

Anna Brus

Julius Lips und die zeitgenössische globale Kunst 2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13953>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brus, Anna: Julius Lips und die zeitgenössische globale Kunst. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Begeisterung und Blasphemie, Jg. 9 (2015), Nr. 2, S. 203–215. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13953>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2015-14295>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Julius Lips und die zeitgenössische globale Kunst

Anna Brus

Postkoloniale Debatten in der Ethnologie sind wichtige Stichwortgeber für eine Kunstgeschichte mit globalem Horizont geworden,¹ ohne allerdings die fachspezifische Selbstreflexion der eigenen Methoden und Narrative in gleichem Maße zur Kenntnis zu nehmen. Wie Thomas Hauschild bemerkt hat, kommt die Ethnologie dabei

»in die Rolle eines Paria des Wissenschaftsbetriebes, dessen man sich zwar zur Reinigung der Begrifflichkeit und aus Motiven der politischen Korrektheit bedient, wenn es um die Kritik abendländischer Kategorien geht, den man aber als Lieferanten wirklichen Wissens gerade auf Grund der von Ethnologen immer wieder vorgeführten Unsicherheit aller Wissensformen ablehnt« (Hauschild 2002: 19).

Die Wissensbestände der Ethnologie, der Islamwissenschaft und anderer Fächer mit Regionalexpertise wurden seit der Orientalismus-Debatte wiederholt dekonstruiert. Der nicht unberechtigte Vorwurf, sie wären in erster Linie Ergebnisse kolonialer Interessen und betrieben konsequentes *othering*, wurde im Fach Kunstgeschichte auch auf die Wissensproduktion der frühen Weltkunst-Diskussionen ausgedehnt (vgl. Leeb 2013). Die Janusköpfigkeit der wissenschaftlichen Unternehmen der Jahrhundertwende ist heute nicht mehr wirklich überraschend. Unterschätzt wird allerdings das brennende Interesse, das die Forscher um 1900 an neuen Denkhorizonten und der Multiperspektivität hatten, die das Nachvollziehen unterschiedlicher ästhetischer Erfahrungen eröffneten. Mit großem Detailreichtum wurden Großprojekte vergleichender Forschung verfolgt, die die einseitige Fortschrittsgeschichte Europas kritisch hinterfragten und durch den Aufweis lokaler Kulturtechniken und Kunstformen außereuropäische Kulturgeschichte(n) zur Geltung bringen sollten (z.B. in den Arbeiten von Franz Boas,

1 Z.B. in den Arbeiten von James Clifford, Johannes Fabian und Sally Price

Ernst Fuhrmann, Georges Bataille, Marcel Griaule und Michel Leiris;² vgl. ›Werkstatt‹ in dieser Zeitschrift).

Die Kunstgeschichte wendet sich heute vermehrt transregionalen Verflechtungsprozessen auch älterer Kunst zu. Der Schwerpunkt liegt auf Übersetzungsprozessen, Grenzzonen und der Mobilität von Akteuren, Menschen und Dingen, die einen wechselseitigen Transfer von Kunst- und Wissensformen auslösen (vgl. Juneja 2012). Erstaunlicherweise zeigen sich Methoden und Modelle, die in der Kunstwissenschaft um 1900 angedacht wurden, zum Teil bis in die Terminologie hinein als Vorläufer gegenwärtiger Methodendiskussionen.³ Die historischen Querdenker und Gegenstimmen zum kolonialen Mainstream können Anregungen und reiches Material bieten, das wir allerdings zum Teil aus einer aus heutiger Sicht skandalösen Terminologie herausarbeiten müssen.

