

Beatrice Barrois

Ästhetik des (Nicht)Wissens

Künstlerische Positionen im Feld
ethnologischer Museen seit Beginn des
21. Jahrhunderts



Beatrice Barrois

Ästhetik des (Nicht)Wissens

Künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen
seit Beginn des 21. Jahrhunderts

Die vorliegende Arbeit wurde an der Kunsthochschule Kassel, Studiengang Kunstwissenschaft als
Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie
(Dr. phil.) angenommen.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juni 2019



Das e-book ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung -
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2019
ISBN 978-3-7376-0764-3 (print)
ISBN 978-3-7376-0765-0 (e-book)
DOI: <http://dx.medra.org/10.19211/KUP9783737607650>
URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0002-407654>

© 2019, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

Printed in Germany

Für Nana und Bruno

Inhalt

Teil I	6
1. Einleitung	6
1.1. Methode Teil I	13
2. Wissen und Nichtwissen	14
2.1. Fundamente ethnologischen Wissens in Völkerkundemuseen	20
2.2. Jenseits konstruierter Kulturen in ethnologischen Museen	33
2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung	40
2.4. Kunst und ethnologische Museen im 20. Jahrhundert	52
2.5. Methode Teil II und vorläufige These	60
Teil II	77
3. ANTE	77
3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.	77
3.2. Vorträge	112
3.3. Think Tanks	132
3.4. Kuratorisches Konzept	155
4.1.1. Inszenierte Objekte	167
4.1.2. Der objektivierte Blick auf Menschen	174
4.1.3. Künstlerische Interventionen I	180
4.2. Artist in Residency I	184
4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“	184
4.2.2. Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“	191
4.3. Expedition	207
4.3.1. Objektserien	211
4.3.2. Das Depot	214
4.3.3. Künstlerische Interventionen II	217
4.4. Artist in Residency II	222
4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“	223
4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“	231
4.5. Studienräume	242
4.5.1. Recherche im Museum	244
4.5.2. Das „Weltkulturen Open Lab“	247
5. POST	249
5.1. Rezensionen	249
5.2. Pro und Contra	250
5.3. Manifest	255

Teil III	258
6. Kontexte	258
6.1. Avancierte Kunstpraxis	262
6.2. Affirmative Sabotage - Szenografische Offensive	266
6.3. Relevanz	268
6.4. Resümee	270
 Teil IV	 274
7. Quellen	274
7.1. Literatur	274
7.2. Bestand der Museumsbibliothek des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main	289
7.3. Bestand des Bildarchivs des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main	290
7.4. Zeitschriften	290
7.5. Web	292
7.6. Symposien	295
7.7. Abbildungsverzeichnis	296
8. Danksagung	301

Teil I

1. Einleitung

„(...) Ein Pfeil. Ein prähistorischer, trapezförmiger Mikrolith aus Yandama Creek in Süd-Australien. Ein großer Poncho mit Streifen und geometrischen Mustern. Eine Frauenjacke mit farbigen Borten. Eine Kokatasche mit Linien und geometrischen Mustern von den Quechua aus Cuzco in den südperuanischen Anden. Ein Reib- und Hammerstein aus Broome in Nordwest-Australien. Das Bruchstück einer Steinbeilklinge mit flachovalem Querschnitt. Kapkap Brustschmuck aus dem Norden Neuirlands, Bismark-Archipel. (...) Die Nachbildung einer Tempelmünze der Javaner. Ein Saugrohr für Mate aus Paraguay. (...) Ein Schwertmesser mit Scheide aus Eisen, Holz, Gelbguß und Haut. Eine Schwertscheide der Somali. Ein Schwert mit einer Eisenklinge aus dem Grasland Kameruns. (...) Eine Nackenstütze der Bena Mai aus der Demokratischen Republik Kongo. (...) Ein Becher für Genuss von Palmwein. Ein Becher aus *crossopterix febrifuga* für den Hausrat. Ein Gefäß für Fett der Kanyok. Eine stehende männliche, magische Figur mit einer Zöpfchenfrisur. Eine anthropomorphe Figur. Eine magische Figur. Eine anthropomorphe Figur. Eine anthropomorphe Figur. (...)“¹

In den Depots der ethnologischen² Museen Deutschlands lagern sie millionenfach: sogenannte Ethnografica, d.h. musealisierte, ethnografische Objekte³ und kulturelle

1 Auszug aus der Arbeit „Immersion“ des deutsch-belgischen Künstlers David Weber-Krebs (*1974). David Weber-Krebs, „Immersion“, in: Clémentine Deliss (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014, 257.

2 Im deutschsprachigen Raum hat Alexander Knorr (*1970), Ethnologe und Dozent der Ludwig Maximilians Universität München die Fachdisziplin Ethnologie folgendermaßen definiert: „Ethnologie ist eine Kulturwissenschaft. Genauer, die Wissenschaft vom kulturell Unverstandenen.“, siehe: Alexander Knorr, „*Orchideen*“, in: Ethnologik. Zeitschrift und Fachschaft des Instituts für Ethnologie und Afrikanistik der Universität München, 2006, 6. Laut der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde befasst sich die Ethnologie, auch Sozial- oder Kulturanthropologie, „mit der Vielfalt menschlicher Lebensweisen aus einer gegenwartsbezogenen Perspektive. Die Gegenstandsbereiche der Disziplin sind entsprechend breit gefächert: sie umfassen die sozialen, wirtschaftlichen, politischen und religiösen Organisationsformen sowie die Norm- und Wertsysteme, die menschliches Handeln motivieren. Gleichzeitig beleuchten Ethnolog_innen (...) wie dieses Handeln gesellschaftliche Strukturen und die diesen zugrunde liegenden 'kulturellen Logiken' modifiziert.“ Siehe: www.dgv-net.de/ueber-unsere-disziplin/ (letzter Zugriff am 10.07.2019). Ein Standardwerk zur Ethnologie liefert: Dieter Haller, *dtv-Atlas Ethnologie*, München, 2005.

3 Ethnografische Objekte sind Zeugnisse materieller Kultur. Die Ethnografie wird in einem Standardwerk als Praxis der Feldforschung folgendermaßen beschrieben: „Die Ethnografie ist (...) eine Haltung und eine Forschungsstrategie, sich einem sozialen Phänomen empirisch so zu nähern, dass es sich dem Beobachter in seiner Vielfältigkeit, Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit zeigen kann. Diese Forschungsstrategie lässt sich nur bedingt methodisieren.“ Siehe: Georg Breidenstein (Hg.), *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz, 2013, 8f.

Artefakte⁴ aus allen Erdteilen, die im Namen der Wissenschaft in den letzten Jahrhunderten gesammelt wurden. Einst von wissensdurstigen Globetrottern⁵, Wissenschaftlern, Missionaren, Händlern oder Künstlern gekauft, durch Tauschhandel erworben, geraubt⁶ oder als Geschenk von abenteuerlichen Reisen mitgebracht, wurden sie in diesen Museen kategorisiert und inventarisiert.⁷ Neben den Objekten in den Depots befinden sich in Archiven unzählige Sammlungen visueller Anthropologie⁸, sprich Dias, Fotografien, Zeichnungen und Filme. In den Bibliotheken lassen sich schriftliche Aufzeichnungen finden: Bücher, wissenschaftliche Texte, Berichte, Gedichte, Protokolle und Dokumente.⁹ All das sind Indikatoren einer unbändigen Neugier gegenüber einst sogenannten fremden Kulturen¹⁰. Hinter den Mauern dieser Museen für Völkerkunde liegen Geschichten: bereits erzählte Geschichten, noch im Verborgenen ruhende Geschichten, die darauf warten, entdeckt zu werden und Geschichten, die nie mehr rekonstruiert werden können, da keine oder unzureichende Dokumentation stattfand und Zeitzeugen bereits verstorben sind. In den Räumen dieser Institutionen arbeiten Menschen. Sie forschen, diskutieren, administrieren und publizieren. Die Früchte ihrer Arbeit präsentieren sie in Dauer- und Wechselausstellungen. Im

4 Vgl. hierzu: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „The Agency of Display, Objects of Ethnography“, in: Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Hg.), *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, 1998, 17-34.

5 Wegen des besseren Leseflusses soll im vorliegenden Text nur die männliche Form verwendet werden. Mit dieser Form sollen aber alle Geschlechtsidentitäten abgedeckt sein. Anne Seibring stellt bezüglich der Geschlechtsidentitäten fest: „Es gilt, in einer notwendigen, möglichst breiten gesellschaftlichen und politischen Debatte deutlich zu machen, dass es beim Schutz der individuellen Geschlechtsidentität um das Wahre grundlegender Menschenrechte geht: die Würde des Menschen (...) [und] die freie Entfaltung der Persönlichkeit.“, Anne Seibring, „Editorial“, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte, Geschlechtsidentität*, 62. Jahrgang, 20-21/2012, Bonn, 2012, 2.

6 Zu unrechtmäßiger Aneignung materieller Kultur durch die Europäer siehe: Editha Platte, „Das gestohlene Ding. Und andere Geschichten, die davon handeln, wie sich Europäer ihre Gegenstände aneigneten“, in: Volker Gottowik, Holger Jebens, Editha Platte (Hg.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratzwanderungen*, Frankfurt am Main, 2009, 233-250.

7 Zu den unterschiedlichen Akteuren im Prozess des globalen Handels und der Distribution von Wissen siehe: Rebekka Habermas, „Intermediaries, Kaufleute, Missionare, Forscher und Diakonissen. Akteure und Akteurinnen im Wissenstransfer“, in: Rebekka Habermas, Alexandra Przyrembel (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen, 2013, 27-48.

8 Unter Visueller Anthropologie versteht man aus ethnologischer Sicht die Erforschung visueller Kulturrepräsentationen. Siehe hierzu: Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, London, 2001.

9 Einen Einblick in die sozialen und psychologischen Beweggründe des Sammelns liefert: Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, 1999.

10 Der Begriff ‚fremde Kulturen‘ ist im Kontext ethnologischer Museen heute problematisch. Die Ethnologie wurde traditionell als Wissenschaft vom Fremden begriffen. Im Zuge der Globalisierung ist der Begriff heute nicht mehr zeitgemäß. Christoph Wulf erläutert demgemäß: „Viele (...) Städte sind synkretistisch; in ihnen entstehen neue kulturelle Formen, bei denen sich nur schwer unterscheiden lässt, welche Elemente aus welcher Kultur stammen. Aus den Mischungen (...) verschiedener Kulturen entsteht *Hybridität*.“ Vgl. hierzu: Christoph Wulf, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Köln 2009, 95-102, hier 98. Der Begriff Kultur ist heterogen und komplex. Er erlaubt keine endgültige Definition. Terry Eagleton stellt heraus, dass sich in dem Begriff Kultur „auf eigentümliche Weise Wachstum und Berechnung, Freiheit und Notwendigkeit“ sowie „die Idee eines bewussten Projekts und die eines nicht planbaren Überschusses“ vermischen. Siehe: Terry Eagleton, *Was ist Kultur?*, München, 2009, 12. Zur Problematik der Fremdheit siehe auch: Christian Bremshey, Hilde Hoffmann, Yomb May, Marco Ortu (Hg.), *Den Fremden gibt es nicht. Xenologie und Erkenntnis*, Münster, 2004.

21. Jahrhundert haben Ausstellungen in der hiesigen Museumslandschaft an Bedeutung gewonnen. Anke te Heesen konstatiert:

„Ausstellungen zählen zu den neuen Umschlagplätzen des Wissens.“¹¹

Die Aufgaben, die ethnologische Museen zu bewältigen haben, sind außerordentlich sensibel und komplex. Denn über den Dächern dieser Häuser hängt ein dichter, grauer Nebel, dessen Beschaffenheit sich aus den musealen Verstrickungen innerhalb der Geschichte des Kolonialismus¹² und den paradigmatischen Wendungen innerhalb der Disziplin Ethnologie¹³ zusammensetzt.¹⁴ Im Kontext der Globalisierung¹⁵, weltweiter Migration und einer transkulturell¹⁶ geprägten Gesellschaft innerhalb Europas stehen ethnologische Museen heute zunehmend im Fokus der Kritik. Inhärent ist ihnen aber auch die Chance einer

11 Anke te Heesen, „Verkehrsformen der Objekte“, in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Band 4, Dresden, 2005, 53.

12 Vgl. Belinda Kazeem (Hg.), *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien*, Wien, 2009.

13 Innerhalb der Ethnologie gab es in den letzten Dekaden auf internationaler Ebene einige grundlegende Paradigmenwechsel. Siehe: Wulf, 2009, 83-95. Detaillierte Ausführungen dazu finden sich unter Punkt 2.2.

14 Zur Problematik ethnologischer Museen im 21. Jahrhundert siehe: Sarah Fründt, „Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen“, in: Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Dresden, 2015, 101-112.

15 Für die Fragestellung dieser Dissertation ist die Zeitspanne seit dem Globalisierungsschub um 1850 bis heute relevant. Dem Begriff Globalisierung liegt eine „paradoxe Simultanität von Homogenität und Heterogenität“ zugrunde, denn einerseits ereignen sich durchaus wünschenswerte Prozesse der „Hybridisierung und Kreolisierung“, andererseits spiegeln sich in ihm die „Geschichte des Imperialismus, die Struktur des Weltsystems, die Ursprünge eines globalen Kapitalismus und (...) Ideologien einer imperialen Rhetorik“ wieder. Siehe: Julia Allerstorfer, Monika Leisch-Kiesel (Hg.), *'Global Art History' Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld, 2017, 31f. Zum Thema Globalisierung und Kunst siehe: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, 2008. Zum Thema Globalisierung siehe: Jürgen Osterhammel, Niels P. Petersson, *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München, 2007. Siehe auch: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, 1998. Zum Thema Globalisierung und Kontinuität des Kolonialismus siehe: Christoph Scherrer, Caren Kunze, *Globalisierung*, München, 2002, 22-31.

16 Zu dem Konzept der Transkulturalität siehe: Wolfgang Welsch, „*Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen*“, in: Europäisches Kultur- und Informationszentrum Thüringen (Hg.), VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, Heft 20/1994, Thüringen, 1994. Nachzulesen unter: www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (letzter Zugriff am 18.07.2017). Zur Transkulturalität im Bezug zum Fach Kunstgeschichte siehe: Christian Kravagna, „*Transcultural Beginnings. Decolonization, Transculturalism, and the Overcoming of Race*“, in: Fahim Amir (Hg.), *Transcultural Modernisms*, Berlin, 2013, 34-49.

Neuausrichtung¹⁷. Symptomatisch lässt sich dies an der Umbenennungswelle¹⁸ nachzeichnen, die sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum vollzogen hat. Auch zahlreiche Symposien¹⁹ zur Aktualität und Relevanz ethnografischer Sammlungen und Ausstellungen verdeutlichen den Drang, sich international sowie interdisziplinär auszutauschen und Fragen bezüglich museologischer Strategien, kulturpolitischer Entscheidungen sowie Provenienz und Restitution zu debattieren.²⁰ Das gegenwärtige Dilemma, mit dem sich diese Institutionen im 21. Jahrhundert auseinandersetzen müssen, zieht einige grundsätzliche Fragen nach sich: Wie können sich ethnologische Museen aus

17 Im Zuge der Globalisierung bildeten sich neue, z.T. divergierende museale Praktiken heraus. Corinne A. Kratz und Ivan Karp stellen fest: "Global transformations involve institutional articulations across a range of scales along with flows of knowledge, people, capital, objects, and more. It is important to recognize, however, that such transformations, articulations, and flows reconfigure the museum and heritage landscape in ways that are uneven. New possibilities and synergies that may emerge are inevitably accompanied by tensions and contradictions, neglect, and failure. The challenge is to recognize and embrace museum frictions with all their potential and their risk, and to find ways to work with them so as not simply to survive but to flourish." Siehe: Corinne A. Kratz, Ivan Karp (Hg.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, 2006, 27. Zur Neuausrichtung der Völkerkundemuseen siehe auch: Karl-Heinz Kohl, *Zwischen Kunst und Kontext. Zur Renaissance des Völkerkundemuseums*, Stuttgart, 2010.

18 Zahlreiche Museen im deutschsprachigen Raum haben in den letzten Jahren ihre Namen geändert. Beispiele hierfür sind: Das ehemalige „Staatliche Museum für Völkerkunde“, seit 2014 „Museum der Fünf Kontinente“ in München, das ehemalige „Museum für Völkerkunde“, 2001 bis 2013 „Museum der Weltkulturen“, seit 2013 „Weltkulturen Museum“ in Frankfurt am Main, das „Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde“, seit 1996 „Museum der Kulturen“ in Basel, das „Museum für Völkerkunde“, seit 2013 „Weltmuseum Wien“ in Wien. Vgl., Michael Kraus und Karoline Noack (Hg.), *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Bielefeld 2015, 8., sowie Anette Rein, „Ansichtssachen. Perspektiven der Arbeit am Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main“, in: Sylvia S. Kasprzycki (Hg.), *Ansichtssachen – Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004, 11.

19 Siehe: International Symposium, „The Artist as Ethnographer“, 26.-28. Mai 2012, Musée du quai Branly, Paris, www.lepeuplequimanque.org/en/ethnographie (letzter Zugriff am 13.12.2016); Symposium „Erinnerung als konstruktiver Akt - Humboldt-Forum“, Berlin, 19. Oktober 2013, www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/projektarchiv/workshopreihe-fragen-stellen/fragen-stellen/symposium-erinnerung-als-konstruktiver-akt/ (letzter Zugriff am 13.12.2016); „Positioning Ethnological Museums in the 21st Century“, Hannover, 21.-23. Juni 2015, VolkswagenStiftung, www.volkswagenstiftung.de/veranstaltungen/veranstaltungsarchiv/detailansicht-veranstaltung/news/detail/artikel/positioning-ethnological-museums-in-the-21st-century/marginal/4670.html (letzter Zugriff am 13.12.2016); Symposium „Historische Sammlungen und Gegenwartskunst - Humboldt-Forum“, Berlin, 2. und 3. Juli 2015, www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/neues/ankuendigung-symposium-historische-sammlungen-und-gewertskunst/ (letzter Zugriff am 13.12.2016); Symposium „The Future of Ethnographic Museums“, Pitt Rivers Museum, Oxford, 19.-21. Juli 2013, www.prm.ox.ac.uk/PRMconference.html (letzter Zugriff am 31.01.2017); Transnational Conference „Prussian Colonial Heritage. Sacred Objects and Human Remains in Berlin Museums“, Berlin, 14. und 15. Oktober, 2017, www.berlin-postkolonial.de/cms/index.php/interventionen/9-news/kurzmeldungen/127-conference-prussian-colonial-heritage (letzter Zugriff am 28.09.2017); Conference „The Future of Anthropological Representation: Contemporary Art and/in the Ethnographic Museum“, Panel at 4th Major Conference (Art, Materiality and Representation) of the Royal Anthropological Institute, British Museum, 1.-3. Juni 2018, www.jonastinius.com/uploads/1/7/6/7/17674217/the_future_of_anthropological_representation.pdf (letzter Zugriff am 29.09.2018)

20 Der Deutsche Museumsbund veröffentlichte 2018 einen Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten. Hierin werden Begrifflichkeiten geklärt, koloniale Kontexte definiert,

ihrer eigenen problembehafteten Historie heraus neu definieren? Wie lässt sich eine heterogene Sammlung, die größtenteils aus den Machenschaften des Kolonialismus erwachsen ist, im neuen Lichte präsentieren? Wie können richtungsweisende museologische Ansätze szenografisch in Ausstellungen erfahrbar und sichtbar gemacht werden? Was sind probate Mittel, die eine Genesung herbeiführen und eine neue museale Praxis evozieren? Und letztlich die für diese Dissertation relevanteste Frage: Ist eine „Katharsis durch Kunst“²¹ möglich?

Anlässlich der kontroversen Debatten rund um die Zukunft ethnologischer Museen wurden zahlreiche neue museale Praktiken und diverse Lösungsansätze wie beispielsweise die selbstreflexive Aufarbeitung der eigenen Museumsgeschichte oder die Zusammenarbeit mit sogenannten *source communities*^{22 23} entwickelt. Überdies ist vielerorts ein spezifisches Konzept zutage getreten, das den Kern der vorliegenden Dissertationsstudie ausmacht: die Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern.²⁴ Dass sich Künstler auf Eigeninitiative mit den ethnografischen Beständen, internen Strukturen, Präsentationsweisen oder hegemonialen Wissensordnungen ethnologischer Museen auseinandersetzen, ist nicht neu. Es lassen sich von heute ausgehend künstlerische Positionen dieser Art bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen.²⁵ Seit Beginn des 21. Jahrhunderts haben einige ethnologische Museen gezielt mit zeitgenössischen Künstlern zusammengearbeitet, um die Sammlungen und damit verbundene komplexe Fragestellungen zu beleuchten. Die Ergebnisse dieser Kooperationen wurden in diversen Wechslausstellungen präsentiert.

Es ist das Anliegen dieser Dissertationsschrift, ethnologische Museen als Orte des (Nicht)Wissens²⁶ zu definieren. Mit dem Fokus auf bestimmte, künstlerische Positionen im

Hintergrundinformationen geliefert sowie Empfehlungen zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten ausgesprochen. Siehe: www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf (letzter Zugriff am 23.05.2018); Zum Thema Provenienzforschung siehe: Ulrich Krempel, Wilhelm Krull, Adelheid Wessler (Hg.), *Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit*, Hannover, Sprengel Museum, 2012. Zum Thema Restitution siehe: Louise Tythacott, *Museums and Restitution. New Practices, New Approaches*, Ashgate, 2014.

21 Siehe: Sabine Weier, „Katharsis durch Kunst. Im Frankfurter Weltkulturen Museum erprobt Direktorin Clémentine Deliss ihre Idee des 'postethnografischen Museums'“, in: TAZ, 01/2014, Berlin, 2014. siehe: www.sabineweier.de/textarchiv/katharsis-durch-kunst/ (letzter Zugriff am 13.12.2016).

22 Die im Text *kursiv* gesetzten Begriffe sind fremdsprachige Wörter.

23 Unter *source communities* versteht man Gruppen, deren Vorfahren einst die in ethnologischen Museen eingelagerten Ethnografica herstellten und benutzen. Siehe: Anna Seiderer, „Die Implementierung postkolonialer Theorien in der Arbeit ethnographischer Museen Europas“, in: Beatrix Hoffmann und Steffen Mayer, *Objekt, Bild und Performance: Repräsentationen ethnographischen Wissens*, Berlin, 2015, 106-117. Siehe auch: Laura Peers (Hg.), *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, London, 2003.

24 Einige deutsche ethnologische Museen haben in den letzten Jahren Konzepte herausgearbeitet, zu denen neben Kuratoren und Wissenschaftlern explizit Künstler einladen wurden, um mit den ethnografischen Sammlungsbeständen zu arbeiten. Beispiele hierfür sind das „Humboldt Lab Dahlem“ in Berlin, das „Weltkulturen Labor“ in Frankfurt am Main und „Grassi invites“ in Leipzig.

25 Ein historischer Rückblick findet sich unter Punkt 2.4.

26 Der Terminus (Nicht)Wissen setzt sich aus den beiden Polen Nichtwissen und Wissen zusammen und impliziert zudem all jene Bereiche und Graustufen, die zwischen ihnen liegen. Nichtwissen ist dabei strickt

Feld eben jener Museen soll überdies eine Ästhetik²⁷ des (Nicht)Wissens²⁸ herauskristallisiert werden. Diese Ästhetik respektive *aisthesis*²⁹ bezieht sich auf die Sinnlichkeit im musealen Raum, in der wiederum eine besondere Kompetenz künstlerischer Herangehensweisen zum Ausdruck kommt, eine Kompetenz, die, und dies gilt es zu prüfen, im Besonderen mit (Nicht)Wissen zu operieren vermag. Von Bedeutung ist dabei, künstlerische Positionen nicht isoliert zu betrachten, sondern sie aus ihrem jeweiligen Kontext heraus in Bezug zu kuratorischen, wissenschaftlichen und museologischen Einflüssen zu analysieren. Die Ausstellung ist ein Raum sinnlicher Wahrnehmung, in der die Ästhetik „immer Teil des zu vermittelnden Inhalts ist“³⁰. Demgemäß basiert diese Analyse schwerpunktmäßig auf ästhetischen Eindrücken im Ausstellungsraum. Neben dieser ästhetischen Tuchfühlung sollen für die Untersuchung überdies Inhalte, Prozesse der Produktion und Präsentation sowie Rezeption maßgeblich sein. Voraussetzung bei der Auswahl ist eine auf ethnologische Institutionen ausgerichtete, eindeutig künstlerische (Nicht)Wissensgenerierung. Als zentrales Element fungiert hierbei die Ausstellung „WARE & WISSEN (or the stories you wouldn't tell a stranger)“³¹, die vom 16. Januar 2014 bis 4. Januar 2015 im Frankfurter Weltkulturen Museum stattfand. Diese Schau eignet sich aus mehreren Gründen als probates Untersuchungsobjekt: Erstens liegt der Ausstellung ein Konzept³² zugrunde, das vorsieht, Akteure aus verschiedenen Bereichen ins Museum einzuladen, um in einen Dialog zu treten. Im Voraus zu „W&W“ fanden drei sogenannte *Think Tanks* statt, d. h. Gesprächsrunden, zu

von Unwissen zu unterscheiden. Nichtwissen bezeichnet die Kenntnis von Feldern des Nichtwissens, bzw. von Grenzen des Wissens. In diesem Sinne weiß man, was man nicht weiß. Der Begriff Unwissen hingegen beschreibt einen Zustand von Unkenntnis, in dessen Sinne man nicht weiß, was man nicht weiß.

Nichtwissen ist also folglich eine Form des Wissens. Zur genauen Definition siehe Punkt 2.

- 27 Der Begriff Ästhetik wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) geprägt. Die Ästhetik als die Theorie der sinnlichen Wahrnehmung wurde seither durch wechselnde Parameter bestimmt. Siehe hierzu: Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne: Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart, 1997. Im 20. Jahrhundert vollzog sich „eine Rückbesinnung auf (...) [die] Lehre von der sinnlichen Erkenntnis“ und „eine Renaissance des ursprünglichen Entwurfs von Alexander Gottlieb Baumgarten“. Vgl., Gernot Böhme, *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001, hier: 7. Wenn im folgenden die Rede von Ästhetik ist, beziehe ich mich auf den Philosophen Wolfgang Iser (*1946). Er versteht Ästhetik als „generelle[s] Verstehensmedium der Wirklichkeit“, denn unsere Wirklichkeit sei „ästhetisch konstruiert“. Siehe: Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, hier: 7.

- 28 Diese Ästhetik des (Nicht)Wissens lehnt sich als Kategorie an die von dem Kunsthistoriker Wolfgang Iser (*1946) angewandte Methodik der Rezeptionsästhetik. Hierbei spielt die „Unbestimmtheitsstelle bzw. Leerstelle“ bei der Rezeption von Kunstwerken oder Ausstellungen eine große Rolle. Diesen „Unschärfen“ und „imaginative[n] Ergänzung[en] durch den Betrachter“ soll bei der folgenden Analyse besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Siehe: Wolfgang Iser, „Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln, 2003, 107ff. Vgl. auch: Wolfgang Iser, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 1988, 240-257.

- 29 „*αἰσθησις*“, bzw. *Aisthesis* ist altgriechisch und steht für Wahrnehmung und Empfindung. Wolfgang Iser versteht Ästhetik als *Aisthetik* und bezieht sich dabei auf Wahrnehmungen aller Art. Iser, 1990, 9.

- 30 Wolfer Pöhlmann, *Handbuch zur Ausstellungspraxis von A bis Z*, Berlin, 2006, 21.

- 31 Im folgenden Text wird die Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ mit „W&W“ abgekürzt.

- 32 Ausführungen zum Konzept siehe Punkt 3.4.

1. Einleitung

denen einschlägige Wissenschaftler aus diversen Disziplinen, darüber hinaus aber auch Kuratoren, Schriftsteller, Künstler und ein Rechtsanwalt eingeladen wurden, um mit den museumsinternen Mitarbeitern spezifische Themen zu diskutieren. Auszüge dieser Gespräche wurden im Katalog abgedruckt. Daneben wurden Fragmente der Diskussionen als Zitate an den Wänden der Ausstellung gezeigt. Schwerpunktmäßig befassten sich vier eingeladene Künstler, deren Teilnahme an den *Think Tanks* ebenfalls vorgesehen war³³, neben den ethnografischen Sammlungen intensiv mit dem Bildarchiv und der Historie des Museums. Die daraus entstandenen, in der Ausstellung präsentierten Arbeiten liefern vielschichtige Beiträge in der Diskussion um die obsoleten musealen Strukturen ethnologischer Museen. Ein weiteres Element bestand aus einzelnen künstlerischen Interventionen, die in der Ausstellung einige kontroverse Themenkomplexe der ethnologischen Sammlung ergänzend kommentierten. Die Schau präsentierte neben ethnografischen Objekten und Objektserien auch Ethnografica, die als künstlerische Meisterwerke bezeichnet werden. In den Räumen der Ausstellung begegnete man einer Fülle an Fotografien wie anthropometrischem Bildmaterial, Studioaufnahmen von ethnografischen Objekten, Dokumentationen von Expeditionen sowie missionsfotografischen Bildern. Überdies offenbarte das Display eine Kulmination von musealen Strukturen und Klassifikationsschemata. Die Ausstellung „W&W“ eignet sich also im Besonderen, da sie elementare Fragestellungen rund um die Legitimation ethnologischer Museen integriert und diese aus künstlerischer Perspektive beleuchtet. Zudem ist diese Schau in Bezug auf den Diskurs rund um künstlerische Forschung im Feld ethnologischer Museen insbesondere relevant, da sie in eine durch die damalige Direktorin des Weltkulturen Museums Clémentine Deliss programmatisch intendierte Konzeption gebettet ist. Diese Konzeption betrifft das sogenannte Weltkulturen Labor und sieht vor, Künstler als *artist in residency* mehrwöchig ins Museum einzuladen, um sich mit der Sammlung und Geschichte des Museums auseinanderzusetzen. Die Schau „W&W“ spiegelt also Prozesse und Weichenstellungen einer Wissensproduktion wider, die im Dialog mit unterschiedlichen Akteuren schwerpunktmäßig auf künstlerische Perspektiven setzt. Von den Einzelaspekten dieser Ausstellung als Basis ausgehend sollen ähnliche Projekte, künstlerische Arbeiten oder konventionelle Ausstellungen³⁴ ethnologischer Museen herangezogen werden. Das heißt, durch den Einsatz adäquater Beispiele in Form von Vergleichen, Gegenüberstellungen und Kontext liefernden künstlerischen Werken oder ethnologischen Ausstellungen soll die hier fokussierte kunstwissenschaftliche Untersuchung fallspezifisch ergänzt werden. Dies geschieht, um entweder einen größeren Bezugsrahmen herzustellen oder eine Ästhetik des

33 Die Künstler David Weber-Krebs, Luke Willis Thompson und die Künstlerin Minerva Cuevas nahmen an Gesprächen der *Think Tanks* teil. Die Künstlerin Peggy Buth konnte krankheitsbedingt nicht an den *Think Tanks* teilnehmen.

34 Hierbei sollen sowohl Ausstellungsdisplays ethnologischer Museen, die in ihrer äußeren Erscheinung, also formal ähneln, sowie inhaltlich konvergierende künstlerische Positionen herangezogen werden, um einen breiteren Kontext zu liefern.

1. Einleitung

(Nicht)Wissens im musealen Raum herauszukristallisieren. Gleichwohl gilt es zu prüfen, welche Rolle Künstler bei der Produktion von Wissen bzw. Nichtwissen einnehmen, wie sie verfahren und was letztlich dabei heraus kommt. Ziel ist es also, aufbauend auf bestimmten künstlerischen Positionen im Feld ethnologischer Museen eine Ästhetik des (Nicht)Wissens sowie die „Wechselwirkung zwischen Ausstellung und Diskurs“³⁵ sichtbar zu machen. Es ist nicht das Anliegen dieser Dissertationsstudie, Lösungen für die schwierige Lage ethnologischer Museen zu liefern oder ferner ein Konzept auszuarbeiten, das den dichten, grauen Nebel über den Dächern dieser Häuser lichtet.

1.1. Methode Teil I

Nach dieser Einführung soll nun in Teil I eine Sensibilisierung für die Thematik vorgenommen werden.³⁶ Zudem soll die Forschungsperspektive deutlich werden, denn es handelt sich um eine dezidiert selbstreflexiv und postkolonial geprägte, darüber hinaus aber explizit wissenskritische Perspektive, auf der die im zweiten Teil unternommene Untersuchung fußt.

Zunächst werden basierend auf einer Literaturrecherche mit dem Fokus auf die geschichtlichen Entwicklungsprozesse innerhalb der Philosophie des Wissens grundlegende wissenskritische Ansätze skizziert und in Bezug zu ethnologischen Museen gesetzt. Im Anschluss daran werden die Anfänge der wissenschaftlichen Disziplin Ethnologie aufgezeigt sowie die Gründung der ehemaligen Völkerkundemuseen und deren erste Ausstellungen erläutert. Hierzu dienen wissenschaftliche Texte, Ausstellungskataloge und ein historischer Museumsführer des Frankfurter Völkerkundemuseums von 1911. Nachfolgend werden ein sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts vollziehender Wandel ethnologischer und musealer Praktiken sowie die aktuellen Herausforderungen ethnologischer Museen mittels einschlägiger Werke und deren Rezeption vorgestellt. Hier wird ein Bezug zur postkolonialen Theorie und zur postmodernen Philosophie hergestellt. Die darauffolgenden Ausführungen zur konzeptuellen Neuausrichtung des Frankfurter Weltkulturen Museums unter der Leitung der ehemaligen Direktorin Clémentine Deliss basieren vornehmlich auf Primärliteratur in Form von Katalogen oder Interviews sowie der Internetseite³⁷ des Museums. Zwei eigens erstellte Diagramme sollen den Schwerpunkt dieser Neuausrichtung verdeutlichen, nämlich die

35 Kai-Uwe Hemken, „Ansichtssache Kunstaussstellung“, in: Kai-Uwe Hemken, *Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015, 377.

36 Die Ausführungen von Punkt 2.1 bis 2.5 sind für jene Leser gedacht, die sich bisher wenig oder nicht mit ethnologischen Museen beschäftigt haben. Aber auch Leser, die bereits Erfahrungen mit ethnologischen Museen gesammelt haben, erhalten hier Einblicke in für diese Dissertation relevante historische und theoretische Zusammenhänge.

37 www.weltkulturenmuseum.de (letzter Zugriff am 19.07.2017)

Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern. Zuletzt werden für einen Rückblick ins 20. Jahrhundert exemplarisch drei künstlerische Arbeiten vorgestellt, die sich mit ethnologischen Museen auseinandersetzen. Quellen hierzu boten kunstwissenschaftliche Standardwerke, Fachliteratur und Rezensionen. Zugang zu den künstlerischen Werken boten zudem Kataloge, die Videoplattform www.vimeo.com³⁸ und ein Ausstellungsbesuch³⁹. Eigens durchgeführte fotografische und protokollarische Dokumentationen halfen bei der analytischen Auswertung.

2. Wissen und Nichtwissen⁴⁰

„Ein Wissen ist das, wovon man in einer diskursiven Praxis sprechen kann, die dadurch spezifiziert wird: der durch die verschiedenen Gegenstände, die ein wissenschaftliches Statut erhalten werden oder nicht, konstituierte Bereich (...); ein Wissen ist auch der Raum, in dem das Subjekt die Stellung einnehmen kann, um von Gegenständen zu sprechen, mit denen es in seinem Diskurs zu tun hat (...); ein Wissen ist auch das Feld von Koordinaten und Subordination der Aussagen, wo die Begriffe erscheinen, bestimmt, angewandt und verändert werden (...); schließlich definiert sich ein Wissen durch die Möglichkeiten der Benutzung und der Aneignung, die vom Diskurs geboten werden (...), es gibt kein Wissen ohne definierte diskursive Praxis; und jede diskursive Praxis kann durch das Wissen bestimmt werden, das sie formiert.“⁴¹

Das Wort „Wissen“ geht auf das mittelhochdeutsche *wizzen* zurück, was soviel wie „erblicken, sehen“⁴² bedeutet. Innerhalb der philosophischen Epistemologie haben sich bei dem Versuch einer Analyse des Wissensbegriffs ganz unterschiedliche Positionen herausgebildet.⁴³ Die einst in der Antike allgemein formulierte Definition von Wissen als „mit einer Erklärung verbundenen richtigen Meinung“⁴⁴ wird aus erkenntnistheoretischer Sicht nicht anerkannt. Zwar lassen sich verschiedene Typen des Wissens unter der primären Wissensform des propositionalen Wissens subsumieren⁴⁵, eine allgemeingültige Definition

38 Der Film „*Les statues meurent aussi*“ (1953) von Alain Resnais und Chris Marker ist hier online verfügbar: www.vimeo.com/192333953 (letzter Zugriff am 19.07.2017)

39 Die Arbeit „*Unsettled Objects*“ von Lothar Baumgarten wurde in der Ausstellung: „25 Jahre MMK Museum für Moderne Kunst – Neue Sammlungspräsentation“, vom 25. Juni 2016 bis 30. April 2017 präsentiert.

40 Die unter diesem Punkt zusammengetragenen Elemente zur Beschreibung von Wissen hegen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen zum Verständnis der These beitragen.

41 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, 1981, 259f.

42 Günther Drosdowski und Paul Grebe, *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, Mannheim, 1963, 768.

43 Vgl. hierzu auch: Edward Craig, *Was wir wissen können. Pragmatische Untersuchungen zum Wissensbegriff*, Frankfurt am Main, 1993.

44 Elke Brendel, *Wissen*, Berlin, 2013, 27. Nachzulesen in: Platon, *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Erich Loewenthal (Hg.), Mit einem bio-bibliographischen Bericht von Bernd Henninger und einem editorischen Nachwort von Michael Assmann, Berlin, 1982, 646ff.

45 Im einzelnen handelt es sich hierbei um interrogatives Wissen, d.h. fragendes Wissen nach „wann, wo, wer, warum“ und praktisches Wissen, also fragendes Wissen nach „wie“. Propositionales Wissen bezeichnet

jedoch ist bis heute aporetisch.⁴⁶ Dennoch eröffnet die Antike eine wesentliche Einsicht, wenn es um die Untersuchung von Wissen geht. In der von Platon⁴⁷ überlieferten Apologie des Sokrates⁴⁸ ist die Rede von Nichtwissen, wenn es heißt:

„Denn von mir selbst wußte ich, dass ich gar nichts weiß, (...).“⁴⁹

Bei der Betrachtung von Wissen erscheint es sinnvoll, Bereiche des Nichtwissens nicht außer Acht zu lassen.⁵⁰ Die folgenden begründenden Erläuterungen sollen diese Schlussfolgerung unterstreichen. In der westlich geprägten Philosophie gab es zwei große historische Wendepunkte und eine alle Fundamente wissenschaftlicher Logik sprengende postmoderne Idee, die bei der Analyse von Wissen maßgeblich sind:

Die erste, kopernikanische Wende⁵¹ Immanuel Kants⁵² betrifft die Einsicht, dass unsere Erkenntnis und somit das Wissen über die Welt die Grenzen unseres Bewusstseins nicht überschreiten könne.⁵³ In erster Instanz ist Wissen immanent. Wissen richtet sich nach unserer Erkenntnis. Wir können uns der Welt nur innerhalb der Sphären unserer Wahrnehmung, unserer Erfahrung und unseres Intellekts annähern. Das sogenannte phänomenale⁵⁴ Wissen spielt sich in unserem Geiste ab, wenn wir die Außenwelt durch unsere menschlichen Sinne wahrnehmen. Da die menschliche Sinneswahrnehmung lediglich ein begrenztes Spektrum umfasst, bringt das phänomenale Wissen die Tatsache des unvollständigen Wissens mit sich.⁵⁵ Zu bedenken ist einerseits, dass sich außerhalb unseres

„wissen, dass“. Siehe hierzu: Brendel, 2013, 24f.

46 Zur klassischen Wissenskonzeption und den damit verbundenen Problemen Vgl., Ebd., 27–52.

47 Platon (428/427 v. Chr.-348/347 v. Chr.) war ein antiker griechischer Philosoph und Schüler des Sokrates. Da Sokrates keine Schriften hinterließ, haben seine Schüler, darunter Platon, sein Denken versucht zu dokumentieren.

48 Sokrates (469 v. Chr.-399 v. Chr.) war der Lehrer Platons. Er wurde 399 v. Chr. wegen Gottlosigkeit zum Tode verurteilt.

49 In seiner Verteidigungsrede räumt Sokrates ein, dass sich ein Meister seines Fachs enormes Wissen angeeignet habe und darin versierter Experte sei. Dieses Wissen jedoch sei nicht grundsätzlich auf alle Bereiche anzuwenden. Lediglich die Erkenntnis in bestimmten Fällen nichts zu wissen, zeuge von wahrer Weisheit. Vgl., Platon, 1982, 13, 22B–23A.

50 Vgl. hierzu: Martin Seel, *Aktive Passivität: Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt am Main, 2014, 95ff.

51 Nachzulesen unter dem Stichwort „kopernikanische Wende“ im online Philosophie Wörterbuch: www.philosophie-woerterbuch.de (letzter Zugriff am 03.03.2017)

52 Immanuel Kant (1724 – 1804) war ein deutscher Philosoph der Aufklärung.

53 Immanuel Kant formuliert dies in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Kritik der reinen Vernunft* aus dem Jahre 1787. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900, AA III, 11ff, im Original nachzulesen unter: www.digilib.bbaw.de/digitalibrary/greyskin/diginew.jsp?fn=kant/CrV_B/&pn=8 (letzter Zugriff am 26.02.2017)

54 Vgl., Brendel, 2013, 24f.

55 Zwar hat der Mensch seine Wahrnehmung durch bestimmte Instrumente erweitert, die beispielsweise in der Physik und Astronomie nützlich sind, für die Erforschung von sozialen Phänomenen, Kunst und Kultur jedoch können wir uns lediglich auf Methoden stützen, die den Grenzen unseres Bewusstseins unterliegen.

Bewusstseins Dinge abspielen, von denen wir nichts wissen können. Andererseits sind wir in der Lage, uns durch unsere Vorstellungskraft gewissen Gegenständen anzunähern. Von gesichertem Wissen kann hierbei nicht die Rede sein. Phänomenales Wissen ist lückenhaft und impliziert genuin Bereiche des Nichtwissens. Jüngst trat die Konzeption ästhetischen Wissens von Peter Remmers zutage.⁵⁶ In seinem Essay definiert er ästhetisches Wissen als „sinnliche Erkenntnis“⁵⁷. Das Sinnliche sei hierbei gründlich vom Begrifflichen zu trennen und als eigene Entität zu verstehen.⁵⁸ Ästhetisches Wissen lasse sich als „prozessual“⁵⁹ charakterisieren und zeige sich in „sinnlich exemplifizierten Eigenschaften, denen keine begriffliche Zuschreibung (logisch)“⁶⁰ vorausgehe. Zwar könne man „über ästhetische Erfahrung sprechen oder sie beschreiben, aber die Beschreibung ist nicht mit der Erfahrung oder dem Erfahrenen gleichzusetzen“⁶¹. Dies trifft *de facto* zu. Wir brauchen ein Medium⁶², um uns über ästhetisches Wissen auszutauschen.

Die zweite, Anfang des 20. Jahrhunderts vollzogene Wende betrifft den sogenannten *linguistic turn*.⁶³ Tilman Rhode-Jüchtern stellt heraus, dass Sprache ein Medium zur Vermittlung von Wissen sei und unser Denken präge.⁶⁴ Dass „Wissen und seine Artikulation (...) auf überaus signifikante, wenngleich prekäre Art miteinander verbunden“⁶⁵ ist, zeigt sich in dem Vermögen überzeugender Rhetorik, Wissen glaubhaft zu machen. Die Frage, die sich stellt, ist, ob Sprache ein präzises Instrument ist, um wahre Aussagen über bestimmte Sachverhalte zu treffen. Es hat sich gezeigt, dass unsere Sprache Grenzen hat und die Möglichkeiten des Wissensaustauschs bestimmt. Die Wittgenstein'sche⁶⁶ Formel ist hierbei sinnfällig:

Der amerikanische Philosoph Thomas Nagel (geb. 1937) hat in seinem 1974 publizierten Essay „What is it like to be a bat?“ verdeutlicht, dass der menschliche, subjektive Gehalt mentaler Zustände die Schranken unseres Geistes nicht überwinden kann. So seien wir beispielsweise in der Lage zu simulieren, wie eine Fledermaus ihren Flugkurs mittels Echolot manövriert, werden aber nie im Stande sein, die Wahrnehmung einer Fledermaus nachzuerleben. Ebenso, so stellt Thomas Nagel heraus, ist es unmöglich vollkommene Kenntnis über das Empfinden und Denken unserer Mitmenschen zu haben. Siehe: Thomas Nagel, „What Is It Like to Be A Bat?“, in: *Philosophical Review*, Durham, 1974, 435-450.

56 Peter Remmers, „Was ist ästhetisches Wissen? Überlegungen zu einer neuen Wissensform“, in: Christoph Asmuth, *Ästhetisches Wissen*, Berlin, 2015, 391–418.

57 Ebd., 393.

58 Ebd., 394–398.

59 Ebd., 407.

60 Ebd.

61 Ebd., 417.

62 Hierbei sind Sprache, Begriffe und nonverbale Kommunikation von Bedeutung. Aber auch Zeichen, Bilder, Fotografien und Objekte können als Medien zur Vermittlung von Wissen dienen.

63 Vgl. Tilman Rhode-Jüchtern, „Wissen – Nichtwissen – Nicht-weiter-Wissen? Sieben Versuche zu einem angestregten Begriff“, in: *Zeitschrift für Didaktik der Gesellschaftswissenschaften*, Jahrgang 1, Heft 1, 2010, 22ff.

64 Ebd., 25.

65 Jeannie Moser, „Poetologien/Rhetoriken des Wissens“, in: Arne Höcker (Hg.), *Wissen. Erzählen: Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld, 2006, 11. Siehe auch: www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839404461/9783839404461-intro/9783839404461-intro.pdf (letzter Zugriff am 21.06.2018)

66 Ludwig Wittgenstein (1889–1951) war ein österreichisch-britischer Philosoph.

2. Wissen und Nichtwissen

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“⁶⁷

Man muss davon ausgehen, dass begriffliches Wissen an Sprache gebunden ist und Grenzen aufweist. Das Unsagbare, das durch Sprache nicht fassbare, entzieht sich dem begrifflichen Wissen. In vielen Bereichen konstituiert sich Wissen aus dem Sagbaren.⁶⁸ Das Unsagbare wird dabei oft nicht reflektiert.

Die von dem Theoretiker Jean-François Lyotard⁶⁹ vertretene postmoderne Position hinterfragt Wissen. In seiner 1979 veröffentlichten Studie mit dem Titel „Das postmoderne Wissen“⁷⁰ widerlegt er die Legitimation und die damit einhergehenden gültigen Ideale modernen wissenschaftlichen Wissens. Er wirft den modernen Wissenschaften eine Logik vor, die mit einer „Kommensurabilität der Elemente“⁷¹ und „Determinierbarkeit des Ganzen“⁷² operiere. Stattdessen plädiert Lyotard für ein postmodernes Wissen, welches „unsere Sensibilität für die Unterschiede“⁷³ verfeinere und „unsere Fähigkeit, das Inkommensurable zu ertragen“⁷⁴ verstärke. Er unterscheidet zwischen wissenschaftlichem, der Pragmatik⁷⁵ und Legitimation⁷⁶ unterliegendem Wissen und narrativem Wissen, das keiner Rechtfertigung bedürfe. Dennoch, so legt der Philosoph nahe, greife wissenschaftliches Wissen immer auf das Narrative, in Lyotards Sinne auf das Nichtwissen zurück. Er pointiert:

„Das wissenschaftliche Wissen kann weder wissen noch wissen machen, daß es das wahre Wissen ist, ohne auf das andere Wissen – die Erzählung – zurückzugreifen, das ihm das Nicht-Wissen ist; (...)“⁷⁷

Die Akzentuierung postmodernen Wissens liege nicht auf dem Konsens, sondern dem Dissens⁷⁸. Peter Engelmann erläutert, dass das Präfix *post* weder als „zeitliches,

67 Ludwig Wittgenstein und Joachim Schulte, *Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main, 1963, 115.

68 Freilich haben wir es hier mit einem Dilemma zu tun, dem man sich innerhalb einer Dissertation nicht ohne weiteres entziehen kann. Auch diese Arbeit stützt sich auf Sprache. Innerhalb der sprachlichen Möglichkeiten aber soll ein Bewusstsein für das Unsagbare bzw. das Nichtwissen geschaffen werden.

69 Jean-François Lyotard (1924-1998) war ein französischer Philosoph. In seinem Buch *Das postmoderne Wissen* wandte er Ludwig Wittgensteins Sprachspiele an, um zu beweisen, dass es in den Wissenschaften inkommensurable Stellungnahmen gibt, die sich nicht unter einen Metadiskurs einordnen lassen.

70 Jean F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*, In deutscher Übersetzung von Peter Engelmann, Wien, 2005.

71 Ebd., 15.

72 Ebd.

73 Ebd., 16.

74 Ebd.

75 Ebd., 76ff.

76 Ebd., 30ff.

77 Ebd., 90.

78 Ebd., 176f.

epochenbildendes Danach noch als Geschichte strukturierender Begriff⁷⁹ fungiere, „sondern allein als Zeichen für Distanz, als Versuch, das, was man zu wissen glaubt, zunächst möglichst fern zu halten von der Interpretation“⁸⁰. Weiter führt er aus:

„Der Sinn dieser Operation – und dieses Begriffs – liegt für Lyotard darin, einen Raum für neuartige, andere, von den herrschenden Mustern kritischer Theorie abweichende Überlegungen zu schaffen.“⁸¹

Die Strategie postmoderner Reflexion liege in der „Anerkennung der Individualität und der Heterogenität“⁸². Für Lyotard gibt es lediglich „Inseln des Determinismus“⁸³. Die dazwischen liegenden Meere könnte man in seinem Sinne auch als Ozeane des Nichtwissens bezeichnen. Zusammenfassend muss man davon ausgehen, dass im sinnlichen und begrifflichen Sektor sowie in der postmodernen Reflexion Wissen als lückenhaft verstanden werden muss. Diese Lücken betreffen das Nichtwissen. Zugespitzt könnte man behaupten, dass Wissen ein vages Konstrukt ist, innerhalb dessen, bewusst oder unbewusst, von den Lücken zugunsten einer apodiktischen Gewissheit abgesehen wird. Entgegen dieser gängigen Praxis „epistemologisch marginalisiert[en]“⁸⁴ Nichtwissens könnte man vielmehr von einer „produktive[n] Ressource“⁸⁵ ausgehen.⁸⁶ Nichtwissen kann Hinweise „auf die inhärenten Grenzen vermeintlicher Gewissheiten“⁸⁷ geben und uns vor „vorschnellem, allzu selbstgewissem Handeln“⁸⁸ schützen. Michel Foucault⁸⁹ untersuchte in seinen Schriften unter anderem die Entstehung von Wissen und die damit verbundenen legitimierten Machtstrukturen. In seiner 1969 erschienenen Studie „Archäologie des Wissens“ richtet er sein Augenmerk auf den Diskurs und dessen Bedingung und Existenz in Verbindung mit Institutionen, Praktiken und Politik. Foucault geht davon aus, dass innerhalb gesellschaftlicher Konventionen Grenzen gezogen, Wissensgehalte produziert und klassifiziert werden.⁹⁰ Er zeigt, dass unser Denken von logischen, konstruktiven Mustern durchzogen ist, die wiederum kultur-, gesellschafts- und geschichtsspezifischen Konventionen und Ideologien unterliegen.⁹¹ Innerhalb von

79 Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, 12.

80 Ebd.

81 Ebd., 12.

82 Ebd., 13.

83 Lyotard, 2005, 172.

84 Peter Wehling, *Vom Nutzen des Nichtwissens: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, 2015, 11.

85 Ebd., 12.

86 Vgl. hierzu: Marcus Twellmann (Hg.), *Nichtwissen als Ressource*, Baden-Baden, 2014.

87 Wehling, 2015, 11.

88 Ebd.

89 Michel Foucault (1926–1984) war ein französischer Philosoph.

90 Foucault, 1981.

91 Ebd., 262–265.

Diskursen formiere sich Wissen in Abhängigkeit von kontextuellen Gebilden.⁹² Auf die gleiche Weise tummeln sich dort Felder des Nichtwissens.

Wissen ist an bestimmte Kontexte gebunden. Innerhalb der „Dreierkonstellation zwischen Individuum, anderen Personen und der Welt [sind] verschiedene unverzichtbare Wissensformen“⁹³ wirksam. Die Vermittlung eines nicht-sprachlichen Erlebnisgehalts oder die Beschreibung einer sinnlichen Erkenntnis beispielsweise ist von spezifischen Rahmenbedingungen abhängig. Innerhalb einer Gesellschaft finden sich Konsense eingebettet in komplexe Koordinatensysteme mit den Achsen Zeitgeist, Gesellschaft, Politik, Kunst, Kultur, Religion etc. Es ist davon auszugehen, dass sich bei der sprachlichen Beschreibung einer sinnlichen Erfahrung dem Gegenüber ganz unterschiedliche Bereiche eröffnen können: Bereiche des Wissens, Halbwissens und Nichtwissens, des Verstehens und Nichtverstehens sowie Analogie, Imagination und Fantasie. Zudem treten innerhalb des begrifflichen Wissens Felder zutage, die sich im Spannungsfeld zwischen Wissen und Nichtwissen bewegen, da unsere Sprache nur begrenzte Möglichkeiten des Austauschs bietet. Für die folgende Untersuchung sollen daher begriffliches Wissen abhängig von Sprache und darüber hinaus konnektiv, d. h. in Verbindung zu historischen, kulturellen, gesellschaftlichen, politischen und diskursiven Bedingtheiten analysiert und dabei die graduellen Zwischenbereiche bis hin zum Nichtwissen berücksichtigt werden. Zudem soll der Versuch unternommen werden, die Denkfiguren postmoderner Reflexion zu berücksichtigen. Die vorliegende Dissertationsstudie versucht anhand von künstlerischen Perspektiven im Feld ethnologischer Museen Bereiche des Wissens zu analysieren, die sich sowohl aus Sinnlichkeit als auch aus Begrifflichkeit zusammensetzen und dem jeweiligen Zeitgeist anpassen oder sich von ihm distanzieren. Diese Wissensbereiche indes sollen einer kritischen Prüfung unterzogen und dabei Nichtwissen reflektiert werden. Freilich unterliegt auch diese Untersuchung den sinnlichen und sprachlichen Möglichkeiten. Diesen Möglichkeiten jedoch soll keine Totalität zugesprochen, sondern deren Grenzen deutlich gemacht werden.

Wenn man diese Überlegungen auf das ethnologische Museum überträgt, ist der Diskurs im musealen Kontext ein Spiel, ein Jonglieren mit den Bällen des Wissens und des Nichtwissens und allem, was dazwischenliegt. Bei der folgenden Analyse von Wissen in einer Ausstellung eines ethnologischen Museums sollen also nicht nur das Licht (Wissen), sondern auch der Schatten (Nichtwissen) und alle Nuancen des Halbschattens beachtet werden. Die Ausstellung fungiert dabei als Raum ästhetischer und wissenskritischer Reflexion, in dem (Nicht)Wissen in Relation zu den vielfältigen Facetten zeitgenössischer Kunst im Feld ethnologischer Museen gesetzt werden soll.

⁹² Ebd., 48–60.

⁹³ Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Wissen. Wissenskulturen und die Kontextualität des Wissens*, Berlin, 2014, 8.

2.1. Fundamente ethnologischen Wissens in Völkerkundemuseen

„Das Museum ist ein Ort, (...) an dem Wissen nicht nur mithilfe von Sprache und der Aktivierung entsprechender Verstandeskkräfte vermittelt wird, sondern an dem sinnliche Erkenntnisweisen eine Rolle spielen, die nicht ohne Weiteres zu kalkulieren sind.“⁹⁴

Laut ICOM⁹⁵ bewahren Museen „elementare Zeugnisse zur Gewinnung und Erweiterung von Wissen“⁹⁶. Das Museum als „Ort des Wissens“⁹⁷ ist ein heterogenes Phänomen, ein Schauplatz unterschiedlicher Interessen und Erwartungen.⁹⁸ Heute verfügen ethnologische Museen über eine Vielzahl ethnografischer Objekte in Depots und etliche ethnologische Studien in Form von Berichten, Fotografien, Zeichnungen, Audioaufnahmen sowie Filmen in Archiven und Bibliotheken. Museumsethnologen stützen sich bei der Konzeption und Kuration von Ausstellungen hauptsächlich auf diese Quellen, um eine „öffentlichkeitswirksame Verbreitung ethnographischen Wissens“⁹⁹ zu erzielen.¹⁰⁰ Das heißt, sie verlassen sich größtenteils auf sogenanntes Testimonialwissen¹⁰¹, ein Wissen, das als Zeugnis anderer angeeignet wird. Die Ausstellungen ethnologischer Museen, die ethnographisches Wissen präsentieren, fußen überwiegend auf einem selbstreferenziellen System, das längst überholte Wissensstände reproduziert. In den letzten Dekaden hat sich gezeigt, dass dieses ethnografische Testimonialwissen behaftet ist. Beatrix Hoffmann und Steffen Mayer fassen die gegenwärtige Situation bezüglich einer Repräsentation außereuropäischer Kulturen in ethnologischen Museen wie folgt zusammen:

„Im Zuge postmoderner Reflektionen über die Autor_innenschaft von Wissen und im Kontext der postkolonialen Kritik an historisch festgelegten Repräsentationsregimen des ‚Westens‘ in Bezug auf den ‚globalen Rest‘ in Wissenschaft und Kunst setzte ein breiter Diskurs über Fragen der Repräsentationshoheit, -formen, -inhalte und die Vermittlungspraxen ein.“¹⁰²

94 Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg, 2015, 10.

95 ICOM steht für „international council of museums“ und ist eine im Jahre 1946 gegründete, internationale Organisation für Museumsfachleute. Siehe: www.icom.museum/ (letzter Zugriff am 29.02.2017)

96 Siehe: www.icom-deutschland.de/client/media/570/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf (letzter Zugriff am 17.02.2017)

97 „Das Museum als Ort des Wissens“ war der Titel des Bodenseesymposiums der ICOM Schweiz, Österreich und Deutschland, das vom 22. bis 24. Juni 2006 in Schaffhausen stattfand. Siehe: www.icom-deutschland.de/client/media/340/bodenseesymposium2006.pdf (letzter Zugriff am 29.02.2017)

98 Vgl. hierzu: Eileen Hopper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, 1992.

99 Beatrix Hoffmann und Steffen Mayer, *Objekt, Bild und Performance: Repräsentationen ethnographischen Wissens*, Berlin, 2015, 8.

100 Vgl., Dan Sperber, *Das Wissen des Ethnologen*, Frankfurt am Main, 1989.

101 Vgl., Brendel, 2013, 72.

102 Hoffmann und Mayer, 2015, 8.

Momentan zeichnen sich erhebliche Zweifel an der gängigen Praxis ethnologischer Museen ab. Im Bereich des Testimonialwissens häuften sich seit der Gründung dieser Museen längst überholte ethnologische Wissensbestände an, die dringend einer Revision bedürfen. Bei der Gründung der ersten Völkerkundemuseen wurden museale Strukturen, Konventionen und Begriffe festgelegt, die teilweise bis heute gelten und wirken.¹⁰³ Ein historischer Rückblick soll dies verdeutlichen:

Wie Tony Bennett in seinem Buch „The Birth of the Museum“ herausstellt, haben sich Museen einst aus dem Bestreben neuer Disziplinen gebildet:

“The birth of the museum is coincident with, and supplied a primary institutional condition for, the emergence of a new set of knowledges – geology, biology, archaeology, anthropology, history and art history – each of which, in its museological development, arranged objects as parts of evolutionary sequences (the history of the earth, of life, of man, and of civilization) which, in their interrelations, formed a totalizing order of things and peoples that was historicized through and through.”¹⁰⁴

Die Ethnologie oder Kulturanthropologie hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich, England und dem angloamerikanischen Kontext¹⁰⁵ als eigenständige Wissenschaft etabliert.¹⁰⁶ Die ersten Ethnologen¹⁰⁷ wandten Charles Darwins¹⁰⁸ Evolutionstheorie auf die Menschheit an und prägten zusammen mit anderen Wissenschaftlern die

103 Zur Entstehung der europäischen, ethnologischen Museen liefert einen kurzen Überblick Robert Goldwater. Siehe: Robert Goldwater, „The Development of Ethnological Museums“, in: Bettina Messias Carbonell (Hg.) *Museum Studies. Anthology of Contexts*, Weinheim, 2003, 133-138. Zur Entwicklung ethnologischer Museen und Sammlungen in Europa und Nordamerika siehe: Anthony Alan Shelton, „Museums and Anthropologies“, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, New Jersey, 2006, 64-80; sowie Edward P. Alexander, Mary Alexander, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, New York, 2007, 53-84, hier insbesondere 71-74.

104 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London; New York 1995, 96.

105 Siehe: Wulf, 2009, 83ff., 83-104. Zur Einführung in die Geschichte der Ethnografie siehe: Wulf, 2009, 83-104; Breidenstein (Hg.), 2013, 13-20; sowie Anja Laukötter, *Von der »Kultur« zur »Rasse« vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, 2007, 35ff.

106 Zur sich wandelnden Praxis der Wissenschaften um 1900 siehe: Iris Schöder, „Disziplinen. Zum Wandel der Wissensordnungen im 19. Jahrhundert“, in: Rebekka Habermas, Alexandra Pzyrembel, 2013, 147-161, hier vor allem 156ff.

107 Im Kontext des 19. Jahrhunderts war es vornehmlich Männern vorbehalten zu studieren. Von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, wurden Frauen an deutschen Universitäten offiziell erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Gasthörerinnen zugelassen. Vgl., Trude Maurer, „Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, in: Trude Maurer (Hg.), *Der Weg an die Universität: Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen, 2010, 10ff.

108 Charles Darwin (1809-1882) war ein britischer Naturforscher.

Rassen¹⁰⁹theorie¹¹⁰. Sie arbeiteten als sogenannte Lehnstuhl-Ethnologen, die anhand von Berichten Theorien über fremde Kulturen entwarfen, ohne jemals selbst vor Ort gewesen zu sein. Dabei stützten sie sich auf „Reiseberichte von Abenteurern, Reiseschilderungen von Touristen“¹¹¹ und „Verlautbarungen aus Missionsstationen, Handelsagenturen und von Kolonialbeamten“¹¹². Diese Berichte wurden oft mit Darstellungen von Menschen illustriert.¹¹³ Bildende Künstler wurden für Forschungsreisen angeworben, um Aquarelle, Zeichnungen und Kupferstiche von Menschen und Landschaften anzufertigen. Karl-Heinz Kohl schildert am Beispiel Südsee die Entstehung und Wirkung dieser Illustrationen und schlussfolgert, dass sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts das Bild vom „Guten oder Edlen Wilden“¹¹⁴ ¹¹⁵ in ein Bild vom „Primitiven“¹¹⁶ ¹¹⁷ transformierte, das „in den Geschichts-

109 Begriffe mit erweitertem Zeichenabstand sollen auf Worte verweisen, deren Verwendung heute im Kontext ethnologischer Museen problematisch ist, da durch sie längst überholte Vorstellungen, Stereotype oder Rassismen reproduziert werden könnten, die es gilt in dieser Arbeit zu reflektieren bzw. zu vermeiden. Punktuell kommen Begriffe dieser Art immer dann zum Einsatz, wenn es um die Darstellung historischer Gegebenheiten und Ereignisse geht und der jeweilige Zeitgeist verdeutlicht werden soll.

110 Im Zentrum der Rasse^rtheorie stand die Vorstellung anhand von körperlichen Merkmalen Kategorien unterschiedlicher menschlicher Rasse^r zu erstellen. Menschengruppen wurden klassifiziert um die Überlegenheit anderer Menschengruppen herauszustellen. Diese Vorstellung war eng mit den kolonialen Machtbestrebungen verknüpft. Siehe: Susan Arndt, *Die 101 wichtigsten Fragen - Rassismus*, München, 2017, 16ff; sowie Jürgen Osterhammel und Jan C. Jansen, *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, München, 2012, 113ff. Der Begriff Rasse^r ist im Bezug auf die Menschheit wissenschaftlich widerlegt worden. Susan Arndt stellt diesbezüglich heraus, dass die „Kategorie der »menschlichen Rassen« eine Erfindung“ ist. Bei der „Konstruktion gesellschaftlicher, kultureller, religiöser und anderer Unterschiede“ wurden unter dem Deckmantel „rassische[r] Determinationen (...) Menschen in verschiedenartige, innerhalb einer »Pyramide hierarchisch situierte Gruppen“ unterteilt. Siehe: Susan Arndt, Nadja Ofuately-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster, 2011, 660ff., hier 660. Zu den Verbindungen der Ethnologie und der Rassentheorie siehe: Bettina Beer, *Körperkonzepte, interethnische Beziehungen und Rassismustheorien. Eine kulturvergleichende Untersuchung*, Berlin, 2002, 1-60, sowie 249-378. Einen Überblick zur Entstehung rassistischer Vorstellungen liefert: Wulf D. Hund, *Rassismus: Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit*, Münster, 1999.

111 Eine gängige Methode war auch die Datenbeschaffung per Post. Ethnologen schickten Fragebögen und Beobachtungsleitfäden an Missionare und Kolonialbeamte, die für sie vor Ort die Daten sammelten. Breidenstein (Hg.), 2013, 14f.

112 Ebd.

113 Schiffsreisen nach Übersee im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden beispielsweise von Louis Antoine de Bougainville und James Cook durchgeführt. Beide wurden von Künstlern begleitet. Vgl. Karl-Heinz Kohl, „Antike in der Südsee. Körperdarstellungen in den Illustrationen von Reiseberichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: Kerstin Gernig (Hg.), *Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin, 2001, 147–169.

114 Ebd., 169.

115 Auf die Begriffe wild oder der Wilde sollte heute im Bezug auf die „Benennung von Personen und Gesellschaften“ gemäß des Glossars „Sprache schafft Wirklichkeit“ gänzlich verzichtet werden, da durch sie eine abwertende Bezeichnung vorgenommen wird. Siehe: AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.), *Sprache schafft Wirklichkeit. Glossar und Checkliste zum Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch*, Köln, 2013, 15. Siehe: www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/antirassistische-sprache.pdf (letzter Zugriff am 30.01.2018)

116 Kohl, 2001, 169.

117 Der Begriff primitiv findet in mehreren Kontexten, wie z.B. Ethnologie und Kunstwissenschaft Verwendung und ist heute problematisch, da in ihm eine despektierliche Wertung mitschwingt. Abgeleitet aus dem Lateinischen, *primitivus* „der erste seiner Art“, hat der Begriff ganz unterschiedliche Bedeutungen durchlebt. So steht er neben „sehr einfach, simpel“ auch für abwertende Eigenschaften wie „dürftig, notdürftig“, „auf niedriger Entwicklungsstufe, Kulturstufe stehend“ oder „von geringem geistig-kulturellem

entwürfen des Evolutionismus (...) seinen Siegeszug¹¹⁸ antrat. Die meisten der ersten Ethnologen waren geprägt von eben diesem Evolutionismus¹¹⁹, bei dem man davon ausging, dass es auf kultureller Ebene unterschiedliche Entwicklungsstufen des Menschen gebe, dessen Krönung die zivilisierte¹²⁰ Gesellschaft sei.¹²¹ Eine Ausnahme stellt beispielsweise der deutsche Ethnologe und Museumsgründer Adolf Bastian¹²² dar. Er vertrat die These des „Elementargedanken[s]“¹²³ als universaler Konstante hinter allen Kulturen und des „Völkergedanken[s]“¹²⁴ als Variationen kulturell ausgeprägter Gruppen. Dennoch überwog in der deutschen Ethnologie bis ins 20. Jahrhundert hinein die Idee der evolutionistischen Stufentheorie, die sich mit den komparatistischen Messmethoden der physischen Anthropologie paarte.¹²⁵ Große Popularität bei einer breiten Bevölkerung erlangten der

Niveau“. Siehe: Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, www.dwds.de/wb/primitiv (letzter Zugriff am 25.01.2018) Wenn im Kontext der Ethnologie von primitiver Kulturen die Rede ist, dann stellt sich die Frage nach dem Maßstab für eine solche Wertung. Ernst H. Gombrich stellt fest, dass „die Entwicklung der Menschheit [oft] vom Standpunkt der Technik“ aus bewertet wurde. Der Autor erkennt: „Die Reaktion von Europäern auf nichteuropäische Überlieferungen war nicht frei von (...) Mißverständnissen, denn das Fehlen einer (...) besonderen komplexen Technik bedeutet keineswegs einen Mangel an Fähigkeiten in anderer Hinsicht.“ Siehe: Ernst H. Gombrich, „Der Wert des Primitiven in der Kunst“, in: Marc Scheps (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln, 1999, 26f. In der Kunstwissenschaft indes wurde der Begriff auch als positives, wertschätzendes Adjektiv angewandt. So wurde die Bezeichnung *primitiv* im 18. Jahrhundert für die Charakterisierung „griechischer Vasen“ und im 19. Jahrhundert für die „frühe Italienische und Niederländische Schule“ verwendet. Siehe: Ebd.

118 Kohl, 2001, 169.

119 Unter Evolutionismus versteht man in der Völkerkunde die heute überholte Ansicht, dass sich „die menschliche Kultur stufenförmig von einer primitiven Urkultur bis zur hoch spezialisierten Industriegesellschaft des 19. Jahrhunderts entwickelt“ habe. Es fand hier eine Übertragung der „biologischen Evolutionstheorien“ Darwins auf die „Kulturgeschichtsforschung“ statt. Siehe: www.universal_lexikon.deacademic.com/77509/Evolutionismus (letzter Zugriff am 07.03.2017)

120 Der Begriff *zivilisiert* wird im Glossar „Sprache schafft Wirklichkeit“ folgendermaßen definiert: „Beschreibung der Lebensweise ohne Wertung – die Anwendung des Begriffs auf ein Land, eine Gesellschaft, Religion o.ä. implementiert immer die Abgrenzung des so Bezeichneten im Kontrast zu einer sogenannten primitiven Lebensweise. (...) Durch Kolonialisierung geprägte, eurozentristische Perspektive.“ Siehe: AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.), 2013, 15. Siehe: www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/antirassistische-sprache.pdf (letzter Zugriff am 30.01.2018)

121 Im Bezug zu Frankreich Vgl.: Nélia Dias, „The visibility of difference. Nineteenth-century French anthropological collections“, in: Sharon Macdonald, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, 1998, 36–52.

122 Adolf Bastian (1826-1905) vertrat zwar den Evolutionismus, ging dabei aber, entgegen gängiger Rassentheorien, von der geistigen Einheit der Menschheit aus. Er gründete 1873 das Völkerkunde Museum in Berlin und war Gründer der Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Ganz nach seinem Vorbild Alexander von Humboldt unternahm er acht große Expeditionen und verbrachte insgesamt 25 Jahre im Ausland. Zur Person Adolf Bastian siehe: H. Glenn Penny, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, North California, 2002, 18–23.

123 Ebd., 22f.

124 Ebd.

125 Die physische Anthropologie versuchte anhand von äußeren Merkmalen des menschlichen Körpers, des Skeletts oder des Schädels evolutionsbiologische Unterschiede festzustellen. Überdies galten Hautfarbe, Augenfarbe und Haare als Indizien für Rassenkategorien. Ethnologische Museen beherbergten neben ethnografischen auch anthropologische Sammlungen, also Schädel und Knochen. Vgl. Laukötter, 2007, 38–42; sowie Holger Stoecker, „Knochen im Depot: Namibische Schädel in anthropologischen Sammlungen aus der Kolonialzeit“, in: Jürgen Zimmerer, *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt am Main; New York, 2013, 440–457. Im Zuge dessen ist auch die Eugenik zu erwähnen, deren Ziel es war, durch gesteuerte Verbesserung der Erbanlagen eine reine, menschliche Rasse

Evolutionismus und die vermeintlich wissenschaftlich belegte Rassen theorie durch die Präsentation von sogenannten Naturvölkern¹²⁶ bei Völkerschauen¹²⁷. Hier wurden außereuropäische Menschengruppen auf Festen, Ausstellungen und teilweise in Zoos zur Schau gestellt.¹²⁸ Allein in Deutschland wurden um die Jahrhundertwende über „300 solcher Menschengruppen aus aller Welt“¹²⁹ gezeigt, die „bis zu 60.000 Besucher pro Tag“¹³⁰ anlockten. In Deutschland fanden zwischen 1886 und 1940 zudem circa 30 Kolonialausstellungen statt, bei denen anhand von Menschen und Objekten das Leben in den Kolonien nachgestellt wurde.¹³¹ Im Zuge dessen festigten sich im Bürgertum exotisierende Zuschreibungen, rassistische Vorurteile, „charakterologische Verallgemeinerungen“¹³² und „Stereotype“¹³³, die sich als „Gegenbild“¹³⁴ zur eignen Kultur harsch in die Köpfe der Besucher einschrieben. Zum Ende des 19. Jahrhunderts unternahmen Ethnologen vermehrt selbst Expeditionen, um ihre Forschungen im Feld voranzutreiben.¹³⁵ Die damalige Ethnologie trug, nebst anderen Kräften, immer dann zur Legitimation einer gewaltigen, zuvor

zu erzeugen. Diese Entwicklung gipfelte in den Massenmorden des Nationalsozialismus. Vgl. George L. Mosse, *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, Frankfurt am Main, 2006, 101–115.

- 126 Den Begriff Naturvolk umschreibt Noah Sow folgendermaßen: „Irreführender Begriff, der zur Abgrenzung (...) sich selbst fälschlicherweise als ›Kulturvolk‹ bezeichnender Gruppen von Gruppen, die nicht industrialisiert und deswegen logischerweise ohne Kultur leben, dient. (...) Unter dem kolonialen bzw. ›kulturgesellschaftlichen‹ Begriffsdach ist ›Naturvolk‹ als rassifizierendes Instrument der Konstruktion (...) [von] Überlegenheit zu verstehen.“, Noah Sow, „Naturvolk“, in: Arndt, Ofuatey-Alazard (Hg.), 2011, 694. Das AntiDiskriminierungsBüro schreibt, dass der Begriff „auf der Theorie des Kulturevolutionismus“ basiere und „durch ihn bezeichnete Gesellschaften (...) generalisierend“ abwerte.

AntiDiskriminierungsBüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.), 2013, 12. Siehe: www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/antirassistische-sprache.pdf (letzter Zugriff am 30.01.2018)

- 127 Carl Hagenbeck (1844-1913) war beispielsweise Tierhändler und Zoodirektor. Er veranstaltete zahlreiche Völkerschauen in Deutschland, bei denen Menschen aus fernen Ländern ihre Lebensform und Kultur vor naturgetreuer Kulisse möglichst „authentisch“ präsentieren sollten. Siehe: Matthias Gretzschel und Ortwin Pelc, *Hagenbeck - Tiere, Menschen, Illusionen*, Hamburg, 1998. Zu Völkerschauen siehe: Peer Zickgraf, *Völkerschau und Totentanz: Deutsches (Körper-)Weltentheater zwischen 1905 und heute*, Marburg, 2012.
- 128 Einen kurzen Abriss zur Entwicklung der Völkerschauen liefert: Hilke Thode-Arora, „Herbeigeholte Ferne. Völkerschauen als Vorläufer exotisierender Abenteurerfilme“, in: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning (Hg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteurerfilme aus Deutschland 1919-1939*, München, 1997, 18-33.

- 129 Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt am Main; New York, 2005, 11.

130 Ebd.

- 131 Vgl., Robert Debusmann und János Riesz, *Kolonialausstellungen, Begegnungen mit Afrika?*, Frankfurt am Main, 1995.

- 132 Jürgen Osterhammel führt des weiteren aus, dass diese Verallgemeinerungen die „Eingeborenen“ als „faul, verschlagen, grausam, verspielt, naiv, sittenlos, doppelzügig, unfähig zu abstraktem Denken, impulsiv, usw.“ deklarierten. Siehe: Osterhammel und Jansen, 2012, 114.

- 133 Vgl., Beer, 2002, 41–44.

- 134 Osterhammel und Jansen, 2012, 115.

- 135 Wulf, 2009, 84.

nie da gewesenen kolonialen¹³⁶ Expansion¹³⁷ bei, wenn „die Ergebnisse ethnologischer Forschung für Zwecke der Kolonialverwaltungen nutzbar“¹³⁸ gemacht wurden.¹³⁹ Die Wechselbeziehungen innerhalb der kolonialen Expansion sind vielschichtig und komplex. Wolfgang Reinhard stellt heraus:

„Die Kolonisierten mögen Kolonialherrschaft geduldig hingenommen, ihr Widerstand geleistet oder sie schlaue unterlaufen haben, sie mögen mit den Kolonialherren kollaboriert oder von jenen ausgehende Impulse zum Kulturwandel sogar begeistert aufgegriffen haben - in jedem Fall haben sie die Kolonien und damit auch die postkoloniale Welt aktiv mitgestaltet. Oft genug lassen sich nicht einmal Täter und Opfer eindeutig trennen. Deswegen erschöpft sich die Geschichte der europäischen Expansion nicht auf den einschlägigen Aktivitäten der Kolonialmächte, sondern stellt den Aufstieg und Fall der kolonialen und postkolonialen Gesellschaften und Gemeinwesen in den Mittelpunkt des Interesses. Allerdings haben die Machtverhältnisse zu einer ungleichgewichtigen Quellen- und Forschungslage für die Aktivitäten der Kolonialherren und der Kolonisieren geführt.“¹⁴⁰

136 Helmuth Stoecker versucht sich in einer Definition des Begriffs „Kolonien“ folgendermaßen: „Kolonien waren zu wirtschaftlichen, politischen, militärischen oder anderen Zwecken von einer ausländischen Macht durch die Anwendung oder Androhung von Gewalt langfristig beherrschte oder kontrollierte Territorien, deren autochthone Bevölkerung vielfach ausgerottet, vertrieben, versklavt, unterjocht oder einer völligen Entrechtung unterworfen, in jedem Fall aber den Bürgern der herrschenden Macht nicht gleichgestellt wurden.“ Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erreichte der Kolonialismus zuvor „ungeahnte Dimensionen“ und „erfasste einen großen Teil der Menschheit“. Siehe: Helmuth Stoecker, „Zur Definition des Begriffs „Kolonie“ sowie abgeleiteter Begriffe und deren Verwendung (und Nichtverwendung) in der Geschichtsliteratur“, in: Wilfried Wagner, *Kolonien und Missionen. Referate des 3. Internationalen Kolonialgeschichtlichen Symposiums 1993 in Bremen*, Münster 1993, 340–352., hier 348f. Zur Einführung in die Geschichte des Kolonialismus siehe: Andreas Eckert, *Kolonialismus*, Frankfurt am Main, 2015; Wolfgang Reinhard, *Kleine Geschichte des Kolonialismus*, Stuttgart, 2008, sowie Osterhammel und Jansen, 2012.

137 Vgl. hierzu: Wolfgang Reinhard, *Die Unterwerfung der Welt: Globalisierungsgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015*, München, 2015. Wolfgang Reinhard differenziert in seinem Buch drei Grundtypen von Kolonien: 1. „Stützpunktkolonien, die entweder wirtschaftlichen Zwecken (...) oder der Sicherung militärischer Präsenz oder beidem dienen sollten“. 2. „Siedlungskolonien, (...) als fortschreitende Besiedlung und Urbarmachung“, bei denen nur „wenige Neusiedlungsländer (...) bei Anlage der Kolonien vorher menschenleer waren“ und meistens „Verdrängung von Jägern, Sammlern und Nomaden durch sesshafte Ackerbauern (...) mit dem dazugehörenden Privateigentum an Grund und Boden“ stattfand. Bei „bereits vorhandenen Ackerbauern“ fand „die völlige Verdrängung der Vorbewohner“, „deren mehr oder weniger weitgehende Verwandlung in abhängige Arbeitskräfte“, oder die „Ersetzung der vorgefundenen Bevölkerung durch importierte Arbeitskräfte“ statt. 3. „Herrschaftskolonien, die (...) das ganze Land kontrollieren“. Hierbei gehe es um die „Herrschaft über eine eingeborene Mehrheit“, deren Bestehen nur auf „der Kollaboration einheimischer Helfer“ basiere. Reinhard, 2015, 27f.

138 Claudia Scheffler, *Eine Untersuchung der Funktionen des ethnographischen Museums für unsere Gegenwart: Zwischen Raritätenkabinett und Forum der Kulturen*, Magisterarbeit, München, 2008, 9.

139 Zur Entwicklung der Fachdisziplin Ethnologie seit Beginn des 20. Jahrhunderts siehe: Karl-Heinz Kohl, „Die Ethnologie und die Rekonstruktion traditioneller Ordnungen“, in: Johannes Fried, (Hg.), *Wissenskulturen. Über die Erzeugung und Weitergabe von Wissen*, Frankfurt am Main, 2009, 159–180.

140 Reinhard, 2015, 26.

Hier erkennt der Autor ein „Übergewicht der westlichen Perspektive bei der Darstellung“¹⁴¹. Die im Zuge kolonialer Eroberungen gewalt(tät)igen Ausmaße und die schonungslose Ausbeutung aus der Perspektive der Kolonisierten sind ein wichtiger, nicht zu vernachlässigender Bestandteil der Geschichte. In Bezug auf ethnologische Museen ist dies heute ein neuralgischer Punkt, denn es existieren nur wenige Berichte der Kolonisierten bzw. ethnografisch Erforschten. Das Deutsche Reich wurde ab 1884 Kolonialmacht¹⁴², zu einer Zeit, als das globale, koloniale Projekt seinen „modernen Höhepunkt“¹⁴³ erreichte.¹⁴⁴ Die „Überzeugung von der eigenen kulturellen Höherwertigkeit“¹⁴⁵ und ein „eurozentristischer Hochmut“¹⁴⁶ erreichten zu dieser Zeit eine „aggressiv-expansionistische Wendung“¹⁴⁷. Die Kolonisatoren begriffen sich als „Befreier von Tyrannei und geistiger Finsternis“¹⁴⁸ und man sah sich in der „moralischen Pflicht (...) den Bewohnern der Tropen die Segnungen der westlichen Zivilisation zu bescheren“¹⁴⁹. Einige Vorstellungen des kolonialen Denkens haben „die Realität des kolonialen Zeitalters überlebt“¹⁵⁰. Beispielsweise war die Kolonisation eng mit dem „Ordnen“¹⁵¹, „Benennen“¹⁵² und „Klassifizieren“¹⁵³ verknüpft. Behaftete Begrifflichkeiten dieser Klassifikationsschemata finden sich teilweise bis heute in ethnologischen Museen wieder.¹⁵⁴

Die ersten völkerkundlichen Museen¹⁵⁵ entstanden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in einem Milieu, das von dem Glauben an unterschiedliche menschliche Rassen und der vermeintlichen Überlegenheit der zivilisierten Gesellschaft sowie dem Gedankengut des Evolutionismus und Kolonialismus geprägt war. Schon vor der Gründung der ersten völkerkundlichen Museen gab es Objekte aus fernen Ländern in Kunstkammern, Kuriositätenkabinetten und Naturkundemuseen, die als Exotika, Kuriosa oder Absurditäten

141 Ebd.

142 Zur Einführung in die Deutsche Kolonialgeschichte siehe: Winfried Speitkamp, *Deutsche Kolonialgeschichte*, Stuttgart, 2014; Sebastian Conrad, *Deutsche Kolonialgeschichte*, München, 2012; Horst Gründer, *Geschichte der deutschen Kolonien*, Paderborn, 2012.

143 Als Höhepunkt des modernen Kolonialismus gilt die Zeit zwischen 1880 und 1914. Siehe: Osterhammel und Jansen, 2012, 116.

144 Das Deutsche Historische Museum in Berlin präsentierte vom 14.10.2016-14.05.2017 die Schau „Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart“ und skizzierte unter anderem postkoloniale Perspektiven. Siehe: Sebastian Gottschalk, Deutsches Historisches Museum, *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, Darmstadt, 2016.

145 Ebd., 20.

146 Ebd.

147 Ebd.

148 Ebd., 115.

149 Ebd.

150 Ebd., 21.

151 Ebd., 116.

152 Ebd.

153 Ebd.

154 Vgl. hierzu am Beispiel des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin: Andrew Zimmermann, „Bewegliche Objekte und globales Wissen. Die Kolonialsammlungen des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin“, in: Habermas, Pzyrembel, 2013, 247-258.

155 Zur Entstehung der Völkerkundemuseen siehe: Laukötter, 2007, 32-35; Hildegard Viereggs, *Geschichte des Museums: Eine Einführung*, München, 2008, 144-150; sowie Scheffler, 2008, 9-20.

zur Schau gestellt wurden. Diese Zurschaustellung sollte in völkerkundlichen Museen durch den Geist der Wissenschaft ersetzt werden.¹⁵⁶ Die ethnografischen Objekte flossen größtenteils in die Völkerkundemuseen ein.¹⁵⁷ Das Staatliche Museum für Völkerkunde München wurde im Jahre 1865 als eines der ersten auf dem europäischen Kontinent eröffnet.¹⁵⁸ Zu dieser Zeit galt materielle Kultur als Beleg für die historische Entwicklung der Menschheitsgeschichte.¹⁵⁹ Man hoffte anhand von ethnografischen Objekten ein ganzheitliches Bild der kulturellen Evolution erzeugen zu können.¹⁶⁰ Zudem glaubte man, dass die ursprünglichen, außereuropäischen Kulturen durch die Einflüsse der Europäer irreversibel zerstört würden und man schnell handeln müsse, um die einzigartigen Artefakte der primitiven Völker¹⁶¹ zu retten.¹⁶² In Deutschland entstand daraus eine Art „Sammelwahn“¹⁶³, bei dem massenhaft „volkskundliche Alltagsobjekte“¹⁶⁴, „Sakralobjekte“¹⁶⁵ und „anthropologische Objekte“¹⁶⁶, darunter „Menschenskelette, Schädel, Knochen u. ä.“¹⁶⁷ zusammengetragen wurden.¹⁶⁸ Erst nach der Jahrhundertwende fand eine detaillierte Dokumentation über Herkunft, Kontext und Verwendung der Objekte statt¹⁶⁹, d. h. über einige Objekte ist bis heute außer Herkunft, Sammler und Inventarisierungsjahr so gut wie nichts bekannt. In den Sammlungen lassen sich *per se* Bereiche des Nichtwissens ausmachen.

156 Stefanie Mauksch, Ursula Rao, „Vom Wissen der Objekte“, in: Katharina Hoins, Felicitas von Mallinckrodt (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Dresden, 2015, 117f.

157 Scheffler, 2008, 9f.

158 Vieregge, 2008, 147. In Deutschland wurden bis ins 20. Jahrhunderts folgende weitere Völkerkundliche Museen gegründet: 1869 in Leipzig, 1873 in Berlin, 1876 in Dresden, 1879 in Hamburg, 1884 in Stuttgart, 1895 in Freiburg, 1896 in Bremen, 1901 in Köln und 1904 in Frankfurt am Main. Laut Anja Laukötter variieren die Gründungsdaten der einzelnen Völkerkundemuseen in der Literatur, da es schon vor der Eröffnung der jeweiligen Museen ethnografische Sammlungen gab. Vgl. Laukötter, 2007, 33.

159 Den Objekten wurde „das Potential zugesprochen, eine von ausgebildeten Fachleuten entschlüsselbare 'Wahrheit' über ihren vormaligen Besitzer zu beinhalten“. Vgl. Anja Laukötter, „Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion“, in: Ina Dietzsch (Hg.), *Horizonte ethnografischen Wissens: Eine Bestandsaufnahme*, Köln, 2009, 47.

160 Hier wirkten vor allem Einflüsse der Archäologie auf die Ethnologie ein. Siehe: Penny, 2002, 25.

161 Im Kontext der Ethnologie heißt es im *Wörterbuch für Völkerkunde* zum Begriff *P r i m i t i v e*: „Der aus der lat. Wurzel *primitivus* (»der erste«) ableitbare und eigentlich neutrale Begriff erhielt im allgemeinen Sprachgebrauch bald abwertende Nebenbedeutungen. Seine Verwendung in wiss. Abhandlungen wurde daher bereits früh kritisiert.“, Siehe: Wolfgang Müller, *Wörterbuch für Völkerkunde*, Berlin, 1999, 295.

162 Penny, 2002, 29f.

163 Die Völkerkundemuseen Deutschlands haben in einem solchen Ausmaß gesammelt, dass „1898, nach nur 14 Jahren als Kolonialreich, das Königliche Museum für Völkerkunde in Berlin (...) fast sieben mal so viel erworben hatte wie das Britische Museum, trotz des enormen Britischen Weltreichs und der vielen Jahre als Kolonialmacht“. Siehe: Ricci, Glenn Arthur, *Böser Wilder, friedlicher Wilder. Wie Museen das Bild anderer Kulturen prägen*, Oldenburg, 2015, 13. Zur Sammeltätigkeit deutscher ethnologischer Museen siehe auch: Penny, 2002, 163-197.

164 Laukötter, 2009, 47.

165 Ebd., 47.

166 Ebd., 47.

167 Ebd., 47.

168 Die Beschaffungspraxis ethnografischer Objekte fand unter unterschiedlichen Bedingungen statt. Die Gegenstände wurden von Kolonialbeamten, Missionaren, Reisenden und Ethnologen gekauft, getauscht, mitgenommen, geraubt etc. Detaillierte Dokumentationen über Herkunft, Kontext und Verwendung der Objekte fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum statt. Laukötter, 2009, 47ff.

169 Ebd., 51.

2.1. Fundamente ethnologischen Wissens in Völkerkundemuseen

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde die Vermehrung der Objekte mit einer „Vergrößerung des Wissens“¹⁷⁰ gleichgesetzt. Zudem wurde in den Museen eine Trennung zwischen Studiensammlungen für Experten und Schausammlungen für Laien, also eine Differenzierung von wissenschaftlichen Wissen und populärem Wissen vorgenommen.¹⁷¹ Dass die evolutionistische Theorie anhand von völkerkundlichen Ausstellungen exemplifiziert wurde, beschreibt Larissa Förster anhand des Gebäudeplans der Ausstellung des ethnologischen Museums zu Köln aus dem Jahre 1908:

„galleries on specific cultures were installed along the central staircase, with the supposedly less developed cultures at the bottom, i.e. in the basement, and the most developed ones at the top, i.e. on the second floor.“¹⁷²

Die ersten Museumsführer des Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin weisen ähnliche Konzepte auf:

„Die Struktur des Museumsführers selbst beginnt mit der Klassifizierung von Gruppen auf ähnliche Art und Weise, wie Menschen als unterschiedliche Typen wahrgenommen wurden (...). Die Präsentationsmethoden sind (...) besonders aufschlussreich hinsichtlich der engen Beziehung des Museums mit der populären Unterhaltung. So wurden etwa nur in dem Stockwerk, in dem die kolonialen Naturvölker ausgestellt wurden, (...) die von den populären Kuriositätenschauen inspirierten Vitrinen verwendet. In diesem Stockwerk (...) konnte der Besucher (...) die Exponate aus Afrika, den Pazifikinseln und aus Amerika bestaunen. Im dritten Stockwerk wurden Gesellschaften mit höherer Kultur präsentiert, wie die aus Indien, Japan und anderen Teilen Asiens. 1914 begannen die Museumsführer mit der expliziten Verwendung des Begriffs Rasse, um die unterschiedlichen Menschen (...) zu beschreiben.“¹⁷³

Auch ein Museumsführer¹⁷⁴ des 1904 gegründeten Frankfurter Völkerkundemuseums von 1911 ermöglicht Einblicke in die damalige Präsentationsweise. Das Museum zog damals

170 Ebd., 47.

171 Auch die Bibliotheken und Archive waren für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Vgl., Ebd., 45ff.

172 Larissa Förster liefert hier eine Beschreibung eines Museumsführers von Wilhelm Foy durch das Rautenstrauch-Joest-Museums (Museum für Völkerkunde) zu Köln, 1908, nachzulesen in: Larissa Förster, *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, Paderborn, 2014, 19.

173 Arthur, 2015, 30f.

174 Im Gründungsjahr verfügte das Frankfurter Völkerkundemuseum bereits über 5000 ethnografische Objekte, die sich aus Teilen des städtischen, historischen Museums, den Sammlungen der Anthropologischen Gesellschaft, sowie Schenkungen und Leihgaben von Bürgern zusammensetzte. Im Jahre 1911 war die Sammlung auf 20.000 Exemplare angewachsen. Siehe: *Kurzer Wegweiser durch die Sammlungen des Städtischen Völkermuseums*, 1911, Bestand der Museumsbibliothek des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main.

wegen Platzmangels und einer stetig sich vermehrenden Sammlung ethnografischer Objekte von dem Haus in der Münzgasse 1 in das großräumige Palais Thurn und Taxis an der Großen Eschenheimer Straße. In dem Museumsführer wird der Rundgang folgendermaßen beschrieben:

„Die Aufstellung der Sammlungen geschah (...) nach geographischen Gesichtspunkten, so daß der Beschauer jeweils die ganze Kulturstufe eines Volkes oder Landes (..) als Ganzes leicht überblicken kann. (...) Das erste Zimmer, das wir betreten, führt uns die Kulturen Australiens vor Augen, der uns in seiner Tier- und Menschenwelt anmuthet wie ein zufällig im Leben gebliebener, vergessener Ueberrest aus grauer Vorzeit. (...); der Australier steht noch fast auf der Stufe des nomadisierenden Jägers oder Nahrungssammlers (...). Während so die materielle Kultur eine der niedersten Formen der heutigen Menschheit vergegenwärtigt, steht die geistige Kultur auf einer etwas höheren Entwicklungsstufe. (...) Von dem australischen Zimmer treten wir in den Saal, welcher die Sammlungen aus Neu-Seeland und Neu-Guinea enthält. (...) Zwei Wandschränke rechter Hand enthalten eine schöne und reichhaltige Uebersicht der ursprünglichen, jetzt im Verschwinden begriffenen Kultur der Eingeborenen, der Maori. Hier begegnen wir einer viel höheren Kulturstufe. (...) Der übrige Teil des Saales wird vollständig von den Kulturen Neu-Guineas eingenommen, zum größten Teil aus unserer Kolonie Kaiser-Wilhelmsland stammend, (...). Auch hier finden wir eine zwar ebenfalls noch primitive, etwa der neuseeländisch entsprechende, aber im Gegensatz zu deren düsterdämonischem Charakter farbenfreudigere, gewissermaßen lustige Kultur, geschaffen von einem harmlosen, fröhlichen Volk. (...) Beim Eintritt in die afrikanische Abteilung erblicken wir links an der Wand eine politische sowie eine Völkerkarte von Afrika, die über die Verbreitung der einzelnen Menschen-Rassen Afrikas in großen Zügen ein Bild geben soll (...)“¹⁷⁵

Diese Quellen belegen, dass die ersten Völkerkundemuseen die Ideen einer stufenförmigen kulturellen Entwicklung der Menschheit verbreiteten und zu einer Distribution „rassistische[n] Wissen[s]“¹⁷⁶ beitrugen. Die Logik dieser Museen richtete sich aus eurozentristischer¹⁷⁷ Perspektive auf außereuropäische Kulturen. Viele Mitglieder der ethnologischen Fachdisziplin waren „Kolonialwissenschaftler par excellence“¹⁷⁸. „Koloniales

175 Diese Auszüge sind entnommen aus dem Büchlein: *Kurzer Wegweiser durch die Sammlungen des Städtischen Völkermuseums*, 1911, 3., 9-10., 16-19., sowie 78., Bestand der Museumsbibliothek des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main.

176 Vgl., Arndt, Ofuatey-Alazard, 2011, 13.

177 Bettina Beer definiert den Begriff Eurozentrismus als eine „Weltanschauung und Wahrnehmungsweise, nach der die eigene ethnische Gruppe Zentrum und Maßstab für alles ist und alle anderen Gruppen in Hinblick auf sie bewertet werden“. Siehe: Beer, 2002, 39., sowie 37ff. Vgl. auch: Sebastian Conrad, Shalini Randeria, „Einleitung: Geteilte Geschichten - Europa in einer postkolonialen Welt“, in: Sebastian Conrad (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften* Frankfurt am Main, 2013, 32-49.

178 Conrad, 2012, 82.

2.1. Fundamente ethnologischen Wissens in Völkerkundemuseen

Wissen¹⁷⁹ wurde als Machtinstrument missbraucht. Dass sich die Verbindung von Völkerkunde, Kolonialismus und Rassismus bis ins 20. Jahrhundert fortsetzte, belegt das Kapitel „Aufgaben der Kolonialethnologie“¹⁸⁰ im ersten Band eines deutschen Standardwerks zur Völkerkunde aus der Zeit des Nationalsozialismus:

„Die Hauptaufgabe der Völkerkunde als angewandte Wissenschaft wird (...) darin bestehen, als Kolonialethnologie die Grundlage der modernen Kolonisation zu bilden. Sie hat festzustellen, wie sich die Beziehung zwischen europäischer Vollkultur und niederen Kulturen sowie für die Träger der selben auswirkt. (...) Niemals wird es gelingen, den Angehörigen einer echten Primitivrasse zu einem Volleuropäer zu machen.“¹⁸¹

Dieses rassistische und koloniale Wissen machte Menschen zu einem „anthropologischen Objekt“¹⁸² und legitimierte Machtausübung, Ausbeutung und Unterdrückung. Geprägt von der „Verschränkung von Wissen und Herrschaft“¹⁸³ war die Völkerkunde durchzogen von der Vorstellung eines „sich als überlegene Norm definierenden Selbst und den jeweils als ›anders‹ und ›Andere‹ konstruierten Menschen und Gesellschaften“¹⁸⁴. Demgemäß schufen Völkerkundemuseen bis ins erste Drittel des 20. Jahrhunderts anhand von repräsentativen Objekten eine „Welt als Ausstellung“¹⁸⁵. Anja Laukötter konstatiert:

„Das Museum institutionalisierte und definierte die Begegnung mit dem „Anderen“. Es trainierte eine spezifische Form des vergleichenden Sehens ein, die auf der Unterscheidung zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ beruhte. Damit wurde an soziale Praktiken des Sehens angeknüpft, die bereits bei den äußerst beliebten Völkerschauen (...) ausgebildet worden waren. Im Museum waren die Präsentationen jedoch zusätzlich mit einer wissenschaftlichen Aura unterlegt (...). Zugleich fungierten die Völkerkundemuseen in der Öffentlichkeit nicht nur als Informationsquellen über die ‚Welt dort draußen‘, sondern sie waren zugleich Orte, die den Besuchern eine wissenschaftlich abgesicherte Selbstvergewisserung lieferten. Im Umkehrschluss entwickelten sich so Kommunikationszentren, an denen bestehende ‚koloniale Phantasien‘ auf der Basis ethnografischer Objekte mit einem akademischen Impetus versehen wurden.“¹⁸⁶

179 Ebd., 83.

180 Hugo Bernatzik, *Die grosse Völkerkunde. Sitten, Gebräuche und Wesen fremder Völker*, Band 1, Leipzig, 1939, 13-33.

181 Ebd., 13.

182 Ulrike Hamann, *Prekäre koloniale Ordnung: Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884-1914*, Bielefeld, 2015, 89. Ulrike Hamann beleuchtet in diesem Buch die Widerstände Schwarzer Menschen gegen den Rassismus während der deutschen Kolonialzeit.

183 Jürgen Zimmerer, „Kolonialismus und kollektive Identität: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte“, in: Zimmerer, 2013, 15.

184 Arndt, Ofuatey-Alazard, 2011, 12.

185 Timothy Mitchell, „Die Welt als Ausstellung“, in: Conrad, 2013, 438-463.

186 Laukötter, 2009, 52f.

Heute lagern in den Grundmauern der ethnologischen Museen die „kulturellen und sozialen Zusammenhänge der kolonialen Epoche“¹⁸⁷, die als Spuren einer „europäischen Wissensordnung“¹⁸⁸ in Augenschein treten. Dieses Erbe bestimmt bis heute die musealen Strukturen, die Logiken der ethnografischen Sammlungen und Teile der Wissensbestände. Völkerkundemuseen etablierten einst „Ordnungen des Wissens“¹⁸⁹, die teilweise bis in die Gegenwart fortgeschrieben werden. Beispielsweise teilt die Logik der Sammlungen ethnologischer Museen die ethnografischen Bestände nach wie vor in verschiedene kulturelle und geografisch geordnete Räume. Diesen historisch gewachsenen Missstand thematisierte der Künstler Theo Eshetu auf der „documenta 14“¹⁹⁰ mit seiner Videoarbeit „Atlas Fractured“.¹⁹¹ Ausgangspunkt war ein Banner des ethnologischen Museums Berlin-Dahlem, das über dessen Eingang hing. Dieses Banner „zeigte fünf Masken und nannte als Untertitel die fünf in der Sammlung des Museums vertretenen Regionen: „Afrika, Amerika, Ozeanien, Asien, Europa“¹⁹². 2014 wurde das Banner für die 8. Berlin Biennale entfernt. Analog zur „grafische[n] Gestaltung“¹⁹³, die „die Welt zerlegte und benannte“¹⁹⁴, wurde es von Arbeitern zerschnitten. Ehe „das zerschnittene Banner entsorgt werden konnte, hatte der Künstler das Material gerettet“¹⁹⁵. Für seinen Beitrag zur „documenta 14“ kreierte Theo Eshetu eine sowohl visuell als auch akustisch raumfüllende Videoinstallation. Hierzu projizierte der Künstler in seinem Atelier in London unterschiedliche Bildelemente, „darunter Fragmente des Banners“¹⁹⁶, auf Gesichter von Freunden und Passanten, filmte sie und unterlegte die Aufnahmen mit *Sound* sowie Auszügen berühmter Reden, beispielsweise von James Baldwin¹⁹⁷ oder Charlie Chaplin¹⁹⁸, die als Plädoyers für Humanität, Gleichberechtigung und

187 Conrad, 2013, 34.

188 Ebd.

189 Katharina Hoins und Felicitas von Mallinckrodt (Hg.), *Macht, Wissen, Teilhabe: Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015, 10.

190 Die „documenta 14“ fand vom 08.04. - 16.07.2017 in Athen und vom 10.06. - 17.09.2017 in Kassel statt. Theo Eshetus Arbeit „Atlas Fractured“ wurde als großformatige Videoinstallation in der Neuen Neuen Galerie in Kassel gezeigt.

191 Theo Eshetu (*1958) liefert mit seinem 18-minütigen Video „Atlas Fractured“ einen kritischen Kommentar zur bis heute gängigen musealen Ordnung ethnografischer Objekte nach Regionen. Siehe: www.documenta14.de/de/artists/13572/theo-eshetu (letzter Zugriff am 20.09.2017).

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Ebd.

197 James Baldwin (1924-1987) war ein afroamerikanischer Schriftsteller, der sich gegen Rassismus und gegen die Diskriminierung von Homosexuellen einsetzte. In dem Film „I am not your Negro“, einem Dokumentarfilm von Raoul Peck aus dem Jahre 2017, wurden Teile einer Debatte zwischen James Baldwin und William F. Buckley gezeigt, die den Titel „Has the American Dream been achieved at the expense of the American Negro?“ trug und 1965 an der Cambridge University in England stattfand. Die Debatte findet sich unter: www.youtube.com/watch?v=oFeoS41xe7w (letzter Zugriff am 27.09.2017).

198 Charlie Chaplin (1889-1977) war ein britischer Schauspieler und Filmemacher. In seinem Film „Der große Diktator“ von 1940 richtet er sich gegen den Faschismus. In der Schlusszene der satirischen Parodie hält Charlie Chaplin eine berühmte Rede, in der er sich gegen Krieg und Demütigung, aber für Gleichberechtigung und Freiheit ausspricht. Siehe: Charlie Chaplin, „The great dictator“, 1940, 1:57:55 – 2:04:04.

Menschenrechte stehen. „Atlas Fractured“ kann als kritischer Kommentar zur klischeehaften Zerteilung der Welt und ihrer Bewohner verstanden werden. Im Bezug zu ethnologischen Museen sind angesichts weltweiter Vernetzung, Migration und Akkulturation nationale und geografische Ordnungen nicht mehr zeitgemäß. Die musealen Strukturen ethnologischer Museen, die einst aus einem „asymmetrischen Verhältnis“¹⁹⁹ heraus entstanden, basieren auf einer eurozentristischen Perspektive. Die Anfänge der Völkerkundemuseen waren „aufs Tiefste mit zeitgenössischen Menschenbildern“²⁰⁰ verknüpft, mit Ideen, die, verbunden mit rassistischem und kolonialen Wissen, von einer Überlegenheit der zivilisierten Gesellschaft ausgingen. Heute besteht die unkalkulierbare Gefahr darin, durch die Präsentation von ethnologischem Wissen anhand von außereuropäischen Artefakten und Fotografien im schlimmsten Falle koloniale oder rassistische Vorstellungen wiederzubeleben. Zudem kann mitunter unerwünschtes populäres Wissen²⁰¹ Verbreitung finden, etwa Wissen, das durch stereotype Vorstellungen geprägt ist. Anhand der in ethnologischen Museen lagernden Objekte kann man die „Struktureigenschaften der Institution“²⁰² sowie „deren Zweigesichtigkeit“²⁰³ ablesen, „die in ihrer Materialität und ihrer Bedeutungsdimension“²⁰⁴ liegt. Das Museum ist als Wissensproduzent für die Wissensrezeption in Ausstellungen verantwortlich. Die kuratorische Intension stellt gegenüber der Wirkung bei den Rezipienten keine homogene Einheit dar, sondern kann mitunter ungewollte Deutungen evozieren. Ein neuralgischer Punkt in ethnologischen Museen ist das lückenhafte Wissen über Gegenstände, Provenienzen, Sachverhalte, Zusammenhänge und Hintergründe der ethnografischen Sammlungen. In den Depots und Archiven geistern fehlende und fehlerhafte Aufzeichnungen und Dokumentationen umher. In diesen Museen lagert Wissen über Menschen, denen in den seltensten Fällen eingeräumt wurde, selbst zu Wort zu kommen. Wir wissen kaum aus primärer Quelle, wie die erforschten oder kolonisierten Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts handelten, dachten und fühlten. Wir begegnen hier Bereichen des Halb- oder Nichtwissens.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in Völkerkundemuseen die Ursprünge ethnologischen Wissens einst aus einer eurozentristischen Perspektive heraus entstanden und aus einer „Deutungshoheit“²⁰⁵ heraus gebildet wurden. Ethnologische Museen tragen Spuren

199 Anja Laukötter spricht von einem „asymmetrischen Verhältnis der Sammler bzw. Forscher zu den Erforschten, welches durch ein Überlegenheitsgefühl markiert war“. Vgl., Laukötter, 2009, 49.

200 Mauksch und Rao, 2015, 117.

201 Populäres Wissen formiert sich durch unterschiedliche Medien, ist hier aber nicht als Gegenspieler wissenschaftlichen Wissens zu verstehen, denn Wissen ist „nie in ›reiner Form‹ anzutreffen“. Vielmehr bestimmen komplexe Wechselbeziehungen populäres Wissen. Vgl. Petra Boden und Dorit Müller, *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*, Berlin, 2009, 8f.

202 Gottfried Korff, „Fremde (der,die,das) und das Museum (1997)“, in: Gottfried Korff, *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, Köln, 2006, 151.

203 Ebd.

204 Ebd.

205 Hoins und Mallinckrodt, 2015, 8.

rassistischen und kolonialen Wissens in sich. Museumsethnologen können bei der Konzeption von Ausstellungen zum Teil nur mit längst überholtem Testimonialwissen operieren. Dabei besteht das Risiko, dass entgegen der Intention der Kuratoren Ausstellungen problembehaftetes populäres Wissen bei den Besuchern evozieren. Überdies sind die Wissensbestände lückenhaft, weil die Stimmen der Erforschten zumeist völlig außer Acht gelassen wurden. Ethnologische Museen können demgemäß als Orte des (Nicht)Wissens tituiert werden.

2.2. Jenseits konstruierter Kulturen in ethnologischen Museen

“Some sort of ‚gathering‘ around the self and the group – the assemblage of a material ‚world‘, the marking-off of a subjective domain that is not ‚other‘ – is probably universal. All such collections embody hierarchies of value, exclusions, rule-governed territories of the self. But the notion that is gathering involves the accumulation of possessions, the idea that identity is a kind of wealth (of objects, knowledge, memories, experience), is surely not universal.”²⁰⁶

In seinem Buch „The Predicament of Culture“ verdeutlicht James Clifford, dass ethnologische Museen denkbar ungeeignet sind, fremde Kulturen zu repräsentieren. Vielmehr lasse sich anhand der Sammlungen und der musealen Strukturen die eigene Vergangenheit ablesen.²⁰⁷ Der Begriff „Repräsentation“ leitet sich aus dem Lateinischen ab und steht sowohl für „Abbildung“²⁰⁸ und „Vorstellung“²⁰⁹, als auch für „Vertretung“²¹⁰ und „Verkörperung“²¹¹. Im Kontext ethnologischer Museen schließt sich der Repräsentation von Kulturen oft ein Essenzialismus an, der exotisierende Zuschreibungen evoziert.²¹² Als Medien zur Distribution und „Globalisierung von Wissen“²¹³ hatten jene Museen „Anteil an den Netzwerken des Wissenstransfers“²¹⁴. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts stehen diese Institutionen deshalb einigen grundlegenden Herausforderungen gegenüber.²¹⁵ Die Konstruktion von Kulturen²¹⁶

206 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass, 1988, 218.

207 Ebd.

208 Ulrich Pfisterer, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, 2011, 306.

209 Ebd.

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Vgl., Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld, 2007, 105.

213 Habermas, Przyrembel, 2013, 15.

214 Ebd., Siehe auch: Ebd., 20ff.

215 Zu den Herausforderungen ethnologischer Museen zur Jahrtausendwende siehe: Gisela Völger, Karin von Welck, „Das Völkerkundemuseum an der Jahrtausendwende“, in: Thomas Schweizer, Margarete Schweizer, Waltraud Kokot (Hg.), *Handbuch der Ethnologie*, Berlin, 1993, 623-645.

216 Vgl., Gisela Weiß, „Kultur als Konstruktion – Kulturkonzepte im Museum und ihre Veränderung im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Reinhard Johler (Hg.), *Kultur_Kultur.: Denken. Forschen. Darstellen.*, Münster

war und ist teilweise noch heute gängige Praxis ethnologischer Museen. Die Arbeit in den ehemaligen Völkerkundemuseen ist gekennzeichnet von Deutungskonflikten, die mitunter antagonistische Kräfte hervorrufen.²¹⁷ Im Rückblick liegen die Schwierigkeiten, mit denen sich diese Museen auseinandersetzen müssen, zudem an paradigmatischen Wendepunkten innerhalb der akademischen Disziplin Ethnologie und an theoretischen und philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, die bisherige museale, wissenschaftliche und methodische Selbstverständlichkeiten ins Wanken geraten ließen. Zu einem besseren Verständnis sollen einige für diese Arbeit relevante Einflüsse im Folgenden kurz skizziert werden:

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts riefen vor allem zwei Schriften die sogenannte Krise der ethnografischen Repräsentation hervor, die zu einer Revision ethnografischer Methoden führte. Bronislaw Malinowski²¹⁸ gilt in der Ethnologie als Begründer der Feldforschung²¹⁹ und teilnehmenden Beobachtung²²⁰. In seinen Schriften plädiert er für eine holistische Perspektive, bei der sich der Forschende so gut wie möglich in das zu erforschende Feld, die gesellschaftlichen Strukturen und lokalen Gebräuche integrieren solle.²²¹ Sein 1967 posthum erschienenen Tagebuch²²² enthüllt jedoch genau das Gegenteil. Die Aufzeichnungen während seines Aufenthalts in Neuguinea zwischen 1914 und 1918 offenbaren Malinowskis Überheblichkeit, Ignoranz und Distanziertheit gegenüber der lokalen Bevölkerung. Die Veröffentlichung löste Unglaublichkeit und Verunsicherung bezüglich der wissenschaftlichen Objektivität ethnografischer Feldforschung und somit die Krise der ethnografischen Repräsentation aus. Circa zehn Jahre später führte der von James Clifford²²³

2013, 234-246.

217 Vgl. hierzu: Kraus, Noack, 2015.

218 Bronislaw Malinowski (1884-1942) war ein polnischer Ethnologe, der in seinem 1922 erschienenen Buch „Argonauten des westlichen Pazifik“ in die Methode der Feldforschung und der teilnehmenden Beobachtung einführt. Vgl., Bronislaw Malinowski, *Argonauten des westlichen Pazifik: Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*, Eschborn bei Frankfurt am Main, 2001; sowie Samuel Salzborn, *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Portrait*, Wiesbaden, 2016, 96-99.

219 Unter Feldforschung im Kontext der Ethnologie versteht man traditionell „die Durchführung empirischer Forschung im fremdkulturellen Kontext“. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde diese sich im Gegensatz zu den Methoden der Lehnstuhl-Ethnologen eingeführte Praxis etabliert, bei der sich der Forschende in das Feld begibt, um empirische Daten zu sammeln. Diese setzten sich zumeist aus Feldforschungs-Tagebüchern, Berichten, Befragungen, Beschreibungen, Zeichnungen, Fotografien und Tonbandaufnahmen zusammen, die im Anschluss ausgewertet und theoretisch verortet wurden. Heute ist die Feldforschung eine Mischung aus heterogenen Methoden. Vgl., Peter Berger (Hg.), *Feldforschung / Fieldwork: Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten / Social Realities in Anthropological Perspectives*, Berlin, 2009, 7ff.; sowie Breidenstein (Hg.), 2013, 33f.

220 Das Ziel der teilnehmenden Beobachtung ist es, sich als Forschender so in ein soziales Feld einzuleben, dass die Anwesenheit die Alltagssituationen der zu erforschenden Gruppe so wenig wie möglich beeinflusst. Zudem ist es wichtig die Sprache des Feldes zu erlernen. Es ist also ein „ständiges Ausbalancieren der Unvereinbarkeit zwischen möglichst großer Alltagsnähe und analytischer Distanz“. Vgl., Berger (Hg.), 2009, 11.

221 Salzborn, 2016, 96f.; Vgl., Robert Thornton, *The Early Writings of Bronislaw Malinowski*, Cambridge University Press, 2006.

222 Bronislaw Malinowski, *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes Neuguinea 1914 – 1918*. Malinowski, Bronislaw: *Schriften; Bd. 4,1*, Frankfurt am Main, 1986.

223 James Clifford (geb. 1945) ist ein US-amerikanischer Historiker.

und George Marcus²²⁴ herausgegebene Sammelband „Writing Culture“²²⁵ zu einer weiteren Krise und kontroversen Debatte bezüglich der Autorität ethnografischen Schreibens.²²⁶ Im Mittelpunkt stand die Analyse ethnografischer Texte als Medium zur Repräsentation von Kulturen und die Kritik an deren autoritativem Duktus.²²⁷ Die Reduktion eines sozialen, kulturellen Phänomens auf eine schriftliche, wissenschaftliche Abhandlung ist hierbei ebenso problematisch wie die in diesen Abhandlungen lagernden wissenschaftlichen Konventionen des Westens, die sich in analytischem Gestus über die erforschten Kulturen stellen.²²⁸ Ethnografische Texte zeichnen sich durch spezifische zeitliche und gesellschaftliche Bedingtheiten der Autoren aus. Beispielsweise lassen sich in ethnografischen Studien koloniale und postkoloniale Machtverhältnisse, Fremdzuschreibungen und Konstruktionen von Alterität²²⁹ herauslesen. James Clifford konstatiert:

“(…) ethnographic texts are orchestrations of multivocal exchanges occurring in politically charged situations. The subjectivities produced in these often unequal exchanges (...) are constructed domains of truth, serious fictions.”²³⁰

Innerhalb der Ethnologie lassen sich diese Wendungen allesamt als selbstkritische Diskurse charakterisieren.²³¹ Auswege aus der Krise der ethnografischen Repräsentation ergeben sich vor allem aus der Überzeugung, dass es kein homogen überschaubares, geografisch begrenztes Feld gibt.²³² Auch die Subjektivität sozialwissenschaftlicher Analysen²³³ und asymmetrische Machtverhältnisse innerhalb ethnologischer Forschungen erfordern eine Revision gängiger Wissensproduktion. Lösungsversuche sind hier Abhandlungen, die die eigene Forschung und deren Umstände stets mitreflektieren sowie kollaborative Modelle und multiperspektivische, polyvokale Darstellungen, die den erforschten Menschen und Gruppen Mitbestimmungsrechte und Handlungsmacht einräumen.²³⁴

224 George Marcus (geb. 1946) ist ein US-amerikanischer Anthropologe.

225 James Clifford und George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Californien, 2010.

226 James Clifford, „Introduction: Partial Truths“, in: Ebd., 9.

227 Clifford, 1988, 21-54.

228 Vgl., Volker Gottowik, *Konstruktionen des Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnografischen Repräsentation*, Berlin, 1997.

229 Vgl., Wulf, 2009, 95ff.

230 Clifford, 1988, 10.

231 Vgl., Kahl-Heinz Kohl, „Die Zukunft der Ethnologie liegt in ihrer Vergangenheit. Plädoyer für das ethnographische Archiv“, in: Thomas Bierschen (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin, 2013, 131-146.

232 Aufgrund von Globalisierung, weltweiter Migration und interkulturellen Verflechtungen sind die „Positionen der Akteure mobil und vielfältig“. Siehe: Claudia Lemke, *Ethnographie nach der »Krise der Repräsentation«: Versuche in Anlehnung an Paul Rabinow und Bruno Latour. Skizzen einer Pädagogischen Anthropologie des Zeitgenössischen*, Bielefeld, 2011, 14.

233 Renato Rosaldo, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, 1993, 193ff.

234 Lemke, 2011, 15.; Vgl. hierzu auch: Andrew Dawson (Hg.), *After Writing Culture: Epistemology and Praxis*

Des Weiteren beeinflussen vor allem postkoloniale Theorien und postmoderne Philosophien die Arbeit in ethnologischen Museen. Die postkoloniale Theorie²³⁵ untersucht die Nachwirkungen kolonialer Strukturen in unserer postkolonialen Gegenwart.²³⁶ Postkoloniale Theoretiker entlarven „eurozentristische und rassistische Denkweisen“²³⁷, die sich bis heute, von latent bis evident, in Sprachgebrauch, Wissenschaften sowie Kunst, Literatur, Medien etc. wieder finden lassen. Zudem wird eine Überwindung dichotomer, separatistischer Modelle wie etwa dem „Zentrum-Peripherie-Paradigma“²³⁸ oder dem Aphorismus „The West and the Rest“²³⁹ angestrebt. Diese simplifizierende Sicht, so der basale Impuls, müsse zugunsten einer Analyse der gegenseitigen Einflüsse und Wechselbeziehungen zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten aufgegeben und die Reproduktion konstruierter Gegenbilder des Westens vermieden werden.²⁴⁰ Fernando Coronil konstatiert:

„Worum es also geht, ist die Verantwortlichkeit unserer Darstellungen, eine Sache eher der Politik als der Metaphysik, eher von veränderbaren historischen Konsequenzen als von unvermeidlichen transhistorischen Effekten. (...) Meines Erachtens macht es die Infragestellung einer imperialen Ordnung erforderlich, die Polarität von Selbst und Anderem, die als eine ihrer grundlegenden Prämissen gedient hat, umzustürzen. Das erfordert, daß man Kulturen (...) in kontrapunktischer Beziehung zueinander sieht und nicht als autonome Einheiten. Das bedeutet, daß ihre Grenzen und ihre Homogenität herausgearbeitet und nicht vorausgesetzt wird. Diese kontrapunktische Perspektive kann dann vielleicht zur Entwicklung einer dezentrierten ‚transkulturellen Anthropologie‘ beitragen, die es vermeidet, Differenz in Andersheit zu verwandeln (...).“²⁴¹

Zu bewerkstelligen sei dies beispielsweise durch „genaue Untersuchungen auf der Mikroebene“²⁴², „die es erlauben, die vielfältigen Strategien und komplexen Interaktions-

in *Contemporary Anthropology*, London, 1997.; sowie Martin Fuchs und Eberhard Berg, *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin, 1993.

235 Einführungen in die postkoloniale Theorie liefern: Ina Kerner, *Postkoloniale Theorien zur Einführung*, Hamburg, 2011; sowie María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Bielefeld, 2015.

236 Kerner, 2011, 9.

237 Ebd., 9.

238 Castro Varela und Dhawan, 2015, 82.

239 „The West and the Rest“ ist der Titel eines in den frühen 1990er Jahren veröffentlichten Essays von Stuart Hall, in dem es um die Funktion außereuropäischer Gesellschaften in der Entwicklungsgeschichte der europäischen Moderne geht. Hall stellt die von Europa aus bestimmte Differenzkategorie heraus und betont die Wechselwirkungen zwischen Okzident und Orient. Er führt aus wie westliche Entwicklungsstandards aus den Rest der Welt übertragen werden. Vgl., Stuart Hall, „Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht“, in: Stuart Hall, *Ausgewählte Schriften / Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg, 2016, 137–179., sowie Kerner, 2011, 64ff.

240 Kerner, 2011, 41ff., sowie 66f.

241 Fernando Coronil, „Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nichtimperialen geohistorischen Kategorien“, in: Conrad (Hg.), 2013, 209.

242 Kerner, 2011, 42., Ina Kerner bezieht sich hier auf einen Text von Frederick Cooper und Ann Laura Stoler, „Zwischen Metropole und Kolonie: Ein Forschungsprogramm neu denken“, in: Claudia Kraft (Hg.),

formen zu beschreiben“²⁴³.

Fernerhin sickern *peu à peu* postmoderne Perspektiven in die für selbstverständlich gehaltenen Denk- und Handlungsweisen, die die Arbeit in ethnologischen Museen prägen. Im Folgenden soll ein sorgfältig ausgewähltes, postmodernes Konzept prägnant dargestellt werden, um eine Vorstellung davon zu vermitteln, welchen komplexen Denkfiguren ethnologische Museen heute begegnen. In seinem 1967 veröffentlichten Essay „Andere Räume“²⁴⁴ führt Michel Foucault den Terminus „Heterotopie“²⁴⁵ ein. Heterotopien seien als „wirksame Orte“²⁴⁶ gesellschaftlichen und kulturellen Wandels in einem dynamischen Prozess diskursorientiert. In diesem Sinne spricht er von einer Epoche des Raumes und der Entstehung eines „Ensembles von Relationen“²⁴⁷. Das Museum, so Foucault, sei ein hoch komplexes Gebilde der sich endlos akkumulierenden Ziele. Er beschreibt das Museum als ein Projekt, die „fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren“²⁴⁸. Er erkennt hier eine Analogie zu den „Beschreibungen der Phänomenologen“²⁴⁹, die uns gelehrt haben, „dass wir nicht in einem homogenen und leeren Raum leben, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist, der vielleicht auch von Phantasien bevölkert ist“²⁵⁰. Für ethnologische Museen hieße das, eine reduzierende, simplifizierende, vereinheitlichende Sicht auf die Welt, ihre Menschen und Kulturen aufzugeben sowie veraltete wissenschaftliche, ethnologische Statuten, Sammlungslogiken und Präsentationsmodi zu revidieren. Stattdessen müssten für eine Neukonzeption differierende, inkommensurable und zum Teil in sich widersprüchliche Weltbilder anerkannt und impliziert werden.

Die vier Grundpfeiler eines jeden Museums sind das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen für die Gegenwart und Zukunft.²⁵¹ Ethnologische Museen dienten bei ihrer Gründung als Vehikel einer neuen Fachdisziplin, um völkerkundliches Wissen zu verbreiten. Bei der Repräsentation von Kulturen operierten diese Museen im 19. und 20. Jahrhundert mit der Konstruktion des Anderen oder Fremden.²⁵² Problematisch ist hierbei die Darstellung

Kolonialgeschichten: Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt am Main, 2010, 26–66.

243 Kerner, 2011, 42.

244 Michel Foucault, „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, 34–46.

245 Michel Foucault vollzieht hier eine Wortneuschöpfung aus den Begriffen Heterogenität: griech. ἑτερος heteros „andersartig, verschieden“ und Utopie: „der Nicht-Ort“ altgriechisch οὐ- ou- „nicht-“ und τόπος τόπος „Ort“. Heterotopien sollen tatsächlich realisierte Utopie beschreiben.

246 Foucault, 1990, 39.

247 Ebd., 34.

248 Ebd., 43.

249 Ebd., 37.

250 Ebd., 37.

251 Das internationale Statut von ICOM lautet: "ICOM is the international organisation of museums and museum professionals which is committed to the research, conservation, continuation and communication to society of the world's natural and cultural heritage, present and future, tangible and intangible." Siehe: www.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2016_Statutes_ENG.pdf (letzter Zugriff am 10.04.2017)

252 Isabel Dean, *Die Muscalisierung des Anderen: Stereotype in der Ausstellung „Kunst aus Afrika“*, Tübingen,

vermeintlich homogener, außereuropäischer Kulturen. Diese Vorstellung hat die akademische Fachdisziplin Ethnologie heute längst aufgegeben.²⁵³ Weltweite Verflechtungen und die Auswirkungen der Globalisierung im Lokalen sind derzeit zumeist Gegenstand ethnologischer Forschungen.²⁵⁴ Obschon sich seit den 1970er-Jahren im akademischen Kontext große Umbrüche vollzogen haben, ist ein breiter angelegtes konzeptuelles Umdenken in ethnologischen Museen erst seit etwa 20 Jahren erkennbar.²⁵⁵ Ethnologische Museen beherbergen anthropologische Objekte, Fotografien, Filme und Berichte sowie ethnografische Artefakte, die ein sensibles Erbe²⁵⁶ darstellen. Christian F. Feest führt aus:

„Artefakte als unmittelbare kulturelle Dokumente sind die distinktive Ressource ethnologischer Museen, während andere Medien der Repräsentation von Kulturen (Bücher, Bilder, Filme, usw.) zwar auch, aber nicht nur in Museen öffentlich zugänglich sind. Die Entfremdung von Gegenständen aus dem kulturellen Sinnzusammenhang und ihre Bewahrung im Umfeld einer fremden Kultur schaffen die Notwendigkeit einer von den sichtbaren Formen ausgehenden adäquaten Konstruktion von Sinnzusammenhängen, die als zentrale Forschungsaufgabe der Museumsethnologie anzusehen ist. Bedingt durch die widersprüchliche Natur des Objekts als direktem Zeugnis für kulturelle Form, dessen Bedeutung und oft auch Funktion nicht ohne erheblichen Interpretationsaufwand erschließbar sind, wie auch durch die unikatige Natur materieller Dokumente sind die in einem Museum verwahrten Gegenstände für die unproblematische Vermittlung vieler allgemeiner Erkenntnisse der Ethnologie an ein Massenpublikum relativ ungeeignet.“²⁵⁷

Trotzdem räumt Christian F. Feest ethnologischen Museen eine Daseinsberechtigung ein, indem er argumentiert, dass die „Qualitäten“²⁵⁸ ethnografischer Objekte „kaum angemessen in anderen Medien zu vermitteln“²⁵⁹ wären und somit „die Notwendigkeit ihrer Schaustellung“²⁶⁰ bestehe. Bei dieser Schaustellung jedoch müssen einige heikle Fragen und dringende Anforderungen Beachtung finden, die im Diskurs um die Legitimation ethnologischer Museen von Bedeutung sind:

2010, 9ff.

253 Afrika beispielsweise sei kein „Kontinent, sondern ein Konzept, eine transnationale Idee und ihre Inszenierung“. Brigitta Hauser-Schäublin und Ulrich Braukämper, *Ethnologie der Globalisierung: Perspektiven kultureller Verflechtungen*, Berlin, 2002, 9ff, hier 9.

254 Ebd., 10.

255 Vgl., Larissa Förster, „Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?“, in: Bierschenk (Hg.), 2013, 189-210.

256 Vgl., Margit Berner, Anette Hoffmann, Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg, 2011; sowie Chris Gosden (Hg.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, 2006.

257 Christian F. Feest, „Ethnologische Museen“, in: Waltraud Kokot und Dorle Dracklé, *Wozu Ethnologie? Festschrift für Hans Fischer*, Berlin, 1999, 201.

258 Ebd.

259 Ebd.

260 Ebd.

Die erste elementare Frage, die sich stellt, ist die der Besitzansprüche. Wem gehören die Sammlungsbestände in ethnologischen Museen? Hier tauchen komplexe Fragen nach Restitution²⁶¹, also der Rückgabe bestimmter Sammlungsstücke an deren ursprüngliche Besitzer oder Nachkommen auf. Dabei ist es notwendig, die Provenienz, also die Herkunft und die Besitzverhältnisse sowie die Möglichkeiten einer Rückgabe zu klären. Die zweite Frage betrifft die der Autorität. Wer hat das Recht, über die Sammlungen zu verfügen, Objekte für Ausstellungen auszuwählen, sie zu präsentieren und über sie zu sprechen bzw. zu schreiben? Wie ist es möglich, den größtenteils bereits verstorbenen Menschen, deren Erbe heute in ethnologischen Museen lagert, gerecht zu werden? Wer soll im Namen dieser Menschen sprechen? Wie kann man Strukturen schaffen, in denen deren Nachkommen selbst bestimmen, sprechen, zeigen oder nicht zeigen können? All diese und noch weitaus komplexere rechtliche, moralische und ethische Fragen stehen im Raum, wenn es um eine Neuausrichtung ethnologischer Museen geht.²⁶² Michael Baxandall konstatiert, dass diese Museen immer noch der Illusion nachhängen, Kulturen repräsentieren zu können.²⁶³ Larissa Förster wagt einen Blick in die Zukunft, stellt institutionsübergreifende Kooperationen, etwa mit historischen Museen oder Kunstmuseen vor, und plädiert für eine „Neuerfindung“²⁶⁴ ethnologischer Museen. Das 21. Jahrhundert stelle für diese Museen eine innovative Ära dar, in der sich neue Herangehensweisen, progressive Konzepte und dynamische Strukturen herausbilden²⁶⁵, die zu einer Überwindung obsoleter Konventionen führen. Die Wissenschaftlerin verweist beispielsweise auf das von May Louise Pratt²⁶⁶ 1991 formulierte Konzept „Arts of the Contact Zone“²⁶⁷, das James Clifford 1997 auf das ethnologische Museum überträgt. In seinem Essay „Museums as Contact Zones“ offeriert James Clifford die Möglichkeit, Museen als Orte für Austausch und Interaktion zwischen Institution und den sogenannten *source communities*, den Herkunftsgesellschaften der gezeigten Objekte zu begreifen und verweist auf die inhärente Komplexität dieser Herangehensweise.²⁶⁸ Kenneth Hudson wirft ethnologischen Museen *per se* eine bevormundende und eskapistische Haltung

261 Vgl. hierzu am Beispiel Niederlande: Jos van Beurden, *The Return of Cultural and Historical Treasures: The Case of the Netherlands*, Amsterdam, 2012. Nachzulesen unter:

www.issuu.com/kitpublishers/docs/the_return_of_cultural_lr (letzter Zugriff am 25.04.2017). Um die Restitution menschlicher Gebeine geht es in: Holger Stoecker (Hg.), *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin, 2013.

262 Vgl. Moira G. Simpson, *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*, Oxford, 1997; sowie Annie E. Coombes, „Museums and the Formation of National and Cultural Identities“, in: Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, London, 2004, 278-297.

263 Michael Baxandall, „Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects“, in: Ivan Karp, Stephen Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991, 33-41.

264 Förster, 2013, 192-196., sowie 205.

265 Ebd., 204.

266 Mary Louise Pratt (geb. 1948) ist eine US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin.

267 Mary Louise Pratt, „Arts of the Contact Zone“, in: Profession, Modern Language Association of America, New York, 1991, 33-40., www.jstor.org/stable/25595469 (letzter Zugriff am 10.04.2017)

268 James Clifford, „Museums as Contact Zones“, in: James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997, 188-219.

vor.²⁶⁹ Robin Boast stellt fest, dass Cliffords Konzept der *Contact Zone* die Gefahr birgt, in der Zusammenarbeit mit *source communities* neokoloniale Muster wiederzubeleben.²⁷⁰ Shoichiro Takezawa hingegen glaubt an eine Kooperation mit afrikanischen Herkunftsgesellschaften und eine Neuschreibung der Geschichte.²⁷¹ Larissa Förster räumt ethnologischen Museen die Chance ein, anhand der Sammlungen die „europäische Wissensgeschichte [zu] reflektieren“²⁷².

Anstatt Kulturen zu konstruieren, könnten diese Museen als Plattform für Reflexionen über historische Missstände und Verhandlungen zeitgemäßer Kooperationen dienen. Bei der Konzeption von Ausstellungen könnten postkoloniale und postmoderne Ansätze berücksichtigt und im Museum szenografisch sichtbar und erfahrbar gemacht werden. Provenienzforschungen müssten mehr gefördert, die Rückgabe gewisser Kulturgüter an die Herkunftsgesellschaften endlich ernst genommen und Kooperationen auf Augenhöhe angestrebt werden. Überdies sollten die bislang für gültig gehaltenen Wissensordnungen hinterfragt und Raum für neue, offene Herangehensweisen geschaffen werden. Das Frankfurter Weltkulturen Museum hat im Jahre 2010 einen Neuanfang gewagt, bei dem Künstlern die Möglichkeit eingeräumt wurde, neue Perspektiven auf die ethnografischen Sammlungen zu werfen.

2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung

„Der von dem amerikanischen Anthropologen Paul Rabinow eingeführte Begriff *remediate* (dt. kurieren, korrigieren, Abhilfe schaffen, wiederherstellen) gibt uns eine flexible Metapher an die Hand, mit der wir über die Arbeit und Neuinterpretation von ethnologischen Museen nachdenken können.“²⁷³

Mit der Übernahme der Leitung im Jahre 2010 hat Clémentine Deliss²⁷⁴ dem Weltkulturen Museum²⁷⁵ in Frankfurt am Main einen neuen, experimentellen Anstrich verliehen. Sie führt

269 Kenneth Hudson, „How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be?“, in: Karp, Lavine (Hg.), 1991, 457-464.

270 Vgl., Robin Boast, „NEOCOLONIAL COLLABORATION: Museum as Contact Zone Revisited“, in: Museum Anthropology, Volume 34, Issue 1, 2001, 56-70. Vgl., Peers, 2003.

271 Shoichiro Takezawa, „Ethnological Museums & the (Un)Making of History“, in: Kenji Yoshida, John Mack (Hg.), *Preserving the Cultural Heritage of Africa. Crisis or Renaissance?*, Suffolk, 2008, 187-198.

272 Förster, 2013, 204.

273 Clémentine Deliss (Hg.), *Objekt Atlas: Feldforschung im Museum*, Bielefeld, 2012, 21.

274 Clémentine Deliss (geb. 1960) ist eine österreichisch-französische Kuratorin, die vor ihrem Amtsantritt international als Kuratorin tätig war. Sie gründete 1996 die Publikationsreihe „Metronome“ und kuratierte zahlreiche Ausstellungen. Zudem leitete sie von 2003 bis 2010 die „Future Academy“ in Edinburgh. Vgl., Clémentine Deliss, „Future Academy: A Census“, in: Leonie Baumann (Hg.), *Crosskick: European Art Academies hosted by German Kunstvereine*, Köln, 2009, 58-65.

275 Clémentine Deliss hat 2010 die Umbenennung von „Museum der Weltkulturen“ in „Weltkulturen Museum“

ein innovatives Konzept²⁷⁶ ein, das die Ausstellungen der nächsten fünf Jahre²⁷⁷ prägen wird. Inspirierend für ihre neue Herangehensweise wirkten Theoretiker wie Carl Einstein²⁷⁸ und Paul Rabinow²⁷⁹. Ersterer sprach sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen die Primitivität außereuropäischer Objekte aus und setzte sich für die formal-ästhetische Gleichwertigkeit europäischer und afrikanischer Plastiken ein.²⁸⁰ Zudem vertrat Carl Einstein die Ansicht, dass Museen als dynamische Lernstätten dienen sollten.²⁸¹ Clémentine Deliss ist überzeugt, dass das Weltkulturen Museum als eine Art Museums-Universität²⁸² fungieren könne.²⁸³ Die Sammlungen könnten zu Studienzwecken genutzt, dadurch unterschiedliche Disziplinen zusammengebracht und förderliche Erkenntnisse für im Aufstreben begriffene Wissenschaften wie „curatorial studies, post-colonial studies“²⁸⁴ oder „cultural studies“²⁸⁵ geliefert werden. Letzterer, der Kulturanthropologe Paul Rabinow, führte den Begriff „remediation“ ein. Remediation beschreibt er als diskursive Methode der Intervention²⁸⁶, die sich aus zwei relevanten Facetten zusammensetzt: Einerseits stehe Remedy (engl. Abhilfe, Heilmittel, Behelf) für das Streben, etwas besser zu machen, andererseits müsse hierzu ein

vorgenommen. www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/geschichte (letzter Zugriff am 03.05.2017)

276 Ihr Konzept stellte Clémentine Deliss beispielsweise in ihrem Vortrag „Anachronismus als Grundlage für Experimente“ bei dem Symposium „Erinnerung als konstruierter Akt – Künstlerische Konzepte für Museums-sammlungen“ am 19.10.2013 in Berlin vor. www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload/documents/veranstaltungen/rp/131019_Humboldt_Lab_Dahlem_Symposium_Erinnerung_als_konstruktiver_Akt.pdf (letzter Zugriff am 05.05.2017)

277 2015 wurde Clémentine Deliss vom Kulturamt der Stadt Frankfurt gekündigt. In einem gerichtlichen Prozess räumte die Stadt „Missverständnisse über die Amtsführung“ ein. Clémentine Deliss erhielt eine Abfindung von 125 000 Euro. Nachzulesen bei: Michael Hierholzer, „Statisten auf der Bühne der Museumsleiterin“, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.03.2016, www.faz.net/aktuell/thein-main/weltkulturen-museum-frankfurt-kuendigte-deliss-grundlos-14131790.html (letzter Zugriff am 26.04.2017)

278 Carl Einstein (1885-1940) war ein deutscher Kunsthistoriker, der sich in seinen kunstwissenschaftlichen Studien mit dem Kubismus und Plastiken aus Afrika beschäftigte.

279 Paul Rabinow (geb. 1944) ist ein US-amerikanischer Anthropologe. Vor allem sein Werk „Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary“ prägte die Konzeption von Clémentine Deliss. Vgl., Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton, 2007.

280 Vgl., Friederike Schmidt-Möbus und Carl Einstein, *Negerplastik*, Stuttgart, 2012., Ersterscheinung Leipzig, 1915.

281 Clémentine Deliss, „Stored Code. Remediating Collections in a Post-ethnographic Museum“, in: Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Newsletter, Nr. 124, Anlässlich der Ausstellung „Vincent Vulsma, A sign of Autumn, 15.10 – 27.11.2012. Siehe: www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017), Clémentine Deliss bezieht sich hier auf Carl Einstein, 1926, Berliner Völkerkunde Museum, zitiert in: Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin, 2006, 303.

282 Vgl. hierzu ein Interview bei Deutschlandradio vom 05.08.2017, in dem Clémentine Deliss ihre Idee einer Museums-Universität nochmals vorstellt: www.podcast-mp3.dradio.de/podcast/2017/08/05/museums_universitaetstatt_depot_das_humboldt_forum_dlf_20170805_1742_ba1bc7ad.mp3 (letzter Zugriff am 12.08.2017)

283 Vgl., Clémentine Deliss in conversation with Joanna Sokolowska, „Postcolonial Museum Laboratory“, View. Theories and Practices of Visual Culture, North America, 2015. Siehe: www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

284 Ebd.

285 Ebd.

286 Paul Rabinow und Anthony Stavrianakis, „Toward an Anthropology of the Discordant“, in: Johler, Reinhard (Hg.), *Kultur_Kultur.: Denken. Forschen. Darstellen.*, Münster, 2013, 69.

neues Medium eingeführt werden.²⁸⁷ Clémentine Deliss deutet *Remediation* als alternative Möglichkeit und experimentelle Annäherung der Beschreibung, Interpretation und Präsentation in einem postethnografischen Museum.²⁸⁸ Unter „postethnografisch“ versteht die Direktorin eine Überwindung der in ethnologischen Museen gängigen Praxis, Ethnien²⁸⁹ in Ausstellungen repräsentieren zu wollen. Stattdessen strebt sie die Entwicklung neuer Herangehensweisen an, die mit den Vorstellungen regional begrenzter Kulturräume brechen.²⁹⁰ Die Museumsdirektorin stellt heraus:

“The ‚post-ethnographic museum‘ engages with a reflexive, critical and creative understanding of its own institutional history and status.”²⁹¹

Clémentine Deliss erläutert, dass das Museum mit seinen ethnografischen Sammlungen, in denen Spuren einer kolonialen Vergangenheit²⁹² nachklingen, als Ort für visuelle Forschung und Produktion dienen könne.²⁹³ Zudem verweist sie auf Entwicklungen ethnografischer Praxis im 20. Jahrhundert, die, sowohl durch künstlerische als auch literarische Einflüsse²⁹⁴, den Fokus auf neue Modelle jenseits gängiger Subjekt-Objekt Konstellationen richte.²⁹⁵ Indem man einen erweiterten, interdisziplinären Blick auf die Sammlung als Wissensressource werfe, könne man neue Praktiken entwickeln, die eine innovative Transformation der Objekte als Bedeutungsträger für eine zukunftsgerichtete Gegenwart darstellen.²⁹⁶ Mit ihrem

287 Nachzulesen unter: Paul Rabinow und Gaymon Bennett, „*The work of equipment: 3 Modes*“, *Anthropology of the Contemporary Research Collaboratory*, 2007, 25. Siehe: www.anthropos-lab.net/wp/publications/2007/08/workingpaperno10.pdf (letzter Zugriff am 26.04.2017)

288 Clémentine Deliss, „Performing the Curatorial in a Post-Ethnographic Museum“, in: Maria Lind (Hg.), *Performing the Curatorial: With and Beyond Art*, Berlin, 2012, 61-74, hier 63.

289 Der Begriff *E t h n i e* „entbehrt der kolonialen Begriffsgeschichte von ›Stamm‹ und ›Rasse‹, ist aber nichts anderes als ein neues Mäntelchen für deren rassistische Begriffsinhalte. (...) Die zentrale Grundidee, dass Menschen nach biologistischen (vermeintlich genetisch definierten) Kriterien (wie etwa ›Hautfarbe‹) zu unterscheiden und diese wiederum mental, religiös, kulturell etc. interpretierbar sind, transportiert sich lediglich auf einem terminologischen ›Umweg‹.“ Arndt, Ofuatey-Alazard, 2011, 632f.

290 Clémentine Deliss im Gespräch mit Bettina Habsburg-Lothringen „Wir machen es einfach [...], wir experimentieren.“, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Dauerausstellungen: Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld, 2012, 177-185, hier 178.

291 Deliss, Sokolowska, 2015. Siehe: www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

292 Zur Dekolonisation europäischer Museen vgl.: Felicity Bodenstein, Camilla Pagani, „Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000-2012)“, in: Iain Chambers (Hg.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, 2014, 39-49.

293 Deliss, 2012, siehe: www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017)

294 Clémentine Deliss, „Entre-Pologiste“, in: Hermann Parzinger (Hg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld, 2014, 439ff; sowie Deliss (Hg.), 2012, 15ff.

295 Deliss, 2012, siehe: www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017)

296 Ebd.

Neologismus *Entre-Pologiste* meint die Direktorin Akteure, die sie in das Feld ethnologischer Museen miteinbezieht, um „die konventionellen Repräsentationsformen in der Museums-ethnografie“²⁹⁷ zu hinterfragen und durch eine „Reinterpretation des anachronistischen Zustands (...) die Innenwelten eines Museums“²⁹⁸ neu anzuordnen. Um besser zu verstehen, wie Clémentine Deliss ihr Konzept in die Praxis umsetzte, soll zunächst eine kurze Einführung in die räumlichen und strukturellen Gegebenheiten des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main einen Überblick verschaffen:

Das Weltkulturen Museum wurde 1904 gegründet²⁹⁹ und befindet sich heute in drei Villen am Frankfurter Museumsufer.³⁰⁰ Die Sammlung umfasst derzeit über 67.000 Objekte³⁰¹, die in die Abteilungen Afrika, Amerika, Ozeanien und Südostasien gegliedert, in Schränken, Schubladen, Regalen und Kisten der Depots lagern. Das Afrika-Depot befindet sich zusammen mit den Räumen der Bildung und Vermittlung³⁰², den Ausstellungsräumen und der Haustechnik³⁰³ in der Gründerzeitvilla am Schaumainkai 29.³⁰⁴ Im angrenzenden Metzlerpark steht das Kutscherhaus, in dem die Restauratoren³⁰⁵ arbeiten. Die Sammlungen für Amerika, Ozeanien und Südostasien sind in einem Gebäude im Osten Frankfurts in der Borsigallee 8 untergebracht. Jede Sammlungsabteilung wird von einer Forschungskustodin³⁰⁶, d.h. einer wissenschaftlichen Verwalterin betreut. Gelegentlich bzw. eher selten offeriert das Museum Führungen durch die Depots.³⁰⁷ Die mit Inventarnummern versehenen Objekte wurden seit der Gründung des Museums in Inventarbüchern aufgelistet. Alle zu den Objekten gesammelten Informationen werden in einer digitalen Datenbank gespeichert.³⁰⁸ Die Villa am

297 Deliss, in: Parzinger (Hg.), 2014, 435.

298 Ebd.

299 Achim Sibeth, „Bernhard Hagen: Vom Kolonialarzt zum Museumsgründer.“, in: Kasprzycki, (Hg.), 2004, 62.

300 Zur Gründung und Geschichte des Weltkulturen Museums siehe das unveröffentlichte Manuskript im Archiv des Museums: Johanna Agthe, *Geschichte des Museums für Völkerkunde Frankfurt am Main*, 1994.

301 www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/portraet (letzter Zugriff am 26.04.2017)

302 Geleitet von Stephanie Endter, Veranstaltung regelt Margit Zimmerl, www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)

303 Die Haustechniker sind: Thomas Weiser, Thorsten Vierhock und Sascha Svoboda www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)

304 Zur Geschichte der Villen am Schaumainkai 29-37 und deren Übernahme durch die Stadt Frankfurt am Main siehe das unveröffentlichte Manuskript im Archiv des Weltkulturen Museums: Hans Voges, *Zur Lage der Frankfurter Völkerkunde unterm Hakenkreuz*, Frankfurt am Main, 2002, 14-18.

305 Mareike Mehlig und Kristina Werner, (Vorgänger bis 2015: Wolfgang Krebs) www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)

306 Momentan bekleiden folgende Frauen diese Ämter: Afrika Kustodin: Julia Friedel (Vorgängerin bis 2015: Yvette Mutumba), Amerika Kustodin: Mona Suhrbier, Ozeanien Kustodin: Eva Raabe, Südostasien Kustodin: Vanessa von Gliszczynski. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/sammlungen (letzter Zugriff am 26.04.2017)

307 Beispielsweise eine Führung durch die Amerika Sammlung am 10. Mai 2012, 17.00 Uhr, www.weltkulturenmuseum.de/de/content/fuehrung-durch-die-amerika-sammlung-1 (letzter Zugriff am 26.04.2017). Zur Thematik des Depots als Schaudapot siehe: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*, Bielefeld, 2012.

308 Vor der Einführung von Computern wurden diese Informationen auf Inventarkarten festgehalten. Die Inventarkarten waren in der Ausstellung „Objekt Atlas. Feldforschung in Museum“, die vom 25.01. bis 16.09.2012 stattfand, ein Element, mit dem sich der britische Künstler Simon Popper (*1977) auseinandersetzte. Vgl., Deliss (Hg.), 2012, 113-151.

Schaumainkai 35 bietet Platz für die Büros der Kustoden, der Mitarbeiter der Verwaltung³⁰⁹ und Presseabteilung³¹⁰ sowie für die Bibliothek³¹¹, die öffentlich zugänglich ist und rund 50.000 internationale Bücher und Zeitschriften beherbergt.³¹² Das Bildarchiv³¹³ mit der Sammlung für Visuelle Anthropologie besteht aus 100.000 ethnografischen Abbildungen und 550 Filmen. Es befindet sich in der Villa am Schaumainkai 37 und ist für Forschungszwecke nach Terminabsprache zugänglich.³¹⁴ Dort sind ebenfalls der getäfelte Saal, ein Veranstaltungsraum für Vorträge und der sogenannte *Green Room*, ein zusätzlicher Ausstellungsraum, untergebracht. Fernerhin liegen hier die Räumlichkeiten für das von Clémentine Deliss konzipierte Weltkulturen Labor.

