Anne Haeming

Sehen im Vergleich.

Karl Schmidt-Rottluffs *Masken* als Symbol für museale Praxis damals und jetzt

//

Berlin 2021
non pub.

INHALT

I. AUFTAKT 3

II. SCHMIDT-ROTTLUFFS *MASKEN:* SYMBOL FÜR MUSEALE PRAXIS 6

1. Karl Schmidt-Rottluffs *Masken*: der Forschungsstand 6

2. Vergleichendes Sehen: von "Hyperimage" und "Rassenlehre" 9

A. Das Blick-Dispositiv: Einstein und der "Primitivismus" der Moderne 13

B. Die Ausstellungen: Vergleich als kuratorische Praxis 16

"Picasso – ~~Neger~~plastik" / Berlin 1913 17

"Primitivism in 20th Century Art" / New York City 1984/85 20

"Karl Schmidt-Rottluff: Expressiv Magisch Fremd" / Hamburg 2018 23

3. Vergleich des Sehens: ein Vorschlag 25

III. AUSBLICK 28

IV. BIBLIOGRAPHIE 29

I. AUFTAKT

Ein Gemälde, zwei Masken – und sofort spüren wir vor dem Bild den Impuls, den Blick hin und her springen zu lassen. Zwischen der Maske hinten an der Wand und der, die vorne an der kleinen Schale lehnt. Zwischen dem holzgeschnitzten Gesicht, das nach links schaut, und dem, das uns direkt anblickt. Mit genau dieser Doppelperspektive lädt uns Karl Schmidt-Rottluff ein: dazu, die beiden Masken zu vergleichen.

Das Stillleben *Masken*, 1938 entstanden, ist längst nicht sein einziges Werk, das Masken "außereuropäischer"[1] Provenienz zeigt. Oder genauer: nicht das einzige, auf dem er Objekte seiner eigenen Sammlung verewigt. Dennoch taugt *Masken* für eine Sonderrolle: als Symbol für museale Praxis – damals und heute. Denn das Werk verbindet zwei Aspekte, die zur Selbstdefinition von Museen gehören: Sammeln und Präsentieren.

Abb. 1: Karl Schmidt-Rottluff: *Masken* (1938), Öl auf Leinwand. (Credit: Brücke-Museum, Berlin)

Masken gehört zum Bestand des Brücke-Museums in Berlin. Und eine der beiden darauf abgebildeten Masken, die Vorlage also, ebenfalls: Sie ist als Teil des Nachlasses von Karl Schmidt-Rottluff in den Besitz des Museums übergegangen. Aktuell nun ist das Brücke-Museum dabei, seine eigene Sammlung neu zu hinterfragen und damit auch die Arbeiten der Brücke-Künstler – und die bisherige

[1] Der Begriff "außereuropäisch" dient an dieser Stelle als eine Art Platzhalter mangels besserer Alternative für den Moment. Termini wie "außereuropäisch" wie auch "nicht-westlich" markieren zu deutlich die Perspektive der Sprechenden. Sie führen die Dichotomie zwischen "Wir" und "Die Anderen" fort und damit ein Machtgefälle: Sie sind nichts anderes als eine homogenisierende, marginalisierende Definitionsgeste. Dahinter scheint im Museumskontext die lange Tradition europäischer ethnographischer Sammlungen auf, deren Motivation es (auch) war, ein nationales Narrativ fortzuschreiben: Der Westen definiert sich als Zentrum in Differenz zum "Anderen". Vgl. dazu u.a. Nora Sternfeld: "Erinnerung als Entledigung", in: Schnittpunkt; Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009. 61 ff.

Präsentation der Werke im Haus.[2] Geplant ist eine Präsentation, die die kolonialistischen Spuren in den Werken der Künstler benennen, dekonstruieren, kontextualisieren soll. Zudem steht im Raum, Schmidt-Rottluffs übernommene "Liebhabersammlung"[3] aus rund 100 Objekten zu erforschen, die laut der Berliner Kultursenatsverwaltung derzeit der einzige Bestand ihres Zuständigkeitsbereichs aus ehemaligen Kolonien sei.[4] Ihre Provenienz sei "ungeklärt", so das Museum.[5]

Diese Initiative ist untrennbar verbunden mit der anhaltenden Debatte darüber, wie Museen und andere Sammlungsinstitutionen mit Beständen aus sogenannten kolonialen Kontexten umgehen sollen.[6] Sie begann, nachdem 2011 der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Hermann Parzinger die Pläne für das neue Humboldt-Forum im nachzubauenden Berliner Stadtschloss bekannt gab. Lobbygruppen wie "No Humboldt 21" hielten dagegen, das Konzept sei "eurozentrisch", und betonten in der öffentliche Debatte die gewalthaltige Provenienz der Objekte, da der "weitaus größte Teil der über 500.000 wertvollen Exponate aus aller Welt […] im Zusammenhang mit kolonialen Eroberungen nach Berlin" gekommen sei.[7] Es ist eine Diskussion, die längst nicht nur mit Blick auf Berliner Museen geführt wird, sondern Restitutions-Politik in Frankreich[8] wie Großbritannien[9] und anderswo vorantreibt. Allein das Forschungsprojekt um die sogenannten "Benin Bronzes" zeigt, dass die Rückgabefrage ein internationales Unterfangen ist.

---

[2] Vgl. Projektseminar "Neu vorgestellt: Das Brücke Museum. Texte für eine aktuelle Sammlungspräsentation" in Kooperation mit Mitarbeiterinnen des Brücke-Museums an der HU Berlin: Online: www.fu-berlin.de/vv/de/lv/620332?m=175425&p=175478&pc=74970&sm=580670. Abgerufen 22.3.2021.

[3] Vgl. die Direktorin des Brücke-Museums Lisa Marei Schmidt in: Christian Habermalz: "Kinder ihrer Zeit", *Deutschlandfunkkultur* 22.2.2021. Online: www.deutschlandfunkkultur.de/expressionisten-und-kolonialismus-kinder-ihrer-zeit.1013.de.html?dram:article_id=492976. Abgerufen 22.3.2021.

[4] "Im Zuständigkeitsbereich der SenKultEuropa gibt es nach derzeitigem Wissensstand nur in der Sammlung des Brücke-Museums Objekte aus ehemaligen Kolonien; rund 100 Objekte aus dem Nachlass von Karl Schmidt-Rottluff, über die bislang wenig bekannt ist." In: Abgeordnetenhaus Berlin (Hrsg.): "Berlin übernimmt Verantwortung für seine koloniale Vergangenheit", Drucksache 18/2811 (26.06.2020). Online: https://pardok.parlament-berlin.de/starweb/adis/citat/VT/18/DruckSachen/d18-2811.pdf. Abgerufen am 22.3.2021. Laut Magdalena M. Moeller sind 118 in der Übergabeliste ans Brücke-Museum aufgeführt. Vgl. Moeller: Bucerius Kunst Forum, 21. Es sollen einst mehr gewesen sein, sie wurden im Zuge des Zweiten Weltkriegs wohl zerstört. Vgl. Wietek 122.

[5] In einer Stellenausschreibung des Brücke-Museums vom Januar 2021 heißt es: "Auch ist ungeklärt, auf welche Weise die Werke in Schmidt-Rottluffs Sammlung gelangten. Der Erforschung dieser Wissenslücken möchte sich das Brücke-Museum in einem Pilotprojekt zur kritischen Aufarbeitung und Digitalisierung der Ethnografica von Karl Schmidt-Rottluff widmen. Im Rahmen dieses Projekts wird die bisher fehlende Expertise im Museum gemeinsam mit dekolonialen Expert/innen erarbeitet." Vgl. Isabel Fischer: "0,3 Wiss. Mitarb 'Ethnographie' (Brücke-Museum Berlin)", *hszokult.de* 19.1.2021. Online: www.hsozkult.de/opportunity/id/job-95351?title=testTitleOfAdvertisement. Abgerufen 22.3.2021.

[6] Damit ist hier explizit nicht nur die offizielle deutsche Kolonialzeit gemeint, sondern im Sinne des in der aktuellen Handreichung des Deutschen Museumsbundes formuliert: "Kolonialismus ist – grundsätzlich gesprochen – ein Herrschaftsverhältnis, bei dem die kolonisierten Menschen in ihrer Selbstbestimmung beschränkt, fremdbestimmt und zur Anpassung an die (vor allem wirtschaftlichen und politischen) Bedürfnisse und Interessen der Kolonisierenden gezwungen werden. […] Auch nach dem Ende einer formalen Kolonialherrschaft wirkten koloniale Strukturen nach." Vgl. Deutscher Museumsbund, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hgg.): *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin, Magdeburg (2021) 24.

[7] No Humboldt 21: "Resolution. Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss", in: *no-humboldt21.de*, non dat. Online: www.no-humboldt21.de/resolution. Abgerufen 22.3.2021.

[8] Stellvertretend genannt sei hier der Bericht von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy im Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron. 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: 22.3.2021.

[9] Ein Beispiel ist die Debatte um die Zukunft der sogenannten "Elgin Marbles" respektive der "Parthenon Marbles" aus der Akropolis. Vgl.: Charlotte Higgins: "British Museum director Hartwig Fischer: 'There are no foreigners here – the museum is a world country'", in: *Guardian* 13.4.2018. Online: www.theguardian.com/culture/2018/apr/13/british-museum-director-hartwig-fischer-there-are-no-foreigners-here-the-museum-is-a-world-country. Abgerufen 22.3.2021; UK Parliament (Hrsg.): "Elgin Marbles", Volume 672, in: *hansard.parliament.uk* 2.3.2020. Online: https://hansard.parliament.uk/commons/2020-03-02/debates/C623E65C-72FC-4CF7-A945-CA76CC683880/ElginMarbles. Abgerufen 22.3.2021.

Auch die Direktor:innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum verpflichteten sich auf ihrer Jahreskonferenz 2019 mit der sogenannten “Heidelberger Erklärung” zu aktiver “Dekolonisierungs”-Arbeit ihrer Bestände.[10] Aktueller Höhepunkt ist sicherlich, dass Bewegung in die Debatte um die Restitution der Benin-Bronzen kam: Hartmut Dorgerloh, Generalintendant des Humboldt-Forums, verkündete Ende März 2021, das Humboldt-Forum werde eröffnet, ohne die Benin-Bronzen der Sammlung zu zeigen. Im Dezember hatte er noch gesagt: “Die Menschen werden uns [wegen der Benin-Bronzen] die Bude einrennen".[11] Seine neue Haltung: Gar eine Rückgabe sei bis Herbst 2021 denkbar.[12] Doch Parzinger hielt prompt dagegen, die Objekte sollten in Berlin verbleiben: “Das Humboldt-Forum ist keine ‘Weltverbesserungsmaschine’”.[13]

Es ist also eine Debatte, die im Zuge der internationalen “Black Lives Matter”-Bewegung nun erst Recht auffordert: mit neuer Aufmerksamkeit museale Sammlungshistorie, Sammlungspraxis und zeitgenössischen Rassismus zusammenzudenken.

Vor diesem Hintergrund ist zu zeigen, wieso eben jenes Gemälde von Karl-Schmidt-Rottluff Symbolcharakter hat für europäische Aneignung. Und konkret: wie es taugt, den Kontext des derzeitigen musealen wie gesellschaftlichen Diskurses rund um “Kulturgüter aus kolonialen Kontexten” zu erhellen. Und wie das Gemälde für zweierlei herhalten kann. Zum einen lässt sich auf der Basis des Werks das folgenreiche Prinzip des “Vergleichenden Sehens” analysieren, das die Haltung der europäischen Moderne auf die Welt prägte: hier “wir”, dort “die anderen”; hier der “Primitivismus”, dort “das Primitive”. Und zwar sowohl als visuelles Prinzip der Kunstgeschichte wie als kuratorische Geste in Ausstellungen, die bis heute Tradition hat: in Form von Konzepten, die sogenannte “westliche” Werke und sogenannte “außereuropäische” einander direkt gegenüberstellen.

Zum anderen stellt das Bild zwei elementare Museumspraktiken dar: das Sammeln und das Präsentieren. Es ist damit die ideale Metapher, um die Museumspraxis des Brücke-Museums zu thematisieren. Daher lässt sich, abschließend, aus dem Bild ein Vorschlag erarbeiten. Eine Art zeitgemäßer, intersektionaler Gegenentwurf: Vergleich des Sehens – statt Vergleichendes Sehen.

Das Brücke-Museum kann damit selbst “Brücke” sein: weil es ein Thema, das bislang vor allem als Zuständigkeitsbereich ethnologischer Museen und einiger Naturkundemuseen galt, nun klar auch im Verantwortungsbereich traditioneller Kunstmuseen verankert.[14]

---

[10] Vgl. Direktor/innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum (Hgg.): “Heidelberger Erklärung vom 6. Mai 2019. Dekolonisierung erfordert Dialog, Expertise und Unterstützung – Heidelberger Stellungnahme”, *rem-mannheim.de* 6.5.2019. Online: www.rem-mannheim.de/museen-in-mannheim/museum-weltkulturen/die-sammlungen/kulturen-der-welt/heidelberger-erklaerung/. Abgerufen: 22.3.2021.

[11] Susanne Memarnia: “Die Kritiker umarmen und erdrücken”, in: *taz* 19.12.2020. Online: https://taz.de/Digitale-Eroeffnung-des-Humboldt-Forums/!5735796. Abgerufen 22.3.2021.

[12] N.N.: “Humboldt-Forum nun doch ohne Benin-Bronzen?”, in: *tagesspiegel.de* 23.3.2021. Online: www.tagesspiegel.de/kultur/humboldt-forum-plant-restitution-ausstellung-doch-ohne-benin-bronzen/27031928.html. Abgerufen 23.3.2021.

[13] Hermann Parzinger: “Ein Museum ist keine Weltverbesserungsmaschine”, in: *FAZ* 27.3.2021. 11.

[14] Ein anderes aktuelles, rares Beispiel ist eine einschlägige Ausstellung über Kirchner und Nolde im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, die pandemiebedingt verschoben am 21.4.2021 eröffnen und im Anschluss im Amsterdamer Stedelijk und im Brücke-Museum zu sehen sein soll. Statens Museum for Kunst: “Kirchner and Nolde up for discussion”, in: *smk.dk* non dat. Online: www.smk.dk/en/exhibition/kirchner-nolde. Abgerufen 22.3.2021. Vgl. Informationen des Hirmer-Verlags: Hirmer: “Kirchner und Nolde. Expressionismus. Kolonialismus”, in: *hirmerverlag.de* non dat. Online: www.hirmerverlag.de/de/titel-1-1/kirchner_und_nolde-2159/. Abgerufen 22.3.2021.

