

seines Herkunftsgebietes zählende Tommy McRae bediente auch unter den Namen Tommy McCrae, Tommy Barnes, Yakaduna oder Warra-Euea mit seinen Zeichnungen im europäischen Stil weiße, evolutionistische und rassistische Vorstellungen vom Ursprung der Kunst bei den Aborigines, die ihrer Landrechte und ihrer Kinder beraubt, in Reservaten lebten. Wo McRae zeichnen gelernt und ein Talent dafür entwickelt hatte, weiß heute niemand mehr, möglicherweise in einer christlichen Missionsschule? Dass seine Bilder auf dem internationalen Kunstmarkt einmal Rekordpreise erzielen würden, lag außerhalb seiner Vorstellungswelt. Das gilt auch für Thomas Onajeje Odulate, Holzschnitzer und führendes Clanmitglied der Yoruba in Ikorodu im Distrikt Lagos im heutigen Nigeria. Eine bis in die nächste Generation reichende Existenzgrundlage für seine Familie konnte er mit seinen Auftragsarbeiten für die britischen Kolonialherren ebenso wenig erzielen wie Tommy McRae. Onajeje Odulates als einziger von fünf Kindern überlebender Sohn profitiert bis heute nicht von den Spitzenpreisen, die die Objekte seines Vaters auf dem Kunstmarkt einbringen.

Ein Versuch, Julius Lips zu korrigieren, bleibt eher fragwürdig: Die vom ehemaligen Kölner Museumsdirektor ikonografisch als christlicher Missionar gedeutete Figur (J. E. Lips: *The Savage Hits Back or The White Man through Native Eyes*. London 1937: 172; Fig. 142 – Nach Lips trägt die Priesterfigur einen flachen Strohhut), die mit einer Boxkamera ausgestattet und mit einem Priestergewand und entsprechender Kopfbedeckung bekleidet ist, als Grabfigur eines hochrangigen Afrikaners zu deuten, der eine Flasche oder Brieftasche in der Hand hält, scheint ohne die Angabe stichhaltiger Belege gewagt (71).

Die Rezeptionsgeschichte von Julius Lips' Bestseller "The Savage Hits Back" fehlt im Begleitband. Die Rezensentin beschränkt sich hier auf die Nachkriegszeit: 1955 setzte das niederländische Reichsmuseum in Leiden unter dem Titel "So sehen sie uns" mit einer von "The Savage Hits Back" inspirierten Ausstellung Akzente, worüber in der Bundesrepublik Deutschland *Die Zeit* (36.1955) berichtete. 1966 erschien auf dem Höhepunkt der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung in den USA eine Neuauflage der amerikanischen Ausgabe des Buches. In enger Anlehnung daran, jedoch ohne Autor und Werk zu erwähnen, und mit dem Anspruch, es sei noch niemand zuvor auf die Idee gekommen, zu fragen, wie "Farbige" die "Weißen" sehen würden, publizierte der britische Ethnologe Cottie A. Burland 1968 in New York, Wien und München gemeinsam mit dem Fotografen Werner Formann in englischer und deutscher Sprache den Bildband "The Exotic White Man. An Alien in Asian and African Art". Unter dem deutschen Titel "So sahen sie uns. Das Bild der Weißen in der Kunst der farbigen Völker" erschien dieser Bildband 1972 auch in Leipzig und erstaunte Eva Lips. Diese hatte von 1951 bis 1966 und kommissarisch bis 1968 das "Julius Lips-Institut für Ethnologie und vergleichende Rechtssoziologie" geleitet. 50 Jahre nach der Macht-

ergreifung der Nationalsozialisten gab Eva Lips 1983 unter dem Titel "Der Weiße im Spiegel der Farbigen" in Leipzig die erste deutschsprachige Ausgabe von "The Savage Hits Back" heraus, die gleichzeitig als westdeutsche Lizenzausgabe in München im Carl Hanser Verlag erschien und im Münchner Stadtmuseum die Ausstellung "Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann" begleitete. 1986 erschien in Leipzig in 2. Auflage Eva Lips' Gedenkbuch für ihren Mann "Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt". 1988, im Jahr ihres in der Kölner Ausstellung zu früh datierten Todes, legte ein Studierender der Ethnologie an der Universität Köln seine Magisterarbeit über "Leben und Werk von Julius Lips" vor, der 1990 eine Kölner Doktorarbeit folgte, die Julius Lips als angeblichen Plagiator und Antisemiten und Eva Lips als vermeintliche Hochstaplerin "entlarvte".

