

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 ebene Argumente gegen Restitutionsforderungen 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