

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte

Kunstwissenschaftliche
Perspektivierungen
in Text und Bild

Birte Kleine-Benne (Hg.)

λογος

Birte Kleine-Benne (Hg.)

Eine Kunstgeschichte ist keine Kunstgeschichte

Kunstwissenschaftliche Perspektivierungen in Text und Bild

Erweiterte Publikation zu den Vorlesungen *Aktuelle Kunstgeschichte/n #RKW* und *Kunstgeschichte/n verlernen, umlernen, neulernen* in den Wintersemestern 2021/22 und 2022/23 von Prof. Dr. Birte Kleine-Benne, an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung, Geschichte und Theorie der Kunst:

<https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2021-22-Vorlesung.html> und
<https://bkb.eyes2k.net/BauhausUni-2022-23-Vorlesung.html>

Vorlesungen und/oder Publikation wurden unterstützt durch

Bauhaus-Universität Weimar

Fakultät Kunst und Gestaltung

Gefördert aus Mitteln des Open-Access-Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar und vom Thüringer Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft (TMWWDG)

wildpalms | Ein Projekt von Alexandra Meffert und Jorge Sanguino

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer CC-BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International).

Konzept, Text- und Bildredaktion, Lektorat: Birte Kleine-Benne

Mitarbeit Bildredaktion: Rojin A. Safa

Umschlagabbildung: David Frommhold, Titel – no Titel, 2023, Mirrored Inkjet Print, 100 × 70 cm. Till Röttger, An Introspective Monument, seit 2022, Holz, Farbe, Trockenbaumaterial, Maße variabel.

Umschlaggestaltung: Anastassia Kostrioukova

Satz und Layout: Florian Hawemann

Herausgeberin: Birte Kleine-Benne

Logos Verlag Berlin, 2024

ISBN: 978-3-8325-5798-0

DOI: <https://doi.org/10.30819/5798>

Logos Verlag Berlin GmbH

Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10

D-12681 Berlin

Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90

INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>



Christoph Balzar

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie

Mit seiner Theorie zur kulturellen Hegemonie erklärte Antonio Gramsci, dass herrschende Gruppen in kapitalistischen Gesellschaften nicht nur Zwang oder Gewalt anwenden, um Macht zu erlangen und zu erhalten. Vielmehr üben sie auch ideologische Kontrolle aus, um Gruppen zu unterwerfen und dazu zu bringen, ihre Herrschaft zu akzeptieren. Diese Machtausübung wird durch eine hegemoniale Kultur erreicht, die die dominierenden Werte der Gesellschaft vorgibt. Kulturelle Hegemonie wird unter anderem durch das Bildungswesen, die Medien, durch Religion und kulturelle Institutionen hergestellt. Dazu gehören auch kulturhistorische Museen. Herrschende Gruppen sind so in der Lage, ihre Werte zu verbreiten und alternative Überzeugungen zu unterdrücken.¹ Gayatri Chakravorty Spivak schildert, wie herrschende Gruppen sogenannte Subalterne durch epistemische Gewalt regelrecht am Sprechen hindern, indem sie deren Wissen für ungültig erklären.² Epistemische Gewalt, im Besonderen die der eurozentrischen Kunstgeschichte, bildet den Hintergrund der folgenden Erörterung zur kulturellen Hegemonie der Bundesrepublik Deutschland und der Debatten um die Restitution kolonialer Museumssammlungen.

Bereits mit Beendigung des politischen Kolonialismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte eine pan-afrikanische Bewegung von Intellektuellen den ehemaligen Kolonialnationen unter anderem folgende Forderungen gestellt: Rückgabe von Land, Entschädigung für Enteignung und Versklavung, Reparationen für Ethnozide und Genozide sowie Restitution geraubten Kulturerbes.³ Diese politische Bewegung versetzte das postfaschistische und sich in Kolonialamnesie hüllende Deutschland in Stress. So bangten die Direktionen der Völkerkundemuseen in Köln, München, Hamburg und Berlin um ihre Kolonialsammlungen und reagierten auf die existenzielle Bedrohung mit regel-

1 Vgl. Antonio Gramsci: *Gefängnishefte* 7, 12. bis 15. Heft, Hamburg 2012, §1.

2 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2007. Vgl. dies.: *Can the Subaltern Speak?*, in: Carry Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois 1988, S. 271–313.

3 Vgl. die Konferenzpublikation: *Organization of African Unity* (Hg.): *La Culture africaine: le symposium d'Alger*, 21 juillet – 1er août 1969; *African Culture: The Algiers Symposium*, July 21 – August 1 1969, Algier 1969.

recht propagandistischen Methoden.⁴ Ein vertrauliches Dokument mit Strategien zur Abwehr von Rückgabeforderungen machte damals die Runde. Darin enthalten waren von den Museumsdirektionen erarbeitete Richtlinien zur sprachlichen Entschärfung der Restitutionsdebatte durch die Etablierung so diffuser Begriffe wie „Transfer“ für Raub. Die Strategie ging auf: Indem Museumsangestellte die postkoloniale Bewegung rhetorisch boykottierten, schützten sie ihre Institutionen, Sammlungen, Ideale, Karrieren – und vermutlich auch ihren Nationalstaat. Schließlich überschneiden sich die Debatten um den Extraktivismus von Kulturgütern und den von Öl, Gas und Kapital auf symbolpolitischer Ebene, wie Achille Mbembe anmerkt. In ethnologischen Sammlungen sieht er die „ewige[n] Beweise der Untat, die der Westen begangen hat, für die er jedoch keine Verantwortung übernehmen will“⁵. Hätten deutsche Museen ihre historische Mitschuld am Kolonialismus schon im 20. Jahrhundert eingestanden, hätte der bundesdeutsche Staat wahrscheinlich längst Verantwortung für viele Kolonialverbrechen und Genozide übernehmen und Entschädigungsleistungen in Milliardenhöhe zahlen müssen. Schuldeingeständnis, Restitution und Reparation liegen nah beieinander.

