

Vergleich – Praxis – Hierarchie

Afrikanische Kunst praktisch gesehen

Zur Ausstellung *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum* bis auf weiteres

Auf dem Weg zum **Humboldt-Forum** werden Fragen an die Kunst und Kultur neu formuliert. Die Kuratoren Julien Chapuis, Direktor der Skulpturensammlung Bode-Museum, Jonathan Fine und Paola Ivanov, Ethnologisches Museum, machen mit der Ausstellung *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum* einen ersten Versuch. Ethnologie trifft auf Kunstgeschichte und vice versa. Was passiert, wenn eine Bronze-Plastik aus dem afrikanischen Königreich Benin einer aus der italienischen Renaissance gegenüber bzw. nebenbei gestellt wird? Skulpturen von fast gleichem Material aus unterschiedlichen Regionen der Welt und einer längst vergangenen Zeit werden in einer Vitrine im Portal der künstlichen Renaissance-Basilika des Bode-Museums präsentiert.



Vielleicht muss eine Besprechung dieser ungewöhnlichen, spektakulären und nicht zuletzt durch die Exponate besonders hochwertigen **Ausstellung** mit einer Frage beginnen: Was sollen Ausstellungen in Museen heute bieten? Ausstellungen nicht nur, doch besonders in Museen sollen seit dem 19. Jahrhundert Wissen über das Ausgestellte sichtbar machen. Die Geste des Zeigens auf ein Ausstellungsstück und das Bezeichnen eines Objektes mit Titel, Namen des Künstlers – fast ausschließlich männlich – Zeitraum bzw. Jahr übertragen ein anderweitig formuliertes Wissen auf das Objekt oder Kunstwerk. Wie das Wissen hergestellt und formuliert worden war, bevor es sich beispielsweise über eine Bronze-Plastik zog, um sie zum Strahlen zu bringen, blieb verborgen, um die Plastik nur gleichzeitig stärker sichtbar zu machen wie sie zu verhüllen. Die Ausstellung *Unvergleichlich ...* wirft durch „Gegenüberstellungen“ nun Fragen zu den Wissenspraktiken des Museums auf.



Was ist die **Renaissance-Basilika** des Bode-Museums? Welches Wissen transportiert und inszeniert sie? Der Hauptparcours des als Kaiser-Friedrich-Museum von dem Kunsthistoriker Wilhelm von Bode konzipierten Museums wird mit der architektonisch konstruierten Renaissance-Basilika eröffnet. Jede Besucherin/jeder Besucher muss das Museum durch diesen Raum betreten. Die Renaissance als kunsthistorischer Maßstab und Ausgangspunkt wird sozusagen als Raum des Wissens – von der Kunst der Renaissance – inszeniert und auf paradoxe Weise sakralisiert.[1] Denn ausgestellt wird Sakralkunst –

zehn Altäre und Altarbilder aus der Zeit um 1500 –, die ihrer sakralen Praxis christlich-religiösem Wissens entnommen worden sind, um sie in ein hierarchisches Kunstwissen zu transformieren.



Seit Jacob Burckhardts Buch *Die Cultur der Renaissance* (1853) galt die **Renaissance** als Höhepunkt und Maßstab der Kunst. Die Kultur der italienischen Stadtrepubliken befreit sich quasi in der Kunst aus der Doktrin der Katholischen Kirche im Mittelalter. Die Renaissance-Basilika feiert in den Montagen der einzelnen Altarnischen beispielweise mit der Heiligen Dorothea von Andrea della Robbia, Florenz, um 1500, in Kombination mit dem Wappen der Familie Tiene aus Vicenza in Sandstein und einem Tabernakel aus Kalkstein, 16. Jahrhundert[2], ein ebenso bürgerliches wie hierarchisches Wissen. Die Kombination aus Familienwappen z.B. „Greifen-Wappen der Beltrami (?)“, Altarbildern wie die Thronende Madonna mit den heiligen Bartholomäus und Zeno von Girolamo dai Libri aus der „Kapelle der Familie Buonali in Santa Maria in Organo, Verona“, und beispielsweise „zwei Konsolen“ aus Marmor, auf denen ein „Sarkophag“ aus dem 2. Drittel des 16. Jahrhundert montiert ist[3], generiert ein beispielhaftes Renaissance-Wissen, indem es wider einstigen Praktiken anschaulich gemacht wird.



