

Kapitel 10

Nicht wiederzuerkennen. Kulturgüter aus Kamerun in der deutschen Bildproduktion, 1905–1989

ANDREA MEYER

- › Ich war sehr ausgiebig im Völkermuseum [sic!], um die Kunstmittel ›primitiver Völker« [...] zu studieren. Ich blieb schließlich staunend und erschüttert an den Schnitzereien der Kameruner hängen, die vielleicht nur noch von den erhabenen Werken der Inkas überboten werden.¹

Unter dem Eindruck seines Besuchs im Berliner Völkerkundemuseum fasste Franz Marc (1880–1916) im Januar 1911 in einem Brief an August Macke (1887–1914) seine Faszination für Schnitzarbeiten aus der Region Kameruns in Worte. Kurz darauf fand sich die Reproduktion eines kamerunischen Holzpfostens, den der Kolonialoffizier Max von Stetten (1860–1925) in den 1890er-Jahren der Königlich-Ethnographischen Sammlung in **München** überlassen hatte, in Mackes Beitrag »Masken« im Almanach des Blauen Reiters.² Wohl eigens für die von Marc und Wassily Kandinsky (1866–1944) herausgegebene Schrift war das beidseitig mit Gesichtern und Tieren dekorierte Architekturelement fotografiert worden, das bezeichnenderweise im Museum bis heute den Titel »Blauer-Reiter-Pfosten« trägt.³

Pate für die stark abstrahierten Figuren, mit denen Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) bereits im Jahr 1906 die Titelvignette und die Initiale des in Holz geschnittenen Brücke-Manifests gestaltet hatte, standen kauende Trägerfiguren von Zierschalen aus der Fungom-Region.⁴ Ähnlich wie beim Blauen Reiter in **München** spielten kamerunische Objekte damit eine zwar weniger offensichtliche, aber zentrale Rolle für die programmatische Positionierung der Dresdner Künstlergruppe abseits des akademischen Kunstbetriebs. Dass Kirchner Möbel und andere Gebrauchsgegenstände in einem für das Grasland typischen Stil bis in die 1930er-Jahre hinein schnitzte, nachdem die Brücke 1913 auseinandergebrochen und er längst in die Schweiz übersiedelt war, rückte die Ausstellung *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns* in **Zürich** und **Frankfurt** im Jahr 2008 ins Blickfeld.⁵

Eine der markantesten Folgen der massiven Verlagerung von Kulturgütern aus Kamerun nach Deutschland, so legen es die angesprochenen Beispiele nahe, war die große Resonanz, die sie in Künstlerkreisen hatten. Eine eingehendere Erkundung der künstlerischen Rezeption von Dingen

1. Marc an Macke, 14.1.1911, in: Macke 1964, 39. Der Briefauszug ist viel zitiert, siehe z.B. Gordon 1984, 386; Moeller 2018, 15; Hoberg 2022, 50. Hoberg kontextualisiert erstmals ausführlich die Rezeption außereuropäischer Werke und ihrer Ausstellungen durch Künstler und Künstlerinnen des Blauen Reiter-Kreises in der Kolonialgeschichte.
2. Zum Pfosten und seiner Herkunft aus dem Südwesten Kameruns vgl. Gouaffo/Guggeis 2020 und → [Kapitel Gouaffo, 299ff.](#)
3. Vgl. Kecskési 2000, 81.
4. Vgl. Grisebach 2008, 30–31, 36. Vgl. auch Ivanoff 2018, S. 47; Weikop 2018, 112f.
5. Vgl. Grisebach 2008.

aus dem Gebiet, das 1884/85 auf der Berliner Afrika-Konferenz zur deutschen Kolonie erklärt worden war, macht sich der vorliegende Beitrag daher zur Aufgabe.

Kamerunisches Kulturerbe in der (post)kolonialen Metropole

Möglichkeiten, dem kamerunischen Kulturerbe in Deutschland zu begegnen, gab es zuhauf: Der Handel mit sogenannten Kuriositäten und Exotica hatte schon mit den Mitte des 19. Jahrhunderts etablierten Weltausstellungen kräftig angezogen. Seit den 1860er-Jahren waren ethnologische Museen nicht nur in **München** und **Berlin**, sondern auch in weiteren deutschen Städten wie **Dresden**, **Köln**, **Hamburg** oder **Leipzig** entstanden, deren Sammlungen mit dem Aufstieg des Kaiserreichs zur europäischen Kolonialmacht enorm expandierten.⁶ Die Künstler, die miteinander vernetzt waren und oft auch ihre Ateliers mit außereuropäischen Gegenständen auszustatten begannen, tauschten sich konkret über spezifische Exponate aus, wie der Brief Marcs an Macke anschaulich belegt. Postkarten und Briefe etwa, die Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) und Kirchner zwischen 1909 und 1912 an Max Pechstein (1881–1955), Erich Heckel (1883–1970) und dessen Lebensgefährtin Milda Frieda Georgi alias Sidi Riha (1881–1982) schickten, enthielten Skizzen von Figuren, die angeblich aus Kamerun stammten.⁷ Inzwischen hat sich gezeigt, dass es sich bei den Vorlagen um Holzplastiken aus der heutigen Demokratischen Republik Kongo, aus Bénin oder Nigeria handelt.⁸ Fehlerhafte Zuordnungen, die in den ethnologischen Sammlungen um 1900 kursierten und ungeprüft übernommen wurden, bekräftigten jedoch zunächst den Eindruck, die Expressionisten hätten eine Vorliebe für Kulturgüter aus dieser Region Zentralafrikas entwickelt.⁹ Darüber ist die neuere Forschung uneins.¹⁰

Woran jedoch kein Zweifel besteht, ist der eklektische Umgang der Künstler mit außereuropäischen Kulturzeugnissen schlechthin. In dem Vergleich, den Marc vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs kurzerhand zwischen kamerunischen und präkolumbianischen Exponaten zog, klingt das unmissverständlich an. In Verbindung mit einem anti-bourgeoisen Lebensstil stützten sich Beteiligte der Brücke und des Blauen Reiters auf die materielle Kultur vermeintlicher »Naturvölker«, um formale Konventionen über Bord zu werfen und die europäische bzw. deutsche Kunst neu zu erfinden. Ihr westlicher weißer Blick richtete sich dabei vornehmlich auf die Ästhetik der Machtinsignien, Ritual- und Alltagsgegenstände, während sie sich für die Funktionen, die diese in ihren Urhebergesellschaften hatten, kaum interessierten.¹¹ Weil die Artefakte häufig fragmentarisch, in bewusst einfachen Formen und in unterschiedlichen Medien übernommen, mit denen aus anderen historischen und regionalen Kontexten kombiniert und somit in neue Sinnzusammenhänge gestellt wurden, blieben überdies die kolonialen, von

6. Zur Geschichte der Völkerkundemuseen vgl. z.B. Penny 2002; Laukötter 2007, 32–35; Spletstößer 2019, 78–88; Noack 2019.
7. Vgl. Schmidt-Rottluffs Postkarte an Heckel, 1909, Abb. in Baumstark 2018, 56, hier betitelt »Kamerun-Figur«; ebenso bei Gabelmann 2001, 221 und Lloyd 1991a, 69; Richter 2015, 15. Die Provenienz dieser Figur ist nach wie vor ungeklärt, sie könnte aus Nigeria nach Hamburg gelangt sein, wo Schmidt-Rottluff sie laut Baumstark vermutlich im Handel oder bei einem Sammler gesehen hat; Kirchners Postkarte an Sidi Riha, 1912, Abb. in Lloyd 1991a, 28, hier betitelt »Cameroon Figure«. Als mögliches Modell wird ebd. eine Holzfigur des Berliner Ethnologischen Museums (EM) vorgeschlagen, deren Provenienz gleichfalls mit Kamerun angegeben wird; so auch bei Scholz 2005, 303; Kirchners Brief an Heckel und Pechstein, 1910, Abb. in Lloyd 1991a, 26 unter dem Titel »Mother and Child Sculpture« und im Text, 27, als »Cameroon Figure« bezeichnet; in Strzoda 2006, 94, ebenfalls unter dem Titel »Mutter-Kind-Plastik« aufgeführt und auf eine »Häuptlingsfrau mit Kind« aus Kamerun des Dresdner Museums für Völkerkunde (MVK) zurückgeführt, Abb. 107, 95. Die Postkarten und der Brief befinden sich im Altonaer Museum – Stiftung Historische Museen Hamburg.
8. Kirchners Zeichnung auf der Karte an Sidi Riha zeigt eine Eshu-Figur aus Benin oder Nigeria, seine Zeichnung im Brief an Heckel und Pechstein eine Frau mit Kind aus der Demokratischen Republik Kongo, beide im Dresdner MVK. Auf der Inventarkarte zur Eshu-Figur markieren ein Fragezeichen hinter dem Eintrag »Kamerun« und die Ergänzung »Togo?« bereits die Ungewissheit über die Herkunft. Vgl. Dolz 2018, 156–159; Dolz 2020, 145f.; Dolz 2021; Kat. Kirchner und Nolde 2021, 69 und 71.
9. Vgl. z.B. Gordon 1966, 360; Gordon 1984, 404.
10. Während Stepan 2007, 39, für Schmidt-Rottluff die außergewöhnliche Bedeutung Kameruns relativiert, bestätigen Koloss/Homberger 2008, 16 diese bzw. speziell die des Graslands für die Brücke, Grisebach 2018, 165 und Weikop 2018, 101 für Kirchner.
11. Zur kritischen Lesart des sogenannten Primitivismus seit Mitte der 1980er-Jahre vgl. z.B. Lloyd 1991a; Dahlmans 2002, 12–14; Hackenschmidt 2003; Wienand 2015, 37–63; Ulz 2017.

Gewalt geprägten Strukturen ausgeblendet, die Voraussetzung für ihre Verbringung in die Metropole und ihre dortige Rezeption waren.¹² Der »Primitivismus«, wie Hans Belting Mitte der 1990er-Jahre im Kontext einer sich zunehmend kulturwissenschaftlichen, postkolonialen Theorien öffnenden Kunstgeschichte beobachtete, »war eine Strategie der klassischen Moderne, in der sich nur ihr imperialer Geltungsanspruch, alle anderen Kulturen in Besitz zu nehmen, ausdrückte«.¹³ Die bis heute anhaltende diasporische Verbreitung afrikanischer Kunstwerke als »Akt der Anerkennung« deutend, bescheinigt dagegen jüngst Frank Ugiomoh den Expressionisten die Bereitschaft, sich der »Fruchtbarkeit des Unerwarteten« ausgesetzt zu haben.¹⁴ Ob man es mit Ugiomoh oder mit Belting hält – klar ist, dass der Kolonialismus den gesellschaftspolitischen und ideologischen Rahmen für die intellektuell-künstlerische Aneignung von Objekten aus Übersee in den Grenzen des Deutschen Kaiserreichs vorgab.

Vornehmlich für diese Epoche hat die Expressionismusforschung die kamerunischen Quellen, auf die Vertreter der Brücke und des Blauen Reiters in ihren Werken zurückgriffen, weitestgehend erschlossen.¹⁵ Stellvertretend für die künstlerische Praxis der Jahrhundertwende soll darum lediglich ein Fallbeispiel in den Fokus rücken, das Gemälde *Mann, Frau und Katze* aus dem Jahr 1912 von Emil Nolde (1867–1956, **Abb. 1**). Die Wahl fällt auf Noldes Arbeit, weil sie eine Figur eines besonders prestigeträchtigen Herrschaftssymbols aus Kamerun zeigt, des *Mandu Yenu* genannten Throns von Fon Njoya → **Bio**, 417 (1873–1933) aus Foumban → **Bildheft XLVIII**. Zwischen 1892 und seinem Tod im Exil 1933 herrschte er über Bamum, eines der größten Königreiche des Graslands.¹⁶ Der zweiteilige, mit Perlen und Kaurischnecken besetzte Thron aus massivem Holz, dessen Sitz rückwärtig von zwei Zwillingsfiguren flankiert wird, gehörte ursprünglich seinem Vater Nsa'ngu. Er befindet sich seit 1908 im Bestand des Ethnologischen Museums **Berlin** und ist an seinem neuen, im Herbst 2021 eröffneten Standort im Humboldt Forum ausgestellt. Im Unterschied zu Ngonso → **Bildheft III**, der Gündungskönigin der Nso, die in Gestalt einer Schalenträgerin ebenfalls dort anzutreffen ist, oder zum Tangué → **Bildheft LIV** (Schiffsschnabel) von Kum'a Mbape (1846–1916) aus dem Münchner Museum Fünf Kontinente wurden für den Thron Njoyas bislang keine Restitutionsforderungen erhoben.¹⁷ Umstritten im aktuellen Diskurs um zweifelhafte Provenienzen ist indes die Bezeichnung des Throns als »Geschenk« des Königs, da mit ihr zwar die lokale Tradition des Gabentauschs zur Festigung sozialer Beziehungen angesprochen ist, derweil das ungleiche Machtgefüge und der Druck der deutschen Kolonialherren auf Njoya ausgeblendet bleibt.¹⁸ Noldes Gemälde bzw. seine Reproduktion ist nahezu allgegenwärtig in einschlägigen Studien und Ausstellungen zum Expressionismus oder dem sogenannten Primitivismus.¹⁹ Kaum jemals aber ist in diesem Zusammenhang die Rede von der Biografie des Throns, seiner medialen Verbreitung und musealen Inszenierung.²⁰ Unter Einbeziehung aktueller Forschungen der

12. Vgl. Habermas 2020, 376f. Im Sinne postkolonialer Ansätze der Kultur- und Geschichtswissenschaften bezeichnet die Metropole hier die deutsche Kolonialmacht selbst, deren Gesellschaft von der Verflechtung mit ihren Kolonien geprägt wurde. Vgl. Conrad 2016, 86–96.
13. Belting 1994/95, 222.
14. Ugiomoh 2021, 205.
15. Vgl. z.B. Martensen-Larsen 1981; Gordon 1984; Lloyd 1991a; Strzoda 2006; Stepan 2007.
16. Vgl. Michels 2013 zur Problematik der Übertragung der europäischen Begriffe König und Königreich auf die Verhältnisse in Bamum; vgl. auch Njoya 2022, 121f. zu Begriff und kosmogonischer Rolle des Fon in Bamum.
17. → **Kapitel Tsogang Fossi**, 61ff.
→ **Kapitel Assilkinga**, 157ff.
→ **Kapitel Cornelius Refem**, 331ff.
→ **Kapitel Prince Kum'a Ndumbe III**, 341ff.
Vgl. Spletstößer 2019; Heuermann 2015. Geary 2008, 52, zitiert den Enkel Njoyas, Sultan Seidou Njimoluh Njoya, der den Thron als geschätztes, repräsentatives Symbol Bamums weiterhin im Berliner EM wissen wollte. Dass diese Auffassung nicht allgemein gültig ist bzw. sich im Zuge der Debatten um Rückgaben verändert hat, zeigt sich in der Aussage von Nджи Oumarou Nschare, Direktor des Kulturwesens des Palastes in Foumban, die Fossi in Kapitel 3 → 61ff. zitiert.
18. Vgl. Loumpet-Galitzine 2007, 6f.; Oberhofer 2010, 74; Njoya 2017; Sprute 2021; Fine 2021.
19. Vgl. z.B. Lloyd 1991a, 183, Abb. 230; Lloyd 1991b, Abb. 5.5, 105; Kat. Emil Nolde und die Südsee 2001, 37; Müller 2012, 54; Binter 2017, Abb. S. 83; Kat. Emil Nolde – Vetter der Tiefe 2018, 46; Kat. Kirchner und Nolde 2021, Abb. 45.
20. Ansätze zu einer den Museumskontext und die Provenienz berücksichtigenden Analyse bieten Fluck 2001; Scholz 2005. Der Thron und Thron-Fotografien werden in Studien zu afrikanischer oder kamerunischer Kunst bzw. Ethnologie ausführlich behandelt, z.B. Geary/Ndam Njoya 1985; Geary 1988, vor allem 47–62; Geary 1996, Geary 2008, 44–49; Geary 2011, 38; Stelzig 2006, 181–189, die wiederum die künstlerische Rezeption außen vorlassen oder die Museumspräsentation allenfalls lückenhaft ansprechen.