Heute, nach weiteren 50 Jahren, ist die Restitutionsdebatte wieder da, wo sie schon einmal war. Sie entwickelt sich zu einem Querschnittsthema, das in vielen gesellschaftlichen Bereichen diskutiert wird. Insbesondere in den Künsten geben Ethnografica Anlass zu Debatten über koloniale Kontinuitäten wie Rassismus oder die ökonomischen Ungleichheiten zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden. Viele Künstler:innen machen Sammlungen aus kolonialen Kontexten zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit, wie Mariana Castillo Deball oder Afrotak TV cyberNomads. Manche Schriftsteller:in beschäftigt sich mit den Provenienzen ethnologischer Sammlungen, wie Arno Bertina in der schelmischen Fabel *Mona Lisa in Bangoulap* (2016), die die hegemonialen Verhältnisse zwischen Europa und Afrika kurzerhand umkehrt oder die Ingeborg Bachmann-Preisträgerin Sharon Dodua Otoo in ihrem postmodernen Drama *Adas Raum* (2021). Darin begleitet sie ein menschliches Bewusstsein, das sich immer wieder entlang eines mystischen Perlenarmbands reinkarniert, welches irgendwann auch mal als ein ethnologisches Museumsobjekt in Erscheinung tritt. Die Restitutionsdebatte wird heute sogar im deutschen Fernsehen von Talkshow-Moderator:innen wie Jan Böhmermann oder Klaas Heufer-Umlauf mit nicht zu verkennendem Tiefgang geführt, so dass es scheint, als hätten die Museen die alleinige Deutungshoheit über ihren kolonialen Sammlungen verloren.

Selbst die auf Besitzstandswahrung erpichte Stiftung Preußischer [sic] Kulturbesitz (SPK) als heutige Eigentümerin der musealisierten Beute des Deutschen Reichs scheint nach 50 Jahren Widerstand erkannt zu haben, dass sie die Restitutionsdebatte nicht länger aussitzen kann. Ihre Verwicklungen in das koloniale Projekt wurden durch die Provenienzforschung hinlänglich belegt.⁶ Die epistemische Gewalt, die die SPK und ihre Vorgänger-

⁴ Vgl. Bénédicte Savoy: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021, S. 100.

⁵ Achille Mbembe: Restitution ist nicht genug, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.10.2018, Nr. 234, S. 11.

⁶ Vgl. hierzu die Kampagne *Preußischer Kulturbesitz?* der Gruppe No Humboldt 21!, <https://www.nohumboldt21.de/information/preussischer-kulturbesitz> [Abruf: 01.02.2023].

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie



Abb. 1 Installationsansicht aus der Ausstellung *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum*, 2017–2019: Ein Putto des Künstlers Donatello und eine Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo werden kuratorisch kunstgeschichtlich interpretiert. Foto: Christoph Balzar, 2018.

institutionen vielen Kulturen angetan haben und noch immer antun, kann kaum besser ergründet werden als an ihrer Sammlung von Benin-Bronzen. Diese von britischen Truppen gebrandschatzten Heiligtümer des religiösen Ahnenkults der Edo wurden 1897 aus dem königlichen Palast des Oba Ovonramwen Nogbaisi im heutigen Nigeria gerissen und über ein Jahrhundert in allen erdenklichen Museen des globalen Nordens ausgestellt, allen voran im British Museum und in den Staatlichen Museen zu Berlin. Seit ihrer Gründung nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte die SPK diese Sammlung weiterhin in der kulturellen Zweitrangigkeit des Ethnologischen Museums Dahlem und nicht etwa in einem Kunstmuseum (was zugegebenermaßen anderweitig kolonial gewesen wäre). Mit der Ausstellung *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum* vom 27.10.2017 bis 24.11.2019 sollte dieser Missstand behoben werden.⁷

Die Ausstellung *Unvergleichlich* zeigte eine Auswahl von Objekten aus den ethnologischen Sammlungen zu verschiedenen Kulturen Afrikas zusammen mit Werken europäischer Kunst. Mehrere solcher Paarungen afrikanischer und europäischer Bildwerke

⁷ Vgl. Julien Chapuis, Jonathan Fine, Paola Ivanov und Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bodemuseum*, Berlin 2017.

fanden sich über die Dauerausstellungen des Museums verteilt wieder. Dabei wurde großer Wert auf eine strenge Uniformität der Präsentation gelegt: Stets waren zwei materiell ähnliche oder ähnlich aussehende Bildwerke nebeneinander gestellt, auf der einen Seite eines aus Europa, auf der anderen eines aus Afrika. Das prominenteste Paar dieser Ausstellung war ein bronzener Putto des Renaissance-Künstlers Donatello und eine Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo, eine Benin-Bronze (Abb. 1). Alle Exponate, auch die zuvor als Ethnografica beschriebenen, wurden als Kunstwerke präsentiert.

