

klar oder widersprüchlich, wichtige Termini fehlen im Glossar und es werden z.T. überholte Begrifflichkeiten verwendet. Dass das Buch an manchen Stellen stark verallgemeinernd ist, wird wohl der geografischen Breite des Forschungsfeldes geschuldet sein.

Trotz dieser Mängel gelingt es der Autorin, in der Konklusion nachvollziehbar und erfolgreich zu argumentieren, dass die Keule ein sozusagen panpazifisches Phänomen ist, und dass sie vielerorts, neben ihrer Primärfunktion als Waffe, auch als Identitätsgegenstand und rituelles Objekt verwendet wird. Der im Werk nachgezeichnete Wandel der Keule im Laufe der Zeit spiegelt zu einem gewissen Grad auch die Geschichte der Region und wichtige Schlüsselaspekte des Lebens in Ozeanien. Darüber hinaus kann das Buch als Referenzwerk für Forschende an diesem Sammlungsbestand des Weltmuseums Wien dienen.

Katharina W. Haslwanter

Schneider, Arnd (ed.): *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters*. London: Bloomsbury Academic, 2017. 239 pp. ISBN 978-1-4742-3124-4. Price: £ 17.99

For anthropologists working in the field of contemporary art and the intersections between art and anthropology, with references to the politics of representation and difference and otherness, the present volume by Arnd Schneider provides a stimulating endeavour. Well known for his extensive work on art and anthropology, and art as anthropology, over the last few years, Schneider, in his recent publication “Alternative Art and Anthropology. Global Encounters,” presents various voices that engage with the “communication of difference across culturally refracted boundaries of disciplines” (2). In collaboration with anthropologists, artists, and other researchers from various geographical and cultural contexts, this book contributes to the long-enduring discussion on the encounter between art and anthropology. Having influentially shaped this encounter himself with earlier publications such as “Contemporary Art and Anthropology” (Oxford 2006) with Christopher Wright, “Between Art and Anthropology” (Oxford 2010), or “Anthropology and Art Practice” (London 2013), the present publication promises another vignette. Entirely dedicated to perspectives from Asia, Latin America, and Africa, the book, in seventeen chapters with nine articles and eight interviews, presents leading scholars, artists, and curators in Africa, Japan, China, Philippines, Indonesia, Bhutan (in intersection with Switzerland), Ecuador, Chile, or Mexico. In this geographical heterogeneity, it thus considers research work from regions that have been neglected in debates mainly conducted among scholars from Europe, America, and Australia.

With its title “Alternative Art and Anthropology. Global Encounters,” the scope is to emphasize a conscious theoretical context and a marked scholarly contribution to research, on a broader understanding of the global contemporary scene that unfolds in the intersec-

tions between anthropology and arts. The texts included here are a determined attempt “to redress imbalances in the global discourse about art and anthropology – to counter its ‘globalcentrism’” (in reference to Fernando Coronil 2000) (11). In the introduction “Alternatives. World Ontologies and Dialogues between Contemporary Arts and Anthropologies,” Schneider briefly outlines the debates on alterity as generated by anthropological engagements and its mutual relation with contemporary art. Pursuing issues of ontology and the understanding of transcending alterity, otherness, and differences, Schneider refers to literary scholar Christopher Prendergast (2015) to emphasise the purpose of “counter[ing] the impasse of the incommensurable” (11). Along different artistic approaches, Schneider illustrates in the introduction various kinds of entanglements between art and anthropology, or more precisely, ethnography. The photographer Rodrigo Petrella, for example, bases his profound work on Amerindian people living in the Amazonian rainforests on an “ethnographic immersion” with the local Yanomamö and other indigenous groups. Schneider argues in line with philosopher and art critic Ticio Escobar that Petrella carefully manages, in his photographs and depictions of local body art, feather work, and ritual performance, to not violate the radical essence of alterity, but to translate an otherness to the viewer (4). With regard to different types of practice and encounters between anthropology and art, Schneider cites some other projects, such as Julia Rometti and Victor Costales and their “meta-ethnographic” (5) projects in Latin America. With these practitioners, Schneider stimulates the discussion on “dialogue” as a way to point out that mutual understanding of partners remains partial, and a translation between different knowledge, techniques, and educational backgrounds remains incomplete while based on what is maybe the only possible format, that of the dialogue (17).

“Alternative Art and Anthropology. Global Encounters” is structured along a twofold approach, which in itself is an alternative to classical text writings. It includes about nine contributions by researchers and artists from various regional contexts who either address a distinct artistic or curatorial project or a collaborative initiative that followed some ethnographic methodology or included anthropological research on specific art projects and cultural contexts, or all of these. Others critically engage with theories and research practices in the field of (art)anthropology to reflect on what this actually can be in contemporary situations. These articles, many of them emphasizing the challenges of hybrid practices of translation, are, in most cases, supplemented by a conversation with Arnd Schneider to determine and sharpen various lines of theoretical arguments. Providing the contributors with a centre stage for their projects and conceptual approaches, the exchange with Arnd Schneider basically follows a Q&A mode, either conducted in written form or an interview.

In general, such a format is a welcome and liberalising attempt to foreground local engagements with art and curatorial practices that take place against the background of Western anthropological discourses on art and visual cultures. Particularly, given the fact that the global contemporary situation can only be understood in its incompleteness of encounter and translation, the entire book forges a dialogical format (16 f.) to “decenter any unified, or indeed universal – or to quote again Fernando Coronil, *globalcentric* – discourse about ‘contemporary art and anthropology’” (16).