Die Zeiten ändern sich. Heute fügen sich Autor, Buch und Sammlungsobjekte geradezu verlockend perfekt in aktuelle Debatten um Kolonialgeschichte und möglicherweise zu Unrecht erworbene ethnologische Sammlungsgegenstände, die zurzeit in Diskussionen um das Berliner Humboldt Forum hohe Wellen schlagen. Immerhin – und das ist als ein wichtiger Schritt und das eigentlich Positive an der Kölner Ausstellung und ihrem Begleitband zu bewerten – durfte Julius Lips 2018 nun doch noch einmal nach Köln zurückzukehren, wie er es auf Initiative der britischen Militärregierung bereits 1946 im amerikanischen Exil geplant hatte. Weil dieser Plan aufgrund mangelnder oder nicht durchführbarer Kontrollmaßnahmen von britischer Seite im Sande verlief, remigrierte das Ehepaar Lips in die sowjetisch besetzte Zone nach Leipzig (M. G. Ash: *Konstruierte Kontinuitäten und divergierende Neuanfänge*. In: M. Grüttner, R. Hachtmann, K. H. Jarausch, J. John und M. Middell [Hrsg.], *Gebrochene Wissenschaftskulturen*. Göttingen 2010: 228. I. Kreide-Damani: *Eva Lips – Writing in Exile*. In: A. Brus [Hrsg.], "The Savage Hits Back" Revisited. *Art and Alterity in the Colonial Encounter*. Berlin: 2018/2019). Hier und in der späteren DDR wurde seine Glaubwürdigkeit nicht in Frage gestellt. Nicht zuletzt auch in diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, mit Julius Lips einen Perspektivwechsel mit unverpixeltem Blick auf das "andere Deutschland" zu wagen, wo die Ethnologie mit dem Namen des Autors von "The Savage Hits Back or The White Man through Native Eyes" bis zur Wendezeit verbunden blieb.

Ingrid Kreide-Damani

Chapuis, Julien, Jonathan Fine und Paola Ivanov (Hrsg.): *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum*. Berlin: Edition Braus, 2017. 224 pp. ISBN: 978-3-86228-171-8. Preis: € 24,95

Die Publikation und die gleichnamige Ausstellung "Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum" sind Ergebnis einer Kooperation zwischen dem Bode-Museum und dem Ethnologischen Museum von Berlin – zwei Institutionen, die mit der Eröffnung des

umstrittenen Humboldt Forums 2019 auch räumlich näher rücken werden. Indem ausgesuchte Objekte aus der aktuell geschlossenen Afrika-Sammlung in Dahlem Skulpturen des Bode-Museums gegenüber gestellt werden, wollen die Kurator*innen der Ausstellung ästhetische, kulturelle und ontologische Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowie das Wesen des Vergleichs an sich zur Sprache bringen.

Trotz einiger Vorbehalte, die noch zu diskutieren sind, vermag der Katalog historisches wie auch objekt- und kulturspezifisches Wissen auf anregende Weise zu vermitteln. Im Unterschied zur Ausstellung, die mit ihrer Situierung inmitten der Bode Sammlung trotz aufwendiger App und buntem Saalblatt ernüchternd eurozentrisch gerahmt ist und daher Erinnerungen an ebenso eurozentrische Versuche der letzten Jahrzehnte wachruft, afrikanische und europäische Kunst miteinander ins Gespräch zu bringen (z.B. Rubins viel kritisierte Ausstellung “‘Primitivism’ in 20th Century Art”. New York 1984), erweist sich der Katalog als eine reflektiertere Plattform zur Erörterung der (Un-)Vergleichbarkeit von afrikanischen und europäischen Sammlungsobjekten. Das Buch ist in sieben Kapitel aufgeteilt, die der Einleitung der Herausgeber*innen folgen. Zuhinterst befindet sich eine Bibliografie.