Unter dem (imaginären) Portal zur Renaissance-Basilika haben die Kuratoren der Ausstellung *Unvergleichlich ...* nun zwei **Plastiken** in einer ausgeleuchteten Vitrine positioniert, die die Besucher*innen erst einmal sehen können müssen. Exemplarisch werden nicht nur zwei Plastiken, eine männliche, eine weibliche nebeneinandergestellt. Vielmehr werden zwei unterschiedliche Wissensbereiche aneinandergerückt, um z.B. die unterschiedlichen Umgangsweisen mit den Kunstwerken zu kontrastieren. Die weibliche Bronze ist mit zwei weißen Inventarisierungsnummern auf dem Rücken versehen. Vergleichbare Nummern sind auf der männlichen Bronze nicht zu erkennen. Die Inventarisierungsnummern lenken zumindest von dem Kunstwerk ab, wenn man sie nicht als mutwillige Beschädigung oder Herabwürdigung wahrnehmen will. Der Unterschied springt ins Auge und gibt einen Wink auf die künstlerische Wertschätzung bzw. deren Mangel.

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.[4]



In welchem **Diskurs** lässt sich über die Plastiken zu sprechen/schreiben beginnen? Woher lässt sich wissen, ob die „Figur der Frau“ eine „Prinzessin oder Gottheit“ war? Während sich bei der „Frau“ kein Name des Künstlers finden lässt, kann der „Knabe“ mit dem „Renaissancebildhauer Donatello“ dem exakten Ort der Aufstellung und dem Jahr „1428/29“ genau verortet werden, weil die Plastik quasi eine kunsthistorische Hülle mit sich trägt. Doch beide Kunstwerke sind sakralen Praktiken entnommen, um sie als Kunst bzw. deren Fragwürdigkeit in ein kunsthistorisches und ein ethnologisches Museum wie deren Wissensbereiche zu platzieren. Offenbar wird mit unterschiedlichem Wissen operiert und gemessen.

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. 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.[5]



Einmal abgesehen vom **Wert** des Namens des Künstlers, der nicht ganz unproblematisch ist, weil er einen individuellen, mehr noch individualistischen Künstler bereits voraussetzt, welcher eine Konstruktion des 18. Jahrhunderts durch den Genie-Diskurs beispielsweise bei Johann Wolfgang Goethe und seinem mittelalterlichen „Erwin von Steinbach“ als Schöpfer des Straßburger Münsters[6] ist, dürfte eine Integration „afrikanische(r) Objekte“ in europäisch-westliche „Sammlungen vieler Museen“ als Angleichung zu überdenken sein. Zumindest bei Goethe verfehlt der Name des Künstlers als Genie auch das Kunstwerk. So ist gerade die Architektur mit dem Mythos der Beherrschung und der individuellen Idee ausgestattet worden. Die Baupraxis, die allererst das Bauwerk hervorbringt, wird in der Architekturgeschichte als Schwester wenigstens der Kunstgeschichte üblicher Weise ausgeblendet.



Carl Einstein: Afrikanische Plastik. (1922) „10. Panther, Benin, Bronze, 48 cm hoch, 28 cm lang, Berlin, Völkerkundemuseum ...“

Wie bereits der aufgerufene bzw. der unterschlagene **Name des Künstlers** anreißt, geht es damit um einen Wissensbereich von Kunst, der normierende Hierarchien erzeugte – Andrea della Robbia, Girolamo dai Libri, Donatello etc. Goethes kurze Schrift über das Straßburger Münster pries das Bauwerk durchaus irreführende als *Deutsche Baukunst* und den Künstler in einer besonders wertgeschätzten Höhe. Die Kuratorin und die Kuratoren berücksichtigen und reflektieren die schwierige Praxis des Vergleichs als Wissensgenerator.

