

### Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst

Wonisch, Regina

Veröffentlichungsversion / Published Version

Forschungsbericht / research report

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wonisch, R. (2018). *Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst*. (2., überarb. Aufl.) (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55097-1>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

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



ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

## Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart?

Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von  
ethnologischen Museen und Kunst

Regina Wonisch



ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

# **Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart?**

Kuratorische Herausforderungen  
an der Schnittstelle von ethnologischen  
Museen und Kunst

Regina Wonisch



## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>4</b>
<b>Zusammenfassung</b> .....	<b>5</b>
<b>Executive Summary</b> .....	<b>6</b>
<b>1. Hintergrund</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Kritik an musealen Praktiken ethnologischer Museen</b> .....	<b>10</b>
2.1 Postkoloniale Perspektive .....	<b>13</b>
2.2 Kritik an der ethnologischen Sammelpraxis .....	<b>15</b>
2.3 Kritik an der musealen Ordnung ethnologischer Museen .....	<b>17</b>
2.3.1 Differenz Natur – Kultur .....	<b>17</b>
2.3.2 Der Westen und der Rest .....	<b>18</b>
2.3.3 Art/Artefakt .....	<b>19</b>
2.4 Kritik an der ethnologischen Ausstellungspraxis .....	<b>20</b>
2.4.1 Vom Ethnologischen Museum zum Weltkulturen Museum .....	<b>22</b>
2.4.2 Globale Kunst? .....	<b>25</b>
2.4.3 Kunst als Feigenblatt ethnologischer Museum? .....	<b>25</b>
<b>3. Best Practice-Projekte</b> .....	<b>28</b>
3.1 Selbstreflexives Ausstellen .....	<b>28</b>
3.2 Zukunftsvision des post-ethnografischen Museums? .....	<b>29</b>
3.3 Das ethnologische Museum als Möglichkeitsraum? .....	<b>32</b>
3.4 Künstlerische Interventionen .....	<b>35</b>
3.5 Kollaborative Projekte im ethnologischen Museum .....	<b>37</b>
<b>4. Spielräume für die Museumspraxis</b> .....	<b>40</b>
4.1 Sammlungspolitik .....	<b>40</b>
4.1.1 Provenienzforschung .....	<b>40</b>
4.1.2 Rückgabe/Restitution .....	<b>43</b>
4.1.3 <i>Shared Heritage</i> .....	<b>47</b>
4.1.4 <i>Re-reading</i> der Sammlungen .....	<b>49</b>
4.2 Ausstellen .....	<b>52</b>
4.2.1 Selbstreflexion .....	<b>52</b>
4.2.2 Schnittstelle zwischen Kunst und ethnologischen Museen .....	<b>54</b>
4.2.3 Interventionen .....	<b>54</b>
4.2.4 <i>Artist in Residence</i> -Programme .....	<b>55</b>
4.2.5 <i>Artistic research</i> .....	<b>56</b>
4.2.6 (Post)koloniale Kunstausstellungen .....	<b>58</b>
4.2.7 Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften .....	<b>60</b>
4.2.8 Verhandlungsorte gegenwärtiger Globalisierungsphänomene? .....	<b>65</b>
<b>Ausgewählte Literatur</b> .....	<b>67</b>
<b>Zur Autorin</b> .....	<b>75</b>

## **Vorwort**

„Vielleicht liegt die eigentliche Chance des Humboldt Forums darin, dass es im Vergleich zu anderen neugestalteten ethnologischen Museen besonders umstritten ist und damit eine breite öffentliche Debatte auslöste, die es nicht zu befrieden, sondern zu verstetigen gilt“, konstatiert die Autorin Regina Wonisch in dieser Studie.

Die gesellschaftliche Debatte um das Humboldt-Forum und die Kritik an Ausstellungspraxen ethnologischer, historischer, aber auch zeitgenössischer Museen „geschichtsvergessen“ zu sein und die Auswirkungen kolonialer Vergangenheit nicht ausreichend zu reflektieren, stieß in Deutschland eine Diskussion an, die lange Zeit vernachlässigt wurde.

Welche Epistemologien werden durch Ausstellungsmacher geschaffen? Wessen Wissen wird als gültig angesehen? Wie spricht zeitgenössische Kunst über Kolonialismus? Was sind die Hauptkritikpunkte an bisherigen Ausstellungspraktiken? Wie kann Multiperspektivität bei der Präsentation von Objekten einfließen?

In der vorliegenden Studie werden postkoloniale Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst reflektiert, Kritik an musealen Praktiken ethnologischer Museen zusammengefasst sowie Best Practice-Projekte dargestellt. Daraus werden Handlungsmöglichkeiten für die Museumspraxis abgeleitet.

Die Studie ist im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ entstanden. Regina Wonisch, der Autorin der Studie, möchte ich auf diesem Wege herzlich für ihre ausgezeichnete Arbeit und ihr Engagement für dieses Forschungsprojekt danken. Mein Dank gilt auch der Leiterin des ifa-Forschungsprogramms Odila Triebel sowie Sarah Widmaier und Isabell Scheidt, die das Projekt konzeptionell und redaktionell begleitet haben.

Das ifa engagiert sich weltweit für ein friedliches und bereicherndes Zusammenleben von Menschen und Kulturen. Es fördert den Kunst- und Kulturaustausch in Ausstellungs-, Dialog- und Konferenzprogrammen. Dabei suchen wir kontinuierlich eine möglichst multiperspektivische Reflexion der eigenen Position ins Zentrum unserer Arbeit zu rücken.

Ihr

**Ronald Grätz,**

Generalsekretär des ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

## Zusammenfassung

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um das Humboldt Forum in Berlin wurde der Umgang mit ethnologischen Sammlungen in Wissenschaft und Gesellschaft zu einem umstrittenen Thema. Ein Ausweg aus der Krise der Repräsentation wird in der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen gesehen. Postkoloniale künstlerische Interventionen, *Artist in Residence*-Programme oder *Artistic Research*-Projekte können einen wertvollen Beitrag leisten, in kollaborativen Prozessen zwischen Wissenschaft und Kunst die Institution zu hinterfragen. Aber tiefgreifende strukturelle Veränderungen müssen die Museen selbst leisten. Denn jenseits des kolonialen Projekts macht es – nach Kravagna – keinen Sinn, die Menschen nach ‚Ethnien‘ und Kulturen einzuteilen. Es gilt, sich jedem gesellschaftlichen Gefüge gleichermaßen unter Berücksichtigung der politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse aus einer historischen und gegenwärtigen Perspektive anzunähern. An diesen Verhandlungsprozessen wären in Deutschland wie in den ‚Herkunftsgesellschaften‘ unterschiedliche gesellschaftliche Institutionen und soziale Gruppen zu beteiligen, also Museen, Universitäten, Kunst- und Kulturschaffenden, aber auch NGOs und politische Aktivisten. Es geht also nicht so sehr um die Lebensweisen fremder Kulturen, sondern Einblicke in koloniale Herrschaftsbeziehungen in der Vergangenheit und vor allem Ausblicke auf deren Spuren in eine von Globalisierungsprozessen gekennzeichnete Gegenwart. Auf diese Weise könnte – nach Kravagna – vielleicht die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen über historische und zeitgemäße Konzepte von Kultur, Identität und Differenz, über historische und gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung gelingen.

## Executive Summary

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um das Humboldt Forum in Berlin wurde der Umgang mit ethnologischen Sammlungen in Wissenschaft und Gesellschaft zu einem umstrittenen Thema. Denn die Geschichte ethnologischer Museen ist untrennbar mit dem Eurozentrismus und Kolonialismus verbunden. Die Kritik an ethnologischen Museen ist nicht neu, doch sie fand in der Museums- und Ausstellungspraxis bislang nicht den entsprechenden Niederschlag – dominante Narrative wurden immer wieder aufs Neue reproduziert. Die postkoloniale Kritik an den Museen setzt nicht erst bei der Aneignung und Unterwerfung von Körpern und Objekten fremder Kulturen an, sondern bereits bei den epistemologischen Konzepten, auf denen die Institution Museum gründet.

Derzeit scheinen die ethnologischen Museen jedoch in einer Umbruchphase, wenn man die Neubauten und Neukonzeptionierungen als Indikator dafür wertet. Denn angesichts der zunehmenden Globalisierung sehen ethnologische Museen eine Chance, als Orte des ‚Dialogs der Kulturen‘ eine neue gesellschaftspolitische Bedeutung zu erlangen. Das Wissen über andere Kulturen soll das gegenseitige Verständnis, die Wertschätzung und Toleranz fördern. Doch – nach Kravagna – hat die Anhäufung ethnologischen Wissens im 19. und 20. Jahrhundert eigentlich genau das Gegenteil bewiesen. Die kritische Migrations- und Rassismusforschung hat schon längst kritisiert, dass es sich bei dem Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog um eine Verschleierung von Machtfragen, wirtschaftlichen und sozialen Ungleichheiten und strukturellen Rassismen handelt. Selbst wenn sich die Museen einen globalen Anstrich geben, haben sie den Eurozentrismus nicht hinter sich gelassen. ‚Weltenorte‘ im eigentlichen Sinn wären ethnologische Museen oder Kunstmuseen nur, wenn es dort Raum gäbe für alle Epochen, Kulturformen und Kontinente, für ein wildes, überraschendes Durch- und Miteinander.

### **Kunst als Ausweg aus der Krise musealer Repräsentation?**

Ein Ausweg aus der Krise der Repräsentation ethnologischer Sammlungen wird in der Kunst, insbesondere in der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern<sup>1</sup> gesehen. Diese sollen den verstaubt anmutenden Museen gleichsam neues Leben einhauchen, indem sie die ethnologischen Sammlungen hinterfragen und neu interpretieren. Allerdings stellt sich die Frage, unter welchen Voraussetzungen (etwa Interventionen, *Artist in Residence*-Programme, *Artistic Research*) zeitgenössische Künstler die musealen Repräsentationen tatsächlich verändern, unterlaufen oder neu wenden können. Die Künstler brau-

---

<sup>1</sup> Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen die männliche Form gewählt, es ist jedoch immer die weibliche Form mitgemeint.

chen genügend Zeit, um sich mit den Sammlungen, den Kuratoren und der Institution Museum auseinanderzusetzen und in Austausch treten zu können. Sie müssen allerdings auch das Interesse mitbringen, sich auf die Institution und auf kollaborative Prozesse einzulassen. In manchen Fällen geht es vielleicht mehr um die Initiierung von Prozessen und nicht um die Herstellung eines künstlerischen Werks.

Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und Kunstschaffenden können vor allem dann produktiv werden, wenn sich Wissenschaft und Kunst zwar mit anderen Mitteln und einer anderen Sprache, aber aus der gleichen postkolonialen Haltung begegnen. Was unter Postkolonialismus oder postkolonial verstanden wird, ist unterschiedlich und unterliegt einer permanenten Auseinandersetzung. In jedem Fall bedeutet das Präfix ‚post‘ – wie Kravagna formuliert – nicht einfach ein zeitliches Danach in Bezug auf den Kolonialismus, sondern eine oppositionelle Kraft zur Überwindung kolonialer Herrschaftsverhältnisse, denn mit der politischen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien ist der Prozess der Dekolonisierung nicht abgeschlossen.

Künstlerische Praktiken können für die ethnologische Museumsarbeit sicherlich fruchtbar gemacht werden. Das heißt nicht, dass es eine erkenntnistheoretische oder moralische Überlegenheit von künstlerischen gegenüber wissenschaftlichen Praktiken gibt; selbstreflexive und repräsentationskritische Ansätze finden sich auch in der Ethnologie (*Writing Culture*-Debatte in den 1980er Jahren). Aber im Unterschied zum Kunstfeld sind Prozessualität oder Interpretationsoffenheit visueller Repräsentationen im Museumskontext seltener anzutreffen, wo oftmals nach wie vor mit einem Bildungsauftrag argumentiert wird. Das Ziel wäre, eine hybride, interdisziplinäre kuratorische Praxis zwischen Ethnologie und Kunst, die im besten Fall für beide Seiten zu Horizontverschiebungen und -erweiterungen führen könnte.

### **Kooperation mit den ‚Herkunftsgesellschaften‘**

Die Repräsentationskritik kann allerdings nur der Anfang sein, sie muss in der Institutionskritik ihre Fortsetzung finden. Es geht nicht nur um eine Dekolonisierung des Blicks, sondern auch der Strukturen. Dazu gehört vor allem die Frage, wer spricht, wer hat im Museum die Definitionsmacht. Angesichts der machtpolitischen Ungleichheiten stellt sich vor allem die Frage, ob unter diesen Voraussetzungen ein gleichberechtigter Dialog überhaupt möglich ist? So wichtig Kooperationsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften sind, oftmals werden dabei erneut koloniale Machtverhältnisse reproduziert, indem die westlichen Museen die Regeln der Zusammenarbeit bestimmen. Die Auseinandersetzung kann nur dann auf ‚Augenhöhe‘ erfolgen, wenn die westlichen Institutionen ihre kuratorischen

Privilegien aufgeben, andernfalls bleiben die Kooperationsprojekte Spiegel der ökonomischen und geopolitischen Dominanz des Westens. Hier wie dort empfiehlt es sich, nach Möglichkeit unterschiedliche gesellschaftliche Institutionen und soziale Gruppen an dem Prozess zu beteiligen, also Museen, Universitäten und andere Bildungseinrichtungen, Kunst- und Kulturschaffenden, aber auch NGOs und Aktivisten. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass es weniger darum geht, den Repräsentierten in dieser Auseinandersetzung eine Stimme zu ‚geben‘, sondern ihre Stimmen zu hören und anzuerkennen. Vor dem Hintergrund der Komplexität der Rahmenbedingungen ist daher für eine ‚Entschleunigung‘ in kollaborativen Projekten zu plädieren. Die Protagonisten sollten sich Zeit nehmen, die Kontinuität der Gespräche sicherzustellen, und dabei abwarten, ob und welche gemeinsamen Interessen entstehen.

### **Auf dem Weg zu einem postkolonialen ethnologischen Museum**

Die Gegenwartskunst vermag die drängenden Probleme ethnologischer Museen nicht zu lösen. Bei der Dekolonisierung ethnologischer Museen geht es um tiefgreifende strukturelle Veränderungen, die von den Museen letztlich selbst in Angriff genommen werden müssen. Ethnologische Museen können sich aus ihren kolonialen Verstrickungen nicht ‚befreien‘. Sie können der Gewaltgeschichte nur möglichst offen und selbstreflexiv begegnen. Vielleicht liegt die eigentliche Chance des Humboldt Forums darin, dass es im Vergleich zu anderen neugestalteten ethnologischen Museen besonders umstritten ist und damit eine breite öffentliche Debatte auslöst, die es nicht zu befrieden, sondern zu verstetigen gilt.

Doch wie könnte ein postkoloniales ethnologisches Museum funktionieren? Dabei würde es nicht so sehr um die Lebensweisen fremder Kulturen, sondern Einblicke in koloniale Herrschaftsbeziehungen in der Vergangenheit und vor allem Ausblicke auf deren Spuren in eine von Globalisierungsprozessen gekennzeichnete Gegenwart gehen. Auf diese Weise könnte – nach Kravagna – vielleicht die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen über Begriffe wie Kultur und Identität ebenso wie gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung gelingen.

### 1. Hintergrund

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um das Humboldt Forum in Berlin, das derzeit als größtes kulturpolitisches Projekt Deutschlands gilt, werden zentrale Fragestellungen im Umgang mit ethnologischen Sammlungen aus einer postkolonialen Perspektive reflektiert. Denn die Geschichte ethnologischer Museen ist untrennbar mit dem Kolonialismus und Eurozentrismus verbunden. Durch die Konstruktion eines externen Betrachtungsstandpunkts ließ sich die übrige Welt nach Rassen, Ethnien und Kulturen ordnen, ohne die eigene Position dabei in Frage stellen zu müssen. Die postkoloniale Kritik am Museum setzt daher nicht erst bei der Aneignung und Unterwerfung von Körpern und Objekten fremder Kulturen an, sondern bereits bei den epistemologischen Konzepten, auf denen die Institution Museum gründet. Die Kritik an ethnologischen Museen ist nicht neu, doch sie fand in der Museums- und Ausstellungspraxis bislang nicht den entsprechenden Niederschlag – dominante Narrative wurden immer wieder aufs Neue reproduziert. Doch wie kann es gelingen, die blinden Flecken der Kolonialgeschichte ins Zentrum der öffentlichen Auseinandersetzung zu rücken?

Angesichts der Krise der Repräsentation in der Ethnologie kann ein vielversprechender Ansatz in der Erkundung von Schnittstellen zwischen postkolonialem Kuratieren und künstlerischen Praktiken liegen – ohne dabei die Auseinandersetzung mit der brisanten Problematik an Kunstschaufende auslagern zu wollen. Denn die in der Ethnologie geforderte Repräsentationskritik ist ein wesentlicher Motor gegenwärtiger konzeptueller künstlerischer Praxen.

Zudem stellen sich neue Herausforderungen an ethnologische Museen. In den Herkunftsländern der Objekte üben „*source communities*“ verstärkt Kritik an der hegemonialen Museumspraxis und fordern die Rückgabe einzelner Objekte ein. Im Zuge der zunehmenden Globalisierung kommen außerdem immer mehr Menschen nach Europa, die das kulturelle Erbe ihrer Herkunftsregionen nicht in einer abwertenden, exotisierenden Weise präsentiert sehen wollen. Was fehlt, ist jedoch ein Austausch darüber, wie der Prozess der Auseinandersetzung um das „*shared heritage*“ mit den „*source communities*“ angesichts bestehender Machtungleichheiten auf Augenhöhe gestaltet sein könnte.

## 2. Kritik an musealen Praktiken ethnologischer Museen

Das Sammeln und Ausstellen exotischer Objekte begann bereits im 16. Jahrhundert. Von europäischen Forschern und Reisenden, aus den neu entdeckten und kolonisierten Erdteilen in ihre Herkunftsländer gebracht, wurden sie in Kuriositätenkabinetten für ein ausgewähltes Publikum zur Schau gestellt. In den Kunst- und Wunderkammern sollten die Exotica jedoch gleichermaßen wie die Artificialia, Naturalia und Scientifica die Vielfalt des Universums widerspiegeln.

Mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert änderte sich der Blick auf die Welt: Die natürlichen Erscheinungsformen wurden nach Ähnlichkeiten und Differenzen systematisiert. Pflanzen, Tiere, Mineralien und letztlich auch Menschen. Dabei wurden die von einem externen Betrachterstandpunkt ausfindig gemachten Unterschiede zwischen den Völkern und Kulturen mit Hilfe materieller Zeugnisse verdinglicht (vgl. Macdonald 2000: 128). Ethnologische Objekte wurden also nicht als solche ‚(vor)gefunden‘, sie wurden erst durch die sich etablierende Wissenschaftsdisziplin der Anthropologie zu solchen gemacht, so wie erst der Rassismus die Unterteilung der Menschheit in verschiedene Rassen hervorbrachte. Physische und kulturelle Anthropologie entspringen der gleichen wissenschaftlichen Disziplin.

Als die europäischen Forschungsreisenden des 19. Jahrhunderts auf die aus ihrer Sicht ‚primitiven‘ Kulturen stießen, meinten sie auf der Basis deren materieller Kultur die Entwicklung der Menschheit nachvollziehbar machen zu können. Die Inbesitznahme von möglichst vielen Gegenständen wurde damit gerechtfertigt, dass diese Völker aufgrund der Modernisierungsprozesse unmittelbar vom Verschwinden bedroht wären. Mit den exzessiven Sammlungen sollte eine Forschungsgrundlage auch für nachfolgende Generationen gesichert werden. Doch es gab weder in der Forschung noch beim Sammeln einen unschuldigen Blick auf die ‚Anderen‘, auch wenn dies der Begriff der ‚Rettungsethnologie‘ nahelegen wollte. Das ‚Andere‘ besitzen und repräsentieren zu können, war vielmehr ein Zeichen der Macht und Überlegenheit Europas und der modernen Wissenschaft (Macdonald 2015: 212 ff.). Auf diese Weise haben Museen maßgeblich zur Konstruktion von ‚Wir-Identitäten‘ in den im 19. Jahrhundert entstehenden Nationalstaaten beigetragen, wobei die eigene Identität in Abgrenzung zu einem wie auch immer definierten ‚Anderen‘<sup>2</sup> gedacht wurde. Die fremden Kulturen im Vergleich zur eigenen Kultur als

---

<sup>2</sup> Der ‚Westen‘, ‚westlich‘ oder ‚nicht westlich‘ sind homogenisierende Begriffe, die ebenso wie ‚die Anderen‘ höchst heterogene und komplexe Gesellschaften und Kulturen unter einer Bezeichnung sub-

unterlegen und vor allem untergeordnet darzustellen, diene nicht zuletzt zur Legitimation der Kolonialpolitik (Modest 2012: 81-90).

Menschen und Objekte fremder Kulturen wurden auch zu beliebten Attraktionen von Kolonial- und Weltausstellungen. Doch nicht nur in diesen populären Darbietungen auch in den Museen erschienen sie als primitiv, unzivilisiert, von mangelnder Moral und statisch – ohne Geschichte und Entwicklung. Dass ethnologische Museen dennoch lange Zeit unangefochten als authentische Repräsentationsinstitutionen fremder Kulturen galten, ist nur unter Ausblendung ihrer Entstehungsgeschichte und der wissenschaftlichen Kritik daran möglich. Die meisten ethnologischen Museen haben den kritischen Reflexionen in der eigenen Wissenschaft kaum Beachtung geschenkt, in jedem Fall haben sich diese nicht in der musealen Praxis niedergeschlagen (Kravagna 2015: 97). In Wissenschaft, Museologie und Kunst wurde die Krise der ethnografischen Repräsentation spätestens seit den 1970er Jahren konstatiert.

Betrachtet man europaweit die rezentere Entwicklung ethnologischer Museen, so fallen insbesondere die Umbenennungen ins Auge, die meist mit Umbauten und Neukonzeptionen in Verbindung stehen. Anstatt sich wie bisher auf die wissenschaftliche Disziplin der Ethnologie/Völkerkunde zu beziehen, tragen die Institutionen Begriffe wie Weltkulturen oder die Namen von Forschern im Institutsnamen (Kravagna 2015: 95). Diese Veränderungen zielten vielfach darauf ab, durch ein neues weltoffeneres Image die koloniale Vergangenheit gleichsam hinter sich zu lassen.

Gleichzeitig ist jedoch das Thema Kolonialismus nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in Politik und Gesellschaft neu entdeckt worden. Davon zeugen vielfältige Tagungen<sup>3</sup> sowie Forschungs- und Ausstellungsprojekte, nicht nur in ethnologischen, sondern auch in historischen Museen<sup>4</sup> oder im Kunstbereich<sup>5</sup>. Dass Deutschland eine

---

sumieren und die bestehenden dichotomen Verhältnisse nicht nur widerspiegeln, sondern reproduzieren. Trotzdem werden sie im Text verwendet, aber unter Anführungszeichen gesetzt.

<sup>3</sup> „Provenienzforschung. Zu ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit“, Tagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde und des Museums fünf Kontinente 7.-8.4.2017 in München; „Schwieriges Erbe. Koloniale Objekte – Postkoloniales Wissen“, Tagung des Asien-Orient-Instituts, der Abteilung für Ethnologie ( Universität Tübingen), des Ludwig Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft (Universität Tübingen) und des Linden-Museums Stuttgart im Linden-Museum Stuttgart am 24.4.2017.

<sup>4</sup> „Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart“ im Landesmuseum Hannover (2016-2017); „Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart“ im Deutschen Historischen Museum (2016-2017).

koloniale Vergangenheit hatte, war bis dahin kaum im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert. Der vergleichsweise frühe Verlust des Kolonialreichs im Ersten Weltkrieg ersparte Deutschland jene dekolonialen Auseinandersetzungen, mit denen europäische Kolonialmächte wie Frankreich und Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert waren. In dieser Zeit hatte die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus, seinen Auswirkungen und Kontinuitäten in der BRD höchste Priorität (Zimmerer 2015: 22-25). Antiimperialismus und Antikolonialismus wurden erst in den 1970er Jahren vor allem in linken studentischen Kreisen zu einem zentralen Thema. In der DDR hingegen waren Antifaschismus und Antiimperialismus Teil der offiziellen Staatsdoktrin. Dass es zwischen Kolonialismus und Nationalsozialismus Verbindungslinien gibt – wie die auf Rassismus gründende Ausbeutung und Unterwerfung anderer Völker – wurde erst in der jüngeren Vergangenheit zunehmend zum Thema von Forschungsarbeiten.<sup>6</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum gerade jetzt ethnologische Museen und ihr koloniales Erbe verstärkt in den Blickpunkt der Kultur- und Wissenschaftspolitik geraten (Kravagna 2015: 96). Eine Antwort könnte sein, dass die Transformation von ethnologischen Museen mit der zunehmenden Globalisierung zusammenhängt. Die Ausdifferenzierung der Bevölkerung durch weltweite Migrationsbewegungen erfordert neue Formen des Umgangs mit dem ‚kulturell Anderen‘ und seiner Repräsentation.<sup>7</sup> In Großstädten, in denen etwa die Hälfte der Jugendlichen einen wie auch immer definierten Migrationshintergrund hat, nimmt die Auseinandersetzung mit Fragen wie Migration, Rassismus und Kolonialismus von Seiten der Politik, der Wissenschaft oder Kultur, aber auch aus biografischen Gründen zu. In den letzten Jahren war zwar das Thema Migration in der Museums- und Ausstellungsszene sehr präsent, der Fokus richtete sich dabei jedoch vor allem auf die Arbeitsmigranten der 1960er Jahre. Die sogenannten Gastarbeiter kamen vorwiegend aus europäischen Ländern und der Türkei, die damals in einem größeren Nahverhältnis zu Europa stand. Mit der zunehmenden Globalisierung und den kriegsbedingten Fluchtbewegungen erweiterte sich der Einzugsbereich der Zuwande-

---

<sup>5</sup> „Künstliche Tatsachen. Boundary Objects“ im Kunsthaus Dresden. Städtische Galerie für Gegenwartskunst (2014/2015).

