

### GEGENÜBERSTELLUNGEN

Die erste Gegenüberstellung der Sonderausstellung *Unvergleichlich* steht am Eingang zur berühmten Basilika des Bode-Museums. In einer Vitrine begrüßen zwei Bronzeakte – einer männlich, der andere weiblich – die Besucher (Abb. 1). Die Figur der Frau, einer Prinzessin oder Gottheit, wurde um 1600 im Königreich Benin, im heutigen Nigeria, geschaffen und befand sich wohl auf einem Altar im Königspalast. Der geflügelte Knabe, ein Putto, wurde 1428/29 vom Renaissancebildhauer Donatello für das Taufbecken der Kathedrale von Siena angefertigt. Die weibliche Figur wendet sich dem Betrachter zu; sowohl ihre geerdete Haltung als auch der rechteckige Sockel geben der Statuette eine klar bezeichnete Vorder- und Rückseite. Im Gegensatz dazu richtet sich der etwas kleinere Junge nicht streng in eine einzige Richtung aus. Sich um seine eigene Achse drehend, lädt er uns dazu ein, die Vitrine zu umschreiten. Bei jedem Schritt erschließt sich dabei die völlig in sich stimmige Komposition. An der hinteren Seite der Vitrine angekommen, können wir die Rückansichten beider Figuren auf uns wirken lassen. Die Benin-Prinzessin wirkt auch aus diesem Winkel solide und statuarisch, während der gebogene Rücken des Putto ebenso anmutig wie seine Vorderseite erscheint (Abb. 2).

Etwas zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich und erschwert unser Bemühen, formale Ähnlichkeiten und Unterschiede ungehindert zu vergleichen. Während der Rücken des Jungen glattpoliert ist und gesprenkelte Reste von Vergoldung trägt, kommen wir nicht umhin, die zwei Beschriftungen in weißen Zahlen und Buchstaben auf dem Rücken der Frau zu bemerken: Die eine verläuft vertikal über ihr Rückgrat, die andere horizontal über ihre Schultern (Abb. 3). Eine derartige Beschriftung ist auf der Rückseite der männlichen Figur nicht zu sehen.

Diese Bezeichnungen sind Inventarnummern, klassifizierende Codes, mit denen Museen ihre Werke versehen und die häufig aus der Zeit der Erwerbung stammen; solch eine Nummer ist quasi die DNA eines Werkes im Katalogisierungssystem des Museums. Nur dieses eine Objekt besitzt jene spezifische Nummer; auf sie beziehen sich alle Inventare, Leihverträge und Katalogeinträge. Die vertikal verlaufende Nummer III C 10864 ist auch im vorliegenden Katalog aufgeführt, und zwar im Eintrag zu dieser Gegenüberstellung (Kat.-Nr. 7.2). Die andere Nummer, 9794, die über den oberen Teil des Rückens der Frau verläuft, ist eine ältere Referenznummer, Zeugnis einer vorhergehenden Klassifizierung, womöglich des Händlers, der die Statue an die Berliner Museen verkaufte. Die männliche Figur trägt nur eine Nummer, 2653, die auf der Unterseite der Muschel, auf der sie steht, angebracht ist. Die Bronzefigur muss von der Marmorplatte abgeschraubt werden, an der sie befestigt ist, um die Nummer sehen zu können.

Zwar können wir über die Intention des Depotverwalters, Kurators oder Restaurators, der vor vielen Jahrzehnten die Inventarnummer auf den Rücken der Benin-Prinzessin geschrieben hat, nur mutmaßen, doch besteht kein Zweifel daran, dass die Nummer die ästhetische Wertschätzung des Werks beeinträchtigt. Wer auch immer diese Nummern aufgebracht hat – und wem auch immer diese Person unterstand –, sah darin kein Problem. Die deutliche Sichtbarkeit des Platzes, den das Objekt im Klassifizierungssystem des Museums erhielt, war offenbar das wichtigste Anliegen. Im Falle der männlichen Figur wurde alles getan, um den ästhetischen Genuss der Figur nicht durch die Inventarnummer zu stören – es sollte kein Hindernis zwischen dem Objekt und seiner Würdigung geben.

Die Berliner Museen haben die zwei Bronzefiguren zu Beginn des 20. Jahrhunderts in London im Abstand von zwei Jahren und für zwei verschiedene Institutionen erworben. Die Benin-Prinzessin war für das Königliche Museum für Völkerkunde bestimmt, heute das Ethnologische Museum, und der Putto von Donatello für die Sammlung der Renaissancebronzen im Kaiser-Friedrich-Museum, dem heu-



tigen Bode-Museum, das 1904, zwei Jahre nach dem Erwerb des Stücks, eröffnete. Ein zentrales Thema dieser Ausstellung ist die Frage, was geschieht, wenn Objekte entweder einem ethnologischen oder einem Kunstmuseum zugewiesen werden. Gewöhnlich beschäftigten sich Ethnologen vorrangig mit den kulturellen Kontexten und menschlichen Interaktionen, die sich in den Werken manifestieren. So stehen die Arbeiten oft für etwas Größeres als sie selbst. Traditionell versucht ein Kunstmuseum, die Entwicklung einer visuellen Kunstform darzustellen, wie etwa der Bildhauerkunst, indem es eine repräsentative Auswahl von Schlüsselwerken dieser Entwicklung versammelt. Wilhelm Bode (1845–1929), der die männliche Figur erwarb und sie als ein Werk des florentinischen Bildhauers Donatello erkannte, hielt die italienische Renaissance für den Höhepunkt westlicher Zivilisation und Donatello für einen ihrer Väter. Es war deshalb seine Pflicht, so viele Werke wie möglich von der Hand dieses Künstlers zu erwerben und sie unter solchen Voraussetzungen auszustellen, derer es bedurfte, um sie ästhetisch würdigen zu können (Abb. 4).<sup>1</sup>

Diese grob skizzierten Definitionen sollten nicht die Gemeinsamkeiten der zwei Betrachtungsweisen verbergen. Auch wenn man sich an Bode in erster Linie als Kenner erinnert, als jemanden, der die Qualität von Kunstwerken erkannte und unermüdlich daran arbeitete, die besten Beispiele für die Berliner Museen zu sichern, sah er sich selbst als einen Kulturhistoriker, einen Schüler Jacob Burckhardts (1818–1897). Er verstand seine Aufgabe darin, eine Vorstellung des Kontextes zu vermitteln, in dem die Kunstwerke entstanden sind. Er tat dies auf unterschiedliche Weise: durch die gemeinsame Präsentation von Skulptur und Malerei, durch die Betonung der Rolle der Kunst in der Gesellschaft der Renaissance, die er in seinen Schriften wie etwa den Museumsführern hervorhob,<sup>2</sup> und durch die Gestaltung von Ausstellungsräumen als Evokationen historischer Architektur – das beste Beispiel dafür ist wohl die Basilika jenes Museums, das heute seinen Namen trägt und die geschaffen wurde, um die Volumina und die Gliederung einer Florentiner Kirche der Hochrenaissance erfahrbar zu machen.