Wie in der Ausstellung, werden auch in der Einleitung Donatello's Putto mit Tamburin (1428–1429) und die Statuette der Göttin Irhevbu bzw. Prinzessin Edeleyo aus dem Königreich Benin (16. oder 17. Jh.) einander exemplarisch gegenübergestellt, um einerseits Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Ästhetik und kultureller Praxis herauszuarbeiten und zugleich aufzuzeigen, wie sie von den Berliner Sammlungsinstitutionen unterschiedlich bewertet und behandelt worden sind – das eine als herausragendes Kunstwerk, das andere als “ethnologisches Exponat”; das eine Gegenstand der Kunstsammlung, das andere der ethnografischen Sammlung. Damit verkörpern sie das Schicksal zahlreicher Sammlungsobjekte, die durch ihre Kategorisierung innerhalb historisch spezifischer Taxonomien der abendländischen Wissenschaft und Museen unterschiedliche Wertschätzung und Behandlung erfuhren. Gemäss den Autor*innen reflektiert dieses Beispiel ein durchgehendes Thema der Ausstellung, indem es kulturhistorisch überlieferte taxonomische Zuweisungen und disziplinäre Trennungen in Frage stellt und auch die Leser*innen zu einer kritischen Lektüre animieren will.

Der Einleitung folgen sieben Kapitel: “Die ‘Anderen’” und “Ästhetik” sind von Jonathan Fine verfasst, “Gender – oder die Multiplizität der Person” von Paola Ivanov und Antje Akkermann, “Schutz und Anleitung” von Andrew Sears, “Performance” von Akkermann und Sears, und “Abschied” von Julien Chapuis und Christine Seidel. Das siebte Kapitel gilt spezifischen “Gegenüberstellungen”. Während Jonathan Fine im ersten Kapitel vor allem den Gestus des Exotisieren und des Othering diskutiert und damit die eurozentrische Sammlungsgeschichte in ihrem kolonialen historischen Kontext verortet, widmen sich die Kapitel 2 bis 7

Themen, die trotz ihrer universell menschlichen Relevanz regional und kulturell unterschiedlich interpretiert, gestaltet und gelebt werden.

Leider fallen ausgerechnet die Kapitel zum “Anderen” und zur “Ästhetik” am schwächsten aus. Zwar vermögen sie wohl auch, den ahnungslosesten Leser*innen klar zu machen, dass die Aneignung der Sammlungsobjekte und ihre Wahrnehmung durch westliche Publika von einer gewaltvollen kolonialen Geschichte geprägt und in ihrer Tendenz eurozentrisch sind, aber sie bleiben derselben Eurozentrik verhaftet, selbst wenn die gelegentlich normativen Äußerungen das Gegenteil zu bewirken suchen. Dies zeigt sich in Fine's Lektüre der zeitgenössischen Arbeit von Nomusa Makhubu (34), die glücklicherweise später im Gender-Kapitel differenzierter wieder aufgenommen wird (54), aber auch an anderen Stellen, wo der kritisierten eurozentrischen Perspektive keine Alternative, geschweige denn Multiperspektivität, entgegengehalten wird. Ebenso wird gefordert, dass historische Kunstwerke aus Afrika “zuerst innerhalb der Wertesysteme des Künstlers, von dem sie geschaffen wurden” verstanden werden müssen (36), wobei dies im Text selbst nicht eingelöst wird – und was sich bei historischen Objekten, deren Entstehungskontext und Provenienz oft unklar ist, ohnehin als unmöglich erweisen würde. Im Gegenteil, vereinzelt Katalogeinträge vor allem im vorderen Teil des Katalogs, reproduzieren genau diese eurozentrische Betrachtungsweise und Interpretation von Objekten, selbst da wo die Individualität der anonymen Künstler*innen gegenüber kolonial zugeschriebenen kollektiven Identitäten in den Fokus gerückt wird. So bleibt beim Katalogeintrag zu einer Gedenkskulptur eines Würdenträgers aus dem heutigen Kamerun (Kat. 2.3) unklar, ob die Wahrnehmung seiner Haltung als “kraftvoll und kämpferisch” für die Zeitgenossen des Künstlers zutrifft, oder eher der ästhetischen Betrachtung des Autors entspricht. Solchen Beispielen stehen jedoch zahlreiche sehr klug und aufschlussreich dargestellte Exemplare gegenüber, so beispielsweise der differenzierte Vergleich zwischen einer weiblichen Portraitbüste aus dem 15. Jh. aus Italien (Kat. 2.13) und einer Porträtfigur von Zan aus dem frühen 20. Jh. aus dem heutigen Liberia (Kat. 2.14).