Abb. 1 Emil Nolde: »Mann, Frau und Katze«, 1912, Öl auf Leinwand 67 × 53 cm. Neukirchen, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Inv.-Nr. Wvz. Urban 493.

Abb. 2 Fritz Winkler: »Masken«, um 1930, Pinsel in Wasserfarben, schwarze Tusche, 43 × 60 cm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 8012.

Abb. 3 Paul Wilhelm: »Perlenverzierte Gestalt vom Thronessel des Königs Njoya von Bamum (Kamerun)«, 1962, Aquarell, 48,9 × 29 cm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1972-532.

Ethnologie, Museumswissenschaft und Afrikanischen Kunstgeschichte gilt es daher, an Noldes Werk die von Künstlerhand gesteuerten Adaptions- und Transformationsprozesse sowie ihre Effekte nochmals differenzierter zu studieren.

Nahezu unerforscht ist der Stellenwert, den die Kulturgüter Kameruns im deutschen Kunstbetrieb nach der Niederlage des Kaiserreichs im Ersten Weltkrieg und dem Ende der formalen Kolonialherrschaft hatten. Blieben sie trotz der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche für die Expressionisten der ersten Generation interessant, so wie es für Kirchner bis zu seinem Freitod 1938 festgestellt werden konnte? Welche Auswirkungen hatten Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und die Teilung Deutschlands auf das Spätwerk der Kirchner überlebenden Brücke-Künstler? Kam es während des Kalten Kriegs zu einer Renaissance »primitivistischer« Malerei, oder verlor sie unter den Vorzeichen des vermeintlichen Aufbruchs in West und Ost jegliche Relevanz? Und wie stand es um die ethnologischen Museen? Konnten sie sich als »Werkstätten« für Kunstschaffende behaupten, die unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegsjahre Zugang zu den Weltkulturen suchten?²¹ Erste Antworten auf diese Fragen werden anhand der Stilleben Schmidt-Rottluffs sowie von Arbeiten Fritz Winklers (1894–1964) und Paul Wilhelms (1886–1965) gesucht, die ihre künstlerische Laufbahn wie die Brücke-Mitglieder kurz nach 1900 in **Dresden** begonnen hatten und dort – anders als ihre namhafteren Künstlerkollegen – in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) weiter aktiv waren. Sie wählten in den 1950er- und 1960er-Jahren Masken aus Bali und Njoyas → [Bio, 417](#) Thron als Motivquelle zweier Aquarelle, die hier erstmals farbig abgedruckt sind (**Abb. 2 und 3**).²² An ihrem Beispiel lässt sich der Blick auf längst vergessene Spuren lenken, die das kamerunische Kulturgut nach 1945 im deutsch-deutschen Bilderhaushalt hinterließ.



21. Penny (2021) verwendet den Begriff Werkstatt in seinem Beitrag zur Rolle der ethnologischen Museen für Künstler in der Kaiserzeit.
22. Für die freundliche Unterstützung meiner Recherchen im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) danke ich Denise Görlich und Susann Krüger.

Verloren im Museum. Nolde und der Thron

Emil Nolde verbrachte die Wintermonate 1910/11 und 1911/12 in **Berlin** und suchte wiederholt das Völkerkundemuseum in der Königgrätzer Straße auf – womöglich hätte er auf einem seiner Streifzüge durch die verschiedenen Abteilungen auf Marc treffen können. Vor Ort fertigte Nolde über 120 Zeichnungen von Exponaten aus Afrika, Asien, dem pazifischen Raum und Mittelamerika an, die sich jenseits ihrer Herkunft auch hinsichtlich ihres Alters, ihrer Größe und des verwendeten Materials unterschieden.²³ Auf diese Studien, die ihrerseits von einfachen, wie von Kinderhand gemachten Bleistiftskizzen bis hin zu Blättern mit farbigen, in Buntstift oder Kreide ausgeführten Figuren und Masken reichen, griff der Künstler für eine Serie von knapp 30 gemalten Stillleben zurück, an der er bis 1913 arbeitete. Trotz Medienwechsels lassen sich die Motive, die Nolde auf Leinwand übertrug, in der Regel mühelos auf ihre Vorlage zurückführen, wie der Vergleich zwischen der Studie (**Abb. 4**) und dem Gemälde mit jeweils einer der beiden lebensgroßen Zwillingenfiguren von Njoyas Thron zeigt. Nolde nahm nur leichte Veränderungen vor: Aus dem Kniestück machte er eine Ganzfigur, deren Oberkörper nicht mehr in Dreiviertel-, sondern in strenger Profilsansicht wiedergegeben ist. Ihre Anordnung in der rechten Bildhälfte und das Hochformat behielt er dagegen bei.

Auf die chaotischen Zustände, die Noldes Aufenthalte im Museum begleiteten, ist schon verwiesen worden.²⁴ In Räumen, in denen es seit der Eröffnung des von Hermann Ende entworfenen, repräsentativen Baus im Jahr 1886 an Ausstellungsfläche mangelte, türmten sich die geradezu explodierenden Sammlungen in, vor und sogar auf den fast deckenhohen Glasvitrinen.²⁵ Für die Afrika-Abteilung, deren Leitung Anfang 1911 von Felix von Luschan (1854–1924) auf den Kustos Bernhard Ankermann → [Bio, 370](#) (1849–1943) überging, waren ursprünglich zwei Säle im ersten Stockwerk vorgesehen. De facto begann sie sich um die Jahrhundertwende auf weitere Säle in diesem und im dritten Stockwerk auszuweiten, zusätzlich nutzte man die Galerie des Lichthofs für die Aufstellung großformatiger Artefakte.²⁶ Von den annähernd 49.000 Gegenständen, die den Bestand der Abteilung ausmachten, waren zwar über die Hälfte magaziniert, aber immer noch waren ca. 23.000 Exponate ausgestellt.²⁷ Es war allerdings nicht nur eng. Vielmehr ließ sich auch die einst angestrebte geografische Anordnung der Sammlungen nicht aufrechterhalten, was insbesondere das Laienpublikum orientierungslos zurückließ.²⁸ Angesichts der drastischen Probleme trieb Ankermann die bereits von Luschan geforderten Pläne für einen Erweiterungsbau voran und schlug die Aufteilung in eine Schau- und eine Studiensammlung vor. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs indes verhinderte vorerst die Realisierung jeglicher Veränderungen. Dass die beengten, überfüllten Säle nicht ohne Einfluss auf Noldes Arbeitsprozess blieben, liegt auf der Hand. Er selbst kommentierte die Situation widersprüchlich: Einerseits sei er »oft und gern« dorthin gegan-

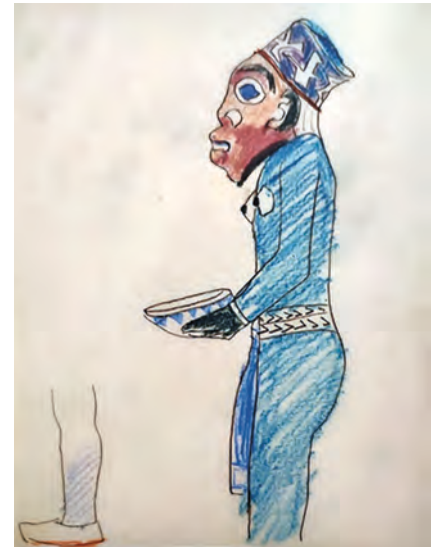


Abb 4: Emil Nolde: »Männliche Figur nach einer Zwillingenfigur vom Mandu-Yenu-Thron des Königs Njoya von Bamun, Kamerun, im heutigen Ethnologischen Museum, Berlin«, 1911/12, Bleistift und Farbstift, 27,9 × 21,8 cm. Neukirchen, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Inv.-Nr. Stud.3.

23. Folgende Ausführungen zu den Zeichnungen im Berliner Völkerkundemuseum nach Lloyd 1991b, 99f.; Fluck 2001, 28–31; Dahlmans 2002, 11f.; Müller 2012, 172f.

24. Vgl. Fluck 2001, 29f.; Scholz 2005, 301f.

25. Zur Expansion der Berliner Bestände infolge der politischen Beschlüsse z.B. Stelzig 2004, 38f. mit weiterführenden Literaturhinweisen.

26. Die Entwicklung lässt sich in den Führern des Museums für Völkerkunde (MVK) ablesen, die zwischen 1872 und 1918 erschienen sind, eine Übersicht liefert Stelzig 1904, 283–321. Vgl. hier besonders die Führer des MVK 1906, 82, 93 und 1911, 58 mit den Angaben zu Standorten der Afrika-Abteilung.

27. Vgl. Krieger 1973, 110; Scholz 2005, 301.

28. Vgl. Luschans Anmerkungen im Führer des MVK 1905, 73.

gen, andererseits verurteilte er die »Überhäufung«: »Ich bin kein Freund dieser durch die Masse tötenden Ansammlungen.«²⁹ Noldes Aussage ist charakteristisch für die Sicht avantgardistischer Künstlerkreise auf die Institution Museum. Ob Kandinsky oder der Futurist Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), auch sie beklagten die Herauslösung der Sammlungsstücke aus ihren historisch gewachsenen Zusammenhängen und das willkürliche Arrangement in den Museen, die sie in der Tradition wissenschaftsfeindlicher Kulturkritik mit Rumpelkammern und Friedhöfen gleichsetzten.³⁰ Aus ihrer Kritik lässt sich jedoch keine anti-koloniale Haltung ableiten, etwa gegen die Inbesitznahme der Kulturgüter unter den Bedingungen asymmetrischer Machtverhältnisse oder ihre Objektifizierung, die über museologisch-wissenschaftliche Praktiken wie Reinigung, Vermessung, Inventarisierung oder Klassifizierung vollzogen wurde.³¹

Kamerun war, wie es im zeittypischen Sprachduktus des Museumsführers von 1911 hieß, »in den Sammlungen außerordentlich reich vertreten«.³² Zwischen 1884 und 1916, in den Jahren der deutschen Kolonialherrschaft, verzeichnete das Museum in der Reichshauptstadt an die 5800 Objektzugänge aus dem besetzten Gebiet.³³ Allein die von der preußischen Regierung finanzierte Sammelexpedition, die Ankermann → [Bio, 370](#) von 1907 bis 1909 nach Kamerun unternahm, brachte die Afrika-Abteilung in den Besitz von annähernd 1700 Ethnografica, Fotografien und fonografischen Aufnahmen.³⁴ Mit der Expedition avancierte das Grasland zu dem Gebiet, dessen materielle Kultur in der Afrika-Abteilung am umfassendsten dokumentiert war.

Abgesehen von Ankermann trug dazu vor allem der Kolonialoffizier Hans Glauning → [Bio, 386](#) (1868–1908) bei, der von 1901 bis zu seinem Tod 1908 in Kamerun stationiert war und in regem Austausch mit Luschan stand.³⁵ Da Glauning 1905 die Leitung der deutschen Regierungsstation in **Bamenda** und der dort angesiedelten Kompanie der sogenannten »Schutztruppe« übertragen wurde, kam ihm eine Schlüsselrolle für die militärische Eroberung des Hochlandes im nordwestlichen Gebiet der Kolonie zu. Er führte permanent Krieg gegen widerständige Bevölkerungsgruppen in **Bamenda** und angrenzenden Bezirken, was ihm den Zugriff auf Kulturgüter erleichterte. Zwischen 1901 und 1908, als er auf einem seiner Kriegs- und Beutezüge erschossen wurde, erweiterten Glaunings Einsendungen aus dem Grasland das Völkerkundemuseum in **Berlin** um knapp 740 Inventarnummern.³⁶ Unter den Schnitzwerken aus Holz, die er an das Museum übermittelte, befanden sich großformatige Türrahmen → [Bildheft XLV](#) und schwere Trommeln → [Bildheft XVIII](#), die Luschan 1907 und 1908 zunächst in Sonderausstellungen im benachbarten Kunstgewerbemuseum präsentierte.³⁷ In einem illustrierten Beitrag für die *Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, der im Mai 1908 veröffentlicht wurde, besprach er sie ausführlich und kündigte ein »neues und wichtiges Geschenk« an, das »bereits nach **Berlin** unterwegs« sei, den »alte[n] Thron« der Vorfahren Njoyas → [Bio, 417](#), einer der

29. Nolde zitiert nach Fluck 2001, 28 und Müller 2012, 47.

30. Vgl. etwa Grasskamp 1981; Heesen 2012, 105–111.

31. Zum Museum als »Objektifizierungsmaschine« siehe z.B. Rubio 2014, 621–623; Laukötter 2018, 175–177.

32. Führer des MVK 1911, 68.

33. Vgl. Datenbankauszug des EM Berlin vom 11.8.2021.

34. Vgl. Krieger 1973, 117; Stelzig 2004, 137f.; Oberhofer 2010, 77; Ankermann 1910.

35. Folgende Ausführungen zu Glauning nach Stelzig 2006, 161f.; Sprute 2018, 144–148.

36. Stelzig 2006, 171f. und 172 Anm. 62.

37. Vgl. Kat. Neuerwerbungen 1908, 30f.; Stelzig 2006, 179.

»begabtesten und liebenswürdigsten Häuptlinge in ganz Nordwestkamerun«. ³⁸ Es handle sich um ein »ethnographisch und historisch höchst bedeutungsvolle[s] Stück«, so Luschan weiter, dessen Erwerbung dank der erneuten Vermittlung des inzwischen verstorbenen Glauning zustande gekommen sei. ³⁹

