

ARTE/FAKT PROVENIENZ



Postkoloniale Perspektiven
auf Objektbiographien,
Sammlungen und Displays

ARTE/FAKT PROVENIENZ
POSTKOLONIALE PERSPEKTIVEN
AUF OBJEKTBIOGRAPHIEN,
SAMMLUNGEN UND DISPLAYS

GA2 Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik
Nr. 9, 01/2024

Herausgegeben von Carolin Behrmann, K. Lee Chichester, Giulia D'Allotta, Susanne
Teschner & Philipp Paul Wendt

INHALTSVERZEICHNIS

EDITORIAL

- Sammlungs(re-)visionen. Zur Problematik der Provenienz und Präsentation von Objekten aus kolonialen Kontexten
 Carolin Behrmann & K. Lee Chichester 1

I. OBJEKT BIOGRAPHIEN

- Die geraubte Geschichte des Eseiku. Zwischen Narr und Handwerker – Wer ist dieser Mann?
 Julia Jejkal 17
- Von Herrschern, Metaphern und Vitrinen. Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* im Bedeutungswandel zwischen Zeremonialwaffe und Kunstmuseum
 Miriam Greshake 27
- Ein kleines Zeichen von hohem Status. Kopf einer Frau mit Fabeltieren
 Laura Anja Berestecki 44
- Über den Wert des Materials, der Maske, des Anhängers und dessen Identität. Zu wem gehört die Affenmaske?
 Dina Schwarz 60
- Mythos, Magie, Wahrheit? Die Sitzende Figur als ein Beispiel der Ere Esie
 Katharina Heyer 74
- Der Kopf einer Königin? Identitätsstiftung durch Objektlabel
 Kim Kurowski 94
- Authentisch oder Fake? Der Nok-Reiter der Situation Kunst
 Susanne Teschner 104
- Die *Stehende Frauenfigur* und ihr Weg in die Situation Kunst
 Simon Kozlowski 120
- Wundersame Tiergefäße. Afrikanische Mirabilia in den Kunstkammern der Renaissance
 Lisa Schmerbach 131

II. KOLONIALISMUS/MODERNE

Postkoloniale Plakatperspektiven Philipp Paul Wendt	150
Verzerrung und Exotisierung: Paul Klees Orientmalerei und die europäische Orientierung Hanna El Kabbout	153
Benin Bronzen in der westlichen Skulptur und Malerei. Ernst Ludwig Kirchner und dessen Bezüge zu kolonialer Raubkunst Jacob Fesca	155
Rassistische Bewerbung von Kolonialwaren – eine multimodale Bildanalyse. Postkoloniale Studie von Printreklame: BetrachterInnen als mitschuldig an rassistisch-kolonialistischer Weltordnung entlarvt? Jennifer Kleyer	157

III. DISPLAY

Der ‚Folkwang-Gedanke‘* von Karl Ernst Osthaus zu Ernst Gosebruch bis heute?! Probleme einer Begriffsgenese und Displayorganisation aus postkolonialer Perspektive Philipp Paul Wendt	161
Kon(v)ersation statt Kon(s)ervation. Das Display des Rautenstrauch-Joest Museum Natascha Laurier	176
Modus Kontaktzone: Die Neuerfindung des GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig Marius Hoffmann	194
Das Display im Linden-Museum Stuttgart. Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit des Museums und die Ausstellungssituation Tatiana Shergina	212
„Cultures don’t Converse“ – Das Display im Musée du Quai Branly ‘ou le dialogue des cultures’ Gina Marie Schwenzfeier	233
Provenienzforschung subventioniert. Der Förderzweig „Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“ des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste Naomi Clara Bergmann	247

IV. INTERVIEWS

Interview mit Abba Isa Tijani
Carolyn Behrmann & K. Lee Chichester 263

Interview mit Enotie Ogbemor
Chisom Duruaku 272

REZENSION ZUR TAGUNG:

Die Verwandlung von Paris: Tagung zu Charles Baudelaire vom 15. bis 18.
Juni 2022

Rezensent*innen: Bianca Djelmo, Manfred Kaschel, Ulrike Mellert,
Vanessa Roderich, Lennart Schmidt, Dina Schwarz, Jannis Pelle
Seuthe, Susanne Teschner, Sarah Felicitas Van Treek & Astrid Vogel
Redaktion: Prof. Dr. Stephanie Marchal, Andreas Degner M.A.

287

ÜBER DIE AUTOR*INNEN

299

IMPRESSUM

305

Carolin Behrmann & K. Lee Chichester

SAMMLUNGS(RE-)VISIONEN.

ZUR PROBLEMATIK DER PROVENIENZ UND PRÄSENTATION VON OBJEKTEN AUS KOLONIALEN KONTEXTEN

Nie zuvor in der Geschichte musealer Sammlungen wurde deren Legitimation so grundlegend hinterfragt wie aus der aktuell diskutierten post-kolonialen Perspektive. Nach der längst überfälligen Kritik an den unaufgearbeiteten Provenienzgeschichten zahlreicher geraubter Kulturgüter, die in öffentlichen Museen archiviert und ausgestellt werden, steht auch die Frage im Raum, ob es überhaupt möglich ist, Museumsbestände aus kolonialen Kontexten zu dekolonisieren, wenn sich die sammelnden und ausstellenden Institutionen nicht fundamental ändern. Wie müsste ein Museum organisiert und gestaltet sein, das sich nicht mehr als eine repräsentative Sammlung von Objekten verschiedener kultureller und historischer Zusammenhänge versteht? Wie würden post-repräsentative Entwürfe des Ausstellens und alternative Formen imaginativer Welterkundung aussehen? Sind sie mit der gängigen musealen Praxis noch vereinbar, deren gesamte Infrastruktur bislang dem Erwerb, der Erhaltung und der autoritativen Vermittlung des Gesammelten gedient hat? Wie können Museen, die mit den sich wandelnden Realitäten postmigrantischer Gesellschaften konfrontiert sind, überhaupt jene Öffentlichkeit erreichen, der sie zumal als staatliche Institutionen verpflichtet sind?

Ein zentraler Auslöser für diese Neuperspektivierung war die in jüngerer Zeit wieder erstarkte Kritik an der unaufgearbeiteten Kolonialgeschichte ethnologischer Sammlungen und dem kaum hinterfragten Status der ausgestellten Objekte. Die postkoloniale Auseinandersetzung über diese Sammlungen füllte nicht nur die Fachzeitschriften und Feuilletons in den letzten Jahren, sondern hat auch die gegenwärtige europäische Kulturpolitik spätestens seit 2018 stark bewegt. In diesem Jahr legten Felwine Sarr und Bénédicte Savoy im Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron einen umfangreichen Bericht über die seit der Kolonialzeit aus Afrika entwendeten afrikanischen Kulturgüter vor und der französische Staat restituierte 26 aus dem ehemaligen Königreich Dahomey stammenden Figuren, die sich im Musée du Quai Branly

befanden, an den Staat Benin.¹ Diese politische Geste hatte zur Folge, dass eine Auseinandersetzung mit unbekanntem Provenienzen und fragwürdigen Displays an zahlreichen anderen Museen Europas mit Sammlungsbeständen aus kolonialen Kontexten angeregt und (erneut) eingefordert wurde.² In diesem Prozess änderte sich der Status der gesammelten Objekte grundsätzlich. Die wissenschaftlichen Fragen, die nun an diese Sammlungen herangetragen werden, adressieren ihre komplexen Bedeutungen und zielen auf die Rekonstruktion ihrer vielschichtigen Verstrickungen in koloniale Zusammenhänge. Die juristische Bestimmung eines konkreten kolonialen Unrechtskontextes in Bezug auf einzelne Artefakte ist hierbei weiterhin eine der größten Herausforderungen, da die Quellen und Archive hierzu weitgehend schweigen, bzw. die Vorgänge von einem kolonialem Recht geschützt waren, das dem heutigen Rechts- und Gerechtigkeitsverständnis nicht mehr entspricht.

Die massenhaft in westlichen Museen zusammengetragenen Objekte werden mit einer materialistischen ‚Anhäufungsbesessenheit‘ kolonialzeitlicher ‚Entdeckungsreisen‘ und ‚Strafexpeditionen‘ in Verbindung gebracht, aber auch mit allgemeineren Konsum- und Ausbeutungsdynamiken des europäischen Kolonialismus.³ Die postkoloniale Aufarbeitung der Provenienz geraubter Kulturgüter fordert zur Auseinandersetzung mit hegemonialen Macht- und Unterdrückungsverhältnissen auf, die von vermeintlich biologischen oder kulturellen Differenzen abgeleitet werden, und dies nicht nur in Bezug auf ethnologische Sammlungen, sondern auch auf die Sammlungen der Museen moderner und zeitgenössischer Kunst.⁴ Museen klassifizieren, kategorisieren und repräsentieren andere Kulturen und unterstützen weiterhin koloniale Muster, indem sie eine Metaebene zwischen den kulturellen Werten des ‚Westens‘ und ‚der Anderen‘ konstruieren.⁵ Visuelle, nicht-diskursive Ordnungen von musealen Displays und Strategien der Repräsentation von Objekten knüpfen weiterhin an diese kolonial geprägte Wissensordnung an und bringen diese hervor. Dabei werden Bedeutungen auch über die Lenkung des Blicks, die Inszenierung, Anordnung und Beleuchtung von Objekten sowie die existierenden oder fehlenden Informationen und Verweise konstruiert.⁶ Deswegen fordern postkoloniale Perspektiven grundsätzlich ein, sich mit dem Denkmodell der Moderne auseinanderzusetzen und die globalen kapitalistischen Bedingungen der Kunstproduktion sowie des Kunsthandels zu hinterfragen, über die jene hegemonialen Strukturen bis heute weiterbestehen.

Die vorliegende Ausgabe von *GA2 – Kunstgeschichtliches Journal für studentische Forschung und Kritik* ist aus einem Semester intensiver Auseinandersetzung über aktuelle Positionen und Ansätze der Provenienzforschung sowie über Restitutions- und Ausstellungspolitiken hervorgegangen. Sie widmet sich ausgehend von einem Teil der Sammlungen der Ruhr-Universität Bochum der Frage, mit welchen Methoden Objekte und Ausstellungsdisplays erforscht und neu gedacht werden müssten, um die in postkolonialen Theorien beschriebene Kontinuität kolonialer Herrschaftspraktiken in kulturellen Zusammenhängen kritisch zu reflektieren. Welche Fragen werfen Objekte auf, deren verbrieft Provenienzen und bisherige Bedeutungszuweisungen weitgehend auf den Wertschöpfungsstrategien und Koordinaten des Kunstmarktes beruhen? Was kann mit kunsthistorischen Methoden über ihre ursprüngliche Bedeutung herausgefunden werden? Wie weit können wir uns als westliche Betrachter*innen über die Beschreibung den Objekten nähern? Und wie haben sich jüngst Kurator*innen mit den Möglichkeiten geänderter Ausstellungsformen für Kulturgüter aus kolonialen Kontexten auseinandergesetzt?

OBJEKTIDENTITÄT UND WARENFORM

Ein Ansatz der *material culture studies*, der als methodischer Zugang zu nicht leicht zu erschließenden Artefakten gewählt wurde, ist die ‚Objektbiographie‘. Hiernach wird nicht nur die Lebensspanne eines Objekts rekonstruiert, sondern möglichst alle Bedeutungen, kulturellen Werte aber auch relationalen Beziehungen, die ihm seit seiner Entstehung und bis in den gegenwärtigen Ausstellungskontext hinein zugesprochen wurden. Kulturelle Objekte seien mit Waren vergleichbar, so der Anthropologe Igor Kopytoff einleitend in seinem Artikel „The Cultural Biography of Things“ (1986), mit dem er die methodische Ausrichtung des *material turn* fundamental geprägt hat.⁷ Waren wechseln ihren Wert, sie haben einen Gebrauchs- wie auch einen Tauschwert und sie sind nur relational über ihre Beziehung zu den Bedürfnissen der Verbraucher*innen zu verstehen. Will man die Eigenschaften der Ware grundsätzlich fassen, müssen die sozialen Kontexte, ökonomischen Werte und ihre Zirkulation über staatliche Grenzen hinweg und die wechselnden ihnen zugeschriebenen kulturellen Bedeutungen berücksichtigt werden. Diese Eingebundenheit und ‚Kommodifizierung‘ der Ware würde ebenso für kulturelle Artefakte gelten, und genau hierin seien beide miteinander vergleichbar, so Kopytoff. Über das Narrativ einer kulturellen Biographie könne gezeigt werden, dass

Artefakte im Laufe ihres ‚Lebens‘ ihre Funktion und Bestimmung wechseln, oder große geographische Distanzen überwinden könnten und dass ihr Status von unterschiedlichen Wissens- und Handelsbeziehungen abhängt, die sie auch in ihrer Funktion als Ausstellungsobjekte bestimmten.

Anthropologen des 20. Jahrhunderts wie Marcel Mauss oder Bronislaw Malinowski haben die Grenzziehung zwischen Mensch und Ding in ihrer Abhängigkeit zu bestimmten kulturellen Kontexten definiert, in denen Personen die Eigenschaften von Dingen zugeschrieben werden und Dinge wiederum wie Personen handeln können.⁸ Diese Idee einer Verschränkung von Mensch und Ding sowie der Handlungsmacht oder *agency* von Objekten, die u.a. von Bruno Latour durch die Akteur-Netzwerk-Theorie in der Wissenschaftsgeschichte,⁹ von Jane Bennett mit dem „vital materialism“ in der politischen Theorie¹⁰ oder von W.J.T. Mitchell über das Konzept der „images as agents“ in der Bildwissenschaft weitergedacht wurde,¹¹ hat auch in der Ausstellungskritik und -praxis neue methodische und theoretische Wege eingeschlagen. Dort werden diese Ansätze nicht zuletzt für die postkoloniale Kritik an westlichen Sammlungspraktiken (*conquest and collecting*) und die Aufarbeitung der Provenienzen produktiv gemacht, da sie den Blick auf die historische Akteurschaft der Artefakte lenken und dabei den westlichen Dualismus von Objekt und Subjekt aufbrechen.¹² Die Rekonstruktion der Biographie von Sammlungsobjekten wird in den *material culture studies* als eine Verflechtungsgeschichte aufgefasst, über die koloniale Beziehungen und Aneignungsstrategien lokaler Akteure thematisiert werden. So werden ethnologische Objekte, die in westlichen Museen ausgestellt werden, nicht mehr allein nach der bis dahin geltenden wissenschaftlichen Meinung musealer Sammlungsleiter*innen und der durch sie beschriebenen Bedeutung befragt, sondern es werden vielmehr ihre komplexen ‚Biographien‘ und die damit zusammenhängenden wechselnden Bedeutungen rekonstruiert.¹³ Besondere Relevanz kommt dabei der Pluralisierung von Narrativen zu, die durch die Einbeziehung anderer Sprecher*innenpositionen erzielt wird, etwa über die Dokumentation von Oral History oder die Zusammenarbeit mit Kurator*innen aus den Herkunftsgesellschaften. Über die Frage nach der zum Teil gewaltsamen und illegalen Entwendung und Dislozierung der Artefakte wird auch ihre Singularisierung und Musealisierung kritisch in den Blick genommen, um die genauen Wege und Akteur*innen rekonstruieren zu können, über die sie gestohlen und verkauft wurden. Provenienzwissenschaft geht dabei über die Bestimmung der ‚ursprünglichen‘ Funktionen der Objekte, die sie am Ort

ihrer Produktion und im Kontext ihrer Verwendung erhielten, hinaus. Sie arbeitet vielmehr die Bedeutung der Eingebundenheit der Objekte in unterschiedliche Dynamiken heraus, etwa ihre Exotisierung oder die Wertschöpfungsprozesse des Kunstmarkts, um die weitreichenden Auswirkungen der Kolonialisierung zu eruieren.¹⁴ Diese Auseinandersetzung zeitigte in den letzten Jahren einschneidende Konsequenzen, da den seit Ende der Kolonialherrschaft bereits bestehenden Rückgabeforderungen von Artefakten aus westlichen musealen Sammlungen vereinzelt stattgegeben wurde und politische Entscheidungen zur Restitution und Förderung der Provenienzforschung folgten.¹⁵ Dabei wurde auch das ganze Ausmaß der prekären Situation musealer Dokumentation deutlich, da Museen unzählige Artefakte aus kolonialen Kontexten im Depot aufbewahren oder auch in ihren Ausstellungen zeigen, deren Provenienz sie nicht im Ansatz nachweisen können.

SAMMLUNG UND RESTITUTION

Im Dezember 2022 reiste eine deutsche Regierungsdelegation, vertreten unter anderem durch Außenministerin Annalena Baerbock und Kulturstaatssekretärin Claudia Roth, nach Lagos, um 22 sogenannte ‚Benin-Bronzen‘ an den nigerianischen Staat zu übergeben. Was diesen Akt so symbolträchtig machte, war die Tatsache, dass es sich dabei um den Beginn der physischen Rückführung von etwa 1.100 Objekten handelte, die sich bislang in den fünf größten öffentlichen deutschen Sammlungen von Kunst aus dem Königreich Benin befanden. Die fünf betreffenden Museen in Berlin, Hamburg, Köln, Stuttgart und Leipzig hatten schon in den Monaten zuvor die Eigentumsrechte an den Werken aus ihren Sammlungen an den nigerianischen Staat, vertreten durch die National Commission for Museums and Monuments (NCMM), übertragen. Jene Benin-Bronzen, die heute noch im Humboldt-Forum in Berlin, im Museum am Rothenbaum – Künste und Kulturen der Welt (MARKK) in Hamburg, im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, im Linden-Museum in Stuttgart und im GRASSI Museum für Völkerkunde in Leipzig zu sehen sind, sind inzwischen allesamt Leihgaben der NCMM.

Auch wenn Rückforderungen der Benin-Bronzen – zu denen neben Objekten aus Bronze und Messing auch Werke aus Terrakotta und Elfenbein aus dem 16. Jahrhundert zählen – bereits in die 1930er Jahre zurückreichen und das historische Unrecht immer wieder von nigerianischer Seite adressiert wurde, ging die Restitution im Kontext der aktuellen Debatte um die Rückgabe

von kolonialer Raubkunst relativ zügig vonstatten.¹⁶ Der diesen Prozess befördernde breite gesellschaftliche Konsens hängt mit der vergleichsweise eindeutigen Rechtslage zusammen: Alle in westlichen Sammlungen befindlichen Benin-Bronzen aus der Zeit vor 1897 wurden im Zuge der Britischen Kolonialinvasion gewaltvoll aus dem Königspalast des Oba von Benin entwendet. Denn diese Werke galten wegen ihrer symbolischen und rituellen Relevanz als Privilegien des Königshauses und wurden niemals verkauft oder verschenkt. Bei einem Großteil der ‚Bronzen‘ ist ihr Raub dank der bürokratischen Akribie des britischen Militärs sogar ungewöhnlich gut dokumentiert. Über den Kunsthandel gelangten die Werke um 1900 in deutsche Museen, da die britische Regierung die Strafexpedition rückwirkend durch den Verkauf der beschlagnahmten Werke zu refinanzieren hoffte. Die genannten öffentlichen deutschen Museen haben jedoch nicht nur durch die Restitution ihrer Sammlungen einen Präzedenzfall geschaffen, der andere westliche Institutionen unter Zugzwang setzt. Auch der Aufbau einer digitalen Datenbank aller sich weltweit in öffentlichen Sammlungen befindlichen Benin-Bronzen wurde vom Hamburger MARKK ausgehend in Zusammenarbeit mit nigerianischen Partner*innen vorangetrieben und ist seit November 2022 als multimediale Plattform *Digital Benin* online verfügbar.¹⁷ Was in diesem Prozess der Dekolonisierung jedoch kaum angesprochen wurde, ist der Umgang mit Werken aus dem heutigen Nigeria, die sich in westlichen Privatsammlungen befinden. Sie machen zahlenmäßig zwar einen deutlich kleineren Teil der sich in europäischen und US-amerikanischen Institutionen befindlichen westafrikanischen Kunstwerke aus, doch stellt sich für sie gleichermaßen die Frage nach ihrer Provenienz, ihrer Eigentümerschaft und der Art und Weise ihrer Präsentation.

SITUATION BOCHUM: SAMMLUNG, PROVENIENZWISSENSCHAFT UND SEMINARDISKUSSIONEN

In der Situation Kunst (für Max Imdahl) im Park von Haus Weitmar in Bochum befindet sich in dem 2006 errichteten Erweiterungsbau („Situation Kunst II“) zwischen installativen Werken der Minimal Art ein Raum mit sogenannter „alter Kunst aus Afrika“.¹⁸ Die in der Situation Kunst und im Museum unter Tage ausgestellten Werke wurden als Teil der Privatsammlung von Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum (RUB) zum Teil gestiftet, zum Teil als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt, um es Studierenden zu ermöglichen, mit Originalwerken zu arbeiten und das Kuratieren von

Ausstellungen praktisch zu erlernen.¹⁹ Mit den im Erweiterungsbau ausgestellten Artefakten sollte der Sammlungsschwerpunkt der hauptsächlich westeuropäischen und US-amerikanischen Kunst um eine globale Perspektive erweitert werden.²⁰ Die Sammlung westafrikanischer Werke umfasst u.a. Artefakte der Benin, Nok, Esie, Ife und Tada Kulturen unterschiedlicher Zeiten aus dem Gebiet des heutigen Nigeria aus Bronze, Stein und Terrakotta. Diese Werke wurden bislang kaum in die Lehre eingebunden oder im Hinblick auf ihre kulturelle Bedeutung und Provenienz weiter erforscht.

2007 erschienen die von der Stiftung Situation Kunst herausgegebenen Tagungsakten der in Bochum organisierten internationalen Konferenz „Original – Copy – Fake?“, in der sich unterschiedliche Expert*innen, u.a. der Archäometrie, Ethnologie, Kunstgeschichte und Archäologie, mit Fragen der Authentifizierung von afrikanischen und asiatischen Artefakten auseinandersetzen.²¹ Der Herausgeber Ernst Pernicka stellt seinem Artikel über die sogenannten Bochumer „Benin-Bronzen“ heraus, dass es sich bei der Mehrzahl der Objekte um moderne Repliken handeln müsse, da moderne Zusatzstoffe in ihrer Legierung und das kurzlebige Isotop ^{210}Pb nachzuweisen seien.²² Er verweist auf die Kritik an dieser wissenschaftlichen Bestimmung, aber auch auf die Schwierigkeit anderer Authentifizierungsmethoden, wie die der historischen Dokumentation, des kunsthistorischen Vergleichs und der metallurgischen Untersuchung. So seien provenienzrelevante Quellen bei den Benin-Artefakten, die nach der britischen Strafexpedition 1897 unrechtmäßig auf dem europäischen Markt verkauft wurden, unmöglich zu rekonstruieren.

Die Authentifizierung von Artefakten ist höchst komplex und wird bis heute kontrovers diskutiert. Die materialkundliche und die kunsthistorische Bestimmung sind laut der Autor*innen aufeinander angewiesen. Die Nachfrage nach den in Afrika produzierten Bronzen sei im 20. Jahrhundert so gestiegen, dass die Originalbronzen massenhaft für den westeuropäischen Markt kopiert worden seien.²³ Die unterschiedlichen chemischen Authentifizierungsverfahren, wie das Thermoluminiszenz-Verfahren, seien der Fälschungsproduktion bekannt und somit nicht ausreichend, um den Herstellungszeitraum festzustellen.²⁴ Die komplexe Problematik der Authentizitätsbestimmung, ihrer Verfahren, Wertschöpfungen und Interessen wird im vorliegenden Band von einer kunsthistorisch beschreibenden und kontextualisierenden Position heraus adressiert.

Die Objekte, die heute in dem sogenannten „Afrika-Raum“ der Situation Kunst II gezeigt werden, sind plastische Figuren aus Westafrika, insbesondere aus dem heutigen Nigeria, die

aus ganz verschiedenen Epochen und Kulturen stammen und über den Kunstmarkt in unterschiedlichen europäischen Galerien verkauft wurden. Ebenso unterschiedlich wie die Ursprünge der Werke und ihre Materialien sind auch ihre (bislang nur vermutbaren) Provenienzen. Während die Bronzefiguren aus Benin, ihre Echtheit vorausgesetzt, infolge der britischen Invasion des Königspalastes in europäische Privatsammlungen eingegangen sein könnten, von wo aus sie womöglich durch Auktionshäuser und Galerien weiterverkauft wurden, können andere Werke erst nach Ende der britischen Kolonialherrschaft im heutigen Nigeria ausgegraben worden sein. Doch auch für diese Werke stellt sich die Frage, wie sie, teils trotz Ausfuhrverboten für wertvolle Kulturgüter, auf den internationalen Kunstmarkt gelangen konnten. Weitere Fragen wirft der gute Erhaltungszustand der Terrakotten auf, der auf Restaurierungsarbeiten und Rekonstruktionen mit Vermarktungsabsicht hindeutet.

Ermutigt durch die aktuelle Restitutionsdebatte sowie die Bemühungen des Kunstgeschichtlichen Instituts, den westlichen Kanon in der Lehre aufzubrechen, haben Studierende eine Auseinandersetzung mit Provenienz, Restitution und Display nicht-westlicher Künste angeregt. Dieser Themenkomplex wurde daher zum Schwerpunkt des Wintersemesters 2022/23 gewählt. Als zentrale Veranstaltung fand eine wöchentliche Ringvorlesung unter dem Titel „RES(T)ITUIEREN: Provenienz, Sammlung, Verantwortung“ statt, die bei Studierenden wie auch externen Gästen auf reges Interesse stieß. Neun Vortragende aus Europa und Afrika referierten und diskutierten mit dem Publikum über die Bedeutung kulturellen Erbes, über Methoden der Provenienzforschung (auch im Hinblick auf NS-Raubkunst), die Funktionsweisen des globalen Kunsthandels, museale Restitutionserfahrungen und innovative post-koloniale Ausstellungskonzepte.²⁵ Eingeladen waren unter anderem die Juristin und Expertin für illegitimen Kunsthandel Prof. Dr. Donna Yates, die Kunsthistorikerin Dr. Felicity Bodenstern, der nigerianische Künstler und Aktivist Enotie Ogbor, die Provenienzforscher*innen Prof. Dr. Lynn Rother, Dr. Nikola Doll und Prof. Dr. Christoph Zuschlag, die Direktorin des Weltkulturenmuseums in Frankfurt a.M., Dr. Eva Raabe, der Kurator des Grassi Museums in Leipzig Dr. Friedrich von Bose und die Filmemacherin Nadège Naré aus Burkina Faso.

Den Auftakt der Ringvorlesung bildete ein von der Stiftung Situation Kunst, namentlich von Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe, organisiertes Podium im Gebäude des „Kubus“ im Park Weitmar. Eingeladen waren der damalige nigerianische Botschafter Yusuf Maitama

Tuggar (2017–2023)²⁶, der Präsident der Berliner Stiftung Preußischer Kulturbesitz Hermann Parzinger (seit 2008), der Berliner Rechtsanwalt Peter Raue und die Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen Isabel Pfeiffer-Poensgen (2017–2022). Die Podiumsgäste erläuterten die jüngste Restitutionspolitik ihrer jeweiligen Institutionen und machten auch die gegenwärtigen Positionen innerhalb der Debatte deutlich. Ein besonderes Plädoyer richtete der nigerianische Botschafter Yusuf M. Tuggar an die Anwesenden und verwies auf die Bedeutung der Rückgabe der seit dem 19. Jahrhundert massenhaft entwendeten Kulturgüter. Er war einer der ersten offiziellen Vertreter der nigerianischen Regierung, der 2020 die Rückgabe der im Humboldt-Forum in Berlin ausgestellten Benin Bronzen gefordert hatte.²⁷ Über die Ringvorlesung hinaus wurde eine Reihe von Seminaren zum Semesterschwerpunkt angeboten. Aus ihnen sind die hier versammelten studentischen Essays hervorgegangen. Während sich das Seminar „Africa Early Modern. Chimäre, Gedächtnis, Historiographie“ von Prof. Dr. Carolin Behrmann mit der Rekonstruktion der Objektbiografien von westafrikanischen Werken aus der Situation Kunst II befasste, untersuchten die Teilnehmer*innen des Seminars „Exotische Tiere. Tierbilder im Kontext von Kolonialismus und Globalisierung in der Frühneuzeit“ von K. Lee Chichester, M.A., die kolonialen Voraussetzungen für die Darstellung und Verwertung nicht-europäischer Tiere in der frühneuzeitlichen Kunst. Das Seminar „Kolonialismus/Moderne 1879–1950“ von Prof. Dr. Änne Söll schaute sich die Bedeutung kolonialer Raubkunst für die Entwicklung der europäischen Moderne an, während das Seminar „Afro-/Futuristinnen“ von Dr. Maria Bremer Zukunftsentwürfe heutiger afrikanischer Künstlerinnen analysierte. Prof. Dr. Markus Heinzelmann schließlich nahm mit seinem Seminar „Die Displays afrikanischer und asiatischer Kunst im Kontext der Situation Kunst“ aktuelle und historische Präsentationsweisen nicht-europäischer Künste in westlichen Museen in den Blick, um mit den Studierenden Vorschläge für eine Neuaufstellung der Werke in der Situation Kunst II zu entwickeln.

Die Ringvorlesung und die Seminarreihe, ebenso wie diese Ausgabe des GA2-Journals bilden den Auftakt zu einer längerfristigen Auseinandersetzung mit den westafrikanischen und südostasiatischen Werken in der Situation Kunst II der RUB. Wie der Generaldirektor der NCMM Abba Isa Tijani im hier abgedruckten Interview wiederholt konstatiert, ist Restitution nur ein Aspekt der historischen Aufarbeitung, Dekolonisierung und Wiedergutmachung: Es gilt, langfristige Beziehungen zwischen Deutschland und Nigeria, zwischen Europa und ehemals kolonisierten Ländern aufzubauen, die das gegenseitige kulturelle Verständnis und die

Zusammenarbeit vertiefen. Hierzu zählt Tijani unter anderem gemeinsame Ausstellungen, Kooperationen und gegenseitige Besuche.²⁸ Diese Hoffnung äußert auch der nigerianische Künstler Enotie Ogbekor in dem von Chisom Duruaku geführten und hier abgedruckten Interview, der als Mitglied der Benin Dialogue Group aktiv am Restitutionsprozess der Beninbronzen aus deutschen Museen beteiligt war. Als Beiratsmitglied des im Aufbau befindlichen Museum of West African Art (MOWAA) in Benin City sieht Ogbekor für die Zukunft nicht nur die bereits angelaufenen Trainingsprogramme für Kurator*innen, Konservator*innen und Restaurator*innen an europäischen Museen vor, sondern auch Fortbildungen für westliche Museumsmitarbeiter*innen und Kunsthistoriker*innen in Nigeria. Denn nur im Dialog könne das westlich geprägte Modell des Museums eine Transformation vollziehen, von der Objektsammlung hin zum Ort der lebendigen Begegnung, des Austauschs und der kreativen Inspiration. Dabei könnten gerade traditionelle Lösungen aus der afrikanischen Architekturgeschichte Wege aufzeigen für ein klimafreundliches, nachhaltiges Bauen und Konservieren.

Ein solches Voneinanderlernen in Zukunft auch im akademischen Rahmen umzusetzen, ist eine Hoffnung, die sich an die Bochumer Sammlung knüpft: In einem nächsten Schritt sollte eine intensivere Auseinandersetzung mit Expert*innen aus Nigeria angeregt und weitergeführt werden, um sich über Fragen der kulturellen Bedeutung, der Objekt- bzw. Subjektgenz, der Provenienz und des Displays auszutauschen, kollaborativ Lösungsansätze zu erarbeiten und weitere Visionen, Handlungsfelder aber auch konkrete Möglichkeiten zur Zusammenarbeit auszuloten.

Die vorliegende von Studierenden des KGI erarbeitete Ausgabe des studentischen Journals *GA2* möchte Denkanstöße geben, um sich aus verschiedenen Perspektiven mit der Identität, der Geschichte und der Präsentation von Sammlungsobjekten zu befassen. Die Publikation berührt hiermit auch grundsätzliche Fragen der aktuellen museumspolitischen Debatten, und hinterfragt ausgehend von einer genauen Betrachtung der einzelnen Objekte die gängigen Narrative einer Sammlung. Wir danken den Besitzer*innen der Sammlung afrikanischer Objekte Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe für ihre Offenheit, diese Diskussionen mit den Studierenden geführt zu haben, ihre Bereitstellung von Informationen und ihre langjährige Förderung der Auseinandersetzung mit Werken der nicht-europäischen Kunst an der RUB. Ein besonderer Dank gilt auch dem studentischen Redaktionsteam, Giulia D'Allotta, Susanne Teschner und

Philipp Paul Wendt. Sie haben mit unermüdlichem Einsatz die Genese dieser Ausgabe des GA2-Journals von den Anfängen bis zur Drucklegung und Onlinestellung mit großer Aufmerksamkeit für Details und Sensibilität in der redaktionellen Bearbeitung der Texte begleitet. Nicht zuletzt gilt unser Dank der Grafikerin Adeline Morlon für die Umsetzung eines Entwurfs, der dem vielschichtigen Inhalt des Bandes eine visuelle Form verleiht. Die Publikation bietet somit eine erste Basis und einen Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen und Re-Visionen.

¹ Vgl. Sarr, Felwine; Bénédicte Savoy: *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris: 2018.

² Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst*, München: 2021.

³ Moiloa, Molemo: nto > ntu: Relationale Infrastrukturen von Museen in Afrika neu erfinden, in: Leonhard Emmerling; Latika Gupta; Luiza Proença und Memory Biwa: *Zukunft Museum*, Wien und Berlin: 2021, S. 394–395.

⁴ Enwezor, Okwui; Olu Oguibe: Introduction, in: Okwui Enwezor; Olu Oguibe: *Reading the contemporary African Art from theory to the marketplace*, London: 1999, S. 9–14.

⁵ Macdonald, Sharon: *Expanding Museum Studies: An Introduction*, in: Dies.: *A Companion to Museum Studies*, Malden: 2006, S. 1–12.

⁶ So z.B. Lidchi, Henrietta: *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*, in: Stuart Hall et al.: *Representation*, Los Angeles: 2013, S. 168–184.

⁷ Kopytoff, Igor: *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, in: Arjun Appadurai: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: 1986, S. 64–94.

⁸ Vgl. Hoskins, Janet: *Agency, Biography and Objects*, in: *Handbook of Material Culture*, Los Angeles: 2006, S. 74–84.

⁹ Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005; Law, John: *Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity*, in: *Systems Practice* 5,4 (1992), S. 379–393.

¹⁰ Vgl. Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: 2010.

¹¹ Vgl. Mitchell, William J. Thomas: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: 2005.

¹² Vgl. z.B. Bennett, Tony: *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*. Durham, N. C. 2017.

¹³ Vgl. z.B. Mayer-Himmelheber, Clara: *Die Regalia des Kabaka von Buganda. Eine Biographie der Dinge*, Münster: 2004.

¹⁴ Vgl. Appadurai, Arjun: *Museum Objects as Accidental Refugees*, in: *Historische Anthropologie*, Bd. 25, Ausg. 3, Göttingen: 2017, S. 401–408.

¹⁵ Nach dem Auftrag einer umfassenden Aufarbeitung des kolonialen Kunstraubes durch den französischen Staatspräsidenten Emmanuel Macron, hatte 2018 auch die deutsche Bundesregierung die Aufgabe und Förderung der Provenienzforschung über „Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“ in den Koalitionsvertrag mit aufgenommen. Siehe: Förster, Larissa: *Der Umgang mit der Kolonialzeit: Provenienz und Rückgabe*, in: Ders.; Iris Edenheiser: *Museumsethnologie. Eine Einführung. Theorien Debatten Praktiken*, Berlin: 2019, S. 78–104.

¹⁶ Vgl. die Chronologie von Bodenstern, Felicity: *Benin-Restitutionsgeschichte: Eckdaten*, in: *Ausst. Kat.: Benin. Gerabte Geschichte*, hg. v. Barbara Plankensteiner, MARKK, Hamburg: 2022, S. 223–228.

¹⁷ Vgl. Webseite der Datenbank Digital Benin, unter: <https://digitalbenin.org> (Stand: 15.09.23).

¹⁸ Vgl. die Webseite der Situation Kunst (für Max Imdahl): *Konzept und Entwicklung*, unter: <https://situation-kunst.de/konzept-und-entwicklung> (Stand: 15.09.23).

¹⁹ Vgl. Von Berswordt-Wallrabe; Friederike Wappler: *Vorwort*, in: *Ausst. Kat.: Situation Kunst - für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006*, hg. v. Silke v. Berswordt-Wallrabe und Friederike Wappler, Düsseldorf: 2008, S. 7-8, hier: S. 8.

²⁰ Vgl. Ebd., sowie: van den Berg, Karen: *Das unbedingte Museum und die fragile Logik des Ensembles*, in: *Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008* (wie Anm. 19), S. 9-29.

²¹ Vgl. Pernicka, Ernst; Silke von Berswordt Wallrabe (Hg.): *Original – Copy – Fake? Examining the Authenticity of Ancient Works of Art. Focusing on African and Asian Bronzes and Terracottas*. Englischsprachige Dokumentation des interdisziplinären Symposiums, Bochum, Februar 2007, Mainz: 2008.

²² Pernicka, Ernst; Roland Schwab; Nicole Lockhoff; Mike Haustein: *Scientific Investigatives of West African Metal Castings from a Collection in Bochum*, in: *Pernicka/von Berswordt Wallrabe* (wie Anm. 21), S. 80–98.

²³ Vgl. hierzu auch den Artikel von Plankensteiner, Barbara: *The Contemporary Production of „Antique“ Benin Bronzes in Berni City and Cameroon*, in: *Pernicka/von Berswordt Wallrabe* (wie Anm. 21), S. 178–190.

²⁴ Vgl. Pernicka/Schwab/Lockhoff u.a. 2009 (wie Anm. 22), S. 81.

²⁵ Siehe das Programm der Tagung online unter: <https://kgi.ruhr-uni-bochum.de/portfolio-item/ringvorlesung-restitutieren-provenienz-sammlung-verantwortung/> (Stand: 03.05.2024).

²⁶ Infolge des Regierungswechsels in der Bundesrepublik Nigeria im Jahr 2023 hat Yusuf Maitama Tuggar inzwischen das Amt des Außenministers inne.

²⁷ Tuggar, Yusuf M.: Afrikas Kulturschätze müssen zurückkehren, in: FAZ, 01.04.21, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/nigeria-fordert-rueckkehr-afrikanischer-kulturschaetze-17272746.html> (Stand 23.04.24).

²⁸ Tijani, Abba Isa: Vorwort, in: Plankensteiner 2022 (wie Anm. 16), S. 8.

ARTE/FAKT
PROVENIENZ



I Objekt- biographien

Julia Jejkal

DIE GERAUBTE GESCHICHTE DES ESEIKU

ZWISCHEN NARR UND HANDWERKER – WER IST DIESER MANN?

2006 wurde die Sammlung der Situation Kunst in Bochum unter anderem durch einen sogenannten ‚Afrika-‘ und ‚Asienraum‘ ergänzt. Das hier besprochene Werk befindet sich in ersterem mit anderen Kunstwerken des afrikanischen Kontinents. Die Kunstwerke stehen als Objekte im Vordergrund und sind ohne Beschreibung des historischen Hintergrunds oder der Urheberschaft im Ausstellungsraum angeordnet.¹

Die meisten Kunstwerke aus Benin, welche sich heute in europäischen Museen befinden, stammen im Wesentlichen aus der Kriegsbeute der Briten bei der Eroberung des Palastes 1897. Weiterführende Informationen zu Fundort und Zeitpunkt wurden in diesem Zusammenhang meist nicht festgehalten, wie auch bei dem folgenden Objekt.² Auch wenn viele Datierungen auf Spekulationen basieren, ist es der Kunstwissenschaft möglich, einen stilistischen und inhaltlichen Wandel der Kunst festzustellen, der über 600 Jahre zurückverfolgbar ist und



Abb. 1: Zwerg, Metallurgie- und Patina Expertise 16./17. Jh., Thermolumineszenz-Gutachten 650 Jahre (+/- 80 Jahre), Bronzefigur, 45cm, Benin Nigeria, Situation Kunst, Bochum, AF02

einzelne Kunstepochen der afrikanischen Nationen präsentiert.³ Dennoch bleibt die Funktion und Bedeutung dieser Werke im Verknüpfung mit ihrem Ursprung oft unklar, ein Themengebiet dem sich die Provenienzforschung widmet. Durch Vergleiche mit ähnlichen Objekten, soll im Folgenden die Geschichte des hier genannten Kunstwerkes aufgeschlüsselt werden.

Bei dem Objekt handelt es sich um eine Bronzefigur aus Benin, Nigeria mit dem Titel *Zwerg*. Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff *Zwerg* diskriminierend ist. Es ist eine veraltete und problematische Bezeichnung für kleinwüchsige Menschen. Im Folgenden wird der Begriff dennoch verwendet, weil es die offizielle Bezeichnung des Kunstwerkes ist. Durch die Metallurgie- und Patina Expertise wird die Figur in das 16./17. Jahrhundert eingeordnet, ein Thermolumineszenz-Gutachten spricht dem Werk ein Alter von 650 (+/- 80) Jahren zu.⁴ Eine exakte Datierung afrikanischer Artefakte ist nicht möglich.

Im Folgenden wird sowohl der Funktionszusammenhang des Objektes in Bezug auf seine spezifische Gruppe, als auch die Frage nach den Künstler*innen und Urheber*innen beleuchtet. Dabei stellt sich weiterhin die Frage, wie das Kunstwerke zunächst nach Europa, und dann an seinen heutigen Aufstellungsort, die Situation Kunst in Bochum, gelangt ist. Die dabei erzielte Objektbiographie beruht auf der Beschreibung und dem Vergleich mit ähnlichen Skulpturen, die sich in anderen europäischen Museen befinden. Es ist zu berücksichtigen, dass die hier genannten Ergebnisse und die verwendete Literatur meist einen europäischen Hintergrund haben und somit die Möglichkeit besteht, dem Kunstwerk und dessen Bedeutung angesichts des historischen Hintergrundes nicht absolut gerecht zu werden.

BENIN-BRONZE: ZWERG

Bei dem Objekt *Zwerg* handelt es sich um die Darstellung eines stehenden kleinwüchsigen, männlich lesbaren Menschen. Die Figur hat einen geraden, jedoch leicht nach rechts geneigten hüftbreiten Stand. Die Beine sind im Vergleich zum Oberkörper kurz und kräftig. Gehalten werden sie von breiten, flachen Füßen, welche nach vorne in Blickrichtung der Figur ausgerichtet sind. Der glatte Rumpf der Figur verläuft gerade und schließt mit schmalen Schultern ab. Der Bauch ist leicht heraus gewölbt und sowohl der Bauchnabel als auch die Brustwarzen sind deutlich ausgeprägt. Beide Unterarme sind im 90 Grad Winkel nach vorne angewinkelt und die Oberarme werden eng Oberkörper der Figur gehalten. Die Hände sind zu Fäusten geballt, wobei die Daumen nach oben gehalten werden. Der Kopf der Figur ist proportional zum Rumpf vergrößert, während der Halsansatz verkürzt ist. Das runde Gesicht

mit hoher Stirn wird von Haarknoten umrahmt, deren Struktur sowohl im Kopfhaar als auch im Bart der Figur zu finden ist. Mittig des Gesichtes befindet sich die Nase deren Nasenrücken kaum ausgeprägt ist, nur die Nasenflügel und Löcher stehen im Fokus. Die darüber liegenden Augen sind groß, weit geöffnet und mandelförmig. Sowohl die Iris als auch die Pupille sind angedeutet. Das Gesicht scheint entspannt, eine emotionale Regung ist im Gesichtsausdruck angedeutet, die Figur scheint leicht zu lächeln.

Ein gewickelter Rock bedeckt die Hüften und Oberschenkel der Figur. Zudem verläuft ein schmaler Gürtel auf der Hüfte, an der ein kleines Gefäß oder Fläschchen angehängt ist. An den Enden des Bandes befinden sich Quasten, die an der linken Seite des Körpers herunterhängen. Eine lange und eine kurze Kette hängen am Hals der Figur und fallen auf die Brust. An der langen Kette befindet sich ein ovaler Anhänger, möglicherweise handelt es sich dabei auch um ein Gefäß.

DIE SICHTBARKEIT DES UNBEKANNTEN

Die Werke im Ausstellungsraum stammen nicht ausschließlich aus dem Königreich Benin, sondern aus verschiedenen Gebieten Afrikas. Der genaue Herkunftsort der Objekte ist im Ausstellungsraum erst durch genaueres Betrachten der Schaukästen zu erkennen und spielt eine untergeordnete Rolle.

Der *Zwerg* sowie weitere Werke des Kontinents sind in Schaukästen aus Sicherheitsglas auf Steinsockeln platziert. Kleinere Objekte befinden sich gemeinsam in einer Vitrine. Durch diese Präsentation kann die Benin-Bronze von allen Seiten umrundet und betrachtet werden. An den Schaukästen befinden sich Hinweise zum Titel und Alter der Objekte, weitere Angaben zur Geschichte und Herkunft der Kunstwerke werden an dieser Stelle nicht ausgewiesen. Der Ausstellungskatalog sowie die Website des Museums bieten jedoch einen kurzen Einstieg in die Bedeutung und Darstellungsformen des Zwerges.⁵

Die Vorderseite des Objektes wird schräg von oben durch warmes Licht ausgeleuchtet und wirft einen Schatten hinter die Skulptur, während der Raum selbst durch gedimmtes Licht dunkel gehalten wird. Durch Spotlights wird der Fokus ausschließlich auf das Kunstwerk gerichtet. Die besonderen Lichtverhältnisse führen nicht nur zur Hervorhebung einzelner Details, sondern führen auch zu einer Mystifizierung des Ausstellungsraums. Die Schatten der Figuren, das gedämmte Licht und die gedeckten Farben, erwecken den Anschein, dass die Besucher*innen einen geheimnisvollen Ort innerhalb des Museums aufsuchen. Der sogenannte ‚Asien-Raum‘ bedient sich ähnlichen Präsentationsformen, während die restlichen Ausstellungsräume der Situation Kunst dem Prinzip des *White Cube* entsprechen. Präsentiert werden im Museum

vornehmlich Werke der internationalen Gegenwartskunst. Möglicherweise ist der Raum auch eine Art Spiegel, welcher die großen Wissenslücken außereuropäischer Kunst, die es in Europa noch heute gibt, offenlegt. Diese Wissenslücken sollen in den heutigen bundesweiten Debatten über Eigentumsübertragung und Rückgaben nach Benin geschlossen werden. Die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und die Restitution der Kulturgüter ist ein wichtiger und notwendiger Vorgang um die rituellen, religiösen und sakralen Werke in eine internationale Kunstgeschichte zu integrieren. Besondere Aufmerksamkeit erlangte das Kölner Rautenstrauch-Joest Museum durch ihre intensive Auseinandersetzung mit ihrer Sammlung von insgesamt 96 Hofkunstwerken. Die im April 2022 eröffnete Ausstellung *I MISS YOU* befasst sich mit der Frage der Herkunft, des Vermissens und der Rückgabe dieser gewaltvoll geraubten Kunst aus dem Palast des Königreichs Benin. In Zusammenarbeit mit Expert*innen, Nachfahren und Institutionen Nigerias wird die Rückgabe dieser Objekte vorbereitet, sodass sie an ihrem Herkunftsort zugänglich gemacht werden können.⁶

DIE „ROLLE“ DER FIGUR AM HOFSTAAT DES KÖNIGREICHS BENIN

Der sogenannte *Zwerg* war Teil der Hofgesellschaft in Benin und Repräsentant*innen der hierarchischen Gliederung am Hof. Zwei Darstellungstypen des *Zwerges* sind der Situation Kunst bekannt, der belustigende *Zwerg* und der intellektuelle *Zwerg*. Laut dem Katalog der Situation Kunst handelt es sich bei dem vorliegenden Objekt um eine Darstellung des „intellektuellen *Zwerges*“.⁷ Unabhängig vom Darstellungstyp haben alle *Zwerge* die Haarknötchen, einen übergroßen Kopf und kurze Beine gemein, was das Objekt unproportional erscheinen lässt.⁸

Die Website Digital Benin bietet einen Überblick über die verstreuten Objekte des königlichen Schatzes von Benin. Durch die Unabhängigkeit Nigerias und die Restitution der geraubten Objekte, kam auch die Forderung an die Museen, Listen zu ihren Beständen zu erstellen. Die Listen waren häufig in unterschiedlichen Sprachen oder Teil eines allgemeinen Museumskatalogs, was für die Forderung nach Rückgabe problematisch war. Digital Benin zeigt die Objekte verschiedener Museen in einem gemeinsamen Onlinekatalog, welcher zusätzlich Informationen über die Objekte präsentiert, die zuvor nicht für jeden zugänglich waren. Die Website des Hamburger Museum am Rothenbaum wird gefördert durch die Ernst von Siemens Kunststiftung und entstand in Zusammenarbeit mit dem Institute for Benin Studies, Lettres Sorbonne Université, University of Benin und dem Weltmuseum Wien. Digital

Benin soll an einen Host in Nigeria übertragen werden um weitere Forschung zu fördern.⁹ Auf der Website befinden sich zwei weitere Figuren aus dem Weltmuseum in Wien, die ähnliche Attribute aufweisen, wie der hier genannte.¹⁰

Sie tragen ebenfalls einen Rock um die Hüfte gebunden, sowie zwei Ketten um den Hals. Die Körperhaltung entspricht der des *Zwerges* in der Situation Kunst und es handelt sich ebenfalls um Darstellungen kleinwüchsiger Menschen. Mündlicher Überlieferung zufolge handelt es sich um eine Gruppe indigener Siedler*innen Benins, welche von Digital Benin *Eseiku* genannt werden. Laut der Überlieferung wurden sie in einer Ecke der Stadt (heute Ivbioto) eingeschlossen, während die Stadt von den neuen Siedlern eingenommen wurde. Nach Angaben der Website Digital Benin in Zusammenarbeit mit der Eyo Oto Foundation stimmt die Annahme nicht, dass es sich um Narren (auch bekannt als *Akaeronmwon*) des Hofes handelt. Durch eine Befragung der Eyo Oto Foundation bestritten die Einwohner*innen, dass es sich bei der Personengruppe um Narren des königlichen Hofes handelte, diese wiesen nach ihren Angaben andere körperlichen Merkmale auf.¹¹

Die Galerie Peter Herrmann in Berlin ist ebenfalls im Besitz einer sogenannten *Zwerg*-Skulptur aus Benin. Die Galerie zeigt seit 1989 zeitgenössische Kunst internationaler Künstler*innen mit dem Schwerpunkt Afrika sowie authentische alte Kunst West- und Zentralafrikas. Der Galerist Peter Herrmann ist als Experte für afrikanische Kunst sowohl politisch als auch wirtschaftlich beratend tätig.¹² Die Galerie schreibt der Person, die der sogenannte *Zwerg* am königlichen Hof darstellen soll, eine belustigende und unterhaltende Rolle zu.¹³ Zudem sei der *Zwerg* am Hof für die Marktaufsicht, das Sammeln von Nachrichten für den Oba (Oberhaupt der Dynastie) und die Pflege der Schreine am Hof zuständig gewesen. Die Bedeutung der höfischen Position leitet die Galerie von der hochwertigen Bildschöpfung in Bronze ab. Sowohl die Wertigkeit des Materials als auch die Darstellungsweise des *Zwerges* weisen darauf hin, dass diesen Personen am beninischen Hof eine bedeutende Rolle zukam. Durch ihren naturalistischen Stil schreibt die Galerie der Benin Bronze einen höheren Wert zu, was der Grund dafür sein könnte, dass sie von einem Porträt im Fall des *Zwerges* ausgehen. Die Skulptur soll demnach nicht für den *Zwerg* als Personengruppe am Hof stehen, sondern für einen konkreten Angestellten des Hofes. Die individuellen Züge des sich in der Galerie befindlichen Werkes lassen sie zu dem Schluss kommen, dass der *Zwerg* möglicherweise Bestandteil eines Ahnenschreines war. Die Darstellung eines *Zwerges* als Bestandteil eines Schreins soll im Allgemeinen jedoch unüblich gewesen sein.¹⁴

Laut Barbara Plankensteiner wurden die sogenannten *Hofzwerge* auch *Akaeronmwon* genannt. Das Kunsthandwerk des Palastes war in Gilden aufgeteilt. Die Gilden umfassten die Bronzegießer, Elfenbeinschnitzer, Holzschnitzer, Eisenschmied, Weber und Lederverarbeiter. Der *Akaeronmwon* zählte neben seinen bereits genannten Aufgaben zu der Gilde der Lederverarbeiter. Er war neben der Verarbeitung des Leders für die Einleitung der Feste zuständig, indem er einen Lederfächer in die Luft wirbelt.¹⁵

Ein weiterer wichtiger Aspekt, um zu einer kritischen Objektbiographie zu gelangen, ist der Fakt, dass der königliche Hofstaat Benins nicht mit dem europäischen Hofstaat vergleichbar ist und nur das Wissen über die spezifische soziale Struktur und das Prinzip der Souveränität der Herrschaftsausübung die Bedeutung der Figur erläutert. Das ehemalige Königreich Benin entspricht der heutigen Provinz Edo State im südlichen Nigeria. Die heutige Hauptstadt Benin City ist identisch mit dem damaligen Königssitz. An der Spitze des Reiches stand der König als politische und religiöse Autorität. Eine komplexe Hierarchie mit Titelträgern war dem König untergeordnet, sie übten wichtige rituelle als auch administrative Funktionen am Hof aus.¹⁶

Im 13. und 14. Jahrhundert wurde das Königreich Benin durch ein Herrschergeschlecht zentralisiert und die bis heute bestehende Dynastie unter Fürst Oranmiyan aus der Yoruba-Stadt Ife festigte ihre Macht. Das Königreich wurde zu einer Großmacht im 15. Jahrhundert und dehnte sich mit der Hilfe der Portugiesen über die einst geltenden Grenzen aus. Noch heute gilt der König von Benin als heilig und bildet das Zentrum der Kultur Benins. Dies führt dazu, dass ein Großteil der beninischen Kunst den König repräsentiert oder Angestellte des Hofes, Krieger oder Musiker.¹⁷ Seit der Unabhängigkeit Nigerias im Jahr 1960 haben die Oba kein politisches Amt inne und verfolgen allein repräsentative Aufgaben am Hof.¹⁸ Könige waren häufig Krieger, die Truppen in die Schlacht führten. Die heute als ‚Benin-Bronzen‘ diskutierten Kunstwerke, wurden ursprünglich für die am Hof aufgestellten Altäre produziert. Die Altäre wurden sowohl für die Andacht des herrschenden Königs als auch für die verstorbenen Könige im Palast errichtet.¹⁹ Der königliche Palast im Zentrum der Stadt war das politische und religiöse Zentrum des beninischen Reiches und geprägt von seinem Schmuck aus Bronzearbeiten. Die Schreine des Palastes zählten mit den dazugehörigen Kunstwerken zu den wichtigsten des Landes und zudem wurden in den Räumlichkeiten aufwendige Zeremonien für den König abgehalten.²⁰ Die Werke dienten dem Oba und der herrschenden Dynastie als Repräsentation der eigenen Herrschaft und waren Instrumente des Ritus und des Glaubens, wobei die Funktion des *Zwerge* innerhalb des Schreins nicht bekannt ist. Heute sind die meisten Werke Benins in europäischen oder amerikanischen Museen zu sehen, was auf die bereits genannte Strafexpedition im Jahr

1897 zurückzuführen ist und die Kunstwerke zu Kriegsbeute der Europäer macht. Bei der Strafexpedition der Briten wurde ein Großteil des Palastes niedergebrannt, die Stadt zerstört, die Kunst geraubt und der König ins Exil geschickt.²¹ Die Werke waren Bestandteile von Zeremonien und Ritualen, sie sind Teil einer regenerativen Ökonomie, der sie entrissen wurden. Einige Werke haben eine gewisse Lebensdauer und stehen für Energien, welche sich durch Rituale erneuern und Kraft verleihen. Sie vermitteln zwischen Geist, Materie und Lebenden. Der Raub zerstörte nicht nur die Stadt und das Leben, sondern entriss den Menschen einen Teil ihres Glaubens.²² Erst 1914 wurde dem Wiederaufbau des Palastes zugestimmt und dem Sohn des Königs gestattet die Monarchie wiederherzustellen. Die Kunstwerke wurden in diesem Zusammenhang nicht zurückgegeben und befanden sich weiterhin in den Händen europäischer Sammler und Museen, was sich bis heute auf die Kultur auswirkt.²³ Die beninische Kunst am Hof lässt sich in drei Gruppierungen aufteilen: Kunst mit religiösem Hintergrund, Werke der Erinnerungskultur oder Werke der Repräsentationskultur. Während die bekannten Reliefplatten, die z. B. heute noch im Besitz des British Museum in London sind, vorrangig dem Palastschmuck dienten, hatten andere Kunstwerke des Hofes, wie beispielsweise der *Zwerg*, ihren Platz in Schreinen und somit dokumentarische und statusbezogene Funktionen. Sie dokumentieren die Herrschaftszeit der Könige und bilden das ein historisches Archiv der Königskultur. In manchen Fällen porträtieren die Werke historische Personen, doch kann im Fall der Figur aus Situation Kunst keine explizite historische Figur ausgemacht werden.²⁴

ZUR KOMPLEXEN PROVENIENZ DER FIGUR

Die gewaltsame Translokation der Werke führte zu einem Bruch in der Kunsttradition Benins, wodurch kulturelles Wissen verloren ging. Die Geschichte des Königreichs, als auch der Kunstwerke kann demnach nur aus gegenwärtiger Perspektive interpretiert werden ohne Gewissheit, ob es den damaligen Ansprüchen und Umständen entsprach. Es wurden keine Fundzusammenhänge festgehalten und demnach basiert das heutige Wissen auf mündlichen Überlieferungen der Edo und schriftlichen Berichten europäischer Reisender vom späten 15. bis 19. Jahrhunderts. Viele Quellen sind von einer europäischen Weltansicht geprägt, die nicht auf das Königreich Benin übertragbar ist.

Die in aufwändigen Verfahren hergestellte Bronze war den höfischen Kunstwerken des Königshof Benin vorbehalten. Kunstproduktionen ländlicher Bereiche verwendeten meist weniger wertvolles Material.²⁵ Ein 2021 durchgeführtes Forschungs- und Ausgrabungsprojekt schreibt Oba Oguola um 1290–1295 die Einführung des Bronzegusses zu.²⁶ Oba Oguola soll die Ife um einen Bronzegießer gebeten haben und dadurch gründete sich die Bronzegießer-

Gilde in Benin. Ob durch diese der Bronzeguss tatsächlich in Benin eingeführt wurde, wird durch Forschungen von Graham Connah im Jahr 1975 dementiert und kann nicht belegt werden.²⁷

Die Herkunft des *Zwerger* kann nicht eindeutig belegt werden. Laut der Website des Weltmuseums Wien stammen die zwei Skulpturen ihrer Sammlung aus Benin und wurden als Beute aus dem Königspalast entnommen. Durch den Kunsthandel wurde sie in Europa weiterverkauft, um die Strafexpedition rückwirkend zu finanzieren. Das Museum konnte einen direkten Zusammenhang zwischen ihren Figuren und dem Überfall im Jahr 1897 feststellen.²⁸ Es ist durchaus anzunehmen, dass die Figur der Situation Kunst einen ähnlichen Weg ins Museum zurückgelegt hat.

RESTITUTIONSFRAGEN

Wie bereits erwähnt stammt ein Großteil der Objekte, welche sich heute in europäischen Museen befinden, aus dem kolonialen Kontext. So auch beispielsweise die genannten Figuren aus dem Weltmuseum Wien. Sie wurden bei der Plünderung dem Land, der Gesellschaft und ihrer Kultur entrissen. Welche Bedeutung hat das Fehlen dieser Objekte für Benin und das dortige künstlerische Schaffen? Welche Bedeutung kann die Restitution für das Königreich Benin und ihre Kultur haben? Die Werke können durch die Restitution in einigen afrikanischen Nationen wieder in ihren ursprünglichen kulturellen und rituellen Kontext eingepflegt werden. Sie knüpfen an alte Traditionen an oder werden neu wiederentdeckt. Die Wiedereingliederung wird vermutlich nicht für jeden Kulturkreis oder jede afrikanische Nation zutreffend sein. In einigen Fällen wird das Fehlen des Objektes durch den Raub der Europäer zum Vergessen der Tradition geführt haben. Das Fehlen der Kunstwerke ist nicht rückgängig zu machen und nimmt in jedem einzelnen Fall Einfluss auf die Kunst und Kultur. Die Nationen müssen sich an einige Objekte zurückerinnern. Die Geschichte der Länder, die Kultur und der schmerzhaft Raub wird durch die Restitution neu aufgebracht und aufgewühlt. Sie muss im Kontext der heutigen Zeit aufgearbeitet werden.²⁹ Die Kunstwerke wurden in Europa durch westliche Vorstellungen mystifiziert, was die Deutung einiger auf dem afrikanischen Kontinent vergessener Werke schwierig gestaltet. Die Rückgabe der Objekte bedeutet also auch eine Entmystifizierung der europäischen Vorstellungen, sodass sie zurück zu ihrem Ursprung gelangen und ihre Eingliederung in das moderne Afrika gelingen kann.³⁰

Die Kolonialzeit wirkt sich bis heute auf die afrikanischen Länder und Völker aus. Die Schäden der Kolonialisierung müssen behoben werden, um die geschädigte Vergangenheit in eine neue

Zukunft einzubetten und die Kunst- und Kulturgüter für sich zurückzugewinnen.³¹ Die kulturelle und künstlerische Bedeutung wurde auch dem sogenannten *Zwerg* durch den Raub gestohlen. Aktuell überwiegt eine europäische Deutung der Bronze. Um die Skulptur in ihrer Ganzheit zu erkennen, müssen die Deutung aus nigerianischer Perspektive weiter in den Vordergrund rücken. Außerdem ist es wichtig, neben der Restitution die Forschung und Kunstwissenschaft vor Ort zu fördern, um ihnen ihre Bedeutungshoheit zurückzugeben und ihre Arbeiten in den ursprünglichen Kontext wieder einzupflegen.

¹ Vgl. Situation Kunst: Bestand afrikanische Kunst, o. J., unter: <https://situation-kunst.de/kuenstler-und-werke/bestand-afrikanische-kunst> (Stand: 15.12.22).

² Vgl. Junge, Peter: Die Datierung von Gedenkköpfen. Das Beispiel der Berliner Sammlung, in: Ausst. Kat.: Benin. Geraubte Geschichte, hg. v. Barbara Plankensteiner., Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK), Hamburg: 2022, S. 185–197, hier: S. 185.

³ Vgl. Plankensteiner, Barbara: Einleitung, in: Ausst. Kat.: Benin-Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria, hg. v. Barbara Plankensteiner, Museum für Völkerkunde Wien/The Art Institute of Chicago, Antwerpen: 2007, S. 18–63, hier: S. 18.

⁴ Vgl. Rinke, Claudia: Zwerg, in: Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe und Friederike Wappler, Düsseldorf: 2008, S. 185–193, hier: S. 185.

⁵ Vgl. Situation Kunst o. J. (wie Anm. 1).

⁶ Vgl. Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt: I MISS YOU, o. J., unter: <https://www.rautenstrauch-joest-museum.de/I-MISS-YOU> (Stand: 18.05.23).

⁷ Vgl. Rinke 2008 (wie Anm. 4), S. 185.

⁸ Vgl. Ebd.

⁹ Vgl. Luther, Anne: Digital Benin, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/documentation/introduction> (Stand: 19.05.23).

¹⁰ Vgl. Digital Benin: Weltmuseum Wien, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/50_VO64745 (Stand: 19.05.23).

¹¹ Vgl. Digital Benin: Esekú, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/14> (Stand: 19.12.22)

¹² Vgl. Galerie Peter Herrmann: Galerie Peter Herrmann, o. J., unter: <http://www.galerie-herrmann.com/arts/art5.htm> (Stand: 20.05.23).

¹³ Vgl. Galerie Peter Herrmann: Galerie Peter Herrmann, o. J., unter: http://www.galerie-herrmann.com/arts/art3/Ife_Benin/33_Zwerg_700J/Zwerg_700J.htm (Stand: 07.02.23).

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Plankensteiner 2021 (wie Anm. 3), S. 51.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 19ff.

¹⁷ Vgl. Visonà, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: Silke von Berswordt-Wallrabe/Friederike Wappler 2008, (wie Anm. 4), S. 113–129, hier: S. 117f.

¹⁸ Vgl. Plankensteiner 2021 (wie Anm. 3), S. 35.

¹⁹ Vgl. Willet, Frank, Benin, in: Ausst.-Kat.: Afrika – Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst, hg. v. Hans-Joachim Koloss, München: 1999, S. 41–65, hier: S. 46.

²⁰ Vgl. Plankensteiner 2021 (wie Anm. 3), S. 35.

²¹ Vgl. Visonà, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 117f.

²² Vgl. Sarr, Felwine/Benedicte Savoy: Erinnern und Vergessen der Verluste, in: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Punctum Bandnr. 13, (2019), S.21–79, hier: S. 74.

²³ Vgl. Visonà, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 117f.

²⁴ Vgl. Plankensteiner 2021 (wie Anm. 3), S. 20f.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 19ff.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 24.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 24f.

²⁸ Vgl. Weltmuseum Wien: Hoffigur mit Zwergenwuchs, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=441024&offset=228&lv=list> (Stand: 21.05.23).

²⁹ Vgl. Sarr und Savoy 2019 (wie Anm. 22), S. 68f.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 72f.

³¹ Vgl. Ebd., S. 76f.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Zwerg, Metallurgie- und Patina Expertise 16./17. Jh., Thermolumineszenz-Gutachten 650 Jahre (+/- 80 Jahre), Bronzefigur, 45cm, Benin Nigeria, Situation Kunst, Bochum, AF02, unter: <https://situation-kunst.de/kuenstler-und-werke/bestand-afrikanische-kunst> (Stand:13.07.2023).

Miriam Greshake

VON HERRSCHERN, METAPHERN UND VITRINEN.

DER *PRUNKDOLCH MIT LEOPARDENKOPF* IM BEDEUTUNGSWANDEL ZWISCHEN ZEREMONIALWAFFE UND KUNSTMUSEUM

EINLEITUNG: EIN BESUCH IM ‚Afrikaraum‘

Bei einem Besuch des sogenannten ‚Afrikaraumes‘ in der Situation Kunst (für Max Imdahl), bleibt der Blick wahrscheinlich erst nachträglich am Vitrinenschrank (Abb. 1) mit den kleineren Ausstellungsstücken hängen. Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* (Abb. 2) ist der direkten Aufmerksamkeit an seinem Platz auf der obersten Glasplatte etwas entzogen, zudem durch eine hier unglücklich ausfallende Beleuchtungssituation, die ihn zu etwa einem Drittel im Schatten lässt. Die wenigen beigefügten Informationen wie ‚Prunkdolch‘, ‚Benin‘ oder eine ungefähre Altersangabe von 500 Jahren bieten den meisten Besuchern wahrscheinlich nur eine erste Orientierung, da ihnen weitergehendes Wissen über das Objekt fehlt.

Die in der Regel durch die europäische Kunstgeschichte geprägten Kenntnisse und Sehgewohnheiten helfen in der Betrachtung afrikanischer Kunst oder anderer, eher unbekannter Kulturräume nicht unbedingt weiter. Vielleicht ist ein weiterführendes Verständnis des Objekts



Abb. 1: Vitrinenschrank, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Foto: Miriam Greshake 2023

auch nicht jedem wichtig, wenn er die Kunst als losgelöstes Einzelstück erfahren oder sich vorrangig nur an der Form erfreuen will. Im anderen Fall verbleibt er eher notgedrungen bei einer relativ ‚wörtlichen Lesung‘ des unmittelbar Anschaulichen. Oftmals wirft die Neugier aber schnell einige Fragen auf, auf die es hier ohne zusätzliche Informationen keine Antworten



Abb. 2: Prunkdolch mit Leopardenkopf, ca. 1500, Bronze, 49 cm, Königreich Benin, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, AF03, Foto: Miriam Greshake 2023

gibt: Wofür wurde der Dolch verwendet? Ist die Verzierung nur leerer ‚Prunk‘ oder steckten Bedeutungen dahinter? Warum ist ein Dolch Kunst? Vielleicht kommt auch ein Interesse an seiner Geschichte auf: Wie und warum ist der Dolch hierhergekommen? Seit wann ist er im Museum? Und was wurde in der Zwischenzeit mit ihm gemacht? Derartigen Fragen zum *Prunkdolch mit Leopardenkopf* wird in der Betrachtung seines Bedeutungswandels nachgegangen, welcher innerhalb der Biografie des Objekts von seiner Herkunft bis zur aktuellen Begegnung als Kunst im Museum stattfand. Aufgrund des Ungleichgewichts in der Informationslage können die Veränderungen hauptsächlich zwischen dieser ersten und letzten Station herausgearbeitet werden. Besonders in diesem Fall schwingt vielfach die Frage mit, aus welchen Gründen Bronzearbeiten aus dem Königreich Benin als Kunst wahrgenommen wurden. Trotz des eingeschränkten Wissens lässt sich im Zuge dessen ein Raum zum Nachdenken über das Objekt eröffnen, in dem einige Anstöße erfolgen können, um die Brille der Gegenwart ab- und eine vielseitigere Sicht auf das Objekt einzunehmen.

OBJEKTBSCHREIBUNG: EIN GEDULDIGER BLICK IN DIE VITRINE

Bei dem *Prunkdolch mit Leopardenkopf* (AF03) handelt es sich um einen aus zwei Teilen zusammengesetzten Bronzedolch mit einer Länge von 49 cm, der aus Benin in Nigeria stammt und laut eines Thermolumineszenz-Gutachtens im Auftrag der Besitzer ein Alter von 500 (+/- 150) Jahren hat.¹ An der Stelle des Knaufes befindet sich ein plastisch ausgearbeiteter Raubtierkopf mit hervorspringenden Reißzähnen, angelegten Schnurrhaaren und federartig gezeichneten Ohren. Der Hals geht in einen runden Griff und einen sich kegelförmig erweiternden Handschutz über, der nach unten hin flach abschließt. Die hierauf angebrachten Kreismuster machen das Tier als Leopard identifizierbar, da sie an dessen Fellzeichnung erinnern. Durch dreieckige Verbindungsplatten wird die Klinge beidseitig vom Griffstück eingefasst. Diese besteht aus einem flachen, J-förmigen Metallstück, das über die Krümmung in einem verbreiterten, geraden Abschluss endet. Die Klinge ist vollständig mit eingearbeiteten Verzierungen überzogen, die aus verschiedenen, annähernd horizontal und parallel zueinander verlaufenden Mustern aus Strichen, Punkten, schlaufenartig angeordneten Bändern, stilisierten Blättern und sichelmondartigen Formen bestehen. In ihrer untersten Ecke befindet sich ein kleines Loch im Material. Vor allem an der längeren Außenkante sind Unregelmäßigkeiten oder Abnutzungsspuren erkennbar, welche eine ehemalige Schneide denkbar machen.

STILLER RUHESTAND: DIE AKTUELLE AUSSTELLUNGSSITUATION

Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* befindet sich in einer Sammlung von 22 Objekten, die aus unterschiedlichen Regionen des heutigen Nigeria stammen und den Kulturen um Benin, Esie, Ife, Nok, Owo, Sokoto und Tada sowie der Afo-Kultur zugeordnet sind. Laut der in Auftrag gegebenen Gutachten zum Nachweis der Authentizität der Objekte umfassen sie ein Alter von ungefähr 2000-200 Jahren, jedoch können die Ergebnisse der verschiedenen Untersuchungsmethoden zur Datierung von Benin-Bronzen bis heute höchstens eine Annäherung an die Realität darstellen.² Für die Anordnung der Ausstellungsobjekte im ‚Afrikaraum‘ spielt dies auch keine direkte Rolle: Das deutlichste Ordnungskriterium wird anhand der Größe zwischen den kleineren Objekten im Vitrinenschrank und den größeren auf unterschiedlich hohen Sockeln in den Einzelvitrinen gemacht. Sie sind entlang der Wände im Raum aufgestellt, während in der Mitte eine Bank steht. Ansonsten sind die Ausstellungsstücke so gut wie möglich nach ihrer Herkunftsregion sortiert, sodass die Nok-Objekte im Raum und

im Vitrinenschrank zusammenstehen, ebenso die Ife-Köpfe und die um den Schrank gereihten Benin-Objekte, der selbst vorrangig weitere enthält. Bis auf eine Auhme sind die Einzelstücke der restlichen Regionen ebenfalls nebeneinander aufgereiht.

Der Ausstellungsraum ist mit seinen graufarbigem Wänden und Bodenplatten insgesamt eher dunkel gehalten, während die einzelnen Objekte durch einige Lampen von der Decke aus angeleuchtet werden. Das Zusammenspiel aus Raumgestaltung und Lichtverhältnissen erzeugt eine ruhige, gleichwohl faszinierende Atmosphäre: Den Raum durchzieht ein klares, schlichtes, geometrisches Gestaltungsprinzip, das durch seine rechteckige Form, quadratische Fliesen, die rechteckigen Vitrinen und Sockel sowie die weitere Einrichtung erzielt wird. Jegliche Farbigekeit der Innenausstattung ist gedeckt gehalten und liegt nah an den Grau-, Braun- und Beigetönen der Objekte, sodass sie stimmig eingebettet werden. Die Beleuchtung der Vitrinen aus verschiedenen Winkeln erzeugt ein Spiel aus Lichtspiegelungen des Glases und Schattenwürfen der Objekte auf Wände und Boden. Gemeinsam mit den künstlerisch ausgestalteten Objekten zieht es die Aufmerksamkeit auf sich und lädt zum Verweilen ein. So erschafft diese an sich sterile, relativ isolierte und hochwertig anmutende Präsentation dennoch einen Eindruck von Lebendigkeit, Tiefe und Präsenz der Objekte im Raum. Thematisch könnte die Raumgestaltung so interpretiert werden, dass sich die afrikanischen Objekte im Dunkel der Geschichte, weniger erforschter Kulturen oder eines eher unbekanntem Kontinents befinden. Dies würde – besonders im Unterschied zur Gestaltung der anderen Räume als White Cube – eine rein europäische Perspektive beinhalten, die ein mystifizierendes Afrika-Bild an den Betrachter vermittelt. Die Vor- und Nachteile wären zwischen Effekten eines solchen stimmungsvollen Einfangens der Aufmerksamkeit, einem Neutralitätsgedanken oder anderen Schwerpunktsetzungen vielseitig diskutierbar.

Unabhängig von der allgemeinen Präsentation hat der Dolch – wie einleitend bereits aufgegriffen – auf der linken Seite der obersten Glasplatte im Vitrinenschrank eine etwas unglückliche Position erhalten. Er ist in einer schwarzen Halterung aufgestellt und reicht aufgrund seiner Größe mit dem gesamten Griffstück in den Schatten hinein, den der Holzschrank über der Vitrine durch den Lichteinfall von oben wirft. Während die Muster auf der Klinge noch gut sichtbar sind, machen Höhe, Dunkelheit und eine teilweise Blendung der Beleuchtung beim Näheretreten ein Studium des Leoparden im Detail fast unmöglich. Auch wenn die Problematik sicherlich nicht beabsichtigt war, wird sie dennoch in Kauf genommen und der Dolch nimmt eine beiläufigere Position in der Ausstellung bzw. Sammlung ein.

Mit allen anderen Ausstellungsstücken hat der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* aber gemeinsam, dass Informationen von Bezeichnung, Ort und ungefähre Datierung nur knapp und unauffällig

angebracht sind. Vielmehr wird dem Kunstinteressierten nur die mögliche Frage nach der Authentizität des Stücks beantwortet. Es wird fast ausschließlich ein Raum zur unmittelbaren Anschauung geboten, der betont zurückhaltend und sparsam in den Informationen und Interpretationen ist. Entscheidende Rahmenbedingungen der Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung werden jedoch bereits durch Präsentation und Aufenthalt in einem Kunstmuseum geschaffen. Ein darüber hinaus interessierter Besucher kann auf der Webseite oder in der Bibliothek des Museums in einer Handvoll Bücher zu Benin weitere Informationen finden, die in der konkreten Objektbeschreibung eine erste Idee der bedeutsamen Beziehung zwischen Leoparden und Oba, dem König von Benin, geben. Zudem wird auf die Behandlung des Tiers in der Mythologie und seine rituelle Opferung durch den Oba angespielt.³ Der Nachvollzug solcher Hintergrundinformationen eröffnet eine andere Lesart des Objekts und gleichzeitig ein Spannungsfeld zwischen seiner damaligen und gegenwärtigen Bedeutung als Kunst-, Kultur- oder Geschichtsobjekt, das sich als wertvoll und – der westlichen Ausstellungspraxis entsprechend – am ehesten hinter Glas vorgestellt werden kann.

VERGESSENE KINDHEIT: EIN ZEREMONIALDOLCH IM KÖNIGREICH BENIN

In Orientierung an der über das Gutachten vorgeschlagenen Altersbestimmung des *Prunkdolchs mit Leopardenkopf* ließe sich seine Entstehung in das 15./16. Jahrhundert des Königreichs Benin einordnen. Seine Herstellung und erste Verwendungen können theoretisch in die Herrschaftszeit einer ganzen Reihe von Oba fallen sowie in die Zeit vor oder nach dem ersten Kontakt mit den Portugiesen, vielleicht schon im Jahr 1472, sicher belegt ist er erst im Jahr 1486.⁴ Die vorliegende Altersbestimmung fällt dagegen relativ stimmig mit dem Zeitraum zusammen, der oft mit den Kriegerkönigen und einer Blütezeit im Sinne politischer, militärischer und kultureller Erfolge und Wandel im Königreich Benin verbunden wird. Der Einfluss der Portugiesen als neue Handelspartner auf die Zustände kann bis heute nicht sicher bestimmt werden.⁵

Die Geschichte des Dolchs begann wahrscheinlich bei einem Auftraggeber, für den entweder der Oba oder andere Herrscher infrage kamen. Im letzteren Fall konnte dies aber nur mit Erlaubnis des Oba geschehen, der das Material bereitstellte und dauerhaft Eigentümer des Produkts blieb.⁶ Während allein der Oba ein Anrecht auf den Besitz großer Bronzen hatte, standen den Häuptlingen eher kleinere, am Körper tragbare Gegenstände zu.⁷ Das Material Bronze hatte neben seinem Wert eine besondere Bedeutung, da in Benin verwendete Begriffe

für den Bronzeguss und die Reliefplatten (Ama) zur Darstellung von Persönlichkeiten und historischen Ereignissen gleichzeitig mit dem Erinnern und Gedächtnis identifiziert waren.⁸ Ein Leopard – wie am Griffstück des Dolchs vorhanden – ist das Symbol des Oba, aber auch wichtige Personen wie Heerführer konnten Leopardenmotive oder -accessoires tragen. Vermutlich wegen ihrer Beziehung zum König vor dem Hintergrund der erfolgreichen Handelspartnerschaft zwischen beiden Reichen werden auch Portugiesen manchmal in Anwesenheit von Leoparden dargestellt.⁹ So sind die genannten Reliefplatten aus dem Königreich Benin sowohl für diese gemeinsame Abbildung als auch zahlreiche weitere Leoparden-Motive eine Quelle (siehe Endnoten für Beispiele).¹⁰ Allgemein sind Portugiesen-Darstellungen aber repräsentativ für den weitreichenden Einfluss des Oba und Machtsymbol über die neuen Fremden,¹¹ weshalb ihnen die Auftraggeberschaft eines derartigen Dolchs aufgrund einzelner Berührungspunkte mit Leoparden-Motiven kaum zugeordnet werden kann. Vor diesem Hintergrund lassen sich mögliche Auftraggeber auf Persönlichkeiten in herrschender bzw. führender Funktion und mögliche Eigentümer auf damals amtierende Oba im Königreich Benin eingrenzen, auch wenn kein konkreter Name herausgestellt werden kann. Ausführender eines solchen Auftrags für einen Zeremonialdolch war die Gilde der Bronzegießer (Igun Eronmwon) in einer ihrer Werkstätten, die zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich bereits in einer länger bestehenden Guss-Tradition arbeitete. Der Oba Oguola, der im 13. Jahrhundert herrschte, soll den Bronzeguss in Benin eingeführt haben. Zu den ersten Gussverfahren und dem Austausch von Techniken zwischen Benin und Ife gibt es aber unterschiedliche Erklärungsansätze. Die Bronzegießer gehörten dem königlichen Palast als ranghöchste Handwerks Gilde an, deren ehemals verstreute Werkstätten in einem eigenen Stadtviertel zusammengeführt wurden. Sie hatten ein Monopol auf ihre Produkte und gaben das handwerkliche Spezial- und Geheimwissen innerhalb der Gilde weiter, deren Mitglieder ihrem Alter und ihren Fähigkeiten entsprechend Aufgaben im Herstellungsprozess übernahmen.¹² Die Beteiligten waren gewöhnlich Männer, die mit der Arbeit am Hof auch ein hohes Ansehen genossen und die Aufträge der traditionellen Ikonographie entsprechend umsetzten.¹³ Als Teil der Iwebo-Palastgesellschaft gehören Herstellung und Instandhaltung von beispielsweise Zeremonialschwertern zur Ausstattung des Oba explizit zu ihrem Aufgabenbereich.¹⁴ Neben einem solchen Dolch waren im Königreich Benin verschiedene Arten von Waffen oder Zeremonialwaffen bzw. Zepter relevant und wurden je nach Material in den verschiedenen Gilden hergestellt. In der Edo-Bezeichnung werden als Messer oder Kampfaffen etwa Oho/Umozo, Idenrhen oder Agbada eingesetzt. Oho/Umozo sind Henkers- oder Kriegsschwerter, die äußerlich nicht unbedingt unterscheidbar, in der damaligen Verwendung

aber beide von Zeremonialwaffen trennbar sind.¹⁵ Idenrhen sind Messer oder Dolche, die verschieden benannt und gebraucht wurden. Sie könnten beispielsweise Haushaltsgegenstände oder das Werkzeug von Holz- und Elfenbeinschnitzern gewesen sein,¹⁶ sind in der Datenbank des Digital Benin Projektes in einigen Fällen aber auch als Zeremonialobjekte gelistet. Der Übergang zwischen ihnen und den Agbada, die im Nahkampf verwendete Dolche sind, ist fließend.¹⁷

Die wichtigsten beiden Zeremonialschwerter bzw. Zepter im Königreich Benin sind Ada und Ebe, von denen sich jeweils eine Reihe von Objekten im Katalog von Digital Benin befindet. Der Ada mit seiner J-förmigen Klinge ist das bedeutendere Objekt, da er beinahe ausschließlich dem Oba zusteht und als Autoritätssymbol dient.¹⁸ Der Ebe wird eher auch von Häuptlingen getragen, hat im Unterschied zum Ada aber eine in Ruderform gestaltete und mit Löchern oder etwa Leoparden verzierte Klinge. Zudem befindet sich am Griff ein Ring, sodass eine Identifizierung im Unterschied zu vielen anderen Messer- und Schwertarten leicht ist.¹⁹

Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* lässt sich anhand der Beschreibungen und Vergleichsobjekte bei Digital Benin in Edo am ehesten als Idenrhen bezeichnen, obwohl zumindest in diesem Katalog keine exakten Gegenstücke vorhanden sind (siehe Endnoten für Beispiele).²⁰ In seiner J-Form ähnelt er dem größten Teil der dort als Oho/Umozo oder auch Ada bezeichneten (Zeremonial-)Schwerter. Er ist als Dolch allerdings kleiner und weniger geschwungen als beide, im Unterschied zu ersteren zudem keine Kriegswaffe. Von den als Agbada bezeichneten, spitz zulaufenden Kampfwaffen unterscheidet er sich hier in Form und Gebrauch. Aber in der relativ heterogenen Kategorie der Idenrhen finden sich unter anderem eine Handvoll Zeremonialwaffen, die teilweise aufgrund ihrer Größe und ihres Bronzematerials mit dem Dolch im ‚Afrikaraum‘ von Situation Kunst vergleichbar sind. In seinem Verzierungsreichtum hebt er sich aber innerhalb aller genannten Waffenarten unabhängig von ihrer Verwendung ab, sodass er nach diesem ersten Eindruck eher als Besonderheit erscheint. Um auch die auffällige Verzierung des *Prunkdolchs mit Leopardenkopf* besser verstehen zu können, die der traditionellen höfischen Ikonographie Benins entspricht, sollen deren divergierenden Bedeutungen hier so weit wie möglich erklärt werden. Mit diesem Fokus geschieht nun auch ein Perspektivwechsel von einer Beschäftigung mit Waffen hin zur Kunst Benins. Es braucht eingangs keine lange Suche, um in entsprechenden Katalogen oder Bildbänden Leopardenfiguren und -darstellungen in Reliefs zu finden, die dem Dolch in der Situation Kunst ähnlich sind. Dabei lässt sich etwa auch das Blatt- oder Punktmuster auf der Klinge im Hintergrund einiger Reliefplatten wiederentdecken (siehe Endnoten für Beispiele).²¹ Zur Vermutung, dass es sich folglich nicht um zufällige Lückenfüller handelt, ließen sich

einzelne Erklärungen finden: Die Punkte als auffälligstes Merkmal der Bronzeoberfläche spiegeln die Fellzeichnung eines Leoparden wider,²² während das Vierblattmuster in der Mitte und am unteren Ende der Klinge das ‚Flussblatt‘-Symbol für den Wohlstand und Fruchtbarkeit bringenden Meeresgott Olokun ist.²³ Die Bedeutungen der verbliebenen Verzierungsdetails wie den schlaufenförmigen Bandmustern oder den sichelmondartigen Formen müssen an dieser Stelle offen bleiben. Das in der Objektbeschreibung bereits benannte Loch am Klingenende findet sich auch an anderen Prunkdolchen im Digital Benin Katalog in dieser oder ähnlicher Form und unabhängig von ihrer Funktion wieder, weshalb die Schlussfolgerung naheliegt, dass es ursprünglich zum Objekt gehört und eine spätere Hinzufügung unwahrscheinlich ist.

Tierdarstellungen als Dekor von Objekten werden – wie hier ein Leopard – zweckgebunden in ein Verhältnis zum Menschen gesetzt, indem etwa hochgestellten Persönlichkeiten Eigenschaften der Tiere wie ihre körperlichen oder geistigen Fähigkeiten zugeschrieben wurden. Eine reichere Verzierung solcher Objekte kann aber nicht mit einer größeren Bedeutung in ihrem Einsatzbereich gleichgesetzt werden.²⁴ Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* ist aufgrund seiner reichen Verzierung also nicht zwangsläufig wichtiger als andere Zeremonialwaffen gewesen, wie es sich bereits im Vergleich zum weniger verzierten Ada gezeigt hat, das praktisch nur dem Oba zusteht. Diese Besonderheit im Sinne der ornamentalen Kunstfertigkeit und ihrem zeitlichen Aufwand musste also keine im Sinne der Verwendung sein.

In der Kunst des Königreichs Benin werden figurative Darstellungen mehrheitlich dem Oba und Angehörigen des Hofes sowie bedeutenden Personen wie Häuptlingen und Kriegern vorbehalten.²⁵ Aber auch Tierdarstellungen sind ein verbreitetes Motiv und ihre Auswahl deckt sich nicht zwangsläufig mit den Repräsentanten der afrikanischen Tierwelten in der europäischen Imagination, die sich als solche aufgrund ihrer Exotik verfestigt haben. Für Allen F. Roberts ist das erst im Zusammenleben erkennbare Potenzial der Tiere, durch ihre Eigenschaften Gedankenanstöße und Vergleichsmöglichkeiten mit dem Menschen auslösen zu können, zentral für ihr Auftauchen in der Kunst. Somit ergeben sich Metaphern und weitere Tropen als ein stimmiges Verständnis für das Funktionieren afrikanischer Tierbilder und die gedanklichen Strukturen dahinter.²⁶ Für den Leopard gilt etwa, dass er in der Realität als ein gefährlicheres Tier als ein Löwe erlebt wird: Er ist meistens nachtaktiv, kann sich gut tarnen, klettern und schwimmen. Zudem kommt er in Dörfer und Häuser, wo er Haustiere und auch Menschen töten kann. Seine Eigenschaften machen ihn unter anderem zu einem Sinnbild entfesselter Aggression, während er selbst keine natürlichen Feinde besitzt.²⁷ Allen F. Roberts

bringt die gedankliche Verbindung des Leoparden mit politischer Autorität treffend auf den Punkt:

„As extraordinarily intelligent and courageous animals, leopards readily lend themselves to the production of politically useful metaphors. As predators of humans, leopards are associated with individuals and organizations that have the authority to take human life. Leopards are often considered the animal-others of chiefs, kings, and members of the governing bodies charged with maintaining law and order.“²⁸

Im Königreich Benin stehen neben dem Leoparden auch Elefant, Python, Krokodil und Palmgeier für Gefahr und Autorität und werden im Rahmen politischer Macht als Statussymbol und Metaphern genutzt. Mythologisch gilt dabei der Leopard aufgrund einer göttlichen Bestimmung als höchstes Tier und wird in Edo als ‚König des Busches‘ (Wildnis) bezeichnet, während der Oba entsprechend der ‚König des Hauses‘ (Zivilisation) ist.²⁹ Die genannten Tiere werden als ‚Herrscher‘ über ihnen untergeordnete Arten angesehen und haben wie der Oba die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod eines Menschen. Sowohl den Tieren als auch dem Oba wird dabei ein von übernatürlichen Kräften geleitetes Handeln zugeschrieben. Andersherum ist das Töten eines Leoparden streng geregelt, sodass nur der Oba beim jährlichen Igue-Ritual zur Bestätigung seiner Göttlichkeit, zur Stärkung seiner Macht und symbolischen Herrschaft über das Tier, einen opfern darf.³⁰ Gemäß eines der Gründungsmythen des Königtums Benin ist der Oba als ein göttlicher Vertreter auf Erden anzusehen und wird aufgrund seiner besonderen Eigenschaften, dass er weder sterben, essen noch schlafen muss, metaphorisch explizit als Leopard (Ekpen) benannt, der nur ruht.³¹ Darüber hinaus wurden die Tiere von der Leopardenjänergilde eingefangen, im Palast gehalten, gezähmt und in Paraden der Öffentlichkeit vorgeführt.³²

Während die Bedeutung der Machtrepräsentation des *Prunkdolchs mit Leopardenkopf* in der Forschungsliteratur recht genau bestimmt ist, stellen sich darüber hinaus Fragen zur konkreteren Handhabung des Objekts. Hochwertige Bronzen gehörten in der Regel zum Königshof, wobei Barbara Plankensteiner für dort vorhandene Kunst die Bereiche Religion, Erinnerung und Repräsentation ausmacht, in denen sie eine Rolle spielen.³³ Der Dolch kann in seinem Herkunftskontext als ein Gegenstand mit relativ hohem Stellenwert eingeordnet werden, der sich aus der Wertigkeit des Materials, der Qualität und mit Einschränkungen auch aus der Kunstfertigkeit seiner Ornamentik ergibt. Dies verweist aber eher auf seine zeremonielle Bedeutung, im Unterschied zu einer möglichen kriegerischen Verwendung. Aufgrund der Bedeutungsinhalte seiner Verzierungen lässt sich der Dolch mit Sicherheit im repräsentativen Bereich verorten, da er – im Verständnis einer Metapher – Eigenschaften und Status einer Person anzeigt. Wenn ihn – abseits des Oba – ein Häuptling oder eine andere relevante Person verwendet hat, könnte er offiziell in Bestätigung der gesellschaftlichen

Position zugestanden worden sein. Das Tragen von Insignien oder auch Schmuck war im Hinblick auf die Erkennbarkeit von Rängen in Benin klar geregelt.³⁴ Er könnte also als zeremonielles Statussymbol getragen worden und in dieser Funktion zeitgleich oder auch abseits davon dem religiösen und rituellen Bereich zugeordnet gewesen sein. Dies lässt sich anhand der auf Götter, Mythologie oder besondere Kräfte verweisenden Verzierungen begründen. Zu einer möglichen Verwendung im Ritual tun sich nur noch Spekulationen auf, da das konkrete Wissen dazu – schon in der Frage um das Vorhandensein einer Schneide aufgrund uneindeutiger Abnutzungsspuren am Dolch in der Situation Kunst – fehlt.

PRÄGENDE JUGEND: PROVENIENZ UND AUSWAHLKRITERIEN DES OBJEKTS

Theoretisch gäbe es für den *Prunkdolch mit Leopardenkopf* zur Frage der Provenienz und Bedeutungszuschreibungen einen Zeitraum von ungefähr 500 Jahren zu rekonstruieren, der wie bei vielen Objekten aus Benin aber vor allem als Lücke verbleibt. Die vorliegenden Informationen zum Objekt stammen von zwei Interviewterminen³⁵ mit den aktuellen Besitzern, Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe, und umfassen somit nur einen relativ kurzen Anteil seiner Biografie in der jüngeren Zeit. Das Ehepaar kaufte den Dolch vor ungefähr 35 Jahren vermutlich von dem auf afrikanische Objekte spezialisierten Kunsthändler Bernd Schulz in Kamp-Lintfort,³⁶ während der größte Teil ihrer weiteren Afrika-Sammlung von René David von der Galerie Walu in Basel in der Schweiz stammt. Die Provenienz war für die aktuellen Besitzer mit einem Fokus auf die Kunst an sich nur insoweit von Interesse, dass die Objekte nicht aus kriminellen Kontexten stammen. Dies wurde nach eigenen Angaben über Kontakte zum British Museum überprüft, sodass nach dem aktuellen Wissenstand der beiden Sammler nicht davon auszugehen sei, dass sie im Zuge der britischen Plünderungen von 1897 in Benin oder auf anderen illegalen Wegen nach Europa gelangten. Der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* sei auf ‚seriösem Weg‘ in den gegenwärtigen Besitz gekommen, soweit dies als Feststellung vor dem Hintergrund des oft schwierig durchschaubaren Handels mit afrikanischen Kunstobjekten gelten könne. Für die Sammler spielte beim Kauf eine hohe ästhetische Qualität des Objekts sowie der finanzielle Rahmen eine Rolle. Sowohl sie als auch der Kunsthändler haben diesen Prunkdolch aufgrund seiner reichen Verzierungen gegenüber einer schlichten Waffe vorgezogen und als Kunstobjekt ausgewählt, der von ihnen – vergleichbar mit dem vorläufigen Eindruck aus dem Katalog von Digital Benin – als selten bzw. besonders wahrgenommen wurde. Die Bedeutungen dieser oder eine etwa zeremonielle Verwendung im

Königreich Benin waren keine Auswahlkriterien. Die Verwendung eines Objekts im Kult war für den Kauf bzw. die persönliche Wertschätzung zweitrangig, da für Alexander von Berswordt der Kunstcharakter mit einer Möglichkeit zur Anschauung des Werks unabhängig von der früheren Funktion besteht. Nach dem Kauf befand sich der Dolch circa 20 Jahre in den privaten Räumlichkeiten der Besitzer, wo er Teil einer ‚aus Leidenschaft‘ über 50 Jahre hinweg angelegten Afrika-Sammlung war. Dabei wurden die Objekte je nach persönlicher Bedeutungszuschreibung präsentiert bzw. verwahrt, wobei der Dolch nach Aussage der Besitzer ein eher weniger zentrales Objekt der Sammlung war. Im Zuge der geplanten Übertragung eines Teils der Sammlung in den Ausstellungsbereich des ‚Afrikaraumes‘ der Situation Kunst rückte als Auswahlkriterium neben einer gewaltfreien Provenienz zudem die Frage nach der Echtheit der Objekte in den Vordergrund, die mithilfe verschiedener Methoden zur Altersbestimmung im Auftrag der Besitzer geprüft wurde.³⁷ Durch die Thermolumineszenz- und metallurgische Untersuchungsmethoden wurde der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* demnach als authentisch bestätigt, während andere Objekte, deren Echtheit nicht bestätigt werden konnte, aussortiert wurden. Somit befindet sich der Dolch seit dem Jahr 2006 – aktuell also seit über 15 Jahren – für die Öffentlichkeit zugänglich im Erweiterungsbau des Museums. Für dieses wurde er als Teil einer ‚Lückenschließung‘ durch außereuropäische und ältere Werke mit Blick auf eine ‚globale Kunst‘, wie die Sammler sie verstehen und sich für die studentische Ausbildung wünschen, zur Verfügung gestellt. Die afrikanischen Objekte können dabei nur eine repräsentative Funktion für den Kontinent erfüllen und sind auf die Region des heutigen Nigeria beschränkt, da sie von dort dank ihrer verhältnismäßig robusten Materialität wie Bronze, Stein oder Ton gut erhalten blieben.

Die Auswahl von afrikanischer Kunst aufgrund des qualitativ hohen Erscheinungsbildes ist aus europäischer Perspektive nicht ungewöhnlich. Während eine wissenschaftliche Auseinandersetzung erst spät in den 1960er Jahren in Gang kam, erhielten Bronzen aus Benin wegen ihrer hohen Gussqualität, die handwerklich wahrscheinlich nicht besser ausführbar ist, bereits früh Beachtung.³⁸ Eine Beurteilung afrikanischer Objekte als Kunstwerke nach westlichem Verständnis wurde für die Bronzen, die ebenso etwa historische Perspektiven eröffnen, neben Elfenbeinschnitzereien als erstes vorgenommen.³⁹

Obwohl die nachvollziehbare Biografie des *Prunkdolchs mit Leopardenkopf* kurz bleibt und bereits Zeitpunkt des Kaufs und Identität des letzten Besitzers nicht mit Sicherheit genannt werden konnten, geben persönliche Vorlieben und Präferenzen im Verhältnis zu afrikanischen Objekten dennoch eine Antwort darauf, warum der Dolch seinen Weg nach Europa, in eine Kunstsammlung und in ein Kunstmuseum gefunden hat. Ähnlich wie in der Behandlung seines

Herkunftskontexts bleiben die meisten Fragen zu seiner Biografie an dieser Stelle ungeklärt, sodass frühere Besitzverhältnisse, Wahrnehmungen, Präsentationen oder Auswahlkriterien darin vorerst nicht mitgedacht werden können.

KONKURRENZ IM ERWACHSENENALTER: EIN DOLCH IM KUNSTMUSEUM?

Eine Betrachtung vergleichbarer Objekte aus dem Königreich Benin und ihre musealen Kontexte erlauben weitere vorläufige Einblicke in mögliche Biografien verschiedener (Zeremonial-)Waffen, ihre Wahrnehmung durch den Kunsthandel und die Frage, unter welchen Bedingungen sie einen Bedeutungswandel zur Kunst erlebten. Anders als die Reliefplatten oder Gedenkköpfe der Kunst Benins werden sie bis heute nicht als herausragende Kunstwerke in der Literatur diskutiert. Dem *Prunkdolch mit Leopardenkopf* ähnelt ein durch seine etwas größere Länge als ‚Zeremonialschwert‘ benanntes Objekt (Abb. 3 u. 4) im Besitz der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen, die Teil des Verbunds der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sind, zwar nicht in der Form, aber in Material, Verwendung und einer vergleichsweise reichen Verzierung gegenüber anderen Waffen. Es wird in der digitalen Datenbank Digital Benin unter der Edo-Bezeichnung *Idenrhen* gelistet, ist aus Bronze gefertigt und knapp 57 cm groß.⁴⁰ Die Form des Zeremonialschwerts ist symmetrisch gehalten: Von einem Griffstück mit Ring am unteren Ende geht es ohne Handschutz in eine gerade, sich verbreiternde Klinge über, die mit einer Rundung als breiteste Stelle des Objekts abschließt. Auch sie ist vollständig mit Verzierungen überzogen, die aber weniger plastisch und detailliert ausfallen als am Dolch in der Situation Kunst. Eine menschen- oder reptilienähnliche Relieffigur wird insgesamt vier Mal auf dem Objekt wiederholt, während ansonsten nur leichte Einritzungen vorhanden sind, die Schlangen, Leoparden, Elefantenstoßzähne und ornamentale Muster wiedergeben. Laut Beschreibung in der Online-Collection der



Abb. 3: Zeremonialschwert (Vorderseite), vor 1897, Bronze, 56,9 cm, Königreich Benin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, 26406_1, Foto: Sylvia Pereira, o.J.

Staatlichen Kunstsammlungen Dresden machen die Verzierungen der stumpfen Klinge eine Verwendung im Bereich von Religion und Ritual denkbar,⁴¹ wodurch die Autorin des Datenbankeintrages, Silvia Dolz, für den Herkunftskontext einen ähnlichen Bedeutungsrahmen wie für den Dolch annimmt. Anders als dieser befindet sich das Zeremonialschwert aber im Museum für Völkerkunde in Dresden und wird aktuell in erster Linie also als Kultur- und nicht Kunstobjekt gefasst, auch wenn es als solches wahrnehmbar wäre. Entsprechend weckte das Objekt, dessen Provenienz seit dem Besitz durch William D. Webster bekannt ist, das Interesse



Abb. 4: Zeremonialschwert (Rückseite), vor 1897, Bronze, 56,9 cm, Königreich Benin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, 26406_2, Foto: Sylvia Pereira, o.J.

des Anthropologen Arthur Baessler und wurde von ihm im Rahmen einer Schenkung dem Freistaat Sachsen im Jahr 1904 übergeben.⁴² Ein vermutlich ähnlicher Herkunftskontext der beiden Zeremonialwaffen hat in Deutschland in diesem Fall zu verschiedenen Zuordnungen geführt. Anhand von Vergleichen mit Objekten aus dem Katalog von Digital Benin ist erkennbar, dass sich andere Zeremonialwaffen und Dolche, die nur geringfügige oder gar keine Verzierung aufweisen, ebenfalls in Museen befinden, die ihre Sammlungen etwa im anthropologischen, archäologischen oder völkerkundlichen Interesse angelegt haben. Die Grenzen zwischen Kunst- und Kulturobjekt sind dabei fließend und auch diese Museen enthalten im Prinzip Kunstobjekte, während aber nicht jede Waffe in ein reines Kunstmuseum aufgenommen werden konnte. Die in Kunstmuseen untergebrachten Eben gehören im Katalog von Digital Benin zu den sehr gut erhaltenen Objekten, die sich ästhetisch beurteilt, durch regelmäßig angeordnete, auffällig große und damit gut erkennbare Lochmuster auszeichnen.

Leopardenfiguren (Ekpẹn) sind ebenfalls sowohl in ethnographischen als auch Kunstmuseen vorhanden, wobei letztere – abseits der hier gegebenen Figürlichkeit – tendenziell die qualitativ hochwertigeren oder besser erhaltenen Objekte zu besitzen scheinen. Über den Kunstmarkt mit afrikanischen Objekten ist ebenfalls eine solche Leopardenfigur (Aquamanile) in die Ausstellung im ‚Afrikaraum‘ von Situation Kunst gelangt. Die Objekte könnten aufgrund dieser

Eigenschaften als Unikat oder Besonderheit mit Seltenheitswert unter ihresgleichen erscheinen und somit eine Beurteilung im Sinne eines einzigartigen Kunstwerks erfahren. Es liegt also nahe, dass verschiedene Auswahlkriterien aus europäischer Perspektive über die Wege der einzelnen Objekte entschieden, welche von ihnen Kunst sind – es sein könnten – oder nicht. Alle hier erkennbaren Punkte eines möglichst großen Verzierungsreichtums/Ästhetik, eine hohe Qualität, ein guter Erhaltungszustand und eine Einzigartigkeit (im Vergleich zu ähnlichen Objekten) treffen auf den *Prunkdolch mit Leopardenkopf* zu. Ein bekanntes Raubtier wie ein Leopard könnte die Verzierung zudem auch außerhalb Afrikas zugänglich und attraktiv gemacht haben.

