Anne Haeming

In der Schwebe: Wieso das Objekt mit der Ident.Nr. III C 33268 des Berliner Ethnologischen Museums taugt, die aktuelle Provenienzdebatte zu erhellen

//

Berlin 2020
non pub.

INHALT

I. AUFTAKT 3

II. EIN OBJEKT, DAS DIE PROVENIENZDEBATTE ERHELLT 6

1. Die Ambivalenz steckt in den Grundlagen: Der Forschungsstand 6

2. Eine Figur in der Schwebe: Die Merkmale von Objekt III C 33268 9

2.A. Die Funktion 10

2.B. Die Photographie 11

2.C. Der Sammler 13

2.D. Die Sammlung 14

2.E. Die Datierung 15

2.F. Das Material 16

2.G. Die Provenienz 16

3. "Provenancial Turn" und "Relational Ethics": Zwei aktuelle Debattenansätze 17

4. Turning: Die *mbulu viti*-Figur als Symbol gegen europäische Aneignung 20

III. AUSBLICK 21

IV. Bibliographie 23

I. AUFTAKT

Das Objekt auf dem Photo scheint zu schweben. Zu sehen: eine Figur mit einem großen Kopf aus Metall, die Stirn glänzt im Schein der Lichtquelle, unten ein kleineres angesplittertes Holzende. Der Raum drumherum bleibt im Ungefähren, aber die Beleuchtung – oben tiefdunkel, nach unten immer heller werdend – und der sanfte Schatten lassen keinen Zweifel: Das Ding hängt in der Luft. Ob dank transparenter Schnüre oder Retusche lässt sich nicht sagen.

Das Objekt mit der "Ident.Nr. III C 33268" gehört zum Bestand des Berliner Ethnologischen Museums, Sammlungsbereich "Afrika", laut Angaben entstanden im "19./20. Jahrhundert"[1]. Das Photo ist Teil des digitalen Sammlungskatalogs der Staatlichen Museen zu Berlin, eines von aktuell 254.848 Stück.

Doch ausgehend von eben diesem Sammlungsstück, seiner Darstellung im Katalog und der mitgelieferten Informationen soll im Folgenden ein Blick auf die aktuelle Provenienzdebatte geworfen werden, die im Zuge der internationalen "Black Lives Matter"-Bewegung nun erst Recht aufgefordert ist, mit neuer Aufmerksamkeit museale Sammlungshistorie, Sammlungspraxis und zeitgenössischen Rassismus zusammenzudenken. Vor diesem Hintergrund ist zu zeigen, wieso eben jene Figur mit der Inventarnummer III C 33268 Symbolcharakter hat für europäische Aneignung. Und konkret: wie sie taugt, den Kontext des derzeitigen musealen wie gesellschaftlichen Diskurses rund um Provenienzen und Restitutionen von "Kulturgütern aus kolonialen Kontexten" zu erhellen.

Es ist eine Argumentationsspanne, die in der Institution, die diese Sammlung beherbergt, selbst bereits angelegt ist: hervorgegangen aus der Königlich Preußischen Kunstkammer, die seit dem 16. Jahrhundert im Berliner Stadtschloss existierte[2], wo es als "Museum für Völkerkunde" ab 1873 erst einmal weiter bleiben sollte. An jenem Ort also, von wo 15 Jahre später Kaiser Wilhelm II. die deutsche Kolonialpolitik massiv vorantreiben sollte.

Und an jenem Ort, an den die Sammlung in absehbarer Zeit zurückkehren soll: als Teil des neu entstehenden Museums "Humboldt-Forum" im wieder aufgebauten Schloss in der Mitte der Hauptstadt – avisierter Eröffnungstermin Ende 2020. Die Debatte um Ausrichtung, Politik, Besetzung, Konzept des Humboldt-Forums war in den vergangenen Jahren mit Auslöser dafür, dass "die koloniale Herkunft ethnografischer Objekte zu einem immer zentraleren Thema"[3] wurde und "ethnologische Museen insgesamt verstärkt zur Zielscheibe postkolonialer Kritik"[4], wie Larissa Förster ausführt, die den 2019 frisch gegründeten Fachbereich "Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten" beim Deutschen Zentrum Kulturgutverluste aufbaut.

---

[1] Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): "Reliquiarfigur mbulu viti", in: *smb-digital.de*, Online: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3. Abgerufen: 15.9.2020.

[2] Mehr über die Rolle jener Kunstkammer vgl. Eva Dolezel: "Der erste Berliner Museumsstreit: Nutzungskonzepte im Umfeld der Berliner Kunstkammer", in: *Kulturgeschichte Preußens. Colloquien* 5 (2017), Online: https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00010447. Abgerufen: 15.9.2020.

[3] Larissa Förster, Iris Edenheiser, Sarah Fründt (Hgg.): "Eine Tagung zu postkolonialer Provenienzforschung. Zur Einführung", in: dies.: *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte,* Bremen 2018. 13.

[4] Ebd.

Jene schimmernde Metallkopf-Holz-Skulptur also, die den Angaben zufolge vermutlich so alt ist wie das Museum selbst, birgt mit all ihren Facetten in sich einen Ansatz: um ein neues Licht auf eben diese Debatte rund um Herkunft, Translokation und Rückkehr von Objekten zu werfen. Und zwar konkret auf den Vorschlag, den Bénédicte Savoy und Felwine Sarr in ihrem “Restitution Report” von 2018 vorstellen: Sie plädieren für eine neue “Beziehungsethik” als Inspiration für alle Formen von Provenienzbeziehung. “The restitution of African cultural items will […] initiate a new economy of relations whose effects will not be limited to cultural spaces or those of museographical exchange“[5], schreiben sie.

Wie das eine und das andere zusammengehört, soll im Folgenden in zwei Schritten vorbereitet und schließlich zusammengeführt werden. Stets ausgehend von der Darstellung seitens des Berliner Ethnologischen Museums im Rahmen des Online-Bestands der Staatlichen Museen Berlin. Und somit auf Basis der Details des vorliegenden Objektphotos. Darauf, erste Zeile: “Carl Einstein, Reliquiarfigur mbulu viti”, dann folgen Katalognummer und Photocredit. Neben dem Bild weitere Informationen, etwa zu Einstein (“(1885-1940), Sammler”), Datierung, Herkunft (“Gabun (Land) / Kongo (Demokratische Republik) (Land) / Bakota (Kota, Kotha) (Ethnie)”), Material, Maßen. Dazu an zwei Stellen: Fragezeichen.

Hier fängt sie an, die vielfache Ambiguität des Gegenstands mit der Nummer III C 33268: in den Fragezeichen. Sie steckt in seiner Darstellung, in den materiellen wie biographischen Facetten des Objekts selbst, in seiner Identität als Sammlungsobjekt, wie auch in seiner ursprünglichen Funktion. Dies mosaikhaft zunächst zu benennen und zu analysieren, wird die Grundlage der Argumentation bilden.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Carl Einstein, Reliquiarfigur mbulu viti, Ident. Nr.: III C 33268
© Foto: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Martin Franken
(cc) BY-NC-SA

Abbildung 1: Ansicht der Objektdarstellung der Reliquiarfigur im digitalen SMB-Katalog. (Photo: Screenshot der Verfasserin; Originalphoto: Martin Franken für SMB).

[5] Felwine Sarr, Bénédicte Savoy: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Paris 2018, Online: restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Abgerufen: 14.9.2020, 88.

Im zweiten Teil wird zu zeigen sein, wie jene ambige Qualität des Objekts und seiner Darstellung ein Schlüssel sein kann, um die aktuelle eurozentrisch geprägte Debatte um Provenienz zu dezentrieren. Denn an jener Reliquiarfigur aus Einsteins Sammlung lässt sich nicht nur die Crux kolonialen Sammelns und anhaltend kolonialer Sammlungshaltung verdeutlichen. Sie birgt zugleich die Lösung für Neues: weil sie jene Facetten aufzeigt, die in Savoy/Sarrs “relational ethics”-Plädoyer stecken. Und damit Inspiration ist für das, was ein “provenancial turn” sein könnte, den der Bonner Kunsthistoriker Christoph Zuschlag seit zwei Jahren auszurufen versucht. Was dies für das Potential der Figur als Symbol gegen europäische Aneignungspraxis bedeutet, wird schlussfolgernd zusammengeführt.

Schauen wir uns noch einmal das Photo an. Es wirkt etwas verloren, das Objekt mit der Ident.Nr. III C 33268. Schon das Photo dieser Figur zeigt, dass etwas fehlt. Denn sie schwebt. Und verweist damit auf ein Außerhalb der Sammlung: Sie ist von vorneherein auf einen Kontext ausgerichtet, darauf, mit einem anderen Objekt zu interagieren. Doch dieser Kontext ist abwesend.

II. EIN OBJEKT, DAS DIE PROVENIENZDEBATTE ERHELLT

1. Die Ambivalenz steckt in den Grundlagen: Der Forschungsstand

Es ist genau jene Präsenz des Abwesenden, die für diese Untersuchung im Fokus steht. Und zwar strikt ausgehend vom Objekt, der Objektdarstellung, der Objekteinbettung auf den Seiten der digitalen SMB-Sammlung. Deshalb fangen wir genau damit an: mit dem Forschungsobjekt selbst. Das von vorneherein die Idee ins ich trug, Abwesendes zu vergegenwärtigen. Denn der dingliche Kontext, der auf dem SMB-Photo fehlt, ist ein Korb. In dem Korb: sterbliche Überreste, Knochen, von Vorfahren. Oben im Korb: eine Öffnung – um die Reliquiarfigur einzusetzen. Die Skulptur dient dabei als Schutz, als “guardian”[6]. Sie ist im Begriff “mbulu viti” bereits mitgedacht: “mbulu” bezeichnet jenen Reliquienkorb[7], “viti” bezieht sich auf die Skulptur.