Diese Form disziplinarischer Re-Kategorisierung bediente sich eines Repertoires an Kunstbegriffen, bei denen Kunst als primär handwerkliche Meisterleistung im Sinne von Skulpturen oder Malereien aufgefasst wird. In dieser Herleitung ist Kunst etwas, was objekt- oder bildhaft und dabei visuell interessant ist. Dies führt jedoch ebenso wenig zu einem Verständnis von (und einem weniger problematischen Umgang mit) Heiligtümern eines Ahnenkults wie dem der Edo wie ihre ethnologische Klassifizierung. Zwar lassen sich in dieser Ordnung der Kunst sowohl außereuropäische als auch europäische Objekte und Bilder miteinander vergleichen und es entsteht zunächst der Eindruck von Anerkennung und gleicher Behandlung; ihre unterschiedlichen und zumal unbekanntenen Bedeutungsebenen bleiben dadurch jedoch weiterhin verschlossen. Heiligtümer mögen zwar oft skulptural (oder bildhaft) erscheinen, sind aber nicht zwangsläufig Skulptur als Skulptur (oder Malerei als Malerei), sondern eher Skulptur (oder Malerei) als Hierophanie, als Vehikel einer transzendenten Präsenz.⁸ Ihre Bedeutung erschließt sich eben *nicht* auf die gleiche ästhetische Weise, die den modernen Kunstkanon bestimmt. Ihre Bedeutung erschließt sich vornehmlich im Performativ des Rituals, dem adorativen Gebrauch.

Robert Plant Armstrong führte in den 1980er Jahren zwei hierfür wegweisende Ästhetikbegriffe ein: Er unterscheidet zwischen einer Ästhetik der Virtuosität („aesthetic of virtuosity“), die sich zum Beispiel bei der Produktion von zeitgenössischen Kunstwerken feststellen lässt, und einer Ästhetik der Invokation („aesthetic of invocation“), die Heiligtümer ausmacht.⁹ Anders als die meisten Kunstwerke, die noch immer unter dem Gesichtspunkt von Schönheit (beziehungsweise ihrer Verneinung) und Innovation beurteilt werden, gilt es, Heiligtümer in dieser Herleitung vor dem Hintergrund der Bestätigung von Traditionslinien zu bewerten. Armstrong argumentiert dabei affekttheoretisch. Grundsätzlich seien sämtliche kulturellen Phänomene und Ausdrucksformen affektive Präsenzen.¹⁰ Die Virtuosität von zeitgenössischen Kunstwerken läge dabei in physischen und mentalen Faktoren begründet, der ersten und der zweiten Dimension, die ihre affektive Präsenz ausmachten. Mit seinem Begriff einer Ästhetik der Invokation bezieht Armstrong nun eine dritte Dimension ein. Sie umfasst Werte, Träume, affektive Symbole oder Phänomene und Ereignisse, die affektiv aufgeladen sind sowie die affektive Präsenz an sich.¹¹ Es sind dies Faktoren, die in Kontexten, Traditionen, Überlieferungen und Intuitionen sowie in Geschichte und damit in der Zeitlichkeit einer Kultur begründet sind. Barbara Kirshen-

⁸ Vgl. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 14.

⁹ Vgl. Robert Plant Armstrong: *The Powers of Presence. Consciousness, Myth, and Affecting Presence*, Philadelphia 1981, S. 10ff.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 43.

blatt-Gimblett hielt hierzu fest, dass Heiligtümer eben nicht wegen formaler Aspekte bedeutsam sind, sondern weil sie in immer wiederkehrenden Ereignissen eine bedeutsame Rolle spielen.¹² Dies meint auch, dass Heiligtümer als affektive Präsenzen eine besondere Beziehung zur Zeit innehaben: Anders als innovative Werke moderner Kunst stehen sie in keiner Zeitlinie oder Tradition, mit der sie gegebenenfalls regelmäßig brechen müssen, sondern in einer, die sie bestätigen. In welchem Verhältnis stehen also Heiligtümer lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten zur Ästhetik des kunsthistorischen Displays?

Astrid Mania folgt Brian O’Dohertys Überlegungen zum White Cube¹³, wenn sie argumentiert, dass etwas dann am leichtesten in Wert gesetzt und zu Kunst gemacht werden kann, wenn es ursprünglich ohne nennbaren, weil immateriellen Wert ist. In diesem Fall „ist die Alchemie am erstaunlichsten und der Kunstgewinn am größten. Kommen nun wesentlich spirituelle Bildwerke in die ‚weiße Zelle‘, muss ein Teil dieser Kraft erst einmal entladen werden, damit die Transsubstantiation in Kunst vollzogen werden kann. Die eigentliche Funktion, sofern überhaupt gewusst, wird aus dem Werk herausgeschrieben und ihm anschließend, als handele es sich um ein künstlerisches Konzept, vage wieder zugeschrieben. Dann aber können die Beurteilungssysteme der westlichen Kunst greifen.“¹⁴ Genau dies ist in der Ausstellung *Unvergleichlich* mit jener Benin-Bronze der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyu gemacht worden. Ihre Re-Klassifikation als Kunstwerk wurde gegenüber dem Publikum als Lösung des Problems dargestellt, welches ihre vorherige alte Rahmung durch die Ethnologie ausmachte. Eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Frage, warum sich diese Bronze überhaupt in einem Museum befand und ob sie da sein durfte, erschien in dieser Präsentation unnötig, da mit dieser Behauptung bereits eine Antwort präsentiert wurde. Die Lesart war in etwa, dass sie endlich da angekommen ist, wo sie hingehört: im Kunstmuseum.¹⁵