Nach einem Artikel von Kathrin W. Gunsch⁴³ dokumentieren ethnographische Objekte allgemein kulturelle Praktiken, während sich Kunstobjekte durch einen eigenen Ausdruck sowie ihre Ästhetik auszeichnen und damit für sich selbst stehen können, auch wenn die Kategorien nicht immer voneinander trennbar sind. Historisch gesehen wurden die Objekte aus dem Königreich Benin zunächst von ethnographischen Museen aufgekauft, obwohl sie zeitgleich mit ihrer Verfügbarkeit in Europa Ende des 19. Jahrhunderts auch als Kunst wahrgenommen wurden. Die Gründe für diese Sammelpraxis können dabei nicht für alle Länder verallgemeinert oder auf die afrikanische Herkunft in Verleugnung eines möglichen Kunststatus reduziert werden. Die bedeutenden deutschen Kunstmuseen tätigten zu dieser Zeit nur ausgewählte Käufe in Orientierung an ihrem bisherigen Bestand und waren für bestimmte Werke reserviert, wohingegen ethnographische Museen im großen Stil Objekte aus der ganzen Welt zwecks Überblicks- und Vergleichsmöglichkeiten anschafften. Das gesellschaftliche Ansehen von Museumsinstitution war abgestuft. Die Objekte aus Benin wurden gewöhnlich den weniger wertgeschätzten Kunstgewerbemuseen zugeordnet, während etwa Felix von Luschan⁴⁴ ihnen in Anerkennung des Kunstwerts den Weg in die höher angesehenen ethnographischen Museen ebnete. Anders als für typisch ethnographische Objekte betrachtete er sie als jeweils einzigartige Werke, die auch unabhängig von Kontextinformationen uneingeschränkt wertvoll waren und förderte diese Perspektive. Der damaligen Kunstdefinition der führenden Kunstmuseen und -galerien genügten sie jedoch nicht und wurden erst später, etwa 1935 durch das Museum of Modern Art in New York eindeutig als Kunst im westlichen Verständnis ohne ethnographische Bezüge präsentiert.⁴⁵

Die vorläufigen vergleichenden Beobachtungen zu (Zeremonial-)Waffen und den Verzierungen sind also vielschichtiger im historischen Kontext zu sehen. So ist die ethnographische Zuordnung unabhängig vom künstlerischen Wert womöglich noch in diesem begründet, die einerseits eine gewisse Aufwertung enthält, andererseits aber noch keine

Anerkennung als ‚richtige‘ Kunst. Falls der *Prunkdolch mit Leopardenkopf* noch vor den Entwicklungen ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach Europa bzw. Deutschland gelangte, ist ein derartiger Bedeutungswandel seiner ‚Kunstwerdung‘ weg vom ethnographischen Kontext wahrscheinlich Teil seiner Biografie. Dies ist insofern denkbar, dass auch in der Folge von 1897 und der Aussetzung des Königtums praktisch alle erhältlichen Kunstobjekte – ebenfalls in der Förderung durch Luschan – bis 1901 aus Nigeria nach Europa gelangten,⁴⁶ unter denen sich der Dolch theoretisch befunden haben könnte. Die Einordnung afrikanischer Plastiken als Kunstwerke durch Museen entspricht westlichen Vorstellungen, ebenso wie eine Unterteilung in Kunst- oder Kulturobjekte, die diesen selbst nicht inne liegt. Die (Zeremonial-)Waffen stoßen diese Bedeutungsfrage zudem eher an, da sie insgesamt abhängig von ihrem Erscheinungsbild auch heute noch im westlichen Kontext in einem Übergangs- oder Randbereich von dem liegen, was überhaupt als Kunst wahrgenommen werden kann.

FAZIT UND OFFENE FRAGEN

Vor dem Hintergrund der hier angeführten komplexen Rezeptionsgeschichte afrikanischer Objekte und ihrer Klassifizierung als Kunst oder ‚Nicht-Kunst‘ durch Auswahlprozesse und Präsentation in verschiedenen Museen, beruht die Biografie des *Prunkdolchs mit Leopardenkopf* chronologisch betrachtet nur auf wenigen konkreten, jüngeren Informationen und kann eher abseits der Provenienzforschung weitergedacht werden. Im Königreich Benin war der Dolch wahrscheinlich ein Zeremonialobjekt, welches durch Symbolik und Metaphorik als religiöses, wie auch die Herrschaft und Autorität repräsentierendes Objekt identifizierbar ist. Vermutlich nicht als Raubgut auf illegalen Wegen, sondern gegebenenfalls als Handelsware hat der Dolch seinen Herkunftskontext zu einem ungewissen Zeitpunkt verlassen. Je nach Verbleib veränderte sich seine Bedeutung als ethnographisches Objekt oder Kunstwerk, wodurch er im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgrund seiner Eigenschaften für den Kunsthandel interessant geworden sein könnte. Trotz der aktuellen Präsentation als Kunst mit Fokus auf seiner anschaulichen Form – im Kontrast zu seiner ersten übertragenen Bedeutung – scheint ihn in seiner jüngeren Biografie dennoch eine geringere Wertschätzung im Vergleich zu anderen Kunstwerken aus Nigeria zu begleiten, die vermutlich am Objekt eines verzierten Dolchs im Unterschied zu vollfigurlichen Objekten liegt. Vielleicht könnte er als ‚Nicht-Kunst‘ so präsentiert werden, dass etwa seine komplexe ungeklärte Biografie bis zu dem Kontext des Hofes in Benin deutlich wird? Dem allgemeinen Interesse des Schicksals der Beninbronzen

folgend, erscheint es sinnvoll ihn in diesen kolonialen Kontext zu stellen, da er vorrangig mit der Frage konfrontiert wird, ob er Teil der geraubten Artefakte der britischen Strafexpedition im Jahr 1897 und der damit verbundenen Restitutionsdebatte ist. Dieser historische Zusammenhang macht objektbiografisch aber ebenso wie eine Identität als reines Kunstwerk nur eine mehrerer möglicher Perspektiven auf den Dolch aus. Auf Grundlage der vorliegenden Informationen zu den Objekten aus der Sammlung des Ehepaars von Berswordt-Wallrabe und im Hinblick auf eine Ausstellung in der Situation Kunst ab dem Jahr 2006 erklärte sich der damalige nigerianische Botschafter in Deutschland, Prof. Tunde Adeniran, dazu bereit, die Schirmherrschaft für die Sammlung zu übernehmen und riet nach Aussage der Besitzer von Rückgaben ab. In Anbetracht der bisher nicht restlos klärbaren Wege, auf denen der Dolch oder die anderen afrikanischen Sammlungsobjekte in den aktuellen Besitz gelangten, könnten sich diesbezügliche Beurteilungen in Zukunft eventuell wieder ändern.

Abschließend können als offene Fragen zum *Prunkdolch mit Leopardenkopf* für weitere provenienzwissenschaftliche Auseinandersetzungen formuliert werden: Wann genau wurde er hergestellt? Wer hat ihn besessen? Welche Funktion hatte er am Hofe im Königreich Benin? Wann, wie und warum verließ er das Land und gelangte nach Europa/Deutschland? Wer hat ihn darauffolgend wie lange besessen? Innerhalb welcher Sammlungen, Ausstellungen oder Aufbewahrungen hat er sich befunden? Welche Bedeutungen wurden ihm in diesen zugeschrieben? Die Beantwortung dieser Fragen stellt aufgrund der problematischen Quellenlage eine große Herausforderung für die Provenienzforschung dar, ist allerdings wesentlich, um zu einem besseren Verständnis des Dolches und seiner Bedeutungen zu gelangen.

¹ Vgl. Rinke, Claudia u. a.: Verzeichnis der ausgestellten Werke, in: Ausst. Kat.: Situation Kunst - für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Silke v. Berswordt-Wallrabe und Friederike Wappler, Düsseldorf 2008, S. 184–193, hier: S. 186.

² Vgl. Junge, Peter: Die Datierung von Gedenkköpfen. Das Beispiel der Berliner Sammlung, in: Ausst. Kat. Benin - Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria, hg. v. Barbara Plankensteiner, Museum für Völkerkunde Wien/Museum of Art Chicago, Antwerpen: 2007, S. 185–197, hier: S. 185.

³ Vgl. Rinke u. a. 2008 (wie Anm. 1), S. 186; Situation Kunst. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum: Afrika, o. J., unter: <https://situation-kunst.de/kuenstler-und-werke/bestand-afrikanische-kunst> (Stand: 06.03.2023).

⁴ Vgl. Plankensteiner, Barbara: Die Kunst und Geschichte im Königreich Benin, in: Ausst. Kat.: Benin. Geraubte Geschichte, hg. v. Dies., Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg: 2022, S. 17–62, hier: S. 25–26.

⁵ Vgl. Eisenhofer, Stefan: Die Boten Olokuns. Die Portugiesen und das Reich Benin, in: Plankensteiner 2007 (wie Anm. 2), S. 55–63, hier: S. 56.

⁶ Vgl. Inneh, Daniel: Die Gilden im Dienst des Palastes, in: Plankensteiner 2007 (wie Anm. 2), S. 103–117, hier: S. 103.

⁷ Vgl. Willett, Frank: Benin, in: Ausst. Kat. Afrika. Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst, hg. v. Hans Joachim Koloss, Museum für Völkerkunde Berlin, München/London/New York: 1999, S. 41–65, hier: S. 46.

⁸ Vgl. Plankensteiner 2022 (wie Anm. 4), S. 21.

⁹ Vgl. Ebd., S. 41–42.

¹⁰ Vgl. Digital Benin: Hier vorhandene Beispiele der Kombination von Portugiesen und Leoparden vermutlich zu Jagden: Object ID 211926, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/13_211926 (Stand: 14.06.23), Object ID 1709754, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/47_1709754 (Stand: 14.06.23) und zu den zahlreichen Leopardreliefs: Object ID

- Af1898,0115.121, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/5_Af18980115121 (Stand: 14.06.23), Object ID Af1898,0115.199, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/5_Af18980115199 (Stand: 14.06.23) oder Object ID 1980.31, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/10_198031 (Stand: 14.06.23).
- ¹¹ Vgl. Eisenhofer, Stefan: Die Boten Olukuns. Die Portugiesen und das Reich Benin, in: Koloss 2007 (wie Anm. 5), S. 59.
- ¹² Vgl. Inneh, Daniel: Die Gilden im Dienst des Palastes, in: Koloss 2007 (wie Anm. 6), S. 103–106.
- ¹³ Vgl. Koloss, Joachim: Traditionen afrikanischer Kunst – Wissenschaftliche Erfassung und ästhetische Bewertung, in: Ders. 1999 (wie Anm. 7), S. 8–31, hier S. 26.
- ¹⁴ Vgl. Ekhatator-Obogie, Osaisonor Godfrey: Bilder von Religion und politischer Autorität im Königreich Benin, in: Plankensteiner 2022 (wie Anm. 4), S. 65–81, hier: S. 67–69.
- ¹⁵ Vgl. Digital Benin: Umozo/Oho, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/30> (Stand: 07.03.23).
- ¹⁶ Vgl. Digital Benin: Idenrhen, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/31> (Stand: 07.03.23).
- ¹⁷ Vgl. Digital Benin: Agbada, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/32> (Stand: 07.03.23).
- ¹⁸ Vgl. Digital Benin: Ada, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/28> (Stand: 07.03.23).
- ¹⁹ Vgl. Digital Benin: Eben, o. J., unter: <https://digitalbenin.org/eyo-oto/29?page=4> (07.03.23).
- ²⁰ Vgl. Digital Benin: Idenrhen-Übersicht, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue?page=1&filter=edo_term-31 (Stand: 26.12.23).
- ²¹ Vgl. Digital Benin: Beispiele zu Leopardendarstellungen und Mustern auf Reliefplatten: Object ID 1980.31, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/10_198031 (Stand: 26.12.23), Object ID Af1898,0115.199, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/5_Af18980115199 (Stand: 26.12.23), Object ID 216002, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/45_216002 (Stand: 26.12.23).
- ²² Vgl. Roberts, Allen F. (Hg.): *Animals in African Art. From the Familiar to the Marvelous*, New York: 1995, S. 131.
- ²³ Vgl. Pinther, Kerstin (Hg.): *Die Kunst Afrikas*, München: 2022, S. 84.
- ²⁴ Vgl. Koloss, Joachim: Traditionen afrikanischer Kunst – Wissenschaftliche Erfassung und ästhetische Bewertung, in: Ders. 1999 (wie Anm. 13), S. 16–17.
- ²⁵ Vgl. Visonà, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: V. Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 1), S. 113–129, hier S. 117.
- ²⁶ Vgl. Roberts 1995 (wie Anm. 22), S. 18–19.
- ²⁷ Vgl. Ebd., S. 98–100.
- ²⁸ Ebd., S. 166.
- ²⁹ Vgl. Ben-Amos, Paula: Men and Animals in Benin Art, in: *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 11/2 (1976), S. 243–252, hier: S. 243 u. 246.
- ³⁰ Vgl. Ebd., S. 247–248.
- ³¹ Vgl. Igbafe, Philip Aigbana: Die Geschichte des Königreichs Benin: Ein Überblick, in: Plankensteiner 2007 (wie Anm. 2), S. 41–54, hier: S. 41.
- ³² Vgl. Ben-Amos 1976 (wie Anm. 29), S. 247–248.
- ³³ Vgl. Plankensteiner 2022 (wie Anm., 4), S. 19–20.
- ³⁴ Vgl. Ebd., S. 43 u. 47.
- ³⁵ Vgl. Interviews mit Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe am 08.03.23 und 22.03.23; Allgemeine Informationen nachlesbar: v. Berswordt-Wallrabe, H.–L. Alexander.: *Zur Sammlung afrikanischer Kunst*, in: v. Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 1), S. 109–111.
- ³⁶ Vgl. Kunsthandel Bernd Schulz: o. T., o. J., unter: <https://www.bs-kunsthandel.de/deutsch/startframe.html> (Stand: 25.03.23).
- ³⁷ Vgl. Rinke u. a.: Verzeichnis der ausgestellten Werke, V. Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 1), S. 184–193.
- ³⁸ Vgl. Koloss, Joachim: Traditionen afrikanischer Kunst – Wissenschaftliche Erfassung und ästhetische Bewertung, in: Ders. 1999 (wie Anm. 7), S. 8–12.
- ³⁹ Plankensteiner 2022 (wie Anm., 4), S. 57.
- ⁴⁰ Vgl. Digital Benin, Object ID 1707799, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/47_1707799 (Stand: 27.03.23).
- ⁴¹ Vgl. Kunstsammlungen Dresden, Online-Collection, Museum für Völkerkunde Dresden: Silvia Dolz, Zeremonialschwert, o. J., unter: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1707799> (Stand: 27.03.23).
- ⁴² Vgl. Digital Benin, Object ID: 1707799, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/47_1707799 (Stand: 27.03.23).
- ⁴³ Vgl. Gunsch, Kathryn Wysocki: Art and/or Ethnographica? The Reception of Benin Works from 1897–1935, in: *African Arts* 46/4 (2013), S. 22–31.
- ⁴⁴ Felix von Luschan (1854–1924) war ein österreichischer Arzt, Ethnograph und Kurator, der später als (Assistenz-)Direktor des Museums für Völkerkunde in Berlin die Bestände maßgeblich erweiterte. So kaufte er u. a. nach den britischen Plünderungen 1897 im Königreich Benin auf Auktionen eine große Sammlung der Raubgut-Bronzen ein, die er zudem in seinem Werk *Die Altertümer von Benin* (1919) veröffentlichte. Dazu: Gunsch 2023 (wie Anm. 43), S. 23 u. 26–27. Die damalige unkritische Sammlungspraxis führte zu den bis heute andauernden Restitutionsdebatten um afrikanische Kunstwerke im Besitz westlicher Museen.
- ⁴⁵ Vgl. Gunsch 2013 (wie Anm. 43), S. 22–29.
- ⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 23.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Sammlung Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum. Foto: Miriam Greshake 2023.

Abb. 2: Sammlung Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum. Foto: Miriam Greshake 2023.

Abb. 3: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, 26406_1. Foto: Sylvia Pereira o.J.

Abb. 4: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, 26406_2. Foto: Sylvia Pereira o.J.

EIN KLEINES ZEICHEN VON HOHEM STATUS

KOPF EINER FRAU MIT FABELTIEREN (AF05)

Eine Vielzahl der in Europa ausgestellten und gesammelten Kunst- und Alltagsobjekte, die ursprünglich aus kolonialen Kontexten stammen, besitzen kaum eine, beziehungsweise keine, nachvollziehbare Provenienz. Nicht zuletzt liegt dies an unrechtmäßigen und oft gewaltsamen Besitzerwechseln von spirituellen und alltäglichen Objekten, beispielsweise während der britischen Strafexpedition im Königreich Benin im Jahr 1897. Sie wurden ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und auf ihre visuelle Erscheinung reduziert, da sie innerhalb westlicher privater und öffentlicher Sammlungen und Museen ausgestellt wurden mit einer fehlenden Kommunikation zu den ursprünglichen Besitzer*innen und Gelehrten der dementsprechenden kulturellen Kreise.

Diese nun folgende Betrachtung eines in der Situation Kunst in Bochum unter der Bezeichnung *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* (im Folgenden auch: *Kopf einer Frau*) ausgestellten Objekts (Abb. 1), soll einen kulturellen Kontext liefern und einige Überlegungen bezüglich der lückenhaften Provenienz anstellen.

Hierfür wird das Objekt zunächst ausführlich beschrieben, um einen genauen Überblick in allen Aspekten seiner Form und Materialität, seiner Beschaffenheit und Ausarbeitung zu erlangen, aber auch um wichtige Hinweise herauszuarbeiten, die möglicherweise bei der oberflächlichen Betrachtung dieses für den europäischen Blick eher ungewöhnlichen Objekts übersehen werden, und in die Betrachtung mit einzubeziehen.

In einem zweiten Schritt wird die Bedeutung und Funktion, also allgemein der Hintergrund der Herstellung dieses sogenannten Anhängers ermittelt und in Bezug auf die wissenschaftliche Erforschung der Kulturpraktiken in der Region Benins untersucht. Dazu werden auch die frühen Bestandsaufnahmen von Ethnologen oder Anthropologen, wie beispielsweise Felix von Luschan (1854–1924), in denen versucht wird, die Raubkunst und entwendete Alltagsgegenstände in ihren künstlerischen Qualitäten zu bewerten und nach eigenem Empfinden zu kategorisieren, herangezogen.¹ Dieser Zugang ermöglicht es, die dem Objekt

zugeschriebenen und auferlegten Bezeichnungen oder Kategorien, die in der beigefügten Objektbeschriftung verwendet werden, kritisch zu betrachten und in Frage zu stellen.

In einem nächsten Schritt wird die Platzierung des Objekts innerhalb des sogenannten ‚Afrikaraumes‘² in der Situation Kunst und die allgemeine Darstellung nicht-europäischer ‚Kunstobjekte‘³ im Vergleich mit anderen Ausstellungssituationen europäischer Kunstobjekte diskutiert. Abschließend soll ein Bronzeguss aus dem Museum Rietberg in Zürich als Vergleichsobjekt vorgestellt werden. Mittels eines stilistischen Vergleichs sollen mögliche Parallelen herausgearbeitet werden und weitere Anhaltspunkte für eine Objektbiographie gefunden werden.

AUSARBEITUNG, KOMPOSITION UND DETAILS



Abb. 1: Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger), 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

einer Frau wiedergegeben werden, wie nachfolgend noch genauer in der Objektbeschreibung spezifiziert wird. Das ovale Gesicht ist auffallend naturalistisch, wobei eine Abweichung in der Proportionierung die Merkmale der gesamten Gesichtsfäche vergrößert und vorwiegend das Gesichtsfeld ausfüllt. Die Unterlippe ist voller als die obere, und der Mund ist genauso breit wie die Nase mit ihren großen Nasenflügeln. Das Kinn ist kaum akzentuiert, wohingegen die Wangen deutlich voluminöser wirken. Die Iris und die Pupillen werden durch leichte

Das als *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* (Abb. 1) betitelte und im Erweiterungsbau der Situation Kunst seit 2006 ausstellte Kulturgut, wurde anhand einer Metallurgie- und Patina-Expertise auf das 16. Jahrhundert oder früher datiert, und als Herkunftsland Nigeria angegeben, wie aus der Beschreibung innerhalb des Ausstellungskatalogs⁴ und -raumes ersichtlich wird. Der Anhänger, dessen Material als Bronze angegeben wird, hat eine Höhe von 16 cm und eine Breite von 11 cm. Er stellt ein Gesicht mit einer Krone dar, das von Darstellungen unterschiedlicher Tiere umrandet ist. Die Form des Anhängers wird maßgeblich durch die Kopfform bestimmt, auf der die Gesichtszüge

Aushöhlungen des Auges sichtbar gemacht, die jeweils von zwei deutlich ausgeprägten Augenlidern ober- und unterhalb umgeben sind, die kleine senkrechte strichartige Markierung in einem gleichmäßigen Abstand aufweisen. Diese Markierungen stellen die Wimpern dar. Auf der hohen Stirn sitzt eine gitterartige Krone und die darunter gezeichneten Augenbrauen werden nur durch leichte Wölbungen des Materials angedeutet. Mittig auf der Stirn vor der Kronenbasis befindet sich eine große längliche Perle, woraufhin die Basis mit drei Perlenreihen folgt, die den Kopf umschließt. Der Kronenaufsatz besteht aus einem halbkreisförmigen, diagonal geflochtenen Gitter, dem oben in der Mitte und seitlich an den Enden sternförmige Applikationen mit fünf Spitzen aufsitzen.

Die untere Gesichtspartie wird durch einen schmalen halben Ring gerahmt, auf dem ein Großteil der Tierdarstellungen wie folgt aufliegen: In der Mitte direkt unter dem Kinn befindet sich ein mit dem Kopf nach unten zeigender Frosch. Flankiert wird dieser von jeweils einem Fisch, der c-förmig das Frauengesicht nach innen streift. Proportional ist deren Kopf sehr viel ausgeprägter als die sich verjüngende Schwanzspitze und auf ihrem Rücken zeigen die von der Mitte ausgehenden Ritzungen den Verlauf der Schuppen an. Zwei weitere Frösche liegen einander gegenüber, an beiden Seiten die Gesichtskontur rahmend, auf Höhe der Nasenspitze. Alle drei Frösche haben die gleiche blattförmige Gravierung auf ihrem Rücken. Ihr runder



Abb. 2: Rückseite, Kopf einer Frau mit Fabeltieren (Als Anhänger), 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

Körper wird durch an beiden Seiten mit dem Körper verbundenen, im Halbkreis gebogenen Beinchen ergänzt. Jeweils eine Schlange schlängelt sich unterhalb der Krone auf beiden Seiten des Gesichts nach unten und beißt in das obere Bein der darunterliegenden Froschdarstellung.

Leider ist in der Art und Weise, wie das Objekt ausgestellt wird, nur die Vorderseite sichtbar, weswegen die Rückseite bzw. die Gestaltung der Innenseite nur vage beschrieben werden kann. Ein Blick von der Seite (Abb. 2) zeigt, dass die gestaltete Oberfläche, wahrscheinlich für eine höhere Stabilität, auf einer circa einen Zentimeter breiten Basis entlang des Randes aufliegt. Die Oberfläche der Innenseite ist unbearbeitet und

gibt die invertierte Form des Gesichtes der Vorderseite wieder, wobei die Löcher des oberen geflochtenen Teils der Krone durchgängig und lichtdurchlässig sind.

Es sind weder Ringe zur Befestigung des Anhängers an der Rückseite, noch Ohren an den Seiten zu finden. Der ganze Anhänger und vor allem die Gesichtspartie, weist auf der glatten Oberfläche einige Schrammen und Kratzer auf und ein kleines scheinbar unbeabsichtigtes Loch oberhalb der Stirnmitte, was das Alter des Objekts und eine frühere, möglicherweise nicht allzu vorsichtige Handhabung aufzeigt.

HÜFTMASKEN. VERWENDUNG UND VARIATION

Zur genaueren Bestimmung des Objekts werden nun ähnliche Masken aus Benin zum Vergleich herangezogen, die als Anhänger bzw. als Hüft- oder Gürtelmaske eingeordnet wurden. Die Arbeiten des Anthropologen und Afrikaforschers Felix von Luschan aus dem Jahr 1919 über den Gürtelschmuck und Anhänger in Form von menschlichen Masken, wie er sie nennt, tragen einen großen Teil zur Spezifizierung der Verwendung und Bedeutung des vorliegenden Objekts bei.⁵ Von Luschan kategorisiert die verschiedenen Formen von Gürtelschmuck vorwiegend anhand reliefartiger skulpturaler Tafeln aus Benin (Abb. 3 & 6), die meistens eine Personengruppe von drei bis vier Figuren



Abb. 3: Würdenträger mit Panthermaske am Gürtel, Relieftafel, Benin, Nigeria

abbilden und in entsprechender Kleidung identifizierbar sind. Dabei geht er davon aus, dass es sich bei der in der Mitte stehenden Person um ein adeliges Mitglied des Königshofes handelt, und die ihn umgebenden Figuren seine Gefolgschaft darstellen, worauf der Schmuck und die Kleidung hinweisen.⁶ Ein wichtiger Bestandteil dieses Gürtelschmucks und der Verschlüsse der Gewänder sind die „auf der hohlen Unterseite angebrachte[n] Ringe und Ösen zur Befestigung der Stücke“⁷. Solche Befestigungsmöglichkeiten lassen sich ebenfalls auf der Vorderseite finden (Abb. 4 & 5), wobei diese dem Aufhängen verschiedener Ketten und Glocken dienen, die bei jeder Bewegung klingeln, und generell auch in ihrer Erscheinung



Abb. 4: Hüftmaske, Edo Königreich in Benin, Nigeria, Messing, Kupfer, 24,13 cm



Abb. 5: Leopardenkopf, Hüftmaske, 16.-19. Jhd. Benin, Nigeria, Messing, Eisen, 16,5cm



Abb. 6: Ausschnitt aus einer Platte mit drei Figuren, Relieftafel, Benin, Nigeria

variieren, sodass sie teilweise auch als einzelnes Verzierungselement aufgefasst werden können. Luschan beschreibt die Anbringung des Objekts wie folgt: „Wie in vielen Abbildungen von Statuen und Platten zu sehen, wird in der Hüfte ein Wickelrock mit seitlichem Knoten gebunden, auf dem als Zier und Abzeichen eine solche Bronze aufgebracht wurde.“⁸ Sie können aber auch am unteren Rand eines Perlhemdes befestigt werden oder von einer Hüftschnur runterhängen. In seiner Betrachtung differenziert Luschan verschiedene Arten von Tiermasken, die vorwiegend den Kopf eines Tieres darstellen, wie zum Beispiel den des Panthers, des Krokodils oder des Widders, aber auch einfache flache kreisrunde Scheiben werden neben menschlichen Gesichtern von ihm beschrieben. Unter Inbezugnahme der in seiner Schrift *Die Altertümer von Benin* behandelten figurativen Tafeln, stellt er eine hierarchische Ordnung auf, in der er davon ausgeht, dass die menschlichen Köpfe einen höheren Rang darstellen als die tierischen Köpfe, die er als ein eher sakrales oder dämonisches Symbol versteht.⁹ Hinweise für die ranghöheren Mitglieder des Königshauses auf den Tafeln sei die Platzierung der Figur in der Mitte und die damit stärkere Fokussierung auf diese Figur, sodass die Nebenfiguren von ihm als Gefolgsleute gedeutet werden, die den Status der Hauptperson weiter unterstreichen sollen, wobei es sich lediglich um eine Annahme handelt, für die er keine Belege anführt.¹⁰ Ein weiterer Faktor, der zwar in seiner Untersuchung nicht angesprochen wird, aber auffällig ist, wird bei dem Vergleich der verschiedenen Herrscherdarstellungen erkennbar: Der offensichtliche Größenunterschied zwischen der mittleren Figur und den anderen Figuren der einheitlichen und ‚uniformierten‘ Personen verstärkt den Eindruck einer Hierarchisierung (Abb. 3 & 6). Trotzdem ist die Darstellung der Trageweise menschlicher Masken im Gegensatz zu tierischen Masken eine Rarität und bei Luschan wird nur eine Darstellung, die bereits angesprochene Platte mit zwei nebeneinander stehenden Personen, klar genannt.¹¹ Die erhaltenen Masken mit menschlichen Gesichtszügen tragen häufiger eine halbkreisförmige Krone und schließen am unteren Ende mit einem ringförmigen Kragen

ab, der einer Halskrause ähnelt (Abb. 7). Diese Art der Maske soll von der Kleidung handelstreibender Europäer inspiriert worden sein, um genauer zu sein, erinnern sie an die gefalteten spanischen Halskragen des 16. Jahrhunderts, da in der Region um Benin zu dieser Zeit der Handel mit europäischen Ländern florierte.¹² Des Weiteren weisen die Gesichter rituelle Skarifizierung oberhalb der Augen auf, wie auch die typischen Ringe zur Aufhängung an den Gewändern (Abb. 8). Die Gestaltung der Halskrause variiert von Maske zu Maske. Eine ist in einem ähnlichen Muster gewebt wie die aufgesetzte Krone. Eine andere besteht aus Köpfen bärtiger Europäer. Eine weitere Maske ist aufgelegt mit Welsen, die bis zur Unkenntlichkeit stilisiert sind, sodass die Fische fälschlich als ‚flache Froschfiguren‘ identifiziert wurden.¹³ Zusammenfassend lassen sich Herrmanns¹⁴ und Herremanns¹⁵ kurze Darstellungen zu ihren Erkenntnissen über Hüftmasken nennen: Erstere ist Teil der online einsehbaren Übersicht zur klassischen afrikanischen Kunst der Galerie Peter Herrmann, die seit 1989 zeitgenössische Kunst internationaler Künstler*innen mit dem thematischen Schwerpunkt Afrika ausstellt und diese laut eigenen Angaben¹⁶ konsequent unter hohen kunstgeschichtlichen Ansprüchen zu vermitteln versucht. Die zweite Position erforscht die Objekte der Ausstellung *Resonance from the Past: African Sculpture from the New Orleans Museum of Art* unter der Leitung des Center for African Art in New York, welche vorwiegend aus ästhetischen Gründen ausgewählt wurden, jedoch innerhalb dieses



Abb. 7: links: Maskenförmiger Anhänger, Benin, Nigeria, Sammlung Egerton, mitte: Maskenförmiger Anhänger, Benin, Nigeria, Sammlung Egerton, rechts: Anhänger, Bronze, mit eingelegten Kupferstreifen am Nasenrücken, Augensterne aus Eisen, Benin Nigeria

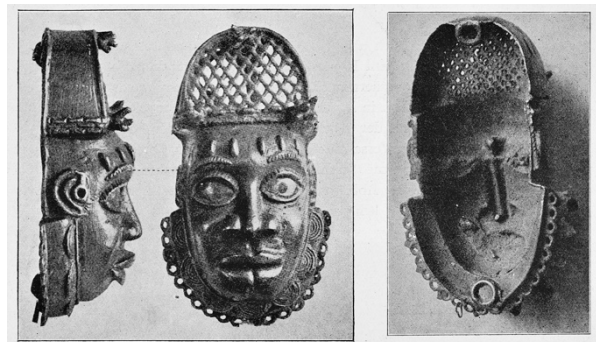


Abb. 8: Seiten-, Vorder- und Innenansicht eines maskenförmigen Anhängers, Benin, Nigeria



Abb. 9: Menschliche Maske, Hüftmaske, 16.-19. Jhd., Benin, Nigeria, Messing, Eisen, 17,8 cm

Kataloge von Experten der jeweiligen Forschungsgebiete in ihrer Bedeutung, Verwendung und Geschichte näher erläutert werden. Beide beschreiben den Hüftschmuck als ein Mittel der Zurschaustellung des Status, der als Teil des familiären Vermögens angesehen wird. Dieses werde bei festlichen Anlässen in Form von königlichen Zeremonien der Allgemeinheit vorgeführt, was auf eine hierarchische Verwendung und Statussymbolik deutet.¹⁷

SYMBOLIK DER ‚FABELWESEN‘

Laut der im Ausstellungskatalog der Situation Kunst formulierten Beschreibung verweisen die dargestellten Tiere „auf Mythen, Sprichwörter und Volksweisheiten, die ihrerseits das Leben in enger Verflechtung mit der Tierwelt widerspiegeln. Die Schlange ist Bote und Spielgefährte des Olokun, [einer Gottheit in der Religion der Yoruba, und] der Fisch symbolisiert Frieden und Fruchtbarkeit. Die Vereinigung von Erde (Oda) und Wasser (Olokun) wird verkörpert durch den Frosch.“¹⁸ Im Weiteren soll versucht werden sich der Symbolik dieser verwendeten Tierdarstellungen anzunähern, um diese mit der Funktion der Hüftmaske in Verbindung zu bringen. Den hier dargestellten Tieren kommt in der Literatur zu den afrikanischen Kunst- und Alltagsgegenständen leider wenig bis gar keine Aufmerksamkeit zu. Meist konzentrieren sich die Autor*innen, wenn sie nicht allgemein auf Tierdarstellungen eingehen, eher auf Beispiele wie unter anderem Raubkatzen oder Büffel, die in ihrer Bedeutung als Statussymbole in vielfacher Verwendung in religiösen und künstlerischen Kontexten mutmaßlich ein höheres Maß an Interesse fanden und somit öfter diskutiert und rezipiert werden. Trotz alledem finden sich vereinzelt Beiträge der Symbolik von Schlangen, Fischen und Fröschen, wie in frühen Texten Luschans (1919)¹⁹ oder Daltons / Reads (1899),²⁰ die aufgrund ihres Umgangs mit der Raubkunst kritisch zu betrachten sind. Aber auch in jüngeren Texten, wie zum Beispiel in Allen F. Roberts *Animals in African Art. From the Familiar to the Marvelous* (1995),²¹ wird die Verwendung dieser Tiere in Bezug auf ihre kulturelle Bedeutung diskutiert. Im Folgenden sollen die verschiedenen Erkenntnisse bezüglich der Symbolik der Tiere gegenübergestellt werden.

Zunächst soll die Schlange in ihrer Bedeutung als ‚Bote und Spielgefährte des Olokun‘, wie die bereits genannte Beschreibung innerhalb des Ausstellungskatalogs der Situation Kunst sie deutet, betrachtet werden, die in ihrer physischen Form endlos zu sein scheint, da es teilweise schwierig ist, ihren Schwanz vom Kopf zu unterscheiden. Sie war und ist so ziemlich überall in der Region Benins anzutreffen. Größere Schlangenarten wie beispielsweise die Python werden mit Erdgeistern in Verbindung gesetzt, die einmal im Zentrum wichtiger kultischer Praktiken standen, in denen um den Erfolg im Fischfang und der Jagd gebeten wurde:

Außerdem wirkt ihr regelmäßiges Häuten wie eine ewige und immerwährende Wiedergeburt und stellt so, laut Roberts, die Unendlichkeit und Unermesslichkeit von Vergangenheit und Gegenwart dar.²²

Die Identifikation von Fischen hat Forschende im Bereich der afrikanischen Kunst schon häufiger Schwierigkeiten bereitet, da sie stilisiert dargestellt werden und artenspezifische Merkmale nicht erkennbar werden. Fischdarstellungen werden oft als Schlammfische bezeichnet, wie Roberts in seiner kurzen Ausführung über die Symbolik der Fische erklärt,²³ da so ein „generischer, übernatürlicher ‚adliger Fisch‘“²⁴ alle Attribute der Vielzahl an Fischarten kombiniert und auf den Träger des Symbols überträgt. Zudem soll eine starke Verbindung zwischen dieser Art von Fischen und dem Olokun, ‚dem Herrscher der Gewässer‘ bestehen. Der Frosch wird in Bezug auf die Symbolik innerhalb des afrikanischen Kulturraums leider nur sehr rar in der zur Verfügung stehenden Literatur erwähnt. Eine der wenigen zusammenfassenden Darstellungen zur Symbolik des Frosches liefert Heike Owusu, die jene allgemein in der afrikanischen Kultur als ein Lebewesen beschreibt, dem magische Kräfte aufgrund ihrer Fähigkeit sich in der Trockenzeit monatelang im Boden zu vergraben und dort zu überleben, zugesprochen werden.²⁵ Des Weiteren wird ihnen, laut Owusu, eine Verbindung zum Gott der Toten nachgesagt, sowie die Fähigkeit Regen herbeizurufen. Wie bereits in der Auseinandersetzung mit Luschans Definition von Gürtelmasken angesprochen, lässt sich eine fälschliche Identifizierung von stilisierten Fischen als Frösche auf Hüftmasken mit menschlichem Motiv finden. Die im Ausstellungskatalog beschriebene Symbolik als Vereinigung von Erde und Wasser scheint jedoch logisch, da dies die beiden vorwiegenden Lebensräume der thematisierten Amphibien sind.²⁶ Man kann also zusammenfassen, dass die jeweiligen Tierdarstellungen die Verbundenheit des Trägers dieses Anhängers, aber auch der dargestellten Person, mit den Gottheiten der Natur und der Natur selbst, dem Wasser wie auch der Erde und den dort lebenden Tieren, symbolisieren soll. In Kombination mit der Unendlichkeitsbedeutung der Schlange kann auch davon ausgegangen werden, dass diese starke Verbindung ewig währt, eventuell auch über den Tod der Person hinaus und somit ein Symbol von großer Macht ist innerhalb einer Kultur, die die Natur schätzt und von ihr abhängig ist.

„FRAUENGESICHT“

Gleicht man die eigenen Beobachtungen der Form des Gesichts mit dem offiziellen Objekttext des Objekts ab, mag auf den ersten Blick eine Diskrepanz entstehen, da das Porträt weder speziell weibliche noch männliche Gesichtszüge aufweist und keinerlei Vermerk über das

Geschlecht an dem Objekt selbst gegeben ist. Wie kam es also dazu, dass das Gesicht einer Frau zugeschrieben wurde?

Möglicherweise wurde es als Frauengesicht identifiziert, da es im Gegensatz zu den anderen üblichen Darstellungen, von denen vermutet wird, es handle sich um männliche verstorbene Vertreter der Königsfamilie oder besiegte aufständische Heerführer, aufgrund des fließenden Übergangs seiner Gesichtsmarkmale, weicher wirkt.²⁷ So stellt dieses Gesicht eine Ausnahme von den normalerweise eher markanten Gesichtszügen und Gestaltungsformen dar, von denen angenommen wurde, dass sie ausschließlich den Praktiken der Rangeinordnung und des Gedenkens innerhalb der adeligen Männergesellschaften dienten, die ihren Sitz im Palast des Obas hatten.²⁸ Dies lässt sich aber ohne weitere Nachforschungen auf dem Gebiet von geschlechtsspezifischen Darstellungen in der afrikanischen Kunst nur schwer feststellen.

DIE PLATZIERUNG DES OBJEKTS INNERHALB VON SITUATION KUNST

Die Ausstellungsobjekte des sog. ‚Afrikaraums‘ in der Situation Kunst sind in gleichmäßigem Abstand entlang der Wände des fast quadratischen und abgedunkelten Raums auf Podesten aufgestellt und werden durch Glasvitrinen geschützt (Abb. 10). Der Vitrinenschrank, in dem sich der *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* befindet, ist beim Betreten des Raumes hinter zwei von diesen Podesten auf der linken Seite nur schwer zu erkennen. Auch lenken die vielen anderen Objekte, die sich in der gleichen Vitrine befinden, vom einzelnen Objekt ab



Abb. 10: Ausstellungsansicht: Blick in den ‚Afrikaraum‘ ausgehend vom Lee Ufan Raum, Situation Kunst, Bochum

(Abb. 11). Der *Kopf einer Frau* befindet sich auf dem mittleren Regal, fast auf Blickhöhe der Besucher*innen, neben einer Gruppe von drei kleineren Figuren. Das Objekt ist an zwei unauffälligen metallenen Haken auf einem leicht angewinkelten durchsichtigen Ständer aufgehängt (Abb. 2), sodass die Oberfläche klar sichtbar ist und die Funktion

als Anhänger zum Teil simuliert wird. Das vorliegende Objekt wird genauso wie die mitausgestellten Artefakte als reines Kunstobjekt präsentiert und wird mit einem individuellen Spotlight innerhalb des abgedunkelten Raumes präsentiert und so auch mystifiziert: Entgegen der in europäischen oder amerikanischen Ausstellungsräumen üblichen Präsentationsform des White Cube und ohne große Erklärungen durch die Beschriftungen, werden sie auf ihre visuelle Wirkung reduziert. Es ergibt sich ein Kontrast innerhalb der Gestaltung der verschiedenen Räume von Situation Kunst. Zwar werden die Artefakte in Form von heiligen Statuen aus asiatischen Kulturgebieten im Eingangsbereichs des Gebäudeteils, ebenfalls in einem abgedunkelten Raum mit Spotlights zur Schau gestellt, hier aber scheint der Raum heller und nicht so stark abgeschottet zu sein. Die folgenden Räumlichkeiten, insbesondere der direkt anliegende Raum mit den Werken Lee Ufans, weisen wohl die stärkste Differenz auf, da sie gemäß des üblichen White Cube eingerichtet sind. Einzelne moderne Werke aus der Abstrakten Kunst sind mit großem Abstand zueinander jeweils auf einer Wand des Raumes angebracht. So entsteht viel Freiraum in der Mitte, der eine zusätzliche Distanz zu den Kunstwerken schafft.

Im Gegensatz dazu sind die afrikanischen Kulturobjekte viel gedrängter in dem kleinen Raum verteilt, sodass sie nahbarer wirken, trotz der Mystifizierung durch den restlichen Aufbau des Displays. Es werden weder Funktion, Verwendung oder die Bedeutung für den kulturellen Kontext, aus dem das Objekt stammt, dargelegt, was aufgrund der vagen Informationslage zwar schwierig, aber notwendig ist, damit Besucher*innen diese besser einordnen können. So ist beispielsweise die Ähnlichkeit des *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* zu anderen Hüftmasken oder Gürtelschmuck scheinbar anhand der Bezeichnung



Abb. 11: Vitrine auf der linken Seite des Eingangs in der sich der Anhänger befindet, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

als ‚Anhänger‘ in der Beschriftung bekannt, jedoch wird nicht weiter spezifiziert, wie dieser Anhänger getragen wurde, oder welchen Nutzen er hatte. Die Platzierung am Körper bleibt unklar und wird der Fantasie der unwissenden Betrachter*innen überlassen. Das einzige Kriterium, das an den Anhängercharakter erinnert, ist die Aufhängung auf dem durchsichtigen Podest, die jedoch nur der besseren Darstellung der Vorderseite des Objektes zu dienen scheint. Es ist nicht an den vorgesehenen Ösen aufgehängt, die möglicherweise neu hätten angebracht werden müssen. Andere Beispiele für menschliche Hüftmasken wie das Zwillingstück im Rietberg Museum in Zürich (Abb. 12 & 13), werden gemäß ihrer vorgesehenen Halterungen befestigt und ausgestellt. Dementsprechend könnte man vorschlagen, die Trageweise des Anhängers anhand eines traditionellen Gewandes zu demonstrieren, sodass es nicht komplett aus dem ursprünglichen Kontext gerissen ist und in einem Raum mit anderen Objekten zusammengewürfelt wird, die keinen eindeutigen Zusammenhang zu haben scheinen, außer grob in derselben Region entstanden zu sein und dort Verwendung gefunden zu haben.

PROVENIENZ ANHAND EINES ZWILLINGOBJEKTS

Um die Entstehung und Provenienz genauer ermitteln zu können, muss ein Vergleich zu ähnlichen Objekten angestellt werden, da es sonst kaum Anhaltspunkte zu dem Objekt selbst gibt und es in der Literatur nicht speziell behandelt wird. Daher soll hier zuallererst ein Vergleich des abgebildeten Motivs, der Beschaffenheit und der Ausarbeitung zu einer Anhängermaske aus dem Rietberg Museum in Zürich angestellt werden (Abb. 12). Diese dort aufbewahrte Maske ist in ihrer Gestaltung und Komposition der hier behandelten Maske sehr ähnlich, sodass man sie auf den ersten Blick verwechseln könnte. In ihrer Ausarbeitung und Konservierung sind aber klare Unterschiede zu erkennen. Das Gesicht ist länglicher mit einer kleineren Stirn und fehlender Symmetrie, da die Augen verschiedene Höhen aufweisen, die Nase schief und der Mund nach rechts verschoben ist. Außerdem wirken die Augen durch die dünnen Augenlider deutlich aufgerissener. Statt der Wimpermarkierungen an den Lidern lassen sich hier aber Einkerbungen in Form von Augenbrauen finden, wenn diese auch sehr schwach sind. Die Applikationen der Krone sind kleiner, das Flechtwerk gröber und auch die Tierdarstellungen wirken proportional zum Gesicht deutlich kleiner, auch wenn nicht mehr alle erhalten sind. Sie weisen einige Beschädigungen auf, wie am offensichtlichsten an dem rechten Fisch zu erkennen ist, dessen Kopf abgebrochen ist. Trotzdem sind die Ösen zur Aufhängung auf der Rückseite der Maske oben und unten erhalten (Abb. 13). Im Vergleich zum Objekt in der Situation Kunst sind hier hingegen die Tiere in ihrer Ausarbeitung und durch die Verwendung von ausmodellierten Augen und Musterungen, detailreicher und deutlich

stilisierter. Allgemein lässt sich erkennen, dass diese Maske in ihrer Ausgestaltung präziser ist im Vergleich zum Bochumer Exemplar, das durch seine starke Stilisierung an Details einspart und damit eine Erscheinung vermittelt, die sich auf die notwendigen Merkmale konzentriert. Der Vergleich gestalterischer Attribute mit diesem Zwillingsojekt und anderen Gürtelmasken wirft nun die Frage auf, wie das behandelte Objekt in die Folge von Statussymbolen eingeordnet werden kann. Dabei können die Halskrausen ein wichtiges Indiz für eine Genealogie sein, da diese auf den ökonomischen Austausch des Königreichs Benin mit europäischen Mächten des 16. Jhd., um genauer zu sein Spanien, hinweist. So kann angenommen werden, dass der *Kopf einer Frau* vor dem Aufkommen der Masken mit Halskrausen hergestellt wurde und die Inspiration für Gestaltung mit Tierdarstellung aus dem Lebensalltag der Bevölkerung des Königreichs Benin entsprungen ist und dem entsprechenden kulturellen Hintergrund inklusive der Symbolik, genau dieser tierischen Darstellungen. Sobald der Kontakt und der erste Handel mit den Portugiesen ab 1472 einsetzte, kann es zu zwei verschiedenen Entwicklungen gekommen sein. Die erste Möglichkeit wäre, dass die Bronzgießer Benins versucht haben, das Element der Halskrause eins zu eins als neues Status vermittelndes Element in ihre Bronze mit einzubeziehen, und später nach und nach eine Form entwickelt haben, in der die Krause aus tierischen Darstellungen, wie beispielsweise in Form von Fischen, zum Zeichen der Verbindung mit den europäischen Handelspartnern erkennbar wird. Die zweite Möglichkeit



Abb. 12: Frontansicht, Hüftmaske, 18.-19. Jhd., Messing, 17,7 cm, Rietberg Museum Zürich



Abb. 13: Innenansicht, Hüftmaske, 18.-19. Jhd., Messing, 17,7 cm, Rietberg Museum, Zürich



Abb. 14: links: Sehr später Anhänger mit ungewöhnlicher Haartracht, Benin, Nigeria, Hamburg, Mitte: ‚Schlechter Anhänger‘ laut Luschan, Benin, Nigeria, nach 1897 gegossen, rechts: ‚Schlechter Anhänger‘ laut Luschan, Benin, Nigeria, nach 1897 gegossen



Abb. 15: Tafel XI aus Dalton, Ormonde Maddock/Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London 1899

war. So könnte die Maske aus Zürich als eine schlechte Kopie abgetan werden, oder möglicherweise als eine Art Skizze oder Probearbeit. Die markanten Gesichtsm Merkmale und längliche Form weisen aber Ähnlichkeiten mit den typischen späteren Herrschermasken mit Halskrause auf. Wahrscheinlich wurde die hier behandelte Gesichtsmaske, ähnlich wie zahlreiche andere Gürtelmasken, während der britischen Strafexpedition 1897 in Benin entwendet. Konkret aufgelistet werden vier Masken innerhalb des Katalogs von Dalton und Read³⁰ zwei Jahre nach der Plünderung des Königspalastes und anderen Gebäuden hochrangiger Würdenträger. Die Masken sind hier auf der Abbildung der von den beiden dazu verwendeten Tafel XI (Abb. 15) aus dem Katalog sichtbar und werden später auch von Luschan behandelt.³¹

wäre, dass die Halskrause langsam mit Hilfe von Tierdarstellungen entwickelt wurde, bis sie dann letztendlich zu einer aus Ornamenten und Flechtwerk bestehenden Krause wurde.

Doch wie ist nun das Zwillingssobjekt in diese Genealogie einzuordnen? Luschan macht die Frage des Laientums bei den, seiner Meinung nach, abscheulichen menschlichen Darstellungen zum Thema (Abb. 14).²⁹ Es scheint jedoch, dass die dabei angesprochenen Werke lediglich nicht seinem persönlichen visuellen Geschmack entsprachen, der durch einen westlichen Anspruch an Kunstgegenstände geprägt

Nach der Plünderung ist sie möglicherweise von verschiedenen Sammler*innen weiterverkauft worden, wie beispielsweise dem Engländer William D. Webster, der einer der ersten und wichtigsten Händler der Benin-Kunst nach dieser Strafexpedition war.³² Dieser besaß eine Sammlung von über 562 Objekten, die er bis Ende 1901 katalogisierte und an Museen und private Sammler vermittelte. Es ist zu vermuten, dass das Objekt über verschiedene Händler des afrikanischen Kunsthandels in die Bochumer Sammlung der Situation Kunst gelangt ist. Betrachtet man nun die Provenienz des Zwillingsobjekts, wirkt dies plausibel. Dieses befand sich erst im Besitz des Schweizer Reformpädagogen und Kunstsammlers Han Coray. Daraufhin gelangte es kurzzeitig wieder nach Benin in den Besitz von Ovonramwẹ N’Ogbaisi, dem regierenden Oba von 1888 bis 1897, bis zur besagten Strafexpedition. Bis es dann schließlich durch die Schweizerische Volksbank in Zürich an das Museum Rietberg übergeben wurde.³³

SCHLUSSFOLGERUNG

Der *Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger)* ist also ein rituelles Objekt, das für königliche Zeremonien von Bedeutung war und als Teil des familiären Vermögens zur Schaustellung des Status diente. Dabei wird in der Ausarbeitung der tierischen Motive auf der Gürtelmaske, die einen Bezug zu dem kulturellen Wissen, Mythen und Volksweisheiten afrikanischer Völker aufweisen, die Verbundenheit des Trägers zur Natur hervorgehoben. Wie in der Anschauung zu den verschiedenen Typen von Gürtelmasken und späteren zeitlichen Einordnung des *Kopfes einer Frau* anhand des Zwillingsobjektes hervorging, ist der Einfluss auf die Herstellung von Kunsthandwerk in Afrika durch den Handel mit europäischen Mächten nicht zu unterschätzen, sodass einige markante Merkmale der Kleidung Einzug in die Gestaltung von Statussymbolen vor Ort fanden.

Des weiteren zeigt die Betrachtung der Ausstellungssituation, wie die Artefakte des afrikanischen Kulturkreises gegenüber Kunstobjekten des europäischen zeitgenössischen Kontextes ausgestellt werden, obwohl auch bei ihnen die ästhetische Qualität im Vordergrund steht. Die Erschließung einer Biographie der Maske stellte sich als erschwerlich heraus und ließ nur in Kombination mit der visuell sehr ähnlichen Gürtelmaske aus dem Rietberg Museum in Zürich und einer eingehenden Stilanalyse von verschiedenen Typen von Gürtelmasken basierend auf vorurteilsbehafteten Publikationen wage, nicht eindeutige Thesen bezüglich der Provenienz zu.

Abschließend lässt sich festhalten, dass deutlich mehr über das speziell ausgewählte Objekt hinsichtlich seines kulturellen Kontextes erschlossen werden kann, als auf den ersten Blick innerhalb der auf die ästhetische Präsentation fokussierten musealen Umgebung zu vermuten

ist. Die Kontextualisierung anhand von Vergleichen zu ähnlichen Anhängern, die ebenfalls in die Kategorie der Hüftmasken fallen, und die Analyse der Symbolik der einzelnen Tierdarstellung und der Bedeutung für den Träger, sowie der abgebildeten Personen, machen es zumindest möglich, in Bezug auf den ungefähren Entstehungszeitraum und die Einordnung in die vielfältige Kategorie des Gürtelschmucks plausible Vermutungen anzustellen. Die hier angeführte Argumentation bleibt aber trotzdem leider noch sehr oberflächlich und bietet daher nur eine grobe Ausgangsbasis für eine eingehendere Provenienzforschung, die weitere Aspekte neben der stilistischen Analyse berücksichtigt, wie zum Beispiel einer eingehenden technischen Materialanalyse der enthaltenen Metalle und deren Bearbeitung.

¹ Vgl. Luschan, Felix von: *Die Altertümer von Benin*, Berlin/Leipzig: 1919, S. 107–116 u. S. 374–380.

Felix von Luschan wird nicht bloß aufgrund seiner Theorien zur Klassifizierung von Hautfarben, sondern auch aufgrund seiner ‚afrikanischen Studien‘ als eine umstrittene Persönlichkeit innerhalb der ‚Afrikaforschung‘ angesehen. Während seiner Arbeit als Direktionsassistent unter dem Museum für Völkerkunde in Berlin trug er eine umfangreiche Benin-Sammlung zusammen, für die er Raubkunst ankaufte. So zum Beispiel jene der britischen Strafexpedition nach London gelangten Objekten oder jene des britischen Sammler William D. Webster, welcher solche systematisch aus Benin aufkaufte, um sie später an das Museum zu verkaufen. Nebenbei erstellte er für die erworbenen Gegenstände eine umfangreiche Datenbank, die unter anderem den Weg des Erwerbs und alle weiteren Wege in unterschiedliche Sammlungen dokumentierte. Der Vertrieb und Handel mit Objekten aus Afrika wurde unter Vorwand ethnographischer Studien befürwortet und ohne Beachtung der gewaltsamen Entwendung aus dem ursprünglichen Kontext und dem kulturellen Wert für die Bevölkerung weitergeführt. Die Entscheidungsmacht über die Dauer und Richtung der Zirkulation der Kulturgüter war allein durch europäische Institutionen und einzelne Sammler bestimmt und sie unterlagen heute umstrittener und teils überholter dokumentarischer Praktiken oder wissenschaftlicher Paradigmen. Luschan machte es sich auch zur Aufgabe die Vielzahl an verschiedenen Objekten, die ihm unterkamen zu beschreiben und zu kategorisieren. In der hier verwendeten Publikation werden solche Herangehensweisen seinerseits ersichtlich: Beschreibungen möglicher Symbolgehalte der abgebildeten Motive und die kulturelle Bedeutung für die Standards der europäischen Machtdarstellung durch Kunstobjekte begleitet eine generelle Betrachtung von Kunstobjekten nach europäischen Standards, die herangezogen werden, um diverse Objekte mit einem eurozentrischen Verständnis von Ästhetik und persönlichen Vorlieben Luschans zu bewerten. Ihre ursprünglichen Qualitäten werden folglich abgesprochen. Trotz dessen kommt es vereinzelt zu Lob und Wertschätzung gegenüber seiner Forschung beispielsweise durch Professor Prinz Gregory Iduorono Akenzua (Enogie /Repräsentant von Evbuobnosa) während des Internationalen Symposiums *Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria* am 9. und 10. Mai 2007 in Wien, der in seinem Vortrag *The Loss of the Benin Artworks and their Original Function* Luschan als „hero of the world recognition of Benin Art, who restored the dignity of the cradle of ancient civilizations of Africa“ betitelte. Dies vollzog sich womöglich in Bezug auf die umfangreiche Kategorisierung und Dokumentation des Sammlungsverkehrs, die bei dem Restitutionsanliegen hilfreich sein kann, jedoch nicht die Auslöschung der Erinnerung und den Verlust des Erbes afrikanischer kultureller Gruppen wieder rückgängig machen kann. Ruggendorfer, Peter / Szemethy, Hubert D.: *Felix von Luschan (1854–1924): Leben und Wirken eines Universalgelehrten*, Wien: 2009, S.16.

² Vgl. Visona, Monica Blackmun: Einige Informationen über verschiedene Kulturen Westafrikas, in: *Ausst. Kat.: Situation Kunst - für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006*, hg. v. Silke von Berswordt-Wallrabe/ Friederike Wappler, Düsseldorf 2008, S. 113–129, hier: 113.

³ Der Begriff ‚Kunstobjekt‘ ist hier und im Folgenden in Anführungsstrichen angeführt, da die ausgestellten Objekte vorwiegend, wenn es sich nicht um alltägliche Gegenstände des Haushalts handelt, eine kulturelle Bedeutung innerhalb ritueller Praktiken innehaben. Zwar sind diese Objekte mit einem künstlerischen Anspruch gestaltet worden, dieser bezieht sich jedoch ausschließlich auf die Verwendung im kulturspezifischen Kontext und unterliegt nicht einem ästhetischen Zweck wie Kunstobjekte in Europa, die meist losgelöst von einem praktischen Nutzen entstanden sind. So würden die Objekte auch bei der Restitution eine Vielzahl an unterschiedlichen Funktionen erfüllen können, die sie nicht nur auf ihre ästhetische Funktion reduzieren: Pädagogische, spirituelle, vermittelnde, etc. Zwecke. Das europäische Verlangen nach Konservierung im Bereich der Kunst verhindert außerdem die in afrikanischen Gesellschaften herkömmliche Vorstellung, dass Statuen auch sterben, einhergehend mit der allgemeinen Absprache konservatorischer Kompetenzen afrikanischer Museen. Dieser Form von Artefakten wird in Ritualen und Zeremonien eine Subjektivität verliehen, die ihnen eine Teilnahme an der Welt ermöglicht, geprägt durch Fluidität und Zirkularität. So sind sie laut Souleymane Bachir Diagne in *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie* „Grundlage und Trägerin eines philosophischen und symbolischen Diskurses sowie Ausdruck einer Ontologie der Lebenskraft“, (Souleymane Bachir Diagne zit. n. Sarr, Felwine/Savoy, Benedicte: *Zurückgegeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin: 2019, S. 75), Siehe dazu auch das Unterkapitel *Erinnern und Vergessen der Verluste* in: Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 3), S. 68–85.

- ⁴ Vgl. Von Berswordt-Wallrabe/Wappler, S. 186.
- ⁵ Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 107–116 u. S. 374–380.
- ⁶ Vgl. Ebd., S. 108f. u. S. 114.
- ⁷ Ebd., S. 107.
- ⁸ Herrmann, Peter: Alte Kunst aus Afrika. Gürtelmaske, 2017, unter: http://www.galerie-herrmann.com/arts/art3/lfe_Benin/123_Hip_Mask/index_dt.htm (Stand: 25.03.23).
- ⁹ Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 114.
- ¹⁰ Vgl. Ebd., S. 108f.
- ¹¹ Vgl. Ebd., S. 377.
- ¹² Vgl. Ebd., S. 376.
- ¹³ Vgl. Ebd.
- ¹⁴ Vgl. Herrmann 2017 (wie Anm. 8).
- ¹⁵ Vgl. Ausst. Kat. Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, hg. v. Herremann, Frank, New York: 2005, S. 82.
- ¹⁶ Vgl. Herrmann, Peter: Herrmanneutik, 2015, unter: <http://www.galerie-herrmann.com/arts/art5.htm> (Stand: 25.03.23).
- ¹⁷ Vgl. Herrmann 2017 (wie Anm. 8) und Herremann 2005 (wie Anm. 15), S. 82.
- ¹⁸ Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 186.
- ¹⁹ Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 107–116 u. S. 374–380.
- ²⁰ Vgl. Dalton, Ormonde Maddock/Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London: 1899, S. 30 u. S. 44f.
- ²¹ Vgl. Roberts, Allen F (Hg.): Animals in African Art. From the familiar to the marvelous, New York: 1995, S. 62-65, 87-89.
- ²² Vgl. Ebd., S. 62ff.
- ²³ Vgl. Ebd., S. 87ff.
- ²⁴ Ebd., S. 87.
- ²⁵ Vgl. Owusu, Heike: Symbole Afrikas, Darmstadt: 1998, S. 33.
- ²⁶ Vgl. Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 4), S. 186.
- ²⁷ Vgl. Homberger, Lorenz: Museum Rietberg Zürich - NEUERWERBUNGEN FÜR DIE AFRIKA-SAMMLUNG 2011, 30. August 2012, unter: <https://www.about-africa.de/kunst-und-kontext/ausgabe-03-2012/339-museum-rietberg-zuerich-2011-neuerwerbungen-afrika-sammlung> (Stand: 25.03.23).
- ²⁸ Vgl. Ebd.
- ²⁹ Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 379.
- ³⁰ Vgl. Dalton 1899 (wie Anm. 20), S. 44f.
- ³¹ Vgl. Luschan 1919 (wie Anm. 1), S. 376ff.
- ³² Vgl. Koldehoff, Stefan: Nach Rückgabe der Raubkunst. Zukunft der restituierten Benin-Bronzen in Nigeria ist ungewiss, 11. Mai 23, unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/benin-bronzen-raubkunst-nigeria-restitution-100.html> (Stand: 25.03.23)
- ³³ Vgl. Digital Benin: Uhumwu-Èkue, Museum Rietberg Schweiz, Schweizer Benin Initiative, hg. v. Museum am Rothenbaum, Kulturen und Künste der Welt, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604 (Stand: 04.07.2022).

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: eigene Fotografie
- Abb. 2: eigene Fotografie
- Abb. 3: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 108.
- Abb. 4: Roberts, Allen F.: Animals in African Art. From the familiar to the marvelous, New York 1995, S. 170.
- Abb. 5: Herremann, Frank: Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, New York 2005, S. 83.
- Abb. 6: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 114.
- Abb. 7: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 375.
- Abb. 8: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 375.
- Abb. 9: Herremann, Frank: Resonance from the Past. African sculpture from the New Orleans Museum of Art, New York 2005, S. 82.
- Abb. 10: eigene Fotografie
- Abb. 11: eigene Fotografie
- Abb. 12: Digital Benin: https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604 (Stand: 27.04.2024).
- Abb. 13: Digital Benin: https://digitalbenin.org/catalogue/44_RAF604 (Stand: 27.04.2024).
- Abb. 14: Von Luschan, Felix: Die Altertümer von Benin, Berlin / Leipzig 1919, S. 379.
- Abb. 15: Dalton, Ormonde Maddock / Read, Charles Hercules: Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in The British Museum, London 1899, Tafel XI.

ÜBER DEN WERT DES MATERIALS, DER MASKE, DES ANHÄNGERS UND DESSEN IDENTITÄT. ZU WEM GEHÖRT DIE *AFFENMASKE*?



Abb. 1: AF06 Affenmaske aus der Situation Kunst, 19 cm, Bronze, Thermolumineszenz-Gutachten: 400 Jahre (+/- 100 Jahre), Benin, Nigeria, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

Das Objekt aus der Sammlung der Situation Kunst (für Max Imdahl), auf das sich dieser Artikel konzentriert, wird im Sammlungskatalog als *Affenmaske* betitelt und als Hüftmaske aus Bronze identifiziert (Abb. 1).¹ Als Herkunftsort des Objekts, das 19 cm hoch ist, wird das Königreich Benin im heutigen Nigeria angegeben. Der Katalog gibt weiterhin an, dass das Objekt mithilfe eines Thermolumineszenz-Gutachtens, was von den Besitzern Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe in Auftrag gegeben wurde, auf ein Alter von ca. 400 Jahren (+/- 100 Jahre) geschätzt wird.² Die beiden Sammler*innen geben an, dass die Patina, eine Verwitterungsschicht auf der Oberfläche, auf ihre Echtheit hin geprüft worden sei. Neben der Patina sei auch die Originalität des Materials insgesamt überprüft worden, wodurch die Authentizität des Objekts zertifiziert werden

konnte. Das Objekt ist augenscheinlich in einem gut erhaltenen Zustand und weist keine Beschädigungen auf. Auf die Nachfrage, wo das Objekt erworben worden sei, berichten die Sammler*innen, dass ihnen ein Bestand afrikanischer Artefakte aus einem Container angeboten wurde, und dass die *Affenmaske*, wie auch einige andere Objekte aus der Sammlung, aus verschiedenen Ankäufen stamme.³ Seit 2006 ist die *Affenmaske* in der Situation Kunst ausgestellt. Diese außergewöhnliche Hüftmaske hat die Form eines länglich und plastisch ausgearbeiteten Tierkopfes. Es ist eine regelmäßig gestaltete Lockenreihe zu erkennen, die die Form des Kopfes umfasst. Die großen weit aufgerissenen Augen wirken einschüchternd, die

Pupillen treten deutlich durch die eingravierten Ringe hervor. Das Nasenbein ist abgeflacht und die zwei Nasenlöcher ausgehöhlt. Das langgezogene, leicht geöffnete Maul zieht sich bis zu den Ohren des Tiers hoch. Entlang der Öffnung des Mundes werden mehrere rechteckige Zähne angedeutet. Die Unterkieferpartie des Kopfes wird von eng nebeneinanderliegenden Schlaufen gerahmt. Diese werfen die Frage auf, ob sie als Dekoration zu deuten sind oder der Anbringung anderer Elemente an diesem Objekt dienen. Zwischen den Lippen und der Nasenspitze sind Kringel auf der Oberfläche zu erkennen. Die sich leicht öffnenden Lippen deuten eine Bewegung an, die dem Kopf den Anschein von Lebendigkeit verleiht. Aufgrund der weit aufgerissenen Augen und des großen, leicht geöffneten Mauls mit seiner langen Zahnreihe erweckt die Darstellung des Affen einen kraftvollen Eindruck.

Auf den ersten Blick ist das Objekt aber weder als eine potenziell das Gesicht verbergende Maske noch als ein dem lebendigen Vorbild ähnelnder Affe zu erkennen. Statt ausgespart zu sein, sind die Augen ausgestaltet. Vergleichbare Bronzeobjekte, wie in der Digital Benin Online Datenbank zu finden, die der *Affenmaske* äußerlich ähneln, werden als ‚Anhänger‘ eingeordnet und somit nicht als Masken identifiziert.⁴

Beim Betrachten der *Affenmaske* aus Situation Kunst stellen sich mehrere Fragen: zum einen, welchen Wert Bronze im damaligen Königreich Benin hatte, zum anderen, welche Funktion das Objekt ursprünglich hatte. Wenn das Objekt tatsächlich eine Maske darstellen sollte, folgt die Frage, wie sie als solche verwendet wurde. Zur Klärung dieser Frage wird eine Reihe von Objekten vergleichend hinzugezogen, die der *Affenmaske* aus der Situation Kunst ähneln, jedoch als Hüftmaske oder als Anhänger bezeichnet werden. Die Schwierigkeit beginnt also damit, die ursprüngliche Funktion des Objekts zu identifizieren. Es stellt sich jedoch nicht nur die schwer zu beantwortende Frage, ob die *Affenmaske* als Maske verstanden und genutzt wurde, sondern auch die Frage nach dem ursprünglichen Besitzverhältnis des Objekts und danach, wie es in den Ausstellungsraum von Situation Kunst gelangt ist. Diese Frage wurde bereits teilweise durch die Aussage der Sammler*innen beantwortet, jedoch bleibt die dem Ankauf vorausgehende Translokation der *Affenmaske* an dieser Stelle weiter unklar, da keine Auskunft über weitere Quellen oder Belege zu dem Objekt gegeben wurde.

DER MATERIALWERT DER BRONZE UND IHR NUTZEN IM KÖNIGREICH BENIN

Auf Grundlage des erwähnten Gutachtens, das den Zustand und die Materialität der Maske untersucht hat, könnte das Objekt auf das 16. oder 17. Jahrhundert zu datieren sein. Laut Joseph

Nevadomsky stammen die frühesten bekannten Benin-Bronzen, die am wertvollsten gehandelt wurden, aus dieser Zeit.⁵ Dem stimmt auch Frank Herreman zu, der den Beginn der Bronzeproduktion im Königreich Benin auf das 16. Jahrhundert datiert.⁶ Desmond Osaretin Oriakhogba hingegen bezieht sich auf mündliche Überlieferungen, die vom Ursprung des Bronzehandwerks in Benin und dem Ort berichten, an dem die Bronzen überwiegend hergestellt wurden:⁷ In der Igun Street in Benin Stadt, die seit 1999 von der UNESCO als Weltkulturerbe geschützt wird, sollen die Bronzeobjekte maßgeblich gefertigt worden sein, wobei die Gilde des Bronzehandwerks vom Oba, dem obersten Würdenträger Benins, kontrolliert wurde. Oriakhogba berichtet, dass nach der mündlichen Überlieferung Oranmiyan, der König von Benin, in Ilé-Ifè aufgewachsen sei und dass der Bronzekünstler Igueghae zu ihm gesandt wurde: „Also the bronze casting art is regarded as a gift from God to the Benin traditional empire through Igueghae who was born with the skills.“⁸ Doch das Material Bronze stammt nicht in erster Linie aus Nigeria. Hier stellt sich die Frage, woher die Rohstoffe, die zur Herstellung der Benin-Bronzen dienten, ursprünglich kamen. Eine aktuelle Studie, die an der Technischen Hochschule Georg Agricola in Bochum durchgeführt wurde, hat gezeigt, dass das Metall zumindest in Teilen ursprünglich aus dem Rheinland stammt.⁹ Analysiert und verglichen wurden Manillen, eine Währung im Handel zwischen den Portugiesen und dem Königreich Benin bestehend aus hufeisenförmigen Ringen, die einem Armreif ähneln. Stichproben, Spurenelementanalysen und Isotopenanalysen führten zu dem Ergebnis, dass Manillen und Benin-Bronzen aus demselben Rohstoff hergestellt wurden. Darüber hinaus wurden die Manillen auf das 16. bis 18. Jahrhundert datiert, erklärt Skowronek:

„While early Portuguese ‚tacoais‘ type manillas were an exclusive product of the Rhenish industries, other European manufacturers entered this profitable production sector in the 18th century. These later products are, however, distinct both typologically and metallurgically from the earlier Portuguese manillas. The trace element and lead isotope ratio data presented here indicate that these later manufactures from England and, perhaps, Scandinavia were fabricated using different copper alloys that did not find their way into the crucibles of the Edo casters that produced the Benin Bronzes.“¹⁰

Es stellt sich jedoch auch die Frage, mit welcher Bronzegusstechnik gearbeitet wurde. Nevadomsky erwähnt mit Bezug auf die ersten Beschreibungen des heute umstrittenen Forschungsreisenden und Anthropologen Felix von Luschan, dass die Beninbronzen anfangs überwiegend mit Bronzegusstechniken aus Europa in Verbindung gebracht wurden.¹¹ Von Luschan vermutete, dass es sich um eine Bronzegusstechnik gehandelt habe, die ursprünglich aus dem Orient oder aus Ägypten stammte.¹² Eine bekannte Bronzegusstechnik ist zum Beispiel das Wachsauerschmelzverfahren. Hierbei handelt es sich um eine alte Bronzegusstechnik, die meist für aufwändige Details an Objekten, für kleinere Figuren oder zur Herstellung größerer

Plastiken aus zusammengesetzten Teilen geeignet ist. Augenmüller zufolge wurde diese Bronze-gusstechnik in der Spätzeit (664–322 v. Chr.) in Ägypten praktiziert.¹³ Zunächst wird hierfür aus Wachs eine Figur mit Ausflusskanälen angefertigt. Die Wachsf figur wird mit mehreren Tonschichten ummantelt. Danach wird der Ton getrocknet und gebrannt. Beim Brennprozess schmilzt das Wachs aus dem Ton heraus. Der Ton erhärtet und wird zu Keramik. In der Keramik ist somit der Abdruck der Wachsf figur vorhanden, weshalb man diese fortan als Gussform nutzen kann. Darauf folgend wird die Bronze erhitzt und in diese Keramikform gegossen. Nach dem Abkühlen der Bronze wird die Keramik vom Bronze-guss abgeschlagen. Dieser muss abschließend noch abgeschliffen werden.

Dieses Verfahren eignet sich vor allem für massive Bronzen. In seinem Artikel *African Ceramics* erklärt Jerome Vogel, dass dieses Wachsausschmelzverfahren im Königreich Benin nicht unbekannt war.¹⁴ Eine naheliegende Beschreibung zur Herstellung der Benin Bronzen liefert Paula Ben-Amos Girshick. Sie greift einen Bericht von einem Offiziersarzt namens Dr. Robert Allman auf.¹⁵ Dieser war im Jahr 1897 an der Strafexpedition in Benin beteiligt, bei der die Stadt durch britische Truppen gewaltsam erobert wurde. In Folge dieser Eroberung und Plünderung des Königspalastes wurden die geraubten Objekte inventarisiert, wobei die in den Augen der Briten begehrtesten Stücke Metallobjekte waren. Allman besuchte in diesem Zusammenhang auch jene Produktionsstätten, an denen das Wachsausschmelzverfahren angewendet wurde und beschrieb das Herstellungsverfahren der Bronzeskulpturen wie folgt:

„The manufacture of bronzes was evidently carried on under the direct supervision of the kings, as the smelting pots and the clay and beeswax for moulding, etc., were all arranged in a compound adjacent to the palace. Several moulds in various stages of completion were found here; those ready for casting represented when broken the following appearance. A mould of special clay formed the base, over this a likeness of what was required was beautifully modelled in beeswax, and outside this a covering ‚potters clay‘ the whole being enwrapped in ordinary mud or mortar. I can only conjecture the final process to complete the operation – i.e., the mould, after being sufficiently sun-dried, is transferred to the smelting pot and completely submerged in the molten metal, which takes the place of the wax, and the object is accomplished.“¹⁶

Allmans Bericht legt nahe, dass das Wachsausschmelzverfahren auch am Hof von Benin zum Einsatz kam. So lässt sich vermuten, dass auch die *Affenmaske* aus der Situation Kunst, zumal angesichts ihrer Größe, mit diesem Verfahren hergestellt wurde.

Laut Nevadamsky wurde Bronze nicht nur am Hof verwendet, sondern sie diente auch als Tauschmittel und ‚Währung‘ im Handel mit Portugal.¹⁷ Um den begehrten Rohstoff zu erhalten, wurden Sklaven, Pfeffer, Elfenbein und „other precious goods“¹⁸ gegen Bronze in Form von Manillen eingetauscht. So hatte Bronze einen hohen Materialwert und war, wie auch Elfenbein, im Benin ein bevorzugtes Material für die Produktion von Kunstwerken, wodurch sie auch einen symbolischen Wert erhielt. Skowronek stellt fest, dass obwohl Manillen und Benin-

Bronzen aus demselben Rohstoff bestanden, Letztere für Europäer*innen scheinbar nicht attraktiv waren. Sie wurden nicht direkt für den Handel angefertigt, was aber auch mit der hohen kulturellen und ritischen Bedeutung der Bronzen für das Königreich Benin zusammenhängen kann.¹⁹ Während für die Menschen des Königreichs Benin die Benin-Bronzen heilig waren, waren sie unter den Handelsmächten kaum bekannt. Erst als sie nach der Plünderung auf dem Weltmarkt angeboten wurden und von Museen erkauft wurden, erhielten die Benin-Bronzen außerhalb Afrikas einen Wert. Der Bevölkerung Benins wurde ein Teil ihrer Kultur, Geschichte und Tradition, für die die Benin-Bronzen stehen, geraubt. Barbara Plankensteiner verweist auf Girshick und erklärt, dass in der Edo-Sprache „to remember“ (*sa e y ama*) auch „to cast a motif in bronze“²⁰ bedeutet. Dies verdeutlicht die spirituelle Bedeutung des Rohstoffs Bronze, die damit zusammenhängt, dass historische Ereignisse und Personen in Bronzefiguren und -tafeln festgehalten wurden.

DIE FUNKTION UND VERGLEICHBARKEIT DER *AFFENMASKE*

Laut Katalogeintrag stellt die *Affenmaske* als Hüftmaske eine Art von Verdienstabzeichen dar.²¹ Seit neuestem steht über die Plattform *Digital Benin* ein digitaler, *open-access* Katalog aller in west-europäischen und amerikanischen Museen gesammelten Benin Bronzen zur Verfügung. Jenseits der Katalogisierung dieser Artefakte und ihrer Daten stellt die Plattform weiterführende Informationen zu den Objekten und ihre kulturelle Hintergründe bereit. Das internationale Projekt wurde von einem fünfköpfigen Team aus Professor*innen und wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen der Geschichte, Ethnologie und der Kunstgeschichte umgesetzt, und von Prof. Dr. Barbara Plankensteiner (Hamburg) und Prof. Dr. Kokunre Agbontaen-Eghafona (Benin City) geleitet. Ziel des Projekts ist die digitale Zusammenführung der verstreuten Benin Bronzen, die somit für alle öffentlich zugänglich werden.²²

Der Katalog von *Digital Benin* gibt auch Aufschluss über die mögliche Funktion der *Affenmaske* aus der Situation Kunst. Im Katalog wird eine weitere Affenmaske aus dem National Museum of Benin angeführt, die vergleichbar mit der der Situation Kunst erscheint. Sie wird dort ebenfalls als Hüftmaske klassifiziert, die z. B. an einem Gürtel befestigt wurde.²³ Entlang des Unterkiefers befinden sich auch hier vertikale Schlaufen. An diesen wurden Glocken befestigt, wodurch die Bewegung des Maskenträgers hörbar und sein Herannahen angekündigt wurde. Das Klingeln der Glocken lenkte folglich die Aufmerksamkeit auf den sich nähernden Träger. Auch hier erscheint das Material der Hüftmaske neben ihrem Motiv als ein

wichtiger Faktor für die Funktion und Bedeutung des Objekts. Plankensteiner beschreibt, dass nur bestimmte Personen das Material Bronze tragen durften und dass verschiedene Motive unterschiedlichen Statusgruppen und Anlässen vorbehalten waren:

„The iconography depicted on and in objects can also indicate rank and who may be allowed to wear different objects. For example, Pendant Masks with leopard heads would most likely have been worn by a military official and were usually cast in brass or bronze. There are a small number of examples carved in ivory which may have been worn by the Ezomo or Iyase. Meanwhile crocodile cast brass pendants would have been worn by the Oba, but only during certain ceremonial occasions.“²⁴

Das abgebildete Tier spiegelt also die Rolle des Würdenträgers sowie den Anlass der Verwendung wider und zeigt die soziale Position des Trägers im Königreich Benin an. Dabei steht auch das verwendete Material in einer symbolischen Hierarchie: Da sowohl Bronze als auch Elfenbein einen hohen Materialwert hatten, waren sie Personen mit einer hohen Stellung am Hof vorbehalten.

Ein weiterer Vergleich bietet sich zu Objekten an, die derzeit in der Ausstellung *I MISS YOU* im Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum zu sehen sind.²⁵ Es fällt auf, dass ein hier präsentierter Leopardenkopf, aber auch ein Oba- bzw. Iyoba Kopf, eine ähnliche Größe aufweist wie die *Affenmaske* in der Situation Kunst. Dabei wird die Hüftmaske mit Leopardenkopf (Abb. 2) auch als Verdienstabzeichen eingeordnet. Angesichts von Plankensteiners Erörterung könnte die Hüftmaske aufgrund des abgebildeten Leoparden und des Materials der Kupferlegierung von einem Krieger oder einem Offizier des Militärs getragen worden sein. Demgegenüber bildet die Maske mit Oba- oder Iyoba-Kopf einen Menschen ab. Dieses Objekt besteht aus Elfenbein mit Pigment und organischen Bindemitteln. Im Hinblick auf ein im Digital Benin Katalog zu findendes vergleichbares Objekt aus dem National Museum Benin erläutert Blackmun die Ikonografie des Materials wie folgt: „The material – ivory or brass – and the iconography depicted were important factors in who was able to wear the masks and why. For example, leopard-head pendant masks may be worn by warriors and those involved in the military, and ivory masks only by the high-ranking Ezomo or Iyase.“²⁶



Abb. 2: Hüftmaske mit Leopardenkopf, 18./19. Jahrhundert, Kupferlegierung, 15 x 12 x 6 cm, Nigeria, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln



Abb. 3: Affenmaske, Digital Benin, Katalognummer 79B:R:160



Abb. 4: Hüftmaske, Affe mit Hörner, Catalogue No 79B:R:157, Bronze, 20.5 cm Höhe, Nationalmuseum Benin

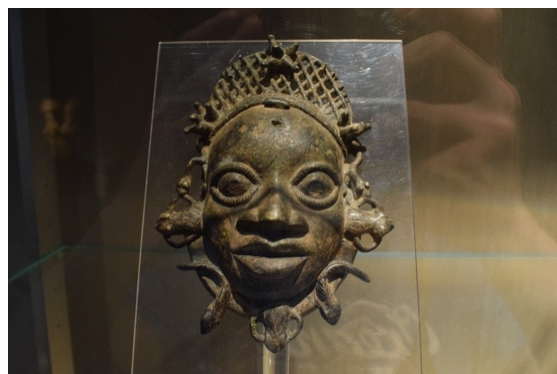


Abb. 5: Kopf einer Frau mit Fabeltieren (als Anhänger), Metallurgie- und Patina-Expertise: 16. Jhd. oder früher, Benin, Nigeria, Bronze, 16 x 11 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

Die Formen der hier beschriebenen Hüftmasken fallen insgesamt flacher aus als die *Affenmaske* in Situation Kunst, die länglicher und voluminöser ist. Ihre voluminöse Form lässt sie nicht als Objekt erscheinen, das zum Tragen an der Hüfte bestimmt war, zumal beim. Zudem wäre der Blick des Tieres auf den Boden gerichtet, womit die beschriebene Lebendigkeit der aufgerissenen Augen an Wirkmacht verloren hätte. Ein Blick auf die Innenseite der Maske könnte weitere Hinweise auf ihre Bearbeitungsweise und Funktion geben. Leider war es aufgrund der Aufstellung der Affenmaske in der Vitrine nicht möglich, diese von hinten zu betrachten. Lediglich ihre Frontalansicht im Drei-Viertel Profil ist aufgrund ihrer aktuellen Ausstellungsweise erkennbar.

Doch auch die bereits erwähnte *Affenmaske* aus dem National Museum Benin (Abb. 3) wird im Englischen als *hip pendant*, also als ‚Hüftanhänger‘, bezeichnet. Hüftmasken oder *pendant masks* werden in Nigeria *Uhunmwu-Èkue* genannt.²⁷ Dieser Anhänger ist von der Gestaltung und der Größe dem Objekt aus der Situation Kunst am ähnlichsten. Obwohl Unterschiede, wie beispielsweise die stärkere Wölbung des Nasenbeins oder die türkise Verfärbung der Bronze bestehen, sind sich beide Affenmasken von der Gestaltung her ähnlich. Die äußerliche Gemeinsamkeit kann als Indiz gewertet werden, dass es sich bei der *Affenmaske* aus der Situation Kunst um eine authentische Benin-Bronze handelt. Das National Museum Benin ordnet die Maske den *ceremonial regalia*, dem zeremoniellen Ornat zu.²⁸ Nicht nur die Maske

symbolisiere dabei den Status des Würdenträgers, sondern auch die Kleidung und weitere Objekte.²⁹ Hierzu beschreibt Plankensteiner, dass ein derartiges Ornat wichtig für den Oba war, um sakrale Orte, beispielsweise einen Schrein, zu besuchen und so die Traditionen des Königreichs zu pflegen und für dessen Wohlergehen zu sorgen.³⁰ Die gezeigte Fotografie (Abb. 3) zeigt die Affenmaske aus dem National Museum Benin von oben wodurch es eher vorstellbar wird, dass diese als Hüftmaske getragen wurde. Jedoch ist im Archiv des National Museum Benin nur eine Perspektive der Maske gegeben, sodass auch hier keine die Möglichkeit gegeben ist, die Rückseite oder ein Profil der Affenmaske zu betrachten. Doch scheinen beide Masken dieselbe Affenart abzubilden: einen Pavian. Bei Digital Benin findet sich eine weitere Affenmaske (Abb. 4), die als *Affe mit Hörnern* bezeichnet wird. Anhand dieser Maske deutet sich bereits die Vielfältigkeit dieses Maskentyps im Hinblick auf Motivik und Form an. In diesem Fall handelt es sich um eine Maske, die als Affe zugeschrieben wird mit Hörnern, was eine hybride Form aufweist. Diese hybride Maske, eine Mischung aus Affe und einem Element wie Hörner, wird ebenfalls als Zeremonialschmuck identifiziert. Zu dieser Form von Ornat gehörten Kleidung, Gegenstände oder Schmuck, die zu bestimmten Zeremonie getragen wurde. In der Situation Kunst befindet sich ein ähnliches Objekt, das allerdings als „Anhänger“ bezeichnet wird: AF05 Kopf einer Frau mit Fabeltier (als Anhänger) Abb. 5. Es zeigt den Kopf einer Frau mit mehreren Tierdarstellungen. Diese Bezeichnung kann irreführend sein, da dieses Objekt ähnliche Maße wie die *Affenmaske* aufweist. Dadurch wirkt es auf den ersten Blick ebenfalls wie eine Hüftmaske. Wenn die Hüftmaske um die Hüfte gebunden wird, ist sie nicht als eine Maske im Sinne einer Gesichtsbedeckung anzusehen, sondern als eine Art Anhänger, der den Status des tragenden Individuums im Sinne einer symbolischen Maske anzeigt. Statt das Gesicht ihres Trägers zu verbergen oder ihn in etwas anderes zu verwandeln, offenbart die Maske folglich die soziale Identität ihres Trägers. Schildkraut vergleicht die Masken daher mit Kronen oder schützenden Amuletten.³¹ Wie die Hüftmaske in der Kultur des Benin zeigt die europäische Krone den Status einer Person symbolisch an. Allerdings gibt es für verschiedene Statusgruppen im Benin unterschiedliche Anhänger/Masken. Nach wie vor stellt sich die Problematik der Benennung im Deutschen. Handelt es sich um eine Hüftmaske, oder einen Anhänger? Denkbar wäre es, klare Kriterien für die Verwendung des Begriffs der Hüftmaske festzulegen. Hier wäre ihre Funktion als zeremonielles Ornat bzw. Statussymbol eine mögliche Eingrenzung. Zudem wird die Hüftmaske als Verdienstabzeichen angesehen. Eine mögliche Erklärung für die Einordnung solcher Hüftmasken als ‚Anhänger‘ könnte ihre Dekontextualisierung durch die Plünderung des Palastes im Zuge der ‚Strafexpedition‘ sein, wegen der ihre Verwendung im Laufe des 20. Jahrhunderts in Europa nicht überliefert wurde.

Das Objekt hat sich so von einer ‚Hüftmaske‘, *Uhunmwu-Ekue*, in einen ‚Anhänger‘ transformiert, wodurch ihm eine neue Bedeutung zugeschrieben wird.

DER AFFE ALS SYMBOL

Der Affe als Tiersymbol in der afrikanischen Kunst scheint gegenüber Löwen und Elefanten in der europäischen Wahrnehmung eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Joan Barclay Lloyd erwähnt in ihrer Publikation *African Animals in Renaissance Literature and Arts* welche Bedeutung dem Affen in der Frühen Neuzeit zugeschrieben wurde: „At the mouth of the River Gambia [...] Ca’ da Mosto was surprised that these exotic goods were sold for ‚objects of little value‘. He recorded that an ape cost only 10 marchetti, 40 or 50 marchetti, not that they sold by weight, but as I say estimation.“³²

Obwohl der Affe von Europäer*innen als ein exotisches Tier angesehen wurde, scheint er in ihren Augen eine geringere Wertschätzung im Vergleich zum Löwen oder Elefanten erfahren zu haben. Obwohl Affen beispielsweise in Italien als Haustiere gehalten wurden, waren Affen als Haustiere nicht so beliebt im Adel, sodass sie als Haustiere bevorzugt wurden als eine Giraffe oder einen Löwen.³³ In Afrika wurden sie zudem auch als Handelsware angesehen. Hardin beschreibt, dass Affen in Nigeria unter anderem eine Nahrungsquelle waren und auf dem Markt geröstet verkauft wurden.³⁴ Doch kamen ihnen noch andere kulturelle und rituelle Bedeutungen zu: „Monkeys [...], with their physical and behavioural similarities to humans, may have been seen as substitutes for human offerings. In Yoruba lore, they are tricksters and thieves, wily creatures with wit and cunning.“³⁵ In Bezug auf einen Maskentanz, berichtet auch Allen Roberts darüber wie ein Affenfell über den Kopf des Tänzers gezogen wurde, da Affen als unkontrollierbar und unberechenbar galten und mit Schweinen verglichen wurden.³⁶ Da Affen dem Menschen ähneln, wurden sie als listige Wesen bezeichnet.³⁷ Die Unberechenbarkeit des Menschen scheint dazu geführt haben, dass auch der Affe als unberechenbar galt. Auf Grundlage dieser Argumentation erscheint die Frage, welche Personengruppe Affenmasken trug, umso wichtiger. Könnte die Affenmaske demnach jemanden verkörpern, der sich ‚frei‘ bewegt oder eine intelligente Person ist? Könnte es ein Handelskaufmann des Hofes, ein Reisender oder Gelehrter sein? Wenn man das wertvolle und nur gehobenen Statusgruppen vorbehaltene Material Bronze berücksichtigt, könnte es sich auch um jemanden mit militärischer Funktion handeln. Leider gibt es zu der Affenmaske aus dem National Museum Benin keine Informationen, die Aufschluss geben könnten über die symbolische Bedeutung des Affen.

DIE OFFENE FRAGE DER PROVENIENZ

Festhalten lässt sich, dass die Bronzemaske aus Benin im 16. oder 17. Jahrhundert vermutlich durch ein Wachsauerschmelzverfahren hergestellt wurde. Gewiss ist, dass sie sich bis 1897 im Benin befand, da Bronzen nicht nach Europa verkauft, sondern dem Hof des Oba vorbehalten waren. Schildkraut bestätigt, dass alle Beninbronzen im Palast aufbewahrt wurden, da sie für den Hof – also den Oba und seine Höflinge, darunter militärische, jagende und religiöse Würdenträger – angefertigt wurden.³⁸ Offen bleibt allerdings bislang, wo sich die Maske zwischen 1897 bis 2006 befand. Folgend sollen mögliche Überlegungen angeführt werden, was mit der Affenmaske im Zeitraum von der Britischen Eroberung und Plünderung des Palasts des Oba 1897 bis zum Ankauf durch die Privatsammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe geschah.

Eine Möglichkeit ist, dass die Maske über die Plünderungen der britischen Truppen als Kriegsbeute im Jahr 1897 nach England kam. Nevadomsky schreibt, dass die meisten Beninbronzen zuerst als Kriegsbeute angesehen wurden und nicht als Kunstwerke.³⁹ Erst als eine zunehmende Nachfrage auf dem globalen Kunstmarkt durch den Ankauf von Benin-Bronzen insbesondere durch deutsche Museen entstand, wurde ihnen ein wachsender monetärer Wert wie auch ein Kunstwert zugeschrieben. Da es sich um eine kleine Maske handelt, könnte sie nach der Plünderung im Kunsthandel oder in einer Privatsammlung untergekommen sein.⁴⁰

DIE PRÄSENTATIONSWEISE IN SITUATION KUNST

Vor diesem Hintergrund ist die gegenwärtige Ausstellungssituation der *Affenmaske* genauer zu betrachten. Der Ausstellungsraum für die Werke westafrikanischer Kunst ist im Vergleich zu den anderen Räumen in der Situation Kunst dunkler gehalten. Dunkelgraue Fliesen bedecken den Boden, ein Deckenlicht fehlt, während Spotlights die einzelnen Objekte erleuchten. Durch die Spots werden die Objekte zur Schau gestellt und in den Fokus gesetzt. Gleich beim Betreten des Ausstellungsraums fällt auf, dass die meisten Objekte durch Glasvitrinen geschützt und entlang der Wand aufgestellt sind. Die Aufteilung der Objekte geschah nach Größe und Form: Gegenüber des Eingangs zum Raum sind Köpfe und Büsten platziert, rechts vom Eingang sind Figuren aufgestellt (Abb. 6).

Die Affenmaske wird in einer großen Wandvitrine mit zahlreichen weiteren Objekten ausgestellt, die eine Größe von bis zu 40 cm aufweisen. Die Maske ist folglich nur von vorn, im Dreiviertelprofil zu sehen. Sie ist dabei nicht sehr prominent ausgestellt, da sie hinter zwei



Abb. 6: Betreten des Ausstellungsraums, Situation Kunst



Abb. 7: Blick auf die Glasvitrine mit der Affenmaske

anderen Skulpturen liegt. Neben der *Affenmaske*, die auf der unteren Ebene der Vitrine platziert ist, sind weitere Objekte aufgestellt, darunter ein Anhänger, namentlich *Kopf einer Frau mit Fabeltieren*. Direkt vor der Vitrine stehend, liegt die Maske somit nicht auf Augenhöhe, wodurch sie Betrachtenden auch nicht sofort ins Auge fällt (Abb. 7). Durch die enge Platzierung der Objekte in der Glasvitrine wird die *Affenmaske* nicht als Einzelstück erfasst.

Diese Form des Displays ähnelt jener, die derzeit im Rautenstrauch-Joest-Museum zu sehen ist, wo die gesamte, bereits an den Staat Nigeria restituierte Benin-Sammlung derzeit zu sehen ist.

Hier werden die Benin-Bronzen in einem dunkleren Teil des Ausstellungsparcours in beleuchteten Glasvitrinen gezeigt, wobei jede Bronze eine eigene Vitrine erhalten hat. Auffällig sind hier aber die Beschreibungstexte zu den einzelnen Objekten, welche entweder die Funktion des jeweiligen Objekts, seine Symbolik, den Ursprungsort oder seine Provenienz angeben. Der dunkle Ausstellungsraum und die Art der Darstellung der Objekte soll die Betrachter*innen und Besucher*innen zum Nachdenken anregen. Die kleinen und auf unterschiedliche Weise informierenden Beschreibungstafeln der ausgestellten Gegenstände, die an den Sockeln der

ausgestellten Objekte befestigt sind, veranlassen selbst zu Interpretation und lassen den Betrachterinnen und Betrachtern freien Raum. Es entsteht ein mystifizierender Eindruck und zugleich ein Gefühl von Ungewissheit. Schon während der Diskussionen im Rahmen des Seminars *Africa Early Modern*, in dessen Rahmen dieser Beitrag entstand, wurde der Ausstellungsraum von der Gestaltung und Atmosphäre auch als „Wunderkammer“ empfunden. Der dunkle Raum und der mystifizierende Eindruck, der sich über die wenigen Lichtspots ergibt, lässt den Raum wie eine frühneuzeitliche „Wunderkammer“ erscheinen, in denen Objekte auch nach exotischen und wundersamen Eigenschaften gesammelt wurden.

Nichtsdestotrotz scheint dies eine bewusste Strategie der Ausstellungsgestaltung zu sein, die durchaus mit anderen gegenwärtigen musealen Displaystrategien vergleichbar ist. Roberts spricht in einem ihrer Artikel über die Art der Ausstellungen afrikanischer Kunst und über die bewusste Nutzung dazu.⁴¹ Dabei greift sie folgenden Begriff von Irit Rogoff auf: „In a pertinent essay entitled ‚Turning‘, Irit Rogoff explains that a turn – such as that toward linguistic in the 1970s – occurs when an academic discipline is in urgent need of being shaken up, perhaps to the point of discomfort.“⁴² In Anlehnung an dieses Verständnis der Bezeichnung ‚Turnings‘ werden auch im Display des Rautenstrauch-Joest-Museums die Betrachterinnen und Betrachter angeregt, mehr über die ausgestellten Objekte in der Dauerausstellung nachzudenken, indem sie ohne die üblichen ethnologischen oder anthropologischen Erläuterungen auf ästhetisierende Weise gezeigt werden. Nicht nur in der Dauerausstellung, sondern auch in der Sonderausstellung *I MISS YOU* ist das Konzept des ‚Turning‘ nachzuvollziehen. In der Sonderausstellung *I MISS YOU* hatten die Betrachter die Gelegenheit, Informationen zu den Objekten oder im Allgemein zu der Geschichte der Benin Bronzen zu erhalten. Dabei wird das Display weitgehend informationslos gehalten, damit sich die Betrachter*innen auf die Form der ausgestellten Objekte der Sonderausstellung konzentrieren. In einem separaten Raum aufgestellt, wurden die einzelnen Objekte in beleuchteten Vitrinen gezeigt und die Informationen davon getrennt in dem Vorraum über verschiedene wissenschaftliche Schriften bereitgestellt. Dadurch konnten die Betrachter*innen die ausgestellten Objekte losgelöst von der Beschreibung und Deutung betrachten und ihre Bedeutung später anhand der Texte weiter hinterfragen.

FAZIT

Anhand dieser vorliegenden Rechercheergebnisse und dem Vergleich mit anderen Objekten aus Benin mithilfe der Digital Benin Datenbank, liesse sich die These aufstellen, dass es sich bei der *Affenmaske* um ein wertvolles Symbol aus dem Königreich Benin handelt. Die Ikonografie und der Wert des Materials, sowie die funktionelle Einordnung des Objektes als Hüftmaske, lassen darauf schließen, dass es Objekten ähnelt, die mit großer Wahrscheinlichkeit am Hofe getragen wurde. Entweder war der Träger ein Oba oder jemand, der dieser Hüftmaske würdig war und vom König ausgezeichnet wurde. Durch einen Vergleich mit der Hüftmaske mit Leopardenkopf aus der *I MISS YOU*-Ausstellung und der Affenmaske aus dem Nationalmuseum in Berlin, wird deutlich, dass diese von jemandem getragen wurde, der einen hohen Rang am Königshof besaß. Aufgrund fehlender Informationen darüber, was der Affe als Symbol im Königreich repräsentiert haben könnte, ist es an dieser Stelle schwer genau festzustellen, wer der Würdenträger der *Affenmaske* aus der Situation Kunst gewesen sein könnte. Dieser Text zeigt jedoch auch, dass viele weitere Fragen geklärt werden müssen, um die Bedeutung der *Affenmaske* aus Situation Kunst besser zu verstehen. Die Frage nach der Translokation, wie dieses Objekt von der Plünderung bis in die Sammlung gelang ist, kann ohne weitere Quellen nicht geklärt werden.

¹ Vgl. Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf 2008, S. 187.

² Vgl. Ebd. S. 187.

³ Vgl. Gespräch mit den Sammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe im Seminar *Africa Early Modern* am 16.02.2023.

⁴ Vgl. Affenhüftmaske im Onlinekatalog von Digital Benin, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160, (Stand: 02.01.23).

⁵ Vgl. Nevadomsky, Joseph: Benin Art and Casting Technology, in: West Bohemian Historical Review, Volume 4, (2014), S. 75–103, hier: S. 77.

⁶ Vgl. Herremann, Frank: Sculpting in Copper Alloys, in: Ausst. Kat. Material Differences. Art and Identity in Africa, hg. v. Frank Herremann, Museum for African Art, New York: 2003, S. 95-102, hier: S. 95.

⁷ Vgl. Oriakhogba, Desmond Osaretin u. Alero Itohan Fenemigho: Exploring the Intellectual Property, Traditional Cultural Expression, and Gender Dimensions of the Benin Bronze Casting Art: An Agenda for Research, in FFO Orumnwense, u. a. (Hg.): National Development and Human Security, Benin 2019, S. 1.

⁸ Ebd., S. 4.

⁹ Vgl. Skowronek, Tobias B./ DeCorse, Cristopher u. a.: German brass for Benin Bronzes Geochemical analysis insights into the early Atlantic trade, 05.04.2023, unter: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0283415> (Stand: 23.04.23).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Nevadomsky 2014 (wie Anm. 5), S. 79.

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Vgl. Augenmüller, Johannes/Karsten Ehrig, u.a.: Werkstattfunde eines ägyptischen Bronze gießers der Spätzeit. Ein einzigartiges Konvolut im Kontext aktueller Forschung, in: Restaurierung und Archäologie, Bandnr. 7 (2014), S. 1–25.

¹⁴ Vgl. Vogel, Jerome, African Ceramics, in: Herremann 2003 (wie Anm. 6), S. 79-94.

¹⁵ Vgl. Girshick, Paula Ben-Amos: „Brass Never Rusts, Lead Never Rots”. Brass and Brasscasting in the Edo Kingdom of Benin, in: Museum for African Art (Hrsg.), Material Differences. Art and Identity in Africa, New York 2003, S. 103.

¹⁶ Ebd., S. 103 und S. 111.

¹⁷ Vgl. Nevadomsky, Joseph, Casting in Contemporary Benin Art, in: African Arts, Bandnr. 38/2 38 (2005), S. 18–27.

- ¹⁸ Herreman 2003 (wie Anm. 6), S. 95.
- ¹⁹ Vgl. Skrowronek 2023 (wie Anm. 9).
- ²⁰ Planckensteiner Barbara, Benin: Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria, in: *African Arts*, Bandnr. 40/4, 2007, S. 76.
- ²¹ Vgl. Situation Kunst: Bestand afrikanische Kunst. <https://situation-kunst.de/kuenstler-und-werke/bestand-afrikanische-kunst> (Stand: 28.12.2022).
- ²² Vgl. Weltmuseum Wien, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/wissenschaft-forschung/digital-benin/#:~:text=Anne%20Luther%20und%20Prof.,zug%C3%A4nglich%20machen%20soll%3A%20Digital%20Benin> (Stand: 23.04.23).
- ²³ Vgl. Digital Benin, <https://digitalbenin.org/> (Stand: 12.12.22).
- ²⁴ Planckenstein 2007 (wie Anm. 20), S. 363.
- ²⁵ Vgl. Rautenstrauch-Joest-Museum Köln: *I MISS YOU*-Ausstellung, o. J., unter: <https://rjm-imissyou.de/en/hip-mask-with-leopard-head/>. (Stand: 10.12.22).
- ²⁶ Affenhüftmaske im Onlinekatalog von Digital Benin, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160. (Stand: 02.01.23).
- ²⁷ Vgl. Ebd.
- ²⁸ Vgl. Ebd.
- ²⁹ Vgl. Ebd.
- ³⁰ Vgl. Ebd.
- ³¹ Vgl. Schildkrout, Enid: Ife Art in West Africa. An Introduction to the Exhibition, in: Ausst. Kat. *Dynasty and Divinity: Ife Art in Ancient Nigeria*, hg. v. Henry John Drewal und Enid Schildkrout, Museum for African Art, New York: 2009.
- ³² Llyod, Joan Barclay (Hg.): *African Animals in Renaissance Literature and Art*, Oxford: 1971, S. 27.
- ³³ Vgl. ebd., S. 47.
- ³⁴ Vgl. Harding, Leonhard: *Das Königreich Benin. Geschichte-Kultur-Wirtschaft*, Oldenbourg: 2010, S. 147.
- ³⁵ Henry John Drewal: *The Splendor of Ancient Ife: Art in an Early West African State*, in: Ausst. Kat.: *Dynasty and Divinity. Ife Art in Ancient Nigeria*, hg. v. Henry John Drewal/Enid Schildkrout, Museum for African Art, New York: 2009, S. 70–174, hier: S. 136.
- ³⁶ Vgl. Roberts, Allen F. (Hg.): *Animals in African Art. From the Familiar to the Marvelous*, New York: 1995, S. 59.
- ³⁷ Vgl. Ebd.
- ³⁸ Vgl. Schildkrout, Enid: Ife Art in West Africa: An Introduction to the Exhibition, in: Schildkrout 2009 (wie Anm. 35), S. 2-69, hier: S. 3.
- ³⁹ Vgl. Nevadomsky 2014 (wie Anm. 5), S. 77.
- ⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 77.
- ⁴¹ Vgl. Roberts, Mary Nooter "Polly": *Tradition is Always Now: African Arts and the Curatorial Turn*, in: *African Arts*, Vol. 45 No. 1, (2012), S. 1.
- ⁴² Ebd. S. 1.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fotografie aus Situation Kunst

Abb. 2: Rautenstrauch-Joest- Museum Köln: *I MISS YOU*-Ausstellung, unter: <https://rjm-imissyou.de/en/hip-mask-with-leopard-head/> (Stand: 10.12.2022)

Abb. 3: Digital Benin, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR160 (Stand: 30.11.2022)

Abb. 4: Digital Benin, o. J., unter: https://digitalbenin.org/catalogue/36_79BR157 (Stand: 30.11.2022)

Abb. 5: Fotografie aus Situation Kunst.

Abb. 6: Privataufnahme

Abb. 7: Privataufnahme

MYTHOS, MAGIE, WAHRHEIT?

DIE SITZENDE FIGUR ALS EIN BEISPIEL DER ERE ESIE

Die sogenannten *Ere Esie*, eine Gruppe von Steinfiguren aus Esie in Nigeria, wird bis heute mit verschiedenen Entstehungsmythen in Verbindung gebracht. Wer die Figurengruppe geschaffen hat, konnten auch jüngere Forschungen bisher nicht klären. Auch lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Gruppe aus einer Künstler*innenhand stammt oder von mehreren Personen geschaffen wurde. Seit 2006 wird mit der *Sitzenden Figur* eine Skulptur aus dieser Steinfigurengruppe im sog. ‚Afrikaraum‘ der Situation Kunst Bochum ausgestellt. Wie kam die Figur nach Bochum? Welche Stationen liegen hinter ihr? Hat sie tatsächlich keine*n konkrete*n Urheber*in? Warum stellt sich diese Frage überhaupt? Genügt der Mythos nicht als Erklärung für die Urheberschaft der Figur? Diesen und weiteren Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

DIE SITZENDE FIGUR – EINE BESCHREIBUNG

Bei der *Sitzenden Figur* (Abb. 1) handelt es sich um die Darstellung einer wohl männlichen, sitzenden Person. Das Alter der Skulptur ist unbekannt und wird aufgrund einer Untersuchung mit Hilfe des Thermolumineszenzverfahrens¹ auf das 12. bis 15. Jahrhundert geschätzt. Die Stadt Esie liegt im südöstlichen Nigeria im Bundesstaat Kwara. Die *Sitzende Figur* war Teil einer sehr großen, etwa 800–1.000 Skulpturen umfassenden Figurengruppe, die 1933 durch Reverend Father A. Simon von der Catholic Mission in Oro und H.G. Ramshaw, dem Inspektor der Church Missionary Society (CMS),² in einem Waldstück ‚entdeckt‘ worden ist.³ Bei der Dokumentation ihres ‚Fundes‘ handelte es sich vermutlich um das früheste nachweisbare Interesse von Europäern an den *Ere Esie*.⁴ Weitere Figuren aus dieser Gruppe befinden sich seit 1945 im ersten Museum Nigerias, dem Esie National Museum.⁵ Dort wird bis heute der Großteil der *Ere Esie* ausgestellt. Wie die Gruppe insgesamt, ist auch die *Sitzende Figur* in der Situation Kunst aus Speckstein gehauen und ca. 55 cm hoch. Das Material hat eine weiß-graue, stellenweise auch rötlich-braune Tönung und enthält an manchen Stellen glitzernde Partikel. Insgesamt hat der Speckstein eine grobe, ungleichmäßige

Oberflächenstruktur. Am Kopf und im Gesicht weist die Figur grobe Beschädigungen auf, die so wirken, als seien sie mutwillig herbeigeführt worden.