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.« 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.[7]



„(B)ehauptet“ und „Tendenz in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ könnten auch als missverständlicher Vorbehalt gelesen werden. Der **Vergleich** lässt sich allein durch Wissensformationen praktizieren. An kunsthistorischem, technologischem oder/und ethnologischem Wissen werden Objekt mit einem anderen verglichen, um Wertigkeiten herzustellen. Gegen Donatello als Name und kunstgeschichtliches Wissen ist die afrikanische „Göttin“ völlig chancenlos. Sie ist und bleibt eine Namenlose, von der sich fast nichts wissen lässt. Nicht die Objekte oder Artefakte generieren das Wissen aus sich selbst heraus, vielmehr generieren die Diskurse die Objekte in der Renaissance-Basilika. Der Vergleich funktioniert immer wie das Quartettspiel mit z.B. Auto- oder Flugzeugmodellen auf dem Kindergeburtstag. Welche anderen Wissenspraktiken lassen sich mit der Ausstellung *Unvergleichlich ...* bedenken?



Womöglich ist es ausgerechnet **Carl Einstein** mit seinen Schriften *Negerplastik* (1915) und *Afrikanische Plastik* (1921), der einen Wink auf die Schwierigkeiten des Kunstdiskurses geben kann. *Negerplastik* veröffentlichte er 1915 im „Verlag der Weissen Bücher“ in Leipzig mit 119 Abbildungen. *Afrikanische Plastik* wurde mit einem abweichenden Vorwort 1921 in einem stärker ausgebildeten kunsthistorischen Kontext der „Orbis Pictus/Weltkunst=Bücherei“ von Paul Westheim herausgegeben.[8] Formuliert Carl Einstein 1921 den „Wunsch, daß kunstgeschichtliches Untersuchen afrikanischer Plastik und Malerei beginne“, bleibt er 1915 mit seinen „Anmerkungen zur Methode“ noch unsicherer, um zugleich scharf „unsere Nichtachtung des Negers“ als „Nichtwissen über ihn, das ihn zu Unrecht belastet“, zu kritisieren.[9] Carl Einstein nimmt mit beiden Publikationen durchaus eine Art diskursive Sonderstellung ein, indem er darwinistisch-evolutionistisches Wissen vom „Neger“ kritisiert und vor allem auf ein „Nichtwissen“ verweist.

Kaum einer Kunst nähert sich der Europäer dermaßen mißtrauisch, wie der afrikanischen. Zunächst ist er hier geneigt, überhaupt die Tatsache „Kunst“ zu leugnen und drückt den Abstand, der zwischen diesen Gebilden und der kontinentalen Einstellung sich auftut, durch eine Verachtung aus, die sich geradezu eine verneinende Terminologie schuf.[10]



Kunst, z.B. in Form einer „Gedenkskulptur eines Königs oder Würdenträgers, Bangu (Kamerun), 19. Jh.“ und als „Tatsache“ hängt allererst von einem kunsthistorischen und ästhetischen Wissen ab, das in Europa seit der griechischen Antike formuliert worden war und das sich im 19. Jahrhundert insbesondere in seiner Geschichtlichkeit normativ herausgebildet hatte. Um 1900 gerät das geschichtliche Wissen bei und mit Carl Einstein auch in eine Krise. Auf diese Weise wird die „Negerplastik“ für Carl Einstein nicht nur zu einem faszinierenden Gegenstand, vielmehr beobachtet er geradezu mit welchem fragwürdigem Wissen gegen die Kunst der „Neger“ operiert und argumentiert wird.

Der Neger jedoch gilt von Beginn an als der inferiore Teil, der rücksichtslos zu bearbeiten ist, und das von ihm Gebotene wird a priori als ein Manko verurteilt. Leichtfertig deutete man recht vage Evolutionshypothesen auf ihn zurecht; er mußte dem einen sich ausliefern, um einen Fehlbegriff von Primitivität abzugeben, andere wiederum putzten an dem hilflosen Objekt so überzeugend falsche Phrasen auf, wie Völker ewiger Urzeit und so fort.[11]



Welche **Methode** schlägt Carl Einstein also 1915 vor, um das fragwürdige Wissen anders zu drehen? Und wie verschiebt sich die Methode ins Kunsthistorische, das zu denken sich Einstein mit dem „Handbuch der Kunst“ vorgenommen hatte?[12] Es ist auch ein wenig verblüffend, in Carl Einsteins Schriften überhaupt eine recht präzise Formulierung der Wissensproblematik zu lesen. Statt Behauptung und Tendenz befragt Carl Einstein bereits vor gut einhundert Jahren die Praktiken des Wissens an der Plastik aus Afrika. Statt sogleich einen anderen Diskurs in Stellung zu bringen, setzt er methodologisch auf „Bildtafeln“, die Wissen über „heutige Neger“ vielleicht generieren könnten. Das Verfahren der „Bildtafeln“ gibt dabei durchaus einen Wink auf die Bilderatlanten bei Aby Warburg in der Kunstgeschichte[13] und etwas später bei Magnus Hirschfelds *Sexualwissenschaftlichen Bilderatlas* (1930).[14] Doch das Wissen, das sich bei Carl Einstein aus den Bildtafeln ergibt, bleibt im unsicheren Modus des Vielleicht.