Das Weltkulturen Labor, ein Raum im Erdgeschoss der Villa, bildet zusammen mit Gästewohnungen und Ateliers in den oberen Stockwerken den Kern der neuen Ausrichtung des Weltkulturen Museums. Dieses Labor soll zwischen dem Depot und der Ausstellung als „third location“³¹⁵ genutzt werden und Raum für neue Untersuchungen bieten. Es fungiert im Rahmen eines *artist in residency program* als Forschungs- und Arbeitsstätte.³¹⁶ Das Programm sieht vor, Gäste³¹⁷ aus unterschiedlichen Disziplinen für einige Wochen einzuladen, um anhand der Sammlungen bzw. anhand von ethnografischen Objekten, die Clémentine Deliss als Prototypen³¹⁸ bezeichnet, neue Perspektiven, Ansätze und künstlerische oder wissenschaftliche Werke zu entwickeln.³¹⁹ Die Arbeit mit jenen Prototypen könne zur Entwicklung neuer Prototypen führen, die Clémentine Deliss als „something (...) unfinished, something that is being worked on, that has not yet been resolved“³²⁰ definiert. Das Artefakt

309 Susanne Becker und Heide Schott, Büro Direktion Claudia Bodens. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)

310 Christine Sturm, Meike Weber, Julia Rajkovic-Kamara. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017). Julia Rajkovic-Kamara hat mir zu Forschungszwecken dankenswerterweise die Mappe mit Pressemitteilungen über die Ausstellung „W&W“ zur Verfügung gestellt.

311 Geführt von den Bibliothekarinnen Renate Lindner und Maria Reith-Deigert. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)

312 www.weltkulturenmuseum.de/de/bibliothek (letzter Zugriff am 26.04.2017)

313 Kustodin Bildarchiv, Alice Pawlik. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/sammlungen/bild-und-film (letzter Zugriff am 26.04.2017). Alice Pawlik hat mir zu Forschungszwecken dankenswerterweise Videoaufzeichnungen der im Vorfeld zur Ausstellung „W&W“ statt gefundenen Vorträge zur Verfügung gestellt.

314 www.weltkulturenmuseum.de/de/sammlungen/bild-und-film (letzter Zugriff am 26.04.2017)

315 Deliss, Sokolowska, 2015, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

316 Deliss, in: Parzinger (Hg.), 2014, 447f., Deliss (Hg.), 2012, 22f.

317 Die Gäste wurden von Clémentine Deliss ausgewählt. Zur Begründung erläutert sie: „Zu einem Großteil habe ich schon mit ihnen [den Gästen] gearbeitet oder sie interessieren mich, (...)“. Siehe: Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 182.

318 Für Clémentine Deliss stellen die ethnografischen Objekte „Prototypen“ oder ästhetisch spannende“ Gegenstände dar, die als Ausgangspunkt für die „Ermöglichung anderer Formen der Produktion“ dienen können. Ebd., 177-178. Bezüglich des Begriffs Prototyp siehe: Issa Samb im Gespräch mit Clémentine Deliss, in: Deliss (Hg.), 2012, 37.

319 Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 178.

320 Deliss, Sokolowska, 2015, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

könne durch seinen „unfertigen, vorläufigen und adaptiven Status“³²¹ Ausgangspunkt für die „Verschmelzung von Bedeutungen“³²² und das Museum der Ort für den „potenziell machtvollen Ausdruck der kontroversen und politischen Wissensproduktion“³²³ sein. Die Direktorin erläutert:

“The philosophy behind the Weltkulturen Museum holds that in 2011, each individual artifact in the collection is a *prototype* and therefore a trigger for future concepts. The objects in the collection contain what American artist Allan Kaprow has called *stored code*. To decipher them requires a productive, engineered confusion between histories, roles and disciplines, (...). For the Weltkulturen Museum, the partial narratives that originate from earlier ethnographic research on the objects offer a place of development for further knowledge production and cultural mediation.”³²⁴

Mit dem Begriff *stored code* bezieht sich Clémentine Deliss auf Allan Kaprows Idee, spezifische Themen oder Gegenstände nicht aus einer fachgebundenen Professionalität heraus, sondern mit einer künstlerischen, leichten und unbegrenzten Verspieltheit zu interpretieren.³²⁵ Es gehe um „die Decodierung der gelagerten Codes und des gelagerten Wissens der Objekte“³²⁶. Eine Herausforderung, der sich die eingeladenen Künstler, Wissenschaftler und Experten stellen müssen. Gemeinsam mit den Kustoden können die Gäste bei einem Besuch der Depots und Sammlungen Fragen stellen, diskutieren und sich Objekte, Abbildungen, Fotografien oder Bücher auswählen.³²⁷ Die Auswahl wird in das Weltkulturen Labor gebracht. Dort stehen sie den Gästen während der nächsten Wochen zur Verfügung. Das Labor wird zum Ort des Forschens und Denkens, des Austauschs mit den Mitarbeitern des Hauses und der Kreativität.³²⁸ Die Direktorin hegt die Vision von „50 Prozent avancierte[r], künstlerische[r] Praxis und (...) 50 Prozent avancierte[r] Ethnologie“³²⁹. Für die Arbeit in diesen Museen müsse man, so Clémentine Deliss weiter, eine „reflektierte Perspektive entwickeln“³³⁰ und „auf das Warum der eigenen Sammlung, die Ansätze hinter der eigenen Sammlung blicken“³³¹. Beispielsweise seien postkoloniale Perspektiven auf die

321 Deliss, in: Parzinger (Hg.), 2014, 435f.

322 Ebd.

323 Ebd.

324 Deliss, 2012, siehe: www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017)

325 Vgl., Allan Kaprow, „Education of the un-artist. Part I“, in: Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Californien, 2003, 104.

326 Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 183.

327 Ebd., 177-185, im besonderen 181.

328 Ebd., 177-185, sowie Deliss, 2012, siehe: www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017), und Deliss, Sokolowska, 2015, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

329 Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 178.

330 Ebd., 180.

331 Ebd.

2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung

„five million or more objects“³³², die in den deutschen ethnologischen Museen lagern, im Diskurs wenig fortgeschritten. Diese Museen seien „controversal“³³³ und „highly contentious monument[s]“³³⁴. Die schiere Masse an Sammlungsobjekten stehe für koloniale Gewalt.³³⁵ Die Taxonomien innerhalb der Sammlungen seien Produkte des Kolonialismus.³³⁶ Die Besucher ethnologischer Museen erwarteten, so die Direktorin weiter, „to be catapulted back to the exotic locations where these objects once came from [and] to see exoticism in the display or within the descriptive wall text or label“³³⁷. Diesem Dilemma könne man entgehen, indem man der Disziplin Ethnologie „slightly heretical“³³⁸ gegenübertrete und indes „alternative taxonomies and metaphors“³³⁹ produziere. Den Schwerpunkt legt Clémentine Deliss bei dieser Operation vorzugsweise auf die Zusammenarbeit mit Künstlern. Dies begründet sie folgendermaßen:

“I come from a contemporary art background and I studied anthropology because of contemporary artists, not because I wanted to become an anthropologist. And for 22 years I never had anything to do with anthropology. So when I took on this work for the museum, I came back to a discipline with which I have a very ambivalent relationship. The museum provides an institutional framework for me to continue the curatorial work that I do with artists anyway, which is very much about initiating new work. It’s about engaging with artists in what I call ‘the preclusive moment’, something that anticipates a future production. To invite artists to remediate the collection involves creating a dialog between the artist and the custodians who take objects that have been out of power, forgotten in the shadows, and bring them back into power, back into circulation. When an artist, a designer or a person with a powerful visual education walks into a store with 20 000 objects, they are likely to pick something that doesn’t fall within the area of expertise of the custodian. And so they’re shaking and stirring up the hierarchies within the collection. And one step further, the artist’s work in the exhibition acts as a narrative vehicle – it helps to elucidate the object, to introduce a new optic or metaphor.(...) For me, artists are particularly astute poachers – they are very good at working in different disciplines and are able to challenge the canon of museum anthropology.”³⁴⁰

Das Ziel der Direktorin ist es, die ethnografischen Objekte „as a starting point and stimulus for contemporary innovation, aesthetic practice, linguistic translation and even future product

332 Deliss, Sokolowska, 2015, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

333 Ebd.

334 Ebd.

335 Ebd.

336 Ebd.

337 Ebd.

338 Ebd.

339 Ebd.

340 Ebd.

design³⁴¹ nutzbar zu machen. Man müsse „neue Wege finden“³⁴² und „neue Displayformen“³⁴³ entwickeln. Clémentine Deliss geht davon aus, dass gerade die künstlerische Auseinandersetzung mit der ethnografischen Sammlung zu einer neuen Wissensproduktion führe.³⁴⁴ Die Ergebnisse dieser künstlerischen Wissensproduktion präsentiert die Kuratorin in jährlich wechselnden Ausstellungen in der Villa am Schaumainkai 29 und in kürzer währenden Sonderausstellungen im *Green Room*, da das Museum mit einer verhältnismäßig kleinen Ausstellungsfläche von rund 500 Quadratmetern³⁴⁵ nicht genug Platz für eine Dauerausstellung bietet.³⁴⁶ Einige ausgewählte, im Weltkulturen Labor entstandene Werke fließen in den Aufbau einer „neuen Sammlung künstlerischer Produktionen und wissenschaftlicher Arbeiten“³⁴⁷ ein, die, so die Direktorin, „total an die Sammlung des Museums anknüpfen“³⁴⁸. Eine Erweiterung des örtlichen Labors stellt zudem das Weltkulturen *Open Lab* dar. Diese Internet-Plattform bietet einen „digitalen Zugang zum Museum“³⁴⁹ und ermöglicht es auch dem „ferneren Nutzer- und Freundeskreis des Weltkulturen Museums“³⁵⁰ die Sammlungen zu sichten und eigene Interpretationen zuzufügen.

Mit der Einführung dieses neuen Konzepts nimmt Clémentine Deliss eine Öffnung vor. Das Medium, dessen sie sich dabei bedient, ist das Weltkulturen Labor. Die Miteinbeziehung geladener Gäste fördert einen transdisziplinären Blick auf die Sammlungen und erlaubt eine Neuinterpretation museologischer Praktiken. Das Ziel der Direktorin ist es, durch unterschiedliche Perspektiven auf die Sammlungen die Wissensproduktion voranzutreiben.³⁵¹ Das Labor und die Ausstellung werden zu Orten epistemischer Mediation, an denen Wissen prozesshaft erzeugt und verhandelt wird. Metaphorisch gesprochen öffnet Clémentine Deliss mit der neuen Ausrichtung die Fenster und Türen einer Institution und lässt einen neuen, frischen Wind hineinwehen. Welche Chancen diesem Wind inhärent sind und ob dieser mitunter chaotische Turbulenzen aufweist oder zu einer bedeutungslosen Brise abflauen kann, soll die Ausstellungsanalyse in Teil II zeigen.

341 Deliss, 2012, www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017)

342 Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 178.

343 Ebd.

344 Deliss, Sokolowska, 2015, www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

345 Siehe: www.nh24.de/index.php/component/content/article/52763-wenig-platz-fuer-weltkulturen-in-frankfurts-haushalt (letzter Zugriff am 26.04.2017)

346 Pläne für einen Neubau und somit mehr Ausstellungsfläche lagen schon etliche mal vor, wurden aber immer wieder verworfen.

347 Deliss im Gespräch mit Habsburg-Lothringen, 2012, 181.

348 Ebd.

349 Deliss, in: Parzinger (Hg.), 2014, 442.

350 Ebd. Nähere Erläuterungen zum Weltkulturen Open Lab finden sich unter Punkt 4.5.2.

351 Zur Auffassung von Clémentine Deliss zu Wissensproduktion im künstlerischen Kontext siehe: Clémentine Deliss, „privacy+dialect=capital“, in: Matia Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi (Hg.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Frankfurt am Main, 2008, 51-67.

2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung

Vorerst lässt sich summarisch ermitteln, dass unter der Leitung der Direktorin sechs Ausstellungen³⁵² in der Villa am Schaumainkai 29 stattfanden. Zudem wurden im *Green Room* 15³⁵³ und im Weltkulturen Labor zwei³⁵⁴ Sonderausstellungen präsentiert. In das Weltkulturen Museum wurden unter der Leitung von Clémentine Deliss insgesamt 68 Gäste³⁵⁵ eingeladen, manche davon mehrfach³⁵⁶. 37 Gäste verbrachten im Rahmen des *artist in residency program* mehrere Wochen im Museum und Weltkulturen Labor, 37 Gäste wurden zur Vorbereitung der Ausstellung „W&W“ zu drei *Think Tanks*³⁵⁷ geladen, um über unterschiedliche Themen zu diskutieren. Darunter befanden sich sechs Gäste, die die

352 Im Einzelnen: „Objekt Atlas – Feldforschung im Museum“, 26.01.2012 – 16.09.2012, „Trading Style – Weltmode im Dialog“, 07.11.2012 – 27.10.2013, „Ware & Wissen – or the stories you wouldn't tell a stranger“, 16.01.2014 – 04.01.2015, „El Hadji Sy – Painting, Performance, Politics“, 05.03.2015 – 18.10.2015, „A labour of love“, 03.12.2015 – 24.07.2016. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083 (letzter Zugriff am 23.05.2017)

353 Im Einzelnen: „Dan Rees“, 20.04.2011 – 26.05.2011, „Cladows Part I“, 08.07.2011 – 07.08.2011, „Cladows Part II“, 18.08.2011 – 18.09.2011, „Welcome to paradise“, 27.10.2011 – 08.01.2012, „Morocco Magic – Modern Ceramics“, 22.05.2012 – 15.07.2012, „Incredibly hot sex with hideous people, Zines aus Neuseeland“, 03.10.2012 – 28.10.2012, „Stealth Architecture“, 08.02.2013 – 10.03.2013, „Scharf Belichtet“, 08.05.2013 – 16.06.2013, „Apollo“, 10.07.2013 – 11.08.2013, „Encyclopaedia Cinematographica“, 30.10.2013 – 01.12.2013, „Displace yourself“, 11.12.2013 – 23.01.2014, „Hinter dem Schnitt“, 15.07.2014 – 31.08.2014, „Willem de Rooij“, 04.02.2015 – 30.04.2015, „Gloves in Action – Das Museum als Plattform für Unordnung und Widersprüche“, 09.07.2015 – 30.08.2015, „Imag[in]ing musical Indonesia“, 30.09.2015 – 15.11.2015. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083 (letzter Zugriff am 23.05.2017)

354 Im Einzelnen: „Face to Face / Kanohi Ki Te Kanohi / Fa'afesaga'i“, 03.10.2012 – 28.10.2012, „Ausgerollt und angeschaut“, 16.04.2014 – 01.06.2014. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083 (letzter Zugriff am 23.05.2017)

355 Im Einzelnen: El Hadji Sy, (*1954, Senegal) September 2010, Antje Majewski, (*1968, Deutschland) März 2011, Thomas Bayrle, (*1937, Deutschland) April 2011, Helke Bayrle, (*1941, Deutschland) und Sunah Choi, (*1968 Südkorea) Juni 2011, Otobong Nkanga, (*1974, Nigeria) Juli 2011, Marc Camille Chamowicz, (*1947, Großbritannien) August 2011, Simon Popper, (*1977, Großbritannien) September 2011, A Kind of Guise, Designer Team aus Deutschland, April 2012, Buki Akib, Buki Agbabiaka (*1978, Nigeria) Juni 2012, Perks and Mini (P.A.M.), Lifestyle Marke aus Australien, Juli 2012, CassettePlaya, Carri Munden (*1971, Großbritannien) Mai – August 2012, Hamish Clayton, (*1977, Neuseeland), Tina Makereti, (Neuseeland), Bryce Galloway, (*1966, Neuseeland), Heather Galbraith, (Neuseeland) September – Oktober 2012, David Weber-Krebs, (*1973, Belgien), November – Dezember 2012, Luke Willis Thompson, (*1988, Neuseeland) Januar 2013, Gäste des Think Tank I "The Administration of people and goods", Februar 2013, Künstlergruppe des Royal College of Art, London: Marie Angeletti (*1984, Marseille), Rut Blees Luxemburg (*1967, Trier), Azadeh Fatehrad (*1981, Teheran), Olivier Richon (1956, Lausanne), April – Mai 2013, Gäste des Think Tank II, "persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed", Mai 2013, David Lau, (*1982, Großbritannien), Juni 2013, Tom McCarthy, (*1969, Großbritannien) Juni 2013, Minerva Cuevas, (*1975, Mexiko) Juli 2013, Gäste des Think Tank III, "Speaking on behalf of others", Juli 2013, Peggy Buth, (*1971, Deutschland), März – September 2013, El Hadji Sy, (*1954, Senegal), September 2013, Gabriel Gbadamosi, (*1961, Großbritannien), Oktober 2013, Frazanah Badsha, (*1978, Südafrika), April – Juli 2014, Manon Schwich, (Frankreich), Juni – Juli 2014, Elvira Dyangani Ose, (*1974, Großbritannien), Juli 2014, El Hadji Sy, (*1954, Senegal), Juli – Oktober 2014, Daniel Hewson, (Südafrika), April – Mai 2015, Syafiatudina, (*1988, Australien), April – Juli 2015, Sam Nhlengethwa, (*1955, Südafrika), Juli 2015, Wukir Suryadi, (*1977, Indonesien), September – Oktober 2015, Gabi Ngcobo, (*1970, Südafrika), März – April, September – Dezember 2015, George Kyeyune, (*1962, Uganda) und Siegrun Salmanian, (Deutschland), Februar 2016. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/labor (letzter Zugriff am 23.05.2017)

356 Beispielsweise war El Hadji Sy im September 2010, im September 2013 und von Juli – Oktober 2014 Gast des Weltkulturen Labors. Im folgenden Diagramm 1 wird er als ein Gast gezählt.

357 Gäste des Think Tank I "The Administration of people and goods", 13.-15. Februar 2013: Friedrich von Bose, (Institut für Europäische Ethnologie, Humboldt – Universität Berlin), Prof. Doz. Dr. Marie-France

Möglichkeit hatten sowohl im Rahmen des *artist in residency program* zu forschen als auch Teilnehmer der *Think Tanks* zu sein³⁵⁸. Anhand einer Auswertung dieser Zahlen wird deutlich, dass Clémentine Deliss ihre Neukonzeption schwerpunktmäßig auf die Zusammenarbeit mit Künstlern richtet. Die folgenden Diagramme³⁵⁹ veranschaulichen dies:

Chevron (Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien), Dr. Clémentine Deliss (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Stephanie Endter (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Patricia Falguières (École des Hautes études en Sciences Sociales, Paris), Vanessa von Gliszczynski (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Nina Huber (Curatorial and Critical Studies, Goethe – Universität und Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Karl-Heinz Kohl (Institut für Ethnologie, Goethe – Universität und Frobenius – Institut, Frankfurt am Main), Pramod Kumar KG (Eka Cultural Resources and Research, Neu – Delhi), Antje Majewski (Künstlerin, Berlin und Professorin für Malerei, Muthesius Kunsthochschule, Kiel), Dr. Yvette Mutumba (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Otobong Nkanga (Künstlerin, Antwerpen), Alice Pawlik (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Jan – Philipp Possmann (Dramaturg und Kurator, Mannheim), Dr. Eva Raabe (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ciraj Rassool (Museum and Heritage Studies, University of Western Cape), Sebastian Schellhaas (Graduiertenkolleg Wert und Äquivalent, Goethe – Universität, Frankfurt am Main), Dr. Markus Schindlbeck (Institut für Ethnologie, Freie Universität und Ethnologisches Museum, Berlin), Dr. Mona Suhrbier (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Luke Willis Thompson (Künstler, Auckland), Dr. Dorothee Weber – Bruls (Patentanwältin, Jones Day und Mitglied des Alumni – Rats der Goethe – Universität, Frankfurt am Main).

Gäste des Think Tank II, "persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed", 16.-17. Mai 2013 (Im Katalog ist hier ein Druckfehler, wenn es da heißt „13.-15. Februar 2013“): Dr. Kokou Azamede (Université de Lomé, Togo), Zara Barlas (Exzellenzcluster: Asia & Europe in a Global Context, Universität Heidelberg), Benedikte Bjerre (Künstlerin, Frankfurt am Main und Kopenhagen), Rut Blees Luxemburg (Künstlerin, London und Dozentin für Urban Aesthetics, Royal College of Art, London), Michael Clegg (Künstler, Berlin und Professor für künstlerische Fotografie, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe), Dr. Clémentine Deliss (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Matthias Görlich (Designer, Darmstadt), Michael Graham – Stewart (Kunsthändler, Auckland / London), Dr. Ros Gray (Department of Art, Goldsmiths, University of London), Prof. Dr. Martin Guttmann (Künstler und Professor für Kunst und Fotografie, Akademie der bildenden Künste, Wien), Nina Huber (Curatorial and Critical Studies, Goethe – Universität und Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Carolin Knebel (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Dr. Michael Kraus (Abteilung für Altamerikanistik, Universität Bonn), Dr. Richard Kuba (Frobenius – Institut, Frankfurt am Main), Pramod Kumar KG (Eka Cultural Resources and Research, Neu – Delhi), Armin Linke (Künstler, Berlin und Professor für künstlerische Fotografie, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe), Renée Mussai (Autograph ABP, London), Dr. Yvette Mutumba (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Otobong Nkanga (Künstlerin, Antwerpen), Prof. Dr. Michael Oppitz (Anthropologe, Berlin), Alice Pawlik (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Jan – Philipp Possmann (Dramaturg und Kurator, Mannheim), Dr. Eva Raabe (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Dr. Markus Schindlbeck (Institut für Ethnologie, Freie Universität und Ethnologisches Museum, Berlin), Dr. Mona Suhrbier (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main).

Gäste des Think Tank III, "Speaking on behalf of others", 14.-16. Juli 2013: Prof. Dr. Bruce J. Altshuler (Museum Studies, New York University), Zara Barlas (Exzellenzcluster: Asia & Europe in a Global Context, Universität Heidelberg), Katrin Bucher Trantow (Kunsthaut Graz), Anne Marie Buenker (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Minerva Cuevas (Künstlerin, Mexico City), Dr. Clémentine Deliss (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Michael Fehr

2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung

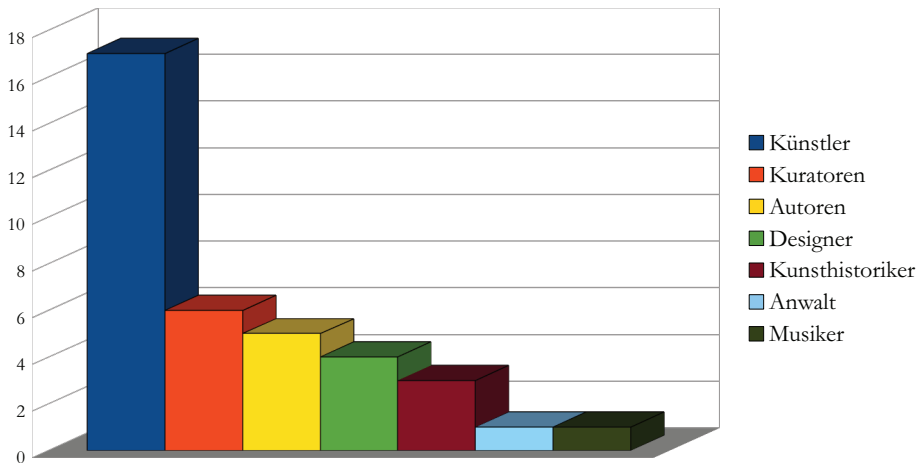


Abbildung 1: Diagramm 1

Diagramm 1 (Abbildung 1) zeigt, dass neben Kuratoren, Autoren, Designern, Kunsthistorikern, einem Rechtsanwalt und einem Musiker vor allem Künstler Gäste des Weltkulturen Labors waren.

(Institut für Kunst im Kontext, Universität der Künste, Berlin), Prof. Dr. Patricia Falguières (École des Hautes études en Sciences Sociales, Paris), Matthias Görlich (Designer, Darmstadt), Nina Huber (Curatorial and Critical Studies, Goethe – Universität und Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Charlotte Klonk (Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt – Universität, Berlin), Carolin Knebel (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Antje Majewski (Künstlerin, Berlin und Professorin für Malerei, Muthesius Kunsthochschule, Kiel), Markus Miessen (Architekt und Autor, Berlin), Dr. Yvette Mutumba (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Peter Osborne (Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University), Alice Pawlik (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Jan – Philipp Possmann (Dramaturg und Kurator, Mannheim), Dr. Eva Raabe (Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ciraj Rassool (Museum and Heritage Studies, University of Western Cape), Dr. Kate Sturge (School of Languages & Social Sciences, Aston University, Birmingham), Luke Willis Thompson (Künstler, Auckland), David Weber–Krebs (Künstler, Brüssel). Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 95, 121, 167.

358 Sechs Künstler waren sowohl Gäste des *artist in residency programs* im Weltkulturen Labor als auch der *Think Tanks*. Die Künstlerinnen Otobong Nkanga und Antje Majewski waren Gäste des Weltkulturen Labors in der Vorbereitung zur Ausstellung „Objekt Atlas – Feldforschung im Museum“. Beide wurden zu dem Think Tank I "The Administration of people and goods" im Februar 2013, Otobong Nkanga zudem zu dem Think Tank II, "persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed" im Mai 2013 geladen. Die Künstler_innen Minerva Cuevas, Luke Willis Thompson und David Weber–Krebs waren Gäste des *artist in residency programs* im Weltkulturen Labor in Vorbereitung zu der Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)". Luke Willis Thompson nahm an dem Think Tank I "The Administration of people and goods" im Februar 2013 teil. Minerva Cuevas, Luke Willis Thompson und David Weber–Krebs waren Gäste des Think Tank III, "Speaking on behalf of others" im Juli 2013. Auch die Künstlerin Rut Blees Luxemburg war sowohl Gast im Weltkulturen Labor als auch Teilnehmerin des Think Tank II, "persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed" im Mai 2013.

359 Die sechs Künstler werden sowohl in Diagramm 1 als Gäste des Weltkulturen Labors, als auch in Diagramm 2 als Teilnehmer der *Think Tanks* mitgezählt.

2.3. Das Weltkulturen Museum: Experimentelle Neuausrichtung

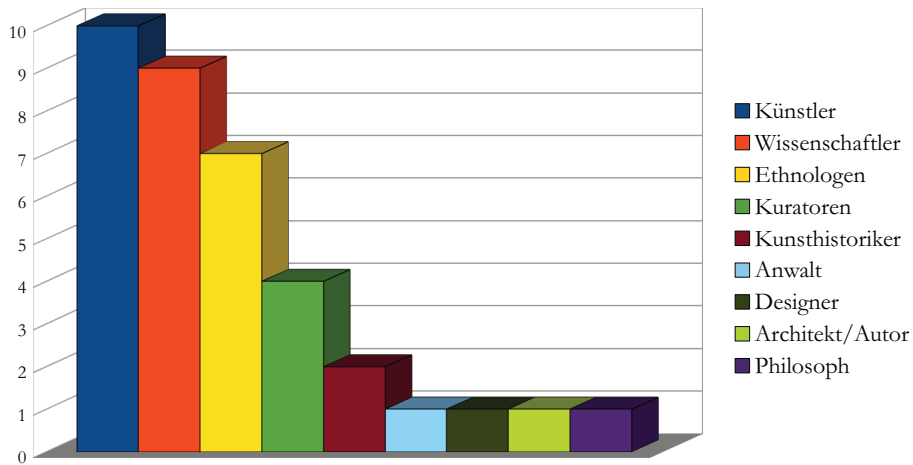


Abbildung 2: Diagramm 2

Diagramm 2 (Abbildung 2) macht einen interdisziplinären Ansatz der für die Ausstellung „W&W“ durchgeführten *Think Tanks* mit dem Hauptaugenmerk auf die Zusammenarbeit mit Künstlern sichtbar. Es zeigt sich die Neigung, in einem ethnologischen Museum mit Kunstschaffenden zu kooperieren, um durch künstlerische Forschung³⁶⁰ neue Perspektiven zu gewinnen. Diese Tendenz künstlerischer Auseinandersetzungen mit Ausstellungen und Sammlungen ethnologischer Museen lässt sich bereits im 20. Jahrhundert verorten. Dies soll im Folgenden in einem Rückblick anhand von zwei ausgewählten, künstlerischen Positionen und einem bedeutenden künstlerischen Film nachgezeichnet werden.

³⁶⁰ Zu einer versuchsweisen Definition künstlerischer Forschung siehe: Julian Klein, „Was ist künstlerische Forschung?“, in: *Auditive Perspektiven*, kunsttexte, Berlin, 2/2011, Siehe online unter: www.edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf?sequence=1&isAllowed=y (letzter Zugriff am 17.06.2018). Zu künstlerischer Forschung allgemein siehe: Annette W. Balkema, Henk Slager (Hg.), *Artistic Research. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Volume 18, Amsterdam, 2004; Doris Ingrisch, Marion Mangelsdorf, Gert Dersel (Hg.), *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalräume zwischen Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld, 2017; Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, 2009; Dieter Lesage, Kathrin Busch (Hg.), *A Portrait of the Artist as a Researcher*, Antwerpen, 2007; Sibylle Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld, 2013; Corina Caduff, „Künstlerische Forschung, Reibungen und Perspektiven“, in: Antja Krause-Wahl, Irene Schütze (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, Weimar, 2015, 56-71.

2.4. Kunst und ethnologische Museen im 20. Jahrhundert

“The artist perpetuates his culture by maintaining certain features of it by ‘using’ them. The artist is a model of the anthropologist *engaged*.”³⁶¹

Schon Albrecht Dürer³⁶² sprach seine Bewunderung für die in den fürstlichen Kunstkammern aufbewahrten Objekte Mexikos aus.³⁶³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fingen vor allem die Künstler der Avantgarde³⁶⁴, die dem Expressionismus zugeschriebene Künstlergruppe „Brücke“³⁶⁵ sowie die Begründer des Almanachs „Der Blaue Reiter“³⁶⁶ an, sich für die in ethnologischen Museen ausgestellten Ethnografica zu interessieren. Die künstlerische Rezeption lässt sich an den folgenden zwei Beispielen ablesen. 1912 formuliert Guillaume Apollinaire³⁶⁷ seine Hochachtung für außereuropäische Objekte:

“Bisher wurden diese Objekte nur aus ein ethnographischem Interesse gesammelt. Heute aber betrachten die Kunstsammler sie mit der gleichen Hochachtung, die sonst nur den Kunstwerken der sogenannten höherstehenden Völker Griechenlands, Ägyptens, Indiens und Chinas zukam. Trotz alledem besteht der Staat [in diesem Fall Frankreich] darauf, diese Arbeiten, deren Schönheit nun von sehr vielen Europäern erkannt wird, als nichts anderes zu betrachten als häßliche Fetische, groteske Auswüchse lächerlichen Aberglaubens.”³⁶⁸

Der Expressionist August Macke³⁶⁹ würdigt in einem Essay aus dem gleichen Jahr die Formvollendung ethnografischer Objekte folgendermaßen:

361 Joseph Kosuth, „The Artist as Anthropologist“, in: Stephen Johnstone, *Everyday*, London: Cambridge, Mass 2008, 182. Der Text von 1975 ist erschienen in: Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990: Collected Writings, 1966-90, Cambridge, Mass 1991, 107-127.

362 Albrecht Dürer (1471-1528) war deutscher Maler, Grafiker, Mathematiker und Kunsttheoretiker.

363 Stephen Greenblatt, „Resonance and Wonder“, in: Karp, Lavine (Hg.), 1991, 52f.

364 Vgl., Miklós Szalay, „Europäische Avantgarde und afrikanische Ästhetik“, in: Wolfdieter Schmed-Kowarzik (Hg.), *Verstehen und Verständigung: Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Würzburg, 2002, 144-152.

365 Die Künstlergruppe „Brücke“ formierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Gründer, darunter Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), legten die Grundsteine für den deutschen Expressionismus.

366 Unter dem Namen „Der Blaue Reiter“ versteht man die Publikations- und Ausstellungstätigkeit von Wassily Kandinsky (1866-1944) und Franz Marc (1880-1916) zwischen 1912 und 1914.

367 Guillaume Apollinaire (1880-1918) war ein französischer Schriftsteller und Dichter, der als Kunstkritiker im Milieu der Pariser Avantgarde tätig war.

368 Guillaume Apollinaire, „Exotismus und Ethnographie“, in: Margit Prussat und Wolfgang Till, »Neger im Louvre« *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001, 79.

369 August Macke (1887-1914) war ein deutscher Maler des Expressionismus.

2.4. Kunst und ethnologische Museen im 20. Jahrhundert

„Unfaßbare Ideen äußern sich in faßbaren Formen. Faßbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form. Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. (...) Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zu Faßbaren. (...) Schaffen von Formen heißt: leben. (...) Sind nicht die wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners? (...) Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunst- gewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.“³⁷⁰

Durch die Aufnahme jener ethnografischen Objekte in die Riege der europäischen Kunst kam ihnen zwar die Würdigung künstlerischer Qualitäten zugute, entsprochen wurde ihnen jedoch in den wenigsten Fällen.³⁷¹ Die „Dekontextualisierung“³⁷² und anschließende „Rekontextualisierung im Umdeutungsprozess zu Kunstwerken“³⁷³ im Zuge kunstgeschichtlicher Studien schrieb jenen Objekten lediglich ein neues Prädikat zu: „*Primitive Alternativen*“³⁷⁴. Durch die Präsentation ethnografischer Objekte in europäischen Museen mit dem Etikett *Primitive Kunst*³⁷⁵ passte man sie eurozentristischen Maßstäben an und nahm ihnen die Autonomie.³⁷⁶ In Europa legte man vermehrt Wert auf die „ästhetische Repräsentation“³⁷⁷ jener Artefakte. Die „Aneignung formaler Stilmittel“³⁷⁸ durch die europäischen Künstler wird

370 August Macke, „Die Masken“, in: Prussat, Till, 2001, 59.

371 Vgl., Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin, 2016. Zur Verquickung von Kunstgeschichte und Ethnologie siehe auch den Katalog zur gleichnamigen Dauerausstellung: Claudius Müller, Michaela Appel, *Weiter als der Horizont. Kunst der Welt*, München, 2008.

372 Judith Elisabeth Weiss, *Der gebrochene Blick. Primitivismus-Kunst-Grenzverwirrungen*, Berlin, 2007, 23. 373 Ebd., 23f.

374 Ebd., hier mit Verweis auf: Hugh Honour, John Fleming, *Weltgeschichte der Kunst*, München, 1992, 547ff.

375 Vgl. hierzu: Susan Hiller, *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, London, 1991, 60ff.

376 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, 2001, 270-274, hier 270.

377 Weiss, 2007, 24.

378 Pfisterer, 2011, 289.

mit dem ambivalenten Terminus *Primitivismus*³⁷⁹ beschrieben.³⁸⁰ Mit dieser kunstwissenschaftlichen Kategorie lassen sich Tendenzen ausmachen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Aneignung außereuropäischer Stilmittel in der modernen Kunst nachzeichnen.³⁸¹ Karla Bilang kontert:

„(...) der Begriff Primitivismus als Bezeichnung für die Rezeption ursprünglich-elementarer Kulturen ist fragwürdig und anfechtbar, da er nicht nur den Rückfall in unterentwickelte Kunststadien signalisiert. Oto Bihalji-Merin^[382] lehnt eine solche Bezeichnung als diskriminierend ab und spricht (...) von der Kunst als einer einheitlichen und universalen Erscheinung.“³⁸³

Primitivismus kann aber auch als ein „bis zur Nachahmung reichende[s] Interesse“³⁸⁴ an

379 Der Begriff *Primitivismus* bezeichnet „die Aufnahme sog. Primitiver Kulturen in der Kunst der Moderne“. *Primitivismus* ist „ein ambivalenter Begriff, da in ihm die pejorative Wertung des Wortes ›primitiv‹ mitschwingt, die – ob gewollt oder nicht – einen rückständigen kulturellen Entwicklungsstand konnotieren lässt. Primitiv benannte dasjenige, was – gemessen an den jeweils gegenwärtigen Maßstäben der westlichen Zivilisation – als weniger komplex und fortgeschritten, als unentwickelt oder ungebildet galt.“, Ebd., 287. Die unter dem Begriff *Primitivismus* bezeichnete Aneignung formaler Stilmittel außereuropäischer Kunst durch die Künstler der Avantgarde wurde in der folgenden, von William Rubins kuratierten Ausstellung thematisiert: „Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern, 23.Juni – 01.September 1985, Museum of Modern Art, New York. Vgl., William Rubin, Richard E. Oldenburg, Kirk Varnedoe, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, MoMa, New York, 1984.

Bei der vielbeachteten Ausstellung „Magiciens de la Terre“, die vom 18. Mai – 14. August 1989 im Centre Pompidou und der Grande Halle im Parc de la Villette in Paris stattfand, wurden Arbeiten von 104 zeitgenössischen Künstlern aus fünfzig Ländern gezeigt. Der Kurator Jean-Hubert Martin lud Künstler und Autodidakten aus allen fünf Kontinenten ein. Die Ausstellung sollte „aufräumen mit dem euro-amerikanischen Kunstmonopol und seiner narzisstischen Sichtweise“ und stattdessen „das künstlerische Schaffen als universelles und spirituelles Phänomen einer globalen Welt“ repräsentieren. Die bahnbrechende Schau wurde aber auch aufgrund des „Umgang[s] mit religiösen oder zeremoniellen Artefakten“ kritisiert, da diese „durch die Brille 'westlicher' Ästhetikstandards“ bewertet wurden. Die Ausstellung wurde in Form einer Archivausstellung vom 02. Juli – 8. September 2014 erneut vom Centre Pompidou rekonstruiert und bei einer Podiumsdiskussion thematisiert. Siehe: Julia Friedel, *Ausstellungsgeschichte(n), Magiciens de la Terre*, in: C&T Magazine, Januar, 2017. Siehe: www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/ (letzter Zugriff am 01.02.2018), den Katalog von 1989 siehe: Jean Hubert Martin, *Magiciens de la terre*, Paris, 1989, (Cahiers de Musée National d'Art Moderne).

Zur Thematik Primitivismus im Zuge der Globalisierung siehe: Colin Rhodes, „Primitivism: The Primordium Lost and Found and Reinvented“, in: Zijlmans, van Damme (Hg.), 2008, 385-399. Sowie: Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, London, 1994.

380 Siehe hierzu insbesondere den Katalog zur Ausstellung „Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne“ im Georg-Kolbe Museum Berlin, die vom 24. Januar bis 05. April 2010 stattfand: Ursel Berger, Christiane Wanken (Hg.), *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Leipzig, 2010. Zu den Einflüssen der in Völkerkundemuseen ausgestellten Objekte siehe insbesondere: Anja Laukötter, „Kultur in Vitrinen. Zur Bedeutung der Völkerkundemuseen im beginnenden 20. Jahrhundert“, in: Ebd., 109-126.

381 Siehe: Rubin, New York, 1984.

382 Oto Bihalji-Merin (1904-1993) war ein jugoslawischer Kunsthistoriker, der in seinen Schriften die Einheit der Welt in der Vision der Kunst vertritt. Siehe beispielsweise: Oto Bihalji-Merin, *Abenteuer der modernen Kunst. Von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst*, Köln, 1962.

383 Karla Bilang, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, 1989, 9.

384 Pfisterer, 2011, 289.

Denkweisen verstanden werden, die aus Sicht einiger avantgardistischer Künstler das Leben in außereuropäischen Ländern bestimmten. Diese eskapistische Hinwendung zu „Ursprünglichkeit, Spontanität und Authentizität“³⁸⁵ wird beispielsweise von jenen Künstlern verkörpert, die die Ferne aufsuchten, um einem echten, existenziellen und unverfälschten Dasein näherzukommen. So verbrachte Paul Gauguin³⁸⁶ insgesamt acht Jahre in Polynesien und schuf dort ein beträchtliches malerisches Werk. Für manche in Europa verbliebenen Künstler wurden ethnografische Sammlungen zur Inspirationsquelle.³⁸⁷ So etwa für die Künstlerin Hannah Höch³⁸⁸, die über Jahrzehnte hinweg ihre Fotomontage-Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ anfertigte.³⁸⁹ Der aus circa 20 Blättern bestehende Zyklus entstand zwischen 1924 und 1967.³⁹⁰ Die Künstlerin kombiniert „ausgeschnittene Frauenköpfe“³⁹¹ mit „männliche[n] Körper[n] und umgekehrt“³⁹² und spickt diese, vermutlich inspiriert durch völkerkundliche Ausstellungen³⁹³, mit „Attributen und Utensilien“³⁹⁴ ethnografischer Artefakte. Beispielsweise verwendete sie für die Collage „Die Sentimentale (Aus einem ethnographischen Museum)“³⁹⁵ (Abbildung 3) von 1929 die Abbildung einer antiken Plastik³⁹⁶ aus Kambodscha, die sie in einer Zeitschrift³⁹⁷ fand.

385 Ebd.

386 Paul Gauguin (1848-1903) war ein französischer Maler, der nach Polynesien ging, um den Zwängen und der Enge der europäischen Gesellschaft zu entfliehen. Er malte auf der Insel Tahiti und der Marquesas-Insel Hiva Oa. Er erhoffte sich, dort das ursprüngliche Leben aufzufinden.

387 Zur Aneignung ethnografischer Objekte durch Künstler siehe: Cordula Grewe, „Between Art, Artifact, and Attraction: The ethnographic Object and its Appropriation in Western Culture“, in: Cordula Grewe (Hg.), *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart, 2006, 9-43, hier insbesondere: 36-43.

388 Hannah Höch (1889-1978) war eine deutsche Künstlerin, die sich in den Genres Malerei und Grafik bewegte. Sie gehörte zeitweise der Künstlergruppe der Dadaisten an. Kataloge und weiterführende Literatur siehe: Ralf Burmeister, *Hannah Höch: Aller Anfang ist DADA*, Ostfildern, Berlin, 2007; Hannah Höch (Hg.), *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, 1996; Denise Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen: Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, 2015.

389 Pfisterer, 2011, 289.

390 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, Marburg, 2010, 196-218, hier 200.

391 Jeanette Fentrob, „» Aus einem ethnographischen Museum« von Hannah Höch. Eine Fotomontagensammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkundefaszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflektion der Zwanziger Jahre (1924-1930)“, in: Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Band 31, Nr. 1, 2003, 14-22, hier 14.

392 Ebd.

393 Ebd.

394 Ebd.

395 „Die Sentimentale (Aus einem ethnographischen Museum)“, 1927, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 27,5x17,8 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Ebd., 19.

396 Es handelt sich hier um eine Originalfotografie einer Skulptur, die eine Khmer-Göttin aus Kambodscha darstellt. Teile Kambodschas waren im Verbund mit Laos und Vietnam als Französisch-Indochina ab 1887 französisches Kolonialgebiet.

397 Hannah Höch fand die Abbildung in der Zeitschrift „Der Querschnitt 6“, Heft 10 (Januar), Berlin 1929. Die kambodschanische Skulptur war damals Teil der Kunstsammlung von Eduard von der Heydt. Siehe: Fentrob, 2003, 18. Eduard von der Heydt (1882-1964) war ein deutsch-schweizerischer Kunstsammler und Mäzen.

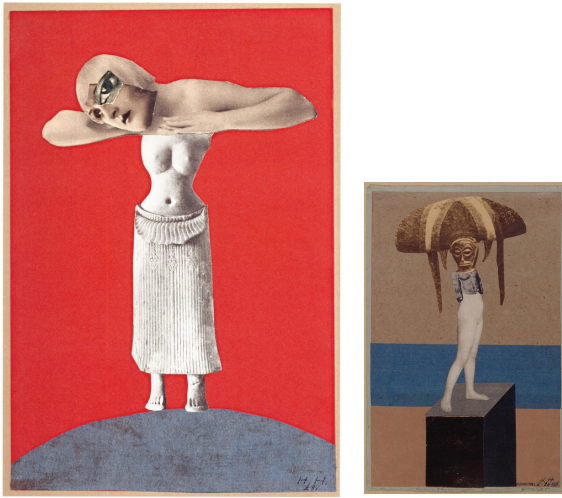


Abbildung 3, 4: Hannah Höch, Die Sentimentale (Aus einem ethnografischen Museum) 1927, Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnografischen Museum) 1926

Die steinerne Skulptur ohne Kopf und Arme stellt eine Khmer-Göttin dar. Auf den Körper dieser Skulptur setzt Hannah Höch einen auf verschränkten Armen seitlich ruhenden Frauenkopf. Entgegen der Perspektive des einen, zum Gesicht gehörenden Auges, das verträumt nach unten schaut, ersetzt die Künstlerin das andere durch ein proportional zu großes Auge, dessen Blick den Betrachter direkt und vehement in den Bann zieht. Die auf einem blauen Hügel stehende Figur ist vor einem grell roten Hintergrund positioniert, dessen Intensität die Unmittelbarkeit dieses Blicks noch verstärkt. Wer schaut uns hier an? Etwa die kambodschanische Khmer-Göttin höchstpersönlich? Ein anderes Blatt mit dem Titel „Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnographischen Museum)“³⁹⁸ (Abbildung 4) zeigt eine seitlich stehende Figur auf einem hohen, schwarzen Sockel. Diesmal umgekehrt, besteht der obere Teil aus Abbildungen ethnografischer Objekte, der Unterkörper aus hellen Frauenbeinen in klassischer Standbein-Spielbein-Pose. Den Kopf bildet eine Maske der Kasai³⁹⁹, den Rumpf eine „Kalksteifigur eines Zwergs“⁴⁰⁰. Das Ensemble steht in einem rötlich-violetten Raum mit einem breiten, blauen, horizontalen Band im Hintergrund. Die Figur wirkt graziös und anmutend. Die in der Serie immer wiederkehrenden Motive „Sockel und Vitrine“⁴⁰¹ deuten auf das Blickregime im musealen Raum hin. Die Künstlerin liefert mit

398 „Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnografischen Museum)“, 1926, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 25,8x16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe aus Privatbesitz, Sammlung Rössner-Höch, Backnang), Fentrob, 2003, 16.

399 Fentrob, 2003, 16. Die Abbildung fand Hannah Höch in der Zeitschrift „Uhu 6“, Heft 9 (Juni), Berlin 1930, S. 56. Kasai ist eine Provinz im Kongo. Die Demokratische Republik Kongo stand von 1885 bis 1960 unter belgischer Kolonialmacht.

400 Hannah Höch fand die Abbildung in der Zeitschrift „Der Querschnitt 5“, Heft 1 (Januar), Berlin 1925. Fentrob, 2003, 16.

401 Schmidt-Linsenhoff, 2010, 201ff.

ihren „freien Fotomontagen“⁴⁰² einen ironischen Kommentar zu dem „engen, gesellschaftlichen Rollengefüge“⁴⁰³ und den exotischen Zuschreibungen ihrer Zeit. Darüber hinaus können die Collagen auch als kolonialkritische Haltung gelesen werden, die „einen bedeutenden Beitrag zur kulturellen Dekolonisierung“⁴⁰⁴ leisten.

Die Filmemacher Alain Resnais⁴⁰⁵ und Chris Marker⁴⁰⁶ realisierten 1953 zusammen mit Ghislain Cloquet⁴⁰⁷ den Film „Les statues meurent aussi“⁴⁰⁸, im Deutschen „Auch Statuen sterben“. Die 30-minütige essayistische Dokumentation thematisiert die Aneignung von Kunst aus afrikanischen Ländern durch die Europäer und den damit einhergehenden Verfall künstlerischer Produktion auf dem afrikanischen Kontinent. Die assoziative Montage aus Aufnahmen von Kulturgütern und Ausstellungen in europäischen Museen zusammen mit Sequenzen ethnografischen Filmmaterials wird begleitet von Musik und einem gesprochenen poetischen Text⁴⁰⁹. Hier ein Auszug:

„Tiermasken, Menschenmasken, Masken, die von beidem etwas haben, Häusermasken, Gesichtsmasken, Pierrots der Flüsse, Harlekins des Waldes. Diese Masken kämpfen gegen den Tod. Sie enthüllen, was er verbergen will. (...) Klassifiziert, etikettiert, in Vitrinen und Sammlungen konserviert treten sie in die Kunstgeschichte ein. Ein Paradies von Formen, in dem sich die mysteriösesten Verwandtschaften ergeben: In einem über 2000 Jahre alten afrikanischen Kopf erkennen wir Griechenland wieder, in einer Maske aus dem Ogowe-Gebiet sehen wir Japan, auch Indien, die sumerischen Idole, unsere romanischen Christusfiguren oder unsere moderne Kunst.“⁴¹⁰

Christian Kravagna stellt diesbezüglich heraus, dass die Autoren hier „die problematische Wahrnehmung afrikanischer Kunstgegenstände durch europäische Betrachter/innen“⁴¹¹ kommentieren und uns „an die Beschränkung einer primär ästhetischen Perspektive“⁴¹² erinnern. In diesem Sinne spricht der Kunsthistoriker von einem dem „ästhetischen Blick

402 Ebd., 196. Die Materialien fand die Künstlerin ebenso in den Zeitschriften *Berliner Illustrierte*, *Uhu*, *Die Dame und Koralie*. Ebd., 206, sowie 213ff.

403 Fentrop, 2003, 14.

404 Schmidt-Linsenhoff, 2010, 196.

405 Alain Resnais (1922-2014) war ein französischer Regisseur.

406 Chris Marker (1921-2012) war ein französischer Fotograf, Dokumentarfilmer und Schriftsteller.

407 Ghislain Cloquet (1924-1981) war ein belgischer Kameramann.

408 Der Film „Les statues meurent aussi“ ist online verfügbar unter: www.vimeo.com/192333953 (letzter Zugriff am 28.05.2017)

409 Der Film wurde 1973 beim Internationalen Forum des jungen Films in Berlin gezeigt. Eine deutsche Übersetzung des Text ist unter „Forumskatalog PDF: Download“ zu finden. Siehe: www.films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1370 (letzter Zugriff am 28.05.2017). Siehe auch: Chris Marker, „Auch Statuen sterben“, in: Irene Albers, Anselm Franke (Hg.), *Nach dem Animismus*, Berlin, 2017, 243-255.

410 Marker, in: Albers, Franke (Hg.), 2017, 249f.

411 Christian Kravagna, „Begegnungen mit Masken: Gegen-Primitivismen in der Schwarzen Moderne“, in: Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin, 2017, 152.

412 Ebd.

verbundene[n] Nichtwissen“⁴¹³. Die ausdrückliche antikoloniale Kritik⁴¹⁴ wird zum Ende des Films deutlich, wenn die hegemonialen Bestrebungen der Europäer auf dem afrikanischen Kontinent in Szenen der Ausbeutung und Unterdrückung deutlich werden. Aus heutiger Sicht operiert der Film zwar mit längst überholten stereotypen Bildern Afrikas, im Kontext der 1950er-Jahre hingegen kann er als filmisch-künstlerische Auseinandersetzung mit kolonialer Unterwerfung und als markanter Vorläufer für die Dekolonisierungsbewegung stehen. Überdies stellt die Dokumentation einen direkten Bezug zwischen kolonialen Machtverhältnissen und musealer Repräsentation her.

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich beobachten, dass Künstler vermehrt dokumentarisch arbeiten. Bei dieser als „ethnographic turn“⁴¹⁵ beschriebenen Wende adaptieren Künstler Methoden der ethnografischen Feldforschung. Hal Foster nennt mehrere Gründe für diese zu Beobachtung, Aufzeichnung und Auswertung neigende Praxis:

“First, anthropology is prized as a science of alterity; in this regard it is second only to psychoanalysis as a lingua franca in artistic practice and critical discourse alike. Second, it is the discipline that takes culture as its object, and it is this expanded field of reference that postmodernist art and criticism have long sought to make their own. Third, ethnography is considered contextual, the rote demand for which contemporary artists share with many other practitioners today, some of whom aspire to fieldwork in the everyday. Forth, anthropology is thought to arbitrate the interdisciplinary, another rote value in contemporary art and theory. Finally, fifth, it is the self-critique of anthropology that renders it so attractive, for this critical ethnography invites a reflexivity at the center even as it preserves a romanticism of margins.”⁴¹⁶

Mit „Unsettled Objects“⁴¹⁷ von 1968/69 schreibt sich der Künstler Lothar Baumgarten⁴¹⁸

413 Ebd.

414 Teile des Films wurden auf Grund dieser antikolonialen Kritik in Frankreich über 10 Jahre zensiert.

415 Vgl., Clifford, 1988, sowie Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?“, in: George E. Marcus, *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, 1995, 302-309; Anna Grimshaw und Amanda Ravetz, „The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology“, in: *Social Anthropology/ Anthropologie Sociale*, 2015/23/ 4, 418-434; Arnd Schneider, Christopher Wright, *Between Art and Anthropology*, Oxford, 2010; sowie Alex Coles (Hg.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, 2000.

416 Hal, 1995, 305.

417 Diese Arbeit von Lothar Baumgarten wurde beispielsweise in der Ausstellung: „25 Jahre MMK Museum für Moderne Kunst – Neue Sammlungspräsentation“, vom 25. Juni 2016-30. April 2017 präsentiert. „Unsettled Objects“, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, Diainstallation mit 81 Farbdias (35mm), Museum für Moderne Kunst, MMK 1, Inv. Nr. 2010/18.1-84. Die museumsinterne Bibliothek verfügt über einen nicht öffentlich publizierten Band mit Abbildungen der Farbdias und ist vor Ort einzusehen.

418 Lothar Baumgarten (*1944) ist ein deutscher Künstler.

diese Praxis ein.⁴¹⁹ Seine dokumentarische und institutions-kritische⁴²⁰ Arbeit liefert Einblicke in die Ausstellungsräume des Pitt Rivers Museum in Oxford, Großbritannien.⁴²¹ Das Museum wurde 1884 von dem General Pitt Rivers gegründet und umfasst heute eine Sammlung von über einer halben Millionen ethnografischer Artefakte.⁴²² Die Dauerausstellung wurde seit der Eröffnung gegen Ende des 19. Jahrhunderts kaum verändert und bietet einen einzigartigen Zugang zur Konvention damaliger Ausstellungspraxis. Die Arbeit „Unsettled Objects“⁴²³ besteht aus einer Projektion von 81 Farbdias und veranschaulicht das typologische Display der Dauerausstellung: Schauvitruinen aus Holz und Glas stehen vielgestaltig und dicht gedrängt in einem mit Säulen bestückten und von zwei in den Obergeschossen liegenden Laufgängen umgebenen Raum, der ganz im Stil viktorianischer Architektur daherkommt. Flankiert von hängenden und stehenden Großobjekten befinden sich in den Vitruinen inszenierte Objektgruppen. Daneben hält Lothar Baumgarten einige Ethnografica in Nahaufnahme fest. 49 der Abbildungen wurden von dem Künstler mit Attributen versehen, die da lauten:

“imagined, selected, celebrated, obfuscated, ---, studied, subtitled, restored, neglected, collected, fetishized, forgotten, treasured, displayed, climatized, confined, counted, composed, owned, polished, valued, mythologized, protected, rationalized, classified, traded, consumed, transformed, reinvented, decoded, salvaged, neutralized, (), typified, admired, named, lost, disposed, politicized, registered, [...], generalized, juxtaposed, bewildered, simulated, claimed, negotiated, stored, ignored”⁴²⁴

46 Adjektive verdeutlichen die musealen Ordnungssysteme, die imaginären Logiken und mutmaßlichen Zuschreibungen, unter denen diese Objekte, ihrem ursprünglichen Kontext entnommen, in Vitruinen neu gruppiert und ausgestellt wurden: „*imagined, selected, celebrated, obfuscated,...*“ etc.

419 Zum Zusammenspiel von Kunst und Ethnologie bei Lothar Baumgarten siehe auch die Dissertation von Jürgen-Konrad Zabel: Jürgen-Konrad Zabel, *Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnografie bei Lothar Baumgarten*, Bonn, 2011.

420 Zum Thema Institutionskritik in der Kunst siehe: Christian Kravagna (Hg.) *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln, 2001; Andrea Fraser, „Was ist Institutionskritik?“, in: *Texte zur Kunst*, 15. Jahrgang, Heft 59, September 2005, 87ff.

421 Zu dem britischen Archäologen, Ethnologen und Museumsgründer Augustus Pitt Rivers (1827-1900) und dem Pitt Rivers Museum siehe: William Ryan Chapman, „Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition“, in: George W. Stocking (Hg.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, London, 1985, 15-47.

422 Siehe: www.prm.ox.ac.uk/pittrivers (letzter Zugriff am 01.02.2017).

423 Vgl. Kea Wienand, *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld, 2015, 135-165.

424 Diese Liste habe ich bei meinem Besuch der Ausstellung „25 Jahre MMK Museum für Moderne Kunst – Neue Sammlungspräsentation“, die vom 25. Juni 2016-30. April 2017 stattfand, protokolliert. Sie beinhaltet die Attribute der Arbeit „Unsettled Objects“, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, Diainstallation mit 81 Farbdias (35mm), Museum für Moderne Kunst, MMK 1, Inv. Nr. 2010/18.1-84.



Abbildung 5, 6, 7: Lothar Baumgarten, *Unsettled Objects* 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, England, Projektion 80 Lichtbilder, 15 Min. Sequenz, © VG Bild-Kunst, Lothar Baumgarten Nachlass

Drei Interpunktionen hingegen fallen aus diesem Klassifikationsschema heraus: „---“, Strich, Komma, „()“, runde Klammern und „[...]“, eckige Klammern. Das „---“ ist gepaart mit der unscharfen Abbildung eines aus hellem Holz geschnitzten Miniaturboots samt Insasse, das sich unscharf und klein inmitten von zwei angeschnittenen, kaum erkennbaren Objekten befindet (Abbildung 5). Die runden Klammern „()“ umranden den Ausschnitt eines Gesichts, einer Maske, frontal fotografiert, mit leicht geöffnetem Mund und schmalen Augen (Abbildung 6). Das Dia mit dem Zeichen „[...]“ schließlich kommentiert zwei menschliche Schädel, das Haar erhalten, die Haut fast komplett mit schwarzen Ornamenten tätowiert und die Stirn mit den Inventarnummern 831 und 451 versehen (Abbildung 7). Mit diesen rhetorischen Figuren überlässt Lothar Baumgarten die Betrachter im Ungewissen. Es stellen sich mehrere Fragen: Woher stammen diese Objekte? Wer hat sie hergestellt? Wie wurden sie benutzt? Welche Bedeutung hatten sie ursprünglich? Wie und über welche Umwege sind sie nach Oxford gelangt? Was hat man einst mit dem Sammeln dieser Ethnografica bezweckt? Welche Bedeutungen wurden ihnen zugeschrieben? Wer hat das Recht zu entscheiden, was heute mit diesen Objekten geschieht? Und schließlich, wofür stehen Lothar Baumgartens Interpunktionen? Womöglich für die Lücken, die Leerstellen bzw. das Nichtwissen, das diese Objekte wie eine Aura umgibt? Oder präsentiert Lothar Baumgarten uns in diesen Bildern sogar eine Ästhetik des (Nicht)Wissens? Die Arbeit „*Unsettled Objects*“ exemplifiziert das heterogene Gemenge, das sich um die ethnografischen Sammlungen schart. Manche Fragen ließen sich durchaus klar beantworten, andere lediglich lückenhaft, einige kaum oder überhaupt nicht.

2.5. Methode Teil II und vorläufige These

Bevor nun in Teil II die eigentliche Analyse der Ausstellung „W&W“ und aller im Vorfeld zur Ausstellung statt gefundenen künstlerischen und kuratorischen Prozesse einsetzt, sollen die eigene kunstwissenschaftliche Position, die Methode, der Forschungsstand und die Forschungslücke erläutert sowie eine vorläufige These formuliert werden.

Global Art History

Dass zeitgemäße, kunstwissenschaftliche Studien die „strukturelle und dynamische Komplexität“⁴²⁵ ihres Gegenstands widerspiegeln, ist eine Prämisse, der diese Arbeit unterliegt. Es ist nicht das Ziel, die Ergebnisse der Ausstellungsanalyse zu isolieren oder gar mittels simpler Logik zu kompensieren.⁴²⁶ Vielmehr sollen komplexe Verflechtungen und Widersprüche unter die Lupe genommen und die Unvereinbarkeit des Partikularen verdeutlicht werden.⁴²⁷ Ganz im Bewusstsein der „Spezifität und Begrenztheit“⁴²⁸ jeglicher Untersuchung beansprucht diese Analyse keine „Absolutheit und (...) Endgültigkeit“⁴²⁹. Zudem muss klar sein, dass es sich um eine Arbeit handelt, die als „situierter Praxis“⁴³⁰ verstanden werden muss. Das heißt, die Analyse findet in einem spezifischen Kontext statt: an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit. Wie die situierte Praxis steht auch die *Global Art History*⁴³¹ dafür, auf transdisziplinärer Ebene möglichst ohne eurozentristische Blickwinkel und exotisierende Zuschreibungen sowie ohne kulturelle „Dichotomisierungen, Stereotypisierungen und Hierarchisierungen“⁴³² auszukommen. Der Fokus richtet sich auf einen „prozessualen Charakter“⁴³³ und auf transkulturelle und globale Verflechtungen. Mehr noch, es geht darum „indigenous critical concepts“⁴³⁴ ernst zu nehmen und anzuerkennen,

425 Wolfgang Kemp, „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“, in: Texte zur Kunst, „Was ist social History?“, Heft Nr. 2, März 1991, 89-101, hier 89.

426 Ebd., 89ff.

427 Ebd., 98ff.

428 Welsch, 1990, 76.

429 Ebd.

430 Vgl., Barbara Paul, „Schöne heile Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst“, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Die Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*, Evangelische Akademie Loccum, Nr. 21/02, 2003, 27-59, hier 44ff.

431 Die Global Art History ist eine im aufstreben begriffene Wissenschaft, die versucht durch einen transkulturellen Ansatz weltweite Interaktionen und Beziehungen innerhalb der Künste und Kulturen zu untersuchen. Monica Juneja lehrt seit 2009 Globale Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. In einem Interview erläutert sie, dass die Global Art History versucht, die Asymmetrien der modernen Welt durch eine multiperspektivische Sichtweise bis hin zur Antike aufzuspüren und den kulturellen Austausch auf globaler Ebene sichtbar zu machen. Dabei sei es nötig, feste Begriffe und Kategorien der europäischen Kunstgeschichte zu prüfen und gegebenenfalls zu revidieren. Zudem sei es wichtig, die vielfältigen Lesarten und vielschichtigen Bedeutungsebenen der Kunst deutlich zu machen. Siehe: www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon (letzter Zugriff am 11.06.2017). Einführungen siehe: Allerstorfer, Leisch-Kiesl, 2017; James Elkins, *Is Art History Global?*, New York, London, 2007; Wilfried van Damme, „Introducing World Art Studies“, in: Zijlmans, van Damme, 2008, 23-61; Leeb, 2016, 291-301; sowie Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Hg.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Berlin, 2011.

432 Paul, 2003, Ebd., 48.

433 Ebd.

434 Thomas DaCosta Kaufmann verweist hierbei auf James Elkins *Is Art History Global?* und bettet den Begriff folgendermaßen ein: "In reverse order, Elkins suggests that art history can disperse as a discipline; that it can attempt to avoid Western interpretive strategies; that it can go in search of indigenous critical concepts; that it can adjust and redefine to better fit non-Western art; and finally that it can remain essentially unchanged as it moves into world art." Siehe: Thomas DaCosta Kaufmann „Refelctions on World Art History“, in: Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art (Studies in Art Historiography)*, Farnham/Burlington, 2015, 27.

dass „jeder Kunstbegriff ein perspektivischer“⁴³⁵ ist. Bei dem Versuch, den neuen Anforderungen einer *Global Art History* gerecht zu werden, ist es wesentlich, den eigenen Standpunkt, bzw. „the viewer’s personal address“⁴³⁶ deutlich zu machen, „because it might vary from one person to the next“⁴³⁷. Thomas DaCosta Kaufmann präzisiert:

“We always write from a point of view that is by definition limited.”⁴³⁸

Die Selbstreflexion ist für diese Dissertationsschrift eine wichtige Voraussetzung. Die Analyse basiert auf einer spezifischen kunstwissenschaftlichen, wissenskritischen und postkolonialen Perspektive und findet überdies im Kontext eines ethnologischen Museums in Frankfurt am Main statt. Gerade diese selbstreflexive Transparenz ist ein Maßstab für die wissenschaftliche Genauigkeit und Gültigkeit dieser Untersuchung.

Selbstreflexion

Wissenschaftliche Abhandlungen werden zugunsten eines objektiven Schreibstils in der dritten Person verfasst. Dieser konventionelle wissenschaftliche Duktus soll bei der folgenden Analyse im Bewusstsein einer spezifischen kunstwissenschaftlichen Perspektivität beibehalten werden.⁴³⁹ Im Zuge der hier vorgenommenen Selbstreflexion bedürfen allerdings einige

435 Monika Leisch-Kiesel, „Kunstwissenschaft in globaler Perspektive“, in: Allerstorfer, Leisch-Kiesel, 2017, 20.

436 James Elkins, „On David Summers’s Real Spaces“, in: Elkins, 2007, 50. In einem Netz globaler kunstwissenschaftlicher Forschungen ist es notwendig die eigenen kulturellen und sozialen Prägungen sichtbar zu machen. Beispielsweise würde eine Ausstellung oder eine künstlerische Arbeit in Europa anders wirken und gelesen werden, als auf dem afrikanischen Kontinent oder in Asien. Auch wenn die Kunstgeschichte als akademische Disziplin in Europa und Nordamerika begründet wurde und sich die Methodik von dort aus global verbreitete, ist es heute notwendig transkulturelle Einflüsse mit zu bedenken. James Elkins stellt fünf Thesen für und fünf Thesen gegen eine Global Art History auf und kommt zu dem Schluss, dass sich die Kunstgeschichte öffnen und der Diversität kunstwissenschaftlicher Forschungen stellen muss. Denn hier liegt die Chance durch neue Methoden und Perspektiven voneinander zu lernen. Vgl., James Elkins, „Art History as a Global Discipline“, in: Elkins, 2007, 3-23.

437 Ebd.

438 Kaufmann, in: Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel (Hg.), 2015, 26.

439 Dabei muss klar sein, dass der Themenkomplex aus nicht-westlicher Sicht anders interpretiert würde. Beispielsweise könnte ein Wissenschaftler aus einem afrikanischen, amerikanischen, asiatischen oder ozeanischen Kontext andere Bezüge herstellen und andere Deutungen vornehmen. Deshalb ist es wichtig die jeweilige Perspektive deutlich zu machen sowie einzuräumen, dass es durchaus unterschiedliche oder sogar widersprüchliche Lesarten geben kann. Das 21. Jahrhundert ist geprägt von der Globalisierung und weltweiter Migration. Eine wissenschaftliche Arbeit muss diesen Sachverhalt berücksichtigen. Einige Wissenschaftler wählen in der Kunstwissenschaft im Zuge postkolonialer Reflexion mittlerweile bei wissenschaftlichen Schriften die Ich-Form, um ihre spezifische Perspektive zu verdeutlichen. Dieser rhetorische Kniff ist dabei keinesfalls Ausdruck subjektiver Beliebigkeit, sondern im Gegenteil ein Instrument zu Verdeutlichung selbstreflexiver Genauigkeit. Inspiriert durch die selbstreflexiven Krisen der Repräsentation sehen Kunstwissenschaftler hier eine Notwendigkeit, sich als schreibendes Subjekt im Text sichtbar zu machen. Beispielsweise wendet Kerstin Schrankweiler diesen Stil für Ihre kunstwissenschaftliche Studie an und deutet darauf hin, dass „das Paradigma der Neutralität und Objektivität in den Wissenschaften verschleiert, dass es sich bei wissenschaftlichen Abhandlungen immer um eine partikulare Sichtweise handelt“. Vgl., Kerstin Schankweiler, *Die Mobilisierung der Dinge: Ortspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Bielefeld, 2012, 21ff, hier 21.

Punkte einer Klärung: Ich möchte hier offenlegen, dass ich von 2011 bis 2018 als freie Mitarbeiterin im Bereich Bildung und Vermittlung des Weltkulturen Museums tätig war.⁴⁴⁰ Diese Position innerhalb einer Institution ist mit dem Lavieren zwischen Distanz und Nähe verbunden. Ich habe mich erst während meines Masterstudiums⁴⁴¹ und nach der Ausstellung „W&W“ dazu entschlossen, diese Schau für meine Dissertation einer Analyse zu unterziehen. Seit meiner Recherche und meinen Forschungen für diese hier vorliegende Arbeit habe ich eine strikte Trennung zwischen meiner freiberuflichen Tätigkeit und meinem wissenschaftlichen Interesse vorgenommen. Trotzdem verfüge ich über Erinnerungen und leibliche Erfahrungen in den Ausstellungsräumen, die ich für die Beschreibung der Ausstellungssituationen nicht ausblenden kann und deshalb nutzen möchte. Die Ausstellungsanalyse geschieht also aus einer institutionellen Nähe, gewissermaßen von innen heraus. Jedoch, ganz im Bewusstsein dessen, operiere ich mit der Maßgabe einer notwendigen Trennung von dieser Nähe zugunsten einer distanzierten, wissenschaftlich korrekten und ehrlichen Perspektive. Es steht außer Frage, interne, im Zuge meiner freien Mitarbeit zur Verfügung gestellte Informationen zu missbrauchen. Meine Informationsquellen sind hauptsächlich öffentlich zugängliche Materialien aus Bibliotheken, Archiven und dem Internet sowie Kataloge, Ankündigungen, Rezensionen und Ausstellungsansichten. Zusätzlich hatte ich nach jeweiliger Erläuterung meines Forschungsvorhabens Gespräche mit (ehemaligen) Mitarbeitern⁴⁴² des Museums, deren Aussagen, Informationen und Materialien mir dankenswerterweise und vertrauensvoll für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung gestellt wurden. Ich möchte nochmals betonen, dass ich dem Museum loyal und aufrichtig gegenüberstehe und dass diese Arbeit aus rein wissenschaftlicher Motivation heraus erfolgt. Es soll hier weder politische Neigung verkündet noch Partei ergriffen werden. Die Ausstellungsanalyse geschieht aus einer kunstwissenschaftlich orientierten, selbstreflexiven, postkolonialen und wissenskritischen Perspektive heraus.

Interviews

Bei der vorliegenden Dissertationsschrift besteht der Anspruch einer multiperspektivischen, polyvokalen Darstellung mit dem Schwerpunkt auf künstlerische Sichtweisen. Deshalb war es

440 Zu meinen Aufgaben gehörten die Konzeption und teilweise Leitung von Vermittlungsangeboten zu den Wechselausstellungen sowie die Durchführung von Workshops, Führungen und öffentlichen Führungen für Gruppen jeden Alters.

441 Ich studierte von 2013-2015 Kunstwissenschaft im Master bei Herrn Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken an der Kunsthochschule Kassel.

442 Gespräche hatte ich mit folgenden, im Weltkulturen Museum angestellten Personen: Stephanie Endter, Leiterin der Bildung und Vermittlung (persönlich, am 04.02.2016), Nina Huber, ehemalige Projektassistentin (persönlich, am 10.03.2016), Yvette Mutumba, ehemalige Kustodin der Afrika Abteilung (via skype, am 15.07. 2016), Alice Pawlik, Leiterin Bildarchiv (persönlich, am 21.07.2016), Mark Münzel, ehemaliger Kustos der Amerika-Abteilung (persönlich, am 22.03.2017), Esther Poppe, freie Mitarbeiterin der Bildung und Vermittlung (persönlich, am 05.10.2016), Anton Zscherpe, freier Mitarbeiter der Bildung und Vermittlung (persönlich, am 28.10.2016) und Julia Albrecht, freie Mitarbeiterin der Bildung und Vermittlung (persönlich 22.02.2017).

eine Maßgabe, anhand von Interviews mit allen in der Ausstellung „W&W“ involvierten Künstlern ein vielstimmiges Spektrum zu liefern. Gespräche mit Peggy Buth⁴⁴³, Antje Majewski⁴⁴⁴, Otobong Nkanga⁴⁴⁵ und David Weber-Krebs⁴⁴⁶ liefern wichtige Einsichten. Minerva Cuevas und Luke Willis Thompson konnten nicht für ein Interview gewonnen werden.⁴⁴⁷ Die Interviews mit den übrigen in die Ausstellung eingebundenen Künstlern wurden im Sinne einer qualitativen Forschung durchgeführt. Laut Christel Hopf dienen qualitative Interviews „der Ermittlung von Expertenwissen über das jeweilige Forschungsfeld“⁴⁴⁸. Diese methodische Herangehensweise hat den Vorteil einer „diskursiven Verständigung über Interpretationen“⁴⁴⁹. Überdies erlaubt dieser Ansatz „Situationsdeutungen oder Handlungsmotive in offener Form zu erfragen“⁴⁵⁰. Vornehmlich wurde die Charakteristik des narrativen Interviews gewählt. Diese Form zeichnet sich durch Fragen aus, die als „Erzählaufforderung“⁴⁵¹ formuliert werden, um „Erinnerungen zu mobilisieren“⁴⁵² und eine „autonom gestaltete Haupterzählung“⁴⁵³ zu generieren. Die Vorzüge liegen hierbei im Besonderen darin begründet, dass „Erzählungen stärker an den konkreten Handlungsabfolgen und weniger an den Ideologien und Rationalisierungen der Befragten orientiert“⁴⁵⁴ sind. Alle interviewten Künstler haben das transkribierte Gespräch vorgelegt bekommen, um Korrekturen und Veränderungen vorzunehmen. Erst nach schriftlicher Einwilligungserklärung der Künstler wurden die Interviews auf der Internet-Plattform www.academia.edu veröffentlicht.

