

Westafrikanische Kunst im 20. und 21. Jahrhundert

Kulturelle Aneignungen und museale Inszenierungen von afrikanischer Kunst in Europa standen am 25.01.2016 im Mittelpunkt des Vortrags von Melanie Ulz bei Global Art History.

In ihrem Beitrag fokussierte Melanie Ulz Aneignungsstrategien von klassischer afrikanischer Kunst aus dem 19. Jahrhundert im musealen Kontext Europas. Zahlreiche afrikanische Kunstobjekte kamen durch Diplomaten, Kolonisatoren und Missionare auf häufig ungeklärtem Wege und meist unrechtmäßig in europäische und amerikanische Sammlungen. Andere Artefakte wiederum wurden als ‚Geschenke‘ an Europäer überreicht, um angesichts asymmetrischer kolonialer Machtverhältnisse dennoch auf politischer Augenhöhe verhandeln zu können. Als Beispiel hierfür nannte Ulz etwa den Thronstuhl des Königs Ibrahim Njoya von Bamum (heute westliches Kamerun), der 1908 als Geschenk an Kaiser Wilhelm II. übergeben wurde. Vermeintliche wissenschaftliche Expeditionen entpuppten sich als Feld- und Beutezüge, nicht zuletzt mit dem Ziel, systematisch Kunst zu entwenden. So umfasst heute etwa die Sammlung des *Benin City Museum* nur wenige originale Stücke, während ein Großteil der kulturellen Schätze des ehemaligen Königreichs Benin (Nigeria) in Museen Europas und Nordamerikas zu finden ist. Die Frage nach dem Umgang mit den durchaus berechtigten Restitutionsforderungen afrikanischer Museen ist brisant und keineswegs gelöst.

In der Folge skizzierte Melanie Ulz zwei Problemhorizonte, die sich in Form folgender Fragestellungen auf den Punkt bringen lassen: Wer hat Zugang zum klassischen kulturellen Erbe Afrikas? Und: Wem obliegt die Deutungshoheit?

Um 1900 begannen sich Künstler der europäischen Avantgarden für außereuropäische Kunst zu interessieren. Das Verhältnis zur sogenannten „primitiven Kunst“ war durchaus ambivalent: Artefakte wurden zum Zwecke der künstlerischen Inspiration und als Kritik am Eurozentrismus leidenschaftlich rezipiert. Mit diesem Augenmerk auf *traditionelle* Stammeskunst wurde jedoch die *zeitgenössische* künstlerische Produktion ignoriert und afrikanische Kulturen – in Abgrenzung zur europäischen Fortschrittlichkeit – unter der Kategorie des „Primitiven“ subsumiert. Anonyme Stammeskunst wurde zudem als archaisch und als Ausdruck eines kulturellen Unbewussten betrachtet. Dabei stand die außergewöhnlich hohe Qualität der Kunstobjekte Benins für die britischen Kolonisatoren in deutlichem Widerspruch zu ihrer Beurteilung der künstlerischen Fertigkeiten der als „degeneriert“ verunglimpften Bevölkerung. Im Zuge der Unterwerfung und Zerstörung des Königreiches Benin am Ende des 19. Jahrhunderts wurden viele Kunstobjekte erbeutet und nach Europa gebracht, ein regelrechter Wettbewerb um den Ankauf der Stücke war die Folge. Zur Bewerbung und Distribution wurden Fotografien eingesetzt, die den Eroberungsstücken eine erhöhte Bedeutung zuweisen und Begierden wecken sollten. Es entstand ein Markt, auf dem hohe Preise zu erzielen waren.

Im Katalog „The Art of the Kingdom of Benin“ (1935) des *Metropolitan Museum of Art* wurden die Objekte dagegen erstmals perfekt ausgeleuchtet, in professionellen, einer dezidiert *kunstgeschichtlichen* Wahrnehmung entsprechenden Fotografien präsentiert – ein Hinweis darauf, dass man begann, die ‚ethnologischen‘ Stücke als „Kunst“ zu sehen. Museale Inszenierung afrikanischer Kunstobjekte und Erwartungshaltungen der Betrachter_innen beeinflusst sich wechselseitig. Die Sehnsucht nach dem Exotischen führte (und führt) zur Inszenierung eines „geheimnisvollen Afrikas“, was sich nicht zuletzt in den verwendeten Beleuchtungskonzepten zeigt: Objekte wurden (und werden zum Teil immer noch) in künstlichem Licht, schlaglichtartiger Ausleuchtung und dramatischer Lichtregie präsentiert.

In der Folge widmete sich Ulz der Rezeption zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Europa. Während mit der einflussreichen Pariser Ausstellung „Magiciens de la terre“ (1989) noch Sehnsüchte nach dem Exotisch-Primitiven geweckt wurden, leitete spätestens die Documenta 11 (2002) einen grundsätzlichen Dezentralisierungsanspruch ein und signalisiert damit die Inklusion „außereuropäischer“ Positionen in einen neu verstandenen ‚globalen‘ Kunstbetrieb.

Problematisch geworden seien dagegen heute Rolle und Selbstverständnis ethnologischer Museen: Mit Blick auf ihre Geschichte, ihre Darstellungskonzepte und insbesondere im Bewusstsein der gewaltsamen Beschaffungspraktiken, die mit den Sammlungsbeständen verknüpft sind, stehen sie vor der Aufgabe, sich neu zu definieren und zu begründen. Einen fruchtbaren Ansatz liefert dabei das *Weltkulturen Museum* in Frankfurt am Main, das im Zuge von *Artist in Residence*-Projekten Künstler_innen einlädt, sich mit der Sammlung des Museums auseinanderzusetzen. So wurde die Künstlerin Otobong Nkanga (Nigeria) im Rahmen von „Object Atlas – Feldforschung im Museum“ (2012) zum ersten Mal mit kulturellen Objekten ihrer Heimat konfrontiert. Es handelte sich dabei um Messing- und Bronzeobjekte aus Ikpo in der Nähe Benins, darunter etwa die als Währungseinheit verwendeten „Manillas“. In der Plakatreihe „The Currency Affair“ sei es Nkanga, so Ulz, neben einer kontextspezifischen Medialisierung um subversive Strategien einer Neuvermittlung dieser Sammlungsgegenstände gegangen.

L.-M. H.

Zur Vortragenden

Melanie Ulz (Osnabrück)

Juniorprofessorin am Kunsthistorischen Institut der Universität Osnabrück. Studium der Kunstgeschichte, klassischen Archäologie und Ethnologie (Promotion 2005). Seit 2012 Mitglied des Instituts für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien (IMIS), Universität Osnabrück.

Forschungsschwerpunkte: Transkulturelle Kunst- und Kulturgeschichte des 17.–21. Jahrhunderts, visuelle Geschichte der Sklaverei, Musealisierung ‚fremder Dinge‘, Visualisierung von Migration.

Aktuelle Publikation: (Mitherausgeberin), *Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität*, Wiesbaden 2016 (im Erscheinen).



Univ.-Prof.ⁱⁿ DDr.ⁱⁿ Monika Leisch-Kiesl, Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Melanie Ulz, Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Julia Allerstorfer
(vor dem Vortrag am 25.1.2016 im Foyer der KU Linz)