<sup>6</sup> Vgl. Projekt „Rassismen in Kolonialismus und Nationalsozialismus. Formen. Funktionen. Folgen“ der Universität Hamburg, der Universität Augsburg, Gedenkstätte Neuengamme, <https://www.kolonialismus.uni-hamburg.de/rassismen-in-kolonialismus-und-nationalsozialismus-formen-funktionen-folgen/> [08.08.2017].

<sup>7</sup> [http://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user\\_upload/images/fotogalerie/Presse/Schwieriges\\_Erbe\\_Projektpartner\\_und\\_Fragestellungen.pdf](http://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Presse/Schwieriges_Erbe_Projektpartner_und_Fragestellungen.pdf) [08.08.2017].

rung. Im Hinblick auf die vielfältigen außereuropäischen Kulturen versuchen nun ethnologische Museen ihre Expertise einzubringen.<sup>8</sup>

Auslösendes Moment für eine breitere Debatte war nicht zuletzt das aus wissenschaftlicher und gesellschaftspolitischer Sicht äußerst umstrittene Humboldt Forum in Berlin. Kaum ein Kulturprojekt hat eine so hohe öffentliche Aufmerksamkeit erhalten, wie die unpopuläre Rekonstruktion des Berliner Schlosses im Stadtzentrum. Durch die Unterbringung der ethnologischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin sollte das Projekt eine neue weltoffene Ausrichtung erfahren. Doch gerade diese paradoxe Situation machte ethnologische Museen und Ausstellungen generell zu einem kulturpolitisch umkämpften Thema. (vgl. Bose 2016)<sup>9</sup>

Die europaweite Neupositionierung von ethnologischen Museen ist als eine Reaktion auf ein längst überfälliges Problem zu betrachten. Dass Bewegung in eine koloniale Institution gekommen ist, heißt jedoch nicht per se, dass sie aus einer postkolonialen Perspektive erfolgt. Die vorliegende Studie versucht jedoch genau von diesem Standpunkt aus Empfehlungen zu entwickeln.

### 2.1 Postkoloniale Perspektive

Die Definition, was unter Postkolonialismus oder postkolonial verstanden wird, ist unterschiedlich und unterliegt einer permanenten Auseinandersetzung (Castro Varela/Dhawan 2015: 285-338). In jedem Fall bedeutet das Präfix ‚post‘ – wie Kravagna formuliert – nicht einfach ein zeitliches Danach in Bezug auf den Kolonialismus, sondern eine oppositionelle Kraft zur Überwindung kolonialer Herrschaftsverhältnisse, da mit der politischen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien der Prozess der Dekolonisierung nicht abgeschlossen ist, die imperialen Machtverhältnisse wirken in den neokolonialen Abhängigkeits-, Ausgrenzungs- und Ausbeutungsstrukturen in die Gegenwart hinein (Kravagna 2013: 51, vgl. auch Castro Varela/Dhawan 2015: 16). Oftmals wird daher eine postkoloniale Herangehensweise vielfach darin gesehen, den Spuren und Nachwirkungen des Kolonialismus

---

<sup>8</sup> SWICH - *Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage. Ethnography, Museums of World Culture and New Citizenship in Europe. Within the frame of SWICH – Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage, ten European partner museums reflect current issues concerning the role of ethnographic museums within an increasingly differentiated European society (2014-2018)*, <http://www.swich-project.eu> [08.08.2017].

<sup>9</sup> Die Studie gibt grundlegende Einblicke in die Planungsprozesse und diskutiert diese im Kontext der transnationalen Debatten über das Ausstellen außereuropäischer Kunst und Kultur. Über mehrere Jahre hat der Autor Schlüsselakteure begleitet, Planungsrunden beigewohnt, Materialien gesichtet und Probestellungen analysiert.

nachzugehen. Dies ist zwar ein wesentlicher Aspekt, ist aber aus Sicht postkolonialer Theoretiker zu kurz gegriffen. Die Dekolonisierung ethnologischer Museen würde demnach die kritische Hinterfragung der Institution bedeuten, die letztlich auf eine fundamentale Veränderung derselben abzielt. Die folgende Auseinandersetzung gründet auf der postkolonialen Theoriebildung unter Berücksichtigung des Umstandes, dass es sich dabei nicht um ein geschlossenes Theoriegebäude, sondern unterschiedliche auch divergierende Ansätze handelt; entscheidend dabei ist die Zielrichtung.

Nicht jede Ausstellung oder künstlerische Arbeit, die sich mit bestimmten Aspekten des Kolonialismus befasst, ist demzufolge als postkolonial zu bezeichnen. Eine Ausstellung kann – nach Kravagna – als postkolonial gelten, wenn ihre Konzeption den Kolonialismus zum Ausgangspunkt einer kritischen Perspektive auf Machtverhältnisse und Unterdrückungsmechanismen nimmt, die auf der Vorstellung von kulturellen oder biologischen Differenzen gründen. Umgekehrt können Ausstellungen auch dann postkolonialen Charakter haben, wenn sie nicht den historischen Kolonialismus, sondern etwa die ihn begleitenden Wissensordnungen zum Thema haben. (Kravagna 2013: 51)

Es ist jedoch nicht nur der eurozentrische Wissenschafts-, sondern auch der Kunstbetrieb aus einer postkolonialen Perspektive zu hinterfragen. Denn beide entspringen gleichermaßen Denkmodellen der Moderne. Dies beinhaltet eine kritische Reflexion der weltweiten Bedingungen der Kunstproduktion, ihrer Verbreitung und Rezeption. Auch die Kunstgeschichte muss sich mit der eigenen Geschichte und Theoriebildung, wie der Kanonbildung oder dem Meisterdiskurs auseinandersetzen (Karentzos 2012: 249-266). Angesichts eines westlich dominierten Kunstkanons gilt es auch für Museen moderner und zeitgenössischer Kunst die Sammlungen, Forschungen und Ausstellungen aus einer globalen Perspektive neu zu denken. Im Unterschied zu jenen Kunstströmungen, die sich in ihrer Selbstreferenzialität – maskiert als Universalismus – mit dem Anspruch auf Autonomie und Unabhängigkeit von anderen kulturellen und sozialen Feldern abgrenzen, verstehen sich postkoloniale Künstler tief in Geschichte, Politik und Ökonomie verankert und setzen ihr Wirken mit aktuellen Prozessen der Globalisierung in Beziehung (Angelis et.al. 2014: 1).

Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und Kunstschaffenden können vor allem dann produktiv werden, wenn sich Wissenschaft und Kunst zwar unter unterschiedlichen Vorzeichen, mit anderen Mitteln und einer anderen Sprache, aber aus der gleichen Haltung begegnen. In diesem Fall mag es von Vorteil sein, dass die postkoloniale Theoriebildung als zu wenig konturiert kritisiert wird, da dies vielleicht den nötigen Freiraum

für Wissenschaft und Kunst eröffnet. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, welchen Raum die Repräsentierten in dieser Auseinandersetzung einnehmen können, wobei es vielleicht weniger darum geht, ihnen eine Stimme zu ‚geben‘, sondern ihre Stimmen zu hören und anzuerkennen. Ein grundlegendes Problem besteht allerdings darin, dass postkoloniale Theorien äußerst voraussetzungsvoll sind, so dass sie zwar in den westlichen Universitäten etabliert sind, aber nicht unbedingt bei jenen Bevölkerungsgruppen, die sie eigentlich adressieren.

Folgt man der Definition, dass postkoloniale Theorie und Praxis letztlich darauf abzielt, koloniale und neo-koloniale Verhältnisse zu überwinden, dann ist noch viel zu tun – wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff es formuliert. Diesem Ziel ein Stückweit zu folgen lohnt in jedem Fall, auch wenn postkoloniale Ansätze ihrerseits kritisiert werden (Schmidt-Linsenhoff 2014: 11). Nach wie vor sind hegemoniale Machtstrukturen und Wissensproduktionen, die Konstruktion des ‚Anderen‘, asymmetrische Blickregime, diskursive Markierungen von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ zu hinterfragen, die bis in die Gegenwart fortwirken.

### 2.2 Kritik an der ethnologischen Sammelpraxis

In der Auseinandersetzung mit ethnologischen Sammlungen geriet vor allem deren vielfach gewaltvolle und unrechtmäßige Aneignung im Zuge des Kolonialismus in den Blick. Denn ohne das Unterwerfen und Ausbeuten von lokalen Bevölkerungen des globalen Südens wären diese Sammlungen nicht zustande gekommen. Auch wenn es graduelle Unterschiede bei der Akquirierung der Objekte – als Kriegsbeute, Raubgut, Erpressung, Täuschung, Ankäufe am Kunstmarkt oder Geschenke – gab, sie wurden unter kolonialen Machtverhältnissen erworben. Dazu kommt, dass die geradezu manische Sammelwut nicht bei der materiellen Kultur stehenblieb, sondern auch die Körper der kolonisierten Subjekte betraf: menschliche Überreste, Haarproben oder Abgüsse von menschlichen Körpern und Körperteilen waren ebenso Objekte der Begierde. Auch hier reicht die Bandbreite der Gewaltanwendung von der Überredung, Bezahlung, Bedrohung bis hin zu Zwangsmaßnahmen und Grabschändungen (Kravagna 2015: 96). Es erfolgte also nicht nur die Aneignung von menschlichen Überresten und Objekten der materiellen Kultur, sondern auch die Herstellung von Wissensobjekten unter gewaltvollen Bedingungen. Damit sind jene Verfahren wie Vermessungen, Gipsabgüsse, Tonaufnahmen, Fotos und Filme gemeint, die im Dienste der Wissenschaften an Menschen in den kolonisierten Erdteilen unter äußerst prekären Umständen vollzogen wurden (Lange 2011: 31f.).

Man kann davon ausgehen, dass unter kolonialen Herrschaftsverhältnissen gesammelte Objekte und menschliche Überreste grundsätzlich in einem ‚Unrechtskontext‘ er-

worben wurden, auch wenn der Begriff des Unrechtskontexts kein Rechtsbegriff und auch kein stehender Begriff der Ethik ist.<sup>10</sup> Dennoch würde eine ‚kollektive Anklage‘ den Blick auf die je spezifischen Bedingungen verstellen. Die Analyse der konkreten Vorgehensweisen hingegen könnte die jeweiligen Handlungsoptionen der Sammelnden aber auch der Kolonisierten sichtbar machen und damit vielleicht auch einen differenzierten Blick auf die kolonialen Beziehungen, Unterdrückungsverhältnisse und Gewaltanwendungen eröffnen (Kraus 2015: 245).

So intensiv die materielle Kultur der Kolonisierten gesammelt wurde, im Hinblick auf die Provenienz der Objekte, aber auch deren Funktionsweise, Gebrauch und Bedeutung fielen die Dokumentationen meist sehr lückenhaft aus. Dies liegt auch darin begründet, dass es nicht nur Ethnologen, sondern auch Handelsreisende, Missionare, Kolonialbeamte, Mitglieder der Schiffsbesatzungen oder Abenteurer waren, die der Faszination der ‚exotischen‘ Gegenstände erlagen oder in ihnen eine einträgliche Geldquelle sahen. Dass die Provenienz der Objekte kaum erfasst wurde, mag auch ein Zeichen dafür sein, dass die Objekte, wenn nicht geraubt, so doch zumindest am Rande der Legalität erworben wurden. Zudem kann in der mangelnden Dokumentation ein Ausdruck der Geringschätzung der Kulturen gesehen werden. Es wurde nicht für wert befunden, die Namen jener Personen, die die Materialien übergeben hatten, zu vermerken. So wurde die Klassifizierung und Verwaltung der fremden Objekte zu einer eigenen Wissenschaft und die Museen übernahmen die Aufgabe, deren abwesende Urheber und nicht dokumentierten Geschichten nach eigenen Kriterien zu erklären und zu dokumentieren. Dass sich in den Sammlungen auch Gegenstände befanden, die von besonderer ritueller oder symbolischer Bedeutung für Mitglieder der Herkunftsgesellschaften waren und in manchen Fällen noch sind, war den Sammlern ebenso wie den Museumsmitarbeitern daher oft gar nicht bewusst.

Die Annahme der physischen Anthropologie, mit naturwissenschaftlichen Methoden eindeutige Aussagen über Herkunft, Einteilung und Charakteristika ‚menschlicher Rassen‘ oder ‚Ethnien‘ treffen zu können, hatte sich schon damals als Sackgasse erwiesen. Kravagna kritisiert zu Recht, dass Objekte, die heute als Kulturschätze gefeiert werden, über Jahrzehnte in den Depots unbeachtet liegen gelassen worden sind (Kravagna 2015: 96). Ebenso werden nun die Sammlungsaktivitäten als wertvolle Praktiken im Dienste der

---

<sup>10</sup> Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen des Deutschen Museumsbundes, 2013, S. 10, <http://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf> [08.08.2017].

Wissenschaften und des öffentlichen (nationalen) Interesses beschworen. Unterschwellig wirksam blieben jedoch die rassistischen Ideologien, die die ethnologischen Sammlungsaktivitäten zu untermauern suchten. Die Sammlungsbestände ethnologischer Museen sind aus politischen, rechtlichen und ethischen Perspektiven problematisch.

### 2.3 Kritik an der musealen Ordnung ethnologischer Museen

Die Museumskritik richtete sich allerdings nicht nur gegen die Art und Weise des Objekterwerbs, sondern auch gegen die musealen Ordnungskriterien. Denn die materielle Kultur ‚nicht-europäischer Kulturen‘ wurde aus einer westlichen Perspektive beschrieben, kategorisiert und damit den ‚eigenen‘ Wissensordnungen unterworfen. Im 19. Jahrhundert waren die ethnologischen Museen noch eng mit der Wissenschaftsdisziplin verbunden, mehr noch: Sie bedingten einander. Die ethnologischen Sammlungen schufen die Objektbasis, um die Ethnologie als Wissenschaft zu begründen. Umgekehrt erhielten die ethnologischen Sammlungen, die zunächst meist in naturhistorischen Museen eingegliedert waren, mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung eigenständige Museen.

#### 2.3.1 Differenz Natur – Kultur

Dem Wissenschaftsparadigma der Moderne entsprechend wurden im 19. Jahrhundert auch Menschen und Kulturen nach Ähnlichkeiten und Differenzen geordnet. Das Problem dabei war vor allem, dass sie damit gleichzeitig einer Hierarchie unterworfen wurden, die auf einem evolutionistischen Entwicklungsmodell beruhte. Demnach stand die industrialisierte westlich-christliche Kultur auf der höchsten Stufe der ‚Kulturvölker‘, während sich die sogenannten ‚Naturvölker‘ auf der niedrigsten Stufe befanden. Durch die unterschiedlichen Kategorisierungen und Bewertungen entstand eine Hierarchie der Objekte und der damit verbundenen Wissensproduktionen, die sich auch in der Hierarchie der Museen widerspiegelt. Die simplifizierende Differenz zwischen Kultur und Natur und das lineare Fortschrittsdenken verstellten den Blick auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ebenso wie auf die oftmals komplexen Weltbilder ‚nicht-europäischer‘ Bevölkerungsgruppen.

Dazu kommt, dass sich Menschen nicht nur in ihren kulturellen Praktiken, sondern auch in ihrem Verhältnis zur Natur unterscheiden – in ihrer Art, zwischen Menschen und Nicht-Menschen zu differenzieren. Im westlichen Denken bestehen die Ähnlichkeiten zwischen den Entitäten aufgrund ihrer physischen Beschaffenheit und die Unterschiede aufgrund ihrer geistigen Eigenschaften. Im Animismus ist das Gegenteil der Fall: Nach dieser Weltanschauung sind sich alle Entitäten in geistiger Hinsicht ähnlich, unterschei-

den sich aber radikal durch den Körper. Demnach ist die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur sowie zwischen Menschen und Nicht-Menschen, die die Natur der Kultur und das Nicht-Menschliche (Tiere, Pflanzen, Umwelt) dem Menschlichen unterordnet, keine allgemeingültige Weltansicht, sondern gründet in der europäischen Moderne. Damit wurde ein Überlegenheitsanspruch gegenüber jenen Weltanschauungen zementiert, die das Verhältnis Mensch-Natur-Umwelt in einer ganzheitlichen Weise begreifen. (Lewy 2015: 299) Mit dem *ontological turn* wurde die Trennung zwischen Natur und Kultur in der Moderne radikal in Frage gestellt. Nach Bruno Latour bildet sie lediglich eine Ontologie unter anderen und berücksichtigt die Vermittlung zwischen Natur und Kultur, die in einer wachsenden Anzahl von Hybriden resultiert, zu wenig (Latour 1995; vgl. auch Albers/Franke 2016).

### 2.3.2 Der Westen und der Rest

Nicht nur die Differenz zwischen Natur und Kultur, auch die Trennlinie zwischen europäischen und ‚nicht-europäischen‘ Kulturen, wie sie im modernen Museum – im Unterschied zu den Kunst- und Wunderkammern – vollzogen wurde, wirft viele Fragen auf. Welches Europa ist eigentlich gemeint, das vom Rest der Welt (vgl. Hall 1994: 137-179) abgegrenzt werden soll? Handelt es sich um einen geografischen Begriff, eine Chiffre für eine kulturgeschichtliche Einheit oder eine Erzählung oder eine wirkmächtige Fiktion (Groschitz 2015: 208)? Vor diesem Hintergrund ist nicht nur Europa, sondern auch seine Negation, die ‚nicht-europäischen‘ Kulturen, als Konstruktion in Frage zu stellen. Europa ist – wie alle anderen Erdteile auch – transkulturell geformt. Solange allerdings Europa aus den ethnologischen Museen ausgespart bleibt, wird das hierarchische Verhältnis zwischen dem Westen und dem Rest der Welt immer wieder aufs Neue re-inszeniert.

Doch nicht nur die Leerstelle Europa ist problematisch, sondern auch die in den ethnologischen Museen vorherrschende kulturgeografische Einteilung, der ein ethnisch-holistischer Kulturbegriff zugrunde liegt. Dadurch wird der Blick gewissermaßen auf die Unterschiede gelenkt, als ließen sich Menschen nach Regionen und Kulturen einteilen. Die Kulturkreistheorie ist nicht nur als ein obsoletes wissenschaftliches Konzept, sondern auch als eine koloniale Technik zu kritisieren. Ethnizität ist keine Eigenschaft, sondern eine in sozialen Interaktionen produzierte Zuschreibung, die Distanz und Differenz innerhalb gesellschaftlicher Beziehungen definiert.

Aus einer postkolonialen Perspektive ist daher für eine Dekonstruktion kultureller Grenzziehungen zugunsten einer gleichberechtigten Historizität kultureller Praktiken vor dem Hintergrund transkultureller Beeinflussungen und Zusammenhänge zu plädieren.

Denn es gibt keine europäische Kulturgeschichte ohne außereuropäische Beziehungen und Kulturkontakte im Rahmen der je spezifischen Machtkonstellationen.

### 2.3.3 Art/Artefakt

Eine weitere Grenzziehung verläuft zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Kunsthandwerk, wie es die englischen Begriffe *art and artefact* besser verdeutlichen. Welche ästhetische Praktik als Kunstwerk oder gar als ‚Meisterwerk‘ gilt, definieren Kunstwissenschaftler oder der Kunstmarkt, die nach ihren je spezifischen Paradigmen und Gesetzmäßigkeiten funktionieren. Die dabei vorgenommenen Setzungen unterliegen allerdings einem unablässigen Prozess der Reformulierung und Neubewertung. Ethnologische Objekte wurden jedoch lange Zeit unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität und ihres Produktionszusammenhangs als Artefakte klassifiziert, was in dem eurozentrischen Werteschema einer Abwertung entspricht. Der moderne Kunstbegriff ist allerdings keine universelle Kategorie, die sich ohne weiteres auf jene Gesellschaften, die Gegenstand ethnologischer Sammlungen sind, anwenden lässt. Manche ethnologischen Objekte wurden zwar mittlerweile als ‚primitive‘ Kunst – nach Barbara Kirshenblatt Gimblett eigentlich ein Widerspruch in sich (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 362f.) – gleichsam geadelt, aber durch das Attribut ‚primitiv‘ dennoch nicht als gleichwertig anerkannt. Und selbst wenn ausgewählte ethnologische Objekte nicht unter dem Label ‚primitive Kunst‘ im Louvre in Paris gezeigt werden, bedeutet dies nicht unbedingt eine Gleichstellung.<sup>11</sup> Bei der Verortung von „Ethnografica“ im Kunstkontext geht es allerdings nicht nur um deren Aufwertung. Denn im Grunde können ‚wir‘ diesen fremden Bereich der Kultur nur als Kunst – nicht als Religion, nicht als Magie – in Besitz nehmen, nur so können die fremden Objekte in einem vertrauten Zusammenhang erscheinen.

Doch egal welche Kategorie man wählt, sowohl die ethnologischen als auch die ästhetischen Interpretationen erfolgen aus einer westlichen Perspektive. So gibt es beispielsweise in der Hawaiischen Sprache kein Wort für Kunst oder Artefakt. Stattdessen werden Worte wie ‚*waiwai*‘ (wertvoll), ‚*makamae*‘ (kostbar) oder ‚*waiwai alii*‘ (vornehmlich wertvoll) verwendet (Schorch/Kahanu 2015a: 110).

Nachdem die Herkunftsgesellschaften bislang kaum die Möglichkeit hatten, ihre Sicht der Dinge zu artikulieren, erzählen ethnologische Sammlungen in jedem Fall mehr über die Sammler, Wissenschaftler und Kuratoren als über die Repräsentierten. Wollen ethno-

---

<sup>11</sup> [http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias\\_fichiers/fichiers/pdf/louvre-plan-information-deutsch.pdf](http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-plan-information-deutsch.pdf) [09.08.2017].

logische Museen nicht zu Relikten überkommener kolonialer Ordnungen werden, müssten sie unter einer postkolonialen Perspektive einem *Re-Reading* unterzogen werden, in dem die Entstehungsgeschichte der Sammlungen und die ihnen zugrunde liegenden Wissenschaftsparadigmen in ihrer Prozessualität in die Sammlungen ‚hinein erzählt‘ werden.

### 2.4 Kritik an der ethnologischen Ausstellungspraxis

Ethnologische Museen und Ausstellungen spiegelten jedoch nicht nur die kolonialen Machtverhältnisse wider, sie konstruierten sie mit. Sie systematisierten und visualisierten jene kulturellen Differenzen, auf denen das evolutionistische Menschenbild des 19. Jahrhunderts gründete. Als populäre Medien der Wissensvermittlung trugen sie zudem dazu bei, dass diese Bilder fixiert und immer wieder aufs Neue reproduziert wurden.

Das Blickregime in Ausstellungen ist durch ein spezifisches Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Betrachtenden und Betrachtetem gekennzeichnet. Der panoptische Blick, der das schauende Subjekt in den Hintergrund treten lässt, begünstigt sexualisierte und rassistische Blicke auf jene, die in diesem Setting zum Objekt gemacht werden. Voyeurismus und Fetischisierung stehen dabei in einem unmittelbaren Zusammenhang: Was als anders, abstoßend, primitiv oder deformiert markiert und abgewertet wird, wird zugleich obsessiv angeeignet, weil es fremd und exotisch ist. Im Mittelpunkt der Kritik steht also die Frage: Wer schaut auf wen, und mit welchem Effekt?

In den 1980er Jahren setzte aus einer postmodernen und postkolonialen Perspektive eine breitere Diskussion über Fragen der Repräsentation und der Wissensproduktion ein. Die „Krise der Repräsentation“ ging quer durch alle Disziplinen, aber die Ethnologie war besonders herausgefordert, sich diesem Problem zu stellen. Denn es stellte sich die Frage, wie das Prinzip des *Othering*<sup>12</sup> in der Darstellung vermieden werden kann, wenn die Idee des Andersseins als konstitutiv für die wissenschaftliche Disziplin gilt. So wurde in der sogenannten *Writing Culture*-Debatte – benannt nach dem zentralen Werk von James Clifford und George E. Marcus<sup>13</sup> – um alternative Darstellungsformen ethnologischen Wissens gerungen (Clifford/Marcus 1986).

---

<sup>12</sup> Mit dem Begriff ‚*Othering*‘ beschrieb die postkoloniale Theoretikerin Gayatri Spivak (1985) den Prozess, durch den der imperiale Diskurs die Anderen bzw. „das im Machtdiskurs ausgeschlossene Andere“ kreierte. Es ist eine Strategie, die eigene Überlegenheit zu konstruieren, indem Andere als andersartig, fremd und minderwertig abgewertet werden.

