

BÉNÉDICTE SAVOY
**AFRIKAS
KAMPF UM
SEINE KUNST**



**GESCHICHTE
EINER POSTKOLONIALEN
NIEDERLAGE**

C.H.Beck

BÉNÉDICTE SAVOY
Afrikas Kampf um seine Kunst

BÉNÉDICTE SAVOY

AFRIKAS KAMPF UM SEINE KUNST

Geschichte einer
postkolonialen Niederlage

C.H.BECK

Mit 16 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Elfenbeinmaske aus Benin, sog. Queen Idia Mask, 16. Jahrhundert, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

ISBN Buch 978 3 406 76696 1

ISBN eBook (epub) 978 3 406 76697 8

ISBN eBook (PDF) 978 3 406 76698 5

*Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel
sowie versandkostenfrei auf unserer Website*

www.chbeck.de.

Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.

Inhalt

	Einleitung	7
1965	Bingo	11
1971	You Hide Me	21
1972	Preußischer Kulturbesitz	27
1973	Null	45
1974	Zunehmend global	52
1975	Pause	66
1976	«German Debate»	69
1977	Festac'77	84
1978	Offensive, Defensive	98
1979	Ein Gespenst geht um in Europa	128
1980	Listenkrieg	140
1981	Lost Heritage	151
1982	Mexiko und die Griechen	165
1983	Bremen	179
1984	Open End	184
1985	Zurück in die Zukunft	190
	Epilog	195
	 Zeittafel	 201
	Anmerkungen	206
	Quellen und Literatur	229
	Bildnachweis	253
	Personenregister	254

Einleitung

Schon vor 40 Jahren diskutierte Europa über die Restitution kolonialer Museumsbestände an Afrika. Die Gespräche verliefen im Sand. Sie wurden vergessen oder besser gesagt: erfolgreich verdrängt. Das ist die vielleicht wichtigste Lektion aus der Arbeit, die ich 2018 mit dem senegalesischen Ökonomen und Schriftsteller Felwine Sarr im Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron durchgeführt habe.¹ Wir gewannen nicht nur in Afrika selbst grundlegende Erkenntnisse; wir entdeckten auch in Paris und Berlin ganze Aktenkonvolute in Verwaltungs- und Pressearchiven, aus denen hervorgeht, dass schon einmal eine ausführliche Debatte um kolonialzeitliche Sammlungen in europäischen Museen geführt wurde. Sie erreichte ihren Höhepunkt zwischen 1978 und 1982, als wir beide noch Schulkinder waren.

Damals «strengten» in ganz Europa Politikerinnen und Politiker, Journalistinnen und Journalisten, Museumsleute und Kulturbeamte «ihre Intelligenz an», wie es der Generalinspektor der staatlichen Museen in Frankreich, Pierre Quoniam, 1981 formulierte, um eine faire und zeitgemäße Haltung in Sachen Restitutionen zu finden.² Angestoßen wurde der Prozess unmittelbar nach 1960 – dem sogenannten Afrikanischen Jahr, in dem 18 Kolonien unabhängig wurden – von afrikanischen Intellektuellen, Politikern und Museumsleuten. Ob in Lagos, Kinshasa oder Paris: An vielen Orten verschafften sich Stimmen Gehör, die für Restitutionen plädierten, die Rolle der Kultur im Selbstfindungsprozess von Gesellschaften betonten und sich für ein nicht nur westlich geprägtes Verständnis des Universalismus von Kunst einsetzten. Ihre Forderungen beschränkten sich auf einige wenige Objekte.³

Diese Stimmen fanden ab Mitte der 70er Jahre in internationalen Organisationen wie den Vereinten Nationen einen weiten Echoraum. Man sprach über Restitutionen im Fernsehen und las darüber in der Zeitung. Der Kunsthandel war irritiert, Museumsvertreter stöhnten auf. So etwa der Generaldirektor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin, Stephan Waetzoldt, der 1979 in einem *Spiegel*-Interview befand, es sei «unverantwortlich, dem Nationalismus der Entwicklungsländer nachzugeben».⁴ David Wilson wiederum, von 1977 bis 1992 Direktor des British Museum in London, führte die üblichen juristischen Argumente gegen das Rückgabeprojekt ins Feld: «Alles, was wir besitzen, kam auf legalem Weg zu uns.»⁵ Der Nationalismus der anderen und das gute alte Gewohnheitsrecht: Das waren schon damals die Argumente, mit denen in Europa versucht wurde, die Forderungen aus Afrika zu entkräften, die Debatte abzuwürgen und Lösungen zu verhindern.

Doch davon ließen sich auch damals Vertreter der Zivilgesellschaft, der Medien und der Politik in Afrika *und* Europa nicht beeindrucken, sie hielten am Thema fest. Archivrecherchen zeigen, dass sich die Mobilisierung für oder gegen Restitutionen vor 40 Jahren nicht einfach entlang nationaler oder kontinentaler Gegensätze (Afrika vs. Europa) vollzog und nicht alleine mit institutionellen Reflexen oder politischen Schablonen (Museen gegen Politik, Linke gegen Rechte) zu erklären ist. Die Grenzen verliefen anders: zwischen Generationen etwa, entlang realer oder eingebildeter Kenntnisse der afrikanischen Wirklichkeit, sogar zwischen den Geschlechtern – nicht selten waren es in Europa Frauen, die Solidarität mit den fordernden Ländern Afrikas zeigten. Doch auch die Bemühungen der Zivilgesellschaft scheiterten.

Es ist für Historikerinnen und Historiker kein Leichtes, die Geschichte verpasster Chancen, des Erstickens und Verdrängens historischer Optionen zu schreiben.⁶ Schriftliche Quellen fehlen oft. Unterminierende Lobbyarbeit vollzieht sich meist außerhalb schriftlicher Koordinatensysteme. Im vorliegenden Fall jedoch lugt unter der Schicht des Vergessens erstaunlich viel Material hervor. Daran lässt sich ablesen, welche Akteure und Strukturen, welche Argumente und Pathosformeln es waren, die in den 70ern und 80ern das Projekt einer

geordneten und fairen Rückgabe von Kulturgütern an die «Dritte Welt», wie sie damals genannt wurde, scheitern ließen.

