über das Menschen in Burkina Faso sensibilisiert werden bzw. ein Bewusstsein für gesellschaftliche Problemstellungen entwickeln sollen. Diese Auffassung spiegelt sich ebenfalls in den Aussagen von Epskamp (2006) und Roy (2009), die sich mit dem Kommunikationsmedium Theater in der Form des „Theatre for Development“ oder dem in Burkina Faso geläufigen Begriff des „théâtre pour le développement“<sup>101</sup> beschäftigen<sup>102</sup>. Aus Abdouls Ausführungen wird zudem ersichtlich, dass sich die Probleme, die im Sensibilisierungstheater aufgegriffen werden, auf die unmittelbaren Lebensumstände beziehen. Abdoul spricht in diesem Zusammenhang auch vom Theater als Spiegel der Realität, was in folgendem Zitat deutlich wird: „La vie que nous menons, c'est ça qu'on prend pour transposer sur une scène théâtrale, puisque c'est la sensibilisation“ [Abdoul 2015a: 321f.]. Für Abdoul stellt das Theater folglich ein Mittel dar, über das Themen wie die fehlende weiterführende Schulbildung, das damit einhergehende Sinken des Bildungsniveaus sowie die mangelnde Erziehung der Kinder, die er als Schwierigkeiten der burkinischen Gesellschaft auffasst, zur Sprache gebracht werden können [vgl. ebd.: 347-378]. Im Kunst-

---

<sup>101</sup> Von den InterviewpartnerInnen wird durchgehend der Begriff des Sensibilisierungstheaters respektive des „théâtre de sensibilisation“ gebraucht. Allerdings erklärt Abdoul, dass er die Termini „théâtre de sensibilisation“ und „théâtre pour le développement“ deckungsgleich verwende [vgl. Abdoul 2015b]. Erste Formen des „théâtre pour le développement“ entwickelten sich in Burkina Faso ab den 1970er-Jahren vor dem Hintergrund ausländischer Finanzierung für Entwicklungsprojekte und in zunehmendem Masse ab den 1980er-Jahren unter dem Eindruck der Entstehung des „Atelier Théâtre Burkinabè“ im Jahr 1978, ein Theaterensemble, das die landesweite Entwicklung und den Ausbau dieser spezifischen Theaterform bis heute als Ausbildungsstätte und Organisator von Veranstaltungen vorantreibt (vgl. Roy 2009: 31-41). Die Theaterform ist keine Eigenheit des burkinischen Kontextes, sondern kommt seit den 1970er-Jahren auch in anderen Ländern und unter verschiedenen Namen zum Einsatz (vgl. Epskamp 2006: 11-14).

<sup>102</sup> Epskamp erachtet die inhaltliche Bezugnahme auf relevante Themen aus dem Lebensumfeld des Zielpublikums von Theateraufführungen neben der angestrebten Interaktion zwischen Publikum und SchauspielerInnen/ModeratorInnen als Charakteristikum partizipativer Theaterformen, zu denen er auch das „Theatre for Development“ zählt (vgl. Epskamp 2006: 11). Roy vergleicht das „théâtre pour le développement“ mit einer Lupe, mit der gewisse gesellschaftliche Aspekte, Tendenzen oder Missstände vergrößert werden und ein Bewusstsein für diese geschaffen werden soll (vgl. Roy 2009: 109).

zentrum selbst wurden Stücke über Hygiene und Themen im Zusammenhang mit dem Schulbesuch – beispielsweise Schulverweigerung, fehlende Unterstützung seitens der Eltern oder störende SchülerInnen im Unterricht – entwickelt und mit den Kindern und Jugendlichen vor einem grösseren Publikum, teilweise auch in Schulen und in Anwesenheit von Erwachsenen, aufgeführt [vgl. Abdoul 2015a: 445-470; Ismael 2015: 153-158; Moussa 2015: 551-558; Zoe: 2015b: 87f., 97f.]. Moussa führt am Beispiel des Sensibilisierungstheaters über Hygiene aus:

Die Kinder spielen sehr gerne Theater. Die anderen Kinder schauen auch gerne zu. Es ist eine doppelte Freude. Sie lernen auch von den anderen (überlegt), wie man... Nach der Toilette muss man sich die Hände waschen, vor dem Schlafengehen sich die Zähne putzen. [Moussa 2015: 555-558]

In der Passage umschreibt Moussa die „doppelte Freude“, die über das Sensibilisierungstheater bei den Kindern als SchauspielerInnen und im Publikum entstehe. Diesbezüglich lässt sich eine Verbindungslinie zu der von Epskamp (2006) getroffenen Unterscheidung zwischen der Auffassung des „Theatre for Development“ als Prozess und als Produkt ziehen. Während ersteres auf den gemeinsamen Lernprozess verweist, der durch die Ausarbeitung eines Theaterstückes und die explorative Auseinandersetzung mit Themen begründet wird, umschreibt letzteres die Verwendung des „Theatre for Development“ als Informations- und Unterrichtsmittel, das zu Entwicklungsfragen und für ein Publikum konzipiert wird. Allerdings – so Epskamp – findet sich in der Praxis oftmals eine Kombination beider Ansätze (vgl. Epskamp 2006: 43-58). Eine solche Verknüpfung kann ebenfalls für das Sensibilisierungstheater über Hygiene konstatiert werden. Bei diesem wurden die Szenen durch Abdoul und Issa gemeinsam mit den Kindern des Kunstzentrums entwickelt, indem sie den Hygienebegriff zunächst erklärten und diesen anschliessend mit Ideen der Kinder zu Situationen und Figuren in einem Theaterstück spielerisch darstellten [vgl. Abdoul 2015a: 394-429]. Nach Abschluss dieser Arbeiten wurde das Theaterstück über konkrete Hygienemassnahmen wie Händewaschen oder Zähneputzen vor Publikum – sprich Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen – als Produkt mehrmals aufgeführt [vgl. Moussa 2015: 555-558; Sofia 2015: 72f.]. Das Sensibilisierungstheater beinhaltet folglich einen Bildungsaspekt [vgl. Sofia 2015: 69-71], der sowohl in der Vorbereitung der Theaterstücke als auch im Vortragen an ein Publikum zur Geltung kommt. Allerdings konnte durch die eigenen Beobachtungen während Proben zu einem Theaterstück über Themen zum Schulbesuch festgestellt werden, dass hierbei weniger die thematische Auseinandersetzung, sondern vielmehr die Vermittlung von Fähigkeiten als DarstellerInnen, die Aussprache und die Körperarbeit im Zentrum standen. Wie im Falle des Geschichtenerzählens wird somit auch hier neben der künstlerischen Artikulation von Themen die künstlerische Arbeit an sich fokussiert.

Aus den bisherigen Überlegungen geht hervor, dass im Rahmen verschiedener Aktivitäten im Kunstzentrum an Bereiche und Themen angeknüpft wird, die im Hinblick auf die Schule und das Leben im Allgemeinen als relevant erachtet werden und hierdurch das Ziel angestrebt wird, Veränderungen in Bezug auf das Individuum, etwa hinsichtlich der Erfahrungswelt von Kindern und Jugendlichen, und in einem weiter reichenden gesellschaftlichen Kontext, beispielsweise im Um-

gang von Kindern und Eltern mit wahrgenommenen Problemen, herbeizuführen. Abschliessend wird diese Feststellung unter dem Blickwinkel der Wirkungsweise der Kunstkurse und öffentlichen Auftritte vertieft diskutiert. Elinas Aussage zum Zusammenhang zwischen Kunst und Entwicklung ist dafür aufschlussreich:

Einerseits gibt es die Entwicklung des Individuums, das sich dadurch selbst entwickeln kann. Wenn man merkt, dass man etwas kann, was man sonst im Alltag, in der Schule oder zu Hause nicht hat. Aber in einem solchen Umfeld merkt man dann vielleicht, dass man gut singen oder tanzen kann. Ich glaube, ganz allgemein die Entwicklung des Landes. Das Individuum kann gefördert oder die Konzentration oder Motivation eines Kindes auf etwas gerichtet werden. Das ist ja auch schon schön. Durch den Bühnenbau konnten sie Schnupperlehren machen. Dies eröffnete Möglichkeiten. Klar ist es vielleicht der Einzelne, aber im Endeffekt sind es Einzelne, die sagen können, dass sie mehr können und es sich hierdurch verbreitet. [Elina 2015: 418-425]

Elina situiert die Wirkung des Kunstzentrums auf einem Kontinuum, das durch die beiden Pole „persönlich“ und „gesellschaftlich“<sup>103</sup> aufgespannt wird. Dahinter steht die Vorstellung, dass die Kinder und Jugendlichen als selbstbewusste, aktive GestalterInnen ihres Lebens zur Entwicklung des Landes beitragen können. Die Auffassung eines Kontinuums vertritt ebenfalls Sofia, die in den Kunstkursen einen Beitrag zur Entwicklung der Persönlichkeit und des Landes sieht [vgl. Sofia 2015: 24-36], wobei man für letztere „bestenfalls bei den Kindern [anfängt]“ [ebd.: 35]. Wiederkehrendes Element in den Interviews ist das Bild von selbstbewussten Heranwachsenden, die über die Angebote im Kunstzentrum ihre Fähigkeiten sowie Stärken entdecken und zu diesen ein Vertrauen aufbauen [vgl. Ismael 2015: 16-18; Issa 2015: 260-262; Martin 2015: 195f.; Moussa 2015: 650-657; Peter & Ruth 2016; Sofia 2015: 78-87; Zoe 2015a: 38f., 133f., 243-250]. Martin, ein Mitglied des deutschen Vereins, sieht darin die Bedingung dafür, eigene Bedürfnisse zu kennen, nach diesen zu handeln und sich gegenüber weitreichenderen sozialen Entwicklungen, etwa dem Einfluss der Industrie auf gesellschaftliche Strukturen, positionieren zu können [vgl. Martin 2015: 195-202]. In dieser Auffassung schwingt die Vorstellung von Kindern als GestalterInnen der Zukunft mit, die Moussa mit einem positiven Veränderungspotenzial, einer Gesellschaft mit weniger Verbrechertum und Prostitution, in Verbindung bringt [vgl. Moussa 2015: 441f.; 2016].

Rückblickend auf dieses Kapitel lässt sich mit Bezug auf die im Forschungsstand dargelegte Unterscheidung zwischen Kunst als Instrument im Dienste ausserkünstlerischer Ziele wie Bildung oder Erziehung und Kunst als zweckfreiem Ausdrucksmittel (vgl. Allardice 2012; Stupples 2007, 2011, 2014, 2015) konstatieren, dass ein gewisses instrumentelles Verständnis von Kunst in den Ausführungen der Mitglieder der drei Vereine ausgemacht werden kann. Beiträge der Kunstkurse und der öffentlichen Auftritte werden beispielsweise im Bereich der Bildung und der Erziehung der BesucherInnen des Kunstzentrums verortet und damit weitreichendere gesellschaftliche Wirkungen

---

<sup>103</sup> Die Vorstellung eines Kontinuums zwischen persönlich und gesellschaftlich, auf dem sich die Wirkung von Kunst situieren lässt, findet sich ebenfalls bei Allardice (2012) und Stupples (2011). Beide Autorinnen beziehen sich auf die Ausführungen von Kevin F. McCarthy, Elizabeth H. Ondaatje, Laura Zakaras und Arthur Brooks (2004), die ausgehend von bereits geführten empirischen Studien einen Rahmen für das Verständnis der Wirkung von Kunst anhand der Pole „privat“ und „öffentlich“ sowie „inhärent“ und „instrumentell“ ausarbeiten (vgl. Allardice 2012: 26-29; Stupples 2011: 188).

angestrebt. Dennoch wird am Beispiel des Geschichtenerzählens und des Sensibilisierungstheaters ersichtlich, dass eine trennscharfe Differenzierung zwischen instrumentellen und nicht instrumentellen Auffassungen von Kunst zu kurz greift, da es sowohl um die Verfolgung von Absichten außerhalb des künstlerischen Bereiches als auch um die künstlerische Erfahrung und Qualität an sich geht. In gleichem Masse ist bezüglich der skizzierten und erhofften Wirkung des Angebotes des Kunstzentrums von einem Kontinuum zu sprechen, das durch die beiden Pole „persönlich“ und „gesellschaftlich“ aufgespannt wird.

### **7.3.2 Förderung der Kunstszene, kulturelle Verwurzelung und Identitätsbildung**

Den Gegenstand dieses Kapitels bilden die Bemühungen des Kunstzentrums, künstlerisches Schaffen in Ouagadougou und in Burkina Faso zu fördern und hiermit ein Bewusstsein für Kunst als zweckfreie Ausdrucksform herbeizuführen, denn künstlerisches Schaffen werde in Burkina Faso – so die AkteurInnen der drei Vereine – nur ungenügend wahrgenommen und unterstützt. Zudem sind die Anstrengungen mit der Vorstellung verbunden, dass Kunst eine bedeutende Rolle bei der Konstruktion persönlicher und kollektiver Identitäten spielt. Zoe führt treffend in die Thematik ein:

Eine Aufgabe oder ein Ziel von *[Name des Projektes]* ist, dass in Burkina oder in diesem Quartier, die Kunst an sich einen höheren Stellenwert bekommt und als Wert an sich angesehen wird. Es ist auch für die Künstler wichtig, dass dies der Fall ist. ‚L'art au service du développement‘ ist vielleicht ein Slogan, aber sicherlich nicht das Ganze. [Zoe 2015a: 349-353]

Zoe skizziert in ihrer Aussage Kunst als eigenständiges Feld sowie als Ziel der Förderung und zieht hierdurch eine Grenze zu rein instrumentellen Vorstellungen von Kunst. Ihren Ausführungen liegt die Feststellung zugrunde, dass künstlerisches Schaffen in Ouagadougou und in Burkina Faso nur in geringem Masse wertgeschätzt werde. Sie konstatiert, dass aus ihrer Sicht das Leben als KünstlerIn in Burkina Faso mit der Schwierigkeit verbunden sei, dieses gegenüber Aussenstehenden zu rechtfertigen. Zwar werde Kunst von vielen Eltern der BesucherInnen des Kunstzentrums bezüglich ihres ästhetischen Wertes und als Fähigkeit aufgefasst, die jedem Menschen von Natur aus gegeben sei. Die Beschäftigung als KünstlerIn werde jedoch nicht als Beruf wahrgenommen [vgl. ebd.: 283-286, 289-322, 335]. Hierfür sei der Umstand verantwortlich, dass mit dem alleinigen KünstlerInnendasein der eigene Lebensunterhalt nur bedingt gesichert sei [vgl. ebd.: 341-344]. Diese Auffassung wird von Moussa geteilt. Er weist darauf hin, dass man in Burkina Faso nicht hundertprozentig von der Arbeit als KünstlerIn leben könne und die Existenzsicherung folglich nur über eine weitere berufliche Beschäftigung möglich sei [vgl. Moussa 2015: 254-264]. Dass dies funktioniere, führt er am Beispiel von PolizistInnen oder GeschäftsführerInnen aus, die neben ihrer Arbeit künstlerisch tätig seien [vgl. ebd.: 258-264]. Einen anderen Standpunkt vertritt Issa. Der aus seiner Sicht verbreiteten Vorstellung, dass KünstlerInnen ihren Lebensunterhalt nicht mit künstlerischer Arbeit verdienen könnten, hält er seine eigenen Erfahrungen als (Film-)Schauspieler, Geschichtenerzähler und Musiker entgegen. Er verdiene zwar nicht viel, doch könne mit dem wenigen

Geld leben [vgl. Issa 2015: 55-63]. Den skizzierten Aussagen ist die Vorstellung gemein, dass es trotz oder gerade wegen der Schwierigkeiten, die mit dem KünstlerInnendasein verbunden sind, notwendig ist, ein verändertes Verständnis von künstlerischem Schaffen zu vermitteln, wodurch dieses nicht nur als zweitrangiges Vergnügen, sondern als Beruf wie jeder andere wahrgenommen wird [vgl. Abdoul 2015a: 303-309; Ismael 2015: 121-127]. So formuliert es auch Ismael im Hinblick auf die BesucherInnen des Kunstzentrums: „[...] faire en quelque sorte que les enfants comprennent que l'art c'est un boulot, l'art c'est un métier [...]“ [Ismael 2015: 137f.].