Die Oberfläche scheint weder geschliffen, noch poliert oder in anderer Weise geglättet worden zu sein. Allerdings müssen hierbei auch das Alter und der angebliche Fundort der Skulptur berücksichtigt werden – denn Speckstein ist relativ weich und besitzt nur eine eingeschränkte Wetterfestigkeit, sodass das Material für Beschädigungen durch äußere Einflüsse anfällig ist.

Der Kopf der Figur ist im proportionalen Verhältnis zum Rest ihres Körpers recht groß. Die Haartracht ist in zapfenförmigen Mustern gearbeitet, sodass – so weit noch erkennbar – der Eindruck lockiger Haare entsteht. Jedoch könnte es sich hierbei auch um eine Kopfbedeckung handeln, beispielsweise eine Krone, die aus zapfenförmigen Elementen bzw. einem sogenannten *dogtooth*-Muster⁶ zusammengesetzt ist. Die proportional großen Ohren laufen nach oben hin oval zu und die Ohrläppchen berühren den Hals der Figur. Direkt unter die Unterlippe schließt sich ein kleiner Kinnbart an, der spitz zuläuft. Die Struktur des Bartes ist so gearbeitet, dass sie einem Zopfmuster ähnelt bzw. wie geflochten erscheint. Allerdings könnte es sich hierbei ebenso um ein Muster aus Ziernarben und nicht um einen Bart handeln: Dabei ist zu bedenken, dass es sich bei den dargestellten Personen um eine ethnische Gruppe handeln könnte, bei welcher Ziernarben im Gesicht



Abb. 1: Sitzende Figur, ca. 12. – 15. Jahrhundert, aus Speckstein gefertigt, ca. 55 cm hoch, stammt aus Esie in Nigeria, nun seit 2006 im Besitz der Situation Kunst Bochum (Inventarnummer AF09), Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, Fotografie von Thorsten Jorzick, 2018

üblich waren und auch noch heute eine übliche Praxis sind. Im Folgenden wird dieser Überlegung weiter nachgegangen. Die Augen der Figur und ein Großteil des Oberkopfes sind nur noch andeutungsweise zu erkennen – es lässt sich ausmachen, wo die Augen waren, und man kann anhand der restlichen Haartracht erahnen, wie das Haar am Oberkopf gearbeitet war, jedoch sind diese Teile der Skulptur stark beschädigt. Diese Uneindeutigkeit wird durch

die zu erkennende Bearbeitung des Steins durch ein stumpfes Werkzeug noch einmal verstärkt. Nach dieser ersten Betrachtung könnte man die Vermutung anstellen, dass hier eine besondere Form der Haargestaltung (z. B. Locken), einer Krone oder einer anderen Kopfbedeckung gewählt wurde. Dies soll im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Die vorangestellt beschriebenen Beschädigungen lassen sich allerdings nicht ausschließlich durch die Weichheit des Materials erklären, da sich diese lediglich am Kopf der Figur zeigen. In einem Artikel aus dem Jahr 1937 beschreibt der Anthropologe Daniel, sich auf Berichte britischer Missionare berufend, dass viele Skulpturen der Gruppe, aus der die *Sitzende Figur* stammt, im eher ‚weichen Boden‘ ihres Fundortes vergraben waren.⁷ Vielleicht könnten sich die Beschädigungen im Kopfbereich der Skulptur dementsprechend auf mögliche Ausgrabungsarbeiten zurückführen lassen. Auffällig ist jedoch, dass dabei keine weiteren Schäden an fragilen Stellen, wie beispielsweise den Ohren, entstanden sind. Daniel stellt in *The Stone Figures of Esie* (1937), die Vermutung an, es könne auch ein Bildersturm stattgefunden haben, im Zuge dessen zahlreiche der Figuren – und vielleicht auch die *Sitzende Figur* – beschädigt wurden. Er vermutet, dass die unbekanntem Ersteller*innen der Figurengruppe diese in ihrer spirituellen Praxis nicht mehr benötigten, da sie sich dem Islam zugewandt hatten, und die Figuren daher ohne besondere Vorsicht in den Wald verbracht haben könnten.⁸

Die *Sitzende Figur* trägt eine Kette um ihren Hals. Der Adamsapfel ist deutlich gearbeitet. Die Kette reicht ungefähr bis zur Hälfte des Oberkörpers. Sie besteht, von oben nach unten betrachtet, aus sechs aufeinanderfolgenden, etwa gleich dicken Strängen und wird durch einen siebten Strang abgeschlossen, welcher aus nahezu quadratischen Perlen besteht. Diese Perlen sind am mittleren Punkt der Kette, also auf der Brust der Figur, am größten und werden in ihrem Verlauf um den Hals immer kleiner. Die Kette liegt auf den Schultern der Figur auf. Ihr Oberkörper ist im proportionalen Vergleich eher schmal und weist einen nach außen gestülpten Bauchnabel auf. Am Rücken zeigt sich dort, wo die Wirbelsäule wäre, über die gesamte Länge ein in das Material geritztes Muster, das sich als ungleichmäßiges ‚Karomuster‘ beschreiben ließe. Die rechte Hand der Figur ruht mit der Innenfläche nach unten auf dem rechten Knie. Das rechte Handgelenk wird von einem breiten Armreif geschmückt. In der linken, angewinkelten Hand hält die Figur ein Objekt – es scheint sich um einen Stock oder eventuell um ein Werkzeug zu handeln. Der Zustand der Skulptur an dieser Stelle lässt jedoch vermuten, dass dieses gehaltene Objekt unten abgebrochen ist. Somit lässt sich nur spekulieren, worum es sich hier tatsächlich handelt. Beine und Füße der Figur sind

nicht sichtbar – sie scheint auf den ersten Blick wohl im Schneidersitz dargestellt zu sein. Der Bereich ihres Körpers unterhalb des Bauchnabels ist durch einen Rock oder Schurz bedeckt. Auf der Hüfte liegt ein Gürtel auf, der aus zwei Strängen besteht, die in jeweils vier Fransen enden. Der Gürtel ist unterhalb des Bauchnabels von links nach rechts übereinandergelegt und umschließt symmetrisch den Schoß.

Die Figur wirkt leicht unsymmetrisch – es ist mehr ‚Material‘ auf der linken Seite vorhanden als auf der rechten. Es scheint jedoch nicht nachträglich angefügt worden zu sein, sondern durchaus so, als gehörte es zur Skulptur. Erst bei näherer Betrachtung wird die Vermutung geweckt, die Figur könnte noch weiter beschädigt sein und es könnte ein Teil fehlen: Betrachtet man weitere Figuren aus der Gruppe, aus der die *Sitzende Figur* stammt, fällt auf, dass manche auf einem Hocker bzw. Schemel sitzen, einem sog. *mushroom stool*. Womöglich trifft dies auch auf die *Sitzende Figur* zu – in diesem Fall würde der gesamte untere Teil, also Beine, Füße und Hocker, (mittlerweile) an der Skulptur fehlen. Jedoch ist dieser untere Teil erstaunlich glatt und gerade abgetrennt, während ansonsten fehlende Elemente wie der Gegenstand in der linken Hand eher wie abgebrochen und willkürlich beschädigt wirken. Wurde der untere Teil der Skulptur hier vielleicht bewusst entfernt, etwa, weil er sich in einem zu schlechten Zustand befand und keinen festen Stand mehr gewährleisten konnte? Oder hat die *Sitzende Figur* als eine der wenigen Figuren der Gruppe nicht auf einem Schemel gesessen?

In seinem 1978 erschienenen Buch *The Stone Images of Esie* widmet sich der Anthropologe Phillips Stevens Jr. mit großer Genauigkeit der vermutlichen Entstehungsgeschichte und Herkunft der Figuren.⁹ Hierfür hat er in den Jahren 1963/1964 sowie 1974 alle Figuren der Gruppe fotografiert und katalogisiert. Auch die *Sitzende Figur* aus der Situation Kunst befindet sich darunter, abgebildet unter der Inventarnummer



Abb. 2. Sitzende Figur, Fotografie vom britischen Anthropologen Phillips Stevens Jr. gefertigt; abgebildet in seinem Buch *The Stone Images of Esie*, New York 1978, S. 238.

250 (Abb. 2). Die Figur weist schon zum damaligen Zeitpunkt, also zwischen 1963 und 1974, die beschriebenen Beschädigungen auf. Bereits damals fehlten die Beine und der Hocker. Die linke Augenpartie der Figur wirkt im aktuellen Zustand noch stärker erodiert und ihre Konturen sind nicht mehr so klar zu erkennen wie auf der Fotografie in *The Stone Images of Esie*.

Ist es möglich zu rekonstruieren, wie die *Sitzende Figur* aussah, bevor sie beschädigt wurde? Auch wenn sich dies aufgrund des Alters und fehlender fotografisch dokumentierter Referenzen nicht mit Sicherheit zurückverfolgen lässt, soll im Folgenden eine weitere Figur der *Ere Esie* betrachtet und mit der *Sitzenden Figur* verglichen werden. Welche Elemente, die an einem Vergleichsbeispiel zu erkennen sind, könnten hilfreich bei der Frage nach der Urheberschaft und genauer Herkunft der *Sitzenden Figur* sein?

VERGLEICHBSBEISPIEL ZUR SITZENDEN FIGUR

Ein in einer Kunstzeitschrift aus dem Jahr 1937 fotografisch gut dokumentiertes Vergleichsbeispiel einer männlichen sitzenden Figur (Abb. 3) aus der Gruppe der *Ere Esie* zeigt, was an der *Sitzenden Figur* womöglich fehlen könnte. Der hier dargestellte Mann ist in nahezu identischer Pose gearbeitet wie die *Sitzenden Figur*, doch sitzt er auf einem *mushroom stool*. Auch weitere Details sind hier besser erhalten und erkennbar: So trägt die Figur in der



Abb. 3: Vergleichsfigur *Sitzender Mann*, Fotografien angeblich von britischen Missionaren angefertigt und von diesen dem Anthropologen F. Daniel zur Verfügung gestellt, abgebildet in dessen Artikel *The Stone Figures of Esie, Ilorin Province, Nigeria*, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, Abbildungen dort im Anschluss an den Artikel, links: Plate VI, Abb. 2; rechts: Plate VII, Abb. 2

Tat eine Kopfbedeckung, die an eine Art Krone erinnert – rund um ihre Stirn verläuft ein gemustertes Band, an welches sich eine zapfenförmig zulaufende Kopfbedeckung anschließt.

Diese lässt zumindest am Hinterkopf ein ähnliches *dogtooth*-Muster erkennen, vergleichbar mit dem der *Sitzenden* Figur.

Körperhaltung und Schmuck beider Skulpturen sind gleich, ebenso die Bauchnabelpartie. Anhand

des Vergleichs wird zudem deutlich, was die *Sitzende Figur* womöglich in der Hand gehalten haben könnte – es scheint sich um einen Gehstock oder ein Musikinstrument zu handeln: ein röhrenförmiges Objekt, das am oberen, in der Hand der Figur liegenden Ende eine breite Verdickung aufweist und am unteren, mit dem runden Sockel abschließenden Ende drei bis vier Ringe ausformt. Die Vergleichsfigur trägt den gleichen Schurz mit Gürtel. Man sieht die proportional recht kurzen Beine und kleinen Füße, die die Figur auf dem unteren Teil ihres Schemels abstellt. Durch den an die Figur gearbeiteten Schemel ergibt sich gleichzeitig eine runde Grundfläche, die wohl für einen sicheren Stand der Skulptur sorgt.

Auch das Gesicht der Vergleichsfigur ähnelt – soweit dies zu erkennen ist – dem der *Sitzenden Figur*. Beide haben große, mandelförmige Augen sowie den sich an die Unterlippe anschließenden kleinen Kinnbart bzw. das Ziernarbenmuster. Die Vergleichsfigur zeigt jedoch außerdem drei neben den Augen waagrecht untereinander verlaufende Linien, welche bei der *Sitzenden Figur* so nicht (mehr aufgrund der starken Beschädigung oder aber weil nie vorhanden) zu identifizieren sind. Allerdings lassen sich an der Mehrzahl der dokumentierten und/oder erhaltenen Figuren der *Ere Esie* diese Linien im Gesicht nachweisen, was zumindest die Vermutung zulässt, dass diese auch bei der *Sitzenden Figur* vorhanden gewesen sein könnten. Es könnte sich bei diesen ‚Linien‘ um Ziernarben handeln, wie sie bei einigen ethnischen Gruppe im Süden Nigerias vorkamen und teils noch heute vorkommen. Allerdings ist schwer auszumachen, welcher Ethnie sich die Figuren der *Ere Esie* zuordnen lassen, da die verschiedenen Ziernarbenmuster viele Varianten aufweisen und teilweise von mehreren ethnischen Gruppen verwendet wurden.¹⁰ Der nigerianische Historiker und Priester Samuel Johnson beschreibt in seinem Buch *The History Of The Yorubas* (1921) einige der gängigen Kombinationen von Gesichtsziernarben, wobei die drei parallelen Narben neben den Augen in dieser Form bei keiner der von ihm aufgezeigten Gruppen geläufig zu sein scheinen; sie tauchen lediglich in einer Variation bei den Ife oder den Ìgbómìnà auf.¹¹ Auch die Vergleichsfigur hat das bei der *Sitzenden Figur* als ‚unregelmäßiges Karomuster‘



Abb. 4: Ntadi Male Figure Kneeling on a Pedestal, Hersteller:in unbekannt, Objekt stammt vermutlich aus dem Kongo, spätes 19. – frühes 20. Jahrhundert, aus Speckstein gefertigt, 32.4 x 8.9 x 10.2 cm, gelangte durch Schenkung in den Besitz des Brooklyn Museum New York, wird dort unter der Inventarnummer 75.82.3 aufbewahrt und derzeit nicht ausgestellt

beschriebene Muster am Rücken. Vergleicht man dies mit anderen Figuren aus der Gruppe, so zeigt sich, dass beinahe alle Figuren eine geschnitzte Musterung am Rücken aufweisen, jedoch nicht alle zeigen ein ‚Karamuster‘. Es gibt beispielsweise auch Figuren, die an dieser Stelle zwei Reihen von waagerechten Linien aufweisen (Fischgrätenmuster), oder einige, bei denen das ‚Karamuster‘ durch je dreimal drei parallele waagrechte Linien seitlich der Wirbelsäule sowie durch bogenförmige Muster auf den Schulterblättern ergänzt ist. Wofür diese Muster genau standen, bleibt leider unklar. Jedoch stellte die Anthropologin Eva Meyerowitz 1937 die Theorie auf, dass die unterschiedlichen Narbenmuster als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen Gruppe hier Indiz dafür seien, dass es sich bei den dargestellten Personen eben auch um Menschen aus verschiedenen ethnischen Gruppen handle.¹² An dieser Stelle lassen sich allgemeine Beobachtungen zu Ähnlichkeiten anderer afrikanischer Specksteinfiguren anschließen: Aus Angola und weiteren afrikanischen Ländern (z.B. dem Kongo und der Elfenbeinküste) stammen Specksteinfiguren namens *mintadi*, (Abb. 4) welche scheinbar erstmals im 17. Jahrhundert von italienischen Missionaren in Europa beschrieben wurden.¹³ Es handelt sich dabei um aus Speckstein geschnitzte Figuren, deren Aufgabe es war, die Gräber der Vorfahren zu bewachen. Auch sollten sie die bestatteten Könige und Chiefs porträtieren. Diese Figuren sind größtenteils sitzend oder kniend dargestellt.¹⁴ Teilweise ähneln ihre Körperhaltungen und Kopfbedeckungen denen der *Ere Esie* und auch hier scheint es zumindest so, als hätten die Figuren eine bestimmte Wirkmacht und Aufgabe, in diesem Fall zum Beispiel den Schutz Verstorbener.¹⁵

ENTSTEHUNGSMYTHOS DER *ERE ESIE*

Wer genau die *Sitzenden Figur* sowie die übrigen Figuren der *Ere Esie*-Gruppe geschaffen hat, ist unbekannt. Während in der ‚westlichen‘¹⁶ Kunstgeschichte der Urheber*innenschaft ein zentraler Stellenwert zukommt, ist dies im Umgang nicht-europäischer Kulturen mit Artefakten oft nicht gleichermaßen der Fall.

Bei einem Blick auf das, was zur Figurengruppe dokumentiert worden ist, zeigt sich, dass sich ein Entstehungsmythos in vielerlei Varianten um die Skulpturen rankt. Unter Berufung auf Erzählungen der Yorùbá beschreibt der Anthropologe Philips Stevens Jr., dass sich die Yorùbá Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet der heutigen Stadt Esie angesiedelt und die Skulpturengruppe dort bereits vorgefunden haben. Sie sollen diese in ihr religiöses und spirituelles Leben mit einbezogen und sich die Entstehungsgeschichte der Figuren wie folgt erklärt haben: Es soll sich bei den *Ere Esie* demnach um Menschen gehandelt haben, die einen

Ort suchten, um sich anzusiedeln. Der König von Esie habe sie auf seinem Land aber nicht dulden wollen. Es sei daher zum Streit gekommen und (ein) Gott habe die Menschen allesamt in Stein verwandelt.¹⁷ Eine andere Variante dieses Mythos besagt, dass der König von Esie die Fremden nicht ihren Wünschen gemäß begrüßt haben soll: Statt wie gewünscht im Ort auf ihre Ankunft zu warten, habe er sich um sein Okrafeld gekümmert. Darüber seien die Fremden so erbost gewesen, dass sie dem König drohten. Doch auch in dieser Variante verwandelt (ein) Gott, der auf Seiten des Königs war, die Fremden in Stein.¹⁸

Da laut Stevens Berichten unter vielen Yorùbá angeblich die Überzeugung bestehe, es handle sich bei den Figuren um Menschen, die in Stein verwandelt worden seien, werden sie bis heute respektvoll behandelt. Als Schützer des Gemeinwohls betrachtet, wurden sie sowohl an ihrem Fundort im Wald als auch im Esie Museum zeitweise durch einen Priester betreut.¹⁹ Stevens Jr. berichtet auch von folgender Variante des Mythos: Bei der überlieferten Entdeckung der Figuren durch die damals in und um das heutige Esie ansässigen Yorùbá²⁰ um 1700 soll ein Diener des Königs bei der Suche nach einer Wasserstelle zufällig auf die Figurengruppe gestoßen sein. Er sei so erschrocken gewesen, dass er gleich dem König davon berichtet habe. Auch den König erschreckte der Anblick der Figuren. Daher ist es dem König bis heute verboten, die Figuren anzusehen, da er, so heißt es in dieser Variante des Mythos, sonst sterben würde. Prinzen dürfen die Figuren betrachten, doch sobald sie zum König gekrönt werden, gilt das Verbot.²¹

Wie eingangs erwähnt, wurde die Figurengruppe in den 1930er Jahren von Europäer*innen ‚entdeckt‘. Missionare der CMS fanden die Gruppe in einem kleinen Wald vor. Die Skulpturen waren hufeisenförmig angeordnet und von Bäumen, *Pèrègún* (einer Art Drachenbaum, *Dracaena*), umgeben, die die Yorùbá dort laut eines Missionarsberichts aus den 1930er Jahren angeblich üblicherweise an heiligen Orten pflanzten.²² In der Kurve des Hufeisens befand sich eine Figur, die von den Missionaren aufgrund ihrer besonderen Behandlung durch den Priester als der König identifiziert wurde. Der Anthropologe Daniel beschreibt dieses Ritual basierend auf Berichten britischer Missionare: Die als ‚König‘ identifizierte Figur erhalte Opfergaben in Form von einem Huhn und Tierblut. Der Priester näherte sich den Figuren sehr respektvoll, habe aber vor ihnen nichts zu befürchten, da sie ihm sogar im Schlaf erschienen, um ihm mitzuteilen, was in seiner Gemeinschaft als nächstes geschehen werde. Auch habe es den Missionaren offen gestanden, die Figuren zu berühren und zu bewegen.²³ Die scheinbar beliebige und nicht sehr achtsam anmutende Anordnung der Figuren führte, wie bereits eingangs erwähnt, zu der Vermutung, es könne sich um Werke handeln, die eigentlich im Zuge eines gezielten Ikonoklasmus hätten vernichtet werden

sollen.²⁴ Doch trotz einiger teils grober Beschädigungen wirkt es auf Fotografien aus den 1930er Jahren nicht so, als habe man versucht, die Figuren bis zur Unkenntlichkeit zu zerstören, was der These, es habe ein Bildersturm stattgefunden, nicht unbedingt widerspricht. Jedoch wäre eine stärkere oder vollständige Beschädigung der Figuren aufgrund des leicht zu bearbeitenden und demnach auch schnell zu beschädigenden Materials wohl ein Leichtes gewesen.

Unbedingt zu beachten ist bei dieser hier erfolgten ‚Nacherzählung‘ des Entstehungsmythos in seinen Varianten, dass es sich bei den meisten schriftlichen Quellen um Artikel in europäischen Kunstzeitschriften der 1930er und 1940er Jahre handelt. Diese Texte sind aus heutiger Sicht kritisch zu lesen; sie vermitteln eine gewisse ‚Sensationslust‘ an dem aus Sicht der Missionare spektakulären ‚Fund‘ und sind nicht frei von rassistischen Klischees gegenüber den Afrikaner*innen und in Afrika entstandener Kunst und Kulturgüter.²⁵ Den Menschen vor Ort waren die Skulpturen keineswegs unbekannt und sie hatten sie so in ihr spirituelles Leben integriert, dass sie vielleicht ohne den europäischen Einfluss nicht vorgehabt hätten, überhaupt einen anderen Ort für die Skulpturen zu suchen oder ihnen ein Museum zu bauen. Zwar führte der Bau des ersten Museums Nigerias in Esie dazu, dass die Skulpturen in ein Umfeld gebracht wurden, in dem sie besser vor Umwelteinflüssen geschützt werden und so bis heute größtenteils erhalten geblieben sind. Doch waren die Skulpturen (und sind es teils heute noch) ein Bestandteil des spirituellen Lebens der Menschen und Akteure in Ritualen, die es nötig machen, die Figuren zu berühren, zu bewegen, mit ihnen zu interagieren oder sie eventuell in Kontakt, beispielsweise mit Tierblut, zu bringen.²⁶ Man könnte daraus schließen, dass keine Sorge darüber bestand und besteht, das Aussehen der Figuren zu verändern.

MACHT ODER MAGIE? – DIE *AGENCY* DER *SITZENDEN FIGUR*

Vermutlich spielt beim Umgang mit den Objekten ihre spirituelle Bedeutung eine ganz zentrale Rolle: Es geht nicht unbedingt darum, eine außergewöhnliche handwerkliche Arbeit bestmöglich zu konservieren, im Fokus steht womöglich die Wirkmacht, die die Figuren auf die Menschen ausüben. Auch ohne dass die Urheber*innen bekannt sind, haben die Skulpturen eine eigene *agency* – eine eigene Handlungsmacht, die sie von einem Objekt zu einem Subjekt macht. Dieses Phänomen wird von verschiedenen Theoretiker*innen aufgegriffen,²⁷ der Anthropologe Carlo Severi beschreibt es jedoch als „Autorität ohne Autor“²⁸: Eine bestimmte Intention und Energie der Künstler*innen geht bei der Erstellung des Kunstwerkes in dieses

über. Es löst sich dadurch gleichzeitig von dem*der Künstler*in und wird zu etwas Eigenständigem mit eigener Handlungsmacht und Autorität. Intention, Energie, Eigenschaften und Können der Künstler*innen werden auf die Objekte übertragen.²⁹ Im Fall der *Ere Esie* werden die Figuren als Instanzen betrachtet, die Einfluss auf das Wohlergehen der Gemeinschaft nehmen, ganz egal, wer oder was sie letztlich geschaffen hat.³⁰ Ein von Severi diskutiertes Beispiel der *agency* von Objekten wären auch afrikanische *nkisi* (Abb. 5), sogenannte *power objects*: Diese sind in West- und Zentralafrika von kultureller Bedeutung.³¹ In einem komplexen Ritual werden eng miteinander verknüpfte Abhängigkeiten und Beziehungen handelnder Personen und Elemente hergestellt und in dem ‚Körper‘ des *nkisi* miteinander vereint. Menschen haben die Möglichkeit, den *nkisi* um Hilfe zu bitten, beispielsweise können sie darum bitten, dass er in ihrem Namen Rache an jemandem übt, oder sie bitten darum, dass der *nkisi* sie vor Menschen schützt, die ihrerseits Rache am Bittsteller nehmen wollen.

Um das zu tun, wird ein Nagel in den *nkisi* getrieben – die Veränderung des Aussehens des *nkisi* ist also maßgebend für seine Aufgabe in dem mit ihm verknüpften Ritual. Dieses Ritual, das für die Menschen, in deren Kultur es eine Rolle spielt, sehr wichtig ist, macht es unerlässlich, dass das Aussehen des *nkisi* immer weiter verändert wird. Den *nkisi* beispielsweise in einem Museum auszustellen und ihn so der Teilnahmefähigkeit am Ritual zu entziehen, beraubt ihn sozusagen seines eigentlichen Sinn und Zwecks.³²

Auch bei der *Sitzenden Figur* stellt sich die Frage, ob sie die *agency*, die sie ursprünglich hatte, noch ausüben kann. Zwar ist sie in der Situation Kunst vor weiteren Beschädigungen geschützt, allerdings verbleibt sie auch in einem räumlichen Kontext, in dem ihre *agency* nun aber eine andere Rolle spielt. Außerdem wird sie hier als Einzelfigur gezeigt, ohne dass der Zusammenhang und ursprüngliche Aufstellungsort der Figurengruppe erwähnt



Abb. 5: Power Figure Nkisi Nkondi; Hersteller*in unbekannt, stammt vermutlich aus dem Kongo, spätes 19. – frühes 20. Jahrhundert, gefertigt aus Holz, Eisen, Glas, Fasern, Farbe und Knochen; 61.5 x 17.0 x 21.5 cm , gelangte durch Schenkung in den Besitz des Brooklyn Museum New York; wird dort unter der Inventarnummer 56.6.98 aufbewahrt und derzeit nicht ausgestellt.

werden. Nun wird die *Sitzende Figur* eher in Hinblick auf die handwerkliche Qualität, mit der sie geschaffen wurde, betrachtet. Denkbar ist angesichts des Entstehungsmythos und der Geschichte ihrer ‚Entdeckung‘ durch Europäer*innen, die in ‚westlichen‘ Kunstzeitschriften geschildert wurden, dass all *das*, neben der begrenzten Zahl und damit Seltenheit der Figuren, zu ihrer Aufwertung auf dem Kunstmarkt beigetragen hat. Die *Sitzende Figur* wird zwischen ganz anderen, handwerklich und ästhetisch beeindruckenden nigerianischen Kunstwerken eingereiht. Am aktuellen Aufstellungsort gibt es keinerlei Hinweise auf ihre Geschichte und ursprüngliche *agency*. Vielleicht lässt sich erahnen, dass an der Figur etwas Besonderes sein muss, wenn sie zwischen anderen, nach ‚westlicher‘ Sehgewohnheit ästhetisch womöglich ansprechenderen, da vollständigen, Figuren in einer öffentlich zugänglichen Sammlung ausgestellt ist. Im Ausstellungsraum bleibt der Entstehungsmythos jedoch unerwähnt und die Figur ist so ‚nur‘ das, was sie zu sehen gibt: Eine zwar handwerklich beeindruckende, jedoch stark beschädigte Steinskulptur. Vermutlich ergibt sich aus der Beschädigung auch eine weitere Ahnung, dass an der Figur über die handwerkliche Qualität hinaus etwas Besonderes sein muss – sie lässt an ikonoklastische Beweggründe denken, die wiederum auf die der Figur zugeschriebene eigenaktive Wirkmacht verweisen³³. Diese vorsichtige Schlussfolgerung lässt sich nicht nur auf das Interesse von Sammler*innen an der Figurengruppe beziehen, sondern könnte auch erklären, warum die Yorùbá diese in ihr spirituelles Leben einbezogen haben.

WEITERE INDIZIEN ZU HERKUNFT UND URHEBERSCHAFT?

Die Frage nach der Urheber*innen – und Autor*innenschaft und nach einem Entstehungskontext bleibt an dieser Stelle vorerst offen. Die große stilistische Vielfalt unter den zahlreichen Skulpturen der *Ere Esie* lässt vermuten, dass die Figuren der Gruppe von verschiedenen Künstler*innen geschaffen wurden und dass sich ihre Herstellung womöglich über mehrere Jahre wenn nicht Jahrzehnte hingezogen haben könnte.³⁴ Anhand der Gesichtsnarben der Figuren können außerdem Vermutungen angestellt werden, zu welcher ethnischen Gruppe die dargestellten Personen gehört haben könnten, jedoch gestaltet sich dies aufgrund der beschriebenen Varianz der historisch verwendeten Narbenmuster und -anordnungen als schwierig. Darüber hinaus gibt es jedoch basierend auf dem Schmuck und der Kleidung der Figuren Vermutungen, es könnte sich um Angehörige des Hofstaats des Königs von Benin handeln.³⁵ Wieder anderen Theorien folgend könnte es sich bei den dargestellten Personen um Menschen aus dem Norden des Landes, beispielsweise aus Ägypten oder Marokko, handeln. Demnach würde das Material auf ihre hellere Hautfarbe hinweisen und

die Kopfbedeckungen, welche sich teilweise als Fez deuten ließen, auf den muslimischen Glauben.³⁶ Stevens stellt es in *Stone Images of Esie* so dar, als seien die Figuren ganz selbstverständlich (weit) außerhalb von Esie entstanden und dann dorthin verbracht worden. Er begründet dies damit, dass es in und um Esie ein zu geringes Specksteinvorkommen gegeben habe, als dass daraus die ca. 1.000 Figuren hätten gearbeitet werden können. Auch gebe es trotz Materialvergleich bisher keinen eindeutigen Beweis, woher genau der verwendete Speckstein stamme.³⁷

Dem entgegen stehen Bemühungen der Archäolog*innen J. O. Aleru und K. Adekola, Angehörigen des Department of Archaeology and Anthropology der University of Ibadan, Nigeria. Bei einer Grabung in Esie im Jahr 2008 fanden sie sehr wohl größere Vorkommen an Speckstein in und um die Stadt, wobei es sogar Hinweise darauf gebe, dass Teile des Specksteinvorkommens entfernt worden seien. Da die Region, wie sie schreiben, traditionell Heimat der Ìgbómìnà sei, einem Stamm der Yorùbá, könnten diese als die potenziellen Urheber*innen der *Ere Esie* erachtet werden. In der Ausarbeitung der Figuren meint der von ihnen zitierte Kunsthistoriker Ohioma Ifounu Pogoso den künstlerischen Stil einer „group of the Yorùbá people“³⁸ zu erkennen. Die Autor*innen merken jedoch an, dass es sich bei den dargestellten Personen um Menschen verschiedener Ethnien, etwa der Nupe, Igala oder Bariba handeln könnte.³⁹ Dies sei aber aufgrund der geografischen Nähe dieser Gruppen zueinander nicht ungewöhnlich, da es so mehr oder weniger unvermeidlich zu „inter-group relations“⁴⁰ komme. Die beiden Archäolog*innen schlagen vor, sich bei der Deutung und Erforschung des möglichen Ursprungs der Figuren nicht auf eine Analyse des Materials allein zu verlassen, sondern viel stärker zu hinterfragen, aus welcher soziopolitischen Gesellschaft Kunstwerke wie diese hervorgehen konnten, wie sich die Religion oder die wirtschaftlichen Tätigkeiten der Menschen in den Werken gespiegelt haben könnten, kurz: was die charakteristischen Merkmale ihrer Gesellschaft gewesen sein könnten.⁴¹

Dies sind, zusammengefasst, die über die Jahre entstandenen Spekulationen über die Herkunft und Identität der Figuren sowie ihrer Urheber*innen. Interessant ist, dass die Yorùbá, welche die Figurengruppe ab 1775⁴² in ihr spirituelles Leben einbezogen haben, sich durch die darum gewobene Mythologie als Urheber*innen ausgeschlossen haben. Denkbar ist jedoch auch, dass der Mythos gerade dazu dienen sollte, den Figuren eine autonome Existenz und Wirkmacht zu verleihen. Auf jeden Fall haben sie sich ihrer angenommen, ihnen mit dem Museum Esie 1945 einen festen Ort errichtet, der die Figuren nicht nur ausstellt und weitestgehend von Umwelteinflüssen schützt, sondern auch rituelle Praktiken fortzuführen erlaubt, und behandeln sie mit Respekt. Für sie ist wohl nicht von Bedeutung,

ob konkrete Personen diese Skulpturen geschaffen haben. Vielmehr ist wohl weiterhin jene Entstehungsgeschichte gültig, in der es sich um eine Gruppe Fremder handelt, die von (einem) Gott zur Strafe in Stein verwandelt wurden. Auch ohne eine konkrete Person oder mehrere Personen als Urheber*innen benennen zu können, scheint diese Geschichte und die auf ihr gründende ‚übernatürliche‘ Kraft diesen Figuren für die Menschen, die sie beherbergen, innezuwohnen. Severi beschreibt dies wie bereits ausgeführt etwa anhand des *nkisi*, bei dem durch ein komplexes Ritual Macht und Eigenschaften von Menschen, Tieren, Pflanzen etc. zu einer Chimäre verschmelzen und ein neues ‚Wesen‘ mit eigener Autorität und sich daraus ergebender Handlungsmacht formen. Letztlich sind die konkreten Teilnehmer*innen an diesem Ritual nicht bedeutend, um die Macht des Objekts anzuerkennen, obwohl sie gleichzeitig untrennbar von diesem sind bzw. das Objekt ohne sie nicht hätte entstehen können.⁴³

DIE ART DER AUSSTELLUNG – NATIONAL MUSEUM ESIE UND SITUATION KUNST

Im National Museum Esie in Kwara State, Nigeria, werden die Figuren der *Ere Esie* auf eine andere Art präsentiert, als die der in Europa und US-Amerika verbreiteteten Form des White Cube. Der Ausstellungsraum des Museum Esie (Abb. 6) ist in einem rechteckigen, mit Lehm verputzten Gebäude mit Strohdach. Das Ausstellungsgebäude wird als ‚House of Images‘



Abb. 6: Ausstellungsraum des National Museum Esie, Fotografie angefertigt von dem Anthropologen Philips Stevens Jr., abgebildet in seinem Buch *The Stone Image of Esie*, New York 1978, S. 9, Abb. I. 14.

bezeichnet und befindet sich auf einem mittlerweile um weitere Ausstellungsgebäude erweiterten Museumsareal. Die gesamte Fläche des Gebäudes wird als Ausstellungsraum genutzt. An der langen und den beiden kurzen Wänden des Raumes sind ringsherum stufenförmige, mit Lehm verputzte Sockel errichtet, auf denen die Figuren aufgestellt sind. Von den Betrachter*innen trennt sie ein etwa hüfthoher Holzzaun, der nur wenige Zentimeter vor den Figuren angebracht ist. Prinzipiell könnte man die Figuren problemlos mit den Händen berühren, wird aber durch ein Schild an einem der Sockel ermahnt: ‚Don't touch the objects.‘ Durch die große Eingangstür, die sich durch Doppelflügel ganz öffnen lässt, fällt Tageslicht in den Raum hinein. Man kann die Figuren entlang der Wände abschreiten und durch die stufenförmigen Sockel alle problemlos von vorn betrachten. Bei einigen größeren oder etwas erhöht stehenden Figuren ist auch die Betrachtung der Rückseite möglich. Vereinzelt sind auch nur Köpfe von Figuren ausgestellt, die aber vielfach kopflosen Körpern zugeordnet wurden.⁴⁴

Im Gegensatz hierzu ist die *Sitzende Figur* in der Situation Kunst der Ruhr-Universität Bochum in einer aufgesockelten Glasvitrine ausgestellt. Die Skulptur wird so auf Augenhöhe der Betrachter*innen gebracht und kann, da die Vitrine mit etwas Abstand zur Wand aufgestellt ist, auch umschritten werden. Die Glasvitrine befindet sich im sog. ‚Afrikaraum‘ im Erweiterungsbau der Situation Kunst. Um dorthin zu gelangen, müssen Besucher*innen zunächst die Eingangshalle, dann den ‚Asienraum‘ durchqueren, daraufhin durch einen strahlend weiß gestrichenen Raum mit einer zeitgenössischen Kunstinstallation von Lee Ufan



Abb. 7: Ausstellungsansicht des „Afrikaraums“ in der Situation Kunst Bochum, von der Tür aus nach rechts aufgenommen. Fotografie von Annabella Ernst 2023

gehen, um schließlich den ‚Afrikaraum‘, der also ganz am Ende des Gebäudes liegt, zu betreten. Die Wände des rechteckigen Raumes sind grau gestrichen, der Bodenbelag besteht aus schwarzen Steinkacheln. Wenn man den Raum betritt, sieht man an der linken Wand sowohl einige Vitrinen als auch mittig einen Schrank aus hellem Holz mit Vitrinenaufsatz. An der Stirnwand und der rechten Seite befinden sich weitere Vitrinen. Mittig im Raum steht eine hölzerne Sitzbank ohne Lehne. Die *Sitzende Figur* steht in der vom Eingang aus gesehen hinteren rechten Ecke des Raumes, gleich neben der *Reiterfigur der Nok*. Ein Spotlight ist direkt auf die Figur gerichtet und sorgt dafür, dass die Kristalle des Materials zur Geltung kommen. Man bekommt eine Ahnung davon, welche Wirkung dieses Material bei Sonneneinstrahlung an seinem ursprünglichen Standort im Wald bei Esie erzeugt haben mag (Abb. 7). Trotz der guten Beleuchtung der einzelnen Objekte ist der Raum insgesamt eher dunkel gehalten, und steht in einem starken Kontrast zu den hell ausgeleuchteten Galerieräumen davor. Einen besonders großen Kontrast bietet der helle Ausstellungsraum gleich davor, in dem Werke des Minimalismus ausgestellt sind. Hat die Art der Präsentation im ‚Afrikaraum‘ einen Einfluss darauf, wie die dort gezeigten Werke wirken? So könnte das abgedunkelte Ausstellungsdisplay am Ende des Museums einen mystifizierenden Einfluss auf die Wahrnehmung der gezeigten Kunst- und Kulturgüter für die Betrachter*innen haben – dazu trägt wohl auch der Umstand bei, dass an den Objekten selbst wenige Informationen zu finden sind, die eine Einordnung dieser ermöglichen könnten. Dieser Eindruck wird durch den beschriebenen Kontrast der anderen Räume verstärkt. Die gewählte Raumgestaltung und Ausstellungsart der Objekte erzeugen so womöglich den Eindruck einer gewissen ‚Wunderkammerästhetik‘.

Als Information zum Objekt ist lediglich eine Plakette am Sockel angebracht, die Auskunft über seinen Fundort Esie und seinen geschätzten Entstehungszeitraum gibt. Dort ist auch vermerkt, dass die *Sitzende Figur* als Abbildung HT 250 im Buch von Philips Stevens Jr. auftaucht.⁴⁵ Etwas ausführlichere Informationen bietet der Ausstellungskatalog,⁴⁶ jedoch beschränken sich diese auf wenige Zeilen. Ohne weitere Hintergrundinformationen wirkt die Figur, flankiert von der allein durch ihre Größe imposanten *Reiterfigur* und einer handwerklich beeindruckend gearbeiteten Ife-Terrakotta, beinahe etwas deplatziert. Es erscheint Betrachter*innen womöglich ein wenig rätselhaft, warum eine so unscheinbare, offensichtlich beschädigte Figur für eine Sammlung ausgewählt wurde. Der Anthropologe Wyatt MacGaffey wirft den folgenden Gedanken zur Transformation afrikanischer Artefakte in Kunstwerke in ‚westlichen‘ Sammlungen auf:

„The process by which an African object becomes art includes removing it from its context of origin to the accompaniment of varying sorts and degrees of violence. Besides the literal violence of theft, confiscation, and the like, we must include violence done to the object itself, which is often stripped of its accoutrements, varnished or even remodeled. In the past it has also usually been stripped of its name, identity, local significance, and function.“⁴⁷

Wurde die *Sitzende Figur* auch erst zu Kunst *gemacht*? Durch wen der Figur physische Gewalt zugefügt wurde, lässt sich, wie dargelegt, nicht zweifelsfrei feststellen. Allerdings wurde auch sie ihrer Identität, ihrer lokalen Bedeutung und Funktion beraubt. Sie wurde aus dem Kontext der *Ere Esie* entfernt. Die wenigen Informationen, die in der Ausstellung zur Verfügung gestellt werden, machen es nahezu unmöglich, ohne vertiefende Recherche ein Bild davon zu gewinnen, welche Bedeutung der Figur an ihrem Herkunftsort innewohnte und wohnt. Tatsächlich hat sie hier eine neue Bestimmung als Museumsobjekt bekommen, die sich deutlich von ihrer vorherigen Funktion als Ritual- und Devinationsobjekt unterscheidet. Es bleibt nur eine Ahnung ihrer eigentlichen *agency*. Diese lässt sich im Ausstellungskontext der Situation Kunst nun kaum rekonstruieren, eben weil die Figur ihrem Umfeld und der Kollektivität der Figurengruppe entzogen wurde.

MYTHOS ALS WAHRHEIT?

Wer die Skulpturengruppe *Ere Esie* geschaffen hat, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Interessant ist jedoch, dass sich diese Frage hier überhaupt noch stellt – durch die Yorùbá ist eine Entstehungsgeschichte überliefert, die eine Erklärung für die Herkunft der Figuren bietet. Warum fällt es aber einer ‚westlichen‘ kunsthistorischen Betrachtung scheinbar so schwer, einen solchen Mythos als Entstehungsursprung anzuerkennen? Woher kommt der Gedanke, dass es wichtig für das Verständnis und die Aussagekraft eines Werkes ist, zu wissen, wer dessen Urheber*in ist? Die Kunsthistorikerin Suzanne Preston Blier stellt dazu einige Vermutungen an.⁴⁸ Sie blickt auf Worte, die häufig genutzt werden, um afrikanische Kunst zu beschreiben, und stößt dabei auf verschiedene Begriffe, die in ihrer Benutzung und Bedeutung bereits eine Einordnung und (negative) Konnotation beinhalten. Beispielsweise der Begriff der ‚Magie‘, der neben anderen den Blick auf und die Wahrnehmung von afrikanischer Kunst in der europäischen Kunstgeschichte beeinflusst hat. Laut Blier ist mit ‚Magie‘ gemeint, dass etwas (ein Objekt, ein Ritual) Einfluss auf den Lauf der Dinge nimmt, ohne dass man genau sagen kann, wie dies geschieht.⁴⁹ Basierend auf dieser Definition lässt sich ‚Magie‘ durchaus mit der Wirkmacht oder *agency* eines Kunstwerkes in Zusammenhang bringen. Allerdings macht Blier deutlich, dass man selten in der eigenen Kultur vorherrschende Phänomene oder Objekte als ‚magisch‘ bezeichnet, sondern dieser Begriff im Gegenteil eher dazu verwendet

wird, andere, dadurch als außenstehend gekennzeichnete kulturelle Besonderheiten und Gewohnheiten zu beschreiben – auch, um eine Abgrenzung zum ‚Eigenen‘ zu schaffen.⁵⁰ Dabei gibt es durchaus auch in ‚westlichen‘ Kulturen Objekte, Handlungen oder Überzeugungen, die sich als ‚magisch‘ bezeichnen ließen.⁵¹

Das bedeutet also, dass ein *power object*, das insofern etwas ‚Magisches‘ an sich hat, als es auf eine Art und Weise, die rational nicht nachzuvollziehen ist, Einfluss auf Geschehnisse und Menschen in seiner Umgebung nehmen kann, aus einer ‚rationalen‘ Sichtweise heraus unverstanden bleibt. Diese *agency* wird dann mit großer Wahrscheinlichkeit aus dieser ‚rationalen‘ Perspektive nicht als solche (an)erkannt oder ernst genommen. Da es in der ‚westlichen‘ Tradition der Kunstgeschichte jedoch üblich ist, Werke bzw. Objekte zu datieren und zuzuschreiben, gehört es zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Untersuchung dazu, auch bei afrikanischen Werken nach dem Entstehungszeitraum und der Urheberschaft zu fragen. Blier merkt an, dass die Kunstgeschichte eine Disziplin sei, in der man sich auf die Suche nach ‚Wahrheit‘ oder aber nach ‚Wahrheiten‘ begeben könne.⁵² In diesem Fall würde daraus folgen, dass man den Entstehungsmythos der *Ere Esie* sicherlich nicht als Tatsache annehmen *muss*, man kann diesen jedoch in der eigenen Forschung als *eine* Wahrheit anerkennen. Man sollte diesen Mythos wohl nutzen, um ihn parallel zu den ‚Wahrheiten‘, die sich durch andere Erkenntnismethoden ergeben, zu betrachten.

FAZIT – EIN VERSUCH

Die *Sitzende Figur* hat also im Laufe der Jahre Zeit mit unterschiedlichen Menschen und Objekten an unterschiedlichen Orten verbracht. Wo sie genau entstanden ist, bleibt unklar, doch gerade die genannten neueren archäologischen Untersuchungen legen nahe, dass sie aus der Umgebung des heutigen Esie stammt. Für einige Yorùbá scheint der Entstehungsmythos als Erklärung ausreichend und die Urheberschaft damit geklärt. Um 1800 wurden die Figuren, so weit überliefert, von den Yorùbá entdeckt und in ihr spirituelles Leben einbezogen, die Lichtung im Wald war also über hundert Jahre der Ort, an dem sich die *Sitzende Figur* befand, bis 1933 britische Missionare auf die Skulpturen aufmerksam wurden. Ob von ihnen damals auch Figuren aus der Gruppe entfernt wurden, kann weder bewiesen noch gänzlich ausgeschlossen werden. Vielleicht durch die Missionare mit dem Ziel der Christianisierung angeregt,⁵³ entstand schließlich 1945 das Museum Esie in welchem die Figuren untergebracht wurden. Dort blieb die *Sitzende Figur* mindestens bis 1974. Warum und von wem sie dann aus der Sammlung entfernt und wohin sie gebracht wurde, ist unklar. Um das Jahr 2000 gelangte

die Figur durch Ankauf aus einer Privatsammlung schließlich nach Bochum in den Bestand der Familie von Berswordt.⁵⁴ Sie gaben der Figur zusammen mit zahlreichen anderen afrikanischen, genauer: nigerianischen, Werken im Jahr 2006 mit dem ‚Afrikaraum‘ der Situation Kunst einen neuen Aufenthaltsort.

Spricht die Figur nun eigentlich ‚für sich‘ oder sollte ihre Entstehungs- und Herkunftsgeschichte in die Präsentation eingebracht werden, um sie zu kontextualisieren? Sollte man weiterhin die Frage stellen, welche konkreten Personen die *Sitzende Figur* und die *Ere Esie* geschaffen haben? Hat sich die Wirkmacht der Figur verändert? Welche *agency* hat sie an ihrem aktuellen Ausstellungsort? Auch die näheren Umstände des Verkaufs und Ankaufs der *Sitzenden Figur*, die einen wichtigen Teil der Objektbiografie⁵⁵ ausmachen, bleiben bisher im Unklaren und werfen weitergehende provenienzwissenschaftliche Fragen auf. Es bleibt festzuhalten, dass die Beschäftigung mit der ‚Biografie‘ der Figur leider keine endgültige Klärung der aufgeworfenen Fragen geliefert hat – allerdings verdeutlicht sie die sehr komplexen Verknüpfungen und Beziehungen, die nicht nur diese Figur, sondern sicherlich auch andere afrikanische Kunstwerke mit sich bringen, in sich tragen, und die erst aufgeschlüsselt werden können, wenn man den Versuch unternimmt, sich den Stationen im ‚Leben‘ dieser Werke zu widmen – sich also auf die Suche nach den ‚Wahrheiten‘ zu begeben.

¹ Vgl. Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf 2008, S. 188. Das Thermolumineszenzverfahren als Mittel zur Altersbestimmung der Figur wurde in einem Gespräch mit den Sammler*innen erwähnt, welches wir im Rahmen des Seminars *Africa Early Modern – Chimäre, Gedächtnis, Historie* am 08.03.2023 führten.

² Vgl. Daniel, F.: The Stone Figures of Esie, Ilorin Province, Nigeria, in: The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, hier: S. 43; Vgl. Meyerowitz, Eva L. R.: The Stone Figures of Esie in Nigeria in: The Burlington Magazine for Connoisseurs Bd. 82, Nr. 479 (Februar 1943), S. 31–36, hier: S. 31.

³ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 43; Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 31.

⁴ In meiner Recherche fand ich keine früheren europäischen Quellen, die die Existenz der Figurengruppe und demnach ein europäisches Interesse an ihnen nahelegen.

⁵ Vgl. Ngozi, Ezenagu/Olatunji, Tabitha: Nigeria Sculptural Tradition as Viable Option for Tourism Promotion. An Assessment on Esie Mysterious Stone Sculptures, in: Global Journal of Arts Humanities and Social Sciences, Bd. 2, Nr. 5 (Juli 2014), S. 57–72, hier: S. 60.

⁶ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 47. Daniel verwendet den Begriff *dog-tooth-ornament* als eine Beschreibung für die Art der Gestaltung der Haartracht bzw. Kronen der Figuren. Im deutschsprachigen Raum kennt man dieses Muster eher unter der Bezeichnung ‚Hahnentritt‘. Gemeint ist ein sich aus zwei Kontrastfarben (oft schwarz-weiß) abwechselndes Muster aus nach oben hin spitz zulaufenden, etwa schuppenförmigen Elementen. Bei den Figuren braucht es aufgrund der dreidimensionalen Herausarbeitung aus dem Material diese Kontrastfarben nicht, um das Muster entstehen zu lassen.

⁷ Vgl. Ebd., S. 46.

⁸ Vgl. Ebd. S. 46, Daniel vermutet dort (abwertend), die Figuren „[are] giving one the impression that they have at some time suffered from an outburst of, possibly Muhammadan, iconoclasm“.

⁹ Vgl. Stevens, Phillips Jr.: The Stone Image of Esie, Nigeria; New York: 1978, besonders S. 21–48.

¹⁰ Vgl. Johnson, Samuel: The History of the Yorubas, New York 1921 (Manuskript wohl 1897), o. P.

Zum Beispiel werden die drei parallelen waagerechten Ziernarben auf der Wange (Abaja in der Sprache der Yorùbá) in Varianten sowohl von den Oyo, den Ife als auch den Igbomina verwendet. Vgl. Ebd., S. 104ff.; sowie Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 63ff.

¹² Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35.

¹³ Vgl. Eintrag ‚Mintadi – African Art‘ in der Encyclopedia Britannica, 1998, unter: <https://www.britannica.com/art/mintadi> (Stand: 09.07.23).

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶ Der Begriff ‚westlich‘ wird in diesem Text und anderen häufig als Gegensatz zu ‚afrikanisch‘ verwendet. Es soll jedoch angemerkt werden, dass ‚westlich‘ genauso wenig genau definiert ist/werden kann wie ‚afrikanisch‘; generell ist mit ‚westlich‘ meist ‚europäisch und US-amerikanisch‘ gemeint, wobei es selbstverständlich keine universelle kollektive europäische und US-amerikanische Sichtweise/Schgewohnheit gibt, genauso wenig wie eine ‚afrikanische‘. Bedeutend ist hierbei wohl die hegemoniale Stellung Europas und US-Amerikas, aus der eine Machtposition mit historischer Deutungshoheit hervor geht.

¹⁷ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 45f.; sowie Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21f.

¹⁸ Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21f.

¹⁹ Vgl. Berswordt 2006 (wie Anm. 1), S. 188; Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 44; Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 32.

²⁰ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 19ff; Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 31.

²¹ Biodun Olawuyi, ein Yorùbá-stämmiger Youtuber, der in zahlreichen Videos über die Kultur der Yorùbá informiert, veröffentlichte 2020 auf der Videoplattform Youtube ein Gespräch mit Chief Adebisi Adeyemi, dem Aremo Esies, in dem auch dieser Aspekt des Entstehungsmythos besprochen wird. Vgl. hierzu: Olawuyi, Biodun: The history of Esie a town of 1,700 mysterious soapstones, o. J., unter: https://www.youtube.com/watch?v=7xB_CA7e121 (Stand: 29.03.23).

²² Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 43f.

²³ Vgl. Ebd. S. 44.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 44.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 47. Daniel schreibt verallgemeinernd und in rassenanthropologischer Manier über die *Ere Esie*: „A notable characteristic is the absence of any trace of the usual African exaggeration of the genital organs.“

²⁶ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 21ff., insbesondere S. 26: „Finally the wives of the Elesie [der Herrscher Esies] came forward and offered kola and water to the oba [der König der *Ere Esie*], thanking him on behalf of the Elesie and his people for his guidance and asking for further protection and prosperity throughout the coming year.“

²⁷ Neben Carlo Severi zu nennen wären etwa der Anthropologe Alfred Gell (z. B. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998), der Soziologe Bruno Latour (z. B. die von ihm mit ausgearbeitete Akteur-Netzwerk-Theorie) oder die Politikwissenschaftlerin Jane Bennet (z. B. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, 2009)

²⁸ Severi, Carlo: Objekte als Personen. Eine Anthropologie des Zusammenspiels von Sehen und Glauben, Konstanz: 2019, S. 125.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 128 und S. 147f.

³⁰ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 44ff.; Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 22ff, Dass sie als Instanzen betrachtet werden, verdeutlichen die dortigen Beschreibungen der Rituale und der respektvollen Behandlung.

³¹ Vgl. Severi 2019 (wie Anm. 28), S.138; Vgl. Eisenhofer, Stefan: „Fetish Figures“ (minkisi) from Central Africa and Catholic holy figures from Europe, in: Kidenda, Mary Clare u. a.: *Visual Cultures of Africa*, Münster: 2022, S.83–93, hier: S.83ff.

³² Vgl. MacGaffey, Wyatt: Magic, or As We Usually Say Art. A Framework for Comparing European and African Art, in: Enid Schildkrout/Curtis Keim: *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge 1998, S. 217–235, hier: S.230ff., Vgl. Severi 2019 (wie Anm. 28), S. 138ff.

³³ Verschiedene Kunsthistoriker*innen haben sich mit der (Wirk-)Macht von Bildern beschäftigt; so etwa Horst Bredekamp: *Der Bildakt*, Berlin, 2015; David Freedberg: *The Power of Images*, Chicago, 1989; Martin Warnke (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a. M. 1988.

³⁴ Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 32; Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 64. Anhand der von mir gesichteten Literatur kann diese Vermutung an dieser Stelle lediglich wiedergegeben, jedoch nicht verifiziert werden.

³⁶ Vgl. Daniel 1937 (wie Anm. 2), S. 47

³⁷ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 71ff.

³⁸ Aleru, J. O.; Adekola, K.: Exploring Frontiers of Archaeology and Cultural Resource Management: Untold Stories of the Esie Stone Figurines, in: *African Diaspora Archaeology Network Newsletter*, Volume 11 Issue 4 (Dezember 2008), S. 1–16, hier: S. 6.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 6.

⁴⁰ Ebd. S. 6

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 7f.

⁴² Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 31.

⁴³ Vgl. Severi (wie Anm. 28), S. 138ff, insbesondere S. 147. Severi merkt an: „Bei der Untersuchung der Handlungsmacht von Objekten wird man also auf die Implementierung komplexer Identitäten gefasst sein müssen, die das Ergebnis der Herstellung von rituellen Beziehungen sind, und nicht nur von der bloßen Übertragung eines Aspektes des menschlichen Denkens auf die Welt der Artefakte ausgehen dürfen.“

⁴⁴ So zu sehen z. B. auf Abbildungen der Präsentationsweise im National Museum Esie in *The Stone Images of Esie* (Abb. 6). Bei der Recherche zu diesem Text fiel auf, dass es erstaunlich wenige aktuelle Abbildungen/Fotografien aus den Ausstellungsräumen des National Museum Esie gibt.

⁴⁵ Vgl. Stevens 1978 (wie Anm. 9), S. 238.

⁴⁶ Vgl. Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 1), S. 188.

⁴⁷ MacGaffey 1998 (wie Anm. 32), S. 224.

⁴⁸ Vgl. Blier, Suzanne Preston: Truth and Seeing. Magic, Custom and Fetish in Art History, in: *Africa and the Disciplines. The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities* hg. v. Robert H. Bates u.a., Chicago: 1993, S. 139–166, hier: S. 147–152

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 147.

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 147–152.

⁵¹ Man denke beispielsweise an Glücksbringer, die in westlichen Kulturen häufig angenommen und verwendet werden – man könnte z. B. argumentieren, auch diesen wird so etwas wie eine ‚magische‘ Handlungsmacht (meist sogar ‚ohne Autor‘) zugeschrieben.

⁵² Vgl. Blier 1993 (wie Anm. 48), S. 140, S. 157 und S. 159.

⁵³ Vgl. Meyerowitz 1943 (wie Anm. 2), S. 35: „Since these photographs were taken [after 1943] and in order to protect the figures, a well meaning government has caused a shelter to be erected [...] They [the figures] are now placed in rows on steps underneath this shelter.“

⁵⁴ Aus dem Gespräch mit den Sammler*innen in Bochum am 08 März 2023.

⁵⁵ Eine ‚Objektbiografie‘ will nicht nur die Orte, an denen ein Objekt sich im Laufe seiner Existenz seit seiner Herstellung befunden hat, aufzeigen, sondern sie will auch die sozialen Beziehungen, die zwischen Menschen und Objekt bestanden und bestehen, so weit wie möglich nachvollziehen. Das versucht auch dieser Text. Den Begriff ‚Objektbiografie‘ hat u. a. der Anthropologe Igor Kopytoff geprägt. Vgl. hierzu z. B. Kopytoff, Igor: *The Cultural Biography of Things*, Cambridge: 1986; sowie Braun, Peter (Hg.), *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar: 2015.

Abbildungsnachweise:

Abb.1: *Sitzende Figur*, ca. 12.–15. Jahrhundert, Specksteinskulptur, ca. 55 cm hoch, Situation Kunst Bochum, Inventarnummer AF09, Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 2: *Sitzende Figur*: Phillips Stevens Jr.: *The Stone Images of Esie*, New York 1978, S. 238.

Abb. 3: Vergleichsfigur *Sitzender Mann*, Daniel, F.: *The Stone Figures of Esie*, Ilorin Province, Nigeria, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Bd. 67 (Jan.–Jun. 1937), S. 43–49, Abbildungen im Anschluss an den Artikel, links: Plate VI, Abb. 2; rechts: Plate VII, Abb. 2

Abb. 4: Ntadi: Brooklyn Museum New York: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/101660> (Stand: 27.04.2024).

Abb. 5: Nkisi, Brooklyn Museum New York: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/71253> (Stand: 27.04.2024).

Abb. 6: Ausstellungsraum des National Museum Esie, von Phillips Stevens Jr., *The Stone Images of Esie*, New York 1978 S. 9, Abb. I. 14.

Abb. 7: Ausstellungsansicht, „Afrikaraum“ in der Situation Kunst Bochum, Fotografie von Annabella Ernst, 2023

DER KOPF EINER KÖNIGIN? IDENTITÄTSSTIFTUNG DURCH OBJEKTLABEL

Nur knapp 30 cm hoch und in einer Reihe anderer, größerer Objekte aufgestellt, lässt sich im Bestand von Situation Kunst das wohl filigranste Gesicht entdecken: eine Bronze aus Ile-Ife, der Hauptstadt der Yoruba (Abb. 1 und 2). Es handelt sich hierbei um ein in Metall gegossenes Objekt, das im inneren Kern hohl ist. Das Gesicht einer Frau ist dabei sehr detailreich und naturnah wiedergegeben. Der Beschreibung des angebrachten Labels nach, ist der Kopf ein Porträt einer nigerianischen Königin, jedoch sind die Informationen hier äußerst kurz gehalten. In der hier folgenden Beschreibung und Objektbiographie sollen nicht nur Informationen rund um den Kopf und die Kultur der Ife angeführt werden. Es wird außerdem der Versuch



Abb. 1 & 2: Kopf einer Königin, Metallurgie- und Patina-Expertise: 16. Jh. oder früher, Thermolumineszenz-Gutachten: 650 Jahre (+/- 70 Jahre), Bronze, Höhe 30cm, Ife, Nigeria, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, Inventarnummer AF10

unternommen, das Objekt aus einer kritischen, post-kolonialen Perspektive zu untersuchen, zu situieren und zu kontextualisieren. Eine verifizierbare Provenienz des Objektes aufzustellen, wird aufgrund der dünnen Informationslage nicht möglich sein. Dennoch kann ausgehend von dem, was wir vor uns sehen, bereits vieles erschlossen werden. Doch was wird der*dem Besucher*in in der Situation Kunst im sogenannten ‚Afrikaraum‘ präsentiert?

Im entsprechenden Raum von Situation Kunst sind an der hinteren Wand drei hohe, steinerne Sockel mit Glaskästen aufgestellt. In allen drei befinden sich Objekte aus dem Gebiet um die Stadt Ile-Ife im Südwesten des heutigen Nigerias. Die drei Exponate sind so platziert, dass man ihnen auf Augenhöhe begegnen kann. Bei allen drei Bronzeobjekten handelt es sich um porträtartige Darstellungen. Der *Kopf einer Königin* befindet sich, an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand, ganz links in der Objektaufreihung. Das Objekt ist komplett umrundbar und lässt sich somit von jeder Seite betrachten. Der durch das Glas ermöglichte Blick von oben lässt außerdem erkennen, dass die Bronze von innen hohl ist, da an oberster Stelle der Kopfbedeckung eine Öffnung zu sehen ist.

Die weiblichen Gesichtszüge des Kopfes sind detailliert ausgearbeitet und weisen im Vergleich mit den anderen Exponaten im Raum höchste handwerkliche Raffinesse auf. Auf das Herstellungsverfahren und die Rekonstruktion des Entstehungszusammenhanges wird im Folgenden noch näher eingegangen werden. Materialbedingt weist das Exponat in seiner Gesamtheit eine bräunlich-ockerfarbene Färbung auf und augenscheinlich sind keine Hinweise auf eine polychrome Bemalung zu erkennen. Die Oberfläche ist mit einer feinen Linierung überzogen. Senkrecht verlaufen diese Kerbungen in Millimeterabständen über die Oberfläche des Gesichts. Auch am Hals sind waagerechte Linienkerbungen aufgetragen, jedoch mit größeren Abständen zueinander. Sowohl die Kopfbedeckung als auch der Haaransatz sind mit feinen Mustern überzogen. Lediglich die Lippen und Augen sind frei von zierenden Ausarbeitungen. Dies fällt besonders bei den Augen auf, da dort nicht nur auf Verzierungen verzichtet wurde, sondern auch die Ausarbeitung der Iris fehlt. Auffallend an dem Porträt ist zudem die hohe Kopfbedeckung, die aus mehreren runden, konischen und übereinander gelagerten Ebenen gebildet wird. Nennenswert ist dabei die mittig über dem Gesicht ansetzende Verflechtung, die senkrecht nach oben weist. Ob dieses Element zur krönenden Kopfbedeckung oder zum frisierten Haar der Porträtierten gehört, lässt sich auf den ersten Blick nicht bestimmen.

Das Objektlabel der Bronze gibt an, dass der Entstehungszeitraum laut Thermolumineszenzdatierung und einer Metallurgie- und Patina-Expertise zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert liegt. Der Objekttext im Ausstellungskatalog von 2006, welcher von der

Studierenden Janine Blöß verfasst wurde, liefert nur wenige zusätzliche Informationen.¹ So müssen Informationen zur möglichen Provenienz und Bedeutung der Skulptur über Vergleiche mit ähnlichen Werken aus anderen Sammlungen zusammengetragen werden. Um den in Situation Kunst ausgestellten *Kopf einer Königin* zu kontextualisieren, werden Antworten auf vier Leitfragen zur Herkunft, Funktion, zum Herstellungsverfahren und zur Identität gesucht. Dabei geht es um die Herkunft des Objekts. Es handelt sich um Fragen, die sich Betrachtende potenziell beim Anblick der Plastik als erstes stellen könnten. Anhand von Vergleichsobjekten, Museumskatalogen und Erkenntnissen anderer kunsthistorischer Analysen soll ein Zugang zum Objekt ermöglicht werden.

WOHER STAMMT DAS OBJEKT?

Zunächst gilt es festzustellen, dass die Provenienz des Objekts vor dem Kauf durch das Sammler*innenehepaar Alexander und Silke von Berswordt, welche mit ihrer Kunstsammlung die Situation Kunst bestückt haben, nicht genau zurückverfolgt werden kann. Es steht noch aus, die exakte Objektprovenienz umfassend zu erforschen. Was mit Sicherheit jedoch bestimmt werden kann, ist die Herkunftsregion des Objekts: Es handelt sich dabei um die nigerianische Stadt Ile-Ife. Die auch kurz Ife genannte Stadt galt als religiöses Zentrum des Königreiches der Yoruba, nach deren mythischen Vorstellungen hier die Welt erschaffen worden sein soll. Die bis heute politisch einflussreichen Oonis werden von westlichen Autor*innen in Analogiebildung häufig als ‚Könige‘ bezeichnet, ursprünglich galten sie jedoch als traditionelle Instanzen der Schöpfungsgeschichte. Der Ooni gilt als der jeweils letzte, verkörperte Gott, der es vermag, zu den Menschen zu sprechen. Bis heute obliegt dem aktuell inthronisierten Ooni die Herrschaft.²

Ähnlich wie die Region Benin ist Ife bekannt für seine plastische Kunst. Die sich durch einen besonderen Naturalismus und eine Porträthaftigkeit der Gesichter ausgezeichneten Ife-Köpfe werden aus unterschiedlichen Materialien wie Terrakotta, Stein und Bronze angefertigt. Die Stilisierung der Gesichter sowie die auffällig linierte Haut gelten als Charakteristika der Kunstwerke aus Ife und erlauben es somit, Objekte, wie den Kopf in der Situation Kunst, dieser Region zuzuordnen. Seit dem 10. Jahrhundert wurden unterschiedliche Typen von Porträtplastiken in Ife angefertigt. Bei der Durchsicht von Archiven, Museumsbeständen oder Sammlungen fällt auf, dass Kunstwerke aus Ife beinahe ausschließlich Köpfe abbilden. Nur in vereinzelten Fällen lassen sich nicht nur Köpfe, sondern auch ganzfigurige Darstellungen finden. In jenen Fällen sind die Köpfe an entsprechenden Körpern angebracht. Dieser Fokus



Abb. 3: The Ife Head, 14.-15. Jh., Messing, Höhe 35cm, Ife, Nigeria, The British Museum, London, Inventarnummer Af1939,34.1



Abb. 4: Copper-alloy figure of a King, frühes 14. Jh., Kupferlegierung, Höhe 37cm, Ife, Nigeria, National Museum of Lagos, Inventarnummer 38.1.1.

auf die Darstellung von Köpfen kann auf den religiösen Glauben zurückgeführt werden, demzufolge sich die menschliche, innere Energie im Kopf eines jeden befinden soll.³ Eine Vermischung mit anderen, umliegenden Kunstströmungen ist sicherlich nicht auszuschließen. Insbesondere Benin ist in der afrikanischen Kunstgeschichte von großer Bedeutung. Zwischen den Königreichen gab es jedoch auch einen künstlerischen und kulturellen Austausch, welcher zu Vermischungen und Einflüssen gewisser, lokaler Charakteristika führte. So kann die Zuordnung eines Objektes zu einem bestimmten Königreich auch leicht einer Fehleinschätzung unterliegen.⁴ Die Herkunft des Objekts in der Situation Kunst lässt sich aufgrund seiner markanten Stilmerkmale jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit in Ife verorten. Dies bestätigt auch der Blick auf andere Vergleichsobjekte, etwa aus dem British Museum oder aus dem Besitz des National Museums in Lagos (Abb. 3 und 4), die aufgrund ihrer Stilmerkmale und Materialeigenschaften als Ife-Kunst identifiziert worden.

WIE WURDE DAS OBJEKT ANGEFERTIGT?

Trotz der Materialähnlichkeit handelt es sich bei den Objekten aus Ife nicht um Bronze, sondern um eine besondere Kupferlegierung. Die Arbeiten sind mithilfe einer Abwandlung des Wachsauerschmelzverfahrens gefertigt. Insbesondere bei den lebensgroßen Figuren ist von dieser Technik Gebrauch gemacht worden. Dabei sind Wachsabdrücke verwendet worden, die kurz nach dem Tod der Verstorbenen von deren Gesichtern abgenommen wurden. Eine anschließende Handmodellierung glich Alterserscheinungen und das bereits veränderte Gesicht der Leiche aus. Dies erzeugte ein rundliches Gesicht, das typisch für die Figuren aus Ife ist. Der Wachsabdruck wurde verwendet, um das Gesicht in Ton zu übertragen, während der Rest des Kopfes frei geformt wurde. Dabei erfolgte eine einheitliche Modellierung der Ohren, Augen, Lippen und des Halses.⁵ Die meisten Terrakottafiguren wurden hingegen frei von Hand geformt. Trotzdem zeigen auch sie ein hohes Maß an Raffinesse und Detailreichtum.

Diese Stilisierung lässt die Gesichter der Ife-Plastiken aufgrund ihrer Makel- und Alterslosigkeit schier zeitlos wirken. Während Porträts königlicher Familienmitglieder und hochrangiger Personen meist in haltbares und kostbares Metall gegossen wurde, verwendete man bei Personen bäuerlicher Abstammung zumeist Holz.⁶

WELCHE FUNKTION HATTE DAS OBJEKT?

Die Figur in der Situation Kunst ist als *Kopf einer Königin* betitelt. Ausgehend vom Fakt, dass vor allem monarchische Personen in der Ife-Kultur in Metall porträtiert wurden, kann davon ausgegangen werden, dass auch das Bochumer Exponat ein royales Mitglied oder zumindest eine hochrangige Person abbildet. Bei den Porträtskulpturen aus Ife ist davon auszugehen, dass sie, abgesehen vom künstlerisch-ästhetischen Wert, sicherlich auch einen gewissen geschichtlich-dokumentarischen Wert hatten. Laut Forschungsstand zur Ife-Kunst werden überwiegend Könige, aber auch besonders hochrangige Würdenträger abgebildet. Demnach sollen die angefertigten Porträts den verstorbenen Mitgliedern der Königsfamilie als Grabbeigaben mitgegeben worden sein. Diese sollten den Verstorbenen Wohlergehen im Jenseits sichern.⁷

Die Ife-typischen, senkrecht über das Gesicht verlaufenden Linien haben unterschiedliche Deutungen hervorgebracht, die den funktionellen Kontext der Plastiken erklären könnten. Historiker*innen stellten bisher zwei Theorien zu den Linien auf: Zum einen wird vermutet, es könnte sich bei den Einkerbungen um Narbentätowierungen bzw. Schmucknarben handeln. Die

künstlerische Umsetzung von vernarbter Haut durch Einkerbungen erscheint naheliegend. Die zweite Theorie besagt, die Linierung könnte feines Gewebe darstellen, welches wie ein Schleier über den Gesichtern liegt und an der jeweiligen Kopfbedeckung befestigt wurde. Unabhängig davon, welche der beiden Erklärungen für die Ife-Plastiken zutreffen mag, wurden die Einkerbungen aus kulturellen bzw. aus rituellen Gründen hinzugefügt. An den dokumentarischen Wert anknüpfend, kann davon ausgegangen werden, dass die Plastiken somit neben ihrer rituellen Funktion eine Weitergabe der eigenen Kultur an nächste Generationen sichern sollten. Aus heutiger Sicht sind sie ein Zeugnis der damaligen Brauchtümer.

WAS VERMITTELT DAS DISPLAY DES OBJEKTS?

Die kuratorische Auswahl der im sogenannten ‚Afrikaraum‘ ausgestellten Objekte versucht einen Querschnitt der nigerianischen Kunst aus verschiedenen Epochen und Regionen bzw. Königreichen zu zeigen. So finden sich dort Arbeiten der Tada, Nok, Ife, Benin und auch der Sokoto. Nach eigener Aussage des Sammler*innenehepaars Alexander und Silke von Berswordt, möchte man den Studierenden eine Vielzahl exemplarisch ausgewählter Originale afrikanischer Kunst präsentieren und zum Studium bereitstellen.⁸ Dies könnte die diverse Auswahl der Exponate erklären. Allerdings erzielt diese Durchmischung kaum eine nennenswerte Repräsentation afrikanischer Kunst, da es sich ausschließlich um nigerianische Objekte handelt.

Der *Kopf einer Königin* soll demnach, zusammen mit drei anderen Werken, exemplarisch für die Kunst aus Ife stehen. So werden über die Aufstellung der drei Ife-Plastiken nicht nur typische Gemeinsamkeiten, sondern auch Unterschiede in der Ausarbeitung ersichtlich, da Material, Kopfschmuck und auch die Größe variieren. Im Gesamtkonzept des Raumes können die Besucher*innen die Charakteristika des Ife-Realismus anhand der drei Exponate erkennen. Zudem ist auch ein Vergleich mit Skulpturen anderer Zeiten und Regionen im nigerianischen Raum, möglich.

WER IST DARGESTELLT?

Um die Antwort auf diese Frage direkt vorwegzunehmen: Es wird in diesem Beitrag nicht möglich sein, die Identität der dargestellten Person festzustellen. Die Identität des *Kopfes einer Königin* wirft dennoch Fragen auf. Die Plastik sollte daher intensiv mit den jüngsten Ansätzen der Provenienzforschung im Hinblick auf Objekte aus kolonialen Kontexten untersucht werden.

Es ist davon auszugehen, dass beim Erwerb des Objektes durch die beiden Sammler der zugehörige Titel bereits so festgelegt worden ist. Allerdings gilt es, zwei Aspekte zu hinterfragen, und zwar, ob a) tatsächlich eine Persönlichkeit aus dem Königshaus dargestellt ist und b) ob es sich überhaupt um eine weibliche Figur handelt.

Beginnend mit der Frage, ob es sich bei der porträtierten Person um ein Mitglied der königlichen Familie handelt, können verschiedene Aspekte in die Argumentation mit einbezogen werden. Deutlich zu sehen sind zwei kleine Löcher, welche sich an der unteren Kante des Halses befinden. Diese Löcher sind keineswegs altersbedingte Schäden, sondern nutzbare Befestigungsmöglichkeiten.



Abb. 5: Ooni. Messing u. Kupfer, H.: 47,3cm, ursprünglich aus Ife, Nigeria, National Museum, Lagos

Ziehen wir das Vergleichsobjekt eines Oonis aus dem National Museum in Lagos heran (Abb. 5), fällt zuerst aus, dass es sich hierbei um eine ganzfigurige Darstellung handelt. Dies wirft die Frage auf, ob die Köpfe aufgrund des künstlerischen Detailreichtums womöglich zunächst separat angefertigt wurden, um sie dann an einem Körper anzubringen. Die Löcher lassen darauf schließen, dass sie zur Befestigung dienen. Ob jedoch ein Kopf an einem separaten Körper oder auf anderen Objekten angebracht wurde, oder vielleicht weitere dekorative Elemente wie Schmuck hinzugefügt wurden, bleibt ungewiss. Was jedoch verwundert, ist die Barfüßigkeit der Figur. Für gewöhnlich stellte man Könige oder auch heilige niemals mit blanken Füßen dar. Für hochrangige oder gar gottgleiche Personen war es nicht angemessen, den Boden unmittelbar zu berühren. Eine bewusste künstlerische Entscheidung entgegen der religiösen Gepflogenheiten erscheint nicht wahrscheinlich.⁹ Wendet man diese Information auf das vorliegende Objekt an, erscheint die ihm zugeschriebene, monarchische Stellung als Ooni fragwürdig. Da sich im Bestand der afrikanischen

Sammlung der Situation Kunst keine zusätzlichen Objekte wie Körper oder dekorative Elemente befinden, ist diese These nicht vordergründig zu betrachten, aber auch nicht außer Acht zu lassen. Was für den monarchischen Status der Figur in der Situation Kunst spricht, ist allerdings das Material. Wie bereits oben ausgeführt, wurden insbesondere Porträts von Oonis in solch haltbaren Materialien wie Metall angefertigt. Auch ein Blick auf das moderne Ife

erlaubt uns Rückschlüsse auf den Status des *Kopfes einer Königin* zu ziehen. Das Amt des Ooni wird in Ife nach wie vor bekleidet. Der aktuell inthronisierte König ist Oba Adeyeye Enitan Ogunwusi, Ojaja II. Obgleich Inhaber eines jahrhundertealten Amtes, ist der aktuelle Ooni äußerst aktiv in den sozialen Medien. Unzählige Fotos und Pressemitteilungen lassen sich finden und eines fällt dabei unmittelbar auf: Der Ooni ist niemals ohne seine traditionelle Kopfbedeckung zu sehen, die auch auf dem Foto von 2020 zu erkennen ist (Abb. 6). Dabei ist die Kopfbedeckung immer zylindrisch geformt und an der Stirnseite ist eine kegelförmige Anbringung samt eines Stabs, der senkrecht nach oben ragt. Die einzige Varianz, die sich erkennen lässt, ist die Farbgebung, denn zu manchen öffentlichen Veranstaltungen trägt der Ooni eine weiße, mal eine ockerfarbene Kopfbedeckung. Welche Hintergründe die verschiedenen Farbgebungen haben, ist jedoch nicht bekannt. Die große Ähnlichkeit eben dieser Kopfbedeckung mit der des *Kopfes einer Königin* ist unübersehbar. Beide tragen einen detailliert ausgearbeiteten Kopfschmuck in markanter, hervorstehend konischer Form samt Geflecht. Bei dieser Art von Kopfbedeckung muss es sich daher um eine Art Krone handeln, welche zu tragen exklusiv dem amtierenden Ooni zu obliegen scheint. Bei der Form des Kopfschmucks lässt sich jedoch ein Unterschied feststellen. Die Kopfbedeckung des Ooni Adeyeye Enitan Ogunwusi sitzt zylindrisch auf dem Kopf auf, die in der Situation Kunst zu sehende Krone schichtet sich jedoch aus mehreren, konischen Ebenen übereinander.



Abb. 6: Prinzessin Ashley Adegoke, Adeyeye Enitan Ogunwusi, Olori Mariam Anako (v.l.n.r) vom 08.03.2023

Der Blick auf den aktuellen Amtsinhaber ist allerdings nicht nur aufschlussreich im Hinblick auf den traditionellen Kopfschmuck des Herrschers. Dank der Medienpräsenz der Monarchen lassen sich nicht nur die Oonis der letzten Jahre zurückverfolgen, sondern auch die jeweiligen Partnerinnen. Dies bringt uns zu der zweiten, wichtigen Frage: Handelt es sich bei dem Objekt überhaupt um eine Frau? Und: Gab es in der Kultur der Yoruba überhaupt

Königinnen? In der gesichteten Forschungsliteratur zu den Köpfen aus Ife wird ausschließlich von männlichen Oonis bzw. Königen gesprochen. Von einer weiblichen Ooni ist in den vorliegenden, historischen Aufzeichnungen niemals die Rede. Zieht man (Ehe-)Partnerinnen in Betracht, fällt auf, dass sie auf Bildern seit den 2000er Jahren in den meisten Fällen auch mit Kopfbedeckungen auftreten. Diese unterscheiden sich jedoch deutlich vom markanten Ooni-Kopfschmuck und scheinen eher aus verschiedenen Stoffen gewickelt zu sein.

Dies wirft die Frage auf: Kann es sich bei dem Objekt in der Situation Kunst überhaupt um eine Königin handeln? Angesichts der genannten Umstände muss davon ausgegangen werden, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen männlichen König handelt. Die feinen Gesichtszüge des Objektes lassen auf den ersten Blick sicherlich eine weibliche Lesart zu. Aber die auf der für die Ife-Kunst typischen Weise stilisierten Gesichter lassen viel Raum für Interpretationen.

WAS WISSEN WIR ÜBER DEN *KOPF EINER KÖNIGIN*?

Die hier dargelegten Informationen sollen es Betrachter*innen ermöglichen, das Objekt in seinem ursprünglichen Umfeld zu kontextualisieren. Natürlich wäre es interessant, die Identität der bzw. des Dargestellten oder auch Namen möglicher Künstler*innen zu kennen, jedoch lässt sich auf Grundlage der derzeit vorhandenen Objektangaben hierzu keine Aussage treffen. Was wir über das Objekt wissen, und auch, was wir noch nicht wissen, wird sicherlich anstoßgebend sein für weitere Auseinandersetzungen mit dem Objekt, Diskurse um die Problematik des Ausstellens und konkretere Recherchen rund um die Bedeutung und den Verbleib der Ife-Kunst in westlichen Sammlungen, die aus kolonialen Kontexten hervorgegangen sind. Es sollte in Betracht gezogen werden, die Beschilderung des Objekts in neutraler Form anzupassen. So könnte der *Kopf einer Königin* zukünftig als *Ooni – Religiöses Oberhaupt Ifes* betitelt werden. Die konkrete, binäre Geschlechtereinordnung wäre so zu umgehen und zudem würde von der offiziellen, nigerianischen Bezeichnung Gebrauch gemacht.

¹ Vgl.: Ausst. Kat.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006. Bestandskatalog des Erweiterungsbaus, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf: 2008, S. 188.

² Vgl. Lange, Dierk: Preservation of the Canaanite Creation Culture in Ife, in: Between Resistance and Expansion. Beiträge zur Afrikaforschung, Bandnr. 18, (2005), S. 125-157, hier: S. 125f.

³ Vgl. Cartwright, Mark: Ife, in: World History Encyclopedia, 26.März 2019, unter: <https://www.worldhistory.org/Ife/> (Stand: 12.02.23).

⁴ Vgl. Hecht, Dorina: Das One-Tribe-One-Style-Paradigma, in: Afrika und die Kunst, hg. v. ders/ Kawilk; Günter, Bottrop: 2010, S. 210-219, hier: S. 217f.

⁵ Vgl. Blier, Suzanne: Art and Risk in Ancient Yoruba, Cambridge: 2017, S. 283f.

⁶ Vgl. Kawilk; Günter; Meyn, Wolfgang: Formen afrikanischer Kunst, in: Kawilk 2010 (wie Anm. 4), S. 220-231, hier: S. 226f.

⁷ Vgl. Rumpf, Angelika: Ife, in: Die Meisterwerke aus dem Museum für Völkerkunde Berlin, Bandnr. 1, (1980). S. 42, hier: S. 42.

⁸ Persönliches Gespräch mit Alexander und Silke von Berswordt in Bochum vom 08. März 2023.

⁹ Vgl. Rumpf 1980 (wie Anm. 7), S. 42.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1 und 2: Kopf einer Königin. Situation Kunst, Bochum, Fotos von Werner Hannapel

Abb. 3: British Museum London, unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1939-34-1 (Stand: 10.03.23)

Abb. 4: Copper-alloy figure of a King, Kupferlegierung, H.:34,3cm, ursprünglich aus Ife, Nigeria, aktuell im National Museum Lagos, unter: <https://isaacsamuel.substack.com/p/ancient-ife-and-its-masterpieces#footnote-anchor-37-47161822> (Stand: 29.03.23)

Abb. 5: Ooni, Messing u. Kupfer, H.:47,3cm, ursprünglich aus Ife, Nigeria, aktuell im National Museum Lagos, unter: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5e34958ae7f1641a3b859963/1581354596761-U696GARESBVCUYENGO0N/Joel+Elgin.4.+IFE+ONI+figure-.png?format=750w> (Stand: 15.06.2023)

Abb. 6: Prinzessin Ashley Adegoke, Adeyeye Enitan Ogunwusi, Olori Mariam Anako (v.l.n.r), unter: https://www.instagram.com/p/Cphu1WHMyB_/?igsh=MXRlaGdqaXA0MTJpbA%3D%3D&img_index=1 (Stand 13.03.2024)

AUTHENTISCH ODER FAKE? DER *NOK-REITER* DER SITUATION KUNST

Beim Eintritt in den sog. ‚Afrikaraum‘ von Situation Kunst in Bochum springt eines der Exponate sofort ins Auge – eine große Tonplastik, die eine auf einem Tier reitende Figur darstellt (Abb. 1). Unter einer Glasvitrine geschützt, die von der rechten Wand quer in den Raum hineinragt, steht der Reiter fast in der Raummitte und bildet ein visuelles Zentrum. Mit seiner Höhe von 126 cm ist er das größte Exponat, das hier ausgestellt wird. Es fällt sofort auf, dass der Erhaltungszustand überaus gut ist. Ein Bruch an der rechten Seite des Reittieres ist die größte Beschädigung, durch die der hohle Innenraum der Tonfigur zu erkennen ist. Wer sich auch nur ein wenig mit Nok-Terrakotten auseinandersetzt, weiß, dass ein so guter Erhaltungszustand sehr selten vorkommt.

Die Nok-Plastik hat etwas Provozierendes. Die Versuchung ist groß, sie mit Skulpturen aus dem westlichen Kulturraum zu vergleichen. Gleichzeitig entzieht sie sich bei diesem Vorgehen

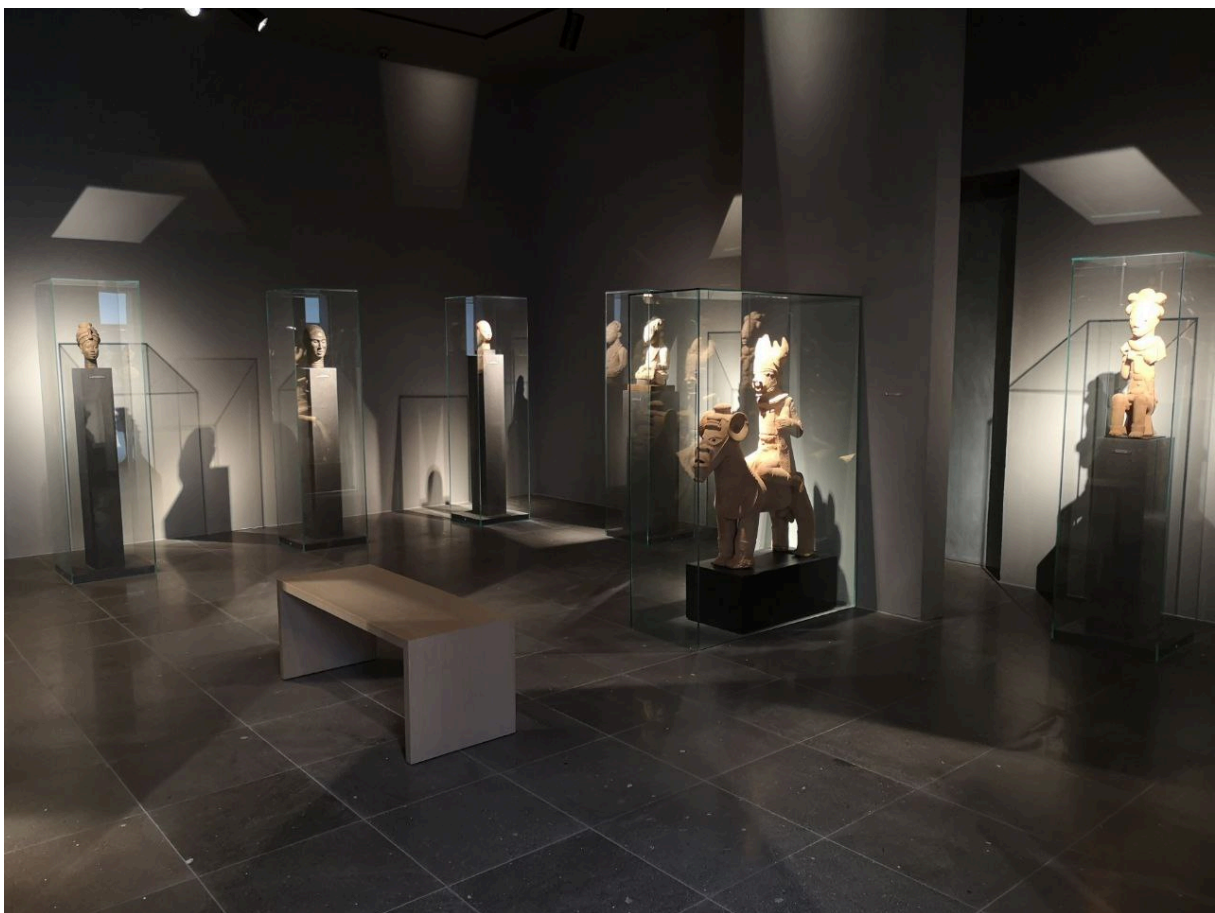


Abb. 1: „Afrikaraum“ in der Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum

auch jedes Mal, da etwas übrigbleibt, was nicht zum westlichen Verständnis von Kunst zu passen scheint, sodass Betrachter*innen unwillkürlich mit der Frage konfrontiert werden, was der historische Kontext dieser Plastik ist. Die Beschilderung der Vitrine teilt leider nur mit, dass der Reiter Zeugnis der Nok-Kultur im heutigen Nigeria und laut einem Thermolumineszenzgutachten ca. 2.000 Jahre alt sei. In der jetzigen Ausstellungssituation wird nicht näher auf diese Skulptur eingegangen. Auch im Ausstellungskatalog werden lediglich die knappen Informationen der Plakette an der Vitrine wiederholt.

Im folgenden Aufsatz soll an diesem Objekt exemplarisch aufgezeigt werden, welche Relevanz die Untersuchung der Provenienz eines Kunstwerks für dessen kunsthistorische Deutung und die Rekonstruktion seines Entstehungskontexts hat. Dies kann allerdings nur zum Teil gelingen, da sowohl die wissenschaftliche Erforschung der Nok-Kultur als auch die Rekonstruktion der Provenienz der Sammlung erst am Anfang stehen, sodass lediglich ein erster Ausblick formuliert werden kann. Dies soll über den Zugriff der Objektbiographie geschehen, die versucht, die Geschichte und den Bedeutungswandel der Figur zu erschließen. Dabei sollen sowohl soziale und kulturelle als auch ökonomische Perspektiven berücksichtigt werden. Aufgrund der großen historischen Distanz zur Entstehungszeit der Plastik können über ihren Entstehungskontext nur die aktuellen Tendenzen der archäologischen Forschung vorgestellt werden, da nicht viel über diese Zeit bekannt ist. Der Aufsatz geht darüber hinaus auf die Problematiken ein, die die Erforschung der Nok-Kultur erschweren. Hierbei wird vor allem auf den florierenden Fälschungsmarkt mit Nok-Terrakotten eingegangen werden, was die wissenschaftliche und museale Auseinandersetzung mit diesen vor große Herausforderungen stellt.

BERNARD FAGG UND DAS JOS MUSEUM

Die Existenz der Nok-Kultur wird erst seit kurzer Zeit wissenschaftlich erforscht.¹ Ihre Entdeckung hängt mit dem westlichen Interesse an den natürlichen Ressourcen Westafrikas zusammen. Im Jahr 1928 wurde bei der Zinnförderung beim Jos-Plateau in der Nähe der Stadt Nok ein sehr gut erhaltener, 10 cm großer Terrakotta-Kopf gefunden, der einen Affen darstellt. Der Miteigentümer der Mine, Colonel Dent Young, brachte den Kopf in das Museum of the Department of Mines in Jos. Hierbei handelt es sich um eine Einrichtung der Kolonialregierung, wo archäologische Funde, die bei den Arbeiten in Minen gefunden wurden, erstmals verwahrt wurden. 15 Jahre später wurde ein weitaus größerer Terrakotta-Kopf bei der Zinnförderung in der Nähe von Jema'a Tsuani, ca. 55 km östlich der Stadt Nok, gefunden. Nachdem dieser von

einem Arbeiter der Mine als Vogelscheuche für sein eigenes Feld benutzt worden war, brachte der Leiter der Mine diesen ins Museum nach Jos.

1944 bemerkte der britische Archäologe Bernard Fagg, der zu diesem Zeitpunkt für die britische Kolonialverwaltung in der Provinz Jos arbeitete, die stilistische Gemeinsamkeit zwischen diesem Kopf und dem Affenkopf von 1928. In der Folge untersuchte er andere Zinnminen und fand weitere Bruchstücke. Aufgrund seiner Entdeckungen wurde er von der britischen Kolonialverwaltung zum Direktor der neu gegründeten ‚Antiquities Services‘, ernannt. In dieser Funktion organisierte Fagg eine konstante Überwachung der Zinnminen und publizierte seine Funde unter dem Namen Nok-Kultur, benannt nach der Stadt, in deren Nähe der erste Fund gemacht worden war. Wie sich die Angehörigen der Nok-Kultur selbst bezeichneten oder auch von Zeitgenoss*innen bezeichnet wurden, ist leider aufgrund des Fehlens schriftlicher Quellen aus der Zeit unbekannt.²

1952 gründete Fagg das Jos Museum als eines der ersten öffentlichen Museen in Nigeria. In diesem Museum sammelte er seine archäologischen Funde, aber auch Artefakte anderer Kulturen des heutigen Staatsgebiets von Nigeria, wie z. B. Benin-Bronzen und Ife-Skulpturen. 1958 kam auch ein zoologischer Garten hinzu der die Attraktivität des Museums weiter steigern sollte. Sowohl die ‚Antiquities Services‘, als auch das Jos Museum waren ursprünglich koloniale Einrichtungen. Sie wurden zwar ins Leben gerufen, um das kulturelle Erbe des Landes zu schützen, nachdem die Kolonialmächte dieses zuvor selbst ausgeraubt hatten, taten dies aber gemäß der westlichen Tradition. Während es in afrikanischen Kulturen üblich ist, mit den eigenen Kulturgegenständen in Interaktion zu treten und sich mit diesen zu identifizieren, sieht der westliche Museumsbrauch es vor, Artefakte auszustellen und sie so von den Betrachtenden zu entfremden. In den 1950er Jahren wuchsen in Nigeria Unabhängigkeitsbestrebungen und Nationalbewusstsein, sodass Einrichtungen wie das Jos Museum dazu umgenutzt wurden, die nationale Einheit bei gleichzeitiger kultureller Diversität aufzuzeigen. Daher wurden im Jos Museum auch Artefakte anderer afrikanischer Gesellschaften ausgestellt. Allerdings geschah dies weiterhin nach britischem Vorbild, wobei die einheimischen Nigerianer*innen sowie ihre eigenen Traditionen nicht mit einbezogen wurden. Sowohl die Museumsleitung als auch die meisten Kurator*innen waren weiterhin weiße Engländer*innen.³

Ab dem Jahr 1963 unterstützte die UNESCO das Museum finanziell und baute dort ein regionales Trainingszentrum auf, um verstärkt die nigerianische Bevölkerung im Umgang mit ihren eigenen Kulturgütern nach westlichem Vorbild auszubilden. Auch hier blieben afrikanische Traditionen weiterhin außer Acht. Seit dem Ende der Finanzierung durch die

UNESCO zerfällt das Museum zunehmend, da es nicht von der Regierung unterstützt wird. Mittlerweile soll es sich in einem sehr schlechten Zustand befinden.⁴ Die Erhaltung dieser Einrichtungen ist problematisch, da sie europäischen Ausstellungspraktiken folgen und die Vielfalt der verschiedenen Kulturen und die Komplexität afrikanischer Artefakte nur mangelhaft vermitteln können.

Die Situation in Nigeria macht deutlich, dass afrikanische Artefakte nicht nur verschiedenen Kulturen, mit teils stark divergierenden Traditionen entstammen, sondern dass die Objekte selbst eine Vielzahl von Bedeutungsschichten aufweisen und westliche Methoden und Praktiken diese nur unzureichend erfassen können. Auch im Umgang mit einer unbekanntem Gesellschaft wie der der Nok ist es wichtig, nicht einfach westliche Vorstellungen auf diese zu projizieren, sondern zu versuchen, sie aus der afrikanischen Kulturtradition heraus zu begreifen. In den letzten Jahren werden wieder verstärkt neue Museen in Nigeria aufgebaut und alte Museen umgebaut. Dabei wird versucht, afrikanische Traditionen mit einzubinden, die eine direktere Auseinandersetzungen mit den Artefakten ermöglichen. So werden etwa Ritualgegenstände für bestimmte Zeremonien entliehen und anschließend wieder ins Museum zurückgebracht.⁵ Im Zusammenhang mit dem Jos Museum lassen sich Bestrebungen feststellen, den Bestand zu dokumentieren und festzuhalten, wie zum Beispiel die Auflistung arabischer Manuskripte durch den nigerianischen Historiker Salisu Bala.⁶

Eine sorgfältige Dokumentation der Sammlungsstücke erscheint insbesondere angesichts der Diebstähle vom 14. Januar 1987 äußerst wichtig zu sein. An diesem Tag wurde aus dem Museum eine Vielzahl wertvoller Gegenstände geraubt. Die UNESCO fertigte eine Liste der gestohlenen Artefakte an.⁷ Im Dezember 1990 tauchte eine der gestohlene Benin-Bronzen bei einer Auktion in Zürich wieder auf. Diese wurde an das Jos Museum zurückgegeben, als von Schweizer Behörden bestätigt wurde, dass es sich in der Tat um eines der gestohlenen Objekte handelte. Berichten der BBC zur Folge sei ein aus dem Museum gestohlener Ife-Kopf 2017 in einem Auktionshaus in London wieder aufgetaucht. Dieser befindet sich, nach dem Stand vom Juni 2022, weiterhin im Gewahrsam der britischen Polizei, da sich die nigerianische Regierung und der derzeitige Besitzer bislang nicht auf eine Rückgabe einigen konnten.⁸

DIE ARCHÄOLOGISCHE ERFORSCHUNG DER NOK-KULTUR: EIN ÜBERBLICK

Derzeit wird die Nok-Kultur von europäischen und afrikanischen Archäolog*innen erforscht. Einer der bekanntesten Vertreter*innen in Nigeria selbst ist Joseph Fasing Jemkur, der an der

Universität in Jos zur Nok-Kultur arbeitet. Im Interesse der Auseinandersetzung liegt hierbei die Erforschung der künstlerischen Techniken der frühen Nok-Kultur, die mit der bis ins 4. Jh. v. Chr. nachweisbaren Produktion von Eisen und Tonplastiken in Verbindung stehen, um darüber auf die Kultur insgesamt zu schließen.

Im Rahmen des von 2009 bis 2020 geförderten DFG-Projekts „Entwicklung komplexer Gesellschaften im subsaharischen Afrika“. Die Nok-Kultur erforschten Mitarbeiter*innen des Lehrstuhls für Afrikanische Archäologie an der Goethe-Universität Frankfurt in Kooperation mit der National Commission for Museums and Monuments in Abuja, der University of Jos und der Ahmadu-Bello University aus Zaria die Nok-Kultur. Die Projektleitung hatten Peter Breunig und Katharina Neumann inne. Eine der Arbeitshypothesen des Projekts war, dass die Komplexität der Nok-Skulpturen ein Hinweis auf eine arbeitsteilige Gesellschaft und eine ausdifferenzierte Gesellschaftsordnung sei. Gegen Ende dieses Projekts musste diese These in Teilen jedoch revidiert werden. Laut Breunig lassen sich zwar Hinweise auf eine spezialisierte Gesellschaft finden. Hierauf deuten die weit entwickelten Verfahren der Eisenproduktion, die Einheitlichkeit der Gestaltung der Nok-Terrakotten und ihre großräumige Verbreitung hin. Aber abgesehen davon würden sich keine weiteren Anhaltspunkte für eine ausdifferenzierte Gesellschaft finden lassen, wie es z. B. im Tschadbecken gelungen ist. Breunig geht auf Basis der Ergebnisse des Projekts davon aus, dass die Nok-Kultur aus mehreren kleinen Siedlungen bestand, die miteinander lose in Verbindung standen. Allerdings ließen sich keine Hinweise darauf finden, dass eine dieser dörflichen Gemeinschaften die anderen dominiert hätte. Die formale Ähnlichkeit der Terrakotten ließe sich vielmehr durch Wanderhandwerker erklären, die hauptsächlich für die Produktion dieser Figuren zuständig gewesen sein sollen, wie in der letzten Phase des Projektes herausgefunden werden konnte.⁹

Giselle Franke konnte in diesem Zusammenhang bisherige Annahmen des genauen Zeitraumes der Nok-Kultur revidieren. Anstelle der zuvor angenommen Zeitspanne von 500 v. Chr. bis 200 n. Chr. wird nun davon ausgegangen, dass die Nok-Kultur ab der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. bis zur Zeitenwende existierte. Allerdings wird die Produktion von Nok-Plastiken erst ab dem 9. Jh. v. Chr. angesetzt. Sie markiere eine Hochphase der Nok-Kultur, die bis ca. 400 v. Chr. angedauert habe, da archäologische Funde aus späterer Zeit erheblich seltener auftreten würden.¹⁰

Für die archäologische Erforschung der Nok-Kultur haben die Nok-Keramiken eine zentrale Bedeutung, da es nur wenige Quellen gibt, die uns Auskunft über die soziale Gliederung der Nok-Kultur geben. Ein großes Problem für die archäologische Erschließung sind die Raubgrabungen, die das gesamte Verbreitungsgebiet betreffen. Ein Großteil der Fundstellen

sind bereits geplündert worden, sodass die Skulpturen ihres Fundkontextes beraubt wurden, welcher äußerst wichtig für die Erschließung des rituellen Kontextes der Werke ist. So konnte die Größe der Siedlungen häufig nur aufgrund der von den Raubgrabungen zurückbleibenden Löcher geschätzt werden.¹¹

Der Galerist Bernard de Grunne nennt vier Charakteristiken, die die Gestaltung fast aller Nok-Plastiken kennzeichnen: 1. Die Augen haben entweder eine ovale Form oder ähneln einem Dreieck. Die Augenbrauen bilden mit dem Unterlied eine Kreisform. 2. Die Pupillen, die Nasenlöcher, die Lippen und die Ohren sind durchstoßen. 3. Nok-Figuren haben oft eine äußerst aufwendig gestaltete Frisur oder tragen einen auffälligen Kopfschmuck. 4. Die Lippen sind stark geschwungen und die geradlinigen Nasen haben aufgeworfene Nasenlöcher. Nok-Terrakotten zeichnet darüber hinaus eine hohe, vorspringende Stirn aus.¹²

In die Nok-Figuren wird vielfach die Hoffnung gesetzt, in ihnen einen Anfangspunkt afrikanischer Kunst zu entdecken. De Grunne stellte fest, dass bei Nok-Terrakotten das proportionale Verhältnis des Kopfes zum Körper bei eins zu drei oder eins zu vier liege, wohingegen gemessen am realen Körper das Verhältnis zwischen Kopf und Körper im Durchschnitt eins zu sieben messe. Dieses Proportionsverhältnis werde auch ‚Nok-Kanon‘ genannt und lasse sich laut de Grunne auch bei der Kunst der Ife und bei Benin-Bronzen finden. Allerdings stellt er selbst fest, dass es innerhalb des heutigen Nigerias eine Vielzahl künstlerischer Kanons gibt, die andere Proportionen aufweisen, wie zum Beispiel bei den *Ẹ̀dì* *Ìgbò*. Darüber hinaus seien de Grunne zufolge kaum stilistische Kontinuitäten zwischen der Kunst der Nok-Zeit und der der Ife und Benin festzustellen.¹³ Immerhin liegen zwischen der Nok-Kultur und der Ife-Kultur 1000 Jahre. Bislang sei dem nigerianischen Archäologen Ade Obayemi zu Folge auch noch kein Objekt gefunden worden, welches einen Übergang von der Nok- zur Ife-Kunst belegen würde. Zu der Kultur des Königreichs Benin ist die historische Distanz sogar noch größer, da diese erst im 15. Jahrhundert zum mächtigsten Königreich westlich des Nigers aufstieg. Der Versuch, von den Nok-Terrakotten eine lineare Entwicklungslinie über die Ife-Bronzen bis zu den Benin-Bronzen zu ziehen, ist daher nur schwer zu belegen und entspricht vielleicht zu sehr dem westlichen Entwicklungsdenken, das im 18. Jahrhundert für die Künste geprägt wurde und von einer sich chronologisch-genealogisch entwickelnden Stilgeschichte ausgeht. Demgegenüber gab es zu jeder Zeit in Nigeria eine große Vielfalt an unterschiedlichen Kunstrichtungen, die einander beeinflussten, aber nicht zwangsläufig dominierten, sodass sich ein Nebeneinander verschiedener Kunsttraditionen entwickelte, die häufig bis heute existieren.¹⁴



Abb. 2: Reiterfigur, Nok Nigeria, Thermolumineszenz-Gutachten 1600 und 2500 Jahre alt, gebrannter Ton, 126 cm. x 90 cm. x 35 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘,

Über die Funktion der Nok-Plastiken gibt es verschiedene Spekulationen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass ihre Bedeutung von den jeweiligen lokalen Zusammenhängen und Funktionen abhängig war. Der Archäologe Joseph Jemkur, der derzeit der Leiter der archäologischen Abteilung der Universität von Jos ist, stellt die Hypothese auf, dass einzelne Terrakotten als Aufsätze für Reetdächer von Rundhütten dienten, weil noch heute die Menschen in dieser Gegend ihre Häuser mit Tonfiguren schmücken würden. Da viele Nok-Figuren in der Nähe von Eisenschmelzöfen gefunden wurden, hält Jemkur es auch für möglich, dass sie dort zum Schutz vor Unfällen eingesetzt wurden, weil der Umgang mit diesen Öfen mit großen Gefahren verbunden war. Auch denkbar, laut Jemkur, sei ein Einsatz auf

Altären, die sich bei den Feldern befunden haben könnten, um so eine ertragreiche Ernte zu sichern. Dabei handle es sich um eine Praxis, die heute noch ausgeübt werde. Zuletzt sei auch möglich, dass die Nok-Terrakotten als Grabbeigaben verwendet wurden.¹⁵ Lange Zeit sprach gegen diese These die Tatsache, dass Nok-Skulpturen nur selten in der Nähe von Gräbern gefunden wurden. Im Zuge des Forschungsprojekts der Universität Frankfurt wurden allerdings tatsächlich Terrakotten in der Nähe von Gräbern entdeckt, was dieser These wieder Relevanz verlieh. Laut Breunig sei in der Nok-Region noch heute der Brauch zu beobachten, Abbilder verstorbener Würdenträger in Ton festzuhalten und auf das Grab zu stellen. Sobald die Figuren verwitterten, würden sie neben dem Leichnam beigesetzt. Diese spezifische funerale Praktik könne auch für die Nok-Kultur angenommen werden.¹⁶ Allerdings ist das Folgern von Praktiken, die heutzutage in der Region angewandt werden, aufgrund der historischen Distanz von 2000 bis 3500 Jahre äußerst problematisch und die Hypothese nur deswegen gerechtfertigt, da es so gut wie keine Quellen gibt, die uns Auskunft über die sozialen Bräuche und Glaubenssysteme der Zeit geben.