II. SCHMIDT-ROTTLUFFS *MASKEN*: SYMBOL FÜR MUSEALE PRAXIS

1. Karl Schmidt-Rottluffs *Masken*: der Forschungsstand

Schon in *Peau noire, masques blancs* von 1952 machte Frantz Fanon das Feld weit auf für die „Masken" als Metapher: um differenzierter auf den Komplex von Kolonialismus, Dekolonialismus und Kunst zu schauen. Die damals sprichwörtliche „schwarze Seele", schrieb er, sei „a white man's artifact".[15] Jenes weite Feld spannt sich in den *postcolonial studies* über Homi Bhabhas „Mimicry"[16]-Ansatz bis zu Achille Mbembes Interpretation von *race* als Hülle aus Kalk[17]. Dass Mbembe leiht sich auch Fanons Maske, um den eurozentrischen Blick und seine Folgen zu erfassen: „The mask is the power of the double, the crossing of being with appearance", schreibt er, und „The name ‚Africa' plays the role of the mask in the drama of contemporary existence".[18]

Allein diese Spanne deutet an, wie enorm der Forschungskanon ist, der die Kombination aus „Maske" und „Dekolonialisierung" abdeckt. Gerade um die Dekolonialisierungsbewegungen innerhalb der euopäischen Kunst wie auch „westlicher" Museen genauer zu fassen, würde es sich lohnen, diesen explizit postkolonialen Topos rund um „Artefakte als Metaphern" weiter zu beleuchten; allein der Verweis auf Fetische, Statuen, Denkmäler, Reliquien zeigt, wie fruchtbar diese Sinnbilder hier sind. Um die Fiktion von Definitionen zu dechiffrieren, die homogene Stereotypisierung, die ideologische Funktion ethnographischer Sammlungen, die „necrology", wie Dan Hicks es nennen würde.

Doch bleibt man bei den Masken, geht einen Schritt weiter direkt auf die Mikroebene von Schmidt-Rottluffs Masken, den Holzschnitten, den Gemälden, den Steinfiguren, ergibt sich folgendes Spektrum: Die meisten Aufsätze streifen die Masken nur, als ein Motiv von vielen. Sie betonen, dass er sich vor allem stilistisch von „außereuropäischen" Masken inspirieren ließ, wie bereits Carl Einstein 1926[19]; sie versuchen wie bei einer Spurensuche seine Masken-Werke mit nicht-europäischen Vorbildern zu verbinden[20]; es gibt psychologische Interpretationen[21], auch jene, die konkret das Gemälde *Masken* als

---

[15] Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*, New York 1967. 14.

[16] Homi K. Bhabha: "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse", in ders.: *The Location of Culture*, London, New York 1990. 85-92.

[17] Achille Mbembe: *Critique of Black Reason*, übers. Laurent Dubois, Durham, London 2017. 39.

[18] Mbembe 30.

[19] Vgl. Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926. 123; Magdalena M. Moeller (Hrsg.): *Brücke-Museum Berlin*: *Malerei* und *Plastik*: *Sammlung* der *Karl* und *Emy Schmidt-Rottluff Stiftung*. *Kommentiertes Verzeichnis* der *Bestände,* Berlin, München 2011. 85 ff.

[20] Bucerius Kunst Forum (Hrsg.): *Karl Schmidt-Rottluff. Expressiv Magisch Fremd,* Hamburg, München 2018.

[21] Auch Clemens Klöckner verweist auf das Potential der Masken als Spiegel, interpretiert sie als Werk "zwischen intimer Selbstbefragung und formalem Experiment". Vgl. CK: "Karl Schmidt-Rottluff", in: Barbara J. Scheuermann (Hrsg.): *Maske. Kunst der Verwandlung*, Köln, Bonn 2019. 52.

Reaktion auf die „Entartete Kunst“-Wanderschau der Nationalsozialisten deuten[22]. Auch wenn gerade die Masken-Facetten Bild/Abbild, Zeigen/Verbergen im vorliegenden Kontext relevante Perspektiven bieten können, soll im Folgenden der Fokus woanders liegen. Das Gemälde *Masken* ist der Dreh- und Angelpunkt, um das Potential des Vergleichende Sehens aufzuzeigen: als Grundlage von Rassenideologie – und als Grundlage des kunstgeschichtlichen Blicks auf die Welt jener Zeit. Schlägt man das Werkverzeichnis mit Karl Schmidt-Rottluffs Skulpturen und Kunsthandwerk-Objekten auf – ein schwerer, dicker Band von Gerhard Wietek – fallen einem gleich auf den ersten Seiten die Photos auf. Es sind Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die vor allem Schmidt-Rottluffs Werke zeigen sollen – aber auf den zweiten Blick hervorragende Dokumente seines Alltags sind. Zu sehen sind seine Wohnräume, die Regale, Sofas, Kachelofen. Und überall Teile seiner Sammlung: Werke “außereuropäischer” Kunst, die er ab Anfang des 20. Jahrhunderts[23] sammelte, waren fest in seine Inneneinrichtung, ja: sein Alltagsleben, integriert. Da steht eine Handtrommel auf dem Bücherregal,[24] ein Ritualbrett hängt seitlich am Schrank,[25] eine “hohe afrikanische Trommel”[26] lehnt neben Schemel und Tagebett, die die kamerunische Büffelkopf-Aufsatzmaske aus *Afrikanisches* hängen neben Bildern an der Wand.[27] Die Objekte haben auf diesen Alltagsphotos klar dekorativen Charakter – statt nur als Arbeitsmaterialien im Atelier zu stehen, als Staffage, Vorlagen. Viele von ihnen tauchen in Karl Schmidt-Rottluffs Gemälden, Holzschnitten, Graphiken auf, meist als Elemente eines Stilllebens.

Aber wie in seinen Wohnräumen so schleicht sich auch in seinen Werken eine Unschärfe ein: Denn zu Karl Schmidt-Rottluffs Œuvre gehören ebenso Skulpturen und Kunsthandwerkobjekte wie Schatullen, Löffel, Serviettenringe, die er inspiriert von Vorbildern ethnographischer Sammlungen, etwa dem damaligen Völkerkundemuseum Leipzig oder seiner eigenen Sammlung außereuropäischer Kunst, schuf. So dass mitunter auf den ersten Blick nicht zu unterscheiden ist, ob das Werk in Europa (aus der Hand Schmidt-Rottluffs) oder außerhalb Europas entstanden ist.

Vor diesem Hintergrund nimmt *Masken* eine Sonderstellung ein. Denn anders als bei vielen anderen Stillleben, in denen er Werke seiner Sammlung zeigt, stehen hier nun tatsächlich die Masken als Masken im Vordergrund. Keine Pflanzen, keine Kalebassen, Bücher, Schatullen, die ablenken. Selbst die kleine Schale, an der die vordere Maske lehnt, ist fast komplett verdeckt, degradiert zur Stütze. Die eine Maske wird den Vili/Yombe zugeschrieben, aus dem Gebiet der Loangoküste zwischen dem

---

[22] So schreibt Christiane Remm etwa: “Es scheint, als habe Schmidt-Rottluff seine Abscheu, seine Erschütterung und seine Fassungslosigkeit über die nationalsozialistische Politik im dämonischen Charakter der Masken bannen und über ihre magisch-mystische Aura die ‘bösen Geister’ des Regimes und des nahenden Kriegsausbruchs fernhalten wollen. Die Darstellung außereuropäischer Masken erhält in dieser Zeit auch eine politische Dimension.” Vgl. Christiane Remm: “Vom ‘Geheimnis der Form’ und der ‘Dämonie der Dinge’. Zur Rezeption außereuropäischer Bildwerke in den Stillleben Karl Schmidt-Rottluffs”, in: Bucerius Kunst Forum 41.

[23] Zum vermuteten Beginn gibt es verschiedene Angaben. Magdalena M. Moeller geht von 1900/1910 aus, Christiane Remm von 1913. Magdalena M. Moeller: “Zu Schmidt-Rottluffs Sammeln außereuropäischer Kunst”, in: Bucerius Kunst Forum *8, 14;* Christiane Remm: “Triumph des Lichts und farbige Ordnung. Betrachtungen zu den Stillleben im Spätwerk Schmidt-Rottluffs”, in: Moeller (Hrsg.): *Brücke-Museum Berlin*. *Malerei und Plastik*. *Sammlung* der *Karl* und *Emy Schmidt-Rottluff Stiftung*. *Kommentiertes Verzeichnis* der *Bestände, Berlin, München 2011.* 19.

[24] Vgl. Abb. 62 in: Bucerius Kunst Forum 140; Abb. 81 in: Wietek 135.

[25] Vgl. Abb. 69 in: Bucerius Kunst Forum 146; Abb. 82 in: Wietek 135.

[26] Vgl. Bildtext zu Abb. 78 in: Wietek 133.

[27] Vgl. Abb. 59 in: Bucerius Kunst Forum 138; Abb. 76 in: Wietek 132.

heutigen Angola, Kongo, Gabun;[28] das andere eine Ahnenmaske aus dem heutigen Papua-Neuginea.[29] Letztere war sicher in seinem Besitz, sie ist Teil der Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Sammlung im Brücke-Museum.[30] Beide tauchen auch in anderen seiner Werke auf.[31]

Wieviele Masken insgesamt Teil seiner Sammlung waren, welche Provenienzketten sie durchliefen, bis sie bei ihm landeten, ist bis dato ungeklärt; die Provenienzforschung des Brücke-Museums rund um die Objekte aus Schmidt-Rottluffs Sammlung, die den Krieg überstanden haben,[32] ist wie oben erwähnt Teil eines aktuellen wie auch geplanten Forschungsprojekts.

Weshalb genau dieses Gemälde als Symbol für Museumspraxis damals und heute taugt, als Aufforderung, einen anderen Blick darauf zu werfen, liegt an den verschiedenen Schichten, die das Werk transportiert. Da wären zum einen die Originale, die es abbildet: Sie stehen für zwei Sammlungen, einmal Schmidt-Rottluffs eigene, einmal eine unbenannte, private Sammlung bei Chemnitz.[33] Und damit stehen sie für eine Geste des Sammelns der damaligen Zeit: dafür, außereuropäische Objekte zu erwerben, sich mit ihnen zu umgeben, ohne Kontext, ja auch ohne Interesse für den Kontext.[34] Schon die Zusammenstellung zeigt, wer hier wo sammelt: ein Objekt aus dem heutigen Papua-Neuguinea, bis zum Versailler Vertrag 1919 deutsche Kolonie, eines aus Westafrika – dieses Nebeneinander ist Ausweis einer westlichen, aber mindestens eurozentristischen Perspektive auf die Welt. Eine, die mit kolonialem Gestus alles einteilte in eine hierarchisch bestimmte Dichotomie aus “Wir” und “Other”. Diese Perspektive gehörte seit der Jahrhundertwende verstärkt zum Grundverständnis von ethnographischen Sammlungen.

Das andere Symbol für museale Praxis steckt in eben jenem Nebeneinander: Schmidt-Rottluff präsentiert die beiden Masken regelrecht; einmal frontal, einmal seitlich. Er arrangiert sie als zusammengehörig, wie sie auch in den sogenannten Völkerkundemuseen damals gezeigt wurden. Sammeln und Präsentieren also: Damit ist *Masken* nicht nur ein Abbild von Masken – sondern auch

---

[28] Zu den Unterschieden zwischen Bavili und Bayombe vgl. Louis Perrois: *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum,* Dallas 1986. 87 ff. Zu Hintergründen zur performativen Praxis vgl. Dunja Hersak: "There Are Many Kongo Worlds. Particularities of Magico-Religious Beliefs among the Vili and Yombe of Congo-Brazzaville”, *Africa* 71.4 (2001) 614-640. Zur Provenienz schlüsselt der Ausstellungskatalog *Expressiv Magisch Fremd* auf, dass diese Maske in Privatbesitz sei, sich jedoch als Leihgabe im Bestand der Kunstsammlungen Chemnitz. Da Schmidt-Rottluff aus Chemnitz stammt, besteht die Möglichkeit, dass die Maske schon zu seinen Lebzeiten in Chemnitz zu sehen war, die Hintergründe sind in diesem Rahmen hier jedoch nicht zu verifizieren. Vgl. Abb. 38 in: Bucerius Kunst Forum 110.

[29] Die Maske stammt vermutlich aus der Region des Sepik-Flusses und verkörpert in der Zeremonie den “Brag”-Geist der Vorfahren, erkennbar an der typisch schnabelartigen Nase. Vgl. Interview mit Crispin Howarth in: Tribal Art Magazine: “Ancestral Visions. Papua New Guinea Art from the Sepik–Ramu”, in: *Tribal Art Magazine* (24.5.2019). Online: https://youtu.be/3blpKLYfSBU. Abgerufen 22.3.2021.

[30] Zur Provenienz und heutigem Standort vgl. Bucerius Kunst Forum 112.

[31] Die Vili-Yombe-Maske etwa in *Kongo- und Dahomémaske* (1938), vgl. Bucerius Kunst Forum 111. Die Ahnenmaske wiederum hat Schmidt-Rottluff etwa auch in *Maske und Stein* abgebildet, die deutlich näher am Original mit seinem gezackten Rand und den Befestigungsösen ist: Artnet: “Karl Schmidt-Rottluff. Afrikanische Maske und Stein”, in *artnet.de* non dat. Online: www.artnet.de/k%C3%BCnstler/karl-schmidt-rottluff/afrikanische-maske-und-stein-CIU_0DcBL56hiYe5SDGrMQ2. Abgerufen 22.3.2021.

[32] Wietek 122.

[33] Abb. 38 in: Bucerius Kunst Forum 110.