Was in der Ausstellung *Unvergleichlich* dabei interessanterweise gar nicht thematisiert wurde, war der im Hintergrund laufende politische Dialog der Benin Dialogue Group, einem Verbund mehrerer westlicher und nigerianischer Expert:innen, die in Nigeria versuchen, in Kooperation mit der dortigen Regierung ein staatliches Museum für Benin-Bronzen zu schaffen. Das Ziel dieser Gruppe war zu der Zeit, dass die Museen der ehemaligen Kolonialnationen die individuellen Bestände ihrer Sammlungen in die Region verleihen. Um Eigentumsrechte hätten sich die einzelnen Institutionen dann vor dem Hintergrund ihrer nationalen Gesetzgebungen bemühen sollen. Das Museumspublikum in Berlin wurde darüber nicht informiert. Es hätte die Lesart der Ausstellung entscheidend verändert.

Die nächste Station der Berliner Benin-Bronzen wurde das Humboldt Forum im wieder errichteten Schloss Kaiser Wilhelms II. Von Anfang an wurden dessen Macher:innen von Think Tanks wie AfriqueAvenir, Berlin postkolonial und No Humboldt 21! dafür

¹² Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett: Reconfiguring Museums: An Afterword, in: Cordula Grewe (Hg.): *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart 2006, S. 361–376, hier S. 363f.

¹³ Vgl. Brian O’Doherty: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley/Los Angeles 1999, S. 66.

¹⁴ Astrid Mania: Tantra-Alchemie, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31.05/01.06.2014, Nr. 124, S. 16.

¹⁵ Vgl. Christoph Balzar: *Das kolonisierte Heiligtum*, Bielefeld 2022, S. 98ff.

scharf kritisiert. Trotzdem ließen sie sich in ihrem Vorhaben nicht beirren, ein durch und durch auf die Vorlieben von *Weiß*en ausgerichtetes Universalmuseum für Beute aus den ehemaligen Kolonien zu errichten. Ein mittlerweile weitestgehend aus dem Internet getilgtes, 3D-animiertes Konzeptvideo veranschaulichte die identitätspolitische Motivation dieses deutschen Prestigeprojekts: Das Humboldt Forum wurde darin als Mittelpunkt eines zentralisierten Netzes der Weltkulturen dargestellt. Dieses eurozentrische Motiv interpretierten insbesondere No Humboldt 21! als Ausdruck neokolonialer Begehrlichkeiten: „[D]as Berliner Schloss – Humboldt-Forum [sic; solle; der Autor] der Herausbildung einer preußisch-deutsch-europäischen Identität dienen.“¹⁶ Rückblickend verwundert es kaum, dass diverse deutsche Rechtsextreme dem Museum Millionenbeträge für die Rekonstruktion seiner barocken Fassade spendeten.¹⁷ Das wiedererrichtete Berliner Schloss weckt Großmachtfantasien.

Es war etwa Anfang 2021, ein Jahr nach der von antikononialen Protesten übertönten Eröffnung des Humboldt Forums mit einer Ehrengala selbst für antisemitische Großspender:innen, da änderte die Direktion auf einmal ihre Strategie: Obwohl sie bis zum heutigen Tag an der Präsentation geraubter Kulturgüter und menschlicher Gebeine festhält, wurde die Restitutions- und Dekolonisationsdebatte plötzlich in den musealen Themenpool aufgenommen.¹⁸ Den Eingang zum ethnologischen Museumstrakt mit kolonialer Beute und menschlichen Gebeinen ergänzt nun aber eine Rauminstallation zu Critical Whiteness mit dem Robin DiAngelo-Zitat: „I have a white frame of reference!“¹⁹ – ein *weißes* Bußritual als eines von vielen. Fotomaterial der Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum zielt die Veranstaltungswerbung.²⁰ Das Logo von Black Lives Matter strahlt in der hauseigenen Wunderkammer, das von No Humboldt 21! in einer Videoinstallation im Foyer. Strukturell ändert derlei performative Reue jedoch nichts. Das Humboldt Forum betreibt weiterhin ein Völkerkundemuseum mit kolonialer Beute.

Brian O’Dohertys Kritik am White Cube erklärt diese Entwicklungen im Humboldt Forum und in ethnologischen Museen im Allgemeinen: Auf ähnliche Weise, wie schon die Kunstmuseen der 1970er Jahre die gegen sie gerichtete Institutional Critique vereinnahmt haben, wird nun auch die postkoloniale Bewegung von Museen mit Kolonialsammlungen für deren Legitimationsstrategien instrumentalisiert. Der White Cube ist hierbei die gemeinsame Grundlage kapitalistischer Appropriation. Der Kapitalismus ist abgesehen von

¹⁶ Siehe hierzu die fünf Thesen gegen Schloss und Humboldt Forum: <https://www.no-humboldt21.de/resolution> [Abruf: 01.02.2023].

¹⁷ Siehe hierzu die chronologische Dokumentation der Aktivitäten und Äusserungen des Großspenders Ehrhardt Bödecker vom Architekten Philipp Oswald: ders.: Ehrhardt Bödecker, ein rechtsradikaler Großspender, in: *Schlossdebatte*, 30.10.2021, <http://schlossdebatte.de/?p=753> [Abruf: 01.12.2022].

¹⁸ Das indigen-queer-feministische Kollektiv HUACA macht mit seinen Performances und Aktionen unter anderem auf die rassistische Zurschaustellung der Mallki aufmerksam, einem Totenbündel zweier Menschen aus Chuquitanta in Peru, das seit September 2022 im Bereich der „Amerikas“ im Humboldt Forum gezeigt wird.