<sup>13</sup> Das Werk wurde nicht zuletzt von dem postkolonialen Theoretiker Edward Said beeinflusst.

Ein zentraler Kritikpunkt war, dass die Ethnologen erst durch ihre eigenkulturellen Repräsentationsweisen die fremden Kulturen zu ‚Anderen‘ machen. Die Verwendung der Gegenwartsform – des ‚ethnografischen Präsens‘ hat wesentlich dazu beigetragen, dass ‚nicht-westliche‘ Kulturen dem Stillstand verhaftet erschienen: ohne historische Entwicklung und ohne Zukunftsperspektiven. Ein weiterer Kritikpunkt der *Writing Culture*-Debatte bezog sich auf den objektiv-faktischen Stil, in dem – gleichsam von oben betrachtet – über fremde Kulturen berichtet wurde. Auf diese Weise werden die ‚indigenen‘ Gesellschaften zum Objekt gemacht und der eigene Standpunkt verschleiert. Die Macht des Faktischen der musealen Sammlungen verstärkt diesen Ansatz noch. Die positivistische Auffassung, dass Pfeil, Amulett und Kanu doch sehen und verstehen ließen, wie in anderen Kulturen früher gelebt wurde, prägt allerdings nach wie vor die Repräsentationen ethnologischer Museen (Kaschuba 2014). Um dem Logozentrismus und dem Übergewicht des linearen Textes in der ethnologischen Beschreibung zu entkommen, wurden polyphone, dialogische und künstlerische Ansätze herangezogen (Chakkalalakal 2014: 14-28).

In der *Writing Culture*-Debatte der 1980er Jahre ging es zwar um ethnologische Texte, doch alle Ansatzpunkte der Repräsentationskritik trafen auch für ethnologische Museen zu. Dass die ‚Krise der Repräsentation‘ jedoch vor allem im universitären Wissenschaftsfeld zum Thema wurde, kann als Zeichen dafür betrachtet werden, dass die ethnologischen Museen im Hinblick auf die Theoriebildung den Anschluss an die akademische Wissenschaft verloren hatten. Umgekehrt hatte sich aber auch die universitäre Forschung mit der sozialwissenschaftlichen Wende von den Museen und der Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur entfernt. Die Museen wurden nicht mehr als Orte der Wissenschaftskommunikation gesehen, so dass Fragen der Museumsethnologie wie Sammlungsbearbeitung oder Theorien des Objekts, keinen Platz mehr in der wissenschaftlichen Ausbildung hatten. (Suhrbier 2015: 94)

In der Museums- und Ausstellungspraxis fand die Auseinandersetzung mit der Krise der Repräsentation vielfach bis in die Gegenwart nicht den entsprechenden Niederschlag – dominante Narrative wurden immer wieder aufs Neue reproduziert. Allerdings kann es nach der Anthropologin und Museumsexpertin Sharon Macdonald nicht darum gehen, die Krise der Repräsentation als etwas zu betrachten, das es zu lösen gelte.<sup>14</sup> Sie ist viel-

---

<sup>14</sup> Mario Schulze: Für immer Krise? Fragen der Repräsentation in Museen für nichteuropäische Künste und Kulturen, Symposiumbericht des Humboldt Labs, [http://www.humboldt-lab.de/fileadmin/media/dokumente/HLD\\_Programmheft\\_Symposium\\_Fuer\\_immer\\_Krise.pdf](http://www.humboldt-lab.de/fileadmin/media/dokumente/HLD_Programmheft_Symposium_Fuer_immer_Krise.pdf) [09.08.2017].

mehr als permanente Herausforderung zu verstehen, neue Herangehensweisen zu suchen, wie die in den kolonialen Denkmustern verankerten Epistemologien und Klassifikationen überwunden werden können.

### 2.4.1 Vom Ethnologischen Museum zum Weltkulturen Museum

Betrachtet man europaweit die rezentere Entwicklung ethnologischer Museen, so fallen insbesondere die Umbenennungen ins Auge, die meist mit Umbauten und Neukonzeptionen in Verbindung stehen: Die Bezeichnungen Völkerkunde oder Ethnologie wurden zunehmend aus den Museumsnamen entfernt und durch Begriffe wie Weltkultur oder Namen von Forschern ersetzt (Kravagna 2015: 95). Das Tropenmuseum in Amsterdam und das Übersee-Museum Bremen haben diesen Schritt der Umbenennung bereits früher vollzogen, in den letzten Jahren folgten das Weltkulturen Museum Frankfurt, das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln, das Museum Fünf Kontinente in München, Världskulturmuseet in Göteborg, das Wereldmuseum Rotterdam, das Weltmuseum in Wien etc. Damit sollte vor allem Weltoffenheit signalisiert werden. Die Eliminierung der Begriffe Ethnologie oder Völkerkunde hat aber auch zur Folge, dass der Ursprung der Sammlungen im Kontext des Kolonialismus verschleiert wird. Und auch wenn sich die Museen einen globalen Anstrich geben, haben sie den Eurozentrismus nicht hinter sich gelassen. Im Gegenteil, indem sie sich nun gleichsam als ‚Weltdeutungszentren‘ profilieren möchten, verändert sich nichts an der eurozentrischen Position, von der aus die Welt betrachtet wird. Vor allem stellt sich die Frage, ob nicht die ethnologischen Objekte damit erneut mit Bedeutungen überfrachtet werden, die ihnen nicht inhärent sind. Ein Weltenort im eigentlich Sinn wären ethnologische Museen nur, so der Kunstkritiker Hanno Rauterberg, wenn es dort Raum gäbe für alle Epochen, Kulturformen und Kontinente, für ein wildes, überraschendes Durch- und Miteinander (Rauterberg 2015).<sup>15</sup>

Auch das Humboldt Forum in Berlin (vgl. Bose 2016) vermeidet den Verweis auf die Ethnologie. Durch die Bezugnahme auf die berühmten Universalgelehrten Alexander und Wilhelm Humboldt wird die Institution jedoch in der Wissenschaftstradition des 19. Jahrhunderts verortet. Dazu kommt die historisierende Schlossarchitektur, in der sich die europäische Rahmung der Sammlungen nicht nur metaphorisch manifestiert. Auf den ersten Blick wird mit dem Humboldt Forum kein Bruch mit der kolonialen Geschichte vollzogen, sie wird aber auch nicht mit bunten Bildern der Weltoffenheit übertüncht.

---

<sup>15</sup> Hanno Rauterberg, Palast der Verlogenheit, Zeit online, 12. Juni 2015, <http://www.zeit.de/2015/24/humboldt-forum-berlin-richtfest> [09.08.2017].

Mit den (prestigeträchtigen) Museumsneubauten – insbesondere wenn sie zudem ins Zentrum verlagert werden wie in Paris und Berlin – sollte eine Aufwertung der ethnologischen Museen einhergehen. Dies hat aber als Kehrseite der Medaille zur Folge, dass die ethnologischen Sammlungen in Berlin nun auch als Kulisse von Staatsempfängen und Galadiners dienen müssen, eingebettet in eine große deutsche Inszenierung der Selbstverklärung. Mit diesem derzeit größten kulturpolitischen Projekt will sich die Nation in ihrer Weltoffenheit feiern, indem in Berlins historischer Mitte Deutschlands Beitrag zum gegenseitigen Verständnis der Völker – im wahrsten Sinne des Wortes – in Stein gemeißelt wird. Diese Aufwertung der Sammlungen ist allerdings nur um den Preis der Verdrängung des historischen Hintergrunds möglich, denn die Objekte bleiben letztlich Trophäen des Kolonialismus. Allerdings kann auch die Bearbeitung des deutschen Kolonialismus zur Inszenierung werden, nach dem Motto: nicht nur die Verbrechen des Nationalsozialismus, sondern auch jene der Kolonialherrschaft werden vorbildlich aufgearbeitet. (Rauterberg 2015)

Dass die Verschiebung von der Peripherie ins Zentrum für eine neue Perspektive auf die Sammlungen nicht genügt, wurde anhand des *Musée du quai Branly – Jacques Chirac* in Paris (z.B. Sternfeld 2009: 61-76) bereits aufgezeigt. Sollte auch in Berlin – wie vielfach befürchtet wird – ein ‚Weltkulturenmuseum‘ errichtet werden, ohne die Sammlungen in ihren historischen Kontext einzubinden, ohne die (Un-)Möglichkeiten der Präsentation von Kulturen zu hinterfragen, die Zusammenarbeit mit den Herkunftsgesellschaften zu reflektieren etc., bleibt es als Stachel für weitere Diskussionen offen.<sup>16</sup> Aber vielleicht liegt die eigentliche Chance des Humboldt Forums gerade darin, dass es im Vergleich zu den anderen neugestalteten ethnologischen Museen besonders umstritten ist und damit eine breite öffentliche Debatte auslöst. Durch Initiativen wie „No Humboldt 21“, „Berlin postkolonial“ oder „*AfricAvenir International*“ können zentrale Fragestellungen zum Kolonialismus und Rassismus über den engen musealen Rahmen hinaus in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern verhandelt werden. Die neue Bühne des Humboldt Forums könnte die hohe gesellschaftliche und mediale Aufmerksamkeit dafür nutzen, den Diskurs lebendig zu halten (Kaschuba 2014).

Mit den Umbenennungen der ethnologischen Museen ging meist auch eine Neupositionierung der Institutionen einher, die sich – wie Kravagna nachzeichnet – in den Selbst-

---

<sup>16</sup> Mario Schulze: Für immer Krise?, in: Humboldt Lab Projektarchiv - Workshopreihe „Fragen stellen“, S. 5, [http://www.humboldt-lab.de/fileadmin/media/dokumente/HLD\\_Programmheft\\_Symposium\\_Fuer\\_immer\\_Krise.pdf](http://www.humboldt-lab.de/fileadmin/media/dokumente/HLD_Programmheft_Symposium_Fuer_immer_Krise.pdf)

darstellungen manifestiert: Sie fühlen sich der ‚Vielfalt der Kulturen‘ (Frankfurt) verpflichtet, von ‚Weltoffenheit und Toleranz‘ (München) geleitet, verstehen sich als ‚Dach für alle Kulturen‘ (Hamburg) oder als Ort der Begegnung, wo kulturelle Vielfalt gelebt wird‘ (Wien). Kaum ein Museum verzichtet auf die Phrase vom ‚Dialog der Kulturen‘. (Kravagna 2015: 97) In diesem Zusammenhang verweist Kravagna auch darauf, dass bereits der US-amerikanische Anthropologe James Clifford auf die Verwerfungen, die den ‚Dialog-Phrasen‘ zugrunde liegen, hingewiesen hat. Denn es sind nicht die Kulturen, die sich unterhalten, es sind Menschen, die sich unter den je spezifischen Machtkonstellationen etc. austauschen. (vgl. Clifford 2007: 16). Und falls die Menschen in den Fokus gerückt werden, dann sind es Bilder von der ‚Buntheit‘ der Weltbevölkerung. Damit wird jedoch erneut die Vorstellung unterstützt, dass sich die Diversität der Menschheit in unterschiedlichen körperlichen Merkmalen und Kulturen und nicht etwa in politischen, ökonomischen und sozialen Differenzen manifestiert.

Kravagna kritisiert zu Recht den kulturkomparatistischen Ansatz des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums, wonach das Wissen über andere Kulturen, das gegenseitige Verständnis, die Wertschätzung und Toleranz zwischen Menschen fördern solle. Denn – so sein Einwand – die Anhäufung ethnologischen Wissens im 19. und 20. Jahrhundert hat eigentlich genau das Gegenteil bewiesen. (Kravagna 2015: 97f.) So weltoffen der Kulturvergleich erscheinen mag, er leistet doch dem Kulturalismus Vorschub. Nach Kravagna hat die kritische Migrations- und Rassismusforschung diesen Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog schon längst als Verschleierung von Machtfragen, wirtschaftlichen und sozialen Ungleichheiten und strukturellen Rassismen dekonstruiert. Dass sich an der Haltung der Museen jedoch nichts Grundlegendes geändert hat, zeigt er unter anderem daran auf, dass die ethnologischen Museen von Basel, Berlin, Hamburg, Köln, München und Wien auf den ersten Seiten ihrer Internetpräsentationen ohne das Wort Kolonialismus auskommen. Im Gegenteil, die Besucher sollen nun selbst auf „Entdeckungsreise“ (Frankfurt, Köln, Basel, Wien) gehen oder sich „in unbekannte Welten entführen“ (München) lassen. (Kravagna 2015: 97f. )

### 2.4.2 Globale Kunst?

Diese Entwicklung der ethnologischen Museen zu Weltkulturmuseen fällt gewissermaßen mit dem ‚global turn‘<sup>17</sup> im Kunstbetrieb zusammen. Das Jahr 1989 wird in der Gegenwartskunst als ein Wendepunkt angesehen, ab dem in zunehmendem Maße ‚nicht-westliche‘ zeitgenössische Kunst in Ausstellungen und Debatten wahrgenommen wurde.<sup>18</sup> Markiert wurde dieser Entwicklungstrend durch die Ausstellung „*Magiciens de la terre*“ im Centre Pompidou (1989). Ziel der Ausstellung war es, das künstlerische Schaffen als universelles Phänomen einer globalen Welt zu beschreiben, indem exakt die Hälfte der ausgestellten Werke aus sogenannten ‚nicht-westlichen‘ Ländern stammte. (vgl. Kravagna 2013: 51ff.) Dennoch hat die Ausstellung das stabile Gerüst der eurozentristischen Kunstgeschichte zumindest ins Wanken gebracht.<sup>19</sup> Allerdings stellt sich die Frage, ob der derzeitige ‚Global Art‘-Hype, wie er sich in Ausstellungen, Konferenzen und Förderprogrammen manifestiert, tatsächlich ein Anzeichen für die (Selbst-)Überwindung des eurozentristischen Kunstbetriebs ist (Rodatus 2015). Oder ist er vielmehr ein Indiz für die Universalisierung der Kunstbegriffe, die weiterhin an die kolonisierende Definitionsmacht des Kapitalismus gekoppelt bleiben und damit letztlich eher von Globalisierungen handeln als von einem Globalen (vgl. Leeb et. al. 2013: 4)?

### 2.4.3 Kunst als Feigenblatt ethnologischer Museum?

Nachdem ethnologische Museen für das Publikum zunehmend als verstaubt und unattraktiv galten, suchten viele einen Ausweg in der Kunst. Dabei lassen sich allerdings unterschiedliche Herangehensweisen feststellen. Manche orientierten sich an Präsentationsweisen moderner Kunst, indem sie die ethnologischen Objekte befreit von ihrem kulturellen Kontext in ihrer ästhetischen Anmutung zur Schau stellten. Da die Objekte zur Entfaltung ihrer Wirkung mehr Platz brauchten, kam es zu einer Reduktion der Exponate, an der inhaltlichen Ausrichtung änderte dies jedoch meist nichts. Es waren nur weniger Objekte, die paradigmatisch eine Kultur repräsentieren sollten (Montalván 2015: 173). Die Konzentration auf wenige ausgewählte Schaustücke ging zuweilen mit der Einrichtung eines Schaudepots einher. Damit entledigten sich die Museen auf elegante Weise des Problems: Sie konnten die in der Sammelwut des 19. Jahrhunderts angehäuften Objekte zeigen, ohne sich damit auseinandersetzen zu müssen. Ein prominentes Beispiel für die-

---

<sup>17</sup> Forschungs- und Ausstellungsprojekt „The global contemporary. Kunstwelten nach 1989“ im ZKM - Museum für Neue Kunst in Karlsruhe, 17.9.2011 – 5.2.2012; [http://www.global-contemporary.de/images/stories/TGC\\_Zeitung\\_de.pdf](http://www.global-contemporary.de/images/stories/TGC_Zeitung_de.pdf) [09.08.2017].

<sup>18</sup> Weitere Literaturhinweise unter [www.globalartmuseum.de](http://www.globalartmuseum.de) [09.08.2017].

<sup>19</sup> Julia Friedel: *Magiciens de la terre*, <http://www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/> [09.08.2017].

sen Trend ist das 2006 neu eröffnete *Musée du quai Branly Jacques Chirac* in Paris, wo die Objekte durch eine ästhetisierende Präsentationsweise zu hochkulturellen Unikaten stilisiert werden. Paradoxerweise wird zugleich mithilfe anderer Elemente der Museumsarchitektur ein Naturkontext hergestellt: Blätterfolien an den Fenstern, Erdwällen nachempfundene Abgrenzungen zwischen den Ausstellungsbereichen oder eine verschlungene Wegführung (vgl. Brutti 2006: 231-252).

Eine andere Strategie, das verstaubte Image ethnologischer Museen ‚aufzubessern‘, bestand darin, vermehrt Werke zeitgenössischer ‚nicht-westlicher‘ Künstler zu präsentieren (vgl. Mutumba 2014: 21-38). Damit reagierten die Museen auf die Kritik, die Entwicklung der ‚nicht-westlichen‘ Kulturen nicht weiter verfolgt und damit auf dem Stand der Sammlungen des 19. Jahrhunderts fixiert zu haben. Allerdings genügt es nicht, zeitgenössische Kunst zu sammeln, will man die weitere historische Entwicklung ‚indigener‘ Gesellschaften darstellen – ohne erneut in die Falle des Kulturalismus zu tappen.

Sollen die Kunst- und Kulturschaffenden vor allem frischen Wind in die „verstaubten Sammlungen“ bringen (Wischhoff 2015: 1), handelt es sich eher um Marketingmaßnahmen, um neue oder jüngere Publikumsschichten zu gewinnen. Dabei besteht zudem die Gefahr, dass ein Gegensatz zwischen ‚traditioneller‘ Wissenschaft und ‚moderner‘ Kunst konstruiert wird. So wird beispielsweise befürchtet, dass zeitgenössische Kunstwerke im Museumskontext zu ethnologischem Anschauungsmaterial ‚degradiert‘ werden. Selbst wenn dieser Verdacht gänzlich unbegründet ist, ziehen Künstler tatsächlich in der Regel einen Kunstkontext als Ausstellungsort vor, weil es sich dabei meist um prestigeträchtigere Räume handelt.

Ein vielversprechenderer Zugang mag darin bestehen, ethnologische Museen und Gegenwartskunst miteinander in Dialog zu bringen, indem zeitgenössische Künstler eingeladen werden, in ethnologische Museen zu intervenieren. Künstlerische Interventionen sind auch dann willkommen, wenn sie kritische Positionen beziehen. Mehr noch: Die Repräsentationskritik von Kunstschaffenden scheint geradezu schon zum guten Ton zu gehören (Scholz 2015: 289). Doch auch kritische künstlerische Interventionen können zur Attitüde gerinnen, wenn jenseits der Kunstaktionen in der Institution Museum im Grunde alles beim Alten bleibt. Entscheidend dabei ist, dass es nicht darum geht, die Auseinandersetzung mit brisanten Themen an Kunstschaffende auslagern zu wollen. Daher folgen auch nicht alle Künstler dieser Anrufung. So erklärte die Künstlerin Lisl Ponger, sie stünde für eine künstlerische Intervention in ethnologische Museen nicht zur Verfügung, da dies einer Komplizenschaft mit dem „kolonialen Unternehmen“ gleichkäme. Es sei auch

## 2. Kritik an musealen Praktiken ethnologischer Museen

eine skurrile Vorstellung, nun ausgerechnet Künstler aus dem globalen Süden einzuladen, um den kolonialen Bestand zu retten (Wischhoff 2015: 1).

### 3. Best Practice-Projekte

Bei der Auswahl der Best Practice-Projekte ist es darum gegangen, einzelne Aspekte oder Prinzipien herauszuarbeiten, bei denen es sich lohnt weiter zu denken. Sie sind nicht in dem Sinn praxisanleitend, dass sie konkrete Hilfestellungen für die Umsetzung von Projekten geben könnten. Dafür ist die Materie zu komplex und von den jeweiligen institutionellen und persönlichen Konstellationen abhängig.

#### 3.1 Selbstreflexives Ausstellen

Im *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* in der Schweiz wurden bereits seit den 1980er Jahren selbstreflexive und experimentelle Ausstellungen durchgeführt. In einem „Ausstellungsmanifest“ formulierten Marc-Olivier Gonseth und Jacques Hainard ihren Zugang zum Ausstellen in vier Punkten, die – ohne es explizit zu benennen – allesamt Schnittstellen zur Kunstpraxis aufweisen. Erstens wollten sie mit der althergebrachten Museumsrhetorik, der bloßen Aneinanderreihung von Objekten und Fakten brechen und durch das Erzählen einer Geschichte ersetzen. Zweitens war es ihnen ein Anliegen, der Diktatur der Gegenstände entgegenzutreten, indem sie die Objekte als wandlungsfähige Bedeutungsträger einsetzen. Sie verstanden die Objekte als eine Art Schauspieler, die ihren Text vortragen, der jedoch nicht völlig fiktiv, sondern mit dem Ursprung, der Form, der Funktion und dem Symbolgehalt der Dinge verbunden ist. Drittens beabsichtigten sie den engen fachdisziplinären Blick der Ethnologie zugunsten einer interdisziplinären und transdisziplinären Zusammenarbeit aufzubrechen. In den Ausstellungen sollte mit unterschiedlichen Zugängen wie Archäologie, Geografie, Geschichte, Kunst, Linguistik, Gender Studies, Biologie und Technologie gearbeitet werden. Viertens gingen die Autoren davon aus, dass es sich beim Ausstellen nicht um eine Inszenierung von Realität handelt. Die Orte, die eng mit der sozialen Wirklichkeit verknüpft sind, dienen vielmehr als Bühne für die Geschichten. Die Ausstellungen sollten verdeutlichen, dass es sich dabei um eine realistische Rhetorik handelt. Es sollten also kulturelle Konstrukte geschaffen werden, die aber in einem unmittelbaren Bezug zu einer sozialen Realität stehen. (Gonseth 2012: 40)

Auf diese Weise wurden zentrale Fragestellungen ethnologischer Museen und Sammlungen auf unkonventionelle und unterhaltsame Weise zum Thema gemacht. In der Ausstellung „*Musée cannibale*/Das kannibalische Museum“ (2002) ging es darum, wie sich das Museum von den ‚Anderen‘ gleichsam (er)nährt – eine Frage, die für ethnologische Museen seit ihrer Gründung virulent ist. So wurde das Bedürfnis, sich die Kultur der ‚Anderen‘ anzueignen und einzuverleiben, in einem einer Festtafel nachempfundenen Display versinnbildlicht: Angerichtet waren die ‚edlen‘ und die ‚barbarische Wilden‘ etc. Damit wurde der Kannibalismus, ein Klischeebild, das geradezu paradigmatisch für die Unzivilisi-

### 3. Best Practice-Projekte

siertheit ‚nicht-westlicher‘ Gesellschaften steht, in ironischer Weise auf die eigene Gesellschaft zurückgespiegelt. In der Ausstellung „*Collections Passions*“ (1998) wurde unter anderem mit künstlerischen Beiträgen die Frage des ethnologischen Sammelns und Ordens nicht nur als rationales wissenschaftliches Projekt, sondern als (irrationale) Leidenschaft reflektiert.

Das Museum wird also nicht nur als ein Ort der Wissensvermittlung, sondern auch der Wissensproduktion begriffen und dies wird durch unterschiedliche Verfahren auch offengelegt. Die Ausstellungen werden dabei als eine Art Labor, als ein Setting mit ungewissem Ausgang konzipiert, bei dem es darum geht, Museumsmitarbeiter, das Publikum und Objekte so miteinander in Beziehung zu setzen, dass daraus Erkenntnisprozesse entstehen können (Basu/Macdonald 2014: 71).

#### 3.2 Zukunftsvision des post-ethnografischen Museums?

Clémentine Deliss, die Direktorin des Weltkulturen Museums Frankfurt (2010-2016), erteilte der klassischen Darstellung von ‚nicht-westlichen‘ Kulturen ebenso eine klare Absage und erklärte das Museum zu einem post-ethnografischen Museum. Bei der Definition dessen, was sie als post-ethnografisches Museum verstand, blieb Deliss allerdings sehr vage. Diese Setzung brachte vielmehr zum Ausdruck, dass sie eine fundamentale Neupositionierung des Museums anstrebte.

In dem Bemühen nach einer Öffnung des Museums setzte Deliss in einer besonderen Weise auf die Kunst. Auch wenn das Experiment – und als solches hat sie es verstanden – vielleicht nicht in allen Dimensionen gelungen sein mag, war es ein weitgehender Versuch, Kunst und künstlerische Forschung in einem ethnologischen Museum zu etablieren. Das Museum hatte bereits in den 1980er Jahren mit der Erforschung und dem Ankauf ‚nicht-westlicher‘ zeitgenössischer Kunst begonnen – also zu einem Zeitpunkt, als das (noch) keine selbstverständliche Praxis ethnologischer Museen darstellte (Deliss 2012: 17). Auf dieser Tradition konnte Clémentine Deliss gewissermaßen aufbauen, als sie die Kunsthistorikerin Yvette Mutumba als Kuratorin an das Museum holte und Künstler und Kulturschaffende einlud, sich mit den Sammlungen auseinanderzusetzen.