[34] “Er hat diese Objekte sehr geschätzt, als ästhetische Objekte, ich glaube jenseits von ihrer Funktion und ihres originalen Kontextes, und hat sich mit ihnen umgeben”, so Brücke-Musem-Direktorin Lisa Marei Schmidt. Habermalz: “Kinder ihrer Zeit”.

von der Arbeit in Museen, die Karl Schmidt-Rottluff von seinen Besuchen in damaligen Völkerkundemuseen gründlich kannte.[35]

2. Vergleichendes Sehen: von "Hyperimage" und "Rassenlehre"

Das Nebeneinander der beiden Masken lädt genau dazu ein: zu einer vergleichenden Betrachtung, einem Hin-und-Her. Es ist eine Blickanleitung, die zur Zeit der "Brücke" gleich doppelt *en vogue* war. Da ist zum einen die Entwicklung innerhalb der Kunstwissenschaft, dank Photographie und der technischen Reproduzierbarkeit von Bildern: Kunstgeschichte folgte dem Prinzip des vergleichenden Sehens, in der Lehre gehörten Doppelprojektionen zum Vortrag seit Neuestem dazu.[36] Auf genau jenem Prinzip fußte Heinrich Wölfflins 1915 erschienenes, die Disziplin für immer prägendes Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.*

Indem er Werke – wie auf Diptychen – im Layout des Buchs einander gegenüber stellte, verstetigte er das Bilder-Vergleichen als analytische Methode. Auch Aby Warburgs Netzwerk-Idee, die er in den 1920ern als *Bilderatlas Mnemosyne*[37] vorstellte, folgte eben diesem Prinzip: Erst im Nebeneinander von Skulpturdetails, Zeitungsschnipseln, Nahaufnahmen ergaben sich jene "Zwischenräume", aus denen er Ähnlichkeiten und zeit-und-raumübergreifend gültige "Pathosformeln" ableitete.[38] Ein Ansatz, den Erwin Panofsky mit seinem Aufsatz "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst"[39] Anfang der 1930er und dann seiner prägenden Verbindung aus "Ikonologie" und "Ikonographie"[40] weiterentwickelte.

Parallel zum vergleichenden Sehen der Kunstgeschichte richtete sich auch in einem anderen Bereich alles auf die Geste des Vergleichens aus: Jene Zeit war auch geprägt von der sogenannten "Rassenlehre"; ausgehend von der Physiognmik Johann Caspar Lavaters[41] bis hin zum Zoologen Ernst

---

[35] Es ist vielfach belegt, dass die Brücke-Künstler schon in ihren Anfängen Völkerkundemuseen besuchten. Vgl. Magdalena M. Moeller: "Zu Schmidt-Rottluffs Sammeln außereuropäischer Kunst", in: Bucerius Kunst Forum *12-13.* Donald E. Gordon: "German Expressionism", in: The Museum of Modern Art, William Rubin (Hgg.): *'Primitivism' in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern,* New York 1984. 373 ff..

[36] Allen voran der Berliner Kunsthistoriker Herman Grimm. Vgl. Wilhelm Schlink: "Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer", in: Jutta Osinski und Felix Saure (Hgg.): *Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des 'Brüder Grimm-Preises' der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*, Kassel (2001) 73-93.

[37] Martin Warnke, Claudia Brink (Hgg.): *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2003.

[38] Vgl. u.a. Salvatore Settis: "Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft. Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike", in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte Berlin 1992*, Bd 1, Berlin 1993. 139-158. Horst Bredekamp: "Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky. Wort-, Bild- und Ellipsenfragen", in: *Kritische Berichte* 26.2 (1998) 5-15. Heinrich Dilly: "Das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität", in: Bruno Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions* Hamburg 1992. 1-14.

[39] Erwin Panofsky: "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos* 21 (1932) 103-119.

[40] Vgl. Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, (1955) Köln 1975.

[41] Vgl. u.a. Richard T. Gray: *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2003. Daniela Bode: "Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und visuellen Wissenschaften: Lavater und die Folgen", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56.1 (2011) 89-212.

Haeckel[42], der Charles Darwins Evolutionsbiologie weiterentwickelte und somit die "Menschenrassen" erfand, wie auch Madison Grants *The Passing of the Great Race* von 1916[43] – später Grundlagen der Rassenideologie, der Eugenik, der "Rassenhygiene" der Nationalsozialisten.[44]

Während die vergleichende Bildstrategie im Rahmen der Kunstgeschichte vor allem dazu diente, Stile und Gattungen zu bestimmen, über Ähnlichkeiten Symbolgeschichten aufzuzeigen, war ihr Zweck für die Rassenlehre vor allem trennend: Es galt, anhand physiognomischer Merkmale Hierarchien zu belegen – um vermeintlich "bessere" von "schlechteren" Menschen zu unterscheiden. Und mit Blick auf die Moderne gemünzt: "primitive" und "zivilisierte" Völker zu definieren. Es ist das Prinzip, das Edward Said Jahrzehnte später rückblickend als "orientalism" identifizieren sollte: "The Orient was almost a European invention"[45], hielt er fest. Dieser Akt der Erfindung kann als koloniale Geste gelten und somit auch für die Definition von "Afrika": Diese Fiktion eines "Anderen" diente dazu, sich als Gegenüber national, überhaben, als Identität abgrenzend selbst definieren zu können: Es half "to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience".[46]

Das Ergebnis sei eine "collage" – eine bemerkenswert passende Metapher, die Paul S. Landau im Vorwort des Sammelbands *Images and Empires* aufruft: eine Bildansammlung also als "'image' of Africa that, in fact, still survives today – an 'image-Africa', paralleling Edward Said's discursive 'Orient' constructed by European travelers".[47]

In der Idee des "image-Africa" steckt auch die damalige Gleichzeitigkeit kunstwissenschaftlicher Methode und gesellschaftspolitischer Haltung. In eben jener Relation sieht Dan Hicks in *Brutish Museums* die Funktion gestohlener Kolonialobjekte: "[They] forged new kinds of 'race' science through the propaganda of cultural superiority in the form of stolen objects, standing here, in front of the triple vitrine",[48] eine Machtgeste, die einherging mit einer "thingification"[49] und "dehumanization"[50] des "Wilden". Hicks geht noch einen Schritt weiter, indem er das Nebeneinander auf eine andere räumliche Weise interpretiert: Die Objekte dienten "to measure out the distance of 'non-western' cultures from the West, one object at a time".[51]

---

[42] Ernst Haeckel: *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen: Gemeinverständliche wissenschaftliche Vortrage uber die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammesgeschichte*, Leipzig 1874. Online: https://archive.org/details/bub_gb_vnflXxA8b_gC. Abgerufen 22.3.2021.

[43] Madison Grant: *The Passing of the Great Race. Or The Racial Basis of European History*, New York (1916). Online: https://archive.org/details/passinggreatrac00unkngoog. Abgerufen 22.3.2021.

[44] Gegen eben diese Verbindung positionierte sich unlängst die Deutsche Zoologischen Gesellschaft anlässlich Haeckels 100. Todestags 2019. Martin Fischer et al. (Hgg.): "Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung", in: *Biologie unserer Zeit* 6.49 (2019) 399-402.

[45] Edward Said: *Orientalism,* (1978) London 1991. 1.

[46] Ebd. 2.

[47] Paul S. Landau: "An Amazing Distance: Pictures and People in Africa", in: ders., Deborah D. Kaspin (Hgg.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, L.A., London 2002. 2.

[48] Dan Hicks: *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence, and Cultural Restitution*, London 2020. 177.

[49] Hicks zitiert hier Frantz Fanons Begriff der "chosification". Ebd. 179.

[50] Ebd. 180.

[51] Ebd. 184.

Eben wegen jener Gleichzeitigkeit – visueller Vergleich als Prinzip in Kunst wie ideologischem "nation building" – passt Felix Thürlemanns Konzept des "hyperimage" so gut, um das Dispositiv des temporären Nebeneinanders im vorliegenden Fall fruchtbar zu machen: für Schmidt-Rottluffs *Masken*. Denn Thürlemann leitet seine "Hyperimage"-Idee rezeptionsästhetisch her, den jeweils aktuellen soziohistorischen Kontext der Betrachtenden immer mitgedacht: "Die Rezeption des 'Hyperimage' ist notwendigerweise ein dynamischer Prozess, der vom Betrachter einen beständigen Wechsel zwischen Einzelwahrnehmung und vergleichender Wahrnehmung fordert."[52] Dem "Prinzip der wechselseitigen Schärfung"[53] folgend entsteht im performativen Akt des Vergleichenden Sehens also etwas Drittes, das das einzelne Bild für sich genommen nicht evozieren würde.

Nun ist Schmidt-Rottluffs Gemälde natürlich ein Sonderfall: Es ist schließlich ein Bild, nicht zwei. Aber er war derjenige, der diese zwei physischen Original-Masken als "Hyperimage" im Thürlemann'schen Sinne wahrnahm, zusammenführte und abbildete. Streng genommen ist dieses Metabild als Werk-im-Werk also das Abbild eines "Hyperimage" – und der Rezeptionskontext ist jener, den Karl Schmidt-Rottluff selbst eingebracht hat, indem er beide wählte. Jene vergleichende Betrachtung sei "im Kern eine intellektuelle Operation", so Thürlemann, die bei den Rezipierenden die "Fähigkeit zur Kategorienbildung" voraussetze.[54] Und die Kategorien jener Zeit liegen offen zutage.

Eben dieser spezifische sozio-historische Kontext steckt im Bild: die beiden erwähnten Ausprägungen des Vergleichenden Sehens jener Zeit. Schmidt-Rottluffs kuratierende Geste, die beiden Masken auf diesem Gemälde zu vereinen, ist undenkbar ohne die damalige "Rassenlehre". Seine Geste gleicht jener in den sogenannten "Völkerkundemuseen", die auch die Brücke-Künstler besuchten. Das Prinzip dieses Museumstypus': „Persons from tribal cultures, on show in the West, were commodified, labeled, scripted, objectified, sentialized, decontextualized, aestheticized, and fetishized",[55] schrieb Raymond Corbey schon vor 20 Jahren über Ethnographie-Schauen. Jene Vitrinen demonstrieren historische Herablassung: "A slow walk through these displays was sufficient to encompass several thousand years and several dozen tribes."[56]

---

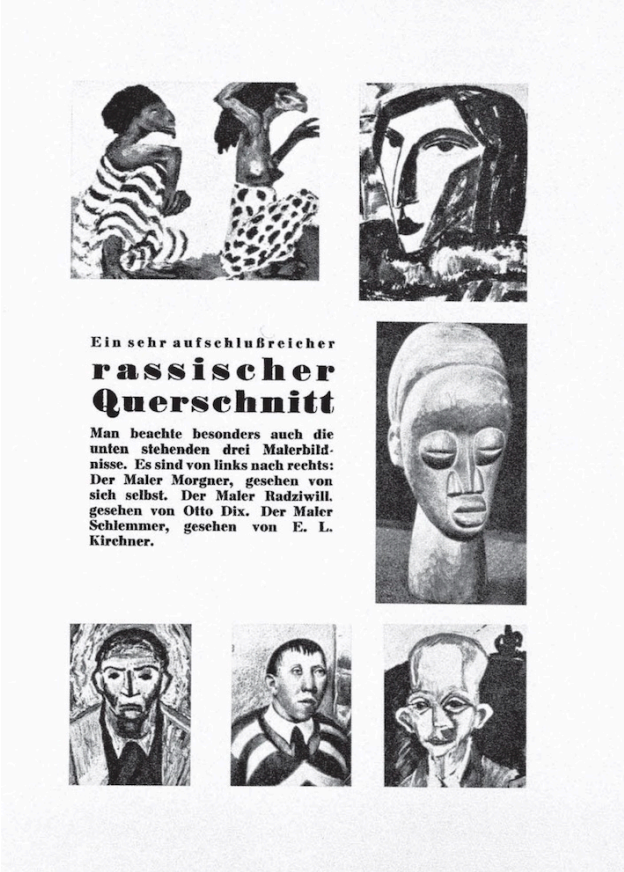
[52] Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage,* München 2013. 16.

[53] Ebd.

[54] Felix Thürlemann: "Bild gegen Bild", in: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hgg.): *Zwischen Literatur und Anthropologie-Diskurse, Medien, Performanzen*, Tübingen 2005. 167.

[55] Raymond Corbey: "Ethnographic Showcases, 1870-1930", in: *Cultural Anthropology* 8.3 (1993) 363-364.

[56] David Jenkins: "Object Lessons and Ethnographic Displays: Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology", in: *Comparative Studies in Society and History* 36.2 (April 1994) 258-259. Jenkins folgt damit allerdings 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.



Ein sehr aufschlußreicher

rassischer Querschnitt

Man beachte besonders auch die unten stehenden drei Malerbildnisse. Es sind von links nach rechts: Der Maler Morgner, gesehen von sich selbst. Der Maler Radziwill, gesehen von Otto Dix. Der Maler Schlemmer, gesehen von E. L. Kirchner.

Abb. 2: Ausschnitt aus: Fritz Kaiser (Hrsg.): *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst,* Berlin, non dat., 7.

Die Geste des vergleichenden Sehen war damit ausgerichtet darauf, “bessere” von “schlechteren” Menschen zu unterscheiden: „It was light against dark, order against violence, and a European nation as the bringer of civilization.“[57] Wenig zeigt diese Verschränkung visuell so unmissverständlich wie eine Seite aus dem Katalog der NS-Feme-Ausstellung „Entartete Kunst“ (Abb. 2). Rechts neben dem Textblock: die Skulptur *Roter Kopf* von Schmidt-Rottluff, entstanden 1917. Diese Seite ist von der Überschrift über den Text bis zum Layout angelehnt an Rassenlehre-Schautafeln der Nationalsozialisten.[58] Kunstwerke, die Portraits zeigen, werden hier als visuelles Argumentationsprinzip eingesetzt: „Vergleichenden Sehen“, um vermeintlich minderwertige „Rassen“ zu identifizieren.

Um diese visuelle Tradition als Fundament für „Masken“ und für die Arbeit des Brücke-Museums heute sichtbar zu machen, sollen im Folgenden nun zwei relevante Erscheinungsformen von „Vergleichendem Sehen“ einen eigenen Raum bekommen: die Bildkomposition des direkten Nebeneinanders – und das Ausstellungsgenre, das auf das Vergleichende Sehen als Präsentationsform baut.

[57] Corbey 343.

[58] Wie hier etwa aus der NS-Zeit im AKG-Bildarchiv: Online: www.akg-images.de/archive/-2UMDHUFZUSW6.html. Abgerufen am 22.3.2021.

2.A Das Dispositiv: Einstein und der "Primitivismus" der Moderne

Auch in Carl Einsteins *~~Negerplastik~~*[59] überlagern sich beide Auprägungen Vergleichenden Sehens. Erschienen 1915, erster Teil Essay, im zweiten 119 Photographien, unkommentiert, undatiert, unkategorisiert. Der Essay ist eine Abhandlung über Objekte unbestimmter "außereuropäischer" Provenienz: ein Plädoyer dafür, sie als Kunst wahrzunehmen; ein "kubistisches Traktrat",[60] befindet die Herausgeberin der Neuauflage im Nachwort. Doch er ist gänzlich unverbunden mit dem zweiten Teil, den Photographien. Bis auf eine Formulierung gleich zu Beginn: "Vielleicht ergibt sich aus den Bildtafeln folgendes: […]",[61] setzt Einstein an – und lässt seine Argumente folgen. Die Bilder dienen ihm also als visuelles Argument für die These, afrikanische Objekte seien Ausdruck "reine[r] plastische[r] Formen".[62]

Jene 199 Abbildungen[63] von 94 dreidimensionalen Werken gelten als Grundlagenwerk, das die (west-zentrierte) Wahrnehmung "afrikanischer Kunst" für immer prägen sollte.[64] Oder zumindest das, was bis heute "classical African art" genannt wird.[65] Künstler:innen dienten die Photos gar als Vorlage.[66] Der Band ist ein gedrucktes "Hyperimage", eine photographische Inszenierung – die jedoch im Look der Dokumentation daherkommt. Mit Verweis auf Jean Baudrillards Dictum "The photographic image is not a representation; it is a fiction"[67] stellt Sylvester Okwunodu Ogbechie einen eklatanten und folgenschweren Repräsentationsbruch 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.[68] Eine Facette, die mit Thürlemanns "Hyperimage"-Ansatz verwandt ist.