Diese alte Restitutionsdebatte und das kollektive Vergessen ihrer Existenz ähneln in vielen Punkten der Klimadebatte, die auch schon Ende der 1970er Jahre geführt wurde. Der New Yorker Journalist Nathaniel Rich hat 2019 das Misslingen der damaligen Schritte rekonstruiert. In *Losing Earth* zeigt er, wie Wissenschaftler in den 80er Jahren versuchten, ihre alarmierenden Forschungsergebnisse den Entscheidungsträgern in Politik und Wirtschaft verständlich zu machen und sie zu Maßnahmen zu bewegen, wie sie jenseits parteipolitischer Grenzen mit Aktivistinnen und Aktivisten die Öffentlichkeit zu gewinnen suchten und wie ihre Bemühungen beinahe fruchteten – aber nur beinahe.⁷ Rich stellt auch dar, wie es am Ende dazu kam, dass der Klimawandel rundweg geleugnet werden konnte, mit den bekannten Folgen bis heute. In seinem kürzlich erschienenen Buch *Zeitenwende 1979* stellt der Historiker Frank Bösch fest: Im Jahr 1979 begann unsere Gegenwart.⁸ Das gilt auch für die uns heute so neu vorkommende Frage der Restitution außereuropäischer Kulturgüter. Theoretisch und methodisch fühlt sich die vorliegende Rekonstruktion diesen Studien verpflichtet.

Welche Rolle spielten damals die Museen? Welche die Presse, die Politik und internationale Organisationen? Wer waren die Akteure, die in ihren Behörden und Dienstzimmern, am Telefon und in Gremien das Thema so erfolgreich von der Bildfläche verschwinden ließen? Welche Allianzen bildeten sich? Ab wann hörte man auf, offen über die koloniale Herkunft von Sammlungen zu sprechen? Kann man historische Mechanismen des Vergessens, des Verzichts und des Verschweigens überhaupt an Personen und Institutionen festmachen? Sicher ist, dass die Restitutionsdebatte der 70er und 80er Jahre so vollständig aus unserem kollektiven Gedächtnis verschwunden ist, dass selbst der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2017 in einem Interview behaupten konnte: «Die Provenienz völkerkundlicher Bestände ist ein relativ neues Thema».⁹

Dabei ist nichts an diesem Thema neu. Allein im Archiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz finden sich für den Zeitraum zwischen 1972

und 1982 Tausende von Seiten über (nicht erfolgte) Restitutionen: Korrespondenzen, Aktenvermerke, Strategie- und Positionspapiere, Presseauschnitte und Stellungnahmen. Ähnliches gilt für Museums- und Kulturverwaltungen in Paris, London, Stuttgart, Brüssel usw. Die Archive sprechen eine deutliche Sprache: Die Idee unseres 21. Jahrhunderts, Kulturgüter, die während der Kolonialzeit *en masse* in die europäischen Museen gelangten, im Sinne einer postkolonialen und postrassistischen Solidarität zurückzugeben, ist alles andere als radikal oder bahnbrechend. Das alles gab es schon einmal. Die Wucht, mit der das Thema heute viele Gesellschaften erschüttert, gleicht daher der eines zurückkehrenden Bumerangs. Es ist die potenzierte Rückkehr von etwas Verdrängtem auf die historische Bühne, das sich nun nicht noch einmal ignorieren lässt. Restitutionen, Dekolonisierung, die Frage des Rassismus und der sozialen Gerechtigkeit gehen Hand in Hand.

Dieses Buch ist dem Verdrängten gewidmet. Es setzt 1965 mit einem der ersten Aufrufe zur Rückgabe von Kunst an Afrika ein und endet 1985 auf der Museumsinsel im damaligen Ost-Berlin, als das blockfreie Nigeria mit einer Ausstellung seiner archäologischen Schätze im Pergamonmuseum gastierte – und nach zwei Jahrzehnten Kampf jede Hoffnung auf Restitutionen verloren hatte. Das Buch bemüht sich erstmalig, aus der Fülle des in unzähligen europäischen Archiven und afrikanischen Publikationen verstreuten Materials die zusammenhängende Geschichte einer postkolonialen Niederlage zu schreiben. Einer geteilten Niederlage wohlgermerkt, denn die Verweigerung von Restitutionen an afrikanische Länder in den ersten Jahrzehnten ihrer Unabhängigkeit war durchaus kein Ruhmesblatt für Europa.

1965

Bingo

Im «Afrikanischen Jahr» 1960 erlangten 18 bisherige Kolonien in Afrika ihre Unabhängigkeit und damit den Status von Mitgliedern der Vereinten Nationen. Am 14. Dezember 1960 verabschiedete die UN-Vollversammlung in New York die «Erklärung über die Gewährung der Unabhängigkeit an koloniale Länder und Völker».¹ Darin bekannte sich die Weltorganisation zum Recht der Selbstbestimmung aller Völker, auch und ausdrücklich in kultureller Hinsicht: «Kraft dieses Rechts bestimmen sie frei ihren politischen Status und verfolgen frei ihre wirtschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklung», hieß es in Paragraph 2. Mit möglichen Hinhaltenaktiken der Kolonialmächte, insbesondere mit strukturellen Vorbedingungen für die Entlassung in die Unabhängigkeit, befasste sich Paragraph 3: «Unzulängliche politische, wirtschaftliche, soziale oder bildungsmäßige Vorbereitung darf niemals ein Vorwand für die Verzögerung der Unabhängigkeit sein». Die Resolution forderte ein rasches und bedingungsloses Ende der Kolonisation. Sie wurde zu einem Schlüsseldokument der Unabhängigkeitsbewegungen in Afrika.

Diese Bewegungen waren nicht neu. Seit mehreren Jahrzehnten schon befassten sich hochkarätige schwarze Intellektuelle, Künstler und Publizisten – darunter auch einige Frauen – in den Hauptstädten des anglo- und frankophonen Afrika sowie in London, Paris und den USA mit der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zukunft kolonialer Subjekte und Territorien. Im April 1955 fand in Indonesien die Konferenz von Bandung statt, die mit über tausend Repräsentanten von 23 asiatischen und sechs afrikanischen Staaten der Entkolonialisierung einen entscheidenden Impuls gab – im Lagerdenken des Kalten Krieges formierte sich damals außerhalb der bestehenden