Als Bodes Museum eröffnet wurde, versuchte das Königliche Museum für Völkerkunde ebenfalls, einen Eindruck des Kontextes zu vermitteln. Indem das Museum die materielle Kultur afrikanischer Gesellschaften in größtmöglichem Umfang in großen Vitrinen mit Stahlrahmen (sog. »Berliner« Vitrinen) ausstellte, hoffte es, Informationen über den Kontext der Objekte zu zeigen – nicht zu evozieren (Abb. 5). Erst spätere Generationen von Kuratoren – meist in anderen Museen – strebten durch den Einsatz von Dioramen an, den Kontext der Stücke zu evozieren. Obwohl man bestimmte Skulpturen

1 Präsentation der  
Gegenüberstellung der  
Objektgruppe  
Kat.-Nr. 7.2 in der  
Basilika des Bode-Museums,  
Sommer 2017

2 Rückenansicht von  
Kat.-Nr. 7.2b

3 Rückenansicht von  
Kat.-Nr. 7.2a



4 Aufstellung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, R. 36, italienische Bronzebildwerke, 1917, SMB, Zentralarchiv, 2.4./00701

5 Afrikaausstellung des Museums für Völkerkunde, vor 1926

und Werke als kulturell und ästhetisch bedeutsam erkannte, wurden einzelne Künstler kaum oder gar nicht als Träger einer afrikanischen Kunstgeschichte hervorgehoben. Wie der Kunsthistoriker Roy Sieber betonte, waren viele Künstler in Afrika namentlich bekannt; aber die Händler und Kolonialbeamten, die Objekte nach Europa brachten, hatten kein Interesse daran, deren Namen festzuhalten, weshalb wir sie in den meisten Fällen nicht kennen.<sup>3</sup> Im Westen sind afrikanische Objekte heute in Sammlungen vieler Museen integriert, die sich traditionell als Kunstmuseen verstehen, wie etwa des Louvre in Paris oder des Metropolitan Museum of Art in New York. 2003 organisierte das Berliner Ethnologische Museum in Brasilien eine Ausstellung aus seinen afrikanischen Sammlungsbeständen, die anschließend in leicht veränderter Form von 2005 bis 2016 in Berlin gezeigt wurde. Sie trug den Titel *Kunst aus Afrika*,<sup>4</sup> eine Formulierung, die auch der Titel dieser Ausstellung aufgreift.

#### VERGLEICHEN

Die Schließung des Ethnologischen Museums in Dahlem in Vorbereitung auf den Umzug in das Humboldt Forum bietet eine ideale Gelegenheit für einen eingehenden Vergleich zweier bedeutender Skulpturensammlungen: eine aus Afrika im Ethnologischen Museum und die andere aus Europa im Bode-Museum. Was bisher nur mittels Büchern mit Werken aus unterschiedlichen Traditionen möglich war, wie es André Malraux (1901–1976) in seinem »Le Musée imaginaire«<sup>5</sup> gezeigt hatte, kann nun in großem Rahmen mit Originalwerken der höchsten Qualität realisiert werden.

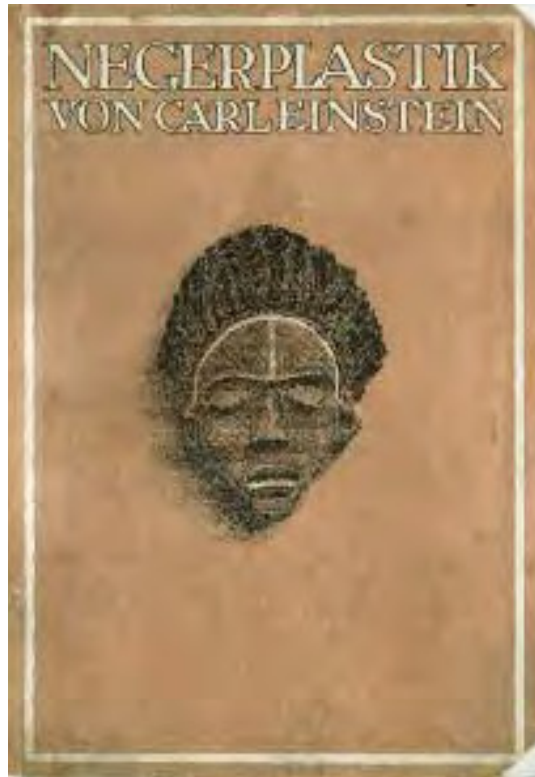
Museen laden die Besucher dazu ein, ausgestellte Werke miteinander zu vergleichen (Abb. 6). Sie regen dazu an, darüber nachzudenken, was die Dinge an den Wänden oder in den Vitrinen miteinander verbindet, worin sie sich ähneln oder unterscheiden und was diese Unterscheidungen bedeuten. Selten aber ist der Akt des Vergleichens selbst Gegenstand der Untersuchung. Das Vergleichen nutzt die Analogie und die Metapher, um der Vorstellung von Ähnlichkeit oder Andersartigkeit einen Sinn zu geben. In dieser Hinsicht ist der Vergleich ein zweiseitiger Akt: Einerseits erlaubt er uns, die eigene Wissbegierde anzuregen und Dinge verstehen zu lernen, die so verschieden sind wie die Form des Universums oder die Natur des Denkens. Die Fähigkeit zum Vergleich eröffnet neue Horizonte und Perspektiven und



entbindet uns von der engen Beschränktheit des Vertrauten. Verständliche Dinge mit unverständlichen zu vergleichen, kann uns helfen, eine Brücke zum Unbekannten zu schlagen. Andererseits hat das Vergleichen auch eine dunklere Seite. Der Literaturkritiker Rajagopalan Radhakrishnan (\*1949) behauptet: »Vergleiche sind niemals neutral: Sie sind unausweichlich tendenziös, didaktisch, konkurrierend und normativ. Hinter der scheinbaren Großzügigkeit des Vergleichs steckt immer der Vorwurf der Behauptung.«<sup>6</sup> Seine Sichtweise subsummiert die gegenwärtige Tendenz in den Geistes- und Sozialwissenschaften, den scheinbar harmlosen Akt des Nachdenkens über die Art und Weise, wie Dinge und Ideen sich ähneln oder unterscheiden, zu hinterfragen. Da das Vergleichen auch das Abwägen darüber einschließt, welche Dinge besser oder schlechter sind, sind Vergleiche notwendigerweise von Werthierarchien abhängig. Der Vergleich ist ein Urteil, ein Hochhalten und Verwerfen.