---

[59] 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: 22.3.2021.

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

[61] Einstein 7.

[62] Ebd. 14.

[63] Die Einstein allesamt nicht selbst angefertigt haben soll. Laut Ogbechie scheint dies bis heute nicht definitiv geklärt. Vgl. Sylvester Okwunodo Ogbechie: "Carl Einstein's ~~Neger~~plastik and the Invention of 'African Art'", Vortrag, hkw.de 26.4.2018. Online: www.hkw.de/en/app/mediathek/video/63536. Abgerufen 22.3.2021. 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. Z.S. Strother: "Looking for Africa in Carl Einstein's *~~Negerplastik~~*", in: *African Arts* 46.4 (2013) 11, 16.

[64] Ein Nebeneffekt, den Yaëlle Biro ausführt: Die Abbildung einzelner Objekte in Einsteins Band scheint ihre Preise hernach in die Höhe getrieben zu haben. Yaëlle Biro: "African Art, New York, and the Avant-Garde", in: *African Arts* 46.2 (2013) 92.

[65] Strother 10.

[66] Schmidt-Möbus 176.

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

[68] Ogbechie stellte 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 ~~Neger~~plastik with iconoclasm". Vgl. 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 22.3.2021.

Es ist mindestens bemerkenswert, dass in den Texten rund um “Hyperimages”, “Bilder im Plural”[69], “Polyfokalität”[70] zwar die Verweise auf den Beginn des 20. Jahrhunderts, auf Wölfflin und Warburg etwa, dazugehören – aber Carl Einsteins ~~*Negerplastik,*~~ immerhin im selben Jahr erschienen wie Wölfflins Standardwerk, nicht. Und auch die parallel präsente Bewegung der Moderne, die nur denkbar und erklärbar ist vor dem Hintergrund des eingebauten “rassischen” (heute: rassistischen) Vergleichens mit “außereuropäischen” Menschen und ihrer Kunst, taucht in jenen Beiträgen nicht auf – auch nicht bei Thürlemann.[71] Selbst in dem über 600 Seiten starken Sammelband *Vergleichendes Sehen*[72] nicht. Es gibt zwar einschlägige Beiträge: zu Warburg,[73] zum Einsatz vergleichender Bilder in der Anatomie[74], zur Komparatistik in der Klassischen Archäologie[75]. Aber der rassenideologische, darwinistische Aspekt dieser visuellen Strategie bleibt überall eine Leerstelle.

Das ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Einstein das gleiche Prinzip anwandte wie Wölfflin: Thesen untermauern mittels Doppel-Bildern. Das Bild-Dispositiv in Einsteins prägendem Essay war das des Nebeneinanders und Gegenübers. Im Sinne des “Hyperimage”-Ansatzes konserviert der schmale Band die Sehgewohnheiten und Rezeptionsräume seiner Entstehungszeit. Schließlich folgte die visuell untermauerte Argumentation der “Rassenlehre” genau dem gleichen Prinzip: Köpfe und Menschen, die frontal und im Profil abgebildet wurden. Der so von vorneherein eingebaute hierarchisierende Vergleich: dort das “das Primitive”, hier “die Moderne”.

Allein der für jene Ära geprägte Genrebegriff “Primitivismus” beinhaltet genau genommen diese Machtasymmetrie: im Suffix –ismus steckt die Ermächtigungsgeste, mit der das sogenannte “Primitive” nutzbar gemacht wird. Genau betrachtet scheint “Primitivismus” die kunst-immanente Ausprägung dessen zu sein, was Edward Said anderswo als “Orientalism” formuliert hatte: “a discourse fundamental to the Western sense of self and Other”.[76] Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert hellsichtig, dass Hal Foster diesen Kunstgattungsreflex bereits 1985 auf die Formel brachte: “the imperialist precondition of primitivism was suppressed, and ‘primitivism’, a metonym of imperialism, served as its disavowal”.[77]

---

[69] Vgl. David Ganz: “Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume”, in: Reinhard Hoeps (Hrsg.): *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2014.

[70] Vgl. Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998. 31.

[71] Und das, obwohl Warburgs darwinistische Perspektive auf Kunst immer wieder benannt wurde. Etwa als Diskrepanz zu Franz Boas’ Ansichten, wie Charles King in seinem Buch über die “Schule” rund um Boas ausgeführt hat. Charles King: *Gods of the Upper Air. How a Circle of Renegade Anthropologists Reinvented Race, Sex, and Gender in the Twentieth Century*, New York 2020. Vgl. auch: Vgl. Sigrid Weigel, Jeremy Gaines, Rebecca Wallach: “Aby Warburg's Schlangenritual. Reading Culture and Reading Written Texts”, in: *New German Critique* 65 (1995), 135-153; Carlo Severi: “Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire”, in: *L'Homme* 165 (2003) 77-128.

[72] Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hgg.): *Vergleichendes Sehen*, Paderborn 2010.

[73] Thomas Hensel: “Aby Warburg und die ‘Verschmelzende Vergleichsform’”, in: Bader, Gaier, Wolf 469-490.

[74] Frank W. Stahnisch: “Nosologie der Dritten Dimension. Albert Neissers (1855-1916) *Stereoscopischer Medicinischer Atlas* zwischen Repräsentation, Ikonografie und vergleichender Pathologie”, in: Bader, Gaier, Wolf 147-168.

[75] Stefanie Klamm: “Sammeln – Anordnen – Herrichten. Vergleichendes Sehen in der Klassischen Archäologie”, in: Bader, Gaier, Wolf 383-405.

[76] Marianna Torgovnick: *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*, Chicago 1990. 8.

[77] Der Aufsatz war eine Reaktion auf die Ausstellung “’Primitivism’ in 20th Century Art” im New Yorker Museum of Modern Art, von der später noch detaillierter die Rede sein wird. Hal Foster: “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, in: *October* 34 (1985) 47.

Die Photos in Einsteins Band sind Ausdruck eines bestimmten Geschmacks einer bestimmten Zeit – und damit stellvertretend für das, was erst als “primitive art”, dann als “classcial African art”[78] 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.[79] Schon in der Ästhetik der Moderne ist der implizite Vergleich angelegt: Gefragt waren zu jener Zeit Werke, “that emphasized formal abstraction, clean lines, and smooth surfaces”,[80] wie Bickford-Berzock und Clarke in ihrem umfassenden Werk über die Darstellung von “Afrika” in US-Kunstmuseen ausführen.[81]

Für Schmidt-Rottluff gehörten somit jene so nebeneinander montierten Kopfansichten aus mehreren Gründen zum Alltag: wegen Einsteins einschlägigem Essay-Photo-Band, den er besaß und wie in seinem künstlerischen Umfeld üblich auch ausführlich studiert haben dürfte;[82] zum anderen war im Entstehungsjahr 1938 die “Rassenlehre” der Nationalsozialisten visuell präsent.
Die Folge des stets impliziten wie expliziten Vergleichs: Wie schon im reduktionistischen Ausdruck “classical African art”[83] sichtbar, ist der sogenannte Kanon ‘afrikanischer Kunst’ in erster Linie eine homogenisierte Idee afrikanischer Kunst, der Zeit entfallen.[84] 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, den die auf Vergleich fußende Konstruktion des “Anderen” generiert: “Colonialism actually set the cause of African

---

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

[79] 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.

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

[81] Also jene stilistischen Merkmale, die die Ästhetik der Moderne ausmachen und sich in den Werken von Kubisten wie Expressionisten jener frühen Jahre vermehrt wiederfinden: “[…] formal characteristics that evoked the latest currents in contemporary art”. Vgl. 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. Wie stark sich jene Künstler:innen inspirieren ließen von Objekten aus ethnographischen Sammlungen zwischen dem Pariser Musée d'ethnographie du Trocadéro und dem Leipziger Völkerkundemuseum ist hinreichend erforscht. Vgl. Christa Clarke: “Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of AlbertBarnes”, in: *African Arts* 36.1 (2003) 44; Sylvester Okwunodu Ogbechie: *Making History: African Collectors and the Canon of African Art,* Mailand 2011. 60 ff.. Zu den Unterschieden zwischen der Funktion afrikanischer Werke für die “Fauves” und die “Kubisten” passt eine Ausstellung im Museum of Modern Art Ende der 1970er: Vgl. John Elderfield: *The "Wild Beasts". Fauvism And Its Affinities*, New York 1976, 109.

[82] Wohl von Rosa Schapire überlassen, vermutlich kurz bevor er zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Vgl. Wendy Grossman: “From Ethnographic Object to Modernist Icon: Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image”, in: *Visual Resources* 23.4 (2007) 297.

[83] Siroto 81.

[84] 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”. Vgl. Ogbechie 2011. 58.

modernization back by its efforts to redefine Africa as a locus of primitivism"[85], so Ogbechie. Die marginalisierende Historisierung 'Afrikas' spiegelte sich in der Sammlungspolitik jener Zeit; sie wurde vorangetrieben und zugleich in Form des Kanons zementiert.

Zwar markiert Maarten Couttenier diese These als "modernist myth"[86]. Dennoch lässt sich festhalten, dass die zeitgenössische Perspektive selbst der Idee folgte, afrikanische Kunst sei eine Art "trigger"[87] 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"[88]. 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.

2.B Die Ausstellungen: Kuratorische Praxis

Die erwähnte Ausstellung von Stieglitz vor über 100 Jahren beschränkte sich auf afrikanische Werke, dennoch steckt auch hier schon im Titel der Vergleich: "the Other" vs. "modern". Das "Nebeneinander" oder "Gegenüber" sollte eigener Topos im Ausstellungsgenre des vergangenen Jahrhunderts werden. Beispielhaft sollen hier drei Schauen vorgestellt und analysiert werden – mithilfe begleitender Texte der Kurator:innen und der jeweiligen zeitgenössischen Rezeption, sichtbar in Kritiken der jeweiligen Zeit. Es liegt auf der Hand, dass allein dieses Ausstellungsgenre selbst Stoff für eine gesonderte Betrachtung bietet. Im Kontext dieser Arbeit sollen sie lediglich als Argument dienen: als Beispiel dafür, wie "Vergleichendes Sehen" als visuelle, ideologische Strategie auftaucht. Ein repräsentativer, vielfältiger Blick von Außen auf die einzelnen Schauen steht dabei nicht im Fokus; vielmehr soll es darum gehen, die Motivation des Ausstellungsteams (soweit die Datenlage es ermöglicht) und die Rezeption des Ergebnisses exemplarisch nebeneinander zu stellen.

Der Fokus liegt dabei auf den beiden Museumsaspekten, die auch Schmidt-Rottluffs *Masken* transportiert: die Zusammenstellung der Objekte ("Sammlung") und ihre Präsentation. Für diesen Zuschnitt sprechen mehrere Gründe. Zum einen kommt auch bei den Ausstellungen wieder der Gestus des Vergleichenden Sehens zum Vorschein. Desweiteren ist der Ansatz in der Kombination aus Karl Schmidt-Rottluffs *Masken* und der geplanten Neu-Präsentation der Brücke-Sammlung angelegt. Repräsentiert nicht *Masken* selbst letztlich diesen Vergleich? Schließlich verbindet Karl Schmidt-Rottluff die beiden Objekte außereuropäischer Provenienz eigenhändig und bildet sie im expressiven Duktus der Moderne ab. Und wenn das Museum nun explizit die kolonialen Facetten der eigenen Sammlung thematisieren will – liegt eine Gegenüberstellung von Schmidt-Rottluffs außereuropäischen Objekten und den Werken der Brücke-Künstler selbst nicht als kuratorische Idee auf der Hand?

---

[85] Sylvester Okwunodo Ogbechie: "The pathfinder paradox: historicizing African art within global modernity", in: *Journal of Art Historiography* 22 (2020). 4.

[86] 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.

[87] Biro 90.

[88] Mehr Informationen über die Schau samt Photo: ebd..

“Picasso – ~~Neger~~plastik”, Berlin 1913

Zunächst also eine Schau, die Otto Feldmann Ende 1913 bis Anfang 1914 in der Auftaktsaison seiner “Neuen Galerie” in der Berliner Lennéstraße zeigte: “Picasso – ~~Neger~~plastik”.[89] Damit “begann in Deutschland der Mythos Picasso”, schreibt Rainer Stamm in einem Stück in der FAZ anlässlich des 100-jährigen Jubiläums.[90] Und allein die Tatsache, dass ausgerechnet diese Schau mitsamt ihren Stationen im Anschluss anderswo bis heute eine derartige Leerstelle zu sein scheint,[91] wäre Anlass, eine ganze Arbeit nur ihr zu widmen. In diesem Rahmen jedoch ein notwendig kompakter Ausschnitt.

Abb. 3: Ausstellungsankündigung für “Picasso – ~~Neger~~plastik” in der “Neuen Galerie”, ab Ende 1913 bis Anfang 1914. (Foto: N.N.)

Laut Stamm zeigte Feldmann in seiner erst zweiten Ausstellung der Berliner Dependance 40[92] Werke von Picasso[93] und 19 “aus ‘einer erlesenen Sammlung’ afrikanischer Stammeskunst”[94]. Und auch Carl

---

[89] Die Schau war wohl im Anschluss auch anderswo zu sehen, ob identisch oder variiert, lässt sich nicht nachvollziehen. Vgl. N.N.: “Die neue Malerei in Dresden”, *Kunstchronik* 25 (1915) 288. Ausführlich über Picasso und seine Inspirationen in: Dennis Duerden: “The ‘Discovery’ of the African Mask”, in: *Research in African Literatures* 31.4 (2000) 29-47.

[90] Rainer Stamm: “Als der Kubismus noch weh tat”, *FAZ* 13.1.2014. Online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/picasso-in-der-neuen-galerie-in-berlin-1913-12746170.html. Abgerufen 22.3.2021.

[91] Dies wird deutlich mit Blick auf die Ambivalenzen und Unklarheiten rund um die Ausstellung. Vgl. Kontext in Fußnote 89, Fußnote 95.