Blöcke die zu einem feststehenden Begriff gewordene «Dritte Welt», die Bewegung der «Blockfreien». Im September 1956 veranstaltete die panafrikanische Zeitschrift *Présence Africaine* in Paris den «Ersten Weltkongress schwarzer Künstler und Schriftsteller», auf dem eine Reihe prominenter schwarzer Denker von James Baldwin und Richard Wright über Aimé Césaire, Frantz Fanon und Édouard Glissant bis hin zu Léopold Sédar Senghor und Amadou Hampâté Bâ die politischen und kulturellen Folgen der Kolonisation thematisierte und Visionen für eine postkoloniale Weltordnung formulierte.² Im Mittelpunkt der Diskussionen stand die Idee einer möglichen kulturellen Einheit aller Schwarzen, jenseits von Landesgrenzen und ethnischen Unterschieden. «Man kann das Problem der schwarzen Kultur in der heutigen Zeit nicht stellen, ohne das Problem des Kolonialismus aufzuwerfen, denn alle schwarzen Kulturen entwickeln sich in der Gegenwart in diesem besonderen Zustand, in dem sie kolonial oder halbkolonial oder parakolonial sind», brachte Aimé Césaire das Verhältnis zwischen Kolonialismus und kultureller Entfaltung auf den Punkt.³

Ein damaliger Bericht im *Spiegel* weckt ungute Erinnerungen daran, mit welcher reflexhafter Bevormundung und Selbstgerechtigkeit solche Gedanken in Europa von der breiten Öffentlichkeit rezipiert wurden. Unter dem Titel «Neger Kongress. Der erste Zahn» kommentierte der Verfasser des Artikels die in Anführungszeichen gesetzte Idee einer schwarzen Kultur: «Alle Teilnehmer der Tagung vereinte [...] der Glaube an die Existenz einer ›schwarzen Kultur‹. Die Existenz einer solchen ›schwarzen Kultur‹ war für die dunkelfarbigen Geistesarbeiter und Künstler aus Senegal und Madagaskar, Kamerun und Martinique, aus den Vereinigten Staaten und Nordafrika so sehr ein Faktum, daß die Kongress-Teilnehmer sogar, ganz nach weißem Muster, eine ›Krise der schwarzen Kultur‹ diagnostizierten. Die Schuld an der Unterentwicklung einer eigenständigen Negerkultur schoben die Delegierten aber ziemlich einmütig der jahrhundertelangen Weißenherrschaft in den Siedlungsräumen der Neger zu».⁴ Der Artikel endet ohne nennenswertere Analyse mit einem vermeintlichen Zitat aus der Pariser Presse: «Die erste große Krise der schwarzen Kultur ist vielleicht vergleichbar der Reaktion eines Kindes, das sein erstes Zähnchen bekommt.»⁵

Das war 1956. Damals kursierte der Ausdruck «Neger» noch in der medialen Öffentlichkeit, erst Mitte der 1960er Jahre verschwand er allmählich aus den Zeitungen.⁶ Doch selbst nach der Dekolonisation und selbst in anderen Wörtern blieb die zu überwindende kulturelle Kluft zwischen den theoretisch und literarisch begründeten Bestrebungen afrikanischer Intellektueller auf der einen und dem arroganten Habitus vieler Akteure in Europa auf der anderen Seite tief – unfassbar tief aus heutiger Perspektive. Das ist der Hintergrund, vor dem sich ab 1960 die Restitutionsdebatte abspielte. Wie der *Spiegel* neigten viele in der breiten Öffentlichkeit noch dazu, den in Afrika und den afrikanischen Diasporen weltweit behaupteten Glauben an eine eigene Kultur zu bespötn. Andererseits wusste man im europäischen und amerikanischen Kunsthandel, in Museen und Kulturverwaltungen sehr genau, dass es eine solche Kultur gab und was man an ihr hatte, nicht zuletzt in materieller und ökonomischer Hinsicht.

Aus Furcht vor dem Verlust ebendieser afrikanischen Kultur – zumindest in ihrer materiellen Form – in den eigenen Museen begannen die ehemaligen Kolonialmächte Belgien, Frankreich und Großbritannien unmittelbar nach 1960 mit eigenartigen Manövern, um ihre seit dem 19. Jahrhundert in den jeweiligen Kolonien zusammengetragenen und in die Museen von Brüssel, Paris oder London verbrachten Sammlungen vor potenziellen Rückforderungen zu schützen und deren Besitz juristisch abzusichern. Die Bestände im Pariser Musée des Arts Africains et Océaniens unterstanden traditionell dem Kolonialministerium – 1960 wurden sie kurzerhand dem quasi unantastbaren Kulturministerium übertragen und damit als unveräußerlicher Teil des nationalen Erbes Frankreichs bestätigt.⁷ In Belgien sorgte der Direktor des gewaltigen Kongo-Museums in Tervuren um 1960 erfolgreich dafür, dass die früh angemeldeten Restitutionswünsche der neuen kongolesischen Regierung *nicht* im Rahmen der allgemeinen wirtschaftlichen Abtrennungsverhandlungen zwischen Belgien und der Republik Kongo verhandelt wurden; Kunstwerke aus dem Museum in Leopoldville (Kinshasa), die 1958 als Leihgaben zur Weltausstellung nach Brüssel gekommen waren, sandte Belgien 1960 nicht zurück.⁸ Direkt nach Abschluss der Verträge von Évian 1962 und einige Monate vor

der Unabhängigkeit Algeriens ordnete die französische Regierung in einer Nacht-und-Nebel-Aktion den vertragswidrigen Transfer von 300 Gemälden aus dem Museum für Schöne Künste in Algier nach Paris an, die erst sieben Jahre später nach langwierigen Verhandlungen an Algerien zurückgegeben wurden.⁹ 1963 schließlich erließ das britische Parlament eine Novellierung des seit 1902 geltenden British Museum Act: Er verbot fortan dem Museum nahezu ausnahmslos, seine Bestände zu veräußern.¹⁰

Vor diesem Hintergrund schlug ein Leitartikel vom Januar 1965 im *Bingo*, einer im frankophonen Afrika und der afrikanischen Diaspora viel gelesenen illustrierten Monatsschrift, in Museumskreisen wie eine Bombe ein. «Gebt uns die Negerkunst zurück»: Unter diesem Titel erschien in Dakar der erste weitverbreitete öffentliche Aufruf zur allgemeinen Restitution von Kulturgütern nach Afrika (Tafel 1).¹¹ Ihm waren einige wenige Artikel in der kongolesischen und belgischen Presse vorausgegangen. Jetzt nahm sich das Magazin des Themas an. Verfasser des Artikels war der angesehene Dichter, Journalist und *Bingo*-Herausgeber Paulin Joachim. Er war in der damaligen französischen Kolonie Dahomey (Republik Benin) geboren, in Libreville (Gabun) aufgewachsen, hatte in Lyon studiert und sich im Paris der 1950er Jahre im Kreis der jungen afrikanischen Intellektuellen einen Namen gemacht, die den Kolonisierten in Frankreich und der Welt eine Stimme geben wollten – man erkennt ihn auf dem offiziellen Foto des Pariser Kongresses schwarzer Künstler und Schriftsteller 1956. Nach der Unabhängigkeit Senegals war Joachim nach Afrika zurückgezogen, um von Dakar aus die ersten Jahre der Dekolonisation publizistisch zu begleiten.¹²