Weitet man den Blick und nimmt die Informationen auf der Website der Staatlichen Museen zu Berlin als Grundlage, ist der Forschungsstand folgender:

Reliquiarfigur mbulu viti

Carl Einstein (1885 - 1940), Sammler
19. Jahrhundert
Datierung engl.: 19th or early 20th century
Gabun (Land)
Kongo (Demokratische Republik) (Land)
Bakota (Kota, Kotha) (Ethnie)
Mindassa (?) (Ethnie)
Bawumbu (?) (Ethnie)

Holz, Messing, Kupfer, Zinn
Höhe x Breite x Tiefe: 63 x 29 x 14 cm
Gewicht: 2,7 kg

Ident.Nr. III C 33268
Sammlung: Ethnologisches Museum | Afrika

© Foto: Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Fotograf/in: Martin Franken

Abbildung 2: Ansicht des Objekteintrags in der digitalen Sammlung des SMB.
(Photo: Screenshot der Autorin, smb-digital.de)

[6] Diese Funktionszuschreibung wiederholt sich durchweg: Vgl. etwa Denise Paulme: *African Sculpture*, übers. Michael Ross, London 1962. 117.

[7] Kathryn Gunsch bezeichnet die Figur explizit als Teil der “Kota people” und verweist auf deren Alltag als Brandrodende, was mit sich gebracht habe, alle paar Jahre weiterziehen zu müssen – und damit eine ‘mobile’ Lösung für die Ahnen nötig geworden sei. Smarthistory: “Keeping your loved ones close: a Kota reliquary figure”, *youtube.com/user/smarthistoryvideos* 28.11.2018. Online: https://youtu.be/17VcIhKhOSY. Abgerufen: 15.9.2020.

Was wir vorfinden: Als Titel dient die Benennung der Funktion, “Reliquiarfigur”. Das nahtlos angefügte “mbulu viti”, das syntaktisch wie ein Name eingesetzt ist, ist jedoch ein Synonym, eine Übersetzung des Ursprungsbegriffs[8]. Direkt darunter: Carl Einstein, Rollenbezeichnung “Sammler”, samt Lebensdaten, hier syntaktisch eingesetzt als sei er der Urheber des Werks; gemeint ist, dass er der vorige Eigentümer des Objekts war. Es folgt, dass die – wohl auf der dazugehörenden Karteikarte – vorliegende[9] Datierung auf Englisch notiert ist: 19. oder frühes 20. Jahrhundert. Die Herkunft wird eingekreist, indem zwei Länder genannt werden (“Gabun”, “Kongo”), dann drei Ethnien, zwei davon versehen mit den bereits erwähnten Fragezeichen. Hergestellt aus einer Material-Assemblage, Holz und Messing, Kupfer, Zinn. Die Maße – es ist 63 cm hoch – verdeutlichen, dass der Kopf überlebensgroß sein muss im Vergleich zu menschlichen Proportionen; das Gewicht von knapp drei Kilogramm unterstreicht die Dimension.

Jedes erfasste Merkmal, von der Funktion über den Sammler bis zum Photo selbst, wird im Weiteren *en détail* beleuchtet werden. Was das Objekt an sich angeht, scheint es weiteres Material über genau diese Figur kaum zu geben. Eine Quelle zeigt jedoch sofort eine bemerkenswerte Lücke in der vorliegenden SMB-Darstellung: In Alisa LaGammas umfassendem Sammelband *Eternal Ancestors* über die Kunst der “Central African Reliquary”[10] findet sich eine Abbildung eben jener Figur aus Einsteins Sammlung – genauer: zwei Abbildungen (s. Abb. 2).

Die Abschabungen an den Holzenden lassen keinen Zweifel zu: Es ist dieselbe Figur. Dass es zwei Gesichter gibt, es also eine janusköpfige Reliquiarfigur ist, ist auf der SMB-Seite nicht zu erkennen – es sei denn, man weiß um die Bedeutung von “viti”: Ein Wort, das explizit doppelgesichtige Reliquiarfiguren bezeichnet.[11] LaGamma liefert auch weitere Details, die die SMB-Seite nicht erwähnt. So sei die “mbulu viti” 1926 in den Besitz des Museums übergegangen, dazu Hinweise auf weitere Veröffentlichungen.[12] Doch der Reihe nach.

Die Gattung der Reliquiarfigur selbst ist über die Jahrzehnte aus verschiedenen Perspektiven untersucht worden. Jedoch stellt sich diese Forschung vor allem als über Jahrzehnte fortgeführter Streitdialog dar, der zumeist ethnographisch fundiert die einzelnen Untergruppen der Figuren zu belegen sucht. Als Grundlage für die folgende Analyse an dieser Stelle ein kurzer Abriss:

Zu den wichtigsten Beiträgen gehören sicher zum einen die detaillierten Erklärungen von Funktion und Bezeichnung der Figuren in ”Contribution à l'ethnographie des Kuta”[13] des schwedischen Missionars[14] Ephraim Andersson von 1953, der aber eindeutig nicht den Zugang über die Kunstwerke in den Fokus stellt, sondern eher Informationen über Alltag, Glaube, Familienleben der “Kuta” beschreibt.

---

[8] Vgl. mit explizitem Bezug auf Anderssons als Grundlagentext geltendes Werk über die “Ba-Kuta”: Louis Perrois: *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Dallas 1986. 232.

[9] Eine Anfrage beim Archiv des Ethnologischen Museums nach weiteren Unterlagen oder Einsicht ist bislang ohne Ergebnis geblieben.

[10] Alisa LaGamma (Hrsg.) *Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary*, New Haven/London 2008. 258-9.

[11] Die schlichteren Versionen mit nur einem Gesicht sind bezeichnet als “mbulu ngulu”; Perrois übersetzt es als “Reliquiarkorb mit Gesicht”. Perrois 1986. 232.

[12] So ist Einsteins Figur Teil von Band 1 von Kurt Kriegers Grundlagenwerk “Westafrikanische Plastik” wie auch vertreten im ersten umfassenden Kompendium, das sich ausschließlich sogenannter “Kota-Kunst” widmete: Alain und Francoise Chaffin: *L’art Kota: Les Figures de Reliquaires,* Meudon 1979.

[13] Ephraim Andersson: *Contribution à l'ethnographie des Kuta*, Uppsala 1953.

[14] Leon Siroto: “The Face of the Bwiiti”, in: *African Arts*, 1.3 (1968), 24.

Im Jahrzehnt darauf, diesmal eindeutig im Kunstkontext, legt Leon Siroto dar, dass es zwei verschiedene Haupttypen dieser Art kopflastiger, metallbeschlagener Reliquiarfiguren in Westafrika gibt. Die Gruppe, zu denen auch das Objekt aus Einsteins Sammlung gehört, sei die weitaus größere, vor allem im Süden Gabuns anzutreffen, er nennt sie “head-and-lozenge figures”[15] wegen der rautenförmig zulaufenden Enden. In einer Art Entgegnung lobt Louis Perrois zwar den Aufwand, den Siroto betrieben habe, aber das Ergebnis sei eher ein historischer Überblick, seine Stilanaylse der Reliquiarfiguren samt Interpretation führe in die Irre.[16]

Abbildung 3: Die Abbildung, die Alisa LaGamma in ihrem Band zeigt beim Eintrag über Einsteins Reliquiarfigur. (Photo: Screenshot der Verfasserin aus LaGamma (Hrsg.): *Eternal Ancestors* 259; Originalbildquelle: nicht benannt.)

Wieder ein Jahrzehnt später legt Perrois nach[17]: Zwar konzentriert er sich im Wesentlichen auf die zweite von Siroto identifizierte Untergruppe, die den Mahongwe im Norden zugeschrieben wird; jedoch ist diese so ausführliche wie kleinteilige, teils tabellarische Analyse von Machart, Querschnitten, “tribes”[18] und den jeweiligen nuancierten Unterschieden der Figuren eine bemerkenswerte Vergleichsgrundlage. Es war nur ein Vorlauf für Perrois’ zehn Jahre später erscheinendes Buch: der Katalog zur Ausstellung *Ancestral Art of Gabon*[19], kuratiert aus der Sammlung des Genfer Barbier-Müller-Museums.

---

[15] Ebd. 23.

[16] Louis Perrois: “Notes on the Bwiiti Figures”, in: *African Arts*, 2.4 (1969). 67-69.

[17] Perrois: “L'art Kota Mahongwe: Les figures funéraires du Bassin de I'Ivindo (Gabon-Congo)”, in: *Arts d’Afrique Noire*, Winter (1976).15-37.

[18] Perrois folgt hiermit eindeutig dem “one tribe, one style”-Paradigma, das Sidney Littlefield Kasfir 1984 in seiner Engführung kritisch widerlegen sollte. Sidney Littlefield Kasfir: “One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art”, in: *History in Africa* 11 (1984). 163-193.

[19] Perrois 1986.

Zwischen den beiden Werken, 1979, erschien ein weiterer Band, der sich ausschließlich den Reliquiarfiguren der sogenannten “Kota” widmete[20]: das bereits erwähnte *L’art Kota* des Forscherduos Chaffin. “Beispielhaft und klar”, urteilt Siroto, eine Monographie über diese Figurengattung, “selected and organized to bring out the genius and beauty inherent in their diversity”.[21] Jedoch bemängelt er die Auswahl als zu subjektiv ästhetisch geprägt: “Not long after entering into the catalogue of figures, the readers may begin to wonder what kind of a study *L'art kota* is. Where does subjectivity end?”; desweiteren kritisiert er, dass der Band damit fälschlicherweise “die Kota” als homogene Gruppe wahrnimmt und präsentiert.[22]

Mit Blick auf einen zeitgenössischen Beitrag ist der Sprung in der Perspektive unübersehbar: den Katalog, der die Ausstellung *Eternal Ancestors* im New Yorker Metropolitan Museum 2007 begleitete. Die Beiträge, die Alisa LaGamma hierfür zusammengetragen hat, rangieren von kritisch-historischen Abrissen über die Ästhetisierung dieser Figuren in Europa oder neue Perspektiven auf den Umgang mit Vorfahren.[23] Aber über allem steht: Das ist alles nur eine Annhäherung.