Kapitel 3 verortet sich deutlicher als die vorhergehenden Kapitel in aktuellen dekonstruktivistischen, intersektionalen und queeren Debatten und befreit sich von normativen Annahmen. Dies ermöglicht tatsächlich einen frischen Blick nicht nur auf die afrikanischen, sondern auch auf die abendländischen Objekte. Hier erscheint europäisches Kulturgut teilweise genauso rätselhaft und “fremd” wie das afrikanische – nicht zuletzt, weil die Autorinnen historisch weit ins Mittelalter, teils gar in die Antike zurückgehen und daher mit der historischen Distanz auch kulturelle Distanz herstellen. Vor allem liegt das aber auch daran, dass hier ethnologisches Wissen stärker zum Tragen kommt und eher in der Lage ist, “andere” Epistemologien und Ontologien einem (tendenziell als europäisch angenommenen) Publikum verständlich zu vermitteln. Dies gilt auch für alle ver-

bleibenden Kapitel zu "Schutz und Anleitung", "Performance", "Abschied" und die meist thematisch gruppierten "Gegenüberstellungen" im besonders langen siebten Kapitel. Sie sind gut recherchiert, vermitteln eine Vorstellung von Bedeutungssystemen in Europa und Afrika und warten vor allem mit hervorragenden Objekten auf. Immer wieder werden in intelligenten Beiträgen scheinbar selbstverständliche Annahmen zu bestimmten Objekten oder Ikonografien außer Kraft gesetzt und dadurch andere Betrachtungsweisen nahegelegt.

Insgesamt ist das Buch sehr einladend gestaltet. Die übersichtlichen und informativen Katalogeinträge animieren zur genauen Betrachtung der zahlreichen und qualitativ ausgezeichneten Reproduktionen. Hier wurde kein Aufwand gescheut, um die Objekte ins richtige Licht zu rücken.

Allerdings bleiben einige Fragen offen, so beispielsweise die Überlegung hinter dem Entscheid, afrikanische Objekte, die hauptsächlich aus dem 19. Jh. stammen, überwiegend europäischen Objekten der Renaissance und des Mittelalters gegenüberzustellen. In nur wenigen Fällen handelt es sich um zeitgenössische Objekte, die historisch miteinander in Beziehung stehen. Auch wichtige Provenienzfragen werden zwar früh im Katalog kritisch zur Diskussion gestellt, aufgrund des beschränkten Platzes und der Komplexität des Themas jedoch nur im Ansatz verfolgt. Die Provenienzforschung ist selbstverständlich nur ein Teil postkolonialer Versuche, mit kolonialen Sammlungsbeständen umzugehen, muss aber sicherlich als wesentlicher Bestandteil des Anspruchs verstanden werden, den eurozentrischen Blick aufgeben zu wollen. Dieser Anspruch ist – auch wenn die Qualität der gezeigten Objekte darüber hinwegtäuschen mag – leider keineswegs eingelöst. Dies scheint auch daran zu liegen, dass die Herausgeber-schaft (und insbesondere die ersten zwei Kapitel) von einem eher konservativen Publikum ausgeht, das die Berliner Sammlungen nie in Frage gestellt hat, das koloniale Denken erst zu hinterfragen beginnt und sorgfältig an die kritische Reflexion herangeführt werden muss, die unter international vernetzten Experten seit gut dreißig Jahren zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist.