[92] Laut eines rund um den gleichen Anlass erschienenen Beitrags in der *Welt* waren es 66 Werke von Picasso. Vgl. Hans-Joachim Müller: “Kampf der Häuptlinge”, *Welt* 7.6.2013. Online: www.welt.de/print/die_welt/kultur/article116899822/Kampf-der-Haeuptlinge.html. Abgerufen 22.3.2021. Laut Biro “über 60”, jedoch seien die gesamten Umstände der Schau “une grande partie mystérieuse”: Vgl. Yaëlle Biro: “Picasso et les maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains”, in: Musée Picasso (Hrsg.): *Colloque Revoir Picasso,* Paris. 26.3.2015. 2. Online: http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/04/RevoirPicasso-2015_J2_Circulations.pdf. Abgerufen 22.3.2021.

[93] Laut Stamm waren es Gemälde aus der Zeit zwischen 1907 und 1913. Vgl. Stamm: *“*Als der Kubismus”.

[94] Vgl. Stamm. Der Terminus “Stammeskunst”, den Stamm hier noch 2014 verwendet, galt schon damals als überholt und Tatsachen verfälschend. Vgl. dazu: Kasfir 163-193.

Einstein taucht in diesem Umfeld auf: Er schrieb das Vorwort[95] – jedoch zum Katalog der ersten Ausstellung der "Neuen Galerie" (zu sehen: sechs Werke Picassos)[96] und verweist darin auch explizit auf Picasso und die Gattung "~~Neger~~plastik".[97]

Einstein probiert schon hier seine These aus über die Form-Authentizität jenseits des Renaissance-geprägten Kulturkreises Europa, die er zwei Jahre später in Buchform veröffentlichen würde – und plädiert geradezu für Vergleichendes Sehen:

> "Picasso unveränderliches Verdienst ist: er belebte das Gesetz, die Dinge zur stärksten Plastizität zu bringen, sie von einem durch nichts verflachten Raumbewußtsein zu durchdringen. Von hier aus werden geschichtlich gerichtete Naturen eine lebendige Anschauung der höchsten Künste gewinnen: der unerbittlichen ~~Neger~~plastik, der Ägypterskulptur, der Gotik, des Barock: der Formeln, die, unberührt von Renaissanceplattitüden räumliche Aufrichtigkeit besaßen."[98]

"Von hier aus": Die Blickrichtung ist damit klar benannt. Das spiegelte sich auch in der Rezeption, die pauschal dem Diktum folgte: "Man ging bis zu den ~~Negern~~ herab, um sich an ihrer schlichten Kultur anzuregen."[99] Da die Quellenlage rund um diese Schau eher dürftig ist, sollen im Folgenden mehrere Kritiken dazu dienen, wenigstens einen kumulativen Eindruck zu vermitteln. Denn die raren zeitgenössischen Vermerke, die über jene Ausstellung zu finden sind, sind nur einzelne Sätze oder Absätze in Zeitschriftenbeiträgen, eingeflochten in Neuigkeiten aus der Berliner Kunstszene. Eines haben sie gemein: Sie nehmen die spätere essaylange Analyse Einsteins teils vorweg. In ihrer Argumentation dient das physische Nebeneinander der beiden Werkgruppen ausschließlich, um die Entstehung des Kubismus herzuleiten.

"Der ganz theoretische und literarische Ursprung dieser Kunstübung wird noch deutlicher durch die Vereinigung dieser Ausstellung mit der einer 'erlesenen Sammlung alter ~~Neger~~-plastik'", heißt es etwa im *Cicerone* über Picassos Stil.[100] Dass die Werke dieses "reich begabte[n] spanische[n] Künstler[s]" und "bekanntlich" "Erfinder des Kubismus" neben einer "ganze[n] Reihe von ~~Neger~~plastiken" ausgestellt seien, sei "bemerkenswert".[101] Der Grund auch hier: "Und zwar deshalb, weil diese nur ethnographisch interessanten Werke Picasso im Jahre 1906 auf den neuen Weg geführt

---

[95] Wer das Vorwort zum Katalog über "Picasso – ~~Neger~~plastik" geschrieben hat, scheint unsicher zu sein – sowie ob es für die Berliner Version überhaupt eines gab. Die Schau soll hernach wohl auch in Dresden, Wien, Zürich und Basel zu sehen gewesen sein. Vgl. Enrique Mallen: "Reaching for Success: Picasso's Rise in the Market (The First Two Decades)", in: *Arts* 6.4 (2017) 15; Ron Manheim: "Zu den beiden unpublizierten Texten von Einstein. Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm-Galerie. Zu Einsteins Texten für zwei Ausstellungskataloge der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914", in: *Kritische Berichte* 13.4 (1985), 10-19. In Dresden scheint Wilhelm Uhde ein Vorwort geschrieben zu haben. Vgl. Sylvia Peuckert: *Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst: Leben und Werk einer jüdischen Kunstwissenschaftlerin in Deutschland*, Berlin (2014) 179-180. Vgl. N.N.: *Kunstchronik* 25 (1914) 287. Jedoch zeigt etwa die Stichprobe bei der Wiener Schau in der Galerie Miethke, dass dort laut Katalog lediglich 57 Werke von Picasso zu sehen gewesen sein sollen. Vgl. Database of Modern Exhibitions (DoME) European Paintings and Drawings 1905-1915: "Exhibition. Pablo Picasso. ID: 640", *exhibitions.univie.ac.at*, non dat. Online: http://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/640. Abgerufen 22.3.2021.

[96] Ebd.

[97] Carl Einstein: "Vorwort", in: Otto Feldmann, Neue Galerie (Hgg.): *Erste Ausstellung* 1913. *exhibitions.univie.ac.at*, non dat. Online: http://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/595. Abgerufen am 22.3.2021

[98] Ebd.

[99] Oskar Anwand: "Neue und Neueste Kunst", in: *Moderne Kunst. Illustrirte Zeitschrift* 28 (1913/1914) 306.

[100] H.Fr.: "Berlin", *Cicerone* 6 (1914) 23.

[101] N.N.: *Kunstchronik* 25 (1914) 292.

haben sollen, seine Bilder aus geometrischen Elementen aufzubauen. In der Tat wird man den Zusammenhang zwischen den ~~Neger~~skulpturen und den späteren Schöpfungen Picassos nicht verkennen."[102]

Was die Präsentation angeht: Es scheint in der "Neuen Galerie" keinen direkten visuellen Vergleich auf einen Blick gegeben zu haben. Stattdessen Picasso im einen Raum, der "Rest" nebenan: "In einem besonderen Zimmer wurden Beispiele primitiver ~~Neger~~plastik und entwickelter ostasiatischer Skulptur so gezeigt", heißt es in *Kunst und Künstler*, "so dass man in einem Raum von Schutzheiligen der neuesten Malerei zu sein glaubte."[103]

Und noch etwas bringt diese vergleichende Betrachtungsanleitung mit sich: Die "außereuropäischen" Werke seien "nur ethnographisch interessant"[104], so der Tonfall. Sie werden rundherum degradiert: "Unter den ~~Neger~~plastiken sind es nur wenige Stücke, und in ihnen nur wenige Punkte, wo wirklich ein gestaltender Formeninstinkt zum Ausdruck kommt; und in den Arbeiten Picassos fehlt die Gestaltung überhaupt."[105]

Wie in dieser Formulierung schon sichtbar, müssen in einer Geste der Kontiguität auch in den anderen Kritiken Picassos ausgestellte Objekte dran glauben: "[Z]wischen ihm und den ~~Negern~~ [liegt] die ganze Kunstgeschichte"[106], heißt es etwa. Oder: "Wünschen wir dem Künstler, der einst so viel Besseres leistete, daß er auch den Rückweg wieder finde. Was er jetzt schafft, ist methodischer Wahnsinn"[107]. Und: "Der Effekt ist, dass man allgemach von dem ganzen Künstler nichts mehr sieht wie einen über den Sumpf hervorragenden Zopf und ein Paar Hände, die krampfhaft daran zerren.[108] So sei es mit Blick auf die "~~Neger~~plastiken" ein "Trugschluß", etwas "für ein großes Kunstwerk zu erklären, was nebenbei einige Eigenschaften hat, die man auch bei jeder großen Kunst zu finden verlangen muß."[109]

Als "Sammlung" oder immerhin Werkgruppe bleiben die Objekte also unbestimmt und homogen. Und die Art der Präsentation bewirkt immerhin, dass sie quasi verschwinden. Wie die Skulpturen "außereuropäischer" Provenienz aussehen, woher genau sie kommen, wer sie weshalb für diesen Zweck ausgewählt hat, wofür sie stehen: Nichts davon wird mit auch nur einer Silbe erwähnt. Die Werke werden pauschal mit dem Begriff "~~Neger~~plastik" zusammengefasst. Und somit semantisch in

---

[102] Ebd.

[103] K. Sch.: "Kunstausstellungen. Berlin", *Kunst und Künstler* 12 (1914) 229.

[104] N.N.: *Kunstchronik* 25 (1914) 292.

[105] K. Sch.: *Kunst und Künstler* 12 (1914) 229.

[106] Ebd.

[107] N.N.: *Kunstchronik* 25 (1914) 292.

[108] K.Sch.: *Kunst und Künstler* 12 (1914) 229

[109] H.Fr.: *Cicerone* 6 (1914) 23.

eine unsichtbare, homogene Masse an Kunstobjekten verwandelt. Kurz: Es scheint egal. Die Funktion der Werke ist reduziert auf: Inspiration und Katalysator des Kubismus.[110]

"Primitivism in 20th Century Art", New York City, 1984/85

Gleich zwei schwere Bände mit zahlreichen wissenschaftlichen Aufsätzen: Das waren die Ausstellungskataloge, die William Rubin zu seiner seminalen Schau „Primitivism in 20th Century Art" im New Yorker Museum of Modern Art Mitte der 1980er herausgab.[111] Allein das ein Indiz für die Bedeutung, mit der dieses Projekt aufgeladen war.[112] Während die Überschrift dank des Begriffs „Primitivism" noch eine reine Appropriierungsgeste ist, macht der Untertitel den Vergleich deutlicher auf, kommt jedoch geradezu schüchtern daher: „Affinity of the Tribal and the Modern". Um reine Ähnlichkeit geht es also, eine Verwandtschaft, eine Beziehung, die suggeriert wird – ohne sie jedoch zu werten oder zu deuten.

Anders als noch in der Picasso-Schau in Berlin lagen in der New Yorker Ausstellung schon rein mengenmäßig die Dinge anders: 150 Werke der Moderne, 200 „tribal objects", davon auch Objekte aus den persönlichen Sammlungen von Picasso, Matisse, Ernst et al..[113] Doch auch hier war die Motivation der Zusammenstellung eindeutig: Die Rollenverteilung tritt schon im Begriff „Primitivismus" zutage. So heißt es in der Selbstdarstellung der Pressemitteilung von damals: „Few if any external influences on the work of modern painters and sculptors have been more critical than that of the tribal arts of Africa, Oceania and North America." Die „außereuropäischen" Werke waren also anwesend, weil sie dieser Argumentation nach eine Funktion haben: als Inspirationsquelle.

William Rubin geht in seinem Vorwort zum zweiteiligen Katalog noch einen Schritt weiter: Er erklärt explizit, dass es ihm um eine „Geschichte des Primitivismus" gehe; ausschließlich um zu verstehen, wie die Objekte von der „westlichen" Kunstszene „entdeckt" worden seien.[114] Mehr noch: „The ethnologists'

---

[110] Bemerkenswert ist, dass ebenfalls 1913, also zwei Jahre vor Einsteins Essay zum Thema, in der tschechischen Künstlerischen Monatszeitschrift *Umelecký mesícník* Skulpturen aus dem Kongo, Guinea, Madagascar, Mexiko direkt neben Werken von Picasso und Bracque gezeigt wurden – großformatig, auf Doppelseiten. Inhaltsübersicht: Vgl. *Umelecký mesícník* 2.6-7 (1913), non pag., *digitalcollections.nypl.org.* Online: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-bb00-a3d9-e040-e00a18064a99. Abgerufen 22.3.2021. Übersicht mit Faksimiles des Jahrgangs: *digitalcollections.nypl.org*. Online: https://digitalcollections.nypl.org/collections/umeleck-mescnk#/?tab=navigation&roots=1:30386f00-c5ee-012f-3b6c-58d385a7bc34. Abgerufen 22.3.2021.

[111] The Museum of Modern Art, William Rubin (Hgg.): *'Primitivism' in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern,* New York 1984.

[112] Die Folgen der Schau gründlich zu analysieren würde den Rahmen an dieser Stelle sprengen. Jedoch wirkte sie wie ein Katalysator für die Auseinandersetzung mit dem Thema in Form einer solchen Gegenüberstellung, es folgte Fred R. Myers zufolge ein "virutal torrent of publications". Vgl. Fred. R. Myers: "Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism", in: Lynda Jessup (Hrsg.): *Antimodernism and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto 2001. 13. Zu jenem "torrent" gehörte 1986 auch die Ausstellung "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" im Centre Georges Pompidou in Paris, die ebenfalls dem Duktus der radikalen Inspiration folgte: "From Pablo Picasso's Cubist ‚Guitar" to Karl Schmidt-Rottluff's sloping wooden primitivist ‚Blue Red Head,' the sculptures shown share this break with tradition." Sarah Raper: "Show Thorougly Modern – Whatever That Is", in: *Chicago Tribune*, 11.9.1986.

[113] Vgl. Pressemitteilung: Museum of Modern Art (Hrsg.): "New Exhibition Opening September 27 at Museum of Modern Art Examines 'Primitivism' in 20th Century Art," August (1984) 1. Online: www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf. Abgerufen 22.3.2021.

[114] Nachdruck des Vorworts in Auszügen in: William Rubin: "Modernist Primitivism. 1984", in: Jack Flam, Miriam Deutch (Hrsg.): *Primitivism and Thwentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley, L.A. (2003) 316.

primary concern – the specific function and significance of each of these objects – is irrelvant to my topic [...]".[115] Damit führt er letztlich – noch dazu in einer derartig auf monumentale Wirkung ausgerichteten Schau – die radikale Entkontextualisierung der Objekte weiter, die wie erwähnt schon charakteristisch war für die einschlägigen Sammlungen Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die Verquickung von Zusammenstellung und Präsentation ist im Fall dieser Ausstellung unausweichlich: Denn die Idee der Kuratierung basierte auf der Prämisse, dass es eine kausale Ereignisfolge gab; erst die „tribal objects", dann der „modernism" in der Version „Primitivismus". Die Präsentation der Werke folgte daher dem Impetus, die Chronologie der Ereignisse zu zeigen (und man mag sagen: zu beweisen), aufgeteilt in vier Kapitel: I. History, II. Concepts, III. Affinities, IV. Contemporary Explorations.[116] Der gewählte Modus Operandi dafür: Die Objekte erschienen miteinander gruppiert, gehängt, in Schaukästen arrangiert. Zu beweisen ist die „Beziehung" zwischen beiden Gruppen: „first, ‚direct influence'; second, ‚coincidental resemblances'; third, ‚basic shared characteristics'".[117] Aber die Prämisse dieser „Beziehung" ist ausschließlich als Einbahnstraße gedacht: Die „Moderne" des „Primitivismus" existiert wegen der „außereuropäischen" Objekte.