Solche Urteile werfen zwangsläufig die Frage nach dem subjektiven Charakter der verschiedenartigen Vergleiche auf. Wer entscheidet? Nach welchen Kriterien? So gesehen wird deutlich, dass Vergleiche nicht nur subjektiv sein mögen, sondern von vornherein durch vorgefasste Meinungen und Vorurteile geprägt sind. Die vorausgehenden Erfahrungen und Werte – somit die »Lebenswelt und die Art des Seins«<sup>7</sup> – jener Menschen, die Dinge miteinander vergleichen, beeinflussen deren Vergleiche ebenso wie deren Schlussfolgerungen. Was als ähnlich oder anders gilt, ist nicht nur eine Frage der Perspektive, sondern auch der Epistemologie (Erkenntnistheorie) und Macht. Dies trifft zu für die Sozialtheoretiker des 19. Jahrhunderts, die versuchten, mit Charles Darwins (1809–1882) Evolutionstheorien – die er aus morphologischen Vergleichen von Vögeln und anderen Tieren entwickelte – die behauptete Überlegenheit der »weißen« Europäer und Unterlegenheit von Afrikanern, Asiaten, Pazifikbewohnern und den Ureinwohnern Amerikas zu rechtfertigen. Ihre Ideen fußten auf der Annahme, dass sich durch den Vergleich menschlicher Merkmale, wie etwa von Hautfarbe, Haar und Physiognomie, die »Rasse« einer Person bestimmen ließe und dass »Rassen« in sozialen und biologischen Hierarchien existierten. Rassistische Europäer und Nordamerikaner erachteten Afrikaner und Pazifikbewohner als »primitiv«, als atavistische Überbleibsel früherer Entwicklungsstufen der Menschheit, während sie sich selbst als Gipfel der menschlichen Entwicklung sahen, als die Fortschrittlichsten.

6 Holzgefäße aus dem Königreich Bamum in der Ausstellung *Bamum. Tradition und Innovation im Kameruner Grasland* im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, 2009



Als Künstler, Theoretiker und Kunsthistoriker sich im frühen 20. Jahrhundert afrikanischen Skulpturen zuwandten, übernahmen sie größtenteils diese Vorstellung, nach der afrikanische Gesellschaften und die Arbeiten afrikanischer Künstler ebenfalls »primitiv« seien (Abb. 7). Ihr Urteil beruhte auf einem Vergleich mit europäischer Skulptur und Kunst. Das Konzept des »Primitivismus« war, paradoxerweise, zugleich abwertend und erhöhend. Man hielt »primitive« Menschen für weniger entwickelt, weniger gebildet und häufig auch für weniger intelligent. Aber viele Sozialkritiker behaupteten auch, dass am Ende des 19. Jahrhunderts die »Zivilisation« – mit ihren Metropolen, ihrer Massenarbeitslosigkeit und sozialen Heuchelei – die Menschen von ihrem eigentlichen Selbst entfremdet hatte. Daraus folgte, dass »primitive Völker« (und deren Kunst) Menschen so darstellten, wie wir (die »Zivilisierten«) sein sollten. In einer solchen Weltsicht konnte afrikanische Kunst, da unbelastet von der Zivilisation und ihren erdrückenden ästhetischen Kanons, als Inspiration für die Entwicklung einer neuen, modernen europäischen Kunst dienen.

7 Der Umschlag von Carl Einsteins Publikation *Negerplastik*, erschienen in Leipzig 1915 (Verlag der Weißen Bücher)

Die religiöse Kunst des europäischen Mittelalters wurde ebenfalls häufig als minderwertig gegenüber der »säkularisierten« modernen Zeit eingestuft. Wie der Philosoph Hans Blumenberg bemerkt hat, definierte sich die Moderne zum Teil über die Degradierung des Mittelalterlichen. Das Mittelalter wurde »auf den Stand einer vorübergehenden Phase menschlicher Selbsterkenntnis herabgesetzt, eine, die dazu bestimmt war, überwunden zu werden, und wurde letztendlich als bloße Unterbrechung zwischen der Antike und der Neuzeit, als ein »dunkles Zeitalter«, disqualifiziert.«<sup>8</sup> So, wie die Modernisten des 20. Jahrhunderts ambivalente Ansichten darüber vertraten, was sie als »primitive« afrikanische Kunst und Gesellschaften ansahen, nahmen ihre früheren Kollegen des späten 19. Jahrhunderts ähnlich komplexe Standpunkte gegenüber den mittelalterlichen »Primitiven« ein. Die Vollendung des Kölner Doms im Jahre 1880 hatte die Vorstellung suggeriert, dass das moderne Industriezeitalter die früheren Errungenschaften des Mittelalters ersetzen konnte und darüber hinaus in der Lage war, diese zu vollenden und zu perfektionieren. Viele Europäer versuchten auch, den Ängsten der industrialisierten Gesellschaft Idealvorstellungen der mittelalterlichen Vergangenheit entgegenzusetzen. Die Kunst der gotischen Kathedralen und Hofkultur sprach die viktorianischen Kunstkritiker wie John Ruskin an, die diese als Verkörperung einer Balance zwischen Mensch und Natur und als ein Zurückgreifen auf eine einfachere Zeit der Handwerkswerkstätten und Zünfte verstanden. In Köln war »colligite fragmenta ne pereant« (sammelt die übrig gebliebenen Stücke, damit sie nicht zugrunde gehen)<sup>9</sup> das Motto des berühmten Theologen Alexander Schnütgen, des Sammlers mittelalterlicher Artefakte und Gründers des Museums Schnütgen. Seine Herangehensweise stand im Einklang mit dem Grundprinzip der Ethnologen, Kunst und materielle Kultur zeitgenössischer Gruppen zu sammeln, von denen sie glaubten, dass sie kurz vor dem Aussterben stünden.