443 Am 11.08.2016 persönlich, im Jüdischen Museum in Berlin. Veröffentlicht unter: [www.academia.edu/34191630/Ethnologische_Museen_als_institutionalisierte_Bedeutungsträger_Ein_Gespräch_mit_Peggy_Buth](http://www.academia.edu/34191630/Ethnologische_Museen_als_institutionalisierte_Bedeutungstr%C3%A4ger_Ein_Gespr%C3%A4ch_mit_Peggy_Buth) (letzter Zugriff am 21.08.2017)

444 Antje Majewski (*1968) ist eine Künstlerin, die als Gast des Weltkulturen Labors an der Ausstellung „Objekt Atlas – Feldforschung im Museum“ (26.01.-16.09.2012) im Weltkulturen Museum beteiligt war. Zudem wurde sie als Diskussionspartnerin zum *Think Tank I* und *Think Tank III* eingeladen. Ich führte diesbezüglich ein Interview am 04.12.2016 via skype mit ihr. Veröffentlicht unter: [www.academia.edu/30848867/Das_Leben_der_Objekte_Ein_Gespräch_mit_Antje_Majewski](http://www.academia.edu/30848867/Das_Leben_der_Objekte_Ein_Gespr%C3%A4ch_mit_Antje_Majewski) (letzter Zugriff am 21.08.2017)

445 Die Künstlerin Otobong Nkanga (*1974) war ebenso als Gast des Weltkulturen Labors an der Ausstellung „Objekt Atlas – Feldforschung im Museum“ (26.01.-16.09.2012) im Weltkulturen Museum beteiligt und Diskussionspartnerin beim *Think Tank I* und *Think Tank II*. Ein Interview führte ich mit ihr am 09.12.2016 via skype. Veröffentlicht unter: www.academia.edu/35075331/Ways_of_Humanity_A_talk_with_Otobong_Nkanga (letzter Zugriff am 07.11.2017)

446 Am 06.06.2016 via skype. Veröffentlicht unter: [www.academia.edu/34691464/Eintauchen_in_das_Meer_einer_Sammlung_Ein_Gespräch_mit_David_Weber-Krebs](http://www.academia.edu/34691464/Eintauchen_in_das_Meer_einer_Sammlung_Ein_Gespr%C3%A4ch_mit_David_Weber-Krebs) (letzter Zugriff am 27.09.2017)

447 Leider hat sich Luke Willis Thompson explizit gegen ein Interview ausgesprochen. Minerva Cuevas lieferte schriftliche, stichpunktartige Antworten. Dieses Material wird nicht verwendet.

448 Christel Hopf, „Qualitative Interviews. Ein Überblick“, in: Uwe Flick (Hg.), *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, 2005, 349-360, hier: 350.

449 Ebd.

450 Ebd.

451 Ebd., 356.

452 Ebd.

453 Ebd.

454 Ebd., 357.

Raum und Sprache

Bei dem Versuch, eine Museumsausstellung zu analysieren, ist auf die Bürde zu verweisen, ein räumliches, soziales Phänomen mittels eines Textes zu charakterisieren und analysieren. In diesem Zusammenhang spricht Angela Jannelli von „Körperwissen“⁴⁵⁵ als erweitertem Wissensbegriff, der „impliziert, dass die Ausstellung stärker als bisher als realer, gestalteter Raum wahrgenommen wird, der von BesucherInnen mit allen Sinnen erlebt wird“⁴⁵⁶. Die sprachliche Analyse eines dreidimensionalen Raums hat Grenzen⁴⁵⁷, bei der die räumliche, auditive, olfaktorische oder taktile Wahrnehmung nur mit Worten beschrieben und so lediglich eine Annäherung an die sinnlichen Empfindungen im Raum geliefert werden kann. Die hier vorgenommene Darstellung ist auf leibliche Erfahrungen in den Ausstellungsräumen, Ausstellungsansichten anhand von Fotografien, die Erläuterungen der Interviewpartner, Recherchen in Katalogen, Rezensionen, Fachliteratur etc. und all dies wiederum auf die Möglichkeiten innerhalb der sprachlichen Grenzen beschränkt. Wie oben ausgeführt sollen innerhalb des Forschungsprozesses diese sprachlichen Grenzen des Wissens und das Unsagbare deutlich gemacht werden. Die sprachliche Analyse weist zusammen mit einer Reflexion des Unsagbaren eigene Qualitäten auf, die, so die Hoffnung, zu neuen Erkenntnissen führen können.⁴⁵⁸ Mit dem Fokus auf die szenografische Wirkung einer Ästhetik des (Nicht)Wissens in der Ausstellung „W&W“ sollen durch Gegenüberstellungen mit anderen Ausstellungen sowie künstlerischen Positionen neue Sichtweisen auf die Präsentationsmodi ethnologischer Museen verdeutlicht werden.

Methoden

Für eine substanzielle Untersuchung von Museumsausstellungen⁴⁵⁹ bedarf es einer methodischen Grundlage. Seit den 1980er-Jahren hat sich mit der *New Museology*⁴⁶⁰ und den *Museum Studies*⁴⁶¹ ein neues wissenschaftliches Interesse mit dem Anliegen herausgebildet, ein umfassendes Instrumentarium für die Analyse von Museen und deren Ausstellungen bereitzustellen. Im Zuge einer immer lauter werdenden Kritik am repräsentativen Charakter von Museumsausstellungen wurden Missverhältnisse bezüglich „ethnicity, gender, sexuality,

455 Angela Jannelli, „Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum“, in: Hemken (Hg.), 2015, 247.

456 Ebd.

457 Hier sei auf die sinnlichen und sprachlichen Grenzen verwiesen. Vgl. Punkt 2.

458 Die Ausstellung 1:1 nachzubauen würde zwar einen erneuten, direkten Zugang zu den Ausstellungsräumen und zur Sinnlichkeit im Raum mit allen Facetten gewähren, die sprachliche Analyse aus einer gewissen Distanz heraus jedoch kann überdies Einblicke in Hintergründe, Zusammenhänge und Widersprüche liefern.

459 Einführungen in die Ausstellungsanalyse bieten: Hemken (Hg.), 2015; sowie ARGE, schnittpunkt, *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien, 2013.

460 Vgl., Peter Vergo, *The New Museology*, London, 1989.

461 Sharon Macdonald, *A Companion to Museum Studies*, Malden, Mass., 2010.

and class“⁴⁶² sowie der Zusammenhang zwischen Museum, Macht und Politik⁴⁶³ aufgedeckt. Sharon MacDonald macht deutlich, dass vor allem jene Museen, die Wissenschaft repräsentieren, für ihre Ausstellungen bestimmte Objekte präferieren, arrangieren und präsentieren, um bei den Besuchern eine gezielte Wirkung hervorzurufen.⁴⁶⁴ Die Intention sei, dezidierte wissenschaftliche Aussagen zu treffen, welche wiederum nie ganz frei von (macht)politischen Absichten seien.⁴⁶⁵ Bei der Analyse von Ausstellungen wurden im Laufe der letzten Dekaden unterschiedliche Akteure von diversen interdisziplinären Ansätzen inspiriert. Es wurden Methoden entwickelt, die aus verschiedenen Perspektiven, auf unterschiedlichen Wegen, mit unähnlichen Mitteln Museumsausstellungen und deren Wirkungen untersuchen.⁴⁶⁶ Einige ausgewählte Ansätze seien hier kurz skizziert:

Konnotation und Metakommunikation

Einige Wissenschaftler übernehmen für ihre Analysen die Methoden der Semiotik⁴⁶⁷. So liefert Mieke Bal mit ihrer „Kulturanalyse“⁴⁶⁸ eine Kombination aus semiotischen, ideologiekritischen und dekonstruktivistischen Verfahren. Wichtig ist ihr dabei die Präzision der verwendeten Begriffe⁴⁶⁹ und eine Reflexion des eigenen wissenschaftlichen Standpunkts. Bei ihrer Analyse des „American Museum of Natural History“⁴⁷⁰ liest sie die Bereiche „zwischen Visuellem und Verbalem“⁴⁷¹ als spezifische Sprechakte und hebt dabei die Triade Kurator, Rezipient und Objekt hervor.⁴⁷² Sie liefert detaillierte Beschreibungen der Exponate, Exponatgruppen sowie Wandtexte und übt dabei Kritik an den hegemonialen Strukturen und der Logik des Museums.⁴⁷³ Das Medium Ausstellung versteht Mieke Bal als Geste des Zeigens und diskursiven Akt.⁴⁷⁴ Jana Scholze⁴⁷⁵ reiht sich mit ihrer Arbeit über museale Präsentationsformen in die Methodik der semiotischen Analyse ein. Ausstellungen sind für sie

462 Sharon Macdonald, „Expanding Museum Studies: An Introduction“, in: Ebd., 3f.

463 Sharon MacDonald, „Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display“, in: Sharon Macdonald, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London, 1997, 1-24.

464 Ebd.

465 Ebd., 2ff.

466 Vgl. hierzu: Vokus, volkswissenschaftlich-kulturwissenschaftliche Schriften, Universität Hamburg, Heft 1, 18/2008.

Siehe: www.fb.kultur.uni-hamburg.de/vk/forschung/publikationen2/vokus/vokus200801.html, (letzter Zugriff am 10.06.2017)

467 Wolfgang Brassat, Hubertus Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln, 2003, 148-164.

468 Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main, 2002.

469 Ebd., 18.

470 Ebd., 73-116.

471 Ebd., 79.

472 Ebd.

473 Ebd., 73-116.

474 Jana Scholze erläutert Mieke Bal's Methode, siehe: Jana Scholze „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, in: Joachim Baur, *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 2010, 130ff.

475 Jana Scholze, *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld, 2004.

„komplexe Medien“⁴⁷⁶, die immer modellhaften und konstruierten Charakter aufweisen.⁴⁷⁷ Bei der Untersuchung müsse man möglichst „alle bedeutungsvollen – im Sinne von deuten und bedeuten – Elemente des Ausstellungs- und Kommunikationskontextes und deren Beziehungen“⁴⁷⁸ erfassen. Fraglich ist hierbei, ob es tatsächlich möglich ist, alle Bedeutungsebenen zu erfassen. Codierung und Decodierung sind die methodischen, semiotischen Ansätze, mit denen die Autorin die in Ausstellungen stattfindenden Signifikations- und Kommunikationsprozesse sichtbar machen möchte.⁴⁷⁹ Bei diesem Prozess versucht sie Objekte in Ausstellungen zu entschlüsseln, indem sie mit drei Varianten der Kontextualisierung operiert: „Denotation“⁴⁸⁰ sei ein Mittel, um ursprüngliche Gebrauchsfunktionen von Exponaten herzuleiten⁴⁸¹. Für die Decodierung ethnografischer oder in Vergessenheit geratener historischer Objekte ist diese Methode jedoch unbrauchbar, da „Bewertungskriterien durch Ort und Zeit“⁴⁸², also durch kulturelle, soziale, politische und religiöse Aspekte definiert werden. „Konnotation“⁴⁸³ steht für eine bewusste oder unbewusste Erzeugung von Bedeutungsschichten, die sehr komplex sein können und in Abhängigkeit von kulturellen, sozialen, politischen, religiösen und persönlichen Prägungen der Rezipienten entstehen. Durch Konnotation könne man, so die Autorin, die inhärenten, vielschichtigen Bedeutungsebenen von Exponaten sichtbar machen. Beispielsweise könne bei einem ethnografischen Objekt ohne Denotation „das Material, die Form oder die Herstellungsart (...) in irgendeiner Weise zu kulturellen, sozialen oder historischen Zusammenhängen in Beziehung gesetzt werden“⁴⁸⁴. Dennoch, in der „Vieldeutigkeit und Flexibilität“⁴⁸⁵ sowie in der Unvorhersehbarkeit der Rezeption, die immer in Abhängigkeit vom „Wissen und der Phantasie“⁴⁸⁶ der Betrachter entsteht, können hierbei auch Schwierigkeiten auftreten. Die Deutung ist immer abhängig von der Einstellung und Perspektive der Rezipienten. In einem ethnologischen Museum müssen bei der Konnotation der spezifische Kontext sowie die kulturelle und soziale Prägung des Betrachters, bzw. Forschers mitreflektiert werden. Unter „Metakommunikation“⁴⁸⁷ versteht Jana Scholze die „akademischen Überzeugungen, Lehrhaltungen und -intentionen“⁴⁸⁸ einer Institution, die sich im Ausstellungsdisplay widerspiegeln. Anhand der Präsentation könne man auf „akademische, museologische,

476 Ebd., 11.

477 Ebd., 37.

478 Ebd., 12.

479 Ebd., 22ff.

480 Ebd., 30ff.

481 Ebd., 30ff.

482 Ebd., 32.

483 Ebd., 32ff.

484 Ebd., 34.

485 Ebd., 33.

486 Ebd., 33.

487 Ebd., 35ff.

488 Ebd., 35.

politische und individuelle Standpunkte⁴⁸⁹ bzw. auf die institutionellen Rahmenbedingungen hinter den Kulissen schließen. Die Methode der Metakommunikation erscheint sinnvoll, da sich gerade in der Art und Weise, wie sich Ausstellungen in ethnologischen Museen präsentieren, traditionelle und konventionelle bzw. innovative und progressive Haltungen ablesen lassen.

Dichte Beschreibung

Die Autorinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch werfen in ihrem Buch „Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen“⁴⁹⁰ einen kritischen Blick auf die vermeintliche Neutralität von Museumsausstellungen. Sie entwickeln einen Methodenmix aus Semiotik, Semantik und Ethnografie, um subtile Erzählstrukturen in Ausstellungen sichtbar zu machen. Ihr Fokus liegt dabei auf „gesellschaftlichen Differenzierungen entlang der Kategorien *gender* und *race*, zum Teil auch *class*“⁴⁹¹. Zunächst wenden sie die „Dichte Beschreibung“⁴⁹², eine von Clifford Geertz entwickelte Methode der ethnografischen Feldforschung an, um das Ausstellungsdisplay möglichst facettenreich zu schildern. Die „Genauigkeit der Einzelbeschreibungen“⁴⁹³ mündet dabei nicht darin, „abstrakte Regelmäßigkeiten festzuschreiben“⁴⁹⁴, die man auf alle Fallstudien übertragen kann, sondern vielmehr darin, „Generalisierungen in Rahmen des Einzelfalls“⁴⁹⁵ vorzunehmen. Muttenthaler und Wonisch legen bei ihrer Analyse Wert darauf, nur das Sichtbare, also die „spezifische Rezeptionssituation, wie sie sich auch für die BesucherInnen stellt“⁴⁹⁶, darzustellen, „ohne die KuratorInnen und GestalterInnen nach deren Intention zu befragen“⁴⁹⁷. Die Dichte Beschreibung stellt für die Analyse der Ausstellung „W&W“ ein sinnvolles Instrument dar, da man hierbei auf einer Mikroebene⁴⁹⁸ operiert, offenlegt, dass man mittels Interpretation nach Bedeutungen sucht⁴⁹⁹ und diese Interpretation anschließend wieder auf mögliche Bedeutungen hin untersucht. Es handelt sich also um „Interpretationen von Interpretationen“⁵⁰⁰. Allerdings besteht hier die Dringlichkeit, darauf aufmerksam zu machen, dass einer deskriptiven Betrachtung immer schon eine interpretative Auslegung innewohnt.⁵⁰¹ Im Gegensatz zu dem methodischen Ansatz von Muttenthaler und Wonisch,

489 Ebd., 36.

490 Muttenthaler, Wonisch, 2007.

491 Ebd., 9.

492 Vgl., Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main, 1987.

493 Ebd., 35.

494 Ebd., 37.

495 Ebd.

496 Muttenthaler, Wonisch, 2007, 9.

497 Ebd.

498 Ebd., 50.

499 Geertz, 1987, 9.

500 Muttenthaler, Wonisch, 2007, 50.

501 Vgl., Sharon MacDonald, „Introduction“, in: Sharon Macdonald (Hg.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Cambridge, Mass., 1998, 5.

die nur das in der Ausstellung sichtbare als Gegenstand ihrer Analyse verwenden, soll für die Analyse der Ausstellung „W&W“ anders verfahren werden. Denn die Chance, die Vielschichtigkeit von Bedeutungsebenen deutlich zu machen, liegt hier gerade darin, Aussagen und Meinungen unterschiedlicher Akteure, vornehmlich beteiligter Künstler, miteinzubeziehen. Muttenthaler und Wonisch vertiefen ihre durch die Dichte Beschreibung gewonnenen Einsichten, indem sie anschließend das semiotische Verfahren im Sinne von Bal und Scholze durchführen. Die Semiotik ist für die Analyse der Ausstellung „W&W“ allerdings nur bedingt nützlich, da die Objekte aus unterschiedlichen Kulturkreisen mit unterschiedlichen Weltbildern stammen. In der Ausstellung eine gültige Zeichentheorie und eine Logik von Bedeutungen anzuwenden, würde die komplexe Ambiguität der aus vielen Kulturkreisen stammenden Objekte vernachlässigen. Ein semiotischer Ansatz scheint im Feld ethnologischer Museen eher unbrauchbar, mit der Ausnahme der Konnotation im Bewusstsein der Selbstreflexivität und der Metakommunikation als probates Mittel, um die hinter den Kulissen liegenden Intentionen der Institution sichtbar zu machen.

Ethnografische Perspektive

Die in der Anthologie „Exhibiting Cultures“⁵⁰² versammelten Beiträge verstehen Ausstellungen als umstrittenes Feld ästhetischer, kultureller und politischer Praxis. Dabei geht es darum, welche Werte und inhaltlichen Schwerpunkte Displays vermitteln und wie Herkunft, Ästhetik, Kontext oder Wissen in Ausstellungen sichtbar gemacht wird.⁵⁰³ Barbara Kirshenblatt-Gimblett legt in ihrem Beitrag „Objects of Ethnography“⁵⁰⁴ im Sinne einer „poetics of detachment“⁵⁰⁵ nahe, dass das ethnografische Objekt als Fragment verstanden werden muss⁵⁰⁶, als Bruchstück eines seines Ursprungs entrissenen Kontexts. In diesem Sinne konstatiert Jana Scholze, dass Ausstellungen nie mehr als „Repräsentationen und Rekonstruktionen“⁵⁰⁷ sein können, „die trotz sorgfältiger Recherchen und Forschungen auf fragmentarischem Wissen und nur teilweise verifizierbaren Vorstellungen basieren“⁵⁰⁸. Die Auswahl der Exponate habe arbiträren und die Art der Präsentation artifiziellen Charakter.⁵⁰⁹ Für die Analyse von „W&W“ würde das bedeuten, dass Ausstellungen nur fragmentarische Konstruktionen sind, die auf einem arbiträren und artifiziellen Fundament stehen. In dem Sammelband „Museumsanalyse“⁵¹⁰ stellt Eric Gable⁵¹¹ die Museumsausstellung als Feld

502 Karp, Lavine (Hg.), 1991.

503 Ivan Karb, „Culture and Representation“, in: Ebd., 12.

504 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Objects of Ethnography“, in: Ebd., 386-443.

505 Ebd., 388.

506 Ebd.

507 Scholze, 2004, 270.

508 Ebd.

509 Ebd., 271.

510 Baur, 2010.

511 Eric Gable, „Ethnographie: Das Museum als Feld“, in: Ebd., 95-120.

ethnografischer Forschung vor⁵¹². Er beschreibt die ethnografische Forschungsperspektive als ein Anliegen, hegemoniale Diskurse im Museum zu durchschauen und die Marginalisierung von Subalternen oder indigenen Minderheiten deutlich zu machen.⁵¹³ Gelegentlich gehe man sogar über die eigentliche Analyse hinaus und versuche durch Interventionen „einen Raum der Repräsentation zu schaffen, in dem sich unterdrückte Stimmen Gehör verschaffen können“⁵¹⁴. Methodisch sei die Kulturkritik ein Mittel, um „die Kluft zwischen den Intentionen wohlmeinender Kuratoren und den Wirkungen ihrer Ausstellungen auf das Bewusstsein des Publikums zu analysieren“⁵¹⁵. Ein weiteres Verfahren sei der Perspektivenwechsel. Beispielsweise könne man „die objektivierende Arroganz des kolonialen Blicks“⁵¹⁶ durch dekolonisierende Ansätze konterkarieren. Die Schwächen ethnografischer Forschung wurden unter Punkt 2.3 ausführlich dargelegt. Eric Gable räumt einer langjährigen Involviertheit in eine Institution jedoch ein, „Dutzende von Angestellten eines Museums auf allen Ebenen - vom Wachschatz bis zum Kurator oder Direktor - kennenzulernen und damit eine Bandbreite abzudecken, die es erlaubt, Interaktionen, formelle wie informelle, mitzubekommen“⁵¹⁷. Er schreibt weiter:

„Wenn man dann ein ehrlicher Vermittler ist, können die Anekdoten (...) und O-Töne, in ein analytisch fokussiertes Narrativ verwoben, die Realität des Museums vor Ort reflektieren.“⁵¹⁸

Ästhetik

Ein Hauptaugenmerk der vorliegenden Analyse der Ausstellung „W&W“ liegt in der Ästhetik.⁵¹⁹ Dabei muss klar sein, dass es sich bei jener Ästhetik um eine der formalen Logik exakter Wissenschaften sich entziehende Kategorie handelt. Max Gottschlich differenziert diesbezüglich:

„Für den Blick auf die Welt im Sinne einer exakten Wissenschaftlichkeit zählt nicht das Individuum (...); es kommt als sich manifestierendes Individuum von vornherein nicht in den Blick, sondern nur als Singularität, an der sich strukturelle, mathematisch fassbare

512 Ebd., 102ff.

513 Ebd., 103.

514 Ebd.

515 Ebd., 104.

516 Ebd., 105.

517 Ebd., 109.

518 Ebd.

519 Zur Problematik einer Ästhetik als Kategorie innerhalb einer globalen Kunstgeschichte siehe: Richard L. Anderson, „Art, Aesthetics, and Cultural Anthropology: Retrospect and Prospect“, in: Zijlman, van Damme (Hg.), 2008, 203-218. Eine Erklärung zur ästhetischen Erfahrung als „Form der intentionalen, bewussten Wahrnehmung“ liefert Ursula Brandstätter. Siehe: Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, 2008, 98-118, hier: 99.

2.5. Methode Teil II und vorläufige These

Sachhaltigkeiten fixieren lassen, (...). Für die bestimmte Urteilskraft *darf* das als gegeben anzusehende ‚Material der Sinnlichkeit‘ nicht an ihm selbst bestimmt sein, (...). Die ästhetisch reflektierte Urteilskraft dagegen fordert ein immer auch sinnlich-anschauliches Einzelnes, das *als an ihm selbst* bedeutend (im Sinne der Zweckmäßigkeit) erfahren werden muss. Es geht um eine andere Weise des Erkennens als jene der exakten Wissenschaftlichkeit, eine Weise, die die Kunst immer schon geübt hat, die auch die ‚Alltagserfahrung‘ zu prägen vermag. Damit stehen wir an der Schwelle zur Einsicht in die wirkliche, individuelle Erfahrung.“⁵²⁰

Spezifizieren lässt sich die Ästhetik im musealen Raum auch mit „ästhetische[n] Empfindungen“⁵²¹, die als „Mittleres zwischen Wahrnehmung und Erfahrung“⁵²² in Erscheinung treten und sich „im Kontext erfahrungs- und wahrnehmungsorientierter ästhetischer Reflexionen“⁵²³ niederschlagen. So spielen ästhetische Empfindungen bei der Vermittlung von Inhalten einer Ausstellung eine signifikante Rolle. Die Ausstellung als „Phänomen der Sinnlichkeit“⁵²⁴ kann durch ästhetische Anschauung bei Museumsbesuchern Bewunderung und Neugier, im günstigsten Fall Erkenntnis evozieren, zugleich aber auch Unverständnis und Verwirrung auslösen. Im analytischen Prozess ästhetischer Rezeption gilt es zu reflektieren, die beim Betrachter auftretenden Affekte nicht einheitlich, sondern divers zu deuten. Deswegen ist es bei dem vorliegenden Fokus auf eine Ästhetik des (Nicht)Wissens substanziell, das eigene ästhetische Urteil immer wieder kritisch infrage zu stellen. Museen operieren für die Präsentation ihrer Exponate mit der „Ästhetik eines Raumes“⁵²⁵. Neben anderen ästhetischen Erfahrungen steht hier vor allem das Interesse am Visuellen im Vordergrund.⁵²⁶ Wolfgang Welsch stellt eine postmoderne Variation der Ästhetik⁵²⁷ mit „unterschiedlichen Facetten und Anwendungsflächen“⁵²⁸ vor. Er betont, dass man Ästhetik nicht auf „einen Begriff“⁵²⁹ reduzieren könne. Grundsätzlich müsse man ein Denken initiieren, das mit „Phänomenen der Unübersichtlichkeit und Ambivalenz“ sowie mit „Denkfiguren des Umschlags, der Verflechtung, der Divergenz“⁵³⁰ operiere. Er schreibt, dass „unsere Welt zunehmend ästhetisch geprägt“⁵³¹ und dies vor allem an Phänomenen wie dem

520 Max Gottschlich, „Ästhetik – ästhetische Erfahrung – ästhetische Kategorien: Zur systematischen Orientierung“, in: Monika Leisch-Kiesel, Max Gottschlich, Susanne Winder (Hg.), *Ästhetische Kategorien. Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie*, Bielefeld, 2017, 15.

521 Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien, 2009.

522 Ebd., 20.

523 Ebd.

524 Scholze, 2004, 274.

525 Ebd., 275.

526 Vgl. hierzu: Svetlana Alpers, „The Museum as a way of seeing“, in: Karp, Lavine (Hg.), 1991, 25-32.

527 Wolfgang Welsch beschreibt seine Ästhetik als eine, der die Anästhetik als „grenzgängerisches Doppel“ inhärent ist. Im Gegensatz zum Ästhetischen als „Empfindungsfähigkeit“ stehe die Anästhetik für „Empfindungslosigkeit“. Siehe: Welsch, 1990, 9ff.

528 Ebd., 11.

529 Ebd., 9.

530 Ebd., 30.

531 Ebd., 59.

„Museumsboom“ und der „Konjunktur inszenatorischer Ausstellungen“⁵³² zu erkennen sei. Der Philosoph erläutert:

„Museen werden zu Orten, wo ästhetische Erfahrung im weitesten Sinne möglich ist. Deren Ausgriff reicht von Sinnlichkeit und Imagination über Reflexion und Kritik bis zu Appell und Vision und erstreckt sich vom Einzelwerk über das Ensemble und die Architektur bis zu Gesamtatmosphären und deren Kollisionen und Irritationen.“⁵³³

Der Erfolg von Museen liege darin begründet, dass es Museumsausstellungen gelingt „die sinnhaft-imaginative Welterschließung, die wir suchen, zumindest ansatzweise“⁵³⁴ zu vermitteln. Evident sei, dass es „keine neutrale Präsentation“⁵³⁵ gibt. Wir haben es immer mit Inszenierungen zu tun. Wenn Welsch sein Ästhetisches Denken⁵³⁶ auf die Kunsterfahrung⁵³⁷ bezieht, beschreibt er zwei wesentliche Grundzüge: die Pluralität⁵³⁸ als die „Koexistenz des Heterogenen, des radikal Verschiedenen“⁵³⁹ und die Transversalität⁵⁴⁰ als das „Verhältnis“⁵⁴¹ oder den „Verkehr der pluralen Formen“⁵⁴². Welschs Ästhetisches Denken reiht sich als plurale und transversale „*aisthesis*“⁵⁴³ in die komplexen Überlegungen postmoderner Reflexion ein. Mit dem Fokus auf die ästhetische Wirkung von Ausstellungen im Sinne dieser *aisthesis* seien vor allem die Aspekte Architektur, Inszenierung, Ensemble und einzelnes Exponat relevant.⁵⁴⁴ Die Architektur betrifft das Gebäude und die räumliche Aufteilung. Unter der Inszenierung sind die szenografische Wirkung⁵⁴⁵, das Mobiliar, die Atmosphäre, das Licht, die Anordnung im Raum und die Bewegung zu verstehen. Hier treten sensorische, körperliche und motorische Wahrnehmungsebenen in den Vordergrund. Ensembles stehen für Objektgruppen und Arrangements, das Einzelwerk steht für das Exponat an sich. Diese wirken vor allem durch einen visuellen Eindruck. Nicht zu vergessen sind der Text, die Beschriftungen und Labels, die neben den sinnlichen Eindrücken inhaltliche Informationen vermitteln. Das Medium Ausstellung kann als komplexes Relationsverhältnis zwischen Inszenierung im Raum und Ästhetik verstanden werden. Gemäß Welschs Theorie findet diese

532 Ebd., 59ff.

533 Ebd., 60.

534 Ebd.

535 Ebd., 61.

536 Ebd., 46ff.

537 Ebd., 36ff.

538 Ebd., 68ff.

539 Ebd., 69.

540 Ebd., 71ff.

541 Ebd., 72.

542 Ebd.

543 Ebd., 68.

544 Ebd.

545 Zur Wirkung von inszenierten Räumen im Allgemeinen siehe: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld, 2009.

Ästhetik als Sinnlichkeit, Imagination, Reflexion, Kritik, Appell und Vision Ausdruck. Die Ästhetik des Raums ist die Brücke zu Inhalten, Intensionen und vermittelten Werten sowie zu den Bereichen des (Nicht)Wissens.

Methodenmix

Zusammenfassend soll für die Analyse der Ausstellung „W&W“ eine Methoden-Bricolage⁵⁴⁶ aus der Kombination folgender Elemente angewandt werden: Der Fokus der Analyse liegt auf einem selbstreflektierten, wissenskritischen und postkolonialen Ansatz. Grundsätzlich sollen während der Studie bestimmte, stereotype Begriffe, wie z. B. *primitiv*, *Naturvölker*, *Rassen* etc. vermieden werden. Wenn ihr Gebrauch jedoch wegen einer Verdeutlichung historischer Gegebenheiten notwendig ist, soll ein erweiterter Zeichenabstand diese Begriffe weiterhin markieren. Es besteht der Anspruch, ohne eurozentristische Blickwinkel, exotisierende Zuschreibungen, kulturelle Dichotomisierungen, Stereotypisierungen und Hierarchisierungen auszukommen. Die Ausstellung als Ort des Wissens sollen einer kritischen Prüfung unterzogen und die Grenzen zum Nichtwissen aufgezeigt werden. Die Analyse in Teil II ist chronologisch durch die Präfixe ANTE, INTRA und POST gegliedert. ANTE steht für all jene Aktivitäten, die in der Vorbereitung zur Ausstellung stattfanden, wie das *artist in residency program*, die Vorträge und *Think Tanks*. Diese Phase soll wichtige Einsichten in die Denkprozesse der Künstler und deren Umgang mit (Nicht)Wissen bieten. Den Lesern stellt dieser Teil ein gewisses Vorwissen bereit, das für die Analyse der eigentlichen Ausstellung Voraussetzung ist. Um einen Einblick in diese konzeptuelle Phase zu gewähren, dienen Teile der durchgeführten Interviews, der Katalog mit Beiträgen der eingeladenen Gäste und Auszügen der Gespräche während der *Think Tanks* sowie Videoaufzeichnungen der Vorträge. Der Schwerpunkt liegt hier auf der künstlerischen (Nicht)Wissensproduktion. In dem Abschnitt INTRA folgt die Untersuchung der Ausstellung „W&W“, die in folgende analytische Schritte strukturiert wird. Zunächst soll das Display im Präsenz⁵⁴⁷ als ästhetisches Erlebnis anhand eines Rundgangs geschildert werden, dessen Basis auf leiblichen Erfahrungen und Erinnerungen sowie auf Beschreibungen von fotografischen Ausstellungsansichten fußt. Selbstreflexiv und mit den Mitteln der Dichten Beschreibung, Konnotation, Deskription, Interpretation und Metakommunikation soll hierbei ein besonderes Augenmerk auf die ästhetischen Elemente Architektur, szenografische Inszenierung, Ensemble und einzelnes Exponat gerichtet werden. Die ästhetischen Erfahrungen sollen gemäß Welschs Theorie als Sinnlichkeit, Imagination, Reflexion, Kritik, Appell oder Vision dargestellt werden. Ein Blick auf Wandtexte und Labels soll inhaltliche

⁵⁴⁶ Muttenthaler, Wonisch, 2007, 62.

⁵⁴⁷ Das Präsenz soll einen unmittelbaren Zugang zur Ausstellung vermitteln. Clifford Geertz schreibt in diesem Sinne: „Eine gute Interpretation von was auch immer - einem Gedicht, einer Person, einer Geschichte, einem Ritual, einer Institution, einer Gesellschaft – versetzt uns mitten hinein in das, was interpretiert wird.“
Siehe: Geertz, 1987, 26.

Schwerpunkte verdeutlichen. Nach diesen sinnlich erfahrbaren Elementen sollen die jeweiligen Teilaspekte der Ausstellung durch Vergleiche ergänzt werden, die sowohl formale als auch inhaltliche Bezüge zu künstlerischen Positionen und Ausstellungen im Feld ethnologischer Museen liefern. Die Untersuchung richtet sich systematisch zunächst auf die Erfassung der sinnlichen Elemente bzw. ästhetischen Erfahrungen in der Ausstellung, um anschließend unter Zuhilfenahme von Vergleichen Inhalte, Kontexte und eine Ästhetik des (Nicht)Wissens herauszustellen. Ausschnitte aus den durchgeführten Interviews sollen die vielschichtigen, vieldeutigen, polyvokalen und teils widersprüchlichen Aspekte künstlerischer Perspektiven hervorheben. Ziel ist es, anhand der künstlerischen Beiträge zur Ausstellung „W&W“ eine Ästhetik des (Nicht)Wissens herauszukristallisieren. Unter POST versammeln sich schließlich Auszüge aus Rezensionen und der Presse. Hier ist es von Bedeutung, höher liegende Ebenen im Diskurs um die Relevanz künstlerischer Positionen im Feld ethnologischer Museen hervorzuheben.

Forschungsstand, Forschungslücke und vorläufige These

Zwar liegen bis heute Ausstellungsanalysen vor, die sich mit dem Thema Wissen⁵⁴⁸ beschäftigen, eine Untersuchung, die eine Ästhetik des (Nicht)Wissens fokussiert, blieb jedoch Desiderat. Zudem liegt bislang keine ausführliche Studie zum Phänomen künstlerischer Positionen im Feld ethnologischer Museen im 21. Jahrhundert und deren Relevanz vor. Besonders in Nicht-Kunst-Museen ist die Ästhetik von Ausstellungen übersehen worden. Jana Scholze stellt fest:

„Die Schwierigkeiten im Umgang, besonders des Nutzbarmachens und Verfügens über ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung führten in den vergangenen Jahrzehnten einerseits zur Vernachlässigung und Ignorierung der Ästhetik zu Gunsten eines betonten Pragmatismus in der praktischen wie theoretischen Arbeit von hauptsächlich Nicht-Kunst-Museen und andererseits zu einer Überbetonung und Mystifizierung des ästhetischen Werts in Kunstmuseen.“⁵⁴⁹

Die Ausstellung „W&W“ fand in einem ethnologischen Museum statt und integrierte schwerpunktmäßig künstlerische Positionen. So liegt es nahe, die Ausstellungsanalyse von „W&W“ auf ästhetische Wahrnehmungen im musealen Raum zu richten. Im Zuge postkolonialer Studien soll überdies die Funktion und Wirkung zeitgenössischer Kunst im

548 Vgl., Gerhard Kilger, *Szenografie in Ausstellungen und Museen II: Wissensräume: Kunst und Raum - Raum durch Kunst*, Essen, 2006; sowie das Forschungsprojekt: wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz. Siehe: www.wissen-und-museum.uni-tuebingen.de/ (letzter Zugriff am 26.07.2017); sowie Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen: Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*, Bielefeld, 2013.

549 Scholze, 2004, 275.

Feld ethnologischer Museen geprüft werden. Dabei gilt es zu untersuchen, ob künstlerische Positionen im Feld ebenjener Museen als wissenskritische Komponente oder gar als Beitrag zum postkolonialen Diskurs verstanden werden können. Die Kunstwissenschaftlerin Monica Juneja betont:

“Postcolonial critiques continue to expose Eurocentric paradigms within the historiography of Modernism, by seeking to replace notions of ‚export‘ and ‚derivativeness‘ with concepts such as those on mimicry or cultural translation^[550]. The emergence of modernist art across the world is now beginning to be placed within the context of colonialism, whose global connections and complex political and cultural determinations made its emergence possible. And yet, the challenge of how to meaningfully integrate those modernist initiatives and experiments in global locations beyond the New York-Paris corridor in the disciplinary matrix of art history and museum display remains.”⁵⁵¹

Im Kontext der globalen Kunstszene des 21. Jahrhunderts stellt sich die Frage, worin das Interesse ethnologischer Museen an einer Kooperation mit zeitgenössischen Künstlern besteht. Ist es womöglich das internationale Netzwerk, das zeitgenössische Kunst für diese Museen so interessant macht? Sind gerade Kunstschaffende prädestiniert, für ethnologische Museen zu arbeiten, weil Ausstellungen ihr Metier sind? Verfügen Kunstschaffende über eine besondere kreative Kompetenz, die neue Perspektiven auf ethnografische Sammlungen sowie ansprechende ästhetische Qualitäten für Ausstellungen ethnologischer Museen liefern kann? Künstler, die für Ausstellungen ethnologischer Museen arbeiten, sehen sich zunehmend damit konfrontiert, dass ihre Kunst als neue Wissensform deklariert wird. Hierbei ist oft von künstlerischer Forschung⁵⁵², *artistic research* oder künstlerischer Wissensproduktion die Rede. Es ist das Anliegen dieser Dissertationsschrift zu prüfen, welche Rolle zeitgenössische Kunst im Kontext ethnologischer Museen spielt und ob sie den Anforderungen einer Wissensproduktion⁵⁵³ genügt. Die Untersuchung fokussiert Vorgehensweisen zeitgenössischer Künstler, die unter dem Deckmantel künstlerischer Forschung arbeiten, sich mit wissenschaftlichen Fragen auseinandersetzen und dabei sowohl wissenschaftliche als auch

550 Hier verweist die Autorin auf: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte“, in: Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, 19-38; Siehe auch: Homi Bhabha (Hg.), *Nation and Narration*, London, 1993; Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, 1994; Kobena Mercer (Hg.), *Cosmopolitan Modernism*, Cambridge, Mass./London, 2005.

551 Monica Juneja, „Alternative, Peripheral or Cosmopolitan?“, in: Allerstorfer, Leisch-Kiesl, 2017, 82.

552 Vgl., Corina Caduff (Hg.), *Kunst und künstlerische Forschung: Musik, Kunst, Design, Literatur, Tanz*, Zürich, 2010, sowie Martin Tröndle und Julia Warmers, *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld, 2011.

553 Paul Feyerabend spricht sich dafür aus, die Statuten des Wissenschaftsbetriebs aufzuweichen. Er geht vielmehr davon, dass jede Wissenschaft eine Form der Kunst ist. Vgl., Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main, 1984.

künstlerische Methoden anwenden. Es gilt zu diagnostizieren, ob künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen legitime Wissensbestände unterstreichen, wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, sie negieren oder infrage stellen. Vermag es die Kunst jene Bereiche bis hin zum Nichtwissen zu integrieren, die eine Wissenschaft aufgrund von wissenschaftlichen Statuten nicht berücksichtigen kann? In seinem Unterkapitel „Ästhetik des Nichtwissens“⁵⁵⁴ erkennt Martin Seel:

„Kunstwerke artikulieren das propositional nicht zureichend Artikulierbare; sie haben, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* sagt, die ‚Bestimmtheit des Unbestimmten‘.“⁵⁵⁵

Eine Grundannahme der hier zu prüfenden These setzt voraus, dass der gravierende Unterschied zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Perspektiven der ist, dass Künstler in ihren Arbeiten neben Wissen ebenso gut Nichtwissen artikulieren können. Diesbezüglich führt Sarat Maharaj den Begriff *Avidya*⁵⁵⁶ ein. Sein *Avidya* steht als künstlerisches Nichtwissen für eine Kunst, die sich von einer „ontologischen Verankerung“⁵⁵⁷ des Wissensbegriffs löst und im Gegensatz zu „diskursiven Wissenssystemen“⁵⁵⁸ steht. Nichtwissen sei die „unbestimmbare Xeno-Zone zwischen ‚Wissen‘ und ‚Unwissen‘“⁵⁵⁹, komme ohne Vorwissen aus und annulliere Wissen dabei nicht vollständig.⁵⁶⁰ Ursula Bertram liefert die folgende Deskription intelligenten Nichtwissens:

„Nichtwissen bedeutet (...) nicht die Erprobung von Dummheit, sondern die Erprobung des Zweifels, des Loslassens, des nicht normierten Denkens, des Weglassens, Experimentierens, des freien Erfindens und des Querdenkens.“⁵⁶¹

Die vorläufige These lautet daher: Ethnologische Museen sind Orte des (Nicht)Wissens. Im

554 Seel, 2014, 102ff.

555 Ebd., 102. Entnommen von: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1973, 188.

556 Sarat Maharaj's *Avidya* leitet sich aus dem Sanskritwort *vidya* (sanskrit für wissen) ab, bedeutet Nichtwissen und soll jenes Wissen beschreiben, das mit einer zusätzlichen Potenz ausgestattet ist. In diesem Kontext schreibt er von Kreativität als Sinn des Unbeschreiblichen, von Kunst als Ideengenerator und von Denkweisen, die Initiatoren für neue und andere Epistemologien darstellen können. Nichtwissen annulliere systematisches Wissen nicht, sondern neutralisiere es. Dabei verhalte sich Wissen und Nichtwissen nicht binär, sondern bedingen einander. Vgl., Sarat Maharaj, „Xeno-Epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes“, in: Fietzek, Gerti (Hg.), *Documenta 11, Plattform 5*, Ausstellung, Katalog, Osterfildern-Ruit, 2002, 79ff.

557 Ebd.

558 Ebd.

559 Ebd.

560 Ebd.

561 Ursula Bertram im Interview mit Doris Rothauer, „Intelligentes Nichtwissen“, in: Ursula Bertram (Hg.), *Kunsttransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken*, Bielefeld, 2017, 69.

Feld ethnologischer Museen operieren Künstler mit Wissen, fragmentarischem Wissen sowie Elementen des Nichtwissens und allen dazwischenliegenden Graustufen. Künstler sind prädestiniert, für ethnologische Museen zu arbeiten, weil sie im Besonderen in der Lage sind, mit einer Ästhetik des (Nicht)Wissens zu operieren und diese in Ausstellungen erfahrbar zu machen. Die folgende Untersuchung versucht dies anhand der Schau „W&W“ darzustellen und gegebenenfalls zu verifizieren.

Teil II

3. ANTE

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Das Weltkulturen Museum ist heute am Schaumainkai in Frankfurt am Main in drei Villen untergebracht (Abbildung 8). Die Gründerzeitvilla am Schaumainkai 29 wurde ab 1969 Domizil des damaligen Frankfurter Museums für Völkerkunde⁵⁶² (Abbildung 9). Die Villen am Schaumainkai 35 und 37 dienen seit den 1990er-Jahren als Erweiterung des Museums.⁵⁶³ Die vielgestaltigen Gesimse, Erker, Gauben und Türmchen der dreigeschossigen Häuser sind charakteristisch für einen historistischen Baustil. Wie diese äußere architektonische Hülle, dieser bauliche Zierat der prunkvollen Tür- und Fensterrahmen und reich dekorierten Fassaden wohl auf die Ausstellungen und Tätigkeiten im Inneren des hier beherbergten ethnologischen Museums sowie auf die Besucher und ferner die Gäste des *artist in residency program* und der *Think Tanks* wirken mag? In der Villa am Schaumainkai 37 befinden sich im Hochparterre das Weltkulturen Labor, im Obergeschoss die Ateliers sowie Arbeitsräume und unter dem Dach Gästewohnungen. In der Vorbereitung zur Ausstellung „W&W“ wurden die drei Schriftsteller Gabriel Gbadamosi⁵⁶⁴, David Lau⁵⁶⁵ und Tom McCarthy⁵⁶⁶ eingeladen.⁵⁶⁷

562 Josef Franz Thiel, „Zur neueren Geschichte des Museums für Völkerkunde“, in: Kasprzycki (Hg.), 2004, 174.

563 Kasprzycki (Hg.), 2004, 269. Zur Geschichte und zu den Ausstellungen des Museums zwischen 1904 und 2004 siehe: Ebd., 266-279.

564 Gabriel Gbadamosi (*1961, Großbritannien) ist ein „irisch-nigerianischer Dichter, Dramatiker und Essayist“. Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 314. Er veröffentlichte das Buch: Gabriel Gbadamosi, *Vauxhall*, London, 2014. Siehe: www.gabrielgbadamosi.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

565 David Lau (*1982, Taiwan) hat Jura und Ethnologie studiert. Er arbeitete für den Internationalen Strafgerichtshof in Den Haag und schrieb unter anderem Artikel für die New York Times. Im Katalog wird er unter der Rubrik „Schriftsteller“ aufgeführt. Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 314. In den oben erstellten Diagrammen wird er als Anwalt bezeichnet.

566 Tom McCarthy (*1969, Großbritannien) ist ein „englischer Schriftsteller“. Deliss (Hg.), 2014, 315.

567 Im Katalog ist der Aufenthalt der Schriftsteller als Residence aufgeführt. Wie lange die Schriftsteller sich

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 8: Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2012

Die Künstler David Weber-Krebs⁵⁶⁸, Luke Willis Thompson⁵⁶⁹, und Künstlerinnen Minerva Cuevas⁵⁷⁰ und Peggy Buth⁵⁷¹ waren für eine Dauer von vier bis sechs Wochen Gäste des *artist in residency program*, um mit den Sammlungen des Museums zu arbeiten. Drei Vorträge von David Weber-Krebs, Luke Willis Thompson und Minerva Cuevas sowie drei *Think Tanks*, zu denen die Künstler Antje Majewski⁵⁷², Otobong Nkanga⁵⁷³, Luke Willis Thompson, Benedikte

tatsächlich im Museum aufhielten ist mir unbekannt. Es handelte sich aber allenfalls um wenige Tage und nicht um Wochen, wie bei den Gastkünstlern. Gabriel Gbadamosi war im Oktober, David Lau und Tom McCarthy im Juni 2013 zu Gast im Weltkulturen Museum.

568 David Weber-Krebs (*1974, Belgien) ist ein deutsch-belgischer Künstler, der „wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsgruppe Art Practice and Development an der Amsterdam School of the Arts“ war. Deliss (Hg.), 2014, 315. Siehe auch: www.davidweberkrebs.org/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

569 Luke Willis Thompson (*1988, Neuseeland) ist ein neuseeländischer Künstler, der 2013/14 „Gaststudent von Willem de Rooij an der Frankfurter Städelschule“ war. Deliss (Hg.), 2014, 315. Er wird von der Galerie Nagel Draxler in Berlin vertreten. Siehe auch: www.nagel-draxler.de/artists/luke-willis-thompson/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

570 Minerva Cuevas (*1975, Mexiko) ist eine mexikanische Künstlerin, die „mit Werken in den Sammlungen der Tade Modern, London, UNAM, Mexico City, und im Van Abbémuseum, Eindhoven, vertreten“ ist. Deliss (Hg.), 2014, 314. Siehe auch: www.irational.org/minerva/resume.html (letzter Zugriff am 07.11.2017)

571 Peggy Buth (*1971, Deutschland) ist eine deutsche Künstlerin, die „von der Galerie Klemm's in Berlin“ vertreten wird. Deliss (Hg.), 2014, 314. Siehe auch: www.klemms-berlin.com/artists/peggy-buth.html (letzter Zugriff am 07.11.2017)

572 Antje Majewski (*1968, Deutschland) Siehe: www.antjemajewski.de/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

573 Otobong Nkanga (*1974, Nigeria) Siehe: www.otobongnkanga.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Bjerre⁵⁷⁴, Rut Blees Luxemburg⁵⁷⁵, Michael Clegg⁵⁷⁶, Martin Guttman⁵⁷⁷, Armin Linke⁵⁷⁸ und Minerva Cuevas eingeladen wurden, ergänzten die Vorbereitungen.



Abbildung 9: Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2012

All diese Vorgänge sind wesentliche Weichenstellungen und für die Analyse der Ausstellung „W&W“ bedeutsam, da hier die künstlerischen Perspektiven, der Umgang mit (Nicht)Wissen sowie der Diskurs um künstlerische Forschung in ethnologischen Museen deutlich werden. Überdies ist diese konzeptuelle Phase des Aushandelns eine unabdingbare Quelle, um anschließend anhand des Displays der Ausstellung die unterschiedlichen Formen des Wissens, Wissenslücken und somit eine Ästhetik des (Nicht)Wissens heraus zu kristallisieren. Welche Voraussetzungen die für die Ausstellung „W&W“ geladenen Schriftsteller⁵⁷⁹ und Künstler mitbrachten und welche forschenden und künstlerischen Arbeitsprozesse sie durchliefen, soll

574 Benedikte Bjerre (*1987, Dänemark) ist Künstlerin. Siehe: www.benediktebjerre.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

575 Rut Blees Luxemburg (*1967, Deutschland) ist eine Fotografin. Siehe: www.rutbleesluxemburg.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

576 Michael Clegg (*1957, Irland)

577 Martin Guttman (*1957, Israel), Clegg&Guttman sind ein Künstlerduo. Siehe: www.nagel-draxler.de/artists/clegg-guttman/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

578 Armin Linke (*1966, Italien) ist Fotograf und Filmemacher. Siehe: www.arminlinke.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

579 Die Schriftsteller Gabriel Gbadamosi und Tom McCarthy sowie der Rechtsanwalt David Lau liefern wichtige inhaltliche Beiträge und sind somit elementar für das Verständnis der Ausstellung.

im Folgenden dargelegt werden.

Gabriel Gbadamosi

Der Dichter Gabriel Gbadamosi beschäftigte sich mit dem Nachlass von Bernhard Hagen⁵⁸⁰. Der Museumsgründer Bernhard Hagen eröffnete im Jahre 1904 das Frankfurter Völkerkunde Museum.⁵⁸¹ Bevor der „Arzt, Sammler und Fotograf“⁵⁸² das Museum gründete, „versorgte er (...) Arbeitsmigranten auf verschiedenen Plantagen in Südostasien“⁵⁸³. Von seinen Patienten, darunter Kinder, Männer und Frauen, fertigte er akribische Messungen und anthropometrische Fotografien in Vorder-, Seiten- und Rückenansicht an.⁵⁸⁴ In seinem Buch mit dem Titel „Anthropologischer Atlas Ostasiatischer & Melanesischer Völker“⁵⁸⁵ veröffentlichte er seine Studien. Gabriel Gbadamosi setzte sich mit Hagens anthropometrischen Fotografien auseinander und schrieb einen sechsteiligen Essay⁵⁸⁶. Er diagnostiziert Hagens Perspektive auf seine Patienten als „objektivierenden und rassifizierenden Blick“⁵⁸⁷. Dabei legt der Dichter in seinem Text besonderen Wert auf Menschlichkeit. Er schreibt:

„Diese Menschen waren Wanderarbeiter -unter anderem Chinesen, Maleien, Afghanen, Tamilen und Salomonen-, die von den Tabakplantagen angelockt nach Niederländisch Indien und Deutsch-Neuguinea kamen. Ihre Körper erzählen vom harten Leben unter den

580 Bernhard Hagen (1853-1919) war der Gründungsdirektor des Frankfurter Völkerkunde Museums.

581 Deliss (Hg.), 2014, 11.

582 Yvette Mutumba, „The stories you wouldn't tell a stranger“, in: Deliss (Hg.), 2014, 19.

583 Ebd.

584 Ebd., 19f. Einige der rassientypologischen Aufnahmen sind im Katalog abgebildet. Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 32-36. Zur Vermessung von Körpern und Konstruktion von Rassen im 18. und 19. Jahrhundert siehe:

Peter Mesenhöller, „Vermessenheit“, in: Jan Gerchow (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Berlin, 2002, 147-162.

585 Bernhard Hagen, *Anthropologischer Atlas Ostasiatischer & Melanesischer Völker*, Wiesbaden, 1898, einzusehen im Archiv des Weltkulturen Museums. Hagen fertigte Tabellen an, in denen er die Körpermaße, also beispielsweise Schädel und Extremitäten, seiner Patienten detailgenau auflistet. So sind etwa die Nasenmessungen in „Nasen-Wurzelbreite, Nasen-Rückenlänge, Nasen-Flügelbreite“ und „Nasen-Spitzenhöhe“ gegliedert. (Siehe: Ebd., 56) Überdies fertigte er eine „Statistik des sogenannten Darwin'schen Höckerchens“, eines Knorpelfortsatzes an der Ohrmuschel (Siehe: Ebd., 99) oder eine „Tabelle der Erectionsfähigkeit des Penis“ (Siehe: Ebd., 100) an. In seinem Buch beschreibt er nach einer Einleitung 203 Menschen. Hier ein Beispiel eines Jungen: „Nr. 185. Kapeam, ca. 12 Jahre alt, von Apo, in der Finschhafner Gegend. Wohlgewachsener, intelligenter, lebhafter Knabe. Schädel lang, birnförmig, mit hoher, schmaler, gewölbter Stirn. Augen tief inseriert, lang und schmal geschlitzt, mit gewissermassen schmachnendem Blick. Ohne Mongolenfalte. Gesicht schmal und lang, ziemlich prognath, mit schmalen Backenknochen. Nasenwurzel tief inseriert. Die Nase ist vollkommen europäisch und sieht nur wegen der Prognathie etwas niedriger aus. Mund sehr lang geschlitzt, mit aufgeworfenen Lippen, wovon namentlich die obere unschön geschwungen und hervorstehend ist. Genitalien noch pueril, mit langem, phimotischem preaputium. (Er gibt an, dass bei den Apó-Leuten die Beschneidung nicht üblich sei.) Der Knabe steht offenbar kurz vor der Pubertät. Am linken Testikel eine taubeneigroße Hydrocele. Kopfhaar kraus, schwarz, kurz geschnitten und an den Rändern ringsum halb handbreit wegrasiert. Sonstiges Körperhaar keins. Die Augenbrauen sind (mit einer Glasscherbe) abrasiert. Wimpern lang, dicht, schwarz.“ (Siehe: Ebd., 41). Im Anschluss an die Beschreibungen der Personen liefert er 101 Bildtafeln mit Vorder-, Seiten- und Rückenansicht. (Siehe: Ebd., ab Seite 115.)

586 Gabriel Gbadamosi, „Dr. Hagens Fotos“, in: Deliss (Hg.), 2014, 37-44.

587 Ebd., 37.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

grausamen Bedingungen der Plantagenarbeit; viele sind durch den Umgang mit Kunstdünger von grässlichen Narben entstellt.“⁵⁸⁸

Einige der fotografierten Menschen in Hagens Atlas, die mit und ohne Namen versehen sind, stellt der Dichter vor: „Jetteke, ein Mann, ca. 25 -27, Salomonen, (...), Kapeam, ein Junge, ca. 12, Kaiser-Wilhelmsland, (...), Si Bunga, eine Frau, 40, Sumatra, (...), (Ohne Namen), ein Mann, ca. 30, Salomonen“⁵⁸⁹. Er fragt spekulativ:

„Warum hat er [Bernhard Hagen] sie [die Aufnahmen] gemacht? Wer war er? Wie fand er zu sich, dieser junge, gerade fertigstudierte Arzt, den vielleicht die Abenteuerlust zu den Tabakplantagen in den Kolonien geführt hatte? Hat er geraucht? Wie stand er an jenem Tag mit der sperrigen Fotoausrüstung auf der Veranda, den Hintergrundvorhang heruntergelassen, um vor der Sonne und neugierigen Blicken geschützt zu sein, vor jedem Aufblitzen von Erotik?“⁵⁹⁰

Außerdem richtet er Fragen an Hagens Patienten:

„Welcher Blick liegt in euren Augen? Was habt ihr gesehen? Wer wart ihr? Was ist passiert? Mit welchem Gefühl habt ihr euch ausgezogen? Wer hat euch berührt? Wer hat euch das Haar gekämmt? Was habt ihr gedacht? Wart ihr verletzt? Wart ihr traurig? Hattet ihr bereits begonnen, eure Haut abzulegen, ehe sie Blasen warf und von euren Füßen aufwärts wegschmolz?“⁵⁹¹

Schließlich mündet der Abschnitt in der rhetorischen Frage:

„Oder sollte ich diese Menschen gehen lassen?“⁵⁹²

Das Museum sei als „Hüter dieser Sammlungen“⁵⁹³ für diese Fotografien verantwortlich und müsse die „staubigen Kellerdepots der kolonialzeitlichen Ethnografie“⁵⁹⁴ lüften. Das Problem der Museen sei, dass diese den Fluss des Lebens versuchen anzuhalten, indem sie

588 Ebd.

589 Ebd., 43.

590 Ebd., 40.

591 Ebd., 41.

592 Ebd.

593 Ebd., 37.

594 Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Sammlungen für die Ewigkeit zu erhalten suchen.⁵⁹⁵ Gabriel Gbadamosi stellt fest, dass Museumsobjekte „nicht leben, weil sie nicht sterben können“⁵⁹⁶. Die Plantagenarbeiter sind tot; ihre einzigen Spuren sind Hagens Fotografien. In seinem Text nimmt der Schriftsteller mehrere Perspektivenwechsel vor. Er stellt eine Gemengelage aus kolonialen, subalternen, humanistischen, skeptischen, imaginären und musealen Blickwinkeln vor, die in der Auseinandersetzung mit den anthropometrischen Fotografien auftauchen.

David Lau

Der Rechtsanwalt David Lau befasste sich zunächst mit der Sammlung als Ganzes. Sein Katalogtext ist mit den Überschriften „Geschichten der Vivisektion“, „Offenlegung“ und „Schwärzung“⁵⁹⁷ versehen. Er stellt Fragen aus juristischer Warte:

„Was versteckt das Museum? Welche Objekte sollten zurückgegeben werden? Warum fehlen bestimmte Dokumente? Wie wurden diese Objekte erworben? Wie viel ist das Objekt wert? Was ist Verschlussache, was ist vertraulich? (...) Hat der Krieg alles zerstört? Was würdest du einem Fremden nicht erzählen?“⁵⁹⁸

Zudem imaginiert er Vorbereitungen zu einer Gerichtsverhandlung und fragt nach Aspekten, die ein ethnologisches Museum zu verbergen sucht:

„Was verbirgt sich in deinem [hier ist das Museum gemeint] Computer? Was würdest du entdecken, wenn du deine Schubladen durchsuchst? Was verbirgt sich im Museum?“⁵⁹⁹

Auch David Lau kommt auf Bernhard Hagen zurück und zitiert ihn aus seinem Anthropologischen Atlas mit folgender Passage:

„Ferner bin ich überzeugt, eine Reihe von Individuen hätte stricte verweigert, sich auf das Fussbrett des Maassstabes zu stellen, theils aus abergläubischer Furcht, theils aus einer Art Scham- oder beleidigtem Ehrgefühl, namentlich die in diesem Punkt sehr empfindlichen Malayen, weil sie wissen, dass die tief verachteten chinesischen Kuli's beim Anwerben oder der Entlassung von ihren Herren, den Pflanzern, ebenfalls in diese Art bezüglich ihrer Körpergrösse gemessen werden und in diesem Act eine slavische Erniedrigung

595 Ebd., 38f.

596 Ebd., 39.

597 David Lau, „Geschichten der Vivisektion“, „Offenlegung“, „Schwärzung“, in: Deliss (Hg.), 2014, 47-53.

598 Ebd., 47. Der Teil in Klammern des Titels der Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ ist vermutlich von David Lau abgeleitet worden.

599 Ebd., 49.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

erblickt hätten. Mit diesem Gefühl muss man sehr rechnen, wenn man das Zutrauen der Leute nicht auf's Spiel setzen will.“⁶⁰⁰

Anschließend fragt der Rechtsanwalt:

„Wie fühlt es sich an, ein Bandmaß an den Körper gelegt zu bekommen? Hast du jemals die Länge deines Schenkels gemessen? Die Anzahl der Zentimeter zwischen deinem Schienbein und deinem Beckenknochen? Die Krümmung deines Ohrs? Die Länge deiner Wade, deiner Stirn, deiner Nase und deines Penis?“⁶⁰¹

Der Abschnitt „Schwärzung“ kommt in Form eines Verhörs daher, wenn er fordert:

„(...) Erzähle davon, was du am meisten verstecken möchtest, was du vergessen möchtest und was du nicht wissen möchtest. Erzähle von Abenteuer, Gier, Sammeln und Überraschung. Erzähle von Zerstörung. (...) Erzähle davon, alles nur vorzutäuschen. (...) Erzähle davon, Lücken auszufüllen. Erzähle von markierten Dokumenten, geschwärzten Aussagen und Begünstigungen. Bleib bei deiner Erzählung.“⁶⁰²

David Lau verdeutlicht in seinem Text die ungeliebten Seiten und im Verborgenen gehaltenen Geschichten eines ethnologischen Museums, die nicht rühmlich, sondern abgründig und erschreckend sind. Trotzdem sind sie Teil der Institution, ihre Offenlegung kann Einblicke verschaffen und Einsichten ermöglichen.

Tom McCarthy

Der Schriftsteller und Künstler Tom McCarthy liefert in seinem Beitrag⁶⁰³ mit dem Titel „*Catchouk. Text in Arbeit*“ einen Bericht seines Besuchs im Depot des Weltkulturen Museums in der Borsigallee 8. Er schreibt, dass er auf der Autofahrt mit „Cl.“ und „U.“⁶⁰⁴ Banken- und Industrieviertel durchquert. Vor dem Depot angekommen, beschreibt er das Gebäude als Betonbunker und assoziiert damit Sarkophage gefährlicher Atomkraftwerke, Pyramiden, Krypten und Leichenschauhäuser⁶⁰⁵ (Abbildung 10)

600 Ebd., 50. David Lau zitiert hier Bernhard Hagen aus seinem *Anthropologischen Atlas Ostasiatischer & Melanesischer Völker*. Siehe: Hagen, 1898, Einleitung V.

601 Lau, in: Deliss (Hg.), 2014, 50.

602 Ebd., 52f.

603 Tom McCarthy, „Catchouk, Text in Arbeit“, in: Deliss (Hg.), 2014, 54-60.

604 Ebd., 55. „Cl.“ steht für Clémentine Deliss, „U.“ ist anonym. Vermutlich handelt es sich um einen Mitarbeiter des Museums.

605 Ebd., 55.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 10: Weltkulturen Museum Depot, Riederwald, Frankfurt am Main, Foto: Armin Linke 2013

Die Räumlichkeiten schildert er folgendermaßen (Abbildung 11):

“Huge metal storage units lined one wall of this [room], with slide-tracks beneath their bases and spoked handless like the ones they use in submarines or decompression chambers mounted on their outer ends. Parallel to these, free-standing filing cabinets stretched the rooms whole length, long index numbers marked on every drawer. In the room’s centre a long, slab-like table lay. (...) She [Clémentine Deliss] (...) led me to a room as big as the one we’d left, in which rows of older wooden cabinets stood, one after the other. Through their vitrines I could see clusters of objects: carved whalebones, arrow-heads, head-dresses, plates, knives, masks. (...) She pulled a pair of smooth white gloves on and picked up a woven belt, one of twenty or so lying folded in rows inside the cabinet. (...) Why so many? I asked; why not just one or two?”⁶⁰⁶

606 Ebd., 56.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 11: Weltkulturen Museum Depot, Riedervald, Frankfurt am Main, Foto: Armin Linke 2013

Er berichtet davon, wie Clémentine Deliss anhand der in den 1960er-Jahren durchgeführten letzten großen Frankfurter Museumsexpeditionen an den Sepik⁶⁰⁷ in Papua-Neuguinea erläutert, wie Objekte massenhaft gesammelt wurden:

“They [the travelers of the expedition] stopped off at every village on the river’s banks, one after the next, and the natives sold them things. Word spread (she said) from settlement to settlement; as they arrived at each, the whole tribe would be waiting there with all their tribal objects laid out, like a jumble sale. The expedition bought so many objects that they filled whole boats and trains with them, stacked up in giant containers. The idea was, she went on, that you need to study the morphology of, say, a cooking pot: how the shape and decoration varies from one village or one family to the next. That’s why you needed twenty, or fifty, or a hundred. And, of course, she added, you could trade surplus objects with other anthropology museums back in Europe later (...). Cl. paused. When she continued speaking, her voice went strangely melancholic. But then, she said, all that changed. How? I asked. Well, she explained, from the mid-sixties, there was a turn away from the objects [An dieser Stelle streicht Tom McCarthy das Wort “objects”

607 Der Sepik ist der längste Fluss der Insel Neuguinea.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

handschriftlich aus und verbessert am Rand “material culture”]; suddenly the prevailing wisdom said that you don’t need to look at pots and arrows anymore – you need to study patterns of behavior and belief and so forth: *your school of anthropology, U.*”⁶⁰⁸

Diesen letzten Satz richtet die Direktorin an U.. Tom McCarthy beschreibt U.s Verdruss:

“(…) we’ve got these store-rooms full of carp we’ll never show, or even understand. What do you think, for example, she ask, opening another cabinet and pulling out a strange wicker contraption, this is for? A snow-shoe? I suggested. U., she said, it’s from the tropics. Then a fishing-net, I ventured. May be, she said. A fishing net, or a ceremonial headgear, or a bar for playing some kind of game, a cooking implement... Who knows? We don’t. We won’t. We haven’t even catalogued half of this stuff. What should we do with it?”⁶⁰⁹

Der arglose Gast antwortet:

“Why not return it?”⁶¹⁰

Doch dieser konkrete und praktische Vorschlag löst strikte Ablehnung bei U. aus:

“That doesn’t work, she answered curtly.”⁶¹¹

McCarthy’s nächste Textpassage suggeriert, dass U. resolut mit Argumenten kontert, die eine Rückgabe als unmöglich erscheinen lassen: Die Nachkommen hätten ebenso wenig Ahnung über den ursprünglichen Gebrauch; sie hätten alle Handys und tranken Coca-Cola. Zudem würde mit den Objekten kurzerhand gehandelt oder wertvolle Ethnografica würden verkauft werden.⁶¹² Auf seinem Rückflug nach London macht sich der Autor Gedanken. Mit einem Blick auf die ihn im Flugzeug umgebenden Dinge imaginiert er eine Zukunft, in der Aliens die materiellen Kulturgüter unserer Zeit, z. B. „this table, tea-spoon, cup (...) air conditioning nozzles, slide-down blinds, Velcro-fitted headrest covers, motion sickness bags, buttons with human icons on them“⁶¹³ untersuchen und sich fragen:

608 McCarthy, in: Deliss (Hg.), 2014, 56f.

609 Ebd., 57.

610 Ebd.

611 Ebd.

612 Ebd.

613 Ebd., 58f.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

“(…) what the fuck they were all for.”⁶¹⁴

Während des Flugs kommt dem Schriftsteller im Rückblick ein ominöses Objekt in den Sinn. Die Formen der Cumuluswolken am Himmel erinnern ihn an ein Artefakt in den Räumen des Afrika-Depots:

“just a lump of some black substance, all unformed, whose rugby ball-sized mass consisted of no more than tubers and protuberances knotted and gnarled together every which way. It’s *catchouk*, (...)”⁶¹⁵

Künstlerische Forschung

Die Kuratorin Clémentine Deliss hebt bei der Konzeption der Ausstellung „W&W“ die künstlerische Forschung als Ergänzung konventioneller Forschungspraktiken in einem ethnologischen Museum hervor, wenn sie schreibt:

“WARE & WISSEN verfolgt den Ansatz mehrerer Erzählungen um die Geschichte eines Museums und ist das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit. Die Erfahrung der Forschungskustodinnen des Museums wird ergänzt durch die künstlerische Forschung von Peggy Buth (Deutschland), Minerva Cuevas (Mexiko), Luke Willis Thompson (Neuseeland) und David Weber-Krebs (Belgien).”⁶¹⁶

Im Diskurs um künstlerische Forschung⁶¹⁷ wurden ganz unterschiedliche Ansätze skizziert, die eine „Differenz zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“⁶¹⁸ sowie „spezifische Merkmale“⁶¹⁹ beleuchten. Jonatan Miles charakterisiert künstlerische Forschung folgendermaßen:

“The research process might be meaningfully concentrated upon the actual methodological issues that are contained within the very notion of research in art as an

614 Ebd., 59.

615 Ebd.

616 Deliss (Hg.), 2014, 12.

617 Die künstlerische Forschung hat sich in Zuge des Bologna-Prozesses durchgesetzt. Auf Basis einer 1999 beschlossenen Erklärung zur Vereinheitlichung der europäischen Hochschuldidaktik und -struktur wurde an europäischen Kunsthochschulen eine „spezifische Kunstpraxis [etabliert], bei der die Künstlerinnen und Künstler selbst als Forschende agieren“. Siehe: Caduff (Hg.), 2010, 12. Zu künstlerischer Forschung siehe auch: Journal for Artistic Research, Siehe: www.jar-online.net/, (letzter Zugriff am 01.10.2017), sowie Society for Artistic Research, Siehe: www.societyforartisticresearch.org/society-for-artistic-research/ (letzter Zugriff am 01.10.2017)

618 Caduff (Hg.) 2010, 14.

619 Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

expansion of art as intellectual endeavor.”⁶²⁰

Dass es sich in diesem Prozess um eine äußerst komplexe Mischung unterschiedlicher Elemente, Einflüsse, Theorien und Medien handelt, verdeutlicht er hier:

„That raise further questions of the image, of the relationship between the sensible and the intelligible, between the sayable and visual, the play of presentation and representation, practical and theoretical knowledge, aesthetics and ethics, immanence and transcendence, bodily affects and space, gesture and language, method and invention, knowledge and non-knowledge, thinking and making, theories of vision, matter and form, questions that intersect philosophy, aesthetic theory, history of disciplines and critical theory.”⁶²¹

Für die folgende Untersuchung ist es notwendig, kontextuelle Relationen künstlerischer Forschung zu berücksichtigen. Im Kontext ethnologischer Museen kann durch eine Zusammenarbeit von Künstlern, Ethnologen, Forschungskustoden, Wissenschaftlern, Bibliothekaren etc. eine Mixtur aus Forschung und Kunst entstehen. Im besten Falle können in der Kunst so einerseits wissenschaftliche Methoden integriert und durch ein verstandesmäßiges Bemühen neue (Nicht)Wissensfelder erschlossen werden. Das Museum kann von den künstlerischen Perspektiven profitieren, indem künstlerische Praktiken jenseits gängiger musealer Vorgehensweisen Einzug finden. Künstlerische Forschung kann durchaus als Gewinn gegenüber herkömmlichen Verfahren gelten und im Ausstellungskontext neue Formen der Präsentation hervorbringen. Im Rahmen des experimentellen Projekts „Humboldt Lab“⁶²² wurden beispielsweise Künstler eingeladen, um mit den Sammlungsbeständen des Ethnologischen Museums sowie des Museums für Asiatische Kunst in Berlin-Dahlem⁶²³ zu arbeiten. Die inhaltliche Planung des Humboldt-Forums⁶²⁴ leitete Martin Heller⁶²⁵, der sich in Bezug auf künstlerische Perspektiven im Feld ethnologischer Museen folgendermaßen äußert:

620 Jonathan Miles, „Fine Art and Research“, in: Florian Dumbois (Hg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2012, 221.

621 Ebd.,

622 Vgl., Martin Heller (Hg.), *Prinzip Labor: Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*, Berlin, 2015.

623 Hier befanden sich bis zum 09.01.2017 das „Ethnologische Museum“ und das „Museum für Asiatische Kunst“, deren Sammlungen zukünftig im neu erbauten Stadtschloss in Berlin Mitte präsentiert werden sollen. Siehe: www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/museumsgebäude-sammlungen/ueberblick.html (letzter Zugriff am 04.10.2017)

624 Vgl., www.humboldtforum.com/de-DE/ (letzter Zugriff am 04.10.2017). Kritische Gegner des Humboldt-Forums formieren sich in dem Projekt „No Humboldt 21“. Siehe: www.no-humboldt21.de/ (letzter Zugriff am 04.10.2017)

625 Martin Heller (*1952) ist ein Ausstellungsmacher, Kurator und Autor aus der Schweiz und seit 2010 verantwortlich für die inhaltliche Ausrichtung des Humboldt-Labs.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

“Die zahlreichen Kooperationen mit zeitgenössischen KünstlerInnen (...) trugen dazu bei, neue Herangehensweisen an Objekte und Themen sowohl bezüglich Inhalt wie auch Gestaltung einzuüben, die im Museumsalltag bis dahin in dieser Form nicht möglich gewesen waren.“⁶²⁶

Allerdings muss bedacht werden, dass es sich in ethnologischen Museen um einen spezifischen, problembehafteten Kontext handelt, in dem sich die geladenen Künstler mit der Geschichte der Institution bzw. Disziplin auseinandersetzen müssen. Es besteht die Notwendigkeit, dass sich die Gäste „zuvor ausgiebig mit dem kolonialen Erbe dieser Museen“⁶²⁷ befassen haben oder zumindest „einen besonderen kritischen Zugang in Bezug auf Globalität, Rassismus oder Kolonialismus“⁶²⁸ mitbringen. An dieser Stelle sollen zwei exemplarische künstlerische Perspektiven Einblicke in die künstlerische Forschung am Weltkulturen Museum geben. Im Interview erläuterten mir Antje Majewski und Otobong Nkanga, die beide Teilnehmerinnen der *Think Tanks* sowie Gäste des *artist in residency programs*⁶²⁹ im Weltkulturen Labor waren, ihre Sichtweisen. Antje Majewski erklärt:

“*Artistic Research* ist mittlerweile ein Schlagwort geworden. Ich kann mich erinnern, dass mich vor circa sechs Jahren in England Bekannte fragten, wie groß der Anteil von *Artistic Research* in meinem Werk sei. Ich habe damals das Wort zum ersten Mal gehört. Seit ich Kunst mache, tue ich nichts anders! Schon meine allerersten Ausstellungen hatten literarische Vorlagen. Meine erste Einzelausstellung 1993 basierte auf einem Roman von Samuel Beckett, die zweite hatte viel mit Immanuel Kant zu tun. Für mich war die Auseinandersetzung mit literarischen und philosophischen Texten schon immer wichtig. Auch historische Forschung war für mich, die neuere Geschichte und Sozialgeschichte an der Universität studiert hat, schon in den ersten Ausstellungen sehr zentral. Beispielsweise habe ich lange zu dem sogenannten feministischen Blick und der Geschichte der Suffragetten geforscht. Darum ging es in meiner ersten Ausstellung in einer Galerie. Mitte der 1990er Jahre war eine Herangehensweise wie die Recherche noch nicht so üblich. Bei mir ist das nichts Besonderes. Mein Denken läuft so. Meine Werke entwickeln sich aus Fragen, die ich mir stelle. Letztendlich ist der Begriff *Artistic Research* sehr unscharf, weil er sich heute auf Herangehensweisen bezieht, die sich in der Nähe von akademischen oder wissenschaftlichen Vorgehensweisen ansiedeln. Dem gegenüber bin ich jedoch skeptisch. Ich habe nichts dagegen, dass KünstlerInnen PhDs machen. Allerdings finde ich es problematisch, wenn der Wert einer künstlerischen Arbeit an den akademischen Titeln gemessen wird. Wenn ProfessorInnen aufgrund ihres Titels berufen werden und andere,

626 Heller (Hg.), 2015, 31.

627 Susanne Leeb, „*Asynchrone Objekte*“, in: Texte zur Kunst, „Globalismus“, Heft Nr. 91, September 2013, www.textezurkunst.de (letzter Zugriff am 13.12.2016)

628 Ebd.

629 Antje Majewski und Otobong Nkanga waren geladene Künstlerinnen und erarbeiteten im Weltkulturenlabor Beiträge für die Ausstellung „Objekt Atlas. Feldforschung im Museum“, die vom 22.01 bis 06.09.2012 stattfand.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

die vielleicht Legastheniker, aber hervorragende BildhauerInnen sind, keine Chance bekommen, dann finde ich das sehr schade. Künstlerisches Arbeiten ist immer ein Forschen, ob nun am Material oder mit den Händen. Forschen muss nicht unbedingt mit Fussnoten dargestellt werden.⁶³⁰

Otobong Nkanga vertritt folgende Meinung:

„For me, I don't necessarily call it a research or anything like that. I call it curiosity. I think what Clémentine Deliss actually was proposing was a fieldwork in the museum. It is the possibility of entering into the storage and collection of a museum and having an open place where you can see multiple objects that trigger your interest. This could be a starting point of thinking of a work. I start with the point of curiosity and desire, a place of not knowing. The notion of diving into something can begin with talking to a person in a market selling objects that resemble the objects that I saw in the museum or talking to the family, friends or grandparents, the custodians, a botanist etc. So I don't know if research is enough or the right word to open up different ways of looking at things. When I was working at the museum, it was more or less questioning certain objects. Why were they in a certain way? How were they to be used on the body? I asked if they were totally closed and not open. It is being open to multiple ways of approaching the histories around an object. These histories could actually been used for creating stories. Not necessarily stories that are factual, but also fictions and myths. The process allows me to create and imagine my own history, to relate to the past and have a better understanding of the present and to stimulate the mind and body. So there are multiple ways of entering. It is not necessarily an academic research, but it could come from a kind of personal narrative, it could come from other things, which are not necessarily factual or real.“⁶³¹

Im Folgenden werden die künstlerischen Arbeitsprozesse der vier im Rahmen des *artist in residency program* zur Ausstellung „W&W“ eingeladenen Künstler anhand der Katalogtexte sowie der geführten Interviews veranschaulicht. Hierbei liegt ein besonderes Augenmerk auf der Handhabung und Produktion von (Nicht)Wissen.