Joachims Leitartikel begann mit einem expliziten Aufruf zum Kampf: «Es gibt eine Schlacht, die wir an allen Fronten in Europa und Amerika tapfer schlagen müssen, sobald wir eine endgültige Lösung für die dringlichsten Probleme gefunden haben, die uns derzeit umtreiben: die Schlacht um die Rückgewinnung unserer über die ganze Welt verstreuten Kunstwerke».¹³ Diese «materiellen Zeugnisse der schwarzafrikanischen Seele» seien in der Blütezeit des Kolonialismus aus entlegenen Dörfern und Tempeln von «besserwisserischen Mons-

tern» und «Experten der Negerkunst» zu kommerziellen Zwecken entführt worden, darunter auch Geistliche, die «die Spiritualität der schwarzen Völker töteten», so Joachim.¹⁴ Virtuos schlüpft der Journalist für einen Augenblick in die Rolle des Europäers und legt ihm ebenjene Argumente gegen Restitutionen in den Mund, die im Verlauf der Restitutionsdebatte dann tatsächlich bald allgegenwärtig werden sollten: «wir haben geplündert, um die künstlerischen Produktionen der schwarzen Welt vor Würmern und Termiten, vor dem Rauch eurer Hütten zu schützen. In Wahrheit schulden uns die Afrikaner unendliche Dankbarkeit für die Arbeit, die wir da geleistet haben. Sie verdanken uns das Überleben ihrer traditionellen Kunst, die heute in den Augen der ganzen Welt ihr seit langem gelegnetes Genie veranschaulicht».¹⁵

Joachim dekonstruiert die von ihm als Lügen und Ausflüchte des Westens bezeichnete Legitimationsrhetorik der Kolonialmächte, «die glanzvolle Dialektik» Europas, wie er sie nennt, auf die in Afrika allerdings «niemand mehr hereinfalle».¹⁶ Er beschreibt, wie die um 1900 nach Europa verbrachte Kunst aus Afrika wie eine «Bluttransfusion» auf die europäischen Avantgarden wirkte und Picasso, Vlaminck, Derain, Matisse, Modigliani und Apollinaire inspirierte. Zudem beklagt er überfüllte Museumsdepots in Rom, Paris und London, wo «Bronzen und Holzfiguren aus Afrika in einer herrlichen Nutzlosigkeit gestapelt liegen, im gekühlten Universum von Galerien ohne Sonne und Farben, wo sie einen hochfliegenden Monolog führen, den weder Sammler noch Experten je verstanden haben».¹⁷

Für Joachim stellt sich die Frage der Rückgabe von Kulturgütern allerdings nicht als Abrechnung mit der Vergangenheit, sondern als Investition in die Zukunft: «Man hat uns lange als ein Volk ohne Kultur und ohne Vergangenheit dargestellt. Wir haben nie etwas erfunden, noch konnten wir je etwas besingen. Die legitime Wiedererlangung unserer schönen Künste könnte dieser historischen Lüge ein Ende setzen und uns ein wenig vom Stolz Griechenlands schenken, der Mutter der Künste, die wie wir ebenfalls geplündert wurde. Wir brauchen Konsistenz für den Weg, der vor uns liegt».¹⁸ Der Aufruf im *Bingo* liest sich wie eine Reflexion über das Ende verinnerlichter For-

men kolonialer Missachtung, erweitert um Fragen des Kulturbesitzes. Der Akt der Restitution erscheint darin als ein Gegenbegriff zu Rassismus und Eurozentrismus. Mit ihm verknüpft Joachim die Vision einer kollektiven Rückkehr Afrikas auf die historische Bühne. Aus der zurückzuholenden materiellen Kultur soll zudem die Energie für den Aufbau einer unabhängigen demokratischen Zukunft gewonnen werden. Die Wiedererlangung von Kunst und die Wiedererlangung von Würde waren unzertrennliche Momente von Joachims postkolonialer Vision.

Was im *Bingo* wie ein allgemeines Plädoyer für Restitutionen daherkam und sich vor allem an die ehemaligen Kolonialmächte zu richten schien, muss im westafrikanischen Kontext des Jahres 1965 auch als Seitenhieb gegen die Politik des ersten gewählten Staatspräsidenten des unabhängigen Senegals verstanden worden sein. Der 1906 geborene Léopold Sédar Senghor war von Mitte der 30er Jahre an über zwei Jahrzehnte hinweg eine tragende Säule des «Black Paris» gewesen und gehörte zu den prominentesten Vorkämpfern der Dekolonisation.¹⁹ Wegen seiner großen Affinität zur ehemaligen Kolonialmacht Frankreich und seiner demonstrativen Politik der Verständigung mit Paris war er jedoch schon seit Mitte der 1950er Jahre zunehmend in die Kritik geraten, vor allem in der jüngeren Generation antikolonialer Denkerinnen und Denker. Als Joachim sein Editorial verfasste, waren in Dakar die Vorbereitungen zu einem von Senghor seit vielen Jahren herbeigesehnten Ereignis im vollen Gange, dem «Festival mondial des arts nègres», in dessen Rahmen auch eine umfangreiche Ausstellung alter afrikanischer Kunst gezeigt werden sollte.²⁰ Zum Verdruss einiger afrikanischer Kooperationspartner fanden die Vorbereitungen zur Ausstellung trotz paritätischer Besetzung des Organisationskomitees ausschließlich in Paris statt. Zudem sollten die gezeigten Objekte in erster Linie Leihgaben aus Museen und Privatsammlungen in Frankreich, der Schweiz, Großbritannien und den USA sein. «Man wird uns zustimmen», kommentierte Joachim, «daß es für uns Afrikaner gleichermaßen beleidigend und auch paradox ist, daß alle Stücke, alle Kunstobjekte, die auf diesem Festival gezeigt und der ganzen Welt zur Bewunderung präsentiert werden, zu 90 Prozent aus Europa

und den Vereinigten Staaten kommen sollen. Ist es nicht an der Zeit, diese Länder am Ende des Festivals zu bitten [...], so großzügig zu sein und, statt alles wieder einzupacken, Caesar das zurückzugeben, was Caesar gehört, und die schwarzen Gottheiten zu befreien, die im eiskalten Universum der weißen Welt, in der sie gefangen sind, ihre Rolle nie spielen konnten?»²¹