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie diese Absicht auf der Ebene des Kunstzentrums umgesetzt wird. Hierbei ist die vorgebrachte Vorstellung des Kunstzentrums als Ort, an dem über die angebotenen Aktivitäten Kunst praktiziert und weiterentwickelt sowie das Wissen der Kunstkursleiter an die Kinder und Jugendlichen weitergegeben werde [vgl. Hanna 2016; Zoe 2015b: 422-426], bedeutend. Dieses wird als offener Raum verstanden, zu dem nicht nur Kinder und Jugendliche Zugang hätten, sondern alle Kunstinteressierten:

Tout le monde est invité à venir à *[Name des Projektes]*. Les portes de *[Name des Projektes]* ne sont pas fermées. C'est ouvert pour tous les artistes, ceux qui veulent venir aider, ceux qui veulent travailler avec nous, ceux qui veulent échanger, comme toi par exemple, venir faire un stage. *[Name des Projektes]* est ouverte à tout le monde. Ce n'est pas uniquement pour les enfants. [...] C'est comme ça que *[Name des Projektes]* évolue aussi petit à petit. [Ismael 2015: 32-38]

Die dargelegte Offenheit bezieht sich zudem auf den Umstand, dass der Zugang zu den Kunstkursen und den öffentlichen Aktivitäten für die Kinder und Jugendlichen bislang kostenlos ist<sup>104</sup> [vgl. Ismael 2015: 72f.; Zoe 2015b: 495-501]. Hierdurch grenze sich das Angebot des Kunstzentrums von den zahlreichen Kunstaufführungen in Burkina Faso ab, die aufgrund ihrer relativ hohen Eintrittspreise den „Eliten“ vorbehalten seien [vgl. Zoe 2015a: 203-208, 223-225; 2015b: 490-497]. Neben der Hervorhebung der offenen Türen des Kunstzentrums wird die Überzeugungsarbeit für die Aktivitäten des Kunstzentrums betont, die gegenüber den Eltern der Kinder und Jugendlichen sowie gegenüber NachbarInnen des Kunstzentrums geleistet werde [vgl. Moussa 2015: 771-775; Zoe 2015a: 313-333]. Zoe umreißt die diesbezüglich verfolgten Absichten und Herausforderungen:

Wir wollen der Kunst auch einen Stellenwert geben und sie [die Eltern] nicht einfach mit gratis Essen locken, damit sie dann ihre Kinder schicken. Es ist dennoch zum Teil schwierig, ihnen verständlich zu machen, dass es wichtig ist, dass sie bei irgendwelchen Wettbewerben oder Aufführungen teilnehmen. Die Eltern erwarten dann meist, dass die Kinder dann dafür Geld bekommen. Aber für *[Name des Projektes]* ist es eine grosse finanzielle Ausgabe, dass sie überhaupt daran teilnehmen können. Sie denken, wir machen damit Gewinn und würden von ihren Kindern profitieren. Also nicht alle, aber es kommt halt vor. Deshalb ist es manchmal etwas schwierig. [Zoe 2015a: 311-318]

In Zoes Aussage schwingt die bereits angesprochene Vorstellung von Kunst als zweckfreier Ausdrucksform mit, die es gegenüber den Eltern zu verteidigen gelte. Sie sei der Überzeugung – so

---

<sup>104</sup> Zwar bestünden Ideen, wie im Rahmen von öffentlichen Auftritten ein symbolischer Kostenbeitrag erhoben werden könnte, jedoch fehle hierfür die Bereitschaft vieler Eltern, für das Angebot zu zahlen [vgl. Moussa 2016; Zoe 2015b: 501-507].

führt sie an anderer Stelle aus –, dass der Umgang mit Kunst, etwa das Spielen eines Instrumentes oder Singen, für eine Person sehr wichtig ist, da hierdurch eine Erfahrungswelt geschaffen werde, in der man sich selbst ausprobieren könne [vgl. Zoe 2015a: 37-43; 2015b: 464-467]. Allerdings deutet Zoe gleichzeitig auf die Schwierigkeiten im Umgang mit den Eltern des Kunstzentrums hin, zu denen beispielsweise die Besorgnis zählt, dass ihre Kinder ausgenutzt würden. Diesen Aspekt sprechen ebenfalls Ismael und Moussa an, wobei beide den Begriff der Ausbeutung zur Umschreibung der Ängste verwenden [vgl. Ismael 2015: 92-95; Moussa 2015: 754-766]. Moussa führt diesbezüglich aus, dass Eltern, die selbst nie in Berührung mit Kunst, etwa über Theaterangebote in der Schule, gekommen seien, die Aktivitäten im Kunstzentrum als Ausbeutung ihrer Kinder wahrnehmen würden. Sie seien der Überzeugung, dass diese als Arbeitskräfte für die eigene finanzielle Gewinnerzielung ausgenutzt würden [vgl. Moussa 2015: 759f., 766f.; 2016]. Sowohl Moussa als auch Ismael erachten diese Anschuldigungen als haltlos und entgegnen, dass sie selbst mit persönlichem Aufwand in den Kunstkursen Wissen vermitteln würden und keine entsprechende Gegenleistung von den Kindern und Jugendlichen erhoben werde [vgl. Ismael 2015: 91-95; Moussa 2015: 754]. Es sei deshalb notwendig, mit den betroffenen Eltern in den Dialog zu treten, sie von den Aktivitäten des Kunstzentrums zu überzeugen und ihre Ängste dadurch in Unterstützung umzumünzen, die für das Fortbestehen des Projektes notwendig sei [vgl. Moussa 2015: 754-756, 771-777; Zoe 2015a: 322-327].

Zu den Ängsten der Eltern tritt hinsichtlich der Überzeugungsarbeit die Schwierigkeit hinzu, ihnen den Eigenwert der künstlerischen Beschäftigung ihrer Kinder im Kunstzentrum nahezubringen. Das „programme de suivi“, Veranstaltungen, die sich an die ganze Familie richten, sowie die Vermarktung des Kunstzentrums gegenüber lokalen Behörden sollen nachfolgend als Beispiele dienen, um zu zeigen, dass die Kunstkursleiter nicht umhinkommen, für das Kunstzentrum mit Argumenten zu werben, die mit künstlerischen Aktivitäten selbst nichts oder nur wenig zu tun haben. Das „programme de suivi“ bezeichnet die Vernetzung zwischen den Kunstkursleitern und den Eltern sowie LehrerInnen der Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums, über die ein Austausch zu ihrer schulischen und familiären Situation gepflegt<sup>105</sup> und ihnen mittels individueller Förderung geholfen werden soll [vgl. Abdoul 2015a: 91-105; Issa 2015: 266-271; Moussa 2015: 469-473, 480-497]. Es entstand aus der Überzeugung heraus, dass sowohl die Heranwachsenden als auch die LehrerInnen auf die Unterstützung der Eltern angewiesen seien, die etwa mangels Zeit ausbleibe und folglich zu fördern sei [vgl. Moussa 2015: 468f., 505-517, 769-771]. Dass sich das „programme de suivi“ auch an die Eltern der BesucherInnen des Kunstzentrums richtet, geht aus der folgenden Passage hervor:

Das ist schon einmal ein guter Punkt für uns, denn sie [die Eltern] merken, dass wir uns für die Kinder interessieren, weil wir in die Schulen gehen und nachfragen und zu ihnen kommen, um

---

<sup>105</sup> In der Praxis wird das „programme de suivi“ auf informeller Ebene durchgeführt, indem bei zufälligen oder teilweise geplanten Treffen mit den Eltern und LehrerInnen gesprochen wird [vgl. Moussa 2016; Zoe 2016].

zu diskutieren, damit das Kind in der Schule gut sein kann und (überlegt) sich weiter... einen besseren Weg entwickeln kann. [ebd.: 772-775]

Das Zitat verdeutlicht, dass die Kunstkursleiter mit dem „programme de suivi“ ihr Interesse für die positive schulische Entwicklung der Kinder gegenüber den Eltern zum Ausdruck bringen und mit diesen in Austausch treten können. Dieser Dialog werde ebenfalls im Rahmen von Veranstaltungen angestrebt, die im Kunstzentrum bereits in Form von Darbietungen der Ergebnisse der Kunstkurse vor Publikum realisiert wurden und auch für die Zukunft geplant sind [vgl. Moussa 2016; Zoe 2015a: 322-333]. Die Ausführungen hierzu legen nahe, dass über die öffentliche Präsentation des Gelernten nicht nur die Selbstdarstellung der Kinder und Jugendlichen, sondern auch die Rezeption durch die Eltern angestrebt wird, wie Zoe im Hinblick auf zukünftige Anlässe festhält: „Ich denke, wir [...] müssen weiterhin die Eltern aufsuchen, ihnen erklären und Aufführungen machen, damit sie sehen, was die Kinder machen“ [Zoe 2015a: 322-324]. Ausserdem böten diese eine Möglichkeit, um die Eltern mit Erfolgsgeschichten von professionellen burkinischen KünstlerInnen, die zu den Aufführungen eingeladen werden, zu überzeugen. Durch ihre Präsenz könne ihnen gezeigt werden, „[...] dass ihre Kinder etwas lernen und damit Geld verdienen können“ [ebd.: 332f.]. Während dem künstlerischen Schaffen in diesem Beispiel ein gewisser Stellenwert zukommt, verdeutlicht die Vermarktung des Kunstzentrums gegenüber lokalen Behörden in Ouagadougou, dass die Betonung von Zielen, die ausserhalb des künstlerischen Bereiches liegen, für den Verkauf des Projektes unabdingbar ist. Allgemein formuliert Zoe hierzu:

Es ist uns wichtig, dass es nicht nur das [Kunst als Mittel zum Zweck] ist. Ich denke auch, und oft wird das halt so formuliert, wenn man in Burkina argumentieren muss. Um lokale Behörden ins Boot zu kriegen, sagen wir, dass wir ein Festival machen, an dem wir ein Thema vermitteln wollen, das am besten über Kunst geht. Wenn man lokal Cash oder eine Bewilligung braucht, ist es so einfacher. [ebd.: 346-349]

Aus der Passage geht hervor, dass aus Zoes Sicht der Zugang zu finanziellen Ressourcen oder Bewilligungen erleichtert wird, wenn betont werde, dass Themen auf künstlerischem Weg kommuniziert werden. Am Beispiel der Ausführungen zu einem Festival, das in Zusammenarbeit mit Schulen und KünstlerInnengruppen aus Ouagadougou durchgeführt wurde, wird ersichtlich, dass es hierbei auch um die Anschlussfähigkeit an (momentane) politische Schwerpunktsetzungen geht. Abdoul erklärt diesbezüglich, dass der thematische Fokus des Festivals, Kinderrechte, bewusst dem Ansatz des MENA, das sich der Förderung der Kinderrechte durch Bildung annimmt, entsprach und in präsentierten Theateraufführungen, Geschichten und Rezitationen auf unterschiedliche Weise aufgegriffen wurde, um vom Ministerium unterstützt zu werden<sup>106</sup> [vgl. Abdoul 2015a: 126-130; 2015b]. Um Rückhalt für das Kunstzentrum bei lokalen AkteurInnen zu gewinnen, greifen die Kunstkursleiter somit auf die Strategie des „policy attachment“ (Gray 2002) zurück. Der Begriff wird von Clive Gray zur Bezeichnung des Umstandes verwendet, dass ein Politikfeld – hier Kunst

---

<sup>106</sup> Die Unterstützung betraf nicht die finanzielle Ebene. Das Kunstzentrum wurde jedoch durch einen Vertreter des MENA als Bildungsinstitution wahrgenommen und anerkannt [vgl. Abdoul 2015a: 127-130; 2015b; Ismael 2015: 151f.].

– aufgrund seines geringen Stellenwertes eine inhaltliche Beziehung zu anderen Politikfeldern herstellt, die zu bestimmten Zeitpunkten ganz oben auf der politischen Agenda stehen und stärker finanziert werden. Bezogen auf Kunst bedeutet dies, dass diese nicht wegen ihres Eigenwertes wahrgenommen wird, sondern aufgrund ihres Beitrages, den sie zur Erreichung von Zielen in anderen Politikbereichen leistet (vgl. Gray 2002: 80f.).

Die drei angeführten Beispiele zeigen, dass die eingangs von Zoe propagierte Absicht, den Eigenwert der künstlerischen Beschäftigung zu betonen bzw. von einem rein instrumentellen Verständnis von Kunst wegzukommen, angesichts der Skepsis von Eltern und der wahrgenommenen Notwendigkeit, die Aktivitäten des Kunstzentrums in Bezug auf ihren Beitrag zu ausserkünstlerischen Bereichen, beispielsweise Bildung, zu legitimieren, nur bedingt umsetzbar ist. Mit Rekurs auf die Darlegungen im vorhergehenden Kapitel 7.3.1 und in Anlehnung an Stupples lässt sich somit konstatieren, dass hinsichtlich der Vorstellungen und Erwartungen der InterviewpartnerInnen bezüglich der Rolle von Kunst von einem „twin-track‘ approach“ (Stupples 2011: 182), einer Doppelstrategie, zu sprechen ist, da sowohl die Zweckfreiheit als auch die Instrumentalisierung von Kunst in ihren Ausführungen zum Tragen kommen.

Die weiteren Darlegungen sollen zeigen, dass sich die angesprochene Überzeugungsarbeit nicht nur auf die Aktivitäten im Kunstzentrum, sondern auch auf die Bedeutung von Kunst für die kulturelle Verwurzelung und die individuelle sowie kollektive Identitätsbildung bezieht. Diese Auffassung wird vordergründig von Moussa vertreten, der die angesprochenen Punkte treffend in einem Zitat zusammenführt. Dieses bezieht sich auf den Projektnamen<sup>107</sup>, der von den Gründungsmitgliedern des burkinischen Vereins gewählt wurde:

Der Name [*Name des Projektes*] ist so entstanden. Wir haben lange überlegt, ja, wir haben viel Material, also Kunst haben wir. Ohne Kunst gehst du nicht weiter. Du brauchst sie als Basis, weil man mit Kunst aufwächst. Als Kind hat man gespielt, Geschichten gehört, Mama, erzähl mir diese Geschichte nochmals oder sing mir ein Lied. Dann ist man gross geworden und man macht etwas anderes, aber man hat etwas Kulturelles. Man hat etwas vom Land. Man kann auch dann akzeptieren, hier zu bleiben, zu Hause, weil man weiss, wo man ist, wo die Racines sind. [Moussa 2015: 285-290]

Aus der Passage lassen sich mehrere Dinge ableiten, die nachfolgend diskutiert werden. Moussa spricht davon, dass sie „viel Material, also Kunst“ [ebd.: 285f.] hätten. Seine Aussage bezieht sich auf den Reichtum, den Burkina Faso beispielsweise im Bereich der darstellenden Kunst, der Musik oder des Geschichtenerzählens besitze. Zu dieser Vielfalt trage der Umstand bei, dass das Land über 60 Sprachen und vielfältige Traditionen verfüge [vgl. Moussa 2015: 252f., 368; 2016]. Es sei somit ein „Land mit sehr grossem Potenzial“ [Moussa 2015: 252]. Als solches übe es eine Anziehungskraft auf europäische KünstlerInnen aus, die dieses beispielsweise auf der Suche nach SchauspielerInnen für eigene Produktionen entdecken würden [vgl. ebd.: 173-185]. Allerdings werde dieser Reichtum bislang von den Burkinabe selbst nur in geringem Masse wertgeschätzt, weshalb

---

<sup>107</sup> Sowohl das Projekt als auch die drei Vereine tragen denselben Namen, der den Slogan „Kunst und Entwicklung von Ouagadougou“ beinhaltet.

auch kein breites Interesse daran bestehe [vgl. Moussa 2015: 253f.; 2016]. Als Gründe hierfür identifiziert er zum einen die bereits dargelegten Schwierigkeiten, die mit dem KünstlerInnendasein in Burkina Faso verbunden werden, zum anderen die ungenügende Professionalisierung von Kunst [vgl. Moussa 2015: 254-256, 383-387; 2016]. Unter dem Begriff der Professionalisierung versteht Moussa die Wiederbelebung von künstlerischen Traditionen, etwa dem Dodo-Tanz oder den Geschichtenerzählenden, und deren Weiterentwicklung [vgl. Moussa 2016]. In diesem Zusammenhang ist es interessant, eine Querverbindung zu den Ausführungen anderer InterviewpartnerInnen des Schweizer und deutschen Vereins herzustellen. Auffallend ist, dass diese anstelle des Begriffes der Professionalisierung auf die Formel des Erhalts sowie der Weiterentwicklung des kulturellen Erbes des Landes zurückgreifen. Diese Formel findet sich ebenfalls auf der gemeinsamen, auf Deutsch verfassten Internetseite. Zoe führt hierzu Folgendes aus:

Was wir auch spannend finden, ist halt, dass sie ihre traditionelle Kultur bewahren oder halt weiterentwickeln können. Wir wollen ja nicht ein Museum hier machen (überlegt) oder verändern oder so. Ich denke, da ist Kunst wirklich ein guter Ansatz dazu, weil es auch sehr offen ist. [Zoe 2015b: 455-458]

Ihre Aussage beinhaltet sowohl das statische Element der Bewahrung als auch die dynamische Vorstellung der Weiterentwicklung der traditionellen Kultur. Beide Dimensionen stehen in einer spezifischen Beziehung zur Kunst, die Zoe an anderer Stelle im Hinblick auf ihre Definition des kulturellen Erbes von Burkina Faso konkretisiert:

[...] hier geht es [...] um gewisse Formen, z. B. das Geschichtenerzählen oder den Dodo-Tanz, also etwas, das von dort kommt und eine künstlerische Form hat. Aber ich denke auch an die Geschichten, die über Theater, Gesang oder was auch immer überliefert werden. [Zoe 2015a: 172-174]

Zoe spezifiziert wie auch Elina [2015: 461], Hanna [2016] und Sofia [2015: 206-213] das burkinische Kulturerbe über bestimmte Kunstformen, beispielsweise den Dodo-Tanz oder das Geschichtenerzählen, die für Burkina Faso kennzeichnend seien.

Unter Rückbezug auf Moussas Ausführungen zur Professionalisierung künstlerischer Traditionen lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen diesen und den Erläuterungen zum Erhalt und der Weiterentwicklung des kulturellen Erbes von Burkina Faso ausmachen. Beide Argumentationslinien führen zu derselben Zielsetzung: die (Wieder-)Belebung künstlerischer Formen, die als traditionell oder als Ausdruck des burkinischen Kulturerbes aufgefasst werden. Der Unterschied gründet folglich auf den verwendeten Begrifflichkeiten. Diesbezüglich aufschlussreich ist Moussas Kritik am Begriff des Kulturerbes, dessen Verwendung er aufgrund seiner Weitfassung zur Umschreibung der Absichten des Kunstprojektes als unangebracht empfindet. Es sei im Rahmen des Projektes nicht möglich, der gesamten künstlerischen Vielfalt des Landes Rechnung zu tragen, weshalb er den Terminus der Professionalisierung jenem des Kulturerbes vorziehe [vgl. Moussa 2016]. Hinsichtlich der Operationalisierung der skizzierten Zielsetzung finden sich in den Interviews verschiedene Anhaltspunkte, denen die Auffassung gemein ist, dass den Kunstkursleitern und professionellen burkinischen KünstlerInnen im Allgemeinen hierbei eine zentrale Rolle zukommt. Diese

agieren auf mehreren Ebenen, die von lokal bis international reichen [vgl. Hanna 2016; Moussa 2016]. Auf lokaler Ebene werden sowohl der persönliche Austausch zwischen KünstlerInnen – etwa im Rahmen von Partnerschaften zwischen dem Kunstzentrum und anderen Vereinen in Ouagadougou – als auch die Vermittlung von künstlerischen Kenntnissen, die im Rahmen der Ausbildung oder Arbeit erworben wurden, an ein breiteres Publikum genannt [vgl. Hanna 2016; Moussa 2016; Sofia 2015: 200-204]. Den professionellen burkinischen KünstlerInnen komme hierbei die Aufgabe zu, ihr Können beispielsweise an Geschichtenerzählenden überzeugend und mit Stolz darzulegen und somit auch den Wert künstlerischer Traditionen zu vermitteln [vgl. Moussa 2016], denn „[w]enn ich dies wichtig finde und es wertschätze, dann ist es wertvoll für denjenigen, der zuhört“ [Moussa 2015: 363f.]. Diese Funktion sei insbesondere auch für die Zusammenarbeit mit den Kindern und Jugendlichen des Kunstzentrums von Bedeutung, da diese über die Kunstkursleiter in Kontakt mit künstlerischen Ausdrucksformen kämen und hierfür Interesse sowie Achtung entwickeln würden, die sie als Erwachsene beibehalten und an andere vermitteln würden:

Mit dem Kontakt zu anderen werden die Kinder gross werden [...]. Irgendwann sind sie Musiker oder können Instrumente spielen, so können sie sagen, dass sie in einem Verein waren, wo sie Theater gespielt haben. Sie haben auch eine Ahnung von Theater. Sie wollen auch Theaterstücke sehen, wenn sie nicht Schauspieler geworden sind. [...] Man weiss genau, dass Kunst wichtig ist. Man geht ins Theater und holt sogar Freunde ins Theater. Da hat man irgendjemanden, der eine Ahnung von Kunst (überlegt) entwickelt und dies gerne immer wieder sieht und halten möchte. [ebd.: 529-536]