Ein wichtiger Vordenker zur Zeitgenossenschaft in der Kunst ist der Ethnologe Julius E. Lips, der mit seinem 1937 publizierten Buch *The Savage Hits Back, or the White Man Through Native Eyes* nicht nur das erste antikoloniale und antirassistische Buch über die Kunst der ›Anderen‹ geschrieben hat, sondern auch zum ersten Mal diese Kunst als zeitgenössisches Material präsentiert hat. Lips war Direktor des *Rautenstrauch-Joest-Museums* in Köln und war in seinen Ausstellungsideen beeinflusst von der im Rheinland seinerzeit nicht ungewöhnlichen kuratorischen Praxis, ›primitive‹ zusammen mit zeitgenössischer Kunst auszustellen (vgl. Stamm 2010; zu Lips' Ausstellungspraxis vgl. Kreide-Damani 2010: 41; Brus 2013).

Um eine Ausstellung vorzubereiten, sammelte Lips Fotografien von Darstellungen des ›weißen Mannes‹ aus den Beständen europäischer und amerikanischer Museen sowie privater Sammlungen. Die afrikanischen, ozeanischen und amerikanischen Objekte, die er in seiner Anthologie präsentierte, bildeten den fremden Europäer und seine Technologien ab. In Stein, in Holz und in Bronze, als Ritz- oder Papierzeichnung thematisieren die Darstellungen die Präsenz der Europäer und die gemeinsamen Lebenswelten von Kolonisatoren und Einheimischen.

In der Ethnologie wurde und wird dem analytischen Blick von außen, dem Blick des kulturell fremden Wissenschaftlers auf die ›Anderen‹ ein hoher Erkenntniswert zuerkannt. Lips kehrte diesen methodischen Ansatz um und machte den Blick von außen auf die Kultur der Kolonialherren zum Thema seiner Forschung. In den Objekten, die die Fremderfahrung der ›Anderen‹ medialisieren, wird der exotisierende Blick auf den Westen zurückgeworfen. Sich selbst als Fremden in den Augen der Anderen zu sehen, beinhaltet einen irritierenden Erkenntnismoment, der festgefahrene Selbst- und Fremdwahrnehmung ins Wanken bringt. Irritiert war auch die Gestapo, die – nach Lips' Erzählung – mit großer Hartnäckigkeit versuchte, die Fotografien zu beschlagnahmen, um die geplante Präsentation zu vereiteln (vgl. Lips 1937: xxi-xxxi). Nachdem Julius und Eva Lips enteignet und aus Nazi-Deutschland vertrieben wurden, wuchs die Publi-

2 Zu Bataille, Leiris und Griaule und die Zeitschrift *Documents* vgl. Didi-Huberman 2010; Leeb 2013: 150-169.

3 Vgl. zur Weltkunst im deutschsprachigen Raum auch Halbertsma 2008; Pfisterer 2008.

kation im Exil zu einem Manifest gegen den Faschismus und die Überheblichkeit einer vermeintlichen Herrenrasse.⁴



Abb. 1:
Nikobarische
Schreckfigur

Die nikobarische Schreckfigur (Abb. 1), die auch auf dem Umschlag der englischen Publikation abgebildet ist, verkörpert die Gewalt des Kolonialismus und das stumpfe Grauen militärischer Herrschaft, sie zeigt den ›Weißen‹ als den eigentlichen Barbaren.⁵ ›Der Wilde‹, der laut dem provokativen Buchtitel ›zurückschlägt‹ und sich der Unterdrücker nicht mit Gewalt aber mit Bildern bzw. Worten erwehrt, wird für Lips zur Identifikationsfigur und zum Leitmotiv des Buches (vgl. Lips 1937: xx). Seine Interpretation schrieb den Darstellungen von Europäern die Rache an den Kolonisatoren ein und galt in der kunstanthropologischen Forschung deswegen lange als unhaltbar. In den Darstellungen und in Lips' Analysen kommen aber nicht nur Spott und Kritik am Weißen zum Tragen, sondern auch die Bewunderung des mächtigen Fremden und der Versuch, sich

4 In der deutschsprachigen ethnogehistorischen Forschung war und ist die Person Julius Lips und seine Positionierung im Nationalsozialismus, gerade im Zusammenhang mit der antifaschistischen Publikation *The Savage Hits Back* umstritten (vgl. Pützstück 1997; Kreide-Damani 2010).