¹⁹ Robin DiAngelo: *White Fragility. Why It’s So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston 2018, S. 34.

²⁰ Museumsethnografie im Humboldt Forum. Was denken und fühlen Besucher*innen?, 15.09.2022, <https://www.humboldtforum.org/de/programm/termin/drop-in/museumsethnografie-46733>. Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum, <http://ccwah.info> [Abruf: 01.12.2022].



Abb. 2 Videostill aus dem Konzeptvideo des Humboldt Forums, präsentiert im Alten Museum Berlin, im Rahmen der Ausstellung *Anders zur Welt kommen: Das Humboldt Forum im Schloss. Ein Werkstattblick*, 2009–2010. Video: Tauma Design, 2009, <https://archive.org/details/humboldt-forum-animation> [Abruf: 01.02.2023].

seiner Maxime des ewigen Wachstums ideologiefrei, braucht immer wieder neue, ja sogar kritische Konzepte, die er verwerten kann, wie etwa Feminismus, Diversity oder Umweltbewusstsein. Im Fall des Humboldt Forums sind es postkoloniale Kritik, künstlerische Verweigerung und allem voran indigenes Wissen.²¹ Indem das Museum Opposition auf konsumierbare Bilder reduziert, behält es die Kontrolle, die diskursive Oberhand und damit die kulturelle Hegemonie.

Vor diesem Hintergrund werden die Benin-Bronzen, die eigentlich fest im Humboldt Forum eingeplant waren, nun zumindest zum Teil restituiert. Die Bundesregierung und die SPK überraschten 2022 mit ihrer Entscheidung, sie nicht mehr an Nigeria verleihen zu wollen, wie es die Benin Dialogue Group anfangs noch vorsah, sondern die Eigentumsrechte gänzlich abzutreten. Einige Stücke sollen aber als Leihgabe in Deutschland verbleiben.

²¹ Vgl. hierzu Thomas McEvilley, in: O’Doherty 1999, a.a.O., S. 12: „The white cube represents the blank ultimate face of light from which, in the Platonic myth, these elements unspeakably evolve. In such types of thought, primary shapes and geometric abstractions are regarded as alive – in fact, as more intensely alive than anything with a specific content. The white cube’s ultimate meaning is this life-erasing transcendental ambition disguised and converted to specific social purposes.“

Dieser Schritt der Bundesrepublik Deutschland wurde zurecht als riesiger Erfolg zivilgesellschaftlicher Bemühungen um die Aufarbeitung des Kolonialismus gefeiert (wenn auch des britischen). Nach über einem Jahrhundert erhält die Gesellschaft der Edo in Nigeria endlich ihr Kulturerbe zurück. Am 1. Juli 2022 unterzeichneten Außenministerin Annalena Baerbock und Außenminister Zubairu Dada zusammen mit Kulturstaatsministerin Claudia Roth und dem Minister für Information und Kultur Lai Mohammed die Absichtserklärung zur Übereignung der Benin-Bronzen an die Bundesrepublik Nigeria.²² Künftig sollen sie im Edo Museum of West African Art (EMOWAA) in Benin City aufbewahrt werden. Das Projekt ist nicht zuletzt den Bemühungen des nigerianischen Politikers Godwin Obaseki geschuldet, der sich maßgeblich für wirtschaftliche Entwicklungsprojekte im Land verdient gemacht hat. Seine Vision des Edo Museum soll nach einem Entwurf des britischen Stararchitekten Sir David Adjaye gebaut werden, der darin klassische und moderne Elemente lokaler Baustile vereinen möchte.²³ Das Edo Museum ist als zentrale Aufbewahrungsstätte für alle noch zu restituierenden Benin-Bronzen geplant und soll der nigerianischen Gesellschaft ermöglichen, ihr identitätsstiftendes Wissensarchiv zu erschließen und in kulturelles Kapital zu verwandeln. Denn mit der Gründung von Nationalmuseen werden auch enorme sozio-ökonomische Dynamiken in Gang gesetzt, angefangen beim Kulturbereich und dem Bau von Kunsthochschulen über die Gründung von Galerien bis hin zur Schaffung von Arbeitsplätzen im Tourismusbereich und Sektors.

Die Restitution der Benin-Bronzen aus Deutschland war aber nicht nur von der Benin Dialogue Group vorbereitet worden. Zwischenzeitlich hatte sich das Auswärtige Amt eingeschaltet und eine weitere Organisation gegründet, um den Prozess zu kontrollieren: die Agentur für Internationale Museumskooperation. Sie soll Restititionen kolonialer Sammlungen aus deutschen Museen koordinieren helfen und den Empfänger:innen beim Bau neuer Museen mit deutschem Know-how und Finanzierungshilfe zur Seite stehen. In der gemeinsamen Erklärung zur Rückgabe der Benin-Bronzen zwischen Deutschland und Nigeria wurde sie explizit als vermittelnde Organisation eingeplant.²⁴ Unabhängig von ihrem erklärten Ziel, die Aufarbeitung des Kolonialismus insbesondere durch Restititionen voranbringen zu wollen, vertritt die Agentur für Internationale Museumskooperation aber auch die geostrategischen Interessen der Bundesrepublik Deutschland, wie ihr Grün-

²² Auswärtiges Amt/ The Ministry of Foreign Affairs: Joint Declaration on the Return of Benin Bronzes and Bilateral Museum Cooperation between The Federal Republic of Germany, represented by The Federal Foreign Office and The Federal Government Commissioner for Culture and the Media, and The Federal Republic of Nigeria, represented by The Federal Ministry of Information and Culture and The Ministry of Foreign Affairs, Berlin, 01.07.2022, <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2540404/8a42afe8f5d79683391f8188ee9ee016/220701-benin-bronzen-polerkl-data.pdf> [Abruf: 01.12.2022].