Primitivismus und sein vergleichender Rahmen sind in keinsten Weise die Ausgangspunkte für diese Ausstellung. Vielmehr versuchen wir, durch die Fragen, was Vergleiche antreibt und welche dahinterliegenden Werthierarchien heute Vergleiche formen, hinter die Weltanschauungen zu blicken, die unsere eigenen Vergleiche bestimmen. Wir möchten verstehen, was Vergleiche motiviert und ihre zugrundeliegenden Voraussetzungen offenlegen.

Die Ausstellung hinterfragt die Art, wie wir heute in Berlin am Ende der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts auf Kunstwerke aus Europa und Afrika blicken. Sie möchte wissen, was wir aus dem Vergleichen von afrikanischen und europäischen Skulpturen lernen können. Wie sprechen diese Werke zu

uns, formal und historisch? Wie wurden sie benutzt, und was haben sie jenen Menschen bedeutet, die sie gemacht, benutzt, gesammelt und vor uns gesehen haben? Die Ausstellung befasst sich auch eingehend mit der Frage, wie die Bedeutungen dieser Objekte durch die Berliner Museen »gefiltert« wurden, indem sie einige von ihnen in ein Museum integrierten, das der europäischen Kunst vom Ende des Römischen Reiches bis um 1800 gewidmet ist, und andere in ein Museum, das sich mit der materiellen Kultur der »Anderen« beschäftigt, einer Kultur, gegen die sich die europäische Kultur seit etwa der Zeit um 1500 abgegrenzt hat. Institutionen und die Kategorien, die sie konstruieren, reflektieren und verstärken Weltanschauungen und Ontologien (Theorien des Seins). Die Trennung von Skulpturen und anderen Kunstwerken nach ihrer geografischen Herkunft und ihrer Entstehungszeit ist selbstverständlich nicht die einzige Möglichkeit, nach der sie kategorisiert und ausgestellt werden können.

Die ausgewählten Vergleiche, die gestellten Fragen und unsere vorgeschlagenen Antworten sind natürlich ebenso von unseren eigenen »Lebenswelten« bestimmt. Einige Themen haben wir in den Vordergrund gerückt, andere eher peripher behandelt. Darüber, inwieweit unsere Perspektiven auch unsere Ansichten geprägt haben, sind wir uns nur teilweise bewusst. Auch wenn jede(r) von uns die Werke in dieser Ausstellung von einem anderen Blickwinkel aus studiert, der durch unterschiedliche Interessen und Leidenschaften geprägt ist, so sind doch unsere Standpunkte im Wesentlichen die von Menschen, die beinahe ihr ganzes Leben lang im »globalen Norden« gelebt haben – hauptsächlich in Europa und in Nordamerika. Unsere derzeitigen Berufswege wurden von der jetzigen Zeit in Deutschland, insbesondere in Berlin, geformt, nicht nur durch den wachsenden kosmopolitischen Charakter der Stadt, sondern auch durch die wachsende Bereitschaft in Deutschland, die eigene Rolle als ein Akteur in der Geschichte europäischer Kolonialisierung zu hinterfragen. Durch den europäischen und deutschen Kolonialismus in Afrika haben viele der Kunstwerke dieser Ausstellung den afrikanischen Kontinent verlassen und sind in den Bestand der Berliner Museen eingegangen.

Die Themen, mit denen sich diese Ausstellung befasst, erwachsen ebenfalls aus den Lebenswelten ihrer Kuratorinnen und Kuratoren, aber auch aus deren persönlichen Anliegen und deren Denkansätzen. Sie beschäftigen sich hauptsächlich mit den Fragen, wie sich Europäer und Afrikaner im Laufe der Jahrhunderte gegenseitig gesehen und dargestellt haben; wie unterschiedliche ästhetische Werte und ähnliche künstlerische Praktiken die Entwicklung der Kunst in Europa und Afrika vor dem 20. Jahrhundert geprägt haben; wie Afrika und Europa schon seit Jahrhunderten zur gleichen globalisierten Welt gehörten, über Jahrhunderte verbunden durch Handel, Religionen und intellektuellen Austausch, auch wenn ihre Beziehungen lange maßgeblich durch Ungleichheit charakterisiert wurden; wie Analogien und Denkweisen über europäische Kunst vorsichtig und selbstkritisch bei dem Blick auf afrikanische Kunst benutzt werden müssen und vice versa; wie eine Reihe von Themen, die afrikanische und europäische Künstler aufgegriffen haben, scheinbar ähnliche (wenn nicht sogar universelle) menschliche Erfahrungen widerspiegeln. Hätten andere Kuratorinnen und Kuratoren – ob aus Europa, Afrika oder Nordamerika – diese Ausstellung gemacht, so würde sie anders aussehen, andere Objekte vergleichen und andere Fragen stellen. Dies ist keine Frage der Rechtfertigung, sondern der Perspektive.

## VERFLECHTUNGEN

»Europa provinzialisieren« – schon im Jahr 2000 forderte der Historiker Dipesh Chakrabarty unter diesem Schlagwort eine Dezentralisierung der Geschichtsschreibung:<sup>10</sup> Die Idee von Europa und Nordamerika als Hauptprotagonisten der Geschichte und als Vorreiter der Moderne ist ein Mythos aus der Kolonialzeit, der sich bis heute hält. In der Zeit des Imperialismus sah man in Europa und Nordamerika die sogenannten »nichteuropäischen Völker« nicht als gleichberechtigte Akteure einer gemeinsamen Geschichte, sondern als Überbleibsel vergangener Epochen. Einzig die geschichtliche Entwicklung Europas wurde anerkannt, und die europäische Dominanz sollte diese »moderne Zivilisation« in die ganze Welt verbreiten. Auch die Kunst der kolonisierten Völker galt als »unveränderlich« und »traditionell« und wurde in die Vergangenheit projiziert. Es gab nur eine Kunstgeschichte: die europäische.