5 Zur Umschlaggestaltung der zeitgleich 1937 erscheinenden englischen und amerikanischen Ausgabe von *The Savage Hits Back* vgl. Kreide-Damani 2010: 150-153.

seine Macht und seine Technologien anzueignen – sie thematisieren eine wechselseitige Geschichte von Abwehr und Verlangen.

Die ästhetischen Strategien, die zur Darstellung des kulturell Fremden entwickelt wurden, sind Zeugnisse lokaler, künstlerischer Praxis und zugleich globaler Verflechtung. In ihrem beschreibenden Realismus sind die Kunstwerke ›ethnographische Objekte‹ im besten Sinn. Kleidung, Waffen, Accessoires, Körperhaltung und Physiognomie sind oft bis in kleinste Details scharf beobachtet und überdeutlich erfasst. Hölzerne zugeknöpfte Soldaten, die so strammstehen, dass sich der Rücken nach hinten durchbiegt, zum Kommando-Schrei geöffnete Münder, ins Korsett gezwungene Wespentailen, riesige Brillengestelle oder überdimensionale Schreibgeräte – in der Übertreibung bestimmter habitueller oder physiognomischer Merkmale wirken die Darstellungen auf uns satirisch. Dieses Charakteristikum hat Lips in seinen emphatischen Beschreibungen lustvoll auf die Spitze getrieben.

Lips' Buch blieb in der Kunstgeschichte weitgehend unbeachtet und wurde auch in der Kunstethnologie als vor allem methodisch fragwürdig marginalisiert (vgl. Norris 1983; Krings 2001; Quarcoopome 2010; Kramer 1983/1984/1987). Lips wurde vorgeworfen, die kulturellen Kontexte nicht beachtet zu haben, und dass er vor allem seine eigene Imperialismuskritik ›unter der Maske des Wilden‹ (Kramer 1983: 215) geäußert habe, dass deshalb ›der Mund des unbekanntes Künstlers und die Stimme, aus der Wildnis, denen Lips Gehör verschaffen wollte, letztlich stumm‹ (Krings 2001: 230) bleiben.

Trotzdem, und darin sind sich fast alle Kritiker einig, ist die Radikalität seines Ansatzes vor dem zeitgeschichtlichen Kontext frappierend und in seinem postkolonialen Impetus seiner Zeit weit voraus. Lips bricht in seinem Buch sowohl mit kunstwissenschaftlichen und ethnologischen, aber auch avantgardistischen Deutungsmustern für außereuropäische Kunst, die zum Teil bis heute virulent geblieben sind. Die von ihm gesammelten Artefakte entsprachen nicht den in der Weimarer Republik bereits weitgehend kanonisierten Vorstellungen ›primitiver Kunst‹. Die formalistische Ästhetik der Sammler verlangte nach abstrakten und ornamentalen Kunstwerken, Naturalismus galt der Avantgarde als gefällig und abgeschmackt. Ethnologen sammelten und erfassen nur, was vermeintlich vor dem kolonialen Kontakt in einer ›unberührten‹, ›traditionellen‹ Ritualkultur entstanden war. Aufgrund ihrer hybriden Erscheinung galten die Europäerdarstellungen nicht als authentisch und waren für Sammler wertlos.⁶ Diese Disqualifizierung von ›primitiver‹ Kunst, die europäische Elemente aufweist, kritisierte auch schon Lips' Zeitgenosse Marcel Griaule in seinem Aufsatz *Un coup de fusil* in einem ähnlich polemischen Duktus wie Lips (vgl. Griaule 1930: 46).