2.2. Eine Figur in der Schwebe: Die Merkmale von Objekt III C 33268

Man könnte nun sagen: Das Objekt nach all den auf der SMB-Seite aufgeführten Merkmalen zu untersuchen, droht den Rahmen des hier Darstellbaren zu überfrachten. Doch genau das ist der Punkt: die Summe der Ambiguitäten, mit denen diese Figur umgeben ist; die in ihr selbst stecken wie in ihrer museal geframeten Darstellung. Darin zeigt sich ganze Ausmaß. Was nun folgt, sind acht Aspekte, die zu eben jenem Objekt, seiner Geschichte, seiner Identität als Teil des Bestands des Ethnologischen Museums in Berlin gehören: einzeln benannt, analysiert und kontextualisiert. Um darzustellen, wie eben jenem Werk Machtstrukturen und Mehrdeutigkeiten eingeschrieben sind, die die Perspektive auf afrikanische Kunst – von europäischen Museen aus betrachtet – bis heute prägen.

Eine Argumentation, die auf die Metaebene zielt, aber von der Mikroebene ausgeht: stets rückgebunden auf eben jenes Objekt und seine Darstellung auf der Seite im SMB-Digital-Katalog. All das selbstverständlich mit dem Wissen, dass es unmöglich ist, einen archimedischen Punkt einzunehmen, um ohne eurozentrisch geprägte Sichtweise afrikanische Kunst zu analysieren. Es ist eine Art eingebautes Oxymoron, wie auch Sylvester Okwunodu Ogbechie festhält: “[N]otions of interdisciplinarity often depend upon how well scholars apply Eurocentric theoretical foundations to African art/culture”[24].

Allein die Fülle an Merkmalen des “Dazwischen” in der möglichen Tiefe zu untersuchen – dies böte sich bei jedem der Punkte geradezu an – ist unweigerlich zu viel für den Rahmen dieser Arbeit. Doch der Fokus in diesem Kontext ist ausdrücklich: eben jene überwältigende Fülle zu benennen. Als multiples Indiz dafür, dass dieses Objekt aufgeladen ist: mit dem Potential eines höchst hybriden, dynamischen “third space”, den Homi K. Bhabha in seinem die *posctolonial studies* prägenden Werk *The Location of*

---

[20] Zur Problematik dieser Zuschreibung vgl. S. 14.

[21] Leon Siroto: “Review: L'art Kota by Alain Chaffin and Françoise Chaffin”, *African Arts* 14.4 (1981). 80.

[22] Ebd. 82 ff.

[23] Alisa LaGamma (Hrsg.): *Eternal Ancestors*. *The Art of the Central African Reliquary*, New York 2007.

[24] Sylvester Okwunodu Ogbechie: “The pathfinder paradox: historicizing African art within global modernity”, in: *Journal of Art Historiography* 22.6.2020. 4.

Culture propagierte. Erst auf der Basis der Fülle dieser Hybrid-Merkmale ist im Weiteren ein fruchtbarer Blick auf die aktuelle Debatte rund um Provenienzforschung zu Kulturgütern aus Kolonialtexten möglich – um von der konkreten Objektebene aus die Metaebene zu erhellen.

A. Die Funktion

Auch wenn die grundlegende Funktion des Objekts schon in der Bezeichnung "Reliquiarfigur" aufscheint – ein paar Worte vorweg. Der Funktionsanalyse von Kunstwerken kolonialer Provenienz wohnt von vorneherein ein *caveat* inne: die europäische Tendenz, afrikanische Kunstwerke nach ihrer vermeintlichen "Authentizität" zu bewerten – um ihre Qualität zu bestimmen.

So verwandelt sich die eigentliche Funktion aus eurozentrischer Perspektive in eine andere: Sie wird zum Qualitätsmerkmal. "Marks of use", schreibt Monroe, "therefore, become forensic evidence that an object was employed in an 'authentic' cultural context."[25] Die neue Funktion des Kunstwerks, markiert als "authentic primitive"[26], verwandelt sich damit in eine ästhetische Kategorie.[27] Und Sydney Kasfir holt zu einer Art Generalabrechnung aus über das vermeintliche Primat jener 'Authentizität': "It is, almost by necessity, the implitic principle of selection for the art seen on display in […] exhibtions […]".[28]

Mit Blick auf die Kunstszene Europas Anfang des 20. Jahrhunderts, lässt sich ergänzen: Die Werke afrikanischer Künstler:innen, gerade solche mit sichtbaren Gebrauchsspuren, die in den Sammlungen zwischen Paris und Berlin auftauchten, wurden so nicht nur transformiert in "Kunst". Obendrein hatten sie für viele Künstler:innen die Funktion eines Werkzeugs – um von dieser Ästhetik für ihre eigenen Werke inspiriert zu werden.

Was auf den ersten Blick wie ein Funktionswandel daherkommen mag, der mit der oftmals abrupten "Translokation"[29] einherging, kann aber aus heutiger Perspektive neu gedacht werden: Denn all jene Funktionen sind dem Objekt eingeschrieben, alle sind palimpsestartig zugleich präsent. In dem Objekt in seiner Rolle als Speichermedium all seiner Funktionszuschreibungen.[30]

Nun aber zum Kontext der Reliquiarfigur selbst.[31] Es scheint sicher[32], dass diese Skulpturen als Wächter dienten: Oben In die Körbe gesteckt beschützten sie die Knochen der Ahnen (und somit metonymisch

---

[25] John Monroe: "Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and "Authenticity" in African Sculpture, 1917–1939", in: *The American Historical Review* 117.2 (2012). 453.

[26] Ebd.

[27] "Whose aethetics?" bringt es Marc L. Ginzberg in einer Ausstellungsrezension auf den Punkt. Marc L. Ginzberg: "African Sculpture: The Shape of Surprise", in: *African Arts* 13.4 (1980). 75. Vgl. auch Sylvester Okwunodu Ogbechie: *Making History: African Collectors and the Canon of African Art,* Mailand 2011. 60.

[28] Sidney L. Kasfir: "African Art and Authenticity: A Text With a Shadow", in: *African Arts* 25.2 (1992). 41.

[29] Hier rekurrierend auf den Terminus, für den Bénédicte Savoy plädiert, vgl.: Bénédicte Savoy, Interview mit Fréderic Lemaître: "L'art, butin de guerre: Le mutisme des musées", *Le Monde* 17.8.2017. Online: www.lemonde.fr/festival/article/2017/08/17/l-art-butin-de-guerre-le-mutisme-des-musees_5173391_4415198.html. Abgerufen: 15.9.2020.

[30] Ein Ansatz für diese Speichermedientheorie vgl.: Igor Kopytoff: "The Cultural Biography of Things: Commoditization As Process", in: Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986.

[31] Mehr über die Rolle der Künstler innerhalb der communities, in denen diese Reliquiarfiguren entstanden und zum Einsatz kamen, vgl.: Louis Perrois: "Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabon", in: *Anthropos* 63/64.5./6. (1968/1969), 869-888.

[32] Vgl. LaGamma: "Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary", *African Arts* 40.4 (2007). 36 ff.

verschoben auch die Ahnen). Ihre Stellvertreterfunktion spiegelt sich auch darin, dass sie eben nicht in mimetischer Beziehung zu den Toten stehen: Es sind keine Portraits einzelner Individuen, sondern repräsentieren eher ganze Generationslinien.[33] Für Initiationsriten nahm man sie aus den Körben, so dass sie in der Performance präsent waren als Stellvertreter der Ahnen.

Aus diesem Kontext heraus ist die Figur mit der Ident.Nr. III C 33268 gleich mehrfach aufgeladen: Da ist zum einen das doppelte Gesicht – die Figur wirkt in zwei Richtungen gleichzeitig. Wenn sie in einem Korb steckt, aber erst Recht, wenn sie im Zuge eines Rituals zum Einsatz kommt, Perrois nennt etwa Performances im Zusammenhang mit Weissagung, Heilung, aber auch, besonders relevant hier: Versöhnung.[34]

In diesen Momenten hat diese Figur das Potential eines Mediums: als Mittler zwischen zwei Räumen, dem Davor, dem Dahinter. In diesem Sinne ist diese janusköpfige Figur erst Recht "site[…] for a continued dialogue" zwischen den Lebenden, den Toten, der Zukunft,[35] eine Brücke[36], wie LaGamma es formuliert. Ein Dialog also, eine Kommunikationsbeziehung zwischen mehreren Entitäten. Ein Eindruck, den auch Siroto mit einer Beobachtung stützt: "The particular object existed not only as a symbol, but as a focal point, perhaps to be described as a point of intersection of the human and the supra-human, or spirit worlds"[37]. Die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Hier und Dort, löst sich in performativer Dynamik auf: alles dank dieser einen Figur.

B. Die Photographie

Wie groß die Kluft ist zwischen den Funktionen, die dieser Figur zugeweisen werden – als Bewacherin der Ahnen; als Medium, das Dialog zwischen Zeiten und Räumen ermöglicht einerseits; andererseits als Mittel, ja Requisite, zur ästhetischen Fortentwicklung eigenen Schaffens – zeigt die Photographie. Genauer: die Photographie des vorliegenden Objekts; aber auch die Photographie als Mediengattung, die Anfang des 20. Jahrhunderts afrikanische Kunstwerke fürs westliche Publikum vervielfältigbar machte.

Das Photo, das laut SMB-digital Martin Franken gemacht hat, ist dabei paradigmatisch für das Genre 'Photographien afrikanischer Kunst'. Nicht nur, weil die Reliquiarfigur, wie eingangs ausgeführt, auf rein ästhetischen Effekt hin ausgeleuchtet ist; ein Faktor, der Ausdruck ist für die Marginalisierung afrikanischer Kunstwerke als rein inspirierende Requisite, was den Kanon seit Anfang des 20. Jahrhunderts bestimmte. Obendrein ist sie auf der Abbildung ihres Kontextes beraubt – und hängt in der Schwebe. Kein Korb, kein mobiler Reliquienschrein mit den Gebeinen der Vorfahren.

Ein übliches Vorgehen[38]: Objekte wurden all ihrer Original-Funktionselemente beraubt. Nägel entfernt, Stoffe und andere Accessoires von Kraftfiguren, die Farbe abgeschliffen. Auf dass die reine Form sichtbar

---

[33] Ebd. 39.

[34] Perrois: "L'art Kota Mahongwe" 20.

[35] LaGamma "Eternal Ancestors" 40.

[36] "An effective bridge" nennt LaGamma es: Ebd. 34.