Die zentralen Fragen waren, welche Relevanz ethnografischen Sammlungen gegenwärtig zukommt und wie man Objekten Präsenz verleihen kann, ohne stereotypen Repräsentationsformen des Exotischen und Anachronistischen zu verfallen (Deliss 2012: 19). Als Konsequenz der Abkehr von klassischen ethnologischen Zugängen, galt es, in anderen wissenschaftlichen Disziplinen zu ‚wildern‘, um neue Sprach- und Visualisierungsformen

### 3. Best Practice-Projekte

zu entwickeln (Deliss 2012: 179-185). Das besondere Potenzial der Kunst wurde in der Möglichkeit der Verfremdung, der Entfremdung von eigenen, institutionellen Selbstverständlichkeiten gesehen.

Ein erster Schritt in diese Richtung war die Ausstellung „OBJEKT ATLAS – Feldforschung im Museum“ (2012), wobei es darum ging, den Blick umzukehren und nicht Feldforschung in fremden Kulturen, sondern im eigenen Museum zu betreiben. Sieben Künstler waren eingeladen, sich in einem mehrwöchigen Museumsaufenthalt mit einer ausgewählten Objektgruppe auseinanderzusetzen und eine eigene künstlerische Arbeit dazu zu entwickeln. Der „Objekt Atlas“ ist wie der Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg Präsentationsform und Methode zugleich. In der Ausstellung sollten neue Verbindungen zwischen Regionen hergestellt, Objekte miteinander verglichen und daraus multiple Sichtweisen auf die Artefakte entwickelt werden. Die Präsentation der Ergebnisse der künstlerischen Forschungen sollte nicht nach kontextuellen oder ästhetischen Gesichtspunkten, sondern performativ erfolgen. Das Publikum war somit herausgefordert, eigenen Assoziationsketten und Feldforschungsrouten durch die Ausstellung zu folgen. In einem Leseraum fanden die Besucher weiteres Material zur eigenständigen Beschäftigung. (Deliss 2012: 19f.) Dabei handelte es sich allerdings um eine sehr voraussetzungsvolle Anrufung an das Publikum, das einen geschulten Blick und ein entsprechendes Vorwissen mitbringen musste, um sich auf diese Weise mit der Ausstellung beschäftigen zu können. Doch der Blickwechsel, wonach zunächst die eigene Institution einer kritischen Befragung unterzogen wird, erscheint als ein zukunftsweisender Ansatz. Denn es bedarf einer radikalen Neuformulierung des wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Auftrags – so der Ethnologe Wolfgang Kaschuba –, damit ethnologische Museen zu spannenden und spannungsvollen Orten werden können. Dafür braucht es eine Debatte um ethnologische Begriffe und Repräsentationen, sodass die Ethnographica als Spiegel kolonialer wie postkolonialer Sichtweisen den europäischen Repräsentationsgedanken selbst zum eigentlichen Erkenntnisgegenstand werden lassen (Kaschuba 2015: 103).

Die Ausstellung „WARE & WISSEN. *Or the stories you wouldn't tell a stranger*“ war eine Ausstellung zur Beziehung zwischen Ethnologie, Kolonialismus und Handel. So sah der Gründungsdirektor eine wesentliche Aufgabe des Museums darin, Wissen über ‚nicht-westliche‘ Kulturen zu vermitteln, das beim Aufbau von Handelsbeziehungen in den Kolonien helfen sollte. Mit dem Fokus auf die ökonomischen Verflechtungen widmete sich das Weltkulturen Museum einer vielfach unterbelichteten Fragestellung. Die Ausstellung „WARE & WISSEN“ erzählte von verstörenden Blicken auf den Menschen im Namen der Wissenschaft, von der Transformation menschlicher Körper in Objekte, von der

### 3. Best Practice-Projekte

Faszination ‚anderer‘ Völker, von der Leidenschaft zu sammeln und wie Geld und Handel letztendlich immer eine wesentliche Rolle dabei spielten. (vgl. Deliss / Mutumba 2014)

Innovativ dabei war, dass zur Vorbereitung der Ausstellung mehrere international besetzte Workshops mit Vertretern unterschiedlicher Disziplinen (wie Anthropologie, Geschichte, Philosophie) und Künstlern bzw. Künstlerinnen stattfanden. Auszüge aus diesen Debatten flossen auch in die Ausstellung ein. Gastkünstler und Wissenschaftler wurden eingeladen, um über mehrere Monate hinweg mit den Forschungskuratoren am Haus in Austausch zu treten. Damit sollten über die Kunst hinaus, neue fächerübergreifende Berührungspunkte und Nachbarschaften geschaffen werden.

Die Voraussetzung dafür, dass sich ein kritisches Potenzial entfalten kann, ist ein Freiraum. Daher wurde im Weltkulturen Museum ein Labor installiert, wo sich Gastkünstler und andere Kulturschaffende im Austausch mit den Ethnologen am Haus mit unterschiedlichen Fragestellungen des Museums beschäftigen sollten. Das Museum wurde gleichermaßen als Forschungs- und Ausstellungsort definiert, sodass sich auch die Sammlungen zwischen Ausstellungsraum und Forschungslabor hin und her bewegen sollten. Ziel des im Unterschied zum Humboldt Lab als permanente Einrichtung konzipierten Labors war es, den ethnologischen Wissensbeständen neue Kontexte hinzuzufügen, um auf diese Weise zu einer ‚Entdisziplinierung‘ des ethnologischen Museums beizutragen.

Die Neuausrichtung des Museums polarisierte: einerseits wurde darin ein großes Potenzial gesehen, andererseits wurde insbesondere von ethnologischer Seite kritisiert, dass ‚indigene Stimmen‘ fehlen und die Künstler sich zu wenig mit den ethnologischen Sammlungen auseinandersetzen würden. Obwohl Deliss ein ausgewogenes Verhältnis zwischen künstlerischen Praktiken und Ethnologie sowie zwischen Forschen und Ausstellen anstrebte, wurde die Position der Künstler als zu dominant empfunden: die Wissenschaftler würden in die Rolle von Forschungsassistenten gedrängt, die nur die Objekte für die Künstler bereitstellen sollten. (Kraus 2015: 231f.)

Die Tatsache, dass die Ethnologen mit zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen in Kontakt treten, führt nicht automatisch zu jenen strukturellen Veränderungen, die die Museumsdirektorin intendierte. Dafür braucht es spezifischer institutioneller Rahmenbedingungen, die einen Austausch auf ‚Augenhöhe‘ gewährleisten können. Dennoch bedeutete das Einlassen auf eine ‚Feldforschung im Eigenen‘, wie sie am Frankfurter Weltkulturen Museum zumindest konzeptuell stattgefunden hat, einen Bruch im institutionellen Selbstverständnis des Museums. Denn es ging tatsächlich um nichts weniger als um ein

Konzept zur Aushandlung global verfasster Weltbilder, die im historisch angelegten Laborraum ethnologischer Museen neu ‚aktualisiert‘ und ‚konfiguriert‘ werden könnten (Kaschuba 2015: 104).

#### **3.3 Das ethnologische Museum als Möglichkeitsraum?**

Das Humboldt Lab Dahlem (2012-2015) wurde von der Kulturstiftung des Bundes und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz eigentlich aus einer Notlage begleitend zu den Ausstellungsplanungen des künftigen Humboldt Forums eingerichtet (vgl. dazu Heller 2015). Denn mit konventionellen Ausstellungskonzepten war die eigentliche Aufgabensstellung des Humboldt Forums nicht erfüllbar. Ging es doch in diesem prestigeträchtigen Projekt letztlich auch um Neubestimmungen zwischen Fachwissenschaft, Populärkultur, Vermittlung, Szenografie, Medien und Architektur. Im Rahmen des Humboldt Labs wurden rund 30 Projekte im Rahmen von sieben „Probephänen“<sup>20</sup> in den ethnologischen Museen Dahlem realisiert. In diesem Reflexionsraum konnten vier Jahre lang mit guter finanzieller Ausstattung und ohne Erfolgsdruck schlaglichtartige Umsetzungen in Form von experimentellen und künstlerischen Projekten für das Humboldt Forum erprobt werden. Das Humboldt Lab sollte vor allem zur Bearbeitung jener theoretischen oder gestalterischen Fragestellungen dienen, die sich aus dem konkreten Planungsprozess für das Humboldt Forum ergaben. Die dabei gemachten Erfahrungen sollten wieder in das Humboldt Forum zurückgespielt werden, wobei allerdings für diesen Integrationsprozess kein klares Prozedere entwickelt worden war. Zur Beschreibung der Verbindung und dem Zusammenwirken zwischen Humboldt Forum und Humboldt Lab wurde meist die Metapher von Standbein und Spielbein bemüht: Das Bild des Spielbeins sollte die Leichtigkeit und den spielerischen Charakter der Probephänen unterstreichen (Heller 2015: 26).

Zu dem Zeitpunkt, als das Humboldt Lab ins Leben gerufen wurde, war die inhaltliche Konzeption für das Humboldt Forum allerdings bereits weitgehend abgeschlossen. Der Anstoß kam auch nicht von den Museumskuratoren selbst, sondern wurde von außen, von dem renommierten Museumsfachmann Martin Heller<sup>21</sup> an das Humboldt Forum herangetragen. Anfangs beteiligten sich die Museumskuratoren – nicht zuletzt aus Zeitgründen – auch kaum am Humboldt Lab. Doch rückwirkend betrachtet wurde stets betont, dass die Probephänen museumsintern zu einer zunehmenden Offenheit hinsichtlich

---

<sup>20</sup> Dokumentation der Projekte unter: <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/> [09.08.2017].

<sup>21</sup> Martin Heller arbeitete seit 2011 für die Inhaltsplanung des Humboldt Forums Berlin und leitete zusammen mit Viola König, Klaas Ruitenbeek und Agnes Wegner seit 2012 das Humboldt Lab Dahlem, das er initiiert hatte.

### 3. Best Practice-Projekte

der Kooperation mit Künstlern und Künstlerinnen und neuen Herangehensweisen geführt hätten. Am fruchtbarsten waren die Experimente dort, wo die Projekte tatsächlich aus der konkreten Arbeit am Humboldt Forum entstanden waren.

Ungeachtet der ungünstigen Rahmenbedingungen ist das Modell eines experimentellen Freiraums nicht hoch genug einzuschätzen. Ein Museumslabor, in dem unterschiedliche inhaltliche Herangehensweisen und museale Präsentationsformen zunächst in einem ‚geschützten‘ Raum ausgelotet werden können, erscheint insbesondere für ethnologische Museen, die aufgrund ihrer kolonialen Verstrickungen und problematischen wissenschaftlichen Konzeptionen radikal neu zu denken wären, ein vielversprechendes Konzept. Ein wesentlicher Punkt dabei war, dass – im Unterschied zum Museumslabor im Weltkulturen Museum Frankfurt – die Experimente nicht ergebnisorientiert und ohne Erfolgsdruck durchgeführt werden konnten. Die Befreiung vom fragwürdigen Kriterium des Publikumserfolgs, das in der Regel in Besucherzahlen gegossen wird, zugunsten einer Kultur des Scheiterns, der Unsicherheit und Fragilität wurde durchgängig als positiv bewertet. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist jenes ‚wilde Denken‘ und Experimentieren mit inter- und transdisziplinären Ansätzen möglich, das Bewegung in verfestigte Wissensbestände und verkrustete Strukturen bringen kann. Dies eröffnete auch für jene künstlerischen Praktiken den nötigen Freiraum, bei denen nicht so sehr das Produkt, sondern der Prozess der Auseinandersetzung im Mittelpunkt stand.

Doch so sehr die „Probep Bühnen“ – als unabdingbare Voraussetzung für mutige Experimente – vom Erfolgsdruck befreit sein müssen, sie dürfen nicht als harmlose Spielwiese betrachtet werden. Ein Möglichkeitsraum kann kein spannungsfreier Raum sein – so Friedrich v. Bose (Bose 2015: 47) – sofern er nicht zur Attitüde, zur kritisch intellektuellen Verbrämung der Institution Museum, einer Beruhigungsinstitution verkommen will. Doch nicht nur den Museumskuratoren auch dem Publikum wird dabei ein hohes Engagement abverlangt. Die Besucher können nicht erwarten, dass sie in den experimentellen Räumen gleich alles verstehen, dafür sind die Experimente und künstlerischen Annäherungen meist zu komplex. Nur wenn sie sich darauf einlassen bzw. unterschiedliche Vermittlungsangebote eine gewisse Hilfestellung geben, können die Besucher davon profitieren – auch oder gerade wenn die Auseinandersetzung nicht konfliktfrei verläuft.

Die entscheidende Frage ist, ob und inwieweit das Prinzip Labor im Humboldt Forum zu institutionalisieren ist. Im ersten Stock des Humboldt Forums gestaltet die Humboldt-Universität zu Berlin unter Einbeziehung der Berliner Wissenschaftsstandorte und der Öffentlichkeit eine interdisziplinäre Bühne des Wissens: das Humboldt Lab als offenes,

international vernetztes Labor, das Forschung, Lehre und Öffentlichkeit zusammenbringen will. Das Programm reicht von Vorlesungen, Konferenzen und Diskussionsveranstaltungen über Filmvorführungen und wechselnde Ausstellungen bis hin zu Spielformen und Performances. Es geht um die gestalterischen und experimentellen Formen der Wissensaneignung. Damit soll das Humboldt Labor zu einer beweglichen Plattform und zu einem wichtigen Impuls für die Ausarbeitung und Präsentation jener übergreifenden Themen werden, die das Humboldt Forum prägen.<sup>22</sup> Die Selbstbeschreibung klingt so bislang nach einem relativ konventionellen Begleitformat und unterscheidet sich damit dezidiert experimentellen Charakter des Humboldt Labs in Dahlem, während das Experimentelle am Tieranatomischen Theater stattfindet.<sup>23</sup>

Das Humboldt Lab wurde – so Martin Heller – nicht zufällig als „Prinzip“ Labor bezeichnet, denn seine besondere Chance, aber auch seine Herausforderung bestehe darin, dass es in unterschiedlichen Formen unter den jeweiligen Rahmenbedingungen zu verwirklichen ist. Das Humboldt Lab zielte vor allem darauf ab, die in dem experimentellen Raum eingeübten Haltungen auch außerhalb des Schutzraumes wirksam werden zu lassen.<sup>24</sup> Doch auch wenn diese Transformationsleistung gelingt, macht das einen Freiraum wie das Humboldt Lab nicht obsolet. Mehr noch – folgt man dem südafrikanischen Museumsexperten Ciraj Rassool – sollte das Humboldt Lab das eigentliche Humboldt Forum sein. Gerade in einem Raum, der vorgibt über abgesichertes Wissen zu verfügen, wäre die Etablierung des Experiments im Sinne einer permanenten Herausforderung und Verunsicherung zumindest ein Kompromiss.

---

<sup>22</sup> <http://www.humboldtforum.com/de-DE/akteure/humboldt-labor/> [09.08.2017].

<sup>23</sup> Kernaufgabe ist die experimentelle Entwicklung von Ausstellungs- und Veranstaltungsformaten am Tieranatomischen Theater. Ziele sind die Erprobung innovativer Praktiken des Ausstellungsmachens und die Ermöglichung von vielgestaltigen und kritischen Zugängen zu materiellen Wissenskulturen und wissenschaftlichen Sammlungen. Natur- und Geisteswissenschaften treten dafür in einen Austausch mit den künstlerisch-gestalterischen Disziplinen. Die daraus entstehenden Projekte eröffnen Perspektiven für die Museumsarbeit und bieten Forschung und Lehre Schnittstellen zur Öffentlichkeit. Das Tieranatomische Theater bietet für die knapp 40 dezentral an den Instituten angesiedelten Sammlungen der Humboldt-Universität ein Objektlabor für die angewandte Sammlungsforschung.

<sup>24</sup> <http://www.medientagung.humboldt-forum.de/?p=4577> [09.08.2017].

#### 3.4 Künstlerische Interventionen

Die Installation „*The Vanishing Middle Class*“ der Künstlerin Lisl Ponger in der Wiener Secession veranschaulicht mehrere Prinzipien, die für die Verknüpfung von Kunst und ethnologischen Museen von Bedeutung sein könnten.

Ponger kreierte für den Hauptraum der Wiener Secession ein ethnologisches Museum, das Museum für fremde und vertraute Kulturen (MuKul). Damit wollte die Künstlerin stereotype Repräsentationen des ‚Anderen‘ in den Blick nehmen, wie sie sich bis in die Gegenwart in ethnologischen Museen finden. In diesem fiktiven, in seinem Erscheinungsbild aber realen ethnologischen Museen detailgetreu nachempfundenen Museum agierte Lisl Ponger als Kuratorin der Ausstellung „*The Vanishing Middle Class*“ – eine Schau, die ganz im Sinne der sogenannten ‚Rettungsethnologie‘ eine vom Verschwinden bedrohte Bevölkerungsgruppe möglichst facettenreich zu erfassen und dokumentieren versuchte.

Ponger beschäftigte sich in ihrer künstlerischen Arbeit nicht nur seit vielen Jahren mit der Konstruiertheit von kultureller Identität und damit verbundenen Fragen der Repräsentation, sondern auch mit ethnologischen Museen. Sie hatte im Vorfeld akribisch die Strukturen und Präsentationsformen ethnologischer Sammlungen studiert, um sie in ihrer Schau zum Verschwinden der Mittelschicht aufgreifen und hinterfragen zu können. Dies gelang ihr mit der minutiösen (Re-)Inszenierung und Dekonstruktion westlicher Paradigmen und Stereotype, die durch Zitate aus der Ethnologie, Kunst- und Bildgeschichte sowie die Abbildung verschiedenartiger Objekte repräsentiert wurden.

Bei aller Detailgenauigkeit inszenierte Lisl Ponger jedoch einen entscheidenden Bruch: Sie unternahm einen Perspektivwechsel vom Fokus auf exotische, ‚nicht-europäische‘ Kulturen mitten ins Zentrum westlicher Gesellschaften. Mit dem Kunstgriff der Nachahmung und gleichzeitiger Verschiebung zeigte sie in augenfälliger Form wie hegemoniales Denken bei der Konstruktion fremder kultureller Identitäten nach wie vor wirksam ist. Sie verhandelte neben der historischen Entwicklung des Mittelstandes dessen Verhältnis zu Demokratie und Kapitalismus neoliberaler Ausprägung, insbesondere die Folgen von Steuerparadiesen und Bankenkrise, bis hin zu neu aufstrebenden Mittelschichten, etwa in China. (Kempinger 2014: 5) Die Arbeit der Künstlerin bewegte sich dabei zwischen immanenter Faszination und kritischem Hinterfragen und spiegelte auf diese Weise ihr eigenes Dilemma sowie in vielen Fällen das des (westlichen) Publikums wider (Mutumba 2014: 30f.).

### 3. Best Practice-Projekte

Das Kunstprojekt ist nicht zuletzt deswegen interessant, weil es zwar im Kunstfeld stattgefunden hat, aber unmittelbare Auswirkungen auf das ethnologische Museum in Wien hatte. Aufgrund dieses Projektes wurde Lisl Ponger eingeladen, einen eigenen Kunstraum für das neukonzipierte Weltmuseum Wien einzurichten (Eröffnung Oktober 2017). Dabei wird es sich um eine weitere Präsentation des fiktiven Museums MuKul (Museum für fremde und vertraute Kulturen) mit dem Titel „*The Master Narrative* und Don Durito“ handeln.

Der Ausstellungsraum im Weltmuseum soll gewissermaßen in Umkehrung des Projekts in der Kunsthalle nun als Kunstraum gestaltet sein. Im Zentrum steht eine mehrstündige Ton-Bild-Installation, die das Master-Narrativ, die Meistererzählung, die nicht zuletzt von den ethnologischen Museen weiter tradiert wird, in Form einer assoziativen collagierten Erzählung vorführt. Der von der Künstlerin zusammengestellte und von ihr selbst eingesprochene Text besteht aus einem Geflecht von Geschichten, die der Welt gleichsam Sinn und Bedeutung geben. Auch Literatur, Film und Kunst trugen zur Konstruktion der aktuellen westlichen Weltbilder bei und beeinflussten die Sicht auf fremde Kulturen. Die Antworten auf die vereinfachenden, monokulturellen Erzählstränge gibt die Kunstfigur „Don Durito“. Don Durito, ein kleiner pfeifenrauchender, gutgekleideter Käfer und fahrender Ritter unterhält sich mit seinem Schildknappen Marcos, dem Subcommandante der Zapatisten, und steht für all die Gegengeschichten, die die Haupterzählung zurechtrücken oder zu unterlaufen trachten. Die Bildebene wird vor allem von Ersttagsbriefen, deren bunte Briefmarken und Bilder historische und aktuelle Ereignisse und Persönlichkeiten feiern, aber die spezifische Kulturen der jeweiligen Länder repräsentieren. Hier kommen die gleichen Motive zum Tragen wie in den ethnologischen Museen: Masken, geflochtene Körbe etc. In sechs Leuchtkästen werden zudem inszenierte Fotos der Künstlerin, die als teilnehmende Beobachterin in die Inszenierung eingeschrieben ist, zu sehen sein.

Wie in dem ersten Projekt geht es nicht nur um die Kritik an den kolonialen Verhältnissen, sondern die Art und Weise wie sie in Kunst und Kultur verhandelt werden, wobei das eigene Handeln als Künstlerin, die eigene Involviertheit immer mitreflektiert wird. Das Master-Narrativ, die dominanten Geschichtsbilder werden von ethnologischen Museen ebenso wie Kunstmuseen konstruiert und weitertradiert, sodass bei den in beiden Museumstypen verorteten künstlerischen Projekten ethnologische und künstlerische Repräsentationspraktiken gleichermaßen befragt werden.

#### 3.5 Kollaborative Projekte im ethnologischen Museum

Es gibt kaum ein ethnologisches Museum, das sich derzeit nicht die Zusammenarbeit mit den Herkunftsgesellschaften auf die Fahnen schreibt. In den USA, Kanada, Australien, Neuseeland – also dort, wo ‚indigene‘ Bevölkerungsgruppen Teil der Bevölkerung sind, gab es bereits seit den 1980er Jahren vielfältige Kooperationsprojekte. In Deutschland, wo die Kolonialzeit erst in der jüngeren Vergangenheit zu einem breiter diskutierten gesellschaftspolitischen Thema avancierte, stehen kollaborative Projekte im Museums- und Ausstellungsbereich noch am Anfang. Die räumliche Distanz zu den ehemaligen Kolonien ist dabei ein wesentlicher Faktor, der längerfristige Projekte sehr aufwendig macht. Bei den Kooperationsprojekten stellt sich allerdings die Frage, wie die ‚Herkunftsgesellschaft‘ überhaupt definiert wird: Beschränkt sich der Begriff auf ‚indigene‘ Bevölkerungsgruppen oder sind die Staatsvölker, in denen diese Gruppen aktuell leben, mitgemeint? Dazu kommt noch die Frage, inwieweit die in der Diaspora lebenden Angehörigen der ‚Herkunftsgesellschaften‘ berücksichtigt werden. Will man eine erneute Re-ethnisierung ‚indigener‘ Bevölkerungsgruppen vermeiden, ist für eine weitere Definition zu plädieren.

Anthony Shelton, der Chefkurator der Ausstellung „*African Worlds*“ (1999) im Horniman Museum in London, bezog unterschiedliche Gruppierungen der Herkunftsgesellschaften in die Kooperation ein. Die Ausstellung liegt zwar zeitlich eine Weile zurück, aber anhand dieses damals bahnbrechenden Projekts lassen sich nach wie vor zentrale Punkte für Kooperationen identifizieren (vgl. Shelton 1997: 181-193; vgl. Mears/Modest 2012: 300).

Shelton wollte klassischen ethnologischen Repräsentationsweisen durch eine intensive Zusammenarbeit mit Vertretern der Herkunftsgesellschaften, aber auch einem sensiblen Umgang mit den Objekten entgegenzutreten. Es handelte sich um eine objektzentrierte Ausstellung, die sich in ihrer ästhetischen Gestaltung zwar an Kunstpräsentationen orientierte, aber danach trachtete, eine eigene visuelle Sprache zu entwickeln. Die Ausstellungsarchitektur sollte aufgrund der verwendeten industriellen Materialien und Formen bewusst als Fremdkörper im klassischen Galerieraum wahrgenommen werden. Durch diesen Verfremdungseffekt sollte deutlich werden, dass es sich um dislozierte Objekte, weit entfernt von ihrem ursprünglichen Entstehungskontext handelt. Im Unterschied zu gängigen Ausstellungsstrategien, die darauf abzielen, eine vermeintliche Nähe zu fremden Kulturen herzustellen, sollte die Präsentationsweise einfache, unmittelbare Zugänge verweigern. Für das Publikum sollte sichtbar werden, dass die Objekte afrikanische Kulturen zwar gewissermaßen repräsentieren, aber durch westliche Institutionen und Technologien gerahmt und transformiert sind (Phillips 2002: 944-952).