Lips' ungewöhnliche Sammlungspraxis hat mit der zeittypischen *salvage anthropology* und dem bis heute insbesondere auf dem Kunstmarkt wirkmächtigen Authentizitätsparadigma gebrochen. Dieser Bruch mit dem klassifizierenden Kanon scheint

6 Bis heute erreichen solche als *Tourist Art* gebrandmarkten Objekte auf dem Kunstmarkt nie die Preishöhe, die vermeintlich ›authentische‹ außereuropäische Kunst erzielt, erst in den letzten Jahren kommen sie als Zeugnisse der Kontaktgeschichte öfter in Ausstellungen und Publikationen an das Licht der Öffentlichkeit.

ihm nicht immer bewusst gewesen zu sein und sein Text ist in dieser Hinsicht nicht immer eindeutig. Sucht man in Lips' Buch nach diskriminierendem Vokabular und zeittypischen, evolutionistisch-ethnologischen Erklärungsmustern, so wird man auch hier fündig. Durch die Kunstwerke und ihre widerspenstige Eigentümlichkeit drängt sich jedoch ein ganz anderes Bild auf. Die Objekte bezeugen eine Geschichte des Kulturkontakts, in der die kolonisierten Kulturen am globalen Wandel einer geteilten Welt antizipieren und ›gleichzeitig‹ auf den Europäer zurückblicken. Diese Kunst entlarvt die ›Zeitenthobenheit‹ einer exotisierenden Darstellung fremder Welten als Imagination (vgl. Fabian 1983). Zum ersten Mal überhaupt wird dadurch in Lips' Anthologie außer-europäische Kunst als Gegenwartskunst gezeigt, sie ist ›gleichzeitige‹ Kunst.

Aneignung und Alterität in symmetrischer Perspektive

Als materielle Zeugnisse der Fremderfahrung versprechen die von Lips gesammelten Darstellungen des Europäers einzigartige Einsichten in die Verflechtungsgeschichte kultureller Kontaktzonen (vgl. Pratt 1992: 7) und in lokale Bewältigungsstrategien der kolonialzeitlichen und missionsbedingten Umbrüche. Anhand von zwei Objekten, einer Zeichnung und einer Holzskulptur, soll an dieser Stelle jenseits eines stereotypen Täter-Opfer-Diskurses kurz angerissen werden, wie die ›Anderen‹ sich westliche Medientechniken aneigneten und den neu entstandenen Absatzmarkt für ihre Kunst geschickt für ihre Zwecke nutzten.

Eine Tuschezeichnung aus Australien (Abb. 3), die Lips als Beispiel für Darstellungen des zivilen Europäers ausgewählt hat, zeigt australische Viehzüchter des viktorianischen Zeitalters, die an der aufwändigen, detailliert dokumentierten Mode der 1860er Jahre zu erkennen sind. Der indigene Künstler hat die breitbeinige Haltung und die gewichtigen Gesten in seiner sparsamen Zeichnung bestens charakterisiert. Es scheint sich um eine szenische Darstellung zu handeln, in der Hierarchien und Machtgefälle zwischen den Männern in Gehröcken und dem schlichter gekleideten Mann in der Mitte der rechten Dreiergruppe thematisiert werden (vgl. Sayers 1994: 42). Der Künstler, der diesen männlich-herrischen Habitus der Siedlerkultur so treffend festgehalten hat, ist niemand anders als der Kwat-Kwat Künstler Yakaduna (ca. 1835-1901), der im *Upper Murray*-Gebiet im heutigen *New South Wales* in Australien lebte und meist unter dem europäischen Namen Tommy McRae gehandelt wird. McRaes fragile Tuschezeichnungen erinnern an die Lebensweise der Aborigines, die er in Dutzenden Zeichnungen memorisiert, sie dokumentieren aber auch die Veränderungen durch die Präsenz der anglo-australischen und chinesischen Siedler und Goldsucher.