[37] Roy Sieber, Arnold Rubin: "On the Study of African Sculpture", in: *Art Journal* 29.1 (1969). 26.

[38] Z.S. Strother: "Looking for Africa in Carl Einstein's *Negerplastik*", in: *African Arts* 46.4 (2013). 10; Sylvester Okwunodu Ogbechie: "Carl Einstein's *Negerplastik* and the Invention of 'African Art'", Vortrag, in: *hkw.de* 26.4.2018. Online: www.hkw.de/en/app/mediathek/video/63536. Abgerufen: 15.9.2020.

sei auf den Photographien. Stilprägend dabei: Carl Einstein – mit seinem 1915 erschienenen schmalen Band *Negerplastik*[39].

Nach einem Essay zeigt der Band im zweiten Teil 119 Photographien, unkommentiert, undatiert, unkategorisiert (die er allesamt nicht selbst angefertigt haben soll[40]). Die Reliquiarfigur, die in seinem Besitz war, bis er sie offenbar 1926 dem Völkerkundemuseum Berlins übergab, ist nicht abgebildet. Der erste Teil ist eine Abhandlung über afrikanische Objekte: ein Plädoyer dafür, sie als Kunst wahrzunehmen; ein "kubistisches Traktrat"[41], befindet die Herausgeberin im Nachwort. Jener erste Teil, Einsteins Essay, ist gänzlich unverbunden mit dem zweiten. Bis auf eine Formulierung gleich zu Beginn: "Vielleicht ergibt sich aus den Bildtafeln folgendes: […]"[42], setzt er an – und lässt seine Argumente folgen. Sie dienen ihm also als visuelles Argument für die These, afrikanische Objekte seien Ausdruck "reine[r] plastische[r] Formen"[43].

Jene 199 Abbildungen von 94 dreidimensionalen Werken gelten als Grundlagenwerk, das die (westliche) Rezeption afrikanischer Kunst für immer bestimmen sollte. Künstler:innen dienten die Photos gar als Vorlage.[44] Es war eine photographische Inszenierung, die als Dokumentation daherkam. Mit Verweis auf Jean Baudrillards Dictum "The photographic image is not a representation; it is a fiction"[45] stellt Sylvester Okwunodu Ogbechie daher einen eklatanten und folgenschweren Bruch in der Repräsentation fest. Jedes Photo, das ein Kunstwerk abbilde, so die Argumentation, schaffe ein neues Kulturobjekt, das nur assoziativ mit dem Kunstwerk verbunden ist – und eben nicht mimetisch oder analog.[46] Ogbechies Schlussfolgerung stellt damit zu Recht die gesamte Sammlungspolitik und Forschung in Frage, die seit Einsteins erstem Werk zum Thema erschienen ist: Weil Einstein die Objekte für die Photographien derart in Szene setzte, sie ihrer Kontexte und dazugehörigen Gegenstände und Farben beraubte, so Ogbechie, "one can charge *Negerplastik* with iconoclasm"[47]. Und Martin Franks Photo auf der SMB-digital-Seite steht fraglos in genau dieser Tradition.

---

[39] Carl Einstein: *Negerplastik*, (1915) Stuttgart 2012. Mit Verweis auf die Argumentation des Linguisten Anatol Stefanowitsch wird in dieser Arbeit der Originaltitel verwendet statt ihn mit *N-Plastik* zu ersetzen, da es im Text explizit um den Konnex aus jenem Begriff und Marginalisierung geht. Vgl. Anatol Stefanowitsch: "Pippi, geh von Bord", in: *spektrum.de* 11.8.2011. Online: https://scilogs.spektrum.de/sprachlog/pippi-geh-von-bord. Abgerufen: 15.9.2020.

[40] Laut Ogbechie scheint dies bis heute nicht definitiv geklärt. Vgl. Ogbechie 2018. Einige verweisen auf den Kunsthändler Josef Brummer, der wohl auch die Publikation als solche finanziert haben soll, so auch Strother, der 2013 präzisiert: "To date no documentation has surfaced for the sources for *Negerplastik*." Vgl. Strother 11, Strother 16.

[41] Friederike Schmidt-Möbus: "Nachwort", in: Einstein 168.

[42] Einstein 7.

[43] Ebd. 14.

[44] Schmidt-Möbus 176.

[45] Jean Baudrillard: *Impossible Exchange*, London 2012. 187.

[46] Ogbechie in: *hkw.de*.

[47] Ebd.

C. Der Sammler

Somit gilt Carl Einstein auch als Begründer eines ganzen photographischen Genretypus'. Auch wenn er im SMB-Katalog lediglich als "Sammler" aufgeführt ist, ist er vor allem in seiner Rolle als Kunsthistoriker bekannt, der in Kunst- wie Ethnographenzirkeln gleichermaßen unterwegs war. *Negerplastik* und später *Afrikanische Plastik*[48] prägen, maßgeblich wegen der Photographien, als Grundlagenwerke die Rezeption und Sammlungspolitik afrikanischer Kunst bis heute[49] – auch wenn zeitgenössische Rezensenten das zuweilen anders sahen.[50]

Was seine Rolle als Sammler war, welche Werke wann bei ihm auftauchten, ist bislang kaum beleuchtet und wäre Ansatz für weitere Forschung. Zumindest das Objekt mit der Nummer III C 33268 gehörte laut Ethnologischem Museum zu seiner Kollektion.[51] Ansonsten scheint Einsteins Expertise auf dem Gebiet zunächst eher mager gewesen zu sein; erst 1916 soll er sich intensiver mit der Materie befasst haben, als er in die Kolonialabteilung der Zivilverwaltung des Generalgouvernements Brüssel berufen wurde – und somit Zugang zu einschlägigem Material und Recherche hatte, wie auch umgeben war von Menschen, die, anders als er selbst, schon vor Ort gewesen waren.[52] Als Mitgründer der "Documents"-Gruppe samt ihres Magazins in Paris war er Wandler zwischen den Welten, ein Multiplikator für seine Thesen und die Kunst der anderen.

Es gibt zwei Extrempositionen mit Blick auf jenes erste Essay-Photo-Buch von Einstein: auf der einen Seite preist man seine Avantgarde-Rolle, die Kunst Afrikas auch tatsächlich als "Kunst" zu verstehen[53]; auf der anderen steht allein die implizite Behauptung, mit diesem Büchlein pauschal 'die Kunst Afrikas' zu zeigen, für das enge kolonial geprägte, rassistische Weltbild dieser Zeit.

Ein homogenisierende Blick, für den stellvertretend das "mbulu viti" steht – und der sich vom Erscheinungstermin 1915 an fortschreiben sollte. Etwa in Form der Idee, was denn eine 'Sammlung' afrikanischer Kunst überhaupt darstellen solle. Die Zwiespältigkeit dieser Sammlerfigur samt allem, was er auslöste, transportiert damit pars pro toto auch jene Reliquiarfigur: Sie müsste als Teil und Ausdruck seiner Sammleridentität analysiert werden; allein, die Forschungsgrundlage fehlt.

---

[48] Carl Einstein: *Afrikanische Plastik*, Berlin 1921. Für einen komparativen Blick vgl. etwa: Isabelle Kalinowski: "From *Negro Sculpture* to *African Sculpture*, übers. Simon Pleasance, in: *Critique d'Art* 45 (2015). 1-3.

[49] Charles Haxthausen, Interview mit Luise Mahler: "*A Mythology of Forms*. A Conversation about Carl Einstein", in: *Gagosian Quarterly* (Winter 2019). 119; Christa Clarke: "Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of AlbertBarnes", in: *African Arts* 36.1 (2003). 44.

[50] Vgl. den Verriss von Hans Tietze: "Literatur: Carl Einstein: Negerplastik: Verlag der Weißen Bücher, Leipzig, 1915", in: *Kunstchronik* 37 (1917). 415-416.

[51] Auch wenn die weitere Provenienzkette ungeklärt ist. Chaffins Buch weist diese Figur der Sammlung "Epstein" zu, Siroto kennzeichnet das allerdings als Verwechslung, wohl wegen der Namensähnlichkeit. Dass der Künstler Jacob Epstein, der ebenfalls Anfang des 20. Jahrhunderts begann, afrikanische Kunstwerke zu sammeln, ebenfalls sogenannte "Kota"-Figuren besaß, wird zumindest insinuiert von Wilkinson in seinem Aufsatz für den zweiten Band von William Rubins Katalog zur großen MoMa-Ausstellung 1984; jedoch verweist Wilkinson auf eine andere Reliquiarfigur. Vgl. Alan G. Wilkinson: "Lipchitz, Epstein, and Gaudier-Brzeska", in: William Rubin (Hrsg.): *Primitivism in 20th Centruy Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, Bd. 2, New York 1984. 431-432.

[52] Vgl. Strother 8-21; Haxthausen 119.

[53] Schmidt-Möbus 150-177.

D. Die Sammlung

Doch was sich sagen lässt: Schon die Auswahl jener Figur als Teil einer Sammlung ist bezeichnend. Reduziert auf abstrakte Gesichtszüge samt Kopfform ist sie Ausdruck eines bestimmten Geschmacks einer bestimmten Zeit – und damit stellvertretend für das, was erst als "primitive art", dann als "classcial African art"[54] kanonisiert galt und gilt. Dass jener Kanon afrikanischer Kunst in dieser Form existiert, liegt nicht nur an Werken wie Einsteins Band von 1915. Sondern auch am Moment seiner Kanonisierung – und ist damit einseitig geprägt vom Geschmack europäischer Sammler Anfang des 20. Jahrhunderts.[55] Das bringt mehrere Fragwürdigkeiten mit sich.