Wettlauf um das Machtemblem aus Bamum

Richard Tsogang Fossi hat in seinem Überblick über die Akteure der Kulturgutverlagerung bereits angesprochen, dass unter deutschen Museen ein Wettlauf um das Machtemblem entbrannt war, seitdem die Zeitschrift *Globus* 1905 eine Fotografie des ehemaligen Kolonialoffiziers und Amateurfotografen Hans von Ramsay (1862–1938) mit Njoya auf dem Thron vor seinem Palast in Foumban – freilich seitenverkehrt – abgedruckt hatte. ⁴⁰ Luschan wollte diesen Wettbewerb mit allen Mitteln für sich entscheiden und wandte sich an Glauning, der den König davon überzeugen sollte, dem Berliner Museum den Thron zu überlassen. Denn mit Vertretern der deutschen Kolonialmacht, so auch mit Glauning, pflegte Njoya strategisch enge diplomatische und politische Beziehungen, um die eigene Machtposition möglichst uneingeschränkt zu sichern, obwohl Bamum seit 1902 der deutschen Verwaltung unterstellt war. Einem Feldzug des Hauptmanns und seiner Truppe schloss er sich im Frühjahr 1906 sogar an, da dieser gegen die verfeindeten Nso gerichtet war, die seinen Vater Mitte der 1880er-Jahre im Kampf enthauptet hatten. Nach einem Friedensabkommen, das die Deutschen den Nso aufzwingen, übergab der Kolonialoffizier Karl von Wenckstern (1878–1968) Njoya das Haupt Nsa'ngus. Die Wiedervereinigung von Kopf und Körper ermöglichte ein Begräbnis, das den Vorgaben einer königlichen Beerdigungszeremonie entsprach und Njoya zum legitimen Thronfolger machte. ⁴¹ Der Fon dankte Glauning mit einer prestigeträchtigen Pfeife. ⁴² Noch nach dem Tod des Hauptmanns ließ er eine männliche, perlenbestickte Figur → [Bildheft XLI](#) für dessen Grab bzw. an die Hinterbliebenen übermitteln. ⁴³

Wie Christine Stelzig durch die Auswertung der Korrespondenz zwischen dem Offizier und Luschan eindrücklich belegte, hatte Glauning in Absprache mit dem Berliner Kustos alle Register gezogen, um Njoya umzustimmen, der zunächst keineswegs gewillt war, den Thron herzugeben. ⁴⁴ Luschan war bereit gewesen, bis zu 1000 Mark zu zahlen, damit Glauning den Thronsessel käuflich erwerben könne. Sollte dies nicht möglich sein, war er an einer Kopie interessiert, für deren Herstellung er, sofern gewünscht, Perlen liefern würde. Schließlich schlug Luschan einen Tausch zwischen dem originalen Thron und einem »pompös aussehenden Theaterthron« vor, den er zu diesem Zweck in **Berlin** bauen lassen wolle. ⁴⁵ Glaunings erster Vorstoß, der vor die Rückführung von Nsa'ngus Haupt datierte, blieb erfolglos, obgleich er Njoya die genannte Geldsumme versprach und suggerierte, einen ebenbürti-

38. Luschan 1908, Sp. 204.

39. Ebd., Sp. 204f.

40. Vgl. Anonym 1905; Geary/Ndam Njoya 1985, 29f.; Geary 1988, 92–94 zur Rolle der Fotografie für den Wettbewerb um den Thron. Zu Beziehungen zwischen Njoya und den Vertretern der deutschen Kolonialmacht in Bamum vgl. Oberhofer 2010, 74; Stelzig 2006, 168f.

41. Vgl. Djache Nzefa 2022a zur Inthronisation der Könige im Grasland.

42. Vgl. Geary 2008, 41.

43. Vgl. Stelzig 2006, 190f.; Geary 1994, 24f.

44. Alle Ausführungen dazu nach Stelzig 2006, 181–189; Geary/Ndam Njoya 1985, 183–186 mit dem Wiederabdruck der Äußerungen Glaunings, Luschans und anderer Beteiligter; Geary 2011, 50f.

45. Luschan 15.12.1905, abgedruckt in Geary/Ndam Njoya 1984, 180.

gen, aus dem Besitz des Kaisers stammenden Herrschersitz für den Thron eintauschen zu können. Erst beim zweiten Versuch im Jahr darauf, 1907, erwähnte Glauning → Bio, 386, dass der Thronessel im Völkerkundemuseum untergebracht werde. Am persönlichen Interesse Wilhelms II. (1859–1941) ließ er erneut keinen Zweifel. Geld stellte er für eine Kopie, deren Fertigung Njoya → Bio, 417 inzwischen zugestimmt hatte, nicht mehr in Aussicht. Weil die neue Fassung nicht rechtzeitig zum Geburtstag des Kaisers fertig wurde, brach der Bamum-König mit dem ungefähr sechs Zentner schweren Thron Nsa'ngus in Begleitung von Soldaten und mindestens 200 Trägern nach **Buea** auf, dem Amtssitz des Gouverneurs Theodor Seitz (1863–1949), der ihn über einen weiteren Beamten an das Reichskolonialamt befördern ließ.⁴⁶

Mediale Präsenz des Throns

Erneut zirkulierte eine Fotografie des Throns in der Metropole, bevor das höfische Prestigeobjekt dort angekommen, geschweige denn im Völkerkundemuseum zu besichtigen war. In der Aufnahme, die die Zeitschrift *Kolonie und Heimat* 1908 abdruckte, war Njoya mit Gefolge zu erkennen.⁴⁷ Im Unterschied zu Ramsays Fotografie, auf der sich der König in einem opulenten Gewand mit Turban im Hausstil präsentiert hatte, trug er nun Uniform, die in seinem Auftrage angefertigt und an die der deutschen Kolonialtruppe angelehnt war.⁴⁸ Wie schon auf dem Foto im *Globus* war der Thron im Bereich der Fußbank angeschnitten. Im Text wurde er ausgiebig kommentiert:

- › Der Fuss [sic!] dieses Thrones besteht aus einer geschnitzten Stufe, an welcher eine rundlaufende Reihe von Fetischen angebracht ist. Auf dieser Stufe erheben sich zwei schön geschnitzte Leoparden und mehrere Schlangen, die den mit Kissen reichlich geschmückten und mit einer grossen [sic!] Lehne aus zwei fast mannsgrossen [sic!] Götzen versehenen Stuhl tragen.⁴⁹

Wenngleich der Autor nur die Fotografie gesehen haben dürfte, die tatsächlich kaum erkennen lässt, dass der zylinderförmige Sessel und die Fußbank zwei separate Teile darstellen, bleibt es rätselhaft, warum er die beiden Gewehre tragenden Krieger mit Leoparden verwechselte und Kissen auf dem Sitz ausmachte. Unachtsamkeit und Fehldeutungen in der Begegnung mit Regalien, deren Symbolgehalt und Ästhetik unvertraut waren, zeichnen sich hier ab. Sie sind typisch für den Umgang mit dem Thron und überformten seine öffentliche Wahrnehmung.

Throne in der Art des *Mandu Yenu* verkörpern das »Wesen des Königtums und die Weltsicht der Bamum«, wie Christraud M. Geary hervorgehoben hat.⁵⁰ Üblicherweise waren sie Königen vorbehalten, die bei Audienzen, Zeremonien und Festen darauf Platz nahmen.⁵¹ Dass Njoya über Jahre den Thron seines Vaters benutzt hatte, war keineswegs außergewöhnlich, zumal der Herstellungsprozess langwierig und das Material kostbar war. So musste etwa das Holz, aus dem die beauftragten Künstler den Sitz schnitzten, für ein bis zwei Jahre trocknen, bevor es mit Tuch

46. So war es in der Zeitschrift *Kolonie und Heimat* angekündigt, siehe Anonym 1908, 9.

47. Ebd.

48. Vgl. Michels 2013, 2–4.

49. Anonym 1908, 9. Stelzig 2006, 187, Anm. 101, zitiert diese Passage ebenfalls und korrigiert bereits die falsche Beschreibung.

50. Geary 2008, 44.

51. Folgende Ausführungen nach Geary 1996; Geary 2008, 44–49; zur Funktion der Throne in der höfischen Kunst des Graslands und den Materialien vgl. Djache Nzefa 2022b, 128–138; Fonkom Nkwam 2022, 162.

umkleidet wurde, das wiederum andere Spezialisten mit aus Europa importierten Perlen und seltenen Kaurischnecken aus dem Indischen Ozean bestickten. All seine Elemente waren überdies einem feststehenden ikonografischen Programm verpflichtet: Die aufeinander gestützten Diener in der Fußbank, in der Zeitschrift *Kolonie und Heimat* im damaligen Jargon als »Fetische« abgetan, stehen für den Hofstaat, während die zwei Soldaten mit den Gewehren den Krieg als produktive Kraft Bamums repräsentieren. Die doppelköpfige Schlange symbolisiert laut Sylvain Djache Nzefa das mächtige, unbezwingbare Königtum, die in Farbe wechselnden Dreiecke evozieren ein Leopardenfell.⁵² Den lebensgroßen Zwillingen, die mit Gürtel, Lendenschurzen, Armreifen und Kopfschmuck ausgestattet und somit als hochgestellte Mitglieder des Hofes gekennzeichnet sind, wurden in der Bamum-Gesellschaft übernatürliche Kräfte zugeschrieben. Allein der König wusste sie zu zähmen. Das Paar unterstreicht demnach eher seine Macht, als dass es ihn schützt. Der männliche Zwilling hebt seine rechte Hand ans Kinn, was als ehrerbietende Geste zu deuten ist. Ein Trinkhorn für Palmwein, das seine Rechte umfasst, und eine Schale mit Kolanüssen in den Händen der Zwillingsfrau sind Zeichen für Gemeinschaft und Gastfreundschaft.



Thron des Häuptlings von Bamum, Kamerun
 Original im Kaiserlichen Museum für Völkerkunde in Berlin

Abb. 5 Farbige Illustration des Throns.
 Aus: Julius von Pflugk-Harttung (Hg.):
*Weltgeschichte: die Entwicklung der
 Menschheit in Staat und Gesellschaft, in
 Kultur und Geistesleben*. Berlin 1909, 48/49.

Wenngleich Luschan, Glauning und die Kommentatoren der Zeitschriften kaum Kenntnis von solchen Details hatten, die für die Erschließung des komplexen Sinngehalts des Throns unverzichtbar sind, wussten sie mit Blick auf die beeindruckende Größe, das Gewicht und die aufwendige

52. Vgl. Djache Nzefa 2022c, 44; Geary 1988, 95–97; Geary 2008, 34; Geary 2011, 28–38.

ge Machart um seinen repräsentativen Charakter.⁵³ Allein die Fotografien des Königs auf dem *Mandu Yenu* im *Globus* und in *Kolonie und Heimat* vermitteln eine Idee davon, welche zentrale Funktion Njoya → Bio, 417 selbst dem Thron als Symbol seiner Herrschaft beimaß. Die Aufnahmen wie auch das »Geschenk« an sich nährten den deutschen Mythos des Bamum-Königs als zivilisierten, »edlen Wilden«. Im Sinne der Kolonialpropaganda förderte dieser Mythos den Eindruck, Kamerun sei eine Vorzeigekolonie des Kaiserreichs, das sich seinerseits in seinem Selbstbild als erfolgreiche Kolonialmacht bestätigt sah.⁵⁴

Schwang auf den Fotos immerhin ein schwacher Abglanz des höfischen Throngebrauchs mit, verlor sich jeder Verweis auf seine ursprüngliche Funktion mit der Einordnung in die Berliner Sammlung. Schon die erste Farbillustration, die Luschan vom Thron veröffentlichte, bezeugt dies anschaulich (**Abb. 5**). Ein separates Blatt einnehmend, begleitet sie seinen knapp 40 Seiten umfassenden Beitrag »Rassen und Völker« für den ersten Band von *Ullsteins Weltgeschichte* von 1909.⁵⁵ Mit der mehrbändigen *Weltgeschichte*, für die neben Luschan angesehene Wissenschaftler wie Ernst Haeckel (1834–1919) oder Karl Lamprecht (1856–1915) gewonnen wurden, etablierte sich der noch junge Ullstein-Buchverlag als einer der führenden Verlage in Deutschland.⁵⁶ Ein Leserkreis, der wie im Falle der Zeitschriften weit über die Fachwelt hinausreichte, dürfte daher Luschans Artikel zur Kenntnis genommen haben. Dabei hat der Thron den Blick der Lesenden vermutlich gefesselt, da er faktisch als einziger Gegenstand in dem insgesamt reich bebilderten Beitrag ganzseitig und farbig abgedruckt war. Im Unterschied zu den vorigen Schwarzweißfotografien im *Globus* und *Kolonie und Heimat* erlaubt die Farbfotografie des königlichen Sitzes, der zudem durch den Aufnahmewinkel erstmals in räumlicher Tiefe präsentiert wird, den aus verschiedenen Blautönen, Rot, Gelb, Schwarz und Weiß getragenen Farbklang der Perlenstickerei wahrzunehmen. Neben der knappen Bildunterschrift macht insbesondere der weiße Grund aus dem Herrschaftseblem ein reines Museumsobjekt. Ja, sein Status als Meisterwerk vor weißer Wand scheint vorweggenommen.

53. Vgl. Geary 1996, 298.

54. Vgl. ebd.; Oberhofer 2010, 74f.

55. Vgl. Luschan 1909. Der Hinweis auf die Reproduktion und die Reproduktion der Throns selbst, nicht aber der ganzen Buchseite, finden sich bei Stelzig 2004, 269f. Der Hinweis darauf, dass es sich bei Luschans »Rassen und Völker« um einen Sonderdruck aus Ullsteins *Weltgeschichte* handelt, fehlt.

56. Vgl. Berndt 2020, 33f.

57. Vgl. Stelzig 2004, 32, die von ca. ein Dutzend Fotografien der Afrika-Abteilung bis 1960 ausgeht, wovon ca. ein Drittel vor 1920 datieren.

58. Beide waren den Neuerwerbungen der Amerika-Abteilung vorbehalten. Vgl. Stelzig 2004, 284, Anm. 5.

Ordnung schaffen – die museale Inszenierung der 20er-Jahre

Eine Fotografie der historischen Ausstellungssituation mit dem Thron, wie Nolde sie erlebte, existiert nicht (mehr).⁵⁷ Ebenso wenig wurde er auf den Sonderausstellungen präsentiert, die das Völkerkundemuseum 1910 und 1912 im Kunstgewerbemuseum veranstaltete.⁵⁸ Erstaunlicherweise finden sich auch in den Museumsführern keinerlei Hinweise auf ihn oder seine Aufstellung. Auskunft geben die zwischen 1908 und 1918 aufgelegten Führer nur darüber, dass größere Architekturelemente wie Hauspfeiler und Türrahmungen sowie die Schlitztrommeln auf der Galerie des Lichthofs oder auch freistehend in Saal I der Afrika-Abteilung ausgestellt

waren, während perlenbestickte Einzelfiguren oder Stühle, geschnitzte Masken und Betten aus der Grasland-Region in Schränken lagerten.⁵⁹ Eigens erwähnt wird der Thron erst nach der vielbeachteten Neuordnung des Museums, das während der politisch und wirtschaftlich stabileren Phase der Weimarer Republik am 26. Juni 1926 wiedereröffnete – zum 100. Geburtstag des Museumsgründers Adolf Bastian (1826–1905). Die Afrika-Abteilung war ins zweite Stockwerk transferiert worden und verteilte sich nun auf über 20 Räume. Erstmals informierte der im selben Jahr herausgegebene Führer über den mit »farbigen Perlen geschmückt[en]« »Thronstuhl Njoi« und seine Präsentation in Raum 11.⁶⁰ Einige Raumsichten, die anlässlich der umfassenden Reformen aufgenommen wurden, sind überliefert; eine ist in den Auflagen des Museumsführers von 1926 und 1929 abgedruckt.⁶¹ Die Fotografien vermitteln einen anschaulichen Eindruck von der luftigeren Aufstellung der Schausammlung.⁶² Statt der im Kaiserreich üblichen dichten Reihung von Vitrinen waren wenige Schränke direkt in farblich gegliederte Wände eingelassen. Räumliche Gestaltung und Ausstattung entsprachen den Ansprüchen an aktuelle museologische Standards, die auf Klarheit und Übersichtlichkeit setzten, um dem Laienpublikum im Sinne der neuen demokratischen Regierung zu einem ästhetischen Bildungserlebnis zu verhelfen. Ihren Kunstcharakter betonend, wurden größere Exponate auf Sockeln an den Wänden entlang oder freistehend im Raum präsentiert.