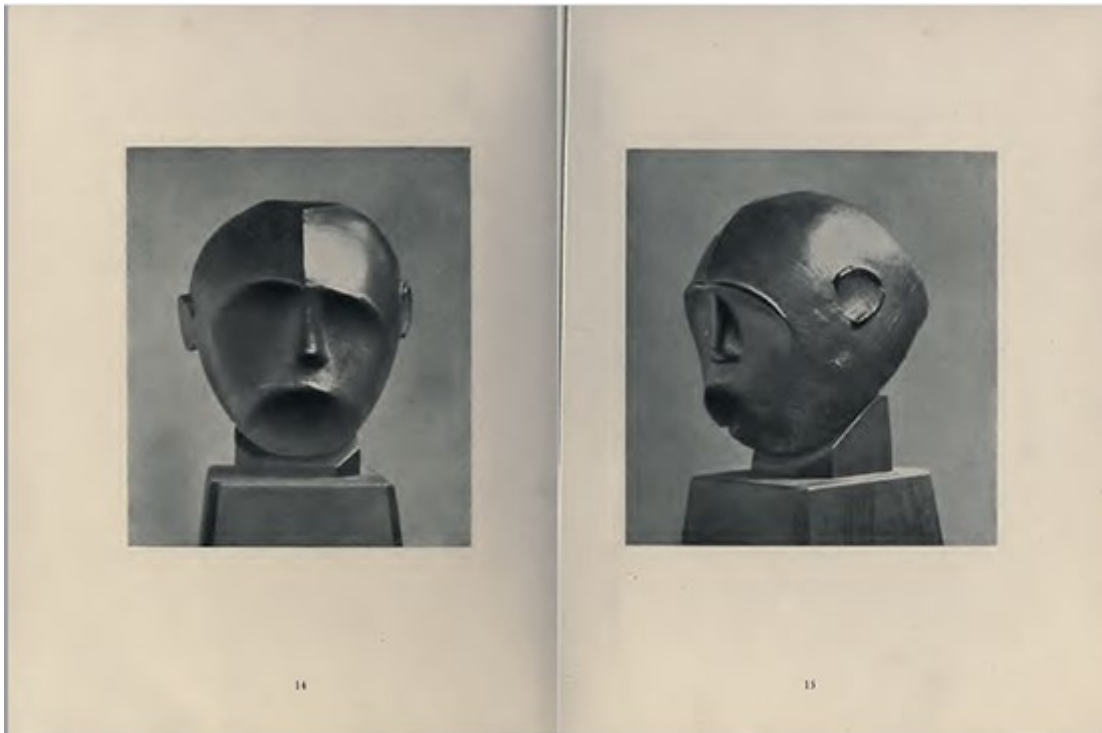
Vielleicht ergibt sich aus den B i l d t a f e l n folgendes: der Neger ist kein nicht entwickelter Mensch; es ging eine bedeutsame afrikanische Kultur zu Grunde; der heutige Neger entspricht einem möglichen „antiken“ vielleicht wie der Fellache dem alten Ägypter.[15]



Einsteins Methode in *Negerplastik* funktioniert insbesondere über den vagen Modus des **Vielleicht**. Während in der späteren Publikation *Afrikanische Plastik* die „Bildtafeln“ 1-48 teilweise ausführlich erläutert werden und das vorgesezte „Tafelverzeichnis“ Titel, Herkunft, Größe, Material, Sammlung etc. angibt sowie eine kurze Liste mit „Literatur“ aufgeführt wird [16], bleiben diese wissenschaftlichen Angaben in *Negerplastik* ausgespart. Stattdessen bringt Einstein die „Bildtafeln“ mit „Das Malerische“, „Religion und afrikanische Kunst“ und „Kubische Raumanschauung“ sowie „Maske und Verwandtes“ in eine Konstellation. So eröffnet vor allem der Kunstdiskurs des Kubismus als Kritik der europäischen Moderne eine neuartige Sichtweise auf die „Negerplastik“.