DER NOK-REITER IN SITUATION KUNST

Die Plastik aus Situation Kunst (Abb. 2) zeigt einen Reiter, der in einer hockenden Position auf einem Reittier sitzt. Dieser hockende Sitz scheint eine typische Reitposition der Nok gewesen zu sein, zumindest lassen sich mehrere Darstellungen finden, die in einer ähnlichen Position auf dem Reittier sitzen. Die große Plastik besteht aus gebranntem Ton und weist alle oben erwähnten Merkmale der Nok-Figuren auf. Auf dem Kopf trägt der Reiter eine vierzackige Krone, wobei die obere Spitze der linken Zacke abgebrochen ist. Diese Form der Kopfbedeckung ist insgesamt sehr selten und eine erste Suche nach vergleichbarem Figurenschmuck blieb erfolglos. Auch die Augenform ist für die Nok-Plastiken eher ungewöhnlich (Abb. 3). Die Augen selbst sind nach außen gewölbt, wobei das rechte Auge größer als das linke ist. Die Augenbrauen sind im Vergleich mit anderen Nok-Figuren kürzer, sodass diese nicht kreisförmig mit den Unterliedern verbunden sind, wie es sonst charakteristisch für Nok-Figuren ist. Die Sammlung afrikanischer Objekte in Situation Kunst II zeigt auch eine andere Nok-Plastik. Bei dieser sitzenden Nok-Figur bildet das Unterlied mit der Augenbraue einen Kreis. Hierdurch wird bei dieser Figur fast der Eindruck evoziert, die Augenbraue sei gleichzeitig der obere Bogen der Augenhöhle und die Augen selbst seien zur Hälfte geschlossen (Abb. 4).

Typisch für Nok-Plastiken sind die durchstoßenen Pupillen und die mandelförmigen Augen. Über dem durch eine halbrunde Einhöhlung geformten Mund der Reiterfigur sind zwei Erhebungen zu erkennen, die an einen Schnurrbart erinnern. Sie ähneln den Nasenflügeln des Reittieres, wobei bei diesem die Nase klar und deutlich ausgeformt ist. Im Gegensatz zu vielen anderen Nok-Terrakotten wurde darauf verzichtet, die Lippen zu modellieren. Auch hier kann wieder die sitzende Nok-Figur aus Situation Kunst zum Vergleich



Abb. 3: Detail: *Reiterfigur*, Detail, Nok Nigeria, TL-Gutachten 1600 und 2500 Jahre alt, gebrannter Ton, 126 cm. x 90 cm. x 35 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, AF14



Abb. 4: *Sitzende Frauenfigur*, Nok Nigeria, TL-Gutachten ca. 2200 Jahre, gebrannter Ton, Höhe 72 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum, AF 13

herangezogen werden, die eine ähnlich gerade Nase und geschwungene Lippen besitzt. Bei dem Nok-Reiter sticht zunächst das ungewöhnliche Größenverhältnis ins Auge. Das Verhältnis vom Kopf zum restlichen Körper entspricht nicht dem Proportionsverhältnis in der Realität, da der Kopf hierfür zu groß modelliert ist, es entspricht aber dem von De Grunne festgestellten Verhältnis von eins zu vier. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass der Kopf von einem sehr kurzen und schmalen Hals gehalten wird. Des Weiteren fällt der reichhaltige Körperschmuck des Reiters auf: Sein Kinn wird durch einen Kunstbart verlängert, der an altägyptische Königsbärte erinnert: ein geflochtener Kunstbart, der mit mithilfe von Riemen am Kinn befestigt wird. Um

seinen Hals, seine Hand- und Fußgelenke trägt er Ringe. Die breiten Ringe um den Hals sind über Riemen mit einem kunstvollen Hüftschmuck verbunden. An diesem Schmuckgürtel scheint mittig eine längliche Quaste befestigt zu sein, die auf dem Pferderücken aufliegt. In der linken Hand hält die Figur einen Köcher mit pfeilförmigen Einritzungen. Der Köcher wird ursprünglich über einen Riemen an der linken Schulter befestigt gewesen sein, was sich aber aufgrund von abgesplittertem Ton nicht mehr ganz erkennen lässt. Der rechte Arm der Figur ist an der Schulter abgebrochen und nicht mehr vorhanden.

Bei dem Reittier ist nicht eindeutig identifizierbar, um was für ein Tier es sich handelt. Es könnte aber ein Pferd oder einen Esel darstellen, dessen Gestalt anthropomorphisiert wurde, wodurch das Reittier viele Ähnlichkeiten mit dem Reiter aufweist. So entspricht das Verhältnis von Kopf und Körper dem Proportionsverhältnis des Reiters. Das Tier besitzt keine Hufe, sondern Füße, die vier Zehen aufweisen, genau wie die des Reiters. Die Beine des Tieres sind mit Ringen geschmückt, die wiederum eine große Ähnlichkeit mit denen des Reiters aufweisen. Um den Hals trägt es einen äußerst aufwändigen Halsschmuck bestehend aus mehreren Ringen,

die sich bis zum Kopf erstrecken und an denen ein ellipsenförmiger Anhänger befestigt ist. Dieser wird aber verdeckt von darüberliegenden Ringen, die die ganze restliche Brust überziehen. Insbesondere dieser Hals- und Brustschmuck zeigt ein äußerst hohes Maß an Kunstfertigkeit.

Auf dem Kopf des Reittieres befindet sich ein sehr prachtvoll gestalteter Kopfschmuck. An den Seiten des Kopfes sind leicht ovale Trichter angebracht, die entweder große Ohren darstellen sollen oder Teil des Kopfschmucks sind. Für Letzteres spreche, dass sie über ein Band miteinander verbunden sind. Teile der Stirn werden durch lockige Haare bedeckt, die unter dem Kopfschmuck herauszukommen scheinen. Auch sieht es so aus, als ob aus der Kopfbedeckung ein rundes Büschel Haare ragen würde, falls dies nicht ebenfalls ein Teil des Schmuckes darstellen soll. Die Augen des Reittiers unterscheiden sich von denen des Reiters. Diese sind nicht nach innen abgesetzt, aber die Pupillen sind wie beim Reiter durchstochen. Die Augenbrauen sind sehr schmal und greifen ebenfalls nicht den Schwung des Unterlieds auf. Das rechte Auge ist leicht höher angesetzt. Beim Vergleich der Augen des Tieres und des Reiters fällt auf, dass Letzterer nach unten blickt, wohingegen das Tier geradeaus den Betrachter oder die Betrachterin ansieht.

Die Nase des Tieres ist im Gegensatz zu der des Reiters ausmodelliert und zeigt die charakteristischen eingestochenen Nasenlöcher. Sie ist im Verhältnis zum Gesicht sehr breit dargestellt, sodass sie in diesem ansonsten recht anthropomorphen Gesicht eher animalisch anmutet. Der Mund wiederum weist wieder eher anthropomorphe Züge auf, da dort die typischen geschwungenen menschlichen Lippen zu sehen sind. Diese sind allerdings nicht so fein modelliert, wie es bei der sitzenden Nok-Figur der Fall ist. Allerdings ist der Mund geöffnet und ermöglicht somit einen Blick ins Innere der Skulptur. Die Unterlippe ragt leicht nach vorne. Eine schmale, im Verhältnis zum Körper sehr kleine Zunge liegt auf der Unterlippe auf, sodass das Tier den Eindruck erweckt, es hechele. Am Kinn ist ebenfalls ein künstlicher Kinnbart dargestellt, der über lange Riemen mit der Kopfbedeckung verbunden ist. Der Kinnbart ist in seiner Gestaltung viel schmaler und zarter als der des Reiters und am unteren Ende mit zwei Ringen geschmückt.

Die Plastik weist kleinere Schäden auf. Die größten Auffälligkeiten sind der bereits angesprochene Bruch an der linken Seite, der abgebrochene Zacke der Krone und der fehlende rechte Arm des Reiters. Außerdem ist ein gerader, glatter Bruch zwischen dem Oberkörper des Reiters und seiner Hüfte zu erkennen, sodass der Eindruck entsteht, als sei der Oberkörper im Nachhinein aufmontiert worden. Darüber hinaus gibt es noch kleinere Beeinträchtigungen wie Absplitterungen beim dargestellten Schmuck oder abgebrochene Zehen bei den Füßen des

Reittieres. Insgesamt befindet sich aber die Plastik für ihr Alter in einem außergewöhnlich guten Zustand und auch filigrane Details, wie der Hoden und der Kopfschmuck des Tieres, welche Gefahr laufen, abzubrechen, sind überraschenderweise unbeschädigt erhalten geblieben. Auch der filigrane Kopfschmuck des Reittieres ist in einem sehr guten Erhaltungszustand. Dass diese Details die Zeit unbeschadet überstanden haben sollen, ist unwahrscheinlich und deutet auf spätere Ergänzungen und Restaurierungen hin.

PROVENIENZ UND AUTHENTIZITÄT

Laut Angaben des Sammlers Alexander von Berswordt-Wallrabe wurde der Nok-Reiter 2006 für die Erweiterung von Situation Kunst von dem Kunsthändler Bernd Schulz erworben. Dieser hatte eine Galerie unter dem Namen ‚Kunsthandel-Agentur Bernd Schulz‘ in Kamp-Lintfort und war auf afrikanische Kunst spezialisiert. Schulz ist bereits am 19. Februar 2020 verstorben.¹⁷ Leider konnte nicht in Erfahrung gebracht werden, was nach seinem Tod mit der Galerie geschehen ist. Die Website der Galerie ist noch aufrufbar, wird aber schon seit längerem nicht mehr aktualisiert. Die Galerie selbst scheint nicht mehr zu existieren. Auf der Website wird angegeben, dass die Galerie Begegnungen mit afrikanischer Kunst ermöglichen möchte. Auch wird betont, dass Echtheit und faire Preise wichtige Maximen der Galerie seien. Es werden aber keine Informationen über die Herkunft der Kunstobjekte gegeben, die in der Galerie verkauft wurden. Der Bestand an afrikanischen Kunstwerken muss allerdings umfangreich gewesen sein, da die Galerie laut eigenen Angaben 400 qm umfasste.¹⁸ Die *Neue Ruhr Zeitung* berichtete am 3. November 2018, dass die Galerie eine Ausstellung mit dem Namen *Nigeria – Wiege schwarzafrikanischer Kunst* zeigte, bei der an die 200 Kunstwerke aus Nigeria zu sehen waren. Weiter wird dort berichtet, dass Bernd Schulz insgesamt an die 2800 Kunstwerke besessen habe, von denen er die Objekte ausgewählt habe, die er für die jeweilige Ausstellung benötigte. Auf der besagten Ausstellung seien bis zu 800 Jahre alte Bronzen zu sehen gewesen, neben Exponaten aus Holz. Zu den Ausstellungen erschienen begleitende Kataloge.¹⁹ Der Katalog *Afrika, Afrika, Afrika, 40 Jahre mit Afrika* aus dem Jahr 2004 zeigt den Nok-Reiter sogar auf dem Cover.²⁰ In diesem Katalog sind verschiedene afrikanische Plastiken und Masken abgebildet, ohne dass nähere Informationen zu den einzelnen Stücken gegeben werden. Der Nok-Reiter wird in dem Katalog selbst aber nicht nochmal aufgeführt. In der Einleitung geht es hauptsächlich um die Afrika-Reisen von Bernd Schulz. Laut seiner Darstellung wurden ihm die verschiedenen Plastiken, sowohl von politischen Würdenträgern als auch von der örtlichen Bevölkerung angeboten, sobald sich rumsprach, dass er sich für

Kunst interessiere. Außerdem kaufte er auch Reptilien ein, um sie in Deutschland weiter zu verkaufen.²¹ Bernd Schulz war politisch sehr gut vernetzt. So wurde er zum Honorarkonsul von Mali ernannt und die oben genannte Ausstellung wurde vom SPD-Politiker Reinhard Klimmt eröffnet, der von 1999 bis 2000 Bundesverkehrsminister war und zu den Stammkunden Schulzes zählte.²² Auch Klimmt verfügt über eine große Sammlung traditioneller afrikanischer Kunst und stellt diese im In- und Ausland aus. Allerdings ist diese Sammlung in jüngster Zeit in Verruf geraten, da der *Focus* 2010 darüber berichtete, dass große Teile der Sammlung gefälscht seien. Allerdings ist nicht bekannt, welche Stücke genau Anlass zu dieser Annahme gaben.²³

Alexander von Berswordt-Wallrabe übernahm den Nok-Reiter zunächst auf Basis eines Leihvertrages. Mithilfe eines Thermolumineszenzverfahrens sollte die Authentizität des Werks überprüft werden. Erst bei Bestätigung der Echtheit sollte der Verkauf abgeschlossen werden. Bernd Schulz hatte zuvor bereits ein eigenes Gutachten anfertigen lassen, welches die Echtheit des Stückes bestätigt hatte. Dieses wurde allerdings von den neuen Gutachten widerlegt, die von Berswordt-Wallrabe in Auftrag gegeben hatte. Dieser ließ gleich mehrere Gutachten durchführen, um ein möglichst akkurates Bild davon zu erhalten, wie es um die Authentizität der Figur bestellt ist.²⁴ Die zwei mir vorliegenden Gutachten stammen aus dem ASA-Labor für Archäometrie in Waldgassen und vom Oxford Authentication Laboratory, das auf die Testung von Keramik spezialisiert ist. Beide Gutachten kommen zu dem Ergebnis, dass die Echtheit der Nok-Figur in Situation Kunst bezweifelt werden muss. Bei dem Großteil der vorgenommenen Bohrungen konnte zwar nachgewiesen werden, dass das Material zwischen 1600 und 2500 Jahren alt ist, aber unterschiedliche Eigenschaften aufweist und daher aus verschiedenen Regionen stammt.²⁵ So ergab die Auswertung des Oxford Authentication Laboratory, dass die Proben vom rechten Ohr des Reittieres, dessen Brust und dem linken Fuß des Reiters ähnliche Thermolumineszenzeigenschaften aufweisen, aber die Proben vom hinteren linken Bein und von der rechten Seite des Halses des Reittieres sich in ihren Thermolumineszenzeigenschaften von ersteren unterscheiden.

Der Nok-Reiter sei demnach zwischen 500 v. Chr. und 400 n. Chr. geschaffen worden, womit er inmitten des 2003 noch angenommenen Zeitraums für die Nok-Kultur von 500 v. Chr. bis 200 n. Chr. läge, welcher auch im Gutachten als Periode der Nok-Kultur genannt wird. Seit 2016 wird aber, ausgehend von den Untersuchungen von Giselle Franke, ein neuer Zeitraum von 900 v. Chr. bis zur Zeitenwende für die Herstellung der Nok-Terrakotten angenommen. Die Herstellung der Reiterplastik liegt damit noch knapp in dieser neu angenommenen Zeitspanne. Die ASA kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem Nok-Reiter vermutlich um

ein konstruiertes Kunstwerk handle, das aus mehreren einzelnen authentischen Stücken zusammengesetzt und mit neuen Verbindungsstücken oder Restaurierungen verbunden worden sei. Im Anschluss sei es mit einer tonähnlichen Schicht bestrichen worden, um einen einheitlichen Gesamteindruck zu vermitteln. Nur die Proben, die vom Reittier und vom linken Fuß des Reiters entnommen worden sind, konnten schlussendlich ausgewertet werden, sodass ausgehend vom Gutachten keine Aussagen über die Authentizität des Reiters getroffen werden können. Zwar sind auch Thermolumineszenzgutachten keine sichereren Beweise für die Authentizität eines Kunstwerks, jedoch sind sie zusammen mit kunsthistorischen Analysen ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, ob diese als echt gelten können oder nicht. Bei dem Nok-Reiter legen allerdings sowohl die Thermolumineszenzgutachten als auch das Erscheinungsbild der Plastik selbst nahe, dass dieses nicht in der Form entstanden ist, wie es sich uns heute präsentiert.

Es gibt sehr unterschiedliche Haltungen dazu, wie mit der Authentizitätsfrage bei zusammengesetzten Werken umzugehen ist. Aus westlicher Sicht werden zusammengesetzte Artefakte in der Regel zunächst abgewertet, weil sie das Kunstwerk verfälschten. Der Kunstsammler Gert Chesi weist jedoch darauf hin, dass hier eine Doppelmoral angewandt wird, da im Westen nicht von einer Fälschung gesprochen wird, wenn beispielsweise im Zuge einer Restaurierung ein Gemälde neu bemalt wird, während bei Nok-Terrakotten schnell der Vorwurf der Fälschung erhoben wird, sobald Veränderungen an ihrem ursprünglichen Erhaltungszustand vorgenommen werden.²⁶ Folglich müssen wir uns die Frage stellen, ob es nicht ein dezidiert westlicher Anspruch ist, dass ein Kunstwerk nur dann eine Wertigkeit besitzt, wenn dessen Authentizität einwandfrei bestätigt wurde oder diese allgemein anerkannt wird. Auch muss sich die Frage gestellt werden, ob hier nicht mit zweierlei Maß gemessen wird, indem Veränderungen und spätere Hinzufügungen bei afrikanischen Artefakten kritischer angesehen werden als bei westlicher Kunst. Falls sich das Interesse allerdings darauf richtet, das Kunstwerk im Zusammenhang mit der Gesellschaft zu verstehen, die dieses erschaffen hat, bleiben komposite Artefakte problematisch, da aufgrund der oftmals undurchsichtigen Anschaffungsprozesse sich häufig nicht feststellen lässt, ob es sich um eine fachgerechte Rekonstruktion oder um eine Ergänzung handelt, die der Fantasie der Fälscher*innen entsprungen ist. Durch solche Entwicklungen wird das Erstellen von Objektbiographien stark erschwert bis hin zu unmöglich gemacht, da das untersuchte Objekt zu einem Kompositum wird, dessen authentische Anteile sich nicht mehr gesondert erfassen lassen. Zugleich ist der Ergänzungsvorgang Teil der Objektbiografie: Er dokumentiert eine Einfügung in westliche

Wertvorstellungen, etwa wie sie der Kunstmarkt diktiert, beeinträchtigt aber die Authentizität des Werks.

FAZIT

Die beeindruckend gut erhaltene und ungewöhnlich große Nok-Reiterfigur aus der Situation Kunst lässt viele Fragen offen, auf die so schnell keine Antworten gefunden werden können. Zunächst wäre zu erörtern, inwiefern ein Artefakt, das bislang in erster Linie von der Archäologie untersucht wurde und über dessen Entstehungskontext nur sehr wenig bekannt ist, für die Kunstgeschichte produktiv gemacht werden kann. Neben stilistischen Untersuchungen und Vergleichen mit Kunstwerken anderer Gesellschaften Westafrikas könnte auch eine kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Artefakt gewinnbringend sein. So geht bislang noch keine Studie auf das Vermischen von animalischen und menschlichen Merkmalen bei den Nok-Terrakotten ein. Eine genauere Untersuchung des Kopfes des Reiters würde sich außerdem lohnen, um anhand einer Stilanalyse festzustellen, ob dieser authentisch ist oder nicht. Auch über die Provenienz des Kunstwerks ließe sich vermutlich durch den Vergleich mit anderen erhaltenen und im Rahmen des Frankfurter Projekts untersuchten Objekten noch mehr herauszufinden. Hierfür würde es sich lohnen, Ansprechpartner*innen der Galerie Schulz zu finden und mit diesen in Kontakt zu treten. Weiterhin steht die Frage im Raum, was mit der Sammlung von Bernd Schulz nach seinem Ableben geschehen ist und ob es vielleicht ein Archiv gab, in die wichtigen Dokumente, wie Kaufurkunden, aufbewahrt wurden.

Zuletzt lohnt es sich, grundsätzlich darüber zu diskutieren, wie mit Kunstwerken umzugehen ist, die zusammengesetzt worden sind, da dies eine Problematik darstellt, die im Zusammenhang mit afrikanischer Kunst besonders häufig auftritt. Dabei wurde diese Entwicklung vom Kunsthandel maßgeblich vorangetrieben, wenn dieser nicht sogar hauptsächlich dafür verantwortlich ist. Dadurch, dass Nok-Terrakotten, aber auch andere afrikanische Kulturgüter, zu sehr hohen Preisen auf dem globalen Kunstmarkt gehandelt werden, wurden Raubgrabungen und Fälschungen von Kunstwerken zu einem lukrativen Arbeitsfeld, das es Archäolog*innen sehr schwer macht, Nok-Figuren in ihren ursprünglichen Entstehungs- und Verwendungskontexten zu finden und zu erforschen. Die Fundorte sind aber sehr wichtig, um mehr Informationen über die dort existierenden Kulturen zu sammeln und die Terrakotten, die dort gefunden werden, miteinander vergleichen zu können. Diese Problematik wird inzwischen sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Archäologie als eigenes wissenschaftliches Feld untersucht. Damit lässt sich sagen, dass der Kunsthandel mit Nok-

Terrakotten der wissenschaftlichen Bearbeitung der Nok-Kultur eher schadet als nützt und dass eine Untersuchung der Provenienz einer Skulptur eine Voraussetzung für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk an sich darstellt. Dies wird umso relevanter angesichts der aktuellen Bemühungen der Archäologie und verschiedener Museen, ihre Bestände afrikanischer Kunst zusammenzuführen, auszustellen und gründlicher zu erforschen.

Im Ausstellungsraum von Situation Kunst sollte folglich zumindest darauf hingewiesen werden, dass der Nok-Reiter nur in Teilen authentisch ist, und seine komplexe Biographie sollte in der Beschilderung oder über ein Audioformat erörtert werden. Zudem wäre es sinnvoll mehr Hintergrundinformationen über die Nok-Kultur zu geben, damit die Betrachter*innen die betreffenden Kunstwerke besser verstehen und einordnen können.

¹ Vgl. insbesondere: Jemkur, Joseph Fasing: The Nok Culture. Terracotta Sculptures from Central Nigeria, in: Chesi, Gert/ Merzeder, Gerhard (Hg.): The Nok Culture. Art in Nigeria 2,500 Years Ago, München: 2006, S. 15–21, hier S. 15, Auf diesen Band stützen sich auch die folgenden Informationen zum Fund.

² Vgl. Ebd., S. 15f.

³ Vgl. Eboreme, Joe: Nigerian Museums and the Presentation of the national Heritage, in: The Cambridge Journal of Anthropology 1/18 (1995), S. 62–72, hier: S. 65–67.

⁴ Vgl. Picton, John: Obituary. Bernard Fagg, in: Nigerian Museum and the presentation of the national heritage in perspective, 1/18 (1995), S. 23–25, hier: S. 23f; siehe auch: Vgl. Idegu, Yusufu Aminu: The Death Of History: Inside The Crumbling State Of Jos Museum, Daily Trust, 11. April 2022, unter: <https://dailytrust.com/the-death-of-history-inside-the-crumbling-state-of-jos-museum/> (Stand: 24.07.2023).

⁵ Vgl. Eboreme 1995 (wie Anm. 3), S. 65ff.

⁶ Vgl. Balu, Salisu: A short description of the Jos Museum Collection of Arabic Manuscripts in Northern Nigeria, in: Annual Review of Islam in Afrika, 11 (2012), S. 85–91.

⁷ Vgl. Nnakenyi-Arinze, Emmanuel: African Museum: The Challenge of Change, in: Museum international, Volume 50 Number 1,(1998), S. 31–37.

⁸ Vgl. Phillips, Barnaby: Nigerian Ife head: Why UK Police Are Holding a Priceless Sculpture, BBC News, 26. Juni 2022, unter: URL: <https://www.bbc.com/news/world-africa-61826273>, (Stand: 09.03.23).

⁹ Vgl. Breunig, Peter u. Rupp, Nicole: An outline of Recent Studies on the Nigerian Nok Culture, in: Journal of African Archeology 3/14 (2016), S. 237–255, hier: S. 242f.

¹⁰ Vgl. Franke, Giselle: A Chronology of the Central Nigerian Nok –1500 BC to the Beginning of the Common Era, in: Journal of African Archaeology 3/14 (2016), S. 257–289, hier: S. 274.

¹¹ Vgl. Breunig 2016 (wie Anm. 9), S. 244.

¹² Vgl. De Grunne, Bernard: The Nok Sculpture in Nigeria, in: Ausst. Kat. The Birth of Art in Black Africa. Nok Statuary in Nigeria, hg. v. Bernard De Grunne, Banque du Luxembourg, Luxemburg: 1998, hier: S. 20.

¹³ Vgl. Ebd. S. 20.

¹⁴ Vgl. Obayemi, Ade M.: Between Nok, Ile-Ife and Between. Progress Report and Prospects, in: Journal of the Historical Society of Nigeria 3/10 (1980), S.79–94, hier: S. 94.

¹⁵ Vgl. Jemkur 2006 (wie Anm. 1.), S. 20.

¹⁶ Vgl. Breunig 2016 (wie Anm. 9), S. 251.

¹⁷ Die Recherchen hierzu erfolgten primär über das Internet und nicht über direkte Nachfragen. Vgl. Redaktion der Website: About Africa & the Rest of the World: Bernd Schulz ist gestorben, 29. Februar 2020, unter: <https://www.about-africa.de/diverses-unsortiertes/1193-bernd-schulz-ist-gestorben> (Stand: 17.05.23).

¹⁸ Vgl. Kunsthandel Agentur Bernd Schulz: Über uns, o.J., unter: <https://www.bs-kunsthandel.de/deutsch/startframe.html> (Stand: 17.05.2023).

¹⁹ Vgl. Kliem, Karen: Kamp-Lintforter zeigt einzigartige, alte Kunst aus Nigeria, NRZ 03. November 2018, unter: <https://www.nrz.de/staedte/moers-und-umland/kamp-lintforter-zeigt-einzigartige-alte-kunst-aus-nigeria-id215708281.html> (Stand: 14.05.23).

²⁰ Vgl. Ausst. Kat.: Afrika, Afrika, Afrika, 40 Jahre mit Afrika, hg. v. J. Rüttgers; B. Schulz, Kamp-Lintfort: 2004.

²¹ Schulz, Bernd: Afrika, Afrika, Afrika. 40 Jahre mit Afrika, Kamp-Lintford 2004, hier: S. 4–22.

²² Vgl. Ebd. S. 4-21.

²³ Vgl. Fuhr, Eckhard: Fetisch sucht Fahrrad, Welt, 18. August 2012, unter: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article108673580/Fetisch-sucht-Fahrrad.html (Stand: 14.05.23). Siehe auch aus dem Web-Archive: Vgl. Grob, Silke: Habari Afrika. Werke aus der Sammlung Klimmt einer Fälschung aufgesessen?, osradio podcast, 02. Juli 2010, unter: <https://archive.ph/20130903175548/http://osradio-podcast.de/2010/07/02/habari-afrika-werke-aus-der-sammlung-klimmt-einer-falschung-aufgesessen/> (Stand: 17.05.23).

²⁴ Das Gespräch fand am 21. April 2023 in Situation Kunst statt.

²⁵ Vgl. Maurer, Francine E.: Tl.-Gutachten vom 10. November 2005 Wadgassen, Referenz: 12.18.24 – Tl 509.280; Vgl. Stoneham, Doreen: Tl-Gutachten vom 27. Februar 2006, Referenz: N205m77 Oxford Authentication, Oxon England.

²⁶ Vgl. Chesi, Gert: An early African Culture, in: Chesi, Gert u. Merzeder, Gerhard (Hg.): The Nok Culture. Art in Nigeria 2,500 years ago, München: 2006, S. 22–30, hier: S. 23.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Eigene Fotografie

Abb. 2: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 3: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Thorsten Jorzick

Abb. 4: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografie von Werner Hannapel

DIE STEHENDE FRAUENFIGUR UND IHR WEG IN DIE SITUATION KUNST

Im Zuge der gegenwärtigen Debatte um den richtigen Umgang mit afrikanischen Kunst- und Kulturgütern in westlichen Museen und Sammlungen, werden die Forderungen nach einer wissenschaftlichen Erforschung dieser Artefakte immer lauter. Bei vielen Kunstwerken ist es kaum noch nachvollziehbar, ob sie auf legale Weise erworben wurden, oder durch den Kolonialismus widerrechtlich nach Europa gekommen sind. Wenn wir uns den aktuellen Forschungsstand anschauen und den aktuellen Debatten um Restitution und Provenienz folgen, müssen wir uns also fragen, was mit diesen Objekten passieren soll. Welche Verantwortung haben Museen und Privatsammlungen, die Gegenstände zurückzugeben, und an welcher Stelle sind sie davon freigesprochen? Es geht hierbei auch um die Frage, inwieweit die afrikanischen Objekte, die das europäische Kunstpublikum als Kunst anerkennt, auch fernab unserer eurozentrischen Perspektive als solche gedeutet werden und ob wir sie hierdurch nicht weiter von ihrem ursprünglichen Kontext entfremden. In europäischen Museen wird versucht, sie zu kategorisieren und sie zusammen mit und ähnlich wie westliche Kunstwerke auszustellen, wobei kaum auf die spirituellen und rituellen Bedeutungen dieser Werke eingegangen wird.

Der folgende Text versucht die Fragen der gegenwärtigen Debatte aufzugreifen, um einen neuen Blick auf die in der Situation Kunst in Bochum ausgestellten Objekte zu werfen. Hierbei wird die *Stehende Frauenfigur* der Tsoede-Bronzen als Beispiel dienen. Dabei soll eine Biografie des Objekts in Ansätzen verfasst werden, die jedoch nicht nur dessen Herkunft und Geschichte aufgreift, wie es bereits vorherige Arbeiten getan haben. Auch das Display der Ausstellung soll analysiert und kritisch hinterfragt werden. Ziel ist es, sich mit dem anthropologischen Ansatz von Igor Kopytoff dem Objekt zu nähern.¹ Hierfür gilt es, alle vorhandenen Informationen über das Objekt zusammenzutragen und ihm ein ‚soziales Leben‘ zuzusprechen. Dieses äußert sich laut Kopytoff in den Wegen, die das Objekt zurückgelegt hat, und den Funktionsänderungen, die es durchlaufen hat, aber auch in den Wissenslücken, die es noch offenlässt. Diese Arbeit wird nicht alle Fragen beantworten können und auch keine vollständige Lösung dafür anbieten, wie mit afrikanischer Kunst umgegangen werden sollte.

Jedoch sind derartige Arbeiten dafür geeignet, unsere westliche Sicht kritisch zu hinterfragen, um sich afrikanischen Kunstwerken besser annähern zu können und ihnen gerechter zu werden. Insbesondere angesichts der Verbrechen, die während des Kolonialismus sowohl an der afrikanischen Bevölkerung als auch an ihren Kulturgütern begangen worden sind, ist ein sorgsamer und verantwortungsbewusster Umgang mit diesen Objekten umso wichtiger.

DIE STEHENDE FRAUENFIGUR

Die unter der Bezeichnung *Stehende Frauenfigur* in der Situation Kunst in Bochum ausgestellte Plastik hat eine Höhe von 96 cm und wurde aus Bronze hergestellt. Die Sammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe haben vor der Präsentation der Figur in der Dauerausstellung ein Gutachten in Auftrag gegeben, um das Objekt zu datieren.² Die Metallurgie- und Patina Expertise ergab, dass das Objekt aus dem 16. Jahrhundert oder früher stamme. Das Thermolumineszenz-Gutachten legt sogar eine noch frühere Datierung nahe und schätzt das Alter des Objekts auf ca. 900 Jahre (+/- 150 Jahre). Mit heutigen Techniken ist es jedoch schwierig, afrikanische Kunst exakt zu datieren. Zwar lassen Bronzen aufgrund

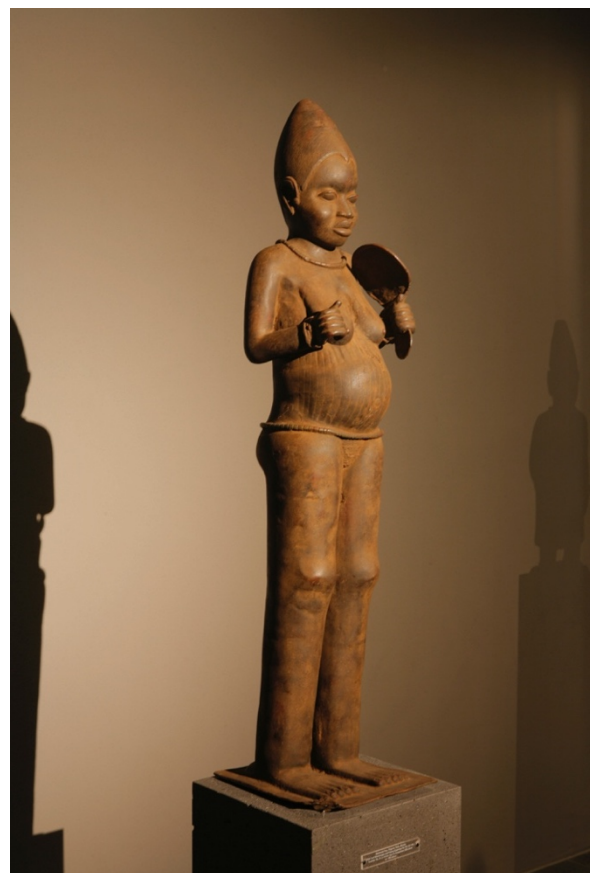


Abb. 1 & 2: Stehende Frauenfigur, Metallurgie- und Patina Expertise 16. Jhdt. (oder früher), Thermolumineszenz-Gutachten 900 Jahre (+/- 150 Jahre), Tada Nigeria, Bronze, 96 cm, Situation Kunst, ‚Afrikaraum‘, Bochum

unterschiedlicher Metallgehalte eine grundsätzlich weitgehend präzise Datierung zu, jedoch sind auch diese mit Vorsicht zu genießen, da die Zusammensetzung heutzutage leicht kopiert werden kann und sich viele Fälschungen auf dem Markt befinden.

Die Figur zählt zu den zehn Tsoede-Bronzen, die zu den größten in Westafrika gefundenen Bronzeskulpturen gehören. Es wird angenommen, dass die *Stehende Frauenfigur* in der Sammlung der Situation Kunst und der sogenannte *Jebba-Bogenschütze* Gegenstücke bilden. Der Bogenschütze ist die einzige Bronzeplastik der Gruppe, die größer ist als die Frauenfigur. Neben der ähnlichen Größe deuten auch stilistische Gemeinsamkeiten, wie die Form und Haltung der Figuren, darauf hin, dass es sich um Pendants handelt.

Neben den erläuterten stilistischen Ähnlichkeiten ist eine mythische Legende zu nennen, die den Tsoede Bronzen zugesprochen wird und unabdinglich für unser Verständnis über die Herkunft ist.

Der mündlichen Überlieferung der Nupe zufolge war Tsoede ihr erster König. Die Nupe waren eine Ethnie in Westafrika südlich des Nigers und Tsoede wurde von einer Nupe-Frau als Sohn des Atta von Igala geboren und wuchs im Heimatland seiner Mutter auf. Während dieser Zeit unterwarf das Igala-Königreich mehrere afrikanische Ethnien rund um den Niger, so auch das Volk der Nupe. Tsoede wurde als Tribut ausgehändigt, wodurch er nach Idah, der Hauptstadt von Igala, gelang. In Idah wurde er der Lieblingssohn von Atta und stieg zum Thronfolger auf. Nach dem Tod seines Vaters verschworen sich jedoch seine Halbbrüder gegen ihn und er musste zurück nach Nupe fliehen. In einem bronzenen Kanu soll er mit diversen Kunstgegenständen den Niger aufwärts geflohen sein und anschließend die Nupe von der Unterdrückung durch das Igala-Königreich befreit haben. Er soll daraufhin sein eigenes Nupe-Königreich gegründet haben, was vom 16. Jahrhundert bis zur Eroberung durch die Fulani Muslime im Jahr 1830 bestand.

Die allein mündliche Überlieferung ist für ein westlich geprägtes Wissenschaftsverständnis mit Schwierigkeiten verbunden. Mündliche Berichte sind für die Forschung problematisch, da sie sich nicht verifizieren lassen und sich über die Zeit stark verändern können, ohne dass dies dokumentiert wird. Bevor wir uns jedoch der Frage nach der Herkunft der sogenannten Tsoede-Bronzen und dem Problem ihrer Provenienz widmen, soll die Figur der *Stehenden Frau* zunächst genauer betrachtet werden.

Auf den ersten Blick scheint die figürliche Darstellung mit einer lebensgroßen Frauengestalt Ähnlichkeiten aufzuweisen. Dabei sind jedoch einige Abweichungen auffällig, die gegen eine realitätsnahe Darstellung sprechen. Die Füße der Figur sind beide gerade nach vorn gerichtet und stehen parallel und sehr nah zueinander, wodurch die Figur einen ungewöhnlich geraden

Stand bekommt. Die Füße sind sehr flach und ähneln nur durch die Darstellung von Zehen einem menschlichen Fuß. Auch die Beine sind im Vergleich zum Oberkörper sehr lang und wirken nur durch das Herausstechen der Knie anatomisch korrekt. Die Figur steht auf einer quadratischen Plinthe aus Bronze, die in den Abmessungen dem Körperumfang entspricht. Vermutlich sind Größe und Gewicht der Platte dem Objekt angepasst, sodass dieses aufgrund seiner Höhe nicht umfallen kann. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass sie aus pragmatischen Gründen im Nachhinein angebracht wurde.

Die Figur trägt ein Band um ihre Taille, das durch vertikale Einkerbungen in unterschiedlichen Abständen verziert ist. Ein daran angebrachter, ebenfalls dekorativ verzierter dreieckiger Lendenschurz bedeckt den Genitalbereich. Der Bauch der Figur ist rund hervorgewölbt und auf seiner Oberfläche von ähnlichen vertikalen Mustern überzogen. Es liegt nahe, dass diese Einkerbungen eine Skarifizierung darstellen soll. Bei vielen ethnischen Gruppen in Afrika, so auch bei den westafrikanischen Ethnien rund um den Niger und im heutigen Nigeria, hat die Narbenverzierung der Haut Tradition. Sie gilt als Körperschmuck, aber auch als Zeichen der Stammeszugehörigkeit.

Die Brüste der Figur wirken zunächst ihrer Form nach naturnahe, doch bei genauerer Betrachtung wird erkenntlich, dass die Brustwarzen nur durch zwei unausgearbeitete Halbkugeln angedeutet werden. Die Arme der Figur liegen bis zum Ellbogen am Körper an, die Unterarme werden im rechten Winkel nach vorne gehalten. In der geschlossenen linken Hand hält die Figur ein kellenförmiges Werkzeug. Die rechte Hand scheint einen anderen, heute fehlenden Gegenstand umfasst zu haben. Die Annahme, dass es sich um ein Werkzeug gehandelt haben mag, wird dadurch bestärkt, dass die Figur als Gegenstück zum Bogenschützen zu fungieren scheint. Die These, dass der Jebba-Bogenschütze als Gegenstück fungiert, wird schon früh, begründet durch die stilistischen Ähnlichkeiten (wie beispielsweise Größe und Gewicht) und die Nähe der Fundorte, von William Fagg vertreten. William Fagg war ein Anthropologe und Sammlungsverwalter des British Museums und machte sich im Westen durch die Erforschung der Kunst Nigerias einen Namen. Aber auch spätere Arbeiten, wie zum Beispiel die von Douglas Fraser 1975, greifen Sie aufgrund der Sinnigkeit auf, weshalb auch wir Sie in dem Zusammenhang verwenden.³

An den Handgelenken beider Hände sind jeweils drei Armreife zu erkennen. Der Hals der Figur wird durch eine Kette verziert, die dem Band an der Taille sehr ähnelt. Auf ihrem Scheitel ist ein spitz zulaufender Kopfschmuck zu erkennen, der ebenfalls durch eine dekorative Riffelung verziert ist. Der Mund und die Nase der Figur sind sehr naturnah dargestellt, wobei die Augen

am stärksten abstrahiert und geometrisiert sind. Es lassen sich weder Pupillen noch Irise erkennen und die Augenlider schließen durch einen profilierten Bogen über den Augen ab. Die Figur weist Feinheiten auf, die von künstlerischer sowie handwerklicher Fähigkeit zeugen. Der Anspruch, dass sie dem menschlichen Körper gänzlich ähnlich sein soll, ist jedoch ein westlicher. Aufgrund ihrer Wirklichkeitsnähe wurde dieser Form von afrikanischen Plastiken eine besondere Nähe zur Renaissanceskulptur zugeschrieben, weswegen diese von Europäern geschätzt und gesammelt wurden. Aufgrund dieser Ähnlichkeit wurden afrikanische Bronzen erst entwendet und gesammelt. Daher erzielen die Tsoede-Bronzen bis heute auf dem westlichen Kunstmarkt hohe Preise. Auf die Frage, wie diese komplexen Bronzen hergestellt wurden, wird in folgendem Abschnitt eingegangen werden.

DER WESTAFRIKANISCHE GELBGUSS

Der sogenannte ‚afrikanische Gelbguss‘ ist ein spezielles Verfahren der Metallverarbeitung, welches ebenfalls bei den Ife- und Benin-Bronzen verwendet wurde. Es liegt nahe, dass auch die Tsoede-Bronzen mit einem solchen Verfahren hergestellt worden sind. Hierfür spricht sowohl der zeitliche als auch der räumliche Kontext sowie die hohe künstlerische Qualität. Insbesondere die reichen Details der stehenden Frauenfigur können kaum mit einem anderen Verfahren hergestellt worden sein. Daher möchte ich im Folgenden auf die Besonderheiten dieses Verfahrens eingehen.

Der Gelbguss wird auch als ‚Guss in verlorener Form‘ bezeichnet, was aus dem Herstellungsverfahren rührt. Jede Form kann daher nur einmal verwendet werden, da sie zur Gewinnung des Gießlings zerschlagen werden muss. Der Terminus ‚Gelbguss‘ bezieht sich auf die Farbe des eingesetzten Materials, da man hierfür überwiegend Legierungen aus Messing (bestehend aus Zinn und Kupfer) sowie Bronze (gewonnen aus Kupfer und Zinn) verwendet. Interessanter Weise ist jedoch der Bronze-Begriff irreführend. Denn der Blei und Zinkgehalt überwiegt gegenüber dem Kupfergehalt, sodass es sich eigentlich um Objekte aus Messing handelt. Dennoch werden die Objekte als Bronzen bezeichnet, was daran liegt, dass in der ethnologischen Tradition der Terminus ‚Bronze‘ weiter gefasst wird als im chemischen Bereich.⁴ Außerdem wertet die Bezeichnung ‚Bronze‘ die Objekte auf, was den Wert der Figur auf dem westlichen Kunstmarkt steigert.

Der Gelbguss erfordert im Grundprinzip drei völlig verschiedene Materialien. Zum Einen möglichst reinen Bienenwachs zur Formung des Modells, zum Anderen mit diversen Zusätzen

versehenen Ton und schließlich das für die eigentliche Gussform benötigte Metall. Hierbei können die Arbeitsschritte jedoch je nach lokaler Tradition und gewünschter Form des Objekts variieren, wobei zum Beispiel der Ton mit unterschiedlichen Materialien angerührt wird.⁵ Die einzelnen Schritte des Fertigungsprozesses sollen hier jedoch nicht erklärt werden. Es gilt nur zu veranschaulichen, wie es möglich war, derartige Bronzen zu produzieren, um dabei auch für ein Verständnis für die handwerklichen Fähigkeiten zu schaffen, die hierfür nötig waren. Nun stellt sich jedoch noch die Frage nach der Herkunft der Tsoede-Bronzen, um die es im Folgenden gehen soll.

DIE FRAGE NACH DER HERKUNFT DER TSOEDE-BRONZEN

In der allgemeinen Forschungsliteratur zu den Tsoede-Bronzen bleibt die Herkunft der Tsoede-Bronzen bis heute umstritten. Dabei ist es auffällig, dass bis auf wenige Ausnahmen der Forschungsstand sehr veraltet ist. Selbst die jüngste Arbeit, ein Aufsatz des Kunsthistorikers Ohioma Ifounu Pogoso, liegt bereits über zwanzig Jahre zurück.⁶ Auch in neueren Werken über nigerianische Kunst nehmen die Nupe sowie die Tsoede-Bronzen meist nur einen geringen Teil ein. Ein Grund hierfür könnte sein, dass es das Nupe-Königreich seit fast zweihundert Jahren in dieser Form nicht mehr gibt. Bisher gibt es folglich noch keine zufriedenstellende Erklärung für die Bedeutung der Tsoede-Bronzen, sowie für ihren eigentlichen Ursprung. An dieser Stelle sollen die Erkenntnisse und Spekulationen verschiedener Kunsthistoriker*innen, wie bspw. von Douglas Fraser und William Fagg aufgegriffen werden, um die Problematik rund um die komplizierte Rekonstruktion der Provenienz der Objekte anzudeuten.

In den Städten Jebbas, Tada und Giragi wurden im Zeitraum von 1922 bis in die späten 1950er Jahre insgesamt zehn Bronzeskulpturen gefunden, die sowohl anthropomorphe als auch zoomorphe Darstellungen umfassen.⁷ Alle drei Städte liegen am Ostufer des Niger, in der Nähe des Mündungsgebiets. Bei der mündlichen Überlieferung über die Gründungsfigur der Nupe-Kultur, den Tsoede-König, gibt es unterschiedliche Varianten, wobei Tsoede in der einen als ‚Bastard‘ des Igala-Königs und einer Nupe-Frau, und in der anderen als heldenhafter Kriegerkönig beschrieben wird. Dies ist zwar nicht unmöglich, denn auch der überlieferte Zeitraum – das 16. Jahrhundert – stimmt mit der Metallurgie- und Patina-Expertise überein, jedoch handelt es sich um eine mythologische Überlieferung, die weder den Fund der Tsoede-Bronzen noch den Grund der Fertigung der Objekte erklärt. Die weiteren Bronzen sollen jedoch

in den umliegenden Städten deponiert worden sein, weshalb auch die restlichen gefundenen Bronzen mit Tsoede in Verbindung gebracht werden.⁸

Genau diese Schwierigkeit um die Frage nach der eigentlichen Herkunft ist es, die Kunsthistoriker*innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts veranlasste, die zehn Objekte aufgrund ihrer stilistischen Ähnlichkeit und der räumlichen Nähe der Fundorte als Gruppe zusammenzufassen, wobei sie sich jedoch nicht einem einzigen Stil zuordnen lassen.⁹ Hermon Hodge fielen 1922 die ersten Bronzen auf. Seine Wiederentdeckungen der Tsoede-Bronzen wurde in den späten 1950er Jahren durch William Fagg erweitert, weswegen die Orte, an denen die Bronzen gefunden wurden, sich unterscheiden. Die Forschungen in den 1940ern und 50ern brachten jedoch wenig neue Erkenntnis, und es kamen nur wenige wissenschaftliche Veröffentlichungen hinzu, bspw. ein Aufsatz von Richmond Palmer aus dem Jahr 1941.¹⁰ Dies änderte sich jedoch zum Ende der 1950er Jahre, als sich immer mehr Wissenschaftler*innen auf die aus Westafrika stammenden Bronzen spezialisierten.

Wir halten also fest, dass es keine konkreten historischen Belege für die Assoziation der Skulpturengruppe mit der Nupe-Kultur gibt. Folglich ist es nur dem territorialen Zusammenhang und der Übereinstimmung der zeitlichen Datierung in Verbindung mit der mündlichen Tradition geschuldet, dass die Werke dem Nupe-Volk zugeschrieben werden. Um zu untermauern, dass es sich wirklich um die einzigartigen Tsoede-Bronzen handelt, versuchten Forscher*innen wie bspw. William Fagg einen neuen Zugang durch stilistische Vergleiche zu schaffen. Dabei entstand eine gänzlich neue Debatte über ikonographische Merkmale der Figuren. Zwar gab es hierbei unter Forscher*innen Meinungsverschiedenheiten über einzelne Stücke, sie teilen alle jedoch die Annahme, dass die zehn Bronzeskulpturen zusammengehören.

DER WEG DER TSOEDE-BRONZEN UND DIE VERÄNDERUNGEN IHRER FUNKTION

Den Tsoede-Bronzen wurden unterschiedliche Funktionen zugeschrieben, wobei über ihre ursprüngliche Funktion nur Mutmaßungen angestellt werden können. Der Gründungsmythos der Nupe-Kultur gibt hierbei keine Auskunft über ihre Funktion. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass sie schon damals einen hohen kulturellen Wert besaßen. Sie müssen also in einer gewissen sozio-kulturellen Tradition der Metallverarbeitung gestanden und den rein-funktionalen Wert von Metallgegenständen überwunden haben. Ob sie, ähnlich wie bei anderen Ethnien, wie zum Beispiel im Königreich Benin rund um das 16. Jahrhundert, für rituelle oder

spirituelle Traditionen, wie zum Beispiel für die Verehrung der Ahnen, verwendet wurde, ist nicht bekannt.

Was wir jedoch wissen, ist, dass die Bronzen seit der Gründung des Nupe-Königreichs der Legitimierung einer Stadtgründung dienten, indem sie die mündliche Überlieferung bestätigen und dies für knapp 300 Jahre. Seitdem westliche Wissenschaftler*innen und Historiker*innen auf die Bronzen aufmerksam geworden sind, änderte sich dies drastisch. Nicht mehr die mündliche Tradition, sondern die Stilistik und Ikonographie der Objekte standen nun im Vordergrund. Wir wissen, dass die erste Station nach dem Fund der *Stehenden Frauenfigur* das National Museum of Nigeria war.¹¹ Das Objekt diente nach der Kolonialzeit der nationalen Identifikation Nigerias, wobei sie nach westlichen kunsthistorischen Maßstäben in der Geschichte afrikanischer Artefakte verortet wurde. Nach der Kolonialzeit dienten die Tsoede-Bronzen der Stärkung der nationalen Identität Nigerias, wobei der Kultur der selbst wenige Interessen entgegengebracht wurde und diese bis heute wenig erforscht ist. Bis heute beinhaltet kaum eine Arbeit Informationen über das Nupe-Volk selbst, obwohl diese mit den Figuren in Zusammenhang stehen. Die einzige Arbeit, die sich auch der Kultur der Nupe widmet, ist die Arbeit von Siegfried Ferdinand Nadel.¹² Leider ist trotz gründlicher Recherchearbeit nicht bekannt, wie viele Stationen genau die *Stehende Frauenfigur* im Anschluss an das National Museum of Nigeria durchlaufen hat. Wir wissen jedoch von dem Sammlerpaar Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe, dass sie die Figur in der Galerie Walu in Zürich erworben haben.¹³ Die Galerie Walu ist ein seit 1957 bestehendes Familienunternehmen, welches auf afrikanische Kulturgüter spezialisiert ist. Die stehende Frauenfigur wurde dort zu einem unbekanntem Zeitpunkt ersteigert und wird seit 2006 in der Situation Kunst II ausgestellt.

Seitdem die meisten Tsoede-Bronzen auf dem Kunstmarkt gehandelt werden, hat sich ihr funktionaler Kontext gänzlich geändert. Sie werden nun als Kunstobjekt verstanden, wobei der Wert durch das Alter, die Ästhetik und den sich daraus ergebenden Preis bestimmt wird. Der kulturelle Kontext verliert in diesem Transfer an Bedeutung, wobei auch das Verständnis für die lokalen Riten und Traditionen verloren geht. Die Stiftung der Situation Kunst zeigt nun ein anderes Bild. Sie sieht ihre Aufgabe laut der Website in der Förderung einer ‚interkulturellen Auseinandersetzung‘ mit Kunstwerken und versucht den Studierenden einen Ort des Dialogs zu bieten.¹⁴ Inwieweit dies zutrifft, soll im nächsten Teil untersucht werden.

AFRIKA IN DER SITUATION KUNST

2006 wurde die Situation Kunst durch einen ‚Afrika-‘ und einen ‚Asienraum‘ ergänzt, der die Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum erweitern und abrunden soll. Auch die Tsoede-Bronze soll laut Alexander von Berswordt-Wallrabe dazu dienen, die interkulturelle Auseinandersetzung mit Kunstwerken zu fördern. Damit geht der Anspruch einher, mit begrenzten räumlichen Möglichkeiten ein möglichst vollständiges Bild der Reichhaltigkeit der afrikanischen Kultur zu zeigen. Da dies ein unmögliches Unterfangen ist, liegt der Fokus auf der Repräsentation einiger Kulturgüter, um ein grundlegendes Verständnis zu schaffen. Die *Stehende Frauenfigur* ist für dieses Anliegen besonders gut geeignet, da sie ein Kulturgut eines fast vergessenen Königreichs darstellt und über die Zeit in verschiedene historische Kontexte eingebettet war, in denen sie gezeigt wurde, auch besonders gut die Problematiken der Provenienzforschung aufgezeigt werden können. Sie erschließt einem westlichen Publikum, das sich dessen zuvor nicht unbedingt bewusst war, die handwerkliche und künstlerische Qualität westafrikanischer Metallarbeiten. Die Frage, wie im Kontext der Situation Kunst mehr Verständnis für den Umgang mit afrikanischer Kunst und ihren problematischen Herkunftskontexten geschaffen werden könnte, bleibt noch offen. Ein Blick auf das Display soll dieses kurz skizzieren.

Der sogenannte ‚Afikaraum‘ ist im Vergleich zu den anderen Räumen der Dauerausstellung sehr dunkel gehalten. Eine dunkelgraue Wandfarbe wurde gewählt und der Boden dunkel gefliest. Die Objekte werden jedoch von dem Licht der Spotlights punktuell erhellt. Sie stehen auf schwarzen Sockeln und sind durch gläserne Vitrinen geschützt. Der ganze Raum ist darauf ausgelegt, den Fokus auf die Gestalt der Objekte zu setzen. Sie können in ihrer Gänze betrachtet werden und der Blick wird nur von den Objekten selbst geleitet. Das gewählte räumliche Display spricht dafür, die Ästhetik der Objekte in den Vordergrund zu stellen. Dies dient laut Alexander von Berswordt dazu, die Objekte besser auf sich wirken zu lassen. Die Kunstwerke sind ihrer Form nach geordnet, wobei ganzfigurige Darstellungen nebeneinander stehen, genauso wie Kopfplastiken und zoomorphe Objekte gruppiert werden. Es ist interessant, dass die *Stehende Frauenfigur* zwischen einer neuzeitlichen Bronze (ca. 16. Jh.) und einer Terrakottafigur der Nok (ca. 500 n. Chr.) steht. Ohne zu sehr vom visuellen her zu beurteilen, könnte ihr durch ihre Platzierung eine Bindegliedsfunktion zwischen den Kulturen zugeschrieben werden.

An jedem Sockel ist ein Schild angebracht, das einen kurzen Informationstext zum jeweiligen Objekt beinhaltet. So steht auf dem Schild zur betreffenden Plastik: *Stehende Frau*, Nigeria,

Tada, Bronze. Alter laut Metallurgie- und Patina-Expertise Nr. PO 131-191. Aventis: 16. Jh. O. früher; laut TL-Gutachten: 900 Jahre (+/- 150 Jahre).¹⁵ Hierbei wäre jedoch kritisch zu fragen, ob dieser knappe, nur auf die Datierung des Objektes bezogene Text ausreicht, um ein besseres Verständnis der Werke zu schaffen, oder ob nicht ein ausführlicherer Text den Objekten und ihren komplexen Provenienzen gerechter werden könnte. Jedoch muss man hierbei eins beachten: Die Situation Kunst liefert im Gegensatz zu vielen anderen Institutionen einen Raum für den Dialog, indem es ebenso eine Bibliothek und einen Seminarraum gibt, und schafft somit eine Möglichkeit, derartige Debatten überhaupt führen zu können. Zwar gibt es schon institutionelle Beispiele, die einen ähnlichen Weg verfolgen, wie zum Beispiel das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, die ebenfalls einen Seminarraum bieten, jedoch ist dies noch nicht weit verbreitet. Es ist ebenfalls zu beachten, dass es keinen pauschalen Lösungsweg gibt sich den Objekten zu nähern, weshalb sich der museale Umgang mit den Kulturgütern immer unterscheidet.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Als Letztes stellt sich nun die Frage, wie die gesammelten Ergebnisse im Kontext der Zielsetzung der kunsthistorischen Fragen, wie beispielsweise um die Verantwortung gegenüber den Objekten, zu verstehen sind. Es wurde versucht eine Biografie über das Objekt zu schreiben, um das soziale Wesen der Figur herauszustellen und sie in die gegenwärtige Debatte einordnen zu können. Eine zentrale Erkenntnis ist, dass bis heute die Frage nach der Provenienz vieler afrikanischer Objekte in europäischen Sammlungen schwierig zu beantworten ist. Die Debatte über die Verantwortung, die westliche Museen und Sammlungen für die Erforschung der Herkunft der von ihnen verwahrten afrikanischer Kulturgüter übernehmen sollten, ist noch nicht abgeschlossen. Jedoch sollen Texte wie dieser dabei helfen, den Fokus nun mehr auf einen zukunftsorientierten Umgang mit diesen Objekten zu legen, der Wert auf den rechtmäßigen Umgang mit afrikanischen Kulturgütern legt. Afrikanische Kunstwerke sind auch immer teil der kulturellen Identität des jeweiligen Landes. Daher ist es wichtig, einen verantwortungsbewussten Umgang mit diesen zu pflegen und westliche Perspektiven immer wieder zu hinterfragen

¹ Vgl. Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things: Commodization as Process, in: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things: Commodities in cultural Perspective, Cambridge: 1986, S. 64-91, hier: S. 67.

² Vgl.: Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, hg. v. Von Berswordt-Wallrabe, Silke/Wappler, Friederike, Düsseldorf: 2008, S. 192.

³ Vgl. Fraser, Douglas: The Tsoede Bronzes and Owo Yoruba Art, in: African Arts, Bd. 8, Nr. 3 (1975), S.31.

⁴ Der Begriff wurde im Zuge der ‚Völkerkunde‘ des 19. Jahrhunderts eingeführt und bis heute beibehalten. Vgl. Ausst. Kat.: Terrakotta und Metall, hg. v. Schulz, Bernd: Kunsthandel-Agentur Bernd Schulz, Kamp-Lintfort: 2004, S. 8 ff.

⁵ Vgl. Ebd., S. 12 ff.

⁶ Vgl. Pogoson, Ohioma Ifounu: Another Reconsideration of the Origin of the Tsoede Bronzes, in: West African Journal of Archaeology, Vol. 23 No. 2 (1998), S. 97-111, hier: S. 97 ff, im Folgenden zitiert durch: Ohioma Pogoson: Another Reconsideration of the Origin of the Tsoede Bronzes, Journal of Archaeology, 1998, S. 97-109, hier: S. 97.

⁷ Vgl. Fraser 1975 (wie Anm. 3), S.30.

⁸ Vgl. Ebd. S. 30.

⁹ Vgl. Pogoson 1998 (wie Anm. 6), S. 97.

¹⁰ Vgl. Palmer, Richmond: Ancient Nigerian Bronzes, in: Burlington Magazine, Bd. 79, Nr. 463 (1941), S. 120–126.

¹¹ Vgl. Fraser 1975 (wie Anm. 3), S. 31.

¹² Vgl. Nadel, Siegfried Ferdinand (Hg.): A Black Byzantium. The Kingdom of the Nupe in Nigeria, Oxford: 1942, S. 1–214.

¹³ Gespräch mit den Sammler*innen Alexander und Silke von Berswordt-Wallrabe im Seminar *Africa Early Modern* am 16.02.2023.

¹⁴ Vgl. Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum, Situation Kunst (Für Max Imdahl) – Konzept und Entwicklung, 2023, unter: <https://situation-kunst.de/konzept-und-entwicklung>, 2023 (Stand: 26.09.23).

¹⁵ So auch im Katalog: Von Berswordt-Wallrabe/Wappler 2008 (wie Anm. 2), S. 192.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1 & 2: Situation Kunst (für Max Imdahl), Fotografien von Werner Hannapel

Lisa Schmerbach

WUNDERSAME TIERGEFÄSSE. AFRIKANISCHE MIRABILIA IN KUNSTKAMMERN DER RENAISSANCE

Während der Renaissance entstanden in Europa, insbesondere im deutschsprachigen Raum, zahlreiche Kunst- und Wunderkammern, die meist durch Fürsten oder wohlhabende Bürger eingerichtet wurden. Kaiser Ferdinand I. und sein Enkel Ferdinand II. von Tirol sowie Kaiser Rudolf II. gründeten einige der bis heute bedeutsamsten Kunstkammern, um ihre mit der Zeit immer umfangreicher werdenden Sammlungen zu beherbergen. Die hier gesammelten Kunstobjekte gehörten den Kategorien der *exotica*, *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* und *mirabilia* an – und oft konnte ein Kunstobjekt sogar mehreren dieser Kategorien zugeordnet werden. In diesem Aufsatz soll vor allem der Aspekt der *mirabilia*, sprich: den Artefakten, die etwas Wundersames an sich haben, im Fokus stehen.

Nicht selten wurden denjenigen Kunstobjekten wundersame Wirkungen zugesprochen, die aus exotischen Tiermaterialien gefertigt und mit symbolischen Tierfiguren versehen waren. Während der Renaissance hatten viele der begehrtesten und kostbarsten tierischen Materialien ihren Ursprung in Afrika. Aber auch Kunstobjekte, die vor Ort in Afrika unter dem Einfluss regionaler Traditionen entstanden sind, wurden in europäischen Kunstkammern gesammelt. So entstanden etwa in Folge der ersten Begegnungen zwischen den Portugiesen, welche die Westküste Afrikas erkundeten, und den Einheimischen im Gebiet des heutigen Sierra Leone, der sog. *Sapi*-Kultur, kostbare Elfenbeinschnitzereien. Hierzu zählten unter anderem Salzgefäße, von denen eines im Verlauf dieses Aufsatzes hinsichtlich seines Materials sowie seiner Tiersymbolik näher untersucht werden soll. Des Weiteren sollen im Vergleich hierzu ein Straußeneipokal und ein Ungeheurmaulpokal aus Rhinozeroshorn exemplarisch analysiert werden. Allen besagten Prunkgefäßen – die aus ‚exotischen‘, afrikanischen Materialien gefertigt sind und sich einst in frühneuzeitlichen Kunstkammern befanden, wurden wundersame Wirkungen im Sinne der *mirabilia* nachgesagt, die es hier ebenso zu erläutern gilt.

WESTAFRIKAS ERSTE BEGEGNUNGEN MIT EUROPA

Im Verlauf des Mittelalters gab es innerhalb Europas keinen wesentlichen Wissenszuwachs in Bezug auf Afrika. Arabische Reisende hingegen dokumentierten in ihren Chroniken sehr sorgfältig, was sie auf ihren Exkursionen nach Ghana, Mali und in das Songhaireich sahen und erfuhren.¹ Dies geschah lange bevor die Europäer nach Subsahara-Afrika kamen. 1339 taucht erstmalig der Name Mali auf der Landkarte des Angelino Dulcert von Mallorca auf, die zur Grundlage wurde für den einflussreichen Katalanischen Weltatlas von circa 1375.² Insbesondere die Portugiesen spielten unter der Führung von Prinz Heinrich von Avis (1394–1460) – später auch als Heinrich der Seefahrer bekannt – eine erhebliche Rolle bei der Erkundung von Afrikas Küsten.³ Entscheidend für die portugiesische Expansion war ihre Entwicklung neuer Methoden und Verfahren der astronomischen Beobachtung, ihre Konzeption neuer Landkarten sowie ihre Herstellung besonderer Ausrüstung, Waffen und einer neuartigen Form des Segelschiffs namens *Caravela*. Ab dem Jahr 1455 verließen immer mehr Segelschiffe die Häfen Portugals, um neue Küstenregionen des afrikanischen Kontinents zu erschließen. Infolgedessen bereisten die Portugiesen 1460 erstmals die Region des heutigen Sierra Leone, 1471 die Küste Ghanas – welche sie aufgrund wertvoller Edelmetallvorkommen die ‚Goldküste‘ nannten – befuhren 1482 die Mündung des Flusses Kongo und erreichten 1486 schließlich den Benin. Insbesondere die Ankunft der Portugiesen und König João II. (1455–1495) im Kongo sorgte vor Ort für positive Verwunderung, da sie von den Afrikaner*innen aus verschiedenen Gründen zunächst für ihre verstorbenen Ahnen und somit für Untote gehalten wurden.⁴ So schreibt der Kunsthistoriker Mario Pereira:

„A variety of factors, such as the great distance between Portugal and the Kongo, the white color of the Portuguese, the fact that they traveled on the water, spoke strange languages, possessed lethal military technologies, brought great riches and promised additional material wealth, and, through Christianity, pledged spiritual well-being and harmony, induced the Congolese to perceive the Portuguese as belonging to the land of the dead.“⁵

In der Folge war der Einfluss auf Westafrika durch den Kontakt mit Europa und umgekehrt seit spätestens 1472 deutlich spürbar. Unter anderem wurde den portugiesischen Händlern durch die Nutzung lokaler Häfen direkter Zugang zum Inland Afrikas gewährt, womit sie Zugriff auf viele der afrikanischen Reichtümer erhielten. Dies war für den Handel zwischen Afrika und Europa von hoher Relevanz sowie großem Nutzen, da die inländischen Handelsrouten zuvor von arabischen Karawanenhändlern dominiert und kontrolliert worden waren. Laut Suzanne Preston Blier florierte die Kunst der Region südlich der Sahara besonders während der zweiten Hälfte des 15. sowie der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts infolge dieses Kulturkontakts,

weshalb es besonders lohnenswert sei, Kunstobjekte aus der Zeit um 1492 zu untersuchen.⁶ Darüber hinaus existierten neben den europäisch beeinflussten Werken auch indigene kunsthandwerkliche Traditionen, wobei afrikanische Elfenbeinschnitzereien aus europäischer Sicht zu den wertvollsten Kunstobjekten dieser Art zählten. Hier sollte beachtet werden, dass jede kulturelle Gemeinschaft der Gebiete südlich der Sahara ihre eigenen lokal geprägten und individuellen Vorstellungen, Werte und künstlerischen Stile pflegte.

Bereits während des Mittelalters kursierten in Europa einige Elfenbeinobjekte, vornehmlich aus der Antike. Im 15. und 16. Jahrhundert gelangte allerdings im Zuge der beginnenden Kolonialisierung und des afrikanisch-europäischen Handels immer mehr Elfenbein nach Europa. Schnitzereien aus Elfenbein,⁷ wie Salzgefäße, Trompeten beziehungsweise Olifanten, Löffel sowie katholische Sakralobjekte wurden von Europäern einerseits in der Region der *Sapi*-Kultur,⁸ die im heutigen Sierra Leone zu verorten ist und andererseits in der Benin-Region im heutigen Nigeria, in Auftrag gegeben. Diese Elfenbeinobjekte verbanden europäische mit afrikanischer Motivik. Der daraus resultierende Export von Kunstobjekten, welche heute als afro-portugiesische oder *luso*-afrikanische⁹ Elfenbeinschnitzereien bekannt sind, begann in den 1520er Jahren. Schnell erhoben sich Elfenbeinschnitzereien in Europa sowohl zu beliebten Sammelobjekten als auch Statussymbolen. So schreibt Blier: „Trumpets were employed by royalty and nobility in the hunt, during battle, and to call individuals to meals or audiences. Saltcellars were accorded similarly high value as objects of prestige.“¹⁰ Allgemein sorgten exotische Tiere aus Afrika ebenso wie die Materialien, die aus ihnen gewonnen werden konnten, für große Bewunderung in Europa. Einen eindrücklichen Beleg liefert der Bericht des deutschen Arztes und Humanisten Hieronymus Münzer (1437/1447–1508) von seiner Reise an den Hof des Königs João II. von Portugal im Jahr 1494, wo er zur Schau gestellten Objekten und Produkten aus Afrika begegnete. João zeigte Münzer einige seiner diplomatischen Geschenke, von denen sich der deutsche Humanist deutlich beeindruckt zeigte, wie Pereira berichtet:¹¹

„Münzer excitedly examined the skin of an unusually large serpent and included animated descriptions of various birds, crocodiles, camels and lions, among others, which he had seen. [...] In addition, Münzer was particularly struck by the products João II obtained as gifts and from commerce with Africa, such as gold, pepper, slaves and ivory. Indeed, he was flabbergasted by the ‚infinite‘ number of elephant tusks the king had stored in the royal warehouse in Lisbon. Unfortunately, Münzer offers no substantial descriptive details about specific objects of African manufacture [...]. Nevertheless, Münzer’s writings provide a clear depiction of João II’s sophisticated strategy of displaying objects from sub-Saharan African to European dignitaries visiting the Portuguese court and of engaging in learned conversation about them.“¹²

Neben dem aus Elefantenstoßzähnen gewonnenen Elfenbein wurden weitere von afrikanischen Tieren stammenden Materialien wie Straußeneier, Krokodileier, Nilpferdzähne und Rhinozeroshörner aufgrund ihres exotischen Status sowie hohen Wertes als Luxusgüter nach Europa exportiert. Dort wurden diese kostbaren Materialien meist an den Höfen politisch bedeutsamer und wohlhabender Obrigkeiten zu Kunstobjekten, die auch *artificialia* oder *objets d'art* genannt werden, weiterverarbeitet.¹³

EUROPÄISCHE KUNSTKAMMERN IN DER RENAISSANCE

Sogenannte *artificialia* und *objets d'art* waren kleine, von europäischen Goldschmieden in Werkstätten oder Manufakturen konzipierte Meisterwerke, die vorrangig im 15. und 16. Jahrhundert aus wertvollen Metallen, Edelsteinen und exotischen Materialien gefertigt wurden. Im darauffolgenden 17. und 18. Jahrhundert wurde die Grundlage für das Sammelinteresse und den sich dadurch entwickelnden Markt für luxuriöse, exotische Kunstwerke und Kulturgüter geschaffen. Dies hatte schließlich mit zur Folge, dass der Handel mit diesen Objekten auf dem europäischen Kunstmarkt wie nie zuvor florierte. Während die Sammler*innenkreise zunehmend größer wurden, stiegen auch die Preise derartiger Raritäten bis zur Französischen Revolution rapide an. Sammelobjekte sämtlicher Art dienten vornehmlich dem individuellen Wissensgewinn, Repräsentationsbedarf und Vergnügen, wodurch deren materieller Bedeutungsaspekt in den Vordergrund rückte und sie daher keinen notwendigen Gebrauchszweck besaßen. Durch diese Form von Wunscherfüllung konnte nach Thomas Nutz sogar ein ‚Wiederholungszwang‘ – im Sinne eines hohen Sammelbestrebens – entstehen. Des Weiteren erläutert Nutz am Beispiel französischer Sammler*innenkreise, was gerade die exotischen Artefakte dort so begehrten- und sammelnswert gemacht hat, beziehungsweise wie die ‚Exotik‘ der Objekte erst im Sammlungszusammenhang erzeugt und ihre Fremdheit in Szene gesetzt wurde:¹⁴

„Die exotischen Artefakte bilden in den Arrangements einen unverzichtbaren Teil. Ihre gold- bzw. goldbronzenen Fassungen tragen einerseits dazu bei, die Artefakte in den französischen Stilkontext einzupassen, andererseits verstärken sie als Repräsentant des Eigenen aber auch den Kontrast zum Fremden (Artefakt). Dieser bewußt in Szene gesetzte Kontrast erzeugt aber gerade den Effekt des Exotischen, indem ein ‚ethnographisches‘ Objekt aus seinem ursprünglichen lebensweltlichen Kontext gerissen wird und in einen neuen Kontext (den der Sammlung) überführt wird, wo es als Fragment einer fremden Kultur diese als Ganze repräsentiert.“¹⁵

Darüber hinaus wurde es Sammler*innen durch die Zurschaustellung der ‚Fremdheit‘ derartiger exotischer und seltener *artificialia* ermöglicht, ihre kulturelle Identität zum Ausdruck zu

bringen sowie ihren sozialen Status nach außen hin zu repräsentieren. Denn der ökonomische Wert steigerte den sozialen Wert, sodass das entsprechende Objekt den Besitzer*innen als Mittel der Distinktion ein gewisses Maß an Prestige verleihen konnte. Je höher die Rarität eines Kunstobjektes war, desto interessanter wurde es gleichzeitig für Sammler*innen. Eine ähnliche Position vertritt auch Bettina Dietz, indem sie schreibt, dass solche *exotica* als Luxusgüter galten, deren Besitz sich die Aristokratie zunutze machte, um ihren hohen Rang gegenüber anderen sozialen Gruppen zu demonstrieren. Teilhabende seien primär Angehörige der höfischen beziehungsweise adeligen Gesellschaft, sekundär aber auch Kaufleute, Künstler und Kleriker gewesen. Zusätzlich kann die Aneignung von Wissen und neuen Kenntnissen als ebenso relevanter Anreiz gelten, exotische und seltene Kunstobjekte zu sammeln.¹⁶

Bereits vor dem 18. Jahrhundert existierte die Leidenschaft zum Sammeln exotischer Gegenstände, darunter auch Tiere und Pflanzen. Insbesondere Elfenbein, Straußeneier, Rhinozeroshorn, Haifischzähne oder sogar ganze Krokodile gehörten oft zum Bestand der Naturalienkabinette sowie der Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts. Hinsichtlich der Naturalien, sprich: der Objekte, die aus der Natur stammten, wurden vor allem diejenigen in europäischen Kunstkammern ausgestellt, die von der ‚Kunstherrlichkeit‘ der Natur zeugten, im Sinne der *natura naturans*, also der künstlerisch-spielerisch schaffenden Natur.¹⁷ Deswegen waren nicht nur exotische Tiere, sondern ebenso farblich auffällige und besonders gemusterte Vögel, Insekten, Schmetterlinge, Schnecken, Schalentiere, Muscheln, Korallen sowie versteinerte Meerestiere beliebte Sammelobjekte.¹⁸

Auch die kaiserliche Kunstkammer von Rudolf II. (1552–1612), welche von 1607 bis 1611 im Prager Sommerpalast errichtet wurde, beinhaltete so manche *naturalia* und *artificialia*, darunter viele außergewöhnliche *mirabilia*. Im Jahr 1976 begrüßte die Forschung eine umfangreiche Veröffentlichung des Inventars dieser Kunstkammer.¹⁹ Kaiser Rudolf war im Besitz zahlreicher seltener Artefakte und Alltagsgegenstände aus Indien, Persien, der Türkei, Siam, China sowie Afrika und Amerika. Durch die Bestandsangaben wurden sowohl ausführliche Beschreibungen als auch detaillierte Informationen zur Herstellung und Dekoration einzelner Exponate zugänglich gemacht. Eliška Fučíková, die sich näher mit Rudolfs Bestand von Kunstobjekten beschäftigt hat, geht davon aus, dass seine Kunstkammer nahezu so viele *naturalia* und *artificialia* beherbergt haben müsse wie seine atemberaubende Gemäldesammlung.²⁰ Wie sie schreibt, hat der Forscher Erwin Neumann Rudolfs Sammlung als eine Art manieristisches Museum bezeichnet, das diverse Objekte aus verschiedenen Reichen der Natur und Kunst sowie das menschliche Wissen darüber systematisch – ähnlich einer Enzyklopädie – zu ordnen

versuchte.²¹ Über diesen privaten Nutzen hinaus diente die Kunstkammer jedoch nicht zuletzt diplomatischen Zwecken, dadurch, dass sie symbolischer Ausdruck Rudolfs zahlreicher politischer Beziehungen war.²²

Neben der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. gilt die noch ältere Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck als sehr bedeutend. Diese wurde von dem Erzherzog Ferdinand I. von Habsburg (1503–1564) initiiert, 1554 zum ersten Mal urkundlich erwähnt und später durch seinen Enkel sowie herrschaftlichen Nachfolger Ferdinand II. von Tirol (1578–1637) weitergeführt und maßgeblich erweitert. Als Ferdinand II. diverse *naturalia*, *artificialia*, *exotica*, *scientifica* (wissenschaftliche Gegenstände) sowie *mirabilia* hinzufügen ließ, wurde die Sammlung erst so facettenreich, wie sie sich heute zeigt. Die Sammlung auf Schloss Ambras umfasst Rüstungen, Waffen, Porträts, Statuen, Deckelpokale, Elfenbeinschnitzereien, bemalte Vasen, römische Medaillen und Antiquitäten, naturwissenschaftliches Instrumentarium, Musikinstrumente, Automaten, Naturalien sowie andere Kunstgegenstände. Um die Sammlung beherbergen zu können, ließ Ferdinand II. eigens hierfür im Ambraser Unterschloss das *Musaeum* errichten – einer der ersten Vorläufer des heutigen Museums. Auf der offiziellen Webseite von Schloss Ambras wird dazu geschrieben, dass sich das historische Originalgebäude selbst zum Ausstellungsobjekt entwickelt habe, in dem bis heute das erste systematische Sammlungs- und Präsentationskonzept bestaunt werden könne.²³ Ähnlich wie bei Rudolf II. dienten somit auch Ferdinand I. und Ferdinand II. solche seltenen, vielfach exotischen Artefakte ihrer Kunstkammer als Ausdrucksmittel von Macht, Rang und materiellem Wohlstand.²⁴ Im Folgenden werden drei ausgewählte Objekte aus den Sammlungen dieser Fürsten näher analysiert, die alle aus Materialien hergestellt sind, welche aus afrikanischen Ländern stammen und, wie zu zeigen sein wird, als *mirabilia* gelten können: ein Elfenbeingefäß, ein Straußeneipokal und ein Ungeheurmaulpokal aus Rhinozeroshorn.

DAS ELFENBEINSALZGEFÄSS

Von den besagten Elfenbeinschnitzereien auf Schloss Ambras befinden sich heute einige Exponate im Wiener Weltmuseum. Das Objekt 63468 (Abb. 1), ein *luso*-afrikanisches Elfenbeinsalzgefäß der *Sapi*-Kultur wurde zuerst 1880/1881 aus der Kunstkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck der ethnographischen Sammlung des Wiener Naturhistorischen Museums und später dem Weltmuseum in Wien übergeben. Das Objekt soll im Hinblick auf sein

tierisches Material und dessen wundersame Bedeutung für die Sammler Ferdinand I. und II. genauer untersucht und die verwendete Symbolik exotischer Tiere kontextualisiert werden.

Das vorliegende kelchartige Deckelgefäß aus Elfenbein stammt, laut den zuständigen Kurator*innen des Weltmuseums, aus Sierra Leone und wird auf einen ungenauen Zeitraum zwischen dem 15. oder 16. Jahrhundert datiert. Ebenso ist der Künstler unbekannt, weshalb an dieser Stelle von einem ‚Unbekannten Meister der Sapi‘ die Rede ist.²⁵ Es wird davon ausgegangen, dass das Gefäß in Zusammenarbeit mit den Portugiesen entstanden ist, da seitens des Weltmuseums als Kultur ‚Sapi-Portugiesisch‘ angegeben wird. Dieser Aspekt wird dadurch gestützt, dass

solche Gefäße, die als Auftragsarbeiten für den europäischen Markt in Afrika entstanden sind, in der Stilistik sowohl afrikanische als auch europäische Elemente aufweisen.²⁶ Derartige europäische Elemente lassen sich in diesem Fall in der unteren stielkelchartigen Gestaltung nachweisen, welche im christlich-sakralen Kontext Europas häufig Verwendung fand sowie in der figürlichen Personengestaltung. Auffällig ist hier, dass die menschlichen Figuren mit europäischen Merkmalen wie langen Haaren und Hosen ausgestattet wurden, und dass eine der Sockelfiguren eine betende Armhaltung einnimmt. Solche Merkmale könnten Indizien dafür sein, dass hier die portugiesischen Auftraggeber abgebildet wurden.²⁷

Da die Portugiesen ein hohes Interesse an Elfenbein zeigten, wurden viele Objekte aus den kostbaren Elefantenstoßzähnen in den afrikanischen Werkstätten in Auftrag gegeben und dort hergestellt. Angehörige der *Sapi*-Kultur wurden als sehr talentiert im Umgang mit Elfenbeinschnitzereien wahrgenommen und für ihre Arbeit geschätzt. Die Beliebtheit des



Abb. 1: Unbekannter Meister der Sapi: Salzgefäß, 15./16. Jahrhundert, Elfenbein, ohne Maße, Weltmuseum Wien/Afrika südlich der Sahara, 63468, 1898, Abbildungsunterschrift entsprechend der Innsbrucker Sammlung von Schloss Ambras

Materials rührte also nicht nur daher, dass es als exotisch galt und wegen seiner Seltenheit zudem einen hohen Wert besaß, sondern auch daher, dass es mit traditionell afrikanischen Einflüssen von fähigen Handwerkern bearbeitet wurde. Auch die relativ schnelle Akzeptanz vergleichbarer Kunstobjekte im europäischen Handel ist ein weiteres Indiz für ihre Wertschätzung und Bedeutung innerhalb der Renaissance. Dennoch stellten Elfenbeinsalzgefäße – insbesondere in Kombination mit der Symbolik exotischer Tiere – fremdartige Objekte dar, die Raum für wundersame Vorstellungen boten.²⁸

Im Ambraser Inventar von 1596 wird das Objekt wie folgt beschrieben: „Ain helfenbaines rundes stöckhl wie ein prunnen mit mändlen und hunden, aller schad- und manglhaft.“²⁹ Hierbei sollte der zeitliche Kontext beachtet werden, denn zum Zeitpunkt der Abfassung des Inventars war noch kein allgemeines Wissen bezüglich afrikanischer Tiere sowie deren Darstellung in Europa vorhanden.³⁰ Stattdessen wurden bestimmten Tiermaterialien und Tierfiguren magische beziehungsweise wundersame Wirkungen – positiv wie negativ – zugesprochen. Die Deutung, es handle sich um ‚schad- und manglhafte Hunde‘, die am Fußsockel des Salzgefäßes angebracht seien, ist infolgedessen kritisch zu betrachten. Zum einen spiegelt sich in der Bezeichnung des ‚schad- und manglhafte‘ eine sehr negative Wahrnehmung der afrikanischen Gestaltungsweise der Tier- und auch Menschenfiguren wider. Auch wenn zum Zeitpunkt der Entstehung des Ambraser Inventars ein vergleichsweise respektvoller Umgang zwischen den Afrikaner*innen und Portugies*innen herrschte, ist nicht auszuschließen, dass innerhalb Europas andere rassistische Vorstellungen durch frühkoloniale Strukturen und das in diesem Zusammenhang entstehende Machtgefälle vorherrschten.³¹

Zum anderen ist es wesentlich naheliegender, dass es sich bei den ‚Hunden‘ tatsächlich um Krokodile handelt, vor allem wenn man den Herstellungskontext der *luso*-afrikanischen Elfenbeinschnitzereien bedenkt. Allein schon die ersten Begegnungen mit den Portugiesen an der westafrikanischen Küste legen die Verwendung von Wassertieren nahe. Denn wie bereits erläutert, entstanden auf Seiten der Westafrikaner*innen aufgrund der Ankunft der Portugiesen über den Meeresweg sowie wegen ihrer äußeren Erscheinung Assoziationen mit dem Totenreich und mit Wasser. Zusätzlich besitzen Wassertiere, zu denen Krokodile und auch Schlangen gezählt werden, eine relevante Bedeutung innerhalb der spirituellen Glaubenssätze beziehungsweise Etymologie Westafrikas. Beispielweise wurde die Python im Kongo nicht nur mit *Olokun*, dem wohlhabenden und mächtigen Gott des Meeres, gleichgesetzt, sondern auch mit seinem umfassenden und reichen Königreich der Ahnen in Verbindung gebracht. In Sierra Leone wurden Schlangen zugleich mit dem mystischen Wassergeist namens *Ninkinanka*

assoziiert, dessen Kräfte übernatürlich gewesen sein sollen. Da Salz ein Meeresprodukt ist und in der Renaissance als sehr kostbar galt, wäre es aus Sicht der westafrikanischen Künstler nur sinnig gewesen, ein Salzgefäß für aristokratische Portugiesen mit Schlangen sowie anderen wundersamen Wassertieren zu versehen, die für Macht, Reichtum und Schutz standen.

Dies lässt sich mit den Forschungspositionen von Mario Pereira, Suzanne Preston Blier und William A. Hart stützen, die alle auf die Bedeutung von Schlangen und Krokodilen hinsichtlich der *luso*-afrikanischen Elfenbeinsalzgefäße eingehen.³² Laut Hart sei es zum Beispiel typisch, dass bei solchen kelchartigen Salzgefäßen in der Mitte eine Art Knauf in der Form eines Kissens mit verknoteten Schlangen angebracht sei, deren Köpfe herunterhängen und sich oft in Richtung anderer Tierfiguren herabwinden würden.³³ Beim Hochrelief des vorliegenden Objekts 63468 kann dies gleichermaßen beobachtet werden, denn die Schlangen blicken den vermeintlichen Krokodilen direkt in ihren leicht aufgerissenen Schlund. Ebenso sprechen die gestalterischen Details der Sockelfiguren für Krokodile, da sowohl auf dem Rücken als auch seitlich der Tiere jeweils eine Reihe von Zacken platziert wurde, die womöglich den Knochenpanzer eines Krokodils andeuten.³⁴

DER STRAUSSENEIPOKAL

Gewissermaßen bestand auch bei den Straußeneipokalen – wenn auch unfreiwillig – ein Bezug zu den afrikanischen Krokodilen. Denn teilweise wurden Straußeneier mit Krokodileiern verwechselt und in falscher Annahme weiterverarbeitet. Obwohl dieses Prunkgefäß (Abb. 2) im Vergleich zum Elfenbeinsalzgefäß (Abb. 1) nicht in Afrika entstanden ist, sondern als Beispiel der *artificialia* in einer europäischen Werkstatt, verweist sowohl das verwendete tierische Material als auch die Ikonographie auf seine wundersame Bedeutung sowie exotische Herkunft. Insbesondere deutsche Goldschmiede sahen während der Renaissance ein besonderes Potential in den wertvollen, aus Afrika stammenden Tiereiern, wie es Joan Barclay Lloyd folgendermaßen beschreibt:

„An ostrich egg was an attractive shape and size and its creamy, pitted surface had a soft lustre which was very pleasant to behold. Renaissance goldsmiths – and especially the famous Germans masters – recognized the artistic possibilities of these eggshells and mounted them very effectively. Goblets, cups, flasks and jars were made, having an ostrich eggshell as the main body of the vessel.“³⁵

Einige der Prunkpokale, von denen Barclay Lloyd schreibt, befinden sich noch heute in Sammlungen, die den ursprünglichen Kunstammern der Renaissance nachempfunden sind.³⁶ So auch der Straußeneipokal mit der Inventarnummer 897 (Abb. 2) aus dem Kunstammerbestand des Kunsthistorischen Museums Wien, der hier zunächst näher

untersucht werden soll. Der besagte Deckelpokal stammt aus einer Augsburger Werkstatt um 1570/1575 und wird dem Goldschmiedemeister Clement Kicklinger zugeschrieben. Die Pokalhöhe beträgt ganze 56,8 cm. Bezüglich verwendeter Materialien und Techniken gibt das Kunsthistorische Museum ‚Straußenei, Koralle, Silber, vergoldet, teilweise bemalt‘ an. In der vom Museum gegebenen Objektbeschreibung wird gleichermaßen auf die exotische Herkunft verwiesen, die durch die figürliche Darstellung eines Afrikaners, der den Vogelstrauß an einer Leine führt, betont wird. Die besagte Figur ist durch ihre Kleidung – ein Brustpanzer mit Federrock und Federschmuck – exotisierend als fremdartiger ‚Wilder‘ mit krausem Haar, dicken Lippen und breiter Nase dargestellt.



Abb. 2: Clement Kicklinger: Straußenei-Pokal, um 1570/1575, Straußenei, Koralle, Silber, vergoldet, teilweise bemalt, 56,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien/Kunstammer/Raum XXV, 897, Bildunterschrift entsprechend der der Augsburger Sammlung

Dem ist hinzuzufügen, dass diese Art der stilisierten Darstellung eines Afrikaners auf ein veraltetes, rassistisch diffamierendes Konzept zurückgeht und im heutigen Kontext daher kritisch zu betrachten ist. Darüber hinaus wird auf die wundersamen Heilwirkungen des verwendeten Straußeneis sowie die magischen Fähigkeiten des Vogelstrauß im Kontext der Tiersymbolik hingewiesen.³⁷ Bereits seit dem Mittelalter bestand die Vorstellung des Eis als Symbol der Schöpfung und des Universums, in dem die einzelnen Elemente konzentrisch – eben wie ein Ei – konzipiert sind. Dabei symbolisiert die Schale den Himmel, beziehungsweise den allumgebenden „Feuerherd“, die Haut steht für die Transparenz der Luft, das Eiklar gilt als Sinnbild des Wassers und schließlich symbolisiert das Eigelb die Erde.³⁸ Ob diese Vorstellung tatsächlich auf Straußeneier projiziert wurde, ist zwar nicht gesichert, da hierfür keine direkten Beweise existieren, jedoch vorstellbar. Vor allem durch die vielfach nachzuweisende Verwendung von Straußeneiern im sakralen Kontext während der Renaissance kann diese Annahme gestützt werden. Obwohl Straußeneier primär auf dem Luxusmarkt gehandelt wurden, gab es im 15. und 16. Jahrhundert auch einige Kirchen, in denen Straußeneier aufgehängt wurden. Ein Grund dafür mag ihre Kostbarkeit gewesen sein, denn auch exotische

Raritäten wurden teils in Kirchen aufbewahrt. Außerdem verwiesen die weißen Eier symbolisch auf die unbefleckte Empfängnis der Maria. Sie hatten aber noch eine weitere Bewandnis: Da die Straußenmutter angeblich niemals ihre Eier aus den Augen verlor und ihnen somit ihre volle Aufmerksamkeit widmete, wurden Straußeneier sinnbildhaft im sakralen Kontext verwendet. Denn die katholische Glaubensgemeinschaft sollte – ähnlich wie die Straußenmutter – Gott niemals aus den Augen verlieren und ihm unaufhörliche Beachtung schenken.³⁹ Es könnte jedoch auch sein, dass in Europa der afrikanische Brauch, solche Eier in religiösen Stätten aufzubewahren, adaptiert wurde. Denn es war unter verschiedensten, nicht-europäischen, aber auch den paganen Völkern Europas ein verbreiteter Glaube, dass das Ei der Ursprung des Lebens sowie ein Symbol der Lebenserneuerung sei. Dieser Glaubenssatz gründet ebenfalls auf der Vorstellung eines kosmischen Welteis. Bezog man diese Wirkung nun auf den Straußeneipokal, so ließ sich hieraus ableiten, dass das Gefäß eine lebenserneuernde Wirkung hatte, wenn aus ihm getrunken wurde.⁴⁰

Nicht nur dem Straußenei als eine Art Repräsentant der *mirabilia* wurden wundersame Heilwirkungen zugesprochen. Auch dem Vogelstrauß an sich wurde der Mythos nachgesagt, er könne auf magische Weise Blei fressen und verdauen, weshalb dieser in der Ikonographie der Renaissance häufig mit einem Hufeisen im Schnabel dargestellt wurde. Diese wundersame Symbolik ist auch deutlich bei dem Straußeneipokal 897 zu erkennen, der einerseits sein eigenes Ei auf dem Rücken, andererseits ein kleines Hufeisen im Schnabel trägt. Ferner wurde diese Symbolik mit der Bedeutung folgender Phrasen in Beziehung gesetzt: ‚Stärkung durch Widerstand‘ sowie ‚der Gerechte erträgt die Neider‘. Genau genommen wurden dem Straußeneipokal in diesem Zusammenhang belebende sowie regenerative Heilwirkungen zugesprochen, die beispielweise positive Auswirkungen auf die Verdauung haben sollten. Da derartige Prunkpokale – genauso wie die Elfenbeinsalzgefäße – meist von wohlhabenden und einflussreichen Aristokrat*innen genutzt, gesammelt und ausgestellt wurden, bestand auch hier gleichzeitig der Reiz des Exotischen sowie der schutz-, prestige- und machtssteigernden Wirkung.⁴¹

DER UNGEHEUERMAULPOKAL

Neben dem Straußeneipokal beherbergt die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien einen weiteren wundersamen Deckelpokal, welcher sowohl aus afrikanischen Tiermaterialien hergestellt als auch mit verschiedener Insekten- und Tiersymbolik versehen wurde: der Ungeheurmaulpokal mit der Inventarnummer 3709 (Abb. 3). Dieses *artificialium*

wurde ebenso wie der Straußeneipokal (Abb. 2) von einem unbekanntem höfischen Goldschmied in Nürnberger Tradition sowie vom Schnitzer Nikolaus Pfaff für die Sammlung von Rudolf II. um 1611 in Prag gefertigt. Allerdings ist dieser Prunkpokal im Vergleich zum Straußeneipokal mit einer Höhe von 49,7 cm etwas kleiner. Beim Ungeheurmaulpokal wurden gleich zwei verschiedene tierische Materialien verwendet, und zwar das Horn eines afrikanischen Breitmaulnashorns sowie afrikanische Warzenschweinhauer.⁴² Besonders auffällig an diesem Kunstobjekt ist das große gehörnte Ungeheuer beziehungsweise Raubtier aus vergoldetem Silber, das sein Maul aufreißt und dabei die Zähne fletscht. Früher soll eine sogenannte ‚Natternzunge‘, ein fossiler Haifischzahn, aus dem Maul geragt haben, doch scheint diese abhandengekommen zu sein. Des Weiteren wurden einerseits am Fuße, andererseits auf dem Deckel naturgetreue Abgüsse verschiedener Insekten und kleiner Amphibien aus vergoldetem Silber platziert.⁴³



Abb. 3: Nikolaus Pfaff: Deckelpokal aus Rhinoceroshorn mit Warzenschweinhauern, 1611, Horn des afrikanischen Rhinoceros (Weißes Nashorn oder Breitmaulnashorn, *Ceratotherium simum*), Hauer eines afrikanischen Warzenschweines; Fassung: Silber, vergoldet, teilweise bemalt, 49,7 cm x 27,5 cm x 17,7 cm, Kunsthistorisches Museum Wien/Kunstskammer/Raum XXV, 3709, Bildunterschrift entsprechend der Prager Sammlung von Rudolf II.

Das für den Stiel und die Kupa verwendete Rhinoceroshorn galt in der Renaissance als gleichermaßen begehrtes Symbol von Status und Prestige wie die anderen, hier bereits besprochenen Tiermaterialien. Dennoch wurde das Nashorn im 16. Jahrhundert – als dieses erstmalig lebendig nach Europa gebracht wurde – noch als eine Art wundersame Bestie wahrgenommen.⁴⁴ Eventuell bestand bei der Gestaltung des vorliegenden Prunkpokals (Abb. 3) hiermit eine Assoziation, weshalb der Deckel wie ein Ungeheuer gestaltet wurde. Doch trotz seines imposant aussehenden Panzers sprach der Gelehrte Edward Topsell – im Kontext seines Bestiariums von 1607 – dem Nashorn unter anderem Tugenden wie Tapferkeit sowie ein mildes Gemüt zu.⁴⁵ Es ist nachvollziehbar, warum das Nashorn während der Renaissance allgemein nicht nur Verwunderung, sondern auch Bewunderung auslöste. Ebenso wurden seinem Horn bestimmte heilende, beschützende und sogar aphrodisierende Wunderwirkungen

zugesprochen.⁴⁶ Jene Vorstellungen hielten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein, was durch folgenden Quellenauszug von 1779 deutlich wird:

„Drei Stücke aus dem Horn eines Nashorns, von denen eines unbearbeitet und die beiden anderen gedreht sind. Dieses Horn soll eine anziehende Wirkung auf alles Giftige haben, weshalb die Prinzen nur aus Gefäßen trinken sollen, die aus diesem Horn gefertigt sind. Wenn man grosse Kopfschmerzen hat, werden zwei Stücke dieses Horns auf die Schläfen gelegt, wo sie wie ein Pflaster haften bleiben und die [...] anziehen, was sehr viel Erleichterung bringt. Dasselbe gilt für alle Übel und Schmerzen. Wenn das Horn gut mit Gift oder Cerosit getränkt ist, verliert es seine anziehende Wirkung, und um sie wiederherzustellen, muss man es in heisser Milch waschen.“⁴⁷

Eine ähnliche Wirkungsweise des Giftschutzes wurde auch der ‚Natternzunge‘ zugesprochen. Allgemein waren solche Effekte für die aristokratischen Besitzer*innen von großer Wichtigkeit, da sie sie vor möglichen, in der frühen Neuzeit nicht ganz abwegigen Vergiftungen schützen sollten. Ob aber der besagte Ungeheurmaulpokal aus Rudolfs II. Sammlung tatsächlich von ihm persönlich als Trinkgefäß benutzt wurde, ist nicht bekannt. Wahrscheinlicher ist es, dass dieses *mirabilium* als reines Schauobjekt ausgestellt wurde, um sowohl Rudolfs II. Beziehungen zu Afrika zu repräsentieren als auch neue Erkenntnisse zu gewinnen.⁴⁸

Darüber hinaus sollten durch die wilde, fast schon dämonisch anmutende Darstellung des Ungeheurmauls böse Kräfte gebannt werden, was intuitiv etwas widersprüchlich scheint, jedoch als sogenannte apotropäische Wirkung in der europäischen Kulturgeschichte ein bedeutendes Konzept ist. In gewisser Hinsicht besitzen auch die naturgetreuen Abgüsse der Käfer, Spinnen, Frösche und kleinen Echsen, die an dem Prunkpokal angebracht wurden, eine vergleichbar ambivalente Bedeutung. Auf der einen Seite konnten solche detaillierten Tierabgüsse den idealen Einklang von Kunst und Natur demonstrieren, während auf der anderen Seite vor allem den Insekten seit dem Mittelalter bis in die Renaissance eine negative Bedeutung anhaftete. Aus kunsthandwerklicher Sicht waren Lebendabgüsse aufwendige Prozesse, da die kleinen Tiere und Insekten zuerst im toten Zustand von Gips umhüllt, dann das Tier oder Insekt zu Asche verbrannt und schließlich flüssiges Edelmetall in die entstandene Mulde gegossen werden musste. Das Ergebnis sollte nicht nur möglichst naturgetreu aussehen, sondern regelrecht eine Imitation der Natur sein. Da solche Abgüsse den Tod für die jeweiligen Tiere bedeuteten, aber auch ihre Wiederauferstehung in der Kunst, assoziierte man mit ihnen – neben anderen Bedeutungen wie Fäulnis und Selbstgenerierung – die Vergänglichkeit wie auch Erneuerung des Lebens.⁴⁹ Diese Assoziation passt ein Stück weit zu den übrigen wundersamen Kräften, die diesem Gefäß zugeschrieben wurden. Insbesondere in Kombination mit der Schutzwirkung des Nashorns wirkt der Aspekt der Vergänglichkeit beinahe wie eine Warnung an die Person, die aus dem Ungeheurmaulpokal getrunken hat.

FAZIT

Zusammenfassend ist herauszustellen, dass die thematisierten Prunkgefäße – das Elfenbeinsalzgefäß (Abb. 1), der Straußeneipokal (Abb. 2) und der Ungeheuermaulpokal (Abb. 3) – in der Tat den *mirabilia* zugeordnet werden können. Jedem der drei Kunstobjekte wurden durch die verwendeten Materialien und die Tiersymbolik individuelle Wunderwirkungen zugesprochen, die der Person zugutekommen sollten, in deren Besitz sie sich befanden. Darüber hinaus konnten aristokratische Sammler wie Rudolf II. sowie Ferdinand I. und Ferdinand II. durch das Zurschaustellen exotischer und wundersamer Kunstobjekte ihren Status nach außen verbessern und ihre diplomatischen Verbindungen, ihren Wohlstand und ihr Wissen über die Welt repräsentieren.

Jedoch sollte hierbei ein sehr wichtiger Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Denn dadurch, dass afrikanische Objekte im Zuge der Kolonialisierung zum Teil auf illegitimem Wege aus ihren Ursprüngen sowie Traditionen gerissen und daraufhin ohne kontextualisierende Hintergrundinformationen in den Kunstkammern ausgestellt und somit nicht angemessen rezipiert wurden, wurde ein Prozess von stigmatisierender Alterisierung – auch ‚Othering‘ genannt – in Gang gesetzt. Je fremdartiger oder exotischer ein koloniales Objekt während der Renaissance wahrgenommen wurde, desto begehrenswerter wurde es gleichzeitig für den europäischen Adel.⁵⁰

Bis heute gestaltet sich die Informationsbeschaffung zu derartigen kolonialen Objekten als schwierig und problematisch, da innerhalb der aktuellen Forschung längst nicht alles aufgearbeitet werden konnte, was in der Vergangenheit durch koloniale Strukturen an Schaden entstanden ist. Daher wird in der postkolonialen Kunstgeschichte, der Provenienzforschung und Restitution mit großer Sorgfalt daran gearbeitet, fehlende Hintergrundinformationen durch die Zusammenarbeit mit afrikanischen Forscher*innen zu ergänzen, diese Informationen durch Datenbanken einfacher zugänglich zu machen und Raubkunst zurück an ihre Ursprungsorte zu überführen.

¹ Siehe zur Geschichte des internationalen Handels mit Subsahara-Afrika: Austen, Ralph A.: Sahara. Tausend Jahre Austausch von Ideen und Waren, Berlin: 2010.

² Vgl. Massing, Jean Michel: Observations and Beliefs. The World of the Catalan Atlas, in: Circa 1492. Art in the Age of Exploration, hg. v. Jay A. Levenson, Washington/London: 1991, S. 26–33.

³ Für weitere Literatur zu der portugiesischen Seefahrt sowie europäischen Erkundung Afrikas siehe auch: Ausst. Kat.: Novos mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, hg. v. Hans Ottomeyer; Michael Kraus, Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden: 2007; Ausst. Kat.: Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries, hg. v. Jay A. Levenson u.a., Museum Nacional de Arte Antiga, Washington DC: 2009.