Für den Führer hatte der für die Abteilung zuständige Kustos Alfred Schachtzabel (1887–1981), der Nachfolger Ankermanns → [Bio, 370](#), bezeichnenderweise eine Fotografie von Raum 11 mit Njoi's Thron ausgewählt (**Abb. 6**).

Dieser stand exakt mittig in einer Nische auf einem eigens eingebauten, treppenartigen Sockel, der die Präsentation des zylindrischen Sitzes mit den Zwillingfiguren und der Fußbank auf unterschiedlichen Ebenen erlaubte. So konnte der Blick unverstellt auf die doppelköpfige Schlange fallen, die den Sitz trägt. Dass Njoi → [Bio, 417](#) die Füße auf die Bank oder auch auf die Gewehre der Soldaten gestellt hatte, war hingegen nicht länger offensichtlich. Indem die neue Aufstellung Aspekte des Gebrauchs verschleierte, beförderte sie die Wahrnehmung des Throns als Kunstwerk. Außerdem sorgte die streng symmetrische Anordnung geschnitzter Thronhocker, Figuren, Aufsatzmasken und einer der Bansa-Schlitztrommeln → [Bildheft IV](#) dafür, dass der *Mandu Yenu* als zentrales Objekt des gesamten Ensembles herausgestellt wurde.⁶³ So sehr sich das preußische Kultusministerium mit der Modernisierung des Völkerkundemuseums von der imperialen Museumspolitik des Kaiserreichs abgrenzen wollte, gründet die Inszenierung letztlich in einem Modell, dessen sich der mittlerweile offiziell im Ruhestand befindliche Wilhelm von Bode (1845–1929) bei der Einrichtung des 1904 eröffneten Kaiser-Friedrich-Museums bedient hatte. Schon unter Bode sollten ähnlich akribisch austarierte Objektarrangements die Blicke des Publikums direkt auf die »Meisterwerke« der Galerie lenken.⁶⁴

59. Vgl. Führer MVK 1911, 71; Führer MVK 1908, 96; Führer MVK 1914, 58f.; Führer MVK 1918, 60.

60. Führer MVK 1926, 136.

61. Vgl. Führer MVK 1926, o.S.; Führer MVK 1929, 38.

62. Zum 1926 neu eröffneten Museum vgl. z.B. Krieger 1973, 119–123; Kratz-Kessemeier 2007, 414–420, auch zur Positionierung des zuständigen Kultusministeriums und dem großen Pressecho; Laukötter 2018, 197–205; Saalman 2016.

63. Die Trommel, Berlin, EM, Inv.-Nr. III C 21107, gehörte zu den Kulturgütern aus Glaunings Hand, die Luschan in seinem Bericht über Neuerwerbungen ausführlich besprach, siehe Luschan 1908.

64. Zu Bodes Hängungsstrategien vgl. vor allem Joachimides 2001, 81–97. Paradoxerweise hatten Bodes Pläne für die räumliche Aufteilung der Bestände und eine reduzierte Schausammlung in seiner Zeit als Generaldirektor für Unmut bei den Kustoden des Museums gesorgt. Vgl. Westphal-Hellbusch 1973, 27.



Abb. 6 Fotograf*in unbekannt: »Plastik aus dem Grasland von NW-Kamerun«, in *Vorläufiger Führer durch das Museum für Völkerkunde*. Schausammlung, Berlin/Leipzig 1926, Anhang, Abb. 37.

Noldes radikales Gegenbild vor und nach dem politischen Umbruch 1918

Angesichts der Quellenlage lässt sich nur darüber spekulieren, ob der Thron in den Wintermonaten 1911/12 ähnlich wie andere monumentale Objekte, die über Glaunings → [Bio](#), 386 Vermittlung in das Berliner Völkerkundemuseum gelangten, auf der Galerie des Lichthofs oder aber freistehend in einem der Säle der Afrika-Abteilung im ersten oder dritten Stockwerk – letzteres nahm rezente Erwerbungen auf – präsentiert wurde.⁶⁵ Dass er als Herzstück der Kamerun-Sammlung aufgefallen sein könnte, ist angesichts der zu dieser Zeit herrschenden Objektfülle fraglich. Ob Nolde die Fotografien in den illustrierten Zeitschriften und in *Ullsteins Weltgeschichte* gekannt oder um Fon Njoyas außergewöhnliche Bedeutung für das koloniale Projekt des Kaiserreichs wusste, ist gleichfalls ungewiss.⁶⁶ Sowohl dem Künstler als auch der deutschen Öffentlichkeit blieb jedoch definitiv verborgen, dass der Erwerbung ein sich über mehrere Jahre hinziehender, von taktischem Kalkül geprägter Verhandlungsprozess vorausgegangen war, der einer Trophäenjagd gleichkam. Die Entscheidung Noldes, die weibliche Zwillingsfigur in seiner Skizze im Profil festzuhalten, haben Standort und Aufstellung des Throns im Museum sicher begünstigt. Die Figurenstudie ist gemessen an anderen Zeichnun-

65. Vgl. Führer des MVK 1911, 71; Führer des MVK 1914, 9 und 58f.

66. Noldes Bibliothek ist noch unerforscht, die Erfassung von Büchern und Zeitschriften unvollständig. Unter den bislang erfassten Titeln finden sich weder Ausgaben des *Globus*, der *Kolonie und Heimat* noch Ullsteins *Geschichte des Altertums*. Ich danke Astrid Becker von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde für diese Auskunft.

gen aus dem ethnologischen Museum detailreich. Nolde ersetzte das Dreiecksmuster zwar durch eine einheitlich blaue Schraffur, die auf eine rasche Ausführung schließen lässt. Ansonsten aber empfand er die Musterung des Gürtels, der Schale und der Kopfbedeckung nahezu getreu nach und arbeitete überwiegend mit Farben, die denen der Perlen und Kaurischnecken entsprachen. Die rote Gesichtsfarbe wandelte er in einen braunen Ton ab, den er stellenweise kräftiger auftrug, um verschattete Partien zu kennzeichnen. Die Materialität der bunten Glasperlen und der Kaurischnecken, die sich am Gürtel, am Handgelenk oder auch an der Schale befinden, lässt sich dagegen nicht ansatzweise erahnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem *Mann, Frau und Katze* betitelten Hochformat, auf dem Nolde den Zwilling mit einer stehenden weiblichen Holzfigur, möglicherweise der Yoruba aus Nigeria, und einem Leopard kombinierte, der einer ebenfalls aus Nigeria stammenden Tür entliehen ist.⁶⁷ Nolde ordnete die Figuren nah am unteren Bildrand im Vordergrund an, als stünden sie einander zugewandt auf einer schmalen Bühne. Der Leopard scheint infolge der Überschneidungen hinter ihnen im engen Bildraum aufgestellt zu sein. Die in kräftigem Braun, Gelb, Grün und Blau gehaltenen figurativen Elemente des Stilllebens heben sich vom Hintergrund ab, der ausschließlich aus erdigen, in gestischer Malweise aufgetragenen Farben besteht. Dabei wirken die dunkleren Partien wie Schatten der hochaufragenden Figuren, was die statische, von Vertikalen und Horizontalen bestimmte Komposition belebt. So starr und hölzern die Objekte auch anmuten, macht ihr Arrangement auf der vermeintlichen Bühne ihren Dingstatus vergessen – ein Effekt, der durch den Titel wesentlich gefördert wird. Nichts deutet auf die einstige Begegnung Noldes mit dem Thronzwilling, dem Türrelief und der Holzplastik im Museumsraum hin. Die Szene hat einen erzählerischen Charakter, in deren Mittelpunkt die Zeit und Ort entthobene, erotisierte Beziehung zwischen Mann und Frau steht, wie etwa Jill Lloyd beschreibt.⁶⁸ Tatsächlich hatte Nolde aus der weiblichen Zwillingfigur des Throns im Unterschied zu seiner Studie eine männliche Figur gemacht.⁶⁹ Was jedoch selbst in den jüngsten, postkolonial grundierten Kommentaren zu Noldes Werk im deutsch- und englischsprachigen Raum nicht angesprochen wird, ist die starke Veränderung des im Profil gezeigten Gesichts: Ihm verlieh Nolde sowohl auf der Zeichnung als auch auf dem Gemälde statt runder Formen einen extrem vorstehenden Ober- und Unterkiefer und ein eckiges Kinn, dessen Kantigkeit durch die schwarze Konturlinie betont ist.⁷⁰ Zudem zeigt die gemalte Figur Zähne anstelle geschlossener Lippen. Den aufs Engste mit der höfischen Kultur Bamums verbundenen, für königliche Macht und soziale Werte wie Gemeinschaft stehenden Zwilling passte Nolde den zeitgenössischen rassistischen Klischees des primitiven, »wildes Schwarzen« an.⁷¹ Die Figur buchstäblich entstellend, hätte der Künstler kaum ein radikaleres, koloniale Wahrnehmungsmuster bedienendes Gegenbild zum begehrten »Geschenk« Njoyas entwerfen können.

67. Vgl. Lloyd 1991b, 104; Scholz 2005, 305.
68. Vgl. Lloyd 1991b, 104; siehe auch Scholz 2005, 304f.; Müller 2012, 48, hält das Motiv des ungleichen Paares in den Stillleben von 1911/12 für einen Ausdruck des Dualistischen, das auch Generalthema von Noldes Kunst gewesen sei.
69. Dies stellen auch Scholz 2005, 305 und Loumpet-Galitzine 2007, 11 fest.
70. Vgl. z.B. Binter 2017, 90, die fälschlicherweise von Noldes Entlehnung zweier menschlicher Gestalten des Throns ausgeht; Vestergaard Jørgensen 2021, 125, deren Beobachtung, dass beide Figuren ihre Augen »vage auf die sie Betrachtenden« richten, nicht nachvollziehbar ist. Ausnahme ist Loumpet-Galitzine 2007, 11, die neben dem Geschlechtertausch die Prognathie als entscheidende Veränderung der Figur durch Nolde hervorhebt. Den Lendenschurz liest sie, wenig überzeugend, als männliches Geschlechtsteil.
71. Die bereits in Schriften Hegels und Kants manifesten rassistischen Stereotypen, die die Differenz zwischen Afrikaner*innen und Europäer*innen betonen und das Bild der »Anderen«, der »primitiven« »Naturvölker« auf der einen Seite und die Eigenwahrnehmung als zivilisiert und kultiviert auf der anderen beschworen, wurden sowohl in der Populärkultur reproduziert als auch in den vermeintlich wissenschaftlichen Inszenierungen der ethnologischen Museen und im Diskurs der sogenannten Weltkunstgeschichte verbreitet. Vgl. z.B. Martin 2001; Osterhammel 2009, 111–117; Ivanov 2009; Leeb 2015; Ricci 2015.

Noch im Jahr seiner Entstehung war das Stilleben in einer Einzelausstellung zu sehen, die Nolde zur Eröffnung des Neuen Kunstsalons in **München** gewidmet war.⁷² Im Privatbesitz des Künstlers verbleibend, war es ab 1918 mehrfach auf Ausstellungen von Kunstvereinen und Galerien in Deutschland vertreten, 1927 zudem auf einer vielbeachteten Jubiläumsausstellung. Sie fand anlässlich seines 60. Geburtstags im Städtischen Ausstellungsgebäude und der Galerie Neue Kunst Fides in **Dresden** statt, machte anschließend in **Hamburg, Kiel, Essen** und **Wiesbaden** Station und beflügelte den zunehmenden Kult um Nolde als nationalen Ausnahmekünstler.⁷³ Mit der wandernden Ausstellung zirkulierte das bis zur Unkenntlichkeit adaptierte Abbild des Zwillings aus Bamum außerhalb des Berliner Völkerkundemuseums im deutschen Kunstbetrieb. In der ersten umfassenden Nolde-Monografie, die Max Sauerlandt (1880–1934) 1921 publizierte und die eine Illustration von *Mann, Frau und Katze* enthält, verteidigte der damalige Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in **Hamburg** die Stilleben mit außereuropäischen Artefakten gegen die Vorwürfe, sie stünden für »das Unentwickelte« und das »Aufgeben unersetzlicher künstlerischer Werte«.⁷⁴ Sauerlandt hielt mit einer Lobrede dagegen, die in der Tradition des idealistischen, auf die Autonomie der Kunst und die Originalität des Künstlers abhebenden Modernediskurses stand und sich zugleich als wegweisend für die kunsthistorische Einordnung des Expressionismus in der Nachkriegszeit erweisen sollte: Die »Wildenkunst« habe Nolde »zu etwas ihm ganz allein zu eigen Gehörendem umgeschmolzen«. Auf der »klangvolle[n] Fülle« seiner Farben zeichne sich, wie es im schwärmerischen Ton weiter heißt, »die groteske Form ins Unheimliche gesteigert« ab. Die Begeisterung für die ausdrucksstarke Formen- und Farbbehandlung Noldes, die typisch für die frühen Apologeten des Expressionismus war, ließ keinen Raum für eine Diskussion der Motive, sodass jede Erinnerung an die Zwillingsfigur und den Thron aus Kamerun bereits wenige Jahre nach der Entstehung des Gemäldes in der Kunstliteratur erloschen war.

72. Vgl. Urban 1987, 428.

73. Vgl. Soika/Fulda 2019, Bd. 2, 16.

74. Sauerlandt 1921, 56, so auch für die folgenden Zitate. Zum Verhältnis Sauerlandts zu Nolde vgl. Schneider 2013.

75. Zu Kirchner vgl. Grisebach 2008; Grisebach 2018; zu Pechstein vgl. Soika 2016, 96–101, jeweils mit Nennung und Abbildung von Werkbeispielen. Auf Fotografien, u.a. von Alexander Binder, ist Pechstein mit verschiedenen (Thron-)Hockern aus Kamerun zu sehen, die vermutlich Kriegsverlust sind.

76. Die Sammlung wird als Teil des Nachlasses von der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung im Brücke-Museum aufbewahrt. Sie ist vollständig digitalisiert und über Wikimedia Commons zugänglich: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karl_Schmidt-Rottluff%27s_Collection_of_Objects_from_Colonial_Contexts_in_the_Br%C3%BCcke-Museum_Berlin.