Die historische Forschung hat mittlerweile klargestellt, dass die geschichtliche Entwicklung, die zur Entstehung der Moderne und dann der heutigen Welt führte, nicht von einem europäisch-nordamerikanischen »Zentrum« ausging, sondern die Folge von komplexen Verflechtungen war, die alle Konti-

nente mit einschlossen. Im Fokus der Geschichtsschreibung stehen heute die zeitgleichen Entwicklungen und Verflechtungen in einer multizentrischen Welt.<sup>11</sup> Das Schreiben einer globalen Kunstgeschichte, die Europa nicht in den Mittelpunkt stellt, befindet sich aber noch in seinen Anfängen.<sup>12</sup> Wie können Gleichzeitigkeit und Pluralität der weltweiten Entwicklungen in die Kunstgeschichte integriert werden?

Die Sammlungen ethnologischer Museen waren im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wichtige Instrumente der kolonialen (Wieder-)Erfindung des »primitiven« oder »barbarischen« Afrikas: eines in Zeit und Raum vom Rest der Welt isolierten und damit außerhalb der Geschichte stehenden Kontinents. Der Anthropologe Johannes Fabian nannte dies die »Verweigerung der Gleichzeitigkeit«, das heißt das Negieren der Tatsache seitens der Forschenden – der Ethnologen oder Anthropologen –, dass die »beforschten« »Nichteuropäer« derselben geschichtlichen Periode angehörten wie sie selbst als Europäer oder Nordamerikaner.<sup>13</sup> Die gesamte geschichtliche Entwicklung des Kontinents wurde nicht zur Kenntnis genommen, einschließlich der jahrhundertealten Verflechtungen nicht nur mit Europa und dem amerikanischen Kontinent, sondern auch mit Asien.

Stattdessen ersann man eine unveränderliche, homogene »traditionelle« Kultur von »Stämmen« oder »Ethnien«, deren Zeugnisse »gerettet« werden sollten, bevor die europäische »Zivilisation« sie durch die Kolonialisierung »zerstörte«. Die Tatsache, dass man immer nur die Zeugnisse eines bestimmten geschichtlichen Zeitpunkts sammeln kann, wurde ausgeblendet, genauso wie der Umstand, dass zahlreiche, ursprünglich aus Europa wie auch aus Asien und dem amerikanischen Kontinent stammende Objekte in Afrika als Teil der eigenen Kulturen angeeignet worden waren. Solche hybriden Objekte wurden entweder nicht gesammelt oder ihre hybride Natur wurde geleugnet.<sup>14</sup>

Die koloniale Erfindung Afrikas war jedoch nur eine Episode in einer Abfolge zeitlich wechselnder Konstruktionen. Das in die Moderne fortschreitende Europa definierte sich selbst im Laufe der Jahrhunderte, indem das »Nichteuropäische« und »Nichtmoderne« im afrikanischen »Anderen« ausgehandelt und auf Afrika projiziert wurde.<sup>15</sup> Dass diese Projektion überhaupt erfolgen konnte, zeigt, dass in Wirklichkeit beide Kontinente längst miteinander verflochten waren. Gerade europäisch-afrikanische Kontaktzonen wie die Königreiche Kongo und Benin waren nicht nur Zentren des Austauschs, sondern auch von Aushandlungsprozessen des Eigenen im beziehungsweise in den »Anderen«.

Besonders deutlich aufzeigen lassen sich die realen, multiplen Korrespondenzen und Verflechtungen zwischen Afrika und Europa, die zur Entstehung der historischen Moderne geführt haben, in der Geschichte und Kunst des Königreichs Kongo, einem mächtigen politischen Gebilde südlich der Mündung der Flusses Kongo (Abb. 8). Kurz nach der Kontaktaufnahme mit den Portugiesen Ende des 15. Jahrhunderts übernahm die Elite des Königreichs die christliche Religion. Im Austausch mit europäischen Missionaren entwickelten die kongolesischen Gläubigen eine eigene Version des Christentums, die zur Staatsreligion erhoben wurde und bis auf den amerikanischen Kontinent, etwa bei der Revolution in Haiti Ende des 18. Jahrhunderts, ausstrahlte (Abb. 9).<sup>16</sup>

Zugleich wurden im Kongo eigene religiöse Vorstellungen und Praktiken bewahrt. Selbst das christliche Konzept des Heiligen wurde mit dem kongolesischen Begriff *ukisi* übersetzt, der sich allgemein auf Kräfte aus der »anderen Welt« bezog, die auch in Objekten präsent sein konnten. Charakteristische Produkte dieser transkulturellen Kontaktzone sind die sogenannten *minkisi* (Singular *nkisi*), Kraftfiguren, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert von Europäern in der Region gesammelt wurden. Durch das Hinzufügen von wirksamen Substanzen (»Medizin«) enthielten *minkisi* nichtmenschliche Kräfte und vermochten zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten zu vermitteln und unter anderem schützende, heilende und juristische Funktionen auszuüben. *Minkisi* sind dabei hybride Objekte, die nicht nur europäische Güter (Importstoffe, Spiegel, nachgemachte Nägel) als Ingredienzen ihrer Macht inkorporieren, sondern wahrscheinlich auch Fragmente des christlichen Bildrepertoires, wie der ausgesprochene Realismus und die Form von Reliquienbüsten mit Glasmonstranzen in der Brust, die seit dem Mittelalter im europäischen Katholizismus verbreitet waren (Kat.-Nr. 7.6b; Kat. 4: *Schutz und Anleitung*).

Durch die gemeinsame Präsentation von *minkisi* und Reliquaren zeigen sich in der Ausstellung zum einen die formalen Entsprechungen zwischen beiden Objekttypen und damit die mutmaßlichen historischen Verflechtungen. Zum anderen verdeutlicht die gemeinsame Präsentation auch Parallelen in der Präsenz des Heiligen oder Wirkmächtigen in Objekten. Der Kunsthistoriker Hartmut Böhme betont,

dass, wie in den *minkisi*, nach katholischen Vorstellungen des Mittelalters auch den Reliquiaren eine nichtmenschliche Kraft innewohnte. Nicht nur in den Reliquien selbst, sondern auch in den Bildnissen, die als Behältnisse dienten, waren die Heiligen präsent: Sie lebten wahrhaftig dort.<sup>17</sup>

Im Grunde heben also Reliquien und Reliquiare genauso wie die *minkisi* die Trennung von nichtmenschlicher Macht (bzw. »Subjekt«) und »Objekt« auf, die besonders die Religionen Europas und Vorderasiens seit der Antike beschäftigte und in der Philosophie der europäischen Neuzeit endgültig durchgesetzt wurde. Gerade die aus der Wahrung der Subjekt-Objekt-Dichotomie im neuzeitlichen Europa entstehende ontologische Verwirrung wurde wiederum in der Kontaktzone mit den westafrikanischen Küstenregionen verhandelt und mit der Erfindung der *europäischen* Diskursfigur eines *afrikanischen* »Fetischismus« – der vermeintlichen Verehrung von Objekten und »selbstgemachten« Göttern in Afrika – auf die »Anderen« projiziert.<sup>18</sup> So verwendeten zuerst die Portugiesen den Begriff des Fetischismus zur Verdammung vermeintlicher Praktiken von »Götzen-« oder »Teufelsanbetung« und Hexerei in Afrika – Praktiken, die in Wirklichkeit im damaligen Europa gefürchtet und verfolgt wurden.