Die skizzierte Aufgabe professioneller burkinischer KünstlerInnen hat neben der lokalen auch eine internationale Ausrichtung, die durch den Austausch mit ausländischen KünstlerInnen gewährleistet werden soll [vgl. Hanna 2016; Moussa 2016; Zoe 2015a: 43-52]. Hierdurch sei es KünstlerInnen möglich, über Aufführungen zu erzählen, wie ein Land aussehe und worüber es sich identifiziere [vgl. Moussa 2016]. Gleichzeitig werde hierdurch die Basis für gegenseitigen Respekt geschaffen:

Wenn du rausgehst, z. B. nach Mali, dann kannst du sagen, bei mir ist das so und so. Das ist ganz wichtig. Die werden auch zeigen, wenn die Leute aus Mali sagen, dass das und das super wichtig sei, dann ist das ok, Respekt, Respekt. Das ist ganz gut, sie werden auch mich respektieren. [Moussa 2015: 372-374]

Professionellen burkinischen KünstlerInnen kommt demnach die Aufgabe zu, den Wert künstlerischer Traditionen über Auftritte im In- und Ausland darzulegen. Aus dem Beispiel der Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums geht hervor, dass hierdurch eine Breitenwirkung intendiert wird, die auf der Überzeugung jedes Einzelnen gründe und die in die allgemeine Wertschätzung künstlerischer Traditionen münde [vgl. Moussa 2016]. Moussa geht zudem einen Schritt weiter, indem er der Breitenwirkung eine identitätsbildende Funktion zuschreibt:

Es gibt keine grossen Autoren, aber es gibt Tradition und Kunst, Singen und Griots<sup>108</sup> und so. Da muss man nicht zum Bürokraten gehen, damit die sich darum kümmern. Aber jeder Einzelne muss sagen, dass es wichtig ist. [...] wenn alle gemeinsam sagen, dass dies wichtig sei, Tanz, Kultur, das Tenue, dann ist es wichtig. Dann wird es zu deiner Identität. [Moussa 2015: 367-372]

Identität wird von Moussa nicht nur individuell, sondern auch kollektiv in Bezug auf ein Land gedacht, wie folgende Passage verdeutlicht: „Man baut etwas durch Kunst. [...] Man weiss ganz genau, wenn die Leute das tanzen, dann heisst es, dass es meine Identität... es zur burkinischen Kultur gehört“ [ebd.: 388-390]. Der kollektive Aspekt bezieht sich demnach auf den Umstand, dass über spezifische Kunstformen eine Identifikation mit einem Land hergestellt werden könne. So seien etwa klassische Theaterstücke für die Schweizer und die deutsche Kultur bezeichnend, während die Tradition des Geschichtenerzählens für die burkinische Kultur charakteristisch sei [vgl. ebd.: 342-347, 360-363]. In der Anmerkung, dass man durch Kunst etwas aufbaue [vgl. ebd.: 388], schwingt die Vorstellung von Entwicklung durch Kunst mit [vgl. ebd.: 284-287, 320-322, 356f., 377f.]. Diese ist in Moussas Ausführungen stark verankert und verweist zum einen auf die Verschränkung von persönlicher und gesellschaftlicher Entwicklung, wie am Beispiel der Kinder und Jugendlichen des Kunstzentrums im vorangehenden Kapitel 7.3.1 herausgearbeitet wurde. Zum anderen nimmt Moussa hier Bezug auf die Entwicklung, die Länder wie die Schweiz oder Deutschland bereits durchlaufen hätten: „Deutschland et la Suisse n'ont pas besoin de... parce qu'ils sont déjà développés. Ils ont toujours besoin de l'art. [...] ils ont utilisé l'art pour se développer. Mais on a toujours besoin de l'art pour le développement futur“ [ebd.: 328-330]. Entwicklung wird von Moussa in diesem Kontext als evolutionärer Prozess<sup>109</sup> verstanden, der durch verschiedene Stufen gekennzeichnet sei. Als Referenz für die Einteilung in Stufen zieht Moussa die Wertschätzung von künstlerischem Schaffen und Traditionen heran, die er in europäischen Ländern als gegeben erachtet, wie folgendes Zitat verdeutlicht:

Man weiss ganz genau, dass es klassische Musik und Theaterstücke gibt und Mozart und alles Drum und Dran und dass es wichtig ist. Es gibt Institutionen, die das unterstützen und aufpassen, dass die Kultur nicht runterfällt. Wir haben das noch nicht ganz. [ebd.: 365-367]

Die fehlende Pflege und Achtung traditioneller Kunstformen seitens der breiten burkinischen Bevölkerung würden die Rückständigkeit von Burkina Faso gegenüber europäischen Ländern begründen [vgl. Moussa 2016]. Die in Europa vorhandene Professionalisierung von Kunst [vgl. ebd.] bildet zudem den normativen Bezugspunkt für das Entwicklungsszenario, das Moussa für Burkina Faso zeichnet:

---

<sup>108</sup> Der Begriff Griot und das weibliche Pendant Griotte bezeichnen in Teilen Westafrikas einen Beruf, der seit Jahrhunderten von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird. Er umfasst zahlreiche Tätigkeitsfelder, beispielsweise GenealogIn, HistorikerIn, MusikerIn, RatgeberIn, TeilnehmerIn oder ZeremonienmeisterIn an verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen. Griots und Griottes greifen insbesondere auf das gesprochene Wort und teilweise auf Instrumente zurück (vgl. Hale 1998: 1-58; N'sele 1986: 63f.).

<sup>109</sup> Dieses Entwicklungsverständnis wird ebenfalls von Ismael vertreten, der konstatiert, dass sich EuropäerInnen auf einer höheren Entwicklungsstufe als sie selbst befänden und erstere deshalb das Ziel verfolgen würden, den AfrikanerInnen bei ihrer Entwicklung zur Seite zu stehen [vgl. Ismael 2015: 134f.]. Zoe distanziert sich von dieser Auffassung von Entwicklung, da aus ihrer Sicht hierbei die Idee mitschwingt, „[...] dass sich ein ganzes Land einem anderen Niveau angleichen muss [...]“ [Zoe 2015b: 437f.].

[...] wir wollen, dass Burkina Faso richtig professionell und akzeptiert wird. Dass alle bestätigen, dass es wichtig ist, weil nicht alle dies begriffen haben. Es müssen alle begreifen, dass Kultur<sup>110</sup> für jedes Land und jeden Menschen, der sich entwickeln möchte, sehr wichtig ist. Kultur ist der Motor, um hochsteigen zu können, also sich entwickeln zu können [...]. [Moussa 2015: 275-279]

Mit Rekurs auf die in Kapitel 4.3 angestellten theoretischen Überlegungen zum Kulturbegriff lässt sich in Anlehnung an Dahinden (2011) festhalten, dass Moussa mit einem *Commonsense*-Kulturbegriff argumentiert, indem er nationale Grenzen über eine gemeinsame Kultur und eine gemeinsame kollektive Identität definiert. Dahinden stützt sich in diesem Kontext auf den „boundary work“-Ansatz des Anthropologen Fredrik Barth (2012 [1969]). Dieser hat die Ethnizitätsforschung durch seinen theoretischen und empirischen Fokus auf ethnische Grenzziehungsprozesse massgeblich geprägt<sup>111</sup> (vgl. Dahinden 2011: 40). Nach Barth definieren sich ethnische Gruppen nicht durch einen festen kulturellen Inhalt, sondern durch fortwährende Grenzziehungsprozesse. Diese erfolgen in Interaktionen zwischen Menschen und unter Rückgriff auf Differenzierungsmerkmale<sup>112</sup>, die im soziohistorischen Kontext von den Mitgliedern einer ethnischen Gruppe als sinnhaft erachtet werden und somit keiner objektiven Basis bedürfen (vgl. Barth 2012 [1969]: 211). Hierdurch finden gleichzeitig eine Schliessung gegen innen und eine Abgrenzung gegen ausen statt (vgl. Dahinden 2011: 41). Für die Entstehung ethnischer Gruppen ist neben dem skizzierten Prozess der internen Gruppenidentifikation auch die externe Kategorisierung notwendig, das heisst, die internen Selbstzuschreibungen müssen von anderen akzeptiert und bestätigt werden. Selbst- und Fremdzuschreibungen greifen folglich ineinander und sind nicht losgelöst von Machtverhältnissen zu betrachten (vgl. Barth 2012 [1969]: 210f.; Jenkins 2008: 44f.). Wie Richard Jenkins darlegt, lassen sich Barths Überlegungen zu ethnischen Gruppen für die theoretische Diskussion des Identitätskonzeptes fruchtbar machen (vgl. Jenkins 2008: 44f.). Jenkins Ausführungen folgend, wird Identität – in Abgrenzung zu statischen Verständnissen – als sozialer Prozess aufgefasst, dem ein dialektisches Wechselspiel zwischen den beiden analytisch verschiedenen Momenten der Selbst- und Fremdzuschreibung zugrunde liegt (vgl. ebd.: 46). Denn Identität, so Jenkins, beinhaltet Annahmen über uns selbst, über andere und darüber, wie andere über uns denken (vgl. ebd.: 5). Das Zusammenspiel zwischen interner und externer Definition findet auf einem Kontinuum statt, das durch die beiden Pole „individuell“ und „kollektiv“<sup>113</sup> aufgespannt wird. Jenkins bringt hierdurch seine Ablehnung zum Ausdruck, zwischen individuellen und kollektiven

---

<sup>110</sup> Moussa verwendet den Kunst- und den Kulturbegriff in undifferenzierter Weise, wie folgende Aussage von ihm in Kontrast zum oben angeführten Zitat illustriert: „Kunst ist sehr wertvoll. Das muss man hier akzeptieren. Wir wollen das in Expertise transformieren. Das muss noch von allen akzeptiert werden, dass Kunst super, super wichtig ist für die Entwicklung“ [Moussa 2015: 283f.].

<sup>111</sup> Ethnische Zugehörigkeit wurde in den Sozialwissenschaften bis in die 1970er-Jahre häufig „[...] als zeitlich stabile Kategorie begriffen, die auf Abstammung beruht“ (Wyssmüller & Fibbi 2009: 15). Durch Barth wurde die Mobilisierung ethnischer Zugehörigkeit vermehrt als situationsabhängig erachtet und der Fokus auf die sozialen Rahmenbedingungen gelegt, unter denen diese stattfindet (vgl. ebd.).

<sup>112</sup> Als mögliche Differenzierungsmerkmale führt Barth Bräuche, Sprache, Lebensführung sowie Wertorientierungen an (vgl. Barth 2012 [1969]: 211).

<sup>113</sup> Jenkins liefert diesbezüglich ein aufschlussreiches Analyseschema, das sowohl die Wechselwirkung von interner und externer Definition von Identität als auch das Kontinuum von individuell bis kollektiv darlegt (vgl. Jenkins 1994: 203).

Identitäten zu unterscheiden, da beide als soziale Prozesse aus dem dialektischen Wechselspiel zwischen Selbst- und Fremdzuschreibung hervorgehen (vgl. ebd.: 37-46).

Ausgehend von diesen theoretischen Überlegungen können die von Moussa diskutierten Aussagen folgendermassen gedeutet werden: Kunst im Allgemeinen und traditionelle Kunstformen im Besonderen werden von ihm als symbolische Ressourcen (vgl. Dahinden 2011) mobilisiert, um eine nationale Gruppenzugehörigkeit respektive eine kollektive Identität herzustellen. Hierdurch wird eine Schliessung gegen innen beabsichtigt, für die insbesondere auch die Aspekte des Nationalstolzes und der Achtung des eigenen Landes kennzeichnend sind [vgl. Moussa 2016; Zoe 2015a: 53-58]. So führt Zoe am Beispiel des Kunstzentrums aus, dass über spezifische Kunstformen wie das Geschichtenerzählen sowie durch den Inhalt von Gedichten und Liedern versucht werde, bei den Kindern den Stolz auf ihr Land und die eigene Kultur zu wecken [vgl. Zoe 2015a: 53-68]. Dies sei, so Moussa, für Burkina Faso von grosser Bedeutung, da aus seiner Sicht viele Burkinabe das Leben in Burkina Faso mit den Vorstellungen vom Westen als „das Schönste“ kontrastieren und hierdurch einen „Selbsthass“ entwickeln würden<sup>114</sup> [vgl. Moussa 2016]. Zudem legt Moussa dar, dass die Schaffung einer nationalen Gruppenzugehörigkeit nur möglich sei, indem ein Bewusstsein für das „Eigene“ und „Traditionelle“ geschaffen werde, wodurch dieses von importierten Kunstformen wie Salsa oder Hiphop unterschieden werden könne [vgl. ebd.]. Durch die Bezugnahme auf die Kunstformen anderer Länder findet somit eine Abgrenzung gegen aussen statt. Die diskutierte interne Grenzziehung steht, so die oben beschriebene Theorie, im Wechselspiel mit externen Kategorisierungsprozessen. Diese werden von Moussa selbst angedeutet, indem er festhält, dass die Schaffung einer individuellen und kollektiven Identität Bedingung für die Anerkennung durch andere sei: „[...] damit jeder sagt, unsere Kultur ist wichtig. Das ist auch die Identität, damit man dich respektieren kann“ [Moussa 2015: 357f.].

Der theoretische Bezug auf das Konzept der Identität zur Diskussion der Interviewaussagen erwies sich aufgrund der analytischen Unterscheidung von Selbst- und Fremdzuschreibungen sowie des postulierten Wechselspiels zwischen beiden Momenten als fruchtbar. Der Fokus lag hierbei insbesondere auf Kunst im Allgemeinen und traditionellen Kunstformen im Besonderen, die für die Herstellung von Gemeinsamkeiten gegen innen und die Schliessung der Gruppengrenzen gegen aussen von Moussa mobilisiert werden.

### **7.3.3 Kampf gegen Stereotype und Schaffung alternativer Vorstellungswelten**

Das Kunstzentrum in Ouagadougou ist ein Ort des Meinungs- und Erfahrungsaustausches, an dem neben den Kindern auch KünstlerInnen anderer Vereine aus Ouagadougou und aus dem Ausland zusammenkommen und gemeinsam arbeiten können, so Ismael [vgl. Ismael 2015: 33-45]. Der von

---

<sup>114</sup> Moussas Auffassung steht jener von Martin diametral gegenüber. Ausgehend von seinen drei Besuchen in Burkina Faso argumentiert Martin, dass er selten angebettelt und ihm stattdessen eine künstlerische Darbietung oder eine CD zum Kauf angeboten wurde. Die Burkinabe brächten somit eine Selbstachtung zum Ausdruck und würden ihrem Landesnamen, Land der aufrechten Menschen, alle Ehre machen [vgl. Martin 2015: 114-128].

Ismael angesprochene Austauschgedanke soll in diesem Kapitel unter dem Begriff des künstlerischen Austausches diskutiert werden.

Der Begriff bezieht sich auf den Gedanken, im Rahmen des Projektes KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern zusammenzubringen, wie dies bereits durch die Gründung des deutschen Vereins gelungen sei [vgl. Hanna 2016; Sofia 2015: 127f.; Zoe 2015a: 27-30]. Zudem ist diese Idee auch für die zukünftige Entwicklung des Projektes richtungsweisend [vgl. Hanna 2015; Moussa 2016; Zoe 2015b: 410-414], wie sich an folgender Passage ablesen lässt:

Längerfristig [...] soll es ein Ort sein, wo Künstler sich treffen. Es gibt ja dort eine Wohnmöglichkeit, gerade wird eine Küche gebaut. Es ist möglich und soll auch möglich sein, dass deutsche Künstler oder Künstler aus Europa oder sonst einem Kontinent der Erde Burkina Faso erleben können. Sie die Möglichkeit haben können, selbst Workshops geben zu können, bestimmte Dinge lernen können, beispielsweise traditionellen Maskentanz oder die Kunst des Geschichtenerzählens. So könnte man sagen, dass dieser Künstler auf das [*Name des Projektes*]-Gelände in Burkina kommt und dann könnte man sehen, was wir anbieten können: einen Austausch mit Deutschland. Die Künstler können natürlich immer auf uns zukommen. [Sofia 2015: 114-122]

Der angestrebte Austausch und die Vernetzung von KünstlerInnen aus verschiedenen Ländern gehen mit der Vorstellung einher, dass hierdurch ein gegenseitiger Lernprozess und die Möglichkeit begründet werden, künstlerische Koproduktionen durchzuführen [vgl. Issa 2015: 193-197; Moussa 2016; Sofia 2015: 143-146]. Ausserdem wird dadurch versucht, „[...] den professionellen Künstlern [in Burkina Faso] eine bessere Zukunft zu bieten“ [Zoe 2015a: 44f.], indem sich diesen neue Ideen oder sogar Engagements eröffnen würden [vgl. ebd.: 46f.]. Ferner wird eine Reziprozität angestrebt, das heisst, sowohl burkinische als auch auswärtige KünstlerInnen sollen in andere Länder reisen können. Allerdings ist kritisch anzumerken, dass die Umsetzung dieser Absicht für burkinische KünstlerInnen mit einigen Hürden verbunden ist. Zu diesen zählen zum einen visarechtliche Bestimmungen, zum anderen die begrenzten finanziellen Mittel des Projektes, die momentan vollumfänglich in die Aktivitäten des Kunstzentrums fliessen [vgl. Hanna 2016; Moussa 2016; Sofia 2015: 274-276]. Sofia deutet diesen Umstand als Benachteiligung der burkinischen Bevölkerung gegenüber EuropäerInnen und formuliert für erstere eine Alternative: „Wenn man die Möglichkeit [zu reisen] nicht oder so leicht nicht hat, ist es umso sinnvoller, den Kontakt zu suchen, Dinge auszutauschen mit Leuten, die das [Europa] kennen. Damit man auch keine unrealistischen Vorstellungen entwickelt“ [Sofia 2015: 276-279]. Aus Sofias Aussage geht hervor, dass sie die Anwesenheit von KünstlerInnen, die Erfahrungen in Europa sammeln konnten, im Kunstzentrum als Chance erachtet, um gegen die Entstehung illusorischer Bilder vom Leben in Europa vorzugehen. Die Notwendigkeit, letztere zu unterbinden, macht sie an ihrem subjektiven Eindruck fest, dass viele Burkinabe das Leben in Europa mit Reichtum gleichsetzen und Moussa sowie andere burkinische SchauspielkollegInnen Familie und Bekannte in Burkina Faso finanziell unterstützen würden, ohne dass diese ein Bewusstsein für die Lebenskosten in Europa hätten [vgl. ebd.: 587-603]:

Es existieren ja Vorstellungen, dass in Europa das Geld aus der Wand kommt. [...] Das stimmt ja auch in gewisser Weise. Man gibt Zahlen in Geldautomaten ein und das Geld kommt aus der

Wand. Aber man muss erst mal vermitteln, dass es auch sauer verdient werden muss, viel an Steuern abgeht und nicht für alle Geld aus den Wänden kommt (lacht). [ebd.: 281-285]

Sofias Aussage verdeutlicht, dass sie nicht nur die Entstehung, sondern auch die Berichtigung bereits vorhandener Sichtweisen, die aus ihrer Sicht verzerrt seien, als Aufgabe des Kunstzentrums erachtet. Hierzu könne insbesondere Moussa aufgrund seiner Verankerung in beiden „Welten“, Deutschland und Burkina Faso [vgl. ebd.: 563-570], einen Beitrag leisten, indem er dem Traum vieler Burkinabe, auszuwandern, die selbst erlebte Realität entgegenhalten könne [vgl. ebd.: 270-290].