Man darf behaupten, daß die Plastik des Kontinentalen von malerischen Surrogaten stark durchkreuzt ist. Im Hildebrandschen „Problem der Form“ besitzen wir den idealen Ausgleich des Malerischen und Plastischen; eine so auffallende Kunst wie die französische Plastik scheint bis Rodin gerade um die Auflösung des Plastischen sich zu bemühen. Selbst die Frontalität, worin man eine strenge „primitive“ Formklärung zu sehen pflegt, muß als malerisches Erfassen des Kubischen bezeichnet werden; denn hier wird das Dreidimensionale in einige Ebenen aufsummiert, die das Kubische unterdrücken; betont man doch die dem Beschauer nächsten Teile und ordnet man sie zu Flächen, während die

zurückliegenden Teile als beiläufige Modulation der Vorderfläche ansieht, die dynamisch geschwächt wird.[17]



Carl Einstein: Negerplastik. (1915)

Die **Bildtafeln** in *Negerplastik* werden von Carl Einstein so angeordnet, dass statt eines ethnologischen Wissens beispielsweise mit Seite 14 und 15 ein sozusagen kubistischer Vergleich herauspringt. Denn die Plastik wird frontal und im Profil auf einer Doppelseite abgedruckt. Die Kritik des Kubismus an der Gesetzmäßigkeit der europäischen Plastik oder „des Kontinentalen“ wird insbesondere mit dem Profil als Schichtung wahrnehmbar. Schwer lässt sich entscheiden, ob es eine moderne, kubistische oder eine „Negerplastik“ ist. Auf diese Weise lässt Carl Einstein mit der Plastik oder Skulptur sichtbar werden, was in den Gesetzmäßigkeiten immer übersehen werden soll. Statt das Wissen über die „Negerplastik“ auszustellen, wird vor allem das Wissen der Plastik im Horizont der europäischen Kunst fragwürdig. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die spätere „wissenschaftlichere“ *Afrikanische Plastik* gerade das wieder zum Verschwinden bringt, wenn ein ausführlicherer ethnologischer Diskurs angeschlagen wird. Im ethnologischen Diskurs geht es stärker darum, die anderen Praktiken als das Andere zu vermitteln.

Die afrikanische Kunst wurzelt wie die ägyptische im Totendienst, dem Ahnenkult. Hiermit greifen wir das religiöse Zentrum afrikanischen Kunstschaffens. Zu diesem

magischen Kreis gehören auch die Tierdarstellungen, im ganzen handelt es sich dann um Bilder des Totemtieres. Ankermann hat in seiner klassischen Arbeit über „Seelenglaube und Ahnenkult bei afrikanischen Völkern“ die Seelenvorstellungen mit ungemein feinem kritischen Sinn analysiert. Er wies auf die Vielfältigkeit dieser Anschauungen hin und schälte den Begriff der Bildseele, des Erinnerungsbildes heraus, der älter ist als die rein geistige Vorstellung der Seele. So antworteten die Zulu dem Missionar Callaway, als er sie befragte, ob der Schatten, den er werfe, sein Geist sein: „Nein, er ist nicht dein Itongo, aber er wird der Itongo oder Ahnengeist deiner Kinder sein, wenn du tot bist“.[18]



Auf diese Weise geht die Tierdarstellung quasi im ethnologisch-religiösen Wissen auf. Carl Einstein könnte auf dem Weg zum Humboldt-Forum interessant werden, weil er unterschiedliche Diskurse auch in einer gewissen **Vagheit** ausprobiert hat und nicht einfach zu einem Gesamtwissen verschmolzen hat. In der Ausstellung *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum* passiert nun vor allem eine Übertragung des ethnologisch-praxeologischen Diskurses auf die Objekte des europäischen Kunstmuseums. Der ästhetische Vergleich und das ästhetische Urteil sind nicht der spannendste Bereich. Viel anregender wird die Gegenüberstellung von Objekten durch die vage ähnlichen Praktiken, die mit ihnen verknüpft waren, bevor sie musealisiert wurden. Die spirituellen

Praktiken, die mit einer mangaaka, einer Kraftfigur, Nikis Nkondi der Yombe in der Region des Flusses Chioango verknüpft waren, ähneln vielleicht denen der Schutzmantel Madonnen im Mittelalter wie der *Maria mit dem Schutzmantel* von Michel Erhardt aus Ulm.