David Weber-Krebs

Der deutsch-belgische Künstler David Weber-Krebs war zwischen November und Dezember 2012 mehrwöchiger Gast des Weltkulturen Labors, nachdem er im Sommer zuvor „erste Erkundungen in den Sammlungen“⁶³² unternommen hatte. Er schildert, dass er zunächst die

630 Beatrice Barrois im Gespräch mit Antje Majewski, „*Das Leben der Objekte*“, 2016. Siehe: www.academia.edu/30848867/Das_Leben_der_Objekte._Ein_Gespräch_mit_Antje_Majewski, (letzter Zugriff am 08.11.2017), 4.

631 Beatrice Barrois im Gespräch mit Otobong Nkanga, „*Ways of humanity*“, 2016. Siehe: www.academia.edu/35075331/Ways_of_Humanity._A_talk_with_Otobong_Nkanga, (letzter Zugriff am 08.11.2017), 1f.

632 Beatrice Barrois im Gespräch mit David Weber-Krebs, 2016 „*Eintauchen in das Meer einer Sammlung*“,

Inventarbücher gesehen habe.⁶³³ Wie er mir in unserem Gespräch erläuterte, ging es ihm zu Beginn „primär um Formen“⁶³⁴:

“Ich war in den Depots und fragte die Kustodinnen aller Abteilungen sehr direkt nach Kugeln.”⁶³⁵

Zudem interessierte sich David Weber-Krebs für „Serien (...) und Repräsentationen der Welt“⁶³⁶. Vor seinem Aufenthalt im Weltkulturen Museum verwirklichte der Künstler eine Performance⁶³⁷ im Teylers Museum⁶³⁸ im niederländischen Haarlem, die für seine Herangehensweise im Weltkulturen Museum maßgeblich ist. Das Teylers Museum ist ein Relikt des Gedankenguts der Aufklärung. David Weber-Krebs wurde durch die Sammlungen dieses Museums inspiriert. Diese stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert und umfassen in einer „Art Zeitkapsel“⁶³⁹ „Fossilien, Steine, wissenschaftliche Messinstrumente, Kunst, Bücher und mehr“⁶⁴⁰. Der Künstler berichtet:

“Die Aufklärung hatte zum Ziel die Welt zu kartografieren und alle ‚noch‘ weißen Flecken zu entdecken. Es war der Beginn der Kolonisierung der Weltkugel als Gesamtprojekt einer spezifischen Zeit.”⁶⁴¹

Die Kugel, erklärt David Weber-Krebs weiter, sei seit der Aufklärung ein Symbol für die Welt und für „ein Bild des Ganzen“⁶⁴². Die „Idee der Modernität“⁶⁴³ und der „Drang, die Welt gänzlich zu erfassen“⁶⁴⁴ faszinieren den Künstler.⁶⁴⁵ Auf die Frage, was er während seiner Zeit am Weltkulturen Museum tatsächlich gemacht habe und ob seine Arbeit eine Art Forschung oder eher ein künstlerischer Prozess gewesen sei⁶⁴⁶, antwortet der Künstler:

2016. Siehe:

www.academia.edu/34691464/Eintauchen_in_das_Meer_einer_Sammlung_Ein_Gespräch_mit_David_Weber-Krebs (letzter Zugriff am 27.09.2017), 4.

633 Weber-Krebs, in: Deliss (Hg.), 2014, 249-266, hier: 264.

634 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 1.

635 Ebd.

636 Weber-Krebs, in: Deliss (Hg.), 2014, , 264.

637 Die performative Arbeit hat den Titel „*Into the big world*“ und wurde am 24. Juli 2010 im Teylers Museum präsentiert. Siehe: www.davidweberkrebs.org/work/the-weight-of-our-fathers-into-the-big-world, (letzter Zugriff am 13.09.2017)

638 Siehe: www.teylersmuseum.nl/en/teylers-museum?set_language=en, (letzter Zugriff am 13.09.2017)

639 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 2.

640 Ebd.

641 Ebd.

642 Ebd., 4.

643 Ebd., 2.

644 Ebd.

645 In diesem Zusammenhang verwies David Weber-Krebs auch auf dieses Buch: Umberto Eco, *Die unendliche Liste*, München, 2009.

646 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 2.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

“Ich denke, das, was ich zuerst getan habe, könnte man als eine Art Forschung beschreiben. Im Anschluss wurde daraus eine künstlerische Arbeit. Die Erfahrung, mit den Kuratorinnen die Sammlungsdepots zu besuchen und Gespräche zu führen war essentiell, um zu verstehen, worum es in diesem Museum geht und wie es funktioniert. Ich habe viel über historische Gegebenheiten und darüber gelernt, was, wie gesammelt wurde. (...) Nach meiner Selektion einiger Objekte wurden diese zu einer Versuchsanordnung ins Labor gebracht, wo ich Zugriff auf sie hatte. Bis zu diesem Punkt würde ich das, was ich gemacht habe als Forschung beschreiben. Als ich mich entschieden habe, mit der Datenbank zu arbeiten, wurde daraus eine künstlerische Praxis.“⁶⁴⁷



Abbildung 12: Objektkomposition von David Weber-Krebs in „W&W“, Fotograf unbekannt

Neben Kugeln, die als „Ritualobjekte“⁶⁴⁸, „funktionale Objekte“⁶⁴⁹ und „Kunstwerk[e]“⁶⁵⁰ fungierten oder „in dieser Form in der Natur“⁶⁵¹ (Abbildung 12)⁶⁵² vorkommen, interessierte sich David Weber-Krebs zudem für „Serien, etwa Nackenstützen“⁶⁵³ (Abbildung 13)⁶⁵⁴ oder

647 Ebd., 2f.

648 Ebd., 4.

649 Ebd.

650 Ebd.

651 Ebd.

652 Die Kugel-Assemblage umfasst folgende Einzelstücke: „Rassel | Gesammelt von Lux Boelitz Vidal vor 1989 | Kayapó-Xikrin, Brasilien | Kürbis, Holz, Schnur (...)“. Es handelt sich um das Objekt in der Bildmitte. Im folgenden werden die Objekte von ein Uhr beginnend im Uhrzeigersinn beschrieben, wobei eine Beschreibung des letzten Objekts fehlt. „Kordeln und Fußball | (...) [die ersten drei Objekte], Gesammelt von Johannes Albert 1909-10 | Sulawesi und Flores, Indonesien | Ananasfasern, Rindenfasern, Rotan; Pistill, Fragment | Gesammelt von Ottmar Maler 1963 | Prähistorisch | Zentrales Hochland, Neuguinea | Stein; Babassu Palmnuss | Rohstoff für Farbe | Gesammelt von Thomas Michel 1986 | Eipo, West-Neuguinea | Lehm; Palmnuss-Spielzeug | Gesammelt von Lajos Boglár vor 1988 | Kayapó-Xikrin, Brasilien; Ball | Sammler nicht dokumentiert | Munduruku, Brasilien | Rohgummi | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 250.

653 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 4.

654 „Nackenstützen | Gesammelt von Leo Frobenius, Adolf E. Jensen, Albert Seekirchner und Heinrich Wieschoff | Frobenius-Expedition 1928-1930 | Zimbabwe, südliches Afrika | Holz | Sammlung

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Webrollenhalter (Abbildung 14)⁶⁵⁵, die in das Weltkulturen Labor (Abbildung 15) gebracht wurden.⁶⁵⁶ Er schildert:

„Als die ausgewählten Objekte im Labor waren, habe ich zum ersten mal gesehen, dass ich mit der Frage nach runden Dingen beziehungsweise Kugeln intuitiv richtig lag. Zwischen diesen Kugeln hat sich wirklich ein Sinn ergeben. Die Individualität der jeweiligen Objekte tritt an deutlichsten hervor, wenn sie neben anderen Objekten mit der gleichen Form gezeigt werden, die sonst nichts verbindet.“⁶⁵⁷



Abbildung 13, 14: Installation im Weltkulturen Labor von David Weber-Krebs, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Letztlich hat sich der Künstler dafür entschieden, den Versuch zu unternehmen, ein „Bild der gesamten Sammlung zu erzeugen“⁶⁵⁸. Er erzählt, wie er zusammen mit seiner Assistentin Marie Urban eine Methode entwickelte, um „ausgehend von den Inventarnummern“⁶⁵⁹ die Sammlung „chronologisch zu erfassen“⁶⁶⁰:

„Die Arbeit hatte den Anspruch einer Exhaustivität und einer sehr linearen künstlerischen Praxis. Es stellte sich (...) heraus, dass man auf sehr viele Lücken stößt. Beispielsweise sind einige Objekte während des zweiten Weltkriegs zerstört worden, die Sammlung wurde aus mehreren Beständen zusammengesetzt und es gab immer wieder Umzüge oder Schenkungen. Die Utopie der Linearität entsteht erst im Museum. Trotzdem haben wir

Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 78f.

655 „Webrollenhalter | Gesammelt von Hans Himmelheber circa 1930 | Elfenbeinküste | Holz, Baumwollfaden | Sammlung Weltkulturen Museum | Labormöbel: Mathis Esterhazy | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 80.

656 Zur Klassifikation ethnografischer Objekte siehe: Regula Iselin, *Die Gestaltung der Dinge. Außereuropäische Kulturgüter und Designgeschichte*, Berlin, 2012, 38ff.

657 Weber-Krebs, in: Deliss (Hg.), 2014, 264.

658 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 3.

659 Ebd.

660 Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

versucht eine Art Scan dieser Sammlung zu machen. (...) Die Inventarbücher werden in einem Safe im Depot eingelagert. Sobald die Objekte in diese Bücher eingetragen werden, sind sie inventarisiert und musealisiert. Ich fand es interessant, dass in Zeiten der Digitalisierung ein analoger Prozess als ultimativer Beweis für den Bestand einer Sammlung gilt. Die Technologie „Buch“ bleibt die Referenz. Die Inventarbücher sind chronologisch zu erfassen, Seite um Seite. Bei der digitalen Datenbank ist das nicht der Fall. Wir mussten einen Informatiktrick anwenden, um das möglich zu machen, denn in der Logik der Datenbank sucht man etwa nach Nackenstützen oder Webrollenhaltern, nicht aber nach einer Liste von Inventarnummer 000510, 000511, bis... Die Idee war es, zu zweit diese Sammlung durch die Praxis des Diktierens zu erfassen, was sich als sehr subjektive Angelegenheit herausstellte. Wir mussten ständig Entscheidungen treffen: Wie benennen wir einzelne Objekte? Zählen wir Serien auf oder fassen wir sie zusammen? Wir haben also eine neue Ordnung entworfen, um eine Illustration der Sammlung als Kunstwerk zu erzeugen. (...) Die ursprüngliche Idee des Kunstwerkes war, mit Sprache und Text ein Bild des Museums zu erschaffen. (...) Wir haben uns während drei Wochen mit der Datenbank am Computer und den Bezeichnungen der Objekte auseinandergesetzt. Die Aufzählung all dieser Objekte, die wir nie sahen, sondern nur benannten, verlief sehr monoton: ‚Eine Kugel, eine Nackenstütze, ein Hocker, ein Löffel aus Luzon,...(...)‘ Es fand damals ein Akzelerationsprozess oder eine Beschleunigung statt. Am Ende der Chronologie gibt es sehr viele gesammelte Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Afrika, die wir natürlich auch erfasst haben, aber sehr schnell. Die Idee war, den ‚Lebenslauf‘ der Sammlung zu erfassen.“⁶⁶¹

Der Künstler folgert, dass diese Methode „durch die Form der Sprache, durch die Reduktion und durch die willkürliche Benennung eines Objekts begrenzt“⁶⁶² sei. In den Erläuterungen des künstlerischen Prozesses von David Weber-Krebs markieren zwei Stellen das (Nicht)Wissen. Erstere beschreibt die Chronologie der Sammlung als lückenhaft⁶⁶³. Museumssammlungen suggerieren eine ganzheitliche, geschichtliche und lineare Logik. Für David Weber-Krebs ist die Sammlung eine „Utopie der Linearität“⁶⁶⁴. Bei näherer Betrachtung impliziert eine Sammlung lückenhaftes Wissen. Letztere Stelle in unserem Gespräch bezieht sich auf die „Praxis des Diktierens“⁶⁶⁵, die David Weber-Krebs als „sehr subjektive Angelegenheit“⁶⁶⁶ charakterisiert:

661 Ebd., 3ff.

662 Weber-Krebs, in: Deliss (Hg.), 2014, 265.

663 Im genauen Wortlaut: „Die Entscheidung war, ausgehend von den Inventarnummern, die Sammlung chronologisch zu erfassen. Es stellte sich jedoch heraus, dass man auf sehr viele Lücken stößt. Beispielsweise sind einige Objekte während des zweiten Weltkriegs zerstört worden, die Sammlungen wurden aus mehreren beständen zusammengesetzt und es gab immer wieder Umzüge oder Schenkungen. Die Utopie der Linearität entsteht erst im Museum.“, Barrois/Weber-Krebs, 2016, 3.

664 Ebd.

665 Ebd.

666 Ebd., Im genauen Wortlaut: „Die Idee war es, zu zweit diese Sammlung durch die Praxis des Diktierens zu erfassen, was sich als sehr subjektive Angelegenheit herausstellte.“

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

„Wir mussten ständig Entscheidungen treffen: Wie benennen wir einzelne Objekte?
Zählen wir Serien auf oder fassen wir sie zusammen?“⁶⁶⁷



Abbildung 15: Installation im Weltkulturen Labor von David Weber-Krebs, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Hier wird deutlich, dass durch das Benennen der Objekte die Sprache zu einem Instrument wird, die Sammlung in etwas Fassbares zu transformieren. Die Aussage „ständig Entscheidungen treffen“⁶⁶⁸ zeigt zudem, dass Objekte oder Objektgruppen im Prozess sprachlicher Formulierung (vorläufig) reduziert werden. Mit dem Versuch, die Sammlung als Ganzes darzustellen, enthüllt der Künstler, wie Objekte im Museum auf eine bestimmte Weise definiert und dabei in ein sprachliches Korsett gezwängt werden. Mit seiner Arbeit liefert der Künstler „eine neue Art der Inventarisierung“⁶⁶⁹, mit der er „das Inventarisierungssystem des Museums gleichzeitig dekonstruiert“⁶⁷⁰. Die Grenzen begrifflichen Wissens sind also elementare Wesenszüge einer musealen Datenbank. Im Rückblick ist David Weber-Krebs der Meinung, dass „durch künstlerische Perspektiven sehr

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Weber-Krebs, in: Deliss (Hg.), 2014, 265.

⁶⁷⁰ Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

interessante und neue Wege erkundet werden [können], wie man mit ethnografischen Sammlungen umgeht⁶⁷¹:

„Ich denke aber auch, dass es in diesem Diskurs [um die Relevanz künstlerischer Perspektiven im Feld ethnologischer Museen] so etwas wie eine bestimmte Fragestellung oder einen Leitfaden geben sollte.“⁶⁷²

Luke Willis Thompson

Im Januar 2013 beschäftigt sich der neuseeländische Künstler Luke Willis Thompson mit der Sammlung des Weltkulturen Museums. Er studierte zu jener Zeit als Gaststudent an der Städelschule, der Hochschule der bildenden Künste in Frankfurt am Main. Er schildert, dass er sich durch seinen Aufenthalt „plötzlich ortlos“⁶⁷³ fühlte, sich „neu (...) orientieren“⁶⁷⁴ und „Boden unter den Füßen“⁶⁷⁵ gewinnen musste. Der Student erklärt:

„In gewisser Weise wurde das Projekt, das aus meiner Arbeit im Labor entstand, zu einer Art Entschuldigung, um genau das zu tun: durch das Austauschen von Geschichten an einem Ort Wurzeln schlagen.“⁶⁷⁶

Er betrat die Sammlungen mit dem Anliegen, ein „Zeugnis für den Moment eines historischen Traumas“⁶⁷⁷ aufzuspüren. Allerdings sollte dieses Trauma „in dem Objekt [seiner Wahl] nicht konkret sichtbar sein, sondern in der Dokumentation oder Geschichte aufscheinen“⁶⁷⁸. Diese Herangehensweise verwarf der Künstler jedoch wieder⁶⁷⁹. Ein Blick ins Weltkulturen Labor (Abbildung 16) zeigt seine Auswahl (Abbildungen 17)⁶⁸⁰.

671 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 1.

672 Ebd.

673 Luke Willis Thompson „Museum in Umkehrung“, in: Deliss (Hg.), 2014, 231-246, hier: 243.

674 Ebd.

675 Ebd.

676 Ebd.

677 Ebd., 242.

678 Ebd.

679 Ebd.

680 „Schädelmaske (Lorr) | Gesammelt von Carl Gerlach 1879 | Neubritannien, Melanesien | Knochen, Pflanzenfasern, Farbe | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Ebd., 234.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 16: Installation im Weltkulturen Labor von Luke Willis Thompson, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Die Laborsituation nutzte Luke Willis Thompson für ein tägliches „Ritual“⁶⁸¹:

„Ich strukturierte meine Arbeit im Labor durch tägliche Besuche bei den von mir ausgewählten Objekten, was eine Art Rahmen für meine künstlerische Tätigkeit war. Morgens und abends ging ich ins Labor. (...) Dadurch wurde ich gezwungen, mir die Objekte ständig anzusehen. Auch wenn ich eine einzelne Idee zu einem bestimmten Objekt und dem, was es ist oder wie es funktioniert, ein paar Tage im Kopf hatte, war ich gezwungen, jeglicher Einzelinterpretation zu widerstehen. Weitere Zeit verbrachte ich damit, über den Inhalt nachzudenken und darüber, wie aus dem Laborzusammenhang eine Arbeit entstehen kann.“⁶⁸²

681 Ebd., 242.

682 Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 17: Schädelmaske (Lorr), Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Dabei standen grundsätzliche Überlegungen zur Ethnografie⁶⁸³ im Raum.⁶⁸⁴ Die Gedankengänge des Künstlers, die von der zentralen Frage „How to ‘document’ or not document“⁶⁸⁵ ausgehen, lassen sich anhand seiner eigens angefertigten *mind map* nachvollziehen (Abbildung 18). Sein eigentliches Projekt schildert Luke Willis Thompson folgendermaßen:

„Mein Projekt bestand darin, mit meinem Künstlerhonorar [⁶⁸⁶] eine Frankfurter Familie zu unterstützen, die einen in Deutschland verstorbenen Verwandten in ihr Heimatland bringen wollte. Um eine solche Familie zu finden, zogen Yvette Mutumba und ich durch Frankfurt, wir besuchten Leute und knüpften Kontakte zu den Vertretern verschiedener Communities. Wir erkundigten uns bei verschiedenen Gruppen nach dem Bedarf oder Wunsch nach einer solchen Rückführung. (...) Unsere Arbeit bestand darin, einen Kontakt zu suchen, der so eng mit einer Community verbunden war, um die Aufgabe übernehmen zu können. Wir fanden schließlich Moustafa Shahin. Shahin hatte einige Jahre als Imam gearbeitet und die erste englischsprachige Moschee in Frankfurt gegründet. Seither hat er eine Dachorganisation für eine Reihe von Moscheen in der Rhein-Main-Region eingerichtet. Er leitet auch die Organisation, die sich um Frankfurter Migranten, oft Muslime, und ihre Probleme in unterschiedlichen sozialen Belangen kümmert. Nachdem ich mich lange mit ihm über das Projekt unterhalten habe, war er bereit, sich einzubringen und zwischen mir, dem Weltkulturen Museum und einer Familie zu vermitteln, die das Geldgeschenk erhalten sollte. Seine Bereitschaft kam wohl daher, dass sein eigener 22-

683 Ebd.

684 Hierbei stellt der Künstler heraus, dass Ethnografen durch das Sammeln von Objekten, also durch die Wegnahme materieller Kultur, Lücken hinterlassen. Diese Lücken, so Luke Willis Thompson, wolle er durch seine künstlerische Arbeit füllen. Ebd., 245.

685 Ebd., 240f.

686 Das Honorar bestand aus 1500 Euro.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

jähriger Sohn zwei Monate zuvor gestorben war. Sein Sohn war deutscher Staatsbürger, und aus vielen verschiedenen Gründen wurde der junge Mann gegen den Wunsch seiner Familie, die ihn zurück ins ägyptische Nubien bringen wollte, hier begraben. Ich hatte eigentlich vorgehabt, Dokumente des Verstorbenen in die Präsentation des Projekts aufzunehmen, aber davon brachte mich Moustafa Shahin ab. Er glaubte, dass es die Familie des Verstorbenen vor Schwierigkeiten stellen könnte, wenn ich sie um Zeugnisse aus seinem Leben bat, und es ihr dann schwer fiel, Geld anzunehmen. Er schlug daher vor, das, was im Ausstellungsraum geschieht, von dem zu trennen, was in der Welt außerhalb geschieht. Stattdessen bot er mir Objekte seines verstorbenen Sohnes an. Das Kunstwerk verzweigt sich also: Der Leichnam und das Geld gehen in eine Richtung, während die Objekte, die als Erinnerungsstücke dienen, in eine andere gehen, ins Museum.⁶⁸⁷

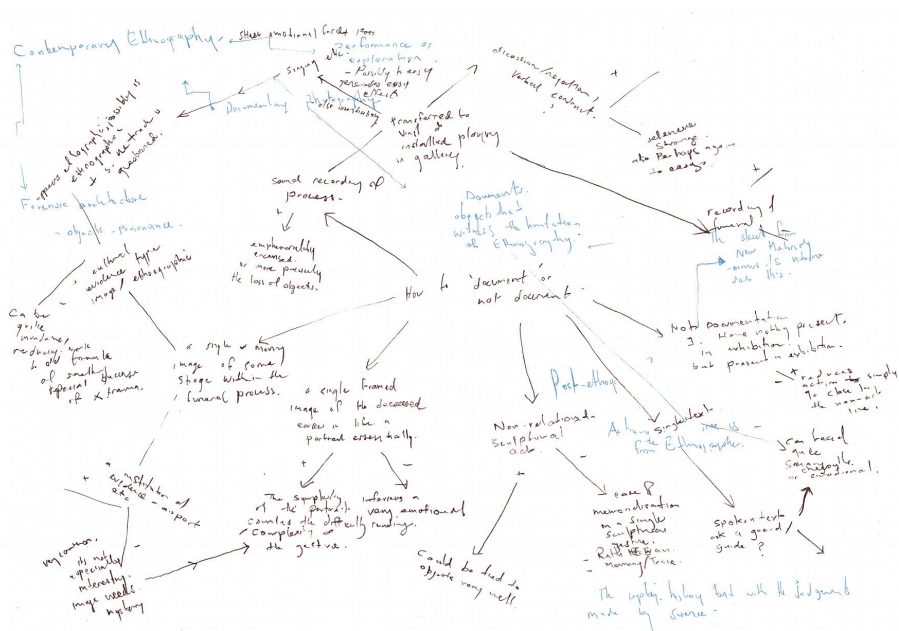


Abbildung 18: Skizze von Luke Willis Thompson in „W&W“, Weltkulturen Museum, Fotograf unbekannt

Mit seiner Arbeit, die als metaphorische Geste verstanden werden kann, versucht der Künstler, „die momentane Unmöglichkeit, einige Objekte oder alle Objekte aus einem ethnografischen Museum rückzuführen“⁶⁸⁸, zu thematisieren. Anhand seiner Schilderungen lassen sich zwei Passagen ausmachen, die auf (Nicht)Wissen zutreffen. Bezüglich der ethnografischen Praxis erwähnt er:

687 Thompson, in: Deliss (Hg.), 2014, 243f.

688 Ebd., 244.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

„Ich denke mal, dass man den ethnografischen Blick nicht einfach abstellen kann, so dass man irgendwann die eigene Kultur dokumentiert und beobachtet. Wer einmal ethnografisch geforscht hat, kann wahrscheinlich nicht umhin, sich den Rest seines Lebens damit herumzuplagen. Ich wollte mit meiner Arbeit etwas tun, das dem Rechnung trägt. Es gibt immer noch Momente im Labor oder im Atelier, in denen mir etwas fehlt.“⁶⁸⁹

Dieses Fehlen, dieses Defizit kann man als einen Mangel deuten und somit in das Feld ethnografischen (Nicht)Wissens einordnen. An anderer Stelle erklärt Luke Willis Thompson:

„Bei meiner Lektüre von Kunst- und ethnografischen Texten hatte ich fast den Eindruck, viele Autoren können sich nicht vorstellen, dass jemand, der mit diesen Objekten und Orten eng verbunden ist, sie jemals in einem Museum wieder sieht. Das ist lächerlich. Meine Arbeit bestand darin, diese Erinnerung zu spezifizieren, sie zurückzuholen, die Lücke, die durch ihre Wegnahme entstand, zu füllen.“⁶⁹⁰

Auch hier wird erkennbar, dass sich der Künstler jener Lücken, die die Praxis in einem ethnologischen Museum hervorruft, bewusst wird. Letztlich hofft der Künstler, „dass die Kunst eine Art von Freiheit bieten kann, sodass die Objekte unter das ‚wir‘ subsumiert werden“⁶⁹¹.

Minerva Cuevas

Ähnlich wie der Rechtsanwalt David Lau beschäftigte sich die mexikanische Künstlerin Minerva Cuevas während ihres Aufenthalts im Juli 2013 mit den „verborgenen Geschichten“⁶⁹² des Museums. Sie erwähnt, dass sie schon zuvor mit „einer Privatsammlung zur Postgeschichte in Schweden“⁶⁹³, dem „Archiv der Whitechapel Gallery“⁶⁹⁴ sowie einer „Sammlung historischer britischer Dokumente und Wertzeichen der Kooperativenbewegung in der Bishopsgate Library in London“⁶⁹⁵ arbeitete. Bei ihrer Suche nach „Informations splintern“⁶⁹⁶ jenseits konventioneller „museologischer Klassifikation“⁶⁹⁷ ästhetischer oder funktioneller Art konzentrierte sich die Künstlerin im Weltkulturen Museum auf das „Konzept des Wertes“⁶⁹⁸ und wurde dabei auf eine „zentrale Metapher“⁶⁹⁹ aufmerksam: die

689 Ebd., 242f.

690 Ebd., 245.

691 Ebd.

692 Minerva Cuevas, „Wertrituale“, in: Deliss (Hg.), 2014, 205-229, hier 226.

693 Ebd.

694 Ebd.

695 Ebd.

696 Ebd.

697 Ebd.

698 Ebd., 228.

699 Ebd. Es ist davon auszugehen, dass die Künstlerin durch die Gespräche mit den Kustodinnen des

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

„Verbindung zum kulturellen Kannibalismus“⁷⁰⁰. Dieses Konzept der Anthropophagie wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von dem aus Brasilien stammenden Schriftsteller Oswald de Andrade⁷⁰¹ mitbegründet und formierte sich dort als Initiative gegen die kulturellen und politischen Einflüsse Europas. Gleichwohl handelte es sich hierbei nicht um eine strikte Ablehnung jener Einflüsse, sondern um deren sprichwörtliche Einverleibung und Verdauung zugunsten sozialkritischer Interessen und kulturevolutionärer Transformationen. Die Künstlerin stieß während ihrer Recherchen zum Thema Wert überdies auf eine „Schenkung (...) verschiedener Geldformen durch die Commerzbank in den Jahren 2006 -07“⁷⁰² sowie auf „westafrikanische Goldgewichte“⁷⁰³ (Abbildung 19)⁷⁰⁴.



Abbildung 19: Goldgewichte, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Weitere Elemente waren ein „Donald-Duck-Comic, in dem Donald nach primitivem

Weltkulturen Museums, insbesondere mit der Leiterin der Amerika-Abteilung Mona Suhrbier, auf diese Metapher aufmerksam gemacht wurde.

700 Ebd., 227.

701 Oswald de Andrade (1890-1954) schrieb 1928 das *Manifesto Antropófago*. Oswald de Andrade, „*Manifesto Antropófago*“, in: *Revista de Antropofagia*, Nr.1, 1928, 3-7. In deutscher Übersetzung von Maralde Meyer-Minnemann erschien es 1990. Siehe: Oswald de Andrade, „*Anthropophagisches Manifest*“, in: *Lettre international*, Nr.11, 1990, 40ff.

702 Cuevas, in: Deliss (Hg.), 2014, 226.

703 Ebd., 228.

704 „Goldgewichte | Gesammelt von Hans Himmelheber vor 1937 | Baule, Elfenbeinküste, Westafrika | Gelbguss | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Ebd., 214.

Steingeld sucht^{705 706} und ein „geheimnisvolle[s] Objekt“⁷⁰⁷ (Abbildung 20), das der ehemalige Kustos der Amerika-Abteilung Mark Münzel⁷⁰⁸ 1989 von den Kamayurá⁷⁰⁹ aus Brasilien mit der Auflage mitnahm, dass es nicht öffentlich gezeigt wird⁷¹⁰. Ihr Vorgehen im Atelier (Abbildung 21) und im Labor (Abbildung 22) beschreibt Minerva Cuevas folgendermaßen:

„Manchmal kam ich mir fast wie eine Privatdetektivin vor (...). Je nachdem, womit ich mich bei meiner Recherche beschäftigte, werden einzelne Objekte wichtiger. Es ist gewissermaßen eine kuratorische Tätigkeit. Indem ich Zeit mit diesen Objekten verbringe und sie auf meine Art fotografiere, werden sie mir vertraut. Wenn ich versuche, sie möglichst oft zu sehen, bekomme ich ein Gefühl, sie irgendwie zu besitzen. Das stellt eine Verbindung zum kulturellen Kannibalismus her (...). Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass ich mir Objekte ins Labor bringen lasse und sie zurück in die Depots schicken konnte. Das ist zu einem wesentlichen Teil des Prozesses geworden. (...) Das Betrachten der Objekte wird durch weitere Recherchen ergänzt, und dazu gehört, Bücher aus der Museumsbibliothek zu lesen und sich mit Menschen zu treffen und zu unterhalten. Manchmal wecken die Gespräche in mir den Wunsch, mit anderen Artefakten zu arbeiten, die visuell wahrscheinlich nicht so interessant sind, aber durch Hinweise reizvoll werden.“⁷¹¹

Die Gespräche der Künstlerin mit Mark Münzel weckten zudem ihr Interesse für das Persönliche, das „aus einer langen beruflichen Bindung an Sammlung und Museum“⁷¹² erwächst:

„Ich habe mich (...) auf Mark Münzel konzentriert. In ihm sehe ich keinen typischen Vertreter der Ethnologie. Für mich ist die Einbindung eines Einzelnen in die Sammlungssituation spannend. Meiner Meinung nach erschaffen menschliche Beziehungen und Erfahrungen den Wert einer solchen Sammlung.“⁷¹³

705 Cuevas, in: Deliss (Hg.), 2014, 228.

706 Walt Disney, „*The Stone Money Mystery*“, Donald Duck, Heft 69, New York, 1960. In Deutschland erschienen 1961: Walt Disney, „Die Jagt nach dem goldenen Mühlsteingeld“, Micky Maus, Heft 30-32, Stuttgart, 1961, 33ff.

707 Cuevas, in: Deliss (Hg.), 2014, 229.

708 Mit Mark Münzel, dem ehemaligen Kustos der Amerika-Abteilung hatte ich am 22.03.2017 ein persönliches Gespräch in einem Café in Marburg, bei dem er mir von seinem Aufenthalt bei den Kamayurá berichtete und sein Zusammentreffen mit der Künstlerin Minerva Cuevas schilderte.

709 Die Kamayurá sind eine indigene Bevölkerungsgruppe aus dem zentralbrasilianischen Amazonasgebiet.

710 Zu dieser Auflage wird im Teil INTRA ausführlich Stellung bezogen.

711 Cuevas, in: Deliss (Hg.), 2014, 228f.

712 Ebd., 226.

713 Ebd., 229.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Inv.-Nr.	Akten-Bez.	Geschenk Vermächtnis Kauf Tausch	Standort:
N.S. 59 972			Schrank Nr. 88110
	Sammler: Münzel 1989		Magazin Nr.
<p>Holzfigur "YENERAMUI": dunkles altes Holz, L 16 cm glattpoliert vom häufigen Anfassen. H Form etwa eines in ein Fledermausgesicht B 3 cm: Brust auslaufenden Penis. Altes Stück. D 2,5 cm: Kopf</p> <p>Darf nach der Bedingung des Vorbesitzers Herrn Takumã nicht öffentlich gezeigt werden!</p> <p>Zauberfigur, in der Bedeutung wie N.S. 53 815; gehört inhaltlich zu Tsirikan (N.S. 59 814). Wird heute "unser Großvater" genannt. S.: N.S. 59 971: ebenfalls "unser Großvater", allerdings ohne das entsprechende Wissen hergestellt, moderne Vision, die alte Bedeutung fehlt. Mit der Inbesitznahme der Zauberfigur wurde der jetzige Häuptling der Kamayurá auch zum größten Schamanen.</p>			
<p>Literatur:</p>			
<p>Bemerkungen:</p> <p>Neg.Nr 44117 8 44119</p>			

20,6x26,3 cm 004 K 4

Abbildung 20: Karteikarte der Figur „Yeneramui“ (Unser Großvater), Kamayurá, Brasilien, Erworben im Feld von Mark und Christine Münzel 1989, Holz, Sammlung Weltkulturen Museum, Fotograf unbekannt



Abbildung 21: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Bei dem Versuch, verborgene Geschichten aufzuspüren, stieß Minerva Cuevas im Gespräch mit Mark Münzel auf die persönliche Ebene einer Sammlung. Durch diesen Vorgang ergänzt sie das wissenschaftliche Wissen der Museumssammlung durch die persönlichen Erfahrungen eines ehemaligen Museumsangestellten und somit durch eine Dimension narrativen Wissens.



Abbildung 22: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Peggy Buth

„Ethnologische Museen als institutionelle Bedeutungsträger“⁷¹⁴ wählte Peggy Buth als Titel unseres Gesprächs, das wir im August 2016 im Garten des Jüdischen Museums in Berlin führten. Die Künstlerin „ist bekannt für ihre findigen und facettenreichen Perspektiven auf die Geschichte ethnologischer Museen und deren Sammlungen“⁷¹⁵ und war zwischen März

714 Beatrice Barrois im Gespräch mit Peggy Buth, 2016 „*Ethnologische Museen als institutionalisierte Bedeutungsträger*“, Siehe: www.academia.edu/34191630/Ethnologische_Museen_als_institutionalisierte_Bedeutungsträger_Ein_Gesprach_mit_Peggy_Buth (letzter Zugriff am 21.08.2017), 1.

715 Ebd. Die Ausstellung „*Desire in Representation*“, die vom 12.09.2009 bis 03.01.2010 im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart stattfand, beruht auf einer breit angelegten Recherche über das Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren bei Brüssel. Siehe: www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/peggy-buth/, (letzter Zugriff am 27.09.2017). Die aus der Recherche entstandenen Künstlerbücher waren die Grundlage der Ausstellung. Siehe: Peggy Buth, *Peggy Buth. Desire in Representation: Traveling through the Musée Royale*, Berlin, 2008.

und September 2013⁷¹⁶ zu Gast im Weltkulturen Museum. Die Einladung erfolgte nach der Bekanntschaft mit Clémentine Deliss während der „Tagung ‚The artist as ethnographer‘ im *Musée du quay Branly* in Paris, im Mai 2012“^{717 718}. Zuvor hatte sich Peggy Buth „mehrere Jahre, von 2004 bis 2008“⁷¹⁹ mit dem *Royal Museum for Central Africa*⁷²⁰ in Tervuren bei Brüssel beschäftigt und vor Ort gearbeitet. Die Künstlerin wurde dort während ihrer Recherchen „vom Museum selbst zwei mal gestoppt“⁷²¹. Sie schildert:

„Es wurde als seltsam oder gar verdächtig eingeordnet, dass ich als Künstlerin immer wieder im Archiv oder in irgendwelchen Ecken im Museum oder in geschlossenen Sammlungsräumen fotografieren wollte. Oft wurde ich gefragt, ob ich Wissenschaftlerin sei und warum ich mich als Künstlerin für Recherchearbeit im Museumsarchiv interessiere. Es fehlte ein Verständnis dafür, dass KünstlerInnen in gewisser Weise ganz ähnliche Arbeitsweisen wie WissenschaftlerInnen anwenden, darüber hinaus aber auch künstlerisch arbeiten, die Ergebnisse der Recherchen anders verarbeiten. Ich habe beispielsweise leere Vitrinen und sichtbare Leerstellen, abgebrochene Displays fotografiert. Irgendwann haben meine Tätigkeiten einen unangenehmen Verdacht verursacht und meine Arbeit kam ins stocken, weil ich nicht mehr ins Museum gelassen wurde bzw. nicht mehr fotografieren durfte. Das änderte sich durch eine immer wieder notwendige Vermittlungsarbeit und erneute Anfragen meinerseits. Es war ein langwieriger und mitunter ziemlich zäher Prozess. Ich habe durch das Projekt im belgischen Afrika-Museum viel über das ethnologische Museum als diskursiven Machtapparat gelernt.“⁷²²

Dass Künstler sich mit ethnologischen Museen beschäftigen, wird, laut Peggy Buth, stellenweise als problematisch empfunden.⁷²³ Sie berichtet, dass folgende „Kritikpunkte“⁷²⁴ geäußert wurden: Künstler würden als „Kurator/innen“⁷²⁵ auftreten, „Museumsobjekte eher ästhetisieren“⁷²⁶, „zu wenig Kontext und Informationen“⁷²⁷ liefern und die „Grundethik“ der ethnologischen Wissenschaft⁷²⁸ gefährden. Zudem sei die Weitergabe der Deutungshoheit an

716 Peggy Buths *artist in residency program* begann im März, wurde Aufgrund einer schwerwiegenden Krankheit aber nach mehrmonatiger Pause erst im September 2016 abgeschlossen.

717 Barrois/Buth, 2016, 3.

718 Zum Programm der Tagung „*The Artist as Ethnographer*“ siehe: www.lepeuplequimanque.org/en/ethnographie (letzter Zugriff am 28.09.2017)

719 Barrois/Buth, 2016, 3.

720 Seit Dezember 2013 ist das Museum wegen Renovierungsarbeiten geschlossen und soll im Juni 2018 wieder eröffnet werden. Siehe: www.africamuseum.be/home (letzter Zugriff am 28.09.2017)

721 Barrois/Buth, 2016, 3.

722 Ebd.

723 Peggy Buth, „'Wir Alle' Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“, in: Deliss (Hg.), 2014, 269-286, hier: 277.

724 Ebd.

725 Ebd.

726 Ebd.

727 Ebd.

728 Ebd.

Künstler ein „Ausdruck einer neuen Form von westlicher Aneignung“⁷²⁹. Aus diesen kritischen Beurteilungen liest Peggy Buth „Angst vor dem Verlust der eigenen Besitz- und Deutungshoheit“⁷³⁰, „Furcht vor Veränderung und Infragestellung“⁷³¹ sowie eine „Abwehr- und Distanzierungsstrategie“⁷³² heraus. Ihre eigenen Erfahrungen als externe Akteurin in ethnologischen Museen beschreibt sie folgendermaßen:

„KünstlerInnen, die ins Museum kommen, um dort zu arbeiten, werden mancherorts als Störfaktoren wahrgenommen, die vermeintlich laienhaft in ein Fachgebiet, in dem 'schon viel geleistet wurde', eindringen. Die künstlerischen Außenperspektiven können sehr unangenehm für die eher gesetzte Institutions-Struktur des Ethnologischen Museums sein. Ich denke dies ist ein ernstzunehmendes Problem. Die gesetzte Museums-Institution wehrt sich, lässt sich in ihrem Selbstverständnis nicht einfach hinwegfegen. Damit einher geht eine Unwissenheit über zeitgenössische Kunst, mitunter Interesselosigkeit, Ablehnung, auch Herablassung. Natürlich ist das nicht generell der Fall, aber nach meiner Erfahrung herrscht in wissenschaftlichen Museumseinrichtungen eher eine Verunsicherung und Ablehnung gegenüber künstlerischer Forschung. Ich als Künstlerin kann damit jedoch noch am ehesten umgehen. Ich habe kein Problem damit, wenn mich jemand nicht ernst nimmt. Irgendwie gehört dies eben auch zu der Arbeit mit oder über diese Institutionen dazu.“⁷³³

Zudem thematisiert Peggy Buth die Gefahr, als Kunstschaffende innerhalb von musealen „Herrschaftsstrukturen“⁷³⁴ „selbst Teil des Hegemoniekonzepts zu werden“⁷³⁵ und hier „seinen Platz (...) unreflektiert und dankbar anzunehmen“⁷³⁶. Sie erläutert:

„Mit diesem Problem sehe ich mich auch als Künstlerin konfrontiert. Immer wieder treffe ich auf die Vorstellung, dass Kunst sich nicht zu legitimieren hätte (...). Die Unterstellung, Kunst würde gerade wegen ihrer vermeintlich illegitimen ‚Wesensart‘ besonders in Krisensituationen als Supervisor geeignet sein, ist eine von vielen im komplexen Prozess von Aufarbeitung und Verdrängung. Nachvollziehbar erscheint mir dagegen, Kunst als einen von vielen Wissensproduzenten als ‚Problemsteller‘^[737] in eine institutionelle

729 Ebd.

730 Ebd.

731 Ebd.

732 Ebd.

733 Barrois/Buth, 2016, 4.

734 Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 278.

735 Ebd., 277.

736 Ebd., 278.

737 Hier verweist Peggy Buth auf einen Text von Sylvester Okwunodu Ogbachie. Sie schreibt in einer Fußnote:

„Sylvester Okwunodu Ogbachie spricht in seinem Beitrag nicht nur über die Indienstnahme zeitgenössischer Kunst am Prozess der 'Enteignung des Anderen', sondern auch vom 'Verdacht der Mittäter-/innenschaft', dem sich zeitgenössische Künstler/innen aussetzen, 'die mit westlichen Museen bei der Neupräsentation zusammenarbeiten'“. Siehe dazu: Sylvester Okwunodu Ogbachie, „Zeitgenössische Kunst, ethnologische Museen und relationale Politik“, in: Texte zur Kunst, Heft 91, September, 2013, S. 73-

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Krisensituation zu holen.“⁷³⁸

Ihre Arbeit im Frankfurter Weltkulturen Museum schildert Peggy Buth folgendermaßen:

„Zu Beginn war ich eher skeptisch, allein schon aus meiner Erfahrung in Tervuren, in Belgien heraus. In Frankfurt schien allerdings alles erlaubt. Ich hatte Zugang zum Bildarchiv, zu den Depots. Keine Tür schien verschlossen. Ich konnte im Museum wohnen, mich Tag und Nacht mit dem Bildarchiv beschäftigen, die Arbeitsstrukturen der Institution kennenlernen. Die von mir im belgischen Afrika-Museum erfahrene Beschränkung des Zugangs war ein großes Hindernis. Man musste immer wieder gegen ein Misstrauen angehen. In Frankfurt hingegen waren die Möglichkeiten gegeben, sich frei zu bewegen und das empfand ich, im Gegensatz zu Tervuren, als Chance, als seltsame Freizügigkeit, die ich fast ordinär fand. Mit ordinär meine ich die völlige Verfügbarkeit der Sammlung. Ich war plötzlich Teil des Ganzen, was mir zu schaffen machte.“⁷³⁹

Im Weltkulturen Museum fand sich die Künstlerin „in einer Auftragssituation wieder“⁷⁴⁰, die ihr erlaubte, ihren „eigenen Interessen folgend“⁷⁴¹ zu recherchieren und sich „mit dem Ort“⁷⁴² auseinanderzusetzen. Allerdings erzeugte diese institutionelle Aufgeschlossenheit bei ihr ein Gefühl des Unbehagens:

„(...) spätestens beim Aufenthalt im Museumsdepot empfand ich auch Irritation und Beklemmung. Die Verfügbarkeit der Bestände, die Offenheit der Institution, die Unterstützung und Berücksichtigung jeder meiner Nachfragen bereitete mir Schwierigkeiten. Ich fand keinen Zugang zu den Objekten im Depot. Wie schon in Belgien war ich auch hier eher an der Organisation der Objekte durch die Institution und ihrer Anordnung im Depot interessiert sowie am sozialen Raum des Museums mit seinen Produktionsabläufen und seiner funktionalen Ästhetik. Schließlich stellten sich die Gründungsgeschichte des Museums und die Geschichte der Sammlung als Schlüssel für meine Arbeit heraus.“⁷⁴³

Auf die Fragen, wie Peggy Buth das beschreiben würde, was sie während ihrer Zeit am Weltkulturen Museum tatsächlich gemacht habe und ob es eher eine Art Forschung oder ein

81. Ebd.

738 Ebd.

739 Barrois/Buth, 2016, 3.

740 Buth, in: Deliss (Hg.) , 2014, 279.

741 Ebd.

742 Ebd.

743 Ebd.

künstlerischer Prozess gewesen sei⁷⁴⁴, antwortet die Künstlerin:

„(...) für mich war (...) das Archiv als diskursiver Machtraum und sozialer Raum mit den unterschiedlichen Arbeitsprozessen, subjektiven Positionierungen, Identifizierungen und Benennungen wichtig. Letztendlich bin ich im Bildarchiv auf diese spezielle Sammlung von Missionsfotografien gestoßen, die direkt mit der Geschichte des Frankfurter Museums zu tun hatten. Ich wollte eine Arbeit daraus entwickeln. Bei meiner Herangehensweise ist es mir sehr wichtig, verschiedene Elemente miteinander zu verschränken und diese Verwebungen ständig zu erweitern, ausufern zu lassen, anders zu verknüpfen. Ich möchte mit meiner Kunst nie nur eine mögliche, lesbare Antwort produzieren, sondern mit einer produktiven Unschärfe eine Art Ergänzung herstellen oder die Leerstelle projizieren. Die Betrachter sind aufgefordert mitzudenken. Ich versuche immer Arbeiten zu entwickeln, die verschiedene Deutungen und Lesarten zulassen. (...) Darüber hinaus interessierte mich die Materialität der Bilder, wie mit den Fotografien gearbeitet wurde, wo sie wie veröffentlicht wurden, in welchen wissenschaftlichen Diskursen sie auftauchten. Das alles sind Untersuchungen, die zum Handwerkszeug von Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen oder anderen GeisteswissenschaftlerInnen gehören. Vor diesen Überlagerungen fürchte ich mich nicht. Ich bezeichne mich nicht als Wissenschaftlerin, sondern dezidiert als Künstlerin. Für mich sind wissenschaftliche Ästhetiken interessant, die ich teilweise auch übernehme oder weiterverarbeite.“⁷⁴⁵

Anhand der Laborsituation (Abbildung 23) wird deutlich, dass sich die Künstlerin nicht für Objekte aus den Depots, sondern hauptsächlich für Fotografien aus dem Bildarchiv sowie ausgewählte Literatur aus der Bibliothek interessierte. Mit ihrer selbstreflektierten und versierten Sicht auf die Problematiken ethnologischer Museen wurden für die Künstlerin folgende Facetten des Weltkulturen Museums Ausgangspunkt ihrer Arbeit:

„Ich habe mich intensiv mit der Geschichte der Fotografie beschäftigt und fand den besonderen Umgang mit Fotografien im Kontext der Ethnologie interessant. Bei meiner Recherche im Bildarchiv ist mir aufgefallen, dass diese Fotografien auf ganz unterschiedlichen Wegen ins Museum gekommen sind. Eigentlich wollte ich mich nur mit den Missionsfotografien beschäftigen. (...) Mich interessierte an den Fotografien die unterschiedlichen fotografischen Darstellungs- oder auch Annäherungsweisen der Missionare. Man kann anhand der Archiv-Bilder natürlich auch die komplexe Entwicklungsgeschichte der Fotografie sowie deren Wandel in der Darstellung und fotografischen Abbildung von Menschen aus vermeintlich ethnologischer Perspektive betrachten. Ein Vergleich von Aufnahmen, die um die Jahrhundertwende 1900 entstanden, mit Bildern aus den 1960er-Jahren verrät viel über den Blick von EthnologInnen und MissionarInnen und wie sie sich Menschen genähert haben. Man erkennt adäquate

744 Barrois/Buth, 2016, 3.

745 Ebd., 4.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Verbindungen zum jeweiligen *Status Quo* der Fotografie als Medium der Wissenschaft aber auch der Kunst.⁷⁴⁶



Abbildung 23: Installation im Weltkulturen Labor von Peggy Buth, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Zudem wurde die Künstlerin auf eine „Museums-Postkarte von 1906“⁷⁴⁷ (Abbildung 24)⁷⁴⁸ aufmerksam, die einen „Verweis auf die Formen und Verfahren des ‘wissenschaftlichen Rassismus’“⁷⁴⁹ darstelle:

„Sie zeigt eine sogenannte Schaupuppe, die als *Papua von der Astrolabe Bai, Deutsch-Neuguinea* bezeichnet wird. Wie ich später erfuhr, befindet sich die Schaupuppe im Besitz des Museums. Die Schaupuppe wiederum beruht auf einer Figur, die nach einem Foto von einem indigenen Bewohner namens *Kubai* im kolonialen Deutsch-Neuguinea, das Bernhard Hagen um 1895 aufgenommen hatte, durch einen Berliner Bildhauer ‚getreu‘ modelliert worden sein soll.“⁷⁵⁰

746 Barrois/Buth, 2016, 4.

747 Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 280.

748 „Historische Postkarte | 'Papua von der Astrolabe Bai, Deutsch Neuguinea' | Städtisches Völker-Museum, Frankfurt am Main | Verlag Ludwig Klement, Frankfurt am Main, 1906 | Weltkulturen Bildarchiv“ Deliss (Hg.), 2014, 270.

749 Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 280.

750 Ebd.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.



Abbildung 24: Historische Postkarte von 1906, Sammlung Weltkulturen Museum

Es zeigte sich, dass „das Hamburger Handelshaus Umlauff“⁷⁵¹ „mehrere Reproduktionen“⁷⁵² dieser Schaupuppe anfertigen ließ, um sie als „‘Typus‘ eines ‘Kriegers‘ bzw. ‘Papua aus Deutsch-Neuguinea‘“⁷⁵³ zu verkaufen. Die Künstlerin bat das Weltkulturen Museum darum, weitere Exemplare dieses Kriegers ausfindig zu machen. Tatsächlich befinden sich weitere Schaupuppen des gleichen Vorbilds in Museen in „Freiburg im Breisgau, Burgdorf“⁷⁵⁴, „St. Gallen in der Schweiz sowie Stockholm“⁷⁵⁵ (Abbildung 25)⁷⁵⁶.

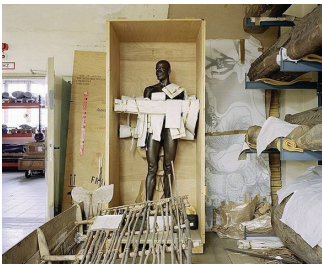


Abbildung 25: Weltkulturen Museum Depot, Kubai-Figur, Foto: Armin Linke 2013

751 Die Künstlerin erläutert in der Fußnote 12 in ihrem Text zu der Firma Umlauff: „Die Firma Umlauff, gegründet 1868 von J.F.G. Umlauff (1833-1889), handelte mit Produkten und Objekten aus den Kolonien, die sie von Sammlern, Forschungsreisenden, kleinen Museen oder auf Auktionen erwarb. Die Firma vertrieb ab 1900 auch sogenannte Schaufiguren, Schaufigurengruppen oder auch Figurenteile für Dioramen und Schauvitruinen. Das Handelshaus Umlauff pflegte Geschäftskontakte zu zahlreichen deutschen und auch internationalen Naturwissenschaftlern, Anthropologen und Ethnologen. Der Zoodirektor, Tierhändler und bekannte Betreiber von Völkerschauen Carl Hagenbeck (1844-1913) war der Schwager von J.F.G. Umlauff.“, Ebd.

752 Ebd.

753 Ebd.

754 Ebd.

755 Ebd.

756 „Armin Linke | Weltkulturen Museum Depot, Osthafen | Kubai-Figur | Frankfurt am Main 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 275.

Überdies erkennt Peggy Buth den Portraitierten in Bernhard Hagens Publikation „Unter den Papua’s“⁷⁵⁷ wieder und erläutert:

„Bernhard Hagen selbst hatte in seiner Veröffentlichung (...) zwei Fotografien Kubais als Tafelbilder abdrucken lassen sowie eines auf dem Buchumschlag verwendet. In der Bildunterschrift des einen Portraits nennt Hagen Kubai ‚*Mein Freund Kubai*‘. Im Buch bezeichnet Hagen den Papua als ‚Herr Kubai‘ und beschreibt ausführlich seine Kleidung und seinen Körper sowie seinen Ausdruck als ‚*freundlich*‘ und ‚*lächelnd*‘. Bei der Lektüre von Artikeln und Gesprächen am Frankfurter Museum ist mir aufgefallen, dass Kubai immer wieder als ein ‚Freund‘ von Bernhard Hagen bezeichnet wurde [758]. Die Behauptung oder Vermutung, Hagen sei mit *Kubai* befreundet gewesen, scheint mir eine nur unzureichend belegte Anekdote [759] zu sein, die ich als ein Symptom der Abwehr sehe: der Abwehr der Einsicht in die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der Tätigkeit Hagens als Kolonialarzt und bekannter Verfechter der aufkommenden ‚Rassendiskurse‘, mit den politischen Verhältnissen vor Ort und den kolonialen europäischen Interessen, in deren Dienst er sich stellte. Dabei will ich die Möglichkeit, dass Hagen mit Kubai tatsächlich befreundet war, gar nicht ausschließen; es geht vielmehr um den Eindruck einer Beschwichtigung, (...).“⁷⁶⁰

Hier stößt die Künstlerin auf rassistisches Wissen aus der Kolonialzeit. Ein weiterer Baustein, mit dem sich Peggy Buth auseinandersetzte, waren „zwei dokumentierte Reden“⁷⁶¹ des Museumsgründers Bernhard Hagen, „die er 1904 und 1908“⁷⁶² anlässlich der „Eröffnung bzw. Wiedereröffnung“⁷⁶³ des Frankfurter Völkerkunde Museums hielt⁷⁶⁴:

„Beide Reden führte ich im Dezember 2013 als Lese-Performance in unterschiedlichen

757 Bernhard Hagen, *Unter den Papua's. Beobachtungen und Studien über Land und Leute, Thier- und Pflanzenwelt in Kaiser-Wilhelmsland*, Wiesbaden, 1899. Neuauflage von 2005.

758 Hier zitiert die Künstlerin in Fußnote 14: „Siehe dazu etwa Eva Raabe in ihrem Artikel: Kubai – ein vornehmer Krieger aus Neuguinea, unter [journal-ethnologie.de, 2007: http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/_Medien/Medien_2007/Kubai_-_ein_vornehmer_Krieger_aus_Neuguinea/index.phtml](http://www.journal-ethnologie.de/Deutsch/_Medien/Medien_2007/Kubai_-_ein_vornehmer_Krieger_aus_Neuguinea/index.phtml), zuletzt aufgerufen am 21.10.2013. Eva Raabe, seit 1985 Kustodin der Ozeanienabteilung im Weltkulturen Museum, spricht in ihrem Artikel hinsichtlich der Frankfurter Kubai-Schaufigur u.a. von einem 'Denkmal für Hagens Freund Kubai, den vornehmen Krieger', einer 'individuellen Entstehungsgeschichte der Skulptur und der Identität Kubais' oder einem 'Angerührtsein [...] vom individuellen Schicksal der Papuafigur' sowie von 'Hagen im Kontakt von Mensch zu Mensch', der 'die einheimische Bevölkerung in sein Herz geschlossen' habe, auch wenn Hagen, wie Raabe feststellt, 'die Bewohner der Insel als 'Arbeitsmaterial' bezeichnet habe.“, Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 281.

759 In Fußnote 15 erläutert Buth: „Außer der Bildunterschrift 'Mein Freund Kubai' von Bernhard Hagen selbst ist mir keine weitere Überlieferung bekannt, die eine Freundschaft zwischen Hagen und Kubai dokumentieren würde.“, Ebd., 281.

760 Ebd., 280f.

761 Ebd., 281.

762 Ebd.

763 Ebd.

764 Beide Reden sind als Transkription im Archiv des Weltkulturen Museums einzusehen.

3.1. Schriftsteller und Künstler als Gäste des Weltkulturen Labors.

Räumen des Museums auf (u.a. in den Ausstellungsräumen und dem Objektdepot).⁷⁶⁵

Dass die Künstlerin während ihres Aufenthalts im Weltkulturen Museum auch auf Lücken und Bereiche des (Nicht)Wissens stieß, verdeutlicht sie hier:

„Beim Betrachten und Verarbeiten dieser Bilder [den Fotografien des Bildarchivs] empfand ich immer wieder großes Unbehagen, ähnlich wie zuvor im Depot des Museums. Was suche ich in diesen Fotografien? Eine Erklärung für mein Unbehagen ist die körperliche Präsenz der fotografischen Bilder, die mit der Spezifik des fotografischen Bildes als Index zu tun hat. Etwas ist in den Bildern, das, wie Walter Benjamin geschrieben hat, ‚nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangt, die da gelebt [haben]‘⁷⁶⁶. Diese gespensterhaften ‚Stimmen‘ beziehen ihre beharrliche Präsenz aus dem Ungesagten, dem Nichtrepräsentierten, den vorhandenen Leerstellen oder verlorenen bzw. nicht erzählten Geschichten. Es sind unheimliche Stimmen oder auch Wiedergänger, die uns in unserem Denken und in unserer Vorstellungskraft heimsuchen. Die ‚Geister‘ fordern Zutritt zu unseren Texten, unseren Aufschreibesystemen und Repräsentationen (...). So sind es auch Bilder, die das Nichtgezeigte doch zeigen. Es sind Bilder, die etwas zeigen, was nicht beabsichtigt war. Mein Wissen um die Entstehungszusammenhänge der Bilder ist unvollständig, Überlieferungszusammenhänge fehlen. Doch bildet dieses Wissen und die weitere Auseinandersetzung mit den bekannten Fakten sowie den Leerstellen der Überlieferung eine Grundlage für diese empfundene Verwobenheit in mein Unbehagen. Ein Unbehagen, das sich beim Betrachten der Bilder oder auch der Objekte im Depot bei mir einstellte. Meine Versuche, mich in diesem Prozess zu positionieren, führen mir meine eigenen Grenzen schmerzhaft vor Augen.“⁷⁶⁷

3.2. Vorträge

Im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung „W&W“ fanden im getäfelten Saal in der Villa am Schaumainkai 37 drei Vorträge⁷⁶⁸ der eingeladenen Künstler statt. Im Folgenden werden deren Inhalte zusammengefasst und Teile transkribiert, um einen direkten Eindruck der künstlerischen Perspektiven zu vermitteln. In diesem Abschnitt sollen die Dialoge zwischen

765 Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 281.

766 Hier zitiert die Künstlerin aus Walter Benjamins, „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977, 49.

767 Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 283.

768 Im Einzelnen: Am 18.12.2012 David Weber-Krebs, „The World in a Nutshell“; am 30.01.2013 Luke Willis Thompson, „Zu E1620, 1887“; am 10.04.2013 war Peggy Butts Vortrag, „Das Ethnografische Museum als Wunschmaschine“ geplant, ist aber wegen Krankheit ausgefallen; am 24.07.2013 Miverva Cuevas, „Money Talks“. Der Vortrag von Prof. Dr. Ciraj Rassool, „Remaking South Afrika’s Museums after Apartheid: Colonial Legacies and Knowledge Contastations in Public Culture“ vom 14.02.2013 wird nur knapp, der von Pramod Kumar KG, „Palace Museums in India – Rediscovering Objects, Cultures, Memories“ vom 16.05.2013 nicht zusammengefasst, da es in dieser Arbeit vornehmlich um künstlerische Positionen geht.

den Künstlern, den Kustoden, den Besuchern und der Direktorin sowie der Diskurs um künstlerische Forschung in ethnologischen Museen hervorgehoben werden.

18.12.2012 David Weber-Krebs, „*The World in a Nutshell*“⁷⁶⁹

Clémentine Deliss sitzt zusammen mit dem Künstler David Weber-Krebs zu ihrer Rechten und dem Dramaturg Jan-Philipp Possmann⁷⁷⁰ zu ihrer Linken vor dem Auditorium. Vor ihnen stehen zwei Tische mit zwei wohlgeordneten Objektgruppen, links die Webrollenhalter (Abbildung 14), rechts die Kugeln (Abbildung 12)⁷⁷¹. Nach einer kurzen Begrüßung der Direktorin stellt Jan-Philipp Possmann den Künstler David Weber-Krebs und dessen künstlerisches Schaffen vor. Anschließend erläutert David Weber-Krebs einige Arbeiten und seine Erfahrungen im Teylers Museum anhand einer PowerPoint-Präsentation. Überdies erklärt er seine spezifische Arbeitsweise im Weltkulturen Labor. Der Künstler deutet auf die vor ihm liegenden neun Kugeln, die auf seine Anfrage von den Kustodinnen zusammengetragen wurden und bezeichnet diese als eine Art „Eye-opener“⁷⁷². Ihn interessiere die „Beziehung zwischen den Kugeln“⁷⁷³ und dass er hier, im Gegensatz zu den im Museum vorgefundenen Serien, wie beispielsweise den Webrollenhaltern, eine „eigene Serie“⁷⁷⁴ bzw. „Assemblage“⁷⁷⁵ zusammengestellt habe. Zudem schildert er den Versuch, die Sammlung anhand der Datenbank als Ganzes zu erfassen.⁷⁷⁶ Es gehe darum, pro Objekt „einen Satz“⁷⁷⁷ zu formulieren und „jedes Objekt zu benennen“⁷⁷⁸. Diese Praxis bezeichnet er als eine Möglichkeit, eine „Archäologie der Sammlung“⁷⁷⁹ zu erstellen. Der Künstler räumt ein, dass die Sammlung eine Geschichte habe, die „sehr komplex ist“⁷⁸⁰. Er richtet das Wort an die Ozeanien-Kustodin Eva Raabe, die wiederum berichtet, dass „die Sammlung historisch gewachsen“⁷⁸¹ sei und es keine Nummerierung von „1 bis 67.000“⁷⁸² gebe. Die „sogenannten E-Nummern“⁷⁸³, so die Ozeanien-Kustodin weiter, seien beispielsweise Objekte, die bei der Gründung des damaligen Völkerkunde Museums vom Historischen Museum übernommen

769 Bei diesem Vortrag war ich anwesend.

770 Jan-Philipp Possmann ist mit David Weber-Krebs befreundet und als Dramaturg tätig. Er kuratierte verschiedene Festivals und arbeitet an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und künstlerischer Praxis. www.theaterrampe.de/personen/jan-philipp-possmann/ (letzter Zugriff am 04.10.2017)

771 Die Abbildungen 12 und 14 stellen die Objektgruppen dar, allerdings nicht genau so, wie sie während des Vortrags präsentiert wurden. Die neun Kugeln wurden hier zu je drei Stück als Quadrat aufgereiht.

772 Mitschnitt des Vortrags vom 18.12.2012: David Weber-Krebs, „*The World in a Nutshell*“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00033.MTS, 00034.MTS, hier: 00034.MTS, 00:00:34

773 Ebd., 00:00:34-00:00:43

774 Ebd., 00:01:12-00:01:16

775 Ebd., 00:01:17-00:01:20

776 Ebd., 00:03:17-00:04:11

777 Ebd., 00:04:32-00:04:34

778 Ebd., 00:04:38-00:04:41

779 Ebd., 00:05:15-00:05:17

780 Ebd., 00:05:37-00:05:40

781 Ebd., 00:06:03-00:06:05

782 Ebd., 00:06:00-00:06:02

783 Ebd., 00:06:40-00:06:43

wurden und deren Nummerierung beibehalten wurde.⁷⁸⁴ Zudem hätten „Sammlungsverluste“⁷⁸⁵ während der Kriege dazu geführt, dass Nummern verlorener oder zerstörter Objekte nicht neu belegt wurden.⁷⁸⁶ Die Datenbank sei ein „Verwaltungssystem“⁷⁸⁷ und spiegele „nicht 1:1 die physische Wirklichkeit des Objekts wider“⁷⁸⁸. David Weber-Krebs ist sich der Utopie seiner Idee, „die ganze Sammlung in ein Bild“⁷⁸⁹ zu fassen, bewusst. Jan-Philipp Possmann liest eine Textpassage aus David Weber-Krebs’ im Entstehen begriffener Arbeit vor:

„Eine Figur, eine Ahnenfigur aus gefärbtem Holz, eine Ahnenfigur, eine Ahnenfigur, eine Figur, eine Figur, eine Maske aus dem Sepik, eine Figur bemalt mit rotem Ocker, eine Ahnenfigur, eine Ahnenfigur aus rotbemaltem Holz, eine männliche Ahnenfigur aus Holz, eine Ahnenfigur, eine Maske, eine Maske aus dem unteren Sepik, eine Maske mit einer langen Nase, eine Maske, eine Tanzmaske aus Holz, rot, schwarz und weiß bemalt, eine Maske aus Tape, Neuguinea, eine Maske aus dem Sepik, Alles aus dem Sepik, aus dem Sepik, aus dem Sepik, Sepik, Sepik, eine Maske aus dem Mündungsgebiet des Sepik, ein Amulette, ein Amulette bemalt mit rotem Ocker aus dem Mündungsgebiet, eine Ahnenfigur, ein Schamschurz für Frauen, ein Faserschurz, ein Faserschurz für Frauen aus gelben, roten und naturfarbenen Fasern, ein Faserschurz aus der Astrolado Bay Neuguinea, ein Faserschurz, ein Faserschurz, ein Faserschurz, ein Schurz aus bunten Grasfasern, ein Gürtel aus Sankt Matthias, Bismarck Archipel, ein roter und brauner Schurz aus dem Sepik, Penisschmuck aus dem Sepik, alles, alles, alles, alles durch J.F.G. Umlauf gesammelt, Hüftschmuck, Werkzeuge und Geräte, Speerenschmuck und Gürtel, Gürtel und Brustschmuck, Brustschmuck und Gürtel und Schutzkleidung und Halsschmuck und Halsschmuck und Armbänder und Gürtel und noch mehr Gürtel und Gürtel und Kopfschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck und Brustschmuck.“⁷⁹⁰

Der Dramaturg schlussfolgert, dass in dieser Arbeit „die Sprache“⁷⁹¹ als „Stellvertreter für etwas“⁷⁹² stehe und es darum gehe, die Sammlung als Ganzes zu „repräsentieren“⁷⁹³. Er fragt den Künstler, welche Rolle die Sprache dabei spiele.⁷⁹⁴ Der antwortet, dass durch Sprache das Objekt erst kreiert⁷⁹⁵ und gleichzeitig reduziert⁷⁹⁶ werde. Zudem würden die Objekte durch

784 Ebd., 00:06:23-00:06:40

785 Ebd., 00:06:50-00:06:52

786 Ebd., 00:06:50-00:07:05

787 Ebd., 00:07:07-00:07:10

788 Ebd., 00:07:32-00:07:37

789 Ebd., 00:08:31-00:08:40

790 Ebd., 00:09:09-00:10:30

791 Ebd., 00:10:43-00:10:44

792 Ebd., 00:10:44-00:10:46

793 Ebd., 00:10:56-00:10:57

794 Ebd., 00:11:00-00:11:13

795 Ebd., 00:11:48-00:11:50

796 Ebd., 00:12:00-00:12:02

die Aufzählung im Wert gleichgestellt⁷⁹⁷ und dadurch die Sammlung „zur Fläche“⁷⁹⁸. Clémentine Deliss deutet die Kugelassemblage als „Kartografie“⁷⁹⁹ und als sehr dicht komprimiert⁸⁰⁰. Bei der Aufzählung der Sammlung sei die Sprache wie eine Verdichtung von „Ethnografien“⁸⁰¹ und darüber hinaus von „Geschichten“⁸⁰², so die Direktorin. Die Rolle des forschenden Künstlers im Museum beschreibt sie als „komplexe Auseinandersetzung mit einer extremen Situation von Artefakten, von materieller Kultur, von Geschichten [und] von geopolitischen Vorstellungen“⁸⁰³. Anlässlich der Frage aus dem Publikum, wie viele kugelförmige Objekte es in der Sammlung gebe⁸⁰⁴, weist die Amerika-Kustodin Mona Suhrbier darauf hin, dass man bei der Suche nach Kugeln in der Datenbank „fantasievoll“⁸⁰⁵ vorgehen müsse. Eva Raabe ergänzt, dass die Suchkriterien Ball oder Kugel nicht funktionieren und dass man in der Datenbank eher nach Funktionen, wie beispielsweise Spielzeug, suchen müsse⁸⁰⁶. Auf Anregung eines Ethnologen aus dem Publikum, dass es doch durchaus spannend sei, Objektserien regional miteinander zu vergleichen⁸⁰⁷, antwortet Clémentine Deliss, dass in der kommenden Ausstellung durchaus serielle Sammlungsgegenstände gezeigt würden⁸⁰⁸, es bei der Arbeit von David Weber-Krebs aber darüber hinaus um andere Aspekte der Serialität gehe⁸⁰⁹. Sie räumt ein:

„(...) das ist auch der Sinn der Sache, dass man mehr Sprachen erzeugt, mehr Möglichkeiten zeigt.“⁸¹⁰

Jan-Philipp Possmann präzisiert, dass es bei Davids künstlerischer Perspektive auf die Sammlung um „Definitionsfragen“⁸¹¹ gehe, um „Kategorien, die entworfen werden“⁸¹². Die Assistentin des Künstlers Marie Urban macht die Problematik verständlich, anhand der Datenbank, die nicht öffentlich zugänglich ist, nach runden Gegenständen zu suchen.⁸¹³ Eva Raabe erläutert, dass sich die digitale Datenbank erst seit vier Jahren im Aufbau befinde und

797 Ebd., 00:12:05-00:12:12

798 Ebd., 00:12:22-00:12:24

799 Ebd., 00:14:29-00:14:31

800 Ebd., 00:14:38-00:14:41

801 Ebd., 00:14:49-00:14:51

802 Ebd., 00:14:52-00:14:53

803 Ebd., 00:15:26-00:15:40

804 Ebd., 00:16:20-00:16:35

805 Ebd., 00:17:42-00:17:44

806 Ebd., 00:17:58-00:18:03

807 Ebd., 00:18:22-00:19:28

808 Ebd., 00:19:29-00:19:48

809 Ebd., 00:19:49-00:20:10

810 Ebd., 00:20:10-00:20:16

811 Ebd., 00:20:20-00:20:24

812 Ebd., 00:20:42-00:20:45

813 Ebd., 00:21:46-00:22:36

deswegen nicht zugänglich sei.⁸¹⁴ Früher, im Zeitalter der analogen Fotografie, so die Ozeanien-Kustodin, sei es eine Maßgabe gewesen, ein Objekt mit Sprache so genau zu beschreiben, dass man es auch ohne Abbildung identifizieren konnte.⁸¹⁵ Bei der im Aufbau befindlichen digitalen Datenbank allerdings sei jedes Objekt abgebildet.⁸¹⁶ Eva Raabe begründet die museale, kategoriale Ordnung damit, dass Menschen, die mit dieser ethnologischen Datenbank arbeiten, nach Funktionen und nicht nach Formen suchen.⁸¹⁷ Mona Suhrbier, die auch am Aufbau der digitalen Datenbank beteiligt war, beschreibt, dass sich im Laufe der Jahrzehnte durchaus mehrere Wandel in der Benennung von Objekten ereignet haben bzw. es bestimmte Vorlieben gab, Objekte zu bezeichnen.⁸¹⁸ Sie berichtet:

„All das wird durch die [digitale] Datenbank flach geschliffen.“⁸¹⁹

Die Amerika-Kustodin berichtet, dass sie beispielsweise Objekte mit spezifischen, auch lokal geprägten Eigenbezeichnungen wie etwa Kanu, Kajak etc. zusätzlich noch durch den Sammelbegriff Boot vereinheitlicht hat.⁸²⁰ Sie hat sich für dieses Vorgehen entschieden, um späteren Generationen die Arbeit mit der Datenbank zu erleichtern.⁸²¹ Die Direktorin glaubt, dass es dem Künstler gelungen sei, diesen Prozess der „Neutralisierung (...) der Unterschiede“⁸²² einer Sammlung zu verdeutlichen. Im Zuge dessen spricht sie von einer „subjektive[n] Benennung“⁸²³ der Sammlungsobjekte. Dem widerspricht Eva Raabe, indem sie zu bedenken gibt, dass man früher viel präziser mit Sprache umgegangen sei⁸²⁴ und man bestimmte Bezeichnungen wählte, um unterschiedliche Merkmale hervorzuheben.⁸²⁵ Beim Aufbau der digitalen Datenbank lege sie besonderen Wert darauf, alle Informationen und alle längst überholten Begriffe, wie beispielsweise „Fetisch“⁸²⁶, „im Notfall mit Anführungsstrichen“⁸²⁷, der zum Teil handschriftlich angelegten Karteikarten zu übertragen, damit historische Denkprozesse und Wissen nachvollziehbar blieben.⁸²⁸ Clémentine Deliss gibt der Kustodin recht, ist aber davon überzeugt, dass „die Ethnologie und ein Museum wie dieses

814 Ebd., 00:23:17-00:23:30

815 Ebd., 00:23:47-00:24:13

816 Ebd., 00:24:14-00:24:25

817 Ebd., 00:24:50-00:25:21

818 Ebd., 00:25:45-00:26:08

819 Ebd., 00:26:08-00:26:13

820 Ebd., 00:26:15-00:26:41

821 Ebd., 00:27:02-00:27:13

822 Ebd., 00:27:37-00:27:50

823 Ebd., 00:28:17-00:28:19

824 Ebd., 00:28:34-00:28:46

825 Ebd., 00:28:55-00:29:03

826 Ebd., 00:29:40-00:29:41

827 Ebd., 00:29:23-00:29:26

828 Ebd., 00:29:07-00:30:13

eine absolut relationale Aufgabe⁸²⁹ habe. Sie erläutert, dass das 21. Jahrhundert von „extremen Übersetzungen“⁸³⁰ geprägt sei und es nicht den „einzigen Weg“⁸³¹ gebe, etwas zu benennen. Sie betont, dass es keinen „Kanon (...) der Ethnologie Deutschlands“⁸³² mehr geben könne. Jan-Philipp Possmann erkennt, dass man es in einem Museum mit Objekten zu tun hat, „die potenziell bis in alle Ewigkeit“⁸³³ aufbewahrt werden und sich nicht verändern, wohingegen sich „die Sprache“⁸³⁴ jedoch ständig verändert. Man habe es mit „zwei Systemen“⁸³⁵ zu tun, „die sich komplett unterschiedlich verhalten“⁸³⁶. In diesem Sinne fragt er David Weber-Krebs nach der „Veränderung der Art des Sprechens über Wissen“⁸³⁷. Der Künstler berichtet von seinen Erfahrungen im Teylers Museum, in dessen Bibliothek sich Bücher mit Titeln wie „*The natural history of the herbs, trees, four footed beasts, insects, fish and reptils*“⁸³⁸ befänden. Diese Benennung sei so etwas wie eine „Beschreibung des Ganzen, (...) eine wissenschaftliche Umarmung“⁸³⁹ und wäre „heute nicht mehr möglich“⁸⁴⁰. Zum Schluss kommt die Frage aus dem Publikum, warum der Künstler sein Kunstwerk nicht im MMK⁸⁴¹ ausstelle⁸⁴², worauf die Direktorin und Jan-Philipp Possmann auf die Kooperation des Weltkulturen Museums mit David Weber-Krebs sowie auf die inhaltliche und räumliche Nähe verweisen.⁸⁴³

30.01.2013, Luke Willis Thompson, „Zu E1620, 1879“

Nach einer Ankündigung kommender Veranstaltungen merkt Clémentine Deliss zunächst eine Schrift des angloamerikanischen Wissenschaftlers Gregory Bateson⁸⁴⁴ mit dem Titel „Steps to an Ecology of Mind“⁸⁴⁵ an. Sie erläutert, dass der Anthropologe Bateson die Verbindung von Wissenschaftlern und Künstlern, wie sie für die hier im Weltkulturen Museum stattfindenden Kooperationen von Bedeutung sei, verstand.⁸⁴⁶ Die Direktorin liest vor:

829 Ebd., 00:30:23-00:30:34

830 Ebd., 00:30:46-00:30:48

831 Ebd., 00:30:46-00:30:48

832 Ebd., 00:31:17-00:31:22

833 Ebd., 00:31:33-00:31:34

834 Ebd., 00:31:37-00:31:38

835 Ebd., 00:31:40-00:31:41

836 Ebd., 00:31:41-00:31:44

837 Ebd., 00:31:55-00:31:58

838 Ebd., 00:32:26-00:32:35

839 Ebd., 00:32:38-00:32:45

840 Ebd., 00:32:49-00:32:50

841 Hier ist das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main gemeint.

842 Ebd., 00:35:38-00:32:43

843 Ebd., 00:36:08-00:36:32

844 Gregory Bateson (1904-1980) war ein Anthropologe und Sozialwissenschaftler, der sich vor Allem mit Themen aus der philosophischen Erkenntnistheorie und Kybernetik beschäftigte.