Zum einen mit Blick auf den Stil. Gefragt waren zu jener Zeit Werke, "that emphasized formal abstraction, clean lines, and smooth surfaces"[56], wie Bickford-Berzock und Clarke in ihrem umfassenden Werk über die Darstellung von "Afrika" in US-Kunstmuseen ausführen. Also jene stilistischen Merkmale, die die Ästhetik der Moderne ausmachen, "formal characteristics that evoked the latest currents in contemporary art"[57] – und sich in den Werken von Kubisten wie Expressionisten jener frühen Jahre vermehrt wiederfinden. Wie stark sich jene Künstler:innen inspirieren ließen von Objekten aus ethnologischen Sammlungen zwischen dem Pariser Musée d'ethnographie du Trocadéro und dem Leipziger Völkerkundemuseum ist hinreichend erforscht.[58]

Zwar markiert Maarten Couttenier diese These als "modernist myth"[59]. Dennoch lässt sich festhalten, dass die zeitgenössische Perspektive selbst der Idee folgte, afrikanische Kunst sei eine Art "trigger"[60] für die Avantgarde, wie etwa abzulesen am Titel von Alfred Stieglitz' Ausstellung 1914 in New York: "Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art"[61]. Nicht zu übersehen in dieser Überschrift: die Marginalisierung afrikanischer Kunstwerke ("by African Savages") auf den reinen Nutzwert für "modern art", die Dehumanisierung ihrer Künstler: ein Akt der Kannibalisierung.

Eines der bekannteren Beispiele, das sich explizit auf jene Art von Reliquiarfiguren bezieht, ist sicher die These, die Gesichtszüge in Pablo Picassos *Les Demoiselles d'Avignon*[62] gingen auf eine solche Skulptur zurück; das Auktionshaus Christie's zieht als Verweis ein Exemplar heran, das sie unter dem

---

[54] Siroto 1981. 81. An dieser Stelle wäre im Abgleich dazu auch für eine andere Gelegenheit eine genauere Analyse der Genese, Rezeption und Verwendung der Begriffe "tribal art" sowie "primitive art" fruchtbar. Eventuell ausgehend von Susan Vogels Beobachtung: "What had been 'primitive' has become 'classical' not only in name but in the way it is experienced if it once excited passions, it now commands respect, making it seem a little colder, older, more remote, and maybe alittle boring." Susan Vogel: "Whither African Art? Emerging Scholarship at the End of an Age", in: *African Arts* 38.4 (2005). 15.

[55] Ein Klassiker in dieser Hinsicht auch der prägende Band von Leiris/Delange als Teil von André Malrauxs Reihe "Universum der Kunst". Michel Leiris, Jacqueline Delange: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*, München 1968.

[56] Kathleen Bickford-Berzock, Christa Clarke (Hgg.): *Representing Africa in A merican Art Museums: A Century of Collecting and Display*, Seattle 2011. 9.

[57] John Warne Monroe: "Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and 'Authenticity' in African Sculpture, 1917–1939", in: *The American Historical Review* 117.2 (2012). 445-446.

[58] Vgl. Clarke 44; Ogbechie 2011. 60 ff..

[59] Mit Verweis auf den Begriff, wie Wilfried van Damme ihn einführt: Maarten Couttenier: "'One speaks softly, like in a sacred place': collecting, studying and exhibiting Congolese artefacts as African art in Belgium", in: *Journal of Art Historiography* 12 (2015). 1-2.

[60] Yaelle Biro: "African Art, New York, and the Avant-Garde", in: *African Arts* 46.2 (2013). 90.

[61] Mehr Informationen über die Schau samt Photo, vgl.: Ebd. 90.

[62] Über die Verbindungen von Picasso und afrikanischer Kunst, vor allem der Sammlung von Paul Guillaume und später Albert Barnes, vgl. ausführlich: Patricia Leighten: "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism", in: *Art Bulletin* 72.4 (1990). 609-630; Mary Rhoads Martin: *Legal Issues in African Art*, Iowa 2010. 69-76.

vielsagenden Namen “The William Rubin Kota”[63] ankündigt[64]. Also eben jene Art von *mbulu*-Skulptur, die auch Carl Einstein in seiner Sammlung besaß.

Die Folge: Wie schon im reduktionistischen Ausdruck “classical African art”[65] sichtbar, ist der sogenannte Kanon ‘afrikanischer Kunst’ in erster Linie eine homogenisierte Idee afrikanischer Kunst, der Zeit entfallen. Wie enggeführt diese Vorstellung einer repräsentativen ‘Sammlung’ ist, macht Ogbechie in einem ganzen Band deutlich: Indem er die umfassende Sammlung von Femin Akinsanya in Lagos untersucht hat: “There is no acknowledgment or study of African collectors who collect indigenous African art within the African continent itself”[66], hält er fest, um die Dimension zu verdeutlichen.

Obendrein unterstellen die europäischen, westlichen Sammlungen Afrikanischer Kunst samt ihrer Genese und Motivation automatisch eine Entwicklungskluft: hier die Moderne, dort eine Art ‘Vormoderne’. Fasst man aber wie Ogbechie die Moderne als Phase globaler Strömungen auf, ist der blinde Fleck unübersehbar: “Colonialism actually set the cause of African modernization back by its efforts to redefine Africa as a locus of primitivism”[67], so Ogbechie. Die marginalisierende Historisierung ‘Afrikas’ spiegelte sich in dieser Sammlungspolitik; sie wurde vorangetrieben und zugleich in Form des Kanons zementiert.

E. Die Datierung

Ein weiterer Aspekt, der die Engführung dieses Kanons – repräsentiert durch ‘die Sammlung’ – bis heute bestimmt, ist der Zeitpunkt: Jene Sammelphase, die den Kanon prägen sollte, zur Hochzeit kolonialer Eroberung, als Ethnogragraphen, Händler, Kolonialherren Objekte ‘mitnahmen’ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, war eben einfach das: eine Phase. Eine Momentaufnahme. Und somit alles andere als repräsentativ.[68] Eine “hermetisch abgeriegelte” Annäherung, befinden Sieber und Rubin gar.[69]

Auch die Figur aus der Sammlung des Ethnologischen Museums gehört in diese Reihe. “19th/early 20th century” ist als Zeit-Kennzeichen vermerkt. Reichlich unbestimmt also. Dazu ist vollkommen offen, ob die Angabe sich auf den Moment der Herstellung bezieht oder auf den Zeitpunkt, als die Figur – in welcher Form auch immer – ‘in den Besitz’ von Europäer:innen kam und katalogisiert wurde.

---

[63] Christie’s: “The William Rubin Kota: A closer look at the African sculpture that inspired Cubism, which is on view at our London headquarters from 10-15 June”, in: *christies.com*, Online: www.christies.com/features/The-William-Rubin-Kota-6073-3.aspx. Abgerufen am 15.9.2020.

[64] Dass die Figur nach dem Kurator des New Yorker Museum of Modern Art benannt ist, der 1984 die breit publizierte Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art* organisierte, ist ein weiteres Beispiel dafür, wie westliche Kunst-Institutionen afrikanische Werke appropriieren und sich quasi auch verbal einverleiben.

[65] Siroto 1981. 81.

[66] Sylvester Okwunodu Ogbechie: *Making History: African Collectors and the Canon of African Art,* Mailand 2011. 58.

[67] Ogbechie: “The pathfinder paradox: historicizing African art within global modernity”, in: *Journal of Art Historiography* 22 (2020). 4.

[68] Zum zeitlich Ausschnitthaften vgl. LaGamma: “Eternal Ancestors” 2007. 36. Ausführliche Dokumentation der einzelnen Sammler, Händler etc., die Objekte nach Europa brachten, vgl.: Louis Perrois: “The Western Historiography of African Reliquary Sculpture”, in: LaGamma *Eternal Ancestors* 2007. 63-77.

[69] Sieber, Rubin 24.

F. Das Material

Auch was dieses Merkmal anbelangt, ist die Figur ein Symbol des Dazwischen: Sie hängt zum einen zwischen den europäischen Definitionen von Skulptur und Plastik. Die Basis aus Holz[70] geschnitzt, der obere Teil überzogen mit Applikationen aus unterschiedlichen Metallflächen, den Farbunterschieden nach zu urteilen – etwa zwischen Brauen und Stirn. Sie sind getrieben, gehämmert, die Punzen haben Spuren hinterlassen. Die Bestandsinformation des SMB weist die Metalle als Messing, Kupfer, Zinn aus. Zum anderen dient das Material selbst als Markierung für die die Kolonialzeit. Bemerkenswert ist, wo die Metalle herkamen, die die Künstler für die Reliquiarfiguren verwendeten. Die allgemein vertretene These: aus Europa. Genauer: von portugiesischen Kolonialeroberern. Sie brachten die sogenannten "Neptunes"[71] mit, Kessel oder Becher aus Kupfer. In diesem Sinne sind die Reliquiarfiguren ein Akt der Appropriation kolonialer Spuren. Die Kolonialmacht mag abwesend sein – aber sie ist als materielle Spur inkorporiert in die Figur. Schaut man nur aufs Material, ist die Antwort auf jene eine zentrale Frage daher notgedrungen ambivalent: Wo kommt die Figur her?

G. Die Provenienz

Die Fragezeichen auf dem Objektdatenblatt der SMB-Seite beziehen sich zwar nicht auf die Materialprovenienzen. Aber auch neben den "Ethnie"-Kategorien "Mindasa" und "Bawumbu" kommen sie nicht von ungefähr: "The Bakota do not constitute a people, but rather a group of related tribes, speaking closely related languages and observing, more or less, the same customs and the same rites", so Denise Paulme.[72]

Warum benachbarte Gruppen, die – so die Annahme – einen ähnlichen Lebensstil pflegen, derart unterschiedliche Formen des Audrucks finden, ist eine Frage, die von Anfang an immer wieder auftauchte. Sei es in dem fast zwanghaften Versuch, die einzelnen Reliquiarfiguren kleinteilig zu typologisieren und einzelnen *tribes* und Untergruppen zuzuordnen. Nur um dann dennoch festzustellen, dass es deutliche Mischformen ("Kota-Mahongwe") gibt, die sich scheinbar nicht erklären lassen.[73] Oder indem, wie bei Chaffins Kompendium mit Handbuch-Anspruch[74] oder auch aktuellen Erklärvideos über Museumssammlungen[75], gleich alles unter den Begriff "Kota-Figur" subsumiert wird.