Moussa sieht sich selbst auch in dieser Rolle und betont zudem, dass über die Angebote aller drei Vereine in Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz der Abbau von „falsche[n] Klischees und schlechte[n] Bilder[n]“ angestrebt werde [vgl. Moussa 2015: 614-621]. Der spezifische Fokus liegt hierbei auf Kindern, die er als „universell“ und unvoreingenommen erachtet [vgl. ebd.: 400, 460-463]. Ihre Unvoreingenommenheit umschreibt Moussa mit dem Adjektiv „flexibel“ und in Abgrenzung zu Erwachsenen. Letztere seien „carrés’ im Kopf“, da sie andere Menschen über fixe Denkschemata wahrnehmen würden [vgl. ebd.: 400, 402-405, 460-462, 605-611]. Seine Auffassung von Erwachsenen wird in folgender Passage deutlich: „Sie denken beispielsweise, die Europäer haben Geld oder die anderen sind so und die da sind so und die Nachbarn sind schlecht. Sie haben Sachen im Kopf, sind nicht mehr flexibel, irgendwie blockiert“ [ebd.: 402-404]. Die Flexibilität von Kindern begründet, so Moussa, sowohl ihr Potenzial, Ansichten verändern zu können, als auch die Gefahr, bestehende Stereotype von Erwachsenen zu übernehmen und dadurch zu reproduzieren. Vor diesem Hintergrund formuliert Moussa sein Anliegen, über die Arbeit mit Kindern in Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz zu einem Meinungswandel beizutragen, der darin bestehe, dass Menschen ihre Beziehungen zu anderen nicht über festgefahrene Denkschemata definieren würden [vgl. ebd.: 404-415]:

[...] wir wollen, dass diese [die Kinder] die Meinungen ändern können. Die Erwachsenen [...] glauben, dass du [aus Europa] nicht normal bist. [...] Da verlangen dann viele von dir Geld oder etwas anderes, also Geschenke. Das ist zu langweilig. Die Person ist da. Sie will nur ein Austauschprojekt, sie will Kunst und Kultur kennenlernen, Dinge entdecken. Ja... Wir wollen, dass die Kinder schon von klein auf bereit sind, das zu akzeptieren. Warum nicht auch die Kinder aus Europa? Ein paar ihrer Eltern sind auch ‚carrés’ im Kopf, die sind arm und die sterben vor Hunger. Obwohl die Mangos aus Burkina Faso als Bio-Mangos im Coop oder in Deutschland verkauft werden. [ebd.: 604-612]

Aus dem Zitat geht hervor, dass es Moussas erklärtes Ziel ist, ein differenzierteres Bild des Gegenübers, das über Stereotype hinausgeht, bei den Kindern zu verankern. Die Grundlage hierfür bildet die Achtung von Differenzen, die z. B. an Kultur, der ethnischen Zugehörigkeit, der Sprache oder der Hautfarbe festgemacht werden [vgl. Moussa 2015: 412f., 423; Zoe 2015a: 260-279]. Diese seien als Bereicherung aufzufassen, wie Moussa am Beispiel der Hautfarbe ausführt: „[...] man muss sagen, dass du und ich... du bist weiss, ich bin schwarz. Wir haben zwei Farben, das ist wie die Regenbogenfarben. Das ist sehr gut, Regenbogen schaut man gerne an“ [Moussa 2015: 412-

414]. Die beschriebene Anerkennung von Differenzen wird im Rahmen des Kunstprojektes auf zwei unterschiedliche Arten gefördert. Zum einen fungieren Lieder, Theaterstücke und Rezitationen als Kommunikationsmethode, um Unterschiede anzusprechen und sich mit diesen auseinanderzusetzen. Dabei geht es nicht nur darum, den toleranten Umgang inhaltlich zu thematisieren, sondern auch um das Spielen mit Differenzen. So werden etwa Lieder teilweise in zwei Sprachen, Fulfuldé und Mooré, gesungen und die Kinder aufgefordert, die jeweilige Fremdsprache zu singen [vgl. Moussa 2015: 420-423; Zoe 2015a: 270-274]. Zum anderen sind Aktivitäten im Kunstzentrum wie Tanz- und Theaterateliers sowie Anlässe in Deutschland und der Schweiz wie Informations- und Benefizveranstaltungen als Begegnungsplattform gedacht, da hierdurch Menschen miteinander in Kontakt treten und sich kennenlernen könnten [vgl. Moussa 2015: 429f., 614-619; Sofia 2015: 112f., 416-427, 820-823]. Ausserdem sei es anlässlich von Veranstaltungen des Schweizer und deutschen Vereins möglich, über Flyer und Fotos zum Kunstzentrum ein Bild von „dort“ zu schaffen und miteinander in Austausch zu treten [vgl. Hanna 2016; Sofia 2015: 112, 417-427]. Hiermit geht die Ansicht einher, dass sowohl die Kommunikationsbereitschaft als auch der direkte menschliche Kontakt notwendig seien, um der Reproduktion von starren Denkmustern entgegenzuwirken, wie folgende Passage veranschaulicht:

Es gibt keine Kommunikation, weil der eine denkt, der andere sei so und der andere denkt, der andere sei so. Dann hat jeder eine Meinung. Alle denken falsch, weil es keine Kommunikation gibt. [...] Deshalb gibt es bis heute Klischees. Man hat erzählt und durch Medien geht es ganz schnell. Die verhungern, die haben nichts zu essen, die machen das und das. [Moussa 2015: 703-709]

Das Zitat zeigt zudem, dass der unmittelbare Austausch zwischen Menschen, für den plädiert wird, zugleich Resultat und Voraussetzung des angestrebten Abbaus von schlechten Bildern und falschen Klischees ist.

Folgt man der Argumentation von Sofia, so wird mit dem skizzierten Eintreten für Toleranz und Akzeptanz von Differenzen ein gesellschaftlicher Auftrag verfolgt, in dessen Zentrum das künstlerische Schaffen steht. Aus ihrer Sicht bringt die Arbeit als KünstlerIn die Aufgabe mit sich, sich mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen zu beschäftigen und diese in Darstellungen aufzugreifen [vgl. Sofia 2015: 13-15, 256-267, 627f.]. Am Beispiel der Aktionen fremdenfeindlicher Gruppen im geografischen Umfeld des Theaters in Deutschland, an dem Moussa und sie engagiert sind, zeigt sie auf, dass sie diese Tendenz „in einem komödiantischen Rahmen“ thematisieren und versuchen, dieser gegenzusteuern [vgl. ebd.: 257-267]. Diese Auffassung deckt sich mit der oben beschriebenen Funktion von Kunst als Kommunikationsmethode, die es erlaubt, Botschaften zu vermitteln, und ist somit Ausdruck eines instrumentellen Verständnisses von Kunst, das bereits in Kapitel 7.3.1 und 7.3.2 an anderen Beispielen diskutiert wurde.

Abschliessend wird auf einen Aspekt eingegangen, der in den vorangehenden Ausführungen von Moussa angedeutet wurde. In den angeführten Passagen bezieht sich Moussa auf Vorstellungen, welche die burkinische Bevölkerung über Armut und Hungersnot definieren und denen sich etwa

Eltern von Kindern aus Europa bedienen würden. Die bisherigen Überlegungen legen die Vermutung nahe, dass Moussa diese Repräsentationen genauso wie Bilder, die EuropäerInnen als reich darstellen, als reduktionistisch empfindet. Dies gilt nicht nur für Fremd-, sondern auch für Selbstzuschreibungen, wie folgendes Zitat illustriert:

Das ist das Wichtige für uns mit den Kindern, ihnen beizubringen [...] positiv [zu] bleiben und nicht immer: ‚Wir sind arm, ihr seid reich oder wir sind verloren, bringt uns bitte zum Licht.‘  
Oder: ‚Ihr seid da unten, wir sind da oben, die Besten.‘ [Moussa 2015: 409-412]

Moussa weist auf die Verinnerlichung eines dualistischen Weltbildes hin, das er mit den Gegensatzpaaren „arm-reich“ und „unten-oben“ umschreibt. Zudem skizziert er den Auftrag, in der Arbeit mit den Kindern im Kunstzentrum über dieses Denken in Antagonismen hinauszugehen.

Moussas Darlegungen weisen Parallelen zu der kritischen Auseinandersetzung mit Post-Development-Ansätzen in Kapitel 4.2 auf. Den gemeinsamen Nenner dieser theoretischen Strömung bildet die Kritik an Praxis und Theorie der Entwicklung, die als historisch produzierter Diskurs wahrgenommen wird. Gemäss ihren VertreterInnen strukturiert dieser das Sprechen und Denken über die Dritte Welt und ist mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen und Interessen verknüpft (vgl. Ziai 2006a: 16). Die in Post-Development-Texten vorgenommene Analyse des Entwicklungsdiskurses geht demnach mit der Untersuchung der Herstellung der Dritten Welt einher, die über Texte, Entwicklungsinstitutionen sowie deren Praktiken der Wissensproduktion erfolgt und für die – so Escobar – eine dualistische Beschreibung der Welt aus Sicht der „Entwickelten“ charakteristisch ist (vgl. Escobar 2012: 8f.). Ausgehend von diesen Überlegungen können Moussas Aussagen wie folgt gedeutet werden: Die von ihm angesprochenen Antagonismen und deren Verinnerlichung können als Ausdruck der Wirkungsmächtigkeit des Entwicklungsdiskurses verstanden werden. Er versteht die Zweiteilung „arm-reich“ oder „unten-oben“ als reduktionistisch und formuliert auf dieser Basis das Anliegen, den Kindern alternative Vorstellungswelten (vgl. Stupples 2011) anzubieten und herzustellen. Hieraus wird ersichtlich, dass er sich zwar in der Linie von Post-Development-Ansätzen auf das dualistische Denken bezieht, gleichzeitig aber das Ziel formuliert, den reduktionistischen Konnotationen des Entwicklungsdiskurses entgegenzuwirken. Hier lässt sich eine Querverbindung zu der häufig vorgebrachten Kritik an Post-Development-AutorInnen herstellen, wonach diese Entwicklung als hegemoniale und homogene Top-Down-Strategie auffassen und somit die Vielfalt an Stimmen ausklammern würden (vgl. Grillo 1997: 20-22; Ziai 2006a: 17). Resümierend lässt sich festhalten, dass Moussa trotz oder gerade wegen der wirkungsmächtigen und aus seiner Sicht vereinfachten Selbst- und Fremdzuschreibungen den Wunsch äussert, alternative Vorstellungswelten jenseits von Bildern von Mangel und Passivität bei den Kindern des Kunstzentrums hervorzurufen. Zur Umsetzung dieser Absicht formuliert er mehrere Strategien. Zu diesen zählen das diskutierte Plädoyer für die Wahrnehmung des Gegenübers losgelöst von Stereotypen, die im Kunstzentrum auf verschiedene Art und Weise unterstützt wird, und die in Kapitel 7.3.2 erörterte Herstellung einer nationalen Gruppenzugehörigkeit, bei der insbe-

sondere auch die Förderung des Nationalstolzes und die Achtung des eigenen Landes von Bedeutung sind. Beide Strategien legen nahe, dass die von Moussa angestrebte Schaffung alternativer Vorstellungswelten auf einer Verschränkung von Selbst- und Fremdzuschreibungen gründet.

## 8 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Untersuchung beschäftigte sich mit Kunstprojekten in der Entwicklungszusammenarbeit, die seit den 1990er- und frühen 2000er-Jahren vermehrt Aufmerksamkeit in national und international geführten Diskussionen genießen. Dies schlägt sich beispielsweise in Publikationen aus Politik und Wissenschaft sowie in finanziellen Zuwendungen im Rahmen staatlicher Entwicklungsprogramme oder entwicklungspolitischer NGOs nieder. Allerdings stellt Kunst trotz zunehmender Beachtung keinen etablierten Unterstützungsbereich in der Entwicklungszusammenarbeit dar. Dadurch treffen Argumente von VerfechterInnen in Politik und Wissenschaft mit Vorstellungen aufeinander, die der Kunst angesichts scheinbar dringlicherer Angelegenheiten einen zweitrangigen Stellenwert zuweisen. Das Ziel dieser Arbeit war es, das skizzierte Themenfeld anhand einer Fallstudie aufzugreifen und hierdurch einen Beitrag zu einem jungen sowie bislang wenig erschlossenen Forschungsfeld zu leisten. Das Augenmerk lag hierbei auf einem Kunstzentrum in Ouagadougou, das im Fokus der Zusammenarbeit zwischen drei Vereinen aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz steht. Mit der Untersuchung dieses Projektes wurden zwei Absichten verfolgt. Zum einen ging es darum, den sozialen Herstellungsprozess und die Organisation des Kunstzentrums zu beleuchten, das heisst, die Zusammenarbeit der drei Vereine und ihrer AkteurInnen unter dem Blickwinkel des Konzeptes der Kunstwelten von Becker (1974, 1982, 1999) zu diskutieren. Hierdurch fand eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Entwicklungszusammenarbeit und der darin mitschwingenden Idee von partnerschaftlichen und gleichgewichtigen Beziehungen statt. Zum anderen wurden subjektive Sichtweisen zur Rolle der Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit, die von den AkteurInnen der drei Vereine vorgebracht wurden, eingefangen. Dadurch wurden die erwähnte ambivalente Bewertung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit und Diskussionen über die Legitimation und Wirksamkeit gewählter Ansätze in der Entwicklungszusammenarbeit aufgegriffen.

In Anlehnung an den von Marcus (1995, 2011) entwickelten Ansatz der *Multi-Sited Ethnography* wurde der Versuch unternommen, die über (ethnografische) Interviews erschlossenen Perspektiven verschiedener AkteurInnen und eigene Beobachtungen an verschiedenen Orten miteinander in Beziehung zu setzen und folglich über eine lokal eingegrenzte Feldforschung hinauszugehen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse wurden unter Rückgriff auf einen theoretisch-konzeptionellen Analyserahmen reflektiert. Hierzu dienten drei Perspektiven: erstens das von Becker (1974, 1982, 1999) ausgearbeitete Konzept der Kunstwelten, zweitens entwicklungsanthropologische Überlegungen und drittens eine Herangehensweise an den viel und kontrovers diskutierten Begriff der Kultur, die auf einer von Dahinden (2011) getroffenen Unterscheidung zwischen Kultur als *Explicans* und Kultur als *Explicandum* gründet.

In der Folge werden in Kapitel 8.1 die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit unter Rückbezug auf den skizzierten theoretischen Rahmen rekapituliert und in Kapitel 8.2 weitere Entwicklungslinien und Forschungsperspektiven dargelegt.

## **8.1 Synthese der Ergebnisse**

Dem einleitend skizzierten Interesse wurde in dieser Arbeit durch zwei Fragestellungen nachgegangen. Zum einen wurde untersucht, wie eine Kunstwelt durch die AkteurInnen der drei Vereine aus Burkina Faso, Deutschland und der Schweiz hergestellt wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Beziehungen zwischen den AkteurInnen ergeben. Zum anderen wurden Vorstellungen und Erwartungen herausgearbeitet, die von den AkteurInnen der drei Vereine bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit vorgebracht wurden.

Zur Beantwortung der ersten Fragestellung erwies sich der Beitrag von Becker (1974, 1982, 1999) zum Konzept der Kunstwelten als hilfreich. Unter Rückgriff auf Beckers Ausführungen wurde Kunst in der Arbeit nicht als etwas Besonderes oder als Ausdruck des Schaffens eines Genies, sondern als Forschungsgegenstand erachtet, der im Hinblick auf die Kooperation von AkteurInnen analysiert wurde. Dieses Verständnis von Kunst erlaubte es, die Zusammenarbeit der Mitglieder der drei Vereine an dem von ihnen als Kunst bezeichneten Werk – das Kunstzentrum in Ouagadougou – zu beleuchten. Hierfür war insbesondere die von Becker propagierte dynamische Vorstellung von Kunstwelten, die den sozialen Herstellungsprozess von Kunst betont, nützlich, da sie eine chronologische Darstellung der Entstehung des Kunstzentrums in Ouagadougou ermöglichte. In diesem Zusammenhang herrschte in den Interviews Einigkeit darüber, dass der Ursprung des Kunstzentrums in der Gründung des burkinischen Vereins durch burkinische KünstlerInnen im Jahr 2010 liegt. Die spätere Bildung des Schweizer und des deutschen Vereins 2011 und 2014 sowie die Erzählungen der InterviewpartnerInnen verdeutlichten somit, dass das Projekt nicht als von aussen auferlegt wahrgenommen wird. Vielmehr betonten die Mitglieder der drei Vereine die Eigeninitiative der burkinischen KünstlerInnen, insbesondere jene des Präsidenten des burkinischen Vereins, die für die Gründung der drei Vereine ausschlaggebend war.