Doch solange ausschließlich westliche Kuratoren bestimmen, welche Objekte in welcher Weise gezeigt werden, bleibt das neo-koloniale Verhältnis aufrecht. Daher war es Anthony Shelton wichtig, inspiriert von bereits in den USA entwickelten kollaborativen Museumsprojekten, ein Kuratorenteam und einen wissenschaftlichen Beirat mit Vertretern aus Afrika, Trinidad und Großbritannien zusammenzustellen. Auf diese Weise sollte das spezifische ‚lokale‘ Wissen mit dem ‚paradigmatischen‘ westlichen Wissen verbunden werden. Der Beirat erfüllte nicht nur die Funktion eines Diskussionsforums, sondern war auch in die finale Auswahl von Themenstellungen und Objekten eingebunden. Darüber hinaus stellte er Kontakte zu Vertretern der Herkunftsgesellschaften her, um Informationen etwa zu mangelhaft dokumentierten Objekten einzuholen. Aber es galt nicht nur Auskunftspersonen, sondern auch Autoren für Textbeiträge in den Herkunftsländern zu finden. Gemeinsam wurden acht Themen identifiziert, die aus politischen, sozialen und erkenntnistheoretischen Perspektiven relevant erschienen: *Patronage; Different Natures; Men/women, Ancestors and Morality; Royalty and Power; Text, Image, History; Cycles of life, and Parody and Humor*.

Unter „*Different Natures*“ wurde das Thema Maskerade aufgegriffen, aber nicht als Beispiel für Exotismus oder Primitivismus, sondern als Verkörperung von unterschiedlichen Ontologien. Das Kapitel „*Text, Image, History*“ widmete sich der Frage, auf welche Weise Bilder manchmal ebenso viel (oder sogar mehr) Informationen transportieren können als schriftbasierte Systeme. „*Creation and Recreation*“ widmete sich nicht nur Schöpfungsmythen, sondern auch den dynamischen Prozessen, ein neues Leben in der Diaspora aufbauen zu müssen. „*Parody and Humour*“ eröffnete eine transkulturelle Perspektive auf Satire, Wortspiele und Humor, um die Bedeutung bestimmter kultureller Praktiken in Afrika überhaupt verstehen und anerkennen zu können. An der Auswahl der Themen, die nicht den konventionellen Themenbereichen ethnologischer Museen entsprechen, wird deutlich, dass sie tatsächlich in einem kooperativen Prozess entstanden sind und darauf abzielten, (kulturelle) Übersetzungen zu ermöglichen.

Durch den Einfluss des internationalen Beirats veränderte sich auch die Rolle der Kuratoren: Ihre Autorenschaft trat zugunsten ihrer Funktion als Prozessbegleiter zurück. Eine weitere Strategie, um das klassische Subjekt-Objekt-Verhältnis aufzulösen, bestand darin, Erfahrungen, Erinnerungen, Meinungen und Gefühle der lokalen Schwarzen Communities in die Ausstellung hereinzuholen. Diese Stimmen wurden ergänzt durch Videos mit Zitaten von unterschiedlichen Mitgliedern der Herkunftsgesellschaften, die im Rahmen von ‚Feldforschungen‘ aufgenommen wurden.

### 3. Best Practice-Projekte

Darüber hinaus wurde ein Raum geschaffen, wo Künstler, Gastkurator, Community-Gruppen etc. mit eigenen Ausstellungen und Installationen auf die Dauerausstellung reagieren konnten. Dieser Raum war also nicht als Sonderausstellungsraum gedacht, sondern sollte nicht nur räumlich, sondern auch inhaltlich integraler Bestand der Dauerausstellung sein.

Das Ausstellungsprojekt „*African Worlds*“ versammelt einige Ebenen, die für Kooperationsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften von Interesse sein können. Das bewusste Einlassen auf die Objekte erfolgte in einer doppelten Bewegung: Einerseits sollte verdeutlicht werden, dass die Objekte durch den Sammel- und Musealisierungsprozess gleichsam einem westlichen Blick unterworfen wurden, andererseits sollten sie in ihrer (Kommunikations-)Funktionen als „*boundary objects*“ zwischen unterschiedlichen Weltansichten ernstgenommen werden. Es ging also nicht darum, andere Kulturen zu repräsentieren, sondern über die Objekte einen Kommunikationsprozess mit möglichst vielen unterschiedlichen Gruppierungen in Gang zu setzen. Ein wichtiger Aspekt dabei war die Anerkennung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Denn es gilt, sowohl radikal andere Weltansichten von afrikanischen Kulturen als auch ähnliche wissenschaftliche und künstlerische Positionen anzuerkennen.

Das Ringen um unterschiedliche Sichtweisen auf die Objekte war vom Bemühen um neue Formen der Visualisierung begleitet, denn Inhalt und Form lassen sich nicht trennen. Dabei sollten künstlerische Visualisierungsformen zur Vermittlung bestimmter Inhalte zu Hilfe genommen werden, ohne die Präsentation zu einer ‚klassischen‘ Kunstaussstellung zu überformen. Ein wesentlicher Aspekt des Projekts bestand darin, dass der ‚eigene‘, ‚westliche‘ Blick auf die materielle Kultur afrikanischer Gesellschaften als ein spezifischer ausgewiesen wurde und damit ein entscheidender Schritt in Richtung einer ‚Provinzialisierung Europas‘ als Voraussetzung für Dekolonisierungsprozesse unternommen wurde.

## 4. Spielräume für die Museumspraxis

### 4.1 Sammlungspolitik

Dass ethnologische Sammlungen unter kolonialen Rahmenbedingungen erworben wurden und die musealen Ordnungen auf Wissenschaftsparadigmen des 19. Jahrhunderts gründen, spiegelt sich nach wie vor in den Sammlungen wider. Daher ist ein *Re-reading* der Sammlungen zu empfehlen. Dazu zählen zum einen die Provenienzforschung, also die Auseinandersetzung mit der Erwerbsgeschichte der Objekte und zum anderen die kritische Hinterfragung der musealen Ordnungsschemata, der Kategorien und Begrifflichkeiten, mit denen die Objekte beschrieben werden.

Dass ethnologische Museen oftmals wenig über ihre Sammlungen Bescheid wissen, liegt vielfach in den unwissenschaftlichen Sammelpraktiken des 19. Jahrhunderts begründet. Doch auch heute bleibt die ‚unsichtbare‘ sammlungsbezogene wissenschaftliche Forschung meist auf der Strecke, da die Museen mit der Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit komplett ausgelastet sind. Die Ergebnisse der ‚Grundlagenforschungen‘ werden zwar nicht unmittelbar publikumswirksam, schlagen sich aber auf die Qualität der Ausstellungen und die Kooperationen mit den Herkunftsgesellschaften nieder.

#### 4.1.1 Provenienzforschung

Während in der Provenienzforschung zur NS-Raubkunst bereits große Anstrengungen unternommen wurden, steht die systematische Provenienzforschung zu kolonialzeitlichen Objekten noch am Anfang. Vereinzelt Erwerbsgeschichten wurde zwar in den Museen immer wieder nachgegangen, doch nicht in systematischer Weise, wie es die vielfach lückenhaft dokumentierten ethnologischen Sammlungen erfordern würden. Dies hatte zur Folge, dass jetzt an mehreren Museen beinahe zeitgleich größere Projekte in Angriff genommen wurden. So ist am Linden-Museum Stuttgart und der Universität Tübingen das Forschungsprojekt „Schwieriges Erbe“ angesiedelt, das als Vorarbeit für ein größer dimensioniertes Projekt dienen soll. Das Übersee-Museum Bremen geht in Kooperation mit der Forschungsstelle „Hamburgs(post-)koloniales Erbe/Hamburg und die frühe Globalisierung“<sup>25</sup> den kolonialen Spuren in den Afrika-Sammlungen nach, wobei ein besonderer Fokus auf die Handlungsspielräume der einzelnen Akteure gelegt wird. Am Landesmuseum Hannover wurden bereits erste Ergebnisse der Provenienzforschung in der Ausstellung „Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart“ veröffentlicht. Zu

---

<sup>25</sup> Siehe <https://www.geschichte.uni-hamburg.de/arbeitsbereiche/globalgeschichte/forschung/forschungsstelle-hamburgs-postkoloniales-erbe.html> [09.08.2017].

begrüßen ist, dass die Provenienzforschung meist in Kooperation zwischen Museen und Universitäten stattfindet, so dass sich über diese Projekte Museumsethnologie und universitäre Forschung wieder einander mehr annähern könnten. Dass begleitend zu den Forschungsprojekten auch mehrere einschlägige Tagungen stattgefunden haben, mag damit zusammenhängen.

In jedem Fall hat die Tagung „Provenienzforschung zu ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit“, organisiert von der Arbeitsgruppe Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde und des Museums Fünf Kontinente in München, gezeigt, dass ein großer Bedarf an Vernetzung besteht. Denn viele Museen kauften ihre Objekte bei denselben Händlern und Sammlern, manche Sammlungsbestände wurden auf mehrere Institutionen aufgeteilt, sodass durch die Zusammenführung der Daten die Forschungsergebnisse erheblich verbessert werden könnten. Für eine effektive – über den kollegialen Austausch unter den Wissenschaftlern hinausgehende – Vernetzung, bräuchte es allerdings eine ähnliche institutionelle Verankerung wie sie die NS-Raubkunst-Forschung im Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg (2015) gefunden hat. Dieses Zentrum soll vor allem öffentliche Einrichtungen bei der Suche nach NS-Raubkunst unterstützen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die beiden Forschungsrichtungen, die sich mit ähnlichen Fragenstellungen, aber auf Basis unterschiedlichen Datenmaterials und anderen Rechtsgrundlagen beschäftigen, auf einer institutionellen Ebene zusammengeführt werden können oder ob es gilt, eine äquivalente Einrichtung zu schaffen. Eine zentrale Stelle mit einer entsprechenden finanziellen Ausstattung wäre jedenfalls ein Ansatzpunkt, um die vor allem über Drittmittel finanzierte Provenienzforschung zu ethnologischen Beständen zu verstetigen. Eine wesentliche Aufgabe würde darin bestehen, alle erhobenen Daten in einer Datenbank zusammenzuführen und über das Internet zugänglich zu machen. Da der Erwerbkontext meist nicht oder nicht entsprechend dokumentiert wurde, müssen ziemlich zeitaufwändige Archivrecherchen in den eigenen Instituten, in öffentlichen Archiven, Missionsarchiven, Ausstellungskatalogen und zeitgenössischen Publikationen, in den Herkunftsgesellschaften und -ländern vorgenommen werden. Aufgrund des diversen Quellenmaterials empfiehlt sich eine interdisziplinäre Zusammenarbeit. So wurden bei der Provenienzforschung der Charité, dem „*The Charité Human Remains Project*“ (CHRP), das sich mit ausgewählten Schädel- und Skelettsammlungen beschäftigte, biologisch-anthropologische, ethnologisch und historische Expertisen zusammengeführt.

Doch so wichtig die Datenerhebung zu den Erwerbkontexten für die Forschung sein mag, eine besondere Chance in der Provenienzforschung besteht auch darin, dass über die

gemeinsame Beschäftigung mit Zeugnissen der materiellen Kultur kooperative Projekte mit den Herkunftsgesellschaften und -ländern initiiert werden können.

Auch das Humboldt Forum in Berlin hat mit „Tansania-Deutschland: Geteilte Objektgeschichten?“ (2016-2018) ein Pilotprojekt zur Provenienzforschung in Angriff genommen. Eine Besonderheit dieses Vorhabens besteht darin, dass es vom „Humboldt Lab Tanzania“, einer Fortsetzung des Programms Humboldt Lab Dahlem, begleitet wird. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Tansania-Sammlung mit besonderem Fokus auf die im Zuge der Kolonialkriege angeeigneten Objekte (z. B. der Maji Maji Kriegsbeute) erfolgt in Kooperation mit tansanischen Künstlern und Künstlerinnen, Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen sowie Akteuren aus den Herkunftsgesellschaften. In diesem Zusammenhang wurde auch eine kurze Feldforschung von Wissenschaftlern der Universität Dar es Salaam (Tansania) zu den Herkunftsorten ausgewählter Objekte durchgeführt. Eine tansanische Künstlergruppe hat bereits die ethnologischen Sammlungen in Berlin besucht und wird sich anschließend als *Artists in Residence* in Ateliers des Nafasi Art Space in Dar es Salaam mit möglichen (Re-)Präsentationsformen sensibler Objekte künstlerisch auseinandersetzen.<sup>26</sup> Die Kooperation von Wissenschaft, Museum, Kunst und Aktivisten in diesem Projektkontext erscheint besonders vielversprechend. Denn die Erstellung von umfassenden Datenbanken ist letztlich ein ‚westlicher‘ Zugang, auch wenn die Herkunftsgesellschaften in vielen Fällen ebenso an dem Kontextwissen sehr interessiert sind.

Es kann jedenfalls nicht das Ziel der Provenienzforschung sein, damit den ‚Ruch der Beutekunst‘ (Groschnitz 2015: 206) abzulegen. Ethnologische Museen können sich aus ihren kolonialen Verstrickungen nicht ‚befreien‘. Diese sind in der wissenschaftlichen Disziplin, der Museumsgeschichte und den Sammlungen tief eingeschrieben. Sie können der Gewaltgeschichte nur möglichst offen und selbstreflexiv begegnen und dazu kann die Provenienzforschung einen wesentlichen Beitrag leisten.

---

<sup>26</sup> <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/forschung/humboldt-lab-tanzania.html> [09.08.2017].

##### 4.1.2 Rückgabe/Restitution

Anders als bei der NS-Raubkunst-Forschung, die mit dem Ziel der Restitution nach den rechtmäßigen Besitzer sucht, geht es bei der Provenienzforschung zu ethnologischen Objekten nicht vorrangig um die Rückgabe von Gegenständen, auch wenn diese Option in einem ergebnisoffenen Prozess immer mitgedacht werden muss. Denn im Unterschied zur NS-Raubkunst ist die Beurteilung, ob die ethnologischen Objekte in einem ‚Unrechtskontext‘ erworben wurden, aufgrund der lückenhaften Quellenlage und der großen zeitlichen Distanz schwieriger zu beurteilen. Zudem wird nach der bestehenden Rechtsauffassung, selbst wenn Artefakte gegen den Willen der ursprünglichen Eigentümer, durch körperliche Gewalt, Zwang, Raub, Grabschändung oder betrügerische Täuschung, in eine Sammlung gelangten, ein Fortwirken des geschehenen Unrechts nicht angenommen, da nach etwa fünf Generationen die Erinnerung verblasst. Es wird aber eingeräumt, dass insbesondere bei Gruppenverfolgung und Genoziden die Erinnerung innerhalb einer Herkunftsgesellschaft oder eines Herkunftsstaates voraussichtlich länger als 125 Jahre lebendig bleibt.<sup>27</sup>

Dementsprechend bewegt sich die Einschätzung zwischen zwei Polen. Aus Sicht der einen sind alle ethnologischen Objekte, die unter kolonialen Bedingungen, wenn nicht in einem Unrechtskontext so zumindest unter asymmetrischen Machtverhältnissen, angeeignet worden. Dass die Objekte auf dem Kunstmarkt oder von Zwischenhändlern gekauft wurden, ist auch nicht unbedingt ein ‚Freibrief‘. Denn es stellt sich die Frage, wie die Gegenstände in den Handel kamen, abgesehen von jenen Produkten, die von den Kolonisierten eigens für den ‚Ethnographica-Markt‘ produziert wurden. Ähnliches gilt auch für Geschenke. Die Kolonisierten waren zwar oftmals auch bereit, menschliche Überreste gegen andere Waren zu tauschen, doch vielfach ist dies darauf zurückzuführen, dass sie in den weißhäutigen Sammlern und Händlern Repräsentanten einer Totenwelt sahen, denen sie die Gebeine ihrer Vorfahren anvertrauten. Das kann nicht als Einverständniserklärung für wissenschaftliche Forschungen an den menschlichen Überresten oder deren Zurschaustellung in Ausstellungen verstanden werden. In diesen Fällen handelt es sich vielleicht nicht um eine bewusste Täuschung, aber um ein ‚Missverständnis‘. Andere Ethnologen vertreten hingegen die Meinung, dass nur ein geringer Anteil an ethnologischen Objekten tatsächlich unrechtmäßig erworben wurde.

---

<sup>27</sup> Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen des Deutschen Museumsbundes, 2013, S. 10, <http://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf> [09.08.2017].

Im Unterschied zur NS-Raubkunst-Forschung, die auf die Rückgabe aller unrechtmäßig angeeigneten Güter – egal ob Kunst- oder Alltagsobjekt – abzielt, werden ethnologische Objekte nach Bedeutung und Funktion unterschieden. So erscheint der Anspruch auf sakrale/rituelle Gegenstände oder Herrschaftsinsignien seitens der Herkunftsgesellschaft eher gerechtfertigt als auf Alltagsgegenstände. Auch in Bezug auf menschliche Überreste, die nur einen kleinen Teil der ethnologischen Sammlungen ausmachen, gibt es eine wesentlich höhere Bereitschaft zur Restitution (vgl. Stoecker / Schnalke / Winkelmann 2013). In ethnologischen Museen finden sich neben Skeletten und Skeletteilen vor allem in unterschiedlicher Weise bearbeitete menschliche Überreste wie Mumien, Schrumpfköpfe, tätowierte Schädel, Skalp-Locken oder Knochenflöten. Zudem können auch in (Ritual-) Gegenständen menschliche Überreste wie Haare, Zähne oder Knochen eingearbeitet sein. Was jedoch ausgespart wird, sind Objekte wie Grabbeigaben, etwa Totenmasken, die jedoch untrennbar mit der Person oder dem Totenkult verbunden sind – kritisiert der südafrikanische Museumsexperte Ciraj Rassool zu Recht.

Sobald man sich mit der Provenienz von musealen Objekten beschäftigt, stellt sich bei allen Objekten neben der Frage nach dem Erwerbkontext jene nach dem Eigentum. Doch der aktuell in Deutschland gültige Eigentumsbegriff lässt sich nicht auf alle Gesellschaften und zu allen Zeiten anwenden. Auch wenn es von juristischer Seite keine Einwände bezüglich des Objekterwerbs gibt, scheint es nicht angeraten zu sein, sich nur auf die (europäische) Rechtsauffassung zu verlassen, will man eine für beide Seiten zufriedenstellende Lösung finden. Und nicht nur der Eigentumsbegriff ist nicht universell anwendbar, auch Fragen der Pietät unterliegen unterschiedlichen Bewertungen.

In christlichen Gesellschaften stehen Grabstätten nur kurze Zeit unter einem besonderen Schutz. Nach wenigen Jahrzehnten endet dieser Status. In der Regel werden Grabstätten dann aufgelöst und die menschlichen Überreste als Gegenstände behandelt, die auch ge- und verkauft werden dürfen. Sobald die Nachwirkungen des Persönlichkeitsrechts erloschen sind, unterliegen sie nicht mehr den Vorstellungen von Pietät. Daher ist es in westlichen Gesellschaften kein Problem, nach Verstreichen der entsprechenden zeitlichen Frist an Skeletten zu forschen oder sie in Museen und Ausstellungen zu zeigen.<sup>28</sup> Dies ist allerdings nicht in allen Kulturen und Gesellschaften der Fall. Oftmals bestehen erhebliche

---

<sup>28</sup> Grundpositionen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zum Umgang mit menschlichen Überresten in den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin ; [http://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user\\_upload/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz\\_eigentum/rp/150326\\_Grundhaltung\\_Human-Remains\\_dt.pdf](http://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/150326_Grundhaltung_Human-Remains_dt.pdf) [09.08.2017].

Vorbehalte dagegen, dass menschliche Überreste außerhalb von Begräbnisorten oder geweihten Plätzen aufbewahrt werden oder sie als Forschungsobjekte dienen.

Nach den Grundpositionen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz kann in Einzelfällen der weitere Verbleib von menschlichen Überresten fragwürdig erscheinen – sei es aufgrund von Erwerbsumständen, die nicht den heutigen ethischen Maßstäben entsprechen, oder nachhaltigen Einwänden seitens der Herkunftsgesellschaft. In diesen Fällen ist eine sorgfältige Abwägung aller Belange vorzunehmen und das weitere Vorgehen mit Vertretern der jeweiligen Herkunftsgesellschaft zu erörtern. Voraussetzung für eine Rückgabe von Objekten ist nach der deutschen Rechtsauffassung jedoch, dass eine eindeutige Zuordnung der Überreste zu einer solchen Herkunftsgesellschaft möglich ist.<sup>29</sup> Und es sind die Herkunftsgesellschaften, die den Nachweis liefern müssen, dass sie die rechtmäßigen Eigentümer sind, was allerdings nach so langer Zeit und vielfach fehlender Dokumentation sehr schwierig ist. Denn umgekehrt könnten die westlichen Museen auch oft nicht nachweisen, dass sie die Objekte rechtmäßig erworben hätten. Mit diesen Vorgaben obliegt die Letztentscheidung, ob ein Objekt zurückgegeben wird, also am Ende dem Museum bzw. dem Museumsträger.

Der ICOM *Code of Ethics* unterscheidet sich auch nur um eine Nuance von den Empfehlungen des deutschen Museumsbundes und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, im Hinblick auf die Rückgabe von Objekten: „*Museums should be prepared to initiate dialogues for the return of cultural property to a country or people of origin.*“<sup>30</sup> Diese Formulierung kann als Aufforderung zu proaktiven Rückgabeangeboten von Objekten an die Herkunftsstaaten oder -gesellschaften gelesen werden. Die staatlichen und kommunalen Museen können zwar nur in einer Vermittlungsrolle fungieren, nachdem die Rückgabe bei den jeweiligen politischen Entscheidungsträgern liegt. Dennoch ist die Rolle der Museumsverantwortlichen in diesem Prozess auch nicht unterzubewerten, da sie aufgefordert sind, den Dialog zu führen. Diese Vorgehensweise ist – so die Empfehlungen von ICOM – möglichen Maßnahmen auf politischer oder Regierungsebene vorzuziehen.

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> ICOM *code of ethics for museums*, [http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/icom-code-en-web\\_0.pdf](http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/icom-code-en-web_0.pdf) [09.08.2017], S. 33.

Auf der Internet-Plattform, wo unterschiedliche Experten Stellungnahmen zu den Empfehlungen des Museumsbundes abgegeben haben,<sup>31</sup> kritisiert allerdings der südafrikanische Museumsexperte Ciraj Rassool, dass von Fall zu Fall entschieden wird. Er spricht sich vielmehr dafür aus, dass die Entscheidungen auf der Grundlage von staatlichen Richtlinien erfolgen sollten, wie dies in Australien und Neuseeland der Fall ist, auch wenn die Aushandlungsprozesse von Vertretern der Herkunftsgesellschaften mit Unterstützung von nationalen Museen geführt werden. Richtlinien auf nationaler Ebene wären – so Rassool – die Voraussetzung, dass sich die deutschen Museen proaktiv und auf der Basis von stärker ethisch ausgerichteten Leitlinien mit der Frage des ‚Unrechtskontextes‘ beschäftigen könnten.<sup>32</sup> Für eine stärkere Auseinandersetzung auf der nationalen Ebene spricht auch, dass letztlich nicht die Museen, sondern die staatlichen und kommunalen Museumsträger über die Rückgabe entscheiden. Dass es keine klar definierten juristischen Regeln im Umgang mit ethnologischen Sammlungen gibt, kann nur insofern als Vorteil erachtet werden, als ein zu striktes Regelwerk auch dazu führen könnte, dass die notwendigen Diskussionen und Aushandlungsprozesse unterbleiben (Schlothauer 2013: 63).

Doch es stellt sich vor allem die Frage, mit wem überhaupt verhandelt wird. In den Empfehlungen werden die Herkunftsgesellschaften im Sinne von ‚ethnischen‘ Gemeinschaften adressiert, die in direkter Nachfolge jener Gesellschaften, aus denen die Objekte ursprünglich stammen, stehen. Die Herkunftsgesellschaften können die Vertretung ihrer Interessen zwar auf staatliche politische Organe, in welche sie heute eingebunden sind, übertragen, aber sie sind nicht als identisch mit den sie vertretenden übergeordneten staatlichen Stellen anzusehen. Der südafrikanische Museumsexperte Rassool kritisiert in seinem Beitrag zu Recht, dass dieser Definition eine überkommene Vorstellung von Herkunftsgesellschaft („*peoples of origin*“) im Sinne einer ‚reinen‘ Ethnizität zugrunde liegt. Die Herkunftsgesellschaften sind jedoch wie alle übrigen Staatsbürger Teil moderner Gesellschaftsstrukturen, die sich innerhalb nationaler Staatsgefüge oder internationaler Beziehungen formieren. Daher sollte die Frage der Rückgabe auch auf die Ebene nationaler politischer Richtlinien gehoben werden und nicht nur von Fall zu Fall entschieden werden.

---

<sup>31</sup> Forum: *Human Remains in Museums and Collections. A Critical Engagement with the „Recommendations“ of the German Museums Association* (2013), eingerichtet von Larissa Förster und Sarah Fründt, <http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/forschung/arbeitsstellen/global-ungleichheiten/news/hrimac.html> [09.08.2017].

<sup>32</sup> Ciraj Rassool: *German Museums, Human Remains and the Challenges of Colonial Legacies*, <http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-4016#note1> [09.08.2017].

Auf der rechtlichen Ebene allein – darüber herrscht Einigkeit – ist jedenfalls keine (für beide Seiten) befriedigende Lösung zu erwarten. Aber auch ethische Richtlinien sind nicht so einfach zu entwickeln. Während in westlichen Gesellschaften das Ausstellen im wissenschaftlichen im Unterschied zum kommerziellen Kontext als respektvoll betrachtet wird, entspricht die Zurschaustellung von rituellen/sakralen Gegenständen oder menschlichen Überresten oftmals nicht den Vorstellungen mancher Herkunftsgesellschaften.