In der kleinen Welt der westlichen Museen und Sammler schlug Joachims Leitartikel hohe Wellen. Das Organisationskomitee sah sich schon mit bedrohlichen Rückgabeforderungen afrikanischer Länder konfrontiert, gleichzeitig musste es sich mit den Bedenken von Institutionen und Sammlern auseinandersetzen, die prinzipiell zugesagte Leihgaben nun zurückziehen wollten. Um der Malaise zu entkommen, wurden die senegalesischen Organisatoren von ihren französischen Partnern mit Nachdruck gebeten, die Restitutionsfrage zu unterbinden und zu garantieren, dass «keine Forderungen bezüglich des Eigentumsrechts toleriert würden».²² Als Ehrengast des Festivals und hauptsächlicher Leihgeber aus Afrika musste Nigeria zudem akzeptieren, dass viele seiner Objekte nach der Schau in Dakar nach Paris weiterziehen würden, obwohl westliche Museen bei der Organisation von Ausstellungen in Afrika selten eine Gegenleistung erbrachten. Schließlich fand die Ausstellung *Art Nègre* nach einigen Verzögerungen im April 1966 in Dakar statt und reiste anschließend nach Paris, wo sie im Juli und August 1966 im Grand Palais zu sehen war.

Obwohl die Schau auf große Resonanz stieß, kam die von Joachim aufgeworfene Frage der Restitutionen offensichtlich nicht mehr auf. Allerdings erinnerte sich viele Jahre später ein hoher Beamter im französischen Kulturministerium daran, dass die Ausstellung in Paris ein tiefes «Gefühl des Frustes» und eine «bittere Enttäuschung» bei afrikanischen Diplomaten ausgelöst hatte, ja dass eine Ausstellung ähnlichen Zuschnitts 1972 von ihnen sogar boykottiert wurde.²³ Selbst der Ehrengast Nigeria, der im darauffolgenden Jahrzehnt eine führende Rolle in der weltweiten Restitutionsdebatte spielen sollte, blieb 1966 auffällig still. Seinen Anspruch auf das eigene Kulturerbe artikulierte Lagos ganz diplomatisch nicht in Worten – dafür allerdings mit einem raffinierten Beitrag zur politischen Ikonographie.

Anlässlich des Festivals von Dakar ließ das nigerianische Bundesinformationsministerium nämlich eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Nigeria Today* in hoher Auflage drucken, die auf Englisch und Französisch weite Verbreitung fand.²⁴ Auf dem Cover prangte die dramatisch beleuchtete Schwarzweißfotografie eines seit 1910 im British Museum aufbewahrten Kunstwerks, der sogenannten Queen Idia Mask (Tafel 2). Das fein ausgearbeitete Elfenbeinrelief aus dem 16. Jahrhundert zeigt vermutlich Iy'oba, die Königinmutter von Oba Esigie, einem der mächtigsten Könige von Benin.²⁵ Bis zur gewaltsamen Plünderung der Stadt durch britische Truppen 1897 befand sich das kostbare Objekt in königlichem Besitz in Benin City, ca. 300 Kilometer östlich von Lagos, wo es im Rahmen zeremonieller Handlungen im Gebrauch war. Danach gelangte es durch das britische Militär zusammen mit Abertausenden weiterer Kunst- und Kultgegenstände nach Großbritannien. 1910 schließlich verkaufte es der britische Ethnologe Charles Gabriel Seligman an das British Museum.²⁶

Jetzt, 1966, prangte die Königinnenmaske in tausendfacher Auflage auf der nigerianischen Informationsbroschüre des Festivals von Dakar. Die Fotografie des Werkes war selbst ein Kunstwerk, aufgenommen 1960 im British Museum von Werner und Bedřich Forman, einem renommierten Buchgestalter- und Fotografenduo aus Prag. Das Bild zirkulierte als Umschlagillustration für ihren im unabhängigen Nigeria weitverbreiteten Kunstband mit dem Titel *Benin Art* (1960).²⁷ In Dakar teilte sich die Königin das Cover mit einem grellgelben senkrechten Balken, auf dem in schwarzen Minuskeln drei Wörter standen: «our cultural heritage». Die Botschaft war klar: Auch wenn in der Broschüre selbst, einer anspruchslosen Ansammlung knapper Texte und schlechter Reproduktionen, kein Wort über die kolonialzeitlichen Plünderungen der Briten oder die Frage des Verbleibs des Geraubten verloren wurde, war im Kontext des Festivals von Dakar ein im British Museum befindliches Werk nigerianischer Herkunft auf dem Titelblatt für eine Publikation zum «eigenen Erbe» ein starkes politisches Signal.

Doch bis Anfang der 70er Jahre blieben klare Ansagen wie dieses Cover oder Joachims Leitartikel selten und wurden in Europa, wenn

überhaupt, nur beiläufig registriert. In einem 1967 in acht Sprachen erschienenen Sonderheft der UNESCO über Kunst und Museen in Afrika erwähnte der junge Leiter des nigerianischen Antikendienstes, Ekpo Eyo, das Restitutionsthema mit keinem Wort,²⁸ während er nur wenige Jahre später die Museumsverwaltungen in ganz Europa mit seiner hartnäckigen Bitte um Dauerleihgaben von Benin-Kunstwerken nach Nigeria in Abwehrhaltung versetzen sollte (s. Kap. 1972). In der UNESCO wurde das Thema 1968 zwar intern diskutiert, doch die offenbar zaghaften Gespräche führten ins Leere und wurden von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommen.²⁹