Die Photo-Dokumentation, die auf der Website des MoMa zu sehen ist, zeigt weiße Ausstellungsräume, in denen in großen Schaukästen oftmals „westliche" und „außereuropäische" Werke direkt nebeinander stehen, also sich einen Raum teilen (Abb. 3).[118]

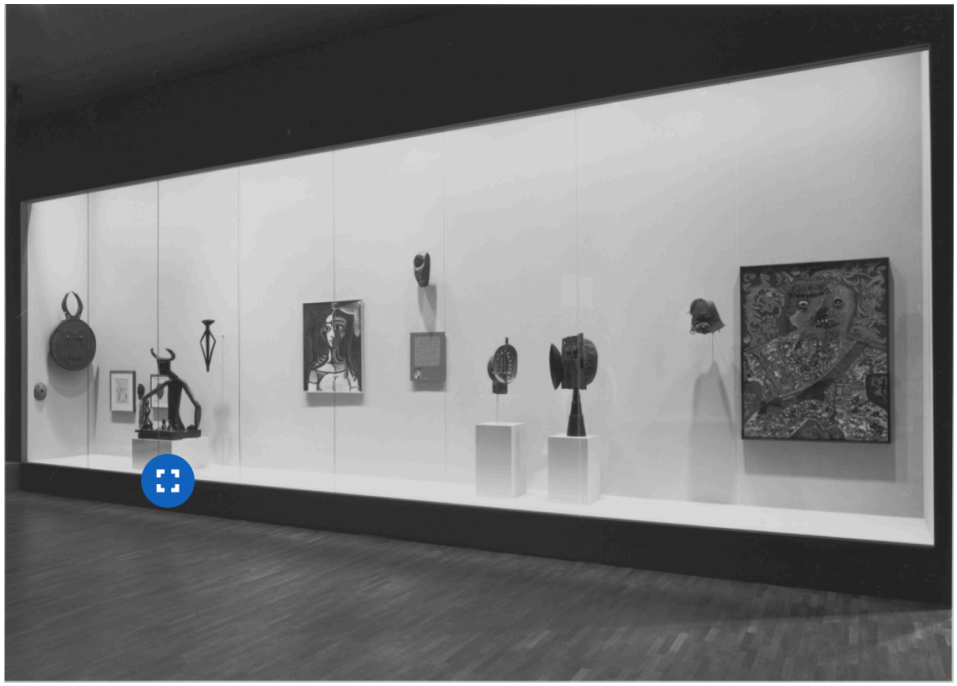


Abb. 4: Ausstellungsansicht. Museum of Modern Art: "'Primitivism' in 20th Century Art", New York 1984-85. (Foto: The Museum of Modern Art Archives / Katherine Keller)

[115] Ebd.

[116] Ebd 3-4.

[117] Thomas McEvilly: "Doctor Lawyer Indian Chief 'Primitivism' in 20th Century Art' at the Museum of Modern Art in 1984", in: *Artforum* 23.3 (1984). Online: www.artforum.com/print/198409/on-doctor-lawyer-indian-chief-primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-35322. Abgerufen 22.3.2021.

[118] Vgl. Bildergalerie: Museum of Modern Art: "Installation Images", in: *moma.org,* non dat. Online: www.moma.org/calendar/exhibitions/1907. Abgerufen 22.3.2021.

Und selbst die aktuelle Online-Präsentation jener sagenträchtigen Schau macht die Prioritäten deutlich: Auf den digitalen Bildern eingefügte Markierungen kennzeichnen Werke als „identified“ (siehe Abb. 3) – es sind ausnahmslos jene „westlicher“ Künstler, wie im gezeigten Fall *Le roi jouant avec la reine* von Max Ernst.
Die zeitgenössische Rezension, die an dieser Stelle dazu dienen soll, die Ausstellung, ihre Intention und ihre Präsentation zu spiegeln, erschien von Thomas McEvilly in *Art Forum.* Auch wenn er die Schau „thrilling“ findet, stößt er sich an der offensichtlichen Versuchsanordnung und findet, die These des lLook-alike“ reiche nicht.: „A counterview is possible: that primitivism on the contrary invalidates Modernism by showing it to be derivative and subject to external causation.”[119] Und er erkennt in Rubins Projekt eine Strategie: “By demonstrating that the ‘innocent’ creativity of primitives naturally expresses a Modernist esthetic feeling, one may seem to have demonstrated once again that Modernism itself is both innocent and universal.” Auch in McEvillys Perspektive ist unübersehbar: Die “außereuropäische” Kunst dient in der Schau nur zur Legitimation der Ästhetik des Modernismus – und zur Reinwaschung.

Das Arrangement in der Schau selbst, das die „Beziehung“ zwischen den beiden Werkgruppen belegen soll, zerreißt er in der Luft als „weak argument“, es reflektiere nur das „wishful thinking“ derjenigen, die sich die Schau ausgedacht hätten.[120] Obendrein benennt er die offensichtliche Leerstelle: „The museum’s decision to give us virtually no information about the tribal objects on display, to wrench them out of context, calling them to heel in the defense of formalist Modernism, reflects the exclusion of the anthropological point of view.“[121]

Auch wenn die „’Primitivism’“-Ausstellung im MoMa allein aufgrund des auf Aufmerksamkeit zielenden Konzepts – Menge der Werke, Ausstellung-als-These, zwei Bände mit rechercheintensiven neuen Forschungsaufsätzen – in der Tat viel in Bewegung gebracht hat: Rubins klar kommuniziertes Desinteresse an den „außereuropäischen“ Kunstwerken war sichtbar in der Ausstellung – in der Auswahl wie in der Präsentation.

Es zementierte die bestehende asymmetrische Hierarchie der beiden Werkgruppen. Und damit die Leerstellen, die Entkontextualisierung, den homogenisierende Blick, die generelle Unsichbarkeit. „The primitive, in other words, is to be censored out for the sake of Western civilization“,[122] formulierte McEvilly es hellsichtig in seiner Rezension. Hal Foster brachte den Kern der Schau in seinem Aufsatz auf die vernichtende Formel: „In this way the show confirmed the colonial extraction of the tribal work (in the guise of its redemption as art) and rehearsed its artistic appropriation into tradition.“[123]

---

[119] McEvilly.

[120] Ebd.

[121] Ebd.

[122] McEvilly.

[123] Foster 47.

“Karl Schmidt-Rottluff: Expressiv Magisch Fremd”, Hamburg 2018

Das jüngste Beispiel dieser Reihe dreht sich nun um Karl Schmidt-Rottluff – und seine persönliche Sammlung. Die Schau, die das Bucerius Kunstforum in Hamburg vor drei Jahren zeigte, ist mit diesem Zuschnitt eine Art Vorläufer der Forschungsarbeiten, die das Brücke-Museum nun begonnen hat: um jene Objekte zu erforschen, mit denen sich der Künstler in seinem Alltag und als Werkvorlage umgab; um ihre Provenienz zu klären, vermutlich auch um Restitutionen zu ermöglichen. In Hamburg wollte man das Konzept als “Auseinandersetzung” verstanden wissen, um anhand Schmidt-Rottluffs Fall die “Interaktion im Felde des deutsche Expressionismus mit afrikanischer Skulptur”[124] und die “Faszination und Inspiration”[125] des Künstlers aufzuzeigen. Auch hier begleitet ein Katalog mit neuen Forschungsaufsätzen die Ausstellung.[126]

Abb. 5: Ausstellungsansicht "Expressiv Magisch Fremd",
Bucerius Kunst-Forum Hamburg, 2018. (Foto: BKF Ulrich Perrey)

Die gezeigte Sammlung – im Sinne eines kuratierenden Akts – ist bestimmt von Schmidt-Rottluffs Blick. Es gehe darum, seine Werke „in direktem Dialog mit afrikanischen und ozeanischen Objekten“ zu stellen, um „seine lebenslange Rezeption der für ihn magischen Kraft dieser Objekte“ sichtbar zu machen.”[127]

---

[124] Franz Wilhelm Kaiser: “Vorwort”, in: Bucerius Kunst Forum 8.

[125] Kathrin Baumstark: “Einführung”, ebd. 11.

[126] Bucerius Kunst Forum (Hrsg.) *2018.*

[127] Vgl. Pressemitteilung. Bucerius Kunst Forum (Hrsg.): “Karl Schmidt-Rottluff. expressiv, magisch, fremd. 27.1.-21.5.2018”, in: buceriuskunstforum.de, non dat. Online: www.buceriuskunstforum.de/ausstellungen/karl-schmidt-rottluff-expressiv-magisch-fremd. Abgerufen 22.3.2021.

Im Informationstext auf der Website des Museums ist zwar von 80 Werken Schmidt-Rottluffs die Rede, einzelne sind auch mit Titeln benannt, um die Werke zu benennen, in denen er Objekte seiner Sammlung nutzte. Doch welche das sind, bleibt eine Leerstelle, über die Objekte aus seiner Privatsammlung heißt es lediglich: “Die Werke werden in direkten Dialog mit afrikanischen und ozeanischen Objekten aus der umfassenden ethnografischen Sammlung des Künstlers gesetzt, der bereits als junger Mann begann, außereuropäischer Kunst und Kultgegenstände zu sammeln.”[128] Weder ist benannt, wieviele zu sehen sind[129] noch sonstige Details, um einzelne Werke hervortreten zu lassen. Auch im einminütigen Werbeclip zur Schau: kein einziges Objekt “außereuropäischer” Provenienz.[130]

Die Präsentation im Museum scheint – den zur Verfügung stehenden Ausstellungsansichten wie Rezensionen zufolge – einem einzigen Prinzip zu folgen: die Originale neben den Gemälden und Skulpturen zu zeigen, auf denen Schmidt-Rottluff sie abbildete. Fast wie in einem Suchspiel.

So zeigt ein Blick in die Ausstellungsräume (Abb. 4) etwa frontal sein *Stillleben mit Clematisblüte*, daneben *Schräge Maske*, im Hintergrund *Afrikanisches*. Neben *Schräge Maske* in einer Vitrine schwebt das laut Katalog ausgewiesene Vorbild “Vorlegemaske, Rep. Elfenbeinküste/Liberia, Dan-Region, o.J.”.[131] Im Hintergrund links neben *Afrikanisches* an der Wand hängt – auf dem Photo halb verdeckt – jene “Büffelkopf-Aufsetzmaske, Kamerun, Kameruner Grasland, o.J.”,[132] die in Schmidt-Rottluffs Wohnzimmer in der Berliner Schützallee noch direkt neben seinem Kachelofen ebenfalls an der Wand hing, wie Photos belegen.[133] Dieses Prinzip weiter durchdeklinierend müsste neben *Clematisblüte* – hier jenseits des Bildausschnitts – jene andere “Vorlegemaske” im Raum platziert gewesen sein. Ausführliche Wandtexte sind nicht auszumachen.

Eine der Rezensionen erschien unter der Überschrift “Urgewalt” im Feuilleton der *Zeit*. Das “Fremde” zeige “sich in Form von Ethno-Kunst: Masken, Büsten, Pfeifenköpfe, Kalebassen, aus Westafrika und aus der Südsee, aus gemasertem dunklem Holz geschnitzt, poliert, mit und ohne Gebrauchsspuren”,[134] schreibt Anna von Münchhausen über die gezeigten Objekte nicht-europäischer Provenienz. Sie seien für den Künstler “lebenslange Inspiration” aus “formal-ästhetischen Aspekt[en].[135] Sie hält zwar fest, dass er sich weder für ihre Herkunft noch ihren Kontext interessiert habe, auch nicht um “ihrem kultischen Gehalt nach[zu]spüren”. Aber bezeichnet die Werke im selben Atemzug als “fremde Folklore”.

---

[128] Ebd.

[129] Einer Rezension zufolge waren es wohl 12. Bernd Hütter: “#Ausstellung: expressiv, magisch, fremd. Karl Schmidt-Rotluff in Hamburg”, in: *Glucke Magazin* 15.3.2018. Online: www.glucke-magazin.de/2018/03/15/ausstellung-schmidt-rotluff-hamburg-ausflugstipp/. Abgerufen 22.3.2021.

[130] Bucerius Kunst Forum: “Karl Schmidt-Rottluff: expressiv, magisch, fremd”, in: *Youtube* (26.2.2018). Online: https://youtu.be/tVQXbtiBomc. Abgerufen 22.3.2021.

[131] Bucerius Kunst Forum 2018. 132.

[132] Ebd. 138.

[133] Bucerius Kunst Forum 2018. 25.

[134] Anna von Münchhausen: „Urgewalt“, in: *Die Zeit* 7 (2018) 6H.

[135] Ebd.

Man könnte sagen, die Rezension ist ein Abbild des doppeldeutigen Ausstellungskonzepts: zum Vergleichenden Sehen einladen ja – aber nur zu 12 der vorhandenen etwa 100 Objekte aus dem Bestand des Brücke-Museums.[136] Und auch nur, ohne die afrikanischen Skulpturen konkret zu benennen, wie schon die Öffentlichkeitsarbeit drum herum zeigt: Sie kommen vor, aber nur in einem Nebensatz, metonymisch an Schmidt-Rottluffs Suche nach dem "Magischen" angehängt. Die Diskrepanz zwischen dem fundierten Katalog (der jedoch auch keine BiPoC, niemanden aus der Forschungs-Community aus einer der Herkunftsgesellschaften zu Wort kommen lässt) und der Präsentation in der Ausstellung selbst ist auffällig. Dies ist erst Recht bemerkenswert, da die Kuratorin Kathrin Baumstark in der *Zeit*-Rezension den zeithistorischen Kontext von 1938 klar benennt: "Man muss sich klarmachen: Während [Schmidt-Rottluff] von den Gedanken des Rassenwahns umgeben ist, stellt er dem diese außereuropäischen Kunstobjekte gegenüber."[137]

Abgesehen davon zeigt schon die Wahl des Ausstellungstitels "Expressiv Magisch Fremd", dass die Zuschreibungen, die in der "Primitivismus"-Moderne anfingen, auch 2018 noch stark genug waren: Die vermeintliche "Magie" bemerkte schon Pablo Picasso, als er über afrikanische Werke sagte: "Ils étaient des choses magiques."[138] Die dahinterliegende Dichotomie ist die alte: "zivisiert", "aufgeklärt" hier – und "primitiv", "vernunft-fern", "heidnisch" und vor allem "wild" dort. Die angenommene Evolution der Menschenrassen, ablesbar an einem Wort. Auch dass "das Fremde" im Titel auftaucht, zementiert die "westliche" Perspektive auf das vermeintlich "Andere" von vorneherein. Als gäbe es als Publikum nur Weiß-Deutsche.