Diffamierung auf großer Bühne und Rückzug – Schmidt-Rottluffs Stilleben mit Motiven aus Kamerun während des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit

Während Nolde seine Serie mit außereuropäischen Museumsobjekten vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendet hatte, beschäftigten die aus den ehemaligen Kolonien stammenden Artefakte Kirchner, Pechstein und vor allem Schmidt-Rottluff nachhaltig.⁷⁵ Für Stilleben, die er während des Nationalsozialismus schuf, suchte er allerdings keine öffentlichen Museen auf, sondern griff auf seine eigene, 1913 begonnene Sammlung zurück.⁷⁶ Polemische Attacken aus völkischen und nationalsozialistischen Kreisen hatten sich bereits seit Ende der 1920er-Jahre



Abb. 7 Ausstellung »Entartete Kunst« im Galeriegebäude am Münchener Hofgarten (Eröffnung am 19. Juli 1937), 1937, Fotografie, 35,6 cm x 24,9 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, V/Slg. EK und KP, Mp. 23, Nr. 92.

gegen die formalen und motivischen Anleihen der Expressionisten bei »fremden Rassen«, gegen ihren »Primitivitätskult« gerichtet.⁷⁷ Gab es zwar auch durchaus zahlreiche Befürworter innerhalb der nationalsozialistischen Reihen, die sich im Sommer 1933 lautstark gegen die Reaktion der völkischen Traditionalisten zu Wort meldeten, gipfelten die Diffamierungskampagnen bekanntlich 1937 in der Konfiszierung von Werken sämtlicher moderner Stilrichtungen aus den Kunstmuseen. Einen weiteren Tiefpunkt der Kampagne gegen die Moderne stellte die Propagandaausstellung »Entartete Kunst« in diesem Jahr in **München** dar, auf der über 100 Gemälde der ehemaligen Brücke-Künstler zu sehen waren.⁷⁸ Darunter befanden sich Stillleben Schmidts-Rottluffs aus den 1910er- und 1920er-Jahren, deren zentrale Elemente ein Leopardenhocker und ein Pfeifenkopf aus Kamerun bildeten (**Abb. 7**).⁷⁹ Dass er zeitgleich zu einer erneuten Auseinandersetzung mit afrikanischen Artefakten anhub, wurde in der Forschung häufig als Geste des Protests gegen die nationalsozialistische Herrschaft gedeutet.⁸⁰ In Kontrast dazu steht die Auffassung, er habe die Flucht in entlegene Welten angetreten. Unabhängig von seiner künstlerischen Intention lässt sich festhalten: Die Stillleben, beschlagnahmt aus dem Städtischen Museum in **Dresden** und dem Frankfurter Städelinstitut, waren in **München** für ein mehr als zweifelhaftes Spektakel instrumentalisiert worden, das sich vor ca. zwei Millionen Besucherinnen und Besuchern entfaltete.⁸¹ Somit wurde den Artefakten aus Kamerun, die der Künstler auf Leinwand übertragen hatte, ausgerechnet in der berüchtigten »Schandausstellung« große Sichtbarkeit zuteil.

77. Stellvertretend für die reiche Literatur zur Verfemung der expressionistischen Kunst sei hier Hoffmann/Soika 2019, 13–167 genannt.

78. Vgl. ebd., 148–151.

79. Vgl. die Rekonstruktion der Ausstellung von Lüttichau 1992. Neben den genannten Arbeiten von Schmidt-Rottluff fanden sich Stillleben von Nolde (*Stillleben mit Holzfigur*, 1911, Barron 1992, 322, Abb. 341) und Kirchner (*Stillleben, Früchte mit Gläsern*, 1912, Barron 1992, 269, Abb. 253) mit Figuren und Schalen aus Kongo und Kamerun bzw. Gegenständen nach afrikanischen Vorbildern in der Fernausstellung. Dazu war der Holzschnitt *Kniende* (1914) von Schmidt-Rottluff (Barron 1992, 346, Abb. 380) aus dem Museum der bildenden Kunst in Breslau zu sehen, der einen Leoparden-Hocker aus Kamerun zeigt.

80. Vgl. z.B. Dahlmanns 2007, 41f.; Remm 2018, 40f.; für eine kritische Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen Deutungen siehe Gegner 2022, 5 und 67–71.

81. Vgl. Schuster 1987, 99.

Die Beschäftigung mit der eigenen Sammlung kennzeichnet Schmidt-Rottluffs Arbeit über den Zweiten Weltkrieg und das Ende des nationalsozialistischen Regimes hinaus. 1946 aus **Chemnitz** nach **Berlin** zurückgekehrt, wo er eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste annahm, setzte er in einem seiner Stillleben der 1950er-Jahre, *Afrikanisches* (1954, **Berlin**, Brücke-Museum) eine Büffelaufsatzmaske der Graslandregion mit weiteren afrikanischen Gegenständen in Szene.⁸² In einem Interview, das Schmidt-Rottluff im Juni 1954 gab, nannte er zudem die Skulptur Kameruns als »wichtigste Quelle« der Brücke-Künstler in der Auseinandersetzung mit Kulturgütern aus Afrika.⁸³ Seine Rückbesinnung auf die Hochphase der künstlerischen Inbesitznahme von Objekten aus der vormaligen Kolonie mag von den Rahmenbedingungen begünstigt worden sein, die sich seit dem Ende der NS-Herrschaft grundlegend gewandelt hatten. In West-**Berlin** und der jungen Bundesrepublik war der Expressionismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als die Kunst- und Museumslandschaft in Trümmern lag, besonders geschätzt.⁸⁴ Im Bemühen, sich auch kulturpolitisch vom Nationalsozialismus zu distanzieren und zugleich die Nähe zu den Westmächten zu suchen, galt es, die vormals diffamierte Moderne zu rehabilitieren – allein Schmidt-Rottluffs und Pechsteins Berufung an die Hochschule für bildende Künste signalisiert das deutlich. Einen Höhepunkt der Bemühungen um Wiedergutmachung stellte zweifellos die erste Großausstellung der Bundesrepublik Deutschland dar, die Kasseler *documenta* von 1955, auf der die deutschen Expressionisten als Repräsentanten einer als zeitlos und universalistisch verstandenen Kunstsprache gefeiert wurden.⁸⁵

Dresden – Schaufenster des sozialistischen Wiederaufbaus nach 1945

Auch in der SBZ erfuhr die von den Nationalsozialisten verfolgte Kunst im von der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) vorangetriebenen Prozess der Entnazifizierung und Umerziehung der Deutschen zunächst große Wertschätzung.⁸⁶ Im Zuge des eskalierenden Ost-West-Konflikts um 1948 aber, der 1949 die deutsche Teilung nach sich zog, wurde die expressionistische Malerei zunehmend als formalistisch und spätbürgerlich-dekadent verworfen. Nicht an ihr, sondern am Sozialistischen Realismus hatten sich die Kunstschaffenden nach Maßgabe der Funktionäre von SMAD und Sozialistischer Einheitspartei (SED) zu orientieren, um leicht verständliche, ideale Bilder der neu zu formenden Gesellschaft zu liefern.

Umso erstaunlicher ist es, dass der sogenannte Primitivismus nach 1945 auch in Ostdeutschland, konkret in **Dresden**, wiederbelebt wurde und kamerunisches Kulturerbe in diesem Zusammenhang eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte. Die Stadt an der Elbe, wo sich Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl (1880–1966) 1905 zur Brü-

82. Vgl. Dahlmanns 2007, 42; Gegner 2022, 77f. Die Provenienz der Büffelaufsatzmaske, Nr. 65050, ist unbekannt.

83. Vgl. Gordon 1966, 354, Anm 116; Richter 2015, 14; Moeller 2018, 14.

84. Vgl. Steinkamp 2008, 85–173; Friedrich/Prinzling 2013; Bussmann 2021.

85. Vgl. z.B. Kimpel 2013; Wienand 2015, 50–52.

86. Folgende Ausführungen nach Schmidt 2003; Steinkamp 2008, 85–87 und 105–113; Steinkamp 2013, 178f.; Steinkamp 2022, 17–21; Karge 2022, 55–57; nach Bussmann 2021, 110f.

cke-Künstlergruppe zusammengeschlossen und entscheidende Impulse für ihre Auseinandersetzung mit außereuropäischen Artefakten im Königlich Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museum empfangen hatten, wurde trotz der schweren Kriegszerstörungen und der Plünderung der Sammlungen durch die sowjetischen Trophäenbrigaden schnell zum zentralen Schauplatz des kulturellen Wiederaufbaus in der SBZ und der frühen DDR.⁸⁷ Bereits vor Eröffnung der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in **Dresden** im Jahr 1946 hatte die Militäradministration Sachsens angeordnet, ein sächsisches Zentralmuseum in Schloss Pillnitz einzurichten. Kurz darauf wurde die Direktion der Staatlichen Museen **Dresden** neu geschaffen. Die als Geschenk der UdSSR an den deutschen Bündnispartner inszenierte Rückkehr von Meisterwerken der Dresdner Galerie, die von der Roten Armee verschleppt worden waren, gab 1955 den Ausschlag für den Wiederaufbau des Semperbaus, ihres Standorts am Zwinger.⁸⁸

Unter dem Dach des Zwingers befand sich auch das – mittlerweile mehrfach umbenannte – Staatliche Museum für Völkerkunde, das 1875 von Adolf Bernhard Meyer (1840–1911) gegründet worden war. Im Krieg begannen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 1941 mit der aufwendigen Verlagerung des Sammlungsguts in Schlösser und Herrenhäuser der Region und retteten dadurch ca. 90% des Bestands.⁸⁹ Die Rückführung in den Zwinger zog sich bis zum Sommer 1946 hin. In notdürftig hergerichteten Räumen fanden 1949 und 1950 unter der kommissarischen Leitung der Kunsthistorikerin Rose Hempel (1920–2009) erstmalig Sonderausstellungen statt, bevor das Museum ins Japanische Palais umzog. Auch diese Ausstellungen standen ganz im Zeichen der Wiederherstellung des Kulturbetriebs, weil sie beim Publikum die Hoffnung nähren sollten, dass maßgebliche Anteile der Sammlung ungeachtet aller Verluste durch Luftkrieg, Plünderungen und Vandalismus erhalten geblieben waren.⁹⁰

Für die zweite und zugleich letzte Schau im Zwinger wählte Hempel knapp 100 Arbeiten, die vornehmlich aus West- und Zentralafrika stammten.⁹¹ Kamerun war prominent vertreten, etwa mit runden, von Tieren und Figuren getragenen Thronhockern, einer Liege aus geschnitztem Holz mit einem Leoparden als Kopfstütze, mehreren Masken und einer Ahnenfigur mit Säugling. Hempel ordnete sie wie die Exponate aus anderen Regionen in neu angefertigten Vitrinen, auf niedrigen Sockeln oder direkt an den hell getünchten Wänden und auf dem Boden an. Mag die schmucklose Inszenierung Kriegszerstörungen und Materialknappheit geschuldet sein, so knüpfte sie doch nahtlos an die Ausstellungspraxis der 1920er-Jahre an, die vor allem auf die Vermittlung ästhetischer Qualitäten der Exponate gesetzt hatte. Dass der Titel *N*plastik* mit dem der Schrift Carl Einsteins von 1915 identisch war, die der Wahrnehmung von afrikanischen Masken und Figuren als Kunstwerke den Weg wies, kann kaum Zufall gewesen sein.⁹²

87. Vgl. Rudert 2013; Karge 2022, 56–60. Die Besuche der Brücke-Künstler im Dresdner MVK um 1910 sind immer wieder als Schlüsselerlebnisse für ihr Interesse an den Kulturen Westafrikas und der damaligen Kolonie Deutsch-Neuguineas thematisiert worden, bis hin zur Rekonstruktion von möglichen Rundgängen, siehe vor allem Dolz 2018, 146–159; Dolz 2020, 142–146; Nippa 2007; Penny 2020.

88. Vgl. jüngst Winter 2022, 81–92; Karge 2022, 60.

89. Zum Museumsbetrieb der Nachkriegszeit vgl. Martin 2015.

90. Vgl. ebd., 36f.

91. Die Ausstellung ist ebd. erwähnt, erforscht ist sie jedoch noch nicht. Ein Konvolut von Fotografien hat sich erhalten, die das Archiv des Dresdner MVK aufbewahrt und die teilweise online über die Deutsche Fotothek zugänglich sind. Sie bilden hier die Grundlage für die knappe Beschreibung der Ausstellung.

92. Zur weitreichenden und vielfach diskutierten Rezeption Einsteins vgl. jüngst Fleckner 2020 mit Hinweisen zur einschlägigen Literatur zum Thema, 302f., Anm. 9.

Zurück in die Zukunft – auf den Spuren Noldes und der Brücke

Ein Besucher der Ausstellung war Fritz Winkler, der eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in **Dresden** wenige Jahre nach Gründung der Brücke-Künstlergruppe begonnen und, unterbrochen vom Ersten Weltkrieg, an der Kunstakademie fortgesetzt hatte.⁹³ In den 1920er-Jahren betätigte Winkler sich als freischaffender Künstler, Pressezeichner und Illustrator. Nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten trat er einem informellen Künstlerkreis bei, den Sieben Spaziergängern, die sich auf gemeinsamen Wanderungen in Dresdens Umland austauschten und Naturstudien betrieben.⁹⁴ Im Zweiten Weltkrieg wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, sein im Atelier verbliebenes Œuvre im Bombenhagel vernichtet. Winkler nahm seine künstlerische Tätigkeit wieder auf, nachdem die englischen Alliierten ihn 1946 aus der Gefangenschaft entlassen hatten. Er fertigte vor allem Tier-, Landschafts- und Zirkusdarstellungen an. Sein bislang unerschlossenes Erbe, das 300 Gemälde sowie 5000 Aquarelle und Grafiken umfasst, vermachte er den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.⁹⁵

Zu diesem Konvolut zählt ein Aquarell im Querformat, das seine Entstehung der *N*plastik*-Ausstellung verdankt, was sich jedoch nicht auf den ersten Blick erschließt. Unverzichtbar für eine nähere Bestimmung des Sujets ist ein Abgleich mit einer der Schwarz-Weiß-Fotografien, die anlässlich der Sonderschau aufgenommen wurden (**Abb. 8**). Mit ihrer Hilfe lässt sich ermitteln, dass Winkler den Ausschnitt einer Wand mit Exponaten kamerunischer Provenienz als Motiv wählte. Zwei vom oberen Bildrand angeschnittene, in bräunlich-bläulichem Kolorit wiedergegebene Masken sind trotz des verfremdenden Blaus unschwer zu identifizieren. Beide stammen laut Inventar des Museums für Völkerkunde aus **Bali**.⁹⁶ Zum einen handelt es sich um eine Büffelaufsatzmaske, ähnlich jener, die Schmidt-Rottluff zum Hauptmotiv seines Stilllebens *Afrikanisches* von 1954 machte, zum anderen um eine Tanzmaske mit menschlichem Gesicht. Als Geschenke gelangten sie 1902 und 1910 in die Sammlung. Im Unterschied zum Hintergrund, den Winkler mit raschen Pinselzügen gestaltete und stellenweise unbearbeitet ließ, wirken die stark konturierten Masken sorgfältiger ausgearbeitet. Wie Nolde in seinem Stillleben *Mann, Frau und Katze* setzte er Schlag Schatten ein, um der Darstellung zusätzliche räumliche Tiefe zu geben. Die gelb-orangefarbenen Töne, mit denen er Augen und Ohren der Masken betonte, finden sich großflächiger aufgetragen am rechten Bildrand wieder. Dass es sich hierbei um den Bastumhang einer Tanzmaske aus **Bafum** handelt, die von einem hölzernen Büffelkopf bekrönt ist, ist nur mit Hilfe der Fotografie nachzuvollziehen.⁹⁷ Sie erlaubt es ferner, das unten rechts in die Bildfläche hineinragende Rechteck als Fragment eines Posters auszumachen, das den Gebrauch der Masken erklärt.