Das Fehlen schriftlich überlieferter Quellen bedeutet freilich nicht, dass das Thema nicht präsent war; es zog sich wie ein Basso continuo durch individuelle und kollektive Gespräche. Davon zeugt nicht zuletzt das im Sommer 1969 in unterschiedlichen Tageszeitungen von Algier bis Abidjan abgedruckte «Kulturmanifest», das im Rahmen der ersten panafrikanischen Kulturfestspiele in Algier formuliert worden war. Dem (französischen) Direktor des Musée National des Beaux-Arts in Algier war es immerhin kurzfristig gelungen, für die Zeit des Festivals ca. 100 Leihgaben afrikanischer Objekte aus Museen in Belgien, Frankreich, der Schweiz und Großbritannien – und 18 Museen in Afrika – zu erhalten.³⁰ Im Manifest heißt es: «Die Erhaltung der Kultur hat die afrikanischen Völker davor bewahrt, zu Völkern ohne Seele und ohne Geschichte zu werden. Die Kultur schützte sie. Es ist daher einleuchtend, daß sie nunmehr den Wunsch haben, daß die Kultur ihnen dabei hilft, den Weg zu Fortschritt und Entwicklung einzuschlagen; denn die Kultur, diese ständig fortdauernde Schöpfung, bestimmt nicht nur die Persönlichkeiten und verbindet die Menschen untereinander, sondern sie fördert auch den Fortschritt. Darum verwendet Afrika soviel Sorgfalt und legt soviel Wert auf die Wiedererlangung seines kulturellen Erbes, auf die Verteidigung seiner Persönlichkeit und auf das Aufblühen neuer Zweige seiner Kultur».³¹ Manche Beobachter in Europa taten diesen Appell als leere Phrase ab: «Da sollen die durch die Kolonialmächte geraubten und in europäische Museen gesteckten Kunstschatze zurückgegeben werden (aber nach dem Festival kehren die Plastiken artig zu ihren Leihgebern)»,

schrrieb der Afrikanist Janheinz Jahn in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.³²

Ende 1969 schließlich versuchte die kongolesische Regierung ein zweites Mal, Belgien zu Restitutionen zu bewegen: Von 1967 bis 1969 hatte das Museum in Tervuren 200 Meisterwerke kongolesischer Kunst in Minneapolis, Baltimore, New York, Dallas, Milwaukee und Montreal touren lassen. *Art of the Congo*, so der Titel der breit rezipierten Ausstellung, war der Inbegriff einer Veranstaltung, bei der Deutungs- und Zirkulationshoheit über afrikanische Kunst bei einer ehemaligen Kolonialmacht lagen. Kinshasa forderte die Rückgabe der 200 Werke. Doch statt Restitution lautete Brüssels Antwort: Kooperation. Das Museum in Tervuren bot seine Hilfe beim Aufbau eines Nationalmuseums in Kongo (später: Zaire) an, das als Vorbedingung für eventuelle «(Dauer)leihgaben ohne eine offizielle Übertragung des Eigentumsrechts»³³ fungieren sollte. Es darf in diesem Zusammenhang nicht verwundern, wenn der erste Direktor der 1971 in der kongolesischen Hauptstadt tatsächlich gegründeten Institution der Bergbauingenieur und Geologe Lucien Cahen wurde, der seit 1958 auch das Museum in Tervuren leitete und bilaterale Restitutionsgespräche mit Kongo stets abwehrte. Postkoloniale Ambitionen und museologischer Paternalismus gingen Hand in Hand. Rückgaben oder Dauerleihgaben blieben erst einmal aus.

1971

You Hide Me

Am 20. Januar 1971 feierte im Londoner Africa Centre ein Kurzfilm Premiere, der weit über London hinaus Aufsehen erregte: *You Hide Me* des 1944 geborenen ghanaischen Filmregisseurs Nii Kwate Owoo.¹ Das Africa Centre war der Mittelpunkt der panafrikanischen Szene in London (s. Kap. 1981). In der Restitutionsdebatte der 70er Jahre spielten Film und Literatur eine entscheidende Rolle. Sie eröffneten und eröffnen bis heute einen Raum für politische Imaginationen. Bereits 1953 hatte der Pariser Verlag Présence Africaine den antikolonialen Filmessay *Les statues meurent aussi* in Auftrag gegeben, in dem die französischen Filmemacher Chris Marker, Alain Resnais und Ghislain Cloquet afrikanische Kunstwerke in europäischen Museen und koloniale Missstände in Afrika zu einem scharfen Angriff auf den Kolonialismus verklammert hatten. Der oft zitierte Film hatte wegen seines «tendenziösen und subversiven Charakters» von der nationalen Filmkommission 1953 keine Zulassung erhalten und durfte in Frankreich erst elf Jahre später, ab 1964, in leicht modifizierter Fassung vertrieben werden.²

Mitte der 1960er Jahre nahmen auf dem afrikanischen Kontinent immer mehr Intellektuelle in bewusster Wendung gegen das europäische Monopol zur Darstellung afrikanischer Themen die Kamera selbst in die Hand. Sie brachten Filme eigener Faktur auf die Leinwand, große panafrikanische Filmfestivals etablierten sich, darüber hinaus investierten manche Regierungen wie die in Ghana und vor allem Nigeria in den Ausbau der kommerziellen Filmindustrie. Ob sie aus anglophonen oder frankophonen Regionen kamen, Vertreter eines intellektuellen oder eines unterhaltsamen Kinos waren: Die ersten Protagonisten der postkolonialen Filmgeschichte in Afrika ließen

sich fast alle im Ausland ausbilden. Sie studierten an den Filmhochschulen von London und Paris, einige von ihnen gingen nach Moskau. Das führte dazu, dass die Wiederaneignung eines kinematographischen Blicks auf Afrika für viele dieser afrikanischen Filmschaffenden im Herzen der kolonialen Metropolen begann. Die «Simultaneität von Eigenem, Traditionellem, Afrikanischem einerseits und dem Fremden, Modernen, Europäischen andererseits» wurde zum wiederkehrenden Topos in vielen afrikanischen Filmen der 1960er und 1970er Jahre.³

Es verwundert deshalb nicht, wenn die Museen der kolonialen Hauptstädte, diese öffentlichen Tempel der Einverleibung fremder Kulturen, von angehenden afrikanischen Regisseuren als Motiv gewählt wurden. Gerade dort, insbesondere vor afrikanischen Objekten, erlebten sie die Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen, spirituellen, ja politischen Wiederaneignung der eigenen Kultur und Vergangenheit. Für viele war der Besuch im British Museum der erste Kontakt überhaupt mit historischen Zeugnissen aus Afrika. So entstand 1970 *You Hide Me* im Depot der Londoner Institution. Neun Jahre später stand dasselbe Museum im Mittelpunkt von *The Mask* des nigerianischen Regisseurs Eddie Ugbomah (s. Kap. 1979). Beide Filme thematisierten die Rückgabe bzw. Rücknahme afrikanischer Kulturgüter voller Vehemenz, der eine in Form eines Dokumentarfilms, der andere als Actionfilm. Auch Schriftsteller wie der Nigerianer Niyi Osundare hielten in Gedichten immer wieder fest, was sie im Angesicht afrikanischer Werke in europäischen Museen empfanden (s. Kap. 1977).