Jedoch verweisen "Kota", "Kuta" oder "Bakota" zugleich auf einen geographischen Raum: eine Region, die das Grenzgebiet zwischen dem heutigen Kongo und Gabun umfasst. Allein deshalb ist der feststehende Begriff "Kota-Reliquiarfigur" irreführend: Er impliziert, dass 'die' Kota Urheber jener Skulpturen waren. Statt ein Leben rund um den Wanderfeldbau, Handel, familiäre Netzwerke etc. einzubeziehen, das mit sich bringt, dass Menschen sich gegenseitig beeinflussen, inspirieren.

---

[70] Ausführliche Analyse samt schematischer Darstellungen siehe Perrois 1976.

[71] "For all we know", schreibt Siroto sogar, erst die Verfügbarkeit europäischer Metalle "may have led to the origin of the blade-shaped figure […]". Siroto 1981. 84; Perrois 1976. 37.

[72] Paulme 115.

[73] U.a. Perrois hält fest, die Mahongwe hätten die Bakota "avant l'arrivée des blancs" nicht einmal gekannt. Perrois 1976. 23.

[74] Alain und Francoise Chaffin: *L'art Kota: Les Figures de Reliquaires,* Meudon 1979.

[75] Vgl. Kathryn Gunsch in: Smarthistory.

Die Beschreibungen sind eindeutig: LaGamma schreibt von der “abruptness of their displacement”[76], daher seien die Werke “fundamentally decontextualized”[77], es herrsche ein “gulf between accumulation and understanding”[78]. Alles Ausdruck großer Lücken in den Provenienzketten. Verstärkt durch die Tatsache, dass unterschiedliche Akteur:innen aus unterschiedlichen Motivationen Objekte ‘mitnahmen’ – entwendeten, enteigneten, stahlen, zu einem der kolonialen Machthierarchie geschuldeten nicht nennenswerten Preis erwarben; Händler haben nun einmal eine andere Motivation, einen anderen Blick als Missionare oder Ethnographen.[79]

Über die Quellen der Objekte, die zu Einsteins Sammlung gehörten, ist nichts bekannt. Die Provenienzkette des Objekts Nr. III C 33268 beginnt im Ethnologischen Museum, geht 1926 zurück zu Carl Einstein – und verschwindet dann in einer Liste aus Ländern, Ethnien. Und zwei Fragezeichen.

3. “Provenancial Turn” und “Relational Ethics”: Zwei aktuelle Debattenansätze

“In der Mitte von allen aber hat die Sonne ihren Sitz”, schrieb Nikolaus Kopernikus einst. “Indessen empfängt die Erde von der Sonne und wird mit jährlicher Frucht gesegnet.“ Diese Zeilen in seiner Abhandlung “De revolutionibus orbium coelestium” vor fast 480 Jahren begründeten die Wende aller Wenden: Die Erde war auf einmal nicht mehr das Zentrum des Kosmos und – wie Kant diese “Kopernikanische Wende” ein Vierteljahrtausend später weiterdrehen würde – der Mensch nicht mehr der Nabel der Welt.

Diese Wende aller Wenden, oder in der Sprache der Wissenschaftsdiskurse: jener “turn” aller “turns”, die den Menschen selbstkritisch zur Verantwortung zieht in seiner Haltung zur Welt, spiegelt sich nun in einer aktuellen Version: dem “provenancial turn”, ausgerufen von Christoph Zuschlag, Kunsthistoriker und Provenienzforscher an der Universität Bonn.[80] Zumindest wenn man den subversiven Ansatz ernst nimmt, der in seinem Vorschlag steckt. Denn mit Blick auf Zuschlags bisherige Ausführungen ist zumindest schnell klar: Er selbst scheint sich dessen offenbar nicht gewahr zu sein.

Wieso genau dieses Konzept dennoch lohnt – in klarer Abgrenzung zu den problematischen blinden Flecken bei Zuschlag – als Inspiration für die derzeitige Provenienzdebatte, wird im Folgenden ausgeführt. Auch um zu zeigen, wie es die normative Forderung nach einer neuen “relational ethics”, wie Savoy/Sarr sie propagieren, in sich aufnimmt. Und wieso die Skulptur-Plastik aus Einsteins Sammlung pars pro toto als Symbolfigur für diesen Ansatz taugt.

---

[76] LaGamma: “Eternal Ancestors” 2007. 34.

[77] Ebd.

[78] Siroto 1981. 86.

[79] Ebd. 85.

[80] Christoph Zuschlag: “Vom Bild zum Bildnachweis. Christoph Zuschlag über die Provenienzforschung als Zentralaufgabe der Kunstgeschichte”. *Kunstzeitung* 263 (2018). 3; ders.: “Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Versuch einer Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre”, *ferdinand-moeller-stiftung.de* 2019. Online: www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewa_ltigt.pdf. Abgerufen: 15.9.2020. Ohne Seiten; ders.: “Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft”. Effinger, Maria et al. (Hgg.): *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst: Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag.* Heidelberg 2019. 409–417.

Es gibt viel dazu zu sagen, weshalb die Art und Weise, wie Zuschlag den Vorschlag eines "provenancial turn" rahmt und vorträgt, das eigentliche Potential des Begriffs ad absurdum führt. An dieser Stelle – und als Hinleitung zum fruchtbaren Gehalt seiner Idee – aber kurz gefasst dies:

Der Entwurf, den Zuschlag seit ein, zwei Jahren vorträgt und der seit Sommer 2019 als Aufsatz vorliegt, hat drei eklatante blinde Flecken. Grob verkürzt: die Dimension, die er in seinen Vorschlag einbezieht, ist alles andere als umfassend; er ignoriert die Position, von der aus er selbst spricht; er vergisst, dass in diesem Kontext auch das entsprechende Handeln nötig wäre. Jene Lücken zeigen sowohl die Beharrungskräfte längst überholter Denkmuster wie auch das Potential seines Vorschlags – würde man ihn denn zuende denken. Denn er wäre die ideale Grundlage, um ein Grundproblem zu lösen: So ließen sich die Deutungshoheiten neu sortieren, die in allen Provenienzzusammenhängen nach wie vor jene in eine Bringschuld bringen, die Ansprüche anmelden. Ansprüche an Objekte, an Wiedergutmachung, Schuldeingeständnis, Verantwortung. Und an die Macht, zu entscheiden, welche Funktion jene Objekte nun genau haben sollendürfenkönnen. Wessen Konzepte von kulturellem Erbe gelten – für Gruppen, Gesellschaften, Nationen? Wessen Vorstellungen von Besitz und Eigentum? Wessen Erinnerungen, wessen Vorstellung von Geschichte? Was verschiebt sich in der politischen Ordnung, hier wie dort, wenn Objekte auf einmal nicht mehr hier, sondern woanders sind? Objekte zumal, die so häufig dazu dienten und dienen, eine nationale Identität zu definieren, sei es als Weltmachtanspruch von Kolonialnationen einst oder heute unter dem Dach des bald eröffnenden Berliner Humboldtforums?

Alles Aspekte, die wesentlich wären für den Anspruch, "fair and just solutions" zu finden, die seit der Washingtoner Erklärung 1998[81] als normatives Minimum für Provenienz-und-Restitutionsargumente gelten. Aspekte, die bei Zuschlag unbenannt bleiben, das scheint schon auf in dem engen Rundumblick auf den Status Quo, mit dem er seinen Vorschlag legitimiert: "Meine These ist, dass sich mit der Provenienz, also der Herkunft und Geschichte von Kulturgütern und Objekten aller Art, seit Kurzem ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften abzeichnet, welches das Potenzial hat, zur Leitkategorie und zum Orientierungspunkt kulturwissenschaftlichen Arbeitens zu werden"[82], trägt er vor.

Er zählt die Symptome auf: die Präsenz von Provenienzdebatten seit dem "Schwabinger Kunstfund" von NS-Raubgut um Cornelius Gurlitt 2013, seit der Kritik am Humboldt-Forum, seit der Restitutionsoffensive des französischen Präsidenten Macron; dazu der strukturelle Wandel in Deutschland, sichtbar am 2015 gegründeten Deutschen Zentrum für Kulturgutverluste, der expliziten Forderung nach mehr Provenienzforschung im Koalitionsvertrag 2018, den neuen Provenienzforschungsprofessuren und –studiengängen in Bonn, Würzburg, Hamburg, Berlin; bis hin zur Beobachtung, dass sich die Provenienzforschung von der traditionellen "Hilfswissenschaft" der Kunstgeschichtsforschung zur eigenständigen Disziplin entwickelt hat.

---

[81] Bundesregierung (Hrsg.): "Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden", in: Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hrsg.): *Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz" vom Dezember 1999*, (2007) Berlin 2019. Online: www.kulturgutverluste.de/handreichung. Abgerufen 15.9.2020. 48-50.

[82] Zuschlag in: Effinger 410.

Selbstredend ordnet Zuschlag seinen “turn” ein in die lange Tradition der “turns” der Geisteswissenschaften.[83] Jedoch die Dimension eines “provenance turn”, wie er es anfangs noch nannte, ernsthaft zu Ende zu denken (etwa mit Blick auf sich selbstkritisch in die Verantwortung nehmende Bereiche und Handeln, das der Erkenntnis folgt), bleibt bei ihm eher zweitrangig.

Dabei steckt schon im Begriff “provenancial turn” selbst all das Potential, das Zuschlag zu verkennen scheint: Denn nie war der Begriff des “turns” so buchstäblich stimmig. Das Verb “tornare” meinte einst die Bewegungsspur, die ein Zirkel, der *tornus* oder *τόρνος,* auf dem Papier hinterlässt. Zwei Seiten also, die sich auf fixer Distanz gegenüberstehen, einen Raum ausmessend. Diese Drehung ist keine Kehrtwende, nein. Eine Neuausrichtung eher, ein Perspektivwechsel, den der Literaturwissenschaftler Derek Attridge einmal auf die Formulierung “relating to the Other”[84] brachte. Ein performativer Moment, in dem Macht und Richtung verschoben werden. Und der bei Zuschlags “turn”-Argument vollkommen fehlt.