845 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, 2000.

846 Mitschnitt des Vortrags vom 30.01.2013: Luke Willis Thompson, „Zu E1620, 1887“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00001.MTS, 00002.MTS, 00003.MTS, hier: 00001.MTS 00:04:28-00:04:37

3.2. Vorträge

“In the nature of the case, explorer can never know, what he is exploring until it has been explored. He carries no Baedeker in his pocket, no guidebook which will tell him which churches he should visit or which hotels he should stay. He has only the ambiguous folklore of others who had passed that way. No doubt deeper levels of the mind guide the scientist or the artist toward experiences and thoughts which are relevant to those problems which are somehow his, and this guidance seems to operate long before the scientist has any conscious knowledge of his goals. But how this happens we do not know.”⁸⁴⁷

Im Anschluss an dieses Zitat erklärt sie, dass Bateson an einer „recursive from of research“⁸⁴⁸ interessiert gewesen sei und es sich hierbei nicht um „intuition“⁸⁴⁹, sondern um „a stronger (...) understanding of some kind of a conceptual drive that you could rectify and remodel as you go along“⁸⁵⁰ handle. Die Direktorin bezieht dieses Verständnis von Forschung auf die momentan im Weltkulturen Museum stattfindenden Prozesse.⁸⁵¹ Sodann stellt sie den neuseeländischen Künstler, dessen Ausbildung und Laufbahn sowie ihre Gründe für dessen Einladung ins Weltkulturen Museum vor.⁸⁵² Sie übergibt das Wort an Luke Willis Thompson, der linker Hand hinter einem Redepult steht. Der berichtet zunächst von seinen bisherigen künstlerischen Arbeiten und Ausstellungen. Er bezeichnet sich selbst zwar als Fidschianer⁸⁵³, merkt aber an, dass er keinen direkten Bezug zu seinen Wurzeln habe, da er in Auckland (Neuseeland) aufgewachsen sei. Dieser Umstand wurde ihm durch den Tod seines Vaters⁸⁵⁴ erst nachdrücklich bewusst und somit Startpunkt für sein künstlerisches Schaffen⁸⁵⁵. Der Künstler problematisiert den Umgang mit Objekten und fragt:

“If you take an object from the world and you bring that object into a gallery: Can that object be returned back into the world? Can that object fit back to the whole, that you created?”⁸⁵⁶

Luke Willis Thompson, der als Künstler hauptsächlich mit *Ready-mades* arbeitet, sinnt über die Bedeutung und Geschichte von Objekten nach.⁸⁵⁷ Zu seiner Linken befindet sich ein

847 Ebd., 00:04:46-00:05:35, Gregory Bateson, Siehe: www.nomadicartsfestival.com/wp-content/uploads/2015/02/Gregory-Bateson-Ecology-of-Mind.pdf (letzter Zugriff am 11.10.2017)

848 Ebd., 00:05:36-00:05:38

849 Ebd., 00:05:40-00:05:41

850 Ebd., 00:05:41-00:05:49

851 Ebd., 00:05:49-00:05:58

852 Ebd., 00:06:28-00:12:35

853 Ebd., 00:15:50-00:15:51

854 Ebd., 00:15:19-00:15:23

855 Ebd., 00:15:51-00:16:47

856 Ebd., 00:17:10-00:17:24

857 Ebd., 00:17:25-00:18:19

3.2. Vorträge

Tisch mit zwei Ethnografica (Abbildung 16⁸⁵⁸) aus der Sammlung, eines davon eine stehende Steintafel, auf die er vorerst nicht weiter eingeht. Vielmehr zieht der Künstler anhand einer projizierten Fotografie, einer Arbeit von Marcel Duchamp aus dem Jahre 1917 mit dem Titel „Trébuchet“⁸⁵⁹, die ein Garderobenbrett zeigt, eine Parallele zwischen *Ready-made* und ethnografischem Objekt.⁸⁶⁰ Für ihn seien die von ihm im Depot des Weltkulturen Museums ausgewählten Objekte, so wie sie nun im Weltkulturen Labor lägen, schon „the best show you ever gonna make“⁸⁶¹. Alle sich in der Sammlung befindlichen Objekte hätten einen Prozess der „dislocation“⁸⁶² durchlebt. Was er mache, sei eine „installation in reverse“⁸⁶³. Er deutet auf das sich im Nebenraum befindliche Weltkulturen Labor und beteuert, dass zumindest für ihn „the show (...) finished in here“⁸⁶⁴ sei. Er stellt Fragen:

“Why am I here? And what can I do?”⁸⁶⁵

Er wolle die Angelegenheit nicht „lightly“⁸⁶⁶ nehmen und schildert die missliche Lage von Museen, wie er sie aus Auckland kennt⁸⁶⁷. Der Künstler fragt weiter:

“What am I practicing?”⁸⁶⁸

Das *Ready-made* sei ebenso wie das ethnografische Objekt aus seiner „original function“⁸⁶⁹ entnommen worden. Er äußert, dass er die Objekte für seine *Ready-mades* in den meisten Fällen wieder zurückgebe⁸⁷⁰ und gesteht, dass es für ihn schwierig sei, eine Ausstellung mit ethnografischen Objekten aus der Sammlung des Weltkulturen Museums zu machen⁸⁷¹. Deswegen startete er seine Arbeit zunächst mit der *mind* „map“⁸⁷² (Abbildung 18) und setzte sich thematisch mit „contemporary ethnography“⁸⁷³ auseinander. Diesbezüglich präsentiert er

858 Die Objekte befinden sich auf der Abbildung 17 auf dem in der Mitte stehenden Tisch.

859 Marcel Duchamp, „Trébuchet“ von 1917, Holz und Metal, 19x100x13cm, Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich.

860 00002.MTS 00:11:38-00:11:50

861 Ebd., 00:12:28-00:12:31

862 Ebd., 00:13:20-00:13:21

863 Ebd., 00:13:30-00:13:32

864 Ebd., 00:13:32-00:13:34

865 Ebd., 00:13:56-00:13:58

866 Ebd., 00:14:00-00:14:01

867 Ebd., 00:14:45-00:15:39

868 Ebd., 00:16:10-00:16:13

869 Ebd., 00:16:44-00:16:46

870 Ebd., 00:17:30-00:17:54

871 Ebd., 00:18:30-00:18:40

872 Ebd., 00:18:45-00:18:46

873 Ebd., 00:19:09-00:19:10

eine Fotografie der zeitgenössischen neuseeländischen Künstlerin Edith Amituanai⁸⁷⁴ mit dem Titel „The Manu lodge, 2006 from Dejeuner“ und verweist auf die hier durchscheinende ethnografische Perspektive der Künstlerin.⁸⁷⁵ Die Arbeit, die einen dokumentarischen Charakter aufweist und kunstwissenschaftlich in den *ethnographic turn* einzuordnen ist, zeigt eine Art häuslichen Altar mit Familienbildern, Mannschaftsfotos, Blumen in Vasen und allerlei Figuren. Überdies zeigt Luke Willis Thompson die Abbildung eines Gipskopfes, die um 1900 von vielen Anthropologen im Zuge von Messungen anthropometrischer Forschungen angefertigt wurde, sowie ein handschriftliches Dokument. Hierbei verweist er auf eine weitere Thematik seiner *mind map*, nämlich „objects that witness the humiliation of ethnography“⁸⁷⁶. Er erläutert:

“What’s institutional critic, if the (...) institution is already in practicing a self reflected position? You don’t need it, I guess. (...) That reaction is not the way to go (...). My first reaction to this ownership [the museum as the owner of the collection] is: I don’t want this. I don’t want to be a custodian. And I had a totally new respect for people who do that job.”⁸⁷⁷

Wesentlich sei für ihn, die Komplexität der „history around ethnography“⁸⁷⁸ zu berücksichtigen. Ein letzter Themenkreis, mit dem er sich momentan beschäftige, seien „actions that free us from ethnography“⁸⁷⁹. Er erklärt seine Auffassung des Begriffs „post-ethnography“⁸⁸⁰ nicht im Sinne eines Vergessens dieser Tradition⁸⁸¹, sondern einer Verortung der Disziplin in der Gegenwart und Zukunft⁸⁸². Luke Willis Thompson zeigt die Abbildung eines Objekts der Sammlung, eine Schädelmaske mit der Inventarnummer E1620⁸⁸³ (Abbildung 17) und bezeichnet sie als „person“⁸⁸⁴. Er beschreibt „research“⁸⁸⁵ als „total extent of what you are capable of thinking of“⁸⁸⁶. Beim Anblick dieser Schädelmaske sei er fasziniert gewesen⁸⁸⁷. Anschließend zeigt er ein Bild der Rückseite des Objekts (Abbildung 26) und erklärt, dass die Maske zum Tanz an dem waagerechten Holzstab zwischen den Zähnen

874 Edith Amituanai (*1980), Siehe: www.edithamituanai.com/ (letzter Zugriff am 12.10.2017)

875 00002.MTS, 00:19:25-00:19:38

876 Ebd., 00:23:43-00:23:48

877 Ebd., 00:24:07-00:25:00

878 Ebd., 00:25:11-00:25:13

879 Ebd., 00:30:36-00:30:39

880 Ebd., 00:30:53-00:30:55

881 Ebd., 00:31:01-00:31:07

882 Ebd., 00:31:19-00:31:25

883 Das Objekt wurde folglich bei der Gründung des Völkerkundemuseums als E-Nummer vom Historischen Museum, Frankfurt am Main übernommen. Es handelt sich um eine auf einen Menschenschädel modellierte Maske.

884 Ebd., 00:32:44-00:32:46

885 Ebd., 00:33:41-00:33:42

886 Ebd., 00:33:44-00:33:50

887 Ebd., 00:33:53-00:34:08

gehalten wurde⁸⁸⁸. In der Rückansicht wird zudem offensichtlich, dass es sich um einen Menschenschädel handelt.



Abbildung 26: Schädelmaske (Lorr), Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Der Künstler verweist auf Problematiken, wenn es um die Aufbewahrung menschlicher Gebeine geht.⁸⁸⁹ Dann zeigt er noch einige historische Aufnahmen aus dem Bildarchiv, darunter eine Schwarz-Weiß Fotografie, auf der eine schockierende Szene zu sehen ist: Unter einem dunklen, großen und ausladenden Baum steht eine Menschengruppe und blickt nach oben. Dort hängen drei Exekutierte, die sich nur unscharf gegen den hellen Horizont absetzen. Nach einigen generellen Fragen aus dem Publikum deutet die Direktorin auf den Tisch mit den zwei Ethnografica und fragt Luke Willis Thompson, was es damit auf sich habe.⁸⁹⁰ Der erläutert, dass es sich um „grave markers“⁸⁹¹ handle und ihn dabei „the sheer strangeness of collecting“⁸⁹² interessiere. Auf die Frage einer ZuhörerIn, ob für ihn der Auftrag, eine künstlerische Arbeit in einem gewissen Zeitraum für ein ethnologisches Museum zu entwickeln, einfach oder schwierig sei⁸⁹³, antwortet der Künstler, dass er dankbar für die Einladung sei⁸⁹⁴. Er berichtet von seiner ortsspezifischen Situation in Frankfurt am Main, einer Stadt, in der er sich nicht auskenne.⁸⁹⁵ Das Museum sei ein Ort an dem „criticality (...) is given in secret, in conversation“⁸⁹⁶. Bezüglich des Anspruchs an die Künstler, eine künstlerische Arbeit im Rahmen eines *artist in residency program* zu entwickeln, erklärt

888 00002.MTS, 00:34:29-00:34:37

889 Ebd., 00:34:44-00:35:05

890 Ebd., 00:03:51-00:03:55

891 Ebd., 00:04:23-00:04:26

892 Ebd., 00:04:29-00:04:32

893 Ebd., 00:10:04-00:11:04

894 Ebd., 00:11:24-00:11:26

895 Ebd., 00:12:00-00:12:49

896 Ebd., 00:14:07-00:14:21

Clémentine Deliss:

“The conditions are discussed pretty much every day as they developed both in the dialog that we set up and the dialog that Luke has with the curators here. We are very aware, that (...) you are only moving as far as you can and the last thing we want to do is rush into something. It’s not about that. It’s not about producing art works here. We are *in production*, but it’s not about producing something which in the end you would call and name with complete certainty an ‚artwork‘. (...) The whole point about the way the lab works is that according to the experiments that take place within a year, during which different people work with us, we will develop an exhibition together. So there is a complete non-knowledge as far as we are today about what the forthcoming exhibition will look like and what it will contain. There are a set of problematics that are raised through the combination of the artists him- or herself, through the choice of objects, through the dialogs with the curators, through the dialogs that feedback onto one another. But in some sort of a way we are a production of inquiring. And we don’t really know (...). The option to flunk is given as much a given, as much as the option not to flunk. (...) You [Luke Willis Thompson] are not invited, because you have to produce something. You are invited, because you may in some way (...) create a sample of objects, which will produce an additional (...) knowledge to the knowledge that already exists in this museum. How large, how small, what kind of scale, what kind of detail (...), what kind of large plans this engages with, that we don’t know yet. And in that sense, it’s a laboratory.”⁸⁹⁷

An dieser Stelle bedarf es einer Ergänzung, denn zwei Wochen nach Luke Willis Thompson, am 14.02.2013, hielt Ciraj Rassool einen Vortrag⁸⁹⁸ am Weltkulturen Museum, der die Arbeit des Künstlers offensichtlich maßgeblich beeinflusst hat. Ciraj Rassool ist Professor für Gesichte und Direktor des *Center for Humanities Research, University of the Western Cape*⁸⁹⁹, *South Afrika* und berichtete von seiner Arbeit der Reformierung von Museumskonzepten im Kontext der Post-Apartheid in Südafrika. Er fragt:

„How do you make a museum not an institution of subjection?“⁹⁰⁰

Unter anderem schilderte er die Repatriierung der sterblichen Überreste von Klaas und Trooi Pienaar, an der der Historiker⁹⁰¹ maßgeblich beteiligt war. Das Paar wurde 2012 feierlich von

897 Ebd., 00:15:04-00:17:37

898 Mitschnitt des Vortrags vom 14.02.2013: Ciraj Rassool, „Remaking South Africa’s Museums after Apartheid: Colonial Legacies and Knowledge Contestations in Public Culture“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00006.MTS, 00007.MTS, 00008.MTS

899 Siehe: www.uwc.ac.za/Pages/default.aspx (letzter Zugriff am 14.11.2017)

900 00006.MTS, 00:04:15-00:04:21

901 Die Forschungen zu diesem Thema veröffentlichte Ciraj Rassool zusammen mit Martin Legassick. Siehe: Martin Legassick, Ciraj Rassool, *Skeletons in the cupboard: South African museums and the trade in human*

Wien nach Kurumar (Südafrika) gebracht. In einer Erklärung heißt es:

„(...) Klaas und Trooi Pienaar, Angehörige der indigenen Gemeinschaft der San in Südafrika, waren Ende 1909 kurz nach ihrem Tod von einem Mitarbeiter des bekannten österreichischen Arztes, Anthropologen und Ethnologen Rudolf Pöch aus ihrem Grab auf einer Farm nahe Kuruman exhumiert worden. Die Proteste von Angehörigen blieben unbeachtet bzw. wurden unter Androhung von Gewalt unterdrückt. Die Verschiffung der beiden Leichen nach Österreich-Ungarn erfolgte unter Umgehung der damaligen südafrikanischen Gesetzeslage und führte zu einer polizeilichen Untersuchung. (...) Etwa 150 von ihm [Rudolf Pöch] und seinen Mitarbeitern widerrechtlich und ohne ethnische Bedenken akquirierte körperliche Reste von Ureinwohnerinnen und Ureinwohnern im Südlichen Afrika wollte Pöch in Österreich der ‚Rassenforschung‘ zugänglich machen. (...) Vertreter/innen der südafrikanischen San-Community, darunter traditionelle Heiler, werden am 17. April 2012 ein Ritual in kleinstem Kreis an der Akademie der Wissenschaften durchführen. Der Vizepräsident der Akademie, Univ. Prof. Dr. Arnold Suppan, wird die Särge dann der südafrikanischen Delegation unter Leitung des stv. Ministers Phaala übergeben. (...) Die feierliche Zeremonie findet am 19. April in der südafrikanischen Botschaft statt. (...) Für die Regierung Südafrikas ist der Prozess der ‚Rehumanisierung‘ der Pienaares von großer Bedeutung. (...) Die menschliche Würde der Pienaares wurde so weit verletzt, dass sie nur als ‚Studienobjekte‘ behandelt wurden. Diese Initiative soll die Überreste symbolisch ‚re-humanisieren‘ und sie von ‚Museumsobjekten‘ wieder zu ‚menschlichen Überresten‘ machen, denen Würde und Respekt zusteht. (...)“⁹⁰²

Das Thema der Repatriierung wird für Luke Willis Thompson und seinem Beitrag zur Ausstellung „W&W“ von zentraler Bedeutung.

10.04.2013, Peggy Buth, „Das ethnografische Museum als Wunschmaschine“

Der für den 10.04.2013 geplante Vortrag von Peggy Buth ist krankheitsbedingt ausgefallen.

Auf meine Frage, was der Inhalt ihres Vortrags gewesen sei, antwortete mir die Künstlerin:

“Bei dem Vortrag sollte es um viele Dinge gehen, (...). An mehreren Themen arbeite ich nach wie vor. Ein Vortrag hat den Vorteil, dass man vieles kompakt und präzise darstellen kann und meist auch mit Text arbeitet, den man dann immer wieder lesen und ändern kann. Das Museum als Produktions- oder Wunschmaschine zu hinterfragen ist etwas, das man in einem Text sehr gut bearbeiten kann. Ich habe einen Entwurf, an dem ich arbeite.“⁹⁰³

remains, 1907-1917, Cape Town, 2000.

902 Siehe: [www.homepage.univie.ac.at/walter.sauer/Afrikanisches_Oesterreich2-](http://www.homepage.univie.ac.at/walter.sauer/Afrikanisches_Oesterreich2-Dateien/INDABA74_Pienaar.pdf)

[Dateien/INDABA74_Pienaar.pdf](http://www.homepage.univie.ac.at/walter.sauer/Afrikanisches_Oesterreich2-Dateien/INDABA74_Pienaar.pdf) (letzter Zugriff am 02.11.2017), 4f.

903 Barrois/Buth, 2016, 8.

24.07.2013 Minerva Cuevas, „Money Talks“

Clémentine Deliss stellt die künstlerische Laufbahn von Minerva Cuevas und deren Verbindung von „artistic practice and social activism“⁹⁰⁴ vor. Sie zitiert vier prägnante Begriffe, „cannibalism, consumption, capitalism and culture“⁹⁰⁵ und bezieht sich dabei auf ein kürzlich im Zuge der Ausstellung „W&W“ geführtes Interview mit der Künstlerin. Minerva Cueva bedankt sich bei „the whole structure of the Weltkulturen Museum“⁹⁰⁶ und gesteht, dass „it has been intense“⁹⁰⁷. Sie erläutert, dass sie normalerweise eher abgeschieden in ihrem Atelier in Mexiko-City arbeite⁹⁰⁸ und dass sie hier im Museum „a lot of meetings“⁹⁰⁹ hatte. Ihre Arbeitsweise charakterisiert die Künstlerin als „based on research“⁹¹⁰, ihre Kunstwerke als “only elements that combined with this research, (...) [which is] transformed to a (...) visual, (...) aesthetic [or] public translation”⁹¹¹. Anhand der ersten Projektion, ihrer Arbeit mit dem Titel „America“ (Abbildung 27) von 2003, erklärt die Künstlerin, dass sie oft mit einer Kombination von historischem Material und zeitgenössischen Referenzen bezüglich Kapitalismus, Ökologie und Ressourcen arbeite.⁹¹²



Abbildung 27: Minerva Cuevas, America 2006

904 Mitschnitt des Vortrags vom 24.07.2013: Minerva Cuevas, „Money Talks“, Bildarchiv des Weltkulturen

Museums, Datei 00026.MTS, 00027.MTS, 00028.MTS hier: 00026.MTS, 00:02:43-00:02:46

905 Ebd., 00:04:28-00:04:32

906 Ebd., 00:04:56-00:05:00

907 Ebd., 00:05:40-00:05:42

908 Ebd., 00:05:43-00:06:03

909 Ebd., 00:05:42-00:05:43

910 Ebd., 00:06:40-00:06:44

911 Ebd., 00:06:55-00:07:07

912 Ebd., 00:07:18-00:08:30

3.2. Vorträge

Die Abbildung zeigt „an old illustration drawn by Spanish colonizers about the environment in America“⁹¹³ in schwarz-weiß, überlagert von einer übergroßen, bunten Darstellung Dagobert Ducks, der sich in Goldmünzen wälzt. Nach weiteren Beispielen ihres künstlerischen Schaffens geht Minerva Cuevas auf ihre Arbeit im Weltkulturen Museum ein.⁹¹⁴ Bei ihrer Recherche im Depot interessierte sich die Künstlerin für „trade and (...) currency“⁹¹⁵. Anhand einer Fotografie (Abbildung 28) ihrer Objektanordnung im Weltkulturen Labor umschreibt sie ihre Tätigkeiten als „look at, (...) study, (...) [and] rethink about“⁹¹⁶. Eine Verbindung zu ihrem Thema Währung stelle eine Schenkung der Commerzbank an das Museum dar⁹¹⁷, eine Sammlung von sogenanntem *Primitivgeld*⁹¹⁸.



Abbildung 28: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Die Künstlerin wirft ein, dass sie zu Beginn ihrer Recherchen auf ein Objekt (Abbildung 20) stieß, das laut einer Maßgabe des Vorbesitzers nicht gezeigt werden dürfe.⁹¹⁹ Dieses Objekt wecke ihr Interesse und lasse viele Fragen, besonders nach Besitzansprüchen offen.⁹²⁰ Ein Interview mit dem ehemaligen Kustos der Amerika-Abteilung Mark Münzel, der dieses

913 Ebd., 00:07:24-00:07:35

914 Ebd., 00:29:28-00:29:33

915 Ebd., 00:30:33-00:30:36

916 Ebd., 00:30:33-00:30:36

917 00026.MTS, 00:31:26-00:31:31

918 Die Commerzbank schenkte dem Museum im Jahre 2007 eine Sammlung von *Primitivgeld*, also traditionellen Zahlungsmitteln aus verschiedenen Regionen der Welt. Vgl., Deliss (Hg.), 2014, 208-213.

919 00026.MTS, 00:31:42-00:31:56

920 Ebd., 00:31:57-00:32:14

3.2. Vorträge

Objekt aus Brasilien mitbrachte, stehe noch aus.⁹²¹ Bei ihrer Recherche im Bildarchiv ist Minerva Cuevas zudem auf Fotografien aufmerksam geworden, die Mark Münzels Aufenthalt bei den in Brasilien lebenden Kamayurá dokumentieren.⁹²² Eine zeigt den Ethnologen, wie er sich in blauer Badehose, Flip Flops und rot bemaltem Körper bei den Kamayurá aufhält. Die Künstlerin erzählt, dass sie hierin eine sehr persönliche Facette der Sammlungsgeschichte erkenne.⁹²³ Eine weitere Abbildung zeigt Mark Münzel mit einem Piloten und einer weiteren Person an einem Flughafen, vor ihnen vier Rollwägen, bepackt mit Koffern und Kisten, hinter ihnen ein kleines Flugzeug. Nun geht Minerva Cuevas auf die Abbildung eines Objekts (Abbildung 29)⁹²⁴ der Commerzbank-Sammlung ein, das als Federgeld bezeichnet wird.



Abbildung 29: Federgeld, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

Die Künstlerin stellt das Federgeld als „one of the most beautiful objects“⁹²⁵ vor und hofft es als Teil der kommenden Ausstellung verwenden zu können⁹²⁶. Des Weiteren zeigt sie eine

921 Ebd., 00:33:15-00:33:33

922 00026.MTS, 00:33:42-00:33:59

923 Ebd., 00:34:04-00:34:12

924 „Federgeld | Schenkung der Commerzbank AG an das Weltkulturen Museum 2007 | Santa-Cruz-Inseln, Mikronesien | Federn des Honigfressers (*Myzomela cardinalis*) auf Rinde | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 213.

925 00026.MTS, 00:35:17-00:35:19

926 Ebd., 00:35:28-00:35:33

3.2. Vorträge

Aufnahme von Axt-Geld (Abbildung 30)⁹²⁷. Ein weiterer Themenkreis ihrer Recherche sei der „potlatch“⁹²⁸, ein Geschenkfest, das bei vielen Gesellschaften entlang der nordwestlichen Pazifikküste verbreitet war. Von hieraus zieht die Künstlerin eine Brücke zu Themen ihres künstlerischen Schaffens wie „gift economy“⁹²⁹, bzw. „exchange system“⁹³⁰ und bezeichnet d e n *Potlatch* als „major reference“⁹³¹. Sie räumt jedoch ein, dass dieses weitere Interessengebiet zu viel für ein vierwöchiges *artist in residency program* sei.⁹³² Deswegen verwende sie es lediglich als Referenz.⁹³³



Abbildung 30: Axt-Geld, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

927 „Axt-Geld | Angekauft von Joh. Anders, 1912 | Mexiko | Arsenbronze | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg), 2014, 208.

928 00026.MTS, 00:37:02-00:37:04

929 Ebd., 00:37:16-00:37:18

930 Ebd., 00:37:28-00:37:30

931 00027.MTS, 00:00:03-00:00:04

932 Ebd., 00:00:07-00:00:18

933 Ebd., 00:00:18-00:00:22

3.2. Vorträge

Minverva Cuevas führt weiter aus:

“After thinking about currency, money, exchange [and] rate, I also ended up thinking about consumption (...), as (...) the digestion of the foreign and that took me to do (...) research about cannibalism.”⁹³⁴

Die Künstlerin macht ihren Gedankengang deutlich, nämlich dass „practices of collecting (...) have to do with understanding, but also [with] consuming the other“⁹³⁵. Nach einigen weiteren Fotografien von Objekten der *Potlatch*-Tradition (Abbildung 31)⁹³⁶ geht sie auf westafrikanische Goldgewichte (Abbildung 19) ein.



Abbildung 31: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2013

934 Ebd., 00:02:06-00:02:37

935 Ebd., 00:02:42-00:02:51

936 Dieses Bild zeigt die Objekte so wie sie im Weltkulturen Labor angeordnet waren. Minerva Cuevas zeigt davon nur eine Abbildung der „Kupferplatte“ und die „Maske: Rabe“. „Im Uhrzeigersinn: Kupferplatte | Angekauft von R.G. Piper 1919 | Bella Bella, Kanada | Kupferblech, Pigmente; Masken: Eule, Fuchs oder Bär | Angekauft von Charles Ratton 1941 | Kwakwaka`wakw, Tsimshian, Tlingit, Kanada | Holz, Kupfer, Leder; Mörserkeule | Angekauft von R.G. Piper 1919 | Kanada | Stein; Maske: Rabe | Angekauft von Charles Ratton 1941 | Kwakwaka`wakw, Tsimshian, Tlingit, Kanada | Holz, Kupfer, Leder | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 71.

Sie betont, dass diese Objekte neben dem Gebrauch als Währung auch symbolischen Wert hatten und wir davon lernen könnten.⁹³⁷ Eine kleine Auswahl an Goldgewichten liege zur späteren Sichtung hier auf dem Tisch im Vortragsraum.⁹³⁸ Im Bildarchiv suchte die Künstlerin nach Darstellungen, auf denen die Goldgewichte verwendet wurden⁹³⁹. Nur eine historische Schwarz-Weiß Aufnahme zeigt eine solche Szene⁹⁴⁰. Eine andere Fotografie zeigt Personen, die nach Gold suchen⁹⁴¹. In derselben Bilderserie stieß sie auf Abbildungen von Arbeitern auf Kakaoplantagen.⁹⁴² Kakao sei in der mexikanischen Kultur einstmals eine Art Währung gewesen.⁹⁴³ Minerva Cuevas verweist auf einen alten Schwarz-Weiß Film der Commerzbank über Primitivgeld, den sie als Teil der Ausstellung verwenden wolle.⁹⁴⁴ Die Künstlerin referiert, dass sie ein Treffen mit Prof. Dr. Rolf Denk⁹⁴⁵, einem Experten in Sachen Primitivgeld, im Weltkulturen Labor hatte.⁹⁴⁶ Der habe ihr zunächst den Unterschied zwischen „money and currency“⁹⁴⁷ klargemacht, über einige Objekte gesprochen⁹⁴⁸ und sie auf einen Donald-Duck-Comic aufmerksam gemacht, in dem Dagobert Duck nach Steingeld⁹⁴⁹ sucht.⁹⁵⁰ Minerva Cuevas will diesen Hinweis für ihre Installation verwenden.⁹⁵¹ Die Künstlerin eröffnet nun die Fragerunde für das Auditorium. Clementine Deliss bittet die Künstlerin, ihren Bezug zu „money, Donald Duck [und] Walt Disney“⁹⁵² zu erläutern, worauf diese antwortet, dass es für sie eine „reference to (...) consumerism, but also (...) a translation“⁹⁵³ sei. Sie präzisiert weiter:

“We can not enclose culture into a very stiff definition of categories and ways to display and present the information about either an ethnographic collection or about social issues. I think it's time to rethink how you talk about social issues. (...) I see the museum space

937 00027.MTS, 00:04:34-00:05:02

938 Ebd., 00:05:45-00:05:50

939 Ebd., 00:06:32-00:06:45

940 Ebd., 00:06:46-00:06:58

941 Ebd., 00:06:59-00:07:35

942 Ebd., 00:07:38-00:07:58

943 Ebd., 00:07:59-00:08:08

944 Ebd., 00:08:25-00:08:47

945 Prof. Dr. Rolf Denk ist im Vorstand der „Europäischen Vereinigung zum Sammeln, bewahren und erforschen von ursprünglichen und aussergewöhnlichen Geldformen“ und Mitherausgeber der Zeitschrift „EUCOPRIMO“. Siehe: www.eucoprismo.com/ (letzter Zugriff am 19.10.2017)

946 00027.MTS, 00:08:55-00:09:19

947 Ebd., 00:09:25-00:09:27

948 Ebd., 00:09:33-00:09:36

949 Rai oder Steingeld ist eine auf den Yap-Inseln in Mikronesien verwendete Währung, die aus bis zu vier Meter hohen Steinscheiben mit Loch besteht und bis zu fünf Tonnen wiegt. Siehe: Thomas Lautz, „Steinreich in der Südsee. Traditionelle Zahlungsmittel in Mikronesien“, in: EUCOPRIMO, 3. Sonderband, 1999.

950 00027.MTS, 00:11:24-00:11:38

951 Ebd., 00:12:02-00:12:12

952 Ebd., 00:13:10-00:13:14

953 Ebd., 00:13:34-00:13:40

(...) as a public space, a quite privileged one.”⁹⁵⁴

Die Direktorin fordert Minerva Cuevas auf, zusammen mit Yvette Mutumba auf die rechts auf einem Tisch liegende Objektauswahl einzugehen.⁹⁵⁵ Dort befinden sich zwei Masken, zwei Armreife und einige der westafrikanischen Goldgewichte. Die Afrika-Kustodin zieht weiße Handschuhe an und zeigt dem Publikum eine der Masken, eine Eulen-Maske⁹⁵⁶ der *Potlatch*-Tradition⁹⁵⁷. Die Künstlerin deutet auf Inventarkarten mit Informationen und erwähnt, dass hier das Erwerbsjahr, jedoch nicht das Entstehungsjahr der Objekte zu finden sei.⁹⁵⁸ Anlässlich einer Frage aus dem Publikum bestätigt die Kustodin Eva Raabe den gegenwärtigen Gebrauch von Primitivgeld in Teilen Ozeaniens.⁹⁵⁹ Dann zeigt Yvette Mutumba Armschmuck⁹⁶⁰ aus Palau, Mikronesien und die Künstlerin erklärt, dass er als Wertmesser genutzt wurde.⁹⁶¹ Auf die Frage, was ihre Auswahlkriterien im Depot gewesen seien⁹⁶², antwortet Minerva Cuevas:

“I decided, I wanted to stay away from how attractive (...) the objects in the collection [were]. It's thousands of thousands of objects. So, that was one of my first rules, personal, just personal rules: ‚Don't pay so much attention to the most beautiful objects.‘ And the other thing was also, I wanted to avoid looking at objects depending of their function, from this anthropological understanding of: ‚For what is that object? Why is it important in the original context?‘ (...) For me, it was thinking about the whole collection and what was value or the concept of value. And that's why I started looking at currency, because it was an immediate reference to something that already represents something valuable and it's part of economic systems. From there I could also relate to a certain economy, but in many cases this objects are part of rituals or could be used as jewelry or weapons. So I started just by trying to find the objects related to trade, currency and I also tried to find things related to rituals related to production or economic processes. That could be Potlatch, for example.”⁹⁶³

Eine ZuhörerIn fragt, warum Minerva Cuevas den behafteten Begriff Primitivgeld

954 Ebd., 00:14:10-00:15:01

955 Ebd., 00:16:01-00:16:10

956 „Eulen-Maske, Angekauft von Charles Ratton 1941 | Kwakwaka'wakw, Tsimshian, Tlingit und Tsimshian | Holz, Kupfer, Leder | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 206f.

957 00027.MTS, 00:16:35-00:16:42

958 Ebd., 00:16:57-00:17:28

959 Ebd., 00:18:23-00:19:52

960 „Armschmuck, Wertmesser | Gesammelt von August Möckel 1878-83 | Palau, Mikronesien | Schildplatt | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Wolfgang Günzel, 2013“, Deliss (Hg.), 2014, 210.

961 00027.MTS, 00:20:52-00:21:19

962 Ebd., 00:21:20-00:21:36

963 Ebd., 00:21:41-00:23:50

verwende und nicht von indigenem⁹⁶⁴ Geld spreche⁹⁶⁵. Die Künstlerin antwortet, dass auch sie den Begriff grenzwertig finde, ihn aber dennoch verwende, weil die Objekte von dem Spezialisten Prof. Dr. Rolf Denk so klassifiziert wurden.⁹⁶⁶ Allerdings betont sie ihr Unbehagen bei dem Gebrauch des Ausdrucks, besonders weil einige der Objekte noch heute in Umlauf seien.⁹⁶⁷ Der Begriff verdeutliche, wie eine Distanz zwischen dem kapitalistischen System und anderen Währungen der Wirtschaft hergestellt werde.⁹⁶⁸ Diesbezüglich meldet sich die Ozeanien-Kustodin Eva Raabe zu Wort und erläutert, dass es heute nicht mehr üblich sei, den Begriff primitiv zu verwenden. Beispielsweise lasse sich diese Bezeichnung in der

964 Der Begriff indigen wird in unterschiedlichen Kontexten verwendet. Ein Auszug der Redaktion von iz3w unter der Überschrift „Indigenität“ beschreibt treffend: „In rund 70 Staaten dieser Erde leben insgesamt 300 Millionen Menschen, die aufgrund von Selbst- oder Fremdzuschreibungen als »indigen« gelten. Viele von ihnen sind an den Rand der jeweiligen Gesellschaften gedrängt und rassistischer Diskriminierung ausgesetzt. Oft zählen sie zur Armutsbevölkerung. In den letzten Jahren haben sich Indigene verstärkt dagegen zur Wehr gesetzt, sich politisch organisiert und es bis in höchste Staatsämter geschafft. Indigenität ist in den letzten Jahren zum viel benutzten Schlagwort aufgestiegen, und Indigene sind vermehrt zur »Zielgruppe« internationaler Menschenrechts- und Entwicklungspolitik geworden. (...) Selten hat die Redaktion [von iz3w] allerdings so sehr um angemessene Begrifflichkeiten gerungen (...). Wer oder was ist überhaupt »indigen«? Das Wort kommt aus dem Lateinischen und heißt laut Lexikon so viel wie »eingeboren« - ein Wort, das schon allein aufgrund seiner kolonialen Konnotation inakzeptabel ist. Nicht viel besser sieht es mit weiteren Begriffen wie »indigene Völker«, »Ureinwohner«, »Naturvolk«, »Stammesvölker« oder »autochthone Völker« aus. Auch ihnen liegt ein biologisches, genau genommen sogar rassistisches Verständnis von Menschengruppen als »Völkern« zugrunde. Wer wie viele Menschenrechts-NGOs diese Begriffe unhinterfragt in den Mund nimmt, geht zumeist von folgenden Annahmen aus: Ein »Stamm« oder eine Volksgruppe lebt in Frieden mit sich und der Natur auf einem abgegrenzten Territorium. Es treten -meist weiße- Eroberer auf den Plan, die die UreinwohnerInnen kolonisieren, marginalisieren und ihres Landes berauben. Die Unterdrückung der Indigenen setzt sich im postkolonialen Zeitalter unter rassistischen, kapitalistischen oder staatssozialistischen Vorzeichen fort. Oft sind Indigene einem »inneren Kolonialismus« durch die Nachfahren der Eroberer oder anderer dominanter Gruppen ausgesetzt. Die kulturelle Entfremdung durch den Einfluss der westlichen Zivilisation oder durch Zwangsassimilation trägt zum zerstörerischen Werk bei. Dagegen leisten die Indigenen Widerstand, etwa indem sie sich auf ihre traditionelle Kultur und ihre Wurzeln besinnen. Unterstützt werden sie durch wackere Solidaritätsgruppen, die auf Menschen- und Völkerrechte pochen. Die im deutschsprachigen Raum prominenteste Menschenrechtsgruppe mit Schwerpunkt Indigene ist die »Gesellschaft für bedrohte Völker«. In ihren Publikationen wird besonders deutlich, warum das oben skizzierte Verständnis von Indigenität trotz vieler 'Wahrheiten'-insbesondere über die gewaltsame Kolonisierung- so problematisch ist. Ihm liegt ein naturalisierendes, essentialistisches Konzept von »indigenen Völkern« zugrunde. Es wird eine quasi »natürliche« Wesenhaftigkeit Indigener behauptet, die sie von anderen Bevölkerungsgruppen unterscheide. Dieser Essentialismus argumentiert keinesfalls nur biologisch; häufig spielt »die Kultur« sogar die dominante Rolle. Doch auch dieser wird ein authentisches Wesen zugeschrieben, und genau aus diesem Grunde stehen augenfällige kulturelle Attribute wie folklorische Kleidung oder Musik bei der Darstellung von Indigenen so sehr im Vordergrund. Wer so und so aussieht, ist auch so und so – auf diese Sichtweise läuft es hinaus. Weit verbreitet ist diese Sichtweise auch deshalb, weil sie nicht nur auf Fremd-, sondern auch auf Selbstzuschreibungen beruht. Viele indigene Gruppen sind sehr stolz auf das, was sie für ihr 'Wesen' halten. Über das, was als 'authentisch' zu gelten hat, führen viele indigene Gruppen heftige Auseinandersetzungen. (...) Indigenität ist eben nichts 'natürliches', sondern Ergebnis gesellschaftlicher Prozesse. Die Grundthese dieses Themenschwerpunkts lautet daher: Indigenität ist ein in sozialen Auseinandersetzungen diskursiv hergestelltes Konstrukt. Dieses Konstrukt ist gleichwohl keine bloße Erfindung, denn es beruht auf realen (Unterdrückungs-)Erfahrungen und es hat klare Funktionen: Indigenität dient der Gruppenbildung, der Ab- und Ausgrenzung, der Einforderung von kollektiven Rechten in hierarchischen Gesellschaften und vielem mehr. Indigenität beruht dabei nicht nur auf diskriminierender Fremdzuschreibung, sondern ist politisches und kulturelles Kapital, mit dem sich erfolgreich Politik machen lässt. (...) Fast immer handelt es sich bei gesellschaftlichen Konflikten im Zusammenhang mit Indigenität um Verteilungs- und Machtfragen. Es geht dabei um »Land und Freiheit« (...), also um wirtschaftliche, soziale und kulturelle Selbstbestimmung,

3.2. Vorträge

Datenbank des Museums nirgendwo mehr finden. In Fachzeitschriften hingegen sei die Verwendung noch üblich.⁹⁶⁹ Minerva Cuevas fügt hinzu, dass sich in dieser und anderen Benennungen, wie „aboriginal, (...) indigenous, (...) native American, (...) indio“⁹⁷⁰ ein umfassendes Problem der Klassifikation wider spiegele.⁹⁷¹ Eva Raabe stellt heraus, dass europäisches und indigenes Geld dem gleichen Prinzip unterlägen.⁹⁷² Dem fügt die Künstlerin hinzu:

“All money is primitive.”⁹⁷³

Clémentine Deliss erklärt, dass sich der Wert von Objekten im Museum durchaus verändere⁹⁷⁴ und die Objekte durch Minerva Cuevas Auswahl an Wert gewannen.⁹⁷⁵ Sie räumt ein, dass natürlich vorkommende seltene Ressourcen auch Teil der Thematik⁹⁷⁶ und die Verknüpfung zum Kapitalismus im Walt-Disney-Comic ein basaler Bereich in Minerva Cuevas Arbeit seien⁹⁷⁷. Die Künstlerin hofft, dass das Konzept des kulturellen Kannibalismus hilfreich sein wird, sich all ihren Fragen anzunähern und erwähnt das „Anthropophagische Manifest“ von Oswald de Andrade⁹⁷⁸. Sie wolle seine Idee nutzen, um zu verdeutlichen, „how we digest all this different elements that relate to the other“⁹⁷⁹.

3.3. Think Tanks

Spezifische Themen der Ausstellung wurden im Vorlauf zu „W&W“ mit geladenen Wissenschaftlern, Schriftstellern, Kuratoren und Künstlern sowie Mitarbeitern des

Parteinahme für eine Sache der Schwächeren ist da durchaus geboten. (...) Indigenität ist nicht per se ein »Rückfall« in vormoderne Vergesellschaftung, sondern ein widersprüchliches und umstrittenes Produkt der Postmoderne und ihres cultural turns.“. Vgl.: Die Redaktion von iz3w, „Aufbegehren-Die Politik der Indigenität“, in: iz3w, Ausgabe 303, November, Dezember 2007, 1. Siehe:

www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/303_indigenitaet/dos (letzter Zugriff am 02.11.2017)

965 00027.MTS, 00:23:52-00:24:11

966 Ebd., 00:24:12-00:24:39

967 Ebd., 00:24:39-00:24:54

968 Ebd., 00:24:55-00:25:09

969 Ebd., 00:26:11-00:26:52

970 Ebd., 00:27:33-00:27:39

971 Ebd., 00:27:23-00:27:49

972 Ebd., 00:27:55-00:28:31

973 Ebd., 00:29:00-00:29:03

974 Ebd., 00:30:19-00:30:23

975 Ebd., 00:30:31-00:30:34

976 Ebd., 00:31:09-00:31:17

977 Ebd., 00:31:18-00:31:42

978 00027.MTS, 00:31:43-00:32:09

979 Ebd., 00:32:35-00:32:42

Weltkulturen Museums bei drei *Think Tanks* in den Räumlichkeiten der Villa am Schaumainkai 37 diskutiert. Die Direktorin betont, dass es ihr bei den Diskussionen weder um historische Erzählungen noch um Biografien einflussreicher Ethnologen⁹⁸⁰ gehe, sondern darum, „neue Organisationsprinzipien zu entwickeln und so die Unwägbarkeiten aufzuzeigen, die alle mit Sammlungen arbeitenden Forscher betreffen“⁹⁸¹. Zur Rolle der Künstler vertritt Clémentine Deliss die Meinung, dass diese mit ihren Arbeiten „*Prototypen*“⁹⁸² entwickelten, die sich in einem „Zustand des Entstehens“⁹⁸³ befänden. Darin werde „der experimentelle, forschende Zustand des hier im Weltkulturen Labor produzierten Wissens sichtbar“⁹⁸⁴. Die Direktorin nimmt an, dass die Sammlung als Forschungsgegenstand „einer der interessantesten, offensten und unkontrolliertesten Bereiche der Wissensproduktion heute – und einer der wertvollsten“⁹⁸⁵ sei. Überdies sei ein *Think Tank* für sie „eine Art Destilliermaschine für eine Ausstellung“⁹⁸⁶. Durch die „Treffen“⁹⁸⁷ könne eine Ausstellung „Form“⁹⁸⁸ annehmen. Für die folgende Darlegung mit dem Schwerpunkt auf künstlerischen Perspektiven und einem Fokus auf (Nicht)Wissen dienen die im Katalog⁹⁸⁹ zur Ausstellung transkribierten Teile der Diskussionsrunden sowie die durchgeführten Interviews mit den Künstlern.

13. -15.02.2013, *Think Tank I*, „*The Administration of People and Goods*“

Die Teilnehmer des ersten Treffens beschäftigten sich mit der „Verwaltung von Menschen und Waren“⁹⁹⁰. Grundlage der Diskussionen waren Studioaufnahmen ethnografischer Objekte unterschiedlichen Stils sowie historische, anthropometrische Fotografien von Bernhard Hagen (Abbildung 32⁹⁹¹). Drei Vitrinen mit Sammlungsobjekten im Diskussionsraum ergänzten das Anschauungsmaterial. Bei den Gesprächen waren neben museumsinternen Mitarbeitern, externen Kuratoren und Wissenschaftlern die Künstlerinnen Antje Majewski, Otobong Nkanga und der Künstler Luke Willis Thompson anwesend.

980 Deliss (Hg.), 2014, 96.

981 Ebd.

982 Ebd.

983 Ebd.

984 Ebd.

985 Ebd.

986 Ebd., 163.

987 Ebd., 163.

988 Ebd., 163.

989 Ebd., 95-200.

990 Deliss (Hg.), 2014, 95.

991 Von links: Marie-France Chevron, Markus Schindlbeck, Friedrich von Bose, Alice Pawlik, Sebastian Schellhaas, Nina Huber, Luke Willis Thompson

3.3. Think Tanks



Abbildung 32: „The Administration of People and Goods“, 13. -15. Februar 2013, Foto: Wolfgang Günzel

Es ging um die vier Themengebiete „Depoträume“⁹⁹², „Verwaltungstechniken“⁹⁹³, „Dubletten, Provenienz und Handel“⁹⁹⁴ sowie um die „Beziehung zum Kustoden“⁹⁹⁵. Patricia Falguières, Professorin am *École des hautes études en sciences sociales*⁹⁹⁶ in Paris, erkennt, dass in Bezug auf das Depot zeitgenössische Künstler wie beispielsweise „Louise Lawler in den 1980er-Jahren“⁹⁹⁷ die ersten gewesen seien, die „das Depot als Ausstellungsraum begriffen haben“⁹⁹⁸. Louise Lawler⁹⁹⁹ hatte damals begonnen, Kunstwerke in Auktionshäusern, Galerien, privaten Räumen oder eben auch Museumsdepots zu fotografieren. Mit ihren Aufnahmen schaffte sie es, einen analytischen, kritischen und manchmal ironischen Blick auf das Kunstsystem und kulturhistorische Sammlungen zu werfen. Luke Willis Thompson ist der Meinung, dass es schwieriger sei, „sich [in einer Sammlung] die Zerschlagung und Zerstreuung (...), [also] das Gegenteil von Zugänglichkeit“¹⁰⁰⁰ anzusehen. Zum Thema Klassifikation erklärt er:

992 Ebd., 97.

993 Ebd., 105.

994 Ebd., 113.

995 Ebd., 117.

996 Siehe: www.internationaleonline.org/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

997 Patricia Falguières, in: Deliss (Hg.), 2014, 102.

998 Ebd.

999 Louise Lawler (*1947, Vereinigte Staaten von Amerika), Siehe:

www.spruethmagers.com/artists/louise_lawler (letzter Zugriff am 08.11.2017)

1000 Luke Willis Thompson, in: Deliss (Hg.), 2014, Ebd.

3.3. Think Tanks

„Es gibt Bedingungen, die unsere Klassifikationssysteme dazu zwingen, sich selbst offenzulegen, sich sichtbar zu machen, und sie erzeugen oft Brüche oder Umformungen. Ich bin sicher, dass man auch Bedingungen finden kann, die Objekte, Bilder und ihre Klassifikationssysteme dazu zwingen, sich zu wandeln.“¹⁰⁰¹

Diesbezüglich sieht Patricia Falguières die Notwendigkeit „die epistemologische Konstruktion von Artefakten im Museum auszustellen“¹⁰⁰². Friedrich von Bose, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin¹⁰⁰³, definiert das Museum als „Generator‘ (...)[] als ‚Handelsstation der Wahrnehmungen‘“¹⁰⁰⁴ und die „Sammlung als Speicher des Wissens, welche überhaupt erst mithilfe des Museums entstanden“¹⁰⁰⁵ sei. Er appelliert:

„Sollen diese Wissensschichten angezapft werden, muss sich das Museum Gedanken über alternative kuratorische Formen machen. (...) Den Gedanken der Verwaltung zu analysieren, heißt, auf die Lücken und blinden Flecken hinzuweisen, die zu jeder kuratorischen Arbeit gehören. Dadurch wird das Moment des Unabgeschlossenen und Unvollständigen hervorgehoben, und zwar sowohl in Bezug auf die historischen Verwaltungsmethoden und Ausstellungsarten als auch in Bezug auf zeitgenössische Versuche, die Bedeutung von Sammlungen zu begreifen und neu zu vermitteln.“¹⁰⁰⁶

Antje Majewski gibt zu bedenken, dass bei der Museumsarbeit „Heterogenität oder ‚Kreolisierung‘ nach wie vor verborgen“¹⁰⁰⁷ bleibe. Man müsse „sein Augenmerk auf den Prozess der Narration und Signifikation richten“¹⁰⁰⁸. Indem man „bewusst eine bestimmte Narration“¹⁰⁰⁹ erzeuge, erschaffe man „eine Welt“¹⁰¹⁰. Sie vertritt folgenden Standpunkt:

„Wir wissen, dass das Museum ein narratives Konstrukt ist, aber ist es dasjenige, das wir haben möchten? Ich wünsche mir eine Welt, in der Objekte nicht nur Gebrauchsgegenstände sind, sondern Ausdruck menschlicher Interaktion. Ein Objekt kann nur dann etwas bewirken, wenn wir es metaphorisch oder symbolisch als Mittler zwischen uns hin und her bewegen.“¹⁰¹¹

1001 Ebd., 110.

1002 Patricia Falguières, in: Deliss (Hg.), 2014, 104.

1003 Siehe: www.euroethno.hu-berlin.de/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

1004 Friedrich von Bose, in: Deliss (Hg.), 2014, 106.

1005 Ebd.

1006 Ebd.,

1007 Antje Majewski, in: Deliss (Hg.), 2014, 107.

1008 Ebd.

1009 Ebd.

1010 Ebd.

1011 Ebd., 111.

Die Künstlerin beschreibt Objekte als „eine Verdichtung von Zeit“¹⁰¹². Überdies hieße Objekte als kreolisch zu begreifen, dass sie „verschiedene Gebiete durchkreuzt und verschiedene Bedeutungen und Werte erworben“¹⁰¹³ haben. Antje Majewski charakterisiert die Kustodinnen als „Wissensvermittler“¹⁰¹⁴. Bei der Zusammenarbeit im Museum habe sie die Erfahrung eines „produktive[n] Austausch[s] von Gleich zu Gleich“¹⁰¹⁵ gemacht. Sie wolle an dem „Wissen und (...) [der] Fachkenntnis [der Kustoden] teilhaben“¹⁰¹⁶. Bei der Kooperation von Künstlern und Forschungs-kustoden sei „Autorität (...) nicht immer etwas Schlechtes“¹⁰¹⁷. Otobong Nkanga respektiert „die Position der Forschungskustodinnen“¹⁰¹⁸. Sie erläutert:

„Aber es ist auch wichtig, dass sie meine Gefühle gegenüber den Objekten nachvollziehen. Wenn ich mir die Afrikasammlung ansehe, entdecke ich vielleicht etwas, das mich innerlich berührt. Ich begreife das nicht mit dem Kopf, sondern emotional. Wenn man hier einfach hereinspaziert und nach Lust und Laune irgendetwas auswählt, weiß man möglicherweise nicht, welchen Einfluss das auf politische und gesellschaftliche Dimensionen der Institution hat und auf die Probleme, die mit der Arbeit in einem Museum verbunden sind.“¹⁰¹⁹

Beim Thema Klassifikation erkennt Otobong Nkanga, dass die institutionelle Einteilung der Objekte „etwas Museumsinternes“¹⁰²⁰ sei. Ziel eines Museums sei es, „das über die Jahre erworbene Wissen“¹⁰²¹ zu teilen. Im Bezug zur Restitution von Museumsobjekten in ihre Herkunftsländer stellt sie fest, dass es nicht reiche, „diese Artefakte zurückzuschicken“¹⁰²², sondern es wichtig sei, „in einen Dialog“¹⁰²³ zu treten. In diesem Sinne spricht Ciraj Rassool von einer „Ethik des Dialogs, die es uns ermöglicht, die Beziehungen zwischen Objekten, Programmen und Öffentlichkeit neu zu denken und der Arbeit eines Museums neue Bedeutung zu verleihen“¹⁰²⁴. Im Rückblick erläutert mir Otobong Nkanga im Interview:

„Ich denke Repatriierung ist ein sehr komplexes Thema mit vielen unterschiedlichen

1012 Ebd.

1013 Ebd., 113.

1014 Ebd., 119.

1015 Ebd.

1016 Ebd.

1017 Ebd.

1018 Otobong Nkanga, in: Deliss (Hg.), 2014, 119.

1019 Ebd.

1020 Ebd., 103.

1021 Ebd.

1022 Ebd.

1023 Ebd.

1024 Ciraj Rassool, in: Deliss (Hg.), 2014, 104.

3.3. Think Tanks

Facetten, darunter auch sehr einleuchtende. Eine Debatte, die ich während des Think Tank hatte, drehte sich um die Frage: ‚Wäre für eine Gruppe von Menschen, die vielleicht ausgewandert ist und heute ganz andere Bedürfnisse und Notwendigkeiten hat, eine Rückführung von Objekten die beste Option? Oder gäbe es etwas anderes, das für diese Menschen interessant sein könnte? Etwas anders als Repatriierung, das man vorschlagen könnte?‘ Es gibt viele Leute, die sich nicht so sehr für alte, kulturelle Artefakte interessieren, oder kulturelle Objekte als bedeutende Relikte wertschätzen. Ihre Ziele liegen vielleicht vielmehr darin, sich im weltweiten Fortschritt einzubringen. Ich denke viele Menschen wollen einfach nur ein normales Leben, Wasser, Essen, ein Dach über dem Kopf und Bildung für ihre Kinder. Wo spielt es für Menschen eine Rolle, wenn viele ihrer Gegenstände und Artefakte in westlichen Museen zu finden sind, zu denen sie keinen Zugang haben? Das ist eine sehr schwierige Frage und die Antwort kann nicht nur in der Rückgabe der Objekte an die Menschen oder in die Regionen, aus der die Objekte ursprünglich stammen, liegen. Es muss ein Zusammenschluss und eine Vermittlung oder Verbindung zwischen den Menschen und den Objekten, die zu deren Lebensraum gehören, geschaffen werden. Die Objekte müssen Teil der alltäglichen Reflexionen und Entwicklung werden. Die westliche Kultur war in der Lage, eine ganze Reihe von Gegenständen und Dingen aus der ganzen Welt zusammenzutragen. Diese Objekte wurden gesammelt, gestohlen, erworben oder geraubt. Sie wurden unter ganz unterschiedlichen Umständen gesammelt und eingelagert. Diese Sammlungen wurden um ihre Bedeutungen gekürzt, wenn man die Kontexte betrachtet, aus der sie ursprünglich stammen. Den Objekten wurde ein neuer Wert zugesprochen, ein Geldwert, der symbolisch für Macht, Eroberung und Besitz steht. Andererseits erlaubt uns ein Blick auf diese Sammlungen, die Welt aus einer anderen Warte zu betrachten; einer Warte, die es uns ermöglicht, unterschiedliche Erkenntnisse zu sammeln und Erfahrungen zu machen. Wenn ein Gegenstand aus seinem Herkunftsort entnommen und sagen wir über 100 oder 200 Jahre anders verwendet wurde, wie kann man dann im Kontext der Repatriierung eine Brücke bauen und eine Verbindung des Objekts zu seinem Ursprungsort herstellen? Für mich ist die Idee, Container mit Artefakten zu versenden, eine eher provisorische Sache. Ich meine, Gegenstände sind immer im Umlauf, sie bleiben nie an den Orten ihres Ursprungs. Und letztlich gehören sie immer noch zu der Institution, die sie besitzt und nicht der Gruppe von Menschen oder Nationen, die sie einst gemacht haben. Diese Artefakte können niemals den Menschen gehören. Ich sehe eine Chance in der Bildung. Die Rückführung muss mit einer grundlegenden Veränderung des Bildungssystems einhergehen, um den Menschen ein Bewusstsein für diese Objekte zu vermitteln, um die Bedeutung ihres kulturellen Wertes zu erkennen. Wenn dann ein Objekt zurückgegeben wird, würden die Leute verstehen, warum und für wen es gemacht wurde. Wenn eine Rückführung stattfinden soll, müssen die Empfänger in der Lage sein, Vorbereitungen zu treffen und sich um die Gegenstände zu kümmern. Die Gegenstände zu verschicken ist eher wie eine bewegte Ausstellung, ein mobiles Museum, aber es löst nicht die Probleme der Rückgabe, Rückführung oder Restitution. Das Problem sitzt viel tiefer.¹⁰²⁵

Luke Willis Thompson schildert seine Überlegungen zu dem Versuch einer

1025 Barrois/Nkanga, 2016, 11f.

Wiedergutmachung:

„Mein Vorschlag für die Ausstellung bestand darin, einen Teil meines Künstlerhonorars, das Budget für Materialien, einer Familie zur Verfügung zu stellen, die den Leichnam eines verstorbenen Verwandten aus Deutschland in ihre Heimat überführen wollte. (...) Die Arbeit ist eine Reaktion auf die Geschichte des Museums und den Wandel der Vorstellung von Verlagerung und Rückführung.“¹⁰²⁶

Antje Majewski deutet die Arbeit von Luke Willis Thompson als „symbolischen Trauervorgang, einem Exorzismus für das Museum“¹⁰²⁷. Sie präzisiert:

„Die Arbeit ersetzt das Trauern, das das Museum für all die unbekannten Menschen leisten müsste, die mit den Objekten und Fotografien in seiner Sammlung verbunden ist.“¹⁰²⁸

Ciraj Rassool fügt hinzu, dass Luke Willis Thompson das Museum „zu einem Ort vielfältiger Beziehungen des Tauschens, Handelns, Schenkens und Zurückerstattens“¹⁰²⁹ macht.

16.-17.05.2013, *Think Tank II*, „persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed“

Die zweite Diskussionsrunde behandelte ausgewählte Fotografien des Bildarchivs (Abbildung 33¹⁰³⁰). Zu den Gesprächen wurden neben anderen Gästen die Künstler Benedikte Bjerre, Rut Blees Luxemburg, Michael Clegg, Martin Guttman, Armin Linke und Otobong Nkanga geladen. Thematisch ging es um den „Körper in der ethnografischen und medizinischen Fotografie“¹⁰³¹, um „Studioaufnahmen ethnografischer Artefakte“¹⁰³² sowie den „Blick des Ethnologen und (...) des Künstlers“¹⁰³³.

1026 Luke Willis Thompson, in: Deliss (Hg.), 2014, 115.

1027 Antje Majewski, in: Deliss (Hg.), 2014, 116.

1028 Ebd.

1029 Ciraj Rassool, in: Deliss (Hg.), 2014, 116.

1030 Von links: Richard Kuba, Kokou Azamede, Otobong Nkanga, Martin Guttman, Jan-Phillip Possmann, Alice Pawlik, Nina Huber, Yvette Mutumba, Markus Schindelbeck, Clémentine Deliss, Pramod Kumar KG

1031 Deliss (Hg.), 2014, 123.

1032 Ebd., 147.

1033 Ebd., 163.

3.3. Think Tanks



Abbildung 33: *“persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed”*, 16. -17. Mai 2013, Foto: Wolfgang Günzel

Die Direktorin formuliert das Anliegen dieses Treffens so:

„Ich wollte in diesem Think-Tank herausfinden, ob es von Nutzen ist, die fotografische Vergegenständlichung von Personen zu wissenschaftlichen Zwecken mit der anthropomorphen Repräsentation ethnografischer Objekte zu vergleichen.“¹⁰³⁴

Sie erläutert, dass einst die „Sammlung von Menschen und Artefakten (...) zu einem enzyklopädischen Verständnis der Welt führen“¹⁰³⁵ sollte. Die anthropometrischen Datenblätter¹⁰³⁶ aus Bernhard Hagens „Anthropologischen Atlas Ostasiatischer & Melanesischer Völker“, auf denen man seine Patienten, die Plantagenarbeiter von Sumatra und Indonesien in Vorder-, Seiten- und Rückenansicht sieht, kommentiert der Professor für Kunst und Fotografie der Akademie der bildenden Künste aus Wien¹⁰³⁷ Martin Guttman wie folgt:

¹⁰³⁴ Ebd.

¹⁰³⁵ Ebd., 126.

¹⁰³⁶ Die Aufnahmen wurden zwischen 1879 und 1892 von Bernhard Hagen angefertigt. Abbildungen finden sich im Katalog. Siehe: Ebd., 32-36.

¹⁰³⁷ Siehe: www.akbild.ac.at/Portal/akbild_startpage (letzter Zugriff am 14.11.2017)

3.3. Think Tanks

„Die Sexualität erzeugt hier einen starken Subtext. Von ihrem Gegenstand überträgt sich etwas von der Art der Reaktion auf die Fotos. Hier scheint ein sexuelles Begehren auf.“¹⁰³⁸

Die Künstlerin Benedikte Bjerre spürt „bei machen Fotos (...), dass sie [die fotografierten Menschen] ihren Körper richtiggehend zusammenhalten“¹⁰³⁹. Die Leiterin des Bildarchivs Alice Pawlik erzählt, dass sie im Archiv „ständig auf neues Material“¹⁰⁴⁰ stoße. Dabei habe sie „Kisten mit den Fotografien von Bernhard Hagen entdeckt“¹⁰⁴¹. Neben den anthropometrischen Datenblättern sind Nahaufnahmen¹⁰⁴² männlicher Geschlechtsteile aufgetaucht, die Bernhard Hagen während seines Aufenthalts auf Sumatra und in Indonesien angefertigt hat. Richard Kuba, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Frobenius Institut¹⁰⁴³, spricht aus Erfahrung:

„Auf diesen Fotos sind Menschen abgebildet, deren Nachkommen wahrscheinlich noch leben. Welche Bedeutung haben diese Fotos für sie? Kürzlich sagten Besucher unseres Archivs im Frobenius-Institut in Frankfurt, sie wollten nicht, dass Fotos ihrer Vorfahren ausgestellt werden.“¹⁰⁴⁴

Markus Schindlbeck, Kurator am Ethnologischen Museum¹⁰⁴⁵ in Berlin, berichtet von seinem Aufenthalt in Neuguinea und davon, wie er Fotos von „Rituale[n] um den Penis“¹⁰⁴⁶ machte. Er äußert, dass er „diese Fotos niemals veröffentlichen“¹⁰⁴⁷ würde, „weil sie in einer sehr intimen Situation entstanden“¹⁰⁴⁸ seien. Otobong Nkanga räumt ein:

„Die fotografische Fragmentierung des menschlichen Körpers diene als wissenschaftliches Instrument, um dem Gegenstand näher zu kommen und ihn zu untersuchen. Es geht um das Eindringen in einen Raum, in den man nicht eindringen sollte. Wir empfinden die Gewalttätigkeit der Kamera, die zu so etwas wie einer Untersuchungssonde

1038 Martin Guttman, in: Deliss (Hg.), 2014, 125.

1039 Benedikte Bjerre, in: Deliss (Hg.), 2014, 139.

1040 Alice Pawlik, in: Deliss (Hg.), 2014, 125.

1041 Ebd.

1042 Die Aufnahmen wurden ebenso zwischen 1879 und 1892 von Bernhard Hagen angefertigt. Abbildungen finden sich im Katalog. Siehe: Ebd., 142.

1043 Das Frobenius Institut ist eine Forschungseinrichtung der Goethe-Universität in Frankfurt am Main und „befasst sich mit der Erforschung kultureller Diversität und anthropologischen Kongruenzen in Vergangenheit und Gegenwart“. Siehe: www.frobenius-institut.de/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

1044 Richard Kuba, in: Deliss (Hg.), 2014, 126.

1045 Siehe: www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/home.html (letzter Zugriff am 14.11.2017)

1046 Markus Schindlbeck, in: Deliss (Hg.), 2014, 143.

1047 Ebd.

1048 Ebd.

3.3. Think Tanks

wird.¹⁰⁴⁹

Der Kurator des Archivs Autograph ABP¹⁰⁵⁰ in London Renée Mussai erkennt, dass die „Bilder (...) die Geschichte nicht selbst erzählen“¹⁰⁵¹ können. Er fragt:

„Wie schafft man es, in einer Ausstellung durch Kontextualisierung ein transformatives Moment zu erzeugen?“¹⁰⁵²

Im Anschluss daran gibt Clémentine Deliss zu bedenken:

„Versuchen wir eine Ausstellung über andere Kulturen zu organisieren, oder kuratieren wir eine Ausstellung darüber, wie sich Menschen hier in Deutschland anderen Kulturen angenähert, sie vereinnahmt, benannt und definiert haben?“¹⁰⁵³

Der Fotograf Armin Linke folgert:

„Wenn es in der Ausstellung um die Museumspraktiken gehen soll, dann ist es vielleicht wichtig, das auch darzustellen, weil es eine Art Reinigung des Museums ist. Ich denke, wir sollten zu jedem Bild Reaktionen sammeln, (...).“¹⁰⁵⁴

Der Künstler Michael Clegg ist der Meinung, dass es wichtig sei, „solche Fotos hier auszustellen und sie nicht an einem weit entfernten, exotischen Ort unterzubringen“¹⁰⁵⁵.

Ein weiteres Thema der Diskussion waren missionsfotografische Aufnahmen von Martin Gusinde¹⁰⁵⁶ und Paul Schebesta¹⁰⁵⁷. Beide waren Mitglieder des römisch-katholischen Steyler Missionsordens und „interessierten sich insbesondere für die Pygmäen in Zentralafrika“¹⁰⁵⁸

1049 Otobong Nkanga, in: Ebd.

1050 Siehe: www.autograph-abp.co.uk/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

1051 Renée Mussai, in: Deliss (Hg.), 2014, Ebd.

1052 Ebd.

1053 Clémentine Deliss, in: Ebd.

1054 Armin Linke, in: Ebd.

1055 Michael Clegg, in: Ebd., 144.

1056 Martin Gusinde (1886-1969) war ein deutscher Priester und Anthropologe.

1057 Paul Schebesta (1887-1967) war ein deutscher Missionar und Ethnologe.

1058 Yvette Mutumba, in: Ebd., 20.

¹⁰⁵⁹. Im Bildarchiv des Weltkulturen Museums befinden sich „Spuren ihrer Forschung“¹⁰⁶⁰ in Form von Fotografien, die sie während ihres Aufenthalts vor Ort angefertigt haben. Neben ihren Tätigkeiten als Missionare erforschten sie die ansässige Bevölkerung. Ihre Aufnahmen „dienten als Nachweis ihrer wissenschaftlichen Kompetenz und um finanzielle Unterstützung einzuwerben“¹⁰⁶¹.

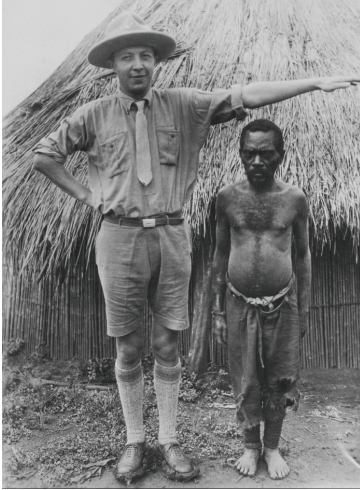


Abbildung 34: Belgischer Kolonialbeamter vergleicht sich mit einem Mann (Namen unbekannt), Foto: Paul Schebesta 1930

Eine Fotografie (Abbildung 34¹⁰⁶²) von 1930 zeigt beispielsweise einen belgischen Kolonialbeamten, der „zur Darstellung der Größenverhältnisse seinen waagrecht ausgestreckten Arm über den Kopf eines neben ihm stehenden Pygmäen hält“¹⁰⁶³. Der Begriff Pygmäe ist heute problematisch, da unter dieser Sammelbezeichnung unterschiedliche Menschengruppen lediglich aufgrund ihrer Körpergröße vereinheitlicht wurden. Die Afrika-Kustodin Yvette Mutumba deutet das Bild im Rückblick an die *Thinks Tanks* folgendermaßen:

„Warum empfinden wir das als verwerflich? Schließlich ist diese Art der Verdeutlichung von Maßstäben bis heute nicht üblich. Die historische Fotografie reflektiert jedoch mit dieser Geste problematische Hierarchien: Weißer versus Schwarzer, Wissenschaftler versus Untersuchungsgegenstand, ‚Zivilisierter‘ versus ‚Primitiver‘. Der Pygmäe ist ein Objekt der

1059 Vgl., Paul Schebesta, *Der Urwald ruft wieder. Meine zweite Forschungsreise zu den Ituri Zwergen*, Leipzig/Salzburg, 1936; Martin Guisande, *Die Kongo-Pygmäen in Geschichte und Gegenwart*, Halle (Saale), 1942.

1060 Yvette Mutumba, in: Deliss (Hg.), 2014, 20.

1061 Ebd.

1062 „Belgischer Kolonialbeamter vergleicht sich mit einem Mann (Name unbekannt) | Foto: Paul Schebesta, Demokratische Republik Kongo, Zentralafrika, 1930 | Anthropos Institut, St. Augustin“. Ebd., 131.