Die im 19. Jahrhundert in Australien kursierende Erzählung des akkulturierten Europäers William Buckley, der einer Sträflingskolonie entkam und 32 Jahre bei den Wathaurung lebte, erzählt McRae als wechselseitige Anverwandlung an die Fremden (Abb. 5). In der Darstellung eines Corroborees tanzt Buckley, mit den Markierungen des initiierten Mannes bemalt, im Takt der Gruppe, die statt der traditionellen Objekte Fähnchen über den Köpfen schwingt (vgl. Carroll 2014: 239-251). McRae eignete sich die westlichen Medientechniken, die seiner Kunst materielle Dauerhaftigkeit verliehen,

selbstbewusst an. Er war ein geschickter Stratege in der Wahl seiner Themen und beim Verkauf seiner Skizzenbücher an Reisende und Siedler und konnte damit die Lebensumstände seiner kleinen unabhängigen Gemeinschaft verbessern (zu McRae vgl. Sayers 1994 und Carroll 2014).

Ein weiteres Objekt aus Lips' Sammlung verweist auf einen Künstler, der parallele Strategien in einer durch Kolonialismus und Missionierung geprägten Region entwickelt hat: Eine kleine schiefgeneigte Holzskulptur auf einem Sockel trägt, wie Lips richtig bemerkt hat, die Wickelgamaschen der englischen Tropenuniform und zeigt stilistische Merkmale der Kunst der Yoruba (Abb. 6). Die Skulptur kann heute dem nigerianischen Künstler Thomas Onajeje Odulate (gest. 1952), einem Zeitgenossen Julius Lips', zugeordnet werden (Abb. 2) (vgl. Steinberger 2012: 33f.).



Abb. 2:
Thomas Onajeje Odulate

Onajeje Odulate lebte in Lagos und fertigte dort seit den 1920er Jahren Porträtskulpturen vor allem für britische Kolonialbeamte an (Abb. 7).⁷ Ausgebildet in der klassischen Schnitzkunst der Yoruba zog Onajeje Odulate, Mitglied der lokal herrschenden *Mosene*-Familie, von dem weiter nordöstlich gelegenen Ikorodu in den 1920er und 1930er Jah-

7 Die Darstellung beruht zum Teil auf qualitativen Interviews der Verfasserin mit dem Sohn des Künstlers, William Odulate, geführt im Dezember 2014. Zum Künstler vgl. auch: Bascom 1957. William Bascom hat eingestanden, dass er zunächst kein Interesse an dem stadtbekanntem Schnitzer Thomas Onajeje Odulate hatte. Erst die Lektüre von Lips' Buch hat ihn zu seinem Aufsatz angeregt.

ren in das Zentrum der pulsierenden multikulturellen Hafenmetropole Lagos. Onajeje Odulate war Entrepreneur und Künstler eigenen Rechts, der, ähnlich wie vor ihm McRae, für die Anfertigung, Auftragsannahme und Abwicklung seiner Geschäfte selbst zuständig war.⁸ Einen Umzug von der ›Peripherie‹ ins ›Zentrum‹ an die Kunstakademie nach London, wohin man Onajeje Odulate als Lehrer für afrikanische Bildhauerei einladen wollte, lehnte er ab (Interview d. Verf. mit William Odulate am 11.12.2014).

Als scharfer Beobachter hat Onajeje Odulate die verschiedenen gebrochenen Identitäten in Lagos zwischen Tradition und Kosmopolitentum treffend dokumentiert. Seine Porträts zeigen vor allem britische Beamte, aber auch Nigerianer im Dienst des Kolonialsystems und in ihren indigenen gesellschaftlichen Rollen, es gibt *Obas* (Könige) und die Queen Victoria, Yoruba-Botschafter und Briefträger in mimetischem Austausch. Während der Darstellungsinhalt von Onajeje Odulates Kunstwerken innovativ ist, folgt die formale Gestaltung, besonders in den Proportionen der Figuren, traditionellen Vorbildern. Was auf den westlichen Betrachter satirisch wirkt, ist das Ergebnis eines Herantastens an ein neues Thema, das ältere Darstellungsnormen überschreitet.⁹