Der 40-minütige⁴ Schwarzweißfilm *You Hide Me* war die Abschlussarbeit von Owoo an der London Film School. Der Regisseur hatte dort zwei Jahre lang studiert, war 26 Jahre alt und ließ sich James Nee-Owoo nennen, als er den Film drehte. Im ersten Teil sprechen drei aktive Vertreter der damaligen panafrikanischen Kunstszenen in London über Kunst: der Sudanese Ibrahim el Salahi, Uzo Egonu aus Nigeria und der Exilsüdafrikaner Dumile Feni; außerdem ist der nigerianische Bildhauer Emmanuel Jegede bei der Arbeit in seinem Londoner Atelier zu sehen.⁵ Die vom Titel geweckte Erwartung wird erst in der zweiten Hälfte des Films erfüllt: «You Hide Me», ihr versteckt mich. Die Kamera begleitet einen jungen schwarzen Mann und eine

junge schwarze Frau (Owoo selbst und Margaret Prah) durch die Kellergewölbe des British Museum und zeigt, wie sie aus Kisten und Plastiktüten afrikanische Kunstwerke auspacken, darunter Holzstatuetten, Schmuck, ein Schwert, Hocker und Masken.

«Der Film wurde an einem Tag gedreht», erinnert sich Owoo.⁶ «Wir begannen mit der Arbeit um neun Uhr morgens und packten nachmittags gegen fünf Uhr ein. Das waren die Bedingungen, unter denen wir drehen durften. Wir stießen auf eine riesige Sammlung ... Tausende von wichtigen Kunstwerken, die nie ausgestellt worden waren. Tief unter der Erde, im Keller. Wir verbrachten viel Zeit mit der Untersuchung der Artefakte, auf die wir stießen. Die Hälfte der Zeit haben wir gefilmt und die andere Hälfte damit verbracht, unsere Neugier zu befriedigen».⁷ Nach etwa zehn Filmminuten verlassen die Protagonisten den Museumskeller. Die Kamera folgt dem jungen Mann in die hohen Ausstellungsräume, in denen er riesige Glasvitrinen voller wohlgeordneter afrikanischer Werke öffnet. Die Mitte des Raums beherrschen die prunkvoll arrangierten königlichen Objekte der Asante (Ghana), die bald darauf im Zentrum der ersten öffentlichen Debatte um Rückgaben in Großbritannien stehen sollten (s. Kap. 1974). Die Kamera gleitet darüber hinaus an fein gearbeiteten Köpfen aus dem Königreich Benin (Nigeria) entlang.

Den ganzen Film begleitet eine männliche Stimme in afrikanischem Englisch aus dem Off. Der Kommentator beschreibt die gewaltsame Provenienz der Objekte mit Begriffen wie «loot» (Plünderung) und «sack» (von Benin City etwa). Er spricht von ihrer unsichtbaren «Gefangenschaft in Kisten und Plastiktüten» und prangert die systematische, «taktisch» gewollte Zerstörung kultureller, religiöser und künstlerischer Traditionen in Afrika durch koloniale Administrationen an. Er spricht von der Hierarchisierung der Kulturen durch ethnologische Museen und unterstreicht dabei die ideologische Instrumentalisierung afrikanischer Sammlungen in Europa und den USA: «Das Material, das sie in Afrika gesammelt haben, wurde als Propagandamaterial gegen Afrikaner und Nachfahren von Afrikanern benutzt».⁸

Mit dem Übergang des Protagonisten in die Ausstellungsräume wechselt der Kommentar dann von der kolonialen in die postkoloni-

ale Zeit, wobei nun die «verdächtige» Rehabilitierung afrikanischer Kunst durch die ehemaligen Kolonialmächte als weiteres asymmetrisches Verhältnis beschrieben wird. Die Stimme aus dem Off beklagt, dass Europäer und Amerikaner «sich als Experten darstellen und entscheiden, welche Kunst als Meisterwerk afrikanischer Kunst zu gelten hat», ja die Definitionsmacht über traditionelle afrikanische Kunst ausüben.⁹ Der Film endet mit einem eindringlichen Appell: «Wie wollen die Regierungen der modernen afrikanischen Staaten der heute heranwachsenden Generation erklären, dass man die traditionelle Kunst im eigenen Land nicht sehen kann?»¹⁰ «Wir, die Menschen Afrikas und afrikanischer Abstammung, fordern, dass uns unsere Kunstwerke, die unsere Geschichte, unsere Zivilisation, unsere Religion und Kultur verkörpern, unverzüglich und bedingungslos zurückgegeben werden.»¹¹

You Hide Me ist eine scharfe politische Anklage gegen die als nutzlos angesehene Präsenz afrikanischer Kulturgüter in den Depots britischer und anderer Museen. Im Westen ungesehen, für die Afrikaner nicht zugänglich – die gezeigten Objekte erscheinen im Film als ein riesiges im Unterbau des Museums gehortetes Kapital, doppelt begraben im kollektiven Unbewussten der afrikanischen wie der europäischen Gesellschaften. Owoo beklagt das Fehlen von Informationen über die kolonialzeitliche Herkunft der Werke und die Rhetorik der Hilfe statt Restitutionen: «Sie sagen nicht, wie diese Objekte erworben wurden [...]. Sie bieten Hilfe an, weigern sich aber, unsere Kunstwerke zurückzugeben. Bücher können kein Material ersetzen, das außerhalb Afrikas aufbewahrt wird».¹²