Bezüglich der Herstellung des Kunstzentrums als Kunstwelt war des Weiteren die Beschreibung ihrer Organisation und Struktur aufschlussreich. Hierfür waren die von Becker vorgelegte Konzeption von Kunst als Netzwerk kooperierender Personen sowie der damit verbundene Auftrag, die Interaktionen der auf der Mikroebene handelnden AkteurInnen und deren Aufgaben zu beschreiben, leitend. In diesem Zusammenhang bot sich eine Verknüpfung mit einer interaktionistischen und akteursorientierten Perspektive an, die entwicklungsanthropologischen Überlegungen insbesondere jenen von Bierschenk (1988), Bierschenk et al. (2001), Long (2001) und Olivier de Sardan (1995, 2001) entlehnt wurde. Die Kombination dieser Ansätze und ihre Anwendung für das eigene Forschungsfeld waren nützlich, da beide eine nicht normative Herangehensweise an die jeweiligen Untersuchungsgegenstände postulieren, die darin besteht, dass die soziale Praxis der Zusammenar-

beit analysiert wird, ohne die beobachteten Vorgänge zu bewerten. In diesem Zusammenhang konnten in der Analyse der Interviews verschiedene Arbeitsteilungen herausgearbeitet werden, welche die Beziehungen zwischen den AkteurInnen der drei Vereine einerseits und zwischen den AkteurInnen innerhalb eines Vereins andererseits strukturieren. Für erstere wurde eine analytische Unterscheidung zwischen den Mitgliedern des burkinischen Vereins in der Rolle als Künstler und den Mitgliedern des Schweizer sowie des deutschen Vereins in der Funktion des unterstützenden Personals getroffen. Diese in Anlehnung an Becker (1974, 1982, 1999) vorgenommene Differenzierung gibt den Umstand wieder, dass die AkteurInnen des Schweizer und des deutschen Vereins ihren Beitrag für das Kunstzentrum über den Begriff der Unterstützung definieren und die Mitglieder des burkinischen Vereins für die Durchführung der Aktivitäten im Kunstzentrum verantwortlich sehen. Diese Rollenverteilung spiegelt sich in den von den InterviewpartnerInnen genannten Unterstützungsbereichen: die Suche und Bereitstellung von Finanzierungsmitteln für das Kunstzentrum, der Ideenaustausch sowie die Vernetzung im Hinblick auf neue GeldgeberInnen oder Interessenten für einen künstlerischen Austausch. Am Beispiel der finanziellen Unterstützung durch den Schweizer Verein konnte zudem dargelegt werden, dass diese nicht nur auf einer Arbeitsteilung zwischen den drei Vereinen gründet, die mehr oder weniger stark strukturiert ist, sondern auch eine Arbeitsteilung zwischen den AkteurInnen innerhalb des burkinischen auf der einen und des Schweizer Vereins auf der anderen Seite bedingt. Die Diskussion der Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine war diesbezüglich aufschlussreich, da sich herauskristallisierte, dass jeder Verein über eine oder mehrere Schlüsselpersonen verfügt, die für den Austausch mit den AkteurInnen des eigenen Vereins und mit jenen der anderen Vereine zuständig und somit als Knotenpunkte im gesamten Netzwerk der kooperierenden Mitglieder der drei Vereine aufzufassen sind. Dass von diesen auch das Funktionieren der Zusammenarbeit abhängt, wurde insbesondere an den Ausführungen zum Präsidenten des burkinischen Vereins, der gleichzeitig auch die Rolle des zweiten Vorsitzenden des deutschen Vereins übernimmt, deutlich. Die unter Rückgriff auf das Konzept des/r EntwicklungsmaklerIn (vgl. Bierschenk et al. 2001; Olivier de Sardan 1995; Olivier de Sardan & Bierschenk 1993) erfolgte Diskussion seiner Eigenschaften legte dar, dass seine Funktion facettenreich ist. Vor allem sein soziales Netzwerk sowie seine organisatorischen und inszenatorischen Fähigkeiten wurden von den InterviewpartnerInnen als bedeutende Charakteristika identifiziert, die es ihm ermöglichen, Unterstützung für das Projekt sowohl in Burkina Faso als auch in Deutschland und der Schweiz zu finden. Des Weiteren wurden seine rhetorischen Kompetenzen, die als sprachliche und kulturelle Übersetzungsleistung besprochen wurden, als unabdingbar für die Kommunikation zwischen den AkteurInnen der drei Vereine aufgefasst.

Die soziale Praxis der Zusammenarbeit ist zudem über Konventionen geregelt. Zu diesen zählen vordergründig die Finanz- und Tätigkeitsberichte, die bei der Vermittlung von Geldern zwischen Schweizer Stiftungen und dem burkinischen Verein über den Schweizer Verein zum Tragen kom-

men. Zur finanziellen Unterstützung durch den Schweizer Verein konnten mehrere Aspekte festgehalten werden, die Aufschluss über die Beziehungen zwischen den AkteurInnen der drei Vereine geben. Es wurde ersichtlich, dass die Mitglieder des burkinischen Vereins aufgrund fehlender eigener Ressourcen und ausbleibender finanzieller Unterstützung vonseiten der burkinischen Regierung von ausländischen Geldmitteln und somit von den Diensten des Schweizer und des deutschen Vereins zur Beschaffung finanzieller Mittel abhängig sind. Für diese Dependenz ist eine Spannung zwischen Eigen- und Fremdbestimmung charakteristisch: Auf der einen Seite unterstrichen die Mitglieder des burkinischen und des Schweizer Vereins eine klare Rollenverteilung, die den burkinischen Künstlern die Formulierung von Bedürfnissen bezüglich (zukünftiger) Aktivitäten sowie deren praktische Umsetzung im Kunstzentrum und den Vorstandsmitgliedern des Schweizer Vereins die Unterstützung des burkinischen Vereins auf dessen Anfrage als Aufgabe zuweist. Auf der anderen Seite stellte sich heraus, dass die interviewten Vorstandsmitglieder des Schweizer Vereins eine Mitsprache im finanziellen und inhaltlichen Bereich für sich wahrnehmen. Diese ist jedoch weniger als bewusste Absicht, sondern vielmehr als Resultat ihrer Funktion als Bindeglied zwischen GeldgeberInnen und dem burkinischen Verein sowie der damit verbundenen Formulierung von Finanzierungsanträgen zu lesen. In diesem Zusammenhang wurde deutlich, dass die AkteurInnen des Schweizer Vereins das Beherrschen und den Einsatz einer spezifischen Kommunikationssprache für den Verkauf gegenüber Schweizer Stiftungen und somit die Finanzierung des Projektes als unerlässlich erachten. Die finanzielle Unterstützung durch den Schweizer Verein bietet somit aus der Sicht der burkinischen Künstler einerseits die Möglichkeit, die Aktivitäten im Kunstzentrum durchzuführen und Ideen umzusetzen. Andererseits geht sie mit Auflagen einher, die in Form der genannten Konventionen den Rahmen ihres Handelns abstecken. Theoretische Anknüpfungspunkte für die Diskussion dieser Erkenntnisse boten Beckers Auffassung von unterstützendem Personal, wonach dieses als Teil des „pattern of constraints and possibilities“ (Becker 1982: 92) Einfluss auf die Ausgestaltung der von KünstlerInnen produzierten Werke in Kunstwelten nimmt, und die in der interaktionistischen und akteursorientierten Perspektive vermittelte Vorstellung einer Verschränkung von Handeln und äusseren Bedingungen (vgl. Long 2001).

Neben den erörterten Arbeitsteilungen und den damit einhergehenden Konventionen konnte unter Rückgriff auf das Konzept der Arena, das Entwicklungsprojekte als Orte der Auseinandersetzung zwischen AkteurInnen mit mehr oder weniger ähnlichen Ressourcen und Interessen konzipiert (vgl. Bierschenk 1988; Long 2001; Olivier de Sardan 1995), dargelegt werden, dass eine Beschreibung der Beziehungen der AkteurInnen der Vereine über einen einzigen Faktor, etwa den privilegierten Zugang des Schweizer Vereins zu finanziellen Ressourcen, zu kurz greifen und Aushandlungsprozesse unbeachtet lassen würde. Hierfür illustrativ ist die Kontrollfunktion des Präsidenten des burkinischen Vereines bei der Ausarbeitung von Kostenaufstellungen und Finanzierungsgesuchen des Schweizer Vereins, wodurch von ihm auch Handlungsspielräume für die Mitglieder des burkinischen Vereins in der Ausgestaltung der Aktivitäten im Kunstzentrum eingefordert werden.

Die Beantwortung der zweiten Forschungsfrage zu Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit fand aus theoretischer Sicht ebenfalls durch eine Kombination von Überlegungen zum Konzept der Kunstwelten von Becker (1974, 1982, 1999) mit einer interaktionistischen Perspektive auf Entwicklung (vgl. Bierschenk 2014; Olivier de Sardan 1995) statt. Während erstere eine empirische Herangehensweise an den Kunstbegriff begründeten, erlaubte es letztere, in Abgrenzung zu normativen Definitionen des Entwicklungsbegriffes zu untersuchen, welches Verständnis von Entwicklung die AkteurInnen der drei Vereine vertreten. Antworten auf die skizzierte Frage finden sich auf verschiedenen Ebenen.

Zunächst ist in Anlehnung an Stupples (2011) von der Verfolgung einer Doppelstrategie, das heisst, von der Verbindung von instrumentellen und nicht instrumentellen Verständnissen von Kunst zu sprechen. Die Kombination von Vorstellungen von Kunst als Werkzeug zur Erreichung von Zielen, die ausserhalb des künstlerischen Bereiches liegen, und von Kunst als zweckfreier Ausdrucksform ist – so kann unter Rückbezug auf den Forschungsstand in Kapitel 2 festgestellt werden – keine Besonderheit, wenngleich in Kapitel 2 eine Tendenz zur Instrumentalisierung konstatiert wurde. Es zeigte sich, dass sich diese Überlappung von instrumentellen und nicht instrumentellen Verständnissen von Kunst bereits in den Gründungsideen des burkinischen Vereins abzeichnete und sich danach wie ein roter Faden durch die Diskussion der von den InterviewpartnerInnen vorgebrachten Vorstellungen und Erwartungen zur Rolle der Kunst zog.

Hinweise für instrumentelle Auffassungen von Kunst fanden sich in unterschiedlichen Bereichen. Ein wiederkehrendes Argument stellte die Verwendung von Kunst als Kommunikationsmethode für gewisse Themen dar. So werden Lieder, Geschichten, Theaterstücke oder Rezitationen teilweise zur Vermittlung von Botschaften eingesetzt, die sich beispielsweise auf den Umgang mit anderen Menschen, Hygienemassnahmen oder auf Problematiken bezüglich des Schulbesuches beziehen. Mit der Auffassung von Kunst als Kommunikationsmethode geht zudem die Vorstellung einher, dass die im Kunstzentrum praktizierten Kunstformen die Möglichkeit bieten, gesellschaftliche Problemstellungen oder Entwicklungen aufzugreifen und sich mit diesen auf künstlerischer Ebene auseinanderzusetzen. Prägnante Beispiele, die in diesem Zusammenhang genannt wurden, sind die skizzierten Lebensbedingungen von burkinischen Kindern und Jugendlichen, zu denen etwa ihre oftmals ausbleibende weiterführende Schulbildung und ihre mangelnde Erziehung zählen, sowie die Verbreitung von Stereotypen zum Leben in Europa und in Burkina Faso, welche laut den InterviewpartnerInnen die Vorstellungswelten vieler erwachsener Menschen in Burkina Faso, in Deutschland und der Schweiz prägen. Neben der Auffassung von Kunst als Medium zur Vermittlung von Botschaften vertraten die InterviewpartnerInnen die Meinung, dass über Kunst Bildungsprozesse initiiert werden können. So ist ihren Ausführungen zu entnehmen, dass das Lernen der französischen Sprache, sprich die Aneignung von Vokabular und die Entwicklung eines gewissen Sprachverständnisses, sowie die Förderung der sprachlichen Artikulation über die angebotenen Kunstkurse angestrebt und erreicht werden.

Die bislang diskutierten instrumentellen Verständnisse von Kunst wurden jedoch von den InterviewpartnerInnen um weitere Argumente ergänzt, welche auf unterschiedliche Weise die Zweckfreiheit von Kunst untermauern. Es wurde mehrfach betont, dass im Rahmen des Projektes das Ziel verfolgt wird, künstlerisches Schaffen an sich zu fördern. Das Kunstzentrum wurde dabei als offener Raum aufgefasst, in dem sich Kunstinteressierte treffen, ein Wissensaustausch sowie eine Wissensvermittlung zu Kunstformen stattfinden und gemeinsam an der Qualität künstlerischer Darbietungen, etwa über Körperarbeit und Übungen zur Aussprache, gearbeitet wird. Allerdings legten die Ausführungen der InterviewpartnerInnen dar, dass die Betonung des Eigenwertes der Kunst und die Wahrnehmung von Kunst im lokalen Kontext des Kunstzentrums in einem gewissen Spannungsverhältnis zueinander stehen. Für letztere ist die verbreitete Auffassung von Kunst als zweit-rangigem Vergnügen bezeichnend, die laut den InterviewpartnerInnen auch von einigen Eltern der BesucherInnen des Kunstzentrums vertreten wird. Die in diesem Zusammenhang von den burkinischen Kunstkursleitern geleistete Überzeugungsarbeit für die Aktivitäten des Kunstzentrums gegenüber den Eltern zeigte sodann, dass die Umsetzung der formulierten Absicht, den Eigenwert der künstlerischen Beschäftigung zu betonen und zu verteidigen, nur bedingt möglich ist. Denn die angeführten Argumente beziehen sich vordergründig auf Bereiche wie Erziehung oder Bildung, die über die Aktivitäten im Kunstzentrum bedient werden.

Abgesehen von der skizzierten Überlappung von instrumentellen und nicht instrumentellen Verständnissen von Kunst konnte für die formulierten Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle der Kunst eine Bezugnahme auf den Begriff der Entwicklung herausgearbeitet werden. Die InterviewpartnerInnen vertraten diesbezüglich die Annahme, dass über Kunst Entwicklungsprozesse angestoßen werden, die zum einen auf der Verschränkung von persönlicher und gesellschaftlicher Entwicklung, zum anderen auf der Auffassung von Entwicklung als evolutionärem Prozess gründen.

Die Verbindung von persönlicher und gesellschaftlicher Entwicklung bezieht sich auf die Wirkung der im Kunstzentrum angebotenen Kunstkurse und der öffentlichen Auftritte, die von den InterviewpartnerInnen auf einem Kontinuum zwischen den beiden Polen „persönlich“ und „gesellschaftlich“ situiert wurde. Den Hintergrund dieses Standpunktes bildet die von den InterviewpartnerInnen vorgebrachte Wahrnehmung der Lebenssituation von burkinischen Kindern und Jugendlichen, die Gefahren wie Drogen, Kriminalität oder Prostitution birgt und sie einerseits zu einer Bedrohung für sich selbst und andere, andererseits zu schutzbedürftigen Wesen macht. Diese Auffassung ging mit der Überzeugung einher, dass sich die Heranwachsenden über die Angebote des Kunstzentrums ihrer eigenen Fähigkeiten bewusst werden, zu diesen ein Vertrauen aufbauen und sie sich dadurch zu selbstbewussten GestalterInnen ihres eigenen Lebens und einer besseren Zukunft der burkinischen Gesellschaft geprägt von weniger Verbrechen und Prostitution entwickeln werden. Gemäss den InterviewpartnerInnen bieten die künstlerische Beschäftigung im Kunstzentrum und die damit verbundenen (Selbst-)Erfahrungen folglich die Möglichkeit, die

Handlungsmacht eines Teils dieser zahlenmässig grossen Bevölkerungsgruppe positiv für ihre persönliche Entwicklung und für jene des Landes einzusetzen.

Die Auffassung von Entwicklung als evolutionärem Prozess bezieht sich auf die vordergründig vom Präsidenten des burkinischen Vereins vertretene Ansicht, dass Burkina Faso auf einer im Vergleich zu europäischen Ländern tieferen Entwicklungsstufe steht. Die Grundlage für diese Einschätzung bilden die Pflege und Achtung traditioneller, sprich landeseigener Kunstformen, die gemäss dem Präsidenten zwar in europäischen Ländern vorhanden sind, in Burkina Faso jedoch bislang vonseiten der breiten Bevölkerung ausbleiben. Die Wertschätzung künstlerischen Schaffens im Allgemeinen und künstlerischer Traditionen im Besonderen fungiert somit als normativer Bezugspunkt für die angestrebte Entwicklung von Burkina Faso, die es laut Präsidenten des burkinischen Vereins über die Anstrengungen professioneller burkinischer KünstlerInnen anzukurbeln gilt. Des Weiteren stellt sie die Basis für die Herstellung einer nationalen Gruppenzugehörigkeit dar, die vom Präsidenten des burkinischen Vereins über die Mobilisierung von traditionellen Kunstformen zur Herstellung von Gemeinsamkeiten gegen innen und zur Markierung von Grenzen gegen aussen (vgl. Dahinden 2011) angestrebt wird.

## **8.2 Ausblick**

Die vorliegende Arbeit beleuchtete zum einen die Funktionsweise eines Kunstprojektes, zum anderen Vorstellungen sowie Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit. In beiden Interessensfeldern wurden Aspekte herausgearbeitet, die für andere Projekte der Entwicklungszusammenarbeit ebenfalls wichtig sein könnten. Zu diesen gehört etwa die herausragende Bedeutung, die dem Präsidenten des burkinischen Vereins aufgrund seiner facettenreichen Rolle als Entwicklungsmakler im Hinblick auf das Funktionieren der Zusammenarbeit der drei Vereine zukommt. Zudem ist bezüglich des im Begriff der Entwicklungszusammenarbeit mitschwingenden Anliegens, gleichgewichtige Partnerschaften herzustellen, kritisch anzumerken, dass die Rollenverteilung in geldgebende respektive -vermittelnde und ausführende AkteurInnen auf einem Ungleichgewicht gründet. Dieses besteht darin, dass erstere aufgrund der Kenntnis und des Beherrschens einer spezifischen Kommunikationssprache zum Verkauf des Projektes gegenüber geldgebenden Stiftungen in der Schweiz ein – obgleich nicht unbedingt intendiertes – Mitspracherecht für sich beanspruchen. Ausserdem stellt sich hinsichtlich der skizzierten Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit die Frage, wie die postulierte Wirkungsweise der Aktivitäten des Kunstzentrums, die insbesondere an persönlichen Entwicklungsprozessen wie der Entdeckung eigener Stärken festgemacht wird, sowie die Förderung künstlerischer Erfahrung und Qualität mit gängigen Evaluationsmechanismen in der Entwicklungszusammenarbeit vereinbar sind, die sich mehrheitlich an vorhersehbaren und quantitativen Gesichtspunkten ausrichten (vgl. Stupples 2014: 124).

Neben den skizzierten Parallelen zu anderen Projekten bietet die Arbeit auch Vertiefungsmöglichkeiten. Zunächst sind hinsichtlich der Verwendung des Konzeptes der Kunstwelten von Becker (1974, 1982, 1999) mehrere Dinge zu konstatieren.

Aufgrund der im Rahmen der Fallstudie getroffenen Auswahl bestimmter InterviewpartnerInnen lag der Fokus auf einigen Mitgliedern der drei Vereine, während andere AkteurInnen wie GeldgeberInnen über Gespräche mit SpenderInnen in der Schweiz zwar vertreten, aber nicht breit erschlossen wurden. Der in dieser Arbeit gelieferte Ausschnitt der Kunstwelt, der als Momentaufnahme zu deuten ist, könnte somit ausgeweitet werden, indem beispielsweise VertreterInnen von geldgebenden Stiftungen in der Schweiz interviewt werden. Hierbei könnte der Frage nachgegangen werden, wie sie den Stiftungszweck und somit ihren Beitrag zum Kunstzentrum beschreiben, wie sie ihre Rolle im Hinblick auf die praktische Ausgestaltung der finanziell unterstützten Aktivitäten definieren und welche Massstäbe sie zur Eruierung des erfolgreichen Einsatzes der Gelder anlegen. Durch die Erfassung dieser Standpunkte liesse sich somit genauer untersuchen, wie die von den Akteurinnen des Schweizer Vereins dargelegte Übersetzungsleistung im Rahmen der Antragsformulierung zustande kommt und wie diese von VertreterInnen von Stiftungen hinsichtlich des skizzierten Spannungsfeldes zwischen Eigen- und Fremdbestimmung wahrgenommen wird.