- ⁴ Vgl. Bassani, Ezio: *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London: 2000, S. XXIf.; Pereira, Mario: *African Art at the Portuguese Court, c. 1450–1521*, Providence: 2010, S. 5.
- ⁵ Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 5.
- ⁶ Vgl. Preston Blier, Suzanne: *Imaging Otherness in Ivory. African Portrayals of the Portuguese ca. 1492*, in: *The Art Bulletin*. Bandnr. 75/3 (1993), S. 375-396, hier: S. 376.
- ⁷ Vgl. Barclay Lloyd, Joan: *African Animals in Renaissance Literature and Art*, Oxford: 1971, S. 71.
- ⁸ Die *Sapi*-Kultur und die Elfenbeinobjekte, die ihr zugeschrieben wurden, lassen sich in ihrer figürlichen Gestaltung einerseits auf die antiken Steinskulpturen der *Nomoli* zurückführen – diese wurden im Süden von Sierra Leone gefunden –, andererseits konnten später Bezüge zum Volk der Baga – aus dem oberen Teil Guineas – hergestellt werden. Vgl. Hart, William A.: *Afro-Portuguese Echoes in the Art of Upper Guinea*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Bandnr. 51 (2007), S. 77-86, hier: S. 84; sowie Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 322.
- ⁹ Luso-afrikanisch ist der aktuellere, in der Forschung benutzte Begriff. Dieser bezieht sich auf die Zusammenarbeit zwischen afrikanischen Künstlern und den *lançados* – portugiesische Handelsmänner, die sich in Westafrika niedergelassen, afrikanische Frauen geheiratet, Familien gegründet und sich weitestgehend in die Gemeinschaft eingefügt hatten. Sie waren meist Auftraggeber der hier thematisierten Elfenbeinschnitzereien. Vgl. Mark, Peter: *Towards a Reassessment of the Dating and the Geographical Origins of the Luso-African Ivories, Fifteenth to Seventeenth Centuries*, in: *History in Africa*, Bandnr. 34 (2007), S. 189-211, hier: S. 190f.
- ¹⁰ Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 377, siehe auch S. 376.
- ¹¹ João II. hatte im Vorfeld großzügige Geschenke aus dem Kongo als Zeichen des wohlwollenden Handels und der Freundschaft erhalten, woraufhin er im Gegenzug Geschenke nach Afrika schicken ließ. Jedoch war dieser diplomatische Austausch von Geschenken nicht ohne Hintergedanken, da der portugiesische König versuchte, die westafrikanischen Oberhäupter zum Christentum zu bekehren. Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 156-158.
- ¹² Ebd., S. 158f.
- ¹³ Nilpferdzähne wurden nach Europa gebracht, da sie den Elefantenstoßzähnen – abgesehen von ihrer kleineren Größe – sehr ähnlich sahen. Der Portugiese Duarte Barbosa war sogar der Auffassung, dass Nilpferdzähne den Elefantenstoßzähnen in ihrer Qualität überlegen seien. Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 66 und S. 71.
- ¹⁴ Vgl. Ebd., S. 66f.; Vgl. Nutz, Thomas: „... & autres curiosités“. Exotische Artefakte als Objekte des Elitenkonsums im 18. Jahrhundert, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Bandnr. 1, (2003), S. 1-24, hier: S. 1f.
- ¹⁵ Ebd., S. 17.
- ¹⁶ Vgl. Ebd., S. 14f. und S.18.; Dietz, Bettina: *Exotische Naturalien als Statussymbol. Die Inszenierung von Prestige und Wissen in Pariser Sammlungen des 18. Jahrhunderts*, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Bandnr. 1, (2003), S. 25-44, hier: S. 26f.
- ¹⁷ Für weitere Literatur zur Natur als Künstlerin siehe auch: Adamowsky, Natascha/Böhme, Hartmut/Felfe, Robert (Hg.): *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München: 2011; Findlen, Paula: *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, in: *Renaissance Quarterly* 43/2 (1990), S. 292-331.
- ¹⁸ Vgl. Ausst. Kat. *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten*, hg. v. Sabine Haag, Schloss Ambras Innsbruck/Kunsthistorisches Museum Wien, Wien: 2015, S. 225.
- ¹⁹ Vgl. Bauer, Rotraud; Haupt, Herbert: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bandnr. 72 (1976). Siehe hierzu auch: Fučíková, Eliška: *The Collection of Rudolf II at Prague. Cabinet of Curiosities or Scientific Museum*, in: Impey, Oliver/MacGregor Arthur (Hg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, New York/Oxford: 1985, S. 47-54, hier: S. 47.
- ²⁰ Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 51.
- ²¹ Vgl. Ebd. S. 51, siehe auch: Neumann, Erwin: *Das Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607/11*, in: *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies. Analecta Reginensia*, Bandnr. I, (1966), S. 262-265, hier: S. 264.
- ²² Eliška Fučíková betrachtet den Zeitraum des Sammlungsbestandes primär von 1607 bis 1611, da Rudolf II. im Jahr 1612 verstarb. Teile der Sammlung wurden entweder an Verwandtschaft oder nach Wien übergeben – anderes verschwand. Heute sind einige der Objekte in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien zu sehen. Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 47–51.
- ²³ Vgl. Webseite des Schloss Ambras: *Allgemeine Informationen*, o. J., unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/presse/allgemeine-information> (Stand: 18.03.23). Siehe auch: Fox, Celina: *The New Kunstkammer. Kunsthistorisches Museum, Vienna*, in: *The Burlington Magazine* 155/1323 (2013), S. 404f.
- ²⁴ Vgl. Fox 2013 (wie Anm. 23), S. 404.
- ²⁵ Die Forschung scheint davon auszugehen, dass es sich bei den Herstellern von Elfenbeinschnitzereien um männliche Künstler gehandelt hat. Inwiefern es sich hierbei um gesichertes Wissen handelt, konnte ich nicht eruieren.
- ²⁶ Vgl. Webseite des Weltmuseums Wien: *Salzgefäß*, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517> (Stand: 19.03.23).
- ²⁷ Vgl. Hart, William A.: *Afro-Portuguese Echoes in the Art of Upper Guinea*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), S. 84; sowie Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 381 und S. 390.
- ²⁸ In den 1450er Jahren – als die Elefantenjagd rituelle sowie diplomatische Funktionen erfüllte – wurden Elefantenstoßzähne häufig als Jagdtrophäen aus Westafrika an den portugiesischen Hof gebracht. Dies wirkte sich unmittelbar auf die Gestaltung von Olifanten aus, die vielfach eingeschnitzte Jagdszenen zeigten. Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 1f., S. 4 und S. 26f.; Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 69 und S. 71; Bassani 2000 (wie Anm. 4), S. XXII–XXV.
- ²⁹ Zit. n. Webseite des Weltmuseums Wien: *Salzgefäß*, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517> (Stand: 19.03.23).
- ³⁰ Der Umstand, dass diese Tierfiguren als Hunde interpretiert wurden, weil der Autor der Inventarbeschreibung wahrscheinlich keine Krokodile kannte oder niemals lebende Reptilien gesehen hatte, wurde mir durch den Kurator Reinhard Blumauer des Weltmuseum Wien bestätigt. Ebenfalls schreibt Barclay Lloyd, dass viele Gelehrte während des 16.

Jahrhunderts kaum oder gar keine exotischen Tiere in lebender Form gesehen hatten und es deswegen zu falschen Annahmen oder Darstellungen kommen konnte. Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 91.

³¹ In späteren Inventaren wurden Elfenbeinschnitzereien oft falsch deklariert und dem Orient („calcuttisch“) oder der Türkei zugeschrieben. Erst in jüngeren Untersuchungen konnten diese Objekte als *luso*-afrikanisch identifiziert werden. Solche fälschlichen Zuschreibungen verdeutlichen den Haltungswandel der Europäer*innen gegenüber Afrika, der sich während der Renaissance vollzog. Der Fokus richtete sich mit der Zeit zunehmend auf den Sklavenhandel, während Werke der afrikanischen Kunst zur Legitimierung des Menschenhandels abgewertet oder anderen Kulturräumen zugeschrieben wurden. In der Folge wurde der Kunsthandel mit Afrika unattraktiver verglichen mit dem Handel mit dem Orient oder dem neuentdeckten Amerika. Vgl. Bassani 2000 (wie Anm. 4), S. XXVIII.

³² Siehe: Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27); Vgl. Preston Blier 1993 (wie Anm. 6); Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4).

³³ Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27), S. 84.

³⁴ Es gibt keinen vergleichbaren dekorativen Gebrauch von Tierfiguren in der europäischen Kunst, was zeigt, dass die Figuren der afrikanischen Symbolik und Ikonographie zuzuordnen sind. Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27), S. 84f.; Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 380; und S. 393f.; Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 334.

³⁵ Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 67.

³⁶ Barclay Lloyd erwähnt in ihrem Werk neben dem hier behandelten Straußeneipokal von Clement Kicklinger unter anderem einen Straußeneipokal aus dem späten 15. Jahrhundert, der heute im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrt wird, sowie mehrere deutsche Straußeneipokale aus dem 16. Jahrhundert, die sich derzeit in der Sammlung des British Museum befinden. Vgl. Ebd. S. 67.

³⁷ Vgl. Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Straußenei-Pokal, o. J., unter:

<https://www.khm.at/objektdb/detail/87096/> (Stand: 22.03.23)

³⁸ Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 69–71.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 65f. und S. 68f.

⁴⁰ Vgl. Maringer, Johannes: *Miscellanea. Das Ei in Symbolik und Mythe des vor- und frühgeschichtlichen Europa*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 33/4 (1981), S. 357; Barclay 1971, S. 65ff.; Rainer, Paulus: *Chasing Marvels, Revealing Secrets. The Kunstammer in the Age of Discovery*, in: *Ausst. Kat. Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe*, hg. v. Wolfram Koeppe, *The Met Fifth Avenue*, New York: 2019, S. 51–58, hier: S. 54.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 53f.

⁴² Die Bedeutung der Warzenschweinhauer kann im Verlauf nicht weiter erläutert werden, da ich hierzu keine Informationen innerhalb der gelesenen Forschungsliteratur finden konnte.

⁴³ Vgl. Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Deckelpokal aus Rhinozeroshorn mit Warzenschweinhauern, o. J., unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list> (Stand: 23.03.23).

⁴⁴ Siehe hierzu Haag 2015 (wie Anm. 18), S. 130 und S. 138.

⁴⁵ Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 91f.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 78.

⁴⁷ Chavannes, Alexandre César: *Livre destiné à tenir en note tout ce que l'Académie de Lausanne possède ou pourra acquérir dans la suite en fait de monuments, antiquités, médailles anciennes ou modernes, histoire naturelle, pétrifications, coquillages, minéraux, etc. Commencé en janvier 1779 par le Professeur Chavannes, présent bibliothécaire*, Lausanne: 1779, o.S.

⁴⁸ Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 49ff. Siehe auch die Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Deckelpokal aus Rhinozeroshorn mit Warzenschweinhauern, o. J., unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list> (Stand: 23.03.23).

⁴⁹ Smith, Pamela H.: *Courtly Marvels and the New Experimental Philosophy*, in: Koeppe 2019 (wie Anm. 40), S. 41–50, hier: S. 46f.; siehe auch: Dies.: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago/London: 2004.

⁵⁰ Mårten Snickare hat letztes Jahr eine für die aktuelle kunstgeschichtliche Forschung relevante Monographie veröffentlicht, in der er sich unter anderem kritisch mit kolonialen Objekten auseinandersetzt, die sich während der Renaissance in den europäischen Kunstkammern befunden haben. Snickare, Mårten: *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstammer to the Current Museum Crisis*, Amsterdam: 2022, S. 25 und S. 32–34. Siehe hierzu auch Dietz 2003 (wie Anm. 16), S. 26; Nutz 2003 (wie Anm. 14), S. 14.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517>

Abb. 2: <https://www.khm.at/objektdb/detail/87096/>

Abb. 3: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list>

ARTE/FAKT
PROVENIENZ



II

**Kolonialismus/
Moderne**

POSTKOLONIALE PLAKATPERSPEKTIVEN

Mithilfe der sogenannten Berliner Konferenz (auch ‚Kongokonferenz‘ oder ‚West-Afrika-Konferenz‘), die auf Initiative von Otto von Bismarck 1884/5 in Berlin stattfand, sollte nicht nur die Handelsfreiheit der Kolonialmächte im Kongo und Niger geregelt werden. Sie markiert auch den Start für eine noch aggressivere Kolonialpolitik des deutschen Kaiserreichs und damit eine noch stärkere Ausbeutung und Extraktion afrikanischer Gebiete und ihrer Bewohner*innen. Einhergehend damit zeichnet sich ein intensives Interesse an kulturellen Artefakten aus Afrika und anderen kolonialen Gebieten in Deutschland ab, das über den Verlust deutscher Kolonien 1918 hinaus andauert. Bis heute hat dies Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Afrika und Deutschland. Vor diesem Hintergrund setzte sich das von Prof. Änne Söll im Wintersemester 2022/23 organisierte Seminar *Kolonialismus/Moderne ca. 1879–1950* mit dem Verhältnis zwischen Kolonialismus und der westlichen (kulturellen) Moderne im Zeitraum von 1884 bis 1950 auseinander. In Form von wissenschaftlichen Plakaten verhandelten die Studierenden diese Wechselwirkung sowie die fokussierten Schwerpunkte des Seminars. Diese belaufen sich insbesondere auf die deutsche und französische Kunst- und Kulturproduktion (vornehmlich Malerei, Skulptur und Design) und die Funktion von Weltausstellungen und deren Verhältnis zum Kolonialismus.

Exemplarisch hierfür stehen die nachfolgenden drei Beiträge. So beschäftigt sich Hanna El Kabbouts Plakat mit Paul Klees sogenannter ‚Orientmalerei‘ vor dem Hintergrund seines künstlerischen Eurozentrismus. Inwieweit bedingt dieser eine Verzerrung, gar Exotisierung nicht-europäischer Kulturräume? Wie hängt diese mit persönlich-künstlerischen gleichwie koloniale Ideologien Deutschlands zusammen?

Letztere Frage diskutiert auch das wissenschaftliche Plakat von Jakob Fesca am Beispiel Ernst Ludwig Kirchners. Unter dem Titel *Benin Bronzen in der westlichen Skulptur und Malerei* stellt er zur Disposition, ob es sich bei Ernst Ludwig Kirchners expressionistischen Zeichnungen und Malereien um eine ‚unbedenkliche‘ Rezeption oder nicht doch um eine kulturelle Aneignung nicht-europäischer Kulturgüter handelt.

Medial und thematisch variierend, thematisiert Jennifer Kleyer die rassistische Werbung von Kolonialwaren. Das letzte vorgestellte, wissenschaftliche Plakat in dieser Ausgabe geht dabei der Frage nach, inwieweit rassistische Stereotype in kolonialen Produktwerbungen von

Zeitungen fruchtbar gemacht werden, um koloniale Ideologien des Westens zu reflektieren.
Welche sprachlichen und ästhetischen Komponenten kommen dafür zum Einsatz?

Verzerrung und Exotisierung: Paul Klees Orientalmalerei und die europäische Orientierung



PAUL KLEES REISEN IN DEN SOGENANTEN „ORIENT“

Paul Klee, Saint Germain bei Tunis, 1914, Aquarell

Paul Klee, Rote und weiße Kuppeln, 1914, Aquarell

Paul Klee und seine Künstlerkollegen August Macke und Louis Moilliet unternahmen im April 1914 eine Studienreise nach Nordafrika, die als „Tunisreise“ bekannt ist und im Kontext kolonialer Bestrebungen stattfand. Der politische und ideologische Hintergrund dieser zweiwöchigen Reise war von einem orientalistischen Blick geprägt, der sich in den Malereien Paul Klees und seinen detaillierten Tagebucheinträgen widerspiegelte. Neben der Aneignung von Formen, die in der islamisch-arabischen Architektur vorhanden waren, zeugt auch die fehlende Darstellung bestimmter Faktoren in seiner Kunst von einem kolonialen Geist.

Die Orientalmalerei von Paul Klee fungierte als Projektionsfläche für seine eigenen Ideologien und jene der herrschenden Zeit. Dabei bediente er sich des Konstrukts des „Orients“, welches als ein bloßes Konstrukt des Westens betrachtet wird, ohne geografische oder kulturelle Beständigkeit zu besitzen. Dieses Konstrukt geht stets einher mit dem Phänomen des „Othering“, bei dem rassistische Vorurteile reproduziert werden. In der Orientalmalerei, diente dieses Konstrukt als Mittel, um die kolonialen Umstände zu verdrängen und zu unterdrücken. Die Studienreise von Paul Klee steht in der Tradition von Künstlerreisen nach Nordafrika, die von kolonialen Motiven geprägt waren. Dabei wurde die Aneignung der arabisch-islamischen Kunst und Kultur als vermeintliche Entdeckung des Neuen getarnt. Die Darstellung des „Orients“ erfolgte ohne Berücksichtigung des realen Kontexts, was zu einer verfälschten und verklärten Darstellung führte.

IDENTIFIZIERUNG EINER EUROPÄISCHE ORIENTIERUNG IN PAUL KLEES KUNST:

>DIE ARCHIVIERUNG: Klee dokumentierte seine Reisen in Form eines Tagesbuchs und schuf darin ein romantisierendes, mystifiziertes und rückständiges Bild von Tunesien. Damit steht in der Tradition kolonialer Expeditionen und Kunstreisen.

>FORMEN UND FARBEN: Das Aquarell „St. Germain bei Tunis“ von 1914 zeigt beispielweise Häuser mit Spitz- und Satteldächern, die für die europäische Architektur typisch sind. Die Darstellung einer vermeintlich „typisch“ tunesischen arabischen Stadt ohne Hinweis auf die kolonialen Umstände ist problematisch.

> DIE NICHT-DARSTELLUNG: Die Problematik des imaginierten „Orients“* in Klees Kunst wird durch die Betrachtung der nicht dargestellten Elemente und der Abwesenheit spezifischer historischer Begebenheiten deutlich. Diese Leerstellen in der Orientalmalerei weisen darauf hin, dass bestimmte Aspekte in der Darstellung ausgelassen oder unterdrückt wurden, um ein konkretes Bild sowohl vom „Orient“ als auch vom „Westen“ zu vermitteln.

* Anlehnung an Nochlin, Linda Essay „The Imaginary Orient“

AUSGEWÄHLTE LITERATUR: Agosaibi, Nora S. *Islamic Art and the abstract orientalist works of Paul Klee*. London, 2019.; Dehmer, Andreas. *Paul Klee:*

Die Reise nach Ägypten 1928/29. Dresden,

2014.; Habermas, Rebecca. „Ein Maler in der Kolonie: Emil Nolde und die „medizinisch-demographische Expedition“ in die deutsche Südsee (1913–1914).“

In: Kirchner und Nolde. *Expressionismus und Kolonialismus*. Ausst. Kat. Hg. v. Stedelijk Museum Amsterdam, National Gallery of Denmark und Brücke Museum, 82–

99.; Klee, Felix Hrsg. *Paul Klee: Tagebücher 1898–1918*. Hrsg. von Felix Klee. Köln, 1957.; Krämer, Gudrun. *Der Vordere Orient und Nordafrika ab 1500*. Frankfurt a.M.,

2016.; Naef, Silvia. „Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne.“ In *Okzidentalismen: Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*.

Hrsg. von Birgit Mersmann u. Hauke Ohls. Bielefeld, 2022.; Nochlin, Linda. „The Imaginary Orient.“ In *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and*

Society. Hrsg. von Linda Nochlin. New York, 1989, 33–59.; Said, Edward. *Orientalism*. London, 2003.; Scholz, Dieter u. Christina Thomson, Hrsg. *Das Universum Klee*.

Ostfildern, 2008

Benin Bronzen in der westlichen Skulptur und Malerei

Rezeption und Aneignung

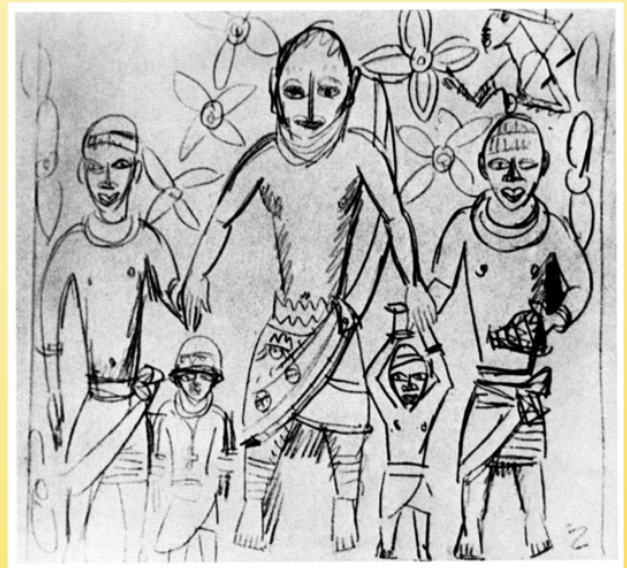
Ernst Ludwig Kirchner und dessen Bezüge zu kolonialer Raubkunst

- Kirchner war fasziniert von den Benin Bronzen und ihrer Darstellungsweise.
- Er nutzte auch andere Raubgüter aus Afrika als Motiv, wie den Leopardenhocker. Sein Atelier war im ähnlichen Stil eingerichtet
- Die Beninbronzen waren Inspirationsquelle für seine Gemälde. Seine Darstellung von Menschen orientiert sich an diesen.
- Genannt und bezahlt wurden die Urheber der Bronzen nicht.
- Der Umgang mit Raubkunst steht symbolisch für das damalige Verhalten. Auf die materielle Ausbeutung folgt die künstlerische.



Reliefplakette mit der Darstellung eines Oba mit Gefolge, Messing, Königreich Benin, Nigeria 16.-18. Jhd., H 43 cm, B 40 cm, Sammlung A. Baessler collection 1899, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, Inv. no. 16 139. Photo: Eva Winkler

Königreich Benin
 im heutigen Nigeria
 1884 - Zuteilung zum britischen Empire
 1892 - aufgezwungener Handelsvertrag
 1896 - Provokation durch britische Händler, diese werden getötet
 1897 - Racheaktion: Plünderung
Benin Bronzen
 Erinnerungsstücke, Modell für ein gutes Leben,
 gemeinschaftsstiftend, als Kultobjekt verehrt



Ernst Ludwig Kirchner, Zeichnung nach einer Benin Bronze, Bleistift, 1911, nach Angaben des Ernst Ludwig Kirchner-Archivs, Wichtrach/Berne, Verbleibt unbekannt

Ernst Ludwig Kirchner
 geb. 6. 5. 1880, gest. 15. 6. 1938
 Gründungsmitglied der "Brücke"
 Besuch des Dresdener Museums
 für Völkerkunde sowie anderer
 kolonialer Ausstellungen
 später: zunehmender Erfolg



Ernst Ludwig Kirchner - Erna Schilling und Ernst Ludwig Kirchner im Atelier Berlin Wilmersdorf, Durlacher Strasse 14, um 1912/14, Courtesy Kirchner Museum Davos



Ernst Ludwig Kirchner, Heckel im Atelier von Kirchner, 1911, Bleistift auf Papier, Brücke-Museum.



Ernst Ludwig Kirchner, Stillleben mit Blumen und Skulpturen, 1912, Groninger Museum, erworben mit Unterstützung der Kammingfonds, photo: Marten de Leeuw

Nicht dokumentierte*r Künstler*in der Bamileke, Babanki-Tungo Region, Kamerun, vor 1910, Leopardenhocker aus dem Nachlass Ernst Ludwig Kirchners, Bündner Kunstmuseum Chur

Rassistische Bewerbung von Kolonialwaren - eine multimodale Bildanalyse

Postkoloniale Studie von Printreklame: BetrachterInnen als mitschuldig an rassistisch-kolonialistischer Weltordnung entlarvt?

VON JENNIFER KLEYER

HINTERGRUND Die These von W. D. Hund, dass die Völkerschauen des 19. Jahrhunderts den europäischen BesucherInnen die Leistungen der eigenen Kultur glorifizieren sollten, indem sie sie mit denen fremder Kulturen kontrastierte, lässt sich auch auf die werbewirtschaftliche Praxis für Kolonialwaren übertragen. Veränderungen, die EuropäerInnen erst zu Weißen machten, werden von D. Ciarlo an einer Printreklame für *Krelhaus Kaffee* aufgezeigt und untersucht. Die von ihm genutzte Methodik erweist sich bei der Untersuchung weiterer Werbungen des frühen 20.

FRAGESTELLUNGEN Wie trug die Kommerzialisierung der Visualität des „Kolonialen“ zur Entstehung einer binären Wahrnehmung von globalem Norden und Süden bei? Welche Rolle spielt die bildliche Übertreibung bei der Andeutung einer Exotik, die vielfach jeder Logik und Realität entbehrt? Aus rezeptionstheoretischer Sicht: Welche bildlichen Mittel nutzte die frühe Reklame, um koloniale Hierarchien visuell zu markieren und sogar die Betrachtenden im Kolonialsystem zu verorten und dadurch identitätsstiftend zu wirken?

METHODE Da es sich bei Printanzeigen um eine Textsorte handelt, die sowohl schriftsprachliche als auch bildliche Elemente enthält, eignet sich die multimodale Textanalyse im Besonderen dazu, die Fragestellungen zu beantworten. Sie stellt sicher, dass möglichst alle enthaltenen Botschaften erfasst und analysiert werden können. Auch D. Ciarlo nutzt in seiner Analyse ein an die Multimodalitätsforschung angelehntes Verfahren. Die Auswertung der so erhobenen Befunde geschieht vor einem wissenschaftlichen Hintergrund von kunstgeschichtlicher und postkolonialer Perspektive.

BLICK UND TEXT Befunde auf Ebene der Fotokomposition: Die Nahaufnahme raubt der abgebildeten Mutter und ihrem Baby die Privatsphäre. Damit kommt ein Machtverhältnis zum Ausdruck, welches durch die Kleidung der

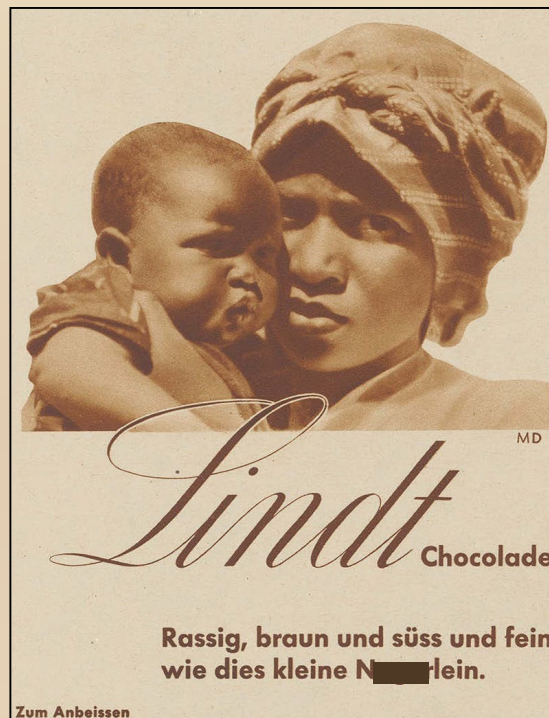


Abb. 2: Werbung für Lindt Schokolade 1933

Mutter, als Arbeiterin mit Kopftuch, die in gleißendem Sonnenlicht (irgendwo in der Ferne) stehen muss (Schattenwurf), noch unterstrichen wird. Ihr ängstlicher, fast vorwurfsvoller Blick erweckt den Eindruck eines Abhängigkeitsverhältnisses, welches sich auf Bildebene in der Darstellung weiterer Abhängigkeitsverhältnisse (Kind zu Mutter zu BetrachterIn) doppelt.

Auf Textebene: Hier spielt die Zweideutigkeit in der Wortwahl, die sich auch auf der Bildelemente wiederfindet, eine besondere Rolle (rassig=andere Rasse, „rassiger“ als BetrachterIn). Die Hervorhebung der Hautfarbe als

gemeinsames Merkmal oder Brücke zwischen Mutter/Kind und Schokolade fällt auf, gleiches bei „süß und fein“. „Zum Anbeissen“ spielt ebenfalls auf die Wangen des Babys und die Schokolade an. Die Doppeldeutigkeit dient als Stilmittel, um das Schwarze Baby als Objekt einer Lust zu inszenieren.

Der Markenname *Lindt* steht zwischen Bild und der betrachtenden Person als Trenner UND verbindende Brücke zwischen „deren“ Welt und der der Kaufenden.

OTHERING Reklame für Kolonialwaren folgt einem Muster, welches rassistische Vorurteile absichtlich verstärkt und damit sowohl zur weißen Identitätsbildung der BetrachterInnen als auch zur Verfestigung rassistischer Stereotype beiträgt.



Abb. 1: Werbung für Krelhaus Kaffee 1909

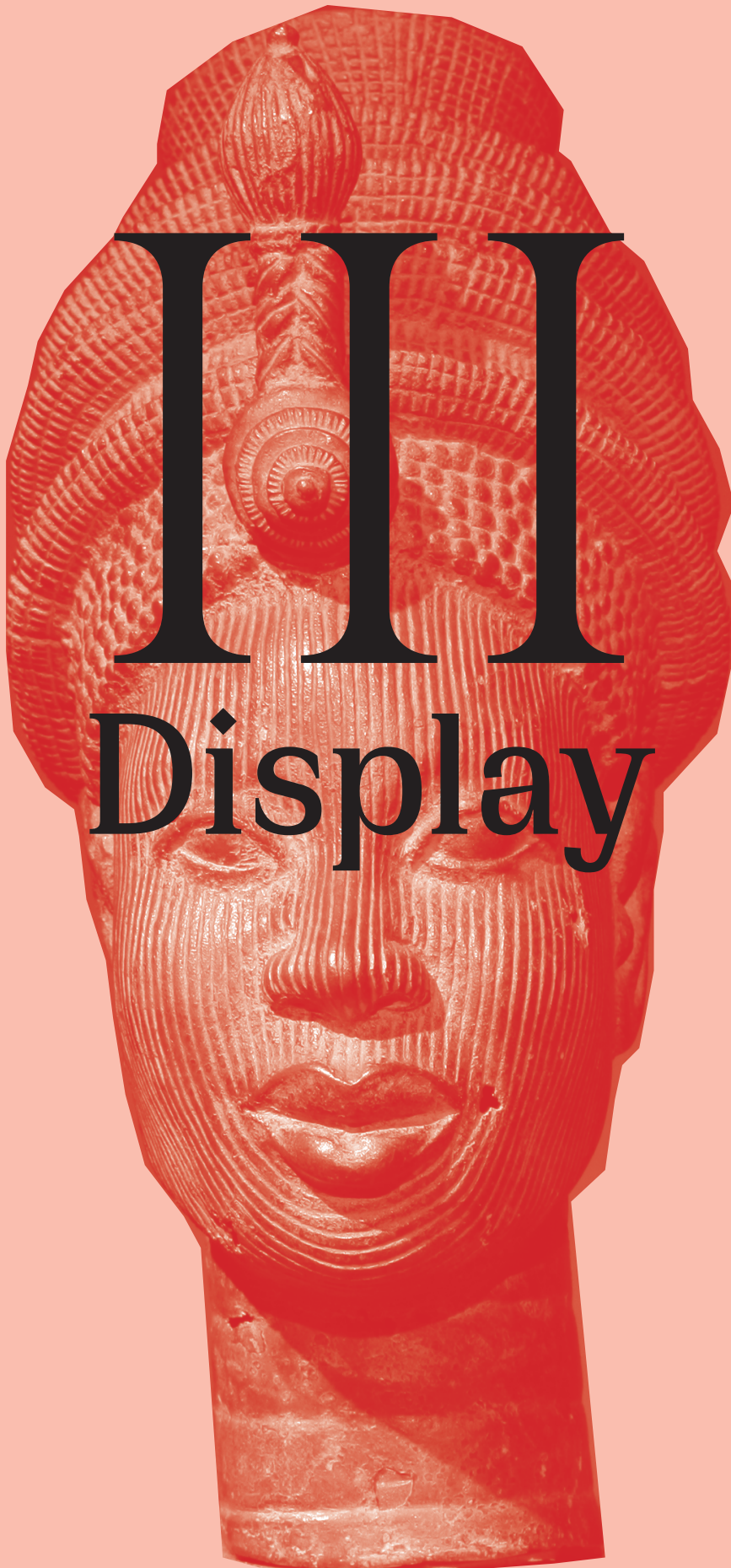
Jahrhunderts als fruchtbar, wie die Analyse einer Lindt-Reklame hier zeigt.



Quellen

Ciarlo, David. "Die Aura des Exotischen. Werbliche Darstellung von Kolonialwaren im Kaiserreich". In: Konsum im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, pp. 235-262.
Oesterreich, Miriam. "Exotische Körper in der Bildwerbung für Kolonialwaren im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert". In: Bilder konsumieren. Leiden, Niederlande: Brill | Fink, 2018., pp. 31-88.
Hund, Wulf D. "Völkerschau mit Kolonialwaren". In: Wie die Deutschen weiß wurden. J.B. Metzler, Stuttgart, 2017, pp. 98-113.

ARTE/FAKT
PROVENIENZ



III

Display

Philipp Paul Wendt

DER ‚*FOLKWANG-GEDANKE*‘* VON KARL ERNST OSTHAUS ZU ERNST GOSEBRUCH BIS HEUTE?!

PROBLEME EINER BEGRIFFSGENESE UND DISPLAYORGANISATION AUS POSTKOLONIALER PERSPEKTIVE

„Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Karl Ernst Osthaus geprägte Folkwang-Gedanke umfasst drei zentrale Leitlinien: den Dialog der Künste und Kulturen, das Museum als Ort des Austausches und der kulturellen Bildung sowie die Einheit von Kunst und Leben. Im Bewusstsein der eigenen Museums- und Sammlungsgeschichte schreibt das Museum Folkwang diesen Gedanken in die Gegenwart und Zukunft fort: Wir verstehen uns als ein Museum, das Emotion und Geist, Wärme und Humanismus verbindet, regional verankert und international ausgerichtet ist, das den Menschen und seine Imagination ins Zentrum stellt und sich offen für neue Entwicklungen zeigt. Ein Museum, das nicht nur die Künste untereinander eint, sondern auch die Menschen mit den Künsten.“¹

Im Laufe meiner Recherchen zum Thema dieses Beitrags kam mir der Webauftritt des Museum Folkwang in Essen immer wieder in den Sinn – immer wieder und im fortschreitenden Prozess des Verfassens dieses Essays immer fragwürdiger (Abb. 1).

Ein Dialog zwischen den Künsten und Kulturen, das Museum als ‚Ort des Austausches und der kulturellen Bildung‘ sowie eine ‚Einheit von Kunst und Leben‘ – nichts wünschen sich Kurator*innen, Museumsdirektor*innen und Kunstvermittler*innen sehnlicher als Ergebnis der Kernaufgaben musealer Institutionen: des Sammelns, Dokumentierens und Forschens sowie Bewahrens, Ausstellens und Vermittelns.² Das Museum Folkwang scheint also, seinem Webauftritt zufolge, vollkommen. Das Problem dieses musealen Traums – für das Museum Folkwang scheinbar Realität – liegt in jener Zeit, die das hier erwähnte Fortschreiben der uns als *Folkwang-Gedanke* beworbenen Grundidee in die Gegenwart und Zukunft impliziert: die Vergangenheit. Sie expliziert sich beim Rekurs auf den ersten Satz des Web-Auftritts: Karl Ernst Osthaus wird als Begründer des *Folkwang-Gedankens* vorgestellt – jener kuratorischen und weltanschaulichen Idee, die er zu Beginn des 20. Jahrhunderts während der Genese der außereuropäischen Sammlung des Folkwang-Museums in Hagen in ein museales Display transferierte. Doch wer war Karl Ernst Osthaus? Welche Rolle nahm er für die Genese der außereuropäischen Sammlung des Stammhauses in Hagen und für das heutige Museum Folkwang in Essen ein? Und was verstand er unter dem *Folkwang-Gedanken* bzw. dem zur Zeit

Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Karl Ernst Osthaus geprägte Folkwang-Gedanke umfasst drei zentrale Leitlinien: den Dialog der Künste und Kulturen, das Museum als Ort des Austausches und der kulturellen Bildung sowie die Einheit von Kunst und Leben. Im Bewusstsein der eigenen Museums- und Sammlungsgeschichte schreibt das Museum Folkwang diesen Gedanken in die Gegenwart und Zukunft fort: Wir verstehen uns als ein Museum, das Emotion und Geist, Wärme und Humanismus verbindet, regional verankert und international ausgerichtet ist, das den Menschen und die Kunst in ihrer Vielfalt ins Zentrum stellt und sich für neue und nachhaltige Entwicklungen einsetzt. Ein Museum, das nicht nur die Künste untereinander eint, sondern auch die Menschen mit den Künsten.

TRÄGERSCHAFT

Die Kunstsammlung des 1902 von Karl Ernst Osthaus in Hagen gegründeten Folkwang-Museums konnte 1922 nach dessen Tod durch ein gemeinsames Engagement Essener Bürgerinnen und Bürger sowie der Stadt Essen

Abb. 1: Museum Folkwang Essen: Über uns (Web-Auftritt des Museum Folkwang Essen), Screenshot vom 06. Januar 2023, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns>, letzter Aufruf: 31.03.23

seiner Entstehung als *Weltkunst-Gedanke*³ bezeichneten Ansatz? Inwieweit war/ist dieser Gedanke problematisch?

Der angeführte Webauftritt dient als Ausgangspunkt, um im Folgenden einen kritischen Blick auf die Genese der außereuropäischen Sammlung zu werfen. Ihre Entstehung korreliert mit jener des *Folkwang-Gedankens*, den Osthaus dem Sammlungsdisplay in Hagen zugrunde legte, und in dessen Sinne Ernst Gosebruch schließlich die Museumsarbeit in Essen fortsetzte. Es ist daher unabdingbar, sowohl die Herausbildung der außereuropäischen Sammlung als auch die des *Folkwang-Gedankens* in Relation zueinander zu beleuchten. Allem voran sind es die aktuellen Debatten über die Restitution von im Kolonialismus entwendeten Kulturgütern⁴ und die damit verbundene Frage nach ihrer angemessenen Präsentation im musealen Display, von denen der nachfolgende Beitrag ausgeht. Das Ziel besteht darin, eine postkoloniale Kritik des *Folkwang-Gedankens* zu formulieren. Mein Anliegen ist dabei, einerseits ein bewussteres Fortschreiben der ihm inhärenten, für die museale Arbeit dezidiert positiven und vonseiten des Museum Folkwang im Webauftritt hervorgehobenen Aspekte zu ermöglichen. Andererseits soll dessen kolonialer und rassistischer Ursprung simultan mitverhandelt werden, um zukünftige Abhandlungen für ein kritisches Nachdenken über den *Folkwang-Gedanken* und seine öffentliche Darstellung anzuregen.

KARL ERNST OSTHAUS' SAMMLERISCHES WIRKEN IM FOLKWANG-MUSEUM, HAGEN

Von zentraler Bedeutung für die Entstehung des *Folkwang-Gedankens* als kuratorisches Konzept für das 1902 eröffnete Folkwang-Museum in Hagen ist die besondere Position von dessen Gründer Karl Ernst Osthaus. Da er als Direktor und Eigentümer der Sammlung auftrat, lässt sich die Institution als „Zwitter zwischen öffentlichem Museum und privater Sammlung“⁵ beschreiben. Es war diese hybride Struktur des Folkwang-Museums, die es ihm ermöglichten freier, aber auch einseitiger zu agieren. Nur so war es möglich, dass der *Folkwang-Gedanke* als Prinzip der Display-Organisation die Schausammlung bestimmte.

Den ihm anhaftenden, dezidiert universalistischen Anspruch der „Vereinigung von westeuropäischer zeitgenössischer Kunst mit Werken der Weltkunst“⁶ beginnt Osthaus ab 1912 in der Hagener Sammlungspräsentation zu realisieren. Bereits seine Mitarbeit am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg um 1900 hatte ihn dazu angeregt, stetig Werke ostasiatischer, insbesondere japanischer Kunst und japanischen Kunstgewerbes zu erwerben. Ferner attestiert die Forschungsliteratur seiner Ehefrau, Gertrud Osthaus, einen für die Erwerbungen des Paares einflussreichen, als offen und neugierig beschriebenen sammlerischen Blick für Werke der außereuropäischen Kunst.⁷ Sukzessive und das Sammlungsgebiet stetig globalisierend etablierte sich so ein Sammlungskonvolut von Kulturgütern, „die an anderen Orten zu jener Zeit nicht als Objekte von Kunstmuseen in Betracht kamen“ und deren „Zusammenklang [...] mit Werken der klassischen Antike, des Impressionismus und der Gegenwartskunst in einem öffentlich zugänglichen Museum einzigartig“⁸ war. Darunter befanden sich Werke aus Ägypten, Syrien, China, Japan, Indien und Südostasien, Mexiko, und schließlich Afrika.

Deutlich wird, dass Osthaus' *Ars Una*-Mythos des *Folkwang*- bzw. des damaligen *Weltkunst-Gedankens* unabdingbar mit seiner Sammeltätigkeit und der Genese einer außereuropäischen Sammlung im Folkwang-Museum verknüpft ist. Exemplifiziert an einer Auswahl von Fotografien, soll eine pointierte Auseinandersetzung mit Osthaus' Erwerbungen einerseits hervorheben, wie eine universalistische Ausstellungssituation realisiert werden konnte, die zur Zeit ihrer Präsentation als „irritierende wie inspirierende Begegnung mit Werken der unterschiedlichen Kulturkreise“, als „moderne [...] Wunderkammer“ und „Harmonie des Schönen“⁹ verhandelt wurde. Andererseits gilt es einhergehend damit herauszustellen, dass Osthaus' Ankäufe vom rassistisch-kolonialen und exotistischen Klima des Kunstmarkts und der Kunstproduktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt waren.

Meiner These nach, und damit der nachfolgenden Aussage des Malers Carl Emil Uphoff widersprechend, hat eben nicht „jedes [Land] [...] einen an Umfang zwar geringen, aber in jedem Belang kostbaren Teil seiner Schätze an Werken der Kunst und des schönen Handwerks [einfach so] hergegeben“, um sie, wie er sagt, „zu einem sphärischen Konzert“¹⁰ in der Sammlungspräsentation des Folkwang-Museums zusammenzuführen zu lassen. Vielmehr formierte sich die außereuropäische Sammlung auf der Grundlage gewaltsamer, kolonialer Unternehmungen und Erfahrungen, die sich ihrer Präsentation, Bewerbung und ihren einzelnen Kulturgütern gleichsam gewaltsam eingeschrieben haben.

DIE GENESE DER AUSSEREUROPÄISCHEN SAMMLUNG

Der ab 1912 prosperierende Erwerb insbesondere afrikanischer Kulturgüter, die zuvor als Bestandteil ethnologischer und völkerkundlicher Sammlungen verstanden wurden, rückt angesichts meines Anliegens in den Fokus, denn: „Als erstes Museum vollzog das Folkwang-Museum somit nach, was sich zuvor in den Ateliers der Künstler in Paris und München vorbereitet hatte.“¹¹ Mit diesem von Gloria Köpnick und Rainer Stamm 2022 beschriebenen Vorgang ist die künstlerische Faszination mit, gar Fetischisierung von afrikanischen Kulturgütern zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel Paris gemeint. Osthaus' Ankäufe entsprechen diesem zwischen 1905 und 1907 kulminierenden Interesse avantgardistischer Künstler*innen an afrikanischen Kulturgütern. Eine „regelrechte ‚Jagd‘ auf diese Werke“¹² resultierte, die mit den kolonialen Umständen korrelierte, wie jene Kulturgüter überhaupt auf den Pariser, bzw. allgemein den französischen Kunstmarkt gelangten. Allem voran sei hier auf koloniale Raubzüge verwiesen, die vielmehr systematische Enteignungen waren und nicht selten als ethnologische ‚Forschungsexpeditionen‘ dargestellt wurden.¹³

Es dauerte nicht lange, bis dieser westliche „Hunger nach Fremdem und unverbrauchten Einflüssen“¹⁴ nach afrikanischen Kulturgütern eine Reaktion des Kunstmarktes hervorrief. Es ist der Pariser Kunsthändler Joseph Brummer, dessen Person dabei erwähnenswert erscheint, da bei ihm wesentliche Parallelen zu Osthaus' Erwerbungsstätigkeit und seinem damaligen *Weltkunst-Gedanken* aufscheinen. Zunächst als Bildhauer Teil der Académie Matisse, spezialisierte sich Brummer kurze Zeit später auf den Kunsthandel – erst mit japanischen Holzschnitten und Antiquitäten, dann erweitert auf Kulturgüter aus dem ozeanischen Raum und Zentralafrika. 1909 eröffnete er ein Geschäft am Boulevard Raspail, in dem er plastische Werke aus Afrika, Ozeanien, Ägypten, dem Assyrischen Reich und der Antike anbot. Darüber hinaus stellte er auch Gemälde des im Stil des Postimpressionismus sowie der sog. Naiven Kunst

malenden Henri Rousseau aus, um zu demonstrieren, inwiefern sein Stil von nicht-europäischen Künsten beeinflusst war. Brummer, der als einer der ersten Kunsthändler gilt, die außereuropäische Plastik erwarben und diese in Umlauf brachten, appellierte an deutsche wie US-amerikanische Kunstsammler*innen, Kunstwerke und Kulturgüter auf eben diese Weise kuratorisch zu vereinen.

Osthaus‘ heute als *Folkwang-Gedanke* bezeichneter Ansatz der musealen Sammlungspräsentation klingt an dieser Stelle an. Ihm wird ein umso bedeutenderer Stellenwert zuteil, wenn man beachtet, dass es 1923 der Kurator Stewart Culin vom Brooklyn Museum in New York war, der im Zuge von Ausstellungsvorbereitungen bei Brummer anfragte, wo und wann afrikanische Plastik erstmalig, und auf diese universalistische Art, in einem Kunstmuseum ausgestellt worden war. Die Antwort lautete: „Osthaus in Hagen, Germany, and the date was 1912“.¹⁵

Die Aneignungs- und Verkaufspolitik von Brummers Pariser Geschäften sind eng mit dem Aufbau von Osthaus‘ außereuropäischer Sammlung und dem damit zusammenhängenden *Folkwang-Gedanken* verknüpft. So lernte Osthaus den Kunsthändler im Herbst 1912 über Karl With kennen, der sich seinerseits sehr für außereuropäische Kunst interessierte. Im September des Jahres kaufte Osthaus ein Konvolut von 17 Werken für rund 12.490 Francs bei Brummer an, darunter auch die erste afrikanische Plastik in seiner Sammlung sowie eine als männlich lesbare Holzfigur der Baule an der Elfenbeinküste aus dem 19. Jahrhundert. Sie wird als Sinnbild der „programmatische[n] Erweiterung“ verstanden, und wurde eingesetzt, um „in dem Hagener Museum die Begeisterung der Künstler des Kubismus und Expressionismus für die afrikanische Plastik zur Anschauung“¹⁶ zu bringen. Bereits im November 1912 wurden für 2.000 Francs zwei weitere Kulturgüter angekauft: Zum einen eine Zeremonialmaske aus dem Kongo, zum anderen eine Maske der West-Pende, die sich noch heute in der Sammlung des Museum Folkwang in Essen befindet.¹⁷

Dass Osthaus seine getätigten Ankäufe außereuropäischer Kunst umgehend seiner Idee der *Weltkunst* unterwarf,¹⁸ illustriert ein Bericht der Rheinisch-Westfälischen Zeitung über die Neuerwerbungen des Folkwang-Museums. Dort heißt es: „Die Zusammenstellung der exotischen Figuren, Tanzmasken und Geflechte mit den Kubisten Archipenko und Le Fauconnier ist nicht nur hier in der Notiz, sondern auch in Wirklichkeit in der räumlichen Verteilung des Museums geschehen.“¹⁹

1913 weist ebenfalls der Kunsthistoriker Kurt Freyer in *Die Kunst für Alle* auf den kuratorischen Zusammenhang zwischen zeitgenössischer Avantgarde-Kunst und den Ankäufen

außereuropäischer Werke hin, deren Zusammenführung in einer vollumfänglichen Harmonie münde:

„Bemerkenswert ist auch das Ausstellungsprinzip: nahe bei dem Jünglingsbrunnen von Minne, der den Eingangsraum beherrscht, steht die Vitrine der antiken Kleinkunst, der Trübner hängt über einem vornehmen Empire-Sekretär, die Bilder von Gauguin hängen zwischen den indischen Buddhasstatuen – und doch ist alles in Harmonie miteinander, denn das Große in aller Kunst ist sich immer verwandt.“²⁰

Das Jahr 1913 markiert einen Zeitraum, in dem Osthaus' Erwerbungen nachweislich mit einem kolonialen Unterfangen verflochten waren. Die in diesem Jahr angekauften elf Kulturgüter aus Zentralafrika – darunter ein Maskenrelief in Form eines Widderkopfes und eine Seitenwange des Stuhls aus dem Grab eines Shangopriesters – bezieht Osthaus über das Hamburger Handelshaus und völkerkundliche Institut J. F. G. Umlauff. Jene Kulturgüter sind allesamt auf koloniale Enteignungen zurückzuführen, die im Zuge der von Leo Frobenius organisierten Deutsch Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition (gegr. 1905), kurz Frobenius-Expedition, vollzogen wurden. Es handelte sich dabei um eine von vielen zumeist von Seiten des Reichskolonialamts minutiös durchgeplanten und berechneten, sowie nicht selten gewaltsam durchgeführten Plünderungen der Kulturgüter kolonisierter Bevölkerungen, die unter dem Deckmantel ‚ethnologischer‘ Forschungsvorhaben unternommen wurden.²¹

Im Jahr 1913 erhielt ferner der zuvor erwähnte Karl With die Möglichkeit China, Japan, Java und Bali zu bereisen. Es verwundert wenig, dass Osthaus diese Gelegenheit wahrnahm und ihn mit dem Erwerb weiterer Kulturgüter für die außereuropäische Sammlung des Folkwang-Museums beauftragte. Auf der bis 1914 andauernden Reise lernte With unter anderem Emil und Ada Nolde in Kyoto kennen. Erwähnenswert ist dies, da es Nolde war, der später über das Zusammentreffen schreiben sollte, dass er gewusst habe, With kaufe „schöne alte Schätze“²² im Auftrag Osthaus' für das Folkwang-Museum. Dass er ebendiese jedoch schon kurze Zeit später als gar nicht mehr so ‚schön‘ erachtete und ihren Ankauf hinterfragte, zeigt sein im April 1914 verfasster, kritischer Bericht an Osthaus über die Umstände, unter denen Kulturgüter für die außereuropäischen Museumssammlungen den jeweiligen indigenen Bevölkerungen enteignet würden. So schreibt er:

„Es wird mit den künstlerisch-ethnographischen Erzeugnissen der Eingeborenen hier unten ein böser Raubhandel getrieben u. meistens sind es Ausländer, welche ganze Gebiete u. Inselgruppen radikal leer rasieren. [...] Ich möchte nun doch gern, daß meine Äußerungen, die vielleicht der Zeit u. Allgemeinheit ein wenig voraus sind, [...] wenigstens einige Freunde u. Verteidiger finden, deshalb sandte ich an Direktor Sauerlandt, Halle, [...] eine Abschrift u. auch Ihnen sende ich eine. Sie haben ja bereits – wohl auch hier als Erster – einige schöne exotische Sachen Ihrem Museum eingeordnet.“²³

Paradoxerweise konnte Nolde diesen Bericht nur mithilfe seiner Teilnahme und Erfahrungen als Mitarbeiter bei der Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition des Reichskolonialamts verfassen. Seine von ihm selbst angedeutete ‚proto-postkoloniale‘ Position erscheint vor diesem Hintergrund absurd. Sie wirkt umso grotesker, beachtet man die als Folge dieses Berichts erfolgte Schenkung bedeutender Südsee-Plastiken an das Folkwang-Museum durch den von 1912 bis 1914 in der Kolonialverwaltung Neuguineas tätigen Hagener Polizeimeister Franz Wiesener.²⁴

Selten erwähnt, doch gleichsam von zentraler Bedeutung für die Genese der außereuropäischen Sammlung des Folkwang-Museums und jener des *Folkwang-Gedankens* ist Getrud Osthaus. Es war eine von ihr erworbene ägyptische Plastik, die nach der Rückkehr von ihrer Ägyptenreise 1914 zusammen mit japanischen, als ‚exotisch‘ betitelten und den afrikanischen Artefakten aus der Frobenius-Expedition beigegebenen Werken die außereuropäische Sammlung des Folkwang-Museums in Hagen bereichern sollte. Im Zusammenspiel mit den Neuerwerbungen westlicher Kunstwerke – Noldes *Maskenstillleben III* und *Stillleben mit Holzfigur* (damals als *Stillleben mit Fetisch* bezeichnet) sowie einem Werk Lasar Segalls – ergänzten jene



Abb. 2: Albert Renger-Patzsch: Ausstellungsraum *Expressionisten und Exoten* mit Emil Noldes *Maskenstillleben III* (rechts, 1911) und *Stillleben mit Holzfigur* (links, 1911) sowie Lasar Segall (mittig) flankiert von Ahnenbildern aus Neuguinea, um 1920, Hagen, Folkwang-Museum (?)

außereuropäischen Kulturgüter die kuratorische Manifestation des *Folkwang-Gedankens* (Abb. 2). Absicht war es, „die Inspiration der Expressionisten durch die Werke fremder Kulturen“²⁵ zu illustrieren.

Die hier skizzierte Sammlungspolitik Osthaus‘ – und diese war wahrlich ein politisches, da partiell koloniales Unterfangen – soll den Zusammenhang zwischen der Entstehung der außereuropäischen Sammlung und dem *Folkwang-Gedanken* als Konzept des musealen Displays vor Augen führen. Dass dieser Gedanke beim Tod Osthaus‘ 1921 seinen Abbruch nicht erfahren sollte, zeigt Ernst Gosebruchs spätere Adaption des, wie es heißt, „synoptische[n] Präsentationskonzept[s]“²⁶ in der Sammlungs-Neupräsentation nach ihrem Umzug in das Museum Folkwang in Essen. Sein Fortführen von Osthaus‘ Idee bekräftigte er mit den Worten: „Diese Versuche, verwandte Strömungen aus verschiedenen Kulturen zusammenzubringen, Empfindungen des modernen Menschen im Urgefühl versunkener Zeiten zu spiegeln, eröffnet ganz neue hinreißende Ausblicke.“²⁷

FORTSETZUNG FOLGT. ERNST GOSEBRUCH UND DER *FOLKWANG-GEDANKE 2.0*

Der 1922 initiierte Sammlungstransfer von Hagen nach Essen offenbarte rasch ein Problem:²⁸ Die Räumlichkeiten des neuen Museum Folkwang waren zu klein für die sich rasch vergrößernde Sammlung europäischer und außereuropäischer Werke. Zu diesem Zeitpunkt noch in der ehemaligen Villa des Essener Chemikers und Unternehmers Hans Goldschmidt untergebracht, entschied sich das Kuratorium für eine Vergrößerung der Ausstellungsräume, die die benachbarte Villa Karl Goldschmidts miteinbeziehen sollte. „Doch sollte die Sammlung am neuen Standort nicht einfach musealisiert, sondern zu einem neuen, inspirierenden, lebendigen Museum weiterentwickelt werden.“²⁹ Dieser Leitsatz der neuen Sammlungspräsentation des Museum Folkwang in Essen sah nicht bloß den von Osthaus geprägten *Folkwang-Gedanken* als zugrundeliegendes Konzept vor, sondern verstand sich gleichermaßen als kontinuierendes Bauvorhaben Gosebruchs: Mit der Unterstützung einer Vielzahl hinzugewonnener Stifter, Unternehmer und Architekten erweiterte er sukzessive den ursprünglich aus den Goldschmidt-Villen formierten Museumsbau. Er kaufte umliegende Grundstücke der Stadt Essen an und forcierte die Essener Architekten Alfred Fischer, Edmund Körner und Georg Metzendorf mit einer Entwurfsforderung, diese zu bebauen.³⁰

Schließlich waren es die Entwürfe Edmund Körners, die Gosebruch akzeptierte.³¹ Sie sahen einen Bau vor, mit dem „so viel [musealer] Nutzraum wie möglich entstehen [sollte], damit das Museum, nach dem absehbaren Ende der Besetzung des Ruhrgebiets durch Frankreich und der Festigung der Strukturen der Weimarer Republik“³² ein zeitüberdauerndes Zuhause bekäme. Das sozioökonomische wie auch kulturelle Klima der Industriestadt Essen berücksichtigend, entstand somit ein Museumsbau, der „das kulturelle Leben des Ruhrgebiets anregen“ und nicht zwingend repräsentativen Zwecken dienen sollte, sondern einen zusammenhängenden „Organismus von Ausstellungsräumen völlig unabhängig vom eigentlichen Museum“³³ zwecks räumlich funktionaler und kuratorischer Varietät darstellen sollte. Dieses pädagogische, gleichsam synthetisierende Raum-Moment des Museum Folkwang reflektierte nicht nur die damals geltende Devise „[k]ultureller Aufbau ist hier mindestens so nötig als der wirtschaftliche“.³⁴ Überdies klingen im Verständnis der musealen Ausstellungsräume als ‚kulturbefruchtender, zusammenhängender Organismus‘ zentrale, positivistische Aspekte des *Folkwang-Gedankens* im Sinne dessen historischer Auffassung als ‚Harmonie des Schönen‘ oder ‚sphärisches Konzert‘ an. Sie spiegeln sich in Gosebruchs Sammlungspräsentation wider (Abb. 3 und 4):

„Vor weißen Wänden, gegliedert durch Stellwände und Vorhänge und möbliert mit Stahlrohrmöbeln, die am Bauhaus entworfen worden waren, präsentierten Gosebruch und sein Architekt die Hagener Schätze [gemeint ist vornehmlich die Sammlung außereuropäischer Kunst], ergänzt um die bedeutendsten, schon für das Städtische Museum in Essen erworbenen Stücke und um kostbare Neuerwerbungen, die das Museum um weitere Gegenwartskunst bereicherten.“³⁵

Als 1929 das Museum Folkwang in Essen eröffnete, wurde den Besuchenden ein Museum der Gegenwart zugänglich, das ein Konglomerat moderner, zeitgenössischer und außereuropäischer Kunst in den sog. „Vitrinen der Gegenwart“³⁶ präsentierte. Sie stellten, so heißt es ferner, „fesselndste [...] Schauspiele der Kunstgeschichte“³⁷ aus – „Abenteuer der modernen Kunst im Dialog“³⁸ mit außereuropäischen Kunstwerken. Dass die Sammlungspräsentation jedoch eine virulente Asymmetrie von europäischen Kunstwerken und außereuropäischen Kulturgütern aufwies, wie Gosebruch 1931 verlautbarte, bleibt unkommentiert:

„Wenn es einen großen, weit über die Grenzen unseres Landes gehenden Ruf seiner Gemäldesammlung verdankt, vor allem den berühmten Meisterwerken der französischen Schule des 19. Jahrhunderts, so stellen diese in Wahrheit nur hundert Nummern unter Tausend dar, die keineswegs Bilder, sondern Gegenstände der Kleinkunst, des Kunstgewerbes sind, und nicht der Neuzeit entstammen, vielmehr der Vergangenheit bis in die Vorgeschichte der Menschheit angehören.“³⁹



Abb. 3: Albert Renger-Patzsch: Museum Folkwang Essen (Innenansicht), Bsp. des fortgesetzten Folkwang-Gedankens durch Ernst Gosebruch, nach 1929, Essen



Abb. 4: Albert Renger-Patzsch: Museum Folkwang Essen (Innenansicht), Bsp. des fortgesetzten Folkwang-Gedankens durch Ernst Gosebruch, nach 1929, Essen

Rekurrieren wir auf den heutigen, eingangs zitierten Webauftritt des Museum Folkwang ergeben sich wesentliche kuratorische wie pädagogische Parallelen. Was romantisierend als löbliche Kontinuität des *Folkwang-Gedankens* im Bildungsauftrag des Museums beschrieben werden könnte, wird umso problematischer, stellt man sich vor dem Hintergrund des bis hierhin Herausgestellten folgende Fragen: Wessen Gegenwart stellen das Museum und die sog. ‚Vitrinen der Gegenwart‘ aus? Wie positiv fallen die erwähnten ‚Abenteuer der modernen Kunst‘ noch aus, wenn man an die Aneignung der ausgestellten Kulturgüter durch koloniale Unterdrückung und (Raub-)Expeditionen zurückdenkt? Wer besitzt das Machtmonopol bzw. die Deutungshoheit im erwähnten kuratorischen Dialog zwischen

moderner und außereuropäischer Kunst? Und welche Form von Kunstgeschichte wird hier überhaupt geschrieben?

Die Antworten auf diese Fragen zeigen abschließend das Erfordernis einer postkolonialen Kritik des *Folkwang-Gedankens* auf. Ihre Notwendigkeit wird umso eminent, vergewissern wir uns einer Aussage Osthaus‘ in seiner Dissertation *Grundzüge der Stilentwicklung* von 1918, in der er die heute als *Folkwang-Gedanke* bekannte Idee erarbeitet hat: „*Wir sind hinausgeschritten* [Herv. PPW] über Stadt-, Land- und europäische Kultur, die kommende wird eine Weltkultur sein.“⁴⁰

PROBLEME EINER BEGRIFFSGENESE UND DISPLAYORGANISATION

Zentral für die Problematik des *Folkwang-Gedankens* ist der ihm inhärente universalistische Anspruch, dass plurale Subjektgruppen zu einem Subjekt ‚Welt‘ aus einer ganz bestimmten Warte aus – nämlich der westlich-eurozentrischen – fusioniert werden, sodass individuelle Subjektgruppen und ihre spezifischen Realitäten verkannt, gar marginalisiert werden. Hierin spiegelt sich ein Problem, das schon Judith Butler 1990 in ihrer Kritik am Feminismus der Zweiten Frauen-Bewegung ab den späten 1960er Jahren ansprach, deren Auseinandersetzung mit dem Subjekt ‚Frau‘ nicht intersektional gedacht war, sondern als *weiß*, westlich und der gehobenen, akademischen Mittelschicht angehörig.⁴¹

Gleichermaßen verhält es sich mit dem von Osthaus in seiner zuvor zitierten Aussage angesprochenen ‚Wir‘. ‚Wir‘ – das sind die *weißen*, westlichen, nicht selten männlichen Subjekte. Man denke an Joseph Brummer, Karl With, schließlich Karl Ernst Osthaus und Ernst Gosebruch – im Falle der außereuropäischen Sammlung des heutigen Museum Folkwang Essen waren sie maßgeblich an deren Genese beteiligt und beanspruchten in diesem Unternehmen für sich, treibende Kraft im Schreiben eines vermeintlich paritätischen Dialoges zwischen europäischer und außereuropäischer Kunst zu sein. Das hier und zuvor vielfach angeführte ‚dialogische Moment‘ des *Folkwang-Gedankens* wird durch das deutlich auszumachende ideologische wie kuratorische Machtmonopol infolge eines ‚Sprechens-Über‘ destabilisiert. Es zeigt sich eben kein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Parteien im Sinne eines gleichwertigen Miteinanders. „[D]ie Dinge treten uns“ eben nicht „als Äußerungen eines gemeinsamen Geistes und gemeinsamen Willens“⁴² entgegen, wie Karl With 1919 behauptete. Die partiell kolonialen Provenienzen der von Osthaus angekauften, vorwiegend afrikanischen Kulturgüter sowie ihre kuratorische Zusammenstellung mit Werken der klassischen Moderne pointiert dies. Gerade Letzteres akzentuiert erneut eine westliche Deutungshoheit. Das gemeinsame Ausstellen offenbart sich schnell als ein Gegenüber-Stellen: Die Werke außereuropäischer Kunst werden nicht als selbstständige Kunstwerke sichtbar. Ihre Präsentation beabsichtigt nicht, sie zu nobilitieren, mit Werken westlicher Kunst gleichzustellen⁴³ oder dazu, das Narrativ westlicher Kunstgeschichte zu globalisieren – ein ohnehin problematisches Vorhaben ausstellender Institutionen, bei dem die geopolitische und kosmologische Position der Ausstellenden nicht verkannt werden darf. Eher werden sie instrumentalisiert, um die Inspiration, wenn nicht den Geniekult und die Hegemonie westlicher Kunstgeschichtsschreibung zu plausibilisieren, gar kulminierend zu glorifizieren. Osthaus‘

Folkwang-Gedanke agiert hier in der musealen Tradition des 19. Jahrhunderts: „Seit seinen Anfängen ermöglicht das Museum den europäischen Mächten, in einer Logik nationaler Selbstbegründung ihre Fähigkeit in Szene zu setzen, sich die Welt einzuverleiben und sie zu klassifizieren.“⁴⁴

Zwar zeichnet sich eine „Abkehr von der rein völkerkundlichen oder historischen Betrachtung der ausgestellten Werke“⁴⁵ außereuropäischer Kunst ab, doch verlieren sie im Zuge dieses Ausstellungsmodus ihre ursprüngliche Bedeutung. Sie avancieren zu *Semiophoren*⁴⁶ im Sinne Krzysztof Pomians, die im Dienst westlicher Kunstgeschichte und ihrer Historiographie stehen. Ihre Kontexte werden, um die Wortwahl Emil Noldes aufzugreifen, ‚leer rasiert‘.

Meine Kritik am *Folkwang-Gedanken* bezieht sich maßgeblich auf die seit den 1980er Jahren vonseiten der Postcolonial Studies postulierte latente Kolonialität in alltäglichen Diskursen, so auch meines Erachtens im musealen: Damit gemeint ist eine Chronopolitik,⁴⁷ die individuelle Lebensrealitäten, Kontexte und Semantiken verweigert. Ebendies reflektiert der universalistische Anspruch des *Folkwang-Gedankens*. Es ist jedoch notwendig individuelle Kontexte von Kulturgütern – sei es mit Blick auf den Ankauf, ihre Provenienz oder ihren Ausstellungsmodus – zu beleuchten, um „die Vorstellung einer einzigen Erzählung hinter sich zu lassen und eine Vielfalt an Perspektiven zu akzeptieren.“⁴⁸ Doch dies konterkariert der *Folkwang-Gedanke*, im Sinne seines Ursprungs als *Weltkunst-Gedanke* entschieden. Als Idee und kuratorisches Konzept entwirft er ein Museum der ‚Anderen‘, das der Anthropologe Benoît de L’Estoile in *Le Goût des autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers* (2007) vor allem für den musealen Präsentationsmodus von Kulturgütern aus kolonialem Kontext konstatiert. Sei es mit Blick auf das Display im Folkwang-Museum Hagen unter Osthaus oder des Museum Folkwang Essen unter Gosebruch: Der *Folkwang-Gedanke* installiert an beiden Orten genau dieses Museum der ‚Anderen‘, das „in der Fremde entnommene Objekte aufbewahrt, sich das Recht herausnimmt, über die *anderen* (oder im Namen der *anderen*) zu sprechen, und vorgibt die Wahrheit über sie zu verkünden“.⁴⁹ Dies erscheint umso frappierender, wenn man bedenkt, dass er eine Kunstgeschichte konstruiert, die nicht nur das Fremde als das ‚Andere‘ verhandelt, sondern es überdies in der Folge der Elimination jeglichen Kontexts zur Legitimation westlicher, moderner Virtuosität instrumentalisiert.

Abschließend möchte ich verdeutlichen, dass das am Beispiel des *Folkwang-Gedankens* Herausgestellte dazu anregen soll historisch spezifische, politisch bedenklich konnotierte Begriffe sowie ihre kulturpolitischen Implikationen bewusster und kritischer zu verwenden. Sei es – wie der Titel meines Beitrags andeuten sollte – durch einen angefügten Asterisk, Anführungszeichen oder dessen Kursivierung: Der *Folkwang-Gedanke* ist inhaltlich mit den

kolonialen und rassistischen Aspekten des *Weltkunst-Gedankens* behaftet. Es gilt auf sie zu verweisen. Während in diesem Essay eher eine theoretische Reflexion der Begriffsgenese und der damit verbundenen Displayorganisation im Vordergrund gestanden hat, wäre es der nächste Schritt, hierauf eine Auseinandersetzung mit der aktuellen Ausstellungspraxis im Museum Folkwang in Essen folgen zu lassen. Welche Prozesse werden dort angesichts einer notwendigen postkolonialen ‚Bestandsaufnahme‘ der eigenen Sammlung vorangetrieben? Überdies stellen sich im Hinblick auf das Vorgegangene verschiedene Fragen: Was kann die museale Institution perspektivisch besser machen, möchte sie außereuropäische Kunst und moderne bzw. zeitgenössische Kunst in einen Dialog setzen? Geht dies überhaupt oder ist dieser Überlegung nicht von vornherein ein eher westliches Geschichtsverständnis eingeschrieben?

¹ Museum Folkwang Essen: Über uns, unter: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns> (Stand: 03.12.23).

² Für eine vollumfängliche Einsicht in die genannten Kernaufgaben musealer Arbeit empfiehlt sich: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: 2016, insbesondere S. 34–299.

³ Im Falle seiner Erwähnung durch den Verfasser, werden die Termini *Weltkunst*, *Weltkunst-Gedanke* und *Folkwang-Gedanke* kursiviert, um dessen historische Spezifität sowie damit verbundene rassistische und koloniale Konnotationen hervorzuheben.

⁴ Der Verfasser verwendet an dieser Stelle und nachfolgend den Begriff ‚Kulturgüter‘, um auf die Erzeugnisse unterschiedlichster Kulturen zu verweisen, die Osthaus für die Genese einer außereuropäischen Sammlung ankauft. Ihre koloniale Zuweisung als (Kunst-)Objekte wird dadurch umgangen. Einerseits ist sie unzulänglich, handelt es sich doch bei einem Großteil der Kulturgüter um Subjekte, die für rituelle Interaktionen mit anderen Subjekten vorgesehen waren und ein Eigenleben besaßen. Andererseits beabsichtigt der Verfasser mit dem Begriff ‚Kulturgüter‘ eine bewusste, intertextuell sichtbare Abkehr vom Objektstatus jener Erzeugnisse, die auf ihren Bedeutungswandel im westlichen Raum – durch Sammler*innen wie bspw. Karl Ernst Osthaus – aufmerksam machen soll. Im Falle ihrer Bezeichnung als Objekte, handelt es sich um direkte Zitate. Weiterführend zum Diskurs über die Transformation der Kulturgüter von Subjekten zu Objekten siehe: Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Vom Leben und Geist der Objekte, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 73–76.

⁵ Köpnick, Gloria und Rainer Stamm: The gentleman who first exhibited N[...] objects. *Weltkunst*, in: Dies.: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München: 2022, S. 208–224, hier S. 208.

⁶ Ebd. S. 208.

⁷ Erwähnenswert ist, dass seine Sammeltätigkeit im Jahr 1897 beginnt und somit mit der britischen Strafexpedition im Königreich Benin korreliert. Eine Koinzidenz? Vgl. Museum Folkwang Essen: Chronik 1897–1921, o. J., unter:

[https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20\(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen](https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen) (Stand: 03.12.23). Interessant ist auch das Paradoxon, dass Gertrud Osthaus' Stellenwert für die Genese der außereuropäischen Sammlung zwar als zentral beschrieben wird, ihre Person in diesem Kontext jedoch, wie bei Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), eine eher periphere Bedeutung erhält. Eine weiterführende Auseinandersetzung mit ihr wäre daher sinnvoll, überzieht an dieser Stelle jedoch den Rahmen meines Beitrags.

⁸ Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 209. Osthaus Erwerbungen impressionistischer, expressionistischer und fauvistischer Werke florieren dezidiert zwischen 1903 und 1913. Ergänzend hierzu siehe: Museum Folkwang, Essen:

Chronik. 1897–1921, o. J., unter: [https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20\(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen](https://www.museum-folkwang.de/de/chronik#:~:text=Der%20Name%20Folkwang%20(Halle%20des,Lebens%20im%20westlichen%20Industriebezirk%20%80%9C%20schaffen) (Stand: 03.12.23).

⁹ Carl Emil Upoff zit. n. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 209.

¹⁰ Carl Emil Upoff zit. ebd., S. 210.

¹¹ Ebd., S. 210 Frankreich bzw. Paris dienen nachfolgend nicht nur als exemplarische Schauplätze der westlichen, exotistischen Fetischisierung außereuropäischer Kulturgüter. Dieser geografische Fokus meines Beitrags resultiert gleichermaßen aus Osthaus' anfänglicher Ankaufspolitik für die Genese einer außereuropäischen Sammlung im Folkwang-Museum, die sich dort verorten lässt.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Kriegsbeute und Legalität der Erbeutung, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 25–30, hier S. 27f.

¹⁴ Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 211.

¹⁵ Joseph Brummer zit. ebd., S. 212.

¹⁶ Ebd., S. 214f. Ihr Stellenwert reflektiert sich ferner in ihrer persistierenden Integration in das museale Display. Sie ist heute noch im sogenannten ‚Benin-Raum‘ des Museum Folkwang in Essen zusammen mit der Benin-Bronze *Gedenkkopf eines Oba* ausgestellt, die 1932 über eine anonyme Schenkung in den Besitz gelangt.

¹⁷ Vgl. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 216.

¹⁸ Der Verfasser verwendet an dieser Stelle bewusst einen derart politischen Begriff, um die Korrelation zwischen der Ankaufspolitik Osthaus' und Kolonialismus zu explizieren.

¹⁹ Rheinisch-Westfälische Zeitung zit. n. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 215.

²⁰ Freyer, Kurt: Das Folkwang-Museum zu Hagen i. W., in: Die Kunst für Alle, Bandnr. 38 Heft 19, (1913), S. 433–445, hier S. 438. Freyers Aussage ist insofern interessant, als dass er hier das ‚Große in aller Kunst‘ postuliert. Seine Aussage verspricht damit ein paritätisches Moment zwischen moderner, westlicher und außereuropäischer Kunst, das nicht eingelöst wird. So rahmt Freyers Postulat seine Ansicht, dass „hier [im Display außereuropäischer und moderner Werke; PPW] ist überall auf höchste Qualität gesehen und so diese Sammlung alter Kunst unserem heutigen Kunstschaffen zum Vorbild gesetzt. [...] Trotz der zahlreichen und bedeutenden alten Kunstschatze bleibt das Wesentliche in diesem Museum aber doch die moderne [eurozentrisch-westliche; PPW] Kunst [weißer Männer; PPW].“

²¹ Vgl. Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 217 und S. 219.

²² Emil Nolde zit. ebd., S. 217.

²³ Ders. zit. ebd., S. 219. An dieser Stelle erscheint mir eine weiterführende Auseinandersetzung mit Noldes Sammeltätigkeit im Kontext des Kolonialismus sinnvoll, der vonseiten ausstellender Institutionen und kunsthistorischer Forschungen bereits umfassend rezipiert ist. Als Beispiel hierfür empfiehlt sich: Ausst.-Kat.: Kirchner und Nolde. Expressionismus Kolonialismus, hg. v. Dorthe Aagesen, Anna Versteegaard Jorgensen und Beatrice von Bormann, Stadelijk Museum Amsterdam, Statens Museum for Kunst und Brücke-Museum, München: 2021.

²⁴ Vgl. ebd., S. 220. Inwiefern dies als eine Lösung des Problems oder eine Antwort auf Noldes Kritik in Hagen ist, geht aus dieser Argumentation von Gloria Köpnick und Rainer Stamm nicht hervor.

²⁵ Ebd., S. 218.

²⁶ Ebd., S. 222.

²⁷ Ernst Gosebruch zit. ebd., S. 223.

²⁸ Vgl. Gosebruch, Ernst: Das Museum Folkwang in Essen, in: Kunst für Alle, Bandnr. 47 (Heft 1), 1931, S. 1–16, hier: S. 1. Die Sammlung des Folkwang-Museum Hagen konnte durch Gelder des Ruhrkohlenbergbaus und der Essener Kaufmannschaft erworben werden.

²⁹ Köpnick, Gloria und Rainer Stamm: Das „schönste Museum der Welt“. Das Museum Folkwang in Essen, in: Dies.: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München: 2022, S. 308–311, hier S. 308.

³⁰ Vgl. Köpnick/Stamm (wie Anm. 29), S. 309.

³¹ Vgl. Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 1. Der von Edmund Körner entworfene Neubau beherbergt fortan die neue aus dem Hagener Konvolut bestehende Essener Sammlung sowie die Bestände der Bildergalerie der Stadt Essen (gegr. 1910).

³² Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 29), S. 309.

³³ Ebd., S. 309.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 310.

³⁶ Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 6.

³⁷ Ebd., S. 16.

³⁸ Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 29), S. 311. Ein Ansatz, an den in der Nachkriegszeit der damalige Direktor Heinz Köhn anknüpft.

³⁹ Gosebruch 1931 (wie Anm. 28), S. 2.

⁴⁰ Karl Ernst Osthaus zit. n. Volprecht, Klaus: Folkwang 2. Teil. Die Sammlung außereuropäischer Kunst, in: Hoff, August u. a.: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen: 1971, S. 245–257, hier: S. 245.

⁴¹ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.: 2021 (1990).

⁴² Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 222.

⁴³ Im Seminar *Die Displays afrikanischer und asiatischer Kunst im Kontext der Situation Kunst* (WiSe 2022/23) im Rahmen dessen ich diesen Beitrag als Vortrag hielt wurde am Beispiel der Abb. 2 dafür argumentiert, dass hier eine Gleichwertigkeit westlicher und außereuropäischer Kunst erreicht sei. Grundlegend für dieses Argument war dabei die beobachtete, mithilfe der Sockel entstandene Augenhöhe von allen Werken. Ich argumentiere jedoch dagegen. Im ersten Moment werden die Betrachtenden dazu verleitet, eine Gleichwertigkeit anzunehmen, da sich die afrikanische Plastik rein visuell auf ‚Augenhöhe‘ mit den expressionistischen Werken vorfindet. Doch führt meines Erachtens gerade dieser Eingriff – das Auf-den-Sockel-Stellen – diese angenommene Gleichwertigkeit aller Kulturgüter ad absurdum. Grund meiner Annahme ist einerseits das Medium Sockel als eine Intervention, die das darauf befindliche Werk vom Boden emporhebt, es diesem enturzelt und in der Folge dessen räumlich abtrennt. Projiziert man dies aus dem Ausstellungskontext heraus auf die koloniale Translokation der präsentierten, afrikanischen Kulturgüter, die sich ausschließlich auf den Sockeln vorfinden, ergibt sich Folgendes: Zum einen verstärkt sich aus heutiger Perspektive dadurch, so möchte ich argumentieren, ihre Dekontextualisierung und ihr damit zusammenhängender Bedeutungswandel zu Kunst-Objekten, womit ich bei einer weiteren Folge der gesockelten afrikanischen Plastik wäre. Zum anderen sehe ich, seiner Funktion nach, das Sockeln afrikanischer Kulturgüter als einen politischen Eingriff, der mit den politischen Implikationen des *Folkwang-Gedankens* korreliert: In ihren Urheber*innengesellschaften als Subjekte erachtete, für rituelle Interaktionen geschaffene Kulturgüter werden auf den westlichen Kunstwerk-Status hin erhoben, adäquat ausgedrückt objektifiziert. Das Sockeln in Abb. 2 speziell und im Ausstellen außereuropäischer Kulturgüter allgemein lässt, so meine Behauptung, ursprüngliche Kontexte und Semantiken ‚verstummen‘, respektive Wissen versiegen, um eine perfide Relationalität gemäß westlichem Standard zu gewährleisten, entsprechend derer jene Kulturgüter zu bloßen Inspirationsquellen transformieren, deren einziger Mehrwert in der Nobilitierung nicht ihrer selbst, sondern der Werke westlicher Kunst – hier der Expressionismus – liegt. Weiterführend zur Politik und Spatialität des Sockels siehe: Brunner, Dieter: Der Sockel des Bildhauers, in: Ausst. Kat. Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne, hg. v. ders., Städtische Museen Heilbronn/Gerhard-Marcks-Haus Bremen/Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Heilbronn: 2009, S. 9–17, v. a. S. 9.

⁴⁴ Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: Zirkulation der Objekte und Formbarkeit der Kategorien, in: Dies.: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 79–83, hier: S. 80.

⁴⁵ Köpnick/Stamm 2022 (wie Anm. 5), S. 212.

⁴⁶ Für einen umfassenden Einblick in Pomians Konzept des *Semiophoren* siehe: Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin: 1988.

⁴⁷ Chronopolitiken sind „dominante Konstruktionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. Queere und postkoloniale Kritiken dieser Chronopolitiken zielen darauf ab, die ihnen inhärente Diskrepanz zwischen individueller Wahrnehmung und vorherrschender Geschichtsschreibung offenzulegen, werden, um das Verständnis von Geschichte als ein heterogenes, individuelles und von Machtbeziehungen geprägtes Konstrukt zu generieren und dadurch dessen Diversifikation voranzutreiben. Weiterführend zum Begriff der insbesondere viszerale Chronopolitiken siehe: Engel, Antke: Postkolonial kauen und kannibalisch begehren. Queere ästhetische Strategien im Kontext postkolonialer Kritik, in: Paul, Barbara und Josch Hoenes (Hg.): Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie, Berlin: 2014, S. 100–114, vor allem S. 102–103.

⁴⁸ Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: An der Geschichte arbeiten, die Erinnerung rekonstruieren, in: Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 44), S. 76–79, hier: S. 78.

⁴⁹ Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 44), S. 80.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns>, letzter Aufruf: 31.03.23.

Abb. 2: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1985, S. 390, Abb. 531.

Abb. 3: Vogt, Paul: Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965, S. 31, Abb. 13.

Abb. 4: Vogt, Paul: Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet, Köln 1965, S. 155, Abb. 65.

KON(V)ERSATION STATT KON(S)ERVATION

DAS DISPLAY DES RAUTENSTRAUCH-JOEST MUSEUM

Die Dauerausstellung *Der Mensch in seinen Welten* des Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt (RJM) zeichnet sich vor allem durch ihre szenografisch-inszenierten Galerien und interaktiven Multimedia-Installationen aus. Ein durchprogrammierter Parcours, den die Besucher*innen durchlaufen, folgte bis zum Jahr 2020 einer Narration, die auf die kulturelle Vielfaltigkeit der Stadt Köln am Rhein verweisen sollte, in der sich das Museum befindet. Seit dem Amtsantritt der Kultur-Anthropologin Nanette Jacomijn Snoep als neue Direktorin des RJM (2019) hat sich an dieser Dauerausstellung jedoch einiges verändert. Werkstattartige Arrangements, künstlerische Interventionen und ein Open Space mit dem Namen *Baustelle*, der als Gemeinschaftsraum fungieren soll, charakterisieren Snoeps Vorhaben: Das Museum soll zu einer Plattform und einem Ort der Teilhabe für Akteur:innen aus dem Globalen Süden und der Diaspora werden. Daneben setzt sich Snoep aktiv für die Restitution der 92 Benin-Hofkunstwerke ein, die sich im Besitz des RJM befinden. Mein erster Besuch im RJM war im Jahr 2019, als Nanette Snoep gerade Direktorin wurde, ihre Leitung aber noch keine Spuren innerhalb der Dauerausstellung zeigte. Bei meinem erneuten Besuch in diesem Jahr (2023) gab es daher viel Neues zu sehen. Drei Stationen im Parcours der Dauerausstellung fielen dabei besonders auf. Was hat sich also im RJM seit dem Jahr 2019 verändert und warum könnte das Museum genau diese Orte im Display von *Der Mensch in seinen Welten* umgestaltet haben?

Wie die meisten ethnologischen Sammlungen hat auch die des RJM ihre Ursprünge in der Kolonialzeit. Die Privatsammlung des Naturwissenschaftlers und Weltreisenden Wilhelm Joest legte den Grundstein für die über 3.500 Objekte umfassende Sammlung. Um diese zu erweitern, verließ sich Joest, wie viele andere europäische Sammler*innen zu dieser Zeit, auf die globalen Netzwerke der Kolonialmächte. Durch ein Empfehlungsschreiben deutscher Diplomaten erhielt Joest ein gutes Ansehen bei den niederländischen Kolonialherren, wodurch er seine wertvollsten Sammlerstücke erhielt. Joest bedauerte das „Dahinschwinden“¹ der Kulturen, aus denen diese Kulturgüter stammen. Diese Wertschätzung für die „fremden“² Kulturen und ihre Kulturgüter ging jedoch Hand in Hand mit der Rechtfertigung der kolonialen Machtstrukturen und der damit verbundenen Gewalt.³

DER MENSCH IN SEINEN WELTEN

In der Dauerausstellung des RJM ist Wilhelm Joest ein eigener Raum gewidmet. Auch wenn sich dieser leider kaum kritisch mit seiner Person befasst, nimmt das RJM bei seiner Neueröffnung im Jahr 2010 Diskurse aus der Ethnologie und Anthropologie auf und ändert wie auch andere ethnologische Museen zu dieser Zeit seinen Namen. Aus ‚Rautenstrauch-Joest Museum – Museum für Völkerkunde‘ wurde ‚Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt‘ um sich von dem umstrittenen Begriff ‚Völkerkunde‘ zu entlasten. Seit seiner Neueröffnung befindet sich das Museum in einem Neubau in der Kölner Innenstadt, wodurch das RJM mit dem benachbarten Museum Schnütgen verbunden wurde. Der schlichte, mit Ziegelsteinen gepflasterte Kubus ist an seiner Eingangsseite mit drei Fensterfronten versehen (Abb. 1). Eines dieser Fenster erlaubt bereits von außen einen Einblick in die Dauerausstellung. Innerhalb des Museums können die Besucher*innen dann von diesem Fenster aus auf eine verkehrsbelebte Hauptstraße blicken. Das Fenster funktioniert, wie Henrietta Lidchi feststellt, in zwei Richtungen: von außen nach innen und von innen nach außen, was zu einem „[...] play on reflected perspectives“, einem Spiel mit der reflektierten Perspektive führt, „where you see others' as ‚self‘ and ‚self as others‘.“⁴ Damit wird ein oszillierender Blick produziert, der die ausgestellten Kulturen von der eigenen (europäischen) Kultur abgrenzt. So wird bereits über die Architektur des Gebäudes das Ausstellungskonzept vermittelt, das den europäischen Blick stets in eine reflektierende Betrachtung miteinbeziehen möchte.



Abb. 1: Kulturquartier Köln - Vorderseite Cäcilienstraße. Eingang zum Rautenstrauch-Joest-Museum und dem Schnütgen-Museum. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 4.0

Für die Dauerausstellung steht eine Fläche von 3600 m² zur Verfügung, wobei drei Etagen durch den dramaturgischen Parcours miteinander verbunden werden. Das Konzept von *Der Mensch in seinen Welten* wurde von Klaus Schneider, der bis zum Jahr 2018 Direktor des RJM war, gemeinsam mit der damals stellvertretenden Direktorin Jutta Engelhardt konzipiert. Bis zum Jahr 2020 wurden die Besucher*innen von einem Prolog und einer Einstimmung begrüßt und am Ende des Parcours durch einen Epilog verabschiedet. In zwei auf eine Leinwand projizierten Videoarbeiten zeigten Menschen aus verschiedenen Kulturen ihre landestypische Art der Begrüßung und der Verabschiedung. Auf diesen Prolog und Epilog soll später noch genauer eingegangen werden. Dazwischen liegen verschiedene Themenkomplexe. Der Komplex *Die Welt erfassen* behandelt das Thema kulturelle Begegnung. *Die Welt gestalten* bildet einen zweiten Themenkomplex, der Einblicke in verschiedene Formen der Lebensgestaltung geben soll.⁵ Beiden Themenkomplexen sind mehrere Galerien zugeordnet, die noch einmal eigene Unterthemen behandeln. Sie zeigen Dioramen und Szenerien, die vom Stuttgarter Atelier Brückner gestaltet wurden. Diese Galerien werden abwechselnd über ein Treppenhaus betreten und sind teilweise noch einmal in sich selbst unterteilt. Sogenannte ‚Übergangsräume‘ dienen als Transition zwischen den verschiedenen Themenbereichen. Das übergeordnete Konzept der Dauerausstellung ist der Kulturvergleich. Auf seiner Website formuliert das RJM in einem Statement aus dem Jahr 2018: „Mit unserem vergleichenden Ansatz, der die eigene Kultur stets in die Betrachtung einbezieht, betonen wir die Gleichwertigkeit aller Kulturen.“⁶ Dieses Konzept wurde von vergangenen Sonderausstellungen des RJM, wie zum Beispiel *Rausch und Realität, Drogen im Kulturvergleich* (1981) oder *Die Braut – geliebt, verkauft, getauscht, geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich* (1985) im Jahr 2010 auf die gesamte Dauerausstellung übertragen. Dieser sogenannte Kulturvergleich geschieht wie bereits angedeutet ausgehend von der europäischen Perspektive, was den Besucher*innen den Einstieg in die einzelnen Themen erleichtern soll.⁷ Dem kulturvergleichenden Konzept steht eine Einteilung in geografische Großräume gegenüber, wie sie häufig in ethnologischen Museen zu finden ist, und die vor dem Neubau im Jahr 2010 im RJM die Dauerausstellung dominierte. Auch hier orientierte sich das Museum an der Kritik aus der Ethnologie und Anthropologie. Die Idee vom systematischen und geografischen Sammeln und Ausstellen macht, so formuliert Christian Kravagna: „[...] jenseits der aus dem kolonialen Dispositiv resultierenden Logik keinen Sinn. Das Konzept ist historisch und epistemologisch vom Kolonialismus nicht zu trennen.“⁸ Statt die Vielfältigkeit von Menschen und Kulturen zu zeigen, werden durch diese Form des Sammelns Schubladen generiert, in die die Kulturgüter irgendwie hineinpassen müssen. Das kulturvergleichende

Konzept hingegen behauptet von sich universelle Phänomene betrachten zu können und den Fokus auf Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kulturen zu richten. Aber formt nicht auch diese Methode die Kulturgüter nach einer weißen Logik und verengt die Sicht auf andere Kulturen eher, als dass sie erweitert wird?

Die heutige Sammlung des RJM umfasst nach eigenen Aussagen ca. 60.000 Kulturgüter aus Ozeanien, Asien, Afrika und Amerika sowie 100.000 historische Fotografien.⁹ Darunter befinden sich nach heutigem Stand 92 Kunstwerke aus dem Königreich Benin, von denen bis zum Jahr 2021 lediglich drei in der Dauerausstellung gezeigt wurden. Was die Herkunft der Benin Hofkunstwerke betrifft, setzt das RJM auf Transparenz, so heißt es auf der Website: „Es gilt als sicher, dass diese 96 Benin Hofkunstwerke im Februar 1897 von der britischen Armee aus dem Palast des Oba von Benin geraubt wurden. Insgesamt wurden damals schätzungsweise 3.000 bis 5.000 Hofkunstwerke geraubt und danach in Museen weltweit, darunter in das Rautenstrauch-Joest-Museum, verstreut.“¹⁰ Das RJM besitzt damit die viertgrößte Sammlung an Benin-Bronzen in Deutschland.¹¹ Sie gelangten zwischen 1899 und 1967 als Schenkungen und Ankäufe ins Museum.¹²

KROSS-DISZIPLINÄRES KURATIEREN – NANETTE JACOMIJS SNOEP AM RJM

In der Ausstellung *Resist! Die Kunst des Widerstandes* (2021) wurden die Benin-Hofkunstwerke zum ersten Mal gezeigt. Diese war die erste große Sonderausstellung, die Nanette Snoep in Deutschland initiierte. Über 40 zeitgenössische Künstler*innen aus der Diaspora und dem Globalen Süden thematisierten in dieser Ausstellung koloniale Unterdrückung, ihre Auswirkungen als auch ihre Widerstandserfahrungen. Snoep wagte damit einen Schritt, der in der Dauerausstellung des RJM zuvor zwar thematisiert, aber nicht umgesetzt wurde: die direkte Teilhabe der Kulturen, aus denen die gezeigten Kulturgüter stammen. Mit *Resist! Die Kunst des Widerstandes* gelang es Snoep etwas zu realisieren, das für sie im Nachbarland Frankreich nicht möglich schien. Dort war sie 16 Jahre lang Leiterin der historischen Sammlung des Musée du Quai Branly, an dem es, so erzählt Snoep, keine Gelegenheit gab, über die französische Kolonialgeschichte zu sprechen.¹³ In den frühen 2000er Jahren spitzten sich die Diskussionen zur Zukunft und Berechtigung von ethnologischen Museen und der Disziplin der Anthropologie zu. Dieser kritische Diskurs wurde von den meisten europäischen Museen scheinbar weitgehend ignoriert.¹⁴ Snoep erläutert, dass es eine Diskrepanz zwischen universitärer/akademischer Wissensproduktion und den ethnologischen Museen gäbe. Die kritischen Diskurse und die Problematisierung, die im akademischen

Rahmen behandelt wird, werde von den ethnologischen Museen nicht aufgenommen und umgesetzt.¹⁵ Die Museen würden dies oft mit fehlenden Stellen und Geldmangel begründen. Dieses Phänomen stellt Snoep auch in Deutschland fest und bedauert zudem die strenge Trennung zwischen ethnologischen Museen und Kunstmuseen. Anthropologische Kritik und Kross-Disziplinäre kuratorische Praxis finde im deutschen Raum eher in Formaten wie dem der documenta oder in zeitgenössischen Kunstzentren statt. Ein Zustand, den Snoep gerne ändern würde.¹⁶ Seit 2015 lebt sie in Deutschland und leitete bis zum Jahr 2019 die drei ethnologischen Museen in Dresden, Herrnhut und Leipzig. Die von Snoep kuratierten Ausstellungsreihen *GRASSI invites* (2016–2017)¹⁷ und die experimentelle Ausstellung in Dresden *Prolog #1-10 Stories of People, Things and Places* (2016–2018) stellen Versuche dar, eine „trans-anthropologische Praxis“¹⁸ in den ethnologischen Museen zu implementieren. In Frankreich unterrichtete Snoep zehn Jahre lang afrikanische Kunstgeschichte an der Université Paris Nanterre und der École du Louvre, und lehrte dabei Theorien aus beiden Disziplinen, der Anthropologie und der Kunstgeschichte. Für Snoep sind ethnologische Ausstellungen poetische und selbstreflexive Installationen, die koloniales Vermächtnis, Kolonialismus, Alterität, anthropologische Repräsentation und Identität adressieren. Anthropologische Kritik könne durch ethnologische Ausstellungen in die Praxis umgesetzt werden. Snoep spricht dabei von drei Elementen: Anthropologie, künstlerischer Reflexion sowie der Ausstellung als Medium, die durch ihre Gleichzeitigkeit im dreidimensionalen Raum eine neue Ebene eröffnen können, die kritisches Denken anregt.

„Curating enables the generation of interactive situations with objects and actors. Curating to me is combining the ‘language’ of anthropology with the ‘language’ of artistic reflection and the ‘language’ of exhibitions. It generates associative critical and inquisitive thinking in three dimensions with the idea of simultaneousness.“¹⁹

Doch für Snoep ist nicht nur das Neudenken ethnologischer Ausstellungen ein wichtiges Anliegen. Sie setzt sich ebenso für einen strukturellen, institutionellen Wandel in Museen ein. Das RJM soll deshalb in der Zukunft ein Ort der Teilhabe und der gemeinsamen Ausstellungsgestaltung werden. Auf die Frage, wie das zukünftige RJM aussehen soll, antwortet Snoep:

„Das ethnologische Museum der Zukunft ist ein Ort der Konversation. Es arbeitet transparent. Erforderlich ist dabei unbedingt die aktive und inklusive Teilhabe von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen, Geistlichen, Aktivist:innen, Mitgliedern der Diaspora, aber insbesondere auch von Nachfahren der Gesellschaften, die die Objekte der Sammlung des RJM geschaffen haben.“²⁰

Inwiefern diese Vorstellungen heute im Display von *Der Mensch in seinen Welten* sichtbar werden und wie sich das vom vorherigen Ausstellungskonzept unterscheidet, soll im Folgenden betrachtet werden.

PERSPEKTIVWECHSEL

Als Beispiel für aktive Teilhabe wäre die Arbeit der nigerianischen Künstlerin und Kunsthistorikerin Peju Layiwola zu nennen, die seit dem Jahr 2020 die Dauerausstellung einleitet. In ihrer Funktion als Kunsthistorikerin unterstützt Layiwola Nanette Snoep bei der Forschung an den Benin-Hofkunstwerken. Ihre Videoarbeit, die inzwischen den Prolog des Parcours von *Der Mensch in seinen Welten* ersetzt, führt beide Tätigkeitsfelder Layiwolas am RJM zusammen – die künstlerische Arbeit als auch die Forschung an den Benin-Hofkunstwerken.

Im vorherigen Prolog waren Menschen aus verschiedenen Kulturen zu sehen, die jeweils ihre landesübliche Form der Begrüßung für die Besucher*innen in Sprache und Gestik performten – darunter auch Europäer*innen. Komplementiert wurde dieser Prolog durch einen passenden Epilog, in dem sich diese Menschen von den Besucher*innen verabschiedeten und ihnen dabei mitteilten, dass sie nicht aus einem anderen Land stammen, sondern ihre Heimat die Stadt Köln ist.

Die nun ausgestellte und einleitende Videoarbeit Layiwolas zeigt ihre Hände in einer Großaufnahme (Abb. 9). Aus zwei Perspektiven können die Besucher*innen die Künstlerin dabei beobachten, wie sie in einem zeremoniellen Akt die Etiketten von verschiedenen Kulturgütern löst. Es handelt sich dabei um die 92 Benin Hofkunstwerke, die von den Inventarnummern, mit denen sie im Depot des RJM archiviert wurden, befreit werden. Nicht nur die Videoarbeit selbst, sondern auch ihre Platzierung zu Beginn des Parcours, mit dessen Narration so gebrochen wird, hat deutlichen Symbolcharakter: Zum einen werden statt aufwendigen Kulissen und Szenerien die Kulturgüter selbst in den Fokus gerückt, zum anderen signalisiert der Akt des Entfernens der durch das RJM angebrachten Inventarnummern eine Zurückerlangung der Autorität über diese Kulturgüter, die sukzessive wieder in den Besitz Nigerias übergehen.

DER WEIßE BLICK – EIN VERSTELLTER BLICK?

Durchlaufen die Besucher*innen nach dieser Begrüßung den Parcours ein Stück weiter und erklimmen das erste Obergeschoss, gelangen sie in den Teil der Ausstellung, auf den sie bereits von außen durch die große Fensterfront einen Blick erhaschen konnten. Dieser Teil der Ausstellung trägt den Titel *Die Welt in der Vitrine: Museum* und beschäftigt sich selbstreflexiv (so jedenfalls der Anspruch) mit der Verantwortung der Institution (ethnologisches-) Museum. So heißt es auf der Website des RJM: „Außerdem setzen wir uns im 1.OG mit der Rolle von ethnologischen Museen auseinander. Denn das was in Ausstellungen gezeigt wird und die Art, wie etwas präsentiert wird, prägt unmittelbar das Verständnis.“²¹

Die Wandtexte innerhalb der Ausstellung öffnen Fragen, die darum kreisen, welche Objekte und Bilder die gezeigten Kulturen selbst ausstellen und vermitteln würden (Abb. 2).



Abb. 2: Ausstellungsansicht „Die Welt in der Vitrine: Museum“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

Beantwortet werden diese Fragen innerhalb der Ausstellung aber nicht. Im selben Raum befindet sich ein futuristisch anmutender silberner Container, der wie ein Fremdkörper im Ausstellungsraum zu schweben scheint. Dieser Container, der ein eigenes Kunstwerk darstellt, trug 2019 noch den Namen: *Der verstellte Blick: Vorurteile*. In diesem Container wurden die Besucher*innen mit verschiedenen Vorurteilen konfrontiert, mit denen der afrikanische Kontinent

aus europäischer Sicht belegt ist. Auch der Inhalt des Containers sollte aus einer weißen, eurozentrischen Perspektive wahrgenommen werden, was den Besucher*innen durch eine Aufschrift am Boden vor dem Betreten des Containers mitgegeben wurde. Zu ihren Füßen lasen sie die Frage: ‚Wann haben Sie zum ersten Mal bemerkt, dass Sie weiß sind?‘ (Abb. 3). Diese Arbeit wurde von 2008 bis 2010 von Lehrenden und Studierenden der Universität Köln konzipiert. Der sogenannte „Klischeecontainer“²² blieb jedoch auch thematisch ein Fremdkörper innerhalb der Dauerausstellung, da der *weiße* Blick in Bezug auf die tatsächlich ausgestellten Kulturgüter weniger explizit und kritisch angewendet wurde. Bereits die nächste Station im Parcours ruft erneut den europäischen Blick auf den Plan und setzt diesen als Zugang zu den Kulturgütern voraus. Im Sinne des europäischen Konzepts der *l'art pour l'art* werden in diesem Teil der Ausstellung, der den Namen *Ansichtssachen?! Kunst* trägt, die Kulturgüter als ästhetische Objekte präsentiert: Auf Sockeln und mit einer eigenen Vitrine versehen wird jedes von ihnen individuell betrachtet. Die Rückwände der Vitrinen sind mit einem Screen ausgestattet. Durch das Berühren eines Sensors an der Glasscheibe erscheint auf diesem Screen ein Erläuterungstext zu dem jeweiligen Kulturgut. Den Besucher*innen bleibt also offen, ob sie die ausgestellten Güter nur als schöne Handwerkskunst oder eingebettet in ihren Gebrauchskontext betrachten wollen. Gänzlich neutral ist jedoch keine der beiden Präsentationsweisen. So muss man sich bei den eingblendeten Texten einerseits fragen, wer



Abb. 3: Ausstellungsansicht „Der verstellte Blick: Vorurteile“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

diese eigentlich verfasst hat, während die rein ästhetische Kunstbetrachtung zwangsläufig ein europäisches Konzept über diese Kulturgüter stülpt. Damit wirft der ‚Klischeecontainer‘ eine Frage auf, die so bereits in diesem Teil der Ausstellung wieder obsolet zu werden scheint: Wenn der *weiße* Blick ein ‚verstellter Blick‘ ist, sollte man dann nicht die Perspektive wechseln? Eine Intervention des ghanaisch-deutschen Künstlers Nandu Nkrumah löste die zuvor beschriebene Installation im Jahr 2020 ab. Das RJM bat den Künstler den ‚Klischeecontainer‘ zu überarbeiten. Nkrumah ließ dabei die äußere Form des Containers bestehen und fertigte zwei große Malereien für dessen Außenwände an, die die Präsenz schwarzer Menschen, die im 20. Jahrhundert vom Kolonialismus betroffen waren, zurückholen sollen.²³ Eine dieser Malereien, die Porträts verschiedener schwarzer Menschen zeigt, interagiert dabei mit dem Ausstellungsteil *Der Mensch in der Vitrine*. Eine gläserne, auf den Pazifischen Ozean zentrierte Weltkarte ist durch ihre Positionierung parallel zum Container der Malerei vorgelagert. Die anonymen Ländermarkierungen auf der Weltkarte werden so durch die verschiedenen Gesichter auf Nkrumahs Malerei ergänzt, die hinter der Glasscheibe erscheinen und damit auch in diesem Teil der Ausstellung (*Die Welt in der Vitrine*) präsent gemacht. Auch die Innenseite des Containers wurde von Nkrumah umgestaltet. Verschiedene Szenerien und Zitate, die in roten und grünen Linien gezeichnet sind, werden durch eine farbige Lichtinstallation gefiltert und dadurch zu lebendigen Narrationen. So erscheint zum Beispiel je nach Beleuchtung das Wort ‚Raubkunst‘ hinter dem Ausruf ‚Gestohlen bleibt Gestohlen‘ und in der Zeichnung einer überdimensionalen Benin-Bronze leuchten Zahlen auf, die in Anschluss an Layiwolas Videoarbeit Inventarnummern ins Gedächtnis rufen. Während die Besucher*innen die verschiedenen Erzählungen an den Wänden verfolgen, sind Interviewaufzeichnungen zu hören, in denen Aktivist*innen von ihrer Lebensrealität als People of Color (PoC) in der Stadt Köln erzählen. Nkrumah verweist so in Rückbezug auf den alten Epilog der Dauerausstellung nicht nur auf die Multikulturalität der Stadt Köln, sondern auch darauf was es eigentlich bedeutet, als PoC in einer deutschen Großstadt zu leben und mit welchen Herausforderungen das verbunden sein kann. Nkrumahs Eindruck von *Der verstellte Blick: Vorurteile* ist wenig positiv. Seiner Meinung nach richtete dieser Teil der Ausstellung eher Schaden an, da Vorurteile nicht aufgelöst, sondern in der Ausstellung reproduziert, prominent platziert und fixiert würden: „Although this was established in ‚goodwill‘ a decade ago, the effect has been harmful.“²⁴ so das Urteil des Künstlers zum ‚Klischeecontainer‘. Tatsächlich arbeitete der ‚Klischeecontainer‘ mit rassistischen Bildern und Redewendungen, die an die Innenwände des Containers plakatiert waren. Erst beim Öffnen von in der Containerwand versenkten Türen wurden diese Aussagen und Bilder durch Texte kritisch hinterfragt. Da wie auch ich bei meinem Besuch feststellen

musste, nicht alle Besucher*innen die Möglichkeit wahrnahmen diese Türen zu öffnen um die erklärenden Texte zu lesen, blieben die angesprochenen Klischees unhinterfragt im Raum stehen. Der ‚Klischeecontainer‘ schien so tatsächlich wie Nkrumah formuliert ‚gut gemeint‘, dessen Umsetzung blieb jedoch problematisch.

I HAVE COME TO TAKE YOU HOME

Gehen die Besucher*innen vom ‚Klischeecontainer‘ aus weiter in den nächsten Ausstellungsraum, müssen sie zunächst durch einen Flur aus weißen Paneelen, an denen gerahmte Fotos angebracht sind. Die Fotografien zeigen schwarz-weiß Abbildungen der Behausungen verschiedener Kulturen. Hinter dem Flur öffnet sich den Besucher*innen der nächste Raum. Im Jahr 2019 stand im Zentrum dieses Raumes ein großer weißer Tisch, der mit einer Multi-Media Einheit ausgestattet war. Um diesen „Globalisierungstisch“²⁵ reichten sich weiße Stühle mit silbernen Brokat-Polstern, eine Vitrine bestückt mit Porzellan und Bronzeobjekten und von der Decke schwebten kristallene Kronleuchter. Ein leuchtender Globus, der auf dem Tisch platziert war, deutete auf das Thema Reisen hin, und beim Öffnen der eingebauten interaktiven Schubladen, fanden die Besucher*innen Reisepässe aus verschiedenen Ländern (Abb. 4).