Man kann jedenfalls nicht für einen „Dialog der Kulturen“ eintreten und gleichzeitig fordern, dass von Rückgabeforderungen abzusehen ist (Rauterberg 2015: 1). Insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Angst, dass die Museen leergeräumt würden, unbegründet scheint. Allerdings ist die Rückgabe von Objekten auch nicht unbedingt als die ultimative Lösung im Sinne einer ‚Wiedergutmachung‘ begangenen Unrechts zu betrachten. Eine rasche und unauffällige Restitution von Objekten oder menschlichen Überresten kann auch eine Form der Entledigung darstellen. Entscheidend ist, Repräsentations-, Herkunfts- und Besitzfragen nicht beiläufig, sondern offen und öffentlich zu diskutieren und die künftige Legitimität ethnologischer Museums- und Ausstellungspraxis nicht primär juristisch zu sichern, sondern vor allem politisch und kulturell zu verhandeln (Kaschuba 2014: 2).

#### **4.1.3 Shared Heritage**

Die Frage nach dem rechtmäßigen Besitz von ethnologischen Sammlungen lassen sich weder auf einer juristischen, noch auf einer ethischen Ebene ‚universell‘ lösen. Vor diesem Hintergrund wird zunehmend der Begriff des ‚Shared Heritage‘, des geteilten Erbes, ins Treffen geführt. Dies meint, dass Objekte der materiellen Kultur zwar von der Institution, in der sie sich befinden, bewahrt und zugänglich gemacht werden, aber als Besitz der ‚ganzen Welt‘ gelten. Nach dem Motto: Es wäre doch egal, wo die Objekte liegen, in den westlichen Museen stimmt wenigstens die Luftfeuchtigkeit und es gibt genug Ressourcen, um die Objekte auf Reisen zu schicken, versammeln sich derzeit viele Museumsfachleute. Dazu kommt, dass durch die fortschreitende Digitalisierung von Sammlungen Daten zu den Objekten weltweit zur Verfügung gestellt werden können – sofern ein entsprechender Zugang zum Internet gegeben ist. Auch wenn manchen Herkunftsgesellschaften der Zugang zu den Informationen durchaus genügt, von einer „virtuellen Rückgabe“ kann hiermit nicht gesprochen werden (Montalván 2015: 178).

Dieses Verständnis von *Shared Heritage* löst die hegemonialen Machtverhältnisse nicht auf, im Gegenteil, sie werden vielfach weitertradiert. Denn die meisten Herkunftsgesellschaften sind noch nicht einmal über den Verbleib der materiellen Kultur oder der sterbli-

chen Überreste ihrer Vorfahren informiert. Die Forderung, die Objekte weiterhin „im wissenschaftlichen Kreislauf und in einer der allgemeinen Öffentlichkeit dienenden Weise zu belassen“,<sup>33</sup> kann vielmehr als eine Strategie betrachtet werden, die ethnologischen Objekte im Besitz (westlicher) Museen zu halten.<sup>34</sup>

Sobald die materielle Kultur der Herkunftsgesellschaften als ein weltweit gemeinsames Erbe betrachtet wird, wird ihnen eigentlich die Verfügungsmacht abgesprochen. Denn dann kann argumentiert werden, dass auch gegenüber den Objekten eine Verantwortung besteht. Und solange die sachgerechte Bewahrung der Objekte nicht sichergestellt ist, wäre z. B. eine Rückgabe nicht im Sinne des Objektschutzes. Im Unterschied dazu werden die rechtmäßigen Eigentümer von NS-Raubkunst mit keinerlei Auflagen konfrontiert, wie sie mit ihren Kunstwerken umzugehen haben. Obwohl in vielen Fällen auch ein öffentliches Interesse an den Werken besteht, ist hier das Privateigentum unantastbar.

Selbst wenn die westlichen Museen tatsächlich nur als Aufbewahrungs- und Präsentationsort betrachtet werden, stellt sich immer noch die Frage nach der Definitionsmacht. Können die Herkunftsgesellschaften umgekehrt dann auch mitbestimmen, wie Objekte aufbewahrt und präsentiert werden? So dürfen beispielsweise in manchen Kulturen gewisse Gegenstände nur von einem eingeschränkten Personenkreis betrachtet werden. Das entspricht nicht dem westlichen Umgang mit musealen Objekten, müsste dann aber auch respektiert werden, wenn *Shared Heritage* auch *Shared Authority* bedeuten soll.

Bisweilen wird aber auch unter dem Schlagwort *Shared Heritage* verstanden, dass die Erinnerungsarbeit mit Vertretern der Herkunftsgesellschaften in einem gemeinsamen Prozess gestaltet wird. Diese Maßnahmen sind zu begrüßen, sofern sie auch auf den Abbau von Deutungshierarchien zielen.

Dennoch erscheint der Begriff des *Shared Heritage* unglücklich gewählt. Denn der Begriff des ‚Erbes‘ suggeriert, dass die Objekte rechtmäßig in das Eigentum der Museen gelangten bzw. dass der gewaltvolle Akt der Aneignung nichts mit den gegenwärtigen

---

<sup>33</sup> Die außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin - Grundpositionen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz zum Umgang und zur Erforschung der Provenienzen [http://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user\\_upload/documents/mediathek/schwerpunkte/vermittlung/rp/grundhaltung\\_spk\\_aussereuropaeische-slg\\_dt\\_final.pdf](http://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload/documents/mediathek/schwerpunkte/vermittlung/rp/grundhaltung_spk_aussereuropaeische-slg_dt_final.pdf) [09.08.2017].

<sup>34</sup> [http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2015/june/article/pm-buendnis-no-humboldt-21-kritisiert-die-aktuellen-grundpositionen-der-stiftung-preu.html?tx\\_ttnews%5Bday%5D=12&cHash=d04a30bb54ede6a829bd24ec2255c895](http://www.africavenir.org/de/newsdetails/archive/2015/june/article/pm-buendnis-no-humboldt-21-kritisiert-die-aktuellen-grundpositionen-der-stiftung-preu.html?tx_ttnews%5Bday%5D=12&cHash=d04a30bb54ede6a829bd24ec2255c895) [09.08.2017].

Institutionen zu tun hat. Die koloniale Geschichte ist den heutigen Museumsmitarbeitern natürlich nicht anzulasten, aber sie ist nicht nur in den Sammlungen, sondern auch in den ethnologischen Museen als Institutionen eingeschrieben. Und auch aus Sicht der Herkunftsgesellschaften ist der Begriff nicht stimmig, weil sie die in westliche Museen transferierten Objekte eben nicht von ihren Vorfahren erben konnten und bis heute vielfach keinen Zugriff darauf haben. Was die ethnologischen Museen mit den Herkunftsgesellschaften verbindet, ist nicht so sehr der ererbte Objektbestand, sondern die geteilte (Gewalt-)Geschichte. Dieses Erbe gilt es zu bearbeiten, dann mag es vielleicht tatsächlich egal sein, wo sich die Objekte befinden. Das bedeutet aber auch, dass die Rückgabe als Option immer mitgedacht werden muss. Dies ist eine wichtige Voraussetzung für die Zusammenarbeit, auch wenn es den Herkunftsgesellschaften oftmals mehr darum geht, Zugang zu den Gegenständen und Daten zu haben oder in die Auseinandersetzung um die Repräsentation der Objekte einbezogen zu werden.

##### **4.1.4 *Re-reading* der Sammlungen**

Doch nicht nur die Art und Weise des Erwerbs der Sammlungen, auch die Ordnung und Erfassung der Objekte spiegeln koloniale Machtverhältnisse und Weltbilder wider. Ziel eines *Re-readings* der Sammlungen ist es, der Reproduktion vielfach überkommener Wissenschaftsparadigmen bei der Beschreibung und Kategorisierung der Objekte entgegenzuwirken. Die vorherrschenden musealen Ordnungsschemata, die sich nach wie vor an abgegrenzten kulturgeografischen Räumen orientieren, sind durch neue Perspektiven zu konterkarieren und zu ergänzen. Denn nur wenn der Durchlässigkeit der ‚Kulturräume‘ auch in der musealen Dokumentation und den Datenbanken Rechnung getragen wird, können die miteinander verflochtenen Geschichten auch in den Ausstellungen in den Blick kommen.

Ein weiteres Ziel des *Re-readings* der Sammlungen besteht darin, über die klassische ethnologische Beschreibung der Bestände hinauszugehen und eine (kultur)historische Einordnung und Kontextualisierung der Sammlungen vorzunehmen, denn nur so kann die den Sammlungen eingeschriebene Kolonialgeschichte sichtbar werden. Sammlungshistorische Forschung bedeutet also mehr als eine gründliche Inventarisierung und Aufarbeitung der Bestände oder bloße Provenienzforschung. Aus der historischen Einbettung sollten sich neue politische, ökonomische oder soziale Bezüge und Bedeutungen ergeben, die dann auch in einer erhöhten Komplexität der Ausstellungen ihren Niederschlag finden würden. Das differenzierte Hintergrundwissen zu den Objekten und Kulturen würde es vor allem ermöglichen, interessantere Geschichten für ein breiteres Publikum zu erzäh-

len. Andernfalls bleiben die Repräsentationen nach wie vor vielfach beim Bewundern und Bestaunen exotisch anmutender Gegenstände stehen.

Umgekehrt hat mit dem *material culture turn* das Interesse an Dingen seit etlichen Jahren in der deutschsprachigen Wissenschaftslandschaft auch in Fächern, die sich nicht wie die Ethnologie schon seit jeher mit der Dingkultur beschäftigen, eine Renaissance erlebt. So sind geläufige Dualismen wie Subjekt-Objekt-Trennung, Person-Ding, materiell-immateriell in Frage gestellt und neue Fragen aufgeworfen worden: Wie erzeugen Menschen Dinge und wie erzeugen Dinge Menschen? Wie vermitteln Dinge soziale Beziehungen? Haben Dinge eine Art Handlungsmächtigkeit oder gar eine eigene Subjektivität oder Biografie? Dieser Paradigmenwechsel führte dazu, dass die Beschäftigung mit den Dingen in einen breiteren theoretischen Diskurs eingebunden wurde, wie etwa die Akteur-Netzwerk-Theorie. Ein Effekt des *Re-readings* der Sammlungen könnte demnach auch darin bestehen, den traditionellen Objektbegriff zu öffnen und die Objekte nicht nur als Zeugnisse und Überreste, sondern auch als Agenten menschlichen Handelns und Denkens zu begreifen.<sup>35</sup> Dieser Ansatz, dem „bewegten Leben“ einzelner Dinge nachzugehen und daraus „Objektbiografien“ nachzuzeichnen, wurde im Humboldt Lab Dahlem bereits erprobt. Dabei wurden folgende Fragen angerissen: Woher kommen die Objekte? Wie sind sie ins Museum gelangt? Auf welche Weise haben sie die Besitzer gewechselt? Wie wurden sie schließlich im Museum aufgenommen, beschrieben, behandelt und ausgestellt? Welchen Bedeutungswandel haben die Objekte auf ihrem Weg erfahren? Derartige Fragen könnten generell anleitend für die Auseinandersetzung mit den Sammlungen sein.

Über die Beschäftigung mit dem *material culture turn* könnte vor allem eine Schnittstelle zur universitären ethnologischen Forschung hergestellt werden, nachdem sich diese aufgrund der Unterbewertung der Beschäftigung mit der Objektkultur von der Museumsethnologie entfernt hat. Der stärker narrative Zugang zur Objektkultur könnte aber ebenso Schnittstellen zur Kunst eröffnen, weil damit mehr Anknüpfungspunkte als nur die ästhetische Gestaltung und die Funktion der Objekte gegeben wären.

Im Unterschied zur disziplinären Ausdifferenzierung der westlichen Museumslandschaft sind ‚nicht-europäische‘ Gesellschaften nur in ethnologischen Museen oder in über den Kulturraum definierten Kunstmuseen (z. B. Museum ostasiatischer Kunst) repräsen-

---

<sup>35</sup> Objektbiografische Ansätze sind seit den Veröffentlichungen von Arjun Appadurai „*The Social Life of Things*“ (1988) und Igor Kopytoff „*The Cultural Biography of Things*“ (1986) im wissenschaftlichen Diskurs etabliert.

tiert. Es ist daher für die „Hybridisierung“ (Groschitz 2015: 217) des ethnologischen Museums in Richtung eines kulturgeschichtlichen Museums bzw. für eine „Entdisziplinierung“ (Lepp 2016: 28) des ethnologischen Museums zu plädieren, um auch politischen, ökonomischen, sozialen und künstlerischen Aspekten ‚nicht-europäischer‘ Gesellschaften Rechnung tragen zu können. Die Dekolonisierung ethnologischer Sammlungen und Museen impliziert also die Hinterfragung der disziplinären Grenzen zwischen Ethnologie, Kulturgeschichte, Geschichte und Kunst und die damit verbundenen Wissensordnungen (Groschitz 2015: 222). Denn jenseits des kolonialen Projekts macht es – nach Kravagna – keinen Sinn, die Menschen nach Ethnien und Kulturen einzuordnen (Kravagna 2015: 97). Es gilt, sich jedem gesellschaftlichen Gefüge gleichermaßen unter Berücksichtigung der politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse aus einer historischen und gegenwärtigen Perspektive zu nähern.

Beim *Re-Reading* der Sammlungen und der Provenienzforschung handelt es sich um Grundlagenforschung, die eigentlich zu den Kernaufgaben der Museen zählt. Doch nicht nur bei ethnologischen Museen bleibt die ‚unsichtbare‘ wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Sammlungen im musealen Arbeitsalltag meist auf der Strecke, da die Museen bei tendenziell sinkenden Kulturbudgets immer mehr Aufgaben übernehmen müssen. Doch sollen ethnologische Museen tatsächlich eine tragende Rolle in einer globalisierten Gesellschaft spielen, müssten sie eigentlich die kulturellen und historischen Entwicklungen ‚nicht-europäischer‘ Erdteile bis in die Gegenwart repräsentieren. Damit wäre die europäische (Kolonial-)Geschichte automatisch in die Narration eingeschlossen, da diese Entwicklungen miteinander verknüpft sind.

Für kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Sammlungen bedarf es allerdings Ressourcen, die über zeitlich befristete Projektgelder hinausgehen. Ohne die reflexive interdisziplinäre Grundlagenarbeit, die tatsächlich den Kern der Institution trifft, ist zu befürchten, dass sich auch die Ausstellungsarbeit nicht grundlegend verändern kann. Die Kritik an den ethnologischen Museen ist nicht neu, aber es bedarf tiefgreifender institutioneller Eingriffe, sonst können auch künstlerische Interventionen – so kritisch und avanciert sie sein mögen – keine fundamentalen Veränderungen nach sich ziehen.

### 4.2 Ausstellen

Die Kritik an ethnologischen Museen ist nicht neu, aber sie hat in der aktuellen Ausstellungspraxis kaum Niederschlag gefunden. Es genügt allerdings nicht kritische Positionen den Ausstellungen voranzustellen, wenn im Übrigen alles beim Alten bleibt. Die musealen Reflexionen unter einer postkolonialen Perspektive müssen durchgängig sichtbar und verhandelbar sein.

Kunstschaffende können die drängenden Probleme ethnologischer Museen nicht lösen, aber sie können durch künstlerische Verfahrensweisen neue Impulse setzen. Es braucht aber entsprechende institutionelle Rahmenbedingungen, damit eine produktive Auseinandersetzung zwischen Kunst und Wissenschaft erfolgen kann, wie genügend Zeit zum Austausch und Bearbeiten von Spannungsfeldern sowie die Bereitschaft, sich aufeinander einzulassen. Das heißt letztlich, nicht nur die ethnologischen Museen, sondern auch der moderne Kunstbetrieb müsste aus einer postkolonialen Perspektive hinterfragt werden. Doch die Repräsentationskritik kann nur der Anfang sein, sie muss in der Institutionskritik ihre Fortsetzung finden. Dazu gehört die Frage, nach der Deutungsmacht im Museumsbetrieb? Doch so wichtig die Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften ist, in vielen Fällen werden die Ungleichverhältnisse aufs Neue reproduziert. Der Austausch kann nur gelingen, wenn die Kuratoren der ‚westlichen‘ Museen ihre kuratorischen Privilegien aufgeben und in eine ergebnisoffene, wechselseitige Beziehung eintreten. In dieser spannungsvollen Auseinandersetzung könnte Kunstschaffenden eine besondere Bedeutung zu kommen: denn in der Kunst geht es nicht um richtig oder falsch und Prozesse sind oft wichtiger als das Produkt.

#### 4.2.1 Selbstreflexion

Solange der Blick ethnologischer Museen ausschließlich auf ‚nicht-europäische‘ Kulturen gerichtet ist, besteht das Blickregime des Sehens und Angesehen-Werdens fort. Bei der Reflexion der eigenen Involviertheit in den Prozess der Wissensproduktion kommen die Kuratoren nicht umhin, sich mit der Geschichte und Gegenwart ihrer eigenen Institution und den spezifischen Wissensordnungen der Ethnologie zu beschäftigen.

Ausstellungsbereiche über das Sammeln oder über Sammlerpersönlichkeiten sind zwar mittlerweile beinahe fester Bestandteil ethnologischer Ausstellungen geworden, nachdem die (ironische) Selbst-Positionierung zumindest sub-kulturelles symbolisches Kapital bringt (Basu/Macdonald 2014: 87). Doch es genügt nicht, selbstkritische Positionen zur Sammlungsgeschichte oder zur Museumsgeschichte voranzustellen und im Übrigen alles beim Alten zu belassen. Die Reflexionsebene kann ihre Wirkung nur entfalten, wenn

sie durchgängig in den Repräsentationen zum Tragen kommt. Andernfalls bleibt es bei einer symbolischen Geste, die vielmehr dazu dient, das Ausgestellte zu legitimieren. Zudem geht es bei der Reflexion der eigenen musealen Praktiken nicht nur darum, den Blick in die koloniale Vergangenheit zu richten, sondern auch gegenwärtige museale Formen des *Otherings*, der Exotisierung oder des Rassismus in den Blick zu nehmen.

Dies kann in Form eigener Ausstellungen zu Themen wie Sammeln, Sammlerpersönlichkeiten, Museumsgeschichte, Kolonialismus, *Othering*, Forschungsreisen oder zu Objektbiografien etc. gemacht werden, wobei die Annäherung gleichermaßen aus der Perspektive der Wissenschaft und/oder der Kunst erfolgen kann. Hier besteht die große Herausforderung darin, dass man die Gewalt, die der Museums- und Sammlungsgeschichte inhärent ist, zeigen muss und damit aber die Gefahr besteht, dass die Kolonisierten erneut zu Opfern gemacht werden. Wie entkommt man dem Dilemma zeigen zu müssen, worüber man spricht, ohne dabei den Gewaltakt der rassistischen Markierung in den Repräsentationen gleichsam zu wiederholen?

Doch es geht nicht nur darum, die Institution Museum oder die Wissenschaftsdisziplin zum Thema zu machen, sondern auch die eigene Position als Kuratierende. Das bedeutet vor allem, dass die Kuratoren den (postkolonialen) Standpunkt, von dem aus sie sprechen, in den Ausstellungen auch sichtbar und verhandelbar machen müssten. Es geht also um ein situiertes Sprechen und Zeigen, andernfalls bleiben die Kuratoren unsichtbar, ein körperloser Blick von oben oder eine Stimme aus dem Off. Dies ist allerdings eine Praxis, die – im Unterschied zum Kunstfeld – im wissenschaftlichen Ausstellen wenig erprobt ist. Hier könnte eine Schnittstelle zwischen Kunst und Ethnologie fruchtbringend sein.

Voraussetzung dafür ist, dass die Museen tatsächlich an der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Institution interessiert sind. Andernfalls besteht die Gefahr, dass die Kritik von jenen institutionellen Strukturen vereinnahmt wird, gegen die sie sich eigentlich richtet und wie bei einem Taschenspielertrick nur die Illusion erzeugt wird, dass Repräsentationsformen zum Thema gemacht oder neues Wissen produziert wird (Basu/Macdonald 2014, 88).<sup>36</sup>

Die Reflexion der eigenen Geschichte und Verfahrensweisen in den Ausstellungen ist jedoch eine wesentliche Voraussetzung, dass auch das Publikum eine kritische Distanz zu

---

<sup>36</sup> Basu/Macdonald, Experimente in Ausstellung, Ethnografie, Kunst und Wissenschaft, S. 87f.

den Repräsentationen einnehmen kann und nicht der Wirkmächtigkeit der ‚exotischen‘ Objekte erliegt.

#### 4.2.2 Schnittstelle zwischen Kunst und ethnologischen Museen

Es wurden bereits unterschiedliche Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und künstlerischen<sup>37</sup> Praktiken ausprobiert. So werden ausgewählte ethnografische Objekte in Kunstmuseen (z. B. Louvre) ausgelagert und damit ‚aufgewertet‘. Oder ethnologische Sammlungen werden wie Kunstwerke präsentiert (*Musée du quai Branly – Jacques Chirac*). Eine andere Strategie besteht darin, Kunst und ethnologische Objekte ‚in Dialog‘ miteinander zu bringen. Das bedeutet meist, dass den ethnologischen Objekten Werke zeitgenössischer Künstler hinzugefügt werden. Doch selbst wenn die Kunstwerke nicht als eigene Ausstellungsräume einfach angefügt werden, wie dies in vielen Ausstellungen der Fall ist, sondern unmittelbar in den Ausstellungsräumen – sei es als Ergänzung oder in Konfrontation zu den ‚Ethnographica‘ – positioniert sind, bleiben die Zusammenstellungen oft ein bisschen beliebig. Das bedeutet, dass die Museen entsprechende Rahmenbedingungen schaffen müssten, damit eine produktive Auseinandersetzung zwischen Wissenschaft und Kunst tatsächlich stattfinden kann.

#### 4.2.3 Interventionen

Von besonderem Interesse sind jene Projekte, in denen nicht nur ethnologische Objekte mit Kunstwerken konfrontiert werden, sondern Künstler sich unmittelbar mit den Sammlungen und deren Repräsentationsmodi aus einer postkolonialen Perspektive auseinandersetzen. Das heißt nicht, dass es eine erkenntnistheoretische oder moralische Überlegenheit von künstlerischen gegenüber wissenschaftlichen Praktiken gibt; selbstreflexive und repräsentationskritische Ansätze finden sich auch in der Ethnologie. Aber im Unterschied zum Kunstfeld sind Prozessualität oder Interpretationsoffenheit visueller Repräsentationen im Museumskontext seltener anzutreffen, wo oftmals nach wie vor mit einem ‚Bildungsauftrag‘ argumentiert wird. Doch Bildung besteht nicht (nur) im Vermitteln vermeintlich abgesicherter Wissensbestände, sondern vielmehr in einer kritischen Auseinandersetzung, die sich ihrer eigenen Partikularität und wissenschaftlichen Fehlbarkeit bewusst ist und der Sperrigkeit des historischen Materials genügend Raum lässt. Denn es geht nicht so sehr um die Erkundung der ‚Anderen‘, sondern vielmehr um die Erkundung der unterschiedlichen Denkbewegungen, in der Auseinandersetzung mit Unbekanntem. So lädt das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig im Rahmen der Ausstellungs-

---

<sup>37</sup> Künstlerische Praktiken meint nicht nur die bildende Kunst, sondern umfasst alle Kunstsparten.

reihe „GRASSI invites“ Universitäten, Kunsthochschulen, Vereine aber auch Künstler oder Kuratoren aus den Herkunftsländern dazu ein, sich mit der Dauerausstellung zu beschäftigen. Wie geht ein Museum mit seiner eigenen Sammlungsgeschichte um? Durch wen, wie und auf welchen Wegen haben Objekte Eingang in unser Museum gefunden? Wie zeigt ein Museum sogenannte fremde Kulturen? Wie wird die Komplexität von anderen Weltanschauungen vermittelt? Durch welche Formen der Präsentation, durch welche Dimensionen des Zeigens, wird etwas in einem Museum für Völkerkunde fremd oder weniger fremd? Dies sind die anleitenden Fragen für die Programmschiene des GRASSI Museums. Die Fragen sind allerdings fundamentaler gestellt, als sie dann zum Teil von den Intervenieierenden eingelöst wurden. Eine zentrale Frage, die sich (nicht nur) bei diesem Format stellt, ist, wie die künstlerische und kuratorische Freiheit mit dem Museumsanliegen in ‚Einklang‘ zu bringen ist. Eine Grundvoraussetzung ist allerdings, dass sich sowohl die Wissenschaftler als auch die Künstler vor dem Hintergrund der postkolonialen Theoriebildung annähern.

Eine weitere Herausforderung bei künstlerischen Interventionen besteht darin, die dominante museale Erzählung, die sich in der Architektur, in Objekten, Bildern, Texten und den Vitrinen und anderen Gestaltungsmitteln verdichtet, aufzubrechen, zu konterkarieren etc. Nicht zuletzt deshalb geht es in der dialogischen Auseinandersetzung zwischen ethnologischen Museen und Kunst nicht so sehr um das in Beziehung setzen oder Konfrontieren von ethnologischen Objekten und Kunstwerken, sondern um das Einbringen künstlerischer Verfahrensweisen im Umgang mit ethnologischen Sammlungen. Künstlerische Praktiken haben das Potenzial, Wissensordnungen zu destabilisieren und das Museumspublikum ästhetischen Erfahrungen auszusetzen, die etwa Grenzziehungen zwischen Subjekt/Objekt, Mensch/Tier, Natur/Kultur nicht nur problematisieren, sondern auch auf einer visuellen Ebene überschreiten. Im Prinzip stellen Ausstellungen als eine Assemblage aus Objekten, Texten, Medien, Bildern ‚per se‘ eine Versuchsanordnung dar. Dieser Konstruktionscharakter könnte durch Künstler verstärkt und auf die Spitze getrieben werden, wobei es nicht darum geht, Interferenzen oder Spannungsfelder zu eliminieren, sondern im Gegenteil zu produzieren (Basu/Macdonald 2014: 76f.).