Dasselbe Problem der göttlichen Präsenz in Objekten äußerte sich zur selben Zeit in Europa in den Kontroversen um katholische Objekte, die wie die *Vierge ouvrante* (Kat.-Nr. 3.1) und der Palmesel (Kat.-Nr. 5.10) diese Präsenz besonders deutlich evozierten. So verdammt die Protestanten im 16. Jahrhundert die Palmesel als »Idole«, während ihnen ein Jahrhundert später der vermeintliche afrikanische Fetischismus zur Polemik gegen die als nahezu fetischistisch angesehene Heiligen- und Reliquienverehrung des Katholizismus diente. Die Philosophie der Aufklärung zog ihn dagegen als Argument für die Unvernunft jeder Form von Religion heran.

Endgültig etablierte sich der Fetischismuskurs im Europa des 19. Jahrhunderts – der Zeit der Explosion des Begehrens nach Dingen infolge der industriellen Revolution.<sup>19</sup> Einerseits wurden jetzt zahlreiche religiöse Objekte, darunter auch *minkisi*, in Afrika gesammelt und zu »Fetischen« erklärt, das heißt Zeugnisse einer »niedrigen« Evolutionsstufe der Menschheit – was die Kolonialisierung als »Zivilisierungsmission« mit rechtfertigte. Andererseits diente der Fetischismus durch Karl Marx' (1818–1883) Idee des Warenfetischismus und die psychoanalytische Deutung von Fetischismus als sexueller Perversion zur Introspektion der eigenen Kultur und als Begriff, der »das beängstigende *Andere des Eigenen* [...] aufklären [...] und vor allem: wegschaffen soll.«<sup>20</sup> Deutlich ist dieser Selbstbezug auch in der folgenden »Entdeckung« des »Fetischs« durch die moderne Kunst und insbesondere die Surrealisten – jetzt als Mittel, »nicht rationale«, in positivem Sinne »originäre« und von der »Zivilisation« nicht gebändigte Weisen aufzuspüren, sich in Bezug zur materiellen und immateriellen Welt zu setzen.<sup>21</sup>

Durchgängig diente also die Projektion des vermeintlich »Nichtmodernen« auf die »Anderen« als Mechanismus der Verdrängung beziehungsweise »Reinigung«<sup>22</sup>, durch das die Denkstrukturen der Moderne aufrechterhalten und die westliche Moderne überhaupt definiert werden konnte – bestimmt von der kartesischen<sup>23</sup> Trennung von *Res cogitans* (denkender Substanz: Geist, Subjekt, Kultur u. a.) und *Res extensa* (ausgedehnter Substanz: Körper, Objekt, Natur u. a.). Diese Ontologie ist, mit Chakrabarty Worten, allerdings nur »provinziell«, eine (und vielleicht nicht die beste?) vieler anderer möglicher Ontologien.<sup>24</sup>

In allen geschichtlichen Kontexten tritt die Verschränkung von Praktiken und Diskursen in »Afrika« und »Europa« hervor. Afrika und Europa sind beide Teil der Entstehung der modernen Welt. In der Kunst beider Kontinente äußern sich unterschiedliche und zugleich verflochtene Welten; die im Katalog dargestellten Epistemologien und Ontologien aus Afrika sind Teil der Moderne und der Kunstgeschichte wie die europäischen. Deshalb darf die Kunst aus Afrika nicht Modellen unterworfen werden, die in der Auseinandersetzung mit der europäischen Kunst entstanden sind, etwa der von Immanuel Kant (1724–1804) im 18. Jahrhundert etablierten Autonomieästhetik, geprägt vor allem durch die Privilegierung der Visualität, die Distanz zwischen Betrachter und Kunstobjekt oder den Meisterwerkdiskurs.<sup>25</sup>

Die Ausstellung hebt Prinzipien der Kunst aus Afrika hervor, denen verstärkt nachgegangen werden sollte: beispielsweise die herausragende Bedeutung von Materialität und Materialien sowie ihrer »Akumulation«<sup>26</sup>, die partizipative und immersive Ästhetik des Performativen (Kat. 5: *Performance*), die auch in den »Maskenwesen« deutliche Verschmelzung von Darstellendem und Dargestelltem oder, wie im Falle der Kraftfiguren, so dem (*nkisi nkondi*) *mangaaka* (Kat.-Nr. 7.5a), Konzepte von Authentizität,





8 Jaspas Beckx,  
Don Miguel de Castro,  
Botschafter des Kongo, um  
1643–1650, Öl auf Holz,  
75 × 62 cm, Kopenhagen,  
Statens Museum for Kunst,  
inv. KMS 7

9 Kruzifix, Königreich Kongo,  
16.–18. Jh., Messing,  
31,2 × 15,5, × 2,6 cm,  
SMB, Ethnologisches Museum,  
erworben 1987 von  
Charles J. Massar, III C 44815

die nicht von einem singulären Meisterwerk ausgehen, sondern gerade in dem mehrfachen Vorkommen einer bestimmten Figur eine Bestätigung ihrer Macht und somit ihrer künstlerischen Komposition sahen.<sup>27</sup>

In der Ausstellung zeigen sich Ähnlichkeiten in der Differenz und Unterschiede in der Ähnlichkeit, historische Verflechtungen und historische Pluralität, Aushandlungen und Korrespondenzen: erste Einblicke in eine relationale (Kunst-)Geschichte, die, so hoffen wir, eingebürgerte Perspektiven in Frage stellen und zum Weiterdenken anregen.