Eine Weltkarte, die auf den Tisch projiziert wurde, zeigte die Bewegungen von Menschen und Objekten in einer globalisierten Welt. So sollten die Vernetzung und der Austausch



Abb. 4: Ausstellungsansicht „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0



Abb. 5: Ausstellungsansicht „Plains-Zusammenleben der Generationen“. Foto © Raimond Spekking / CC BY-SA 3.0

verschiedener Kulturen dargestellt, sowie Geschichten von Migrant*innen erzählt und veranschaulicht werden. Von diesem Raum aus erschlossen sich die Besucher*innen die umliegenden Räume, in denen sich auch heute noch verschiedene Dioramen befinden. Die Besucher*innen erkunden einen türkischen Empfangssalon (19. Jahrhundert), ein Tipi aus Nordamerika (Abb. 5), ein Tuareg-Zelt, und ein Männerhaus aus West-Neuguinea. Nach diesen Beschreibungen lässt sich erahnen, dass in diesen Räumen *Lebensräume* gezeigt und damit das Thema Wohnen behandelt werden soll. Der Ausstellungsteil um den leuchtenden Globus symbolisiert den europäischen Lebensraum, von dem aus die Besucher*innen die umliegenden Dioramen betraten. Dieser ‚europäische‘ Lebensraum ließ sich jedoch weder örtlich noch zeitlich eindeutig zuordnen. Während sich Lidchi an einen „grandly furnished nineteenth-century European ‚parlour‘“²⁶ erinnert fühlt, spricht Viktoria Schmidt-Linsenhoff von „Chippendale-Rokkoko“²⁷ und vergleicht den Raum sogar mit einer Filmkulisse aus Stanley Kubricks *2001. Odyssee im Weltraum* (1968). Beide empfinden den Raum als künstlich und schreiben ihm eine „Artifizialität“²⁸ zu, was sicherlich auch mit der Multi-Media Tischeinheit zusammenhängt, die mit einer Technik ausgestattet war, die in den umliegenden Räumen nicht vorzufinden ist. Weniger als einen bestimmten Lebensraum, markierte dieser Raum eine europäische Ästhetik. Der weiße, lange Tisch erinnerte an einen Konferenztisch, an dem Reisen in andere, ‚exotische‘ Welten geplant wurden. Europa erschien hier als „digitale Schaltzentrale“²⁹ die durch ihren technischen Fortschritt im Zentrum der Globalisierung steht. Der Raum erhielt dadurch ein bestimmtes Blickregime, wodurch er, so bemerkt auch Lidchi „unangenehm panoptisch“³⁰ wirkte. Anders als im ‚Klischeecontainer‘ wurde dieses



Abb. 6: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias

Blickregime durch den ‚Globalisierungstisch‘ nicht adressiert, weshalb die Besucher*innen die umliegenden Räume aus dieser europäisch-ästhetischen Perspektive erkundeten, ohne diese kritisch hinterfragen zu können. Die diesen Raum umgebenden stereotypen Dioramen erhielten dadurch einen dokumentarischen Charakter, der durch die Fotografien, die am Beginn dieses Ausstellungsteiles zu sehen sind, zusätzlich bestätigt wurde.

Heute befindet sich in diesem Teil der Dauerausstellung eine Sonderausstellung, die den emotionalen Titel *I Miss You* trägt. Diese ist seit April 2022 im RJM zu sehen. Hier werden die 92 Benin Hofkunstwerke das erste Mal seit der Ausstellung *RESIST – Die Kunst des Widerstandes* gezeigt. Beide Ausstellungen wurden von Layiwola mit kuratiert. Neben dem Ausstellen der Werke soll dieser Teil der Dauerausstellung als Plattform fungieren, um mit Besucher*innen, Nachfahren, Expert*innen und Institutionen in Nigeria und der nigerianischen Diaspora in Nordrhein-Westfalen (NRW) ins Gespräch zu kommen. Das vom RJM kommunizierte Ziel ist, dass diese Menschen selbst Teil der Debatte um ihr kulturelles Erbe werden und von ihren Erinnerungen erzählen können.³¹ Dabei soll ein emphatischer Zugang zu den Benin-Hofkunstwerken im Mittelpunkt stehen, ebenso wie die Menschen selbst, ihre Verbindungen und ihre Sehnsüchte nach den Werken. Die Besucher*innen der Ausstellung sollen zudem darüber aufgeklärt werden, worum es bei den Restitutionsforderungen geht und

unter welchen Bedingungen die Kulturgüter nach Europa gelangten. Der Ausstellungsraum mit dem europäisch-artifiziellem Interieur wurde für die Sonderausstellung *I Miss You* stark verändert. Der zuvor klinisch-weiße Raum setzt sich heute durch ein leuchtendes Gelb, das sich über die Wandpaneelen und den Boden zieht, vom Rest der Ausstellung ab. Neben Holztischen und runden Hockern mit Metalldeckeln, finden sich mit Stoff überzogene Sessel in einem dunklen Blautönen, die als Sitzgelegenheiten dienen. Auf unbehandelten Holzwerkstoffplatten sind Wandtexte und Bildschirme angebracht. Der Raum wirkt gemütlich, jedoch auch provisorisch und funktional, wodurch ihm sowohl der Charakter eines Gemeinschaftsraumes als auch dem einer Werkstatt zukommt. Neben Wandtexten, die über die historischen Hintergründe der Benin-Hofkunstwerke informieren, ist dieser Raum mit Informationsmaterial zum Thema Kolonialismus, Raubkunst und Restitution bestückt. Dahinter, abgetrennt durch schwarz-gefärbte Wandpaneelen, werden die Benin-Hofkunstwerke präsentiert (Abb. 6).

Jedes der Werke befindet sich in einer eigenen, auf dessen Größe angepassten Vitrine wodurch der Raum dem Ausstellungsteil *Ansichtssachen?! Kunst* ähnelt. Er wirkt zudem (wie auch viele andere Teile der Ausstellung) auffällig dunkel. Leuchtdioden, die innerhalb der Vitrinen angebracht sind und jedes der Hofkunstwerke individuell beleuchten, bilden die einzige Lichtquelle (Abb. 7). Der Raum erhält dadurch einen mystischen Charakter und die Hofkunstwerke erscheinen durch diese Präsentation geheimnisvoll. Diese Wirkung wird



Abb. 7: Ausstellungsansicht, I MISS YOU, rechts: Hahn, Hersteller*in nicht dokumentiert, Königreich Benin, Nigeria, spätes 18./frühes 19. Jh., Kupferlegierung; H: 43 cm, B: 20 cm, T: 41cm; hergestellt für den Oba (König) von Benin, seit 1902 im RJM Köln (RJM Inv. Nr. 5241) RJM © Fadi Elias

dadurch verstärkt, dass sich an den Vitrinen keine Beschilderung befindet, was vor allem damit zu tun hat, dass man in Europa noch sehr wenig über diese Kulturgüter weiß.

Eine Form von Betitelung der Werke gibt es allerdings doch. Im ‚Werkstatt-Raum‘ sollen sich die Besucher*innen von Stapeln mit kleinen Zettelchen ihr Lieblingswerk abreißen und mit nach Hause nehmen. Auf der Rückseite dieser Zettel befinden sich die (wenigen) bekannten Informationen zu den Hofkunstwerken wie das Material, die Maße und das Herkunftsland. Zwischen den Vitrinen, in denen die Hofkunstwerke ausgestellt sind, zeigt eine Bodenprojektion die Videoarbeit von Layiwola (Abb. 8), die an diesem Ort der Ausstellung erneut auf die veränderten Besitzverhältnisse der Benin-Hofkunstwerke verweist. Am 08. Dezember 2022 übertrug die Stadt Köln die Eigentumsrechte von 92 der historischen Benin-Hofkunstwerke an die Bundesrepublik Nigeria.³² Leere Vitrinen verweisen dabei auf drei Werke, die zu diesem Zeitpunkt bereits physisch den Rückweg nach Nigeria angetreten haben, zum Beispiel ein Altarhocker aus Holz. Die Präsentation der

Werke in dem abgedunkelten Raum mit seiner geheimnisvollen Ausstrahlung fiel mir zunächst negativ auf, sprachen wir doch im Seminar, in dem wir den ‚Afrikaraum‘ in der Situation Kunst und sein Display thematisierten, immer wieder über das wenige Licht, das nicht nur schwere Schlagschatten auf die Kulturgüter wirft, sondern auch die Botschaft eines dunklen Kontinentes mit sich trägt, der von Europa weit entfernt, fremd und mystifiziert erscheint. Durch den vorgelagerten Werkstatt-Raum können derartige Konnotationen vorweggenommen und die Perspektive umgekehrt werden. Die Besucher*innen erkunden, so zumindest das Konzept der



Abb. 8: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias

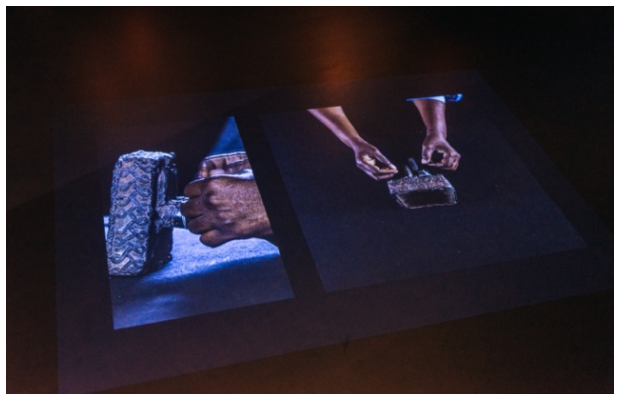


Abb. 9: Ausstellungsansicht I MISS YOU, RJM © Fadi Elias

Sonderausstellung, diese Werke nicht aus einer europäischen Entdeckerperspektive als etwas ‚Fremdes‘ und ‚Exotisches‘, sondern aus der Perspektive der Menschen, die diese Kulturgüter einst verloren haben und nun im Dunkel des Depots wiederfinden. Die durch den Parcours vorgegebene Narration, die sich durch die Bewegung der Besucher*innen konstituiert, wird so geschickt genutzt, um von einem eurozentrischen zu einem afrozentrischen Blick zu wechseln. Mit dem Satz „I have come to take you home“³³ beginnt ein Gedicht von Layiwola, das in der Ausstellung zu lesen ist und ein Versprechen an diese Kulturgüter ausspricht, sie wieder an ihren Ursprungsort zurückzuführen. Das Thema Wohnen, das in diesem Teil der Ausstellung thematisiert wird, bekommt so eine neue Ebene – die Frage nach der Heimat der Kulturgüter. Das Display von *I Miss You* ist so jedoch auch stark abhängig von der Kontextualisierung durch den vorangestellten Werkstattraum. Verlieren sich die Besucher*innen einmal ohne vorherige Gespräche und ohne Informationsmaterial in diesen Raum, müssen sie die Werke wie auch in *Ansichtssachen?! Kunst* auf eigene Faust erkunden. Einzig Layiwolas Videoarbeit bietet in diesem Teil der Ausstellung einen kritischen Ankerpunkt, von dem aus die Hofkunstwerke, zu denen Elfenbeinzähne mit aufwendigen Reliefschnitzereien, Gedenkköpfe aus Bronze und verzierte Schmuck- und Ritualgegenstände gehören, betrachtet werden können (Abb. 7).

Mit der Einladung zeitgenössischer Künstler*innen in das Museum lässt Snoep ein Konzept wieder aufleben, mit dem im RJM bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Leitung von Julius Lips experimentiert wurde.³⁴ Lips sammelte zu dieser Zeit Kulturgüter aus den afrikanischen Kolonien. Er konzentrierte sich dabei auf Darstellungen, die Europäer*innen aus Sicht der Kolonialisierten zeigen. Mit diesen Kulturgütern plante Lips im Jahr 1931 eine Ausstellung mit dem Titel *Der Weiße im Spiegel der Farbigen*. Die Umsetzung dieser Ausstellung scheiterte jedoch durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933. Im Exil verfasste Lips die antifaschistische Publikation *The Savage Hits Back* (1937). Besonders eindrücklich ist die auf dem Cover der englischsprachigen Publikation abgebildete Holzfigur, die im Abbildungsverzeichnis mit *Bogey Image (Englishman)*³⁵ betitelt ist. Diese sogenannte „Schreckensfigur“, deren Künstler*in nicht dokumentiert ist, stellt einen britischen Kolonialherren dar, was laut Lips durch die Kleidung sowie europäische Merkmale im Gesicht der Figur erkennbar sei.³⁶ Das zur Fratze verzerrte Gesicht der Figur sowie die gefletschten Zähne, die aus dem aufgerissenen Mund klaffen, vermitteln ein Bild davon, wie grausam die englischen Kolonialherren von den indigenen Künstler*innen wahrgenommen wurden.

MIT DEM TEXTMARKER DURCH DIE AUSSTELLUNG

Von den 92 Benin-Hofkunstwerken verbleiben 37 als Leihgaben in Köln, weshalb es für die Zukunft spannend bleibt, wie diese im RJM gezeigt werden. Snoeps Installationen innerhalb der Dauerausstellung regen jedoch schon jetzt einen längst überfälligen Diskurs an. Versteht man die Ausstellung als Text, wie Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch es vorschlagen,³⁷ so kann die Ebene der künstlerischen Intervention als Kommentarebene gesehen werden, auf der kritische Momente dieses Textes hervorgehoben und markiert werden. Natürlich muss bedacht werden, dass es sich bei Layiwolas Videoarbeit und Nkrumahs *Conversations* um Auftragsarbeiten handelt und dadurch auch Verantwortung an die Künstler*innen abgegeben wird. Auch hat es den bitteren Beigeschmack, dass diese Künstler*innen und ihre Kunst zwangsläufig auf ihre Herkunft reduziert werden. Im Gefüge des Ausstellungsdisplays kann die zeitgenössische Kunst jedoch helfen, bestehende Strukturen zu hinterfragen.

Während ich 2019 noch begeistert von der Dauerausstellung *Der Mensch in seinen Welten* war, ging mir das kulturvergleichende Konzept bei meinem zweiten Besuch nicht mehr ganz auf. Durch eine Gleichstellung aller Kulturen mit der Europäischen, wird zwar ein koloniales Leitbild – das sich selbst durch anthropologische und ethnologische Rassen-Unterscheidungen legitimierte – konterkariert. Gleichzeitig wird dadurch aber auch die europäische Kolonialgeschichte relativiert und kaschiert. Den *weißen* Blick zu adressieren, reicht allein nicht aus, er muss selbst in den Blick genommen werden. Bereits Lips erkannte wahrscheinlich, dass die wichtigere Perspektive nicht die europäische Sicht auf die anderen Kulturen, sondern die Sicht der ‚Anderen‘ auf Europa ist. Und auch der Schriftsteller und Aktivist Ambavalaner Sivanandan kommentierte diesen Diskurs bereits im Jahr 1983 folgendermaßen: „Our concern [...] was not with multicultural, multiethnic education but with anti-racist education [...]. Just to learn about other people’s cultures is not to learn about the racism of one’s own.“³⁸

Abschließend lässt sich daher festhalten, dass das kulturvergleichende Konzept von *Der Mensch in seinen Welten* den Diskursen um Repräsentation und Teilhabe außereuropäischer Kulturen im Museumsraum nicht gerecht wurde. Mittlerweile wurden durch Snoop vor allem die Stationen der Dauerausstellung verändert, an denen der eurozentrische Blick besonders stark präsent war und die Betrachtung der Kulturgüter maßgeblich beeinflusste. Sicherlich trifft das noch auf einige weitere Orte innerhalb der Dauerausstellung zu. Jedoch schafft der bewusste Bruch der stark dirigierte Narration des Medien-Parcours Leerstellen, in denen Raum für ein Nachdenken über die Ausstellung geschaffen wird. So kann von einer eurozentrischen Perspektive die Stereotype nur weiter festigt, zu anderen Perspektiven gewechselt werden.

Sicherlich gibt es auch an Snoeps Displaylösungen Aspekte, die nicht ganz aufgehen. Jedoch erheben diese neuen Installationen auch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern verstehen sich als Werkstätten oder Baustellen und damit als etwas Unfertiges. Sie zeigen das Museum als Institution, die im Umbau begriffen ist, oder um bei unserer Analogie zu bleiben, als einen Text der neu geschrieben wird. Gerade im RJM sind diese Displays ein starker Kontrast zum durchdesignten Medien-Parcours, dem das Provisorische der Werkstatt gegenübersteht. Diese neuen Displays dienen als Plattform für ein Innehalten und das zusammenzukommen. Denn am Ende kann auch das beste Ausstellungskonzept nicht versichern, dass immer die richtige Botschaft bei den Besucher*innen ankommt, weshalb Sabine Offe festhält: „Was die Dinge reden und was die Besucher hören sind auf beiden Seiten sehr verschiedene, aber keineswegs beliebig verschiedene Texte.“³⁹ Deshalb geht es jetzt darum, miteinander ins Gespräch zu kommen, weshalb Museen für Nanette Snoep am Ende keine „places of conServation“ sondern „places [...] of ,conVervation“⁴⁰ sind.

¹ Mohr, Sonja/Springer, Annabelle/ Bräuer, Caroline u. a.: Museen als Verhandlungsorte für Dekolonisierungsprozesse, in: Südostasien – Zeitschrift für Politik, Kultur, Dialog, Band 37, Nr. 3 (2021), o. P., unter: <https://doi.org/10.11588/soa.2021.3.17184> (Stand: 14.07.23).

² Indem andere Kulturen als ‚fremd‘ bezeichnet werden, wird eine Unterscheidung zwischen dem ‚Eigenen‘ und den ‚Anderen‘ vorgenommen. Dieser Prozess, der in der Postkolonialen Theorie als *Othering* beschrieben wird, sorgt dafür, dass sich bestimmte Menschen von anderen Gruppen distanzieren und abgrenzen, wodurch das ‚Eigene‘ als das ‚Normale‘, als Standard anerkannt wird, während die ‚Anderen‘ davon abweichen. Koloniale Leitbilder und Kategorisierungen werden so bis heute reproduziert.

³ Vgl. Mohr/Springer/Bräuer u.a. 2021 (wie Anm. 1).

⁴ Lidchi, Henrietta: Where Objects unfold their Aura. New Galleries at the Rautenstrauch-Joest Museum, in: Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde, Band 60 (2014), S. 231–245, hier: S. 231.

⁵ Vgl. Engelhard, Jutta; Schneider, Klaus (Hg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest Museum, Köln: 2010, S. 13–14.

⁶ Rautenstrauch-Joest Museum: Mission Statement, 2018, unter: <http://www.museenkoeln.de/Downloads/rjm/MissionStatement.pdf> (Stand: 14.07.23).

⁷ Vgl. Himmelheber, Clara: Objektlos, aber nicht gegenstandslos. Die Präsentation von Gegenwart in der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest Museum – Kulturen der Welt, in: Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Band 3 (2014), S. 165–176, hier: S. 171.

⁸ Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Band 9 (2015), S. 95–118, hier: S. 97.

⁹ Vgl. Rautenstrauch-Joest Museum: Sammlung, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Sammlung1> (Stand: 14.07.23).

¹⁰ Rautenstrauch-Joest Museum: Die Sammlung von höfischen Kunstwerken aus dem Königreich Benin (Edo State, Nigeria) des RJM, o. J., unter: <http://rjm-resist.de/portfolio-item/benin-bronzen/> (Stand: 14.07.23).

¹¹ Im vorangegangenen Zitat spricht das RJM von 96 Benin-Hofkunstwerken. Nach heutigem Recherchestand hat sich diese Zahl verringert, weshalb fortlaufend von 92 Hofkunstwerken gesprochen wird: Vgl. http://www.museenkoeln.de/Downloads/rjm/Benin_RJM_Presse161122.pdf (Stand: 14.07.23).

¹² Vgl. Ebd.

¹³ Vgl. Snoep, Nanette: Das Museum auf den Kopf gestellt, 2018, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yIDgpCfhUX0&t=268s> (Stand: 14.07.23).

¹⁴ Vgl. Kravagna 2015 (wie Anm. 8), S. 97.

¹⁵ An dieser Stelle sollte bemerkt werden, dass das RJM zum Beispiel durch seine Namensänderung von ‚Museum für Völkerkunde‘ zu ‚Kulturen der Welt‘ bereits vor dem Amtsantritt von Snoep zu den progressiveren Museen in der ethnologischen Museumslandschaft gehörte.

¹⁶ Vgl. Snoep, Nanette: Suggestions for a Post-Museum, in: Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums and the Curatorial, Leuven: 2020, S. 325-335, hier: S. 328.

- ¹⁷ Mehr zur Ausstellung *GRASSI invites* siehe GA2 Beitrag von Kleinschmidt, Samira: Kursänderung. Displaystrategien im Ethnologischen Museum zwischen Handlungs(ohn)macht und Reflexion, in: GA2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik, Nr.2, 2018, S. 13–25, unter: <https://ojs.ub.rub.de/index.php/GA2/article/view/7316> (Stand: 14.07.23), hier: S. 19–20.
- ¹⁸ Snoep 2020 (wie Anm. 16), S. 328.
- ¹⁹ Ebd., S. 325.
- ²⁰ Snoep, Nannette: Drei Fragen an Nanette Snoep, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/ueber-uns> (Stand: 14.07.23).
- ²¹ Rautenstrauch-Joest Museum: Themenparcours - Der Mensch in seinen Welten, o.J. unter: [rautenstrauch-joest-museum.de/Dauerausstellung](https://www.rautenstrauch-joest-museum.de/Dauerausstellung) (zuletzt aufgerufen am 15.03.2024).
- ²² Himmelheber 2014 (wie Anm. 7), S. 169.
- ²³ Vgl. Nkrumah, Nando: *Conversations*, o. J., unter: <https://nkrumah.de/work/conversations> (Stand: 14.07.23).
- ²⁴ Ebd.
- ²⁵ Himmelheber 2014 (wie Anm. 7), S. 171.
- ²⁶ Lidchi 2014 (wie Anm. 4), S. 239.
- ²⁷ Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs. Ästhetische Effekte in der Neuaufstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums, in: *Paideuma* 2014 (wie Anm. 4), S. 259 – 272, hier: S. 262.
- ²⁸ Ebd., S. 262.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ Lidchi 2014 (wie Anm. 4), S. 240.
- ³¹ Vgl. Rautenstrauch Joest Museum, o. J., unter: <https://www.museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/I-MISS-YOU> (Stand: 14.07.23).
- ³² Vgl. Wotzlaw, Sabine: Pressemitteilung der Stadt Köln, o. J., unter: <https://www.stadt-koeln.de/politik-und-verwaltung/presse/mitteilungen/25399/index.html> (Stand: 14.07.23).
- ³³ Layiwola, Peju (Hg.): *I have come to take you home*, Köln: 2014.
- ³⁴ Julius Lips war von 1929 bis 1933 Direktor des RJM.
- ³⁵ Vgl. Lips, Julius E.: *The Savage Hits Back*, New Haven: 1937, S. XVI.
- ³⁶ Vgl. Ebd., S. 105.
- ³⁷ Vgl. Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (Hg.): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: 2007, S. 58.
- ³⁸ Sivanandan, Ambavalaner: Introduction Challenging racism: strategies for the '80s, in: *Race & Class*, Band 25 Nr. 2 (1983), S. 1–11, hier: S. 5.
- ³⁹ Offe, Sabine: Was reden die Dinge, was hören die Besucher? Ansätze zur rhetorischen Analyse von Ausstellungen. Abstract zum Workshop *Grammatiken des Ausstellens*, Wien: 2002, S. 2.
- ⁴⁰ Snoep 2020 (wie Anm. 16), S. 332.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: © Raimond Spekking, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kulturquartier_K%C3%B6ln_-_Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Vorderseite_\(6904-06\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kulturquartier_K%C3%B6ln_-_Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Vorderseite_(6904-06).jpg)

Abb. 2: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Die_Welt_in_der_Vitrine-2391.jpg

Abb. 3: © Raimond Spekking, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Der_verstellte_Blick-Vorurteile-2398.jpg

Abb. 4: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Lebensr%C3%A4ume-Lebensformen-2413.jpg

Abb. 5: © Raimond Spekking, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rautenstrauch-Joest-Museum_-_Plains-Zusammenleben_der_Generationen-2412.jpg

Abb. 6 - 9: Mit freundlicher Genehmigung des Rautenstrauch-Joest Museum.

MODUS KONTAKTZONE: DIE NEUERFINDUNG DES GRASSI MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG

„The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively salvages, cares for and interprets.“¹ Dies schreibt James Clifford 1997 in *Museums as Contact Zones*. Er verweist auf die wechselseitigen Beziehungsgeflechte, in welche sich Museen aller Art, auch ethnologische Museen, unweigerlich begeben, wenn sie Kulturgüter ausstellen. Dabei handelt es sich um Beziehungsgeflechte, welche noch heute Narrative des sogenannten ‚Anderen‘ durchziehen. Sie wurden in der Zeit um 1900 durch die Institutionalisierung zahlreicher nationalistischer und kolonialistischer Handlungsparadigmen etabliert. Clifford reflektiert das Museum auf exemplarische Weise als ‚Kontaktzone‘, eine Überlegung, die auf Mary Louise Pratts Begriff der *Contact Zone* fußt. Pratt beschreibt in der Einleitung ihres Buches *Imperial Eyes* die *Contact Zone* als sozialen Raum, in dem geographiehistorisch betrachtet unterschiedliche, voneinander getrennte Kulturen aufeinandertreffen, sich unter dem Vorzeichen eines kolonialen Machtgefälles austauschen und die Folgen dieses Austausches weiterhin in sich tragen.² Eine solche Kontaktzone ist dabei von einer rein abgrenzenden Dynamik kolonialistischer Beziehungen zu unterscheiden, besteht doch ihre Eigenschaft darin, dass verschiedene Kulturen in der Kontaktzone koexistieren.³ Durch ihre Kopräsenz bahnte sich die *Contact Zone* ihren Weg in die *Transkulturalität*.⁴

Diese beiden Begriffe und die damit verbundenen kulturellen Konzepte, erweisen sich heute noch immer als Bezugspunkt und erfahren durch ihre Weiterentwicklung regelrecht eine Konjunktur. Denn im europäischen, wie internationalen Diskurs werden zurzeit die Aufgaben und das Selbstverständnis von Museumshäusern reflektiert, wobei besonders die Ausrichtung der ethnologischen Museen in den Fokus gerückt ist. Das kritische Potenzial der *Contact Zone*, das Clifford für das Museum aufgegriffen hat, liegt in der (kolonial)hierarchisch geprägten, aber dennoch gemeinsamen Zusammenkunft differenter Subjekte. Demnach plädiert er mit dem Museum als Kontaktzone für eine demokratische Museumspolitik, welche die Hierarchien zwischen ausgestellten und nicht ausgestellten Kulturgütern herausfordern und

Besitzverhältnisse durch eine diversifizierte, globale Öffentlichkeit dezentralisieren sollte, um so die Möglichkeiten im Museumsraum aufzubrechen.⁵

Aufbauend auf diesem methodischen Ansatz möchte der vorliegende Aufsatz die Umstrukturierung des sogenannten GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig,⁶ die sich seit 2019 vollzieht, kritisch reflektieren. Unter dem Projektnamen *Reinventing Grassi.SKD* soll ein sogenanntes Netzwerkmuseum entstehen, das den Austausch zwischen Expert*innen, Museum und Besuchenden fördern und festigen soll.⁷ In diesem Beitrag werden die zwischen 2022 und 2023 umgesetzten Museumsumgestaltungen im Zuge des Projektes im Lichte des innerdeutschen Diskurses um ethnologische Museen untersucht. Dabei geht es insbesondere um die Frage, inwiefern sich in der Leipziger Idee des Netzwerk Museums, wenn auch unter einem anderen Begriff, Pratts und Cliffords Überlegungen zur *Contact Zone* manifestieren. Dafür werden exemplarisch der neue *Raum der Fürsorge*, die Kühnscherf-Vitrinen des Museums samt der Intervention von Anja Nitz und die Intervention des Kollektivs PARA mit Rehema Chachage und Valerie Asimwe Amani betrachtet. Es stellen sich dann jedoch folgende Fragen: Wie ist das GRASSI in diesem Fall als *Contact Zone* zu verstehen? Kann eine Kontaktzone etwa ein Dauerzustand werden? Was bedeutet eine solche Entwicklung?

DAS GRASSI MUSEUM ZWISCHEN VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Im Jahr 2019 unterzeichnet Léontine Meijer-van Mensch als Direktorin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens (SES) stellvertretend die Heidelberger Stellungnahme.⁸ In diesem zweiseitigen Schriftstück verfassen die Direktor*innen von insgesamt 21 deutschsprachigen Museumshäusern mit ethnografischer Sammlung ihre gemeinsame Position zu den Diskursen der Dekolonisierung und zur Zukunft der bestehenden Museums- und Sammlungstypen. In selbstreflexivem Modus verstehen die Direktor*innen sich in der leitenden Verantwortung, mit der gewaltvollen kolonialen Vergangenheit der eigenen Häuser und ihren Spuren in der Gegenwart als auch der Zukunft umzugehen.⁹ Im selben Jahr beginnt das durch die Initiative für ethnologische Sammlungen der Kulturstiftung des Bundes geförderte Projekt *Reinventing Grassi.SKD*.¹⁰ Es gründet auf einem großen Netzwerk aus Mitarbeiter*innen, Künstler*innen und weiteren Expert*innen, geleitet durch Kevin Breß, Friedrich von Bose und Léontine Meijer-van Mensch.

Institutionshistorisch betrachtet gilt es allgemein festzuhalten, dass das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1869 mit der Publikation eines Aufrufs zum Ankauf der sogenannten

Klemmschen Sammlung begründet wurde.¹¹ Diese Entwicklung vollzog sich vor dem Hintergrund lokaler sächsischer und nationaler deutscher Bestrebungen zur Identitätsbildung und verstärkten wissenschaftlichen Interesse an anthropologischen Forschungen, da das Deutsche Reich seit den 1850er Jahren bereits bemüht war sich auf koloniale Weise zu expandieren.¹² Im selben Jahrhundert festigte das sogenannte ‚Rettungsparadigma‘ die nicht selten gewaltvolle Ausübung einer Handlungsautorität der europäischen Nationen gegenüber nicht-westlichen Kulturen, mit dem Ziel, so Rebekka Habermas, deren vermeintlich ‚verschwindende Ursprünglichkeit‘ durch die Überführung geraubter Kulturgüter in europäische Museen zu bewahren¹³ – ein Phänomen das Renato Rosaldo unter dem Begriff der *imperialist nostalgia* verhandelt.¹⁴ Dass die zur Aufbewahrung der entwendeten Kulturgüter angelegten ethnologischen Museen mit ihren ethnografischen Sammlungen zusätzlich dem Zweck der Produktion einer nationalen gleichwie europäischen Identität dienten, stellt Rebekka Habermas in ihrem Aufsatz mit dem Titel *Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus* dar.¹⁵

Ab 1899 wurden die SES besonders durch die zahlreichen Kontakte des damaligen GRASSI-Museumsdirektors Karl Weule zu kolonialen ‚Sammelnden‘¹⁶ wie Arthur Baessler vervielfacht.¹⁷ Die digitale Aufarbeitung des Sammlungsarchivs der SES bietet einen Einblick in die historischen Erwerbungsdokumente aller zugehörigen Museen, die sogar online verfügbar sind.¹⁸ Um die oft komplizierten Enteignungs- und Besitzverhältnisse nachvollziehen zu können, steht Besuchenden unter anderem ein ausführlich kommentierender, digitaler Multimedia-Guide zur Verfügung, der über einen QR-Code oder die Webseite des Museums abgerufen werden kann. Über die digitale Suche nach den Inventarnummern, die an den Displays zu finden sind, werden die Entstehungs- und Enteignungsverhältnisse, sowie der Verlauf der Eigentumsverhältnisse der Kulturgüter über den Guide nachvollziehbar gemacht, wobei das Museum darauf hinweist, dass fehlende Erkenntnisse laufend nachgetragen und Eigentumsverhältnisse aktualisiert werden sollen.¹⁹ Auffallend ist die durchgängige Formulierung: ‚Hersteller:in uns nicht bekannt‘²⁰ – ein Verweis darauf, so Friedrich von Bose in seinem Vortrag bei der Ringvorlesung *Res(t)ituieren* an der Ruhr-Universität Bochum am 8. Februar 2023, dass das Interesse der Ankaufenden kaum den Urheber*innen und ihrer Beziehung zu den jeweiligen Kulturgütern galt. So erläutert es auch Stefanie Bach im ausführlichen Multimedia-Guide zur Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* anhand des ausgestellten Verzeichnisses an kolonialen ‚Sammelnden‘, welches Karl Weule angelegt hat.²¹ Das museale Interesse galt vielmehr dem bereits beschriebenen Bewahrungsfetischismus und

dem persönlichen, lokalen und nationalen Prestige, das mit dem ‚Sammeln‘ und Präsentieren von Kulturgütern einherging.²²

Die SES verpflichteten sich mit der Unterzeichnung der *Heidelberger Stellungnahme* dem Anspruch, diese kolonialen Verwurzelungen zu überwinden, beziehungsweise auf reflektierte Weise zu verarbeiten. Die Museen der SES wollen hiermit ihrer selbstformulierten Aufgabe als Forschungs- und Vermittlungsinstanz zwischen verschiedenen Menschen, Kulturen und Zeiten nachkommen.²³ Im Lichte dieser Positionierung begann 2019 für das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig eine auf fünf Jahre ausgelegte Phase der Neuausrichtung.²⁴ Im Zuge dieser Selbsterneuerung werden Bauelemente des Museumsgebäudes zersetzt, dessen Raumstrukturen verändert und Interventionen mit den neu gestalteten Sammlungsdisplays konzeptuell verflochten.²⁵ Anerkennend, dass das Museum, dessen Räume und Displays die Wirkung der Kulturobjekte maßgeblich mitbestimmen, will das Projekt *Reinventing Grassi.SKD* die tradierte Schauarchitektur bis auf das Mauerwerk verändern und mit dem aktuellen Diskurs um die Dekolonisierung von Museen zusammenführen. Damit soll die kontinuierliche Veränderung von ethnologischen Museen parallel zu der Entwicklung ihrer gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Einflüsse weitergeführt werden.²⁶

MATERIE UMSTRUKTURIEREN: NEUE RÄUME NEUES GESICHT?

Der aktuelle Gebäudekomplex des GRASSI Museums beherbergt seit 1927 drei Sammlungen: das sogenannte Museum für Völkerkunde, in dem Teile der SES präsentiert werden, das Museum für Angewandte Kunst sowie das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Dies stellt eine Kombination musealer Institutionen dar, welche eine Zuordnung der Kulturgüter aus diversen kolonialen Kontexten - darunter Textilien oder Masken - zu den angewandten Künsten suggeriert. Derart werden sie bereits durch den Museumskontext unter der Prämisse westlichen Kunstverständnisses einem ebenso westlichen Begriff der 'Hochkunst' entgegengesetzt.

Dies erklärt sich dadurch, dass die Bauaufgabe *Museum* in einer langen Tradition des Bewahrens, Ordnen und Zurschaustellens des ‚Anderen‘²⁷ im weitesten Sinne steht und maßgeblich einer nationenbildenden Aufgabe diene.²⁸ Die sogenannte angewandte Kunst und die in einem anderen Teil des Gebäudes als ethnologische Sammlung präsentierten Kulturgüter aus der ganzen Welt werden hier zwar räumlich zusammengedrückt, aber dennoch den Museumstypen nach voneinander getrennt. Bei einem Besuch kann daher der Eindruck erweckt

werden, dass zwischen der angewandten Kunst nach westlicher Vorstellung und den ethnologischen Kulturgütern als Kunst der ‚Anderen‘ zu unterscheiden sei. Das sozialwissenschaftliche Interesse ethnologischer Ausstellungen an der Vermittlung von kulturellen Identitäten läuft dabei Gefahr, hinter einer beschreibenden Objektivierung bzw. einer rein ästhetischen Wahrnehmung zu verschwinden, die von westlich geprägten Vorstellungen von Kunst und deren Kriterien geprägt ist. Gleichzeitig könnte das von den drei Museen gemeinsam genutzte Haus aber zu einem interdisziplinären Austausch anregen. In einem Überblicksaufsatz zu dem Verhältnis zwischen der Ethnologie als Wissenschaft und den Museen als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Bürger*innen arbeitet Mona Suhrbier den Kern des soeben beschriebenen Problems heraus. Mit der *sozialwissenschaftlichen Wende* der Ethnologie habe sich die Verbindung zwischen Universität und Museum nicht nur stark verändert, sondern gar fast vollständig aufgelöst.²⁹ Das GRASSI legt daher in seiner architektonischen Umgestaltung einen Grundstein für ein *Re-Reading* der Sammlung, um mit einem Begriff zu arbeiten, den Regina Wonisch für eine derartige Praxis der Neudeutung eingeführt hat.³⁰ Diese Strategie könne der Loslösung der SES von bisherigen Ordnungsschemata und der historischen Rekontextualisierung dienen.³¹ Auf diese Weise richtet sich das GRASSI im Lichte der beschriebenen, schwierigen Verhältnisse von Fach und Museum mit seiner veränderten Ausstellungspräsentation neu aus, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Am 4. März 2022, bei der ersten Teileröffnung der neuen Ausstellungsräume, wird in den neuen Museumsdisplays sichtbar, wie das Projektteam mit der Fachgeschichte und dessen Verwurzelung umgeht. Hinter den eingezogenen Glaswänden des *Raumes der Fürsorge* werde es möglich, so die Erklärung des Museums, die stattfindende Konservierungs- und Aufrechterhaltungsarbeit der Restaurator*innen im Alltagsbetrieb zu beobachten. Im sogenannten *Prep-Room* bestehe unterdessen die Möglichkeit für Gastkurator*innen kuratorische Versuche zu erproben.³² Ein für die aktuellen Debatten um Repatriierung und Restitution eingerichtetes Bauelement ist der *Raum der Erinnerung*. Dieser ist ein fest installierter Raum, der zum einen für öffentliche Restitutions- und Repatriierungszeremonien zur Verfügung steht. Zum anderen bietet er den Vertreter*innen der Herkunftsgesellschaften von zu repatriierenden *Human Remains*, damit eingeschlossen auch subjektiviert verstandene Kulturgüter, die Möglichkeit, in einem nicht-öffentlichen Bereich privat mit diesen Subjekten interagieren zu können.³³ Die Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlung, insbesondere mit ihrem Potenzial zum Wandel sowie zur (Weiter-)Entwicklung, und das Anerkennen von soziokulturellen und subjektiven Folgen kolonialbedingten Kulturgutraubes werden hier



Abb. 1: Hinter buntem Glas offenbaren sich die Arbeitsplätze des *Raumes der Fürsorge* der neuen Sammlungspräsentation in dem sogenannten GRASSI Museum für Völkerkunde

architektonisch in das Display des Museums transferiert. Diese Betrachtung stellt unweigerlich die Frage: Wird hier auf materieller Ebene angesetzt, um das ethnologische Museum zu dekolonisieren?

Wenn wir bei dem *Raum der Fürsorge* bleiben, lässt sich dies genauer

nachvollziehen. Noch 2012 argumentiert Friedrich von Bose für das Schaudapot als das Mittel der Wahl, um eine Sichtbarmachung der Wissensproduktionsmacht des Museums(depots) zu erreichen.³⁴ 2019 findet in Leipzig unter dem Begriff der *Fürsorge* eine tiefgreifender wirkende Sichtbarmachung durch Reflexion statt, indem der soziale Raum der Kulturgüter innerhalb des Museums und dessen Betriebs berücksichtigt wird. In den Ausstellungsräumen wird nicht nur das Archiv präsent, sondern auch die damit verbundene Hintergrundarbeit in ihrer Aktivität fest integriert und durch das hinter den Glaswänden arbeitende Museumspersonal aus diversen Bereichen als stetiger Prozess inszeniert (Abb. 1 und 2). Der Impuls des *Re-Readings* führt zu einer Offenlegung der musealen Handlungen in der Architektur selbst, anstatt sie dahinter zu verstecken: die Handlungen werden anschlussfähiger für die Besuchenden.

Zunächst erinnert diese Strategie an von Boses Beschreibung des Schaudepots: „Es ist dieser Ort jener ‚Anderen‘ der Ausstellung, an dem Wissen kontinuierlich neu geordnet wird und Ordnungen fortgeschrieben werden.“³⁵ Die Leipziger

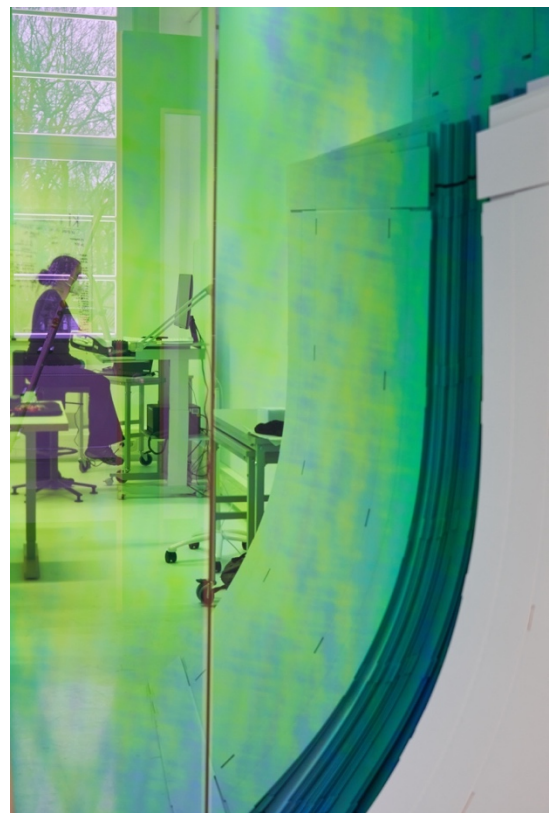


Abb. 2: Hinter grünem Glas ist eine Person an ihrem Arbeitsplatz in dem *Raum der Fürsorge* des sogenannten GRASSI Museums für Völkerkunde zu erkennen

Inszenierung der Restaurierungsarbeit reicht jedoch einen Schritt weiter. Nicht nur wird die hintergründige Sammlungsgröße und -systematik sichtbar. Ebenso wird durch die Sichtbarmachung der Handelnden versucht, die Besucher*innenwahrnehmung der Hintergrundarbeit in einem Museum von der irreführenden Konnotation des ‚festgeschriebenen‘ Wissens abzurücken. Insbesondere der rassifizierende Glaube daran, dass anthropologische Forschung festgeschriebene Wissensbestände über die Diversität der Menschen offenbaren würde, wird durch die Offenlegung der eigentlichen, perpetuierenden Konstruktion dieses Wissensstandes in der Forschung als etwas sich Entwickelndes und Ergänzung- oder Revidierbares thematisiert. Für die Besuchenden steht damit vor Augen, dass ihre Rezeptionsgrundhaltung zum Museum, oder ihr Verständnis des Museums als ein lediglich passives Depot, im Idealfall durch ein Bild von aktiver Fürsorge und wissenschaftlich sorgfältiger Produktion von Wissen ergänzt, mithin ersetzt werden soll. Nun gilt es zu hinterfragen, wie diese Offenlegung der Wissensproduktion in dem kuratorischen *Re-Reading* der Sammlung weiter kontextualisiert wird.

Es ist zuerst wichtig zu betonen, dass die Wahl der Leipziger Raumbetitelung als ‚Fürsorge‘ im Kontext des dekolonisierenden Ansatzes eine Grundhaltung von Sorgebedürftigkeit nicht-westlicher Kulturgüter suggerieren und damit kolonialhistorische Hierarchien und Abhängigkeiten reproduzieren kann. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung plädiert in *The Delusions of Care* für das Hinterfragen der Verhältnisse und Motivationen hinter Handlungen, die auch im kuratorischen Kontext als *Care* bezeichnet werden.³⁶ Die Sammlungen, welche das GRASSI beherbergt, umfassen unter geografischer Ordnungssystematik Sammlungen zum afrikanischen Kontinent und zu den beiden amerikanischen Kontinenten, zu Asien, Australien, Ozeanien, eine zusammenfassende Sammlung zum ‚Nahen und Mittleren Osten‘³⁷ und eine kleine Sammlung zu Europa, die von einer Bibliothek, einem Archiv und einer umfassenden Fotografilesammlung ergänzt werden.³⁸ Die fotografische Sammlung ist zwischen 1860 und heute entstanden und wurde hauptsächlich durch Missionare, Seeleute und Forschende auf Groß- und Kleinexpeditionen sowie durch Kolonialbeamte und das Militär erstellt. Durch den zweiten Weltkrieg ist ein großer Anteil der Sammlungen zerstört worden.³⁹ Schon der rudimentäre Überblick der aufgezeigten Sammlungsbestände auf der digitalen Plattform des Museums lässt erkennen, dass nicht-westliche Sammlungsbestände ausgeprägter vertreten sind als westliche.⁴⁰ Es bleibt mit Ndikungs Plädoyer im Hinterkopf nur zu beobachten, ob und wie die *Räume der Fürsorge* und *Trauer*, der *Prep-Room* und der Raum für die kuratorische *Rapid Response* auf zeitaktuelle Geschehen im zukünftigen musealen Alltag reagieren und für ein Konzept der Sorge für alle Sammlungsteile inszenatorisch genutzt werden. Es könnte sich

gegenteilig auch eine den Begriff der *Care* aushöhlende Praxis einschleichen, die sich in den zuvor beschriebenen Bewahrungsfetischismus der Moderne nach Rebekka Habermas einreihen ließe. So besteht zum Beispiel die Frage, welche westlichen Prägungen die Betitelungen ‚Fürsorge‘ und ‚Trauer‘ auf Dauer den in diesen Räumen stattfindenden Prozessen auferlegen und wie sich diese zu den Kulturgütern und deren Urheber*innengesellschaften verhalten.

Dennoch gilt es hier, das positive Potenzial der wortwörtlichen ‚Aktivierung‘ des Displays durch die Restaurierungspraxis eingehender zu betrachten. So ist doch in der Konzeption der Ausstellungsräume für Restaurierung und für Repatriierung der Austausch mit verschiedensten Gruppen mitgedacht, wie es die Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Marion Ackermann formuliert.⁴¹ Ein Schritt zur Einrichtung eines sichtbaren, festen Platzes für kulturellen Austausch in einem sogenannten ethnologischen Museum ist damit getan. In Cliffords grundlegendem Essay beschreibt dieser ein Zusammentreffen der Museumsmitarbeitenden mit Mitgliedern der Tlingit im Museumsraum

„As the meeting [of the Museum staff and Tlingit authorities; MH] progressed, the basement of the Portland Art Museum became something more than a place of consultation or research; it became a *contact zone*.“⁴²

Clifford berücksichtigt hier in seiner Übertragung des Begriffes auf das Museum, dass die *Contact Zone* Pratts ein ephemeres Produkt der örtlichen und zeitlichen Kopräsenz von Subjekten ist, die über historische Trennungen hinweg aufeinandertreffen – ohne subjektiviert zu betrachtende Kulturgüter dabei explizit zu nennen.⁴³ Letztere sollten im Sinne einer Aktualisierung Cliffords Überlegungen in diesem Spannungsfeld mit berücksichtigt werden können, sofern diese Eigenschaft auf die Kulturgüter entsprechend der Urheber*innengesellschaften zutrifft. Clifford führt das Konzept an, um den sozialen, wechselseitigen Beziehungsaspekt von musealen Sammlungen in den Fokus zu rücken, wenn es darum geht sich über die Kulturgüter zu vernetzen. Auch das GRASSI Museum arbeitet mit diesem ephemeren Spannungsfeld der *Contact Zone* bei der Entwicklung einer eigenen Ausstellungspraxis durch ein großes, interdisziplinäres und internationales Projektteam. Aber – so lässt sich beispielhaft anhand des *Raumes der Fürsorge* argumentieren – dieses ephemere Spannungsfeld wird durch das GRASSI darüber hinaus in der Ausstellungsarchitektur verstetigt. Es wird nicht im Keller situiert, sondern in die öffentlichen Räume des Museums eingliedert. Museen produzieren immer ein Innen und ein Außen von Identitätsgemeinschaften, indem sie das Außen ausstellen und so das Innen implizieren.⁴⁴ In Leipzig wird durch die beschriebenen Räume zwischen dem Innen und Außen, dem Stammteam und den Hinzugezogenen, zwischen den Besuchenden und den ausgestellten Sammlungen, eine dritte Instanz – das Museum – als Ort der Wissensproduktion und

Vermittlung sichtbar. Die Ausstellungsräume verstärken das Potenzial des Museums als transkulturelle Kontaktzone, also als Moment kritischer Zusammenkunft zwischen verschiedenen, im positiven Sinne differenten Gemeinschaften und Subjekten, wie es Clifford schon 1997 beschrieben hat.⁴⁵ Das *Re-Reading* der Sammlung wird auf diese Weise zum Publikum hin geöffnet, die institutionalisierte Kontaktzone wird gar Teil des neuen, öffentlichen Gesichts des Museums. Léontine Meijer-van Mensch beschreibt so auch in ihrer Eröffnungsrede, dass die Sammlungspräsentation in einem Dreijahresrhythmus aktualisiert werden soll, und so immer im Prozessfluss bleibe.⁴⁶ Diese Selbstreflexion ermöglicht regelmäßige Kritikfähigkeit der Institution, indem sie von außerhalb kommt und im Museum zeitnah umgesetzt wird – ein Faktor, den Wonisch als nächsten Schritt für das dekolonisierende Hinterfragen von Museen beschreibt.⁴⁷ Dass das Museum selbst in seinem Namen noch die problematische Bezeichnung ‚Völkerkunde‘ trägt, irritiert daher besonders. Es bleibt also kritisch zu beobachten, wie das Ephemere der *Contact Zone* tatsächlich in die dafür ausgelegten Räume hineingetragen werden kann und wie dessen Potenzial genutzt wird. Letztlich sei die *Contact Zone* ein Werkzeug, so Pratt, um Situationen von Differenz, Hegemonie, Heterogenität und Konflikt offenzulegen, thematisierbar zu machen und den westlichen Menschen zu dezentralisieren – sie stelle keine zu perpetuierende Lösung der Situationen dar.⁴⁸

EIN- UND AUSBLICKEN – KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN ALS KONTAKTLINSE IM AUSSTELLUNGSRAUM

Die Umgestaltung des GRASSI wird nicht nur auf ausstellungsarchitektonischer Ebene vollzogen. Für das Reinszenieren der musealen Identität baut das Projektteam zusätzlich auf Interventionen durch *Artists in Residence*. Dies ist eine Strategie, durch welche Regina Wonisch zufolge die Besucher*innen anderen Erfahrungen ausgesetzt werden, über die sie „[...] Grenzziehungen zwischen Subjekt/Objekt, Mensch/Tier, Natur/Kultur nicht nur problematisieren, sondern auch auf einer visuellen Ebene überschreiten.“⁴⁹ Eine solche Strategie eignet sich für Cliffords Idee des Museums als ‚Kontaktzone‘ insofern, als dass verschiedene subjektive Positionen entlang der Intervention zusammenkommen und ihr intersubjektives Potenzial für die Besuchenden anknüpfbar machen. Diese betreten mit der Ausstellung unvermittelt das Spannungsfeld zwischen den Kulturgütern und der Intervention. Zu den aktuellen Interventionen gehört die Arbeit *Ansicht/Aussicht (Weule)* (2021), der Künstlerin und Fotografin Anja Nitz.



Abb. 3: Anja Nitz, *Ansicht/Aussicht (Weule)*, Fotografie auf Hartfaserplatte in raumgreifenden Metallrahmen gespannt, 2021, Maße unbekannt GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Installationsansicht mit Blick auf die Büste

Ihre Arbeit ist in einem hochrechteckigen Metallgerüst gespannt, das wie ein Trennelement in einem der Hauptausstellungsräume aufgestellt wurde. So wird deutlich, dass die eine Seite des Werks eine andere Abbildung zeigt als die Andere. Die Inszenierung der Fotografien findet in dem Ausstellungsraum nach dem thematisch wandelbaren Bereich der *Rapid Response* statt und ist dort zwischen den sogenannten Kühnscherf-Vitrinen situiert. So gibt Anja Nitz' Arbeit direkt zu Beginn einen doppelten Einblick in das Depot der SES, in dem einerseits ein Schrank zu sehen ist, auf dem nahezu beiläufig wirkend eine Büste platziert wurde, und andererseits sich der Flur des Depots mit Arbeitsplatz erstreckt. Durch ihre Befestigung und die Tiefenperspektive der fotografischen Aufnahmen gliedern sich die Fotografien in den Raum der Dauerausstellung nahezu nahtlos ein



Abb. 4: Anja Nitz, *Ansicht/Aussicht (Weule)*, Fotografie auf Hartfaserplatte in raumgreifenden Metallrahmen gespannt, 2021, Maße unbekannt GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Installationsansicht mit Blick auf den Flur des Depots

(Abb. 3 und 4). Auf den ersten Blick mag der Unterschied zwischen Fotografie und Vitrinen-Landschaft kaum auffallen. Depot und Ausstellungsraum werden miteinander verschränkt. Anja Nitz' Intervention reflektiert hier die Folgen der Umstrukturierung des Museums, indem sie die vormals so präzente Büste des ehemaligen Museumsdirektors Karl Weule an ihrem neuen Platz zeigt. Von der zentral eingerichteten Stele vor dem Josef-Albers-Fenster im Treppenhaus des Gebäudekomplexes wurde sie in das Depot verbannt und hat dadurch ihre repräsentative Stellung verloren. Die Beziehung zwischen dem Abbild der deponierten Büste und den ausgestellten Kulturgütern verkehrt die bisherige Beziehung zwischen Büste und Sammlung aus Zeiten vor der hauseigenen Neuerfindung: Im Fokus der Wissensproduktion, so wird suggeriert, stünde nun die museale Ethnologie, nicht mehr die ethnografisierenden Personen.⁵⁰ Letztere gelte es zwar aus dem Scheinwerferlicht des Hauses zu rücken, doch sollten sie als historische Akteur*innen nicht ausgeblendet werden. Ein Aspekt, den das GRASSI unter anderem durch die Person Karl Weule in der Ausstellung berücksichtigt.

Nitz' Fotografie ist Teil des Projektes *Depot* (2020) und beschäftigt sich mit dem bereits beschriebenen Versuch, über Blicke hinter die Ausstellungswände die unsichtbaren Strukturen des Museums sichtbar zu machen.⁵¹ Ähnlich dem *Raum der Fürsorge* im GRASSI Museum wird durch die intervenierende Installation von Nitz' Fotografien der Umgang mit dem kolonialen Erbe des Museums inszeniert. Die fotografische Anwesenheit der Büste trotz physischer Abwesenheit eröffnet einen Freiraum für kritische Reflexion. Die Büste und die Person, dessen Abbild sie zeigt bleiben erkenntlich und für eine kritische Aufarbeitung ihrer historischen Epistemologien und ihrer maßgeblichen Einflüsse auf die museale Ordnung anknüpfbar, während die eigentliche Büste ihre repräsentative Rolle einbüßt. Nitz' Fotografie-Intervention in diesem Raum ist aber nicht unilateral, wie zunächst angenommen werden könnte, denn ihre Installation interagiert mit dem Display des Umraumes. Das hochrechteckige



Abb. 5: Ausstellungsansicht der Kühnscherf-Vitrinen in der Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Formensprache auf die historischen Schaumöbel des Museums – den bereits erwähnten Kühnscherf-Vitrinen – in deren unmittelbarer Nähe es sich befindet (Abb. 5).

Diese Vitrinen nehmen Bezug auf die Ausstellungspraktiken des 19. und 20. Jahrhunderts im GRASSI. Dies wird erkenntlich, sobald man beispielsweise die Raumgestaltung der sogenannten *Alten Südseeausstellung* 1954 von Hans Damm im Vergleich betrachtet (Abb. 6).⁵² Die Kühnscherf-Vitrinen sind in breiten Metallbalken gefasste, quaderförmige, vollverglaste Vitrinen. Diese boten seit dem 19. Jahrhundert mit ihren großen Glasflächen den Platz und die Anschauungsmöglichkeit für eine der damaligen Ideologie entsprechende, objektifizierende Ordnung, während sie die Kulturgüter, aber auch das Narrativ hinter deren Präsentation, vor Außeneinwirkung schützten.⁵³

Die Restaurierung der nach den Weltkriegen erhaltenen Exemplare sei, so Ackermann, eine Reinszenierung des lokalhistorischen Gedächtnisses der Sammlung.⁵⁴ In den Vitrinen werden entgegen ihrer separierenden Geschichte Kulturgüter aller Sammlungsregionen der SES im GRASSI präsentiert. Darunter sind so zum Beispiel Masken der Makonde, aber auch Keramiken aus Russland zu finden. Das Ausstellungsdisplay ist bemüht, die Vielfalt der Sammlung entgegen einer Tradition der Abgrenzung zusammenzubringen.



Abb. 6: Ausstellungsansicht *Alte Südseeausstellung* des GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1954

Wie Lichtstrahlen an einer optischen Linse gebrochen werden, brechen Nitz' Fotografien das Ausstellungsnarrativ der Kühnscherf-Vitrinen entgegen eines zu erwartenden ethnologisch-musealen Narrativs auf und bündelt dieses zugleich zu der (Selbst-)Reflexion des Museums. Über diesen metaphorisch zu verstehenden Linseneffekt des musealen Displays treten die Besuchenden und verschiedene Akteur*innen der Museums- und Kulturgutgeschichte miteinander in Kontakt. Der Multimedia-Guide begleitet diese Kontaktzone mit tiefgehenden Informationen zu Karl Weule, dem historischen Umgang mit der Sammlung und zu den einzelnen Kulturgütern. So wird die Institution samt ihrer Prozesse der Musealisierung und Geschichte Teil des (selbst-)reflexiven, kritischen Narrativs von Ethnologie und Ethnografie. Bisher wurden vorwiegend institutionalisierte Perspektiven oder analysierende Interventionen betrachtet, die überwiegend den Kontakt zur Sammlung innerhalb der Museumswände suchen. Das *Netzwerk* des GRASSI ist jedoch international und interdisziplinär verankert: Welche weiteren Ansätze werden also verfolgt?

MUSEUM, BAUSTELLE, KONTAKTZONE: WENN DAS MUSEUM ZUM KÜNSTLERISCHEN MATERIAL WIRD

Dass die Büste von Karl Weule in das Depot verlagert wurde, liegt an einer weiteren Intervention, die im nächsten Ausstellungsraum präsentiert wird. Bei der Aktion *Berge*



Abb. 7: Ein Presslufthammer des Künstler*innenkollektivs PARA mit den Künstler*innen Rehema Chachage und Valerie Asiiimwe Amani steht zwischen den Trümmern der Stele

versetzen (2022) des künstlerischen Kollektivs PARA, die in Zusammenarbeit mit den Künstler*innen Rehema Chachage und Valerie Asiiimwe Amani durchgeführt wurde, zersetzten die Künstler*innen die Bausubstanz des GRASSI Museums. So zertrümmerten sie die ehemalige Stele der besagten Büste, die aus demselben Stein gefertigt war wie das Museumsgebäude (Abb. 7). Ihre Bruchstücke wurden infolgedessen zu einer Substanz weiterverarbeitet, aus welcher die Künstler*innen Replikat der Spitze des Kilimandscharo-Bergmassivs herstellten (Abb. 8). Diese werden im Rahmen einer partizipativen Aktion innerhalb des Ausstellungsraumes zum Verkauf angeboten, dessen Erlös für den Rückerwerb einer der beiden Hälften

der echten Spitze des Kilimandscharo gesammelt wird.⁵⁵ Auch hier wird auf die Geschichte der Institution Bezug genommen. Die Spitze des höchsten Bergmassivs auf dem Afrikanischen Kontinent wurde 1889 durch den Kolonialgeografen und Verleger Hans Meyer abgetragen, der dem GRASSI Museum als maßgeblicher Stifter diente.⁵⁶ Er trennte diese Spitze in zwei Hälften und übergab eine davon dem damaligen Kaiser Wilhelm II. Während die verschenkte Hälfte heute als verschollen gilt, wird die zweite Hälfte aktuell in einem österreichischen Antiquariat zum Verkauf angeboten.⁵⁷ Über diese künstlerische Intervention wird die Bausubstanz des beinahe 100 Jahre alten Gebäudekomplexes für zeitgenössische Restitutionsforderungen – die Rückführung der Spitze nach Tansania – aktiviert. Die Intervention ist zugleich politische Aktion und partizipativer Teil der Ausstellung des GRASSI Leipzig, womit sie über dessen Museumsmauern hinausreicht. So wird das koloniale Erbe Deutschlands und dessen Strukturen über die Zersetzung des ehemaligen Museumsdisplays und sinnbildlich dessen Grundmauern in seiner tiefen Verstrickung mit der Geschichte ethnografischer Museen offengelegt. Die noch immer aktuellen Auswirkungen der historischen kolonialen Kontaktzonen, die durch deutsche Expeditionen zustande gekommen sind, werden so für die Besuchenden im Museum als aktuelle Kontaktzone erfahrbar und können durch die erwerbzbaren Replikat über das Museum hinaus verdeutlicht werden.

Berge versetzen ist eine von mehreren Interventionen, bei denen die institutionelle Geschichte des GRASSI in der Ausstellung über Interventionen eines Netzwerks global verwurzelter Künstler*innen sichtbar gemacht wird. Des Weiteren zählen zu den Interventionen Arbeiten von Michelle Eistrup, Emeka Ogbob, Michael Jalaru Torres, Mazen Khaddaj und Mark de Fraeye, sowie im Bereich *Rapid Response* eine Installation von Teilnehmenden des Masterstudiengangs *Kulturen des Kuratorischen*. Sie geben Anlass dazu, die These, dass

Reinventing Grassi.SKD das Museum als Kontaktzone materiell manifestiert, weiter zu untersuchen. Nicht zuletzt ergänzen die in Auseinandersetzung mit der SES entstandenen Malereien von Enotie Ogbobor die in *Reinventing Grassi.SKD* wieder



Abb. 8: Nahaufnahme der Produktion von Replikaten der Spitze des Kilimandscharo-Bergmassivs durch PARA, Rehema Chachage und Valerie Asimwe Amani im Ausstellungsraum von *nne*

ausgestellten Bronzen aus Benin unter dem Ausstellungsabschnitt *Ein erster Ausblick*.⁵⁸ Denn auch die Installation von eingesprochenen und musikalischen Klanggeschichten als begleitende Soundinstallation zu den Displays der Kulturgüter der Andamaren und Nikobaren in *Winds of Change* (2022), einer Arbeit von Rolf Killius und Rashid Yusoof, stärkt das Potenzial der Kontaktzone, indem mündlich überlieferte und zeitgenössische Geschichten über die Kulturgüter durch Mitglieder der Urheberinnen*gesellschaften geteilt werden.⁵⁹ Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig bietet seit der dritten Teileröffnung unter dem Esperanto Grußwort *Bonvenon* zudem einen Saal mit Büchern, spielerischer Vermittlung und Unterhaltung, sowie der Szenerie einer ehemaligen Leipziger Kneipe als Ort des Bespielens, Verweilens und Weiterbildens an.⁶⁰ Die Kontaktzone scheint daher auf mehreren Ebenen als nur kuratorisch intervenierend für die kritische Reaktualisierung des Museums gedacht zu werden.

MODUS: AUSBLICK

Für *Reinventing Grassi.SKD* hat sich gezeigt, dass die Umstrukturierungen sowohl auf den Ebenen des baulichen, ausstellenden und künstlerischen Materials, als auch auf der Ebene des musealen Selbstverständnisses den Charakter des Museums als Kontaktzone manifestieren können, wie sie durch James Clifford 1997 als Konzept weitergedacht worden ist. Die Diskursmacht des Museums als Vermittlungsstelle zwischen Wissenschaft und Gesellschaft wird mittels der Ausstellungsarchitektur und der Ausstellungsweise als ein Thema der Reflexion in den Räumen des Museums verortet. Zu diesen Reflexionen gehören zeitgenössische Perspektiven eines diversen, globalen Teams an Aktivist*innen, Künstler*innen, Mitarbeiter*innen sowie Mitgliedern von Urheber*innengesellschaften und Wissenschaftler*innen vielfältiger Disziplinen. Es tauchen dabei Konzepte von Zeug*innenschaft, mündlicher, intersubjektiver Vermittlung und Sichtbarkeit durch Abwesenheit wiederholt auf, die in Zukunft unter Betrachtung anderer und noch ausstehender Interventionen weiterhin betrachtet werden müssen.

Neben detailreichen schriftlichen wie digitalen Ebenen der Wissensvermittlung wird auf gemeinsame, geteilte Räume und Reflexionspunkte gesetzt, an denen Urheber*innengesellschaften und die Gesellschaft vor Ort zusammentreffen. Dieser Austausch belebt die architektonische und künstlerisch-installativ intervenierende Manifestation des Museums als Kontaktzone – das Museum wird zum Knotenpunkt eines vielstimmigeren Netzwerkes. Vielleicht wird auch die noch problematische Namensgebung bald im Konzept der

Neuerfindung des GRASSI berücksichtigt. So ist an Mary Louise Pratts Einwand zu den zahlreichen Weiterentwicklungen der *Contact Zone* zu erinnern: Sie ist als Werkzeug gedacht und nicht als festzuschreibende Ideallösung.⁶¹ Dies bedeutet, dass ein architektonisches Gerüst der Kontaktzone immer beweglich und stets in Prozesse der Aufrechterhaltung dieses Kontaktes eingebunden sein muss. Das GRASSI reflektiert die Notwendigkeit des Prozessflusses bei der Weiterentwicklung von Ausstellungen und hält für die Zukunft an dem Vorhaben eines netzwerkhaften Entwickelns fest. So bleibt zu beobachten, wie sich das GRASSI – und jedes weitere Museum, das die Aufgabe annimmt, die eigenen Sammlungen und Ausstellungspraktiken zu dekolonisieren – auch in Zukunft daran orientieren und daran weiterarbeiten wird, kritische Reflexionen aufzunehmen, durchzuführen und zu vermitteln.

¹ Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the late 20th century*, Harvard: 1997, S. 193.

² Vgl. Pratt, Mary Louise: *Eyes. Travelwriting and Transculturation*, London: 1992, S. 4–6.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Pratt, Mary Louise: *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 1991* (1991), S. 33–40, hier: S. 36.

⁵ Vgl. Clifford 1997 (wie Anm. 1), S. 214.

⁶ Im Folgenden wird das Museum als ‚das GRASSI‘ oder ‚GRASSI Museum‘ bezeichnet.

⁷ Vgl.: *Pressemappe Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Erste Teileröffnung, 2022*, unter: <https://www.skdmuseum.de/besucherservice/presse/2022/einladung-zum-pressegesprach-anlaesslich-der-ersten-teileroeffnung-reinventing-grassiskd/> (Stand: 25.03.23).

⁸ Anlässlich der Jahreskonferenz 2019 der Direktor*innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum in Heidelberg wurde am 06. Mai 2019 die folgende Stellungnahme verabschiedet. Sie finden diese unter: https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf (Stand: 25.03.23).

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Weiterführend: Kulturstiftung des Bundes: Initiative für ethnologische Sammlungen, o. J., unter: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/initiative_fuer_ethnologische_sammlungen.html (Stand: 24.07.23).

¹¹ Vgl. Germer, Ernst: Die Vorgeschichte der Gründung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 1869-1869. Ein Beitrag zur Geschichte der Ethnographie und des Museumswesens, in: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bandnr. 26 (1969), S. 5–40, hier: S. 26.

¹² Vgl. Drost, Dietrich: *Gustav Klemms kulturhistorisches Museum. Ein Vorbericht*, in: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bandnr. 26 (1969), S. 41–83, hier: S. 41; Vgl. Habermas, Rebekka: *Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus. Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat*, in: *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit. Beiträge zur Geschichtskultur*, Bandnr. 40 (2021), S. 79–100, hier: S. 96.

¹³ Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 79 f. und S. 92.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Für mehr dazu siehe: Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 79–100.

¹⁶ Dieser Begriff wird hier und im Folgenden in einfachen Anführungszeichen verwendet, um sich von der harmlosen Rezeption der Handlung zu distanzieren. So soll im Gegenzug ein Verweis auf die Gewalt der Kolonialgeschichte geschaffen werden.

¹⁷ Staatliche Kunstsammlungen Dresden: *Sammlungsgeschichte*, o. J., unter: <https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/ueber-uns/sammlungsgeschichte/> (Stand: 04.04.23).

¹⁸ Die digitale Dokumentation ist zu finden unter: <https://ses-documentation.skdmuseum.de/main/thumbnailview/>, (Stand: 30.05.23).

¹⁹ Hier ist der ausführliche Multimedia Guide der Ausstellung *Reinventing Grassi.SKD* zu finden:

<https://guide.skdmuseum.de/Tour/Overview?id=898#85147> (Stand: 25.05.23).

²⁰ Bach, Stefanie: MAF 16540, o. J., unter: <https://guide.skdmuseum.de/Tour/Object?guideId=898&objectId=85074> (Stand 25.05.23).

²¹ Vgl. Stefanie Bach: 111, o. J., unter: <https://guide.skdmuseum.de/Tour/Object?guideId=898&objectId=87414> (Stand 25.05.23).

²² Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 96.

²³ Vgl. Jahreskonferenz der Direktor*innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum: *Dekolonisierung erfordert Dialog, Expertise und Unterstützung – Heidelberger Stellungnahme, 2019*, unter: https://grassivoelkerkunde.skdmuseum.de/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf

voelkerkunde.skd.museum/fileadmin/userfiles/GRASSI_Museum_fuer_Voelkerkunde_zu_Leipzig/Bilder/Allgemein/Veranstaltungen/Heidelberger_Stellungnahme/20190505_Heidelberger_Stellungnahme.pdf (Stand: 25.03.23).

²⁴ Aktuell lässt die Webseite des Museums Folgendes verlauten: „Mit unserem Zukunftsprogramm REINVENTING GRASSI.SKD, gefördert durch die ‚Initiative für ethnologische Sammlungen der Kulturstiftung des Bundes‘, werden wir in den kommenden Jahren unser Museum weitreichend umgestalten. Schritt für Schritt wollen wir uns zu einem Netzwerkmuseum wandeln, in dem verschiedene Stimmen zu Wort kommen und sich unterschiedliche Orte miteinander verbinden. Gemeinsam werfen wir kritische Perspektiven auf die ethnologischen Sammlungen, deren Erwerbs- und Ausstellungsgeschichte.“; Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Reinventing Grassi.SKD, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/> (Stand: 04.04.23).

²⁵ Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Einladung zum Pressegespräch anlässlich der ersten Teileröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 22. Februar 2022, unter: <https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2022/einladung-zum-pressegespraech-anlaesslich-der-ersten-teileroeffnung-reinventing-grassiskd/> (Stand: 05.04.23).

²⁶ Vgl. Habsburg-Lothringen, Bettina: Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte, in: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung, Bielefeld: 2014, S. 49–64, hier: S. 59–61.

²⁷ Dieser Begriff wird hier und im Folgenden in einfachen Anführungszeichen verwendet um eine Distanzierung von der abwertenden Nutzung dieser Zuschreibung als kulturelle Identität zu verdeutlichen.

²⁸ Vgl. Habermas 2021 (wie Anm. 12), S. 96.

²⁹ Vgl. Suhrbier, Mona: Lastenverteilung: Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation, in: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: 2015, S. 93–109, hier: S. 95f.

³⁰ Vgl. Wonisch, Regina: Reflexion kolonialer Vergangenheit in der Musealen Gegenwart. Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst, Stuttgart: 2018, S. 49.

³¹ Vgl. ebd. S.49.

³² Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 22. Februar 2022 (wie Anm. 24).

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Bose, Friedrich von: Im Schaudapot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten, in: Ders./ Poehls, Kerstin/ Schneider, Franka u. a.: *Museum^x*. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, Berlin: 2012, S. 152–165, hier: S. 161.

³⁵ Ebd. S. 161.

³⁶ Vgl. Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: *The Delusions of Care*, Berlin: 2021, S. 27f. und 45–49.

³⁷ Diese Bezeichnung ist in ihrer eurozentrischen Perspektive problematisch und daher wird sich in einfachen Anführungszeichen davon distanziert.

³⁸ Die digitale Darstellung der Sammlungen im GRASSI offenbaren ein Verhältnis der Sammlungen untereinander in etwa wie folgt: mehr als 45.000 Kulturgüter zum Afrikanischen Kontinent, ca. 5.000 zu Nord- und in etwa 25.000 zu Südamerika, ca. 44.000 zu Asien, die zum Großteil seit der Sammlungsgründung bestehen, und rund 4.600 zu Australien, sowie mehr als 900 zusammen zum sogenannten Nahen und Mittleren Osten, etwa 30.000 zu Ozeanien und ehemals 16.000 zu Europa, die durch den zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört wurden. Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig – Sammlungen, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ueber-uns/sammlungen-im-haus/> (Stand: 24.04.23).

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Vgl. Marion Ackermann für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), 11:00–12:20 Min.

⁴² Clifford 1997 (wie Anm 1.), S. 192.

⁴³ Vgl. ebd.; Vgl. Pratt 1992 (wie Anm. 2), S. 6f.

⁴⁴ Vgl. Clifford 1997 (wie Anm. 1), S. 218.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 219.

⁴⁶ Vgl. Léontine Meijer-van Mensch für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), Min. 21:20–22:00.

⁴⁷ Vgl. Wonisch 2018 (wie Anm. 30), S. 52f.

⁴⁸ Vgl. Pratt, Mary Louise: *Planetary Longings*, Durham: 2022, S. 130f.

⁴⁹ Wonisch 2018 (wie Anm. 30), S. 55.

⁵⁰ Für die Unterscheidung zwischen Ethnologie und Ethnografie folge ich Mona Suhrbier: „Der Begriff *Ethnographie* (‚Völkerbeschreibung‘) meint hier die reine Beschreibung und Darstellung im Unterschied zur vergleichenden Interpretation der *Ethnologie*.“ Vgl. Suhrbier 2015 (wie Anm. 29), S. 94.

⁵¹ Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden: *Anja Nitz | Ansicht/Aussicht (Weule) 2021*, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/teileroeffnung/a-nitz/> (Stand: 04.04.23).

⁵² Dieser Inszenierung im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig widmet sich Philipp Schorch unter anderem in seiner Untersuchung des Ausstellungswandels von sogenannten Ethnologischen Museen in der DDR der 1960er Jahre. Mehr dazu: Schorch, Philipp: Two Germanies. Ethnographic museums, (post) colonial exhibitions, and the ‘cold odyssey’ of Pacific objects between East and West, in: *Pacific Presences – Oceanic Art and European Museums*, Volume 2 (2018), S. 171–186.

⁵³ Vgl. Habsburg-Lothringen 2014 (wie Anm. 26), S. 55 und S. 60.

⁵⁴ Vgl. Marion Ackermann für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Ausstellungseröffnung REINVENTING GRASSI.SKD, 15. März 2022, unter: <https://youtu.be/wfr9lysee10> (Stand: 25.04.23), Min.15:49–16:22.

⁵⁵ Mehr dazu: Vgl. PARA vertreten durch Bastian Sistig: *More*, o. J., unter: <https://berge-versetzen.com/> (Stand: 05.05.23).

⁵⁶ Vgl. o. A.: Berge versetzen. Künstler*innengruppe PARA „entführt“ Zugspitze, 08. März 2022, unter: <https://www.kunstforum.de/nachrichten/berge-versetzen-kuenstlerinnengruppe-para-entfuehrt-spitze-der-zugspitze/> (Stand: 05.05.23); Vgl.: o. A.: HANS MEYER – VERMESSENE MACHT, o. J., unter: <https://guide.skd.museum/de/Tour/Object?guideId=898&objectId=85652> (Stand: 25.05.23).

⁵⁷ Vgl. PARA vertreten durch Bastian Sistig: Info, o. J., unter: <https://berge-versetzen.com/> (Stand: 05.05.23).

⁵⁸ Mehr dazu: GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig: Präsentation der Benin-Bronzen mit Werken von Enotie Ogbebor, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/enotie-ogbebor/> (Stand: 24.07.23).

⁵⁹ Mehr dazu: Vgl. GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig: Winds of Change – Klanggeschichten von den Andamanen und Nikobaren, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/winds-of-change/> (Stand: 24.07.23).

⁶⁰ Mehr dazu: Vgl. GRASSI Museum für Völkerkunde: Bonvenon. Wir begrüßen Euch in unserem Spielraum, o. J., unter: <https://grassi-voelkerkunde.skd.museum/ausstellungen/reinventing-grassiskd/bonvenon/> (Stand 24.07.23).

⁶¹ Vgl. Pratt 2022 (wie Anm. 48), S. 130f.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 2: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 3: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden und von Anja Nitz.

Abb. 4: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Anja Nitz.

Abb. 5: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 6: Schorch, Philipp: Two Germanies: ethnographic museums, (post) colonial exhibitions, and the ‘cold odyssey’ of Pacific objects between East and West, in: Pacific Presences – Oceanic Art and European Museums, Volume 2 (2018), S. 174, Fig. 14.1.

Abb. 7: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Bastian Sistig als Vertretung von PARA.

Abb. 8: © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und von Bastian Sistig als Vertretung von PARA.

DAS DISPLAY IM LINDEN-MUSEUM STUTT GART

AUFARBEITUNG DER KOLONIALEN VERGANGENHEIT DES MUSEUMS UND DIE AUSSTELLUNGSSITUATION

Wie jedes ethnologische Museum muss sich auch das Linden-Museum in Stuttgart vor dem Hintergrund aktueller Restitutions- und Rückgabe-Debatten über Kulturgüter aus kolonialem Kontext mit seiner kolonialen Vergangenheit auseinandersetzen. So präsentierte unter anderem die Werkstattausstellung *Schwieriges Erbe* (16. März 2021–8. Mai 2022) ihren Besucher*innen die Museumsgeschichte im Kontext des Kolonialismus mitsamt der dazu betriebenen Forschung. Darüber hinaus vermitteln Dauerausstellungen und die Ergebnisse des sogenannten *LindenLAB* in den Ausstellungsräumen Erkenntnisse über das Thema und den Umgang des Museums damit. Der folgende Essay legt zunächst die Geschichte des Linden-Museums dar und erläutert daraufhin Projekte des Museums, darunter die Forschungsergebnisse der Sonderausstellung und das *LindenLAB*. Anschließend führt der Text Leser*innen in einem möglichen Rundgang durch das Museum, um zu betrachten, wie die Vermittlung der kolonialen Vergangenheit und der Provenienzforschung im Display ausgeführt ist. Dieses Vorgehen verdeutlicht den Ausgangspunkt sowie die bereits angegangenen und möglichen zukünftigen Lösungen des Linden-Museums im Umgang mit seinem kolonialen Erbe.

GESCHICHTE DES LINDEN-MUSEUMS

Das Linden-Museum wurde 1884 vom Württembergischen Verein für Handelsgeographie (gegr. 1882) zunächst als handelsgeographisches Museum gegründet, das der lokalen Wirtschaft zum Aufschwung verhelfen sollte.¹ Im selben Jahr beanspruchte das Deutsche Reich eigene Kolonien,² wodurch der koloniale Kontext der Sammlungsorganisation nach Museumsgründung bereits anklingt. Die ersten Kulturgüter aus kolonialem Kontext gelangten 1894 nach Stuttgart.³ Der dadurch beschleunigte Sammlungswachstum erforderte einen größeren Ausstellungsraum als das Stammhaus – eine Gewerbehalle – vorsah. Im Januar 1910

entschied man sich daher für einen neuen Bau am heutigen Standort, dem Hegelplatz. Bereits am 28. Mai 1911 eingeweiht,⁴ verdeutlicht der rasch fertiggestellte Museumsneubau die damalige Relevanz dieser musealen Institution, die sich auch in ihrer neuen Bezeichnung widerspiegelt: Seinen Namen erhielt das Linden-Museum von Graf Karl von Linden, der 1889 zum Vorsitzenden des Vereins und Museums ernannt wurde und den ethnologischen Fokus des Museums einleitete.⁵ In diesem Fall war das ethnologische Anliegen insoweit problematisch, da das Museum als eine westlich-eurozentrische Institution von den kolonialen Gebieten und Handelsbeziehungen des Deutschen Reiches für seine Sammlung profitierte. Graf Karl von Linden seinerseits begeisterte sich für die koloniale Expansion des Deutschen Reichs und baute innerhalb seiner Amtszeit ein beachtliches Korrespondenznetzwerk mit auf, über das die Einwerbung von Sammlungen und Objekten erfolgte.⁶ Seine Kontakte waren unter anderem „Kolonialbeamte im In- und Ausland, Angehörige der in den deutschen Kolonien eingesetzten Militäreinheiten, Führungskräfte und Angestellte kolonialwirtschaftlicher Unternehmen sowie Missionare und Diplomaten.“⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude als eines der ersten in Stuttgart wiederaufgebaut. Es steht heute unter Denkmalschutz.⁸ Die dem Museum zugrundeliegende koloniale Vergangenheit zeigt sich weiterhin an den stereotypen kolonialzeitlichen figürlichen Portalskulpturen am Eingang des Museums – die linke Figur soll einen Menschen aus Ozeanien und die rechte einen Menschen aus Afrika darstellen (Abb. 1). Bei der Ausstellung *Schwieriges Erbe* (16. März 2021 bis 8. Mai 2022) wurde durch eine neue Portalinszenierung – mit pink angeleuchteten Portalfiguren und neben dem Eingang sich befindender Stele sowie einem Text auf den Treppenstufen – auf die Kolonialvergangenheit des Museums hingewiesen.⁹ Weitere



Abb. 1: Das Eingangsportal mit stereotypen kolonialzeitlichen Darstellungen, Linden-Museum Stuttgart

Bezüge hierzu stellen die zum 100. Geburtstag Graf Karl von Lindens angebrachte Gedenktafel am Eingang sowie die im Treppenhaus angebrachte Replik einer jener vier Marmortafeln her, die eine namentliche Danksagung an alle an der Sammlungsentstehung beteiligten Personen aufweisen. Neben dieser wird mit einem Text über die koloniale Problematik aufgeklärt.

Die Sammlung vergrößerte sich von gerade einmal 300 Objekten im Jahr 1886 auf über 60.000 im Jahr 1910.¹⁰ Gesammelt wurden „exemplarisch, in charakteristischen Beispielen“¹¹ Artefakte aus unterschiedlichen außereuropäischen Kulturen Afrikas, Ozeaniens, Australiens, Asiens sowie Nord- und Südamerikas, die noch vor 35 Jahren als „Primitiv-Kulturen“¹² und „fremde Kulturen“¹³ degradierend bezeichnet wurden.¹⁴ Ende der 1980er Jahre erklärte man, das Sammlungsanliegen bestehe einerseits in den Kulturen und nicht in den einzelnen Ausstellungsstücken, andererseits seien die vorgestellten Kulturgüter „tief in Sozialstruktur und Religion verwurzelt und eingebunden, Werke höchster Funktionalität [...]“.¹⁵ Der Sammlungs Aufbau war begleitet von einem Stolz, der den Taten der Begründer¹⁶ des Museums galt: „Mit Energie und Elan gingen die Gründerväter an die Arbeit, so fleißig, daß die Sammlungen rapide wuchsen [...]“.¹⁷ Das Museum habe ein Problem erkannt – das „der Erhaltung von Kulturgut aus den verschiedenen Regionen, vor allem aus der Welt der sog. Primitiven oder Naturvölker“ – und es habe das Ziel, „Dokumente der sich rasch ändernden Kulturen zusammenzutragen“, da diese sich schnell unter dem Einfluss Europas¹⁸ verändern würden, sodass „sie bald in ihrem materiellen Bestand nicht mehr zu erkennen sein würden“.¹⁹ Es sei wichtig, Alltag und Rituale der Völker und Stämme in Form von Kulturgütern zu dokumentieren.²⁰

Vorwürfe des Kolonialismus in der Sammlungspolitik wurden bis in die jüngste Vergangenheit vehement abgewendet, wie in Texten aus den 1980er Jahren im Hinblick auf die sogenannte ‚Afrika-Sammlung‘ deutlich wird.²¹ Auch bei der sogenannten ‚Amerika-Sammlung‘ wurde hervorgehoben, dass diese kein Resultat deutscher Kolonialgeschichte sei, da es keine deutschen Kolonien in dem Land gegeben habe und die Objekte nach der amerikanischen Kolonialzeit in die Sammlung eingegangen seien.²² Es sei „das Bedürfnis nach Information und Dokumentation“²³ gewesen, aus dem die Sammlungen entstanden seien. Außerdem sei die sogenannte ‚Asien-Sammlung‘ im Laufe großer ‚Forschungsreisen‘, vor allem nach Tibet, vergrößert worden.²⁴ Bei den neuen ‚Asien-Sammlungen‘ (nach 1960) sah es etwas anders aus. Denn um die „Hochkulturen Asiens“ zu vermitteln, entschied man sich, sich „innerhalb der einzelnen kulturellen Großräume auf regionale Ausschnitte [zu] beschränken“.²⁵ Der Unterschied zum ‚Naturvölkischen‘²⁶ liege hierbei darin, dass die ‚Hochkulturen‘ den Besucher*innen nicht nur auf der ästhetischen Ebene verständlicher seien, sondern auch im Allgemeinen naheliegender, da diese ‚Hochkulturen‘ Europa beeinflusst hätten – sie hätten „ein großes weltgeschichtliches Gewicht“²⁷ gehabt.

Im Allgemeinen habe das Ziel des Museums darin bestanden, „die fremden Kulturen gründlich aufzuarbeiten, ihre Eigenart, ihre Leistung in der Geschichte, wie ihre Probleme und deren

Bewältigung zu vermitteln“.²⁸ Des Weiteren formulierten die Ausstellungsmacher*innen in den 1980er Jahren die Hoffnung: „Die Achtung vor den Völkern, die dies schufen, soll geweckt werden. Bescheidenheit und Toleranz erscheinen dann selbstverständlich.“²⁹ Doch steht diese Aussage geradezu im Widerspruch zu der Zielsetzung des Museums. Denn als eine externe Macht, die das von ihr genannte ‚Fremde‘ angeblich nicht nur festhalten, sondern auch ‚schützen‘ wollte, sammelte das Linden-Museum in Stuttgart im Überfluss und gab dabei an, Achtung, Bescheidenheit und Toleranz zu vermitteln. Das tatsächliche zerstörerische Vorgehen kolonialer ‚Forschungsreisen‘ demonstriert jedoch das Gegenteil von Behütung, Hochschätzung und Aufgeschlossenheit gegenüber dezidiert ausgebeuteten Kulturen. Zudem behauptet dadurch ein westliches Monopol Deutungs-, Konservations- sowie Dokumentationshoheit über Kulturgüter aus aller Welt.

Doch auch heute noch wird am Linden-Museum gesammelt. Um „für den prozesshaften Charakter der Kultur zu sensibilisieren“,³⁰ werden zeitgenössische Kulturgüter bei Forschungsreisen erworben. Die Erwerbungen werden jedoch gründlich dokumentiert und erfolgen in Zusammenarbeit mit Partner*innen und Vertreter*innen der Bevölkerung und Kulturen vor Ort. So besteht die jetzige Sammlung des Linden-Museums in Stuttgart aus rund 160.000 Kulturgütern, von denen aufgrund des Platzmangels etwa drei Prozent ausgestellt werden können.³¹

ERGEBNISSE DER PROVENIENZFORSCHUNG UND PRÄSENTATION IN DER SONDERAUSSTELLUNG *SCHWIERIGES ERBE*

Um den Ausstellungsbesucher*innen die Probleme in Bezug auf die Anschaffungen aus dem kolonialen Kontext eines ethnologischen Museums darzulegen, wurden 2016 bis 2018 Provenienzforschungen im Projekt *Schwieriges Erbe: Zum Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen* betrieben. Dabei wurden vor allem drei Probleme hervorgehoben: 1. die lückenhafte Überlieferung der Erwerbsumstände; 2. die kaum mögliche Erarbeitung von Einzelprovenienzen aufgrund des Umfangs ethnologischer Sammlungsbestände; 3. die moralisch-ethische Beurteilung der erforschten Erwerbskontexte.³² Daher wurde im Zuge der Forschungen ein methodischer Fokus auf jene Personen gelegt, die dem Museum Kulturgüter überlassen haben, anstatt die einzelnen Sammlungen oder Objekte zu untersuchen.³³ So führte die Auseinandersetzung mit den Stifter*innen und ihrem Anteil an der Kolonialisierung der Herkunftsregionen zu „eine[r] Annäherung an die Kontexte, in denen die Sammlungen angelegt wurden, und deren historische Einordnung“.³⁴ Außerdem wurde die

Rolle der Museumsverantwortlichen beachtet, darunter die von Graf Karl von Linden, der mithilfe seines beachtlichen Netzwerks das Museum wesentlich formte.³⁵

So konnten in dem Projekt Zusammenhänge zwischen den kolonialen Strukturen und dem Sammlungserwerb festgehalten werden, die sich auf die ehemaligen deutschen Kolonien Deutsch-Südwestafrika, Kamerun und Deutsch-Neuguinea mit insgesamt ca. 25.300 Objekteinträgen beziehen.³⁶ Bei der Untersuchung dieser Bestände des Linden-Museums wurde festgestellt, dass diese dem Museum von 314 Personen und Institutionen übergeben wurden sowie dass knapp 91 % der untersuchten Güter zwischen 1884 und 1920, also während das Deutsche Reich Kolonialmacht war, in die Sammlung gekommen sind.³⁷ Die Verflechtung in koloniale Strukturen zeigte sich ebenfalls in den Biografien der Stifter*innen:

„So gelangten ca. 35 % der untersuchten Objekte über Personen an das Stuttgarter Museum, die entweder Angehörige der in den Kolonien eingesetzten Militäreinheiten – den ‚Schutztruppen‘ – oder der Marine waren. Knapp 21 % wurden ihm von Angestellten, Eigentümern und Anteilseignern von Unternehmen überlassen, die sich kolonialwirtschaftlich betätigten. Weitere 18 % erhielt das Museum über Angehörige der Kolonialverwaltung, die entweder direkt in den Kolonien eingesetzt waren oder ihren Dienst im Inland versahen. Aufenthalte in den deutschen Kolonialgebieten lassen sich bisher für 131 der 206 bis 1920 aktiven Objektgeber*innen belegen.“³⁸

Die Ausstellung *Schwieriges Erbe* nahm vor diesem Hintergrund die Besucher*innen quasi an die Hand und führte sie durch ebendiese Geschichte des Museums. Ferner machte die Sonderausstellung die Problematik der Sammlung im kolonialen Kontext deutlich. Unter der Hinzunahme der Ergebnisse vorangegangener Provenienzforschungen legte sie dafür koloniale Einflüsse der Vereine und deren bis heute anhaltenden Auswirkungen und Kontinuitäten sowie die geschichtlichen Verstrickungen des Museums mit dem Kolonialismus dar, um gleichsam eine „kritische Distanz und Multiperspektivität“³⁹ zu generieren. Die Besucher*innen sollten sich mit dem Thema auseinandersetzen, selbst darüber nachdenken und diskutieren. Sie wurden „[a]ngelehnt an die Idee der Werkstatt [...] aufgefordert, Fragen zu beantworten, eigene Gedanken oder Kritik festzuhalten und ihr Wissen einzubringen oder zu hinterfragen“,⁴⁰ wobei sie „verschiedene Standpunkte und Perspektiven einnehmen“⁴¹ konnten. Expert*innen und Aktivist*innen haben zusätzlich in Diskussion um die Sonderausstellung *Schwieriges Erbe* Gedanken, Interventionen und Kritiken angestoßen – die für die Besucher*innen im Werkstattbereich der Ausstellung vorgestellt wurde, damit der „Transformationsprozess des Linden-Museums und [die] Aufarbeitung des kolonialen Erbes“⁴² ausgebaut und realisiert werden können. Die Aufarbeitung wurde im Display in Form von ausführlichen Texten präsentiert.

DIE TÄTIGKEITEN DES MUSEUMS: DAS *LINDENLAB* UND DIE ZUSAMMENARBEIT MIT PROJEKTPARTNER*INNEN

Das *LindenLAB* ist ein Projekt des Linden-Museums, das experimentell die Grundlage für eine Neuausrichtung ethnologischer Museen erarbeitet und von der Initiative für Ethnologische Sammlungen der Kulturstiftung des Bundes gefördert wird.⁴³ Auf der Internetseite des Projekts wird erläutert: „Das Arbeitsprinzip des Labors aufgreifend, entwickeln und erproben wir in acht *LindenLABs* neue Formen musealer Wissensproduktion, Vermittlung und Präsentation.“⁴⁴ Die Ergebnisse werden in den Dauerausstellungen präsentiert, die die Projektpartner*innen akzentuieren. Jedes LAB ist jeweils durch eine Farbe hervorgehoben, wodurch die einzelnen LABs in den Ausstellungsräumen differenziert werden können. Übergreifend befassen sich die LABs mit folgenden Themen: „Praktiken ethnografischen Sammelns, kolonialzeitliche Strukturen und ihre Nachwirkungen in der Gegenwart, die Verteilung von Deutungshoheit im musealen Betrieb, die Rolle ethnologischer Museen heute.“⁴⁵ Für die LABs gilt es, sich intensiv „mit Akteur*innen – Vertreter*innen der Herkunftsgesellschaften, Angehörige[n] der diversen Stuttgarter Stadtgesellschaft, Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Gestalter*innen“⁴⁶ auszutauschen, um zusammen bestehende Strukturen zu ergründen und vielstimmige Präsentationen zu entwickeln. Über das Projekt erfahren die Besucher*innen bereits in der Garderobe des Museums. Dort tritt ihnen das LAB Nr. 8 mit dem Titel *Was bleibt? Erkenntnisse für die Zukunft des Linden-Museums* entgegen. Ebenso besteht dort die Möglichkeit, in den Flyern mehr über die Teilprojekte des *LindenLABs* zu erfahren und sich somit entweder auf die Ausstellungen des Museums vorzubereiten oder nach dem Besuch Informationen mitzunehmen. Durch die Vorstellung der ausgearbeiteten Ergebnisse der LABs in den Dauerausstellungen sowie einzeln verteilt werden die verfolgten Ziele erreicht, um aus den Ergebnissen zukünftige neue Lösungen herauszuarbeiten.

KOMMUNIKATION MIT DEM PUBLIKUM MITTELS DES DISPLAYS

Das Linden-Museum folgt laut Selbstaussage den „klassischen Aufgaben des Museums ‚Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln‘“,⁴⁷ die durch Angebote wie einen Jugendclub und verschiedene Veranstaltungsreihen bereichert werden. Jede Abteilungsabteilung, gegliedert nach den ‚Kulturräumen‘ Amerika, Südsee, Afrika, Orient, Südasien, Ostasien, habe bereits im Jahr 1987 ‚ihr eigenes Gesicht‘ gehabt; das Museum sollte aber gleichzeitig als ein Ganzes wirken.⁴⁸ Heute kann man das Spezifische jedes Bereichs weiterhin erkennen. Die



Abb. 2: Ansicht des Treppenhauses, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

Abteilungen, die sich auf drei Etagen verteilen, sind farblich unterschieden, gehen ansonsten nahtlos ineinander über, da die Räumlichkeiten jeder Etage durch keine Türen getrennt sind. Gemeinsamkeiten zeigen sich in Beleuchtungsverhältnissen, im Einsatz von Vitrinen und in der Abwechslung mit Bereichen, die versuchen, den ursprünglichen Kontext bzw. die Funktion der

Ausstellungsstücke teilweise in nachgeahmten Räumen zu verdeutlichen. Dabei ist eine Nachempfindung der nicht-westlichen Räume eine riskante Strategie für das Museum, da der dieser Praxis zugrundeliegende westliche Blick durch keine Zusammenarbeit mit den Herkunftsgesellschaften beseitigt werden kann. Denn dieser ist von der gesellschaftlichen, geschichtlichen und kulturellen Einwirkung fest bestimmt. Diese Art der Präsentationsweise von Kulturgütern ist eher veraltet, wird aufgrund ihrer Widerspiegelung und Mit-Konstruierung der kolonialen Machtverhältnissen negativ gewertet und festigt einen bestimmten – verallgemeinernden, einseitigen und unreflektierten – Blick auf die vorgestellten Kulturen. Die nach wie vor geografisch gegliederten Dauerausstellungen verteilen sich wie folgt auf die Etagen: Ostasien und Südasien im zweiten Obergeschoss, Islamischer Orient, Afrika und Amerika im ersten Obergeschoss sowie Ozeanien im Erdgeschoss.

Welche Informationen werden den Besucher*innen wie kommuniziert? Im ganzen Museum wird der Fokus auf Wissensvermittlung gelegt – dafür wird eine Vielfalt von Informationen und Präsentationsformen geboten. Neben den konventionellen Informationen über die einzelnen Ausstellungsstücke auf den Objektschildern und in Wandtexten, unter Angabe der Herkunftsorte bzw. Regionen allgemein, wird im Linden-Museum auf die vom *LindenLAB* gestellten Fragen aufmerksam gemacht. Diese bleiben teilweise unbeantwortet und sollen zum Nachdenken anregen. Eine Vielzahl von Hinweisen macht darauf aufmerksam, dass sich das Museum mit seiner eigenen Geschichte auseinandersetzt, und verweist auf die Prozessualität und damit Unabgeschlossenheit dieses Unterfangens. Das Zusammenspiel von Informationsvermittlung und Aufforderung zum Nachdenken in Form von Fragen und Beantwortungsansätzen ist stets präsent. Dabei werden die Besucher*innen bereits im

Treppenhaus mit Fragen konfrontiert, die in den Ausstellungsräumen wieder aufgegriffen werden.

Das *LindenLAB* interveniert somit einerseits in die Dauerausstellungen, andererseits bespielt es eigene Bereiche, wie die LABs 3, 6 und 7 im ersten Obergeschoss. Ebenso kann man sich im Treppenhaus des ersten Obergeschosses an einer Wand über *Benin: Restitution als Prozess* informieren (Abb. 2) (das gleiche Thema wird dann erneut in der ‚Afrika-Abteilung‘ aufgegriffen). Hier wird das Beispiel der zurückgegebenen Maske *Iyoba Idia* präsentiert, zusammen mit einem 3D-Scan des Objekts zur Veranschaulichung der Möglichkeiten der Digitalisierung. Neben chronologisch aufgeführten Informationen zur Restitution können die Besucher*innen das Digitalisat der Maske weiterhin hautnah erleben, obwohl sich das Original nicht mehr vor Ort befindet. So ist es möglich, die digitalisierte Maske selbst ‚anzufassen‘ und von allen Blickwinkeln zu betrachten, was eine genauere Betrachtung bietet als das Original es jemals könnte.

AUSSTELLUNGSRÄUME – ZWEITER OBERGESCHOSS, ALTE UND NEUE PRÄSENTATIONSWEISEN

In der obersten Etage des Linden-Museums beginnend, wird im Folgenden ein möglicher Rundgang durch das Museum beschrieben, um die präsentierten Informationen nachzuvollziehen. Dabei werden ungewöhnliche Ausstellungslösungen diskutiert und die Arten der ausgestellten Kulturgüter betrachtet, sowie auf ungünstige Präsentationsweisen hingewiesen.

Das Treppenhaus des zweiten Obergeschosses ist im Vergleich zum ersten leerer und vermittelt keine Fragen oder Informationen zur Arbeit des Museums. Nur eine Skulptur und Benennungen der hinter den Türen befindlichen Abteilungen sind vorzufinden. Betreten die Besucher*innen die sogenannte ‚Ostasien-Abteilung‘, entdecken sie auf dem Boden die aufgeklebte Frage des LABs ‚Weshalb müssen wir uns fragen, wie wir Besucher*innen Museumsinhalte vermitteln?‘ und zwei Antworten darauf: ‚Das Museum soll ein Ort sein, in dem nicht nur Sie als Besucher*innen, sondern auch wir Museumsmitarbeiter*innen dazulernen‘ und ‚Als ethnologisches Museum müssen wir besonders sensibel dafür sein, wie unsere Besucher*innen unsere Themen wahrnehmen‘. Im anschließenden Nebenraum, der Sitzmöglichkeiten bereitstellt, wird an der Wand nochmals auf jene Frage eingegangen, wodurch Gedankenprozesse der Besucher*innen angestoßen und vertieft werden sollen. So regt das Museum die Besucher*innen dazu an, nicht nur auf die Inhalte selbst zu achten, sondern auch

die Art der Vermittlung zu bemerken. Ebenfalls zeigt es durch das Verweisen darauf, dass die Museumsmitarbeiter*innen dazulernen wollen, die Bereitschaft, Kritik von den Besucher*innen anzunehmen.

Ein aus Steinen gelegter Weg führt die Besucher*innen an Raumrekonstruktionen vorbei, wo unter anderem ein japanisches Teehaus und ein traditioneller japanischer Wohnraum nachempfunden werden, in die Dauerausstellung. Trotz der Informationstexte wird hier nicht darauf hingewiesen, warum eine solche Präsentationsweise gewählt wurde und welche Nachteile sie mit sich bringt. Das Anschauliche und Ästhetische scheint im Vordergrund zu stehen. Laufen die Besucher*innen auf diesem Steinweg entlang, gelangen sie durch ein aus Bambus erbautes Tor in einen großen, hellen Ausstellungsraum, in dem in Vitrinen unterschiedliche Kulturgüter aus Asien präsentiert werden. Zusätzlich zu dem aus den zugedeckten Fenstern kommenden Licht werden die Ausstellungsstücke mit Akzentbeleuchtung angestrahlt. Bevor man nach einigen Raumabschnitten in einen dunkel gestalteten Abschnitt übergeht, wird man erneut durch Aufkleber auf dem Boden auf eine LAB-Frage aufmerksam gemacht: ‚Warum müssen wir unseren Umgang mit der Sammlung verändern?‘ Diese wird durch drei Aussagen beantwortet, die den Wunsch adressieren, den zukünftigen Umgang mit den Objekten zu überdenken und die Geschichte und Bedeutung dieser Objekte herauszufinden, sowie die Problematik, dass die Vertreter*innen von Herkunftsgesellschaften nicht wissen, dass und welche Objekte sich in der Sammlung befinden (Abb. 3). So greifen die Projektergebnisse in die Dauerausstellung ein, um auf die Prozesse des Museums aufmerksam zu machen. Eine solche Umgangsweise ist insoweit gelungen, als die Besucher*innen auf jeden Fall auf die Auseinandersetzung des Museums mit seiner Vergangenheit und seinem Auftrag aufmerksam werden. Denn sie sind sowohl durch Texte auf Augenhöhe in Form von Aufstellern als auch unter ihren Füßen mit den Themen, mit denen sich die Museumsmitarbeiter*innen beschäftigen, konfrontiert und werden somit aufgefordert, über die Fragestellungen nachzudenken und die vorhandenen, historisch gewachsenen Displays mit kritischer Distanz zu betrachten. Diese hinweisenden Fragen und Antworten sind zudem in einfacher Sprache verfasst, sodass z. B. Menschen, für die Deutsch nicht die erste Sprache ist, aber auch Kinder, sie leichter verstehen können – vor allem die Platzierung der Aufkleber auf dem Boden motiviert dazu, diese mit Kindern zu besprechen. Dadurch wird ein breites Publikum angesprochen und aufgeklärt, und die Kinder von klein auf für das Thema sensibilisiert. Hinter dieser Frage werden fünf Beispiele aus den LABs 1, 3, 4, 6 und 7 auf einem rosaroten Aufsteller vorgestellt. Die Frage ‚Wie gehen wir zukünftig mit unserer



Abb. 3: Ansicht Asien-Abteilung, 2. OG, Linden-Museum Stuttgart

Sammlung um?’ leitet in den nächsten Abschnitt ein. Hier finden die Besucher*innen Ergebnisse des LABs Nr. 1, worin von neuen Formen der Kooperation berichtet wird und sie über die Zusammenarbeit von Museen und Herkunftsgesellschaften erfahren. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass Besucher*innen die Möglichkeit haben, den Projektpartner*innen mittels Audioaufnahmen zuzuhören, den weiteren Fragen auf dem Boden zu folgen oder der Frage ‚Was bleibt?’ nachzugehen (die Frage wird im Museum mehrmals aufgeworfen und mit unterschiedlichen Ansätzen bezüglich der Zukunft der Sammlungspräsentation zu

beantworten versucht). Positiv fällt dabei auf, dass den Projektpartner*innen eine Stimme gegeben und Aufmerksamkeit geschenkt wird. Jedoch müssen die Besucher*innen bereit dazu sein, sich Zeit zu nehmen und die Aufnahmen anzuhören. Es ist gut, die Möglichkeit zu haben – ob sie gerne genutzt wird, ist jedoch fraglich. Denn die meisten Besucher*innen nehmen sich eher Zeit, die Gegenstände anzuschauen und höchstens die Beschreibungen zu lesen. Für eine nähere Auseinandersetzung sind die wenigsten bereit. Darüber hinaus bleibt die Frage, inwieweit ein Zuhören ausreicht und welche Art von Handeln es zur Folge hat. An diesen kleinen Abschnitt des LABs schließt erneut die Dauerausstellung mit einem nachempfundenen ‚Tibet-Altarraum‘ an sowie weitere (überwiegend Wand-)Vitrinen mit Kulturgütern aus Tibet. Wie bereits erläutert, ist eine Nachahmung ein veraltetes Konzept, das zwar zur Veranschaulichung dient, gleichzeitig aber einen Blick auf die Kultur prägt, der kulturelle Differenzen fixiert und aufs Neue reproduziert. Unmittelbar an das neue Konzept der Kooperation und des Zuhörens angeschlossen, kollidieren die beiden Präsentationsweisen. Der Rundgang im zweiten Obergeschoss geht in einen Raumabschnitt über, der komplett in dunklen Schwarztönen gestaltet ist: Sowohl die Wände als auch der Boden und die Decke lassen das in diesem Teil stehende Sandmandala hervortreten, das für das Linden-Museum von

tibetischen Mönchen angefertigt wurde. Die wenigen dort präsentierten Ausstellungsstücke werden mit Spots beleuchtet, sodass der Raum an sich schwarz bleibt und die Gegenstände in den Fokus rücken. Fotografien und ein Text an der Wand dokumentieren die Anfertigung des Mandalas. So wird zumindest in diesem Beispiel offengelegt, dass dieses Ausstellungsstück auf Anfrage eigens für das Museum erstellt wurde. Die anschließenden Räumlichkeiten sind ebenso dunkel gehalten, wodurch die Ausstellungsstücke im Vordergrund stehen. Zu sehen sind vor allem Buddha-Figuren aus unterschiedlichem Material – darunter ein vergoldeter thronender Buddha, Ritualgegenstände und figürliche Dekorstücke.