Reading the book in the contemporary political situation, it can be said that it will be of particular interest for scholars and practitioners who are engaging with contemporary ideas of ontology in the field of art, for those who are looking to break up debates that are still – and very dominantly – shaped by Western voices, and for others again, who seek for some radical inspiration in order to pave the way for a collaborative future.

In this regard, and without dismissing the richness and quality of the different contributors and projects in this volume, it is exactly the heterogeneity in the contributions, and often more likely their limited space, that explains why a final and critical statement might have been required. What might “alternatives” look like in the future? In what way can we envisage global encounters between art and anthropology? The reader is introduced to the high level of complexity in terms of references; owing to transnational migration and the flows of concepts, discourses, and individuals, through cross-cultural, conceptual, and disciplinary boundaries, and as the contributors and projects demonstrate, other tempting questions seem to impose themselves: what is next? What follows from understanding the global encounters described and the formats of dialogues for the discipline of anthropology and its role in the global world of art, and for its practitioners? These are interesting questions that may lead beyond the notion of the “alternative” and (again) towards a shared sense of “contemporaneity of difference” and the “unevenness of hermeneutics,” even beyond the disciplinary boundaries of anthropology.

Cathrine Bublatzky

Schwarz, Birgit: Hitlers Sonderauftrag Ostmark. Kunstraub und Museumspolitik im Nationalsozialismus. Wien: Böhlau Verlag, 2018. 236 pp. ISBN 978-3-205-20621-7. (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, 7) Preis: € 35,00

Spätestens als die Beschlagnahme der Gemäldesammlung von Cornelius Gurlitt im November 2013 in einer spektakulären Aktion in Bayern bekannt wurde, hat das Thema Raubkunst im Nationalsozialismus und Provenienz von Gemälden in den Medien und in der Öffentlichkeit eine große Aufmerksamkeit erhalten. Auf dieses Thema stellte sich dann auch der französische Präsident Macron ein und erweiterte die Debatte auf Gegenstände aus Afrika. Inzwischen sind an zahlreichen Museen und Universitäten Stellen zur Provenienzforschung eingerichtet und Tagungen abgehalten worden.

Dass dieses Thema aber schon viel länger aktuell ist, zeigt uns die Arbeit von Birgit Schwarz, die in der Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung als Band 7 erschienen ist, eine Kommission, die schon 1998 in Österreich ins Leben gerufen wurde. Seither wurden in Österreich über 30 000 Objekte zurückgegeben und in 300 Fällen wurde die Rückgabe oder Nichtrückgabe von einem Kunstrückgabebeirat empfohlen.

Das Buch von Schwarz erscheint ferner genau 80 Jahre nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich und hat so auch eine ganz andere Dimension der historischen Aktualität. Das Buch soll ein Beitrag zur Grundlagenforschung der nationalsozialistischen Kunst- und Kulturpolitik in Österreich sein. Schwarz widmet sich jedoch nicht der Enteignung und Beschlagnahme, was sie schon in einem früheren Werk getan hat, sondern der anschließenden Verteilung von vor allem jüdischem Eigentum an verschiedene Museen in Österreich. Diese Verteilung verlief unter Geheimhaltung und sollte erst später bekannt gemacht werden. Schwarz wirft den Mitarbeitern der entsprechenden Museen vor, dass sie so zu Kollaborateuren und Tätern des Naziregimes geworden seien.

Es waren die großen Sammlungen von Alphons und Louis Rothschild, Rudolf Gutmann, Otto Pick, Alfons Thorsch, David Goldmann, Felix Haas und Oscar Bondy, die beschlagnahmt wurden. Auf diese Weise kamen mehr als 5 000 Kunstwerke zusammen. In Österreich war, laut Schwarz, die “avantgardistische Moderne”, die von Hitler ja als “entartete Kunst” aus den Museen in Deutschland entfernt worden war, nicht so verbreitet, u. a. wegen der kleineren Zahl von Kunstmuseen. Im Allgemeinen waren es Universal Museen in den Ländern, also neben europäischer Kunst auch Sammlungen mit Kunstgewerbe, Volkskundlichem und Naturhistorischem. Nur in Wien gab es ein eigenes spezialisiertes Kunstmuseum. Daher gab es in Österreich anders als im Deutschen Reich keine Beschlagnahme moderner Kunst. Gleich nach dem Einmarsch hatte in Wien die Gestapo jüdischen Kunstbesitz konfisziert. Hitler konnte also den Museen nun Kunstwerke zukommen lassen und sich als Kunstförderer profilieren. Dennoch gab es keine propagandistische Verwertung, so dass diese Verteilung auch in der Forschung nicht so bekannt wurde.

Außerdem wurden zahlreiche Klöster und Klosterstiftungen beschlagnahmt. Darunter fiel auch das bekannte Missionshaus St. Gabriel in Wien-Mödling: “in den letzten Kriegstagen wurden noch die naturkundlichen Sammlungen und Bibliotheksbestände des ehemaligen Missionshauses St. Gabriel in Wien-Mödling den entsprechenden Fachabteilungen des *Naturhistorischen Museums* in Wien und dem *Museum für Völkerkunde* in Wien zugewiesen” (175: Anm. 586).

Warum dieses Programm der Verteilung besonders in Österreich durchgeführt wurde, erklärt Schwarz folgendermaßen: “Nirgendwo im Deutschen Reich gab es so bedeutende und große Kunstsammlungen wie in Wien”