#### AUSSTELLUNG UND KATALOG

Die Ausstellung und dieser Katalog sind in zwei Hauptteile gegliedert. Im Sonderausstellungsraum des Bode-Museums unter der Basilika werden sechs große Gruppen zu sehen sein, in denen afrikanische und europäische Werke im Hinblick auf einzelne Themen präsentiert werden. Sie bilden die ersten sechs Kapitel dieses Buches.

Unter dem Titel *Die »Anderen«* ist die erste Sektion der Frage gewidmet, wie Afrikaner und Europäer jeweils des Anderen »Andere« wurden und welche Vorurteile dabei eine Rolle spielten. Historisch betrachtet tendierten Europäer dazu, Afrikaner als potenzielle Sklaven und als irrational darzustellen, während Afrikaner Europäer oft als gewalttätig und bedrohlich abbildeten. Der zweite Abschnitt, der der *Ästhetik* gewidmet ist, beschäftigt sich mit der Bandbreite von unterschiedlichen ästhetischen Herangehensweisen in afrikanischer Skulptur, von einer äußerst naturalistischen Wiedergabe – so überzeugend, dass europäische Kritiker sie für zu perfekt hielten, als dass sie von afrikanischen Künstlern hätten gefertigt werden können – bis hin zu leidenschaftlich ausdrucksstarken Skulpturen, die das Verständnis von Nachahmung auf die Probe stellen. Schnitzereien aus Süddeutschland und aus der Demokratischen Republik Kongo entfalten jeweils ein Panorama von Stilen aus der gleichen Periode und Region. Die soziale Konstruktion der Person und von Geschlechtskategorien ist Thema des dritten Abschnitts *Gender*. Skulpturen aus Afrika und aus Europa zeigen, wie fluide diese Kategorien in der Kunst dargestellt und damit Vorstellungen vom eindeutig männlichen oder weiblichen »autonomen Individuum« in Frage gestellt werden können. Die vierte Sektion *Schutz und Anleitung* geht der Frage nach, wie Bilder den universellen Wunsch nach Sicherheit und dem Verständnis der Welt ausdrücken. Mittelalterliche Reliquienbüsten und *minkisi* werden zusammen gezeigt: Das europäische Bild einer Jungfrau mit Kind und

eine *ibeji*-Zwillingsfigur aus Nigeria wurden beide so oft geküsst und liebkost, dass die Details der Schnitzerei abgenutzt wurden. Der fünfte Abschnitt *Performance* beschäftigt sich damit, wie fremd die Umwelt des Museums eigentlich für liturgische Objekte aus Europa und für afrikanische Masken und andere Kunstwerke ist, die dazu gedacht waren, in Bewegung und als Teil einer Aktion wahrgenommen zu werden. Eine Erkenntnis der letzten Sektion unter dem Titel *Abschied* ist, dass in mehreren afrikanischen Gesellschaften die Verstorbenen aktive Teilnehmer in der Welt der Lebenden bleiben, während in Europa der Tod eines Menschen von Trauer – und bisweilen auch Erinnerung – begleitet wird.

Den zweiten Teil der Ausstellung bilden 22 Gegenüberstellungen von afrikanischen und europäischen Skulpturen, die in der Dauerausstellung des Bode-Museums präsentiert werden. Jede Gegenüberstellung hat einen Katalogeintrag erhalten, der sich auf eine Gemeinsamkeit oder einen Unterschied zwischen den beiden Werken bezieht. Einige greifen Themen auf, die in den ersten sechs Sektionen angesprochen werden. So hätte beispielsweise die Gegenüberstellung der Maria mit Kind des Ulmer Bildschnitzers Michel Erhart und einer *pfemba*-Mutterschaftsfigur aus dem Kongo (Kat.-Nr. 7.12) auch Teil der *Gender*-Sektion sein können. Der *mangaaka* aus der zentralafrikanischen Yombe-Region nördlich des Flusses Kongo und die Schutzmantelmadonna von demselben Michel Erhart (Kat.-Nr. 7.5) versprachen Schutz für ihre jeweiligen Gemeinschaften; sie wären ebenso eine logische Wahl für die Sektion *Schutz und Anleitung* gewesen. Andere Gegenüberstellungen beziehen sich auf Themen, die nicht in den sechs Gruppierungen angesprochen werden. Zwei Statuetten, die aus jeweils zwei mit dem Rücken zueinanderstehenden Figuren gebildet sind (Kat.-Nr. 7.21), verdeutlichen, dass die dem europäischen Mittelalter vertraute Dichotomie von Gut und Böse in vielen afrikanischen Gesellschaften wenig Bedeutung hat, bei denen stattdessen das Konzept der Komplementarität wichtiger ist. Wie Hans Leinbergers Christus auf der Rast hat auch der mythische Chokwe-Held Chibinda Ilunga mehr erreicht, als ein Mensch vermocht hätte (Kat.-Nr. 7.7); der Vergleich mit dem herkulischen Chibinda, scheinbar unberührt von jeder Anstrengung, hebt die Bedeutung des Leidens Christi hervor. Manches, was auf den ersten Blick nur als formale Analogie erscheint, wie im Fall der *byeri*-Reliquiarfigur aus Gabun und der *Sedes sapientiae* des Presbyter Martinus (Kat.-Nr. 7.9), zeigt dann doch auf mehreren Ebenen substanzielle und konzeptionelle Übereinstimmungen, in denen sich visuelle Strategien, Betrachterstandpunkte und Inhalte überlagern.

Auch wenn die Gegenüberstellungen in diesem Katalog in eine Reihenfolge gebracht wurden, so gibt es keine vorgegebene Art, sie im Museum zu betrachten. Unterstützt durch die App und einen Lageplan werden die Besucher von einer Gegenüberstellung zur nächsten geleitet und können sie einfach nur zufällig auf ihrem Gang durch das Museum entdecken.