93. Zur Biografie Winklers vgl. Heinz 1976, 1–26; Kasten 2022.

94. Vgl. Wilhelmi 1996, 328f.

95. Vgl. Kasten 2022. Im Archiv der SKD haben sich bezüglich des Nachlasses u.a. Abschriften des Testaments und Briefe zwischen Werner Schmidt, dem amtierenden Direktor des Kupferstich-Kabinetts, und Generaldirektor Seydewitz, Archivnr. 02/GD 0548 erhalten, aus denen hervorgeht, dass Schmidt den Nachlass zwar annahm, angesichts des Umfangs jedoch Dauerleihgaben und Übereignungen an andere DDR-Museen vorsah, um das KK und die SKD zu entlasten. Für die Unterstützung meiner Recherchen zu Winkler und Wilhelm im Archiv danke ich Vera Wobad.

96. Alle Angaben zu den Masken nach den Inventarkarten der ab 1911 angelegten Regionalkartei des Archivs des MVK in Dresden, Katalognr. 17730 und 28189. Mein Dank gilt Petra Martin für die Auskünfte zur Inventarisierung und ihre Hilfe bei den Archivrecherchen.

97. Vgl. Kat. Tierplastik 1995, 69, Nr. 70, Abb. 58.



Abb. 8 Fotograf*in unbekannt: Ausstellung N*plastik im Zwinger, Wand mit Masken, 1950, S/W-Fotografie, 16,8 × 12,1 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, F 2016-5/6.40.

Eine weitere Arbeit Winklers, die auf die Ausstellung Bezug nimmt oder außereuropäisches Kulturgut zeigt, ist bislang nicht nachweisbar. Indes bewahrt das Dresdner Kupferstich-Kabinett, in dessen Obhut sich das umfangreiche Vermächtnis von Winklers Grafiken befindet, eine einschlägige Zeichnung aus dem direkten Umfeld des Künstlers: die frontale Ansicht des als Dreiviertelfigur wiedergegebenen männlichen Zwillings von Njoyas → Bio, 417 Thron von Paul Wilhelm.⁹⁸ Wilhelm, acht Jahre älter als Winkler, hatte sein Studium an der Kunstgewerbeschule und der Akademie in **Dresden** zwar früher absolviert, gehörte in den 1930er-Jahren aber ebenfalls den Sieben Spaziergängern an.⁹⁹ Kurz vor Kriegsende wurde er wie Winkler zum Militärdienst einberufen und geriet in amerikanische Gefangenschaft. Mit mehreren Werken war er auf der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung 1946 vertreten. Dank etlicher Einzelausstellungen, die das Kupferstich-Kabinett Wilhelm seit Ende der 1940er-Jahre ausrichtete, ist sein Œuvre im Unterschied zu Winklers

98. Im Unterschied zu Winklers Arbeit ist Wilhelms Aquarell unter der Inv.-Nr. C 1972-532 im KK inventarisiert. Es misst 489 × 290 mm.

99. Alle biografischen Angaben nach Schmidt 1986, 33–35. Schmidt war laut Testament der Witwe Wilhelms, Marion Wilhelm, mit der Verwaltung und Betreuung des Nachlasses betraut, vgl. Schmidts Brief an die Deutsche Post, 21.11.1967, Akte 02/KK 0080.

besser erschlossen.¹⁰⁰ Ähnlich reich an Aquarellen, umfasst es Porträts, Garten- und Architekturansichten sowie Stilleben. Beide Künstler wurden in Besprechungen anlässlich von Ausstellungen, runden Geburtstagen oder auch in Nachrufen in der regionalen Tagespresse immer wieder mit dem Expressionismus der Brücke-Künstlergruppe, namentlich mit Nolde und Kirchner, in Verbindung gebracht.¹⁰¹ Dabei verwiesen die DDR-Medien im Sinne der offiziellen kulturpolitischen Haltung auf ihre moderatere Expressivität bzw. eigenständige Auslegung der expressionistischen Malweise.¹⁰² Manchen Stimmen zufolge verkörperte insbesondere Wilhelms Werk eine typische »Dresdner Malkultur«.¹⁰³

Wilhelms Hochformat mit der Zwillingfigur von 1962 verdankt sich gleichfalls einem Museumsbesuch. Laut Werner Schmidt (1930–2010), dem langjährigen Direktor des Kupferstich-Kabinetts und späteren Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresdens, ist es nach einer Graphitskizze entstanden, die Wilhelm bereits »um 1956« im Völkerkundemuseum in **Berlin**-Dahlem anfertigte.¹⁰⁴ Wilhelm hielt sich öfter in der geteilten Stadt auf, u.a. anlässlich der von ihm selbst zusammengestellten und gehängten Einzelausstellung, die die Berliner Nationalgalerie (Ost) zu seinem 70. Geburtstag im Winter 1956/57 nach Stationen in **Dresden** und **Chemnitz** (damals Karl-Marx-Stadt) veranstaltete.¹⁰⁵ Zu ihrer Eröffnung am 13. Dezember 1956 ließ er Fritz Winkler auf die Gästeliste setzen.¹⁰⁶ Über die Dauer der Schau hinaus sind jedoch weitere Berlinbesuche bis in die Sommermonate 1957 in Briefwechseln zwischen Wilhelm und der Mitarbeiterin der Nationalgalerie Vera Ruthenberg (1920–2009) dokumentiert.¹⁰⁷ Entsprechend ist anzunehmen, dass er die Skizze später als von Schmidt vermutet anfertigte, und zwar nach der offiziellen Eröffnung der Afrika-Abteilung des Museums im Juli 1957.¹⁰⁸ In **Berlin** waren, wie in **Dresden**, Maßnahmen zur Sicherung der Sammlung während des Kriegs getroffen und 1942 mit ihrer Auslagerung in Bergwerke begonnen worden. Davon ausgenommen waren größere Prestigeobjekte aus Bamum, wie der Thron Njoyas → *Bio*, 417, die in **Berlin** verblieben.¹⁰⁹ Nach Kriegsende veranstaltete das Völkerkundemuseum dann tatsächlich Sonderausstellungen in Dahlem. Hier an der Peripherie der Stadt hatte ein mehrteiliger Gebäudekomplex für die außereuropäischen Sammlungen entstehen sollen, von dem sich bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs nur das Museum für Asiatische Kunst im Bau befand. Zum Magazin des Völkerkundemuseums umgewidmet, zog dort 1923 dessen Studiensammlung ein. Weil das Haupthaus an der Königgrätzer Straße im Krieg zur Ruine geworden war, diente es ab 1946 Ausstellungszwecken. 1948 fand der endgültige Umzug des Museums statt, 1949 erfolgte die Wiedereröffnung am neuen Dahlemer Standort, noch bevor die ausgelagerten Bestände Mitte der 1950er-Jahre eben dorthin überführt werden konnten. Anfang Juli 1957 machte das Museum seine afrikanische Sammlung in einem gesonderten Schauraum im Erdgeschoss öffentlich zugänglich, in dem ausschließlich Gegenstände versammelt waren, die nach europäischen Maßstäben als »wertvoll« und »gut

100. Vgl. die Übersicht der Einzelausstellungen Schmidt 1986, 36f.

101. Vgl. Archiv SKD Dresden, Bestandsergänzende Sammlungen, Pressearchiv, Künstler Win-Wir 377; Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv, SMB-ZA, V/Slg. Künstler, Wilhelm, Paul.

102. Vgl. z.B. SKD Pressearchiv, Künstler Win-Wir 377: Fritz Löffler, Repräsentant Dresdner Malerei. Zum Tode von Professor Paul Wilhelm, in: *Die Union*, 27.10.1965; W. Wehrtmann, Ein Maler der Freude. Paul Wilhelm zum 75. Geburtstag, in: *Sächsische Zeitung*, März 1961; Kurt Liebmann, Dem Wahren und Menschlichen. Zum Tode Professor Paul Wilhelms, in: ebd., 26.10.1965; Marianne Tosetti, Idylle und Drama in der Natur, in: *Neue Zeit Berlin*, 9.9.1962; SMB-ZA, V/Slg. Künstler, Wilhelm, Paul: F. Eick, Der Maler Paul Wilhelm, in: *Berliner Zeitung*, 9.1.1957; Karl Heidkamp, »Gedämpftes Saitenspiel«. Zur Paul-Wilhelm-Ausstellung in der Nationalgalerie, in: *Der Sonntag*, 6.1.1957, der dagegen keinerlei Verbindung Wilhelms zur Brücke sieht.

103. SMB-ZA, V/Slg. Künstler, Wilhelm: Fritz Löffler, Der Maler Paul Wilhelm, in: *Zeitschrift für Kunst*, März 1948, 53–65.

104. Schmidt 1986, 89.

105. Vgl. Kat. Ausst. Paul Wilhelm 1956; SMB-ZA, V/AS 1574/1 mit Briefen von Wilhelm an verschiedene Mitarbeitende der Nationalgalerie zwischen Oktober und Dezember 1956.

106. Vgl. SMB-ZA, V/AS 1574/2, Wilhelms Schreiben vom 5.12.1956.

107. Vgl. SMB-ZA, V/AS 1574/2, Wilhelm an Ruthenberg, 5.2.1957, 20.2.1957 und 4.6.1957.

108. Zur Geschichte des Museums im und nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. Krieger 1973, 125–132; Westphal-Hellbusch 1973, 49–57.

109. Vgl. Oberhofer 2010, 82. Sie behandelt auch die Verlagerung, die Beschlagnahme von Teilen der Bamum-Sammlung durch die sowjetische Trophäen-Brigaden und die Rückführung nach Leipzig.

gearbeitet« erachtet wurden.¹¹⁰ Kurt Krieger, der zuständige Kustos, verfasste anlässlich der Eröffnung einen Artikel, in dem er Njoyas Thron eigens hervorhob und als »charakteristisch für das vielfältige figürlich-plastische Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun« bezeichnete.¹¹¹ Er sei, so Krieger weiter, frei ausgestellt und spreche »durch seine Farbigeit« an.¹¹²

Strahlende Blautöne charakterisieren das Aquarell auf zartem Japanpapier, das Wilhelm basierend auf seiner vor Ort festgehaltenen Skizze schuf. Mit Ausnahme der Kopfbedeckung und der Ohren hat er sich eng an die vorgegebene Farbigeit der Figur und die dekorativen Muster von Armreifen, Lendenschurz und Trinkhorn gehalten. Die vertikalen Linien, die den Körper überziehen, können als Versuch gedeutet werden, die Struktur der länglichen Glasperlen ins Medium des Aquarells zu übersetzen. Ob das Ornamentband am rechten Bildrand auf das Mobiliar oder ein anderes Exponat im Museumssaal Bezug nimmt oder eine freie Ergänzung ist, lässt sich nicht abschließend klären. Abweichend von der Vorlage, hält Wilhelms Zwillings das Trinkhorn in einem flacheren Winkel vor sich, während seine linke Hand tiefer unter Kinn gerutscht zu sein scheint, ganz so, als ringe er um Luft. Insgesamt aber nähert sich Wilhelms Variante der Zwillingsfigur der höfischen Formensprache Bamums wieder stärker an, von der sich Nolde genau fünf Jahrzehnte zuvor radikal abgegrenzt hatte, als er den weiblichen Zwillings des Throns in einen männlichen verwandelt und zur Inkarnation des »Wilden« umgedeutet hatte. Die Entwürfe markieren somit die extremen Pole, zwischen denen sich die künstlerische, vom Kaiserreich bis zum Kalten Krieg spannende Rezeption eines prestigeträchtigen Herrschaftssymbols aus Kamerun ansiedelte.

Verwahrt und verborgen im geteilten Deutschland

Im Vergleich mit Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff und anderen namhaften Expressionisten sind Winkler und Wilhelm nahezu vergessen, obgleich sie zur selben Künstlergeneration zählten.¹¹³ Ein Grund dafür ist sicherlich, dass sie der Dresdner Kunstszene zeitlebens, über die Zäsur des Zweiten Weltkriegs und der Teilung Deutschlands hinweg, verpflichtet blieben, die Auseinandersetzung mit Kunst der DDR nach der Wende jedoch zögerlich angegangen wurde und einerseits stark auf Auftragskunst, andererseits auf widerständige Künstler fokussierte.¹¹⁴ In SBZ und DDR konnte Wilhelm mehr noch als Winkler seine Karriere erfolgreich fortsetzen, was sich an der Verleihung eines Professorentitels, Museumsankäufen, etlichen Gruppen- und Einzelausstellungen, wie der an der Berliner Nationalgalerie, ablesen lässt.¹¹⁵ Seine *Perlenverzierte Gestalt vom Thronessel des Königs Nschoja von Bamum* war auf den Retrospektiven ausgestellt, die Schmidt Wilhelm zum 80. Geburtstag 1966 und zum 100. Geburtstag 1986/87 ausrichtete.¹¹⁶ Ansonsten aber hat weder Wilhelms Blatt mit der Zwillingsfigur noch Winklers Aquarell mit den kamerunischen Masken im

110. Vgl. SMB-ZA, II B/MV 0014, Einladung vom 3.7.1957 an die Presse zur Besichtigung zweier neuer Schauräume: »Afrikanische Kunst« und »Moderne Gewebe aus Peru«; vgl. auch Krieger 1957, 55. Ebd., 127 und 132 geht Krieger auf die Beteiligungen der Abteilung an Sonderschauen und Themenausstellungen vor und nach der Eröffnung des Museums in Dahlem ein. Die inhaltliche Ausrichtung dieser Veranstaltungen legt jedoch nahe, dass der Thron nicht vor der Einrichtung des Afrikaals in der Dauerausstellung zu sehen war. Vgl. auch die Liste mit den Sonderausstellungen vom 18.7.1961, die zwischen 1949 und 1956 keine einzige verzeichnet, SMB-ZA, II B/MV 0014.

111. Krieger 1957, 56.

112. Ebd.

113. Üblich ist aber auch die Bezeichnung zweite Generation der Expressionisten, vgl. Kasten 2022.

114. Einen Überblick bietet www.bildatlas-ddr-kunst.de, die Webseite des zwischen 2009 und 2012 geförderten und von Karl-Siegbert Rehberg koordinierten Verbundprojekts; vgl. auch Heidel 2015.