²³ Vgl. David Frum: Who Benefits When Western Museums Return Looted Art?, in: *The Atlantic*, Oktober 2022, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/10/benin-bronzes-nigeria-return-stolen-art/671245> [Abruf: 02.12.2022].

²⁴ „Both Sides declare their mutual willingness to deepen their cooperation, including archaeological exploration work, training and institution building, in collaboration with the German Archaeological Institute (DAI), joint training of museum managers in cooperation with the planned International Museums Agency and German museums, the German Academic Exchange Service (DAAD) and other partners.“ Auswärtiges Amt/ The Ministry of Foreign Affairs 2022, a.a.O.

„Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.“ Die Benin-Bronzen und der Kampf um kulturelle Hegemonie



Abb. 3 Rekonstruktion einer Karte aus einer Präsentation über die Ziele der Agentur für Internationale Museumskooperation auf der Konferenz *Collections from Colonial Contexts* der Kulturstiftung der Länder, 24.11.2020. Grafik: CB, Original hier: <https://www.youtube.com/watch?v=FxeaB2CBeHs&t=252s> [Abruf: 06.01.2023].

der und Kulturdiplomats Andreas Görge unverhohlen betont. Eine Karte, die er 2020 auf einer Restitutionsfachtagung in seiner Präsentation der Agentur für Internationale Museumskooperation vorstellte, zeigt eine Art museales Wettrennen der weltgrößten Wirtschaftsmächte in Afrika, Asien und dem Nahen Osten (Abb. 3).

Die Ähnlichkeit dieser Karte mit der Karte der Berliner Konferenz von 1884/1885 ist frappierend. Beide eint die Wahrnehmung Afrikas als Ressource, um die sich die Großmächte des Globalen Nordens streiten. So erklärte Görge anhand dieser Karte das „underdeveloped potential in Africa“, welches die Agentur für Internationale Museumskooperation erschließen helfen soll und insistierte: „[W]e do not have to hide and we should not hide our own interest to be an international player also in cultural politics.“²⁵ Der Bundesrepublik Deutschland gehe es um eine Stärkung der kulturellen Dimension ökonomischer Kooperation, die es gegen konkurrierende Nationen zu verteidigen gilt. Anders ausgedrückt geht es um kulturelle Hegemonie. Die Legende der Karte benennt Deutschlands Konkurrenz in diesem Wettstreit:

[Frankreich]	Musée du Louvre, Centre Pompidou
[Großbritannien]	British Museum, Victoria & Albert Museum [sic]
[USA]	Guggenheim Foundation
[Russland]	Hermitage Museum
[China]	PR of China
[South Korea]	Southkorea

²⁵ Andreas Görge auf der Konferenz *Collections from Colonial Contexts* der Kulturstiftung der Länder, 24.11.2020, <https://youtube.com/watch?v=FxeaB2CBeHs&feature=shares&t=192> [Abruf: 06.01.2023].

Doch worum wird hierbei gestritten? Um Öl, Gas, seltene Mineralien? Zwar ist nichts dagegen einzuwenden, dass das Auswärtige Amt internationale Kulturprojekte fördert, die auch wirtschaftliche Vorteile versprechen. Im Kontext der Restitution kolonialer Museumssammlungen überformt es damit jedoch den dekolonialen Gedanken der Debatte, weil es die Rückgabe kolonialer Beute auf ein Investment reduziert. Und dies wiederum zentriert die Begehrlichkeiten einer Nation, die sich des Kolonialismus schuldig gemacht hat und behauptet, dafür Verantwortung übernehmen zu wollen. Stimmen der postkolonialen Bewegung kritisieren schon lange, dass Restitutionen für den Ablasshandel (im Sinne weißer Bußrituale) missbraucht werden können. Zusätzlich besteht nun die Gefahr, dass diese auch für den Handel ausgenutzt werden.

Da nun auf jener Karte ein deutsches Fähnchen in Nigeria steht, stellt sich die Frage, welchen Einfluss die Agentur für Internationale Museumskooperation auf den kulturdiplomatischen Prozess der Rückgabe der Benin-Bronzen hatte. Gewiss mussten bei den Verhandlungen mit Nigeria schwierige Entscheidungen gegeneinander abgewogen werden, die die zukünftige Zugänglichkeit und Verfügbarkeit des Kulturerbes der nigerianischen Gesellschaft betreffen. Restitutionen geraubter Objekte mit identitätsstiftendem Potenzial und religiöser Konnotation wie die Benin-Bronzen haben immer auch einen Charakter erneuter Einflussnahme auf postkoloniale Gesellschaften. Da Restitution niemals ein Zurück sein kann, wie Barbara Kirshenblatt-Gimblett feststellte, sondern immer nur ein metakultureller, gemeinsam zu beschreitender Weg in eine unbekannt Zukunft, müssen ethische Fragen bei derlei Prozessen stets im Mittelpunkt stehen.²⁶ Welche innenpolitischen Auswirkungen hat die Restitution? Wer sitzt am Verhandlungstisch? Wer nicht?