#### **4.2.4 Artist in Residence-Programme**

Im Unterschied zu Interventionen ermöglichen *Artist in Residence*-Programme vielleicht adäquatere Rahmenbedingungen, sich mit dem Museum und seinen Sammlungen auseinanderzusetzen. Denn der längere Aufenthalt in unmittelbarer Nachbarschaft zum Museum erlaubt eine bessere Innensicht in die Institution. Eine wesentliche Voraussetzung ist allerdings, dass die Künstler die notwendige Zeit dafür haben, nicht nur die Sammlungen,

sondern auch die Kuratoren kennenzulernen. Es bedarf nämlich eines Vertrauensverhältnisses, damit sich Künstler und Kuratoren tatsächlich auf einen gemeinsamen, oftmals konflikträchtigen Prozess einlassen können. Selbstverständlich kommt es auch bei diesen Programmen darauf an, mit welchem ‚Auftrag‘ die Kunst- und Kulturschaffenden ins Museum eingeladen werden. Umgekehrt braucht es auch deren Bereitschaft sich auf die Sammlungen und die Expertise der Ethnologen einzulassen und nicht nur die Objekte als Inspirationsquelle für ihre Arbeiten zu nutzen. Andernfalls laufen die künstlerischen Interpretationen Gefahr, an der Oberfläche zu bleiben oder zu ahistorischen Elementen einer zeitgenössischen Kunstpraxis zu werden (Macdonald 2015: 223).

Dazu kommt, dass die besondere Freiheit der Kunst zwar einen größeren Spielraum für ‚wildes Denken‘ eröffnet, aber die radikale Subjektivität, die sie für sich Anspruch nimmt, kann ihre gesellschaftspolitische Wirksamkeit auch vermindern. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob es bei den *Artist in Residence*-Programmen vielleicht mehr um den Austausch von Herangehensweisen, Methoden und Praktiken bzw. um die Initiierung von Prozessen gehen sollte, anstelle der Herstellung eines Werkes.

##### **4.2.5 Artistic research**

In jedem Fall geht es nicht darum, die eine Herangehensweise gegen die andere auszuspielen, sondern kollaborative Prozesse zwischen Wissenschaft und Kunst auszuloten. Ansätze der künstlerischen Forschung könnten dabei wegweisend sein, da in dieser Methode die Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst schon angelegt ist. Allerdings ist dieses Feld auch erst dabei, sich zu etablieren. Dabei wird unterschieden in Kunst, die auf (anderer) Forschung beruht, oder in Kunst, die Forschung oder deren Methoden für sich verwendet, und in Kunst, deren Produkte Forschung sind. Nach dem französischen Soziologen und Philosophen Bruno Latour gibt es keine zwei Ressorts, sondern ein einziges, dessen Produkte sich erst später und nach gemeinsamer Prüfung unterscheiden (Klein 2010: 25-28).

Insbesondere in der Auseinandersetzung zwischen Ethnologie und Kunst könnte sich dieser Ansatz bewähren. Die Stärke der Kunst liegt in ihrem selbstreflexiven Potenzial, indem sie als Ort endloser Anfechtungen auf der Basis ihrer eigenen Prinzipien oder Diskurse fungiert. Aber auch in der Ethnologie gibt es bereits eine längere Tradition, sich selbstreflexiv mit schriftbasierten Repräsentationsformen in der Wissenschaft auseinanderzusetzen und neue, künstlerische Darstellungsformen zu entwickeln. So hat die US-amerikanische Kulturanthropologin Margaret Mead (1901-1978) die Beschreibung fremder Kulturen bereits in den 1930er Jahren auch als ästhetische Praxis begriffen (Chakkala-

kal 2014: 14-28). Die Ansätze der *Writing Culture*-Debatte der 1980er Jahre wären auf das spezifische Setting von Ausstellung zu übertragen und weiterzuentwickeln. Künstler könnten allerdings einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, die aktuelle postkoloniale Repräsentations- und Institutionskritik in eine ästhetische Praxis zu übersetzen.

Dabei mag das fiktive Element der Kunst gerade im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit fremden Welten von Vorteil sein. Denn in manchen Fällen ist es leichter, sich über Fiktionalisierungen als über vermeintlich authentische Dokumentationen komplexen, nicht vertrauten Lebensrealitäten anzunähern (Walter 2014). Zudem enthalten auch wissenschaftliche museale Repräsentationen, die mit der Macht des Faktischen argumentieren, ebenso Fiktionalisierungen – ohne diese jedoch als solche auszuweisen. Museums- und Ausstellungsdisplays sind per se künstliche Situationen, eine Zusammenstellung von Dingen, die so nie zusammenkommen würden. Mittels Symbolisierungen, Irritationen oder anderer ästhetischer Praktiken könnten neue Zugänge zur materiellen Kultur der ‚Anderen‘ geschaffen werden, die nicht so sehr in der Annäherung, sondern in der Fremdheitserfahrung, in der Verunsicherung liegen.

Angesichts der Unmöglichkeit der ‚Überbrückung‘ der Differenzen zwischen den unterschiedlichen Weltentwürfen, wie sie sich in ethnologischen Museen manifestieren, plädiert die Kunsthistorikerin Elena Zanichelli für eine kuratorische Praxis, die aufgrund der notwendigerweise fehlerhaften Übertragung jene ‚unübersetzbaren Überreste‘ in die Ausstellungen integriert. Es geht also nicht um die Frage nach Inklusion, nach der Gleichberechtigung der Kulturen, sondern die Frage nach den Modalitäten des Übergangs. Wie kann man also durch eine entsprechende Ausstellungspraxis die Unübersetzbarkeit des ‚Anderen‘ als unendliche Produktion von Differenz einsetzen (Zanichelli 2015: 229-240)?

Vor diesem Hintergrund und im Sinne der bereits angesprochenen Forderung nach einer ‚Hybridisierung‘ ethnologischer Museen stellt sich die Frage, ob nicht verstärkt interdisziplinäre Kuratorenteams in ethnologischen Museen arbeiten sollten.

Künstlerische Interventionen können althergebrachte Lesarten brechen und ergebnisoffene Diskurse in Gang setzen. Doch selbst wenn es gelingt, kritische Impulse von Kunstschaffenden für die Museumsarbeit fruchtbar zu machen, tiefgreifende strukturelle Veränderungen müssen letztlich von den Museen in Angriff genommen werden. Die Gegenwartskunst kann die drängenden Probleme ethnologischer Museen nicht lösen und sollte sich auch nicht dafür instrumentalisieren lassen, an der Kaschierung der eigentlichen Probleme mitzuwirken. Es genügt nicht, sich an den Symptomen der epistemologischen

Macht abzarbeiten. Die Museen müssen sich selbst aus der Krise befreien; inwieweit die Kunst einen Beitrag leisten kann, bleibt offen (Scholz 2015: 289).

##### 4.2.6 (Post)koloniale Kunstaustellungen

Mehr als in den ethnologischen Museen sind Kolonialismus und Neo-Kolonialismus sowie die Kämpfe gegen Unterdrückung, Ausbeutung und Rassismus aktuelle Themen der zeitgenössischen Kunst. Ein Beispiel dafür ist das Recherche- und Ausstellungsprojekt „Künstliche Tatsachen. *Boundary Objects*“ (2014/2015), das nach Cape Town (Südafrika) und Porto-Novo (Benin) im Kunsthhaus Dresden seine dritte und abschließende Station fand. Wesentliche Triebkraft für das Ausstellungsprojekt war die kritische Auseinandersetzung mit dem Berliner Humboldt Forum. Internationale Künstler untersuchten in ihren Arbeiten koloniale Blickregime und hinterfragten die Geste des Zeigens und Repräsentierens sowie die Konstruktion des ‚Anderen‘ im Museum. Dabei interessierten sie sich insbesondere für den zukünftigen Status der Objekte, die als kulturgeschichtliche Belegobjekte, Souvenirs und Trophäen gesammelt wurden und nun zunehmend einer globalisierten *World Art* zugeschrieben werden. Der Begriff ‚*Boundary Objects*‘ verwies auf das Potenzial von Objekten, etablierte Bedeutungen transzendieren zu können – etwa als Mittler zwischen der kolonialen Gewaltgeschichte des 19. Jahrhunderts und der Entstehung neuer transkultureller Erzählungen.

Angesichts der unmittelbaren Bezugnahme auf museale Praktiken stellt sich die Frage, warum diese Ausstellung nicht in einem ethnologischen Museum stattfand, um genau die Institution zu adressieren, die Veränderungen unterzogen werden soll. Wurde dies gar nicht in Betracht gezogen, weil das ethnologische Museum im Vergleich zum Kunstraum weniger prestigeträchtig ist? Oder wurde die Gefahr gesehen, dass die kritische Auseinandersetzung in einem ethnologischen Kontext vereinnahmt würde?

Annie Coombes argumentiert allerdings umgekehrt: Gerade weil ethnologische Museen im Unterschied zu den universalistischen Kunstmuseen niemals als neutrale Räume wahrgenommen wurden, liegt ein großes Potenzial darin, mit Kunst in ethnologischen Museen zu arbeiten. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die künstlerischen Produktionen ebenso wie der Ausstellungsort in die je spezifischen historischen Bezugsfelder rückgebunden werden (Coombes 1998: 486-497). Und auch die Ethnologin Iris Edenheiser befürwortet eine Blickumkehr: Sie spricht sich für eine ethnologische Perspektive auf dezidiert als Kunst produzierte Arbeiten aus. Ziel dabei ist, eine hybride, interdisziplinäre kuratorische Praxis zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte, die im besten Fall für

beide Seiten zu Horizontverschiebungen und -erweiterungen führen könnte (Edenheiser 2015: 257f.).

„Auf die Rahmung durch Vitrinen folgen nun Spotlight und Podest“, heißt es im Ankündigungstext „Künstliche Tatsachen. *Boundary Objects*“. Damit wird das Problem eigentlich auf den Punkt gebracht, die Auseinandersetzung mit ethnologischen Fragestellungen erfolgt hier in einer anderen Wissensordnung und anderen Wissensräumen. Doch Spotlight und Podest sind wie der *White Cube* Präsentationsformen des modernen Kunstbetriebs, die ebenfalls im 19. Jahrhundert wurzeln, und auch aus einer postkolonialen Perspektive zu befragen wären.

Dass auch die Kunst nicht frei ist von kolonialen Verstrickungen ist, zeigte die Ausstellung „*Artist and Empire. Facing Britain's Imperial Past*“ (2016) in der *Tate Gallery of Modern Art* in London. Es handelte sich dabei um eine der ersten großen Ausstellungen, die sich diesem Thema widmete. Dabei sollten die Sichtweisen von den Kolonisierenden nun mit jenen der Kolonisierten konfrontiert werden. Denn die Gemälde britischer Künstler, die die militärischen Siege des Empires und die Unterwerfung der ‚Anderen‘ feierten, waren in den Kunstgalerien präsent, während die kolonialen Erfahrungen der Anderen verarbeitet in afrikanischen Skulpturen oder indischen Miniaturen, meist in den Depots der anthropologischen/ethnologischen Museen versteckt blieben. Der Ausstellung gelang es allerdings nicht, die beiden Sichtweisen in einen dynamischen Dialog zu übersetzen, insbesondere die Perspektive der Kolonisierten kam dabei zu kurz. Dies war aber der Grund dafür, dass die Ausstellung von der *National Gallery Singapore* in Kooperation mit der *Tate Gallery of Modern Art* überarbeitet und unter dem Titel „*Artist and Empire. (En)countering colonial Legacies*“ (2017) in der *Singtel Special Exhibition Gallery* gezeigt wurde. Dabei ging es vor allem darum, aus einer gegenwärtigen künstlerischen Perspektive zu untersuchen, wie das British Empire von Künstlern und Künstlerinnen repräsentiert und bekämpft wurde – wobei ein regionaler Schwerpunkt auf Südostasien gelegt wurde. Zudem zeigte die Ausstellung die Beziehung zwischen kolonialen Erfahrungen und der Entwicklung moderner Kunst in den ehemaligen Kolonien.

Die aktuelle Ausstellung in der Bremer Kunsthalle „Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit“ (2017) verfolgte einen ähnlichen Ansatz. Nachdem die Hansestadt Bremen im 19. und frühen 20. Jahrhundert internationales Handelszentrum war, profitierte sie auch von der kolonialen Expansion. Diese globalen Verflechtungen haben im Kunstverein Spuren hinterlassen, ohne dass sie bisher zum Thema gemacht worden wären. Das Forschungs- und Ausstellungsprojekt verknüpft die Geschichte des Kunstver-

eins mit der Handelsgeschichte der Hansestadt und befragt die Werke auf ihre kolonialen Bezüge, insbesondere den Umgang mit dem Fremden.

Die kritische Reflexion ethnografisch-anthropologischer Repräsentationen ist spätestens seit den 1990er Jahren ein zentraler Bestandteil postkolonialer und institutionskritischer Kunst. Mittlerweile findet die Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus aber auch in etablierten Kunsteinrichtungen statt (Kravagna 2009: 131-142). Allerdings kommen die meist sehr elaborierten Kunstdiskurse in den ethnologischen Museen kaum an, auch wenn diese vermehrt zeitgenössische Kunst in ihre Präsentationen einbeziehen. Es scheint sich vielmehr um Parallelentwicklungen zu handeln. Dazu kommt, dass das Publikum der Kunstszene oftmals nicht mit jenem ethnologischer Museen übereinstimmt. Es ist jedoch entscheidend, dass die postkoloniale Kritik am Museum kein elitärer Diskurs bleibt, sondern eine möglichst große Breitenwirksamkeit entfaltet. Der Austausch von (postkolonialen) Kunst- und Kulturschaffenden und Vertretern anderer wissenschaftlicher Disziplinen müsste jedenfalls über vereinzelte Projekte hinaus verstetigt werden.

#### 4.2.7 Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften

Aus einer postkolonialen Perspektive wurde die Debatte über die Krise der Repräsentation nochmals gewendet, indem der Blick von den Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen auf die kritische Beschäftigung mit den Akteuren und den institutionellen Kontexten gelenkt wurde. Repräsentationskritik – so der Tenor – kann nur der Anfang sein, sie muss in der Institutionskritik ihre Fortsetzung finden. Es geht nicht nur um eine Dekolonisierung des Blicks, sondern auch der Strukturen.<sup>38</sup> Dazu gehört vor allem die Frage, wer spricht, wer hat im Museum die Definitionsmacht. Die Strategie, über die Selbst(re)präsentation die Narrationen und Darstellungen westlicher Wissenschaft und Kultur in Frage zu stellen und sie in anderer Weise zu interpretieren, als sie ursprünglich intendiert waren, beschreibt der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha als ein Widerstandsmoment, bei dem das kolonisierte Subjekt sich selbst ermächtigt, den Blick des Kolonisators zu erwidern (Dean 2010: 11).

Nachdem die Deutungsmacht über die ethnologischen Sammlungen bis weit ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich bei westlichen Wissenschaftlern lag, sehen sich viele ethnologische Museen nun selbst in der Pflicht, mit den Herkunftsgesellschaften in Dialog zu treten. Wie sich der ‚Dialog der Kulturen‘ dabei tatsächlich gestaltet, ist allerdings sehr

---

<sup>38</sup> Deutungsmacht abgeben, in: Martin Heller (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag, 2015, S. 35.

unterschiedlich. Angesichts der machtpolitischen Ungleichheiten stellt sich die Frage, ob unter diesen Voraussetzungen ein gleichberechtigter Dialog überhaupt möglich ist? Werden die Herkunftsgesellschaften dabei erneut für die Selbstlegitimation ethnologischer Museen vereinnahmt? Besteht nicht schon durch den Stempel der ‚Herkunftsgesellschaft‘ die Gefahr der Re-Exotisierung und Essentialisierung (Scholz 2015: 278)?

Die Forderung nach der Hybridisierung ethnologischer Museen kann nicht bei der Überschreitung disziplinärer Grenzen stehenbleiben. Die Museen müssen sich auch einer breiteren Öffentlichkeit und unterschiedlichen Akteuren öffnen. Daher ist auch die Auseinandersetzung mit den Perspektiven und dem Wissen von Vertretern der Herkunftsgesellschaften von besonderer Bedeutung. Es wäre zwar eine Illusion zu meinen, auf diese Weise ließen sich die eigentlichen, im Sinne von den richtigen Bedeutungen der Objekte herausfinden, aber es können sich neue Dimensionen erschließen. Die Einbeziehung von Vertretern der Herkunftsgesellschaften ist jedoch nicht nur als ein ‚Entgegenkommen‘ westlicher Museen zu verstehen. Nachdem die ethnologischen Sammlungen bei ihrem Erwerb meist schlecht dokumentiert wurden, sind die Museumskuratoren für eine tiefergehende Erschließung der Sammlungen vielfach auf Informationsträger aus den Herkunftsgesellschaften angewiesen. Allerdings ist es oft gar nicht so einfach Personen zu finden, die über das entsprechende Wissen zu den Gegenständen verfügen. Nicht zuletzt aufgrund der kolonialen Herrschaftsverhältnisse ist es oftmals auch umgekehrt, nicht nur die Objekte, sondern auch das traditionelle Wissen ist in den Herkunftsgesellschaften vielfach verlorengegangen. So haben die in den europäischen Museen gesammelten Objekte und Daten häufig als einzige historische Zeugnisse überdauert. Vor diesem Hintergrund ist der Position des Ethnologen Philipp Schorchs zu folgen: Nachdem ethnologische Museen per se transkulturelle Institutionen sind, ist die Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften und -ländern im Grunde eine ‚methodologische‘ Selbstverständlichkeit (Schorch 2015a: 112f.). Andernfalls kann die Propagierung der Kooperation mit den jeweiligen Herkunftsgesellschaften leicht zu einer gönnerhaften Geste werden. Dazu kommt ein weiterer Punkt: Indem westliche Museen ihre Kooperationsbereitschaft mit den Herkunftsgesellschaften derzeit stets betonen, wird der Umstand verdeckt, dass sich Museen und Universitäten des globalen Südens schon längst ‚aus eigenem Antrieb‘ mit dem kolonialen Erbe beschäftigen. So hat beispielsweise der Historiker und Museologe Ciraj Rassool als Direktor des „*African Programme in Museum and Heritage Studies*“ an der

*University of the Western Cape* maßgeblich zur Etablierung von Austauschräumen in einem pan-afrikanischen Kontext beigetragen.<sup>39</sup>

In den USA, Kanada, in Australien und Neuseeland, wo ‚indigene‘ Bevölkerungsgruppen Teil der jeweiligen Gesellschaften sind, wurde die Zusammenarbeit schon viel früher begonnen. Zudem initiierten dort ‚indigene‘ Bevölkerungsgruppen selbstbestimmte Museen und Kulturzentrum, um nicht mehr durch den Blick der weißen Dominanzgesellschaften repräsentiert zu werden (Simpson 1996). Dass es sich dabei um selbstbestimmte Räume handelt, heißt allerdings nicht unbedingt, dass sie aus einer postkolonialen Perspektive gestaltet sind. Und auch wenn derartige Initiativen manchmal Gefahr laufen, zu Ghettos zu werden, sind sie in ihrer gesellschaftspolitischen Funktion nicht zu unterschätzen. Es braucht Museumsinitiativen und NGOs – sei es in Wissenschaft oder Kunst – mit einem Fokus auf marginalisierte Positionen, um eine höhere Aufmerksamkeit für diese Themen zu erzielen.

So wichtig Kooperationsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften sind, oftmals werden dabei erneut koloniale Machtverhältnisse reproduziert, indem die Vertreter der Herkunftsgesellschaften gleichsam auf die Funktion der Stichwortgeber reduziert werden, während die westlichen Museen die Regeln der Zusammenarbeit bestimmen. Die ungleiche Verteilung an Ressourcen ist in diesen Kooperationen vielfach nicht aufzuheben, aber es geht um die Bereitschaft sich auf einen gemeinsamen Prozess einzulassen. Denn die Auseinandersetzung kann nur dann auf ‚Augenhöhe‘ erfolgen, wenn die westlichen Institutionen ihre kuratorischen Privilegien aufgeben, andernfalls bleiben die Kooperationsprojekte Spiegel der ökonomischen und geopolitischen Dominanz des Westens.

Geht es um einen Austausch, der auch eine Machtverschiebung mitberücksichtigt, wird oftmals – in Anlehnung an James Clifford – auf das Konzept der ‚Kontaktzone‘ rekurriert. Demnach werden Museen als gesellschaftliche Orte der Aushandlung und Interaktion begriffen. Für den Museumsexperten Joachim Baur wird das Museum dann zur ‚Kontaktzone‘, wenn es diejenigen, deren Kultur und Geschichte es sammelt und ausstellt, umfassend und dauerhaft in seine Operationen einbezieht. Dabei gilt es, mit den Beteiligten in eine ergebnisoffene wechselseitige Beziehung einzutreten, ohne die Asymmetrien

---

<sup>39</sup> Africavenir, Ciraj Rassool: *The Politics of Heritage in Africa* (2015), [http://www.africavenir.org/de/veranstaltung-details/cal/event/detail/2015/12/03/dialogforum\\_mit\\_ciraj\\_rassool\\_the\\_politics\\_of\\_heritage\\_in\\_africa/view-list%7Cpage\\_id-625.html](http://www.africavenir.org/de/veranstaltung-details/cal/event/detail/2015/12/03/dialogforum_mit_ciraj_rassool_the_politics_of_heritage_in_africa/view-list%7Cpage_id-625.html) [10.08.2017].

von Ressourcen und gesellschaftlicher Macht in diesem Verhältnis zu negieren (Baur 2009: 358f.).

Es gibt aber auch eine Tendenz im Museumsdiskurs den Begriff und die Idee der ‚Kontaktzone‘ als bloße Phrase zu übernehmen und die mit dem Konzept verbundenen Konflikte ‚wie lästige Flecken‘ zu entfernen (Kravagna 2015: 97). Diese sind jedoch unvermeidbar, wenn man es zulässt, die eigenen Denkweisen in Frage stellen zu lassen, und sich für andere Epistemologien öffnet. Denn die Resonanzräume dazwischen sind zwangsläufig mit Dissonanzen aufgeladen (Schorch/Kahanu 2015b: 245).

Der Ethnologe Philipp Schorch plädiert in Anlehnung an die hawaiianische Wissenschaftlerin Manulani Meyer dafür, diesen Prozess vor allem als einen Möglichkeitsraum zu begreifen. Meyer hat zur Veranschaulichung dieses „dritten Raums“ (Homi Bhabha)<sup>40</sup> das Bild des „*muliwai*“, den Ort der Flussmündung, wo Süßwasser auf Salzwasser trifft, entworfen. Metaphorisch gesprochen geht es um einen Raum oder ein Stadium der Dissonanz, wo zwei Elemente aufeinandertreffen, die nicht miteinander harmonisieren. Es ist kein Zwischenraum, sondern ein eigenständiger, sich stets wandelnder Raum, der für die jeweils angrenzenden Lebensräume jedoch keine Bedrohung, sondern als Terrain kreativer Dissonanzen einen Möglichkeitsraum eröffnet. Man muss sich allerdings dabei bewusst sein, dass es bei jeder Form der Auseinandersetzung, bei der unterschiedliche Weltdeutungen aufeinander treffen, um einen nie abgeschlossenen Prozess der Übersetzung handelt (Schorch/Kahanu 2015b: 247).

Oftmals wird die Frage gestellt, wer denn überhaupt die ‚legitimen‘ Vertreter sind, die an Kooperationsprojekten beteiligt werden sollten. Wer autorisiert ist, die Geschichte einer sozialen Gruppe, einer Stadt, einer Region, eines Landes oder globaler Zusammenhänge zu erzählen, ist wie immer und überall Teil eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses und damit nicht zuletzt eine Machtfrage. Hier wie dort empfiehlt es sich, nach Möglichkeit unterschiedliche gesellschaftliche Institutionen und soziale Gruppen an dem Prozess zu beteiligen, also Museen, Universitäten und andere Bildungseinrichtungen, Kunst- und Kulturschaffenden, aber auch NGOs und Aktivisten. So wird in Deutschland die Kritik an der mangelnden Aufarbeitung der kolonialen Geschichte und ihrer Auswirkungen vor allem von unterschiedlichen Gruppierungen der Zivilgesellschaft (wie z. B.

---

<sup>40</sup> Der dritte Raum (*third space*) nach Homi Bhabha entsteht im Spannungsfeld zwischen Identität und Differenz und beschreibt das Bild eines Ortes an dem sich Differenzen ohne Hierarchisierung treffen, die Grundvoraussetzung für Hybridisierung.