Die Beispiele von McRae und Onajeje Odulate zeigen, dass sich auch vor dem Erstarken der Unabhängigkeitsbewegungen lokal bzw. individuell neue Kunstsprachen herausbildeten. Tommy McRae und Onajeje Odulate knüpfen an lokale künstlerische Traditionen an und erschließen sich durch westliche Medienformate und Darstellungsinhalte neue ästhetische Betätigungsfelder. Das Rätsel des Fremden ist in ihren Arbeiten zugleich Motor und Medium für kreative Strategien der Annäherung und Abgrenzung. Ihre vielschichtigen, subtilen Werke unterlaufen gängige Klassifizierungen und dualistische Grenzmarkierungen zwischen ›Tradition‹ und ›Moderne‹, ›populärer‹ und ›avantgardistischer‹, ›lokaler‹ und ›globaler‹ Kunst.

8 Darstellungen, die die zeitgenössische gemeinsame koloniale Lebenswelt thematisieren, finden sich auch in rituellen Kontexten und an das indigene Publikum gerichteten z.T. parodistischen Performanzen in denen Spannungen zwischen den Akteuren abgebildet und ausagiert werden. Vgl. *Les maîtres fous* (Film) von Jean Rouch 1954 und Jahn 1983; Kramer 1987; Steinberger 2012).

9 Vgl. Quarcoopome 2009: 170. Die Frage nach satirischen oder subversiven Zügen in Odulates Kunst und weitere Forschungsergebnisse werden demnächst in einem gemeinsamen Artikel der Verfasserin mit Clara Himmelheber und Lisa Steinberger thematisiert.

Literatur

- BASCOM, William (1957): »Modern African Figurines: Satirical or Just Stylistic?«. In: *Lore* 7: 4, 118-126.
- BRUS, Anna (2013): »Laboratorien kultureller Ausdrucksformen. Das Eigene und das Fremde im Vergleich«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 13: 2, Vom Feld zum Labor und zurück, hg. v. Raphaela Knipp/Johannes Paßmann/Nadine Taha, 17-33.
- CARROLL, Khadija von Zinnenburg (2014): *Art in the Time of Colony*, Farnham: Ashgate.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München: Wilhelm Fink.
- FABIAN, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press.
- GRIAULE, Marcel (1930): »Un coup de fusil«. In: *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie Variétés* 2: 1, 46. Auch digitalisiert: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f65.image.langFR> (05.09.2015).
- HALBERTSMA, Marliete (2008): »The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900-1933«. In: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, hg. v. Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme, Amsterdam: Valiz, 91-105.
- HAUSCHILD, Thomas (2002): »Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 84, 13-32.
- JAHN, Jens (Hg.) (1983): *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann*, München: Rogner und Bernhard.
- JUNEJA, Monica (2012): »Kunstgeschichte und kulturelle Differenz – Erweiterung oder Paradigmenwechsel. Eine Einleitung«. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Themenheft 2: *Die Universalität der Kunstgeschichte*, hg. v. Matthias Bruhn/Monica Juneja/Elke Werner, Marburg: Jonas Verlag, 6-12.
- KRAMER, Fritz W. (1983): »Die Fremdheit afrikanischer Colon-Figuren«. In: *Colon – Das schwarze Bild vom weißen Mann*, hg. v. Jens Jahn, München: Rogner und Bernhard, 205-215.
- KRAMER, Fritz W. (1984): »Über afrikanische Darstellungen von Fremden«. In: *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, Bd. 14, hg. v. Hans Peter Duerr, Berlin: Karin Kramer, 105-131.
- KRAMER, Fritz W. (1987): *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/Main: Athenäum.
- KREIDE-DAMANI, Ingrid (Hg.) (2010): *Ethnologie im Nationalsozialismus. Julius Lips und die Geschichte der ›Völkerkunde‹*, Wiesbaden: Reichert Verlag.
- KRINGS, Matthias (2001): »Stimmen aus der Wildnis. Julius E. Lips: The savage hits back or the white man through native eyes. London 1937«. In: *Paideuma* 47, 223-235.
- LEEB, Susanne (2013): *Die Kunst der Anderen: »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Dissertation, Europa-Universität Viadrina, <http://d-nb.info/1037687906> (26.05.2015).
- LIPS, Julius E. (1937): *The Savage Hits Back, or the White Man Through Native Eyes, with an Introduction by Bronislaw Malinowski*, London: Lovat Dickson.