Der Impuls des "Othering" zeigt sich, unter umgedrehten Vorzeichen, laut der Kunsthistorikerin Kea Wienandt bis in die Gegenwart: Wenn Werke "vermeintlich 'primitive[r]' Kulturen als Zeichen und Beweis für die vermeintliche ‚Weltoffenheit' und Modernität der BRD und als Gegensatz zur Kulturpolitik der Nazis" herhielten, wie sie in *Die Faszination des Anderen* ausführt.[139] Dass das Prinzip des "Vergleichendes Sehens" im Rahmen dieser Ausstellung nicht dazu anregte, den eigenen Blick zu weiten, überrascht daher. Dabei hätte es Inspiration gegeben: Das Motiv, das für das Katalog-Cover gewählt wurde, ist ausgerechnet Schmidt-Rottluffs *Masken*.

3. Vergleich des Sehens: ein Vorschlag

Kommen wir also zurück zu Schmidt-Rottluffs *Masken* als Dreh- und Angelpunkt: als Metapher für museale Praxis im allgemeinen – vor allem für "Sammeln" und "Präsentieren",

---

[136] Laut der Berliner Senatsverwaltung für Kultur sind in der Karl und Emy Rottluff-Stitfung etwa 100 vorhanden, laut Magdalena M. Moeller sind 118 in der Übergabeliste ans Brücke-Museum aufgeführt. Vgl. Moeller: Bucerius Kunst Forum, 21. Es sollen einst mehr gewesen sein, sie wurden im Zuge des Zweiten Weltkriegs wohl zerstört. Vgl. Gerhard Wietek: *Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis*, München 2001. 122.

[137] Baumstark zitiert in: Münchhausen.

[138] Picasso in einem Gespräch, das André Malraux in "La Tête Obsidienne" veröffentlichte. Zitiert nach Mona Mejri: "La Tête Obsidienne. Aux frontières des arts et genres", in: *Présence d'André Malraux* 10 (2013) 77.

[139] Kea Wienand: *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenzin der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld 2015. 211.

In den Sammlungen existieren die Objekte häufig in teil-zerstörtem Zustand, da sie ihrer Kontexte beraubt worden waren, Kraftfiguren verloren ihre Appendixe.[140] Das Resultat ist bekannt aus den Präsentationsräumen: Da schweben Masken und Reliquiarfiguren in der Luft – ohne den performativen Akt, ohne die Körper, die Kostüme, den Tanz, die notwendig dazu gehören. In der Regel auch ohne Hinweis auf diese Leerstellen. Doch gerade "Präsentieren" ist ein performativer Akt, der aufs Jetzt und die Zukunft ausgerichtet sind. Darin steckt das Potential zur Multiperspektivität: Jene, die präsentieren, jene, die etwas präsentiert bekommen. Und jene, die erforschen. Wer präsentiert, wer erforscht also?

Was eben diese Akteursrolle angeht, steckt im Vergleichenden Sehen das Potential für eine kleine Verschiebung: hin zum Vergleich des Sehens. Als Schritt, um das Rezeptionstableau zu erweitern. Statt den Blick auf mehrere Objekte in den Vordergrund zu stellen, hieße diese Verschiebung, die multiplen Rezeptionen, Interpretationen, Bedeutungen zu betonen, die es für ein Objekt, eine Werkgruppe geben kann.

Sinn entsteht so nicht mehr im stillen Dialog zwischen einzelnen Rezipient:innen und den Objekten. Sinn entsteht dann, weil die verschiedenen Perspektiven verschiedener Akteur:innen gleichberechtigt nebeinander stehen.

Wie das aussehen kann, zeigt ein aktuelles Beispiel. Im Februar 2021 hat der Deutsche Museumsbund zusammen mit dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste eine dritte, aktualisierte Version ihres Leitfadens "Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten"[141] für Museen veröffentlicht. Sie ist als Prozess entstanden, nachdem 2018 die erste Fassung[142] als "Diskussionsgrundlage"[143] vorlag – und DMB und DZK explizit um Kritik gebeten hatten, um den Leitfaden weiterzuentwickeln.[144]

In dieser nun "dritte[n] und finale[n] Fassung"[145] heißt es noch vor dem Vorwort als "Zusammenfassung" unter anderem: "Museumsverantwortlichen sollte bewusst sein, dass die meisten Sammlungsgüter nicht als ‚Museumsobjekte' entstanden sind oder hergestellt wurden. Sie sind Zeugnisse verschiedener Kulturen mit in den Herkunftsgesellschaften verankerten eigenen Bedeutungen."[146] Der direkte Austausch, ein Dialog, gilt als Grundlage: "Die Erfahrungen, die Gesellschaften in und mit kolonialen Strukturen gemacht haben, sind häufig Bestandteil ihrer gemeinsamen Erinnerung. Sie können Einfluss auf Diskussions- und Bearbeitungsprozesse haben."[147]

---

[140] Strother 10; Ogbechie in: *hkw.de* 26.4.2018.

[141] DMB, DZK (Hgg): *Leitfaden*. 2021.

[142] DMB, DZK (Hgg): *Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Berlin 2018. Online: www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf. Abgerufen 29.3.2021.

[143] "Er stellt nicht den Abschluss einer Diskussion dar, sondern vielmehr eine erste Positionierung, auf deren Grundlage weitere Diskussionen geführt werden sollen." Vgl. DMB, DZK (Hgg.) 2018. 8.

[144] Die Rezensionen zur ersten Fassung sind hier veröffentlicht: DMB (Hrsg.): "Rezensionen zur 1. Fassung des Leitfadens zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten", *museumsbund.de* 28.5.2918. Online: www.museumsbund.de/rezensionen-zur-1-fassung-des-leitfadens-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten. Abgerufen: 22.3.2021.

[145] Eckhart Köhne: "Vorwort zur dritten Fassung. Verantwortung, Bewusstsein und zukunftsgerichteter Dialog", DMB, DZK (Hgg.): Leitfaden 2021. 8.

[146] N.N.: "Zusammenfassung", in: Ebd. 4.

[147] Ebd.

Die Existenz anderer Perspektiven zur Prämisse aller musealen Arbeit zu machen, ist hier der Dreh- und Angelpunkt. Man könnte auch sagen: Der Vergleich des Sehens *ist* die museale Aufarbeitungsarbeit.

Den neuen Leitfaden etwa auch im Vergleich zu seinen Vorgängerversionen genauer zu analysieren ist Aufgabe für ein andermal, anderswo. Doch die oben zitierten Passagen des neuen Leitfadens signalisieren bereits: Alles klingt, als sei es die Praxis-Adaption des Normen-Entwurfs einer "relational ethics", für die Bénédicte Savoy und Felwine Sarr in ihrem "Restitution Report" 2018 warben. Verbunden mit der Prämisse, dass Personen in Entscheidungspositionen auch tatsächlich Verantwortung übernehmen: zuallererst für ihre privilegierte Position. Denn auch wenn Savoy und Sarr 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.

> "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".

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.

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 A nach B 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.

Und es erinnert an die Anfänge des sogenannten "postcolonial turn". Schon der Titel des maßgeblichen Bandes, der die einst aus der Literaturwissenschaft hervorgehende Neubestimmung mit angestoßen hat, zeigt die Verwandtschaft: *The Empire Writes Back*[148] von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin beinhaltet eben dies: Die als "Peripherie" historisch Marginalisierten wenden sich nun ans Zentrum der Kolonialmacht. Aus "kolonialen Objekten" werden Akteur:innen – und drehen damit die Verhältnisse um. Ein Ansatz, der auch in Dipesh Chakrabartys deutlichem Plädoyer des "Provincializing Europe" steckt. Er sehe die dringende Aufgabe, "of exploring how this thought – which is now everybodys's heritage and which affect (sic!) us all – may be renewed from and for the margins". Neue Perspektiven kommen so hinzu – und ermöglichen einen Vergleich des Sehens.

---

[148] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hgg.): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures,* London 1989.

Masken zeigt zwei Masken: Abbilder von zwei Originalen. Das Gemälde ist aufgeladen mit der visuellen Tradition des Vergleichenden Sehens, auf die sich die evolutionsinspirierte Kunstgeschichte und die Rassenlehre gleichermaßen bezogen.

Es wäre an der Zeit, nicht Unterschiede der Masken ins Zentrum zu stellen. Sondern die verschiedenen Blicke auf die Masken sichtbar zu machen. Damit die Leerstellen, die in hiesigen Museen klaffen – egal ob ethnographische Sammlungen, Naturkundeinstitutionen oder Häuser mit Moderner Kunst – gefüllt werden können. Damit es irgendwann echte, physische Leerstellen geben kann: weil die Objekte woanders gelandet sind. Wo sie herkommen.

III. AUSBLICK

Schaut man sich die Teilzeitstellen-Ausschreibung des Brücke-Museums vom Januar 2021 an, bekommt man eine Ahnung davon, wie – von der Makroebene in Form von Savoy/Sarrs normativem Ansatz über die Mesoebene des Leitfadens des Deutschen Museumsbunds nun zur Mikroebene – die konkrete Praxisversion jener “relational ethics” gelingen kann.

Denn an jenem Gesuch lässt sich ablesen, wie das Brücke-Museum das Forschungsprojekt zu den gut 100 Objekten aus Karl Schmidt-Rottluffs Privatsammlung anlegt. So heißt es da unter anderem: “Durch Aufbau eines lokalen sowie internationalen Netzwerkes soll ein Austausch mit Expert/innen in den Herkunftsregionen der Objekte wie auch in Deutschland etabliert werden”, “der Austausch mit Wissenschaft, Zivilgesellschaft und dekolonialen Initiativen sowie Selbstorganisationen und BIPOC-Communities” werde gesucht, um so “Formen hierarchisierender oder ausschließender Produktion, Erzählung und (digitaler) Bereitstellung musealen Wissens” zu problematisieren. Zudem solle das Projekt “einer größeren, internationalen Öffentlichkeit, Zugriff auf und Teilhabe an dieser Sammlung ermöglichen”, alles mit einer barrierearmen Wiki-Commons-Plattform.[149]

Ganz im Sinne jener dialogischen “relational ethics” geht es dem Brücke-Museum um eine internationale, intersektionale Community,[150] um von vorneherein eine Vielfalt an Stimmen und Perspektiven an Bord zu haben. Um mit diesem internationalen Netzwerk transparent und offen partizipativ forschen zu können. Und hernach besser zu präsentieren, was ist.

Das Museum demonstriert so seine Priorität: eine Infrastruktur, die von vorneherein auf einen Vergleich des Sehens ausgelegt ist. Den offenen, transparenten Prozess bis zur Neueröffnung der Sammlungspräsentation mitzuverfolgen, kann daher für alle eine Schulung im Neu-Sehen werden. Auf diese Weise können Sehtraditionen sichtbar werden, die wie hinter Masken versteckt waren. Nicht nur mit Blick auf *Masken*.

---

[149] Fischer in: *hsozkult.de*.

[150] Ebd.

IV. BIBLIOGRAPHIE

Abgeordnetenhaus Berlin (Hrsg.): “Berlin übernimmt Verantwortung für seine koloniale Vergangenheit”. Drucksache 18/2811 (26.06.2020). Online: https://pardok.parlament-berlin.de/starweb/adis/citat/VT/18/DruckSachen/d18-2811.pdf. Abgerufen am 22.3.2021.

Anwand, Oskar: “Neue und Neueste Kunst”. *Moderne Kunst. Illustrirte Zeitschrift* 28 (1913/1914). 305-306.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hgg.): *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures.* London 1989.

Bader, Lena, Martin Gaier, Falk Wolf (Hgg.): *Vergleichendes Sehen*. Paderborn 2010.

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

Baumstark, Kathrin: “Einführung”. Bucerius Kunst Forum 2018. 11.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London, New York 1990.

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

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

– – – “Picasso et les maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains”. Musée Picasso (Hrsg.): *Colloque Revoir Picasso,* Paris. 26.3.2015. Online: http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/04/RevoirPicasso-2015_J2_Circulations.pdf. Abgerufen 22.3.2021. 5 pp.

Bode, Daniela: “Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und visuellen Wissenschaften: Lavater und die Folgen”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56.1 (2011) 89-212.

Bredekamp, Horst: “Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky. Wort-, Bild- und Ellipsenfragen”. *Kritische Berichte* 26.2 (1998) 5-15.

Bucerius Kunst Forum (Hrsg.): *Karl Schmidt-Rottluff. Expressiv Magisch Fremd.* Hamburg, München 2018.

– – – “Karl Schmidt-Rottluff. expressiv, magisch, fremd. 27.1.-21.5.2018”. buceriuskunstforum.de, non dat. Online: www.buceriuskunstforum.de/ausstellungen/karl-schmidt-rottluff-expressiv-magisch-fremd. Abgerufen 22.3.2021.

– – – “Karl Schmidt-Rottluff: expressiv, magisch, fremd”. *Youtube* (26.2.2018). Online: https://youtu.be/tVQXbtiBomc. Abgerufen 22.3.2021.

Clemens Klöckner: “Karl Schmidt-Rottluff”. Barbara J. Scheuermann (Hrsg.): *Maske. Kunst der Verwandlung*. Köln, Bonn 2019. 52.

Clarke, Christa: “Defining African Art: Primitive Negro Sculpture and the Aesthetic Philosophy of Albert Barnes”. *African Arts* 36.1 (2003) 44; Sylvester Okwunodu Ogbechie: *Making History: African Collectors and the Canon of African Art,* Mailand 2011. 40-51; 92-93.

Corbey, Raymond: “Ethnographic Showcases, 1870-1930”. *Cultural Anthropology* 8.3 (1993) 338-369.

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.

Database of Modern Exhibitions (DoME): "Exhibition. Pablo Picasso. ID: 640". *European Paintings and Drawings 1905-1915*. *exhibitions.univie.ac.at*, non dat. Online: http://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/640. Abgerufen 22.3.2021.

Deutscher Museumsbund, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hgg.): *Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Berlin 2018. Online: www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf. Abgerufen 29.3.2021.