Im nächsten komplett dunklen Abschnitt befindet sich eine Installation, die von der Tamil Heritage Foundation International e. V. gefertigt und zur Verfügung gestellt wurde und deren Entstehung in einem Video (2019) dokumentiert wird. Hierbei wird erneut darauf Wert gelegt, die Erlangung des Präsentierten offenzulegen und die Zusammenarbeit zu verdeutlichen. Inmitten der Installation steht eine Tiruvalluvar-Skulptur – eine Skulptur eines philosophischen Dichters, der tamilischen Kultur zugehörend. Hinter ihr hängen drei Verse aus dem Tirukkural, Tiruvalluvars Werk, in je vier Sprachen. Zu ihren Füßen liegen unterschiedliche Versionen des Tirukkurals. Vor der Vitrine auf einer Bank liegen drei Bücher zu Tiruvalluvar, in die die Besucher*innen vor Ort in Ruhe hereinschauen können. Die Zusammensetzung der vielen Elemente verbindet Geschichte, Kultur und Wissen in einer zeitgenössischen Installation, die sowohl ästhetisch ansprechend ist als auch Interesse für das Thema weckt und direkt Informationsquellen bietet.

Aus diesem Raumabschnitt herauskommend, finden sich zur Linken ein pinkfarben gestalteter Ausstellungsteil, in dem der ‚Prinz der Weisheit‘ vorgestellt wird. Ein Text erläutert, was ein Bodhisattva ist, wo er verehrt wurde und wie eine Skulptur von ihm nach Stuttgart kam. An der gegenüberliegenden Wand werden auf pinkem Hintergrund, der vom restlichen Raum hervorsteht, weitere Informationen zu der Figur gegeben: Es wird erläutert, wie heilige Figuren hergestellt, geweiht und gepflegt werden, und die Bestandteile der Prinzenfigur erklärt. So wird einer Figur besonders viel Raum gegeben, um sie den Besucher*innen unter verschiedenen Aspekten näherzubringen. An diesem Beispiel werden die vorher angesprochenen Aufgaben des Museums – Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln – deutlich, denn die (Sammlungs-)Geschichte der Figur sowie die Forschung über sie – Herstellung, Bestandteile, Verwendung – werden den Besucher*innen erläutert.

Im restlichen Teil der sogenannten ‚Südasiens-Abteilung‘ erfolgt die Konzentration auf den Buddhismus, Jainismus, Hinduismus und die indische Kultur im Allgemeinen, dessen Ausstellungsstücke sich ebenfalls in einer dunklen Umgebung befinden.

AUSSTELLUNGSRÄUME – ERSTES OBERGESCHOSS, ORIENT?

Im ersten Obergeschoss kann der Rundgang in der Abteilung des Islamischen Orients (rechts) oder in den LAB-Ausstellungen (links) weitergeführt werden, um in der Mitte auf die sogenannte ‚Afrika-Abteilung‘ zu treffen. Die bereits beschriebene Situation des Treppenhauses mit den Informationen zu *Benin: Restitution als Prozess*



Abb. 4: Ansicht der Abteilung Islamischer Orient, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

bereitet zum Teil thematisch auf den Durchgang vor. Die Räumlichkeiten der Dauerausstellung zum Islamischen Orient (diese Abteilung wird im Linden-Museum Stuttgart weiterhin Orient⁴⁹ genannt) sind mit hellblauen Wänden, die wohl durch bestimmte Assoziationen als ‚orientalisch‘ wirken sollen, und Terrakottafliesen gestaltet, indes sich auf einer Wand in Halbkreisform, die den Raum mittig unterteilt, allgemeine Informationen zu verschiedenen Lebenswelten des islamischen Kulturraums befinden. In diesem Bereich werden unterschiedliche religiöse Richtungen erläutert; Buchkunst und Gegenstände aus der islamischen Mystik sowie der Wissenschaft präsentiert. Es wird versucht, die Vielfalt der behandelten Regionen zu verdeutlichen, wobei genau aufgrund dieser Tatsache der Abteilungstitel problematisch erscheint. Die Wandvitrinen sind ebenso in hellblauer Farbe gehalten und beinhalten Objekte, die zur Religion, aber auch zum Bereich der Wissenschaften, Literatur und Miniaturmalerei gehören. Mit einem Teppich, der vor der den Raum trennenden Wand liegt, und einer von der Decke hängenden Lampe wird ein Gebetsraum inszeniert (Abb. 4). Diese nachgeahmte Situation ruft demnach religiöse Assoziationen hervor, die die Bemühungen, den ‚islamischen Orient‘ unter mehr Gesichtspunkten als nur der Religion darzustellen, entwerten.

In einem der weiteren Räume ist in einer Raumecke Ghazni-Marmor – afghanische Marmorplatten mit verschiedenen Darstellungen – ausgestellt. Dort wird den Besucher*innen

erneut Platz geboten, sich mit dem Gegenstand und Thema tiefergehend auseinanderzusetzen: Es besteht die Möglichkeit, an einem ovalen Tisch Platz zu nehmen und Informationstexte zu lesen. In der Nähe des Ghazni-Marmors problematisieren Wandtexte diese Ausstellungsstücke und geben Auskunft über die Dekolonisierungsbestrebungen des Museums in dieser Hinsicht. Als problematisch bewertet werden hier die teilweise von den verantwortlichen Ankaufsgremien nicht ausreichend hinterfragten Provenienzen der Objekte bei Angeboten und Erwerbsvorschlägen auf dem Kunstmarkt. Die ausgestellten Marmorplatten können immerhin der Dokumentationstätigkeit des afghanisch-italienischen archäologischen Teams zwischen 1957 und 1966 zugeordnet werden. Die Diskussion um die Marmorobjekte wird als *Work in Progress* bezeichnet. Dabei wird die Hoffnung zum Ausdruck gebracht, zeitnahe einen Workshop mit internationalen Expert*innen stattfinden zu lassen, allerdings wird hier nicht klar, welche Ziele dieser haben soll. Die Besucher*innen besitzen überdies die Möglichkeit, in einem Besucher*innenbuch Feedback zu geben. Die Aufforderung dazu zeigt erneut, dass nicht nur Expert*innenmeinungen gefragt sind, sondern dass Ideen aller für die Diskussion und Veränderungen wichtig sind.

Im weiteren Verlauf des Ausstellungsrundgangs befindet sich ein nachgebauter Hausrat (Möbel und Geräte eines Haushalts) aus einem Swat-Hochtal, der zu den ländlichen Kulturen der islamischen Welt zählt. Diese Gegenstände zeigen nicht nur die Ornamentik der aufwendigen Schnitzereien und somit die handwerklichen Fertigkeiten der Menschen des Swat-Hochtals,



Abb. 5: Ansicht der Abteilung Islamischer Orient, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

sondern auch den Waldreichtum dieser ländlichen Region, die sich im Gebirgsraum Nordwest-Pakistan befindet, der den wichtigen Rohstoff Holz bietet.

Links davon steht den Besucher*innen eine Pferdefigur gegenüber, die sich neben einem vierflächigen Aufsteller des LABs Nr. 4 befindet. Auch dieses LAB unterbricht die Dauerausstellung, um auf die museale Arbeit hinzudeuten und bildet somit einen wichtigen Punkt in Kommunikation mit den Besucher*innen. Unter dem Titel *Entangled: Stuttgart-Afghanistan. Verflechtungen von Geschichte, Sammlung, Menschen* werden hier ebendiese Verflechtungen aufgezeigt. Zusätzlich

werden in diesem Raum auf einer der Seiten der *Code of Conduct*, ein festgelegter Handlungsrahmen für die Projektarbeit, der *Open Call*, wie es zu der Zusammenarbeit gekommen ist, die Zusammenarbeit mit den Projektpartner*innen und deren Namen aufgelistet sowie sechs Videos der Projektpartner*innen, in denen sie über ihre Partizipation sprechen, vorgestellt. Einhergehend damit wird erneut die Frage ‚Was bleibt?‘ aufgegriffen und die Relevanz der Zusammenarbeit in Texten und Videos an zwei Wänden behandelt. Drei Hocker und zwei Kopfhörer stehen dabei zur Verfügung, um sich mit in diesem Bereich vorgestellten Fragen auditiv wie visuell zu



Abb. 6: Ansicht Bazar, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

befassen, was die Wirkung erzeugt, als würden die Projektpartner*innen die Besucher*innen direkt ansprechen (Abb. 5)

In einem Gang nebenan wird, als Teil der Dauerausstellung, ein Bazar nachgeahmt. Die räumliche Situation inszeniert das Durchschreiten einer dunklen Straße, die an unterschiedlichsten Ständen vorbeiführt, in denen zum Beispiel Gefäße, Schmuck oder Textilien verkauft oder Sachen repariert werden (Abb. 6). Solche Räume sind durch ihre Anschaulichkeit bei den Besucher*innen beliebt, erlauben jedoch keine Multiperspektivität und begünstigen ein unreflektiertes Betrachten der ausgestellten Objekte. Sie ermöglichen einerseits die Präsentation einer Vielfalt von Gegenständen, andererseits demonstrieren sie auch die Großzahl museal angeeigneter Kulturgüter. Im Wandtext wird allerdings auf die Gefahren dieser Präsentation nicht hingewiesen; hier wird ausschließlich die Herkunft sowie die Bedeutung des Bazars erläutert.

AUSSTELLUNGSRÄUME – ERSTER OBERGESCHOSS, ‚WO IST AFRIKA‘?

Vom ‚Bazar‘ zurückkehrt, fahren Besucher*innen in der sog. ‚Afrika-Abteilung‘ fort. Die Frage ‚Wo ist Afrika?‘ empfängt die Besucher*innen in einem Raum mit schwarzen Wänden und

weißen Informationsflächen, wodurch trotz voller Vitrinen Ordnung geschaffen wird (Abb. 7)



Abb. 7: Ansicht Afrika-Abteilung, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

Ein weißer Tisch in der Mitte des Raumes, an dem mehrere Hocker stehen, lädt dazu ein, sich an dieser Station ausführlich mit der Geschichte des Kolonialismus auseinanderzusetzen. In der Gegensätzlichkeit von schwarzer Umgebung und weißem Mittelpunkt ist der Fokus auf die Objekte und Informationen auf dem Tisch hervorgehoben.

Gezeigt werden unter anderem Gegenstände, die verwendet wurden, um kolonisierte Bevölkerungsgruppen zu unterdrücken, wie Fesseln oder Zeiterfassungsgeräte. Während ein Bildschirm mittels unterschiedlichster Beiträge über die Folgen der Kolonialisierung aufklärt, hält ein weiterer Bildschirm die Besucher*innen über Projekt-Updates, zusätzliche Ressourcen und Informationen über die Sammlung der ‚Afrika-Abteilung‘, unter anderem die Provenienzforschung, auf dem Laufenden. Zahlreiche Kulturgüter wie Gefäße, Skulpturen, Zeremonialgegenstände oder auch Waffen werden in drei Wandvitrinen unter dem Titel *Things to Collect, or Of a Deafening Silence* präsentiert. Hinter der Informationswand ‚Wo ist Afrika?‘ ist auf einem Bildschirm eine Videoperformance des zeitgenössischen Tänzers und Performancekünstlers Zobel Raoul Tejeutsa und des Dichters Stone Karim Mohamad zu sehen, die 2018 im Linden-Museum auftraten und deren Performance allen Opfern des europäischen Kolonialismus gewidmet ist. Zwei Hocker ergänzen den privater wirkenden Raumabschnitt, in dem die Besucher*innen sich Zeit nehmen können, um die Performance zu rezipieren. Somit treffen in diesem Bereich unterschiedliche Zeiten aufeinander, die sich jedoch mit dem gleichen Thema auseinandersetzen: der Aufklärung über den Kolonialismus und seine Folgen.

Die nächsten beiden Raumabschnitte der sog. ‚Afrika-Abteilung‘ sind programmatisch polychrom in Grün, Rot und Blau gehalten. An dieser Stelle werden alte Kulturgüter in Bezug zu neuer Kunst gesetzt. Unter den Fragen ‚Kannst Du mich hören?‘ und ‚Kannst Du mich sehen?‘ sind jeweils Musikinstrumente und Kleidungsstücke ausgestellt. Ein mittig im Raum stehender roter Tisch beantwortet mit einem Text die Frage ‚Wo sind wir?‘ – die in diesem

Bereich ausgestellten Objekte kamen aus dem heutigen Angola, der Demokratischen Republik Kongo, der Republik Kongo, Mosambik und Tansania, wobei in einem der Erläuterungstexte darauf hingewiesen wird, dass keine Kategorisierungen und Grenzziehungen erfolgen sollen. Erneut ist es ein Bildschirm, der auf dem roten Tisch situiert ist und auf dem drei Interviews zu sehen sind, die von einer der Sitzmöglichkeiten im Raum aus angeschaut werden können. In der grün hinterlegten Vitrine hinter dem Tisch wird moderne Makonde-Kunst ausgestellt. Im Verlauf der vielfarbigen Räume kommt mehrmals die Frage nach ‚S[o]bjekten‘ in Form von Überschriften über den Vitrinen auf: ‚Von S[o]bjekten in Aktion oder kultureller Kreativität‘ – Sind die ausgestellten Kulturgüter Objekte oder Subjekte? Denn bei den Gegenständen vor allem im afrikanischen Kontext handelt es sich um mehr als nur Form und Material, sondern um Reserven von Energie, somit um Subjekte. Die Konfrontation alter Gegenstände und neuer Kunst verdeutlicht die Vielfältigkeit des Ausgestellten und bewirkt Lebhaftigkeit. Im weiteren Raumabschnitt erscheinen zuerst drei Kleider mit Masken und Zubehör für eine Tanzeremonie. Sie ragen so in den Ausstellungsraum hinein, dass man um sie herumlaufen muss, um in den nächsten Abschnitt zu gelangen. In diesem befindet sich zudem ein gesonderter Raumabschnitt, der in ruhigen Farbtönen gestrichen ist und zum Anschauen eines Videos einlädt. Verlassen die Besucher*innen diesen, gelangen sie zurück in die rot-grüne Umgebung. Wie im vorherigen Raumabschnitt, steht auch hier mittig ein roter Tisch der weitere Interviews auf einem Bildschirm bereithält (Abb. 8). Wegen des zeitgenössischen Gegenstands – eines bunt bemalten Motorrads, das als das ‚reisende S[o]bjekt‘ bezeichnet wird – und der zum Tanz angezogenen Drahtfiguren steht dieser Raum unter der Überschrift ‚Bewegung‘.



Abb. 8: Ansicht Afrika-Abteilung, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

Abweichend zu anderen Abteilungen gibt es in der sog. ‚Afrika-Abteilung‘ Lücken im Display: Auf Wunsch entfernte oder auch zurückgegebene Gegenstände werden für die Besucher*innen durch ihre Abwesenheit erfahrbar, worüber ein Nachdenken über diese Leerstelle und die sie umgebenden Gegenstände angeregt werden kann. Aus den

in knalligen Farben gefassten Räumlichkeiten schreitet man als nächstes in eine ruhigere, weiß-hellblaue Umgebung. Unruhe verbreitet nun das schwarz-weiße Muster in Zickzack-Form auf dem Boden und an einer der Wände. Im Rauminnen wird neben freistehenden Vitrinen für je ein Ausstellungsstück ein interaktives Objekt in Form eines Spiels ausgestellt, das die Besucher*innen dazu einlädt, sich hier länger aufzuhalten und partizipativ mit diesem Kulturgut in einen Austausch zu treten. An einem Bildschirm, der an der Wand angebracht ist, können Besucher*innen markieren, wo in Afrika sie schon mal gewesen sind. Auf einem anderen Bildschirm kann man Informationen zu Stuttgarter Vereinen und Institutionen aufrufen, die einen Bezug zu Afrika haben. Dementsprechend sind die Besucher*innen einerseits aufs Neue aufgefordert mitzumachen und bekommen andererseits Wissen vermittelt. Die Frage ‚Wo ist Afrika?‘ wird hier erneut angeführt, wie schon am anderen Ende der sog. ‚Afrika-Abteilung‘. Somit ist es nicht relevant, von welcher Seite die Besucher*innen ihren Rundgang beginnen. Eine Installation in Form eines Marktstands mit einer Überfülle an Kulturgütern stellt den thematischen Schwerpunkt dieser Ausstellung dar, indem er die Zirkulation von Objekten, Personen und Ideen symbolisiert. Die Installation kritisiert so mithilfe visueller Mittel das westliche Vorgehen in Bezug auf nicht-westliche Anschaffungen.

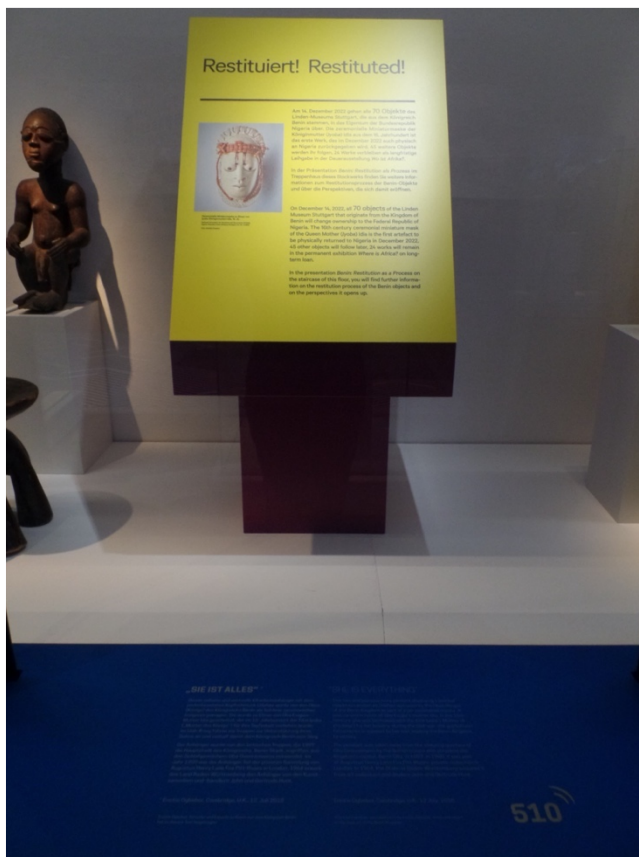


Abb. 9: Informationen über restituierte Objekte der Afrika-Abteilung, 1. OG, Linden-Museum Stuttgart

Vor allem an dieser Station wird die Restitution zum Thema: In der Vitrine wird auf die bereits im Treppenhaus angesprochene Übergabe der Benin-Objekte aufmerksam gemacht (Abb. 9). Anstelle der dort früher ausgestellten Maske werden die Besucher*innen über einen Informationstext auf die Leerstelle sowie auf mögliche Lösungen der Ausstellungssituation aufmerksam gemacht. Dabei erfahren sie, dass trotz der Rückgabe von 70 Kulturgütern eine langfristige Leihgabe von 24 davon erfolgte. So ist hier eine Möglichkeit der zukünftigen Zusammenarbeit aufgerufen und ein Vorschlag zum Umgang mit dem Display unterbreitet.

In der darauffolgenden, sog. ‚Amerika-

Abteilung‘ ist vergleichsweise weniger zu sehen: Die Vitrinen stehen frei im Raum und ermöglichen es, die Ausstellungsstücke von allen Seiten zu betrachten. An den Wänden angebrachte Landschaftsdrucke sollen die Besucher*innen visuell in die ursprünglichen Örtlichkeiten der ausgestellten Kulturgüter versetzen.

AUSSTELLUNGSRÄUME – ERSTES OBERGESCHOSS, DIE SONDERAUSSTELLUNGEN

Schließlich gelangen die Besucher*innen von der Dauerausstellung in die kleinen *LindenLAB*-Ausstellungen, wo erneut die Zusammenarbeit mit den verschiedenen Kulturregionen in Pilotprojekten hervorgehoben wird. Unter LAB Nr. 6 in weißer und hellblauer Farbe gekennzeichnet werden *Spuren aus dem Depot. Eine Suche nach Zukunft von Geschichte* präsentiert. Es werden drei Forscher aus Afrika – Prof. Germain Loumpet, Tah Kennette Konsum und Stone Karim Mohamad – und deren Erkundungen der Sammlung vorgestellt. Im daran anschließenden Raumabschnitt, der mit Zickzacklinien an den Wänden und helllila Farbe gestaltet ist, wird LAB Nr. 3 mit dem Fokus auf Māori gezeigt. Daran anschließend, befindet sich das LAB Nr. 7 in einem kräftigen Blau, das Mapuche unter Aufruf ‚Sage Ihnen, dass es uns noch gibt!‘ zeigt. All diese LABs präsentieren Informationsvideos, für deren Betrachtung Sitzmöglichkeiten vorhanden sind. Diese kleinen, aber informationsreichen Abschnitte stellen die Ergebnisse der Projekte dar, ohne auf die Überfülle der Gegenstände zu setzen. Stattdessen wird hier den Expert*innen das Wort gegeben.

AUSSTELLUNGSRÄUME – BESONDERHEITEN DER ‚OZEANIEN-ABTEILUNG‘

Im Foyer des Erdgeschosses wird man mit Aufklebern auf dem Boden auf den Stellenwert der Präsentationsformen und die Bedeutung des *LindenLABs* aufmerksam gemacht. Sie führen zur Wand, an der ganz groß die Frage steht: ‚Was zeigen wir in unseren Ausstellungen und wie?‘ Daran vorbeigeschritten, gelangen die Besucher*innen in die Dauerausstellung der sog. ‚Ozeanien-Abteilung‘. Mit roten Wänden und schwarz hinterlegten Vitrinen versehen, besteht ihre Besonderheit darin, dass nicht nur der Ursprung und die Funktion der Kulturgüter beschrieben werden, sondern auch – sofern möglich – ihre Objektgeber*innen genannt werden. Nach Möglichkeit werden Informationen zu der jeweiligen Person gegeben, unter welchen Umständen sie in den Besitz des Kulturguts gekommen ist und es an das Museum übergeben hat. Die entlang der Wände der Abteilung angeordneten Vitrinen beinhalten unterschiedlichste

Kulturgüter, die zum größten Teil aus Holz angefertigt sind. Der überwiegende Teil hiervon hatte ursprünglich einen funktionellen Bezug zum Meer. Im mittleren Raumabschnitt können Besucher*innen auf Bildschirmen Informationen zu den daneben in Vitrinen ausgestellten Gegenständen erhalten oder einen Blick hinter die Kulissen der musealen Provenienzforschung, Restaurierung und Depotverwaltung werfen (Abb. 10). Vor allem diese unaufdringliche Lösung zur Kommunikation mit und Wissensvermittlung an die Besucher*innen fällt positiv auf.

Im hintersten Raumabschnitt dieser Abteilung ist ein Schnitzwerk in Form eines verkleinerten Modellhauses von Tene Waitere, Neke Kapua und Eramiha Kapua (1905) ausgestellt, das 1912 vom Linden-Museum angekauft wurde. Daneben hängt eine zeitgenössische Installation *Das zweimal geschnittene Haus* des Māori-Künstlers George Nuku aus Acrylglas von der Decke, die als Pendant zum Holzhaus auftritt. Das Alte und Neue kommt so hier erneut zusammen.



Abb. 10: Ansicht Ozeanien-Abteilung, EG, Linden-Museum Stuttgart

SCHLUSSFOLGERUNG

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Linden-Museum in Stuttgart seine Vermittlungsrolle auf ganz unterschiedliche Weise umsetzt. Es versucht, das Publikum zum Denken anzuregen und auf die Forschungen, Projekte und Aufarbeitungen des Museums aufmerksam zu machen, die sich mit dem kolonialen Kontext der hier gezeigten Objekte befassen. Zu den Nachteilen dieser Präsentation gehört vor allem die Informationsflut, die auf das große Sammlungskonvolut sowie den Versuch, verschiedenste Sichtweise abzubilden und auf vielen Ebenen zu problematisieren, zurückgeht. Sie ist für die Besucher*innen schwer zu verarbeiten und tendiert zur Überforderung. Hinzu kommt, dass die unterschiedlichsten Kulturgüter und ihre Diversität – angesichts ihres geografischen sowie zeitlichen Entstehungskontexts – kaum in kurzen Texten zu erklären sind. Dieses Problem kann wohl nicht gelöst werden, da der Vermittlungswunsch des Linden-Museums nicht unbeachtet gelassen werden kann. Eventuell könnte eine größere Digitalisierung ein Ansatz sein: Die

Beschreibungen neben den Objekten könnten kürzer gehalten und stattdessen die Möglichkeit gegeben werden, mehr Informationen an dafür vorgesehenen Bildschirmen aufzurufen – ähnlich wie in der Ozeanien-Abteilung. Der auf die Kommunikation gelegte Fokus des Museums ist einerseits ein wichtiger Schritt in der Arbeit mit dem Erbe des Museums, andererseits wird bisher noch nicht deutlich, welche Veränderungen im Umgang mit den Sammlungen und dem Display aus den Diskussionsergebnissen folgen. Allerdings muss man diesem Prozess auch Zeit lassen. Dieses neue Vorgehen steht im Kontrast zu weiterhin bestehenden, teils veralteten Präsentationsweisen wie dem Nachempfinden von nicht-westlichen Räumen. So kollidieren weiterhin die Bestrebungen, Wissen zu vermitteln (Wandtexte) und die Kulturgüter anschaulich zu präsentieren (Raum-Nachahmungen). Positiv fällt die farbliche Trennung der jeweiligen Abteilungen oder auch der Bereiche in bestimmten Abteilungen und der *LindenLAB*-Ergebnisse auf. Jedoch ist es gleichzeitig weniger wünschenswert, durch Zuordnung von Farben für gewisse Bereiche bestimmte Assoziationen hervorzurufen.

Deutlich ist vor allem, dass das Linden-Museum in Stuttgart sich in einem andauernden Prozess befindet und neue Möglichkeiten für die zukünftige Präsentation und Zusammenarbeit erprobt, um eine bessere Ausstellungssituation zu erschaffen. Die Besucher*innen bekommen einen Einblick in diesen musealen Prozess und sind aufgefordert, sich mit der aktuellen Debatte rund um Kolonialismus und den Umgang mit Museumssammlungen und der Ausstellung von Kulturgütern auseinanderzusetzen. Wenn sie sich darauf einlassen und sich Zeit nehmen, das Angebotsspektrum wahrzunehmen, kommen sie aus dem Museum mit neuen Erkenntnissen zu dem Thema heraus. Da die komplette Ausstellungssituation einen Prozess darstellt und das Museum verschiedene Umsetzungen erprobt, was den Besucher*innen deutlich gemacht wird, können alle Beteiligten (Museum, Projektpartner*innen und Besucher*innen) die Ergebnisse reflektieren, um eventuell irgendwann passende Lösungen zu finden oder aus den vorhandenen Ansätzen auszuwählen.

¹ Vgl. Kußmaul, Friedrich: Linden-Museum Stuttgart. Staatliches Museum für Völkerkunde, München: 1987, S. 10.

² Vgl. De Castro, Inés: Das Linden-Museum – die Welt in Stuttgart, in: Ausst. Kat.: Weltsichten. Blick über den Tellerrand!, hg. v. Inés de Castro, Linden-Museum, Darmstadt/Mainz: 2011, S. 222–233, hier: S. 225.

³ Vgl. Württembergischer Verein für Handelsgeographie (Hg.): 70 Jahre Württembergischer Verein für Handelsgeographie, Stuttgart: 1952, S. 2.

⁴ Vgl. Kußmaul 1987 (wie Anm. 1), S. 10.

⁵ Vgl. ebd. S. 10.

⁶ Vgl. Grimme, Gesa: Provenienzforschung im Projekt „Schwieriges Erbe. Zum Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen“ Abschlussbericht, Stuttgart: 2018, S. 20.

⁷ Ebd. S. 20.

⁸ Zur Chronik des Museums von 1945 bis heute: Vgl. De Castro 2011 (wie Anm. 2), S. 230–233.

-
- ⁹ Vgl. Himmelsbach, Markus: Koloniale Spuren. Das Eingangsportal, 10. Oktober 2022, unter: https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/de/kapitel/das-eingangsportal_13186 (Stand: 19.03.23).
- ¹⁰ Vgl. De Castro 2011 (wie Anm. 2), S. 226.
- ¹¹ Kußmaul 1987 (wie Anm. 1), S. 10
- ¹² Ebd.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Vgl. ebd.
- ¹⁵ Ebd.
- ¹⁶ Kußmaul hebt sechs Männer hervor, die als Begründer des Museums gelten, siehe: Vgl. Kußmaul 1987 (wie Anm. 1), S. 14f.
- ¹⁷ Ebd., S. 10.
- ¹⁸ Die eurozentrische Sicht impliziert Europa bzw. den Westen als einflussreiches Machtmonopol für außereuropäische Kulturen. Für mehr über den europäischen Kolonialismus siehe u.a. Zimmerer, Jürgen: Der europäische Kolonialismus: politische, ökonomische und kulturelle Aspekte der frühen Globalisierung, in: Vgl. Deutscher Museumsverband (Hg.): Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin: 2021, S. 96–106.
- ¹⁹ Kußmaul 1987 (wie Anm. 1), S. 26.
- ²⁰ Vgl. ebd.
- ²¹ Vgl. ebd., S. 28.
- ²² Vgl. ebd., S. 52. Wobei hier verschwiegen wird, dass, obwohl es keine deutschen Kolonien gegeben hat, man trotzdem von den Kolonien anderer Länder profitiert hat.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Vgl. ebd., S. 64. Hierbei ist zu beachten, dass es sich bei den als ethnografisch vorgegebenen Forschungsreisen in der Tat um koloniale Expeditionen handelte, die durchgeplanter Kulturgutraub waren, der oftmals gewaltsam war.
- ²⁵ Ebd., S. 83.
- ²⁶ ‚Naturvolk‘ ist laut Duden ein meist außereuropäischer Volksstamm, „der (abseits von der Zivilisation) in einer natürlichen Umwelt lebt, sie planvoll nutzt, meist pfleglich behandelt und eine traditionelle Kultur pflegt“, wobei diese Bezeichnung heute nicht benutzt wird, „da sie als abwertend und zu ungenau angesehen wird.“ Siehe: Vgl. ‚Naturvolk, das‘, o. J., unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Naturvolk> (Stand: 19.03.23).
- ²⁷ Kußmaul 1987 (wie Anm.1), S. 82f.
- ²⁸ Ebd., S. 120.
- ²⁹ Ebd.
- ³⁰ De Castro 2011 (wie Anm. 2), S. 232.
- ³¹ Vgl. ebd., S. 233.
- ³² Vgl. Grimme 2018 (wie Anm. 6), S. 4.
- ³³ Vgl. ebd., S. 9.
- ³⁴ Ebd.
- ³⁵ Vgl. ebd., S. 10.
- ³⁶ Vgl. ebd.
- ³⁷ Vgl. ebd., S. 18.
- ³⁸ Ebd., S. 18f.
- ³⁹ Linden-Museum: Schwieriges Erbe, 2021, unter: <https://www.lindenmuseum.de/sehen/ausstellungen/schwieriges-erbe> (Stand: 19.03.23).
- ⁴⁰ Ebd.
- ⁴¹ Ebd.
- ⁴² Ebd.
- ⁴³ Vgl. ‚LindenLAB‘: Das Projekt, o. J., unter: <https://www.lindenlab.de/das-projekt/> (Stand: 16.03.23).
- ⁴⁴ Ebd.
- ⁴⁵ Ebd.
- ⁴⁶ Ebd.
- ⁴⁷ De Castro 2011 (wie Anm. 2), S. 232f.
- ⁴⁸ Vgl. Kußmaul 1987 (wie Anm. 1), S. 120.
- ⁴⁹ Der Begriff ist daher problematisch, da er viele Regionen und Kulturen homogenisiert, wodurch Komplexitäten und Differenzierungen aus eurozentrischer Sicht undeutlich werden.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1-10: © Tatiana Shergina (2023)

Gina Marie Schwenzfeier

„CULTURES DON'T CONVERSE“

DAS DISPLAY IM MUSÉE DU QUAI BRANLY ‚OU LE DIALOGUE DES CULTURES‘

Kulturgüter werden zu Kunstwerken – so sieht es die Idee des Musée du Quai Branly (MQB) für 300.000 Stücke der Sammlungen vor, die 2006, an einem zentralen Ort in Paris zwischen Seine und Eiffelturm gelegen, zusammengeführt wurden (Abb. 1). 2006 ist auch das Jahr, in dem Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum für den Erweiterungsbau des in den 1980er Jahren entstandenen Geländes eine dem Pariser kuratorischen Konzept ähnliche Präsentation von Kulturgütern aus außereuropäischen Kontexten für sich wählte. Beide Häuser zielen mit ihren Displayorganisationen darauf ab, der außereuropäischen Kulturgutproduktion und -tradition eine entsprechende Anerkennung entgegenzubringen.¹ Das MQB greift auf ethnologische Bestände mehrerer musealer Sammlungen zurück, die sich in einem Museum



Abb. 1: Musée du quai Branly. Das Museumsgebäude. September 2015. Luftaufnahme des Musée du quai Branly mit dem Eiffelturm im Vordergrund und der Pont de l'Alma im Hintergrund

wiederfinden, das sich nicht als ‚ethnologisches Museum‘ bezeichnen möchte. Dies hat zur Folge, dass die Geschichten der Ausstellungstücke sowohl in den Hintergrund als auch – ihrer musealen Inszenierung im MQB adäquat – wortwörtlich ins ‚Dunkle‘ treten. Die Displaysituation avanciert dabei dezidiert zum Gegenteil des für die Inszenierung moderner Kunst präferierten *White Cube*.

Gemäß dem Selbstverständnis des Museums wird dabei ein ‚Dialog zwischen den Kulturen‘ ins Zentrum gerückt, der einer kritischen Betrachtung bedarf, die James Clifford bereits 2007 angeregt hat.² So impliziert das ‚Dialogische‘ hier einen eurozentrisch geprägten Blick auf, und ein Reden über ‚die Anderen‘. Dabei verfällt das Dialogische, da in der Folge von (De-)Platzierungen in einem Ausstellungsraum westlich geprägter Museen

gerade diejenigen Kontinente zusammengebracht werden, die von diesen pseudo-dialogischen, kolonialen Strukturen unterdrückt wurden und in denen sich ihre Kulturgüter auch heute noch wiederfinden. Mit diesem (neo-)kolonialen, gleichwie generalisierenden Blick auf die außereuropäischen Kontinente und Kulturgüter wird eine westlich-eurozentrische Deutungshoheit weitergeführt. Ebendiese manifestiert sich im Display eines der meistbesuchten Museen in Frankreich, ohne dass die dabei entstehende Mystifizierung von Kulturgütern und Geschichte im regulären Ausstellungsbereich hinterfragt wird.³ Die über vielfältige Werbemittel kommunizierte Aufforderung im MQB auf ‚Entdeckungstour‘ zu gehen, bietet dabei mehr Raum (neo-)koloniale Deutungsregime weiterzuführen, als diese kritisch zu hinterfragen.⁴

VON DER ETHNOLOGISCHEN SAMMLUNG ZUM KUNSTMUSEUM

Das Konzept des MQB entwickelte sich ausgehend von einer Idee Jacques Chiracs‘ und seines befreundeten Kunstsammlers Jacques Kerchaches, außereuropäische Kulturgüter unter besonderer Berücksichtigung ihres künstlerischen Werts zu präsentieren.⁵ Die Kulturgüter als von ‚den Anderen‘ zu perspektivieren ist dabei „so alt wie auch die Geschichte der ethnologischen Museen“.⁶ Die sich hier manifestierenden (neo-)kolonialen Ansätze in dieser Vision des französischen Präsidenten Chirac ist dabei in Bezug auf die Institution des MQB kritisch zu hinterfragen. Ähnlich kritisch argumentiert Nadine Pippel in ihrer Auseinandersetzung mit der Rede Chiracs zur Eröffnung des ‚Pavillon des Sessions‘. Hier formuliert er, dass eine neue Beziehung von Ästhetik und Ethnologie, im Unterschied zu anderen ethnologischen Museen, innerhalb des MQB über das museale Display stattfinden soll.⁷ So sollen die für die Kulturgüter relevanten Kontexte im MQB eher in den digitalen Raum verschoben werden, um ‚die Atmosphäre der wertvollen Objekte‘ als ‚Kunst‘ nicht zu stören.⁸ Auch James Clifford geht auf diese inszenierte Situation ein, wenn er die Displaysituation als einen ‚magischen Ort‘ kritisiert.⁹

Hervorzuheben ist in dieser Argumentation, dass die im MQB ausgestellten Kulturgüter/Objekte als Kunstwerke zu behandeln seien, dass dies einen eurozentristischen Kunstbegriff betont. Dieser dominiert die Ausstellung, gleichwohl man sich bewusst vom westlichen *White Cube* als *modus operandi* des Ausstellungsraumes distanziert. Einhergehend damit wird über die Grundsätze des MQB suggeriert, dass sich diese Ausstellungsweise von einer westlichen Perspektive abgrenzt. Nora Sternfeld formuliert dies wie folgt: „Die



Abb. 2: Ausstellungsansicht Dauerausstellung Musée du quai Branly

Präsentation der Sammlungen beschränkt sich auf den Kunstwert der Objekte, die als ‚arts premiers‘ gekennzeichnet sind und hält bewusst den Tausch- und Gebrauchswert weitgehend aus dem Wahrnehmungszusammenhang heraus.“¹⁰ Betont werden muss, dass vermittels dieses kuratorischen Umgangs mit den Kulturgütern ihre ursprünglichen Bedeutungen verkannt, transformiert oder ignoriert werden können. Mit Blick auf die Displaysituation: Die Besucher*innen des MQB ‚tappen‘ hinsichtlich der Semantiken der ausgestellten Kulturgüter im Dunkeln.

Das eurozentrische Verständnis von ‚Spiritualität‘, das über das kuratorische Konzept auf die Ausstellungsstücke projiziert wird, darf angesichts der Entscheidung für das dort zu sehende Display nicht unerwähnt bleiben. Es reflektiert sich ferner in Jean Nouvels – der Architekt des MQB – kritisch zu beleuchtender Idee architektonisch evozierter Assoziationen zum Spirituellen:

„Everything is done to stimulate the blossoming of emotions aroused by the primary object, [...] everything is done to protect it from light and to capture that rare ray of sun needed to set vibration in motion, to speak of a feeling of spirituality. It is a place marked by symbols.“¹¹

Vor dem Bau des MQB gab es zwei zentrale außereuropäischen Sammlungen in Paris, die aufgrund der großangelegten Planungen des MQB geschlossen wurden, um die Sammlungen in einem Bau zusammenzuführen. Dabei handelt es sich um das Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie und die außereuropäische Sammlung der Collection des Musée de l’Homme. Der in seinen Ursprüngen gar nicht in diesen Dimensionen geplante Museumsbau

nahm zügig und mit der Präsidentschaft Chiracs schließlich Ausmaße an, die den Bau des MQB in die präsidentiellen Bauten von Paris einreichte. Das MQB kam hier mit einem ‚neutralen‘ Namen an einen ‚neutralen‘ Ort zum Vorschein – so konnten die Kulturgüter ungestört zu Kunstwerken inszeniert werden.

Den Blick von der Sammlungsgenese auf die architektonische Ausgestaltung des MQB gelenkt, ist zu betonen, dass Nouvels Bau durch den, in Kooperation mit dem Landschaftsplaner Gilles Clément und weiteren beteiligten Personen entstandenen, szenografisch angelegten Außen- und Innenbereich komplettiert wird. Dabei umfasst die Bepflanzung im Außenbereich „exotische, wuchernde Vegetation und vielfältiges Pflanzenreichtum“,¹² womit die vom MQB anvisierte ‚Entdeckungstour‘ im Innenraum eingeleitet wird, die die Besucher*innen in die Rolle des*der Kolonisor*in versetzt.



Abb. 3: Musée du Quai Branly. Das Museumsgebäude. Juli 2015. Blick auf das Museumsgebäude und die szenografischen Boxen

Die Kritik, die sich vielfach an das gesamte Museum – von seiner Entstehungszeit bis heute – richtete, bezog sich vielfach auf dieses suggestive (innen-)architektonische Setting und damit verbunden auf Nouvels Wirken. Insbesondere auf den szenografischen Aspekt bezogen, kritisieren zahlreiche Ethnolog*innen, die durch eine betonte Ästhetisierung der Objekte resultierende Marginalisierung des (historischen) Kontexts der Kulturgüter im MQB. Um dieser Kritik entgegenzuwirken, lassen sich die zentralen Konzepte des MQB, die Chirac und Nouvel verbanden, in einem Satz zusammenfassen, den der französische Präsident bei der Eröffnung des Museums am 20. Juni 2006 äußerte: „[F]ar removed from the stereotypes of the savage or primitive the museum sees to communicate the eminent value of these different cultures“.¹³

Diese Position soll im weiteren Verlauf auf unterschiedlichen Ebenen kritisch beleuchtet werden.

EINE GELEITETE ‚ENTDECKUNGSTOUR‘ – DIE REGIEFÜHRUNG DES MQB

Mehrere farblich gestaltete Kuben ragen aus der Fassade des modernen Baus, mit dekonstruktivistischen Tendenzen, dessen Eingangssituation sich an der Seine entlang hinter einer meterlangen und -hohen Glasfassade versteckt. Noch nicht vollständig ersichtlich, was sich hinter ihr verbirgt, eröffnet sich über den Haupteingang des Geländes eine so bezeichnete ‚Dschungelsituation‘.¹⁴ Die in rostrot, gelb-orange, hellblau und ocker sowie braun gefassten Kuben deuten dabei schon auf das Farbkonzept hin, das sich auf der Ausstellungsfläche wiederfindet. Nach dem Eintreten in die Gartensituation ist es schließlich möglich, eine rote Linie auf dem zwischen den Grünflächen asphaltierten Boden zu entdecken, die den Weg zum Eingang des MQB leitet (Abb. 4).

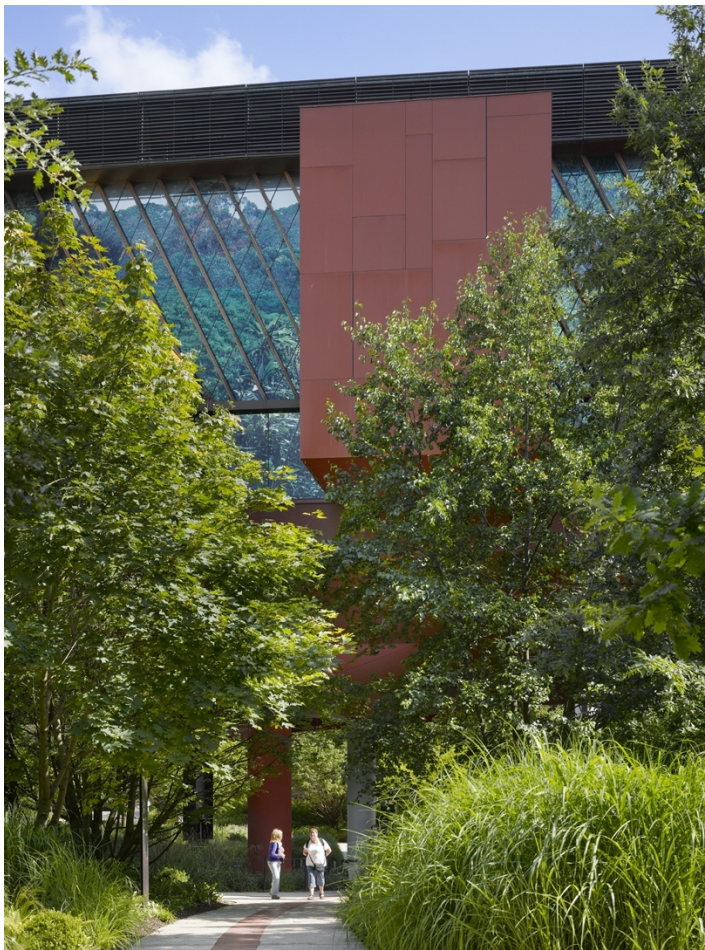


Abb. 4: Außengelände des Musée du quai Branly mit roter Wegführung,

Nach dem Betreten des Innenraums, fällt sofort das sich über mehrere Etagen erstreckende Glas-Silo auf, in dem Instrumente außereuropäischer Kulturen arrangiert wurden. Aufgrund mangelnder Beleuchtung, für die man sich aus konservatorischen Gründen entschied, ist hier weder ein ethnologischer Mehrwert nachvollziehbar noch ein ästhetischer Anspruch hinsichtlich der Ausstellungssituation gewährt. Die Vielzahl an Instrumenten, die dieses Silo umfasst (es sind rund 9.500 Stück), ist sukzessiv mit dem Begehen der unterschiedlichen Etagen des Museums erfassbar. Sowohl beim Betreten des

Untergeschosses, in dem sich unter anderem auch ein Kinosaal befindet, als auch beim Beschreiten von *The River*, der den Zugang zur Hauptausstellungsfläche ermöglicht, ist das Silo stets präsent.

The River ist eine 160 Meter lange Lichtprojektion, die Text auf den begehbaren Museumsboden projiziert. Durch die unumgängliche Situation dieses lichtprojizierten Text-Flusses, wird diesem eine zentrale Bedeutung zugesprochen: „The aim of the work is to prepare the viewer to enter the collection, to create a state of reverie consistent with the architecture and the dream-like experience of the Permanent Collection space“,¹⁵ so wird das Verständnis der Arbeit durch den Künstler, Charles Sandison, und das Museum benannt. *The River* ist eine selbstreflexive Arbeit und damit inhaltlich im starken Kontrast zur restlichen Ausstellungsfläche zu verstehen, die durch ihre Situierung unmittelbar vor der Hauptausstellungsfläche als unumgänglich erscheint. Ferner verdeutlicht die Arbeit implizit die kritische Displaysituation im Hauptausstellungsbereich, wenn hierüber besonders der starke Kontrast in der Lichtregie wahrnehmbar wird. So beschreibt Herman Lebovics sie im Rahmen eines Besuchs wie folgt:

„Tunnels usually end in blessed light. On emerging from this one, we were plunged into the yet darker world of the exhibition plateau. Music with a strong drum beat was playing faintly. I heard it almost subliminally. I did not recognize it, but was the kind I associate with Tarzan movies. The music and ‚primitive‘ objects vaguely visible from the distance in the obscurity of the hall made me think - and, as I read in the reviews afterward, made others think - of Joseph Conrad’s story of African savagery.“¹⁶

Die einstige, zumeist hell ausgeleuchtete Situation findet ihren abrupten Abbruch beim Betreten des durch und durch dunklen Hauptausstellungsraumes. Um es mit den Worten des New York Times Autoren Michael Kimmelmans zu benennen: „[D]evised as a spooky jungle, red and black and murky, the objects in it chosen and arranged with hardly any discernible logic.“¹⁷

Konstant bleibt die schon von *The River* begonnene Schlängelung der Wegeführung, die sich in einer mit Braille-Schrift sowie Bildschirmen versehenen, haptisch erfahrbaren, niedrigen Mauer fortsetzt. Farbgebend ist dabei besonders das hellbraune Formleder, der Mauerverkleidung. Diese Mauer stieß auf besonders viel Kritik. So wurde sie nicht nur aufgrund ihrer Freizeit- und Themenpark Assoziationen weckenden Ästhetik diskutiert, worüber ihr jeder wissenschaftliche Charakter abgesprochen wurde. Zusätzlich erinnere sie, so Emmanuel de Roux, an eine der zentralsten Sammelexpeditionen des Musée de l’Homme.¹⁸ Die vielfältige Kritik bezog sich überdies auf die Distanz zwischen Informationen, die sich auf



Abb. 5 Ausstellungsansicht ‚Zone Afrique‘

der Mauer wiederfinden, und den Gegenständen, die damit kontextualisiert werden sollten.¹⁹ Jene Argumentationen, die diese Präsentationsform präferieren, verfahren auf einer rein visuell-ästhetischen Ebene, die nicht weniger relevant wird, wenn sie an einem Ort auftritt, der sich gerade als ein solcher mit hohen ästhetischen Ansprüchen definiert. Andere Befürwortungen verhandeln die Kontextualisierung der Kulturgüter als progressiv. So besitzt sie in Anbetracht der Objektbiografien eine zentrale Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Kulturgütern, die sich heute in einem europäischen Museum in einem Land mit kolonialer Vergangenheit wiederfinden. Mit dieser Präsentationsform treten letztlich die Informationen so weit in den Hintergrund bzw. ins Dunkle des musealen Displays, dass sie weniger Be(tr)achtung finden als die Kulturgüter, denen sie zugeordnet sein sollten. Kommt es zu dieser einseitigen Betrachtungsweise, die nur vom Kulturgut oder von den Objekten der Sammlung ausgeht, bleibt die Auseinandersetzung mit ihnen schließlich auf einer rein oberflächlichen ästhetisch-visuellen Ebene stehen.²⁰

Der Großteil der ausgestellten Kulturgüter oder Objekte wird in Vitrinen präsentiert, die einer reduzierten Formgebung folgen. Dabei werden sie zumeist mit Spot-Lights beleuchtet. Scheinwerfer und die generelle Lichtregie leuchten den Raum dabei dramatisch aus.



Abb. 6: Ausstellungsansicht Dauerausstellung Musée du quai Branly, Statues du palais royal d'Abomey

INSZENIERTE KONTINENTE – WELCHER DIALOG KÖNNTE HIER ÜBERHAUPT ENTSTEHEN?

Nachdem die Besucher*innen den bereits erwähnten Flusslauf der Lichtinstallation dann im Ausstellungsraum verlassen, betreten sie eine große Ausstellungshalle. Diese ist weniger durch Wände, sondern durch farbig gefasste Abgrenzungen der einzelnen Kontinente unterteilt, aus denen die Kulturgüter und Objekte ursprünglich stammen. Diese Farbfelder sind primär in einem erdigen rot-gelben Farbspektrum gefasst sowie einem blauen Bereich, der für Ozeanien stehen soll. Sie sind somit farblich an den Kuben, an der Museumsfassade orientiert.

Nora Sternfeld verweist in ihrer Auseinandersetzung mit dem MQB auf Benoît de L'Estoile und verdeutlicht, dass „die Welt in Miniatur zur klassischen Rhetorik der kolonialen und postkolonialen Ausstellungstradition“²¹ gehört. Mit der Aufteilung in Kontinente – zumindest ihrer suggerierten kolonial-stereotypen Form durch farblich voneinander abgetrennte Felder – wird das Verständnis der Repräsentation der *ganzen* Welt vermittelt. Europa bleibt visuell betrachtet jedoch ausgespart. In Erscheinung tritt der westliche Blick jedoch, wenn man sich mit Saids Worten nach der Sprecher*innenfigur fragt: „Who speaks? For what and to whom?“²²

Den roten Faden des weiteren Ausstellungsrundgangs bildet konsequent das diffuse Licht, das die Ausstellungsstücke inszeniert. Noch intensiver als in der großen Halle findet sich diese Inszenierung in einzelnen, kammerartigen Seitenräumen wieder, die größtenteils nahezu vollkommen dunkel sind, da die dort befindlichen Spots mit einem noch niedrigeren Lichtwert eingestellt sind als es in der Haupthalle der Fall ist. Christopher Dickey beschreibt diese Räume als „von innen verdunkelte Hütten“²³

Seitens des MQB wird hinsichtlich dieser Inszenierung kommuniziert, dass die Ausstellungsstücke als Kunstobjekte betrachtet werden sollen, weshalb es auch zu dieser über die Lichtregie evozierten Displaysituation kam, in der gleichsam die ethnologischen Informationen in den Hintergrund oder eben in den nicht mit Licht ausgeleuchteten Bereich rücken. Ein großes Problem, das die Displaysituation erzeugt, ist dass sie einer primär passiven Betrachtungsweise Vorrang gibt, die sich einer Auseinandersetzung mit den einzelnen Kulturgütern entziehen kann. So werden außereuropäische Kulturgüter zum ‚Genussmittel‘ in diesem, die Erwartungen eines eurozentrischen Blickes erfüllenden neuen Museums für eine ethnologische Sammlung. Besonders kritisch ist dies auch vor dem Hintergrund zu reflektieren, da hier – so in Chiracs Eröffnungsrede kommuniziert, aber auch bis heute von Seiten des Museums – ein ‚Dialog der Kulturen‘ stattfinden soll.²⁴ Vor allem Chirac bezieht sich in seiner



Abb. 7: Ausstellungsansicht „Zone Afrique“

Rede mitunter auf die kulturelle Vielfalt, die über diese museale Inszenierung demonstriert werden soll – eine Idee, die jedoch von ihrer letztlich Umsetzung und der entsprechenden Wirkung unabdingbar zu unterscheiden ist. Vielfalt bezieht sich auf vielfältige Sichtweisen. Das MQB nimmt in seiner Dauerausstellung allerdings nur eine Sichtweise ein, und zwar eine eurozentrische. Dabei bilden gerade diese Räumlichkeiten durch die Einteilung in vier Bereiche, die inhaltlich an den jeweiligen Kontinenten orientiert und durch farbliche Vinylböden markiert sind, eine Abgrenzung zwischen den dort präsentierten Kulturen bzw. dem

Versuch, diese Kulturen so präsentieren zu können. Es kommt jedoch vielmehr zu einer suggerierten Kulturpräsentation. Damit wird jedoch kein dialogisches Moment geschaffen, sondern vielmehr ein gelenkter eurozentrischer Blick.

Sternfeld betont, dass diese Form der (Re-)Präsentation eine „Aktualisierung der Idee eines Museums ‚der Anderen‘ [ist]“²⁵ und die koloniale Geschichte mit dieser Herangehensweise eigentlich nur fortgeschrieben wird. So greift es auch Fasil Demissie in Anlehnung an Sally Price auf:

„Many historians feel France has not come to terms with the real history of its colonial era. The idea of a jungle or forest surrounding the museum, a place where you will discover the 'dark continent' is a problem. It's as if these other continents are still savage, exuberant, dangerous and primitive. There are all the old clichés that still abound in France.“²⁶

AUF ‚ENTDECKUNGSTOUR‘? – ZUM UNGLEICHGEWICHT IM ‚DIALOG‘

Während das MQB beabsichtigt, einen ‚Dialog zwischen den Kulturen‘ herzustellen, werden die Besucher*innen vom selbigen dazu aufgefordert, auf eine eurozentrische/(neo-)koloniale ‚Entdeckungstour‘ zu gehen. Auch Sternfeld betont dieses Paradoxon und geht dabei besonders auf die Eingangssituation im Außenraum ein, wo sich diese Entdeckungssituation direkt

artikuliere.²⁷ Kritisch beleuchtet sie dabei auch den „Parcours um die Welt, der Europa als ungezieltes Zentrum setzt, [wodurch] [...] [der] Eindruck der Entdeckungsreise [verstärkt wird]“.²⁸ Auch Clifford kritisiert besonders die farbliche Kodierung im Ausstellungsraum, die diesen Aspekt des ‚Kontinente-Entdeckens‘ intensiviert, wenn besonders die Ausstellungsstücke den Anschein erwecken sollen, dass diese einen entsprechenden Kontinent repräsentieren.²⁹

Betrachtet man die Inszenierung, die bereits im Außenraum des Geländes beginnt und dort durch die Form der Bepflanzung und die uneinsichtige Wegführung, in der nur über die rote Linie eine Sichtweise gewährt wird, Assoziation an Wildnis oder Dschungel weckt, wird ein Gefühl des Entdeckens des ‚Fremden‘ vermittelt. Was gibt es hier also zu entdecken? Die ‚Entdeckungstour‘ verdeutlicht, dass trotz des Vorhabens eines ‚Bessereins als damals‘ ein koloniales Blick- und Wissensregime reproduziert wird. Eine auf Augenhöhe stattfindende Konversation wird dabei nicht umgesetzt, die für einen funktionierenden Dialog essenziell wäre. Es ist fraglich, welche Kulturen in welcher Form hier in Dialog treten sollen. Auch Clifford hinterfragt dieses Anliegen: „Là ou dialoguent les cultures’: the motto begs all the important questions. Cultures don’t converse: people do, and their exchanges are conditioned by particular contact-histories, relations of power, individual reciprocities, modes of travel, access, and understanding.“³⁰

Ein großer Widerspruch, der sich in einer solchen Annäherung an Kulturgüter als Kunstobjekte herausbildet, liegt in der eurozentrischen Betrachtung nicht-europäischer Kulturgüter. Die aus einer westlichen Perspektive entwickelte Idee hatte vielleicht zum Ziel koloniale Verständnisse zu überwinden, die Umsetzung jedoch zur Folge, dass die Auseinandersetzung mit diesen Ausstellungsstücken auf einer anderen, diesen nicht gerecht werdenden Ebene vollzogen wird und eine Loslösung vom kolonialen Blick nur schwerfällig vonstatten geht. Dabei wird einem außereuropäischen Kulturgut nicht nur sein eigentlicher Wert abgesprochen bzw. als zweitrangig degradiert, sondern auch der eurozentrische Blick erneut als überlegen erhoben, indem der Kunstwertcharakter als etwas für das Kulturgut Positives benannt wird. Damit wird sich jedoch nicht von einem kolonialen Blick distanziert, sondern dieser (neo-)kolonial aufgelegt. Während das MQB seine Besucher*innen dementsprechend zum ästhetischen Konsum von Kulturgütern verpflichtet, indem das visuell Erfahrbare in dieser Ausstellung in Form des stark aufgeladenen Displays unumgänglich wird, ermöglicht dieses so vielfach besuchte Museum ihnen wiederum kaum, sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen, da die Displaysituation die Informationsbeschaffung als zweitrangig inszeniert und diese dabei nur schwerfällig zugänglich macht.

Vielfach wurde aufgrund des räumlichen Nicht-Vertreten-Seins Europas, dieses auch als museal präsentierte ‚Ordnungsmacht der Welt‘ verstanden. Wiederholt wird dadurch hervorgehoben, inwieweit das räumliche Fehlen Europas auf den eurozentrischen Blick des MQB hindeutet. Die Dichotomie vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ verdeutlicht sich.³¹

ZWISCHEN DISPLAY UND STORYTELLING

Im zeitlichen Kontext der Auseinandersetzung mit ethnologischen Museen oder ethnologischen Sammlungen ist der *reflexive turn* hervorzuheben. Dieser zeigt sich beim MQB jedoch nicht in der eigentlichen Hauptausstellung. Die dortige Präsentationsform wird von den reflexiven Punkten nicht beeinflusst und verortet sich bei der künstlerischen Intervention *The River* wie auch bei den *hands-on*-Formaten, die sich eher versteckt am Ende der Ausstellung präsentieren. Zu nennen wären im Rahmen der kritischen Auseinandersetzung darüber hinaus die Wechsellausstellungen, auf die seitens des Museums ein großes Augenmerk gelegt wird.³²

Es konnte festgehalten werden, dass das MQB durch die Displaysituation, die bereits im Außenraum beginnt, koloniale Blickstrukturen reproduziert. Daran anknüpfend werden auch Visualisierungsformen aufgegriffen, die als (neo-)kolonial verhandelt werden können. Kritisch zu hinterfragen ist dabei das vorzufindende Äquivalent, dass „Ästhetisierung auch Entkontextualisierung [bedeutet]“.³³ Dies ist besonders dann problematisch, wenn damit einhergehend keine Auseinandersetzung mit der eigenen Verantwortung stattfindet. Deutlich wird dies beispielsweise dann, wenn Chirac in seiner Rede nicht auf die französische koloniale Gewaltgeschichte eingeht.³⁴ Das MQB verdeutlicht diese Strukturen nicht, sondern verschleiert diese hinter der Kulisse des Displays. Damit geht das MQB nicht das von Chirac angestrebte Ziel der repräsentierten Vielfalt der Kulturen in ihrer Komplexität nach, dass einem respektvollen Blick auf ebendiese entspringen sollte. Die Umsetzung weist dabei Fehlschlüsse auf, die sich zwar einer anderen Herangehensweise öffnen, sich Kulturgütern zu widmen, diese jedoch zu ähnlichen Ergebnissen führt, wie zu kolonialen und kolonial geprägten Zeiten, auch wenn man diese doch eigentlich überwinden wollte. Wichtig für eine postkoloniale Herangehensweise im Umgang mit Kulturgütern ist es jedoch, Lücken und die in den gleichen kolonial geprägten hierarchisierten Umgängen mit Kulturgütern aufzudecken, was im MQB primär über Forschungsprojekte und Begleitprogramme stattfinden soll. Mit der Perspektive auf Kulturgüter als Kunstobjekte – gemäß eines eurozentrischen Verständnisses von Kunst(werken) – werden sie nur auf ihre visuelle Erfahrbarkeit reduziert und lediglich ästhetisierend präsentiert. Eine Loslösung von kolonialen Strukturen wird dabei nur suggeriert und entzieht sich somit all dem, was ein Dialog hervorbringen könnte.

Der Dauerausstellung stehen die Wechselausstellungen gegenüber, die zwar vom Museum als bedeutend für eine kritische Auseinandersetzung beschrieben werden, das Narrativ der Dauerausstellung jedoch immer noch dominiert bleibt. In seinem Aufsatz geht Shelton auf die ersten drei Wechselausstellungen des MQB ein und fasst im Hinblick auf diese zusammen, dass sie die Zielsetzung des Hauses erfüllen.³⁵ Dennoch ist zu hinterfragen, ob diese Plattform für einen postkolonialen Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten ausreichen kann und sollte. So zeigen sich auch mit der Verortung der Kontexte in den digitalen Raum, der in der Ausstellungssituation aufgrund der Wahl der Präsentationsform leicht ignoriert werden kann, vielmehr die mangelhafte Kontextualisierung, als das Auflösen dieser. Besonders wenn dabei nicht einmal direkt auf explizite Ausstellungsstücke verwiesen wird.³⁶

Das MQB steht darüber hinaus im Zentrum der Publikation *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter* von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, die auf Emmanuel Macron Forderung nach einem Bericht zur Restitution des afrikanischen Kulturerbes zurückgeht, und im Anschluss nach Macrons Rede in Ouagadougou aufkam. Für diese Publikation kam es zu einer engen Zusammenarbeit mit den Mitarbeitenden des MQB und dem damaligen Direktor Stéphane Martin. So wurden von Seiten des MQB nähere Informationen zu den jeweiligen Kulturgütern der Sammlung des Hauses zusammengestellt, die Art, Anzahl und Herkunft umfassten.³⁷ Damit kam es zu internen Auseinandersetzungen mit den Sammlungsbeständen, die u.a. auf der Homepage des MQB in ihrer Form der Durchführung umfangreich aufgeführt sind.³⁸ „Martin and Viatte acknowledge that the quai Branly may at the very least change the terms of the public gaze away from looking at an object as standing for a society or race humiliated by western colonial science to representing an expression of aesthetic genius.“³⁹ Mit dieser Aussage ist die bereits erwähnte Nähe zur Erweiterung von Situation Kunst wiedergegeben. Das dies jedoch keine Überwindung kolonialer Blickführungen und Machtstrukturen darstellt, sondern den eurozentrischen Blick als den ‚einzig wahren‘ und letztlich ‚alles bestimmenden‘ inszeniert, begibt man sich einmal mehr in (neo-)koloniale Verhältnisse hinein. Dies bleibt im MQB unkritisch hinterfragt.

Bestimmte Displaysituationen treffen immer bestimmte Aussagen – Aussagen, die beeinflussen, wie etwas gesehen wird bzw. gesehen werden soll: Die Atmosphäre, die im MQB durch die beschriebene Displaysituation entsteht, wird dabei zu einer Form des Storytellings. Es bleibt zu kritisieren, dass das MQB sich über die hier wahrnehmbare Szenographie der Ausstellungsstücke nicht mit der eigentlichen Problematik der Ausstellung von Kulturgütern in Ländern mit kolonialer Vergangenheit auseinandergesetzt hat, sondern nur mit der Inszenierung. Die Inszenierung von Kulturgütern als Kunstwerken löst diese Problematik nicht

und kann damit auch nicht den Anspruch erheben, den Kulturgütern einen entsprechenden Platz im MQB zu bieten. Die ästhetisierende Transformation von Kulturgütern zu Kunstwerken stellt sich, so scheint es, zumindest über das Display vielmehr in den Weg, als dass es eine Ablösung des kolonialen Blicks ermöglicht. Damit bleibt auch die Inszenierung und das Display des MQB eine klassische Form des Exotismus.⁴⁰ So bezeichnet Clifford das MQB mit seiner Architektur als neoprimitiv.⁴¹

Morrison's Statement verdeutlicht, dass das MQB letztlich nur etwas über den eurozentrischen Blick auf die im Museum ausgestellten, nicht-europäischen Kulturen und Kulturgüter aussagt. Besonders in der Auseinandersetzung mit dem Musée du Quai Branly bleibt dementsprechend mit Morrison's Worten zu sagen: „The subject of the dream is the dreamer“.⁴²

¹ Zum MQB: Vgl. Pippel, Nadine: Museen kultureller Vielfalt. Diskussion und Repräsentation französischer Identität seit 1980, Bielefeld: 2013, S. 109. Hier bezieht sich Pippel auf die Eröffnungsrede der Dependance im Louvre, die Chirac 2000 hielt. Zur Erweiterung von Situation Kunst (für Max Imdahl): Im Rahmen eines gemeinsamen Gesprächs u. a. mit Teilnehmer*innen des Seminars *Africa Early Modern. Chimäre, Gedächtnis, Historiographie* hat Alexander von Berswordt-Wallrabe am 08.03.2023 selbst auch ein solches Ziel formuliert, eine entsprechende Anerkennung den außereuropäischen Künsten, besonders unter Berücksichtigung des zeitlichen Kontextes, hervorzubringen.

² Dies kritisierte auch James Clifford, indem er verdeutlichte, dass Kulturen nicht in einen Dialog treten. Hierzu: Vgl. Clifford, James: Quai Branly in Process, in: OCTOBER, 120, (2007), S. 3–23, hier: S. 16.

³ Vgl. Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeem, Belina/Martinez-Turek/Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien hg. v. Wien: 2009, S. 61–75, hier: S. 61f. Hierbei hebt Sternfeld über ein Zitat von der Homepage des MQB hervor, wie sich dieses selbst über die Architektur des Gebäudes als mysteriös/geheimnisvoll beschreibt: „[...] Sans ce bâtiment juché sur pilotis tout est courbe, fluide, transparent, mystérieux, et, surtout, charleureux. [...]“. Das Musée du quai Branly ist durch meine persönlichen Seherfahrungen gekennzeichnet als ein Ort, der über seine über wenige Spots gesteuerte Beleuchtung eine dunklere Atmosphäre aufweist. Diese ist darüber hinaus gedämpft und lädt die Ausstellungssituation dabei auf, womit es sich von einer neutralen Betrachtungsmöglichkeit distanziiert. Dies rückt damit zwar die Betrachtung des Kulturguts in den Vordergrund, die nähere Auseinandersetzung wird allerdings erschwert, da die Informationen zumeist an einem (räumlich betrachtet) entfernten Ort verlagert werden und so kein direkter Bezug zwischen Kulturgut und den dazugehörigen Daten entsteht. Auch über die starke szenographische Ausgestaltung der Ausstellungsfläche ist dieser Raum nicht immer als ein Musealer wahrnehmbar.

⁴ Zur kritischen Betrachtung kann die Ausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Kolonialismus*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* Jahrgang 62, Nr. 44–45, (2012) herangezogen werden. In diesem Zusammenhang ist der Begriff ‚Entdeckungstour‘ in den Kontext der kolonialen ‚Forschungsexpeditionen‘ zu setzen, wovon sich in einer postkolonialen Auseinandersetzung zu distanzieren ist. Eine Auseinandersetzung mit der ‚Entdeckung der Welt in Miniatur‘ als koloniale Rhetorik findet sich darüber hinaus in: De L’Estoile, Benoît: *Le Goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premier*, Paris: 2007.

⁵ Zurückzuführen ist diese Entstehung des MQB dabei auf einen Brief, in dem Jacques Kerchache seine Idee der Betrachtung von außereuropäischen Kulturgütern an François Mitterrand im Jahr 1984 kommunizierte (Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 118.) Über ein Jahrzehnt später nahm diese Idee langsam Form an und resultierte zu Beginn des 21. Jahrhunderts im MQB.

⁶ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65.

⁷ Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 111. Hier heißt es „Nachdem Chirac noch in seiner Rede zur Eröffnung des Pavillons des Sessions die Unterscheidung von ästhetischer und ethnologischer Herangehensweise als eine unsinnige ‚querelle‘ abgetan hat, lässt er die ethnologische Herangehensweise an außereuropäische Kulturen und Künste in seiner zweiten Rede vollkommen unberücksichtigt“.

⁸ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.

⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 4 und 12. Dabei bezieht sich Clifford besonders auf die Displaysituation über die Farbgebung die Kontinente entstehen lassen sollen. Auch Sternfeld 2009 (wie Anm. 3) hebt dies auf S. 63 hervor.

¹⁰ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.

¹¹ Nouvel, Jean: Presence-absence or selective dematerialization, in: Musée du Quai-Branly, Paris 2000. Zit. n. Demissie, Fasil: Displaying colonial artifacts in Paris at the Musée Permanent des Colonies to Musée du Quai Branly, in: *African and Black Diaspora. An International Journal*, 2/2, (2009) S. 93–211, hier: S. 207.

¹² Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 61. Sternfeld setzt die kritische Auseinandersetzung mit der Idee des MQB, der Erschaffung der Entdecker*innenrollen an den Anfang ihres Artikels, in dem sie u. a. diese Inszenierung kritisiert.

- ¹³ Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 201 zitiert hier aus Chiracs Eröffnungsrede des MQB am 20.06.2006.
- ¹⁴ Der Begriff ‚Dschungel‘ wird u. a. bei Sternfeld aufgegriffen, die nach der Auseinandersetzung mit der Selbstäußerung des MQB eine „exotische Vegetation“ im Garten zu präsentieren, diesen Begriff aufgreift. Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 62.
- ¹⁵ Sandison, Charles: Vorwort, 22.11.2009, unter: https://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/5-Les-espaces/4-Rampe/A-foreword-by-Charles-Sandison-EN.pdf (Stand: 30.03.23).
- ¹⁶ Lebovics, Herman: The Musée Du Quai Branly. Art? Artifact? Spectacle!, in: French Politics, Culture & Society, 24/3, (2006), S. 96–110, hier: S. 97.
- ¹⁷ Kimmelman, Michael: A Heart of Darkness in the City of Light, in: The New York Times, 02.07.2006, unter: <https://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html> (Stand: 30.03.23).
- ¹⁸ Vgl. De Roux, Emmanuel: La sélection est sévère. 3 500 pièces sont exposées de manière permanente sur l'immense plateau du Musée du quai Branly. In: Le Monde, 19. Juni 2006, unter: https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/06/19/300-000-objets-en-reserve-3-500-pieces-exposees_785262_3246.html (Stand: 30.03.2023) zit. n. Shelton, Anthony Alan: The Public Sphere as Wilderness. Le Musée du quai Branly, in: Museum Anthropology, 32/1, (2009), S. 1–16.
- ¹⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 12; Vgl. Price, Sally: Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago: 2007, S. 146.
- ²⁰ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 12.
- ²¹ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65. Sternfeld verweist hier auf Benoît de L'Estoiles (wie. Anm. 4).
- ²² Edward W. Said, Representing the Colonized. Anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, 15, (1989), gesamte Seitenangaben fehlen, hier S. 212. Zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 64f.
- ²³ Dickey, Christopher: Sex, Birth, Death and God. An Intriguing New Museum in Paris Helps Explain Picasso's Life-Changing Fascination with Primal Art, in: Newsweek, 03.07.1986 zit. n. Shelton 2009 (wie Anm. 18). Dickey benennt sie hier als „darkened huts from the inside“.
- ²⁴ Vgl. Pippel 2013 (wie Anm. 1), S. 114. Sie bezieht sich hier auf Chiracs Rede. Über Publikationen aus dem MQB selbst aber auch über Werbemittel ist das Motto des ‚Dialogs der Kulturen‘ immer wieder zentral erwähnt worden.
- ²⁵ Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), 65f.
- ²⁶ Price, Sally: Primitive Paris. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly, Chicago 2007, S. 151 zit. n. Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 209.
- ²⁷ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 61.
- ²⁸ Ebd. S. 65.
- ²⁹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2) S. 10. Auch bei Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 65.
- ³⁰ Clifford 2007 (wie Anm. 1), S.16.
- ³¹ Vgl. Shelton 2009 (wie Anm. 18).
- ³² Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 71.
- ³³ Ebd. S. 70.
- ³⁴ Vgl. Demissie 2009 (wie Anm. 11), S. 204 „Indeed, Chirac's inaugural speech never mentioned France's violent colonial legacy[...]“: Demissie bezieht sich hiermit auf die Defizite in Chiracs Rede.
- ³⁵ Vgl. Shelton 2009 (wie Anm. 18).
- ³⁶ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 63.
- ³⁷ Vgl. hierzu: Sarr, Felwine u. Bénédicte Savoy: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Bonn: 2020, S. 19.
- ³⁸ Vgl. hierzu die Homepage des MQB: Provenances des Collections, o. J., unter: <https://www.quaibrantly.fr/fr/collections/provenances> (Stand: 08.07.2023).
- ³⁹ Amato, Sarah: Quai Branly Museum. Representing France After Empire, in: Race and Class, 47/4, (2006), S. 46–65, hier: S. 55.
- ⁴⁰ Vgl. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 66.
- ⁴¹ Vgl. Clifford 2007 (wie Anm. 2), S. 5 zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 67.
- ⁴² Morrison, Toni: Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination, Cambridge: 1992, S. 16 zit. n. Sternfeld 2009 (wie Anm. 3), S. 66.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Philippe Guignard
 Abb. 2: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Alexandra Lebon
 Abb. 3: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Roland Halbe
 Abb. 4: © musée du quai Branly - Jacques Chirac, Foto: Roland Halbe
 Abb. 5: © musée du quai Branly, Foto: Cyril Zannettacci
 Abb. 6: © musée du quai Branly, Foto: Alexandra Lebon

Naomi Clara Bergmann

PROVENIENZFORSCHUNG SUBVENTIONIERT

DER FÖRDERZWEIG *KULTUR- UND SAMMLUNGSGUT AUS KOLONIALEN KONTEXTEN* DES DEUTSCHEN ZENTRUMS KULTURGUTVERLUSTE

In diesem Artikel soll die Arbeit des *Deutschen Zentrums Kulturgutverluste*, kurz DZK, vorgestellt werden. Bei dem DZK handelt es sich um eine signifikante Einrichtung in der Landschaft der strukturellen und staatlichen Förderung von Provenienzforschung, welche seit April 2018 einen neuen Arbeitsbereich zu *Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* eingerichtet hat. Seit Anfang 2019 sind öffentliche oder gemeinnützige Einrichtungen wie auch die Stiftung der Situation Kunst berechtigt, Anträge zur finanziellen Unterstützung einzureichen, um die konkrete Provenienz von Kulturgütern mit einem kolonialen Herkunftskontext zu eruieren.¹ Daher – so sei bereits zu Beginn genannt – ist die Vorstellung des DZK nicht nur als rein informativer Output, sondern auch als Empfehlung zu verstehen, die Provenienzen der afrikanischen Kulturgüter unter Inanspruchnahme der finanziellen Hilfspakete des DZK zu erforschen, um für die Exponate der ‚Afrikanischen Kunst‘² der Situation Kunst eventuelle Unrechtskontexte in der Aneignung der Güter zu ergründen. Aufgrund der öffentlichen Debatten um moralisch verwerfliche Translokationen afrikanischer Kulturgüter im Zuge der Kolonialzeit ist in den letzten Jahren ein Handlungsbedarf erwachsen, Kulturgüter, die eventuell aus sogenannten Unrechtskontexten entwendet wurden, und deren Akquise näher zu untersuchen.³ Daher wird in dem vorliegenden Artikel insbesondere der noch recht junge Förderzweig *Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* des DZK fokussiert, der seit 2018/2019 eingerichtet ist und für eine entsprechende Antragstellung für eine Subvention zuständig wäre.



Abb. 1: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Stiftungssitz Magdeburg, Fotografie Stefan Deutsch, © Deutsches Zentrum Kulturgutverluste

AUFGABENFELDER UND *MISSION STATEMENTS*

Das DZK nimmt heute eine zentrale Rolle in der Provenienzforschung im weiteren Rahmen des Kulturföderalismus in Deutschland ein. Wie Gilbert Lupfer, der amtierende Vorstandsvorsitzende, verkündet, habe die Stiftung ein recht ausgedehntes Portfolio von Aufgaben:

„Die Stiftung finanziert Provenienzforschung in Museen, Bibliotheken und Archiven öffentlicher wie privater Trägerschaft sowie in privaten Sammlungen, es unterstützt die Rekonstruktion in der NS-Zeit zerstreuter Sammlungen, es vernetzt Forscherinnen und Forscher, es unterstützt Weiterbildung, es engagiert sich im Bereich der sogenannten Erinnerungskultur, es betreibt die international etablierte ‚Lost Art‘-Datenbank und die Forschungsdatenbank ‚Proveana‘. Nach der Gründung wurden dem Zentrum weitere Aufgaben übertragen, wie bei der Aufklärung der Kulturgutverluste in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR aktiv zu werden. Seit nunmehr rund drei Jahren existiert als neues Aufgabenfeld die Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis des Kolonialismus in Sammlungen.“⁴

Wichtig zu betonen ist, dass das DZK selbst keinerlei Provenienzforschung betreibt, sondern vielmehr als vermittelnde, informierende, vernetzende und subventionierende Instanz agiert und sich hierbei inhaltlich und ideologisch auf verschiedene Erklärungen und Richtlinien bezieht. Vor allem die *Washington Principles* von 1998 und die im Folgejahr veröffentlichte *Gemeinsame Erklärung zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz* rücken für die Arbeit des DZK programmatisch in den Vordergrund.⁵ Bei der Washingtoner Konferenz beschlossen 42 Staaten insgesamt elf Grundsätze, um einen neuen Umgang mit NS-Raubkunst zu definieren.⁶ Insbesondere das Vorhaben der Satzungspunkte acht und neun, das Finden einer ‚just and fair solution‘, werden hierbei vom DZK als einschlägig für die eigene Arbeit betont.⁷ Die *Gemeinsame Erklärung* speist sich nun aus dem 11. Satzungspunkt der *Washington Principles*: „Nations are encouraged to develop national processes to implement these principles, particularly as they relate to alternative dispute resolution mechanisms for resolving ownership issues.“⁸

Die deutsche Erklärung affirmiert die Beschlüsse der Konferenz in Washington; wodurch das Hauptziel, Kultur- und Kunstgüter individuell zu prüfen, um entsprechende Lösungen zu finden, bekräftigt wird. Darüber hinaus werden der Impetus und die bisherige Arbeit der Museen, Archive und Bibliotheken gelobt und betont, jene Bemühungen sollten „fortgeführt werden.“⁹ Der dritte Punkt auf der Agenda der *Gemeinsamen Erklärung* bezieht sich auf die Digitalisierung der Projektergebnisse, ein Ziel, welches auch vom DZK durch die Bereitstellung von digitalen Schriften angestrebt wird. Zu betonen ist, dass sich diese Beschlüsse ausschließlich auf den Umgang mit NS-Raubgut beziehen. Der Bonner

Kunsthistoriker Christoph Zuschlag plädiert in seiner jüngst erschienenen *Einführung in die Provenienzforschung* für ein ‚Washington 2.0‘, um „ethische, moralische und politische Gründe für Restitutionen“¹⁰ auch im Kolonialkontext auszuhandeln.

Das DZK und seine Vorläufer erweiterten ihren Resonanzbereich erst ab 2017 mit der Grundlagenforschung zu den Kulturgutentziehungen in SBZ und DDR.¹¹ 2019 schließlich nahm der Forschungs- und Förderbereich *Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* seine Arbeit auf. Dieser neue Förderbereich wurde von Monika Grütters, der Staatsministerin für Kultur und Medien, bei der Eröffnungsrede des Symposiums *Die Säule von Cape Cross – Koloniale Objekte und historische Gerechtigkeit* im Deutschen Historischen Museum in Berlin am 07. Juni 2018 öffentlichkeitswirksam bekanntgegeben.¹² Die *Wappensäule von Cape Cross* wurde der Republik Namibia nach der offiziellen Rückgabeforderung 2017, und einer Debatte auf dem Symposium im Folgejahr, tatsächlich restituiert, wodurch Grütters‘ Ambitionen in Bezug auf die Erforschung und gegebenenfalls Restitution von Kunstwerken aus kolonialen Kontexten bekräftigt wurden. Man kann diese Restitution durchaus als aktives Zeichen für einen Restitutionswillen seitens der Politik betrachten: „Mein Beitrag zur Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte ist, in dieser Legislaturperiode die Aufarbeitung von und den Umgang mit Beständen aus kolonialen Kontexten in Sammlungen und Museen voranzubringen,“ so Grütters; sie wolle die Auseinandersetzung mit „der historischen Wahrheit“¹³ fördern und Themen wie Leid und Schuld aufarbeiten. Zusammen mit Michelle Müntefering, der Staatsministerin für auswärtige Kulturpolitik im Auswärtigen Amt, formulierte Grütters die Leitfrage, um die es bei der Erforschung von Kulturgütern, aber auch menschlichen Überresten, gehen soll, die im Zuge kolonialer Aktivitäten nach Deutschland gelangten: „Wie können es Museen und Sammlungen rechtfertigen, Objekte aus kolonialen Kontexten in ihren Sammlungen zu haben, deren Verbringung nach Deutschland unserem heutigen Wertesystem widerspricht?“¹⁴ Grütters‘ Anliegen kann somit als Übernahme von historischer Verantwortung verstanden werden. Jedoch merken Kritiker*innen, wie der Weltkunst-Journalist Matthias Ehlert, an, dass die Beschäftigung der Kulturstaatsministerin mit dem deutsch-kolonialen Erbe recht spät komme.¹⁵ Auch Sophie Schönberger kritisiert mit einem Blick auf das Nachbarland Frankreich, dass es an einem vergleichsweise „starken politischem Signal“, wie jenes, welches Präsident Emmanuel Macron 2017 in Ouagadougou, Burkina Faso, setzte, fehle.¹⁶ Macron hatte dort angekündigt, binnen fünf Jahren „temporäre oder dauerhafte“ Restitutionen zu lancieren.¹⁷ Ob jenes Ziel von französischer Seite auch eingehalten werde, kann durchaus heterogen betrachtet werden.¹⁸ Wichtig erscheint, dass Macron eindeutig Stellung bezog und sich öffentlich demonstrativ verantwortungsvoll zeigte

und moralische Verpflichtungen betonte,¹⁹ wodurch die die in medial geführte Debatte stark angeregt wurde. Der neue Förderzweig des DZK wurde ebenfalls kurze Zeit nach Macrons Rede eröffnet, und es ist anzunehmen, dass diese Ereignisse miteinander verknüpft sind.

Tatsächlich gingen der Eröffnung des neuen Förderzweiges bereits seit Jahren Debatten um die Restitution von Kolonialgütern voraus.²⁰ Der Deutsche Museumsbund veröffentlichte in diesem Kontext bereits 2013 einen Leitfaden für den *Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, darauf folgte 2016 der erste *Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, beide Handreichungen wurden 2021 noch einmal überarbeitet. Diese Leitfäden werden vom DZK einschlägig und als grundlegende Lektüre empfohlen, um sich über Kolonialkontexte und -güter zu schulen. Sie sollen anderen Sammlungen dabei helfen, Kolonialgut zu kategorisieren, Hintergründe zu erklären und Empfehlungen zum Sammeln, Bewahren, Vermitteln und Restituieren auszusprechen. Eine rechtliche Bindung zur Rückgabe bestehe eher selten, jedoch: „Falls kein Rechtsanspruch besteht, ist zu überlegen, ob aus sonstigen Gründen eine Rückgabe oder eine einvernehmliche Lösung in Betracht kommt.“²¹ Jene Gründe werden im Anschluss näher erläutert: „Das Kulturgut wurde seinem früheren Eigentümer oder Bewahrer zu Unrecht entzogen. Zur Wiedergutmachung dieses Unrechts ist das Kulturgut zu restituieren.“²² Entweder gehe es also um die Aufarbeitung eines Unrechts oder aber „Objekte werden zurückzugeben, weil sie für die früheren Eigentümer oder Bewahrer von besonderer Bedeutung sind.“²³ Die Provenienzrecherche ist ein wichtiges Instrument, um jene kolonialen Unrechtskontexte herauszufiltern. Hierbei weist der Deutsche Museumsbund darauf hin, dass die Bestimmung kolonialer Kontexte recht vielfältig sein kann:

„Allgemein sollte [...] gelten, dass jede inhaltliche und/oder motivische Bezugnahme auf Exotismen, Orientalismen etc. sowie auf historischen Fernhandel und grundsätzlich alle Aspekte der ‚Entdeckung‘, Eroberung und Erschließung fremder Kontinente oder Territorien zumindest Anlass zu einer Hinterfragung bezüglich des möglichen Vorliegens auch tiefer reichender Bezüge zu kolonialen Kontexten geben sollte.“²⁴

Der Leitfaden zum *Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen* klassifiziert menschliche Überreste als „sehr sensibles Sammlungsgut“.²⁵ Zur Restitution heißt es:

„Wenn das Museum/die Sammlung aufgrund eigener Recherchen zu der Überzeugung gelangt, dass eine Rückgabe angezeigt ist, sollte kein Rückgabegesuch abgewartet werden, sondern proaktiv das Gespräch mit möglichen berechtigten Empfänger*innen gesucht und dabei der Wille zur Rückgabe der menschlichen Überreste signalisiert werden.“²⁶

Diese beiden Leitfäden versuchen Museen und Sammlungen inhaltliche Unterstützung bei der Provenienzforschung zu liefern und werden auf der Website des DZK protegirt und barrierearm – als digitaler Download – zugänglich gemacht.

Von politischer Ebene wurden 2019 „[e]rste Eckpunkte“²⁷ zum Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten beschlossen, womit Förderziele bestimmt werden, denen auch das DZK folgt. Kulturstaatsministerin Monika Grütters und die Staatsministerin im Auswärtigen Amt Michelle Müntefering plädieren für eine größtmögliche Transparenz der Ergebnisse für eine weltweite Teilhabe und Kooperation, da die offene Dokumentation dieser für die Herkunftsstaaten maßgeblich sei. Die Provenienzforschung sei in jedem Falle als Grundlage zu werten und die Einrichtungen werden aufgefordert, auch selbstständig ihre Sammlungen nach kolonialen Kulturgütern zu untersuchen.²⁸ Darüber hinaus sollen jene Einrichtungen, Museen und Sammlungen angemessene Formate für eine zielgruppengerechte Vermittlung der Sachverhalte, Fragestellungen und Lösungsansätze entwickeln. Die Bereitschaft zur Rückführung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten werden im Einvernehmen mit den Herkunftsstaaten vorausgesetzt, dabei wird insbesondere noch einmal den Sammlungskomplex menschlicher Überreste Priorität eingeräumt: „Menschliche Überreste aus kolonialen Kontexten sind zurückzuführen.“²⁹ Ein letztes Ziel ist die wissenschaftliche und interdisziplinäre Erforschung der vielfach gewaltsam angeeigneten menschlichen Überresten und Kulturgütern, um die deutsche und europäische Kolonialgeschichte zu ergründen. Auch an dieser Stelle formuliert Schönberger Kritik, dass Grütters und Müntefering die ‚ersten Eckpunkte‘ „eher vage und sehr allgemein“ ausdrücken und, dass „diese Diskussion bisher weitestgehend am Gesetzgeber vorbei geführt und [...], wenn überhaupt, dann im Wesentlichen auf administrativer Ebene bearbeitet [werde]“.³⁰

ANTRAGSTELLUNG UND ERGEBNISPUBLIKATION

Das DZK verzeichnet online aktuell insgesamt 482 finanzierte Projekte, wobei in den Bundesländern Berlin mit 15%, Nordrhein-Westfalen mit 13%, und Bayern mit ebenfalls 13% die meisten Projekte umgesetzt wurden bzw. werden.³¹ Vor der Gründung des DZK schlossen die ursprünglich vorhandenen Arbeitsstellen bereits 133 Projekte ab, 37 Projekte wurden anschließend vom DZK übernommen und ab 2015 wurden dazu insgesamt 311 Projekte über die Zeit hinweg ergänzt.³²

Antragsberechtigt sind Museen, Bibliotheken, Archive, Universitätsammlungen und seit 2021 auch gemeinnützige private Einrichtungen. Somit ist auch die Stiftung der Situation Kunst

berechtigt, einen Antrag ausformulieren und einreichen, um Provenienzforschung zu subventionieren. Die Projektförderung ist im Einzelnen auf der Website aufgeschlüsselt und wird in fünf Schritten – grundsätzliche Informationen, Antrag vorbereiten und Beratung nutzen, Projekt durchführen, Projekt abschließen und Projekt nachbereiten – gegliedert.³³ Bei der Ausarbeitung des Förderantrags gibt es verschiedene Alternativen, welche auf unterschiedliche Schwerpunktsetzungen der Provenienzforschung abzielen. Für die afrikanischen Kulturgüter von Situation Kunst müsste an dieser Stelle also geprüft werden, welche der fünf Alternativen personell, durativ und aufgrund der vorhandenen Datenmenge passt. Bei Alternative A: Provenienzforschung wird beispielweise eine Projektlaufzeit für die nähere Erforschung eines Konvoluts oder einer Objektgruppe bestimmt, welches auf die afrikanischen Kulturgüter der Situation Kunst gut passen könnte. Wichtig wäre hierbei, dass bei der Antragstellung bereits eine Art Überblick über mögliche koloniale Kontexte der Kulturgüter erarbeitet wurde. Die Antragstellung soll in jedem Falle in enger Absprache mit dem Fachbereich *Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* unter Leitung von Larissa Förster erfolgen (s. Abb. 2). Der Fachbereich bietet hierbei Hilfestellung, auch, um den Antrag korrekt auszufüllen, da

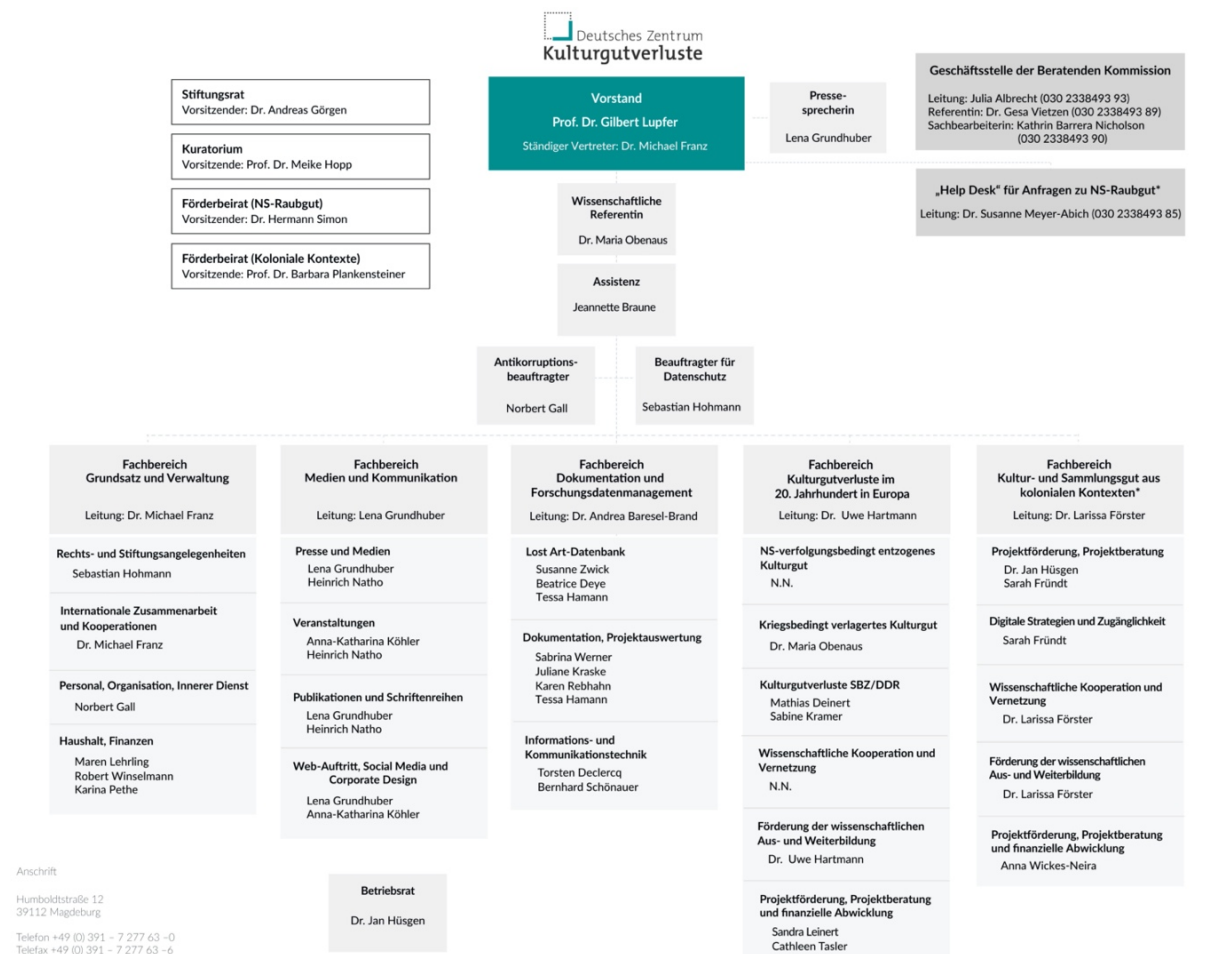


Abb. 2: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Organigramm, © Deutsches Zentrum Kulturgutverluste

dieser auch bei formalen Fehlern abgelehnt werden kann. Wichtige Punkte sind hierbei zum Beispiel die Angabe von Kooperationspartner*innen, einer dem Aufwand entsprechenden Laufzeitermittlung, die Veranschlagung von Fördermitteln, die Erarbeitung eines Arbeitsplans und eine grundlegende Zielsetzung. Der Antrag wird bei Einreichung zuerst dem Förderbeirat *Koloniale Kontexte* vorgelegt, welcher eine Bewilligung, gegebenenfalls mit Auflagen oder Kürzungen, oder eine Ablehnung ausspricht. Zur Zeit umfasst jener Förderbeirat zehn Mitglieder*innen unter dem Vorsitz von Barbara Plankensteiner, der Direktorin des Hamburger Museum am Rothenbaum. Die anderen Mitglieder*innen sind aktuell weitere Museumsdirektor*innen, Universitätsprofessor*innen, ein Aktivist der Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland Bund e.V. und zwei Personen aus der Kulturpolitik.³⁴ Im nächsten Schritt wird die Empfehlung dem aktuellen Vorstand Gilbert Lupfer vorgelegt. Dieser ist Professor für Kunstgeschichte und war vor seiner Berufung zum hauptamtlichen Vorstand bis 2017 selbst Mitglied des Förderbeirates des DZK und im Anschluss bis 2020 bereits ehrenamtlicher Vorstand des DZK mit der Schwerpunktaufgabe der fachlich-wissenschaftlichen Leitung.³⁵ Der Vorstand bestimmt abschließend, ob eine Förderzusage oder -ablehnung erfolgt.

Bei einer Zusage wird die Einrichtung in dem veranschlagten Zeitraum bezuschusst. In der Regel werden hierbei langfristige Projekte mitfinanziert, bei welchen ein Eigenanteil der antragstellenden Einrichtung zu leisten ist. Wie hoch dieser konkret ausfällt, wird hier nicht festgelegt, sondern entrichtet sich nach der Größe, Trägerschaft und den finanziellen Mitteln der Einrichtung. Die Maximaldauer der Projektfinanzierung sind derzeit 24 Monate mit der Option auf Verlängerung. Das Maximum der Vertragslaufzeit sollen 36 Monate sein, jedoch wird auch erwähnt, dass in Ausnahmefällen Laufzeiten von bis zu 60 Monate möglich sind, wodurch vorige Zeitrahmen etwas undurchsichtig erscheinen. Auch Sophie Leschik kritisiert intern als wissenschaftliche Referentin im Fachbereich Provenienzforschung, dass es mitunter schwierig sein kann, erforderliche Zeiträume abzuschätzen und, dass häufig ein gewisses Maß an Flexibilität der Dauer vonnöten sei.³⁶ In der Praxis jene Zeitrahmen in der Projektförderung zu gewährleisten, sei kein leichtes Unterfangen. Man kann an dieser Stelle hoffen, dass der Fachbereich hier im eigenen und konkreten Falle für Klarheit sorgt und entsprechend beraten kann.

Im Gegensatz zu langfristig subventionierten Projekten soll der kurzfristige Forschungsbedarf nur in Fällen besonderer Dringlichkeit gefördert werden und ist nur für einzelfallbezogene Recherchen gedacht. Diese Dringlichkeit, so das DZK, sei beispielsweise bei einem konkreten Auskunfts- oder Rückgabeersuchen von dritter Seite gegeben oder im Falle eines sogenannten

„Erstchecks“.³⁷ Bei dieser ‚Erstcheck‘-Recherche soll das Projekt kursorisch geprüft werden, also der Verdacht auf einen kolonialen Kontext bei einem Objekt überprüft werden. Antragberechtigt sind nur Einrichtungen, die aufgrund ihrer personellen Ausstattung nicht selbst in der Lage sind, Untersuchung zu betreiben. Die Finanzierung ist hierbei auf maximal 25.000 EUR gedeckelt, die Laufzeit soll sechs Monate nicht überschreiten.

Um die Ergebnisse der verschiedenen Projekte schließlich zu publizieren, was hinsichtlich der formulierten Ziele zu Transparenz und Verfügbarkeit von Wissen ein wichtiges Anliegen des DZK ist, wie es an vielerlei Stellen heißt, bietet das DZK verschiedene Veröffentlichungsformate an, über die der Stand einiger geförderter Projekte kommuniziert wird. Das jährliche bzw. halbjährliche Periodikum *Provenienz & Forschung* erscheint seit 2016 und setzt jeweils einen thematischen Fokus. 2020 wird im zweiten Heft der Kolonialismus und die Fachbereichserweiterung diesbezüglich behandelt. Hier werden aktuelle und laufende Projekte im *Museum Fünf Kontinente* in München, dem *Landesmuseum Natur und Mensch* in Oldenburg, der *Völkerkundesammlung der Hansestadt Lübeck* und dem *Museum im Ritterhaus* in Offenburg besprochen und der aktuelle Stand der Forschung dargelegt.³⁸ Darüber hinaus wird die neue und übergreifende Datenbank PAESE vorgestellt, welche ein Tool zur digitalen Dokumentation ist.³⁹

Die Schriftenreihe *Provenire* soll verschiedene wissenschaftliche Fachbeiträge zur Provenienzforschung sammeln und hierbei alle verschiedenen Förderprogramme thematisch repräsentieren. Jedoch werden in den bisher erschienen Bänden ausschließlich NS-Raubgut und der Kulturguttransfer in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR behandelt.⁴⁰ Schließlich kann noch jeder der bisher vier erschienenen Texte der Reihe *Working Paper Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* per Open Source eingesehen werden. Im Gegensatz zu den auf der Website versprochenen Themen von „NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut (sog. Raubgut), [...] kriegsbedingt verbrachtem Kulturgut (sog. Beutegut), zu Kulturgutentziehungen in SBZ/DDR und zu Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“⁴¹ findet man hier tatsächlich bisher nur Texte zu Kulturgütern aus kolonialen Kontexten. Trotz kleiner inhaltlicher Fehlangaben kann man anhand der Publikationsserien erkennen, dass das DZK die Aufgabe der Dokumentation der Forschungsergebnisse ernst nimmt und sich Mühe gibt, der Zielsetzung nach Transparenz, die in den ‚Ersten Eckpunkten‘ genannt wird, nachzukommen.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Das *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* ist insgesamt als eine Stiftung und Organisation zu sehen, die im Rahmen der Washingtoner Prinzipien agiert und darauf aufbauend einem Gesuch nach einer staatlich subventionierten Förder- und Anlaufstelle für Provenienzforschung einen institutionellen und organisierten Rahmen bietet. Der Förderbereich *Koloniale Kontexte* ist noch recht jung und resultiert aus dem Bedarf der Erforschung der deutschen Kolonialzeit und der in diesem Zusammenhang verschobenen Kulturgüter. Hierbei scheint der Förderzweig nach einer in diesem Artikel vorgelegten Einsicht in die Struktur des DZK recht gut aufgestellt, was möglicherweise auch an der Erfahrung des Personals liegt, welches sich vor der Gründung des neuen Fachbereichs bereits mit der Erforschung von NS-Raubgut beschäftigte.

Aus Sicht des Personals des DZK wird jedoch auch teilweise auf Missstände aufmerksam gemacht: „Diese [Anstrengungen in allen Museen, Bibliotheken und Archiven zur Provenienzforschung] sind jedoch nicht ohne Weiteres zu erfassen, da das differenzierte System des deutschen Kulturföderalismus kein zentrales Register zulässt,“ und „Provenienzforschung hat sich in den letzten gut zehn Jahren von einer Sache weniger zum Anliegen vieler entwickelt. So ist allen, die dazu ihren Beitrag leisten, zu danken: zuvorderst allen engagierten Provenienzforscherinnen und -forschern, die – meist auf befristeten Projektstellen – wirklich Großes leisten.“⁴² Gilbert Lupfer fasst an dieser Stelle aus seiner Sicht als Vorstand des DZK zusammen, dass die Provenienzforschung zukünftig noch gebündelt werden müsse und, dass es an festen Stellen in der Provenienzforschung fehle. Leonhard Weidinger kritisiert die vorliegende Situation von zeitlich befristeten Projekten und Arbeitsverhältnissen als ineffizient: „Im Sinne der Nachhaltigkeit und der Förderung von Wissenskontinuitäten sollte daher eine Verstetigung der Forschungsstrukturen angestrebt werden. [...] Eine Ausweitung internationaler Kooperationen ist wünschenswert.“⁴³

Es scheint, dass zukünftig weiter an der Funktionalität der vorhandenen Strukturen gearbeitet werden muss, um die Effizienz der bestehenden Institution des DZK zu steigern – insbesondere, weil davon auszugehen ist, dass der Bedarf an Aufklärungsarbeit zu der Erforschung von Kulturgütern aus ehemaligen Kolonialgebieten in den anstehenden Jahren nicht abebben wird.⁴⁴ Aufgrund des aktuellen und auch zukünftig zu erwartenden öffentlichen Interesses ist es für die Sammlung der Situation Kunst sicherlich auch von Vorteil, die Provenienzen der Kulturgüter aus einem potenziell kolonialem Kontext zu ergründen und zu kennen; dadurch wird man sich auch innerhalb dieser Debatte besser positionieren können. Die Subventionsmöglichkeiten des DZK können die Provenienzforschung der ‚Afrikanischen Kunst‘ der Situation Kunst in diesem

Zusammenhang finanziell vereinfachen und ermöglichen. Hierbei ist zu betonen, dass Provenienzforschung nicht nur oder nicht erst erfolgen sollte, wenn es konkrete Rückforderungen gibt. Vielmehr ist die freiwillige und präventive Erforschung der Provenienzen einer Sammlung als ein Zeichen von Bedauern und Mitgefühl zu verstehen, da die ehemaligen Kolonialgebiete einen Großteil ihrer materiellen Kultur zu Unrecht verloren haben.

¹ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Faktenblatt, Stand 06.2019, unter: https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Faktenblatt.pdf?__blob=publicationFile&v=60 (Stand 24.07.2023).

² Der für diesen Artikel relevante Bereich der Situation Kunst wird auf der Internetseite der Kunstsammlungen als ‚Afrikanische Kunst‘ bezeichnet. Dieser Begriff muss kritisch gelesen werden, da diese Betitelung den Anspruch erhebt, eine Übersicht über die Kunst eines gesamten Kontinents wiederzugeben – ungeachtet historischer oder stilistischer Unterschiede. Dadurch wird ein Kanon repliziert, der den Kulturgütern ihre spezifischen räumlichen und kulturellen Kontexte und Chronologien abspricht. Vgl. Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum: Afrikanische Kunst, 2023, unter: <https://situation-kunst.de/afrika> (Stand: 02.11.23).

³ Vgl. Sarr, Felwine und Savoy, Bénédicte (Hg.): Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Berlin: 2019, S. 48–59.

⁴ Lupfer, Gilbert: Viel ist erreicht, viel bleibt zu tun. Wo steht die Provenienzforschung, 29.11.21, unter: <https://www.kulturrat.de/themen/demokratie-kultur/16-jahre-cdu-kulturpolitik/viel-ist-erreicht-viel-bleibt-zu-tun/> (Stand: 08.02.23).

⁵ Die *Washington Principles* wurden 1998 in Washington, USA, im Zuge der immer lauter werdenden Debatten und Forderungen um die Restitution von NS-Raubkunst beschieden. Als ein direkter Auslöser kann die Beschlagnahme des *Bildnis Walburga Neuzil (Wally)* des Künstlers Egon Schieles durch einen Staatsanwalt in New York gelten. Die ursprüngliche Eigentümerin Lea Bondi-Jaray gab das Gemälde schließlich nach einem jahrelangen Rechtsstreit für eine Vergleichszahlung von 20 Millionen Euro wieder in die Hand des Museum Leopolds in Wien. Siehe dazu: Schönberger, Sophie (Hg.): Was soll zurück? Die Restitution von Kulturgütern im Zeitalter der Nostalgie, München: 2021, S. 9. Die *Gemeinsame Erklärung* wird beispielweise von dem DZK bereitgestellt, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Gemeinsame Erklärung (NS-Raubgut: Grundlagen und Übersicht), o. J., unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Gemeinsame-Erklärung/Index.html?jsessionid=703FEDA9FF916FCE1814F917CD8E29A3.m1> (Stand: 05.04.2023).