Es ist genau jener Punkt, der den Anschluss bietet für die “relational ethics”, die Savoy/Sarr ins Feld der Provenienzforschung einführen. Diese auch in Bezug zum Rest ihres “Reports” in der gebotenen Tiefe zu analysieren, wäre Stoff für eine andere Arbeit. Für diesen Kontext hier sei der Fokus auf das zentrale Motiv gelenkt. Denn auch wenn die beiden naturgemäß im Kontext von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten argumentieren, taugt ihr Vorschlag für eine neue “Beziehungsethik” als Inspiration für alle Formen von Provenienzbeziehung:

> „By working through the space of the symbolic, this space becomes tectonic and its aftershocks, and the new values it ushers in, will leave no site of exchange between European and African societies unscathed (whether it be economic, political, or societal)”,

schreiben sie. Und weiter:

> “The restitution of African cultural items will therefore initiate a new economy of relations whose effects will not be limited to cultural spaces or those of museographical exchange“.[85]

Diese so neu entstehenden Werte, betonen die beiden, werden folglich Wirtschaft, Politik, Gesellschaft gleichermaßen bewegen, auf allen Akteursebenen; und längst nicht nur im musealen oder kulturellen Austauschraum. Dies ist natürlich ein Rahmen, der weit über den engen Fokus auf jenes 2,7 Kilogramm schwere Holz-Metall-Kunstwerk hinaus geht.

Aber ihr Fokus ist unübersehbar: Als Folge wird die Machthistorie, die den Objekten als Mit-Bedeutung eingeschrieben ist, immer sichtbar und benennbar sein. Jene Umstände also, das Unrecht, die Ungerechtigkeiten, unter denen Objekte von dort nach hier gelangten. Jene Objekte, so die Grundlage dieser “relational ethics”, existieren nicht losgelöst von der symbolischen, politischen Aufladung, die sie mit jedem Orts- und Besitzwechsel dazu gewonnen haben. Eine Reflektion, die Zuschlags Wortschöpfung “provenancial turn” zwar inhärent ist – er selbst ist sich dessen wohl nicht gewiss: Der Gedanke taucht bei ihm nicht auf, seine eigene Sprecherposition: unthematisiert.

---

[83] Zuschlag ist sich des “turn”-Gepäcks durchaus bewusst, dröselt die Tradition auf, die Richard Rorty Ende der 1960er als Abfolge von “cultural turns” begründet hat und ihre weiteren Volten bis heute: “linguistic turn”, “interpretive turn”, “performative turn”, “reflexive turn”, “translational turn”, “spatial turn”, “material turn”, iconic turn”, “pictorial turn”, “postcolonial turn”, “digital turn”. Die Liste ist lang, Zuschlag lässt kaum einen aus, es ist ein Akt des Sich-Verortens. Schon Gottfried Boehm, Begründer des “iconic turn” lästerte in einem Briefwechsel mit W.J.T. Mitchell, der einst parallel den wesensverwandten “pictorial turn” auf den Weg brachte, die Sache mit den “turns” sei inzwischen eigentlich kaum mehr als Marketing-Jargon. Und auch Zuschlag betont gleich eingangs, eine solche Turn-Deklaration komme selbstredend mit der “Gefahr, sich dem Spott auszusetzen”, derartig “inflationär erscheinen die Wende-Bekundungen” gerade in den Geisteswissenschaften. Vgl. Zuschlag in: Effinger; Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell: „Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters“, *Culture, Theory & Critique* 50.2-3 (2009). 103-121

[84] Derek Attridge: “Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other”, *PMLA* 114.1 (1999). 20-31.

[85] Sarr, Savoy 87-88.

4. Turning: Die *mbulu viti*-Figur als Symbol gegen europäische Aneignung

Um beides – den “provenancial turn” und die “relational ethics” – zusammenzubringen, hilft es, sich an Homi K. Bhabhas Ansatz zu erinnern: “To exist is to be called into being in relation to an otherness, its look or locus”, schreibt er in seinem Alteritätstheorien prägenden *postcolonial-studies*-Text *The Location of Culture*[86]; und weiter: “It is always in relation to the place of the Other that colonial desire is articulated: the phantasmic space of possession that no one subject can singly or fixedly occupy, and therefore permits the dream of the inversion of roles.”[87]

Was Bhabha hier formuliert über den notwendigen Bezug zum Blick oder Ort “des Anderen”, lässt sich direkt anbinden an die Idee jener “new ethics of relation”, die Savoy/Sarr propagieren. Was diesem performativen Moment des Sich-in-Beziehung-Setzens zum Anderen innewohnt, ist die Möglichkeit, die binär codierte Hierarchie aufzuheben – in jenem hybriden, dynamischen, “third space”, den Bhabha vorschlägt. Dieser Rollentausch ist hier ein Akt des Dezentrierens, des Umdrehens, des turnings, ohne Stillstand.

Doch ohne die Praxis einer solchen selbstreflektierenden “relational ethics” landet ein Objekt dann quasi wie vom Himmel gefallen im digitalen Katalog des Ethnologischen Museums in Berlin: syntaktisch präsentiert als sei Carl Einstein als Sammler der Urheber, markiert mit Herkunfts-Fragezeichen, photographiert als zeit- und kontextlos.

Das Objekt selbst und seine Funktion, seine Rolle als Teil einer Sammlung, die Rolle der photographischen Präsentation, die Datierung und Provenienz, vom Sammler Einstein bis zur Herkunfts-Community: All die Merkmale, mit denen das *mbulu viti* mit der Nummer III C 33268 auf der Seite von SMB-digital präsentiert wird, sind höchst ambivalent. Sie tragen damit das Potential in sich, gemeinsam einen hybriden Raum zu schaffen, in dem das möglich ist, was in der Provenienzdebatte als neue “relational ethics” im Raum steht: als Symbol, um die auf allen Ebenen gewaltätige europäische koloniale Aneignungspraxis transparent zu machen. Und sie zu drehen.

---

[86] Bhabha entwickelt diesen Gedanken direkt aus Frantz Fanons *Black Skin, White Masks* heraus; was im Kontext der hier thematisierten kunstgeschichtlichen Apropriierungsgesten eigentümlich passend scheint; das hier zu erörtern jedoch den Raum sprengen würde. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture,* (1994) London 2003. 44.

[87] Ebd.

III. AUSBLICK

Wie aufgeladen es ist, Museumsidentitäten und Gesellschaftspolitik zusammenzudenken, zeigt sich nicht nur in der Theorie, etwa dem anhaltenden Deutungskampf rund um die Frage, wie politisch die neue internationale Museumsdefinition von ICOM nun sein darf oder nicht.[88] Wie elementar dieser Konnex in der Praxis längst ist, zeigt sich seit Ende Mai 2020 besonders deutlich in Großbritannien. Nach der Ermordung von George Floyd in den USA führte die internationale "Black Lives Matter"-Bewegung dazu, dass explizit auch Museen in die Verantwortung genommen wurden. Bereits existierende Lobbygruppen wie etwa "Museum Detox"[89], ein britisches Netzwerk von und für People of Colour, die im musealen Raum arbeiten, trieben die Debatte maßgeblich voran: zeigt, wie Rassismus, Nationalidentität, kulturelles Erbe, museale Sammlungshistorie zusammengedacht werden müssen. Damit sich etwas dreht.[90]

Aber auch in Berlin wird dem "Zwischenbericht" der Kultursenatsverwaltung von Ende Juni 2020[91] zufolge "die koloniale Vergangenheit und die postkoloniale Gegenwart Berlins" zusammengedacht, explizit auch mit Blick auf die Rolle von Museen. Zwar liefen bereits einige Projekte, in denen Bestände auf ihren kolonialen Gehalt untersucht würden, jedoch gebe es in den Häusern noch viele "Leerstellen", heißt es, "die eine Folge des langen Verdrängens und Verschweigens der europäischen Kolonialgeschichte und ihrer Folgen sind".[92] "Gerade in der ehemaligen Kolonialmetropole Berlin kann es nicht allein um den lückenlosen Herkunftsnachweis und/oder um die Rückgabe von Raubgut gehen", kommentiert Larissa Förster die Lage. "Vielmehr muss ‚postkoloniale Provenienzforschung' hier auf ein umfassendes Verständnis (post-)kolonialer Verflechtungsgeschichte und auf eine transnationale Einbettung der Sammlungen abzielen."[93]

Genau deswegen lohnt es sich, das *mbulu viti* als Symbol zu verstehen für das, was möglich wäre: als zweigesichtiges Medium, das die Differenzen zwischen Hier und Dort, Damals und Heute aufhebt. Das dem teleologischen Erzählstrang, dem Provenienzketten folgen, etwas entgegensetzt: eine Gleichzeitigkeit des Hier und Dort, des Damals und Heute. Alles eingeschrieben und somit gespeichert in diesem Objekt. Und wie Perrois beschrieb, kann es herhalten für ein Ritual der Versöhnung[94]: in einem

---

[88] ICOM (Hrsg.): "Creating a new museum definitio. The backbone of ICOM", in: *icom.museum* 2019, Online: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition. Abgerufen: 15.9.2020.

[89] Vgl. die Projektseite der Lobbygruppe: www.museumdetox.org.

[90] Für mehr vgl.: Shaheen Kasmani, Sara Wajid: "How Can We Dcolonise Museums?", Video, in: *Museum Next* (2.6.2020), Online: www.museumnext.com/article/decolonising-museums. Abgerufen: 15.9.2020.

[91] Der Senat von Berlin, KultEuropa: "Berlin übernimmt Verantwortung für seine koloniale Vergangenheit", Drucksachen 18/1788, 18/2056 und 18/2389, 2. Zwischenbericht, in: Abgeordnetenhaus Berlin (Hrsg.): *parlament-berlin.de* 26.6.2020. Online: https://pardok.parlament-berlin.de/starweb/adis/citat/VT/18/DruckSachen/d18-2811.pdf. Abgerufen: 15.9.2020.

[92] Ebd. 7.

[93] Förster: "Es geht um mehr als Raubkunst: Ethnologische Provenienzforschung zwischen Erstcheck und Sisyphusarbeit", in: *CARMAH Reflections* 23.8.2017. Online: www.carmah.berlin/reflections/ethnologische-provenienzforschung-zwischen-erstcheck-und. Abgerufen am 15.9.2020.

[94] Perrois 1976. 20.

Raum dazwischen. Einem Raum, in dem Bewegung und Positionswechsel dazugehören, um die Beziehung ins Zentrum zu stellen, die eigene Position zu dezentrieren, in einer permanenten Drehung – wie es sich für einen konsequent ausprobierten “provenancial turn” gehörte.