Auch stellt sich die Frage, warum keine Objekte aus dem Museum Europäischer Kulturen Eingang in die Ausstellung gefunden haben (man denke an die im Katalog erwähnte und reproduzierte Perchtenmaske, Abb. 27, S. 93). Die etwas polare Gegenüberstellung europäischer und afrikanischer "Kunst" wäre dadurch wesentlich abgemildert und auch etwas komplexer geworden. Dies wird jedoch durch die Präsentation von Objekten mit einer komplexen Geschichte des Handels, der Diplomatie und der Eroberungen eingelöst. Sie stehen exemplarisch für die Auflösung vom "Eigenen" und "Anderen", Europäischen und Afrikanischen, repräsentieren sie doch entscheidende Momente der Begegnung und der Verflechtung der Kontinente bereits in und vor den Geburtsstunden der Globalisierung und des Kolonialismus.

Entgegen der impliziten Behauptung im Ausstellung- und Katalogtitel, dass afrikanische und europäische Kunst unvergleichlich sei, werden solche Objekte durchweg in ein Zwiegespräch gebracht, insbesondere im siebten und längsten Kapitel. Im Unterschied zur Ausstellung, wo diese Gegenüberstellung zeitweise formal und etwas plump wirkte, wurde für den vergleichenden Katalogteil ein kluges Layout gewählt, das einen rein formalen Vergleich vermeidet. Indem oft (jedoch nicht durchgehend) die besprochenen Objekte gewissermaßen Rücken an Rücken – und nicht nebeneinander – auf den Buchseiten reproduziert sind, bewahren sie ihre ästhetische Autonomie, wobei sie von den erläuternden Texten wie mit einem Scharnier in einen inhaltlichen Bezug gesetzt werden. Entscheidend dabei ist, dass einige Objektzusammenstellungen tatsächlich formale Ähnlichkeiten aufweisen, das Zwiegespräch aber deutlich darüber hinausgeht und vor allem in Gemeinsamkeiten und Unterschieden der sie bestimmenden Ontologien, Glaubenssysteme und kulturellen Praktiken zur Geltung kommt. Das ist eine besondere Stärke des Katalogs, die die Ausstellung nicht erreicht.

Fiona Siegenthaler

Chávez, Alex E.: *Sounds of Crossing. Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño.* Durham: Duke University Press, 2017. 425 pp. ISBN 978-0-8223-7018-5. Price: \$ 29.95

The study is about the music-making capabilities (*huapango arribeño*) of specific Mexican immigrant groups who perform on both sides of the U.S./Mexico border for their respective communities in the late 20th and early 21st century. Chávez's argument is "the performance of Mexican *huapango arribeño* – an understudied musical form – as a lens with which to understand the cultural and spatial contours and politics of this transnational migrant world" (5). The text is organized into six chapters: 1) Aurality and the Long American Century, 2) Companions of the Calling, 3) Verses and Flows at the Dawn of the Neoliberal Mexico, 4) Regional Sounds: Mexican Texas and the Semiotics of Citizenship, 5) From Potosí to Tennessee: Clandestine Desires and the Poetic Border, and 6) Huapango sin Fronteras: Mapping What Matters and Other Paths. The author supports his thesis with books, articles, interviews, songs and verses, and internet resources. For the purposes of this book review, the reader will examine in more detail the genre of Mexican *huapango arribeño*, and how this music serves as a cultural and commentary bridge for an immigrant community in between Mexico and the United States.

In his introduction, Chávez describes the difficult crossing of the U.S./Mexico border by his parents: his mother in a trunk of a car in Juárez, and his father near Ojinaga, Chihuahua, walks for almost a week through dense and thorny bushes. Later in the United States, they would meet and marry in West Texas. Their stories are never forgotten, and the author explains how their