⁶ Vgl. Zuschlag, Christoph (Hg.): Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München: 2022, S. 14.

⁷ Eine Auflistung der Prinzipien ist beispielweise nachzulesen in: U. S. Department of State: Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, 1998, unter: <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 05.04.2023). Das DZK nennt auf seiner Website einschlägig, wie jene „gerechte und faire Lösungen“ aussehen könnten. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Gerechte und faire Lösungen, o. J., unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Loesungen/Index.html> (Stand: 05.04.2023).

⁸ U. S. Department of State 1998 (wie Anm. 7).

⁹ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste o. J. (wie Anm. 5).

¹⁰ Zuschlag 2022 (wie Anm. 6), S. 126.

¹¹ 1994 wurde die *Koordinierungsstelle der Länder für die Rückführung von Kulturgütern* mit Sitz in Bremen gegründet und wurde von den Ländern Berlin, Brandenburg, Bremen, Hamburg, Mecklenburg-Vorpommern, Niedersachsen, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Schleswig-Holstein und Thüringen getragen. 1998 wurde jene Koordinierungsstelle in Magdeburg umgesiedelt und ab 2001 paritätisch von Bund und allen Ländern getragen. Im Jahre 2008 erhielt der Posten in Magdeburg eine Partnerstelle beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Schließlich wurden diese beiden Arbeitsstellen 2015 wieder in Magdeburg zusammengelegt und grundlegend neuorganisiert, nachdem der sogenannte ‚Schwabinger Kunstfund‘ grundlegende Schwachstellen offenbart hatte. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Geschichte, Stand 2021, unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Geschichte/Index.html> (Stand: 28.03.2023). Der ‚Schwabinger Kunstfund‘ zeichnete sich dadurch aus, dass eine große Anzahl von NS-Raubkunst in privaten Räumlichkeiten entdeckt wurden. Uwe Hartmann bekräftigt, dass das neu gegründete DZK zu Beginn den Auftrag erhielt, ein Förderprogramm für Privatpersonen zu erarbeiten. Die entsprechende Förderrichtlinie wurde 2017 erweitert. Siehe dazu: Hartmann, Uwe: Stärkung der Provenienzforschung. Eine Bilanz nach zehn Jahren dezentraler Förderung, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. XIX–XXV, hier S. XXIV–XXV.

¹² Vgl. Pressearchiv der Bundesregierung: Rede der Kulturstaatsministerin zur Eröffnung des Symposiums „Die Säule von Cape Cross – Koloniale Objekte und historische Gerechtigkeit“ im Deutschen Historischen Museum, 07.06.18, unter: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/rede-der-kulturstaatsministerin-zur-eroeffnung-des-symposiums-die->

saeule-von-cape-cross-koloniale-objekte-und-historische-gerechtigkeit-im-deutschen-historischen-museum-1147320 (Stand: 08.02.23).

¹³ Ebd.

¹⁴ Pressearchiv der Bundesregierung: Eine Lücke in unserem Gedächtnis, 17.12.18, unter:

<https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv/eine-luecke-in-unserem-gedaechtnis-1561942> (Stand: 08.02.23).

¹⁵ Vgl. Ehlert, Matthias: Die Ära Grütters, 26. 11.21, unter:

<https://www.weltkunst.de/kunstwissen/2021/11/kulturstaatsministerin-aera-monika-gruetters-claudia-roth> (Stand: 08.02.23).

¹⁶ Schönberger 2021 (wie Anm. 5), S. 17.

¹⁷ Zuschlag 2022 (wie Anm. 6), S. 15.

¹⁸ Um das Fünf-Jahres-Ziel umzusetzen, beauftragte Präsident Macron die Wissenschaftler:innen Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, einen Bericht anzufertigen, der sich mit der Umsetzung dieses Ziels beschäftigte. Wichtige Lösungspunkte, die Sarr und Savoy in ihrem Bericht präsentierten, waren, dass der moralische Bedarf an Restitutionen sehr hoch sei und, dass fünf Jahre nicht ausreichen werden, um gewissenhaft zu restituieren. Vgl. Sarr/Savoy 2019 (wie Anm. 3), S. 125–139.

¹⁹ „Il y a des explications historiques à cela mais il n’y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle, le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités. Je veux que d’ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique. [...] Donc ces partenariats prendront aussi toutes les précautions pour qu’il y ait des conservateurs bien formés, pour qu’il y ait des engagements académiques et pour qu’il y ait des engagements d’Etat à Etat pour protéger ces œuvres d’art, c’est-à-dire votre histoire, votre patrimoine et, si vous m’y autorisez, le nôtre.“ In: Macron, Emmanuel: Discours de Ouagadougou (2017), kommentiert von Clemens Wildt, in: Translocations. Anthologie: Eine Sammlung kommentierter Quellentexte zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike, 2017, unter: <https://translanth.hypotheses.org/ueber/macron> (Stand: 06.04.2023).

²⁰ Hier soll nur auf die Debatten der 1960er bis 1980er verwiesen werden, die bei Bénédicte Savoy nachzulesen sind. Vgl. Savoy, Bénédicte (Hg.): Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage, München: 2021, passim. In neuerer Zeit sind speziell die Unruhen und die öffentliche Diskussion im Zuge des Neubaus des Humboldt-Forums in Berlin zu benennen. Seit der Grundsteinlegung 2013, so berichtet taz-Journalistin Susanne Memarnia, fordere das Bündnis *No Humboldt 21* ein Moratorium, um „Sinn und Zweck des Prestigeprojekts“ zu hinterfragen. Kritisiert wurden, dass Teile der Ethnologischen Sammlungen, die in dem kostspieligen Bau einzogen, aus kolonialen Unrechtskontexten stammten, die Nichtexistenz von öffentlich zugänglichen Inventarlisten und die Investition von hohen Geldbeträgen in ein touristischen Prestigebau anstelle eines Investments in Restitution sowie Reparations- bzw. Entschädigungszahlungen. Vgl. Memarnia, Susanne: Reißt es ab! Fragen und Antworten zum Humboldt Forum, 2021, unter: <https://taz.de/Fragen-und-Antworten-zum-Humboldt-Forum/15781715/> (Stand: 23.03.2023).

²¹ Deutscher Museumsbund (Hg.): Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin: 2021, S. 159–160, hier: S. 159.

²² Ebd., S. 159.

²³ Ebd., S. 160.

²⁴ Ebd., S. 78.

²⁵ Ebd., S. 8.

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Staatsministerin des Bundes für Kultur und Medien, Staatsministerin im Auswärtigen Amt für internationale Kulturpolitik, Kulturministerinnen und Kulturminister der Länder und der kommunalen Spitzenverbände: Erste Eckpunkte, o. O. 2019.

²⁸ Vgl. ebd., S. 5–6.

²⁹ Ebd., S. 7.

³⁰ Schönberger 2021 (wie Anm. 5), S. 17–18.

³¹ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Projektstatistiken, März 2023, unter:

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektstatistiken/Index.html?jsessionid=A9BAAB2856CE46463BB1DD64377CD9EA.m1> (Stand: 28.03.2023).

³² Die genaue Historie und Entwicklung des DZK wird online über die Website aufgeschlüsselt. In: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Geschichte, Stand 2021, unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Geschichte/Index.html> (Stand: 06.04.2023).

³³ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Förderbereich „Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“, unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektfoerderung-Bereich-Kulturgut-aus-kolonialem-Kontext/Index.html> (Stand: 06.04.2021).

³⁴ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Förderbeirat „Koloniale Kontexte“, unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Organisation/Gremien/Foerderbeirat-koloniale-Kontexte/Index.html> (Stand: 06.04.2023).

³⁵ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Vorstand Lupfer Vita, unter: https://www.kulturgutverluste.de/Content/01_Stiftung/DE/Team/Vorstand_Lupfer_Vita.pdf?__blob=publicationFile&v=7 (Stand: 06.04.2023).

³⁶ Vgl. Leschik, Sophie: Zur Entwicklung der Förderpraxis des Zentrums, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. 339–346, hier S. 340.

³⁷ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Häufige Fragen, o. J., unter: https://www.kulturgutverluste.de/Content/01_Stiftung/DE/FAQs/Projektfoerderung-Koloniale-Kontexte/59_Kurzfristiger-Antrag.html?cms_lv3=1357334#doc1357334 (Stand: 08.05.2023).

³⁸ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.): Provenienz & Forschung. Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Bandnr. 2, Dresden 2020, S. 8–36.

³⁹ Vgl. Förster, Larissa und Müller, Lars: Herausforderungen transnationaler Zusammenarbeit. Ein Gespräch mit Forscher*innen aus dem Globalen Süden, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. 37–43.

⁴⁰ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Schriftenreihe Provenire, o. J., unter:
<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Service/Publikationen/Provenire/Index.html> (Stand: 06.04.2023).

⁴¹ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Publikationen, o. J., unter:
<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Service/Publikationen/Index.html> (Stand: 06.04.2023).

⁴² Lupfer, Gilbert: Vorwort, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. XIV–XV.

⁴³ Weidinger, Leonhard: Resümee und Ausblick, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. 333–338, hier S. 337–338.

⁴⁴ Diese These ergibt sich aus der Schätzung von Expert*innen wie Zuschlag, dass circa 90% des afrikanischen Kulturerbes außerhalb des afrikanischen Kontinents zu finden sei. In: Zuschlag, Christoph: Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft, in: Provenienzforschung in deutschen Sammlungen. Einblicke in zehn Jahre Projektförderung. Provenire, Bandnr. 1 (2019), S. 347–355, hier S. 351. Dies kann – je nach spezieller Sachlage zu der Provenienz der Kulturgüter – als ein Ungleichgewicht, resultierend aus einem Unrechtsverhältnis, oder als Ungleichgewicht, resultierend in einem Unvermögen für afrikanische Länder, eigene Kulturgüter in dem eigenen Land zu sichten, verstanden werden.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Stiftungssitz in Magdeburg, o. J., freundlicherweise durch das DZK zur Verfügung gestellt. © Deutsches Zentrum Kulturgutverluste

Abb. 2: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Organigramm, 01.04.2023, unter:
<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Organisation/Organigramm/Index.html> (Stand: 24.07.2023), © Deutsches Zentrum Kulturgutverluste

ARTE/FAKT
PROVENIENZ

IV Resituieren



Carolin Behrmann & K. Lee Chichester

INTERVIEW MIT ABBA ISA TIJANI

Seit 2020 hat Abba Isa Tijani das Amt des Generaldirektors der National Commission for Museums and Monuments (NCMM) in Nigeria inne. Zuvor war der Museologe und Anthropologe Associate Professor for Museology and Anthropology an der University of Maiduguri und dort kommissarischer Direktor des Centre for the Study and Promotion of Cultural Sustainability, Leiter des Department of Fine and Creative Arts und Stellvertretender Direktor des Universitätsarchivs. Er übernahm die Leitung der NCMM mit dem Auftrag, die Institution samt der darin zusammengeschlossenen rund 100 Museen und zwei UNESCO Weltkulturerbestätten zu reformieren und für die Öffentlichkeitsbildung und den Tourismus weiterzuentwickeln, gemäß den Gründungszielen „Education, Enlightenment and Entertainment“.¹ Als einer der größten Arbeitgeber im Kultursektor verwaltet die NCMM Sammlungsgegenstände, die bis zu 10 Millionen Jahre alt sind (im Falle menschlicher Überreste) sowie Artefakte, die über 10.000 Jahre zurückdatieren.

Eine der ersten Amtshandlungen Abba Isa Tijanis beinhaltete die Begleitung der Rückgabe von Beninbronzen aus den Sammlungen des Jesus College der University of Cambridge und der University of Aberdeen. Die beiden Universitäten unternahmen 2021 als erste britische Institutionen den Schritt, Objekte aus ihren Sammlungen, die bei der Plünderung des Königspalastes von Benin durch britische Truppen 1897 geraubt worden waren, an den nigerianischen Staat zu restituieren. Tijani war ebenfalls als Mitglied der Benin Dialogue Group maßgeblich an dem Prozess beteiligt, der in der Rückgabe der in fünf öffentlichen deutschen Museumssammlungen befindlichen Beninbronzen mündete.

Im Gespräch verdeutlicht Tijani die Bedeutung der Restitution auch von Werken aus privatem Besitz, deren Provenienz koloniale Gewaltkontexte involviert. Er appelliert an das moralische Empfinden, verweist aber vor allem auf die Chancen, die der Rückgabeprozess für eine längerfristige Zusammenarbeit zwischen europäischen Institutionen und Vertreter*innen der Herkunftsgesellschaften birgt – ein Prozess, im Zuge dessen beide Seiten durch den Austausch von Expertise und Erfahrungen profitieren können, insbesondere in einem universitären Kontext. Über die Vermittlung der Nigerianischen Botschaft in Berlin führten wir ein Zoom-Interview mit Abba Tijani im November 2023 in englischer Sprache.

Carolyn Behrmann (CB): Last year, five collections of Benin Bronzes from German public museums were restituted to Nigeria, an event which received much public attention and acclaim. As Director General and CEO of the National Commission of Museums and Monuments (NCMM) in Nigeria, you were majorly involved in the negotiations surrounding this restitution and in the work of the Benin Dialogue Group. Last December, ca. 20 bronzes were physically returned to Nigeria, more will follow. In your eyes, what does the restitution of works of art from West Africa that were looted by colonial powers mean to you and for your country? Are the restituted objects currently on display and if so, are they being shown differently than they have been so far in European museums?

Abba Isa Tijani (AIT): Of course the repatriation means a lot to Nigeria and to the people of Edo because this is something that we have been yearning for: That objects that were illegally taken, under circumstances of forceful invasion and destruction of property, are returned. If you look at it on ethical grounds, we find that there is no need for museums that are holding such stolen objects to keep these objects any longer. So that is why we made the case. And we are happy that museums, institutions, and governments are willing to negotiate with us and to reach agreement.

So far, we have received about 22 objects from Germany, I believe, and also from the Smithsonian National Museum of African Art and the National Gallery of Art in Washington D.C., the Horniman Museum and Gardens in London, and a few other museums. So basically, we are facing the physical repatriation of these objects because we want to create a conducive environment for them to be stored and displayed in.

The few objects we have received so far are still in the storage of our museum in Benin. This is because we are building a new facility there. So, the objects that are coming in will mostly go into that storage until the museums that are in planning have been built. We are talking about the Royal Palace Museum, the Benin Royal Museum, and also other private museums that are being built and that will collaborate with the Museum of West African Art (MOWAA) to see how we can properly store and present these objects so that people will be able to see them and also researchers will have access to them.

But our plan is also to exhibit these objects in the first quarter of 2024. So, by the time the gallery that is being built is ready, we will display some of these objects so that Nigerians, and particularly the people of Edo, can see that these objects are returning. And these are objects that have not been seen for decades. So now the public will be able to have a feeling of the objects and also relate with them.

K. Lee Chichester (LC): Shortly before the change of government in Nigeria, the ownership of the restituted bronzes was transferred to the Oba of Benin. Has this affected the plans for their display in the Museum of West African Art (MOWAA)? Can you give us some insights into the discussions taking place regarding this question in Nigeria?

AIT: The Gazette that was signed by the previous president was a response to the Oba's request to have the objects returned to his palace. It is being proposed that they be displayed in the Benin Royal Museum, which is going to be a government museum, as it's going to be managed by the NCMM. So, the fact that the name is Royal Museum doesn't mean that the palace will be responsible for the collections.

There's this feeling that maybe when these objects are displayed in private museums they could disappear. That is why the Oba wanted to secure the ownership of the objects, so that he will be part of the decision-making. But the NCMM law, which is already in place, surpasses any presidential Gazette. The federal government remains involved through the NCMM, which is the agency that will be looking after these objects. This law is an act of Parliament and there is no way a presidential Gazette can override an act of Parliament.

We have, however, submitted a revision of this law, which has already been passed by the National Assembly and is now waiting for presidential assent. We have reviewed our law because we have to be up to date with international developments, for instance, in response to digitization and many other things. The objects that we are repatriating are mostly held by museums that have advanced digitization. So, to use these digital data and to be in tandem with current developments, which also include debates regarding the different ethnic groups, we had to update our law: The antiquities will be under whose purview and at what level? All these things that had not been clarified before are now addressed in this new law. Once this new law is in place, there will no longer be any contention about the ownership of the objects.

CB: We have a specific question regarding private collections, which still contain many African objects – perhaps even more than are held by public museums. So far, you mainly addressed the responsibility of museums. At Ruhr University Bochum, a private collection is being displayed in the university's museum. As a university, we would like to set a best-practice example in dealing with questions of provenance. At the same time, we see it as a great advantage that we can teach students about African art history. Could you explain to us your position regarding private and university collections? How should we deal with works possibly stemming from colonial contexts in private collections?

AIT: Our outreach is not limited to museums and public institutions. The nature of private collections is not always known. But if we have a lead or hint, we write to them directly. Some museums also help us in identifying these private collections; they intervene and become intermediaries. The Museum of Archaeology and Anthropology in Cambridge, for instance, had some objects from private collections in their collection. This is something private collectors often do because they gain insurance and tax benefits. So, when we reached an agreement on repatriation with the university museum, they contacted the private owners, letting them know that they were transferring the ownership of all the Benin bronzes in their collection back to Nigeria. They asked the collectors about their position, as the museum could no longer hold on to these objects for ethical reasons. In this case, the private owners directed the museum to include their objects in the repatriation procedure.

So, this sort of thing does occur. But there is one thing I want the private collectors to understand: Our motive for this repatriation is that it's the right thing to do. And we think that the world of today will not want to see people hold on to objects which were taken illegally in a very violent way. And nobody will want to associate themselves with this kind of collection. That is why museums are restituting works, because they are public institutions and they cannot hide their collections – everybody knows about them. For this reason, they are very willing to be part of the repatriation procedure. But private collections are, you know, always private and therefore, until they are exposed, nobody knows about them. But I wonder, who will want to hear that they are holding objects illegally taken out of other countries or communities. There is definitely an ethical aspect to this. And we believe that most private collectors who have the conscience to really look at this logically will want to reach out to us. And we are willing to negotiate with them.

So, what I want to say, in essence, is that even with the museums, when we negotiate, we first negotiate on the basis of transfer of ownership, that's our priority. We transfer ownership of these objects to Nigeria, from where they were illegally taken. The next level is the issue of repatriation. What are the terms? How do we negotiate? Since you are a museum and you've been displaying these objects for some time, we don't want to create a vacuum in your museum. We want to negotiate in a way that will give you some of the objects on loan, so that you can continue to display them. Now, your conscience is very clear and you will no longer be criticized by the public. It uplifts your integrity as a public museum that is doing the right thing. Thirdly, these objects are going to be ambassadors. We are happy to see that these objects continue to perform their functions in museums. This way, the public will understand something about these objects. Also, we will be able to jointly interpret, curate or provide more information

about these objects so that you will now have a better impression of what you are holding and showing to the public. All these are the advantages we get on both sides. So, we are not really saying that we want to take away all the objects and just leave a vacuum behind and that's it. Apart from the issues of transfer of ownership, we also collaborate in other areas of research, and this is where it comes to joint exhibitions or even some other exchanges. It's a very wide kind of benefit that we gain on both sides. So, even for the private ownership, I think, we will come up with some kind of logic. They are not like museums where we can give out a loan, but we can do other things. And I think there are also tax rebates and such things that may come up. So, we encourage philanthropists. I think it is possible, and there are many ways to do that.

LC: This is exactly what we would like to do with the objects that are displayed in Bochum: We would like for them to become the starting point for a deeper exchange between Nigeria and Germany, or Bochum and Benin City. Are there any examples of university collections or private collections that have already collaborated with you and are now displaying their works differently? As our display is currently purely aesthetic, without any information on the objects, we would also be interested in knowing what information you think should go along with the artifacts on display?

AIT: Yes, for example, in the recent exhibition at the Humboldt Forum, two of our education officers participated. But in terms of joint curation, we have not done that yet. I know that there is a museum, I think in Switzerland, that is preparing such a project, not with us but with a university in Benin that is also our partner – and we have said that we would like to be part of that. And of course, when transfer of ownership takes place, we definitely have a say regarding whatever information is presented in terms of interpretation, in terms of the content, and is part of the exhibition. That is perhaps the most important thing that we know whatever is being said about the objects is said in the right way.

So that's the other level on which we are collaborating. Even if it doesn't mean directly joint curation, but definitely in terms of supporting the information that goes along with the objects. We would especially like to collaborate with the Smithsonian National Museum of African Art in a joint curation of the repatriated objects in Benin. And then from Benin, the exhibition can travel to the Smithsonian. That's what we are trying to do.

CB: That is a very exciting perspective. We need more collaboration and provenance research about these objects. For a university collection, there is a scientific commitment to connecting

research with this exchange, as you said, using objects as mediators. This is what we want to build up in Bochum. But we also had a general question, about the future of the Benin Dialogue Group. So much has happened in the last years and the Digital Benin Database has become a central tool for research. Will you continue to work on the Digital Benin² platform and perhaps open it up to other fields, as for instance to private collections?

AIT: Before I answer your question regarding the Benin Dialogue Group: Provenance research is indeed very important. For example, the Swiss museums – there are eight museums in Switzerland that have Benin bronzes in their collections – they started provenance research themselves even before reaching out to us. They invited Nigerians from Benin, from Edo, from the university, and some from our staff, from the NCMM, to visit Switzerland and see the objects and discuss and interpret them. So, they did their provenance research even before reaching out to us to start the discussion of repatriation. Provenance research is key, it is important because it also clears your conscience. It gives you a broad base of information in terms of the movement of the objects and so on.

Then on the issue of the Benin Dialogue Group: This is something that we want to continue. We have agreed to continue, and I think the next physical meeting of the Benin Dialogue will be in Sweden. We also agreed to expand the membership – and in fact we have already expanded, some new members have joined.

The same holds true for Digital Benin: I think it's an important database for everyone really. It tells you all about the Benin objects. We have our own collections in that database, as well. And private collections are also very important because, for me, there is no difference. It's just the matter of the ownership, who is holding the objects. But I think it is important that any private collector who wants information can go to Digital Benin.

CB: Thank you, this leads to another question we have, because currently the platform and debates are very concentrated on the Kingdom of Benin. But there are other regions and ethnicities in Nigeria from which objects were also stolen. Do you think the discussion is enlarging also in a regional way and expanding beyond Benin?

AIT: We have a lot of people who are contacting us criticizing our approach on the Benin Bronzes. They are saying that they are not the only artifacts that were taken out of Nigeria illegally. What about the other ones? What about other bronzes or, the soft stones? What about the Nok terracottas that were really widely illegally taken out. So yeah, we talked about this

issue. It's only that the Benin issue is so glaring and the circumstances under which these objects were taken in mass are so clear, that is why it's receiving so much attention. But it's not like they are more important than the other artifacts that were stolen.

So, when we write to museums, unless we know that they only hold Benin bronzes, we ask for all objects from Nigeria that were illegally taken out of the country. Our endeavor is not restricted to Benin bronzes. It comprises all the artifacts that left Nigeria illegally and, of course, it's against our law for any antiquity to be taken out of the country. Not any export permit or clearance is ever issued for antiquities, only for contemporary arts. So, if an object is going out, and even antiquities are going out of Nigeria, it is going on loan to museums for exhibition, or maybe for conservation, but there are no other reasons. This is why we have the Benin Dialogue Group involved, and also Digital Benin. People think that we are only addressing issues of Benin, but that is not the case.

CB: In the Bochum collection, for example, there are Nok sculptures, Ere Esie, Tada... It is a broad collection of objects from different regions of Western Africa. Therefore, we were interested in how much this is being discussed in Nigeria and if you think there is a need for specific databases for these objects, or if Digital Benin and the Benin Dialogue Group will include artifacts from other regions, as well. But, as I see, you are working on this.

AIT: Yes, absolutely. Currently. Of course, with you it could be a new chapter for us, even though we have had a similar case with Cambridge. But also, we can discuss and see how to deal with these objects that are privately owned. How we can reach some kind of agreement. That could be something that you can think about and see how we can discuss along that line and what kind of support we can give also in terms of research.

CB: I think this is a very important perspective for us because we would like to set an example as a university collection. Exhibiting these objects against the background of the latest challenges in provenance research requires new approaches.

AIT: And the other thing is that, you know, being a university, I also feel that it is right if the owner can agree for transfer of ownership to Nigeria. But we can then look at giving works on loan for you to continue with your teaching. That's another way to look at it – it's not necessarily that we want to take away the objects and bring them back to Nigeria. We will have more than enough here. But we want to make sure that all the objects that we are bringing back to Nigeria

are properly stored and displayed. We don't want to engage in just getting the objects back, you know. By all means, it's not like that.

As a university, we are very happy to see that you continue to use these objects for teaching and learning, for research. But of course, if the ownership now comes to us, then all the credit lines will indicate that they are on loan from us. This can be something that we can look at. And, of course, as time passes, we can also engage in further exchange, for instance, if you want some additional objects, we can arrange for you to show more objects. So, yeah, that would be the first steps.

CB: We don't want to take any more of your time, but thank you a lot for all these insights. We hope to stay in contact for further cooperation. Thank you so much for your time.

LC: Yes, thank you very much for these valuable insights and the information on steps to take.

AIT: Nice meeting you, thank you.

Transkription: Chisom Duruaku



Abb. 1: Screenshot des Zoominterviews mit Abba Tijani, 3.11.2023, Carolin Behrmann, Lee Chichester, Abba Isa Tijani, Allison Valentine

¹ „NCMM Profile“ auf der Webseite der National Commission for Museums and Monuments, online unter: <https://museum.ng> (Stand 30.04.24).

² Webseite von Digital Benin, online unter: <https://digitalbenin.org> (Stand 30.04.24).

INTERVIEW MIT ENOTIE OGBEBOR

Enotie Ogbemor gilt als eine Autorität hinsichtlich der Kunst und Geschichte des beninischen Hofes. Er ist eine wichtige Stimme im Restitutionsdiskurs und spielt eine sehr aktive Rolle bei den Bemühungen um die Rückgabe historischer Benin-Bronzen und Artefakte, die sich im Besitz ausländischer Museen befinden. Ogbemor ist ein multitalentierter nigerianischer bildender Künstler und Komponist, der für seine Leidenschaft für die Bewahrung des kulturellen Erbes und die lebendigen Farben und Symbole seiner Werke bekannt ist. Seine großformatigen Gemälde und Skulpturen spiegeln seine Auseinandersetzung mit Themen wie Umweltzerstörung, Menschenhandel und die Bewahrung des indigenen Kulturerbes, wobei er sich von seiner Herkunft aus dem Königreich Benin in Nigeria und der afrikanischen Diaspora inspirieren lässt.

Sein Interesse an der Kunst wurde durch seine Kindheit in der Igun-Straße in Benin City geweckt, wo er seinem Onkel bei der Arbeit als Bronzegießer zusah. Während seiner Schulferien ging er bei einem Beniner Meisterschnitzer in die Lehre. Schon früh kam er so mit den Werken von nigerianischen Modernisten wie Felix Idubor, Ben Osawe, u.v.m. in Berührung und genoss darüber hinaus zu Hause privaten Kunstunterricht.

In seinen Werken untersucht Ogbemor die zeitgenössische afrikanische Erfahrung und wie historische Ereignisse, insbesondere der kolonialen und postkolonialen Perioden, die Entwicklung des Kontinents inmitten der turbulenten politischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Probleme der heutigen Welt ermöglicht oder behindert haben. Seine Werke vermitteln komplexe, kritische und



Abb. 1: Enotie Ogbemor vor seiner Skulptur *Perilous Odyssey of Hope*



Abb. 2: Enotie Ogbemor: *Desperation in Motion*, Acryl auf Leinwand, London, 2022-2023

emotionale Botschaften mit einer starken visuellen Wirkung und fordern zum Handeln auf.

Als Verfechter der Rückgabe von kolonialem Raubgut aus dem Königreich Benin ist Ogbemor aktives Mitglied der Benin Dialogue Group¹, einer Initiative verschiedener Akteur*innen aus Politik und Kultur, die zu einem weltweiten politischen Wandel in Bezug auf die Rückgabe geraubter kultureller Artefakte und die Entkolonialisierung von Kulturräumen beigetragen hat. Als Kulturschaffender ist Ogbemor Gründer der Edo Global Art Foundation² und der Nosona Studios³ in Benin City, Nigeria –



Enotie Ogbemor: *Perilous Odyssey of Hope*, Messing, Benin City, 2023

zwei Plattformen, die der Förderung und Entwicklung junger Kreativer verschrieben sind. Die von ihm 2016 gegründete Edo Global Art Foundation arbeitet mit dem Smithsonian National Museum of African Art⁴ zusammen und hat bereits Workshops und Residencies mit Hunderten von Kunststudierenden aus verschiedenen Hochschulen in Nigeria umgesetzt. Die Stiftung strebt an, eines der größten Residenzprogramme in Nigeria aufzubauen.

Am 30. März konnte ich mit Enotie Ogbemor nach seiner Reise nach Hamburg und Ulm, wo er eine Ausstellung im Kunstraum West⁵ eröffnet hat, ein Interview führen. Das Interview entstand somit vor den jüngsten Entwicklungen im Zusammenhang mit der Restitution der Benin-Bronzen. Der Oba (König) von Benin, Ewuare II., stellte, wie seine Vorfahren schon, Anspruch auf die Bronzen und verlangte, dass diese wieder an das Königshaus übergeben werden. Entgegen dem ursprünglichen Abkommen versprach der (noch amtierende) Präsident Nigerias, Muhammadu Buhari, dass die Objekte direkt an den Oba übergeben würden und dieser die alleinige Entscheidungsgewalt über die restituierten Kulturgüter erhalte. Ob sich die neue Regierung an das Abkommen mit Deutschland halten wird oder an das Versprechen Buharis, werden wir sehen, sobald die neue Regierung angetreten ist und sich der Verwaltung der Bronzen zuwendet.

INTERVIEW VOM 30. MÄRZ 2023

Chisom Duruaku (CD): Wie sieht die Restitutionsdebatte in Nigeria aus? In welchen Kreisen findet die Diskussion statt? Wie zufrieden sind die Menschen mit dem aktuellen Stand der Restitution?

Enotie Ogbemor (EO): Die Restitutionsdebatte in Nigeria ist im Moment sehr lebhaft. Viele Menschen sind sich der Problematik und der Bedeutung der Rückgabe sehr bewusst. Sie verstehen, dass diese Objekte mit dem Trauma zusammenhängen, das aus der Invasion, aus der Zerstörung und dem Verlust der traditionellen, nigerianischen bzw. afrikanischen gesellschaftlichen Werte resultierte. In Benin – dem ehemaligen Königreich oder dem jetzigen nigerianischen Gebiet – aber auch in Nigeria und in ganz Afrika sind die Menschen ziemlich aufgeregt, dass diese Rückgabe sogar so schnell möglich ist. Es gibt sehr viel Unterstützung, auch für Bestrebungen unserer Regierung, Kulturbezirke, Institutionen und neue Museen aufzubauen. Hoffentlich werden diese den Tourismusverkehr ankurbeln oder verbessern, Arbeits- und Geschäftsmöglichkeiten für junge Menschen, aber auch andere Bürger des Landes schaffen. Aber viele Menschen sind vor allem begeistert, weil es eine Gelegenheit ist, sich mit unserer Vergangenheit und unserer Geschichte auseinanderzusetzen. Dazu hatten wir seit 126 Jahren keine Gelegenheit mehr, seitdem diese Objekte geplündert wurden. Die Bedeutung dieser Objekte, die Möglichkeit, sich mit spirituellen, kulturellen, politischen und traditionellen Werten auseinanderzusetzen, die unsere Vorfahren uns hinterlassen haben, ist sehr aufregend. Und viele Menschen kannten weder die Tiefe der Geschichte noch die Details. Durch die Restitutionsdebatte und die Rückgabe erfahren nun viele Menschen mehr über ihre Geschichte, ihre Vergangenheit, über das, was geschehen ist, und darüber, wie wir in die Lage gekommen sind, in der wir uns heute befinden. Wir hoffen, dass wir in der Lage sein werden, einen Ausweg aus dieser Situation zu finden und eine bessere Gesellschaft aufzubauen.

CD: Das klingt sehr aufregend, besonders für jemanden, der zwar Nigerianer ist, aber nicht in Nigeria aufgewachsen ist. Es ist also spannend, sich mit einer Kultur zu beschäftigen, die so ähnlich ist wie meine eigene, aber nicht die Meine ist, denn ich bin keine Benin, ich bin eine Igbo. Der Restitutionsprozess ist also wirklich eine Chance, etwas über all die verschiedenen Kulturen in Nigeria zu erfahren, nicht nur in Europa.

EO: Ich möchte noch hinzufügen, dass es in Nigeria nicht nur als eine Benin-Angelegenheit oder ein Benin-Thema betrachtet wird, sondern als eine nigerianische Angelegenheit. Die meisten Nigerianer*innen sind interessiert und stolz darauf, von einigen dieser Artefakte zu hören, die aus einem Teil ihres Landes stammen. Wir hoffen, dass dies auch die Einheit zwischen unseren Völkern noch mehr stärken wird.

CD: Sind Sie denn mit der Lösung zufrieden, dass die Stücke einer Stiftung übergeben werden und nicht dem Königshaus oder dem Staat? Was sind die Vor- und Nachteile dieses Verfahrens?

EO: Nun, die Sache ist die, dass es ein internationales Übereinkommen gibt, das sich auf kulturelle Rückgaben und Kulturgüter bezieht. Diese internationale Konvention legt fest, dass die Diskussionen über die Rückgabe von Artefakten und Dingen, die mit Kultur zu tun haben, auf nationaler Ebene geführt werden müssen. In diesem Fall ist die National Commission for Museums and Monuments (NCMM)⁶ die Behörde der nigerianischen Bundesregierung, die sich um kulturelle Artefakte und Denkmäler kümmert. Sie hat den Auftrag erhalten und ist somit befugt, im Namen Nigerias mit Deutschland, oder anderen Staaten, zu verhandeln. Sie hat also beschlossen, dass diese Artefakte in Benin City aufbewahrt werden sollen. Damit sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass diese Werke in Benin aufbewahrt werden. Aber die Behörde, die befugt ist, kulturelle Artefakte zu erhalten, ist die NCMM, nicht eine private Stiftung oder eine private Gruppe oder sogar der Palast.

CD: Ja, ich verstehe das. Das liegt am internationalen Recht, das besagt, dass nur Regierungen miteinander verhandeln können. Und das macht irgendwie Sinn, weil Nigeria als Land von europäischen Mächten gegründet wurde, und eine Macht ist, die wir als Afrikaner normalerweise nicht anerkennen würden, wenn die Europäer nicht eingegriffen hätten. Es macht also Sinn, dass dieses Gesetz geschaffen wurde. Vielen Dank, dass Sie das für uns erklärt haben. Können Sie uns etwas mehr über die Pläne für das Edo Museum of West African Art (EMOWAA) erzählen, auf das ich persönlich sehr neugierig bin, weil ich mich später beruflich gern damit befassen möchte? Und was sind Ihre Ziele für das Museum?

EO: Das Edo Museum of West African Art ist ein Museum, das als Teil eines größeren Projekts zur Gründung eines Kulturbezirks eingerichtet wird. Die Idee des Edo Museum of West African Art ist es, eine Plattform zu schaffen, auf der zeitgenössische Künstler*innen Lehren aus dem kulturellen Erbe ziehen können, sie sollen dort ihre Geschichte, ihre Vergangenheit und ihr

kulturelles Erbe wiederentdecken können. Dies soll ihnen dazu dienen, ihre gegenwärtige Praxis aufrechtzuerhalten, und ihnen auch die Möglichkeit geben, ihre Werke zu präsentieren. Denn wissen Sie, als die Briten 1897 in Benin einmarschiert sind und all diese Dinge zerstört haben, hat die Kreativität nicht aufgehört. Die Kreativität hörte nicht auf. Die Bronzegießer gossen weiter, die Holzschneider schnitzten weiter, die Künstler schufen weiter, bis heute. Wir schaffen immer noch, wissen Sie. Die Frage ist also: Ja, unsere Vorfahren haben uns diese Meisterwerke vermacht. Aber wir wissen auch, dass unsere Vorfahren ein Gebet hatten, und ihr Gebet lautete immer, dass diejenigen, die nach ihnen kommen, Größeres leisten und mehr erreichen sollten, als sie erreicht hatten, denn nur so kommt die Gesellschaft voran. Als zeitgenössische Künstler*innen konzentrieren wir uns also darauf, das zu übertreffen, was unsere Vorfahren erreicht haben, um ihr Gebet zu erfüllen, um unsere eigenen Sehnsüchte zu erfüllen und um das, was uns gegeben wurde, weiterzuentwickeln.

Das EMOWAA als Institution wurde gegründet, um die Verwirklichung dieses Auftrags zu unterstützen. Das EMOWAA ist also eine Institution, die nicht nur für nigerianische Artefakte gegründet wurde, sondern, wie der Name schon sagt, ist es das Edo Museum of West African Art. Es soll ein Aufbewahrungsort für Kunst aus ganz Westafrika werden, sowohl für traditionelle als auch für zeitgenössische Kunst, Performance, Poesie, was auch immer es ist. Es soll wie ein Dach oder eine Plattform für alle Aspekte der Kunst dienen, um sie zu erforschen, zu fördern und zu präsentieren. Das Konzept des Museums besteht also nicht darin, ein Museum im kolonialen Stil zu schaffen, in das die Leute kommen und Objekte hinter Glastüren, in Glasvitrinen und unter unberührbaren Bedingungen sehen. Das EMOWAA wurde so konzipiert, dass es widerspiegelt, wer wir sind. Das ist der Grund, warum das Gebäude in erster Linie die Architektur von Benin aufgreift und darauf aufbaut. Anstatt also ein Gebäude im Kolonialstil zu nehmen, ist der Architekt David Adjaye mit seinem Team nach Benin gereist, hat alle architektonischen Nuancen der Benin-Kultur gründlich erforscht und sich dann vorgestellt, wie diese Architektur in der Zukunft aussehen würde. Es ist also wie ein echtes Wakanda.

Die NCMM stellt dem EMOWAA Mittel für Führungen über das kulturelle Erbe in historischen Spaziergängen [durch das Museum und Benin City, Anm. CD] zur Verfügung, die neben der Präsentation von zeitgenössischen Werken, Performances, Gedichten und Skulpturen angeboten werden sollen. So wird das Museum selbst zu einem Treffpunkt für die verschiedenen Segmente der Gesellschaft. Sie sehen, es gibt also Räume für gesellschaftliche Aktivitäten wie Hochzeiten, Symposien, Konferenzen und so weiter. Die Leute kommen also, um diesen Ort als Gemeinschaftszentrum zu nutzen. Sie sehen es nicht als ein Museum, das

einer Elite oder anderen Gruppen vorbehalten ist, sondern als ihren eigenen Ort, an den sie jederzeit kommen können, um den Raum zu nutzen und mit der Kunst und den Künstler*innen, die dort leben, zu interagieren.

Das EMOWAA ist außerdem eine Einrichtung, die auch archäologische Aktivitäten durchführt. Benin ist nach den Worten von Sir David Adjaye so etwas wie das „Florenz Afrikas“. Und vieles ist noch nicht entdeckt worden, vieles ist unter der Erde begraben. Die archäologischen Aktivitäten werden also verstärkt, aber nicht nur für Benin, sondern auch für Ifé, für den nördlichen Teil Nigerias, für Zarya, für Kano, für Enugu, überall: Ghana, die Republik Benin, Kamerun, Togo. Jedes westafrikanische Land, das ebenfalls archäologische Aktivitäten durchführen möchte, kann die von uns erworbenen Dienstleistungen und Ausrüstungen nutzen. Wir haben die modernste Ausrüstung für diese archäologischen Aktivitäten angeschafft. Sie können sich also auch an das EMOWAA wenden und das Museum wird ihnen helfen, archäologische Ausgrabungen mit der neuesten Ausrüstung durchzuführen.

Es handelt sich also um ein vielseitiges Museum, das ein Sprungbrett für kulturelle und künstlerische Aktivitäten sein wird. In Benin, in Nigeria und in Westafrika. Wir wollen einen Knotenpunkt schaffen, ein ‚One-Stop-Museum‘, in dem man Artefakte aus ganz Westafrika und ganz Nigeria sehen kann. Man braucht also nirgendwo anders hinzugehen. Viele andere Länder bauen ebenfalls große Museen. Senegal hat gerade ein riesiges Museum für das Welterbe und das afrikanische Erbe gebaut, ebenso Ägypten, und auch Ghana baut gerade eines. Und es gibt den Vorschlag eines Königlichen Museums von Benin, das in Benin City entwickelt wird. Es gibt das Nationalmuseum, das für Abuja vorgeschlagen wurde. Wir leben also in aufregenden Zeiten. Und das EMOWAA wird auch die Ausbildung unterstützen und ein Archiv für afrikanische Aufzeichnungen aus ganz Westafrika einrichten.

Historisches, Kulturelles, Ethnographisches – alles wird dort zu finden sein. Wir werden auch Trainingsprogramme für Kurator*innen, angehende Kurator*innen, Künstler*innen, Konservator*innen, Restaurator*innen, für die Verwaltung von Galerien und Museen anbieten, und dafür arbeiten wir mit vielen internationalen Partnern zusammen. Wir haben bereits laufende Programme zur Ausbildung von Arbeitskräften, so haben wir zwei Mitarbeitende von EMOWAA, die gerade in Deutschland ausgebildet werden. Andere erhalten Stipendien für Filmschulen und Filmakademien. Und wir hoffen, dass wir das Volumen im Laufe der Zeit erhöhen können. Und wir hoffen, dass wir auch in Nigeria viele Schulungen durchführen können. Denn man kann niemandem beibringen, wie man Kulturgüter bei minus zwei oder fünf Grad konserviert, wenn es im eigenen Land [Nigeria] durchschnittlich 28 oder 25 Grad warm ist. Das sind also die Konditionen. Aber so weit wie möglich wird das EMOWAA eine

Institution sein, die die feinsten Aspekte von Kultur und Kunst verkörpert. Es wird Programme und Infrastrukturen geben, um sicherzustellen, dass Archäologie, das Ausstellen von alten, antiken und modernen sowie zeitgenössischen Kunstwerken, aber auch andere Aspekte der Kunst, wie der Tanz, einen Ort bekommen. Es ist auch eine Institution, die viele Ausbildungsprogramme für Praktiker im kulturellen Sektor anbieten wird. Wir leben also in einer aufregenden Zeit.

CD: Das klingt sehr aufregend. Ich kann es kaum erwarten, es selbst zu sehen, wenn es fertig ist. Ich habe noch eine persönliche Frage an Sie im Hinblick auf die Objekte, die zurückgegeben werden. Welche Bedeutung haben diese Objekte in Ihren Augen für die Nation Nigeria? Können Sie das näher erläutern?

EO: Ja, für mich ist es wie der Beginn einer Heilung des Traumas. Wenn wir es also richtig betrachten, werden wir feststellen, dass es eine Veränderung gegeben hat. Es hat eine Veränderung der Mentalität stattgefunden. Wissen Sie, ursprünglich wurden wir nach der Rassentheorie als die minderwertige Rasse angesehen, die kolonisiert werden musste, die entmenschlicht werden konnte, der alles genommen werden durfte, was wir besitzen. Und, ja, sie zwangen uns eine fremde Kultur auf. Und sie denken, das ist in Ordnung so. Aber mit der Rückgabe dieser Artefakte kann die Heilung des Traumas, das unserem Volk zugefügt wurde, beginnen. Denn viele dieser Objekte wurden für traditionelle religiöse Zwecke hergestellt, einige wurden hergestellt, um Erinnerungen zu bewahren und die Geschichte zu erhalten. Einige wurden als Gebrauchsgegenstände hergestellt, entweder für Feste oder für die Hausarbeit, für offizielle Zeremonien oder was auch immer. Wenn wir also etwas über die Konzepte, das Wissen und die Gedanken lernen, die unsere Vorfahren in diesen Artefakten gespeichert haben, können wir mehr über unsere Geschichte erfahren. Wir können mehr über unsere Kultur und unsere Tradition erfahren. Wir müssen also das Rad nicht neu erfinden.

Denn vieles von dem, was wir jetzt predigen, sind fremde koloniale Zumutungen, die nicht aus dem eigenen Land stammen und daher nicht die Art von Stabilität bringen können, die wir anstreben. Wir müssen uns mit unserer Vergangenheit auseinandersetzen, um zu sehen, dass einige dieser Königreiche mehr als 1.000 Jahre überdauert haben. Ich meine, sie haben also einige Dinge richtig gemacht. Was haben sie also richtig gemacht? Was können wir uns aneignen, um ein Umfeld zu schaffen, das nachhaltig ist? Über 1.000 Jahre lang? Ich meine, die Republik Nigeria ist kaum 60 Jahre alt. Wenn man sich die Unruhen, Turbulenzen und

Probleme ansieht, denen wir als Nation ausgesetzt waren... . Wir können also davon lernen, wie diese Königreiche 1.000 Jahre lang ein gewisses Maß an Stabilität gewahrt haben. Wir können auch von den technologischen Errungenschaften unserer Vorfahren lernen. Einige der Objekte, die wir gefunden haben oder die uns zurückgegeben wurden, haben wir getestet und festgestellt, dass sie ein Amalgam waren, also die Verbindung zweier Metalle, die unterschiedliche Schmelzpunkte haben. Das ist auch heute noch sehr, sehr schwer zu bewerkstelligen. Wie konnten die Menschen damals, ohne all die Technologie und alles, was uns heute zur Verfügung steht, so etwas erreichen, wissen Sie?

Wir können also viel davon lernen, wie wir es zum Beispiel schaffen, in den heißen Tropen ohne Klimaanlage zu leben. Wie konnten sie ohne all diese modernen Vitamine und Gesundheitschecks und all das leben? Heute wissen wir zum Beispiel, dass ein Tontopf eines der besten Gefäße für die Aufbewahrung von Wasser ist. Der einfache Grund dafür ist, dass ein Tontopf den pH-Wert des Wassers bei sieben hält. Und jeder, der sich mit Wasser auskennt, weiß, dass bei einem pH-Wert von sieben weder Schwermetalle noch Mikroorganismen darin wachsen können. So bleibt es rein, alkalisch. Das wiederum macht auch Ihren Körper alkalisch und hält Sie gesund, und verhindert, dass Keime und alle Arten von Organismen Ihren Körper angreifen. Sie sehen also, so etwas Einfaches, und doch wissen wir heute, warum es das Gefäß der Wahl war, es hält das Wasser kühl, bei einer Temperatur, die nicht schädlich für den Körper ist. Anders als heute, wo man den Kühlschrank benutzt. Und es gab keinen Strombedarf, man brauchte keinen Strom. Das Lehmhaus war nämlich tagsüber kühl und nachts warm. Es brauchte also keine elektrische Energie. Heute müssen wir mit Zementblöcken betonieren, und dann benötigen wir Klimaanlagen, um das Haus zu kühlen. Und wir müssen Strom besorgen, um die Klimaanlagen zu betreiben. Und da wir keinen stabilen Strom haben, müssen wir Generatoren benutzen, wir müssen Diesel einkaufen. Aber stellen Sie sich vor, alle unsere Häuser wären zeitgemäßer gestaltet oder mit traditionellen Materialien gebaut, dann wären all diese Villen und Häuser einfach kühl. Der Strombedarf würde sinken.

Es gibt also so viele Dinge, die wir lernen können, wenn wir versuchen, unsere Geschichten in diesen Bronzetafeln und in diesen Werken, die heute zurückgegeben werden, zu entschlüsseln. Unsere Geschichten tragen Lieder. Unsere Geschichten tragen Sprichwörter, sie tragen die weisen Sprüche unserer Ältesten, unsere Geschichten – Sie wissen schon, viele Gleichnisse. Und so ist eine Gedenktafel nicht nur ein Stück Bronze, das gegossen wurde. Nein, eine Gedenktafel repräsentiert unsere Geschichte, unsere Musik, unsere Sprichwörter, die weisen Sprüche unserer Ältesten, sie repräsentiert so viele Dinge. Wenn man also diese Tafel

wegnimmt, ist das so, als würde man die Arbeit von Michelangelo, da Vinci, Beethoven, Mozart, Shakespeare wegnehmen, es ist, als würde man all diese Dinge zusammen wegnehmen, denn so sind unsere Geschichten. Wenn man uns also diese Gegenstände vorenthält, entzieht man uns alle unsere Geschichten, alle unsere Lieder, die Sprichwörter unserer Weisen und Heiligen oder unserer Ältesten und all diese Dinge.

Die Wiederbelebung dieser Werte ist für mich wie eine Renaissance oder ein Wiedererwachen dieser Kultur. Und wir sind jetzt klug genug, um zu wissen, dass nicht jede Tradition oder jede kulturelle Praxis wirklich von Wert ist. Wir können also entscheiden, jene Aspekte zu verwerfen, die wir verwerfen wollen, und diese zu behalten, die wir bewahren wollen, um die Lebensqualität zu verbessern, also das Wissen um uns selbst. Vergessen Sie nicht, dass viele Menschen in dem Glauben aufgewachsen sind, sie seien Barbaren, sie seien unzivilisiert, und dass die Europäer gekommen sind und so die Zivilisation gebracht haben. Aber heute können sie durch diese Objekte sehen, dass ihre Vorfahren seit Jahrhunderten zivilisiert waren. Sie schufen eine Gesellschaft mit Hierarchie, mit einem System, mit Tabus, mit Gesetzen, mit Infrastruktur, bis hin zur Kunst, wie Sie sehen. Damit haben sie jetzt die Zuversicht, und wir alle können die Zuversicht haben, dass, wenn unsere Vorfahren das vor 700 Jahren geschafft haben, wir alles erreichen können, wenn wir uns nur anstrengen. Wir können alles erreichen. Die Person, die Krankenschwester wird, wird eine bessere Krankenschwester, die Person, die Tischler ist, wird ein besserer Tischler, eine Künstlerin wird eine bessere Künstlerin, ein Philosoph wird ein besserer Philosoph.

Schließlich hat der Nobelpreisträger Wole Soyinka in vielen Foren gesagt, dass er sein Englisch wirklich verbessert hat, weil Yoruba seine erste Sprache war.⁷ Denn wenn wir Philosophen zitieren, dann zitieren wir die Griechen, die Römer... Aber wer zitiert meinen Großvater, der zu seiner Zeit ein Philosoph war, wer zitiert Ihren Großvater, Sie wissen, was ich meine? Wir müssen also unsere Vorfahren zitieren, denn ihre Erfahrung ist einzigartig für uns. Wir zitieren einen griechischen Philosophen, aber seine Erfahrung ist nicht gleich mit unserer Erfahrung, was er sagt, kann keine universelle Anwendung haben. Deshalb ist es immer wichtig, sich mit der Bedeutung der eigenen Geschichte und unserer kulturellen Tradition auseinanderzusetzen. Und dies als Hebel zu nutzen, um ein besserer Mensch zu werden. Nicht, um ein arroganter oder eingebildeter Mensch zu werden, oder um selbst ein Rassist zu werden. Sondern um ein besserer Mensch zu werden, weil wir wissen, dass wir alle gemeinsam daran beteiligt sind. Nur wenn wir zusammenarbeiten, kooperieren, gleichberechtigt interagieren, können wir eine bessere Welt schaffen.

CD: Das klingt sehr vielversprechend und hoffnungsvoll. Ich hoffe dieses Interview inspiriert die Leser diesem Ideal mit entgegenzuarbeiten. Kommen wir zu meiner letzten Frage, und zwar geht es um Ihre künstlerischen Arbeiten: Können Sie uns ein wenig über Ihre eigene Arbeit erzählen und welche Rolle und Bedeutung diese Objekte für Sie haben?

EO: Ich habe mich schon immer zu meiner Kultur hingezogen gefühlt, denn als kleiner Junge, der Festivals besuchte, und später als Teenager und dann als Erwachsener, der an diesen Festivals teilnahm, wurde mir klar, dass die Lebendigkeit, die Energie, die Farben nicht durch Bronze oder Holz dargestellt werden können, und ich liebe Farben. Also beschloss ich, diese Themen mit Farben zu erforschen, damit die Menschen die Lebendigkeit, die Energie, die Positivität dieser Feste und kulturellen Ereignisse wirklich zu schätzen wissen. Denn durch den Kolonialismus wurden viele unserer Leute zu Christen. Und fanatische Christen gibt es zuhauf. Es gibt auch viele fanatische Muslime, wissen Sie. Und viele von ihnen betrachten diese Objekte als Fetische, mit denen sie nichts zu tun haben wollen.

Wir müssen also auch versuchen, ihnen klarzumachen, dass diese Objekte irgendwann einmal für traditionelle Formen der Anbetung verwendet wurden, aber heute sind sie Relikte dessen, was unsere Vorfahren in ihrem Bestreben, Objekte für die Anbetung oder für dokumentarische Aufzeichnungen oder für was auch immer zu schaffen, erreicht haben. Und so kommt es, dass wir heute versuchen, sicherzustellen, dass wir uns mit den Objekten auseinandersetzen können, um zu sehen, was wir aus ihnen herausholen können, um zeitgenössische Themen anzusprechen. Ich möchte ein Beispiel nennen. Derzeit bin ich Artist in Residence an der *Cambridge University*⁸ und mein Projekt befasst sich mit der Umwelt: wie wir die Umwelt verwüstet haben, wie die Tiere aussterben und wie wir nicht zu erkennen scheinen, wie eng wir als Menschen mit unserer Umwelt auf dieser Erde verbunden sind. Wenn man sich also die Bronzen ansieht und die meisten dieser historischen Werke betrachtet, kann man eine Wiederholung von Tier- oder Pflanzenmotiven, zum Beispiel von Bäumen oder Vögeln, sehen, die über einen Zeitraum von 500 Jahren oder mehr geschaffen wurden. Das bedeutet also, dass sich unsere Vorfahren mit ihrer Umwelt auseinandergesetzt haben, um diese Tiere zu sehen und zu studieren, um sie zu reproduzieren, weil sie sie so gut kannten. Das bedeutet also, dass sie eine nachhaltige Beziehung zu ihrer Umwelt hatten. Es gab zum Beispiel Tabus gegen die Jagd auf trüchtige Tiere, das Töten des Nachwuchses, man durfte auch nicht mehr töten, als man tragen konnte. Wenn man also einen Elefanten tötet, muss man zurück ins Dorf oder in die Stadt gehen, um andere zu rufen, damit sie kommen und mithelfen, ihn zu zerteilen und

zurückzubringen. Sie hatten also Praktiken, die dafür sorgten, dass der Kreislauf des Lebens im Wald und in den Gewässern erhalten blieb.

Aber heute haben wir die Leoparden ausgerottet, es gibt keine Leoparden mehr in unserer Wildnis. Die Elefantenpopulation ist im Okumu-Nationalreservat und im Bundesstaat Edo, wie Sie wissen, auf 13 oder 14 Prozent zurückgegangen. Holzfäller kommen und fällen Bäume, was den Wald schrumpfen lässt. Ich nutze das als Teil meiner Forschung, um zu sagen, dass es nachhaltigere Praktiken gegeben hat. Warum haben wir keine nachhaltigen Praktiken mehr? Was können wir von einem solchen Umgang mit der Natur lernen? Und das nutze ich dann in meiner Arbeit. Ich produziere auch Arbeiten, die sich mit der menschlichen Situation befassen. Zum Beispiel mit Menschenhandel. Das ist ein Thema, das mir sehr am Herzen liegt. Und es wird das Thema meiner Ausstellung am British Museum im Juli 2023 sein, in der ich die Aufmerksamkeit auf die Notlage der afrikanischen Migrant*innen lenken werde, die die Wüste durchqueren, das Mittelmeer überqueren, und in großer Zahl ertrinken oder in der Wüste sterben.⁹ Sie sitzen in den Sklavenlagern in Libyen, in Niger, an all diesen Orten fest. Und viele von ihnen kommen aus meinem Heimatstaat Edo State of Benin. Die Reaktion vieler ausländischer Regierungsstellen bestand bisher darin, Lager für die Aufnahme von Geflüchteten zu errichten, aber schauen Sie sich die Geschichte an. Die Fluchtströme aus Nigeria oder Benin oder aus Afrika allgemein hätten nicht dieses Ausmaß angenommen, wenn die Kolonialherren nicht gekommen wären, um diese Gesellschaften zu zerstören. Ihr habt dieses System eingeführt und als ihr gegangen seid, habt ihr ein System hinterlassen, das absichtlich dafür gesorgt hat, dass die Besten unter uns nie in Führungspositionen kamen. Was wir also gehabt haben, ist Neokolonialismus durch Marionettenführungen, die zur Folge hatten, dass der Kontinent in einer Flaute steckt, weil ihr natürlich die Mineralien und die primären Ressourcen abbauen, sie verarbeiten und sie zu exorbitanten Preisen an die Afrikaner*innen zurückverkaufen wollt. Und so sind wir in diesem Fluss stecken geblieben.

Die Europäer*innen haben das verursacht, und jetzt sind sie von denjenigen betroffen, die in Scharen nach Europa kommen, um als ungelernete Migrant*innen zu arbeiten. Die Geburtenraten und die Bevölkerungsentwicklung in Deutschland, in ganz Europa und in Nordamerika, in Kanada und in Großbritannien sind rückläufig. Man braucht also qualifizierte Migrant*innen. Aber wenn man in Afrika investiert, um die Fähigkeiten zu entwickeln und die Infrastruktur auszubauen, werden die Menschen Afrika nicht verlassen müssen. Und selbst wenn sie gehen müssen, sind sie dann so qualifiziert, dass sie zu Aktivposten und nicht zu Passivposten werden. Wenn Sie also nach Afrika kommen und dort investieren, schaffen Sie

auch die Möglichkeit, über das Internet aus der Ferne zu arbeiten. Sie müssen also Afrika, Nigeria oder Benin nicht verlassen, Sie können in Ihrem Dorf sitzen, solange Sie eine Internetverbindung haben, und für ein Unternehmen in den Vereinigten Arabischen Emiraten oder Kanada arbeiten, überall, ohne ihr Dorf zu verlassen. Denn es gibt nichts, was einen Menschen dazu treiben würde, sein Dorf zu verlassen, wenn er dort Devisen verdienen und zugleich seine Lebensqualität aufrechterhalten kann. Wenn wir also in die Entwicklung der Jugend in Afrika investieren, dann können wir diesen sinnlosen Ansturm eindämmen, der alle möglichen erschütternden Erfahrungen mit sich bringt. Wenn sie in Europa ankommen, stellen sie fest, dass sie Außenseiter sind, sogar doppelte Außenseiter. Selbst diejenigen, die mit Papieren kommen, sind immer noch Außenseiter, aber wer ein Migrant ohne Papiere ist, wer illegal ist, wissen Sie, ist ein moderner Sklave. Wir müssen also die zweite Welle der Sklaverei stoppen.

Ich habe versucht, meine Kunstwerke zu nutzen, um Bewusstsein hierfür zu schaffen. Aber natürlich gibt es auch Dinge, die ich liebe. Ich liebe es einfach, die Bilder zu malen, sie darzustellen, um mir selbst und denjenigen, die diese Werke betrachten, Freude zu bereiten. Ich liebe es, Rosen zu malen. Ich liebe die Malerei, klassische Orchester und Musiker*innen. Denn ich höre einfach die Musik und male dazu, in meinem Kopf oder beim Zuhören. Und es hilft mir, diese Vielfalt an Bildern zu schaffen, die auch den Menschen viel Freude bereiten. Ich arbeite auch als Bildhauer, ich trete auf, ich singe, ich komponiere, und ich hoffe, dass ich noch etwas Filmregie oder -produktion oder Schauspielerei oder so etwas hinzufügen werde, wissen Sie. Es ist einfach eine Reise der Kreativität, des Erlebens von Kreativität. Aber damit es keine hohle Reise ohne Bedeutung wird, benutze ich meine Stimme auch als kritischen Impuls für die Wiederherstellung unserer Kultur, den Kampf um unsere Kultur, den Kampf für die Umwelt, den Kampf für die Rechte von Frauen und Kindern. Denn das ist ein weiteres Thema, das mir wichtig ist, nämlich die Ungleichheiten am Arbeitsplatz, in der patriarchalen Gesellschaft anzusprechen. Ich erkenne an, dass Frauen das sein dürfen, was sie sein wollen, dass ein Mann einer Frau nicht sagen kann, wie sie zu sein hat. Wenn Männer also versuchen, Gesetze zu machen, um Frauen zu beherrschen und all das, ist das einfach lächerlich. Deshalb glaube ich auch, dass die Welt ein viel besserer Ort wäre, wenn Frauen sich selbst sein dürften. Daran glaube ich fest.

CD: Vielen Dank für das inspirierende Interview, die wertvollen Einblicke und bereichernden Perspektiven!

¹ <https://markk-hamburg.de/benin-dialogues/> (Stand: 16.08.23).

² <https://edoglobalfoundation.com/> (Stand: 16.08.23).

³ <https://www.instagram.com/nosonastudios/?hl=de> (Stand: 16.08.23).

⁴ <https://africa.si.edu/> (Stand: 16.08.23).

⁵ <https://www.kunstraum-west.eu/> (Stand: 16.08.23).

⁶ <https://museum.ng/> (Stand: 16.08.23).

⁷ Yoruba hat einen reichen Wortschatz und eine komplexe grammatikalische Struktur. Es gibt eine Vielzahl von Sprichwörtern, Redewendungen und poetischen Ausdrücken, die in der Yoruba-Kultur einen hohen Stellenwert haben. Diese sprachlichen Elemente werden verwendet, um Weisheiten, kulturelle Werte und moralische Lektionen zu vermitteln. Dies spiegelt sich in Soyinkas literarischem Werk wieder. [Anmerkung C.D.]

⁸ <https://maa.cam.ac.uk/our-approach-return-benin-bronzes> (Stand: 16.08.23).

⁹ <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/perilous-journeys-reflections-migration> (Stand: 16.08.23).

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Privataufnahme von Enotie Ogbemor

Abb. 2: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Abb. 3: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

REZENSION ZUR TAGUNG:

DIE VERWANDLUNG VON PARIS: TAGUNG ZU CHARLES BAUDELAIRE VOM 15. BIS 18. JUNI 2022¹

Tagungsrezension im Rahmen des Hauptseminars „Die Kunstkritik von Charles Baudelaire (als Bezugspunkt der Moderne)“, SoSe 2022

Beteiligte Rezensentinnen und Rezensenten: Bianca Djelmo, Manfred Kaschel, Ulrike Mellert, Vanessa Roderich, Lennart Schmidt, Dina Schwarz, Jannis Pelle Seuthe, Susanne Teschner, Sarah Felicitas Van Treck und Astrid Vogel

Seminarleitung und Redaktion: Prof. Dr. Stephanie Marchal, Andreas Degner M.A.

Unter dem Titel „Die Verwandlung von Paris. Repräsentation, Inszenierung, Ironie. Charles Baudelaire zum 200. Geburtstag“ widmeten sich Vertreterinnen und Vertreter der Romanistik, Allgemeinen Literaturwissenschaft sowie Kunst- und Medienwissenschaft vom 15. bis 18. Juni 2022 mit pandemiebedingt einjähriger Verspätung dem literarischen und kunstkritischen Nachlass des prominenten Jubilars. **Karin Westerwelle** (Univ. Münster) und **Karl Philipp Ellerbrock** (Univ. Konstanz) initiierten und realisierten die in Münster veranstaltete Tagung, die trotz eines literaturwissenschaftlichen Schwerpunkts auch für Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker besuchenswert war, insoweit in verschiedentlichen Beiträgen und in vielfältiger Hinsicht die produktions- und werkästhetischen Ansätze Baudelaires zur Sprache kamen, die, über die Literatur hinausgehend, für die gesamte ästhetische Moderne von Relevanz sind. Baudelaires Überzeugung, dass Kunstschaffende idealiter nicht die Nachahmung einer vermeintlich gegebenen Natur, sondern idealiter eine affektive und emotive Einverleibung und Weiterverarbeitung von Welt anstreben, wurde im Rahmen der viertägigen Veranstaltung – neben zahlreichen anderen Motiven aus Baudelaires Schriftstellerei und Kunstkritik – mal direkt, mal mittelbar diskutiert. Darunter etwa der metaphorische Vergleich der dichterischen Produktion mit einem ‚Verdauungsakt‘, bei dem sinnliche Erfahrungen gemäß der emotionalen und charakterlichen Eigenart sowie der epochenspezifischen Prägung des Künstlers gemacht, verarbeitet und formuliert würden. Die Bezüge zu unserem Fach waren vielfältig und für die Diskussionen des Seminars ungemein produktiv.

"Chaque époque a son port, son regard et son sourire."²

Mit diesem Satz hat Baudelaire die Gegenwart aus dem Absoluten in die konkrete, historische Zeit versetzt und als eine jeweilige situiert. Entsprechend ist der Künstler respektive Baudelaire selbst nicht anders als in diesen Bedingtheiten stehend zu begreifen, wobei die ästhetischen Reflexionen Baudelaires ihre Spannung dadurch erhalten, dass die Suche nach Schönheit *in* der Gegenwart mit dem Postulat „ewiger“ Prinzipien der menschlichen Suche nach dem Schönen verbunden wird.³ Im Rahmen der Tagung wurde anhand vielfältiger Beispiele diskutiert, wie die Entwicklung seinerzeit neuer kultureller und speziell medialer Techniken (Lithographie, Diorama, Fotografie) die Herausbildung neuer Gesellschaftshierarchien (Aufstieg des Bürgertums im Second Empire) und die radikale Umgestaltung des alltäglichen Erlebnisrahmens (Umstrukturierung der Pariser Stadtopografie im 19. Jahrhundert) respektive das kulturelle Gedächtnis mit seinen kollektiven Sinnbildern und Emblemen prägten (und veränderte), und wie Baudelaire diese moderne Alltagserfahrung in Dichtung überführte beziehungsweise Verfahren der Übersetzung von Welt in Kunst reflektierte.

Die Korrelation von Modernitätserfahrung, dichterischer Produktion und kunstkritischer Positionierung bei Baudelaire diskutierte, den ersten Tagungstag eröffnend, **Bettina Full** (Univ. Bochum). Full zog hierzu einen Vergleich zwischen Baudelaires literarischer Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsort Paris und der Beschreibung dieser Metropole durch Walter Benjamin. Dessen Projekt einer „Urgeschichte“ der Moderne ist nach Ansicht der Literaturwissenschaftlerin in seiner Struktur und seinem fragmentarischen Charakter als ein sozial- und geschichtsphilosophisches Analogon zu Baudelaires Dichtung zu charakterisieren, was nicht nur Benjamins direkte Auseinandersetzung mit Baudelaire in den veröffentlichten Schriften, sondern auch ein unveröffentlicht gebliebener Entwurf für ein Baudelairetagebuch belege. Als ein Komplementärstück zum „*Passagen-Werk*“, so Full, könne diese Quelle über die einschlägigen Baudelaire-Studien Benjamins hinausgehend zeigen, dass Baudelaires literarisch-ästhetische Auseinandersetzung mit der modernen Metropole für Benjamin den Wert eines mentalitäts- und emotionalitätsgeschichtlichen Dokumentes hatte, das wie Geschichtsquellen auf seine historiografische Substanz hin gelesen und ernst genommen werden könne. Ausgehend von der These, Baudelaires Paris-Prosa könne als Fixierung einer einst realen Erlebnisweise analog zu einer geschichtlichen Quelle analysiert werden, machte Full nachvollziehbar, dass und wie Baudelaire die soziale Revolte – also die Erfahrung von Auf- und Umbruch sowie Resignation – in die Sprachstruktur seines Werks übersetzte, indem

er etwa Verse verfasste, die wie das Echo des Taktes der Stadt wirkten. Indem Baudelaire den transitorischen Charakter der städtischen Phänomene in seinen Texten umkreist, sensibilisiert er nach Full dichterisch für die durch Industrialisierung und Ökonomisierung bewirkte Steigerung des allgemeinen Lebenstempos. Nach Ansicht der Referentin vermittelt Baudelaire in seiner Großstadtdichtung ein Gefühl für Modi alltäglicher Erfahrung an einem Ort, in dem das menschliche Handeln dem Tempo und Takt der Maschinen unterworfen sei. Wenn Walter Benjamin in seiner kulturkritischen Analyse der modernen Metropole Paris etwas später bemerkt wird, der „Strumpfwirkerstuhl stricke mit viel 1000 Nadeln auf einmal“⁴ und stehe gleichnishaft für das getaktete Leben im großstädtischen Alltag, so verweist er Full zufolge auf jenes Charakteristikum moderner Erlebniswirklichkeit, das bereits im Zentrum von Baudelaires fast hundert Jahre zuvor entstandener Großstadtdichtung stehe.

Inwieweit dieser Rhythmus und Takt moderner Großstadt in Dissoziationserlebnisse und Desillusionierungserfahrung münden könne, diskutierte **Jonas Brune** (Univ. Münster) in einem Vortrag über die „Filiations baudelairiennes chez Houellebecq“⁵. Während sich die literarische Großstadtbehandlung bei beiden Autoren ungeachtet der zeitlichen Differenz und den damit einhergehend differierenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des jeweiligen Schreibens darin ähnele, dass Großstadtexistenz unweigerlich mit der Erfahrung von Schmerz, Leid und dem Bösen verbunden sei, so Brune, unterschieden sich die dichterischen Umgangsweisen mit diesem Motivkomplex bei Baudelaire und Houellebecq allerdings signifikant. So schildere letztgenannter etwa Gewalterfahrung und empfundene Anonymität weitaus drastischer als der im neunzehnten Jahrhundert schreibende Lyriker und Prosadichter. Während Baudelaire wachsende Verrohung und gesamtgesellschaftliche Entfremdungserscheinungen auf eine poetisch sublimierte Art und Weise erspürte und gegenwärtig werden ließ, etwa indem er einen gemäß zeitspezifischer Moralvorstellungen als vulgär geltenden Inhalt in klassischem Versmaß arrangierte, hebt Houellebecq das Gewaltsame, Raue und Einsame großstädtisch-anonymer Existenz mit vulgärer und sarkastischer Sprache hervor. Bettina Full und Jonas Brune sensibilisierten letztlich für produktionsästhetische Strategien von Baudelaire, die es ihm erlaubten, drastische Alltagserfahrung im literarischen Text zu verarbeiten und – um die eingangs angesprochene Metaphorik aufzugreifen – zu verdauen sowie zu vermitteln. Es wäre weiterführend mit Blick auf unsere Disziplin zu fragen, inwieweit sich hier ähnliche Vorgehensweisen und Analogien in den Bildkünsten finden lassen.

Mittelbar ging es auch im abschließenden Vortrag des ersten Tages von **Hermann Doetsch** (Univ. LMU München) um die Frage, wie Baudelaire spezifisch moderne Erfahrungsreize in

seinem Schreiben kommentierte, reflektierte und absorbierte. Anhand des „Dioramas“, also den zu Baudelaires Lebzeiten rasch an Popularität gewinnenden Schauräumen mit plastischen Arrangements vor bemalten Hintergründen, lässt sich nach Doetsch eine neue multimediale Wahrnehmungsweise im Metier der Unterhaltungskultur beobachten. Eine Beschleunigung des Blickes korrespondiere mit der sich beschleunigenden Gesellschaft in den schnell wachsenden Metropolen des 19. Jahrhunderts. Das Diorama befriedigte ein damals aufkommendes, kollektives Bedürfnis nach Spektakel, so Doetsch, welches darin gründete, dass die „modernen“ Betrachterinnen und Betrachter Realität, Fantasie und Traum nicht mehr in einer narrativen Logik wie im klassischen Theater vergegenwärtigt bekommen wollten, sondern die schnelle Abfolge von sensuellen Reizen und überraschend neuartige optische Repräsentationstechniken begrüßten. Die durch Revuen und andere Arten moderner Unterhaltungsindustrie konditionierte und in der Folge nach immer stärkeren Reizen verlangende Masse der Stadtbevölkerung setzte sich mit einer Mischung aus Angst und Lust, so die mediengeschichtliche Argumentation von Doetsch, einer auf Reizüberflutung zielenden Erlebnissituation aus, um momenthaft aus dem monotonen Alltag in die Fiktion zu flüchten. Baudelaires Gedicht „*Voyage*“ kann vor diesem Hintergrund als ein Reflex auf die vom Diorama gebotenen Traumreisen verstanden werden, affirmiere jedoch nicht unkritisch die Betäubung durch Reizflut. Vielmehr erweitere der Prosadichter die Reise bis in die Tiefe des Todes, sodass zwischen der flüchtigen Oberfläche der Stadt und der Tiefe letztendlicher menschlicher Erfahrung ein affektives Spannungsfeld aufgebaut werde. Am Rande des Vortrags wurde auch darüber räsoniert, inwiefern die neuen Medien biopolitisch, zur Manipulation der Bevölkerung im Sinne von Ablenkung und Aufmerksamkeitsabsorption, instrumentalisiert worden sind und ob bzw. wo in Baudelaires Texten eine diese Dimensionen reflektierende und bewusst machende Kritik zu greifen wäre.

Die Frage, welchen Einfluss technische Neuerungen im 19. Jahrhundert auf die visuelle Kultur in Baudelaires Gegenwart hatten, bildete schließlich auch den Ausgangspunkt für den zweiten Tag der Konferenz, der mit Vorträgen zum Thema „Baudelaire und die Fotografie“ eröffnet wurde. **Marit Grøtta** (Univ. Oslo) diskutierte, wie sich der junge Baudelaire zum künstlerischen Wert fotografischer Bilder positionierte, ausgehend von einem Brief, in dem Baudelaire seine Mutter um eine Porträtfotografie von ihr bat, die „un portrait exact, mais ayant le flou d’un dessin“⁶ sein müsse. Die Tatsache, dass Baudelaire eine Fotografie und kein gemaltes Porträt seiner Mutter wünschte, wengleich er das neue technische Verfahren der Bildproduktion als Kunstform ablehnte, mündete bei Grøtta in die These, dass er fotografischen Bildern unter bestimmten Bedingungen durchaus das Potenzial zusprach, Wirklichkeit auf eine

faszinierende und entsprechend nicht bloß mnemotechnische Art vergegenwärtigen zu können. Baudelaires Wunsch nach ständiger Gegenwart einer ihm vertrauten Person ginge nach Grøtta über den praktischen Zweck der bloßen Erinnerung an selbige hinaus und kulminiere in dem Anspruch des Dichters, ein emotionales Bedürfnis nach Nähe bildvermittelt zu befriedigen. Weil die Fotografie stets mit sich getragen, geküsst und berührt werden könne, habe sich Baudelaire vom Fotoporträt der eigenen Mutter versprochen, als bildliche Repräsentation der absenten Person momenthaft eine fingierte Realpräsenz zu verleihen. Grøtta spannte dabei den Bogen zu Roland Barthes Essay „*Die Helle Kammer*“, in dem die Vergegenwärtigungsfunktion des Fotos nicht auf dessen Dokumentcharakter zurückgeführt wird, sondern auf das evokative Potenzial teils völlig nebensächlicher Motivdetails. Über den medientheoretischen Rekurs auf Barthes legte Grøtta letztlich nahe, dass Baudelaire der Fotografie gegenüber der Malerei zwar einen Mangel an gestalterischer Freiheit attestiert, die Rezeption fotografischer Bilder aber keineswegs auf die bloße Entschlüsselung einer vermeintlich objektiv fixierten Faktizität reduziert habe. Vielmehr habe er Grøtta zufolge auch im Falle dieses technisch erzeugten Bildmediums den Potenzialen nachgespürt, Imagination und Gefühl zu aktivieren.

Bernd Stiegler (Univ. Konstanz) konstatierte in seinem Beitrag ebenso wie Grøtta, dass Baudelaire der Fotografie jegliches „*künstlerische*“ Potenzial abgesprochen habe. Während seine Vorrednerin jedoch unabhängig davon den produktiven und affirmativen Momenten im Gebrauch fotografischer Bilder durch Baudelaire nachspürte, zeigte sich Stiegler skeptisch bezüglich der These, dass Baudelaire das Medium Fotografie über dessen mnemotechnische Funktion hinausgehend geschätzt haben soll: „Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance.“⁷ Nur ein gemaltes Porträt könne nach Baudelaire mehr als die reine Wiedergabe seines Gegenstands leisten, so Stiegler, weil ein guter Porträtmaler mehr als „toutes les trivialités du visage“⁸ zeige, die auf einer Fotografie erkennbar seien. Ein gutes, d.h. gemaltes Porträt ist für Baudelaire das Werk eines „peintre de l'âme“⁹, eines „Seelenmalers“, welches nicht nur dem erinnernden Erkennen diene, sondern mittels der bereits erwähnten Unbestimmtheit „le drame naturel inhérent à tout homme“¹⁰ reflektiere. So bilde das Fehlen der Emotionalität den maßgeblichen Mangel des Porträtfotos für Baudelaire, weil diese vom Objektiv der Kamera nicht erfasst werden könne. Während Marit Grøtta eine gewisse Wertschätzung der Porträtfotografie auf Seiten Baudelaires auch darin dokumentiert sehen wollte, dass sich der Dichter mehrfach von Nadar ablichten ließ, führte Bernd Stiegler diese Bereitschaft auf schlicht pragmatische Erwägungen zurück. Baudelaire sei sich der

Tatsache bewusst gewesen, so die mediengeschichtliche Argumentation Stieglers, dass Porträtfotografien prominenter Persönlichkeiten in seiner Gegenwart als optische Visitenkarte zur Popularitätssteigerung gereichten.

Doch selbst dann, wenn Bilder in der praktischen Absicht gebraucht werden, schlicht (und mit kollektivierendem Vermögen) in „Erinnerung zu rufen“, kommt ihnen letztlich ein produktives, die Fantasie stimulierendes Potenzial zu, wie **Donatien Grau** (Musée du Louvre, Paris) in einem Vortrag zur Funktion des Museums für das „*mémoire collective*“ verdeutlichte. Letztlich vermittelte Grau zwischen den in ihrer Argumentation konträren Vorträgen von Grötta und Stiegler, indem er nachvollziehbar werden ließ, dass nicht nur die jeweilige Medienspezifik (etwa der Fotografie oder des Gemäldes) Grundlage für das fiktionale Potenzial der Bilder ist, sondern auch deren Einbettung in einen bestimmten Gebrauchskontext. Ausgehend von der Frage, welche Bilder ein entlang von Baudelaires Kunstkritiken rekonstruiertes Museum beinhalten könnte, beleuchtete der Referent schließlich die gesellschaftliche Funktion des Museums für eine „*mémoire collective*“, wie sie prominent etwa in den Theorien des Soziologen Maurice Halbwachs von 1950 erläutert wird. Während der Begriff des „Musealen“ in der deutschsprachigen Kulturphilosophie, unter anderem bei Adorno, auch negativ konnotiert sein kann und „Gegenstände bezeichne, zu denen Betrachtende kein lebendiges Verhältnis mehr hätten“¹¹, seien Museen auch immer Magazine des Wissens, Orte der Sammlung von Texten, Bildern und Artefakten, die durch die konzentrierte „Fusion“ einen Blick auf die Totalität der Welt böten. In der anschließenden Diskussion stellte sich die Frage, ob sich Museen im Sinne eines „Musée imaginaire de la sculpture mondiale“ (André Malraux¹²) neuen Medien öffnen sollten oder gar als Ensemble der „vollkommen anderen Räume“¹³ im Sinne Michel Foucaults aufzufassen seien, die in einer spezifischen „Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet werden“.¹⁴ Mit diesem Gedanken schloss sich der argumentative Bogen des zweiten Tages, und es wurde schließlich deutlich, dass Baudelaires Skepsis gegenüber einer mit künstlerischem Anspruch praktizierten Fotografie durchaus mit der Einsicht vereinbar zu sein scheint, dass dieses technische Medium in bestimmten Gebrauchskontexten eine fiktionale und evokative Wirkung haben kann. Bereits nach den ersten beiden Veranstaltungstagen zeigte sich, dass literatur- und bildwissenschaftliche sowie medien- und kunstgeschichtliche Ansätze im ergebnisoffenen Gespräch über Baudelaire synergetisch verknüpft werden können und müssen, weil der Dichter in seinen literarischen und kunstkritischen Schriften die Wirkpotenziale von Text und Bild gleichermaßen reflektierte.

Die explizit kunstgeschichtliche Relevanz der Baudelaireschen Ästhetik und die künstlerische Praxis des Künstlerkreises um Baudelaire wurden durch Vorträge von **Ségolène Le Men** (Univ. Paris-Nanterre) und **Michael F. Zimmermann** (Univ. Eichstätt-Ingolstadt) sowie einen Exkurs zur Karikatur durch Stiegler beleuchtet. Sie zeigten den selbstreferentiellen Aspekt der Bildproduktionen des Künstlerkreises um Baudelaire, indem diese sich gegenseitig die Bälle zuspielten und publikumswirksam vermarkteten: Der Fotograf Nadar nimmt seinen Freund Baudelaire in den Panthéon Nadar – eine in mäandernder Reihung angeordnete Darstellung von Berühmtheiten seiner Zeit – auf, Baudelaire wiederum zeichnet in seinem Karikaturenblatt mit Köpfen von sieben Zeitgenossen Courbet als Assyrer mit gebogener Nase und Spitzbart gemäß dem Gemälde „*Sardanapal*“ von Delacroix, diesen Spitzbart wiederum verwendet Courbet in seinem für die Pariser Weltausstellung 1855 geschaffenen, aber letztlich allein in seiner selbst organisierten Einzelausstellung präsentierten Gemälde „*L’Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*“ als persönliches Markenzeichen. Courbet verewigt Baudelaire in demselben Gemälde, in dem Courbet einerseits die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten seiner Zeit darstellte, andererseits seine Freunde und Unterstützer auf die Leinwand bannte. Darüber hinaus malt Courbet ein Porträt von Baudelaire, das von Pierre und Galienne Francastel für das schönste Porträt, das von Baudelaire existiert, gehalten wurde.¹⁵

Wie Le Men weiter ausführte, blieben Courbets politischer Realismus und Baudelaires von Heine inspirierter Supranaturalismus als Ausdruck des Poetischen allerdings unvereinbar und führten zu scharfen Auseinandersetzungen über „den richtigen Weg“ in der bildenden Kunst und schließlich zum Zerwürfnis. Obwohl beide die Kunst als eine produktiv-schöpferische Auseinandersetzung mit der Welt begriffen und Fantasie und Gestaltungsautonomie für wesentlich hielten, nutzte Courbet die Kunst auch als Ausdruck seiner politischen Ideen, wohingegen Baudelaire die Kunst wesentlich ausschließlicher als eigenständig-autonomen Raum betrachtete.

Michael F. Zimmermann erweiterte den Vergleichsrahmen um die Frage, inwieweit Édouard Manets Malerei mit den ästhetischen Prämissen von Baudelaire vereinbar sei. („*Baudelaire avec et contre Courbet et Manet, Manet avec et contre Courbet et Baudelaire.*“) Auch Manet habe sich Vorstellungen von seinen Zeitgenossen gemacht, die er z.B. in seinem Gemälde „*La musique aux Tuileries*“ dargestellt habe. Nach Baudelaire sei Manet, wie Constantin Guys, ein „Maler des modernen Lebens“. Der Maler des modernen Lebens – so Manet, Guys oder auch Baudelaire selbst in seinen Skizzen – heroisiere die Gegenwart und zeige Alltag in einem

flüchtigen Moment, um die rasche Verwandlung der Welt deutlich zu machen. Im Gegensatz zu Courbet sei in Manets Werken neben der Betonung des Augenblicks eine gewisse Distanz zu spüren – eine Beobachtung, die zu einem produktiven Vergleich anregte. Im Weiteren spannte Zimmermann den Bogen zu Benjamins Geschichtstheorie und kennzeichnete das „Bizarre“ als typisch für den Schönheitsbegriff Baudelaires, als Rettung für das Banale, welches den Platz der Religion einnähme. Baudelaire intensiviere in seiner Dichtung die Wahrnehmung, wodurch der Blick entzaubert werde, wie Zimmermann mit Bezug auf Full feststellte.

Während intermediale und mediengeschichtliche Analyseperspektiven im Zentrum des zweiten Veranstaltungstages und der beiden soeben resümierten, digitalen Zusatzvorträge standen, rückte abschließend wieder Baudelaires spezifische Schreibpraxis in den Blick, wobei es zunächst (nicht wie zu Tagungsbeginn) um die Baudelaire-Rezeption (wie sie von Jonas Brune am Beispiel von Baudelaire und Houellebecq untersucht worden war), sondern um Einflüsse auf Baudelaire ging. Den dritten und abschließenden Tag des Kongresses eröffnete **Andrea Schellino** (Univ. Rom III) mit einem Vortrag zum Thema „*Un palimpseste urbain: genèse du thème parisien chez Baudelaire*“, in dem es um die Einflüsse des französischen Schriftstellers und Literaturkritikers Charles-Augustin Sainte-Beuve auf Baudelaire ging. Schellino führte aus, dass Baudelaire viele seiner Vorstellungen, zumal den städtischen, modernen Raum betreffend, von Sainte-Beuve übernommen habe. Kennzeichnend für das Werk beider Autoren sei das Verhältnis von „*surface*“, Oberfläche, und „*profondeur*“, Tiefe. Sainte-Beuve habe sich den Phänomenen seiner Zeit von außen genähert. Oberflächlichkeit sei für Sainte-Beuve mit Flüchtigkeit verbunden, die er in sein Werk miteinzubeziehen versuche. In Baudelaires Dichtung hingegen werde die „*surface*“ mit der „*profondeur*“ kontrastiert. Auf diese Weise entstünde ein Spannungsverhältnis, das charakteristisch für seine Dichtung sei. Baudelaire thematisiere das Flüchtige der Moderne, fasse dieses aber in die beständige und traditionelle Form des Alexandriners.

Im Vortrag von **Christian Jany** (ETH Zürich) „*Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht: Rainer Maria Rilkes Baudelaire*“ ging es um die Baudelaire Rezeption von Rainer Maria Rilke. Der Vortrag selbst wurde wie ein Kriminalfall aufgerollt. Christian Jany bezog sich auf sechs Zitate, die er Aktenzeichen nannte. Dem ersten „Aktenzeichen“ entspringt auch der Titel des Vortrags. Es entstammt dem Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. Hier gibt der Protagonist des Werks ein Urteil zu Baudelaires Gedicht „*Une Charogne*“ ab. Er glaubt, dieses endlich verstanden zu haben und stimmt Baudelaire, bis auf

die letzte Strophe des Gedichts, zu. Die Hinwendung zu allen Themen des Lebens entspräche Rilkes eigenem Dichtungsverständnis. Allerdings wirke das Moment des Schreckens in Baudelaire's Dichtung tendenziell überfordernd auf Rilke. Zwar würdige dieser Baudelaire's kompromisslose Hingabe an die Wirklichkeit, lehne die damit einhergehende Behandlung widerlicher, erschreckender oder grausamer Aspekte in der Dichtung jedoch in der von Baudelaire forcierten Direktheit dennoch ab. Ein entscheidender Gegensatz zwischen Rilke und Baudelaire besteht nach Auffassung Janys entsprechend darin, dass Baudelaire die Schocks der Moderne schreibend durchlebt, wohingegen Rilke – etwa den Tagebuchaufzeichnungen seiner Romanfigur Malte Laurids Brigge – durch sprachliche Strategien der Versachlichung eine Distanz zum Schockmoment aufzubauen und es derart zu bewältigen versuche. Nach Rilkes Verständnis sollte die Welt durch die Dichtung vom Bösen gereinigt werden. In Baudelaire's Dichtung gehe es stattdessen gerade darum, die Gegensätzen zwischen Schönem und Hässlichem oder Gutem und Bösem als nicht zu neutralisierende Pole moderner Welterfahrung bestehen zu lassen. Diametral dazu verwandele Baudelaire mittels der Fantasie das Entsetzliche ins Schöne, versetzte das Statische in Bewegung und umgekehrt. Dadurch, dass er die neuen, flüchtigen und oftmals schrecklichen Erfahrungen des modernen Großstadtlebens in die traditionelle Form des Alexandriners fasste, verlieh er ihnen eine Beständigkeit und Greifbarkeit – und bewältigte damit ästhetisch Welt. Gleichzeitig provoziert die Spannung erzeugende Diskrepanz zwischen Form und Inhalt das Publikum. Genau darum gehe es Rilke *nicht*. Das „Neue“ in seiner Dichtung liege Jany zufolge in der Auflösung der Sinneinheit von Satz und Vers, womit die Abtrennung der Strophe von ihrer Aussage einhergehe. Damit lässt sich abschließend im Sinne einer wechselseitigen Erhellung zweier dichterischer Ansätze resümieren, dass Rilke Baudelaire nach seinem eigenen Dichtungsverständnis auslegte und hierdurch neue, eigene Wege beschritten habe.

Immer wieder schwang in den Vorträgen mit, wie die beschleunigte, flüchtige Welt korrespondiert mit der Entwurzelung aus religiösen Bezügen und haltenden Strukturen; Erfahrungen, die den Menschen des 19. Jahrhunderts mehr denn je vor die Herausforderung stellten, das jeweilige Diesseits, das Böse und Ekeleregende in die eigene Vorstellung und Verantwortung zu übernehmen, sich damit zu befassen. Man habe bei Baudelaire das Religiöse als Referenz unbedingt im Hinterkopf zu behalten, wie Karin Westerwelle (Univ. Münster) in die Diskussion einwarf. Dem „Künstler des modernen Lebens“ verlangt Baudelaire ab, „alles mit der gleichen Liebe und gleicher Anteilnahme aufzufassen und zu gestalten“, „die heftigen Begierden und Leidenschaften [...] der Krieg, die Liebe, das Spiel; überall wo wirkliches oder eingebildetes Glück und Unglück ihr verwirrendes Spiel treiben.“ Inwiefern Baudelaire diesen

Anspruch in seinem literarischen Schaffen selbst eingelöst hat, darauf haben die Vorträge von Andrea Schellino und Christian Jany zu antworten versucht. In ihren Vergleichen wurde die Spezifik von Baudelaires Denken und Kunstschaffen deutlich.

Diese Rezension ist im Rahmen des Hauptseminars „Die Kunstkritik von Charles Baudelaire (als Bezugspunkt der Moderne)“, in dessen Rahmen die Tagung in Münster besucht wurde, als Gemeinschaftsprojekt entstanden.

¹ Vgl. https://www.uni-muenster.de/Philologie/aktuelles/archiv/2022/ baudelaire_tagung_verwandlung_paris.html (Stand: 10.3.2024, 16:15 Uhr)

² Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*, in: Parmée, Douglas (Hg.): *Selected Critical Studies of Baudelaire*, Cambridge: 1949, S. 107-139 S. 118.

³ Vgl. Baudelaire, Charles: *Über Malerei und Karikaturisten*, übers. v. Bruns, Max, Dreieich: 1981, S. 271.

⁴ Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, in: Tiedemann, Rolf; Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften.*, Band V-1 (*Das Passagenwerk*), Frankfurt am Main: 1991, darin: *Aufzeichnungen und Materialien*, a.a.O. S. 497

⁵ Vgl. Voller Vortragstitel: *L'individu et l'espace. Filiations baudelairiennes chez Houellebecq.*

⁶ Übers. „Ich hätte sehr gern dein Bild“, „ein genaues Porträt, das aber den Flou (Unbestimmtheit) einer Zeichnung hätte“. Charles Baudelaire, *lettre à sa mère, Mme Aupick, le 23 décembre 1865.* zit. n. Kemp, Friedrich/Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke. Briefe in 8 Bänden, Bandnr. 8.* (1992), S. 93.

⁷ Baudelaire, Charles: *Le public moderne et la photographie*, in: *Études photographiques*, 6. Mai 1999, unter: URL:<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185> (Stand: 20 Juni 2022).

„Da die photographische Industrie die Zuflucht aller verkrachten Maler war, deren Begabung oder deren Fleiß nicht hinreichten, ihr Studium zu Ende zu führen, so trug diese allgemeine Überschätzung nicht nur das Merkmal der Verblendung und des Schwachsinn, sondern sie hatte auch noch einen Anstrich von Rache“. (Charles Baudelaire, *Der Salon 1859*).

⁸ Kemp 1992 (wie Anm. 6.), S. 93.

⁹ Baudelaire, Charles: *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in: Parmée 1949 (wie Anm. 2), S. 218.

¹⁰ Pichois, Claude (Hg.): *Charles Baudelaire. Œuvres complètes, Bd. II*, Paris: 1975, S. 654.

¹¹ Adorno, Theodor W.: *Valéry Proust Museum* (1955), in: *Ders. Schriften, Bandnr. 11*, Frankfurt: 1973.

¹² Wobei André Malraux Anfang der 1950er Jahre nur das Museum für die Fotografie öffnen wollte.

¹³ Foucault, Michel: *Die Heterotopien*, Frankfurt: 2005, S. 11.

¹⁴ Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays.*, Leipzig: 1993, S. 39.

¹⁵ Vgl. Francastel, Galienne/Francastel, Pierre: *Le Portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris 1969, S. o. A. zit. nach Le Men.

ÜBER DIE AUTOR*INNEN

LAURA ANJA BERESTECKI schloss ihr 2-Fach-Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Koreanistik an der Ruhr-Universität Bochum 2022 mit einer Arbeit zur Verwendung des Körpers als Bedeutungsträger und Symbol innerhalb von Videospiele am Beispiel der Aneignung von Zdzisław Beksiński's Malerei in *The Medium* ab. Ihr Interesse gilt vor allem der Rezeption des Körpers innerhalb der Kunst sowie der Verwendung eben dieses als Material in unterschiedlichster Form, wie beispielsweise in der Body-Art. Darüber hinaus widmet sie sich gerne der Kunstvermittlung auf verschiedenen Informationskanälen mit einem Fokus auf Wissensvermittlung kultureller Institutionen als Bildungsapparate.

NAOMI CLARA BERGMANN schloss 2023 ihr Masterstudium Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart mit der Masterarbeit *Ausgestellte „Lebensunterlagen“: Tracey Emms My Bed, Dieter Roths Tischmatten und Annette Messagers Les Albums-collections im Spannungsfeld von Intimität, Privatsphäre und Exponat* an der Ruhr-Universität Bochum ab. Zuvor studierte sie dort im Bachelor die Fächer Archäologie und

Kunstgeschichte. Durch ihre 2019 aufgenommene Tätigkeit im Zentrum für Internationale Lichtkunst in Unna gilt ihr besonderes Interesse der musealen Bereitstellung von Wissen sowie dem Austausch und Diskurs zu Kunstwerken.

CHISOM DURUAKU studiert seit 2016 Kunstgeschichte und Religionswissenschaften im Bachelor an der Ruhr-Universität Bochum. Ihr besonderes Interesse gilt der Provenienzforschung und der Restitution von geraubten Kunstwerken, insbesondere im afrikanischen Kontext. Nach ihrem Studium möchte sie sich dafür einsetzen, den musealen Bereich zugänglicher für marginalisierte Gruppen zu gestalten.

MIRIAM GRESHAKE studiert seit dem Wintersemester 2021/22 Religionswissenschaft und Kunstgeschichte im 2-Fach Master an der Ruhr-Universität Bochum. Zuvor schloss sie ihr Bachelorstudium 2021 mit einer Arbeit zu religiösen Vorstellungen in der Medizin des Alten Orients ab. Seit Beginn ihres Masterstudiums arbeitet sie als Hilfskraft im Sonderforschungsbereich „Metaphern der Religion“ des Centrums für Religionswissenschaftliche Studien

(CERES) zu altorientalischen Ordnungsvorstellungen. Gerne widmet sie sich Themen und Projekten, in denen sich Kunst und Religion interdisziplinär zusammenführen lassen. In den jeweiligen Fächern besteht dabei ein besonderes Interesse an der altorientalischen Religionsgeschichte und der Denkmalpflege.

KATHARINA HEYER studiert im Bachelor Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Ihr Beitrag zu dieser Ausgabe entstand im Rahmen des Seminars „Africa Early Modern – Chimäre, Gedächtnis, Historiographie“ und ist ihre erste Publikation. Im Dezember 2023 stellte sie Teile des vorliegenden Textes im Rahmen der Vortragsreihe „Perspektiven auf Unconscious Bias“ zum Thema „Befangene Blicke. Biographie und Display afrikanischer Artefakte in den Kunstsammlungen der RUB.“ vor.

MARIUS HOFFMANN studiert seit 2022 den Master Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum. Ebenda beschloss er zuvor seinen 2-Fach Bachelorstudium der Kunstgeschichte und den Medienwissenschaften mit einer Arbeit über das Thema der Fluidität von Identitäten in der Performance-Kunst von caner teker. Begleitend zu seinen Studien

arbeitet er aktuell als wissenschaftliche Hilfskraft für die Professur der Kunstgeschichte der Moderne mit einem Schwerpunkt in der Kultur- und Geschlechtergeschichte, sowie im DFG-Forschungsprojekt „Putzen, Kochen, Sorgen. Care-Arbeit in der Kunst in West- und Osteuropa, den USA und Lateinamerika seit 1960“ von Prof. Dr. Änne Söll, Dr. Friederike Sigler und Tonia Andresen (M.A.). Darüber hinaus arbeitet er seit 2019 in der Kunstvermittlung und als wissenschaftliche Hilfskraft im Museum Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum. Sein besonderes Interesse gilt aktuell der Bedeutung und Berücksichtigung von Identitätskonzepten innerhalb der Kunstgeschichte und kunstbezogener Institutionen.

JULIA JEJKAL studierte bis 2022 Kunstwissenschaft und Niederlandistik an der Universität Duisburg-Essen. Ihre Bachelorarbeit behandelte das Verhältnis von Präsenz und Absenz in Christos und Jeanne Claudes Oeuvre. Im Wintersemester 2022 begann sie ihr Masterstudium der Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum.

SIMON KOZLOWSKI studiert Kunstgeschichte und Geschichte im 2-Fach Bachelor an der Ruhr-Universität in

Bochum. Sein besonderes Interesse gilt der Verknüpfung beider Studienfächer, wobei sein Fokus auf dem 20. Jahrhundert liegt.

KIM KUROWSKI studierte im 2-Fach Bachelor Kunst und Kunstvermittlung sowie Germanistische Sprachwissenschaften an der Universität Paderborn und schloss dieses mit einer Arbeit zu Joseph Beuys künstlerischem Erbe auf der documenta IX ab. Im Jahr 2019 organisierte sie die 8. Studentische Tagung zur Kunstvermittlung zum Thema Kunstvermittlung 4.0 - Relationen on- und offline. Zudem beteiligte sie sich an kuratorischen Projekten und Publikationen, u.a. an dem im Jahr 2022 im Klartext Verlag erschienenen Buch *Das Moltkeviertel in Essen - Die etwas andere Gartenstadt* oder auch dem Ausstellungskatalog *Erweiterte Welten* in Kooperation mit dem Skulpturenmuseum Marl. Seit 2021 studiert Kim Kurowski an der Ruhr-Universität Bochum Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart.

NATASCHA LAURIER hat im Jahr 2020 an der Universität Duisburg-Essen ihr Bachelorstudium der Kunstwissenschaft und Niederlandistik mit einer Arbeit über Julian Rosefeldts Manifesto abgeschlossen. Damit legte sie bereits einen Schwerpunkt auf moderne und zeitgenössische Kunst, den sie momentan im Masterstudiengang

Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der RUB vertieft. Studienbegleitend arbeitet sie als Werkstudentin am Kunstmuseum Bochum, wo sie die Inventarisierung der Museumsbibliothek betreut und dabei wertvolle Einblicke in die Museumsarbeit erhält.

LISA SCHMERBACH studierte im 2-Fach-Bachelor Geschichte und Germanistik für Gymnasiallehrer an der Ruhr-Universität Bochum und schloss diesen im Wintersemester 2020/21 mit einer Abschlussarbeit zu *Voodoo Queens in New Orleans. Handlungsspielräume und Position der Voodoo-Priesterinnen Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Marie Laveau* ab. In beiden Fächern arbeitete sie jeweils für drei Semester als Tutorin. Zurzeit absolviert sie einen weiteren 2-Fach-Bachelor der Kunstgeschichte und Geschichte. Ihr Interesse gilt vor allem der Malerei und dem Kunsthandwerk der Frühen Neuzeit mit Augenmerk auf fürstlichen Kunstkammern und Kuriositätenkabinetten. Darüber hinaus beschäftigt sie sich mit sozio-kulturellen Aspekten der Frühen Neuzeit, die Einfluss auf den Gebrauch und die gesellschaftliche Wahrnehmung von außereuropäischen Kunstobjekten hatten. Neben dem Studium arbeitet sie aktuell als wissenschaftliche Hilfskraft und Kunstvermittlerin im

Museum Situation Kunst (für Max Imdahl)
/ Museum unter Tage.

TATIANA SHERGINA studierte im 2-Fach Bachelor Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Stuttgart. Dieses schloss sie im Wintersemester 2021/22 mit der Arbeit *Naturverhältnis und die japanische Kunst aus westlicher Perspektive* ab. Seit 2022 studiert sie im Master Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum.

DINA SCHWARZ schloss 2022 ihr Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Archäologischen Wissenschaften mit einer Arbeit zum Thema ‚Affekt‘ in Kunstwerken aus Neonröhren von Bruce Nauman ab. Sie begann ihr Masterstudium der Kunstgeschichte und Wirtschafts- und Rohstoffarchäologie an der RUB 2022. Ihr kunstgeschichtlicher Schwerpunkt in den Bildwissenschaften von der Renaissance bis zur Moderne wird in Schwarz‘ vorliegendem Beitrag durch ihr Interesse an klassischer wie experimenteller Archäologie, Mythologie und Materialwissenschaften sowie Fundbearbeitung bereichert.

GINA MARIE SCHWENZFEIER studiert seit dem Wintersemester 2022/23 Kunstgeschichte der Moderne und

Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum. Zuvor absolvierte sie dort ihren 2-Fach-Bachelor in Kunstgeschichte und Archäologischen Wissenschaften. Ende 2019 begann sie ihre Tätigkeit als Studentische Hilfskraft im Museum Situation Kunst (für Max Imdahl) und seit August 2022 arbeitet sie im SFB 1567 Virtuelle Lebenswelten im Teilprojekt Ö. Nach Abschluss ihres Bachelorstudiums mit der Arbeit *MOTHERHOOD | MOTHERING | MOOTHERR. Eine exemplarische Analyse heterogener Darstellungen von Mutterschaft in der westlichen Gegenwartskunst am Beispiel Laure Prouvosts Installation MOOTHERR (2021)* geht sie diesen weiterhin als wissenschaftliche Hilfskraft nach. Seit 2020 ist sie darüber hinaus an verschiedenen Projekten beteiligt, die sich entlang des musealen Kontexts orientieren, wie dem 2022 beendeten Projekt *RuhrKunstUrban – Museum findet Stadt* der RuhrKunstMuseen sowie seit 2024 dem Nachfolgeprojekt *RuhrKunstbewegt*.

SUSANNE TESCHNER studiert Kunstgeschichte, Philosophie, Komparatistik und Philosophie im Bachelor. Diesen wird sie 2024 mit einer Bachelorarbeit über den allegorischen Modus im Werk des Malers Théophile Schuler abschließen. Neben dem Studium arbeitet sie als studentische Hilfskraft am

Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Moderne mit dem Schwerpunkt Kunstkritik von Prof. Dr. Stephanie Marchal. Ihr besonderes Interesse gilt der Kunst der frühen Neuzeit und der Moderne.

PHILIPP PAUL WENDT studierte von 2016 bis 2020 Kunstgeschichte und Germanistik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, wo er mit der Arbeit *Der Mensch, sein Alltag und der Entwurf. Zur Entwicklung der Möglichkeiten des entwerferischen Mediums am Beispiel Ettore Sottsass bei Memphis* den Abschluss Bachelor of Arts erlangte. Seit 2020 studiert er im Master Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum. Dort arbeitet er als wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Moderne mit einem Schwerpunkt in der Kultur- und Geschlechtergeschichte von Prof.ⁱⁿ Anne Söll. Sein kunstgeschichtliches Interesse

beschreibt er mit folgenden zwei Fragen: Welche Wechselbeziehung besteht zwischen Kunstwerken sowie der sozialen, kulturellen und politischen Organisation von Gesellschaften in einem bestimmten raumzeitlichen Kontext? Und was sagt ihre kunstpraktische Herausforderung über die Hegemonie jener Organisationsstrukturen aus? Eine intersektionale Perspektive bei der werkexemplarischen Beantwortung jener Fragen schließt Forschungsmethoden der Geschlechter-, Postkolonial-, Kultur- und Sozialwissenschaften mit ein. So zum Beispiel in seinem Beitrag *Ohn[Macht] dem Visuellen/Männlichen – [Ohn]Macht dem Taktilen/Weiblichen! Valie Export's Tapp und Tastkino (1968)*, der 2023 in *frame[less] - Das digitale Magazin für Kunst in Theorie und Praxis* erschienen ist.

IMPRESSUM

Herausgegeben von Carolin Behrmann, K. Lee Chichester, Giulia D'Allotta, Susanne Teschner & Philipp Paul Wendt

Kontakt: ga2-redaktion@rub.de

Kunstgeschichtliches Institut der
Ruhr-Universität Bochum
Universitätsstraße 150
44801 Bochum