## OBJEKTLEGENDEN

Den Objektlegenden wohnt sowohl in einem Katalog als auch in einer Ausstellung eine gewisse Aura der Autorität inne. Sie vermitteln eine scheinbar »objektive« Information über die ausgestellten Kunstwerke. Aber die Wahrheit ist selten so einfach. Alle musealen Klassifikationssysteme sind konstruiert. Sie sind notwendigerweise provisorisch und offen für eine Neubewertung. Als Kuratoren und Autoren verstehen wir die Objektinformationen in dem Katalog (und die in der Ausstellung) als Hilfestellung für Leser und Besucher zur Identifizierung der Objekte. Diese Informationen sind ein Ausgangspunkt für das weitere Studium der ausgestellten Werke. Wir haben uns größte Mühe gegeben, sie so genau wie möglich zu verfassen, basierend auf unserem aktuellen Kenntnisstand. Die vermittelten Informationen sollten nicht als unumstößliche oder vollständige Aussage zu Inhalt oder Funktion der Objekte oder zum Wissen über sie verstanden werden. Wir möchten die Leser dieses Kataloges und die Besucher der Ausstellung dazu ermuntern, sie als Ausgangspunkt für ihre eigenen Erkundigungen zu benutzen.

Nichtsdestotrotz sollte man sich bewusst machen, dass die Informationen im Katalog und auf den Objektschildern unsere Auswahl als Kuratoren widerspiegeln. Es gibt keinen verbindlichen Standard für Inhalt und Form solcher Objektlegenden und für die Art, wie diese Informationen vermittelt werden sollen. Alle Werke dieser Ausstellung wurden von Menschen gefertigt – nicht von »Kulturen«, »Stämmen«, »ethnischen Gruppen« oder »Völkern«. Wenn wir uns einer Zuschreibung relativ sicher waren, haben wir uns entschieden, den Namen des Künstlers oder seiner Werkstatt anzugeben. Wenn wir nicht in der Lage waren, den Urheber des Werkes zu identifizieren, haben wir auf eine generalisierende Be-

zeichnung, wie etwa »anonymer Künstler«, verzichtet und stattdessen eine – metaphorische – Leerstelle in den Überschriften zugelassen, statt eine künstliche oder fiktive Zuschreibung anzugeben. Denn neben der (wichtigen) Lenkung des Augenmerks auf ebenjene Lücke können solche generellen Zuschreibungen auch einen falschen Eindruck vermitteln. So wissen wir in vielen Fällen weder, wer ein Werk geschaffen hat, noch kennen wir die Umstände, unter denen die Menschen gearbeitet oder sich selbst – als Künstler, Handwerker, Ritualexperten – gesehen haben. Zukünftige Forschungen mögen – vielleicht – darüber Aufschluss geben.

Ein anderer Aspekt entsteht durch die Herkunft der Objekte in dieser Ausstellung. Die geografischen Bezeichnungen in den Objektlegenden umfassen auch die in Klammern gesetzten modernen Staatsnamen der Gebiete, aus denen die Objekte wahrscheinlich stammen. Diese Staaten existierten zum größten Teil noch nicht, als die Werke gefertigt oder von den Berliner Museen erworben wurden. Im 16. Jahrhundert gab es die Bundesrepublik Deutschland nicht, ebenso wenig wie Nigeria.<sup>28</sup> Die Benennungen, die diesen eingeklammerten modernen Staatsgebieten vorausgingen, sind eine Mischung aus »ethnischen Gruppen«, geografischen Regionen und Ortsnamen. Zum großen Teil sind sie den Eingangskatalogen und Objektakten der Museen entnommen und repräsentieren den historischen Zuwachs an Informationen, Schlussfolgerungen und Zuschreibungen, die Museen über Jahrzehnte und Jahrhunderte erstellt und genutzt haben, um die betreffenden Objekte zu kategorisieren und zu klassifizieren. Einige dieser Benennungen sind »sachlicher« als andere. Wir möchten die Leser und Besucher dazu auffordern, sie mit einer gewissen Skepsis zu lesen. So ist es zum Beispiel wichtig, dass »Süddeutschland« nie die Identität jener Menschen bezeichnet hat, die damals dort lebten, und dass viele »ethnische Gruppen« in Afrika wohl nicht mehr als Erfindungen von Kolonialverwaltungen sind.<sup>29</sup> Darüber hinaus ist die Zuschreibung eines Werkes zu einer Stadt, Region oder »ethnischen« Kategorie nicht immer eine »Tatsache«, sondern häufig eine Frage der Interpretation und Schlussfolgerung.<sup>30</sup>

Auch ist es wichtig zu erklären, für welche Art der Provenienzangabe wir uns entschieden haben. Diese Ausstellung hat nicht Provenienzen als Hauptthema. Aber die Fragen nach den Provenienzen der Objekte und was die Provenienz bedeutet ziehen sich wie ein roter Faden durch die Ausstellung. Während der Ausstellungsvorbereitung wurde uns deutlich, wie viel intensive Provenienzforschung (insbesondere zu den Skulpturen aus Afrika) noch zu tun ist: Auf welche Weise gingen die Werke über die Jahrzehnte oder Jahrhunderte durch verschiedene Hände – häufig durch gewaltsame oder erzwungene Enteignungen in Afrika –, und wie gelangten sie in die Berliner Museumssammlungen? Dafür bedarf es eines kontinuierlichen Einsatzes von finanziellen Mitteln, Personal und Zeit. Provenienz bedeutet sehr viel mehr als nur eine Kette von Besitzverhältnissen, und die Geschichten, die für deren Verständnis notwendig sind, können durch eine reine Auflistung von einigen Namen und Daten nicht angemessen wiedergegeben werden. Eine geeignete Form, die Provenienz auf kurzen Objektschildern in Museen darzustellen, muss noch entwickelt werden. Für den jetzigen Zeitpunkt haben wir uns daher entschieden, bei jedem Objekt anzugeben, wer es dem Museum überlassen hat und wann das Museum es erworben hat – mit dem Wissen, dass dies nicht das Problem löst. Diese Angaben sind, wie oben dargelegt, ein Ausgangspunkt für unsere Leser und Besucher. In den Fällen, in denen Aspekte der Provenienz eines Objektes für die Ausstellung besonders relevant sind, haben wir diese in den Katalogtexten aufgegriffen, da sie dort besser erläutert werden können.<sup>31</sup>

Folglich sollten die Objektinformationen im Katalog und in der Ausstellung mit Vorsicht und auch mit einem gewissen Maß an Skepsis gelesen werden – immer in dem Bewusstsein, dass sie die Komplexität der Objektgeschichten in ihrer Gänze nicht vermitteln können. Die enthaltenen Informationen und die ausgelösten Interpretationen sind, wie alle Forschungsergebnisse, stets offen für Hinterfragungen und neue Interpretationen.