Des Weiteren trug die Arbeit nicht allen von Becker (1982) skizzierten Vorgängen in Kunstwelten Rechnung. Zu diesen zählen neben der beschriebenen Produktion auch die Distribution und Rezeption von Kunstwerken, die von Becker als miteinander verwoben erachtet werden. Folglich wurden hier weitere AkteurInnen, die laut Becker auf die Herstellung von Kunstwerken Einfluss nehmen, nicht berücksichtigt. Zu diesen gehört beispielsweise das Publikum, hier die BesucherInnen des Kunstzentrums – insbesondere Kinder und Jugendliche, aber auch Eltern und andere KünstlerInnen –, deren Sichtweisen nur indirekt über die Erzählungen der InterviewpartnerInnen eingefangen wurden. Durch einen längeren Forschungsaufenthalt wäre es möglich, die teilweise vorhandene sprachliche Hürde zu überwinden und die Ansichten der BesucherInnen des Kunstzentrums zu beleuchten, die als Kontrastfolie für die diskutierten Darlegungen fungieren könnten. Wie das Publikum sind Vertriebssysteme, etwa der Kunstmarkt (vgl. Becker 1982, Kapitel 4), und der Staat (vgl. ebd., Kapitel 6) gemäss Becker ebenfalls aktive Rezipienten von Kunstwerken, welche auf die Kunstproduktion einwirken. Bezüglich des Staates als Einflussfaktor auf die Ausgestaltung von Kunstwelten ist festzuhalten, dass dieser in der vorliegenden Arbeit zum einen durch Kapitel 5.2 zur Auffassung von Kunst in der burkinischen Politik, zum anderen durch die Erzählungen der InterviewpartnerInnen diskutiert wurde. Unter Rückgriff auf den erörterten Beitrag der verfolgten interaktionistischen und akteursorientierten Perspektive – die Betrachtung des Handelns von AkteurInnen auf der Mikroebene unter Berücksichtigung der externen Bedingungen – könnte der Handlungsrahmen der Mitglieder des burkinischen Vereins differenzierter betrachtet werden. Hierfür könnten beispielsweise Interviews mit VertreterInnen des MCTC über Themen wie die Zusammenarbeit mit ausländischen GeldgeberInnen, die in der nationalen Kulturpolitik als potenzielle

Gefahr für die kulturelle Identität von Burkina Faso erachtet wird, und die damit verbundene Wahrnehmung von Projekten wie dem untersuchten Kunstzentrum oder mit MitarbeiterInnen des MENA über die im Kontextkapitel skizzierte Absicht, die künstlerische und kulturelle Bildung auf allen Stufen des burkinischen Bildungssystems zu verankern, geführt werden. Hierdurch könnte die burkinische Regierung, die in der Arbeit als monolithischer Block dargestellt wurde, als heterogener kollektiver Akteur (vgl. Long 2001: 57, 241) aufgefasst werden. Unter Einbezug der dargelegten Vorgänge könnte die Beschreibung der Herstellung der untersuchten Kunstwelt somit noch weiter reichen.

Eine weitere Vertiefungsmöglichkeit, die sich in der Diskussion der Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit eröffnete, stellen der skizzierte Kampf gegen Stereotype und die Schaffung alternativer Vorstellungswelten dar. Diese bieten einerseits Anknüpfungspunkte für zusätzliche empirische Untersuchungen. So könnte etwa die beschriebene Auffassung der Aktivitäten des Kunstprojektes als Begegnungsplattform aufgegriffen werden, indem an Perkussionsworkshops, die momentan durch die Mitglieder des deutschen Vereins und in Anwesenheit des Präsidenten des burkinischen Vereins in Deutschland durchgeführt werden, teilgenommen wird. Hierdurch könnte genauer erforscht werden, wie die propagierte Absicht, gegen die Entstehung und Reproduktion von Stereotypen zum Leben in Burkina Faso und Europa sowie für die differenziertere Wahrnehmung des Gegenübers einzutreten, in der Praxis umgesetzt wird. Zudem wäre zu untersuchen, welche Rolle hierbei die eigentliche künstlerische Arbeit neben der Schaffung von Begegnungsräumen über künstlerische Aktivitäten einnimmt. Andererseits könnte das Thema stärker theoretisch reflektiert werden. Zwar war die kritische Auseinandersetzung mit Post-Development-Ansätzen diesbezüglich aufschlussreich, da sie zum einen die wirkungsmächtige Natur des Entwicklungsdiskurses und zum anderen die Möglichkeit, seinen reduktionistischen Konnotationen entgegenzuwirken, darlegte. Jedoch wäre eine vertiefte Reflexion auf Grundlage weiterer empirischer Untersuchungen wünschenswert, um sowohl die Wechselwirkung zwischen der Vorstellungs- und der Handlungsebene als auch hierbei wirkende Machtverhältnisse zu diskutieren. Ein interessantes Theorieangebot hierfür liefert Stupples (2011), die in ihrer in Kapitel 2 zitierten Doktorarbeit am Beispiel der Aktivitäten einer Kunstschule in Nicaragua die Schaffung alternativer Vorstellungswelten beleuchtet, wodurch die über Mangel, Passivität und Unterlegenheit geprägten Bilder von Nicaragua destabilisiert und neue Denkweisen geschaffen werden. Stupples greift dabei basierend auf einer Diskussion ausgewählter postkolonialer und Post-Development-Ansätze auf das Konzept der *Agency* und die Begriffe der Macht und der Subjektivität zurück, die sie in Anlehnung an Sherry B. Ortner (2006) diskutiert und miteinander in Verbindung setzt. Die Aufarbeitung dieser Begriffe, die im theoretischen Teil der Arbeit nur teilweise angedeutet wurden, wäre im Hinblick auf die oben skizzierte Absicht hilfreich, da Stupples eine Verschränkung von Vorstellungsebene und Entwicklungspraxis unter Berücksichtigung von Machtverhältnissen postuliert. Zudem könnte hierdurch der von Stupples verfolgten Annahme über

das Potenzial von Kunst nachgegangen werden, wonach Kunst die Möglichkeit birgt, „[...] more complex forms of subjectivity (not limited to deficiencies, needs or immediate crises), and through its imaginative and transformative capacities“ (Stupples 2011: 2) zu artikulieren.

Die in dieser Arbeit mit Blick auf ein Kunstzentrum in Ouagadougou dargelegten Ergebnisse und Vertiefungsmöglichkeiten zeigen, dass es falsch wäre, die Unterstützung und Förderung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit vorab als zweitrangiges Geschehen abzutun. Insbesondere die diskutierten Vorstellungen zu positiven gesellschaftlichen Entwicklungs- und Gestaltungsprozessen, die beim Individuum ansetzen, sowie die Möglichkeit, differenziertere Bilder vom Leben in anderen Ländern und alternative Vorstellungswelten zu schaffen, bieten interessante Anhaltspunkte für weiterführende Überlegungen und Forschungen. Allerdings stellt sich angesichts fortwährend geführter Diskussionen zur Wirksamkeit von Entwicklungszusammenarbeit und des Fokus auf vorhersehbare und quantitative Ergebnisse die Frage, wie diese Erkenntnis, die sich nicht direkt über Messungen erschliesst, in der Praxis verwirklicht werden kann. Trotz exemplarisch vorhandener Beispiele bildet die Verankerung der Unterstützung von Kunst in der Entwicklungszusammenarbeit auf der politischen Agenda somit auch für die Zukunft eine Herausforderung.

## 9 Bibliografie

### 9.1 Literaturverzeichnis

- Adler, P.A., & Adler, P. (1994). Observational Techniques. In N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (Hrsg.), *Handbook of Qualitative Research* (S. 377-392). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Alkire, S., & Foster, J. (2011). Understandings and misunderstandings of multidimensional poverty measurement. *Journal of Economic Inequality*, 9(2), 289-314.
- Allardice, M. (2012). *The Arts in Development: An Investigation of the Contribution of Contemporary Dance to Development in Urban Fiji*. Masterarbeit, Massey University.
- Angrosino, M. (2007). *Doing Ethnographic and Observational Research*. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- Arbeitsgruppe Kultur und Entwicklung (2011). *Konferenz Kunst. Kultur. Konflikt 17. - 18. Mai 2011. Dokumentation*. München: Arbeitsgruppe Kultur und Entwicklung.
- Arizpe, L. (2004). The Intellectual History of Culture and Development Institutions. In V. Rao & M. Walton (Hrsg.), *Culture and Public Action* (S. 163-184). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Atlani-Duault, L. (2009). L'anthropologie de l'aide humanitaire et du développement: histoire, enjeux contemporains et perspectives. In L. Atlani-Duault & L. Vidal (Hrsg.), *Anthropologie de l'aide humanitaire et du développement: des pratiques aux savoirs, des savoirs aux pratiques* (S. 17-40). Paris: Armand Colin.
- Banks, M. (2015). Valuing Cultural Industries. In K. Oakley & J. O'Connor (Hrsg.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries* (S. 35-44). Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Barrowclough, D., & Kozul-Wright, Z. (2008). *Creative Industries and Developing Countries: Voice, choice and economic growth*. Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Barth, F. (2012 [1969]). Les groupes ethniques et leurs frontières. In P. Poutignat & J. Streiff-Fenart (Hrsg.), *Théories de l'ethnicité* (2. Auflage, S. 203-249). Paris: PUF.
- BBEA (2012). *Étude sur les impacts du secteur de la culture sur le développement social et économique du Burkina Faso*. Ouagadougou: BBEA, MCTC.
- Beaud, S., & Weber, F. (2010). *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques* (4. Auflage). Paris: La Découverte.
- Becker, H.S. (1974). Art As Collective Action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
- Becker, H.S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, CA, London: University of California Press.
- Becker, H.S. (1999). *Propos sur l'art*. Paris, Montréal: L'Harmattan.
- Becker, H.S., & Pessin, A. (2006). Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art*, 8(1), 163-180.
- Benghozi, P.-J. (1990). Becker Howard S., Les mondes de l'art. *Revue française de sociologie*, 31(1), 133-139.
- Bethmann, S., Helfferich, C., Hoffmann, H., & Niermann, D. (2012). *Agency: Qualitative Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmächtigkeit*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Bierschenk, T. (1988). Development projects as arenas of negotiation for strategic groups: A case study from Bénin. *Sociologia Ruralis*, 28(2-3), 146-160.
- Bierschenk, T. (2014). Entwicklungsethnologie und Ethnologie der Entwicklung: Deutschland, Europa, USA. Arbeitspapiere des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 150. [http://www.ifeas.uni-mainz.de/Dateien/AP\\_150.pdf](http://www.ifeas.uni-mainz.de/Dateien/AP_150.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- Bierschenk, T., Chauveau, J.-P., & Olivier de Sardan, J.-P. (2001). Lokale Entwicklungsmakler. Zur Soziologie von Zivilgesellschaft und partizipativer Entwicklungshilfe in Afrika. In H. Schrader, M. Kaiser & R. Korff (Hrsg.), *Markt, Kultur und Gesellschaft: Zur Aktualität von 25 Jahren Entwicklungsforschung. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Dieter Evers* (S. 211-238). Hamburg: LIT.

- Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bourdet, Y., & Persson, I. (2001). *Burkina Faso: Out of the Poverty Trap? Country Economic Report, 12*. Stockholm: Swedish International Development Cooperation Agency (Sida).
- Breidenstein, G., Hirschauer, S., Kalthoff, H., & Nieswand, B. (2013). *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung*. Konstanz, München: UVK.
- Bühler-Dietrich, A. (2013). Burkina Faso: Theatre's Impact on Creating the Future. In K. Igweonu & O. Okagbue (Hrsg.), *Performative Inter-Actions in African Theatre 2: Innovation, Creativity and Social Change* (S. 39-52). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Burri, A. (2015, 30. August). Die Schweiz spart bei den Ärmsten. *Tages-Anzeiger*. <http://www.tagesanzeiger.ch/schweiz/standard/Die-Schweiz-spart-bei-den-Aermsten/story/15082786> (besucht am 15.08.2016).
- Burri, A., & Brotschi, M. (2016, 23. Februar). Schweizer Parteien kämpfen um Milliarden für Entwicklung. *Tages-Anzeiger*. <http://www.tagesanzeiger.ch/schweiz/standard/Schweizer-Parteien-kaempfen-um-Milliarden-fuer-Entwicklung/story/23213985> (besucht am 15.08.2016).
- Campregher, C. (2008). Perspektivenwechsel: Drei Paradigmen der Entwicklungsanthropologie und die Akteur-Netzwerk-Theorie. *Austrian Studies in Social Anthropology*, 3, 1-29.
- CGCT au Burkina Faso du 21 décembre 2004. <http://www.burkina24.com/wp-content/uploads/2013/09/LOI-n°055-2004-AN-du-21-décembre-2004.pdf> (besucht am 15.08.2016).
- Charmaz, K. (2001). Qualitative Interviewing and Grounded Theory Analysis. In J.F. Gubrium & J.A. Holstein (Hrsg.), *Handbook of Interview Research: Context and Method* (S. 675-694). London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications.
- Chouli, L. (2015). The popular uprising in Burkina Faso and the Transition. *Review of African Political Economy*, 42(144), 325-333.
- Clammer, J. (2015). *Art, Culture and International Development: Humanizing social transformation*. Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Coleman, S., & Von Hellermann, P. (2011). *Multi-Sited Ethnography: Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods*. Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Compaoré, F.N.D., & Ouédraogo, M.N. (2007). L'évolution de la scolarisation au Burkina Faso. In F. Compaoré, M. Compaoré, M.-F. Lange & M. Pilon (Hrsg.), *La question éducative au Burkina Faso: regards pluriels* (S. 25-49). Ouagadougou: Centre National de Recherche Scientifique et Technologique (CNRST).
- Cooper, F., & Packard, R. (1997). Introduction. In F. Cooper & R. Packard (Hrsg.), *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (S. 1-41). Berkeley, Los Angeles, CA, London: University of California Press.
- Corbin, J., & Strauss, A.L. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria. *Zeitschrift für Soziologie*, 19(6), 418-427.
- Cornwall, A. (2010). Introductory overview – buzzwords and fuzzwords: deconstructing development discourse. In A. Cornwall & D. Eade (Hrsg.), *Deconstructing Development Discourse: Buzzwords and Fuzzwords* (S. 1-18). Oxford: Oxfam.
- Cornwall, A., & Brock, K. (2005). *Beyond Buzzwods: „Poverty Reduction“, „Participation“ and „Empowerment“ in Development Policy*. Overarching Concerns, Programme Paper No. 10, November 2005. Geneva: United Nations Research Institute for Social Development (UNRISD).
- Cornwall, A., & Eade, D. (2010). *Deconstructing Development Discourse: Buzzwords and Fuzzwords*. Oxford: Oxfam.
- Crewe, E., & Harrison, E. (1998). *Whose Development? An Ethnography of Aid*. London, New York, NY: Zed Books.
- Dahinden, J. (2011). „Kulturelle Vielfalt“? Grenzziehungen mittels „Kultur“ im Kontext von Migration und Integration. In M. Cimeli, D. Ambühl & S. Brunner (Hrsg.), *Von der*

- Deklaration zur Umsetzung – Schutz und Förderung der kulturellen Vielfalt in der Schweiz. Akten der Tagung vom 25. Januar 2011, Zürich* (S. 33-46). Bern: Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW).
- Danko, D. (2015). *Zur Aktualität von Howard S. Becker: Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS.
- Danto, A.C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- De Beukelaer, C. (2012). The cosmopolitan homo economicus and the global cultural economy: Remarks from a postcolonial perspective. In G. Hagoort, A. Thomassen & R. Kooyman (Hrsg.), *Pioneering Minds Worldwide: On the Entrepreneurial Principles of the Cultural and Creative Industries* (S. 19-24). Delft: Eburon.
- De Beukelaer, C. (2013). Culture and development in Burkina Faso: Social and economic impacts explored. *Cultural Trends*, 22(3-4), 250-258.
- De Beukelaer, C. (2014a). The UNESCO/UNDP 2013 Creative Economy Report: Perks and Perils of an Evolving Agenda. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 44(2), 90-100.
- De Beukelaer, C. (2014b). Creative industries in „developing“ countries: Questioning country classifications in the UNCTAD creative economy reports. *Cultural Trends*, 23(4), 232-251.
- De Beukelaer, C. (2015). *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
- De Boeck, F., & Honwana, A. (2005). Introduction: Children and Youth in Africa. Agency, Identity and Place. In A. Honwana & F. De Boeck (Hrsg.), *Makers and Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa* (S. 1-18). Oxford: James Currey.
- De Boeck, F., Honwana, A., & Hibou, B. (2000). Faire et défaire la société: enfants, jeunes et politique en Afrique. *Politique africaine*, 4(80), 5-11.
- Della Faille, D. (2012). Les études postcoloniales et le „sous-développement“. *Revue québécoise de droit international*, Hors-série (novembre 2012), 11-31.
- Dellwing, M., & Prus, R. (2012). *Einführung in die interaktionistische Ethnografie: Soziologie im Aussendienst*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- De Lucca, F., & Raffinot, M. (2007). Aide budgétaire: le cas du Burkina Faso. *Afrique contemporaine*, 3(223-224), 193-218.
- Dembélé, M., Somé, T.H., & Ouédraogo, F. (2015). Burkina Faso: An Overview. In E.J. Takyi-Amoako (Hrsg.), *Education in West Africa* (S. 37-51). New York, NY, London: Bloomsbury.
- Denschelmann, H. (2013). *Deutschlandbilder: Ausstellungen im Auftrag Auswärtiger Kulturpolitik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Denzin, N.K., & Lincoln, Y.S. (2005). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. In N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (Hrsg.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (3. Auflage, S. 1-32). London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications.
- Deutsche UNESCO-Kommission (2016). Bildung für alle – Bilanz. <https://www.unesco.de/bildung/bildung-2030/bildung-fuer-alle-bilanz.html> (besucht am 15.08.2016).
- DEZA (2009). *Strategische Ausrichtung der DEZA im Bereich „Unterstützung von Kunstschaffenden aus dem Süden und Osten und Förderung des Kulturaustauschs“ (2010-2015)*. Bern: Schweizerische Eidgenossenschaft, DEZA.
- DEZA (2016a). Burkina Faso. <https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/laender/burkina-faso.html> (besucht am 15.08.2016).
- DEZA (2016b). Kunst und Kultur – Im Herzen des gesellschaftlichen Wandels. [https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/aktivitaeten\\_projekte/aktivitaeten/forschung\\_und\\_kultur/kunst-kultur.html](https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/aktivitaeten_projekte/aktivitaeten/forschung_und_kultur/kunst-kultur.html) (besucht am 15.08.2016).
- DEZA (2016c). Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. <https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/deza/strategie/2030-agenda-fuer-nachhaltige-entwicklung.html> (besucht am 15.08.2016).
- Dickie, G. (1971). *Aesthetics: An Introduction*. New York, NY: Pegasus Press.
- Dickie, G. (2009). La nouvelle théorie institutionnelle de l'art. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 17(2), 211-227.