115. Vgl. Schmidt 1986, 33–37.

116. Vgl. die Auflistung der Werke in einer Pressemitteilung vom 15.3.1966, SKD Archiv Dresden, 02/KK 115 für 1966; Schmidt 1986, 89, Nr. 163 mit schwarzweiß Abb., 90.

Kunstabetrieb des geteilten Deutschlands und der Nachwendzeit Aufmerksamkeit erfahren. 1980 sollten beide Grafiken im Staatlichen Museum für Völkerkunde in **Dresden** gezeigt werden. Dazu kam es jedoch nicht. Frank Tiesler (1938–2021) vom Museum für Völkerkunde hatte eine Ausstellung vorbereitet, in der er außereuropäische Werke mit zeitgenössischen, abstrakten Positionen von Dresdner Künstlern in einen Dialog bringen wollte. Nach der Kritik von SED-Vertretern an seinem Konzept zeigte sich Tiesler zwar kompromissbereit und erweiterte die geplante Ausstellung um historische Kunstwerke und figurativ-gegenständliche Arbeiten. Dennoch bestand keine Chance auf ihre Realisierung, weil der politisch-ideologische Druck auf die Museen unter Erich Honecker (1912–1994) an der Spitze des DDR-Staats seit 1971 nochmals stark zugenommen hatte.¹¹⁷ Geblieben ist der Katalog, der 1992 im wiedervereinigten Deutschland veröffentlicht wurde, ergänzt um Tieslers ausführliche Dokumentation seines gescheiterten Projekts.¹¹⁸

Dass Wilhelm und Winkler mit ihrer Motivwahl auf den Spuren Noldes und Schmidt-Rottluffs wandelten, um sich in die Tradition der Moderne zu stellen und sich so bewusst vom offiziellen Kunstschaffen in der DDR abzugrenzen, ist in Anbetracht der Singularität der beiden Arbeiten in ihrem Œuvre wenig wahrscheinlich. Ausgeschlossen ist aber nicht, dass ihnen die Begegnung mit den »fremden« Masken und Skulpturen aus Kamerun einen willkommenen Anlass bot, den politischen Restriktionen des Alltags zu entfliehen. Im Depot verwahrt, sind die Blätter, wie Tausende eingelagerte Kulturgüter aus Übersee, seit Jahren den Blicken der Öffentlichkeit entzogen. Sie wieder ans Licht zu holen, heißt einer Bildproduktion gewahr zu werden, die in der künstlerischen Aneignung von Museumsobjekten kamerunischer Herkunft gründet, aber die Zwischenkriegszeit und sogar die Zeit nach 1945 überdauerte und damit den üblichen Kanon der Moderne sprengt. Nicht zuletzt lässt sich an ihrem Beispiel festmachen, dass sich die ethnologischen Museen in **Berlin** und **Dresden** trotz einschneidender Kriegsverluste, Standortwechsel und Neuordnungen in den Jahren des Kalten Kriegs weiterhin als »Kontaktzonen« zwischen Künstlern und dem Kulturerbe aus der ehemaligen deutschen Kolonie bewährten.¹¹⁹

117. Vgl. Karge 2022, 64–66; Kratz-Kessemeier 2022, 42f.

118. Vgl. Tiesler 1992, 6–11.

119. Vgl. Clifford 1997, 188–219, zur von ihm in die Museum Studies eingeführten und seither vielfach aufgegriffenen *contact zone*. Der Begriff wird hier jedoch nicht in seinem Sinn verwendet, da die Ausstellungen zu Zeiten Wilhelms und Winklers noch nicht mit der Repräsentation des »Fremden« gebrochen hatten.

Quellen

- Ankermann, Bernhard (1910): Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 42/2, 288–310.
- Anonym (1905): Bamum, in: *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde* 88/17, 2.11., 272f.
- Anonym (1908): Ein Beitrag zur Kenntnis des Kameruner Negers, in: *Kolonie und Heimat in Wort und Bild. Organ des Deutschkolonialen Frauenbundes* 16, 9f.
- *Führer durch das Museum für Völkerkunde* (1908): hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin, Berlin.
- *Führer durch das Museum für Völkerkunde* (1911): hg. von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin, Berlin.
- *Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, Museum für Völkerkunde. Die Ethnologischen Abteilungen* (1914): hg. im Auftrage des Generaldirektors, Berlin.
- *Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, Museum für Völkerkunde. Die Ethnologischen Abteilungen* (1918): hg. im Auftrage des Generaldirektors, Berlin.
- *Vorläufiger Führer durch das Museum für Völkerkunde, Schausammlung* (1926): hg. im Auftrage des Generaldirektors, Berlin/Leipzig.
- *Führer durch das Museum für Völkerkunde I, Schausammlung* (1929): hg. im Auftrage des Generaldirektors, Berlin/Leipzig.
- Kat. *Neuerwerbungen des Königlichen Museums für Völkerkunde* (1908): Kat. Auss. Berlin, Königliches Kunst-Gewerbe-Museum, Berlin.
- Luschan, Felix von (1908): Museum für Völkerkunde. Neuere Erwerbungen der Afrikanisch-ozeanischen Abteilung, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 29/8, Sp. 199–206.
- Luschan, Felix von (1909): Rassen und Völker, in: Julius von Pflugk-Harttung (Hg.): *Geschichte des Altertums, Ullsteins Weltgeschichte. Die Entwicklung der Menschheit in Staat und Gesellschaft, in Kultur und Geistesleben*, Bd. 1, Berlin, 41–79.
- Sauerlandt, Max (1921): *Emil Nolde*. München.
- Binter, Julia (Hg.) (2017): *Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit*. Kat. Ausst. Bremen, Kunsthalle, Berlin.
- Bussmann, Frédéric (2021): Ambivalente Heldengeschichte. Rezeption und Kanonisierung der expressionistischen Künstlergruppen »Brücke« und »Blauer Reiter« nach dem Zweiten Weltkrieg in Ost- und Westdeutschland, in: Frédéric Bussmann/Roland Mönig/Daniel J. Schreiber (Hg.): *Brücke und Blauer Reiter*. Kat. Ausst. Buchheim, Museum der Phantasie, Chemnitz, Kunstsammlungen, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Köln, 109–123.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London.
- Conrad, Sebastian (2016): *Deutsche Kolonialgeschichte*. 3. Aufl. München.
- Dahlmanns, Janina (2002): Emil Noldes Südseereise im Kontext der Exotismus-Begeisterung der Jahrhundertwende, in: Magdalena M. Moeller/Janina Dahlmanns/Andreas Gabelmann (Hg.): *Emil Nolde in der Südsee*. Kat. Ausst. Berlin, Brücke-Museum, 11–18.
- Dahlmanns, Janina (2007): Die Stilleben Karl Schmidt-Rottluffs. Aus der Kunst- und Wunderkammer des Malers, in: Magdalena M. Moeller (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff. Formen und Farbe*. Kat. Ausst. Berlin, Kunstforum, München, 39–48.
- Djache Nzefa, Sylvain (2022a): Le roi, personnage central de la chefferie, in: *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*. Kat. Ausst. Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 115–119.
- Djache Nzefa, Sylvain (2022b): Les attributs royaux, manifestation de la créativité, in: *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*. Kat. Ausst. Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 128–143.

Literatur

- Barron, Stephanie (Hg.) (1992): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Kat. Ausst. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Altes Museum, München 1992.
- Baumstark, Kathrin (2018): Intuition und Reflexion, in: Kathrin Baumstark/Magdalena M. Moeller/Christiane Remm (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff – expressiv, magisch, fremd*. Kat. Ausst. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München, 56–63.
- Belting, Hans (1994/95): Die Ausstellung von Kulturen, in: *Jahrbuch Wissenschaftskolleg zu Berlin/Institute for Advanced Study Berlin*. Berlin, 214–225.
- Berndt, Julia (2020): *Die Restitution des Ullstein-Verlags (1945–52). Remigration, Ränke, Rückgabe: Der steinige Weg einer Berliner Traditionsfirma*. Europäisch-jüdische Studien – Beiträge 50, Berlin/Boston, <https://doi.org/10.1515/9783110630503>.

- Djache Nzefa, Sylvain (2022c): Le dialogue de l'homme avec son environnement, in: *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*. Kat. Ausst. Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 37–49.
- Dolz, Silvia (2018): Ernst Ludwig Kirchners Begegnungen mit dem Fremden, in: Katharina Beisiegel (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Erträumte Reisen*. Kat. Ausst. Bonn, Bundeskunsthalle, München/London/New York, 137–161.
- Dolz, Silvia (2020): Ernst Ludwig Kirchners Begegnung mit dem Fremden in Dresden um 1910, in: Annick Haldemann/Wolfgang Henze/Martina Nommsen (Hg.): *Kirchner neu denken*. Internationale Tagung Davos, 28.6.–1.7.2020, München, 139–147.
- Dolz, Silvia (2021): Verkörperung von Eshu, in: *Kirchner und Nolde: Expressionismus, Kolonialismus*. Kat. Ausst. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Amsterdams, Stedelijk Museum, Berlin, Brücke-Museum, München: Hirmer 2021, 64f.
- Fine, Jonathan (2021): Mandu Yenu, Königsthron, Kamerun, in: Julia Binter/Christine Howald/Ilja Labischinski/Birgit Sporleder/Kristin Weber-Sinn (Hg.): *Macht- Beziehungen. Ein Begleitheft zur postkolonialen Provenienzforschung in den Dauerausstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst im Humboldt Forum*, Berlin, 8f.
- Fleckner, Uwe (2020): Der nackte Fetisch. Ästhetischer Ikonoklasmus oder wie Carl Einstein die »afrikanische« Kunst erfand, in: Uwe Fleckner/Elena Tolstichin (Hg.): *Das verirrte Kunstwerk. Bedeutung, Funktion und Manipulation von »Bildfahrzeugen« in der Diaspora*. Studien aus dem Warburg-Haus 20, Berlin/Boston, 107–130, 301–306.
- Fluck, Andreas (2001): »Absolute Ursprünglichkeit«. Emil Noldes Studienzeichnungen im Berliner Völkerkundemuseum, in: Ingrid Brugger/Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Manfred Reuther (Hg.): *Emil Nolde und die Südsee*. Kat. Ausst., Wien, Kunstforum Bank Austria, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Neukirchen, Stiftung Seebüll Ada und Emild Nolde, München, 27–33.
- Fonkom Nkwam, Albert (2022): Perlage et caurissage, un art féminin, in *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*. Kat. Ausst. Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 162–169.
- Friedrich, Julia/Prinz, Andreas (Hg.) (2013): »So fing man einfach an, ohne viel Worte«. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*. Berlin.
- Gabelmann, Andreas (2001): Wege ins Neue: Schmidt-Rottluff und seine Auseinandersetzung mit Futurismus, Kubismus und Primitivismus, in: Magdalena M. Moeller/Tayfun Belgin (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905–1972*. Kat. Ausst. Berlin, Brücke-Museum, München, 212–228.
- Geary, Christraud M. (Hg.) (1988): *Images from Bamum. German Colonial Photography at the Court of King Njoya. Cameroon, West Africa, 1902–1915*. Kat. Ausst., Washington D.C., National Museum of African Art, Washington, D.C./London.
- Geary, Christraud M. (1994): *The voyage of the King Njoya's gift. A beaded sculpture from the Bamum kingdom, Cameroon, in the National Museum of African Art*. Washington D.C.
- Geary, Christraud M. (1996): Art, politics, and the transformation of meaning: Bamum art in the twentieth century, in: Mary Jo Arnoldi (Hg.): *African material culture*. Bloomington, 283–307.
- Geary, Christraud M. (2008): Bamum und Tikar: Inspiration und Innovation, in: Lorenz Homberger (Hg.): *Kamerun. Kunst der Könige*. Kat. Ausst. Zürich, Museum Rietberg, Zürich, 22–67.
- Geary, Christraud M. (2011): *Bamum*. Mailand.
- Geary, Christraud M./Ndam Njoya, Adamou (1985): *Mandu Yenu. Bilder aus Bamum, einem westafrikanischen Königreich 1902–1915*. München.
- Gegner, Matthias (2022): *Eine gemalte Künstlersammlung – Perspektiven auf Karl Schmidt-Rottluffs Stillleben*. Unveröffentl. Masterarbeit, Kunstwissenschaft, TU Berlin, Berlin.
- Gordon, Donald E. (1966): Kirchner in Dresden, in: *The Art Bulletin* 48, 335–366.
- Gordon, Donald E. (1984): Deutscher Expressionismus, in: William Rubin (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Kat. Ausst. New York, Museum of Modern Art, München, 379–415.
- Gouaffo, Albert/Guggeis, Karin (2020): »Die Antworten sind so unterschiedlich wie die Personen selbst«. Erste Feldforschungsergebnisse zur Provenienz einer kolonialen Sammlung aus Kamerun im Museum Fünf Kontinente München, in: *Provenienz & Forschung. Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* 2, 8–14.
- Grasskamp, Walter (1981): *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München.