1063 Yvette Mutumba, „The stories you wouldn't tell a stranger“, in: Ebd., 20.

3.3. Think Tanks

(wissenschaftlichen) Neugier.¹⁰⁶⁴

Markus Schindlbeck erklärt, dass solche Bilder von „kleinwüchsigen Menschen“¹⁰⁶⁵ gemäß „damals herrschender Ideologien“¹⁰⁶⁶ „eine frühe Stufe in der Kulturevolution“¹⁰⁶⁷ darstellen sollten. Zudem seien diese Bilder „in großen Mengen produziert“¹⁰⁶⁸ worden, „um das Bedürfnis weißer Europäer nach dem Anblick nackter Menschen zu befriedigen, daher der sexuelle Aspekt und die erotische Konnotation“¹⁰⁶⁹. Eva Raabe ergänzt, dass diese „Art der Fotografie (...) den Überlegenheitsanspruch der Europäer gegenüber anderen Völkern“¹⁰⁷⁰ zeigen sollte und sie „typisch für eine bestimmte wissenschaftliche Phase in der Ethnografie“¹⁰⁷¹ sei, „in der man nach Beweisen für Evolutionstheorien suchte“¹⁰⁷². Yvette Mutumba gibt zu bedenken:

„Um solche Bilder zeigen zu können, müssen wir Wissen vermitteln, aber dabei besteht immer die Gefahr, die Gewalt auf diesen Bildern zu reproduzieren und Voyeurismus zu fördern.“¹⁰⁷³

Der Künstler Michael Clegg gibt an, dass diesen Bildern „etwas Düsteres“¹⁰⁷⁴ anhafte. Kokou Azamede, wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Université de Lomé*¹⁰⁷⁵ in Togo, überlegt:

„Wir machen uns Gedanken über die Einstellung des Fotografen und selbst die der abgebildeten weißen Person, aber niemand hat die schwarze Person auf dem Foto gefragt, was sie dabei empfindet. Ist sie wütend? Was würde sie zu dem Bild sagen, wenn es ihr jemand zeigen würde? (...) Ich denke, in einem Bild stecken viele Geschichten. (...) Wenn wir nicht nur auf den abgebildeten Gegenstand, sondern auch auf die Kleidung oder bestimmte Handlungen achten, können wir andere Geschichten konstruieren, die nicht mehr aus der Sicht der Missionare erzählt wird. Wir können nach und nach die kulturellen Gegebenheiten und das Umfeld von Menschen verstehen. (...) Diese Fotos bilden Handlungen ab, die nicht mehr praktiziert werden. Mit ihrer Hilfe kann man den Leuten zeigen, wie bestimmte Dinge in der Vergangenheit gemacht wurden.“¹⁰⁷⁶

1064 Ebd., 20f.

1065 Markus Schindlbeck, in: Ebd., 129.

1066 Ebd.

1067 Ebd.

1068 Ebd., 140.

1069 Ebd.

1070 Eva Raabe, in: Ebd.

1071 Ebd.

1072 Ebd.

1073 Yvette Mutumba, in: Ebd.

1074 Michael Clegg, in: Ebd., 133.

1075 Siehe: www.univ-lome.tg/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

1076 Kokou Azamede, in: Deliss (Hg.), 2014, 133., 140.

Clementine Deliss hegt bei dem Gedanken einer Vermittlung von anderen Geschichten den Wunsch, „das gesamte Bildarchiv des Museums dahin zurückzuschicken, woher es stammt“¹⁰⁷⁷. Sie schildert:

„Vielleicht sogar noch mehr als bei den Objekten, die wir hier im Museum haben. Das ist eine radikale Form der Neuvermittlung, weil unterwegs möglicherweise historische Zerrbilder entstehen. Aber Zerrbilder und Fiktionen sind solchen Praktiken inhärent, ob sie nun von einem Ethnologen, Wissenschaftler, Arzt oder Künstler angewandt werden.“¹⁰⁷⁸

Michael Kraus, Mitarbeiter der kulturen- und anthropologischen Abteilung der Universität Bonn, glaubt, dass „die Gefahr“¹⁰⁷⁹ bestehe, „dass wir jedes Bild unter dem Gesichtspunkt der grauenvollen Auswirkungen des weißen Imperialismus interpretieren“¹⁰⁸⁰. Er erzählt:

„In vielen Reiseberichten kann man lesen, dass es den Leuten Angst machte, fotografiert oder vermessen zu werden. Frauen zitterten, einige sprangen in den Fluss. Es gab aber auch andere Reaktionen: Die einheimischen Männer begannen die Ethnologen nachzuahmen, sie fingen an, die Maultiere der Wissenschaftler zu vermessen, ihren Penis zu messen und den Ethnografen Bericht zu erstatten. Sie machen sich über den ganzen Vorgang lustig.“¹⁰⁸¹

Im Interview erläutert mir die Künstlerin Otobong Nkanga, wie diese Bilder auf sie gewirkt haben und welche Gefühle und Gedanken sie beim Betrachten der Fotografien hatte:

“Well, let’s imagine just like in science fiction films that we know that there are aliens somewhere we have never been and then we are going to visit the aliens... (laughs). What you do not know, you fear, run from it or prod, investigate, dissect, name it, use and exploit it. The whole idea of the construction of identities of groups, people and geographies came about also from the use of these kinds of images. It brought out these kinds of images that you would wonder about their purpose, what it was destined for and how it was used to justify certain actions that have taken place in history. I believe that it might have started with a certain kind of curiosity and trying to understand the other. From that curiosity it became a tool for different agendas. There are multiple reasons why those images were made. They were not only made for medical or scientific research, but the photographs were used as materials to reinforce the colonial missions. At first glance,

1077 Clémentine Deliss, in: Ebd., 141.

1078 Ebd.

1079 Michael Kraus, in: Ebd.

1080 Ebd.

1081 Kokou Azamede, in: Ebd.

3.3. Think Tanks

it is easy to look at the photographs as just medical or scientific research, but the more one observes the expressions of the faces of the people or the measuring tools, props around the body or the surroundings, the reading of the image exposes the explicit hierarchies that had been set in place. The people look powerless and their bodies became a surface or an object to exercise the mission. It did not change me. It revealed how humans can lose their humanity and treat another human being as a subject, a lesser being. It just showed me the power of photography and how multiple narratives can be created through an image. The image becomes evidence of an act or event, but the narratives can be adjusted, manipulated and used for the specific purpose it is needed for.”¹⁰⁸²

Der Künstler Martin Guttman präzisiert während des *Think Tanks*:

„Dieses Konvolut von Fotografien neu zu denken ist ein Versuch, neue Kategorien zu finden, mit deren Hilfe sich Bilder irgendwo zwischen einer ästhetischen und einer kognitiven Erfahrung einordnen lassen. Ein Bild strahlt Macht aus und verkörpert sie. Die Frage ist also, wie man den Betrachter dazu befähigt, neue Kategorien zu entwickeln, die verschiedene Arten des Zugangs zu dem Bild erlauben. Die ästhetische Erfahrung ist insofern subjektiv, als man eine Erfahrung mit der eigenen Wahrnehmung verbindet. Man interessiert sich nicht für den abgebildeten Gegenstand an sich, sondern vielmehr für die Wirkung dessen, was man vor sich sieht oder was einen beschäftigt. Zuerst kommen die Sinne, dann der Verstand. Der kognitive Prozess setzt ein, wenn man anfängt sich für das gezeigte zu interessieren, für das, was jenseits der Bildoberfläche existiert. Es ist nicht so, als neige man dem einen stärker zu als dem anderen, aber man möchte einen Dialog zwischen diesen beiden Standpunkten herstellen. Urteile haben manchmal tatsächlich mit wissenschaftlicher Forschung zu tun. Man möchte beweisen, dass es für jedes Detail einen bestimmten Grund gibt und dass eine Veränderung das Ganze schlechter und nicht besser macht. Wenn man einen kognitiven Bezug herstellt, baut man von außen ein Gerüst.“¹⁰⁸³

Als es um die formale Präsentation der Bilder in den Ausstellungsräumen geht, gibt er zu bedenken, dass es für sie, dem Künstlerduo Clegg&Guttman, bei Gruppenfotos wichtig sei, „die Leute in Lebensgröße“¹⁰⁸⁴ abzubilden:

„Aufgrund ihrer Größe kann man zu diesen Bildern eine Beziehung herstellen, die mehr oder weniger der Beziehung zu lebenden Personen entspricht.“¹⁰⁸⁵

Rut Blees Luxemburg folgert:

1082 Barrois/Nkanga, 2016, 6.

1083 Martin Guttman, in: in: Deliss (Hg.), 2014, 141f.

1084 Ebd., 139.

1085 Ebd.

3.3. Think Tanks

„Wenn ein Foto nicht mehr als Abzug auf dem Tisch liegt, sondern an die Wand projiziert wird, geschieht etwas. Diese Verwandlung gefällt mir. Das Foto ist kein Objekt mehr, keine vermarktete Ware, es wird zu einem Hilfsmittel. Ich glaube, das ist tatsächlich der erste Schritt zu einer zeitgemäßen Wieder-Vermittlung: das Bild zu projizieren und nicht in einen Rahmen zu stecken.“¹⁰⁸⁶

Anhand der Studioaufnahmen ethnografischer Artefakte erläutert Alice Pawlik, dass das Frankfurter Museum seit den 1960er-Jahren sogenannte Hausfotografen anstellte, um ethnografische Objekte für Inventarkarten sowie für „kommerzielle und öffentliche Zwecke“¹⁰⁸⁷ abzulichten. Seit 2010 sei der Fotograf Wolfgang Günzel damit beauftragt, „Fotos von der Sammlung und den Aktivitäten des Museum“¹⁰⁸⁸ zu machen. Die Direktorin erkennt die „unterschiedlichen Stile“¹⁰⁸⁹ der sich seit den 1960er-Jahren angesammelten Studioaufnahmen und fragt nach dem Zusammenhang von „künstlichem Licht“¹⁰⁹⁰ und „farbigen Hintergründen“¹⁰⁹¹ (Abbildungen 35¹⁰⁹² und 36¹⁰⁹³). Sie vermutet:

„Sobald die Objekte in Europa eingetroffen waren, scheint das Bedürfnis bestanden zu haben, eine fehlende Präsenz zu kompensieren. Die fotografische Repräsentation diente deren Wiederherstellung.“¹⁰⁹⁴



Abbildung 35: Figuren -Wadai Frauen, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Gisela Simrock 1970 -75

1086 Rut Blees Luxemburg, in: Ebd.

1087 Alice Pawlik, in: Ebd., 147.

1088 Ebd.

1089 Clémentine Deliss, in: Ebd.

1090 Ebd.

1091 Ebd.

1092 „Figuren – Wadai Frauen | Gesammelt von Adolf Friedrich Herzog zu Mecklenburg 1910/11 | Bagirmi, Tschekua, Kamerun, Westafrika | Holz (...) Foto: Gisela Simrock 1970-75 | Weltkulturen Bildarchiv“, in: Ebd., 156.

1093 „Kom-Thron | Angekauft von Reinhold Th. Rohde 1904 | Bekom, Grasland, Kamerun, Westafrika | Holz, Kupferblech, menschliches Haar, Glasperlen | (...) Foto: Stephan Beckers, 2009 | Weltkulturen Bildarchiv“, in: Ebd., 153.

1094 Clémentine Deliss, in: Ebd., 147.

3.3. Think Tanks

In diesem Sinne spricht sie von einem „eingekapselte[n] zweidimensionale[n] Versuch, Kompensation für die jetzt fehlende Umgebung und Kultur zu leisten“¹⁰⁹⁵. Ebenso erkennt der Kurator Renée Mussai eine „Remystifizierung durch Beleuchtung und Farben“¹⁰⁹⁶, um „die Stammesaspekte einer exotischen Umgebung in Erinnerung zu rufen“¹⁰⁹⁷. Der Künstler Armin Linke sieht in diesen Aufnahmen „die Möglichkeit, die Codes unserer heutigen Gesellschaft zu verstehen“¹⁰⁹⁸. Seit der Übernahme der Leitung des Weltkulturen Museums zieht es Clémentine Deliss vor, „mit Fotos zu arbeiten, die vor einem weißen Hintergrund aufgenommen sind, wie wir es von der Präsentation von Kunstwerken in Galerien her kennen“¹⁰⁹⁹ (Abbildung 37¹¹⁰⁰). Sie gibt zu, dass es sich auch hierbei um einen bestimmten Stil handle, dies aber eine „andere Form von ideologischer Voreingenommenheit“¹¹⁰¹ sei. Der Künstler Armin Linke spricht in diesem Sinne von einem „kühle[n] weiße[n] Hintergrund“¹¹⁰² und einem „Code, der in der Kunst verwendet wird“¹¹⁰³. Der Ethnologe Michael Oppitz¹¹⁰⁴ verweist im Gegensatz dazu auf ethnografische Ausstellungen, in denen man „immer diese grässlichen Farben sehe“¹¹⁰⁵. Die Direktorin ergänzt:

„„Ethnische‘ Farben.“¹¹⁰⁶



Abbildung 36, 37: Kom-Thron, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Stephan Beckers 2009, Wolfgang Günzel 2013

1095 Ebd., 148.

1096 Renée Mussai, in: Ebd., 147.

1097 Ebd.

1098 Armin Linke, in: Ebd.

1099 Clémentine Deliss, in: Ebd., 148.

1100 „Kom-Thron | Angekauft von Reinhold Th. Rohde 1904 | Bekom, Grasland, Kamerun, Westafrika | Holz, Kupferblech, menschliches Haar, Glasperlen |“ Foto: Wolfgang Günzel, 2013, in: Ebd., 88, sowie 152f.

1101 Clémentine Deliss, in: Ebd., 148.

1102 Armin Linke, in: Ebd.

1103 Ebd.

1104 Michael Oppitz (*1942, Deutschland) war bis zu seiner Emeritierung Professor der Universität Zürich sowie Leiter des hiesigen Völkerkundemuseums.

1105 Michael Oppitz, in: Ebd., 148.

1106 Clémentine Deliss, in: Ebd., 150.

3.3. Think Tanks

Ros Gray, Dozent an der *Goldsmith University* Londons erläutert, dass „subtile Veränderungen des Farbtons (...) bei Ausstellungen eine wichtige Rolle“¹¹⁰⁷ spielen:

„Sie wecken Assoziationen von Klasse und wir können sie interpretieren. Wir erkennen zum Beispiel, wann etwas retro aussehen soll. Das machen wir die ganze Zeit, es fehlt uns nur an einer kritischen Sprache, um es zu beschreiben.“¹¹⁰⁸

Otobong Nkanga berichtet von ihren Erfahrungen beim Besuch des ethnologischen *Musée du quai Branly* in Paris:

„Wenn man ein ethnologisches Museum wie das Musée du quai Branly in Paris besucht, hat man das Gefühl, man würde in eine Höhle geführt. Dieses Gefühl wird durch die Beleuchtung hervorgerufen. Eine Atmosphäre, die den Eindruck erweckt, man würde eine Hütte ohne elektrisches Licht betreten. Die Objekte werden so ausgeleuchtet, als wären sie von einer heiligen Aura umgebene Götter. Die Beleuchtung ahmt die Taschenlampen von Forschern nach. Dasselbe Gefühl habe ich, wenn ich an die Farben und Schattierungen in den Ausstellungen denke. Man soll sich wie ein Forscher vorkommen, der eine exotische Umgebung erkundet. (...) Warum habe ich nicht das gleiche Gefühl wenn ich den Louvre besuche?“¹¹⁰⁹

Clémentine Deliss stellt nun die Perspektiven von Ethnologen und Künstlern zur Diskussion und fragt:

„Können Künstler durch ihre Vermittlung dazu beitragen, das diesen Bildern innewohnende Problem der Ambivalenz zu lösen? Besteht ein Unterschied zwischen dem ethnografischen Blick und dem Blick des Künstlers?“¹¹¹⁰

Der Ethnologe Michael Oppitz verweist auf die Unterscheidung ihrer „ästhetischen Haltung“¹¹¹¹ und charakterisiert beide Positionen folgendermaßen:

„Ein Künstler betrachtet ein Objekt, um zu sehen, welche Elemente er in sein formales System übernehmen kann. Ein Forscher würde das nie tun. Stattdessen will er begreifen, wozu ein Stück da ist, und dann schreibt er darüber. Beim Fotografieren ist es noch einmal

1107 Ros Gray, in: Ebd.

1108 Ebd.

1109 Otobong Nkanga, in: Ebd.

1110 Clémentine Deliss, in: Ebd., 163.

1111 Michael Oppitz, in: Ebd.

3.3. Think Tanks

anders. Der Fotograf, egal ob Künstler oder Ethnologe, produziert etwas. Diesbezüglich stehen Künstler und Ethnologe auf einer Stufe und müssen parallel betrachtet werden.“¹¹¹²

Martin Guttman sinnt über „mögliche Berührungspunkte“¹¹¹³ nach:

„Sowohl der Ethnologe wie der Künstler müssen sich Gedanken über die fotografierten Menschen machen, über die ausgetauschten Informationen, die ablaufenden Rituale und die dem Ganzen zugrunde liegenden Codes. Für Ethnologen und Künstler, die sich mit Institutionskritik befassen, sind diese Überlegungen ein Bindeglied. Da gibt es Berührungspunkte, aber auch Unterschiede. Künstlerische Bestrebungen sind häufig auf ein Erzeugnis gerichtet, die Ethnologie zielt jedoch auf die Beobachtung und die Bildung von Theorien. Der Künstler will seine Kritik aus der Erfahrung heraus entwickeln, wogegen der Ethnologe aus der Beobachtung von Menschen eine Interpretation entwickeln will. In der Praxis können sich diese beiden Ansätze gegenseitig fördern und ergänzen.“¹¹¹⁴

Michael Clegg ergänzt:

„Sich seiner eigenen Methoden bewusst zu sein, um dann Bedeutung zu erzeugen, ist ein sowohl in der Ethnologie wie in der Kunst angewandtes Modell. Beide Praktiken erfordern es, zu hinterfragen, zu forschen und sich Gedanken über die größeren kulturellen und wirtschaftlichen Zusammenhänge zu machen.“¹¹¹⁵

In diesem Sinne erwähnt Michael Oppitz die „reflexive Anthropologie“¹¹¹⁶ der 1980er-Jahre, deren Auseinandersetzung mit der „Form des Schreibens“¹¹¹⁷ und der „Selbstreflexion“¹¹¹⁸, die seither sowohl Künstler als auch Ethnologen beschäftigen.

14.-16.07.2013, *Think Tank III*, „*Speaking on behalf of others*“

Das dritte Treffen hatte die „Rhetorik des Ausstellens“¹¹¹⁹ zum Thema. Geladene Künstler waren Minerva Cuevas, Antje Majewsky, Luke Willis Thompson und Davis Weber-Krebs. Es ging im Einzelnen um die „Beschriftung und die Selbstpräsentation von Institutionen“¹¹²⁰, das

1112 Ebd.

1113 Martin Guttman, in: Ebd., 151.

1114 Ebd.

1115 Michael Clegg, in: Ebd.

1116 Michael Oppitz, in: Ebd.

1117 Ebd.

1118 Ebd.

1119 Clémentine Deliss, in: Ebd., 167.

1120 Ebd., 171.

3.3. Think Tanks

„Senden und Empfangen in Ausstellungen“¹¹²¹, „*inventio, res* und das Museum“¹¹²², die „Neuaufgabe des Ästhetischen in der Ethnografie“¹¹²³, „Übersetzung und Museumsausstellung“¹¹²⁴ sowie eine „Fallstudie zu Sprache und Objekten im Laufe der Zeit“¹¹²⁵ (Abbildung 38). Clementine Deliss fragt nach den Problematiken „kontextualisierenden Ausstellen[s] ethnografischer Objekte“¹¹²⁶:

„Welche Art von Beschriftung kann den Wunsch des Besuchers erfüllen, dorthin versetzt zu werden, wo das Objekt einmal hergestellt, verwendet, gehandelt, berührt, verehrt und geliebt wurde? Wie erzeugt eine Beschriftung eine Mischung aus Gefühlen wie Faszination, Begehren, Schrecken und sogar Ekel? (...) Warum ist es so schwierig, an der Entwicklung unterschiedlicher Sprachformen mitzuwirken, die einen experimentellen Umgang mit der fortschreitenden Übermittlung ethnografischen Wissens erlauben, das selbst im Fluss ist? (...) Wie erzeugt Inkohärenz in einer Ausstellung eigentlich Ausdrucksmöglichkeiten und erlaubt so einen selbstbestimmten polysemantischen Zugang zu verschiedenen Wissensformen?“¹¹²⁷



Abbildung 38: Installation im Kuratorenraum im Rahmen der „Think Tank Gespräche (Juli 2013)“ im Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt

1121 Ebd., 173.

1122 Ebd., 177.

1123 Ebd., 183.

1124 Ebd., 190.

1125 Ebd., 193.

1126 Ebd., 168.

1127 Ebd.

Bruce J. Altshuler, Professor für das Fach Museum Studies an der New York University, berichtet von einem „in der Moderne häufige[n] Verlangen nach einer unmittelbaren Kommunikation mit dem Kunstwerk“¹¹²⁸, indem Beschriftungen auf das Mindeste, also lediglich auf „Titel, Material und Entstehungsjahr“¹¹²⁹ reduziert würden. Somit wäre der direkte Kontakt zwischen Exponat und Betrachter gegeben und „der Zugang nicht mit Worten verschleiert“¹¹³⁰. Er führt weiter aus, dass Begleittexte und Beschriftungen die „Selbstpräsentation“¹¹³¹ einer Institution sowie deren „Haltung (...) gegenüber dem Publikum“¹¹³² offenbaren. Die Künstlerin Antje Majewski berichtet von ihrem Besuch der „Afrikaabteilung des Ethnologischen Museums in Berlin“¹¹³³ und davon, dass dort „alle Wandbeschriftungen (...) auf Deutsch“¹¹³⁴ stünden:

„Dabei könnte man eine Vielzahl von Stimmen sprechen lassen, wenn man Forscher und Historiker (...) dazu einlode, ihre Ansichten auf Englisch darzutun und so einer nigerianischen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Genauso könnte man Kameruner um ihre Meinung zu den gezeigten Fotos bitten. Ich finde es extrem verstörend, nur eine Meinung auf Deutsch zu sehen.“¹¹³⁵

Beim Thema „Senden und Empfangen in Ausstellungen“¹¹³⁶ kritisiert der Professor des Instituts für Kunst und Kontext der Universität der Künste in Berlin, Michael Fehr, dass „Wissenserwerb (...) in der Regel viel besser (...) in einer reziproken kommunikativen Struktur“¹¹³⁷ funktioniere. Ethnologische Museen würden als „visuelle Institution[en]“¹¹³⁸ ihre Bestände „auf der Grundlage einer spezifischen Form der Verdinglichung“¹¹³⁹, bzw. als „Form der Ästhetisierung“¹¹⁴⁰ präsentieren, die wiederum auf einer „unidirektionalen Kommunikation“¹¹⁴¹ basieren. In einem „Akt des Konsums“¹¹⁴² liege die „verborgene Botschaft jeder musealen Präsentation“¹¹⁴³ in der „Geschichte von der Eroberung der Welt“¹¹⁴⁴. Die Betrachter einer Ausstellung seien einerseits in einer „konfrontativen Beziehung

1128 Bruce J. Altshuler, in: Ebd., 171.

1129 Ebd.

1130 Ebd.

1131 Ebd.

1132 Ebd.

1133 Antje Majewski, in: Ebd., 172.

1134 Ebd.

1135 Ebd.

1136 Clémentine Deliss, in: Ebd., 173.

1137 Michael Fehr, in: Ebd.

1138 Ebd.

1139 Ebd.

1140 Ebd.

1141 Ebd.

1142 Ebd.

1143 Ebd.

1144 Ebd.

mit den Objekten gefangen¹¹⁴⁵, andererseits „der Autorität der institutionellen Stimme“¹¹⁴⁶ unterworfen. Michael Fehr fasst dieses Phänomen als „emotional konditionierte Form unidirektionaler Kommunikation“¹¹⁴⁷ zusammen. Seiner Meinung nach müsste man Museen zu „Ort[en] der Kritik“¹¹⁴⁸ machen, „an de[nen] Wissen ausgestellt wird und man sehen kann, wie es erzeugt wird“¹¹⁴⁹. In Ausstellungen sollten die „vielfältigen Bedeutungen eines Objekts“¹¹⁵⁰ sichtbar und „Museumsbesucher als implizite Betrachter verstanden“¹¹⁵¹ werden, die über den „Diskurs einer Institution“¹¹⁵² nachdenken. In diesem Sinne verweist Antje Majewski auf die Funktion von Museumsführern, die durch ihre Vermittlungsarbeit einen Raum für Diskussionen und eine „Oral History“¹¹⁵³ schaffen. Patricia Falguières führt bezüglich des Exponats den philosophischen Begriff „res“¹¹⁵⁴ als „unbestimmte[s] Ding“¹¹⁵⁵ ein, dem es einst galt „Licht und Raum zur Verfügung zu stellen“¹¹⁵⁶. Hierbei schlägt sie eine Brücke vom „rein Visuelle[n]“¹¹⁵⁷ über das „Verbale“¹¹⁵⁸ zur „Zeitlichkeit des Denkens“¹¹⁵⁹, zur „Erinnerung“¹¹⁶⁰ und zu der „Absicht, etwas Neues zu schaffen“¹¹⁶¹. Das „Ding oder die res“¹¹⁶² müsse durch „sprachliche Einbildungskraft hervorgebracht“¹¹⁶³ werden. Heute sei es in einem Museum als „narrative[r] Einrichtung“¹¹⁶⁴ wichtig, „die Grenzen zwischen den Disziplinen zu überwinden, um die besondere Dynamik zu verstehen“¹¹⁶⁵. Künstler hätten die Kompetenz durch „Institutions-kritik“¹¹⁶⁶, Hinterfragen des „Material[s] der Objekte“¹¹⁶⁷ und „Dynamik von Gedächtnis und Erfindung“¹¹⁶⁸ das Museum als „Mittel für die Kreativität“¹¹⁶⁹ zu nutzen. Clémentine Deliss hofft durch ihre „rhetorische und (...) kuratorische Arbeit“¹¹⁷⁰ die „Indizierung [des musealen Bestands] zu dekonstruieren, die ihren Status innerhalb der

1145 Ebd.

1146 Ebd.

1147 Ebd.

1148 Ebd., 176

1149 Ebd.

1150 Ebd., 173.

1151 Ebd.

1152 Ebd.

1153 Antje Majewski, in: Ebd., 177.

1154 Patricia Falguières, in: Ebd., 179.

1155 Ebd.

1156 Ebd.

1157 Ebd.

1158 Ebd., 178.

1159 Ebd., 179.

1160 Ebd.

1161 Ebd., 177.

1162 Ebd., 180.

1163 Ebd.

1164 Ebd., 177.

1165 Ebd., 177f.

1166 Ebd.

1167 Ebd., 180.

1168 Ebd.

1169 Ebd.

1170 Clémentine Deliss, in: Ebd.

Ethnologie und in der Populärkultur bestimmt¹¹⁷¹ und setzt dabei auf den „Moment der *inventio*“¹¹⁷², d. h. auf Innovation und Erfindungsgeist¹¹⁷³. Luke Willis Thompson fügt hinzu, dass man es bei der künstlerischen Auseinandersetzung in einem Museum nicht nur mit „Objekten, (...) Publikum und Texten“¹¹⁷⁴ zu tun habe, sondern es auch um die Bedeutung von „Klassifizierung und Erfindung“¹¹⁷⁵ gehe. Der Professor am *Center for Research in Modern European Philosophy* an der *Kingston University* in London Peter Osborne erinnert an die Geschichte von Ethnografica und ihre „Verwertung als ästhetische Objekte in der frühen Moderne“¹¹⁷⁶. Dabei verweist er auf die Gefahr zeitgenössischer Praktiken, „sich in einer formalästhetischen Weise auf [ethnografische] Objekte“¹¹⁷⁷ zu beziehen. Überdies liege die „Funktion des Museums“¹¹⁷⁸ für ihn in der „Hervorbringung von Bedeutung“¹¹⁷⁹, nicht in der „Kommunikation von Wissen“¹¹⁸⁰. Kate Sturge¹¹⁸¹ von der *School of Languages & Social Sciences, Aston University* in Birmingham überträgt die Übersetzungstheorie als „Bezüglichkeit zwischen zwei Umfeldern“¹¹⁸² auf die Museumsausstellung. Sie präzisiert die „Übersetzung für Dinge, (...) Orte oder Menschen“¹¹⁸³ mit den Begriffen „Autorität, Originalität und Treue“¹¹⁸⁴. Bezüglich des musealen Raums fragt sie nach einer „gemischte[n] oder geteilte[n] Autorschaft“¹¹⁸⁵ sowie „Reflexion, Macht, Rechenschaft und Verantwortung“¹¹⁸⁶. Worte würden „jedes materielle Objekt umgeben“¹¹⁸⁷. Die „Originalität“¹¹⁸⁸, „ursprüngliche Vielfalt“¹¹⁸⁹ und „ursprüngliche Stimme“¹¹⁹⁰ problematisiert sie im Museumskontext als „Selektivität“¹¹⁹¹, in der „alle (...) hervorgebrachten Worte in gewisser Weise repräsentativ sind“¹¹⁹². Hinsichtlich der Treue von Übersetzungen gebe es zwei Verfahren: Das eine hebe die „Sprachwelt des Ausgangstextes“¹¹⁹³ und dessen „Besonderheit

1171 Ebd.

1172 Ebd.

1173 In der Rhetorik verweist *inventio* auf die erste Produktionsphase einer Rede, in der es um Materialsammlung und Argumentationsfindung geht.

1174 Luke Willis Thompson, in: Ebd.

1175 Ebd.

1176 Peter Osborne, in: Ebd., 186.

1177 Ebd.

1178 Ebd., 187.

1179 Ebd.

1180 Ebd.

1181 Vgl. den Artikel von Kate Sturge, „The Other on Display: Translation in the Ethnographic Museum“, London, 2006. Siehe: www.researchgate.net/publication/253146390_The_Other_on_Display_Translation_in_the_Ethnographic_Museum (letzter Zugriff am 22.06.2018)

1182 Kate Sturge, in: Deliss (Hg.), 2014, 190.

1183 Ebd.

1184 Ebd.

1185 Ebd., 191.

1186 Ebd.

1187 Ebd.

1188 Ebd.

1189 Ebd.

1190 Ebd.

1191 Ebd.

1192 Ebd.

1193 Ebd., 192.

(...) oder Andersheit¹¹⁹⁴ hervor, das andere passe sich an die „Zielkultur“¹¹⁹⁵ an und operiere mit einem Schwerpunkt auf „Verständlichkeit“¹¹⁹⁶ bzw. „Anpassung (...) von Worten, Gegenständen und Interpretationen in die eigenen Konventionen“¹¹⁹⁷. Eine gute Übersetzung entspreche dem ersten Verfahren und betone „die Fremdheit des anderen Textes“¹¹⁹⁸, ohne ihn dabei „einzuverleiben oder aufzulösen“¹¹⁹⁹. Die Methode der „dichte[n] Übersetzung“¹²⁰⁰ beschreibt sie als Pendant zur dichten Beschreibung und Anhäufung von „Bedeutungen“¹²⁰¹. Die Künstlerin Minerva Cuevas führt darüber hinaus die „Zensur“¹²⁰² ein, die ihrer Meinung nach „in ethnografischen Sammlungen sehr verbreitet“¹²⁰³ sei:

„Zensur ließe sich auf unterschiedliche Weise untersuchen, nicht nur als etwas Repressives, Auslöschendes, Verhinderndes, sondern auch als etwas, das hinzufügt. Je mehr man ein Objekt definiert, darüber spricht und es präsentiert, desto mehr zensiert man alle anderen Möglichkeiten, die um dieses Objekt herum bestehen. Genau das passiert derzeit in Bezug auf manche Artefakte hier im Museum. Je mehr Informationen ich bekomme, desto mehr hindern sie mich, andere Möglichkeiten zu sehen.“¹²⁰⁴

Clémentine Deliss gibt zu bedenken, dass Museumsethnologen „Fragmente eines Wissens aus der Vergangenheit“¹²⁰⁵ verkörpern und sich die „schwierige Aufgabe der Weitergabe“¹²⁰⁶ stellt. Sie erkennt die „Gefahren bei der Rekontextualisierung einer Sammlung“¹²⁰⁷ und deutet den „schmale[n] Grad zwischen reflexivem Zitieren von Ethnologen aus einer bestimmten Zeit und dem Erzählen einer Heldengeschichte“¹²⁰⁸ an. Antje Majewski fügt dem hinzu:

„Hier könnte interessant sein, nicht nur eine ‚dichte Interpretation‘ aufgrund immer weiterer Bedeutungen zu akkumulieren, sondern sich zu fragen, warum manche Bedeutungen zu bestimmten Zeitpunkten in der Geschichte unserer Gesellschaft so wichtig geworden sind.“¹²⁰⁹

1194 Ebd.

1195 Ebd.

1196 Ebd.

1197 Ebd.

1198 Ebd.

1199 Ebd.

1200 Ebd., 193.

1201 Ebd.

1202 Minerva Cuevas, in: Ebd.

1203 Ebd.

1204 Ebd.

1205 Clémentine Deliss, in: Ebd., 196.

1206 Ebd.

1207 Ebd.

1208 Ebd.

1209 Antje Majewski, in: Ebd., 197.

3.3. Think Tanks

Luke Willis Thompson denkt, dass „hinter dem Einbeziehen von Künstlern [und] Schriftstellern (...) in diesem Kontext (...) die Absicht“¹²¹⁰ stehe, „das Museum in die Lage zu versetzen, seine eigene DNA zu hinterfragen“¹²¹¹. Ciraj Rassool ergänzt:

„Künstler verändern die Bedeutung des Museumsprozesses. Eine tiefe kritische Geschichte dieses Museums muss diesen Prozess begleiten.“¹²¹²

Für Peter Osborne geht es um „Praktiken, die die Reflexion über die Objektivität bestimmter Bedingungen beinhalten“¹²¹³ und so „Widersprüche ihrer Existenz verhandeln“¹²¹⁴. Luke Willis Thompson fordert:

„Ein postethnografisches Museum – wenn es das sein wird – muss gegenüber jeder Form von historischem Erbe eine kritische Haltung einnehmen.“¹²¹⁵

3.4. Kuratorisches Konzept

Die Ausstellung „W&W“ reiht sich in die konzeptuelle Neuausrichtung¹²¹⁶ des Weltkulturen Museums ein und wurde von Clémentine Deliss und Yvette Mutumba kuratiert. Anders als bei den vorhergehenden und im Anschluss folgenden Ausstellungen muss die konzeptuelle Phase von „W&W“ als spezifischer dialogischer, multiperspektivischer Prozess verstanden werden, der es ermöglichte, das Museum und dessen Sammlungen aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Alle geladenen Künstler und Gäste brachten ihre Expertise in die Planungsphase mit ein und eröffneten somit neue Perspektiven auf die inhärenten Chancen und Problematiken des Museums. Yvette Mutumba verdeutlicht, welches Erbe das ethnologische Museum hinterlassen hat:

„Kategorisiert und verwaltet, sind die materiellen Objekte jener [außereuropäischer] Kulturen zu Gegenständen nicht nur der fremden, sondern auch unserer eigenen Geschichte geworden.“¹²¹⁷

1210 Luke Willis Thompson, in: Ebd.

1211 Ebd.

1212 Ciraj Rassool, in: Ebd.

1213 Peter Osborne, in: Ebd., 198.

1214 Ebd.

1215 Luke Willis Thompson, in: Ebd.

1216 Siehe Punkt 2.4.

1217 Yvette Mutumba, in: Ebd., 16.

3.4. Kuratorisches Konzept

Die Ko-Kuratorin erkennt die basale Aufgabe eines jeden ethnologischen Museums darin, „Taxonomien, Widersprüche, Problematiken sowie Fragen von Moral und Ethik“¹²¹⁸ zu integrieren. Sie stellt heraus, dass das „in den Objekten lagernde Wissen (...) höchste[s] Gut“¹²¹⁹ sei. Die Kuratorin Clémentine Deliss definiert das Museum unter ihrer Leitung als einen Ort „einer nicht genormten, die Grenzen von Raum und Zeit überschreitenden Bildung“¹²²⁰, an dem die „experimentelle Arbeit ins Zentrum gerückt“¹²²¹ sei. Sammlungen hätten „nicht direkt mit der gegenwärtigen Geopolitik oder der heutigen Problematik des *global citizenship*“¹²²² zu tun. Das „Integrieren solcher historischer Sammlungen in die Gegenwart“¹²²³ habe deswegen „durchaus etwas Radikales“¹²²⁴. Überdies versteht Clémentine Deliss das Museum als „diskursives Feld“¹²²⁵ und „dialogische[n] Ort (...) der Beteiligung“¹²²⁶. Durch „Impulse von außen“¹²²⁷ und „Anregungen von Theoretikern und Praktikern aus unterschiedlichen Disziplinen“¹²²⁸ könne eine „selbstkritische museumsinterne Haltung“¹²²⁹ hervorgerufen, durch die Zusammenarbeit mit den Gästen des Weltkulturen Labors „eine neue Form des temporären Kustoden“¹²³⁰ geschaffen werden. Das Weltkulturen Labor führe zu einem „subjektiven Prozess der Wissensproduktion“¹²³¹. Die Kuratorin stellt heraus:

„Ein solcher kuratorischer Umgang mit der ethnografischen Sammlung bedeutet, neue kulturelle Nachbarschaften und fächerübergreifende Berührungspunkte zu schaffen. Er bedeutet, neu über die Möglichkeit von Forschung in einem Museum nachzudenken, das als gestaltendes und experimentelles Modell der Produktion verstanden wird.“¹²³²

Yvette Mutumba erläutert, dass es bei der künstlerischen Auseinandersetzung im Rahmen des Weltkulturen Labors um „spezifische Aspekte der Museums- und Sammlungsgeschichte“¹²³³ gehe. Sie charakterisiert die künstlerische Forschung folgendermaßen:

„Der Künstler nähert sich den Artefakten auf intime und schonungslose Weise, ohne

1218 Ebd., 25.

1219 Ebd.

1220 Clémentine Deliss, in: Ebd., 13.

1221 Ebd., 188.

1222 Ebd., 96.

1223 Ebd.

1224 Ebd.

1225 Ebd.

1226 Ebd.

1227 Ebd.

1228 Ebd.

1229 Ebd.

1230 Ebd.

1231 Ebd., 117.

1232 Ebd., 12.

1233 Yvette Mutumba, in: Ebd., 17.

3.4. Kuratorisches Konzept

hierbei das in ihnen und um sie herum gelagerte Wissen zu ignorieren. Im Gegenteil – durch den Austausch mit den Kustodinnen und den Bibliothekarinnen sowie durch das Lesen relevanter Literatur verarbeitet er das bereits vorhandene Wissen. Mit seiner Forschung führt der Künstler den Objekten im Labor ihre Geschichte und ihre Bedeutung neu zu. Seine Freiheit erlaubt ihm, schnell eine Essenz aus diesem Wissen zu ziehen, es gegen den Strich und jenseits von Geschichte zu denken.“¹²³⁴

Clémentine Deliss versteht die im Weltkulturen Labor entstandenen, „zugleich konzeptuelle[n] und formale[n]“¹²³⁵ Arbeiten als „narratologisches Mittel“¹²³⁶ und leitet daraus ein „neues System der Inventarisierung, Indizierung oder Klassifikation“¹²³⁷ ab. Die Ausstellung „W&W“ versteht sie als „Forschungsraum für ein Publikum“¹²³⁸, in dem „Artefakte und Fotos aus der Sammlung“¹²³⁹ „neue[n], von Künstlern vor Ort geschaffene[n] Arbeiten“¹²⁴⁰ gegenübergestellt werden. Im Unterschied zur „frühmodernen Ästhetisierung ethnografischer Objekte“¹²⁴¹ beruhe ihr Konzept auf „Interdisziplinarität“¹²⁴² und auf der „Neuinterpretation des Objekts“¹²⁴³. Das Design der Ausstellungsräumlichkeiten wurde von den Designbüros unter der Leitung von Markus Miessen und Matthias Görlich¹²⁴⁴ übernommen. Für den Katalog war das Studio Görlich zuständig. Das Ausstellungsmobiliar entwarf der österreichische Künstler und Designer Mathis Esterhazy¹²⁴⁵.

4. INTRA

4.1. Entree

Die Ausstellung „W&W“ fand im Hochparterre und 1. Stock der Villa am Schaumainkai 29 auf ca. 500 Quadratmetern statt. (Abbildungen 39 und 40)¹²⁴⁶

1234 Ebd.

1235 Clémentine Deliss, in: Ebd., 96.

1236 Ebd., 110.

1237 Ebd., 96.

1238 Ebd., 163.

1239 Ebd.

1240 Ebd.

1241 Ebd., 188.

1242 Ebd., 187.

1243 Ebd.

1244 Das Studio Miessen unter der Leitung von Markus Miessen hat seinen Sitz in Berlin. Siehe:

www.studiomiessen.com (letzter Zugriff am 09.02.2018). Das Studio Görlich in Darmstadt wird von Matthias Görlich geleitet und war sowohl für die Ausstellung als auch für den Katalog zuständig. Siehe: www.mgoerlich.com (letzter Zugriff am 09.02.2018)

1245 Mathis Esterhazy (*1958) hat 2011 zur Neueröffnung des Weltkulturen Museums eine multifunktionale Garnitur von Ausstellungsvitrinen und Präsentationsmöbeln entworfen, die seither für die Wechselausstellungen modifiziert wurden. Auch die Arbeitsmöbel im Weltkulturen Labor wurden von Mathis Esterhazy design.

1246 Die Architekturpläne mit den Grundrissen des Erdgeschosses und Obergeschosses sind nicht an den Himmelsrichtungen ausgerichtet. So liegt bei dem Plan des Erdgeschosses (Abbildung 39) der Eingang auf

3.4. Kuratorisches Konzept

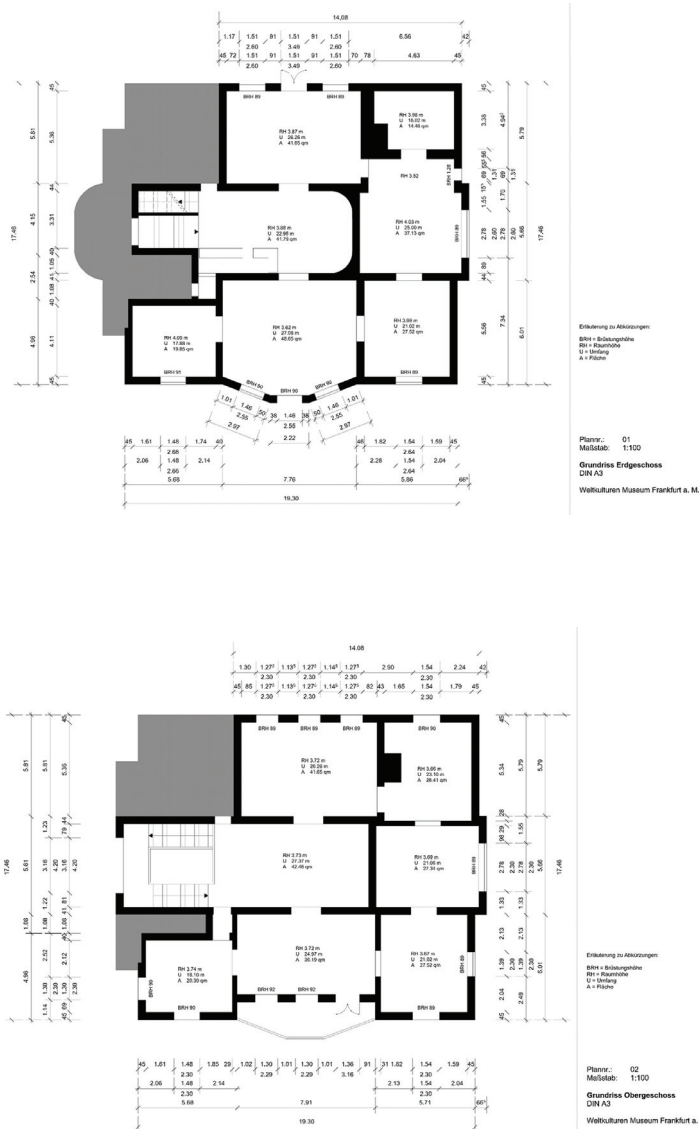


Abbildung 39, 40: Grundriss, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

Der Haupteingang des Gebäudes liegt in östlicher Richtung¹²⁴⁷. Das Portal hat ein Vordach,

der linken Seite. Auf dem Stadtplan liegt der Eingang jedoch rechts, in Richtung Osten, um 30° in nördlicher Richtung gedreht. Die Architekturpläne der Grundrisse mit Maßangaben sollen den Lesern zur Vorstellung der Größenverhältnisse dienen. Zur Orientierung in der Ausstellung sollen die Raumpläne der Abbildungen 41 und 70 verwendet werden.

1247 Das Gebäude steht, von den vier Himmelsrichtungen ausgehend, um ca. 30° nach links, d.h. in nord-östlicher Richtung gedreht zwischen Schaumainkai und angrenzendem Metzlerpark. Bei der folgenden

unter dem drei steinerne Stufen zu einer historischen, zweiflügligen Haustür mit Glaseinsatz und reich verzierten Schmiedegittern führen. Der rechte Haustürflügel lässt sich nach innen schwer und unter einem Quietschen öffnen. In einem kleinen Vorraum befindet sich gegenüber eine weitere zweiflüglige, halbrunde Tür, durch deren Glasscheiben man den Treppenaufgang zum Hochparterre sieht. Sie lässt sich nach außen öffnen, um über eine breite Steintreppe zum Eingangsbereich zu gelangen (Raumplan des Erdgeschosses siehe Abbildung 41, Eingangsbereich siehe Abbildung 42).

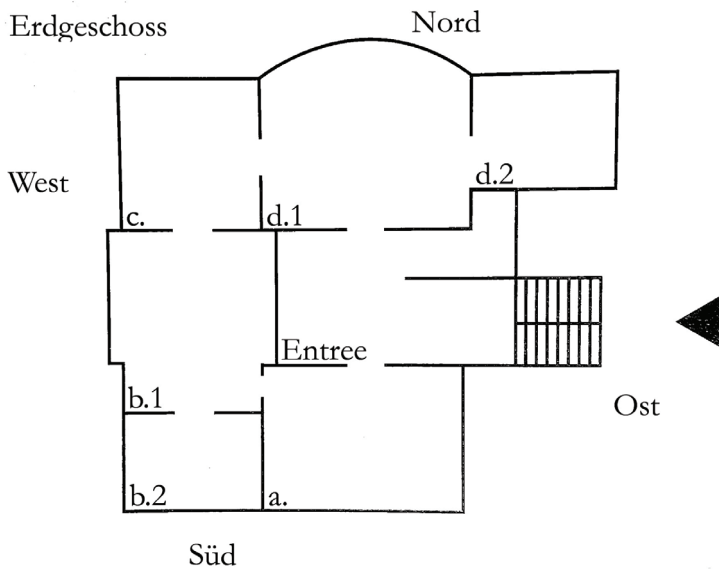


Abbildung 41: Raumplan Erdgeschoss, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

Dort befindet sich zur Rechten ein ca. drei Meter langer, beiger Tresen mit Kasse, Katalogverkauf und Informationsmaterial, darunter ein blaues Begleitheft zur Ausstellung in DIN A5.¹²⁴⁸ Darin finden sich neben einer Einleitung¹²⁴⁹ Raumpläne, knappe Beschreibungen der einzelnen Räume sowie Fragen und Antworten zur Ausstellung, die bei der folgenden Analyse punktuell zitiert werden. Die Räumlichkeiten der Villa sind weiß getüncht, die hohen Decken vielgestaltig mit Stuck verziert und die Böden aus hellem Fischgrät-Parkett. Eine Holztreppe, deren Stufen ebenso hell sind, verbindet die zwei Geschosse miteinander. Der Treppenaufgang ist von einem dunklen, hölzernen Geländer historistischen Stils und einer weiß lackierten Wandvertäfelung gefasst. Diese Innenausstattung weist die üppige

Beschreibung der Räumlichkeiten der Ausstellung verstehen sich die Angaben »östlich, südlich, westlich und nördlich« jeweils um ca. 30° in nord-östlicher Richtung gedreht.

1248 Das blaue Begleitheft zur Ausstellung siehe Anhang.

1249 Es handelt sich um die gleiche Einleitung, die in der Ausstellung als Wandtext sowie im Katalog zu finden ist. Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 11ff.

3.4. Kuratorisches Konzept

Formgebung der Gründerzeit auf. Trotzdem erscheinen die Ausstellungsräume ganz im Stil des *White Cube*¹²⁵⁰ schlicht und zurückgenommen.



Abbildung 42: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Der *White Cube* ist eine seit den 1920er-Jahren übliche, spezifische Art der Präsentation von Kunst. Hierbei sollten durch weiße Wände in Ausstellungen die Umwelt und Architektur zurücktreten, um allein der Kunst und ihrer ästhetischen Wirkung Ausdruck zu verleihen.¹²⁵¹

In den Ausstellungsräumen von „W&W“ sind dezente Beleuchtungen aus Neonröhren durchgängig als Rechtecke an die Decken angepasst und vermitteln eine helle, lichte

¹²⁵⁰ Dass der *White Cube* eine vermeintlich neutrale Präsentationsweise von Kunst in Galerien oder Museen ist, beleuchtet Peter Weibel kritisch: „Der 'weiße Würfel', wie Brian O'Doherty 1976 kritisch den Mythos von der Neutralität des Galerie- und Museumsraumes genannt hat, steht als Synonym für eine nordamerikanisch-europäische Kunst, die alle sozialen, geschlechtlichen, religiösen, ethnischen Differenzen im Namen einer ästhetischen Autonomie und universalen Formensprache ausblendet und damit die sozialen, nationalen, ethnischen, religiösen, geschichtlichen Bedingungen des Entstehens von Kunst unterschlägt.“, Siehe: Peter Weibel, *Inklusion, Exklusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Ostfildern, 1997, 8-36, hier: 9. Eine „Kritik an der Globalisierung des White Cube“ als „homogenisierenden Raum“, der „eine westlich geprägte, hegemoniale Haltung offenbart“ übt Elene Filipovic. Siehe: Elene Filipovic, „Der globale White Cube“, in: Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, 2008, 27-58, hier: 23.

¹²⁵¹ Vgl., Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Dhaka, 2000, 15ff.

3.4. Kuratorisches Konzept

Atmosphäre. Die von Mathis Esterhazy designten Ausstellungsmöbel heben sich durch einen beigen Farbton nur leicht von den weißen Wänden ab. Wenngleich der Gesamteindruck der Räumlichkeiten wohnlich wirkt, überwiegt ein musealer Charakter, der auf Anschaulichkeit und Klarheit setzt. Der vorgegebene historische Bau geht stilistisch in Einklang mit der auf Einfachheit ausgerichteten Ausstellungsarchitektur. Dies vermittelt eine „ästhetisch ansprechende Ausstellungsgestaltung“¹²⁵². Neben einem „Einführungstext“¹²⁵³ an der Stirnwand des Foyers (siehe Abbildung 42) und „Thementexten“¹²⁵⁴ an den Wänden einiger weniger Räume (siehe z. B. Abbildung 50) sind alle „Objekttexte“¹²⁵⁵ oder Labels der präsentierten Exponate gut sichtbar positioniert und lassen sich eindeutig zuordnen (siehe z.B. Abbildung 43, rechts).¹²⁵⁶



Abbildung 43: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Allerdings sind die Objekttags auf das Mindeste reduziert. Der Betrachter erhält überwiegend lediglich folgende Informationen zu den einzelnen Ausstellungsstücken:

1252 Wolfer Pölmann, *Handbuch zur Ausstellungspraxis von A bis Z, Berliner Schriften zur Museumskunde*, Berlin 2006, 21.

1253 Ebd., 63.

1254 Ebd.

1255 Ebd., 64.

1256 Zu Texten in Ausstellungen vgl.: Evelyn Dawid, Robert Schlesinger, *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld, 2012. Dass Museumsbesucher die Ausstellungstexte in ethnologischen Museen unterschiedlich wahr nehmen, skizziert an einem Fallbeispiel Martin Fromm und Alexandra Schulz, siehe: Martin Fromm, Alexandra Schulz, *Texte im Völkerkundemuseum. Ein Werkstattbericht*, Münster, 2012.

3.4. Kuratorisches Konzept

Objekt/Titel | Gesammelt von | Erwerbsjahr | Herkunftsort | Material | Sammlung. Mit dieser kuratorischen Setzung heben die Kuratorinnen die sinnlich-ästhetische Wirkung der Exponate in den Vordergrund, denn es werden kaum Informationen zum kulturellen Kontext der Objekte geliefert. Annemarie Hürlimann stellt diesbezüglich heraus:

„Werden Dinge ohne Kontext gesehen, sind sie vieldeutig und öffnen weite verstrickte Assoziationsfelder – Verwirrung und Chance zugleich.“¹²⁵⁷

Im Sinne der Metakommunikation kann man die Objektlabels als spezifische kuratorische Setzung und institutionelle Haltung deuten: Untypisch für ein ethnologisches Museum tritt die ethnische Bedeutung der Objekte in den Hintergrund. Hier liegt die Priorität auf der formalästhetischen Kraft der Exponate.

Der einleitende Text an der Stirnwand des Foyers und der erste Eindruck des auf Klarheit und Einfachheit setzenden „Raumbild[es]“¹²⁵⁸ suggeriert „die inhaltliche Quintessenz“¹²⁵⁹ der Ausstellung. Im Einführungstext macht die Kuratorin deutlich, dass es in der Schau um die Geschichte des Museums, vielschichtige Beziehungen zwischen Objekten und Menschen sowie eine Kollaboration unterschiedlicher, partikularer und subjektiver Sichtweisen geht:

„Keine Ausstellung kann die ganze Geschichte erzählen. Diese Ausstellung bietet eine subjektive Lesart bestimmter Verbindungen zwischen der deutschen Ethnologie, dem globalen Handel und der groß angelegten Sammlung ethnografischer Objekte. (...) Bei der Eröffnung des Museums im Jahr 1904 erklärte der Gründungsdirektor Bernhard Hagen (1853-1919), dass die Ethnologie einen Beitrag zur Entwicklung zukünftiger globaler Märkte leisten könne. Mehr über andere Kulturen zu erfahren würde deutschen Händlern das nötige Wissen für einen erfolgreichen Außenhandel verschaffen. (...) WARE & WISSEN verfolgt den Ansatz mehrerer Erzählungen um die Geschichte eines Museums und ist das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit. (...)“¹²⁶⁰

Der Schwerpunkt der Schau richtet sich offensichtlich weg vom einzelnen Exponat hin zu einer Metaebene, die die Historie, die Strukturen und Konstellationen eines ethnologischen Museums beleuchtet. Wie sich bei der folgenden Analyse zeigen wird, verstärkt sich dieser Eindruck durch die Gegenüberstellung der reduzierten Informationen auf den Objektlabels und der Texte im blauen Begleitheft.

1257 Annemarie Hürlimann, „Zum Umgang mit Dingwelten in der aktuellen Ausstellungspraxis. Ein Plädoyer für die Schaulust, den geduldigen Blick und die Phantasie“, in: Olaf Hartung (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld, 2006, 60-71, hier 62.

1258 Atelier Bruckner (Hg.), *Scenography/Szenografie: Making space talk*, Stuttgart, 2011, 62.

1259 Ebd.

1260 Ebd.

Zunächst trifft der Besucher im Eingangsbereich auf eine dem nördlich gelegenen Tresen gegenüber stehende hüfthohe¹²⁶¹, flache Glasvitrine, in der ein klumpiges, dunkelbraunes, durch eine Schnur gebündeltes Etwas präsentiert wird (Abbildung 43). An dem Exponat ist ein kleiner Zettel mit einer Inventarnummer¹²⁶² befestigt. Anhand des Labels¹²⁶³ kann man die Information entnehmen, dass es sich um ein Stück Rohkautschuk¹²⁶⁴ aus Togo von 1910 handelt, das ein gewisser E. Anders gesammelt hat. Das Objekt kann folgende konnotative Aspekte bei den Betrachtern hervorrufen: Togo war einst deutsche Kolonie¹²⁶⁵. Es ist heute belegt, dass der dort praktizierte rücksichtslose Raubbau, unter den auch der Handel mit Kautschuk fiel, ein dunkles Kapitel deutscher Kolonialgeschichte ist.¹²⁶⁶ Im Zuge kolonialwirtschaftlicher Interessen standen in der deutschen Kolonie Togo oft Gewalt und Prügelstrafen an der Tagesordnung.¹²⁶⁷ Der Kautschuk kann bei den Betrachtern eine weitere Assoziation evozieren, denn die Nachfrage nach diesem Rohstoff für die Herstellung von Reifen war zum Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa stetig gestiegen. So ordnete beispielsweise der belgische König Leopold II¹²⁶⁸ im Zuge seiner brutalen Kolonialpolitik im Kongo seine Truppen an, die kongolesischen Dörfer zu überfallen und deren Bewohner zu zwingen, bestimmte Mengen an Kautschuk abzugeben. Wenn sie zu fliehen versuchten, der Forderung nicht nachkamen oder zu wenig Kautschuk lieferten, wurden sie gezüchtigt oder getötet. Oftmals wurden ihnen, auch Kindern, die Hände abgehackt¹²⁶⁹. Das hier ausgestellte Rohkautschuk kann im Kontext europäischer kolonialer Expansion exemplarisch für schonungslose koloniale Gewalt und Ausbeutung stehen. In der Datenbank des Weltkulturen Museums gibt es bisher keine näheren Informationen zu diesem Objekt. Man weiß weder, wer dieses Stück Rohkautschuk erntete, unter welchen Umständen es der Sammler E. Anders im Jahre 1910 erwarb, noch wie es letztlich nach Frankfurt am Main gelangte. Die Deutung

1261 Das Adjektiv hüfthoch sowie im folgenden Verlauf verwendete Adjektive zur Beschreibung von Höhenangaben der Vitrinen beziehen sich auf erwachsene Museumsbesucher, die eine durchschnittliche Körpergröße von 1,70 m haben.

1262 Die Inventarnummer auf dem Zettel lautet: „N.S. 19012“

1263 Alle Labels und Wandtexte in der Ausstellung erschienen in einer deutschen und einer englischen Version.

1264 Label: „Kautschuk/Latex | Gesammelt von E. Anders 1910 | Adeli, Togo, Westafrika | Ausgewählt von Tom McCarthy | Sammlung Weltkulturen Museum“

1265 Togo war von 1884 bis 1918/19 deutsche Kolonie. Vgl.: Peter Sebald, *Die deutsche Kolonie Togo 1884 – 1914: Auswirkungen einer Fremdherrschaft*, Berlin, 2013.

1266 Vgl., Rebekka Habermas, *Skandal in Togo: ein Kapitel deutscher Kolonialherrschaft*, Frankfurt am Main, 2016, 57f.; Renate Helm, *Politische Herrschaften in Togo: Das Problem der Demokratisierung*, Münster, 2004, 41.

1267 Sebald, 2013, 70ff.

1268 Leopold II (1835-1909) war von 1865 bis zu seinem Tod König der Belgier. Er gründete 1878 das Komitee zur Erforschung des oberen Kongo. In den Jahren 1884/85 wurde das Kongo-Gebiet bei der in Berlin stattfindenden Kongokonferenz König Leopold II zugesprochen. Unter dem Horrorregime Leopolds II wurden Schätzungen zufolge 10 Millionen Menschen in den belgischen Kolonialgebieten getötet. Vgl., Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo: die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen*, Stuttgart, 2001, 331.

1269 Die belgischen Soldaten mussten über jede verschossene Kugel Zeugnis ablegen. Deswegen sollte den Erschossenen als Beweis die rechte Hand abhackt und diese vorgelegt werden. Versehentlich verschossene Munition wurde durch abgehackte Hände von Lebenden vertuscht. Vgl., Hochschild, 2001, 235f.

3.4. Kuratorisches Konzept

dieses Exponats als Hybrid zwischen Naturafakt und Artefakt¹²⁷⁰ obliegt dem Betrachter und bleibt immer ein „Konstrukt“¹²⁷¹. Alexander Klein führt diesbezüglich aus:

„Von Anfang an kommt bei der Erzeugung von Gegenständen auch die historische, soziale und biografische Prägung, kurzum, die kulturelle Einbettung des vergegenständlichen Subjekts zum Tragen. Dieses verfügt über ein besonderes Vorverständnis des betreffenden Dings, (...). Ohne dieses Vorverständnis würde das Ding an ihm abprallen. Denn die geistigen Anknüpfungs- und Verankerungsstellen würden fehlen, die es überhaupt erst erlauben, ein Ding in den persönlichen Erfahrungsschatz einzubetten. Nur auf Grund dieses Vorverständnisses kann das Wahrgenommene in ein vorläufiges Ganzes eingefügt werden, so dass es identifiziert, analysiert, klassifiziert und bewertet werden kann.“¹²⁷²

Bei dem hier gezeigten Objekt begegnet der Rezipient (Nicht)Wissen, denn nachvollziehen lässt sich nur, dass es sich um ein von E. Anders 1910 gesammeltes Stück Kautschuk aus Adeli (Togo) handelt. Die Ausstellung liefert weder Wissen über ursprüngliche Umstände noch über Kontexte. Ausgestattet mit dieser lückenhaften Information kommt es nun auf die jeweilige Konnotation, d.h. das mitgebrachte Vorverständnis bzw. das Vorwissen und die kulturelle Prägung der Museumsbesucher an. Der über der Vitrine in einem weißen, rechtwinkligen und horizontal langgezogenen Rahmen hängende Text von Tom McCarthy indes liefert einen Bezug zur musealen Sammlung.¹²⁷³ Die Beschreibung seines Besuchs im Depot kontextualisiert das Exponat zumindest museal und lässt es als Teil eines umstrittenen Erbes in Erscheinung treten.

Vor der westlich gelegenen Stirnwand des Eingangsbereichs steht längs ein Tisch mit acht Stühlen (Abbildung 42). Auf die petrol-blaue Tischplatte sind die Umriss einer Weltkarte gedruckt. Elf eingezeichnete Gebiete erinnern die Besucher an einstige Handelsstationen deutscher Staaten sowie deutsche Kolonien¹²⁷⁴ (Abbildung 44).

1270 Der Kautschuk ist genuin ein Naturgut, also Naturafakt. Durch Ernte und Menschenhand verrichtete Formgebung wird er zu einem Kulturgut, also Artefakt.

1271 Alexander Klein, *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld, 2004, 25.
1272 Ebd., 25f.

1273 Siehe Punkt 3.1. Tom McCarthy.

1274 Im einzelnen: „Brandenburgische Wirtschaftskolonien in der Karibik St. Thomas 1683-1720, Krabbeninsel 1689-1693 Im heutigen Puerto Rico, Tobago 1654-1659 und 1660-1689; Klein Venedig/Welser-Kolonie 1528-1545 Heute Venezuela; Arguin, brandenburgische Kolonie 1685-1721 Im heutigen Mauretanien; Groß Friedrichsburg, brandenburgische Kolonie 1683-1718 Im heutigen Ghana; Togo 1884-1918/19; Deutsch Südwestafrika 1884-1918/19 Heute Namibia; Kamerun 1884-1918/19; Deutsch-Ostafrika 1885-1918/19 Heute Tansania, Burundi, Ruanda und Teile Mosambiks; Deutsch-Samoa 1899-1918/19 Heute Westsamoa; Deutsch-Neuguinea 1899-1918/19 Föderierte Staaten von Mikronesien, Palau, Marshall-Inseln und nördlicher Teil Papua-Neuguineas; Kiautschou 1897/98-1918/19 Im heutigen China“

3.4. Kuratorisches Konzept



Abbildung 44: Karteninstallation der deutschen Kolonien in "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

Über dem Tisch hängt ein Wandteppich der Künstlerin Otobong Nkanga (Abbildung 42). Das blaue Textil mit dem Titel „Facing the Opponent“¹²⁷⁵ trägt die Inschrift „Weltkulturen Museum Frankfurt“ und ist mit einer Ornamentik schemenhaft dargestellter Wurfklingen aus Zentralafrika¹²⁷⁶ verziert¹²⁷⁷. In der Mitte des Teppichs befindet sich ein Portrait des Museumsgründers Bernhard Hagen¹²⁷⁸, dessen Kragen mit fünf kreisrunden Ausschnitten historischer Aufnahmen besetzt ist. Flankiert ist Hagens Portrait von zwei ovalen, fast identischen und die Ränder des Textils überragenden Collagen, auf denen handschriftliche Listen sowie Schwarz-Weiß-Fotografien von Menschen zu sehen sind. Inspiriert von Gedenktextilien der „westafrikanischen Kultur“¹²⁷⁹ schuf die Künstlerin diesen Teppich „zum Gedenken an etwas“¹²⁸⁰. Otobong Nkangas Arbeit führt visuell in die Gründungsgeschichte des Weltkulturen Museums ein und stellt Forscher und Erforschte in Opposition. Einleitende Informationen zur Ausstellung erhält der Besucher anhand von Wandtexten in roten Lettern, die um den Wandteppich angeordnet sind. Die von Clémentine Deliss verfasste Einleitung ist links deutsch und rechts englisch als Einführungstext auf den halb abgerundeten Seitenwänden angebracht¹²⁸¹. In dem blauen Begleitheft wird der historische Kontext der

1275 Label: „Otobong Nkanga, Facing the Opponent, Version III, 2013 | Viskose, Kaschmirwolle, Mohair, Baumwolle, Forex-Platten | Sammlung Weltkulturen Museum“

1276 Otobong Nkanga hat sich während ihres *artist in residency* Aufenthalts im Weltkulturen Labor 2012 mit afrikanischen Wurfklingen der Sammlung beschäftigt. Nähere Informationen zu den Wurfklingen finden sich bei: Clémentine Deliss, *Objekt Atlas. Feldforschung im Museum*, Bielefeld, 2012, 186-197.

1277 Dieser Teppich wurde 2012 in einer ähnlichen Version in der Ausstellung „Objekt Atlas. Feldforschung im Museum“ im Weltkulturen Museum gezeigt.

1278 Siehe Punkt 3.1., Gabriel Gbadamosi und David Lau.

1279 Ebd.

1280 Nkanga/Barrois, 10.

1281 Der einleitende Wandtext ist mit der Einleitung im Begleitheft und im Katalog identisch. Siehe: Clémentine Deliss (Hg.), 2014, 11ff.

3.4. Kuratorisches Konzept

Ausstellung noch näher erläutert, wenn der Frage nachgegangen wird, was das ethnografische Objekt mit Handelswaren gemeinsam habe¹²⁸²:

„Die enge Verknüpfung von wissenschaftlichem und merkantilem Handel ist naheliegend. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren es häufig Diplomaten, Kolonialärzte, Bankiers und Händler, die zur Entstehung von Sammlungen beitrugen. (...) Die spezifischen Interessen der Sammler prägen (...) die Zusammensetzung der heutigen Museumsbestände. Man sah in den Objekten das Potenzial, Wissen zu generieren, und zwar sowohl auf wissenschaftlicher als auch auf merkantiler Ebene. (...)“¹²⁸³

Neben dem oben an der Stirnwand mittig platzierten Titel „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ lassen sich prägnante Imperative lesen, Thementexte, die der Rechtsanwalt David Lau rhetorisch an das ethnografische Objekt und das Museum richtet:

„Erzähle davon, wo du herkommst, wo du hergestellt wurdest und wo du gewesen bist. Erzähle von deiner Gestalt, Form, Farbe und Schattierung. Erzähle davon, wie du gelagert, bewacht, gepflegt und versteckt wurdest. Erzähle davon, wer dich geliebt hat. Erzähle davon, wie dein Wert geschätzt wurde und wie viel du wert bist. Erzähle davon, wie groß du bist. Erzähle von deinem Versicherungswert, deinem Marktwert, deinem Inflationswert und deinem wahren Wert. Erzähle davon, für wie viel du dich verkaufst. Erzähle davon, was du gehandelt hast, was du aufgegeben hast und wer dich aufgegeben hat. Erzähle davon, was du fortgegeben hast. Erzähle davon, was du verstecken möchtest, was du vergessen möchtest und was du nicht wissen möchtest. Erzähle von Abenteuer, Gier, Sammeln und Überraschung. Erzähle von Zerstörung. Erzähle von Geboten, Gewinnen, Erwerbungen und Beute. Erzähle von fehlenden Verträgen und leeren Kassenbüchern. Erzähle von Städten, Konten, Inventaren und Depots. Erzähle davon, alles nur vorzutäuschen. Erzähle davon, Deals zu machen. Erzähle davon, Lücken auszufüllen. Erzähle von markierten Dokumenten, geschwärzten Aussagen und Begünstigung. Bleib bei deiner Erzählung.“¹²⁸⁴

Durch diese Aufforderungen könnte die Neugier der Museumsbesucher geweckt und gleichwohl in Aussicht gestellt werden, dass die Ausstellung Narrative zu den hier beschriebenen Themenblöcken liefert.

1282 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 13.

1283 Ebd.

1284 Ebd.

4.1.1. Inszenierte Objekte

Beim Betreten des südlich gelegenen »Raum a.« (zur Orientierung siehe Abbildung 41) knarzt der Parkettboden. Linker Hand befindet sich ein Ensemble von vier frei, auf niedrigen Podesten stehenden Figuren, die exponiert platziert wurden (Abbildung 45).



Abbildung 45: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Zwei richten ihren Blick direkt an den Besucher, die beiden anderen wenden sich gen Norden. Die Objektgruppe spricht die Sinne an. Frei, d. h. nicht hinter Glas stehend, wird dem Betrachter hier ein direkter Zugang gewährt. Neben dem visuellen könnte man aufgrund der hölzernen Beschaffenheit der Objekte den Hauch eines olfaktorischen Sinneseindrucks gewinnen. Im Affekt könnte der Rezipient geneigt sein, die Skulpturen berühren zu wollen. Diese disponible Präsentation der vier meistfotografierten Objekte der Sammlung verstärkt deren ästhetische Wirkung. Unsere Wahrnehmung indes beschränkt sich auf die phänomenalen Erscheinungen im musealen Raum. Begegnet man hier ästhetischem Wissen? Einem Wissen, für das es zunächst keinen sprachlichen Ausdruck gibt? Der Versuch einer begrifflichen Artikulation der phänomenalen Besonderheit würde dieses ästhetische Wissen

nur beschränken. In der Sammlung des Weltkulturen Museums gelten die hier gezeigten Objekte heute als sogenannte Meisterwerke. Einst von Menschenhand gemacht, sind sie materialisierte Ideen, denen unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben wurden und immer noch werden.¹²⁸⁵ Die Begrifflichkeiten, die jene Dinge benennen, lassen darauf schließen, wie sie wahrgenommen werden. Sol Montoya Bonilla stellt diesbezüglich heraus, dass die Bezeichnung ‚Objekt‘ im Kontext der Ethnologie „ein sehr weiter Begriff“¹²⁸⁶ sei, der sich auf vielerlei Dinge beziehen könne, der Begriff ‚Artefakt‘ hingegen eher auf künstlerische Qualitäten hindeute.¹²⁸⁷ Ethnologische Museen präsentieren materielle Kultur, setzen „Objekte in Szene“¹²⁸⁸ und bieten den Besuchern somit eine „ästhetische Erfahrung“¹²⁸⁹:

„(...) in jeder Kultur gibt es eine Form von Ästhetik: ästhetische Momente, ästhetische Erfahrungen, ästhetische Fähigkeiten, (...). Sehr weit gefasst kann man Ästhetik begreifen als etwas, was in Beziehung steht zu einer sinnlichen Erfahrung angesichts von Formen, doch handelt es sich um eine sinnliche Erfahrung, die auch die Welt der Ideen und der logischen Konstruktionen durch den Menschen mit einbezieht.“¹²⁹⁰

James Clifford zeigt, wie außereuropäische Objekte seit dem 19. Jahrhundert in ein westliches Kunst-Kultur-System integriert und aus eurozentristischer Perspektive bewertet werden.¹²⁹¹ Er pointiert:

„Das *Machen* von Bedeutung im Museum, durch Klassifikation und Präsentation, tarnt sich als adäquate *Repräsentation*.“¹²⁹²

Im Anschluss fragt er nach unterschiedlichen Bezeichnungen:

1285 Nora Sternfeld schreibt in diesem Sinne vom sogenannten Objekt-Effekt und deutet Objekte als Träger einer „Erinnerung der Umwertung“: „Sie [die Dinge bzw. Objekte] sind Träger der Konflikt- und Gewaltgeschichten, (...). Eigentlich wissen wir um die Gewalt, die den Ursprung ethnologischer Sammlungen bildet, (...) - und zugleich ist dieses Wissen im Objekt-Effekt noch unschädlich gemacht. So geistern die Konflikte in den Dingen, in denen sie zum Schweigen gebracht wurden.“, Nora Sternfeld, „Der Objekt-Effekt“, in: Martina Griesser (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge: Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin, 2016, 25-34. hier: 32f.

1286 Sol Montoya Bonilla, „Artefakte, Objekte und das Museum: Inszenierungen“, in: Michael Kraus, Mark Münzel (Hg.), *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*, Marburg, 2000, 39-51, hier 39.

1287 Ebd.

1288 Ebd., 43.

1289 Ebd.

1290 Ebd.

1291 Clifford, 1988, hier im besonderen 215-229. In Auszügen und deutscher Version hier: James Clifford, „Über das Sammeln von Kunst und Kultur“, in: Margit Prussart, Wolfgang Till, *„Neger im Louvre“ Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001, 280-318.

1292 Clifford, in: Prussart, Till, 2001, 287.

4.1.1. Inszenierte Objekte

„Wie unterscheidet man »Antiquitäten«, »Kuriositäten«, »Kunst«, »Souvenirs«, »Denkmäler« und »ethnographische Gegenstände« in verschiedenen historischen Momenten und unter spezifischen Marktbedingungen voneinander? Warum haben viele ethnographische Museen in den letzten Jahren begonnen, einige ihrer Objekte als »Meisterwerke« auszustellen?“¹²⁹³

Der Autor stellt heraus, dass „Dinge, die einen historischen oder kulturellen Wert haben, (...) in die Gefilde der hohen Kunst“¹²⁹⁴, also „von ethnographischer »Kultur« zu hoher »Kunst«“¹²⁹⁵ aufsteigen können. Ein Beispiel hierfür ist die im Jahre 1935 stattgefundene, von James Johnson Sweeney kuratierte Ausstellung „African Negro Art“ im Museum of Modern Art in New York.¹²⁹⁶ Hier wurden Plastiken und Masken aus unterschiedlichen, meist durch europäische Staaten kolonisierten Ländern Afrikas als künstlerische Meisterwerke präsentiert. Unter den Exponaten befand sich ein Kom-Thron aus Kamerun (Abbildung 46, Figur ganz links).