- Dresing, T., & Pehl, T. (2015). *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse: Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende* (6. Auflage). Marburg: Eigenverlag. [www.audiotranskription.de/praxisbuch](http://www.audiotranskription.de/praxisbuch) (besucht am 15.08.2016).
- Eade, D. (2010). Preface. In A. Cornwall & D. Eade (Hrsg.), *Deconstructing Development Discourse: Buzzwords and Fuzzwords* (S. vii-x). Oxford: Oxfam.
- ECOWAS (2015). History. <http://www.ecowas.int/about-ecowas/history/> (besucht am 15.08.2016).
- EDA (2011). *ABC der Entwicklungspolitik*. Bern: Schweizerische Eidgenossenschaft, EDA.
- Engels, B. (2015). Political Transition in Burkina Faso: the Fall of Blaise Compaoré. *Governance in Africa*, 2(1): 3, 1-6.
- Epskamp, K. (2006). *Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training*. London, New York, NY: Zed Books.
- Eriksson Baaz, M. (2005). *The Paternalism of Partnership: A Postcolonial Reading of Identity in Development Aid*. London, New York, NY: Zed Books.
- Escobar, A. (1991). Anthropology and the Development Encounter: The Making and Marketing of Development Anthropology. *American Ethnologist*, 18(4), 658-682.
- Escobar, A. (2012). *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ferguson, J. (1990). *The Anti-Politics Machine: „Development“, Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flick, U. (2011). *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung* (4. Auflage). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Frère, M.-S., & Englebert, P. (2015). Briefing: Burkina Faso – the Fall of Blaise Compaoré. *African Affairs*, 114(455), 295-307.
- Fuster, T. (2016, 22. Januar). Entwicklungshilfe: Der Fluch der guten Absichten. *Neue Zürcher Zeitung*. <http://www.nzz.ch/meinung/kommentare/der-fluch-der-guten-absicht-ld.4384> (besucht am 15.08.2016).
- Gad, D. (2011). Die Rolle von Kunst- und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen. In ifa (Hrsg.), *Agents of Change – Die Rolle von Künstlern und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen* (S. 7-16). Stuttgart: ifa.
- Gad, D. (2014). *Die Kunst der Entwicklungszusammenarbeit: Konzeptionen und Programme einer auswärtigen Kulturpolitik nordischer Staaten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gallet, G. (2006). De l'intérêt et des limites de l'observation participante pour comprendre des organisations protestataires. In J.-E. Charlier & F. Moens (Hrsg.), *Observer, décrire, interpréter: un état des méthodes en sciences sociales* (S. 49-62). Lyon: Institut national de recherche pédagogique.
- Gerhards, J. (1997). Soziologie der Kunst: Einführende Bemerkungen. In J. Gerhards (Hrsg.), *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten* (S. 7-21). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Giddens, A. (1979). *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*. London: Macmillan.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. (1987). *Social Theory and Modern Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Gray, C. (2002). Local Government and the Arts. *Local Government Studies*, 28(1), 77-90.
- Grillo, R.D. (1997). Discourses of Development: The View from Anthropology. In R.D. Grillo & R.L. Stirrat (Hrsg.), *Discourses of Development: Anthropological Perspectives* (S. 1-33). Oxford, New York, NY: Berg.
- Grimm, M., & Günther, I. (2007). Growth and Poverty in Burkina Faso: A Reassessment of the Paradox. *Journal of African Economies*, 16(1), 70-101.
- Haefliger, M.M. (2015a, 21. September). Truppen marschieren Richtung Ouagadougou: Für die Putschisten in Burkina Faso wird es eng. *Neue Zürcher Zeitung*. <http://www.nzz.ch/international/afrika/loyale-truppen-marschieren-richtung-ouagadougou-1.18616967> (besucht am 15.08.2016).

- Haefliger, M.M. (2015b, 29. November). Wahlen in Burkina Faso: Freie Wahlen nach 50 Jahren. *Neue Zürcher Zeitung*. <http://www.nzz.ch/international/burkinaber-stroemen-an-die-urnen-1.18654851> (besucht am 15.08.2016).
- Hale, T.A. (1998). *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice* (3. Auflage). London, New York, NY: Routledge.
- Helfferich, C. (2009). *Die Qualität qualitativer Daten: Manual für die Durchführung qualitativer Interviews* (3. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Henry, V. (2015). Mouvements citoyens engagés en Afrique de l'Ouest; Le cas du Burkina Faso. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Studia Europaea*, 60(3), 57-72.
- Höpflinger, F. (2011). Kontextfaktoren in Burkina Faso. In C. Roth, D. Karrer, F. Höpflinger & J. Helbling (Hrsg.), *Belastete Generationenbeziehungen im interkulturellen Vergleich (Europa-Afrika)*. Schlussbericht. Bern: Schweizerischer Nationalfonds. <http://www.hoepflinger.com/fhtop/4KontextfaktorenBurkinaFaso.pdf> (besucht am 15.08.2016).
- ifa (2011). *Agents of Change – Die Rolle von Künstlern und Kulturschaffenden in Krisen- und Konfliktregionen*. Stuttgart: ifa.
- IMF (2014). *Burkina Faso: Selected Issues*. IMF Country Report No. 14/230. Washington, DC: IMF.
- Jenkins, R. (1994). Rethinking ethnicity: identity, categorization and power. *Ethnic and Racial Studies*, 17(2), 197-223.
- Jenkins, R. (2008). *Social Identity* (3. Auflage). Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Kaboré, O. (2009). La situation du conte au Burkina Faso: utilisation dans l'audiovisuel et les arts du spectacle. In A. J. Sissao (Hrsg.), *Émergence de la littérature d'enfance et de jeunesse au Burkina Faso: état des lieux, dynamique et avenir* (S. 61-78). Paris: L'Harmattan.
- Kaminski, J. (2011). Cotton Dependence in Burkina Faso: Constraints and Opportunities for Balanced Growth. In P. Chuhan-Pole & M. Angwafo (Hrsg.), *Yes Africa Can: Success Stories from a Dynamic Continent* (S. 107-124). Washington, DC: World Bank.
- Keller, R. (2011). *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen* (4. Auflage). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, R. (2012). *Das interpretative Paradigma: Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, R., Hirsland, A., Schneider, W., & Viehöver, W. (2006). Zur Aktualität sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse – Eine Einführung. In R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider & W. Viehöver (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden* (2. Auflage, S. 7-30). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Knoblauch, H. (2014). Ethnographie. In N. Baur & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (S. 521-528). Wiesbaden: Springer VS.
- Kobiané, J.-F. (2009). *La non-scolarisation des enfants issus de populations marginalisées au Burkina Faso: Ampleur, causes et initiatives des pouvoirs publics*. Paris: UNESCO.
- Landry, C. (2006). *Kultur im Herzen des Wandels: Die Rolle der Kultur in der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung: Lehren aus dem Schweizer Kulturprogramm*. Bern: DEZA.
- Laplantine, F. (1996). *La description ethnographique*. Paris: Nathan.
- Legewie, H. (1994). Globalauswertung. In A. Böhm, T. Muhr & A. Mengel (Hrsg.), *Texte verstehen: Konzepte, Methoden, Werkzeuge* (S. 100-114). Konstanz: UVK.
- Lewandowski, S. (2007). La scolarisation, moyen de lutte contre la pauvreté? Logiques d'experts et logiques paysannes gourmantché au Burkina Faso. *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 6, 301-321.
- Long, N. (2001). *Development Sociology: Actor Perspectives*. London, New York, NY: Routledge.
- Lüders, C. (2007). Beobachten im Feld und Ethnographie. In U. Flick, E. Von Kardorff & I. Steinke (Hrsg.), *Qualitative Forschung: Ein Handbuch* (5. Auflage, S. 384-401). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- Marcus, G.E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Marcus, G.E. (2011). Multi-sited Ethnography: Five or Six Things I Know About It Now. In S. Coleman & P. Von Hellermann (Hrsg.), *Multi-Sited Ethnography: Problems and Possibilities in the Translocation of Research Methods* (S. 16-32). Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Matheson, V. (2006). Headcount Index. In M. Odekon (Hrsg.), *Encyclopedia of World Poverty* (S. 471). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- McCarthy, K.F., Ondaatje, E.H., Zakaras, L., & Brooks, A. (2004). *Gifts of the Muse: Reframing the Debate About the Benefits of the Arts*. Santa Monica, CA, Arlington, VA, Pittsburgh, PA: RAND Corporation.
- MCTC (2008). *Politique nationale de la culture (PNC)*. Ouagadougou: MCTC.
- MEF (2011). *SCADD 2011-2015*. Ouagadougou: MEF.
- MEF (2012). Rapport pays de suivi des Objectifs du Millénaire pour le Développement au Burkina Faso: édition 2012. [http://www.bf.undp.org/content/dam/burkina\\_faso/docs/publications/UNDP\\_bf\\_rapomd\\_2012.pdf](http://www.bf.undp.org/content/dam/burkina_faso/docs/publications/UNDP_bf_rapomd_2012.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- MEF, & INSD (2009). Recueil des concepts, définitions, indicateurs et méthodologies utilisés dans le Système statistique national. [http://www.insd.bf/n/contenu/autres\\_publications/sources\\_definitions\\_nationales/Recueil\\_de\\_s\\_conceptdefinitions\\_VF.pdf](http://www.insd.bf/n/contenu/autres_publications/sources_definitions_nationales/Recueil_de_s_conceptdefinitions_VF.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- MENA (2012). Programme de Développement Stratégique de l'Éducation de Base (PDSEB) Période: 2012-2021. [http://planipolis.iiep.unesco.org/upload/Burkina%20Faso/Burkina\\_Faso\\_PDSEB.pdf](http://planipolis.iiep.unesco.org/upload/Burkina%20Faso/Burkina_Faso_PDSEB.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- MENA (2014). Examen national 2015 de l'Éducation pour tous: Burkina Faso. <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002316/231622f.pdf> (besucht am 15.08.2016).
- MESSRS (2009). Politique sous-sectorielle des Enseignements secondaire, supérieur et de la Recherche scientifique 2010-2025. <http://www.unesco.org/education/edurights/media/docs/a5881c38042752002a807dad418a5898994de9da.pdf> (besucht am 15.08.2016).
- Mosse, D., & Lewis, D. (2006). Theoretical Approaches to Brokerage and Translation in Development. In D. Lewis & D. Mosse (Hrsg.), *Development Brokers and Translators: The Ethnography of Aid and Agencies* (S. 1-26). Bloomfield, CT: Kumarian Press.
- Mossig, I. (2006). *Netzwerke der Kulturökonomie: Lokale Knoten und globale Verflechtungen der Film- und Fernsehindustrie in Deutschland und den USA*. Bielefeld: Transcript.
- Nahavandi, F. (2003). Introduction. In F. Nahavandi (Hrsg.), *Repenser le développement et la coopération internationale: état des savoirs universitaires* (S. 11-20). Paris: Karthala.
- Napon, A. (2007). Les obstacles sociolinguistiques à l'introduction des langues nationales dans l'enseignement primaire au Burkina Faso. In F. Compaoré, M. Compaoré, M.-F. Lange & M. Pilon (Hrsg.), *La question éducative au Burkina Faso: regards pluriels* (S. 253-264). Ouagadougou: Centre National de la Recherche Scientifique et Technologique (CNRST).
- Nederveen Pieterse, J. (2010). *Development Theory: Deconstructions/Reconstructions* (2. Auflage). London, Thousand Oaks, CA, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- Neubert, D. (2003). Entwicklungssoziologie: empirische Wende und Ansätze zur neuen Theoriebildung. In B. Orth, T. Schwietring & J. Weiss (Hrsg.), *Soziologische Forschung: Stand und Perspektiven: Ein Handbuch* (S. 111-124). Opladen: Leske + Budrich.
- Nieswand, B. (2008). Ethnografie im Spannungsfeld von Lokalität und Sozialität. *Ethnoscripts*, 10(2), 75-103.
- N'sele, K. (1986). Le „griot“: le porteur de la parole en Afrique. *Jeu: revue de théâtre*, 39, 63-66.
- OECD (2015). Burkina Faso 2015. In African Development Bank (AfDB), OECD & UNDP (Hrsg.), *Perspectives économiques en Afrique 2015: développement territorial et inclusion spatiale*. Paris: OECD Publishing.

- Olivier de Sardan, J.-P. (1995). *Anthropologie et développement: essai en socio-anthropologie du changement social*. Marseille: Association pour l'anthropologie du changement social et du développement (APAD), Paris: Karthala.
- Olivier de Sardan, J.-P. (2001). Les trois approches en anthropologie du développement. *Revue Tiers Monde*, 42(168), 729-754.
- Olivier de Sardan, J.-P., & Bierschenk, T. (1993). Les courtiers locaux du développement. *Bulletin de l'APAD*, 5. <http://apad.revues.org/3233> (besucht am 15.08.2016).
- OPHI (2015). Burkina Faso Country Briefing, Multidimensional Poverty Index Data Bank. OPHI, University of Oxford, June. <http://www.ophi.org.uk/multidimensional-poverty-index/mpi-2015/mpi-country-briefings/> (besucht am 15.08.2016).
- Ortner, S.B. (2006). *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham, NC, London: Duke University Press.
- Ouattara, A., & Somé, L. (2009). *Recensement Général de la Population et de l'Habitation (RGPH) de 2006. Analyse des résultats définitifs. Thème 9: la croissance urbaine au Burkina Faso*. Ouagadougou: INSD.
- Ouédraogo, M., & Ripama, T. (2009). *Recensement Général de la Population et de l'Habitation (RGPH) de 2006. Analyse des résultats définitifs. Thème 2: état et structure de la population*. Ouagadougou: INSD.
- o.V. (2015a). Burkina Faso. Coup Overturned. *Africa Research Bulletin: Political, Social and Cultural Series*, 52(9), 20699-20701.
- o.V. (2015b). Burkina Faso – Poll Delay?. *Africa Research Bulletin: Political, Social and Cultural Series*, 52(9), 20711.
- o.V. (2015c). Burkina Faso: Election Campaign. *Africa Research Bulletin: Political, Social and Cultural Series*, 52(11), 20777.
- o.V. (2015d, 1. Dezember). Wahlen in Burkina Faso: Kaboré zum Präsidenten gewählt. *Neue Zürcher Zeitung*. [http://www.nzz.ch/international/kabore-im-ersten-durchgang-zum-praesidenten-von-burkina-faso-gewaehlt-1.18655580?extcid=Newsletter\\_01122015\\_Top-News\\_am\\_Morgen](http://www.nzz.ch/international/kabore-im-ersten-durchgang-zum-praesidenten-von-burkina-faso-gewaehlt-1.18655580?extcid=Newsletter_01122015_Top-News_am_Morgen) (besucht am 15.08.2016).
- Pilon, M., & Yaro, Y. (2007). Le Burkina Faso à l'épreuve de l'Éducation pour tous: quel bilan en ce début des années 2000? <http://uaps2007.princeton.edu/papers/70641> (besucht am 15.08.2016).
- Plummer, K. (2003). Continuity and Change in Howard S. Becker's Work: An Interview with Howard S. Becker. *Sociological Perspectives*, 46(1), 21-39.
- Prentki, T. (2011). Theatre for Development Theatre as Development. *NJ*, 35(1), 35-46.
- Przyborski, A., & Wohlrab-Sahr, M. (2010). *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch* (3. Auflage). München: Oldenbourg.
- Radcliffe, S.A. (2006). Culture in development thinking: geographies, actors, and paradigms. In S.A. Radcliffe (Hrsg.), *Culture and Development in a Globalizing World: Geographies, actors, and paradigms* (S. 1-29). Abingdon, New York, NY: Routledge.
- Raithelhuber, E. (2012). Ein relationales Verständnis von Agency: Sozialtheoretische Überlegungen und Konsequenzen für empirische Analysen. In S. Bethmann, C. Helfferich, H. Hoffmann & D. Niermann (Hrsg.), *Agency: Qualitative Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmächtigkeit* (S. 122-153). Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Reich, M.P. (2013). *Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland: Hype oder Zukunftschance der Stadtentwicklung?* Wiesbaden: Springer VS.
- ReliefWeb (2013). Burkina Faso: Location Map (2013). [http://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/bfa\\_ocha.pdf](http://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/bfa_ocha.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- Roy, F. (2009). *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone: le cas du Burkina Faso*. Masterarbeit, Université du Québec à Montréal.
- Rupley, L., Bangali, L., & Diamitani, B. (2013). *Historical Dictionary of Burkina Faso* (3. Auflage). Lanham, MD: The Scarecrow Press.
- Schmitz, E. (1990). *Politische Herrschaft in Burkina Faso: Von der Unabhängigkeit bis zum Sturz Thomas Sankaras, 1960-1987*. Freiburg (Breisgau): Arnold-Bergstraesser-Institut.