Obwohl die Restitution der Benin-Bronzen an die nigerianische Regierung und das Edo Museum wie das einvernehmliche Ende einer langen Gewaltgeschichte erschien, zeichnete sich schnell eine neue Konfliktlinie ab: Der amtierende Oba of Benin, Seine Königliche Majestät Ewuare II, heute ein Monarch ohne politische Macht, protestierte vehement gegen das Projekt. Als Thronerbe des 1897 enteigneten und vertriebenen Oba Ovonramwen wurde er von der Benin Dialogue Group bei den Restitutionsverhandlungen zwar anfangs noch konsultiert, jedoch letztlich ausgeschlossen, vielleicht weil er juristisch gesehen eine Privatperson ist, möglicherweise aber auch, weil sein Vorfahre Ovanramwen am transatlantischen Sklavenhandel beteiligt war.²⁷ Trotz alledem genießt Ewuare II in Nigeria ein hohes gesellschaftliches Ansehen. Er beansprucht jede einzelne Benin-Bronze als Eigentum seiner Familie und hatte dafür sogar einen eigenen Museumsentwurf als Erweiterung seines Palasts in die Verhandlungen mit der Benin Dialogue Group eingebracht. Das Alleinstellungsmerkmal seiner Aufbewahrungsstätte für die Benin-Bronzen wäre –

²⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum, in: *Entre autres. Rencontres et conflits en Europe et en Méditerranée. 8e conférence de la Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore*, hg. v. Musée national des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille 2005, S. 73–80, <http://www.siefhome.org/downloads/publications/elibrary/document-cd.pdf> [Abruf: 29.01.2021].

²⁷ Die Restitution Study Group aus New York fordert deswegen einen Stopp sämtlicher Restitutionen von Benin-Bronzen an Nigeria und verlangt, dass sie in den Ländern der Diaspora bei den Nachfahren der versklavten Menschen als deren Kulturerbe verbleiben, <https://rsgincorp.org> [Abruf: 30.01.2023].

Armstrongs Theorie einer Ästhetik der Invokation folgend – ein ästhetisches gewesen: Sie sind eben keine Kunstwerke, die für die bloße Betrachtung in einem Museum gemacht wurden, sondern Heiligtümer des vom Oba getragenen, lebendigen Ahnenkults der Edo. In seinem Hoheitsgebiet würde für die Benin-Bronzen gar ein doppelt konnotierter Raum entstehen, in dem sie als Bildwerke bewundert und gleichzeitig zeremoniell genutzt werden können.²⁸ Doch dazu sollte es zunächst nicht kommen, weil die Bundesrepublik Deutschland die Bronzen dem säkularen Nationalstaat Nigeria respektive dem Edo Museum übereignete. Die Nigerianer:innen und Deutschen, die gemeinsam den Bau des Edo Museum of West African Art umsetzen wollten, erklärte Oba Ewuare II zu Feinden. Die Benin Dialoge Group wiederum zeigte sich völlig überrascht, dass ihn ihre Entscheidung nicht überzeugte.²⁹