Generell manifestiert sich in der Gestaltung des mangaaka seine Kraft. Mit dem kämpferisch nach vorn gereckten Kinn, den in die Hüften gestemmt Armen und den aufgerissenen Augen aus weißem Porzellan, das seherische Fähigkeiten verleiht, drückt er Macht und Abschreckung aus. Bemerkenswert ist die sorgfältige, detailreiche Wiedergabe nicht nur des Gesichts und der Kappe, die ihn als Herrscher ausweist, sondern auch des Körpers, besonders der Arme und der kräftigen Schulter- und Brustpartie.

Die Muttergottes von Michel Erhart bietet einen defensiven Schutz an: Ihr Mantel, unter dem man sich einen Platz wünschen kann, wehrt Unheil ab. Demgegenüber strahlt der mangaaka eine aggressive Kraft aus: Durch seine Haltung hält er potenzielle Bedroher auf Abstand...[19]



Die Fragen wie „Wer braucht Schutz?“, die in der Ausstellung *Unvergleichlich ...* gestellt werden, sollen möglicherweise schon zu sehr beantwortet werden. Die **Praxeologie** könnte stärker herausgestellt werden. Natürlich lässt sich die Mantelgeste der Maria als eine „defensive(“ wahrnehmen. Doch der schutzsuchende Bürger und Gläubige sah in der

„Muttergottes“ natürlich eine außerordentlich große Macht, vor jeglichem Unheil beschützt zu werden, das ihm widerfahren konnte. Für die Inanspruchnahme dieser Macht war nicht weniger als die totale Unterwerfung unter den Glauben und seine Praktiken gefordert. Darin unterscheiden sich dann wahrscheinlich aggressive mangaakas kaum. Schließlich wurden die Schutzmantel Madonnen gebildet, als die Praxis der Hexenverbrennung am anderen Ende der Schutzpraktiken teilweise exzessiv geübt wurde. Auch dürften die religiösen Praktiken, die an die Sakralkunst in Deutschland geknüpft waren, heute gut 90 Prozent der Bundesbürger unbekannt, wenn nicht gar fremd sein.



Für den Ausstellungsbesuch lässt sich eine **App** für das Smartphone auf der Seite afrikaimbodemuseum.smb.museum herunterladen. Apps funktionieren heute als Schnittstellen des Wissens von der Kunst. Nachdem sich der Ausstellungsbesucher und User für „Führungen“ und „Alles“ entschieden hat, wird als erste „Station“ in der „Basilika, Ebene 1“ mit den beiden Bronze-Plastiken in der Vitrine die äußerst spannende Frage „Wie wird Kunst zur Kunst?“ verknüpft. Doch auch hier wird von vorneherein ein nun technologisches Kunstwissen appliziert: „Beide Figuren sind Meisterwerke der Metallgusstechnik. Doch drücken sie ihre Meisterschaft auf jeweils andere Weise aus ...“ In der App wird das Wissen auf die „Metallgusstechnik“ verknüpft, während es im Katalog auf den Seiten 132 bis 135 mit großformatigen Fotos ausführlicher entfaltet wird. Die

Verknappung auf die „Metallgusstechnik“ verspricht, dass man nun die Kunst und das Kunstwerk als Meisterwerk hätte. Am Rande wird von Jonathan Fine auf unterschiedliche Aus- und Aufstellungspraktiken eingegangen, die Kunst präsentieren und zu Meisterwerken machen. Daran sollte angeknüpft werden. *Unvergleichlich ...* ist auf jeden Fall eine höchst sehens- und bedenkenswerte Ausstellung.

Torsten Flüh

Unvergleichlich

Kunst aus Afrika im Bode-Museum

bis auf weiteres.

Katalog

Julien Chapuis, Jonathan Fine und Paola Ivanov(Hgs.):

Unvergleichlich:

Kunst aus Afrika im Bode-Museum.