- SIG (2013). Valorisation des arts et de la culture dans le système éducatif. <http://www.sig.bf/2013/05/valorisation-des-arts-et-de-la-culture-dans-le-systeme-educatif/> (besucht am 15.08.2016).
- Simons, C., & Tull, D.M. (2015). *Grenzen der Macht? Amtszeitbeschränkungen in Afrika*. Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik (SWP).
- Strauss, A.L. (1991). *Grundlagen qualitativer Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München: Wilhelm Fink.
- Strauss, A.L. (1998). *Grundlagen qualitativer Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung* (2. Auflage). München: Wilhelm Fink.
- Strübing, J. (2014). Grounded Theory und Theoretical Sampling. In N. Baur & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (S. 457-472). Wiesbaden: Springer VS.
- Stupples, P. (2007). Culture as resource: the arts as part of development assistance. [http://w3.unisa.edu.au/cil/csaa/files/stupples\\_article.pdf](http://w3.unisa.edu.au/cil/csaa/files/stupples_article.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- Stupples, P. (2011). *Breaking the frame: art in international development*. Doktorarbeit, Massey University.
- Stupples, P. (2014). Creative contributions: The role of the arts and the cultural sector in development. *Progress in Development Studies*, 14(2), 115-130.
- Stupples, P. (2015). Beyond the predicted: expanding our understanding of creative agency in international development through practice and policy. *International Journal of Cultural Policy*. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2015.1035264> (besucht am 15.08.2016).
- Tesliuc, E.D., & Kone, M. (2007). Burkina Faso: Quo Vadis Poverty? In Q. Wodon (Hrsg.), *Growth and Poverty Reduction: Case Studies from West Africa* (S. 71-94). Washington, DC: World Bank.
- Thierbach, C., & Petschick, G. (2014). Beobachtung. In N. Baur & J. Blasius (Hrsg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung* (S. 855-866). Wiesbaden: Springer VS.
- Traoré, J.A. (2013). Revisiting the determinants of informal sector in Burkina Faso. *The Economic Research Guardian*, 3(2), 111-145.
- Tucker, V. (1996). Introduction: A Cultural Perspective on Development. *European Journal of Development Research*, 8(2), 1-21.
- UNCTAD, & UNDP (2008). *Creative Economy Report 2008: The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy-making*. Geneva: United Nations.
- UNCTAD, & UNDP (2010). *Creative Economy Report 2010: Creative Economy: A Feasible Development Option*. Geneva: United Nations.
- UNDP (2015a). Human Development Report 2015: Work for Human Development. Briefing note for countries on the 2015 Human Development Report: Burkina Faso. [http://hdr.undp.org/sites/all/themes/hdr\\_theme/country-notes/BFA.pdf](http://hdr.undp.org/sites/all/themes/hdr_theme/country-notes/BFA.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- UNDP (2015b). *Human Development Report 2015: Work for Human Development*. New York, NY: UNDP.
- UNESCO (2013a). *Strengthening the Governance of Culture to Unlock Development Opportunities: Results of the UNESCO-EU Expert Facility Project*. Paris: UNESCO.
- UNESCO (2013b). Rapport périodique quadriennal sur les mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles. [http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic\\_report/Burkina-Faso\\_Report\\_Eform\\_FR\\_2013\\_0.pdf](http://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic_report/Burkina-Faso_Report_Eform_FR_2013_0.pdf) (besucht am 15.08.2016).
- UNESCO (2014). *Politiques et pratiques relatives aux enseignants dans la perspective de l'Éducation pour Tous: études de cas du Burkina Faso, du Sénégal et du Togo*. Paris: UNESCO.
- UNESCO (2016). Burkina Faso: faire de l'éducation artistique et culturelle une réalité. <http://fr.unesco.org/creativity/capacity-building/programmes/field-activities/burkina-faso-faire-de-leducation-artistique-et> (besucht am 15.08.2016).
- UNESCO, & UNDP (2013). *Creative Economy Report 2013 Special Edition: Widening Local Development Pathways*. New York, NY, Paris: UNESCO, UNDP.

- Von Kardorff, E. (1995). Qualitative Sozialforschung – Versuch einer Standortbestimmung. In U. Flick, E. Von Kardorff, H. Keupp, L. Von Rosenstiel & S. Wolff (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen* (2. Auflage, S. 3-8). Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Vysocky, J. (2011). *Kunst und Kultur in der Entwicklungszusammenarbeit: Eine kritische Auseinandersetzung am Beispiel der französischen Kunst- und Kulturkooperationen in Subsahara-Afrika*. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Weber, M. (1972 [1922]). *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie* (5. Auflage). Tübingen: Mohr.
- Weckerle, C., & Theler, H. (2010). *Dritter Kreativwirtschaftsbericht Zürich: Die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft für den Standort Zürich*. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste.
- Weckerle, C., Gerig, M., & Söndermann, M. (2008). *Kreativwirtschaft Schweiz: Daten. Modelle. Szene*. Basel, Boston, MA, Berlin: Birkhäuser.
- Weissköppel, C. (2005). Kreuz und quer. Zur Theorie und Praxis der „multi-sited-ethnography“. *Zeitschrift für Ethnologie*, 130(1), 45-68.
- Willis, K., Smith, A., & Stenning, A. (2008). Introduction: Social justice and neoliberalism. In A. Smith, A. Stenning & K. Willis (Hrsg.), *Social justice and neoliberalism: Global perspectives* (S. 1-15). London, New York, NY: Zed Books.
- Witzel, A. (1982). *Verfahren der qualitativen Sozialforschung: Überblick und Alternativen*. Frankfurt a.M., New York, NY: Campus.
- Witzel, A. (2000). The problem-centered interview [26 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 1(1), Art. 22, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0001228> (besucht am 15.08.2016).
- Witzel, A., & Reiter, H. (2012). *The Problem-centred Interview: Principles and Practice*. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- World Bank (2015). New Country Classifications. <http://blogs.worldbank.org/opendata/new-country-classifications> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016a). *World Development Indicators 2016*. Washington, DC: World Bank.
- World Bank (2016b). Burkina Faso. <http://data.worldbank.org/country/burkina-faso> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016c). GNI per capita, Atlas method (current US\$). <http://data.worldbank.org/indicator/NY.GNP.PCAP.CD?end=2014&start=1962> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016d). Global Economic Prospects: Sub-Saharan Africa. Spillovers amid Weak Growth. January 2016. <http://pubdocs.worldbank.org/pubdocs/publicdoc/2016/1/918221452266269885/Global-Economic-Prospects-January-2016-Regional-Overview-SSA.pdf> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016e). Agriculture, value added (% of GDP). <http://data.worldbank.org/indicator/NV.AGR.TOTL.ZS> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016f). Industry, value added (% of GDP). <http://data.worldbank.org/indicator/NV.IND.TOTL.ZS/countries> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016g). Services, etc., value added (% of GDP). <http://data.worldbank.org/indicator/NV.SRV.TETC.ZS/countries> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016h). Poverty headcount ratio at national poverty lines (% of population). <http://data.worldbank.org/indicator/SI.POV.NAHC> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016i). Fertility rate, total (births per woman). <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.TFRT.IN> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016j). Life expectancy at birth, female (years). <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.LE00.FE.IN/countries> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016k). Life expectancy at birth, male (years). <http://data.worldbank.org/indicator/SP.DYN.LE00.MA.IN/countries> (besucht am 15.08.2016).

- World Bank (2016l). Population ages 0-14 (% of total). <http://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.0014.TO.ZS?end=2014&start=1960> (besucht am 15.08.2016).
- World Bank (2016m). Population ages 65 and above (% of total). <http://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.65UP.TO.ZS?end=2014&start=1960> (besucht am 15.08.2016).
- Wyssmüller, C., & Fibbi, R. (2009). „*No encuentro bien ser cien por cien suiza*“ *Sprachgebrauch und nationale Identifikation bei italienisch- und spanischstämmigen Jugendlichen der dritten Generation in der Schweiz*. Neuchâtel: SFM.
- Yanal, R.J. (1998). Institutional Theory of Art. In M. Kelly (Hrsg.), *Encyclopedia of Aesthetics* (Bd. 2, S. 508-512). New York, NY: Oxford University Press.
- Ziai, A. (2006a). *Zwischen Global Governance und Post-Development: Entwicklungspolitik aus diskursanalytischer Perspektive*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Ziai, A. (2006b). Post-Development: Ideologiekritik in der Entwicklungstheorie. *Politische Vierteljahresschrift*, 47(2), 193-218.
- Ziai, A. (2010). Postkoloniale Perspektiven auf „Entwicklung“. *Peripherie*, 30(120), 399-426.
- Ziai, A. (2012). Post-Development: Fundamentalkritik der „Entwicklung“. *Geographica Helvetica*, 67(3), 133-138.

## 9.2 Interviewverzeichnis

- Abdoul (2015a). Leitfadeninterview mit dem Generalsekretär und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins, 12.08.2015.
- Abdoul (2015b). Ethnografisches Interview mit dem Generalsekretär und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins, 19.08.2015.
- Elina (2015). Leitfadeninterview mit der Fundraising-Verantwortlichen des Schweizer Vereins, 23.10.2015.
- Hanna (2016). Ethnografisches Interview mit der Vize-Präsidentin des Schweizer Vereins, 15.02.2016.
- Ismael (2015). Leitfadeninterview mit dem Verantwortlichen Finanzen und Organisation sowie Kunstkursleiter des burkinischen Vereins, 09.08.2015.
- Issa (2015). Leitfadeninterview mit einem Mitglied und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins, 07.08.2015.
- Martin (2015). Leitfadeninterview mit einem Mitglied des deutschen Vereins, 12.08.2015.
- Moussa (2015). Leitfadeninterview mit dem Präsidenten des burkinischen und zweiten Vorsitzenden des deutschen Vereins, 19.08.2015.
- Moussa (2016). Ethnografisches Interview mit dem Präsidenten des burkinischen und zweiten Vorsitzenden des deutschen Vereins, 10.03.2016.
- Peter & Ruth (2016). Ethnografisches Interview mit zwei passiven Mitgliedern des Schweizer Vereins, 30.03.2016.
- Salif (2015). Leitfadeninterview mit einem Mitglied und Kunstkursleiter des burkinischen Vereins, 09.08.2015.
- Sofia (2015). Leitfadeninterview mit der Präsidentin des deutschen Vereins, 03.11.2015.
- Zoe (2015a). Leitfadeninterview mit der Präsidentin und Kommunikationsbeauftragten des Schweizer Vereins, 07.11.2015.
- Zoe (2015b). Leitfadeninterview mit der Präsidentin und Kommunikationsbeauftragten des Schweizer Vereins, 13.08.2015.
- Zoe (2016). Ethnografisches Interview mit der Präsidentin und Kommunikationsbeauftragten des Schweizer Vereins, 10.03.2016.

# Anhang

## Anhang 1: Beobachtungsleitfaden

### Beobachtungsdimensionen

- Handlungen, Ausdrücke, Gesten
- Eindrücke, z. B. bezüglich
  - Gefühlen
  - eigener Darstellung der Forscherin
  - Reaktionen der Personen im Feld
- Beobachtungsort
  - Name
  - Lage
  - Infrastruktur und Objekte
  - Verwendung des Ortes und der Objekte
- Personen
  - Wer?
  - Wie viele?
  - Alter?
  - Geschlecht?
  - Spezifische Charakteristika?
  - Wer kommuniziert, interagiert mit wem? Welche Themen werden angesprochen?
- Kunsturse
  - Wer nimmt daran teil?
  - Was passiert?
  - Welche Hilfsmittel werden verwendet?
  - Welche Dynamiken und Interaktionen entwickeln sich?
  - Wie sind diese zeitlich und räumlich organisiert?

## **Anhang 2: Interviewleitfaden**

### **Formaler Einstieg**

- Präsentation der Forscherin
- Präsentation des eigenen Forschungsinteresses: Es geht mir um das Verstehen der Rolle von Kunst im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit und der konkreten Ausgestaltung eines in diesem Bereich handelnden Projektes => Funktionsweise und keine normativen Bewertungen
- Einverständnis zur elektronischen Tonaufzeichnung
- Garantie der vertraulichen Behandlung der Daten und der Anonymisierung
- Anredeform

### **Kunst und Kultur**

- Im Namen der drei Vereine kommt jeweils das Wort Kunst vor. Wie würdest du die Rolle von Kunst für das Projekt beschreiben?
  - Was verstehst du persönlich unter Kunst?
  - Worin liegen die Potenziale eines Kunstprojektes?
    - In Bezug auf Entwicklung, die als Begriff ebenfalls im Vereinsnamen vorkommt?
    - Steht es im Widerspruch zu der in unserer Gesellschaft verbreiteten Vorstellung, Kunst sei brotlos?
  - Welches sind die Adressaten des Kunstprojektes?
- Laut Internetbeschreibung sind unter anderem der Erhalt des burkinischen Kulturerbes und die Entwicklung traditioneller burkinischer Kunst Ziele des Projektes. Wie kam es zu diesen Zielsetzungen?
  - Wer definiert diese Begriffe?
  - Was beinhalten sie konkret?
  - Könntest du mir die Rolle dieser beiden Aspekte beschreiben?
  - Wie werden diese Ziele erreicht?

### **Persönliches Engagement im Verein**

- Erzähle mir, wie du zu dem Verein gekommen bist.
  - Wie bist du darauf aufmerksam geworden?
  - Seit wann engagierst du dich für den Verein?
  - Was motiviert dich, mitzuhelfen?
  - Welches ist deine Beziehung zu Burkina Faso?
- Welche Rolle übernimmst du innerhalb des Vereins?
  - Wie bist du zu dieser gekommen?
  - Welche Aufgaben sind mit dieser Rolle verbunden?
  - Wie übst du diese Rolle aus (zeitlicher Aufwand, Austausch mit anderen)?

### **Burkinischer/deutscher/Schweizer Verein**

- Welche Ziele verfolgt der Verein?
  - In welcher Beziehung stehen diese zu den Zielen der anderen beiden Vereine?
  - Wie werden diese Ziele konkret erreicht?
- Könntest du mir die Funktionsweise des Vereins beschreiben?
  - Wie viele Mitglieder zählt der Verein?
  - Gibt es einen Mitgliedsbeitrag?
  - Welche Rollenverteilung gibt es zwischen den Mitgliedern?
  - Wie funktioniert der Austausch?
- Welche Aufgaben übernimmt der Verein?
  - Wie werden potenzielle GeldgeberInnen angesprochen?

- Wie wird der Einsatz von Geldern gegenüber GeldgeberInnen legitimiert?

### **Zusammenarbeit der drei Vereine**

- Wie funktioniert die Zusammenarbeit zwischen den drei Vereinen?
  - Wer ist an dieser Zusammenarbeit beteiligt?
  - Wie gestaltet sich die Aufgabenverteilung?
  - Über welche Wege wird kommuniziert?
  - Wie werden Entscheidungen getroffen, die alle drei Vereine betreffen?
  - Welche Rolle spielen Vereinbarungen, z. B. Tätigkeits- und Finanzberichte?
  - Was läuft gut/schlecht?
- *Für Mitglieder des deutschen und des Schweizer Vereins:* Auf der Internetseite wird der Verein als Partnerorganisation des burkinischen Vereins beschreiben. Wodurch zeichnet sich eine solche Partnerschaft aus?
- Wie würdest du die Ergebnisse, die das Projekt erzielt, beschreiben?
  - Bezüglich der Kinder und Jugendlichen?
  - Bezüglich der Vermittlung von Kunst und Kultur?

### **Abschluss**

- Wie siehst du die Zukunft des Projektes?
- Wie siehst du deine persönliche Zukunft in Bezug auf das Projekt?
- Möchtest du noch etwas anfügen?
- Hast du Interesse am Ergebnis?
- Vielen Dank für das Gespräch

### **Kurzfragebogen**

- Name
- Alter
- Nationalität
- Ausbildung
- Beruf
- *Für Mitglieder des deutschen und des Schweizer Vereins:* Dauer des Aufenthaltes in Burkina Faso

### **Postskriptum**

Besonderheiten bei der Kontaktaufnahme, Rahmenbedingungen wie Interviewatmosphäre oder Ort, eigene Ideen und Fragen

### Anhang 3: Personenverzeichnis

<b>Pseudonym</b>	<b>Dauer</b> (bei Leitfadeninter-views)	<b>Datum</b>	<b>Ort</b>	<b>Funktion im Kunstprojekt</b>
Abdoul	1h 1 Min. 2 Sek.	12.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Generalsekretär und Kunstkursleiter (Theater) des burkinischen Vereins
Abdoul		19.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Generalsekretär und Kunstkursleiter (Theater) des burkinischen Vereins
Elina	1h 5 Min. 53 Sek.	23.10.2015	Café, Zürich	Fundraising-Verantwortliche des Schweizer Vereins
Hanna		15.02.2016	Café, Basel	Vize-Präsidentin des Schweizer Vereins
Ismael	28 Min. 45 Sek.	09.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Verantwortlicher Finanzen und Organisation sowie Kunstkursleiter (Dodo-Tanz) des burkinischen Vereins
Issa	56 Min. 36 Sek.	07.08.2015	Garten eines Gästehauses, Ouagadougou	Mitglied und Kunstkursleiter (Geschichtenerzählen) des burkinischen Vereins
Martin	24 Min. 10 Sek.	12.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Mitglied des deutschen Vereins
Moussa	2h 3 Min. 29 Sek.	19.08.2015	Moussas Elternhaus, Ouagadougou	Präsident des burkinischen und zweiter Vorsitzender des deutschen Vereins
Moussa		10.03.2016	Räumlichkeiten eines Kulturzentrums, Basel	Präsident des burkinischen und zweiter Vorsitzender des deutschen Vereins
Peter und Ruth		30.03.2016	Räumlichkeiten der Universität, Basel	Passive Mitglieder des Schweizer Vereins
Salif	14 Min. 40 Sek.	09.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Mitglied und Kunstkursleiter (moderner Tanz) des burkinischen Vereins
Sofia	2h 35 Min. 20 Sek.	03.11.2015	Skype	Präsidentin des deutschen Vereins
Zoe	1h 10 Min. 42 Sek.	13.08.2015	Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou	Präsidentin und Kommunikationsbeauftragte des Schweizer Vereins
Zoe	1h 48 Min. 2 Sek.	07.11.2015	Räumlichkeiten einer Schweizer Hilfsorganisation, Basel	Präsidentin und Kommunikationsbeauftragte des Schweizer Vereins

Zoe		10.03.2016	Räumlichkeiten eines Kultur- zentrums, Basel	Präsidentin und Kommuni- kationsbeauftragte des Schweizer Vereins
-----	--	------------	--	---

## Anhang 4: Vereinbarungen für die Transkription

### Transkriptionskopf

Interview mit xx

Datum: xx.xx.2015  
Dauer: x h x Min. x Sek.  
Aufnahmeort: z. B. Räumlichkeiten des burkinischen Vereins, Ouagadougou

Angaben zur interviewten Person Alter, Nationalität, Ausbildung, Beruf, Dauer des Aufenthaltes in Burkina Faso (für Mitglieder des deutschen und des Schweizer Vereins)

### Transkriptionsregeln<sup>115</sup>

(lacht)	nonverbale Äusserungen
mhm (bejahend)	interpretierende Kommentare
/	Wort- und Satzabbrüche
(.)	Pause circa eine Sekunde
(..)	Pause circa zwei Sekunden
(...)	Pause circa drei Sekunden
(unv.)	unverständliche Wörter

### Anonymisierung

Personen	werden durch ein von der Forscherin gewähltes Pseudonym genannt
Organisationen, Vereine etc.	werden namentlich nicht erwähnt, sondern in eckigen Klammern und kursiv umschrieben

---

<sup>115</sup> Die Transkriptionsregeln wurden in Anlehnung an die von Dresing und Pehl (2015: 21-23) formulierten Regeln für ein einfaches Transkriptionssystem festgelegt.