IV. BIBLIOGRAPHIE

Andersson, Ephraim: *Contribution à l'ethnographie des Kuta*. Uppsala 1953.

Attridge, Derek: “Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other”. *PMLA* 114.1 (1999). 20-31.

Baudrillard, Jean: *Impossible Exchange*. London 2012.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture.* (1994) London 2003.

Bickford-Berzock, Kathleen, Christa Clarke (Hgg.): *Representing Africa in American Art Museums: A Century of Collecting and Display*. Seattle 2011.

Biro, Yaelle: “African Art, New York, and the Avant-Garde”. *African Arts* 46.2 (2013). 88-97.

Blackmun, Barbara Winston: “Review: *African Sculpture: The Shape of Surprise* by Susan Vogel”. *African Arts* 13.4 (1980). 23-24 + 26.

Boehm, Gottfried, W.J.T. Mitchell: „Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters“. *Culture, Theory & Critique* 50.2-3 (2009). 103-121.

Bundesregierung (Hrsg.): “Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden”, in: Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hrsg.): *Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vom Dezember 1999*. (2007) Berlin 2019. Online: www.kulturgutverluste.de/handreichung. Abgerufen 15.9.2020. 48-50.

Chaffin, Alain, Francoise Chaffin: *L’art Kota: Les Figures de Reliquaires.* Meudon 1979.

Christie’s: “The William Rubin Kota: A closer look at the African sculpture that inspired Cubism, which is on view at our London headquarters from 10-15 June”. *christies.com* non dat. Online: www.christies.com/features/The-William-Rubin-Kota-6073-3.aspx. Abgerufen am 15.9.2020.

Clarke, Christa: “Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes”. *African Arts* 36.1 (2003). 40-51 + 92-93.

Couttenier, Maarten: “‘One speaks softly, like in a sacred place’: collecting, studying and exhibiting Congolese artefacts as African art in Belgium”. *Journal of Art Historiography* 12 (2015). 40 pp.

Der Senat von Berlin, KultEuropa: “Berlin übernimmt Verantwortung für seine koloniale Vergangenheit”. Drucksachen 18/1788, 18/2056 und 18/2389, 2. Zwischenbericht. Abgeordnetenhaus Berlin (Hrsg.): *parlament-berlin.de* 26.6.2020. Online: https://pardok.parlament-berlin.de/starweb/adis/citat/VT/18/DruckSachen/d18-2811.pdf. Abgerufen: 15.9.2020.

Dolezel, Eva: “Der erste Berliner Museumsstreit: Nutzungskonzepte im Umfeld der Berliner Kunstkammer”. *Kulturgeschichte Preußens. Colloquien* 5 (2017), Online: https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00010447. Abgerufen: 15.9.2020. 12 pp.

Einstein, Carl: *Negerplastik*, (1915) Stuttgart 2012.

– – – *Afrikanische Plastik*, Berlin 1921.

Förster, Larissa, Iris Edenheiser, Sarah Fründt (Hgg.): “Eine Tagung zu postkolonialer Provenienzforschung. Zur Einführung”. Dies.: *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte,* Bremen 2018. 13-36.

Förster, Larissa: “Es geht um mehr als Raubkunst: Ethnologische Provenienzforschung zwischen Erstcheck und Sisyphusarbeit”. *CARMAH Reflections* 23.8.2017. Online: www.carmah.berlin/reflections/ethnologische-provenienzforschung-zwischen-erstcheck-und. Abgerufen am 15.9.2020.

Ginzberg, Marc L.: “African Sculpture: The Shape of Surprise”. *African Arts* 13.4 (1980). 74-75.

Gunsch, Kathryn, Interview mit Smarthistory: “Keeping your loved ones close: a Kota reliquary figure”. *youtube.com/user/smarthistoryvideos* 28.11.2018. Online: https://youtu.be/17VcIhKhOSY. Abgerufen: 15.9.2020.

Haxthausen, Charles, Interview mit Luise Mahler: “*A Mythology of Forms*. A Conversation about Carl Einstein”. *Gagosian Quarterly* (Winter 2019). 116-119.

ICOM (Hrsg.): “Creating a new museum definition. The backbone of ICOM”. *icom.museum* 2019. Online: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition. Abgerufen: 15.9.2020.

Kalinowski, Isabelle: “From *Negro Sculpture* to *African Sculpture*. Übers. Simon Pleasance. *Critique d’Art* 45 (2015). 1-3.

Kasfir, Sidney Littlefield: “One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art”. *History in Africa* 11 (1984). 163-193.

– – – “African Art and Authenticity: A Text With a Shadow”. *African Arts* 25.2 (1992). 40-53+96-97.

Kasmani, Shaheen, Sara Wajid: “How Can We Decolonise Museums?”. Vortrag. *Museum Next* 2.6.2020. Online: www.museumnext.com/article/decolonising-museums. Abgerufen: 15.9.2020.

Kopytoff, Igor: “The Cultural Biography of Things: Commoditization As Process”. Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge 1986. 64-92.

LaGamma, Alisa (Hrsg.): *Eternal Ancestors*. *The Art of the Central African Reliquary*. New York 2007.

– – – “Eternal Ancestors: The Art of the Central African Reliquary”. *African Arts* 40.4 (2007). 32-43.

Leighten, Patricia: “The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism”. *Art Bulletin* 72.4 (1990). 609-630.

Leiris, Michel, Jacqueline Delange: *Afrika. Die Kunst des schwarzen Erdteils*. München 1968.

Martin, Mary Rhoads: *Legal Issues in African Art*. Iowa 2010.

Monroe, John Warne: “Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and ‘Authenticity’ in African Sculpture, 1917–1939”. *The American Historical Review* 117.2 (2012). 445-445-475.

Ogbechie, Sylvester Okwunodu: “Exhibiting Africa: Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in ‘Seven Stories about Modern Art in Africa’. *African Arts* 30.1 (1997). 10+12+83-84.

– – – “Are We There Yet?”. *African Arts* 35.1 (2002). 1+4+6-7.

– – – “The Historical Life of Objects. African Art History and the Problem of Discursive Obsolescence”. *African Arts* 38.4 (2005). 62-69 + 94-95.

– – – *Making History: African Collectors and the Canon of African Art.* Mailand 2011.

– – – “Carl Einstein’s *Negerplastik* and the Invention of ‘African Art’”. Vortrag. *hkw.de* 26.4.2018. Online: www.hkw.de/en/app/mediathek/video/63536. Abgerufen: 15.9.2020.

– – – “The Pathfinder Paradox: Historicizing African Art Within Global Modernity”. *Journal of Art Historiography* 22 (2020). 30 pp.

Paulme, Denise: *African Sculpture*. Übers. Michael Ross: London 1962.

Perrois, Louis: “Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabon”. *Anthropos* 63/64.5/6 (1968/1969). 869-888.

– – – “Notes on the Bwiiti Figures”. *African Arts* 2.4 (1969). 67-69.

– – – “L'art Kota Mahongwe: Les figures funéraires du Bassin de l'Ivindo (Gabon-Congo)”. *Arts d’Afrique Noire* Winter (1976). 15-37.

– – – *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*. Dallas 1986.

– – – “The Western Historiography of African Reliquary Sculpture”. LaGamma (Hrsg.): *Eternal Ancestors*. 63-77.

Rubin, William (Hrsg.): *Primitivism in 20th Centruy Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. Bd. 2. New York 1984.

Sarr, Felwine, Bénédicte Savoy: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Paris 2018. Online: restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Abgerufen: 14.9.2020.

Savoy, Bénédicte, Interview mit Fréderic Lemaître: “L’art, butin de guerre: Le mutisme des musées”. *Le Monde* 17.8.2017. Online: www.lemonde.fr/festival/article/2017/08/17/l-art-butin-de-guerre-le-mutisme-des-musees_5173391_4415198.html. Abgerufen: 15.9.2020.

Schmidt-Möbus, Friederike: “Nachwort”. Einstein (1915) 2012. 150-177.

Sieber, Roy, Arnold Rubin: “On the Study of African Sculpture”. *Art Journal* 29.1 (1969). 24-31.

Siroto, Leon: “The Face of the Bwiiti”. *African Arts* 1.3 (1968). 22-27 + 86-89 + 96.

– – – “Review: *L'art Kota* by Alain Chaffin and Françoise Chaffin”. *African Arts* 14.4 (1981). 80-86.

Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): “Reliquiarfigur mbulu viti”. *smb-digital.de*. Online: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3. Abgerufen: 15.9.2020.

Stefanowitsch, Anatol: “Pippi, geh von Bord”. *spektrum.de* 11.8.2011. Online: https://scilogs.spektrum.de/sprachlog/pippi-geh-von-bord. Abgerufen: 15.9.2020.

Strother, Z.S.: “Looking for Africa in Carl Einstein's *Negerplastik*”. *African Arts* 46.4 (2013). 8-21.

Tietze, Hans: “Literatur: Carl Einstein: Negerplastik: Verlag der Weißen Bücher, Leipzig, 1915”. *Kunstchronik* 37 (1917). 415-416.

Vogel, Susan: “Whither African Art? Emerging Scholarship at the End of an Age”. *African Arts* 38.4 (2005). 12-17 + 91.

Wilkinson, Alan G.: “Lipchitz, Epstein, and Gaudier-Brzeska”. William Rubin (Hrsg.): *Primitivism in 20th Centruy Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, Bd. 2, New York 1984. 417-452.

Zuschlag, Christoph: “Vom Bild zum Bildnachweis. Christoph Zuschlag über die Provenienzforschung als Zentralaufgabe der Kunstgeschichte”. *Kunstzeitung* 263 (2018). 3.

– – – “Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Versuch einer Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre.” Vortrag. Mai 2019. Online: www.ferdinand-moeller-stiftung.de/aktuelles_links/Zuschlag-Festvortrag-Kolloquium-Unbewa_ltigt.pdf. Abgerufen: 15.3.2020. Ohne Seiten.

– – – “Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft”. Effinger, Maria et al. (Hrsg.): *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst: Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*. Heidelberg 2019. 409–417.