- NORRIS, Edward Graham (1983): »Kolon im Kontext«. In: *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann*, hg. v. Jens Jahn, München: Rogner und Bernhard, 13-64.
- PFISTERER, Ulrich (2008): »Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)«. In: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, hg. v. Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme, Amsterdam: Valiz, 69-89.
- PRATT, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York: Routledge.
- PÜTZSTÜCK, Lothar (1995): *Sinfonie in Moll. Julius Lips und die Kölner Völkerkunde*, Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft.
- QUARCOOPOME, Nii O. (Hg.) (2009): *Through African Eyes. The European in African Art, 1500 to Present*, Ausstellungskatalog, Detroit: Detroit Institute of Arts.
- SAYERS, Andrew (1994): *Aboriginal Artists of the Nineteenth Century*, Melbourne: Oxford University Press.
- STAMM, Rainer (2010): »Weltkunst und Moderne«. In: »Das schönste Museum der Welt« – *Museum Folkwang bis 1933*, hg. vom Museum Folkwang, Göttingen: Steidl, 27-46.
- STEINBERGER, Lisa (2012): *Julius Lips und die afrikanischen Europäerdarstellungen des Rautenstrauch-Joest-Museum – Haus der Kulturen der Welt, Köln*, unveröffentl. Magisterarbeit, Philosophische Fakultät, Universität zu Köln.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Nikobarische Schreckfigur. Aus: Julius Lips (1937): *The Savage Hits Back or the White Man Through Native Eyes*, London: Lovat Dickson, 104. Originalskulptur: Rautenstrauch-Joest-Museum – Haus der Kulturen, Köln.
- Abb. 2: Thomas Onajeje Odulate. Fotografie: Anna Brus nach einem Original von 1950, mit freundlicher Genehmigung von William Odulate.
- Abb. 3: Tommy McRae, Viehzüchter, 1878, Tuschezeichnung. Foto: Mitchell Library, State Library of New South Wales.
- Abb. 4: Tommy McRae, Aborigines bei der Jagd, c. 1890, Tuschezeichnung. Foto: Mitchell Library, State Library of New South Wales.
- Abb. 5: Tommy McRae, Corroboree, c. 1890, Tuschezeichnung. Foord Family Collection. Foto: University of Melbourne Archives.
- Abb. 6: Thomas Onajeje Odulate, Engländer, Holzskulptur, Nigeria vor 1920, Original im Rautenstrauch-Joest-Museum – Haus der Kulturen der Welt. Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, Wolfgang F. Meier, rba_d029012.
- Abb. 7: Thomas Onajeje Odulate, Paar mit Hund, mehrteilige Holzskulptur, Lagos, ca. 1940er. Foto © Bridgeman Images.



Abb. 3: Tommy McRae, Viehzüchter, 1878, Tuschezeichnung



Abb. 4: Tommy McRae, Aborigines bei der Jagd, c. 1890, Tuschezeichnung



Abb. 5: Tommy McRae, Corroboree, c. 1890, Tuschezeichnung



Abb. 6: Thomas Onajeje Odulate, Engländer, Holzskulptur, Nigeria vor 1920, Original im Rautenstrauch-Joest-Museum – Haus der Kulturen der Welt



Abb. 7: Thomas Onajeje Odulate, Paar mit Hund, mehrteilige Holzskulptur, Lagos, ca. 1940er