- Grisebach, Lucius (2008): Vom Leopardenhocker im Atelier zum Palastportal für das Schulhaus von Frauenkirch, in: ders.: *Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns*. Kat. Ausst. Zürich, Museum Rietberg, Frankfurt, Museum der Weltkulturen, Zürich, 9–58.
- Grisebach, Lucius (2018): Bett für Erna, in: Katharina Beisiegel (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Erträumte Reisen*. Kat. Ausst. Bonn, Bundeskunsthalle, München/London/New York, 164–170.
- Habermas, Rebekka (2020): Die Suche nach Ethnographica und die kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Oder: Was die koloniale Nostalgie im Kaiserreich mit der kolonialen Aphasie zu tun hat, in: *Historische Zeitschrift* 311/2, 351–386, <https://doi.org/10.1515/hzhz-2020-0031>.
- Hackenschmidt, Sebastian (2003): Primitivismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar, 287–291.
- Heesen, Anke te (2012): *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg.
- Heidel, Marlene (2015): *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*. Berlin.
- Heinz, Hellmuth (1976): *Fritz Winkler*. Dresden.
- Heuermann, Barbara Johanna (2015): *Der schizophrene Schiffschnabel: Biographie eines kolonialen Objekts und Diskurs um seine Rückforderung im postkolonialen München*. Studien aus dem Münchner Institut für Ethnologie 17, München, www.ethnologie.uni-muenchen.de/forschung/publikationen/studien/17_heuermann_schiffschnabel.pdf.
- Hoberg, Annegret (2022): Gleichberechtigung der globalen Kunstproduktion? Der Blaue Reiter und die Öffnung des Blicks, in: Matthias Mühling/Annegret Hoberg/Anna Straetmans (Hg.): *Gruppendynamik. Der Blaue Reiter*. Kat. Ausst. München, Städtische Galerie im Lenbach Haus und Kunstbau München, Berlin, 25–78.
- Ivanoff, Hélène (2020): In der Widerspiegelung des Anderen: Ernst Ludwig Kirchner, der »Primitive«, in: Annick Haldemann/Wolfgang Henze/Martina Nommsen (Hg.): *Kirchner neu denken*. Internationale Tagung Davos, 28.6.–1.7.2018, München, 47–55.
- Ivanov, Paola (2001): Der museale Blick als Spiegel der europäischen Begegnung mit Afrika, in: Susan Arndt (Hg.): *AfrikaBilder*. Münster, 351–371.
- Joachimides, Alexis (2001): *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden.
- Karge, Wolf (2022): Sozialistische Profilierung. Entwicklungsstadien staatlicher Organisation und Einbindung der Museen in der DDR, in: Lukas Cladders/Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Wien/Köln, 55–72.
- Kasten, Eberhard (2022): Winkler, Fritz, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*. Berlin/New York, www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00160425/html.
- Kat. *Emil Nolde und die Südsee* (2001): hg. von Ingrid Brugger, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Manfred Reuther, Wien, Kunstforum Bank Austria, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Neukirchen, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, München.
- Kat. *Emil Nolde – Vetter der Tiefe. Mit der Korrespondenz Nolde–Klee* (2018): hg. von Nina Zimmer, Fabienne Eggelhöfer, Christian Ring, Bern, Zentrum Paul Klee, Köln.
- Kat. *Kirchner und Nolde: Expressionismus, Kolonialismus* (2021): Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Amsterdam, Stedelijk Museum, Berlin, Brücke-Museum, München.
- Kat. Ausst. *Paul Wilhelm zum 70. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle* (1956): Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Karl-Marx-Stadt, Städtische Kunstsammlungen, Berlin, National-Galerie Berlin, Radeberg.
- Kat. *Tierplastik aus Afrika* (1995): hg. vom Staatlichen Museum für Tierkunde Dresden und Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden, Dresden.
- Kecskési, Maria (2000): Afrika-Ausstellungen in München – ein Rückblick, in: Alexander Röhreke (Hg.): *Mundus Africanus. Festschrift für Karl-Ferdinand Schädler zum 70. Geburtstag*. Rahden, 81–99.
- Koloss, Heinz-Joachim/Hombberger, Lorenz (2008): Das Kameruner Grasland und die Geschichte seiner wissenschaftlichen Erforschung, in: Lorenz Hombberger (Hg.): *Kamerun. Kunst der Könige*. Kat. Ausst. Zürich, Museum Rietberg, Zürich, 8–21.
- Kratz-Kessemeier, Kristina (2008): *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*. Berlin.
- Kratz-Kessemeier, Kristina (2022): Das Museum als moderner ästhetischer Bildungsort auch in der DDR? Optionen und Grenzen einer offeneren Museumspolitik des Ministeriums für Kultur 1963–1969, in: Lukas Cladders/Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Wien/Köln, 31–52.

- Krieger, Kurt (1973): Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Abteilung Afrika, in: *Baessler-Archiv NF 21*, 101–140.
- Laukötter, Anja (2018): *Von der »Kultur« zur »Rasse« – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld.
- Leeb, Susanne (2015): *Die Kunst der Anderen. »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne*. Berlin.
- Lloyd, Jill (1991a): German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven/London.
- Lloyd, Jill (1991b): Emil Nolde's ›ethnographic‹ still lifes: primitivism, tradition, and modernity, in: Susan Hiller (Hg.): *The myth of primitivism. Perspectives on art*. London, 90–112.
- Loumpet-Galitzine, Alexandra (2007): Objets en exil. Les temporalités parallèles du trône du roi Bamoun Njoya (Ouest Cameroun), in: *Poexil. Actes du colloque international Temporalités de l'exil*. Université de Montréal, 15.–17.2.2007, www.poexil.umontreal.ca/events/colloque/temp/actes/Alexandra.pdf.
- Lüttichau, Mario-Andreas von (1992): Die Ausstellung ›Entartete Kunst‹, München 1937. Eine Rekonstruktion, in: Stephanie Barron (Hg.): *›Entartete Kunst‹. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. Kat. Auss. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Altes Museum, München, 45–81.
- Macke, Wolfgang (Hg.) (1964): *Briefwechsel: August Macke – Franz Marc, Lisbeth Macke – Maria Marc, 1910 bis 1914; Franz Marc – Lisbeth Macke, 3.8.1914 bis 5.2.1916; Lisbeth Macke – Maria Marc, 6.8.1914 bis 14.3.1916*. Köln.
- Martensen-Larsen, Britta (1981): Primitive Kunst als Inspirationsquelle der Brücke, in: *Hafnia. Copenhagen papers in the history of art* 8, 90–118.
- Martin, Peter (2001): *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewusstsein der Deutschen*. Hamburg.
- Martin, Petra (2015): Ein dunkles Kapitel mit weitreichenden Folgen. Das Dresdener Völkerkundemuseum von 1939 bis 1957, in: *Dresdener Kunstblätter* 59, 30–43.
- Michels, Stefanie (2013): Die deutsche Uniform König Njoyas. Koloniale Ordnungsbehauptungen im Perspektivwechsel (1884–1914), in: *Themenportal Europäische Geschichte* www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1604.
- Moeller, Magdalena M. (2018): Zu Schmidt-Rottluffs Sammeln außereuropäischer Kunst, in: Kathrin Baumstark/Magdalena M. Moeller/Christiane Remm (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff – expressiv, magisch, fremd*. Kat. Ausst. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München, 12–23.
- Müller, Karsten (Hg.) (2012): *Emil Nolde – Puppen Masken und Idole*. Kat. Ausst. Hamburg, Ernst-Barlach-Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hannover, Stiftung Ahlers Pro Arte/Kestner, Berlin, Dependance der Nolde Stiftung Seebüll, Hamburg.
- Nippa (2007), in: Ernst Ludwig Kirchner im Völkerkundemuseum Dresden. Eine Recherche zur Wahrnehmung des Fremden, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 32, 31–36.
- Njoya, Idrissou (2017): Die Geschichte der Abwesenheit des Mandù-yénù, in: *AfricAvenir International* (Hg.): *No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt Forum*. Berlin, 66–74.
- Njoya, Idrissou (2022): Sultan et sultanat Bamoun, in: *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*. Kat. Ausst. Paris, Musée du Quai Branly, Paris, 120–122.
- Noack, Karoline (2019): Die Welt im Kasten: Zur Geschichte der Institution ›Völkerkundemuseum‹ im deutschsprachigen Raum, in: Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.): *Museumsethnologie. Eine Einführung. Theorien Debatten Praktiken*. Berlin, 30–47.
- Oberhofer, Michaela (2010): Die Wiederentdeckung und Reinterpretation einer verloren geglaubten Afrika-Sammlung aus Bamum (Kamerun), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 31, 73–88.
- Osterhammel, Jürgen/Jansen, Jan C. (2009): *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*. 6. Aufl. München.
- Penny, H. Glenn (2002): *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill/London.
- Penny, H. Glenn (2021): Die Werkstatt der Expressionisten? Deutsche ethnologische Museen der Kaiserzeit, in: *Kirchner und Nolde: Expressionismus, Kolonialismus*. Kat. Ausst. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Amsterdams Stedelijk Museum, Berlin, Brücke-Museum, München, 36–43.
- Remm, Christiane (2018): Vom ›Geheimnis der Form‹ und der ›Dämonie der Dinge‹. Zur Rezeption außereuropäischer Bildwerke in den Stillleben Karl Schmidt-Rottluffs, in: Kathrin Baumstark/Magdalena M. Moeller/Christiane Remm (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff – expressiv, magisch, fremd*. Kat. Ausst. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München, 36–43.

- Ricci, Glenn Arthur (2015): *Böser Wilder Friedlicher Wilde. Wie Museen das Bild anderer Kulturen prägen.* Auss.kat. Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg, Isensee.
- Richter, Anja (2015): »unmittelbar und unverfälscht«. Zur Rezeption afrikanischer Plastik bei Kalr Schmidt-Rottluff, in: Ingrid Mössinger (Hg.): *Karl Schmidt-Rottluff. Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz.* Köln, 14–18.
- Rubio, Dominguez F. (2014): Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA, in: *Theory and Society. Renewal and Critique in Social Theory* 43/6, 617–645, <https://doi.org/10.1007/s11186-014-9233-4>.
- Rudert, Thomas (2013): Auf Messers Schneide. Vom schwierigen Anfang in den Dresdner Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Julia Friedrich/Andreas Prinzing (Hg.): »So fing man einfach an, ohne viel Worte«. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg.* Berlin, 186–194.
- Saalman, Timo (2016): »Schaubarkeit«. Die Neuordnung des Berliner Museums für Völkerkunde in den 1920er Jahren, in: *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde* 62, 177–201.
- Schmidt, Werner (1986): *Paul Wilhelm zum 100. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik.* Kat. Ausst. Dresden, Albertinum, Dresden 1986.
- Schmidt, Werner (2003): Ringen um den Expressionismus. Die Rezeption der Kunst der »Brücke« in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR, in: Christine E. Stauffer (Hg.): *Festschrift für Eberhard W. Kornfeld zum 80. Geburtstag.* Bern, 287–305.
- Schneider, Katja (2013): »Das Verlanden nach den Bildern...« Max Sauerlandt – Kurator, Sammler, Biograf und Freund von Emil Nolde, in: *Emil Nolde. Farben heiß und heilig.* Kat. Ausst. Halle, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle, 78–98.
- Scholz, Dieter (2005): Die Brücke und die Völkerkunde in Berlin, in: Anita Beloubek-Hammer/Magdalena M. Moeller/Dieter Scholz (Hg.): *Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus.* Kat. Ausst Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin, 301–306.
- Schuster, Peter-Klaus (1987): *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«.* Die Kunststadt München 1937. München.
- Soika, Aya (2016): *Der Traum vom Paradies. Max und Lotte Pechsteins Reise in die Südsee,* hg. von den Kunstsammlungen Zwickau, Bielefeld 2016.
- Soika, Aya/Fulda, Bernhard/Ring, Christian (Hg.) (2019): *Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente.* Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und Nolde Stiftung Seebüll, Bd. 2, München/London/New York.
- Soika, Aya/Hoffmann, Meike (2019): *Flucht in die Bilder? Die Künstler der Brücke im Nationalsozialismus.* Kat. Ausst. Berlin, Brücke-Museum, München.
- Spletstößer, Anne (2019): *Umstrittene Sammlungen. Vom Umgang mit kolonialem Erbe aus Kamerun in ethnologischen Museen. Die Fälle Tange/Schiffsnabel und Ngonso'/Schalenträgerfigur in Deutschland und Kamerun.* Göttinger Studien zu Cultural Property 15, Göttingen.
- Sprute, Sebastian-Manès (2018): Die Jagd nach der größtmöglichen Trommel: Sammelwut, Krieg und Trägerleid oder die menschenverachtende Beschaffung von Ethnographica im kolonialen Kamerun, 1902–1908, in: *Tribus. Jahrbuch des Linden-Museums* NF 67, 130–153.
- Sprute, Sebastian-Manès (2021): Gaben tauscht man auf Augenhöhe aus! (1905/06), in: Merten Lagatz/Bénédicte Savoy/Philippa Sissis (Hg.): *Beute. Ein Bildatlas zur Kunstraub und Kulturerbe.* Berlin, 186–189.
- Steinkamp, Maïke (2008): *Das unerwünschte Erbe: die Rezeption »entarteter« Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR.* Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst« 2, Berlin.
- Steinkamp, Maïke (2013): Museen – »Bildungsstätten ersten Ranges«. Zum Sammlungsaufbau in der sowjetischen Besatzungszone nach 1945, in: Julia Friedrich/Andreas Prinzing (Hg.): »So fing man einfach an, ohne viel Worte«. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg.* Berlin, 178–185.
- Steinkamp, Maïke (2022): Museen – »Bildungsstätten ersten Ranges«. Der Wiederaufbau der Kunstmuseen in der SBZ und frühen DDR und die Rolle der modernen Kunst, in: Lukas Cladders/Kristina Kratz-Kesemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik.* Wien/Köln, 17–29.
- Stelzig, Christine (2004): *Afrika am Museum für Völkerkunde zu Berlin 1873–1919. Aneignung, Darstellung und Konstruktion eines Kontinents.* Herbolzheim.
- Stelzig, Christine (2006): »Africa is a sphinx – once she's taken hold of you, she won't let go so easy.« The Officer and Collector Hans Glauning, in: *Tribus. Jahrbuch des Linden-Museums* 55, 155–200.

- Stepan, Peter (2007): Afrika-nisch-Europäische Synthesen, in: Wolfgang Lauber (Hg.): *Die expressive Geste: Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst*. Kat. Ausst. Meersburg, Städtische Galerie im Neuen Schloss und Bibelgalerie, Ostfildern, 26–51.
- Strzoda, Hanna (2006): *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption »primitiver« europäischer und außereuropäischer Kulturen*. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 35, Petersberg.
- Tiesler, Frank (1992): *Aussereuropäische Kunst und Dresdner Moderne. Eine verbotene Ausstellung*. Dresden.
- Ugiomoh, Frank (2021): Expressionismus, Primitivismus, Kolonialismus, in: Frédéric Bussmann/Roland Mönig/Daniel J. Schreiber (Hg.): *Brücke und Blauer Reiter*. Kat. Ausst. Buchheim, Museum der Phantasie, Chemnitz, Kunstsammlungen, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Köln, 195–205.
- Ulz, Melanie (2017): Afrikanische Kunst in Europa. Kulturelle Aneignung und musealer Umgang am Beispiel der höfischen Kunst aus Benin, in: Julia Allerstorfer/Monika Leisch-Kiesl (Hg.): *»Global Art History«*. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*. Bielefeld, 217–238.
- Urban, Martin (1987): *Emil Nolde – Werkverzeichnis der Gemälde*, Bd. 1, 1895–1914, München.
- Vestergaard Jørgensen, Anne (2021): Noldes Sammlung, in: *Kirchner und Nolde: Expressionismus, Kolonialismus*. Kat. Ausst. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Amsterdam, Stedelijk Museum, Berlin, Brücke-Museum, München, 124f.
- Weikop, Christian (2018): Avatare und Atavismus. Ernst Ludwig Kirchners Begegnungen mit Afrika, in: Katharina Beisiegel (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Erträumte Reisen*. Kat. Ausst. Bonn, Bundeskunsthalle, München/London/New York, 99–126.
- Westphal-Hellbusch, Sigrid (1973): Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Zur Geschichte des Museums, in: *Baessler-Archiv* NF 21, 1–99.
- Wilhelmi, Christoph (1996): *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: ein Handbuch*. Stuttgart.
- Winter, Petra (2022): »In die Bauten gehören aber auch Kunstwerke.« Die Schlüsselrolle der Berliner Museen bei der Rückführung von Beutekunst aus der Sowjetunion in die DDR 1955/58, in: Lukas Cladders/Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Wien/Köln, 75–94.

Archivalien

Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin

- SMB-ZA, II B/MV 0014; SMB-ZA, V/AS 1574/1+2; SMB-ZA, V/Slg. Künstler, Wilhelm, Paul.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

- Akten 02/GD 0548; 02/KK 0080; Presse-Ausschnittsammlung, Künstler Win-Wir 377.

Dresden, Museum für Völkerkunde

- Regionalkartei West-Afrika, Kamerun (I) allgemein; W-Afrika Kamerun Grasland II.