– – – *Leitfaden. Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Berlin, Magdeburg (2021).

Deutscher Museumsbund (Hrsg.): "Rezensionen zur 1. Fassung des Leitfadens zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten". *museumsbund.de* 28.5.2918. Online: www.museumsbund.de/rezensionen-zur-1-fassung-des-leitfadens-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten. Abgerufen: 22.3.2021.

Dilly, Heinrich: "Das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität". Bruno Reudenbach (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions* Hamburg 1992. 1-14.

Direktor/innen der Ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum (Hgg.): "Heidelberger Erklärung vom 6. Mai 2019. Dekolonisierung erfordert Dialog, Expertise und Unterstützung – Heidelberger Stellungnahme". *rem-mannheim.de* 6.5.2019. Online: www.rem-mannheim.de/museen-in-mannheim/museum-weltkulturen/die-sammlungen/kulturen-der-welt/heidelberger-erklaerung. Abgerufen: 22.3.2021.

dpa, tsp.: "Humboldt-Forum nun doch ohne Benin-Bronzen?". *tagesspiegel.de* 23.3.2021. Online: www.tagesspiegel.de/kultur/humboldt-forum-plant-restitution-ausstellung-doch-ohne-benin-bronzen/27031928.html. Abgerufen 23.3.2021.

Duerden, Dennis: "The 'Discovery' of the African Mask". *Research in African Literatures* 31.4 (2000). 29-47.

Einstein, Carl: "Vorwort". Otto Feldmann, Neue Galerie (Hgg.): *Erste Ausstellung* 1913. *exhibitions.univie.ac.at*, non dat. Online: http://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/595. Abgerufen am 22.3.2021.

– – – *Negerplastik*. (1915) Stuttgart 2012.

– – – *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1926.

Elderfield, John: *The "Wild Beasts". Fauvism And Its Affinities*. New York 1976.

Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*. New York 1967.

Fischer, Isabel: "0,3 Wiss. Mitarb 'Ethnographie' (Brücke-Museum Berlin)". *hszokult.de* 19.1.2021. Online: www.hsozkult.de/opportunity/id/job-95351?title=testTitleOfAdvertisement. Abgerufen 22.3.2021.

Fischer, Martin et al. (Hgg.): "Jenaer Erklärung. Das Konzept der Rasse ist das Ergebnis von Rassismus und nicht dessen Voraussetzung". *Biologie unserer Zeit* 6.49 (2019) 399-402.

Foster, Hal: "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art". *October* 34 (1985) 45-70.

Fr., H.: "Berlin". *Cicerone* 6 (1914). 23-24.

Ganz, David: “Das Bild im Plural. Zyklen, Ptychen, Bilderräume”. Reinhard Hoeps (Hrsg.): *Zwischen Zeichen und Präsenz*. Paderborn 2014. 501-533.

Gordon, Donald E.: “German Expressionism”. The Museum of Modern Art, William Rubin (Hgg.): *‘Primitivism’ in 20th Century Art*. *Affinity of the Tribal and the Modern,* New York 1984. 369-404.

Grant, Madison: *The Passing of the Great Race. Or The Racial Basis of European History*. New York 1916.

Gray, Richard T.: *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*. Detroit 2003.

Grossman, Wendy: “From Ethnographic Object to Modernist Icon: Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image”. *Visual Resources* 23.4 (2007). 291-336.

Habermalz, Christian: “Kinder ihrer Zeit”. *Deutschlandfunkkultur* 22.2.2021. Online: www.deutschlandfunkkultur.de/expressionisten-und-kolonialismus-kinder-ihrer-zeit.1013.de.html?dram:article_id=492976. Abgerufen 22.3.2021.

Haeckel, Ernst: *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen: Gemeinverständliche wissenschaftliche Vortrage über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammesgeschichte*. Leipzig 1874.

Hensel, Thomas: “Aby Warburg und die ‘Verschmelzende Vergleichsform’”. Bader, Gaier, Wolf 469-490.

Hersak, Dunja: "There Are Many Kongo Worlds. Particularities of Magico-Religious Beliefs among the Vili and Yombe of Congo-Brazzaville”. *Africa* 71.4 (2001) 614-640.

Hicks, Dan: *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence, and Cultural Restitution*. London 2020. 177.

Higgins, Charlotte: “British Museum director Hartwig Fischer: ‘There are no foreigners here – the museum is a world country’”. *Guardian* 13.4.2018. Online: www.theguardian.com/culture/2018/apr/13/british-museum-director-hartwig-fischer-there-are-no-foreigners-here-the-museum-is-a-world-country. Abgerufen 22.3.2021.

Hirmer: “Kirchner und Nolde. Expressionismus. Kolonialismus”. *hirmerverlag.de* non dat. Online: www.hirmerverlag.de/de/titel-1-1/kirchner_und_nolde-2159/. Abgerufen 22.3.2021.

Hofmann, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München 1998.

Hoffmann, Meike: “Neu vorgestellt: Das Brücke Museum. Texte für eine aktuelle Sammlungspräsentation”. *fu-berlin.de*, non dat. Online: www.fu-berlin.de/vv/de/lv/620332?m=175425&p=175478&pc=74970&sm=580670. Abgerufen 22.3.2021.

Hütter, Bernd: “#Ausstellung: expressiv, magisch, fremd. Karl Schmidt-Rotluff in Hamburg”. *Glucke Magazin* 15.3.2018. Online: www.glucke-magazin.de/2018/03/15/ausstellung-schmidt-rotluff-hamburg-ausflugstipp/. Abgerufen 22.3.2021.

Jenkins, David: “Object Lessons and Ethnographic Displays: Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology”. *Comparative Studies in Society and History* 36.2 (April 1994). 242-270.

Kaiser, Franz Wilhelm: “Vorwort”. Bucerius Kunst Forum 2018. 8-9.

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.

King, Charles: *Gods of the Upper Air. How a Circle of Renegade Anthropologists Reinvented Race, Sex, and Gender in the Twentieth Century*. New York 2020.

Klamm, Stefanie: “Sammeln – Anordnen – Herrichten. Vergleichendes Sehen in der Klassischen Archäologie”. Bader, Gaier, Wolf. 383-405.

Köhne, Eckhart: “Vorwort zur dritten Fassung. Verantwortung, Bewusstsein und zukunftsgerichteter Dialog”. DMB, DZK (Hgg.): *Leitfaden* 2021. 8-9.

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

Landau, Paul S.: “An Amazing Distance: Pictures and People in Africa”. Ders., Deborah D. Kaspin (Hgg.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, L.A., London 2002. 1-40.

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

Manheim, Ron: “Zu den beiden unpublizierten Texten von Einstein. Carl Einstein zwischen Berliner-Sezession und Sturm-Galerie. Zu Einsteins Texten für zwei Ausstellungskataloge der Berliner Neuen Galerie aus den Jahren 1913 und 1914”. *Kritische Berichte* 13.4 (1985). 10-19.

Mallen, Enrique: “Reaching for Success: Picasso’s Rise in the Market (The First Two Decades)”. *Arts* 6.4 (2017). 21 pp.

Mbembe, Achille: *Critique of Black Reason*. Übers. Laurent Dubois. Durham, London 2017.

McEvilly, Thomas: “Doctor Lawyer Indian Chief 'Primitivism' in 20th Century Art’ at the Museum of Modern Art in 1984”. *Artforum* 23.3 (1984). Online: www.artforum.com/print/198409/on-doctor-lawyer-indian-chief-primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-35322. Abgerufen 22.3.2021.

Mejri, Mona: “La Tête Obsidienne. Aux frontières des arts et genres”. *Présence d'André Malraux* 10 (2013). 89-102.

Memarnia, Susanne: “Die Kritiker umarmen und erdrücken”. *taz* 19.12.2020. Online: https://taz.de/Digitale-Eroeffnung-des-Humboldt-Forums/!5735796. Abgerufen 22.3.2021.

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.): *Brücke-Museum Berlin. Malerei* und *Plastik*: *Sammlung* der *Karl* und *Emy Schmidt-Rottluff Stiftung*. *Kommentiertes Verzeichnis* der *Bestände.* Berlin, München 2011.

– – – “Zu Schmidt-Rottluffs Sammeln außereuropäischer Kunst”. Bucerius Kunst Forum 2018. 12-24.

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

Müller, Hans-Joachim: “Kampf der Häuptlinge”. *Welt* 7.6.2013. Online: www.welt.de/print/die_welt/kultur/article116899822/Kampf-der-Haeuptlinge.html. Abgerufen 22.3.2021.

Myers, Fred. R.: “Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism”. Lynda Jessup (Hrsg.): *Antimodernism and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto 2001. 13-25.

N.N.: *Umelecký mesícník.* 2.6-7 (1913). non pag. *digitalcollections.nypl.org.* Online: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-bb00-a3d9-e040-e00a18064a99. Abgerufen 22.3.2021.

N.N.: "Die neue Malerei in Dresden". *Kunstchronik* 25 (1914). 288-291.

N.N.: "Karl Schmidt-Rottluff. Afrikanische Maske und Stein". *artnet.de* non dat. Online: www.artnet.de/k%C3%BCnstler/karl-schmidt-rottluff/afrikanische-maske-und-stein-CIU_0DcBL56hiYe5SDGrMQ2. Abgerufen 22.3.2021.

No Humboldt 21: "Resolution. Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss". *no-humboldt21.de*, non dat. Online: www.no-humboldt21.de/resolution. Abgerufen 22.3.2021.

Ogbechie, Sylvester Okwunodo: "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.

– – – *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 22.3.2021.

– – – "The pathfinder paradox: historicizing African art within global modernity". *Journal of Art Historiography* 22 (2020). 30 pp.

Panofsky, Erwin. "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst". *Logos* 21 (1932). 103-119.

– – – *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. (1955) Köln 1975.

Parzinger, Hermann: "Ein Museum ist keine Weltverbesserungsmaschine". *FAZ* 27.3.2021. 11.

Perrois, Louis: *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum.* Dallas 1986.

Peuckert, Sylvia: *Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst: Leben und Werk einer jüdischen Kunstwissenschaftlerin in Deutschland*. Berlin (2014).

Raper, Sarah: "Show Thorougly Modern – Whatever That Is". *Chicago Tribune* 11.9.1986.

Rehberg, Karl-Siegbert: "'Westkunst versus 'Ostkunst'. Geltungskünste und die Flucht aus der geschchlichen Kontiunität im geteilten Deutschland". Gerhard Panzer et al. (Hgg.): *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Heidelberg 2015. 15-41.

Remm, Christiane: "Triumph des Lichts und farbige Ordnung. Betrachtungen zu den Stillleben im Spätwerk Schmidt-Rottluffs". Moeller *2011.* 9-20.

– – – "Vom 'Geheimnis der Form' und der 'Dämonie der Dinge'. Zur Rezeption außereuropäischer Bildwerke in den Stillleben Karl Schmidt-Rottluffs". Bucerius Kunst Forum 2018. 36-43.

Rubin, William: "Modernist Primitivism. 1984". Jack Flam, Miriam Deutch (Hrsg.): *Primitivism and Thwentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley, L.A. (2003). 315-334.

Said, Edward: *Orientalism.* (1978) London 1991.

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: 22.3.2021.

Sch., K.: “Kunstausstellungen. Berlin”. *Kunst und Künstler* 12 (1914). 229-230.

Scheuermann, Barbara J. (Hrsg.): *Maske. Kunst der Verwandlung*. Köln, Bonn 2019. 52.

Schlink, Wilhelm: “Herman Grimm (1828–1901). Epigone und Vorläufer”. Jutta Osinski und Felix Saure (Hgg.): *Aspekte der Romantik. Zur Verleihung des ‘Brüder Grimm-Preises’ der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*, Kassel (2001). 73-93.

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

Schnittpunkt; Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): *Das Unbehagen im Museum*. *Postkoloniale Museologien*. Wien 2009.

Settis, Salvatore: “Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft. Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike”. Thomas W. Gaethgens (Hrsg.): *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte Berlin 1992*. Bd 1. Berlin 1993. 139-158.

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

Stahnisch, Frank W.: “Nosologie der Dritten Dimension. Albert Neissers (1855-1916) *Stereoscopischer Medicinischer Atlas* zwischen Repräsentation, Ikonografie und vergleichender Pathologie”. Bader, Gaier, Wolf. 147-168.

Stamm, Rainer: “Als der Kubismus noch weh tat”. *FAZ* 13.1.2014. Online: www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/picasso-in-der-neuen-galerie-in-berlin-1913-12746170.html. Abgerufen 22.3.2021.

Statens Museum for Kunst: “Kirchner and Nolde up for discussion”. *smk.dk* non dat. Online: www.smk.dk/en/exhibition/kirchner-nolde. Abgerufen 22.3.2021.

Stefanowitsch, Anatol: “Pippi, geh von Bord”. *spektrum.de* 11.8.2011. Online: https://scilogs.spektrum.de/sprachlog/pippi-geh-von-bord. Abgerufen: 22.3.2021.

Sternfeld, Nora: “Erinnerung als Entledigung”. Schnittpunkt; Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): *Das Unbehagen im Museum*. *Postkoloniale Museologien*. Wien 2009. 61-76.

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

The Museum of Modern Art, William Rubin (Hgg.): *‘Primitivism’ in 20th Century Art*. *Affinity of the Tribal and the Modern.* New York 1984.

– – – “New Exhibition Opening September 27 at Museum of Modern Art Examines ‘Primitivism’ in 20th Century Art”. August (1984). Online: www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf. Abgerufen 22.3.2021. 4 pp.

Thürlemann, Felix: “Bild gegen Bild”. Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hgg.): *Zwischen Literatur und Anthropologie-Diskurse, Medien, Performanzen*. Tübingen 2005. 163-174.

– – – *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage.* München 2013.

Torgovnick, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago 1990.

Tribal Art Magazine: “Ancestral Visions. Papua New Guinea Art from the Sepik–Ramu”. *Tribal Art Magazine* (24.5.2019). Online: https://youtu.be/3blpKLYfSBU. Abgerufen 22.3.2021.

UK Parliament (Hrsg.): “Elgin Marbles”. Volume 672. *hansard.parliament.uk* 2.3.2020. Online: https://hansard.parliament.uk/commons/2020-03-02/debates/C623E65C-72FC-4CF7-A945-CA76CC683880/ElginMarbles. Abgerufen 22.3.2021.

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

von Münchhausen, Anna: „Urgewalt“. *Die Zeit* 7 (2018) 6H.

Warnke, Martin, Claudia Brink (Hgg.): *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin 2003.

Wienand, Kea: *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld 2015.

Wietek, Gerhard: *Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis*. München 2001.