Berlin Postkolonial, Gruppen der Diaspora etc.) vorangetrieben. Diese fordern auch die Umbenennung von Straßen, Plätzen und Produkten ein, um das Bewusstsein zu schärfen und einen breiteren Diskurs in Gang zu setzen. Denn der Austausch von Namen und Bezeichnungen kann andernfalls eine oberflächliche Geste bleiben. Eine engere Zusammenarbeit mit diesen Organisationen ist auch deshalb zu empfehlen, weil durch die NGOs die Auseinandersetzung in eine breitere Öffentlichkeit – über das klassische Museumspublikum hinaus – getragen wird, was letztlich wieder auf die Museen zurückwirken kann. Es geht also nicht nur darum, ein vielstimmigeres Bild von den ‚nicht-europäischen‘ Gesellschaften zu vermitteln, sondern um eine dauerhafte Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Akteuren aus Wissenschaft, Kultur, Politik und Gesellschaft zu etablieren.

Für diese dauerhafteren Formen der Koproduktion müssten in dem je konkreten Setting vielleicht auch neue Formen der Interaktion entwickelt werden. So werden postkoloniale Ausstellungsstrategien oftmals mit post-repräsentativen Ausstellungsformaten in Verbindung gebracht: Ausstellungen sind nicht mehr länger Orte, wo es repräsentative Objekte zur Schau gestellt werden, sondern vielmehr Räume, in denen neue Begegnungen und Diskurse möglich werden. Es sind Räume, in denen Dinge ‚stattfinden‘ können und nicht einfach ‚gezeigt‘ werden (Sternfeld/Ziaja 2013).

Im Rahmen des Projekts TRACES (*Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts*)<sup>41</sup> sollen Künstler, Wissenschaftler, Kulturinstitutionen und Interessensgruppen in ‚Creative Co-Productions‘ mit ethnografisch-künstlerischen Ansätzen öffentliche/breite Diskussion über konfliktbeladenes Kulturerbe in Gang setzen. Diese Ansätze wären für ethnologische Museen in besonderem Maße interessant. Denn nicht alle Kulturen pflegen denselben Umgang mit materieller Kultur, wie die westlichen Gesellschaften. Daher ist die klassische Repräsentationsform der Ausstellung vielleicht nicht die adäquate Visualisierungsform in Kooperationsprojekten mit ‚nicht-westlichen‘ Gesellschaften. Das moderne Museum wurde ebenso wie die moderne Kunst mit der Kolonialisierung von Europa aus in die kolonisierten Erdteile exportiert, es handelt sich dabei nicht um universelle Praktiken. Werden ‚andere‘ Kulturen tatsächlich in ihrer Andersartigkeit ernstgenommen, müssten vielleicht auch andere Umgangsformen mit der materiellen und immateriellen Kultur gefunden werden, um den jeweiligen Weltansichten eher gerecht zu werden. Dabei gilt es Dinge zusammenzufügen, die dabei dennoch ihre Heterogenität behalten, die nie

---

<sup>41</sup> TRACES (*Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts*) ist ein dreijähriges Forschungsprojekt (März 2016 – Februar 2019), das über das EU-Forschungsrahmenprogramm HORIZON 2020 gefördert und von Univ.-Prof. Dr. Klaus Schönberger am Institut für Kulturanalyse der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt/Celovec koordiniert wird.

ein Ganzes ergeben werden, sondern bestenfalls eine zerbrechliche, korrigierbare und vielfältige Komposition. Es geht vielmehr um die Frage, der (Un-)Möglichkeiten der Präsentation von Kultur, Grad der (Un-)Möglichkeit von Repräsentation an sich und damit die Art und Weise der Frontstellung gegen die Institution der ethnologischen Museen selbst. (Lewy 2015: 313)

Vor dem Hintergrund der Komplexität der Rahmenbedingungen ist für eine ‚Entschleunigung‘ in kollaborativen Projekten zu plädieren. Die bisherigen Erfahrungen haben gezeigt, die Gespräche sind fragil, kompliziert, kontrovers und anfällig für Missverständnisse. Daher sollte nicht unbedingt eine gelungene Präsentation im Vordergrund stehen. Stattdessen sollten sich die Protagonisten Zeit nehmen, die Kontinuität der Gespräche sicherzustellen, zu intensivieren und dabei abzuwarten, ob und welche gemeinsamen Interessen entstehen.<sup>42</sup> In diesen oft spannungsreichen Prozessen der Kooperation und Koproduktion könnte zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen eine besondere Bedeutung zukommen. Denn im Feld der Kunst geht es im Unterschied zur Wissenschaft weniger um richtig oder falsch und Prozesse sind oft wichtiger als das Produkt.

#### **4.2.8 Verhandlungsorte gegenwärtiger Globalisierungsphänomene?**

Welche Funktion könnte ethnologischen Museen in einer zunehmend globalisierten Gesellschaft zukommen? Im Mittelpunkt – so der Ethnologe Wolfgang Kaschuba – sollten nicht die Lebensweisen fremder Kulturen, sondern Einblicke in koloniale Herrschaftsbeziehungen in der Vergangenheit und vor allem Ausblicke auf deren Spuren in eine von Globalisierungsprozessen gekennzeichnete Gegenwart stehen (Kaschuba 2014). Damit steht nicht die Differenz, sondern das verbindende einer miteinander verflochtenen Geschichte im Mittelpunkt des Interesses. In diesem Sinne könnten sich ethnologische Museen als Verhandlungsorte für aktuelle gesellschaftliche Fragestellungen begreifen. Der Vorteil der ethnologischen Museen würde darin bestehen, dass sie Themen wie Rassismus, Vertreibung, Migration, Flucht, die aus dem ökonomischen, sozialen und politischen Ungleichgewicht der Weltteile resultieren, aus einer historischen und aus einer globalen Perspektive betrachten könnten (Dahl/Stade 2000: 157-171; Modest 2012: 80).

Das bedeutet aber, dass die ethnologischen Museen nicht bei ihren kolonialen Sammlungen stehenbleiben dürften, und die Entwicklungen nicht nur der „indigenen“ Gesellschaften nach Beendigung der Kolonialherrschaft in den Blick nehmen müssten. Wie

---

<sup>42</sup> vgl. Deutungsmacht abgeben, in: Martin Heller (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag 2015, S. 36f.

haben sich diese in den je spezifischen politischen, ökonomischen und sozialen Verhältnissen des Neokolonialismus und der Globalisierung verändert, welche Kontinuitäten, Brüche oder Transformationen lassen sich weltweit feststellen?

Ähnliches gilt aber auch für den Kunstbetrieb. Auf der Suche nach einem pluralisierten Globalen, ist es für die Protagonisten des Kunstbetriebs unabdingbar, ihre Produktionsbedingungen im Hinblick auf ökonomische und geopolitische Abhängigkeitsverhältnisse sowie unterschiedliche kulturelle Traditionen und Rezeptionsbedingungen zu hinterfragen. Denn es geht darum, die Narrative der Kunst als transnationale Geschichten zu vermitteln und die Austauschbeziehungen zwischen den Akteuren verschiedener Weltregionen in den Mittelpunkt zu stellen. Statt also in der weltumspannenden Geste einer *Global Art* neue Dominanzmuster zu etablieren, stellt die Rede vom Globalen in der Kunst nicht nur Herausforderungen an das Wissen um die Ferne, sondern ebenso an die eigene Praxis als Globalität der Nähe (Leeb et. al. 2013: 4).

Unter dieser Voraussetzung der gemeinsamen Annäherung an die zunehmend globalisierten Lebensverhältnisse und der Reflexion der eigenen institutionellen Involviertheit würden sich vielfältige Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und der Kunst eröffnen. Auf diese Weise könnte – nach Kravagna – vielleicht die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen über Begriffe wie Kultur und Identität ebenso wie historische und gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung gelingen. Unter dieser Voraussetzung würde post-ethnologischen Museen ein großes Potenzial für die Verhandlung aktueller Fragen zur globalen Verteilung von Ressourcen und Lebenschancen innewohnen. (Kravagna 2015: 95) Diese Transformation erscheint umso wichtiger als im deutschsprachigen Raum die Geschichte des Kolonialismus bislang weitgehend ausgeblendet blieb, so dass die „Reflexion dieses einflussreichen historischen Projekts, das eine Teilung der Welt hervorbrachte, die einen noch heute kaum zu überschätzenden Einfluss auf das westliche Welt- und Menschenbild hat, im öffentlichen Leben keinen festen Platz“ (Kravagna 2015: 96) hat. Wie ein solches postkoloniales Museum aussehen könnte, kann nicht im Voraus entworfen werden. Nicht von ungefähr spricht Kravagna vom ‚unmöglichen Kolonialmuseum‘. Er definiert es als unmöglich, „weil seine Institutionalisierung die transformatorische Kraft seiner Idee blockieren würde – als Durchgangsstadium vom ethnologischen Museum zu einem heute noch unbekanntem Museumstyp“ (Kravagna 2015: 100).

### **Ausgewählte Literatur**

Albers, Irene/Anselm Franke (<sup>2</sup>2016): Animismus. Revisionen der Moderne, Zürich: diaphanes <sup>2</sup>2016

Angelis, Alessandra De/Celeste Ianniciello/Mariangela Orabona/Michaela Quadraro (2016): Introduction: Disruptive Encounters – Museums, Arts and Postcoloniality, in: Iain Chambers/Alessandra De Angelis/Celeste Ianniciello/Mariangela Orabona and Michaela Quadraro / Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', Italy (ed.): The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History, London/New York: Routledge, S. 1-24

Baur, Joachim (2009): Die Musealisierung der Migration, Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation. Bielefeld 2009

Basu, Paul/Sharon Macdonald (2014): Experimente in Ausstellung, Ethnographie, Kunst und Wissenschaft, in: Susan Kamel/Christine Gerbich (Hg.): Experimentierfeld Museologie: Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld: transcript Verlag, S. 69-95

Bhabha, Homi K.: Nord- & Süd-Kunst im Dialog? Über die Idee interkultureller Ausstellungen. Interview von Ria Lavrijsen, in: Kunstforum International, 124 (1993), S. 355-359

Boschung, Dietrich: Biography of objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Paderborn: Fink 2015 (= Morphomata / Internationales Kolleg Morphomata; 31)

Bose, Friedrich von: Das Humboldt-Forum: Eine Ethnografie seiner Planung, Berlin: Kadmos, 2016

Produktivkraft durch Differenz. Das Prinzip Labor als Möglichkeitsraum. Eine Diskussion mit Friedrich von Bose, Juri Steiner und Agnes Wegner moderiert von Harald Katzmaier (2015), in: Martin Heller (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag, S. 45-52

Brutti, Lorenzo (2006): Ethnographische Betrachtungen des Musée du Quai Branly aus der Perspektive eines teilnehmenden Beobachters, in: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart: Steiner, S. 231-252

Castro Varela, María do Mar/Nikita Dhawan (<sup>2</sup>2015): Postkoloniale Theorie – Eine kritische Einführung, Bielefeld: transcript Verlag

Chakkalakal, Silvy (2014): Margaret Meads Anthropologie der Sinne. Ethnographie als ästhetische und ästhetische Praxis, in: Beatrix Hoffmann/Steffen Mayer: Objekt, Bild und Performance. Repräsentationen ethnographischen Wissens (= Berliner Blätter 67/2014), S. 14-28

Clifford, James (1997): Museums as Contact Zones, in: James Clifford: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, S. 188-219

Clifford, James: Quai Branly in Process (2007), in: OCTOBER 120, Spring, pp. 3–23, <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>

Coombes, Annie E. (1998): Inventing the "Postcolonial": Hybridity and Constituency in Contemporary Curating", in: Donald Preziosi (ed.): The Art of Art History: A Critical Anthology, Oxford: Oxford University Press, S. 486-497

Dahl, G.B./Ronald Stade: Anthropology, Museums, and Contemporary Cultural Processes: An Introduction, in: Ethnos. Journal of Anthropology, 65/2, 2000, S. 157-171

Deliss, Clémentine (Hg.) (2012): Objekt Atlas. Feldforschung im Museum. Dialoge zwischen Kunst und Ethnologie [anlässlich der Ausstellung Objekt Atlas - Feldforschung im Museum im Weltkulturen-Museum Frankfurt am Main, 25.1.2012 - 16.9.2012], Bielefeld [u.a.]: Kerber

Dean, Isabel (2010): Die Musealisierung des Anderen: Stereotype in der Ausstellung „Kunst aus Afrika“ Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, (= Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen; 39)

Deliss, Clémentine (2012): „Wir machen es einfach [...], wir experimentieren“. Clémentine Deliss, Direktorin des Weltkulturen Museums Frankfurt im Gespräch mit Bettina Habsburg-Lothringen, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld: transcript Verlag, S. 179-185

Deliss, Clémentine/Yvette Mutumba, Weltkulturen Museum (Hg.) (2014): Ware und Wissen. Or the stories you wouldn't tell a stranger, Zürich: diaphanes

Edenheiser, Iris (2015): In-Between. Zum Grenzgang zwischen ethnologischen und kunsthistorischen Konventionen in der Ausstellungspraxis. Oder: Don't represent – create a presence!, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseen? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag, S. 257-276

## Ausgewählte Literatur

Enwezor, Okwui/Olu Oguibe: Introduction (1999), in: Okwui Enwezor/Olu Oguibe (Hg.): Reading the Comemporary African Art from Theory to the Marketplace, London: MIT Press, S. 9-14

Förster, Larissa (2013): Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum? in: Thomas Bier-schenk/Matthias Krings/Carola Lentz (Hg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin: Reimer, S. 189-211

Gonseth, Marc-Olivier (2012): Ausstellen heißt ... Bemerkungen über die Muséologie de la rupture, in: Bettina Habsburg-Lothringen/Tobias G. Natter/Michael Fehr (Hg.): Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer, Bielefeld: transcript Verlag, S. 39-56.

Grewe, Cordula (Hg.) (2006): Die Schau des Fremden: Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart: Steiner

Groschwitz, Helmut (2015): Und was ist mit Europa? Zur Überwindung der Grenzen zwischen „Europa“ und „Außer-Europa in den ethnologischen Sammlungen Berlins, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag

Hall, Stuart (1994): Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht, in: Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität, Hamburg (= Ausgewählte Schriften, 2), S. 137-179

Heller, Martin (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag 2015

Heller, Martin (2015): Suche nach den verpassten Chancen, in: Martin Heller (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag 2015, S. 23-32

Jureit, Ulrike (2012): Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert, Hamburg

Karentzos, Alexandra (2012): Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: Julia Reuter/Alexandra Karentzos (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 249-266

Kaschuba, Wolfgang (2014): Kolonialismus im Humboldt Forum? Berliner Zeitung vom 5.1.2014; <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/institut/personen/kaschuba/literatur/wk-berlinerzeitung-kolonialismus-im-humboldt-forum.pdf>

Kaschuba, Wolfgang (2015): Aufgeklärter Kolonialismus: eine heilbare Schizophrenie?, in: Kathrin Audehm/Beate Binder/Gabriele Dietze/Alexa Färber (Hg.): Der Preis der Wissenschaft (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften, H. 1/2015), S. 102-104

Kempinger, Herwig/Jeanette Pacher (2014): Vorwort, in: Lisl Ponger: The Vanishing Middle Class, Wien: Secession, S. 5-6

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006): Reconfiguring Museums: An afterword, in: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft, Stuttgart: Steiner, S. 361-376

Klein, Julian (2010): Was ist künstlerische Forschung?, in: Günter Stock (Hg.): Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Akademie Verlag, S. 25-28

Kraus, Michael/Karoline Noack (Hg.) (2015): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag

Kraus, Michael (2015): Abwehr und Verlangen. Anmerkungen zur Exotisierung ethnologischer Museen, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseen? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 227-253

Kravagna, Christian (2009): Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum, in: Schnittpunkt/ Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia Kant 2009, S. 131-142, (= Ausstellungstheorie & -praxis, 3)

Kravagna, Christian (2013): Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln: Böhlau 2013, S. 51-62

## Ausgewählte Literatur

Kravagna, Christian (2015): Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Katrin Audehm/Beate Binder/Gabriele Dietze/Alexa Färber (Hg.): Der Preis der Wissenschaft (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1/2015), S. 95-100

Lange, Britta (2011): Sensible Sammlungen, in: Margit Berner/Anette Hoffmann/Britta Lange: Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg: Philo Fine Arts, S. 15-40

Latour, Bruno (1995): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Berlin: Akad. Verlag

Leeb, Susanne/Oona Lochner/Johannes Paul Raether/Kerstin Stakemeier (2013): Vorwort zum Themenheft „Globalismus“, Texte zur Kunst, Nr. 91, S. 4

Lemke, Claudia (2011): Ethnographie nach der „Krise der Repräsentation“. Versuche in Anlehnung an Paul Rabinow und Bruno Latour. Skizzen einer Pädagogischen Anthropologie des Zeitgenössischen, Bielefeld: transcript Verlag

Lepp, Nicola: Gefäße verstehen, in: Humboldt Lab Dahlem. Museumsexperimente auf dem Weg zum Humboldt-Forum, S. 28, <http://d-nb.info/1079569510/34>

Lewy, Matthias (2015): Objekte hören? Klang im ethnologischen Museum, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis - Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag, S. 297-320

Lidchi, Henrietta: The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures, in: Stuart Hall (Hg.): Representations: Cultural Representations and signifying practices, London: Sage 1997, S. 151-222

Mears, Helen/Wayne Modest (2012): Museums, African Collections and social justice, in: Richard Sandell/Eithne Nightingale: Museums, Equality and Social Justice, London: Routledge, S. 294-309

Meza Torres, Andrea (2014): The Museumization of Migration in Paris and Berlin: An Ethnography, Diss. Humboldt Universität zu Berlin

Modest, Wayne (2012): Ethnografische Museen. Spannungslinien, In: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format Bielefeld: transcript Verlag (= Edition Museumsakademie Joanneum, 3), S. 81-90

Montalván, Peggy Goede (2015): Museen der „Weltkulturen“ oder Museen „zwischen den Welten“? in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseen? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag, S. 169-184

Mutumba, Yvette (2014): Notizen zum Museum für fremde und vertraute Kulturen (MuKul), ehemals Völkerkundemuseum, in: Lisl Ponger: The Vanishing Middle Class. Wien, Secession, S. 21-38

Phillips, Ruth (2002): Where Is „Africa“? Re-viewing Art and Artifact in the Age of Globalization, in: American Anthropologist, Vol. 104, Nr. 3, S. 944-952

Ponger, Lisl (2014): The Vanishing Middle Class, Wien: Secession 2014

Rauterberg, Hanno: Palast der Verlogenheit, Zeit online, 12. Juni 2015, <http://www.zeit.de/2015/24/humboldt-forum-berlin-richtfest>

Rodatus, Verena: Postkoloniale Positionen? Die Biennale DAK'ART im Kontext des internationalen Kunstbetriebs, Frankfurt/M.: PL Acad. Research 2015

Schlothauer, Andreas (2013): Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten, in: Kunst und Kontext, 5, S. 61-64

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, Marburg: Jonas

Scholz, Andrea (2015): Das *Humboldt Lab Dahlem* – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt-Forum, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseen? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag, S. 277-296

Schorch, Philipp/Noelle M.K.Y. Kahanu (2015a): Anthropology's Interlocutors: Hawai'i Speaking Back to Ethnographic Museums in Europe, in: Katrin Audehm/Beate Binder/Gabriele Dietze/Alexa Färber (Hg.): Der Preis der Wissenschaft (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1), S. 110-112

Schorch, Philipp/Noelle M.K.Y. Kahanu (2015b): Forum als Labor: Die transkulturelle Infrastruktur ethnologischen Wissens und das Potenzial materieller Kultur, in: Martin Heller (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag, S. 241-254

Schneider, Arnd/Wright Christopher (Hg.) (2010): Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice. Oxford/New York: Berg

Shelton, Anthony (1997): Curating African worlds, in: Laura Peers/Alison K. Brown (ed.): Museums and source communities: A Routledge Reader, London: Routledge, S. 181-193

Simpson, Moira G. (1996): Making representations: Museums in the Post-colonial Era, London: Routledge

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): The Rami of Simur, in: Francis Barker/Peter Hulme/Margaret Iversen/Diana Loxley (ed.): Europe and its others: proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, Colchester, S. 128-151

Sternfeld, Nora (2009): Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du Quai Branly in Paris, in: Schnittpunkt/Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia + Kant, S. 61-76

Sternfeld, Nora/Luisa Ziaja (2013): Was kommt nach der Show? Über post-repräsentationale Kuratierung. Verein für ein neues Forum von Kunst und visueller Kultur, <http://www.openspace-zkp.org/2013/de/journal.php?j=3&t=5>

Stoecker, Holger/Thomas Schnalke/Andreas Winkelmann (Hg.) (2013): Sammeln, Erforschen Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen. (= Studien zur Kolonialgeschichte Bd. 5), Berlin: Ch. Links

Suhrbier, Mona (2015): Lastenverteilung: Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation, in: Michael Kraus/Karoline Noack (Hg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld: transcript Verlag, S. 193-110

Walter, Florian (2014): Kollaborative Feld- und Filmforschung. Gleichberechtigte Formen der Kommunikation und transkulturelle Verstehensprozesse, Berliner Blätter 67, S. 56-67

## Ausgewählte Literatur

Wischhoff, Mona (2015): Ein „Schloss für die Welt“: Warum kuratieren im Berliner „Humboldt Lab“ nur weiße Europäer? Berliner Gazette, 26.8.2015;  
<http://berlingazette.de/humboldt-lab-koloniales-erbe/>

Zanichelli, Elena (2015): Historische Sammlungen und/oder Gegenwartskunst? – eine Notiz, in: Prinzip Labor : Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin: Nicolai Verlag, S. 229-240

Zimmerer, Jürgen (2015): Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe? In: Museumskunde, Band 80, 2, S. 22-25

Zimmerer, Jürgen (2011): Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust, Münster: LIT Verlag

Zur Autorin

### **Zur Autorin**

**Mag. Regina Wonisch** ist Historikerin, Museologin und freiberufliche Ausstellungskuratorin. Sie lebt und arbeitet in Wien. Sie ist Mitarbeiterin des Instituts für Wissenschaftskommunikation und Hochschulforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Standort Wien) und Leiterin des Forschungszentrums für historische Minderheiten in Wien.

**Kontakt:** [regina.wonisch@aau.at](mailto:regina.wonisch@aau.at)

## Impressum

Die Studie ist entstanden im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ und erscheint in der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Das Forschungsprogramm wird finanziert aus Mitteln des Auswärtigen Amtes.

Die Publikation gibt ausschließlich die persönliche Auffassung des Autors wieder.

Herausgeber: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen e. V.),  
Charlottenplatz 17, 70173 Stuttgart,  
Postfach 10 24 63, D-70020 Stuttgart,  
info@ifa.de, www.ifa.de  
© ifa 2018

Autorin: Mag. Regina Wonisch

Redaktion/Lektorat: ifa-  
Forschungsprogramm „Kultur und  
Außenpolitik“

Bildnachweis: SHF / Architekt: Franco  
Stella mit FS HUF PG

Design: Eberhard Wolf, München

ISBN: 978-3-921970-27-0  
2. überarbeitete Auflage

## Weitere Publikationen der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik



Ulrike Blumenreich, Ole Löding: „Synergien Auswärtiger Kulturpolitik im Inland. Am Beispiel von Kommunen“ Stuttgart: ifa, 2017 (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik)



Martin Gerner: „Safe Haven in Deutschland? Handlungsoptionen für Bergungsorte bedrohter Kulturgüter“ Stuttgart: ifa, 2017 (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik)



Curd Knüpfer: „Nach der US-Wahl Handlungsspielräume der deutsch-amerikanischen Kulturbeziehungen“ Stuttgart: ifa, 2017. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik)



Mathieu Rousselin: „Can Asymmetrical Cooperation be Legitimised? Habermas, Foucault and Spivak on German-Tunisian Cooperation in Higher Education“ Stuttgart: ifa, 2017 (ifa Edition Culture and Foreign Policy)

Weitere Publikationen des ifa finden Sie unter [publikationen.ifa.de](http://publikationen.ifa.de).

The background of the page features a detailed architectural drawing of a building section. The drawing shows various rooms, corridors, and structural elements like walls, floors, and ceilings. Some areas are shaded in grey, while others are white with black outlines. The drawing is oriented vertically on the right side of the page.

## Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart?

*„Denn jenseits des kolonialen Projekts macht es keinen Sinn, die Menschen nach ‚Ethnien‘ und Kulturen einzuteilen.“*

Ethnologische Museen sind der Kritik ausgesetzt, koloniale Denkmuster zu reproduzieren und der Gegenwart nicht mehr gerecht zu werden. Der Umgang mit ihren Sammlungen ist ein umstrittenes Thema. Kulturinstitutionen versuchen mit postkolonialen künstlerische Interventionen, Artist in Residence-Programmen und Artistic Research-Projekten ihre eigene Rolle kritisch zu reflektieren, doch strukturell tiefgreifende Änderungen lassen auf sich warten. In der vorliegenden Studie betont die Autorin die Notwendigkeit, weniger die Lebensweisen fremder Kulturen in den Fokus zu stellen, sondern vielmehr Einblicke in koloniale Herrschaftsbeziehungen der Vergangenheit und Ausblicke auf deren Spuren in eine von Globalisierungsprozessen gekennzeichnete Gegenwart zu liefern. Die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen, so das Resümee, kann auf diesem Weg vielleicht gelingen.