Mit diesen Thesen und seinem Werk erntete der junge ghanaische Filmabsolvent Beifall weit über London hinaus. Zur ersten Aufführung, so erinnert sich Owoo, hatte er «Professoren für afrikanische Geschichte von der School of Oriental and African Studies sowie aus Oxford und Cambridge eingeladen. Das war sehr erfolgreich. Der Saal war voll. Der Direktor des British Museum hatte Vertreter geschickt. Ich saß im hinteren Teil des Saals. In der Mitte des Films begannen die Analyse und die leidenschaftliche Form der Darbietung Emotionen zu wecken. Die Menschen reagierten, sie atmeten lauter

ab der Mitte des Films. Die Vertreter des Direktors standen auf, gingen auf Zehenspitzen zu ihren Mänteln und schlichen sich ganz leise aus dem Raum. Als das Licht wieder anging, gab es eine fantastische Diskussion, die etwa drei Stunden dauerte. Manche bezeichnen *You Hide Me* als Agitprop-Film». ¹³ Nach einer zweiten Vorführung im März 1971 schrieb das auflagenstarke Londoner Magazin *West Africa*, der Film sei ein «Frontalangriff» auf die Legitimationsrhetorik westlicher Institutionen, welche die «in erster Linie als Kriegstrophäe» in die Museen gelangte «afrikanische Kultur [...] nach und nach als etwas darstellten, das der Westen irgendwie entdeckt und keinesfalls beinahe zerstört hätte». ¹⁴

Insgesamt zog *You Hide Me* über Jahre hinweg breite Aufmerksamkeit auf sich, er wurde vielfach in englisch- und französischsprachigen Zeitschriften besprochen, zirkulierte auf panafrikanischen Veranstaltungen und fand Eingang in alle frühen Kompendien zur Geschichte des afrikanischen Kinos. ¹⁵ «Der Film ist ein Muss für alle, die sich für Kunst oder Afrika interessieren. Was ihm an technischem Feinschliff fehlt, wird durch seinen unkomplizierten, aufrichtigen Ansatz ausgeglichen», schrieb Jeff Francis 1972. ¹⁶ Manch Kritiker sah ihn in den Folgejahren unverhofft an so entlegenen Orten wie Dinard in der Bretagne oder im usbekischen Taschkent. ¹⁷ Der Film setzte Maßstäbe. Spätere Produktionen, die sich mit dem Restitutionsthema befassten – wie *The Mask* von 1979 –, wurden von der Kritik stets an *You Hide Me* gemessen. Zehn Jahre nach seiner Fertigstellung erwarb sogar die BBC das Recht, die Schlusszene des Filmes als Sequenz für eine eigene TV-Produktion über Restitutionen zu verwenden, womit der Film Millionen potenzieller Zuschauer erreichte. ¹⁸

Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass 1971 ein junger Regisseur aus Ghana in London mit filmästhetischen Mitteln eine Forderung in den Raum stellte, die zur gleichen Zeit Tausende von Kilometern entfernt einen Museumsbeamten in Nigeria umtrieb. In Lagos nämlich arbeitete im Laufe des Jahres 1971 der Leiter der nigerianischen Antikenverwaltung, der Archäologe Ekpo Eyo, an dem Plan, westliche Museen von Dauerleihgaben an seinen jungen, selbstständig gewordenen Staat zu überzeugen. Der gut vernetzte Eyo war 1931 in

Calabar (Südnigeria) geboren worden, hatte Ende der 50er Jahre als einer der ersten Afrikaner Archäologie und Anthropologie an den Universitäten von Cambridge und London studiert und nach dem Studium beschlossen, in das inzwischen unabhängig gewordene Nigeria zurückzukehren. Dort hatte er an der Universität von Ibadan in Archäologie promoviert und 1968 die Leitung des Federal Department of Antiquities in Lagos übernommen.¹⁹

Sein Plan mündete im September 1971 in folgende Resolution des im französischen Grenoble versammelten Internationalen Museumsrates ICOM (International Council of Museums); Eyo war damals einer seiner vier Vizepräsidenten: «Alle großen Museen, welche bedeutende Sammlungen ausländischer Herkunft in ihren Depots halten, sollten die Herkunftsländer dieser Sammlungen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln (Schenkungen, Leihgaben, Dauerleihgaben, Tausch, Forschungsstipendien, Ausbildung von Personal usw.) unterstützen, damit sie moderne Museen, die wirklich repräsentativ für ihre jeweiligen Kulturen sind, errichten und entwickeln können.»²⁰ Mit diesem Beschluss wurden afrikanische Restitutionsbestrebungen zum ersten Mal in die internationale Gremien- und Behördensprache übersetzt und in europäischen Fachkreisen diskutiert. Damit verließ das Thema den panafrikanischen, publizistischen und künstlerischen Raum, in dem es sich zunächst entfaltet hatte.

1972

Preußischer Kulturbesitz

«Sehr geehrter Herr Präsident! Ich darf zurückkommen auf unser gestriges Gespräch im Gästehaus des Senats über die Bemühungen Nigerias, in deutschem Besitz befindliche Bronzen aus Berlin als Leihgabe zu erhalten. [...] Unsere Botschaft in Lagos befürwortet die Bitte der Nigerianer aus politischen Gründen, da sie davon überzeugt ist, daß Nigeria bei der immer stärker werdenden Rückbesinnung auf eigene Tradition und Kultur die Angelegenheit sicherlich nicht auf sich beruhen lassen wird und sich diese u. U. zu einem für uns unangenehmen Streitpunkt entwickeln kann. Dank Ihrer freundlichen Vermittlung werde ich am 13. Juni, 17:00 Uhr, im Völkerkundemuseum einen kleinen Empfang geben. [...]. Ich darf hoffen, daß ich Sie und Ihre sehr verehrte Frau Gemahlin an diesem kleinen Empfang auch begrüßen kann. Es bestünde dann ja auch die Gelegenheit, daß ein Vertreter unserer Botschaft in Lagos Ihnen die Argumente unserer Vertretung unmittelbar vortragen kann. Mit verbindlichen Empfehlungen verbleibe ich Ihr Dr. D. Stoecker».¹

Diese freundliche Einladung des Auswärtigen Amtes an den Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in West-Berlin läutete mitten im Kalten Krieg, am 25. Mai 1972, die «deutsche», ja europäische Geschichte der Debatte um Restitutionen von Kulturgütern nach Afrika ein. Ausgelöst wurde sie durch eine offizielle Anfrage Ekpo Eyos, der nach dem ersten Jahrzehnt der Unabhängigkeit als erster Repräsentant einer afrikanischen Regierung den globalen Kampf um Rückgaben aufnahm. Im Zentrum seiner Bemühungen stand Großbritannien, an der Peripherie lagen Länder wie Deutschland und Österreich, die um 1900 umfangreiche Benin-Sammlungen auf dem britischen Kunstmarkt erworben hatten. Denn in dieser frühen Phase