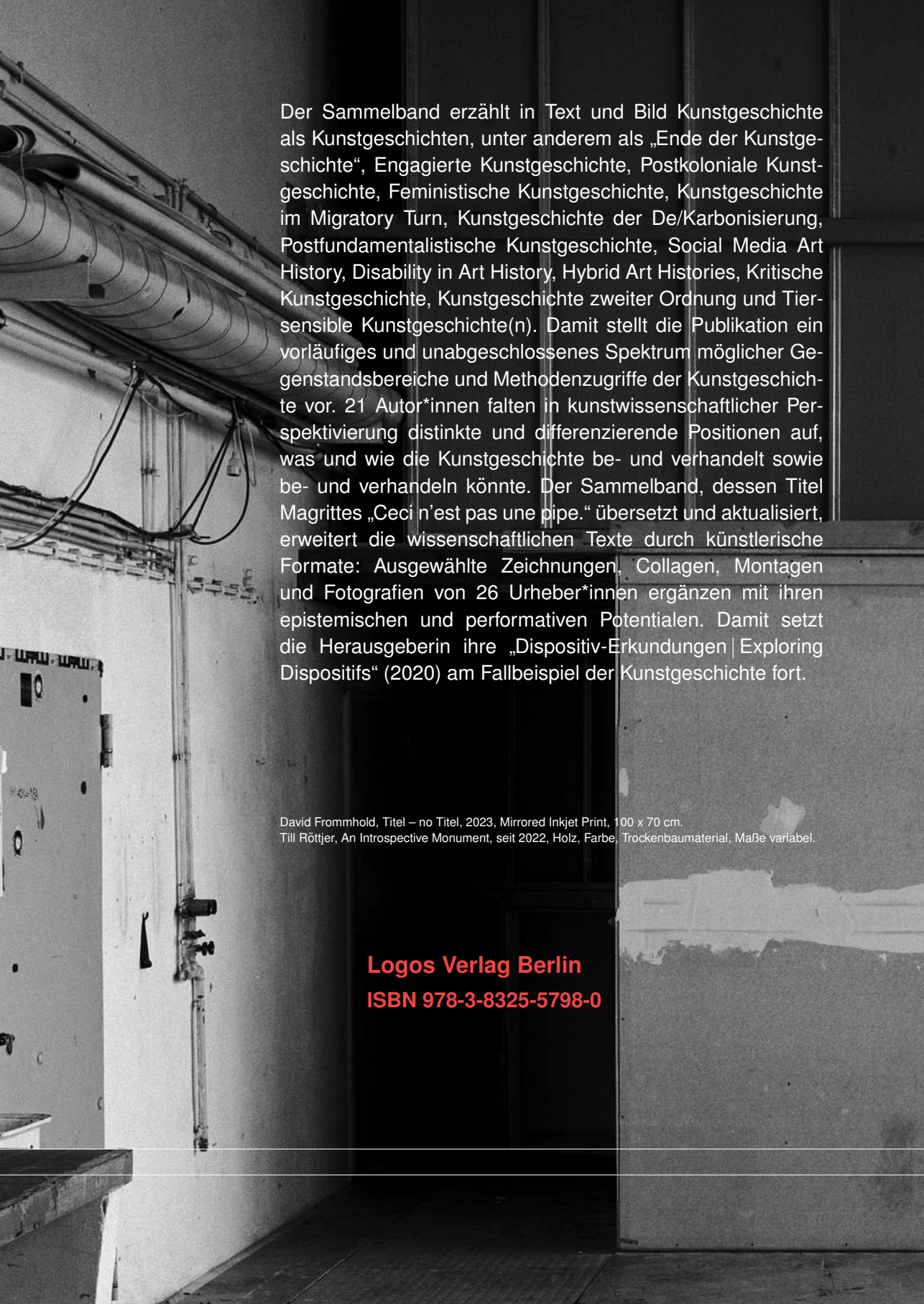
Wäre es bei dabei geblieben, hätte der Transfer der Benin-Bronzen an das zukünftige Edo Museum of West African Art und nicht an eine etwaige Aufbewahrungsstätte des Oba die Ästhetik bestätigt, die Kolonialmächte diesen Bildwerken mit Hilfe ihrer Museen aufgezwungen haben. Ihre kunstwissenschaftliche, museale Expertise wäre auch nach der Restitution der Benin-Bronzen noch diskursbestimmend geblieben. Doch es kam anders: In einer überraschenden Wendung übertrug der scheidende nigerianische Staatspräsident Muhammadu Buhari am 23. März 2023 per Staatsdekret die Eigentumsrechte der bereits restituierten und sämtlicher noch zu restituierender Benin-Artefakte an das Königshaus des Oba.³⁰ „Er könne nach seinem freien Ermessen mit nationalen oder internationalen Institutionen bezüglich der Erhaltung der Objekte zusammenarbeiten. Von Wanderausstellungen, Leihgaben, öffentlichem Zugang, wissenschaftlichen internationalen Kooperationen und Austausch ist nicht mehr die Rede“³¹, wie eine konservative Ethnologin in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung verärgert feststellte. Die kulturhistorischen Museen haben damit den Kampf um die kulturelle Hegemonie verloren. Die Benin-Bronzen sind nun keine Kunstwerke mehr. Sie sind wieder Heiligtümer der Edo.

²⁸ Vgl. Ivan Gaskell: Sacred to Profane and Back Again, in: Andrew McClellan (Hg.): *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millennium*, Oxford 2003, S. 149–164, hier S. 159.

²⁹ Vgl. Frum 2022, a.a.O.

³⁰ Gareth Harris: Nigeria transfers ownership of Benin Bronzes to royal ruler – confusing European museums' plans to return artefacts, in: *The Art Newspaper*, 26.05.2023, <https://www.theartnewspaper.com/2023/04/26/who-will-museums-partner-with-over-benin-bronzes-now-eyebrows-raised-as-latest-nigerian-government-announcement-makes-oba-owner-of-artefacts> [Abruf: 28.07.2023].

³¹ Brigitta Hauser-Schäublin: Benin-Bronzen gehen an den Oba: War das der Sinn der Restitution?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.05.2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/benin-bronzen-werden-privatbesitz-des-oba-war-das-der-sinn-18872272.html> [Abruf: 05.05.2023].



Der Sammelband erzählt in Text und Bild Kunstgeschichte als Kunstgeschichten, unter anderem als „Ende der Kunstgeschichte“, Engagierte Kunstgeschichte, Postkoloniale Kunstgeschichte, Feministische Kunstgeschichte, Kunstgeschichte im Migratory Turn, Kunstgeschichte der De/Karbonisierung, Postfundamentalistische Kunstgeschichte, Social Media Art History, Disability in Art History, Hybrid Art Histories, Kritische Kunstgeschichte, Kunstgeschichte zweiter Ordnung und Tier-sensible Kunstgeschichte(n). Damit stellt die Publikation ein vorläufiges und unabgeschlossenes Spektrum möglicher Gegenstandsbereiche und Methodenzugriffe der Kunstgeschichte vor. 21 Autor*innen falten in kunsthistorischer Perspektivierung distinkte und differenzierende Positionen auf, was und wie die Kunstgeschichte be- und verhandelt sowie be- und verhandeln könnte. Der Sammelband, dessen Titel Magrittes „Ceci n’est pas une pipe.“ übersetzt und aktualisiert, erweitert die wissenschaftlichen Texte durch künstlerische Formate: Ausgewählte Zeichnungen, Collagen, Montagen und Fotografien von 26 Urheber*innen ergänzen mit ihren epistemischen und performativen Potentialen. Damit setzt die Herausgeberin ihre „Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs“ (2020) am Fallbeispiel der Kunstgeschichte fort.

David Frommhold, Titel – no Titel, 2023, Mirrored Inkjet Print, 100 x 70 cm.

Till Röttger, An Introspective Monument, seit 2022, Holz, Farbe, Trockenbaumaterial, Maße variabel.

Logos Verlag Berlin
ISBN 978-3-8325-5798-0