Berlin: Edition Braus, 2017.
24,95 €

Bewertung: 5.0 von 1 Benutzern

- Currently 5.0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4

Tags : [Ausstellung](#) . [Bode-Museum](#) . [Renaissance](#) . [Vergleich](#) . [Praxis](#) . [Hierarchie](#) . [Unvergleichlich](#) . [Kunst](#) . [Afrika](#) . [Humboldt-Forum](#) . [Skulpturensammlung](#) . [Julien Chapuis](#) . [Jonathan Fine](#) . [Paola Ivanov](#) . [Ethnologie](#) . [Ethnologisches Museum](#) . [Plastik](#) . [Skulptur](#) . [Renaissance-Basilika](#) . [Benin](#) . [Bronze-Plastik](#) . [Donatello](#) . [Kunstwissen](#) . [Kunstgeschichte](#) . [Altar](#) . [Altarbild](#) . [Maßstab](#) . [Jacob Burckhardt](#) . [Wilhelm von Bode](#) . [1900](#) . [Inventarisierung](#) . [Mangel](#) . [Wertschätzung](#) . [Wert](#) . [Name](#) . [Name des Künstlers](#) . [Carl Einstein](#) . [Negerplastik](#) . [Afrikanische Plastik](#) . [Nichtwissen](#) . [Nichtachtung](#) . [Kubismus](#) . [Evolution](#) . [Methode](#) . [Bildtafel](#) . [vielleicht](#) . [Vagheit](#) . [Praxeologie](#) . [Konstellation](#) . [App](#) . [Verknappung](#) . [Technologie](#)

[1] Vgl. auch Torsten Flüh: Wiedergeburt der Wiedergeburt. Gesichter der Renaissance im Bode-Museum. In: NIGHT OUT @ BERLIN [30. August 2011 23:34](#).

[2] Vgl. Basilika im Westen auf: <http://bode360.smb.museum>

[3] Vgl. Basilika im Osten ebenda.

[4] Julien Chapuis, Jonathan Fine und Paola Ivanov: Einleitung. In: dies. (Hgs.): Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum. Berlin: Edition Braus, 2017, S. 8.

[5] Ebenda S. 10.

[6] Siehe auch Torsten Flüh: Abseits gelegen. Mittelalter-Konjunktur und -Projektionen. In: NIGHT OUT @ BERLIN [1. August 2013 21:04](#). Der Name des Künstlers spielt insbesondere seit der Renaissance eine entscheidende Rolle, die häufig eine Werkstattpraxis bei [Sandro Botticelli](#) oder auch [Lucas Cranach](#) vehement ausblendet.

[7] Julien Chapuis, Jonathan Fine und Paola Ivanov. Einleitung. [wie Anm. 4] S. 11.

[8] Siehe hierzu auch: Torsten Flüh: 2 + 1 for 1: Eine imaginäre Bibliothek und Galerie zu Carl Einstein. Neolithische Kindheit – Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930 lädt im Haus der Kulturen der Welt zu einer Kopfreise ein. In: NIGHT OUT @ BERLIN [16. April 2018 20:51](#).

[9] Carl Einstein: Negerplastik. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915, S. V.

[10] Ebenda.

[11] Ebenda.

[12] Siehe: Torsten Flüh: 2 + 1 for 1 ... [wie Anm. 8]

[13] Siehe beispielsweise: Torsten Flüh: Magie der Archive. *Floating Food* und *Unter Schnee* von Ulrike Ottinger. In: NIGHT OUT @ BERLIN [13. September 2011 12:37](#).

[14] Siehe Torsten Flüh: Zu Magnus Hirschfelds *Bilderatlas*. Aus Anlass der Spendengala Marlene für Magnus – DenkMal für Hirschfeld und die ersten Hirschfeld-Tage. In: NIGHT OUT @ BERLIN [16. Mai 2012 22:51](#).

[15] Carl Einstein: Negerplastik ... [wie Anm. 9] S. V.

[16] Carl Einstein: Afrikanische Plastik. Berlin: Wasmuth, 1922, S. 28-29.

[17] Carl Einstein: Negerplastik ... [wie Anm. 9] S. IX.

[18] Carl Einstein: Afrikanische ... [wie Anm. 16] S. 13.

[19] Julien Chapuis/Paola Ivanov: Wer braucht Schutz? In: dies. (Hgs.): Unvergleichlich: ... [wie Anm. 4] S. 146.