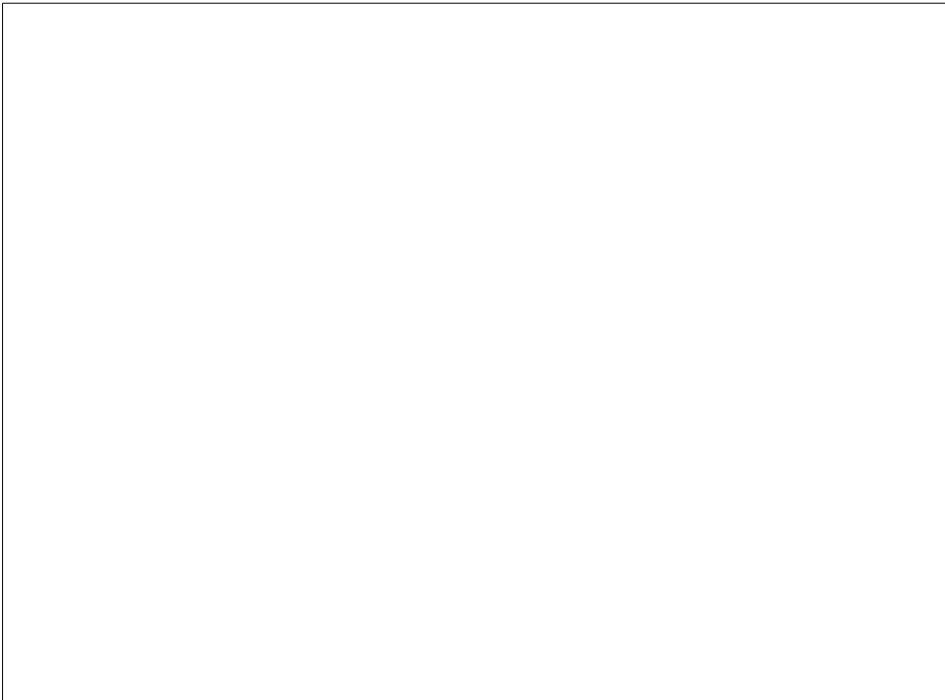


Abbildung 46: Ausstellungsansicht „African Negro Art“, 1935, Museum of Modern Art, New York

1293 Ebd., 290.

1294 Ebd., 294.

1295 Ebd., 295. Siehe hierzu auch ein Diagramm, Ebd., 294.

1296 Die Ausstellung fand vom 18.03.-19.05.1935 statt. James Johnson Sweeney (Hg.), *African Negro Art*, New York, 1935. Siehe: www.moma.org/documents/moma_catalogue_2937_300086871.pdf (letzter Zugriff am 20.02.2018)

4.1.1. Inszenierte Objekte

Bei dem in »Raum a.« stehenden Ensemble fällt eine Ähnlichkeit auf. Die größte Figur¹²⁹⁷ der Gruppe gleicht dem in New York präsentierten Kom-Thron sowohl formal als auch proportional. (vgl. Abbildung 37 mit Abbildung 46, Figur ganz rechts) Dem Label in »Raum a.« kann man entnehmen, dass es sich auch hierbei um einen Kom-Thron aus Kamerun¹²⁹⁸ handelt. Beide aus dunklem Holz geschnitzte Figuren bestehen aus einem kniehohen, runden, auf gehörnten Tierköpfen ruhenden Hocker und einer dahinterstehenden anthropomorphen Gestalt, die vor sich in beiden Händen einen Stab hält. Allerdings ist der Stab des Frankfurter Kom-Throns kurz und zur Hälfte mit blauen und weißen Glasperlen besetzt, die sich weiter als breites Band um den Hals der Figur legen. Der Kopf ist nach oben hin verlängert und mit menschlichem Haar beklebt, das Gesicht, kaum sichtbar, mit Kupferblech beschlagen. Nach eingehender Recherche stellt sich heraus, dass dieses Objekt schon 1906 als Teil der von Reinhold Th. Rohde zusammengestellten Kamerun-Sammlung im Städtischen Völkermuseum¹²⁹⁹ in Frankfurt am Main ausgestellt wurde (Abbildung 47, das zweite Großobjekt von rechts).



Abbildung 47: Historische Postkarte von 1906, Sammlung Radauer

Hier war es noch ein ethnografisches Objekt unter vielen und wurde zusammen mit Gebrauchsgegenständen wie Speeren und Schalen gezeigt. Circa 100 Jahre später wurde der

1297 Die Figur ist „176 cm“ groß. Siehe: Achim Sibeth (Hg.), *Being Object. Being Art: Meisterwerke aus der Sammlung des Museums der Weltkulturen*, Frankfurt am Main, Tübingen, 2009, 190-191.

1298 Label: „Kom-Thron | Angekauft von Reinhold Th. Rohde 1904 | Bekom, Grasland, Kamerun, Westafrika | Holz, Kupferblech, menschliches Haar, Glasperlen | Sammlung Weltkulturen Museum“

1299 Das „Städtische Völkermuseum“ befand sich damals noch in einem Gebäude in der Münzgasse Nummer 1 in Frankfurt am Main.

4.1.1. Inszenierte Objekte

Kom-Thron in den Ausstellungen „Being Object. Being Art. Meisterwerke aus den Sammlungen des Museums der Weltkulturen Frankfurt am Main“¹³⁰⁰ in Frankfurt am Main sowie „Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures“¹³⁰¹ im Metropolitan Museum of Art in New York als künstlerisches Meisterwerk präsentiert. Ursprünglich wurden Throne dieser Art als „Insignien der Herrscher in den vielen Königreichen des Kameruner Graslands“¹³⁰² verwendet, die als „Sitzmöbel (...) allein dem König vorbehalten waren“¹³⁰³. Bei dem hier gezeigten Exemplar allerdings stehen die Forscher im Dunkeln:

„Dieses Beispiel gehört jedoch zu einer Kategorie von Kunstwerken, über deren ursprüngliche Funktion bis heute gerätselt wird. Der Thron, zu dem auch ein weibliches Gegenstück gehört, das sich heute im Seattle Art Museum befindet, diente wahrscheinlich nie als Sitzmöbel. Vielmehr dürfte es sich hier um die idealisierte Darstellung eines Königs und damit um die Verkörperung der Kontinuität der königlichen Linie handeln. Solche Throne werden bis heute bei Begräbnisfeierlichkeiten als Symbol der Erinnerung an verstorbene Könige oder deren Frauen und Mütter der Öffentlichkeit präsentiert. Stilistische Merkmale lassen auf eine Verbindung zum Königtum Bamum schließen, die jedoch nicht eindeutig belegt werden kann: Die Frisur aus Menschenhaar erinnert an den Kopfschmuck hochgestellter Persönlichkeiten, wie er in Bamum dem Monarchen und hohen Würdenträgern vorbehalten war.“¹³⁰⁴

Aufgrund fehlender Dokumentation begegnet man hier Bereichen des Nichtwissens bzw. lückenhaftem Wissen. Zudem lässt sich hier exemplarisch die Verschiebung der Bedeutungen von der ursprünglichen Funktion, die nicht eindeutig belegt ist, über das ethnografische Objekt am Beispiel der 1906 zusammengestellten Kamerun-Sammlung von Reinhold Th. Rohde bis hin zur Präsentation als künstlerisches Meisterwerk in den Ausstellungen in Frankfurt am Main 2009/10 und New York 2011/12 nachzeichnen.

Das hinter dem Kom-Thron stehende Objekt wird als Rednerpult bezeichnet. Es wurde 1961 von Meinhard Schuster am Sepik-Fluss in Neuguinea gesammelt¹³⁰⁵ (Abbildung 45, zweites Objekt von rechts). Die Ozeanien-Kustodin Eva Ch. Raabe macht auf die Schwierigkeit

1300 Die Ausstellung fand vom 31.10.2009-31.10.2010 statt. Siehe: Sibeth (Hg.), 2009.

1301 Der Kom-Thron wurde als Leihgabe in der Ausstellung „Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures“ im Metropolitan Museum of Art gezeigt, die vom 21.09.2011- 29.01.2012 in New York stattfand. Siehe: Alisa La Gamma (Hg.), *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, New York, 2011.

1302 Sibeth (Hg.), 2009, 190-191.

1303 Ebd.

1304 Ebd.

1305 Label: „Rednerpult | Gesammelt von Meinhard Schuster | Sepik-Expedition 1961 | Iatmul, Korogo, Mittlerer Sepik, Neuguinea | Holz, Farbe, Pflanzenfasern, Konchylien | Sammlung Weltkulturen Museum“. Unter Konchylien versteht man Gehäuse von Weichtieren, wie Schnecken oder Muscheln.

4.1.1. Inszenierte Objekte

aufmerksam, dieses „Objekt auf Deutsch oder Englisch zu benennen“¹³⁰⁶. Sie führt aus, dass es, seit es Teil der Sammlung ist, als „Stuhl“¹³⁰⁷, „Hocker“¹³⁰⁸ und „Rednerpult“¹³⁰⁹ bezeichnet wurde. Letztlich stellt die Kustodin aber heraus, dass es sich für die Herkunftsgesellschaft um einen „Geist [handelt], der durch dieses Objekt repräsentiert wird“¹³¹⁰.

„Sie nennen es bei einem Namen, dem persönlichen Namen des bestimmten Geistes“¹³¹¹

An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, wie Bezeichnungen und Benennungen je nach Kontext variieren und wie Objekte durch begriffliches Wissen definiert werden. Überdies werden die sprachlichen Grenzen des Wissens und die Kluft zwischen der sprachlichen Logik des Museums und dem Weltbild einer Herkunftsgesellschaft deutlich.

Hinter dem Ensemble hängen an einer dunkelbraun gestrichenen Wand gerahmte Fotografien, die „unterschiedliche Stile der Studiofotografie von Objekten aus vergangenen Jahrzehnten“¹³¹² zeigen (Abbildung 45). Ethnografica wurden hier, unterschiedlichen Moden entsprechend, mit Spotlight oder vor bunten Hintergründen abgelichtet. Es wird deutlich, wie mittels Farben und Licht versucht wurde, eine Aura zu schaffen; einen Kontext, der den musealisierten Objekten einen Rahmen geben soll. Inszeniert vor der Kamera befinden sich unter den Aufnahmen auch Abbildungen des Kom-Throns aus Kamerun.¹³¹³



Abbildung 48: Röntgenbild des Kom-Throns, 2006, Sammlung Weltkulturen Museum

1306 Eva Raabe, in: Deliss (Hg.), 2014, 193.

1307 Ebd., 194.

1308 Ebd.

1309 Ebd.

1310 Ebd., 196.

1311 Ebd.

1312 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 7.

1313 Abbildung 46, zweite Reihe von oben, zweite Fotografie von rechts, dritte Reihe von oben, dritte Fotografie von rechts sowie dritte Reihe von oben, zweite Fotografie von links.

4.1.1. Inszenierte Objekte

An der gegenüberliegenden Wand hängen weitere Fotografien, darunter Röntgenaufnahmen des Throns,¹³¹⁴ auf denen man Nägel im mit Kupferblech beschlagenen Kopf erkennt (Abbildung 48). Zudem werden hier aktuelle Studiofotografien¹³¹⁵ bzw. Forschungsfotografien in „beinahe forensische[m] Stil“¹³¹⁶ präsentiert, auf denen die Sammlungsobjekte auf einem niedrigen Podest stehend, in Vorder-, Seiten- und Rückansicht, vor weißem Hintergrund abgelichtet wurden¹³¹⁷ (Abbildung 49, links).



Abbildung 49: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

1314 Im Katalog abgebildet: „Röntgenbilder durchgeführt von der Röntgenabteilung des Krankenhauses Baleserische Stiftung, Gießen 2006 | Weltkulturen Bildarchiv“, Deliss (Hg.), 2014, 153.

1315 Seit Clémentine Deliss die Leitung des Museums übernahm, ist Wolfgang Günzel beauftragt die Objekte, Ausstellungen und Events zu fotografieren.

1316 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 7.

1317 Label: „Wolfgang Günzel | Drei Ansichten des Rednerpults | 2013“

4.1.1. Inszenierte Objekte

Diese fotografische Inszenierung erinnert an den *White Cube*. Das Alleinstellungsmerkmal dieser Objektfotografien ist einzig der Parkettboden des Weltkulturen Museums. Obschon die weißen Wände jeglichen Kontext ausblenden, ist klar, dass sich diese fotografische Inszenierung im musealen Raum abspielt. Vor den Objektfotografien in »Raum a.« steht eine mannshohe, kastenförmige Vitrine¹³¹⁸, in deren oberem Segment Ahnenschädel¹³¹⁹ liegen (Abbildung 49). Stellen diese menschlichen Überreste eine Überleitung zu den nächsten Räumen dar?



Abbildung 50: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Gүнzel 2013/14

4.1.2. Der objektivierte Blick auf Menschen

An den Wänden in »Raum b.1« sind fast lückenlos Zitate der *Think Tanks*, in roter, in der Größe variierender Schrift angebracht. Lediglich die östlich gelegene Wand bietet Platz für eine Projektion. Die Fenster an der Westseite sind verdunkelt. An der südlichen Wand, die

1318 Die Objekte auf Abbildung 49 stimmen nicht mit den Angaben auf den Labels überein. Die Ausstellungsfotografie wurde vor der Eröffnung angefertigt und danach eine Änderung vorgenommen, denn letztlich befanden sich zwei Ahnenschädel im unteren Segment der Vitrine.

1319 Die sich in der Ausstellung befindlichen Ahnenschädel tragen folgende Labels: „Ahnenschädel | Sammler unbekannt, erworben 1937 | Neuirland, Melanesien | Menschlicher Schädel, Modelliermasse, Konchylrien“ sowie „Ahnenschädel | Geschenk von Franz Burkhard 1922 | Nord-Neuirland, Melanesien | Menschlicher Schädel, Ton, Harz, Farbe, Konchylrien“

einen breiten Eingang zu »Raum b.2« frei gibt, kann man beispielsweise links unten die folgende Aussage von Clémentine Deliss lesen (Abbildung 50):

„Ist es möglich, die Art und Weise, wie Menschen von Ethnologen oder Ärzten in provisorischen Studios im Feld fotografiert wurden, mit dem fotografischen Stil zu vergleichen, in dem ethnografische Objekte aufgenommen wurden, sobald sie in Europa ankamen? (...)“¹³²⁰

Die Kuratorin zieht hier einen Vergleich zwischen fotografierten ethnografischen Objekten und inszenierten Aufnahmen von Menschen in Betracht. Ein Schild am Eingang zu »Raum b.2« weist darauf hin, dass der Zutritt für Minderjährige eigenverantwortlich ist. Beim Betreten des kleinen fensterlosen Raums begegnet der Besucher zwei rechts und links stehenden etwa brusthohen und an den Seiten blickdichten Schaukästen, die kleineren Betrachtern die Ansicht verwehren. Das, was hier präsentiert wird, ist entwürdigend und würde „heute als ausbeuterisch“¹³²¹ erachtet. Es sind Bernhard Hagens „rassentypologische Studien“¹³²², historische Schwarz-Weiß-Fotografien im Original, auf denen nackte Menschen in Vorder-, Seiten- und Rückansicht zu sehen sind¹³²³, sowie männliche Geschlechtsteile in Nahaufnahme.¹³²⁴ Der Museumsgründer hat diese Aufnahmen im Zuge seiner anthropometrischen Messungen Ende des 19. Jahrhunderts in Südostasien gemacht. Diese Abbildungen zeigen, wie Menschen zu Objekten wissenschaftlicher Neugier gemacht wurden. Selbst das Intimste dieser Personen verwandelt sich in Gegenstände wissenschaftlicher Forschung und tritt durch einen objektivierenden Blick auf die Bildfläche. Hier wurden Individuen im Rahmen eines rassifizierenden Konzepts objektiviert und verglichen. Vor den Besuchern liegt das traurige Erbe einer längst widerlegten Ideologie: museale Bestände, die rassistisches Wissen widerspiegeln. Durch diese voyeuristische Enthüllung kann den Rezipienten die Verbindung zwischen fotografierten, ethnografischen Objekten und dem objektivierenden Blick auf Menschen verdeutlicht werden: abgelichtet in Vorder-, Seiten- und Rückansicht, inszeniert vor der Kamera. Das blaue Begleitheft kommentiert die Fotografien

1320 Deliss (Hg.), 2014, 123. Allerdings unterscheidet sich hier der Wandtext vom Text im Katalog, vermutlich wegen der Übersetzung. Der Text im Katalog lautet in seiner Gänze folgendermaßen: „Kann man die Art, wie die Menschen in jenen Ländern, in denen Ethnologen oder Ärzte unterwegs waren und arbeiteten, unter improvisierten Studiobedingungen fotografiert wurden, sinnvoll jener Fotografie gegenüberstellen, mit der in Europa befindliche ethnografische Objekte aufgenommen wurden? Gibt es Verbindungen zwischen diesen Fotografien und den Vorstellungen des Handels- und Marktwerts sowohl der Menschen als auch der Artefakte? Welche Art Kapital erstrebt, erzeugt und vermehrt diese fotografische Gattung?“; Ebd.

1321 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 8.

1322 Ebd.

1323 Abbildungen siehe Katalog: Deliss (Hg.), 2014, 32-36, 84-87, 102, 124. Label: „Bernhard Hagen | Anthropometrische Datenblätter | Sumatra, Indonesien und Papua-Neuguinea 1879-1895 | Weltkulturen Bildarchiv“

1324 Ebd., 142. Label: „Männliche Geschlechtsteile | Fotos: Bernhard Hagen, Sumatra, Indonesien 1879-1892 | Weltkulturen Bildarchiv“

Hagens unter anderem folgendermaßen:

„Die dargestellten Menschen sind nackt. Wir wissen nichts über ihre Geschichte. Wir wissen nicht, ob sie damit einverstanden waren fotografiert zu werden. Wir wissen nicht, ob ihnen der Grund für Hagens Vorgehen bewusst war. (...)“¹³²⁵

Neben rassistischem Wissen treten hier deutliche Wissenslücken einer musealen Sammlung hervor. Wir wissen so gut wie nichts über diese fotografierten Menschen. Der Betrachter wird hier mit Bereichen des Nichtwissens und einem damit einhergehenden Unbehagen konfrontiert. Zurück in »Raum b.1« sind weitere Zitate an den Wänden zu lesen, z. B. von der Leiterin des Bildarchivs Alice Pawlik:

„Hagens Aufnahmen klassifizieren Menschen vergleichbar mit Inventarkarten, die für Objekte geschrieben werden. Der Mensch verliert seinen Namen, er erhält eine Nummer, mit der seine Herkunft, seine Größe und besondere Merkmale erfasst werden.“¹³²⁶

Bernhard Hagens wissenschaftliches Anliegen wird in dem blauen Begleitheft folgendermaßen erläutert:

„Als Arzt war Hagen neben der Dokumentation von Krankheitsbildern auch an der wissenschaftlichen Erforschung verschiedener ‚Rasse-Typen‘ interessiert. Ziel war die Beschreibung, Ursachenanalyse und evolutionsbiologische Interpretation der verschiedenen biologischen Merkmale des Menschen. (...) Rückblickend hat diese wissenschaftliche Ausrichtung (...) einen wesentlichen Teil zum Aufbau der Rassenideologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beigetragen, die besonders während der NS-Zeit zum Einsatz kam.“¹³²⁷

Das Weltkulturen Museum rechtfertigt die Notwendigkeit einer öffentlichen Zurschaustellung dieser Bilder folgendermaßen:

„Die Fotografien von Bernhard Hagen sind seit den 1980er-Jahren Bestandteil des Weltkulturen Bildarchivs. (...) Vierzig Jahre nach dem Dritten Reich hatten diese Fotografien möglicherweise noch immer eine so abstoßende und beschämende Wirkung, dass man sie ruhen lassen und die Geschichte nicht verarbeiten wollte. Weil Bernhard

1325 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 18.

1326 Alice Pawlik, in: Deliss (Hg.), 2014, 126.

1327 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 16.

4.1.2. Der objektivierte Blick auf Menschen

Hagen der Gründungsdirektor dieses Museums war, erscheint es wichtig, dieses Bildmaterial trotz seines schwierigen Inhalts nicht nur intern zu bearbeiten, sondern auch öffentlich zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Es zeigt die Schattenseite anthropologischer Fotografie. (...) Die Präsentation dieser Bilder will keine Perpetuierung von Gewalt und Sensationslust sein. Das Publikmachen soll vielmehr Transparenz herstellen. (...) Das Ausstellen dieser Fotografien ist zudem ein Beitrag zur übergeordneten, breit angelegten postkolonialen Analyse der Entstehung und Entwicklung ethnologischer Sammlungen und der Geschichte des deutschen Kolonialismus.“¹³²⁸

Die anthropometrischen Aufnahmen Hagens können im Sinne einer „Zuspitzung des kolonialen Blicks“¹³²⁹ rezipiert werden. Ein Kommentar des Künstlers Luke Willis Thompson an der Wand ›Raum b.1‹ indes lautet:

„So viel Vermittlungsarbeit kann man gar nicht leisten, dass Bilder, die unter Zwang und dem Vorwand der medizinischen Fotografie gemacht wurden, einen Anschein von Stolz, Liebe oder Nutzen zurückerhalten. Sie zu zeigen, dient nur als Beleg für einen der vielen Fehler, zu denen eine bestimmte Position geführt hat. Für keine Ursprungsgemeinschaft lässt sich dieser Verlust wiedergutmachen. Die Aufgabe von Künstlern ist es, Bedeutung wiederherzustellen, nicht sie hervorzubringen. Das ist unmöglich.“¹³³⁰

Vor der westlichen Fensterwand von ›Raum b.1‹ steht ein langer Tisch (Abbildung 51). Fünf Stühle laden zum Setzen ein. Am linken Tischende steht ein *Tablet*, auf dessen Display eine Bilderfolge mit Hagens anthropometrischen Datenblättern zu sehen ist. Wenn man einen der beiden hier liegenden Kopfhörer aufsetzt, hört man die Stimme der Afrika-Kustodin Yvette Mutumba, die Gabriel Gbadamosi¹³³¹ Text liest:¹³³²

„Eingefangen – in Rücken-, Vorder-, Seitenansicht – und eingesargt: Die Menschen sind alle schon tot. Doch ehe sie starben, wurden sie noch zu Objekten szientistischer Forschung (...)“¹³³³

1328 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 17.

1329 Raffael Dedo Gadebusch, „Echtes oder inszeniertes Indien. Der koloniale Blick in der frühen Portraitfotografie Südasiens“, in: Ludger Derenthal (Hg.), *Das koloniale Auge. Frühe Portraitfotografie in Indien*, Leipzig, 2012, 9. Vgl. auch: John Falconer, „Ethnografische Fotografie in Indien“, in: Ebd., 24-31.

1330 Luke Willis Thompson, in: Deliss (Hg.), 2014, 190. Allerdings unterscheidet sich auch hier der Wandtext vom Text im Katalog. Katalogtext: „So viel Vermittlungsarbeit kann man gar nicht leisten, dass Bilder, die unter Zwang und Vortäuschung medizinischer Zwecke gemacht wurden, einen Anschein von Stolz, Liebe oder Nutzen zurückerhalten. Sie zu zeigen dient nur als Beleg für einen der vielen Fehler, zu denen eine besondere Subjektposition geführt hat. Für keine Ursprungsgemeinschaft oder Nichtursprungsgesellschaft lässt sich dieser Verlust wiedergutmachen. Die Aufgabe von Künstlern ist es, Bedeutung wiederherzustellen, nicht sie hervorzubringen. Das ist unmöglich.“, Ebd.

1331 Label: „Gabriel Gbadamosi, Dr. Hagens Fotos, Hörstück, 20:30 min, Weltkulturen Labor, 2013“

1332 Siehe Punkt 3.1. Gabriel Gbadamosi. Im Katalog siehe: Gbadamosi, in: Ebd., 37-44.

1333 Ebd., 37.

4.1.2. Der objektivierter Blick auf Menschen



Abbildung 51: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Gönzel 2013/14

Die Stimme spricht weiter. Ob die Nachkommen dieser fotografierten Menschen mit der hier gezeigten Präsentation der Bilder ihrer Ahnen einverstanden wären? Wie würden Hagens verstorbene Patienten mit dieser Veröffentlichung umgehen? Der Museumsbesucher wird hier mit einem schmalen Grat zwischen rechtsschaffendem Gedenken und verwerflicher Schau lust konfrontiert. Yvette Mutumbas gelesener Text Gabriel Gbadamosis beginnt von Neuem. Im Begleitheft heißt es:

„Nach europäischem Recht um 1900 war Hagen als Bildautor Eigentümer dieser Fotografien. Nach seinem Tod waren sie als Nachlass viele Jahrzehnte im Besitz seiner Erben, welche sie schließlich in den 1980er Jahren dem Museum übergeben haben. Das Museum ist somit rechtmäßiger Besitzer dieser Fotografien. Die Persönlichkeitsrechte der dargestellten Personen haben zum Zeitpunkt der Entstehung der Aufnahmen keine Rolle gespielt und wurden dementsprechend auch in den darauffolgenden Jahren nie hinterfragt. Rein rechtlich gesehen wären sie inzwischen verjährt. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass sich diese Fotografien ethisch und moralisch noch immer in einer Grauzone befinden. Insbesondere, da es sich um Nacktaufnahmen und ‚rassentypologische‘ Studien

4.1.2. Der objektivierte Blick auf Menschen

handelt.“¹³³⁴

Die Projektion an der östlich gelegenen Wand besteht aus einer Serie von 36 projizierten historischen Aufnahmen¹³³⁵. Wieder tauchen anthropometrische Datenblätter von Bernhard Hagen auf: Personen, darunter Kinder in Vorder-, Seiten- und Rückansicht. Allerdings sind sie hier fast lebensgroß projiziert, sodass der menschliche Aspekt hervorgehoben wird. Die teilnahmslosen Blicke der Abgelichteten scheinen abgestumpft und passiv. Was ist nur in diesen Menschen vorgegangen, während sie nackt fotografiert wurden? Es folgen Schwarz-Weiß-Fotografien, die hauptsächlich in den 1930er- und 1950er-Jahren von den Missionaren Paul Schebesta und Martin Gusinde aufgenommen wurden.¹³³⁶ Es handelt sich dabei meist um Gruppenportraits von Menschen aus Namibia und der Demokratischen Republik Kongo. Auf einigen Bildern sind die Missionare selbst zu sehen, beispielsweise Martin Gusinde mit zwei Männern, aufgenommen 1953 in Namibia (Abbildung 52¹³³⁷). Die neben dem Missionar Stehenden sind mit einem Lendenschurz bekleidet und gucken in die Kamera. Martin Gusinde visiert den rechten Mann durch seine Brille an. Ob es so etwas wie eine Freundschaft zwischen ihnen gab?



Abbildung 52: Martin Gusinde mit zwei jungen Männern (Namen unbekannt), Fotograf unbekannt 1953

1334 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 19.

1335 Label: „Fotos der Missionare Paul Schebesta und Martin Gusinde, der Ethnologen Paul Ehrenreich und Bernhard Hagen kontrapunktiert mit Arbeiten von Clegg&Guttmann, Pushpamala N Und Clare Arni, Lothar Baumgarten und Rotimi Fani-Kayode sowie Zitaten des Rechtsanwalts David Lau, des Schriftstellers Gabriel Gbadamosi und des Wissenschaftlers Kokou Azamede. Anthropos Institut, St. Augustin | Autograph ABP, London | Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz | Weltkulturen Bildarchiv“

1336 Siehe Punkt 3.3., 16.-17.05.2013, *Think Tank II*, "persecuted, mourned, pitied, admired –collected and photographed"

1337 Martin Gusinde mit zwei jungen Männern (Namen unbekannt), Fotograf unbekannt, Namibia, südliches Afrika 1953, Anthropos Institut St. Augustin

4.1.3. Künstlerische Interventionen I

Innerhalb dieser projizierten Serie historischer Aufnahmen irritieren an gewissen Stellen projizierte künstlerische Interventionen¹³³⁸, so etwa die Arbeit von Rotimi Fani-Kayode¹³³⁹ mit dem Titel „The Golden Phallus“¹³⁴⁰ von 1989 (Abbildung 53). Zu sehen ist ein nackter Mann vor schwarzem Hintergrund, der eine weiße Maske trägt.¹³⁴¹ Diese erinnert durch ihre langgezogene Nase an traditionelle venezianische Masken. Der muskulöse Körper posiert seitlich sitzend auf einem kaum sichtbaren Sockel, die Arme hinter sich stützend. Seinen Blick richtet das Fotomodell dem Betrachter entgegen, die Augen sind hinter den Schatten der Maske verborgen. Der erigierte Phallus des Mannes ist mit Gold überzogen und wird durch eine weiße, dünne Schnur gestützt, die sich vom linken oberen Bildrand bis über das rechte Knie spannt. Die Fotografie wurde von Renée Mussai im Zuge des *Think Tank II*¹³⁴²

1338 Es handelt sich hier im einzelnen um folgende künstlerische Arbeiten: Lothar Baumgarten, mit einer schwarz-weiß Fotografie von 1979, auf dem Frauen und Kinder der Yānomāmi zu sehen sind, die an einem dicht bewachsenen Ufer warten. Während seines 18-monatigen Aufenthalts bei zwei Gruppen der Yānomāmi zwischen 1878 und 1979 fertigte Lothar Baumgarten mehrere Filme, Tonaufnahmen und Fotografien an. Die dokumentarische Arbeit wurde in der Schau „Abend der Zeit-Señores Naturales“ vom 26.11.2011–27.05.2012 im Museum Folkwang gezeigt. Die hier gezeigte Fotografie stammt aus dieser Arbeit. Im Katalog kommentiert Lothar Baumgarten die Fotografie folgendermaßen: „'Bevor sie nach sieben Jahren Krieg ihren ersten Besuch im shapono der feindlichen Mahekoto-theri machen, rasten die Frauen und Kinder der Yānomāmi aus Tayari auf dem Ufer, während die mit Ruß geschwärtzten Männer mit ihren Waffen bereits den Orinoco durchschwommen haben.' Alto Orinico, Venezuela 1979“, Lothar Baumgarten, in: Deliss (Hg.), 2014, 120; Clegg&Guttmann, „Management Board (Ringier Publishing Switzerland)“ von 1997, ein Gruppenbild von Geschäftsleuten in schwarzen Anzügen. Martin Guttmann kommentiert die Fotografie folgendermaßen: „Die Leute begegnen der Herausforderung durch den Fotografen als Gruppe und deswegen gelingt es ihnen, ihm etwas entgegenzusetzen. Es gibt eine Gemeinsamkeit. (...) Man spürt die Stärke der Gruppe, aber dabei könnte es sich auch um eine Projektion handeln.“, Ebd., 136ff. Pushpamala N. (*1956) ist eine in Bangalore, Indien geborene Künstlerin, die sich hauptsächlich mit Fotografie beschäftigt. Siehe: www.pushpamala.com (letzter Zugriff am 28.02.2018); Clare Ani (*1962) wurde in England geboren. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Bangalore, Indien. Siehe: www.clarearni.com (letzter Zugriff am 28.02.2018) Die Arbeit „Toda“ ist im Katalog hier: „Pushpamala N und Clare Ani, Toda (nach einer britischen anthropometrischen Studie, Ende des 19. Jh.) | Native Women of South India project | Bangalore 2004“, in: Deliss (Hg.), 2014, 132. Die Fotografie zeigt eine in ein helles Tuch mit Borte gewickelte Frau vor einem schwarz-weiß-karierten Hintergrund. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst. Sie streckt ihren rechten Arm seitlich aus und stützt ihn auf eine Apparatur. Die Künstlerinnen spielen hier auf die Vermessen des menschlichen Körpers zum Ende des 19. Jahrhunderts an. Die Arbeit kommentiert zwei historische Aufnahmen, auf denen Paul Schebesta versucht, die Größenverhältnisse der abgelichteten Personen deutlich zu machen. „Paul Schebesta vergleicht sich mit einer Frau (Name unbekannt) | Fotograf nicht dokumentiert, Demokratische Republik Kongo, Zentralafrika 1930 | Anthropos Institut, St. Augustin; Belgischer Kolonialbeamter vergleicht sich mit einem Mann (Namen unbekannt) | Foto: Paul Schebesta, Demokratische Republik Kongo, Zentralafrika 1930 | Anthropos Institut, St. Augustin“, Ebd., 130f; sowie Rotimi Fani-Kayode, „Rotimi Fani-Kayode, The Golden Phallus | 1989 | Mit freundlicher Genehmigung von Autograph ABP, London“, in: Ebd., 145.

1339 Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) war ein in Nigeria geborener britischer Fotograf. Vgl.: Rotimi Fani-Kayode, *Black Male/White Male*, London, 1994.

1340 Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 145.

1341 Das Bild kann auch als Verweis auf das Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* des Theoretikers Frantz Fanon (1925-1961) gelten. Inhaltlich geht es in der Schrift um eine Kritik gegenüber Rassismen und kolonialer Unterdrückung. Siehe: Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, erschienen 1952, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main, 1980.

1342 Siehe Punkt 3.3. 16.-17.05.2013, *Think Tank II*, "persecuted, mourned, pitied, admired –collected and

vorgestellt. Der Kurator erkennt hier eine „visuelle und intellektuelle Brücke“¹³⁴³, bei der es um die „Zurschaustellung von Fetischismus und Erotik“¹³⁴⁴ gehe.

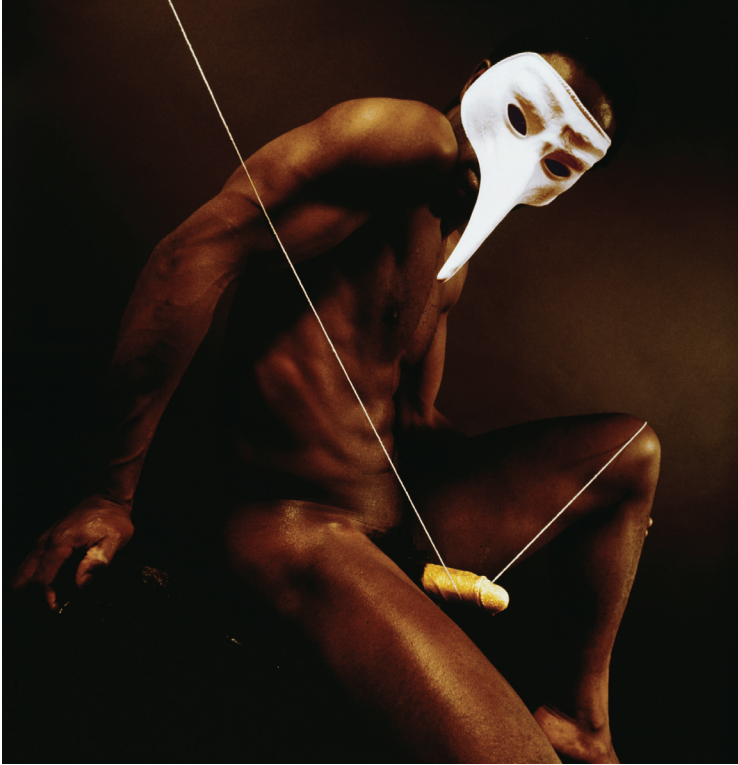


Abbildung 53: Rotimi Fani-Kayode, *The Golden Phallus*, 1989, Courtesy Autograph, London

Yvette Mutumba macht klar, warum diese Arbeit eine spezifische Facette der hier gezeigten historischen Aufnahmen hervorhebt:

„Als diese Fotografien aufgenommen wurden, war in Europa das Zeigen nackter Haut ein Tabu. In Afrika befanden sich die katholischen Missionare jedoch auf einmal unter nur spärlich bekleideten Menschen. (...) Was genau die Missionare empfanden, wissen wir nicht. Fest steht, dass es bei der Produktion dieses Bildmaterials nicht nur um Forschung ging, sondern auch um Profilierung. (...) Sie [die Fotografien] wurden so zu einem Medium, welches die Neugier und Sensationslust eines westlichen Publikums befriedigen konnte.“¹³⁴⁵

photographed"

1343 Renée Mussai, in: Deliss (Hg.), 2014, 144.

1344 Ebd.

1345 Yvette Mutumba, in: Ebd., 21.

Die Afrika-Kustodin und Ko-Kuratorin der Ausstellung erkennt in den künstlerischen Interventionen einen „Dialog zwischen ethnologischen und künstlerischen Positionen, der neue Impulse zur Lesart des Archivmaterials“¹³⁴⁶ geben könne. Die Ausstellung versuche durch „die Kombination von historischen und zeitgenössischem Material (...), den vergangenen und aktuellen Missbrauch von Rechten einzelner Individuen und Gesellschaften kritisch zu hinterfragen, die fotografiert und vermarktet werden“¹³⁴⁷.

Bei einem Gang zurück in ›Raum a‹ kann der Besucher weitere künstlerische Interventionen¹³⁴⁸ entdecken. Beispielsweise hängt an der östlich gelegenen, braun gestrichenen Wand inmitten der Objektfotografien eine vierteilige Fotoarbeit von Otobong Nkanga mit dem Titel „Currency Affair“ (Abbildung 45¹³⁴⁹). Die Arbeit zeigt Ausschnitte einer schwarz gekleideten Person, die, zumeist mit weißen Handschuhen ausgestattet, Sammlungsobjekte in den Händen hält. Die Künstlerin äußert sich hierzu folgendermaßen:

„Ich komme aus der Performance und was mich bei diesen Fotos beschäftigt, ist die Beziehung zwischen dem Körper und den Objekten. Ich will nicht das Gesicht der Person, die das Artefakt hält enthüllen, weil hier das Augenmerk auf der Verbindung zwischen dem Objekt, seiner Größe und dem menschlichen Körper liegt. Wenn man die weißen Handschuhe wegnimmt und Haut zeigt, kann sich der Betrachter mit dem möglichen Herkunftsort des Objekts und der Vorstellung von einer schwarzen Bevölkerung auseinandersetzen. Ich will darüber nachdenken, für wen ich diese Fotos mache. Neuvermittlung bedeutet, Wissen an die jüngere Generation zurückzugeben. Die Fotografie bietet mir die Möglichkeit über dieses Erbe zu sprechen, ohne auf ein Podium

1346 Ebd.

1347 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 8.

1348 In ›Raum a‹ werden folgende künstlerische Arbeiten gezeigt: Marie Angeletti, Label: (Abbildung 46, ganz links, zweites Bild von unten) „Marie Angeletti | SR16 | Weltkulturen Labor“; (Abbildung 45, ganz rechts, zweites Bild von oben) „Marie Angeletti | SR15 | Weltkulturen Labor, 2013“. Marie Angeletti (*1984) ist eine Künstlerin aus Brüssel, die als Gast des Weltkulturen Labors 2013 ihre Fotocollagen in der Gruppenausstellung „SCHARF BELICHTET - Objekte der Begierde in ethnografischen Sammlungen“ zusammen mit den Künstlern Rut Blees Luxemburg (*1967), Azadeh Fatehrad (*1981) und Oliver Richon (*1956) präsentierte. Die Ausstellung fand im Greenroom des Weltkulturen Museums vom 08.05-16.06.2013 statt. Benedikte Bjerre. (Abbildung 46, ganz rechts) Label: „Benedikte Bjerre, Google Bildersuche von Bogenhalter | Weltkulturen Labor, 2013“. Über Benedikte Bjerres Arbeit hängt eine Studiofotografie eines Bogenhalters: „Bogenhalter | Angekauft von Guillaume Dehondt 1942 | Luba, Demokratische Republik Kongo, Zentralafrika | Holz, Eisenstift, Eisenspirale, Glasperlen | Sammlung Weltkulturen Museum | Foto: Maria Obermaier, 1989 | Weltkulturen Bildarchiv“, Siehe: Deliss (Hg.), 2014, 149. Rotimi Fani-Kayode, Label: „Rotimi Fani-Kayode Bronze Head | 1989 | Mit freundlicher Genehmigung von Autograph ABP, London“, Siehe: Ebd., 146. Clegg&Guttmann, Label: „Clegg&Guttmann arne)irnesoren with African Bust | 1985 | Sammlung Grässlin“. Siehe: Ebd., 165.

1349 (Abbildung 45, es handelt sich um die vier Arbeiten in der Mitte, auf denen die Künstlerin weiße Handschuhe trägt und Objekte hält) Label: „Otobong Nkanga | Currency Affair“, (Abbildung 45, von den vier Arbeiten, oben links) „Dowry II“, (Abbildung 45, von den vier Arbeiten, oben rechts) „Dowry I“, (Abbildung 45, von den vier Arbeiten, unten links) „Nkutshu prestige“, (Abbildung 45, von den vier Arbeiten, oben rechts) „Okpoho and King Manilla“, „Weltkulturen Labor, 2011“. Bei den Objekten handelt es sich um einen „Dolch, Manillen und Schmuck aus der Sammlung des Weltkulturen Museums | Frankfurt am Main, 2011“. Siehe: Ebd., 162.

oder eine Bühne steigen zu müssen.“¹³⁵⁰

Im Begleitheft heißt es zu den hier präsentierten Studiofotografien in Kombination mit künstlerischen Arbeiten:

„Der Dialog zwischen diesen Studiofotografien und zeitgenössischen Kunstwerken erzeugt neue Denkanstöße und eröffnet andere Perspektiven auf das Fotografieren von ethnografischen Objekten.“¹³⁵¹

Die in »Raum a.« und »Raum b.1« präsentierten künstlerischen Interventionen können kuratorisch im Sinne von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch als „differenzschaffendes Vorgehen“¹³⁵² bezeichnet werden. Durch künstlerische Perspektiven werden die in der Historie des Museums dominanten visuellen Wissensbestände kritisch kommentiert und bisher vernachlässigte bzw. verdrängte Facetten hervorgehoben. So kann Otobong Nkangas vierteilige Serie „Currency Affair“ als Aufforderung gedeutet werden, die die Bedingtheit von Sammlungsobjekt und Mensch hervorhebt. Anhand der Studiofotografien des Museums, die Otobong Nkangas Arbeit umgeben, erkennt man deutlich die museale Taxonomie, die das Objekt aus seinem ursprünglichen Kontext löst, um es dann einem neu geschaffenen unterzuordnen. Hier wird der Versuch unternommen, die Objekte durch Licht und Farbe zu rekontextualisieren. In „Currency Affair“ stellt die Künstlerin einen direkten Bezug zum Menschen, bzw. zu den marginalisierten, ursprünglichen Besitzern der Objekte her. Otobong Nkanga macht kritisch auf die fehlende Miteinbeziehung von Herkunftsgesellschaften und somit auf eine (Wissens-)Lücke aufmerksam. Ganz anders zeigt sich die Arbeit „The Golden Phallus“ von Rotimi Fani-Kayodes. Einerseits vermittelt die nackte Haut des Modells die Natürlichkeit des menschlichen Körpers, andererseits wirkt die Pose lasziv. Die Fotografie sticht unter der historischen Serie aus Hagens anthropometrischen Datenblättern und den missionsfotografischen Bildern kontrastiert hervor. Trotzdem wird dem Betrachter etwas vor Augen geführt, das mitunter eine Gemeinsamkeit aufweist: der Körper als Fetisch, das sich in der historischen Serie unter einem medizinischen oder missionsfotografischen Deckmantel versteckt. Nichtsdestotrotz stellen sich folgende Fragen: Welchen Sinn hat es, diesen sexuellen Aspekt heraufzubeschwören? Und auf wessen Kosten geschieht dies? Eine Ästhetik des (Nicht)Wissens ist am ehesten bei den inszenierten Fotografien von Otobong Nkangas

1350 Ebd.

1351 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 8.

1352 Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, „Museum und Intervention, Schreib- und Denk-Werkstatt Museologie, Drosendorf, 9.-15. Juni 2003“, 3. Siehe:

www.iff.ac.at/museologie/service/lesezone/intervention.pdf (letzter Zugriff am 18.07.2017)

„*Currency Affair*“ auszumachen. Hier wird durch ästhetische Mittel simultan dem Wissen inhärentes Nichtwissen vermittelt. Die vor die Kamera gehaltenen Objekte können für das museale, materialisierte Wissen stehen. Das Phänomen des (Nicht)Wissens hingegen tritt durch die Hände als Verweis auf die fehlende Miteinbeziehung der *source communities* auf die Bildfläche.

4.2. Artist in Residency I

In den folgenden drei Räumen ›Raum c.‹, ›Raum d.1‹ und ›Raum d.2‹ sind die Installationen des Künstlers Luke Willis Thompson und der Künstlerin Peggy Buth ausgestellt. Wie sich unter Punkt 3. ANTE gezeigt hat, zeichnen sich die während des *artist in residency programs* vorgenommenen künstlerischen Strategien im Rahmen intendierter Interventionen durch eine „kritisch-reflexive(...) Ortsspezifik“¹³⁵³ aus. Im Folgenden gilt es zu prüfen, inwiefern die Installationen „traditionelle, institutionelle Kategorisierungen“¹³⁵⁴ und die vermeintliche Neutralität musealer Repräsentation infrage stellen. Fernerhin soll deren ästhetische Wirkung untersucht, die wissenskritische Funktion eruiert und gegebenenfalls der institutionskritische Impetus¹³⁵⁵ herauskristallisiert werden.

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“

Die Installation des Künstlers Luke Willis Thompson mit dem Titel „Museum in Umkehrung“ befindet sich in ›Raum c.‹ (Abbildung 54) Szenografisch wirkt die Art der Präsentation durch die weißen Wände ganz im Stil des *White Cube* reduziert. Lediglich an der Westseite hängen sieben Bilderrahmen. In der Mitte des Raumes steht eine hüfthohe, längliche Vitrine, in der sich von dem Künstler ausgewählte Objekte befinden: die Schädelmaske¹³⁵⁶, zwei Ketten¹³⁵⁷ aus Knochen und zwei Sklavenfesseln¹³⁵⁸. Das Arrangement erinnert an einen aufgebahrten Verstorbenen in einem gläsernen Sarg. Das modellierte

1353 Fraser, 2005, 87-89, hier 87.

1354 Karola Kraus, „Vorwort“, in: Matthias Michalka, *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer: artistic practices around 1990*, Köln, 2015, 7.

1355 Vgl. hierzu auch: Fred Wilson, „Die museale Aufarbeitung des Spektakels kultureller Produktion“, „Gespräch mit Martha Buskirk“, in: Christian Kravagna (Hg.) *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln, 2001, 119-129.

1356 Siehe Punkt 3.1., sowie 3.2. Luke Willis Thompson (Abbildung 17 und 26)

1357 Label: „Ketten | Gesammelt von Ferdinand Petrovich von Wrangell vor 1834 | Tschuktschen, Nordasien | Knochen“

1358 Label: „Sklavenfessel | Ankauf von Auktionshaus Rudolf Bangel | circa 1904 | Ful, Kamerun, Westafrika | Eisen“, „Sklavenfessel | Gesammelt von Adolf Herzog von Mecklenburg 1910-11 | Kuseri, Kamerun, Westafrika | Eisen“, „Ausgewählt von Luke Willis Thompson, Sammlung Weltkulturen Museum“

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“

Gesicht der Schädelmaske ist so drapiert, als wäre es Teil eines auf dem Rücken liegenden Körpers. Die Knochenkettten könnten die Gebeine des Toten darstellen. Die Sklavenfesseln stammen aus Kamerun und wurden 1904 und 1910 -1911 gesammelt. Kamerun war damals deutsche Kolonie.



Abbildung 54: Ausstellungsansicht “W&W”, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Der Anblick der Fesseln kann beim Rezipienten eine Fülle an Assoziationen und Konnotationen hervorrufen: Freiheitsberaubung, Willkür, Demütigung, Grausamkeit und Entmenschlichung können in den Sinn kommen. Fernerhin stellt sich die Frage, bei wie vielen Sklaven diese harten, kalten, eisernen Fesseln an Ketten einst die Haut an den knöchernen Gelenken aufgeschürft haben. Die abscheuliche Rohheit und Erbarmungslosigkeit vieler Sklavenhändler und -halter ist unfassbar, das Leid vieler Sklaven mehr als Worte es je beschreiben können. So wurden beispielsweise im Zuge des transatlantischen Sklavenhandels Schätzungen zufolge mehr als 11 Millionen Afrikaner, Männer, Frauen und Kinder, nach Amerika verschleppt. Viele verstarben schon zuvor bei den langen Fußmärschen an die westafrikanische Küste oder während der Überfahrt.¹³⁵⁹ Zwar wurde seit der Mitte des 19.

¹³⁵⁹ Jochen Meissner, Ulrich Mücke, Klaus Weber, *Schwarzes Amerika: eine Geschichte der Sklaverei*, München, 2008, 47.

Jahrhunderts vielerorts die Sklaverei per Gesetz verboten, der Sklavenhandel ging jedoch unter der Hand weiter. Internationale Abkommen zur Abschaffung der Sklaverei wurden erst zur Mitte des 20. Jahrhunderts getroffen. Einen breiteren Kontext zur musealen Repräsentation solch traumatischer Artefakte wie Sklavenfesseln soll an dieser Stelle Fred Wilsons¹³⁶⁰ Ausstellung „*Mining the Museum*“¹³⁶¹ liefern. Der Künstler Fred Wilson wurde im Jahre 1992 von dem *Contemporary Museum*, einem Museum für zeitgenössische Kunst in Baltimore im US-Bundesstaat Maryland, eingeladen, sich mit der Sammlung der *Maryland Historical Society* auseinanderzusetzen. Den Titel seiner Ausstellung erklärt der Künstler folgendermaßen:

“I called the installation *Mining the Museum* because it could mean mining as in a gold mine – digging up something rich with meaning – or mining as a landmine – exploring myths and perceptions – or it could mean making it mine.”¹³⁶²

Durch die von Fred Wilson inszenierte besondere Zusammenstellung von Archivmaterialien und Objekten in den Ausstellungsräumen der *Maryland Historical Society* eröffnet sich den Betrachtern die von Kolonialismus, Sklaverei und Rassismus behaftete Geschichte Marylands, die innerhalb der institutionellen Repräsentation bisher vernachlässigt wurde. Der Künstler bedient sich dabei der „usual methods of curatorial selection and museum display: specially painted rooms, silkscreened wall texts, labels, audiovisual material, etc.“¹³⁶³ Fred Wilsons Installation ist in die Historie der Vereinigten Staaten gebettet und fand in einem Geschichtsmuseum statt. Trotzdem gilt sie als wegweisend für künstlerische, institutionskritische Interventionen.¹³⁶⁴ In der Ausstellung „*Mining the Museum*“ demaskiert der Künstler das Museum als Bedeutungsträger und holt durch dem Museum inhärente Mittel die Geschichte der Subalternen ans Licht. In seinen Installationen offenbaren sich die institutionell und gesellschaftlich unterdrückte Vergangenheit Marylands sowie in Vergessenheit geratene Biografien von bedeutenden Afroamerikanern des Bundesstaats. Gleich im ersten, in dunklem Grau gehaltenen Raum begegnet man einer asymmetrischen Aufstellung (Abbildung 55).

1360 Fred Wilson (*1954) ist ein Künstler aus den Vereinigten Staaten.

1361 Die Ausstellung fand vom 04. April 1992 – 28. Februar 1993 im Museum der *Maryland Historical Society* in Baltimore statt. Vgl. auch: Jean Stein, „*Mining the Museum*“, in: *Grand Street*, No. 44, 1993, 151-172; sowie Lisa Graziose Corrin und Fred Wilson, *Mining the Museum: An Installation Institution: An Installation by Fred Wilson*, Baltimore, New York, 1994.

1362 Fred Wilson, zitiert aus: James Putnam, *Art and Artifacts: The Museum as a Medium*, London, 2001, 158.

1363 Stein, 1993, 170.

1364 Die Wahl fiel hier bewusst auf das Beispiel Fred Wilson, weil auch ethnologische Museen in die Geschichte des Kolonialismus, Rassismus und somit auch der Sklaverei verstrickt sind. Zudem steht Fred Wilsons Arbeit exemplarisch für in der musealen Repräsentation unterdrückte Geschichte und institutionskritische Kunst.

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“



Abbildung 55, 56: Ausstellungsansicht „Mining the Museum“, Fred Wilson, Museum der Maryland Historical Society, 1992/93

Zur Rechten befinden sich drei auf hellen, marmornen Sockeln stehende Büsten, die die berühmten Staatsmänner Henry Clay¹³⁶⁵, Andrew Jackson¹³⁶⁶ und Napoleon¹³⁶⁷ darstellen. Über den Portraitierten prangt das weiße Wappen der *Maryland Historical Society*. Zur Linken finden sich drei dunkle, leere Marmorsockel. Lediglich deren Inschriften verweisen auf drei bedeutende Personen: Frederick Douglass¹³⁶⁸, Benjamin Banneker¹³⁶⁹ und Harriet Tubman¹³⁷⁰. Die Biografien dieser drei einst in Maryland lebenden Afroamerikaner fand

1365 Henry Clay (1777-1852) war ein US-amerikanischer Rechtsanwalt und einflussreicher Politiker. Er besaß im Bundesstaat Kentucky eine Plantage, für die er bis zu 60 Sklaven unterhielt. Obwohl er persönlich der Sklaverei ablehnend gegenüber stand, setzte er sich nicht aktiv für deren Abschaffung ein. Die seit 1806 für Henry Clay arbeitende versklavte Afro-Amerikanerin Charlotte Dupuy klagte 1829 für ihre Freiheit und die ihrer beiden Kinder. Ihr Antrag wurde abgelehnt und sie wurde inhaftiert. 1840 wurde sie von Henry Clay aus der Gefangenschaft befreit. Vgl., David S. Heidler, Jeanne T. Heidler, *Henry Clay: The Essential American*, New York, 2010, 217-218.

1366 Andrew Jackson (1767-1845) war der siebte Präsident der Vereinigten Staaten. Er ist bekannt für seine erbarmungslos gewaltsame und restriktive Politik gegenüber den *Native Americans*, deren Gebiete während seiner Amtszeit gezielt durch angloamerikanische Siedler in Beschlag genommen wurden. Vgl., Richard Latner, „Andrew Jackson“, in: Henry Graff (Hg.), *The Presidents: A Reference History*, New York, 2002, 108f.

1367 Der General, Diktator und erste Kaiser Frankreichs Napoleon Bonaparte (1769-1821) verkaufte den USA beim sogenannten *Louisiana Purchase* im Jahr 1803 die ca. 2.000.000 km² große, französische Kolonie Louisiana. Napoleon stand damals der Niederlage der von den Franzosen besetzten Kolonie auf Haiti bevor, deren Bewohner sich massiv gegen die rassistische Politik der Franzosen wehrten. Vielleicht gab Napoleon deswegen seine Pläne eines französischen Imperiums in Amerika auf und konzentrierte sich auf die kriegerische Eroberung Europas. Vgl., Ronald D. Gerste, „Die Verdopplung der USA“, *Die Zeit*, 18/2003. Siehe: www.zeit.de/2003/18/A-Louisiana (letzter Zugriff am 02.02.2018)

1368 Frederick Douglass (1817 oder 1818-1895) war es 1838 gelungen der Sklaverei zu entkommen. Er war ein einflussreicher Schriftsteller und Abolitionist, der als Redner gegen die Sklaverei auftrat. Seine Erfahrungen als Sklave beschrieb er in dem Buch „A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave“. Seine Befreiung schilderte er in seiner Schrift „My Bondage and My Freedom“. Siehe: Frederick Douglass, übersetzt und mit einem Nachwort von Dietlinde Haug, *Das Leben des Frederick Douglass als Sklave in Amerika, von ihm selbst erzählt*, Göttingen, 1992; Frederick Douglass, Introduction and Notes by David W. Blight, *My Bondage and My Freedom*, Yale, 2014; Vgl. auch: Bill Lawson, Frank Kirkland (Hg.), *Frederick Douglass: A Critical Reader*, New Jersey, 1999.

1369 Benjamin Banneker (1731-1806) war ein in Maryland geborener Mathematiker, Astronom und Abolitionist. Der afroamerikanische Wissenschaftler korrespondierte mit dem späteren Präsidenten Thomas Jefferson (1743-1826). In seinen Briefen thematisierte er die Ungerechtigkeit der Weißen gegenüber den als unterlegen geltenden Schwarzen und forderte die Abschaffung der Sklaverei. Vgl., Charles A. Cerami, *Benjamin Banneker. Surveyor. Astronomer. Publisher. Patriot*, New York, 2002.

1370 Harriet Tubman (ca.1820-1913) war eine in Maryland geborene Fluchthelferin der Organisation *Underground Railroad*. Sie selbst war 1849 der Sklaverei entkommen und ermöglichte es während riskanter Befreiungsaktionen zahlreichen Sklaven von Maryland in den Norden nach Pennsylvania zu fliehen. Sie und Frederick Douglass waren engagierte Abolitionisten. Vgl., Kate Larson, *Bound for the Promised Land*.

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“

bisher in dem auf lokale Geschichte ausgerichteten Museum keine Beachtung. Im weiteren Verlauf findet sich in der Ausstellung eine kastenförmige Vitrine auf einem massiven Sockel, eine Installation mit dem Titel „Metalwork 1793 -1880“ (Abbildung 56). Die hier präsentierte Gegenüberstellung besteht aus überladend verzierten silbernen Kannen und Krügen und einer Sklavenfessel. Fred Wilson macht hier die Verbindung überbordenden Wohlstands auf Kosten unvorstellbaren Leids deutlich. Die Ausstellung „*Mining the Museum*“ enthüllt die systematische Unterdrückung von Menschen aufgrund ihrer Hautfarbe. Der Künstler arrangiert historische Artefakte und unterstreicht so die Aussagekraft musealer Repräsentation. Der Autor Jean Stein stellt fest:

„Notwithstanding the charged atmosphere in which it was presented, ‚Mining the Museum‘ succeeds in circumventing its own polemical potential; although it is a devastating indictment of racism, it is also -and chiefly- an optimistic act of consciousness-raising, and this hopeful note sets it apart from other similar works.“¹³⁷¹

Wenn Luke Willis Thompson für seine Installation Sklavenfesseln auswählt, dann stehen sie als Sinnbild für einen signifikanten, institutionskritischen Diskurs, der auf rassistische Aspekte in der Historie einer musealen Sammlung verweist. Hinzu kommt, dass dieses traumatische Exponat mit einer ganzen Reihe von Assoziationen verkettet ist, die subkutan wirken können. Anders als bei Fred Wilson erhalten die hier gezeigten Sklavenfesseln durch die in der Vitrine leichenähnlich zusammengestellten Artefakte einen kritischen Impetus, der im direkten Bezug zum Tod von Menschen steht, die, womöglich verschleppt an Orte fern ihrer Heimat, unermessliche Qualen durchlitten. In »Raum c« sind in den Bilderrahmen hinter der Vitrine fünf private Fotografien eines Jungen zu sehen, teilweise im Beisein seiner Eltern (Abbildung 54). Das Format lässt vermuten, dass sie aus einem Familienalbum stammen. Tatsächlich sind es Bilder, die von Moustafa Shahin¹³⁷² bereitgestellt wurden, Aufnahmen aus dem Leben seines kurz zuvor in Deutschland verstorbenen 22-jährigen Sohnes. Entgegen dem Wunsch der Familie konnte dieser nicht in seiner ägyptischen Heimat bestattet werden. Diese Information jedoch wird den Museumsbesuchern vorenthalten. Nur bei einer Führung würde man über diesen Sachverhalt aufgeklärt werden. Die zwei auf der rechten Seite hängenden gerahmten, unterschriebenen Verträge in Englisch und Deutsch allerdings belegen, dass Luke Willis Thompson sein Künstlerhonorar von 1500 Euro an Moustafa Shahin mit dem Auftrag spendete, eine Familie bei der Repatriierung eines verstorbenen Familienmitglieds finanziell

Harriet Tubman: Portrait of an American Hero, New York 2004.

¹³⁷¹ Stein, 1993, 171.

¹³⁷² Moustafa Shahin (*1948) ist Begründer der Frankfurter gemeinnützigen Organisation „Grüner Halbmond“, die „kultur-, religions- und sprachensible soziale Dienste“ sowie „islamische Seelsorge“ anbietet. Siehe: www.ghmev.de (letzter Zugriff am 09.03.2018)

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“

zu unterstützen.¹³⁷³ Dem kundigen Besucher fällt hier die Verbindung zu dem Historiker Ciraj Rassool und der Restitution der menschlichen Überreste von Klaas und Trooi Pienaar nach Südafrika auf.¹³⁷⁴ Gleichwohl bleiben bei den hier präsentierten Elementen all jenen Rezipienten, die kein Vorwissen mitbringen, viele Überlegungen des Künstlers verborgen. Die Installation gibt nur fragmentarisch wieder, was Luke Willis Thompson während seiner künstlerisch-forschenden Tätigkeit im Weltkulturen Labor erarbeitete. Seine Installation kommt wie eine codierte Chiffre und ganz im Stil zeitgenössischer Konzeptkunst daher. Lediglich der informierte Besucher kann von hier aus eine Brücke zur Problematik der Restitution in einem ethnologischen Museum schlagen.¹³⁷⁵ Allein der Titel der Arbeit „Museum in Umkehrung“ lässt vermuten, dass es sich hier um eine metaphorische Geste der Rückgabe und Wiedergutmachung handeln soll. Im Begleitheft heißt es zum Thema Repatriierung:

„Der Begriff Repatriierung (lat. *repatriare*, ins Vaterland zurückkehren) bezeichnet gemeinhin die völkerrechtliche Rückführung von Personen, die sich außerhalb ihrer Heimat befinden. (...) Die Rückgabe von sowohl archäologischen als auch ethnografischen Gegenständen an die Ursprungsländer ist in den letzten Jahren zu einem viel diskutierten Thema geworden. Gerade in der postkolonialen Zeit stellt sich die dringende Frage, wie mit einem Objekt zu verfahren ist, das aufgrund von kolonialer Gewaltausübung seinen Weg in die Sammlungen europäischer Institutionen gefunden hat. Sensibler wird dieses Thema, wenn es sich bei besagten ‚Sammlungsobjekten‘ tatsächlich um menschliche Überreste handelt. Die Akkumulation von Kunstgegenständen, ethnografischen Objekten und auch menschlichen Überresten in europäischen Sammlungen verlangen nach einer Neuordnung bestehender Verhältnisse. Die Rückführung in das eigene Heimatland ist aber auch außerhalb musealer Institutionen ein drängendes Thema. Zunehmende Globalisierung und Mobilität erschweren die Definition von Heimat. Das Bedürfnis nach Traditionen und der Wunsch nach einer entsprechenden Bestattung bleiben jedoch häufig erhalten.“¹³⁷⁶

Die Arbeit „Museum in Umkehrung“ von Luke Willis Thompson lässt viele Fragen offen. Es

1373 Siehe Punkt 3.1. Luke Willis Thompson

1374 Siehe Punkt 3.2. Luke Willis Thompson

1375 Zum Thema Repatriierung menschlicher Überreste siehe: Deutscher Museumsbund, *Empfehlung zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, Siehe: www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf (letzter Zugriff am 14.06.2018); Stoecker (Hg.), 2013. Zum Thema Provenienzforschung in ethnologischen Museen siehe: Larissa Förster, Iris Edenheiser, Sarah Fründt, Heike Hartmann (Hg.), *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen zur aktuellen Debatte*, München, 2017; Beurden, 2012; Berner, Hoffmann, Lange, 2011; sowie Bénédicte Savoy, *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Berlin, 2018. Zum Thema Restitution siehe: Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, Paris, 2018, Siehe: www.restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (letzter Zugriff am 13.07.2019)

1376 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 25.

ist zunächst weder klar, wer die auf den Fotografien abgebildeten Personen sind, noch aus welchem Kontext die in der Vitrine gezeigten Objekte stammen. Die Verträge, die eine Spende an Moustafa Shahin für die Repatriierung eines verstorbenen Familienmitglieds belegen, können im Kontext eines ethnologischen Museums ganz unterschiedlich gedeutet werden. Lediglich die Sklavenfesseln sind ein unmissverständlicher institutionskritischer Verweis auf eine Vergangenheit irreversibler, menschenfeindlicher Gräueltaten. Mit Blick auf alle in »Raum c.« gezeigten Elemente überlässt Luke Willis Thompson den Betrachter ganz in der Manier zeitgenössischer Konzeptkunst in einer Sphäre der Spekulation. Die Installation lässt Raum für Interpretationen, die sich auf einer Metaebene abspielen und auf ganz unterschiedliche Themenkomplexe hinweisen können, wie z. B. Tod, Sklavenhandel, Institutionskritik, Restitution etc. So kann das Arrangement in der Vitrine als Andeutung eines Leichnams in einem Glassarg durch seine ästhetische Wirkung eine jeweils personenbezogene Suggestivkraft entfalten. Für wen oder was soll dieser Leichnam stehen? Die Zusammenstellung der Ethnografica in dieser Vitrine impliziert eine facettenreiche Semantik, die über die reine Präsentation ethnografischer Objekte hinausgeht. Im Vergleich hierzu stehen beispielsweise die in »Raum a.«, in der mannshohen, kastenförmigen Vitrine gezeigten menschlichen Ahnenschädel eher für sich selbst und spiegeln keine darüber hinaus reichende Bedeutung wider (vgl. Abbildung 49). Sie können allenfalls eine Überleitung zu »Raum b.1.« und »Raum b.2.« darstellen. In »Raum c.« indes firmiert sich im Sinne der hier vorliegenden Dissertationsschrift eine Ästhetik des (Nicht)Wissens folgendermaßen: Der Rezipient trifft neben eindeutigen Elementen auf eine typische zeitgenössischer Konzeptkunst inhärente, sinnlich wahrnehmbare Ambiguität, in der Elemente des Wissens und des Nichtwissens korrelieren. So verweisen die Sklavenfesseln als institutionskritische Komponente auf eine im musealen Raum oft verdrängte Historie, die ein Gefühl von Schuld, Reue und Empathie evozieren kann. Im Bezug zur postkolonialen Kritik können die Sklavenfesseln überdies symbolisch für die fehlenden Stimmen marginalisierter Gesellschaften stehen. Der Vertrag mit Moustafa Shahin lässt eine größere, hinter diesem sich camouflierende Idee bezüglich Restitution in einem ethnologischen Museum vermuten. Die fünf privaten Fotografien können als Verweis auf die vielen unbekannten persönlichen Geschichten hinter einer musealen Sammlung gedeutet werden. Darüber hinaus versinnbildlicht die mittig platzierte Vitrine als zentrale installative Komponente mehr als nur die in ihr präsentierten Ethnografica. Beim Betrachter kann in Anlehnung an einen aufgebahrten Toten in einem gläsernen Sarg ein subjektives Moment zutage treten, das mannigfaltige Konnotationen zu Leben und Tod zulässt. Für informierte Besucher kann die Vitrine als Referenz zur Repatriierung der menschlichen Überreste von Klaas und Trooi Pienaars nach Südafrika fungieren. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die künstlerische Installation Luke Willis Thompsons im Sinne einer ästhetischen Rezeption im musealen Raum sowohl Wissen als auch Bereiche des Nichtwissens vermittelt. Die Installation kann bei

4.2.1. Luke Willis Thompson: „Museum in Umkehrung“

den Betrachtern vielschichtige Bedeutungsebenen zweiter und dritter Ordnung eröffnen, die mehr aussagen als ihre Einzelteile. Durch die besondere Zusammenstellung der Exponate wird ein unpräziser Bereich vager Interpretationen und komplexer Bezüge bzw. ein spezifisches Feld ästhetischen (Nicht)Wissens hervorgebracht. Anhand des Titels der Arbeit „Museum in Umkehrung“ ließe sich darüber hinaus fragen: Wie kann das Museum umgekehrt werden?

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

In den folgenden zwei Räumen ist die Arbeit „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“ von Peggy Buth ausgestellt. Der erste »Raum d.1« wirkt feudal. Drei große, halbrunde Fenster an der konvexen Nordwand lassen kühles Licht herein. Neben der architektonisch großzügig beschaffenen Ausstattung überwiegt aber auch hier eine strenge Zurückgenommenheit der Präsentation (Abbildung 57).



Abbildung 57: Ausstellungsaussicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Zunächst trifft der Besucher auf drei lange Tische, die längs, in südlicher Richtung aufgestellt sind (Abbildung 58). Auf den Tischen findet sich unter Glas eine Anordnung zahlreicher,

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

unterschiedlich großer Reproduktionen von historischen Schwarz-Weiß-Fotografien¹³⁷⁷, die von der Künstlerin aus Beständen des Frankfurter Bildarchivs zusammengestellt wurde.¹³⁷⁸



Abbildung 58: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Das Bildarchiv des Weltkulturen Museums wurde im Jahre 1987¹³⁷⁹ von dem damaligen Museumsdirektor Josef Franz Thiel¹³⁸⁰ gegründet und ist seither kontinuierlich angewachsen¹³⁸¹. Peggy Buth erklärt ihr Interesse für das Archiv folgendermaßen:

1377 Zur Archivierung und Verwissenschaftlichung von Fotografien im Kontext der Anthropologie bzw. Ethnologie siehe: Elizabeth Edwards, „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Berlin, 2003, 335-355.

1378 Vgl. hierzu das Beispiel einer Ausstellung ethnografischen Bildmaterials in Berlin: Markus Schindelbeck (Hg.), *Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin, 1989. Der Katalog wurde im Zuge der Ausstellung „Die Ethnographische Linse“ im Berliner Museum für Völkerkunde anlässlich des 150jährigen Jubiläums der Photographie veröffentlicht. Markus Schindelbeck war Teilnehmer des *Think Tank II*, 'persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed'. Zu den unterschiedlichen Deutungsprozessen von Fotografien in einem ethnografischen Bildarchiv siehe: Beatrice Kümin, Dario Donati, „Artefakte im Photoarchiv“, in: Wolfgang Marschall, Paola von Wyss-Giacosa, Andreas Isler (Hg.), *Genauigkeit. Schöne Wissenschaft*, Salenstein, 2008, 75-81.

1379 Eva Ch. Raabe (Hg.), *Kulturen im Bild. Bestände und Projekte des Bildarchivs*, Frankfurt am Main, 1994, 7.

1380 Josef Franz Thiel (*1932) war von 1985 bis 1999 Direktor des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main.

1381 Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/geschichte (letzter Zugriff am 21.03.2018)

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

„Mich interessiert neben der Herkunft und dem Entstehungskontext der überlieferten Bilder auch die Betrachtung der Tätigkeit und des Selbstverständnisses der Fotografen als Missionare und zugleich Forschungsreisende. Die Erfindung der Fotografie und ihre Entwicklung zu einem Medium der Wissenschaft fielen zusammen mit der Begründung der Ethnologie als Wissenschaft. Dem fotografischen Abbild als mechanischem Erzeugnis wurde in dieser Zeit Objektivität zugeschrieben. (...) Immer mehr kulturwissenschaftliche Arbeiten neueren Datums hinterfragen die Präsenz der Fotografierten auf den Bildern in den Archiven, und es ist auch Teil meines Interesses in der künstlerischen Bearbeitung des Bildarchivs. Das kann sich auf unterschiedliche Bilddetails oder auch Betrachterperspektiven beziehen, zum Beispiel auf die des Fotografen, des Abgebildeten oder des interpretierenden Betrachters. Dazu zählen auch die Selbstportraits der Fotografen, die erkennbaren Inszenierungen ‚realistischer‘ Darstellungen, die Posen, Blickverweigerungen oder ‚misslungenen‘ Bilder. Dazu gehört aber ebenso die Rezeption der Bilder, d. h. ihre unterschiedliche körperliche Präsenz in der Zirkulation und die Verwendung der Bilder in verschiedenen Publikationen und Kontexten. Wie lässt sich ein Archiv, das in Kartons verschlossen, in Karteikarten abgelegt, in den Hypertexten von Onlinedatenbanken virtualisiert wurde, als solches überhaupt sichtbar machen? Zum einen geht es um die Präsentation einer Fülle von Bildern, zum anderen um das Zeigen der Ordnungssysteme und Verweisstrukturen, in die sie eingelagert sind. Bei meiner fotografischen Arbeit geht es um einen bewussten Umgang mit den verschiedenen Zirkulations- und Präsentationsformen von Fotografien. Mein Interesse gilt dabei zum einen den materiellen Eigenschaften der Bilder als Reproduktionsobjekte, aber es geht mir auch um die Sichtbarmachung von anderen möglichen Verbindungen und Kontexten, mit denen die Bilder in andere Zusammenhänge gebracht werden können. So steht die Beschäftigung mit dem Archiv nicht nur für die Auseinandersetzung mit einem kulturellen Bildrepertoire oder die Betrachtung von Geschichtlichkeit medialer Formate selbst, sondern mich interessieren mögliche Leer- und Fehlstellen, die Berücksichtigung des ‚Nichts‘, das häufig Zeugnis ist für Zerstörung und Zensur.“¹³⁸²

Bei den von Peggy Buth zusammengestellten Bildern¹³⁸³ handelt es sich hauptsächlich um missionsfotografische Aufnahmen.¹³⁸⁴ Diese stehen teilweise auf dem Kopf, sodass der Besucher um die drei Tische herumlaufen muss (Abbildung 59). Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Aufnahmen auf den Tischen thematisch gruppiert wurden und Menschen in unterschiedlichen Lebensbereichen zeigen. So finden sich neben vielen Portraits und Gruppenfotos Personen bei diversen handwerklichen Tätigkeiten sowie Jäger, Soldaten, Missionare, Schüler oder Betende (Abbildungen 60, 61, 62).

1382 Peggy Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 282, und 284.

1383 Es handelt sich hierbei um Fotografien des Bildarchivs, die aus unterschiedlichen Quellen stammen. Beispielsweise sind es Aufnahmen von Josef Franz Thiel oder Nachlässe von Martin Gusinde, Paul Schebesta, Bernhard Hagen, des Anthropos-Archivs und des Pallottiner-Archivs.

1384 Dass Missionare eine wichtige Rolle für die Ethnologie spielten siehe: Hildegard Viereg, *Museumswissenschaften*, Stuttgart, 2006, 106ff.

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“



Abbildung 59: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Auf meine Frage, wie sich diese Gruppen für die Künstlerin ergeben haben, antwortet mir Peggy Buth:

„Es waren im künstlerischen Prozess immer subjektive Entscheidungen, die als solche auch erkennbar waren. Es handelte sich also nicht im wissenschaftliche Kategorien oder Ordnungssysteme, wie sie in Archiven auftauchen. Mich interessieren die Widersprüche und Leerstellen in den Archiven, konstruierte Ordnungsmuster, die häufig von sehr subjektiven Interessen der ArchivarInnen sprechen. Für meine Arbeit habe ich neue, eigene Gruppen und Anordnungen geschaffen, die so nicht im Archiv vorkommen. Ich arbeite auch mit formalen Vergleichen zwischen Bildern, die im Archiv voneinander abgetrennt sind. Ich verfolge Blickperspektiven der Autoren oder auch Blickverweigerungen der Dargestellten.“¹³⁸⁵

Durch die Fülle an Bildmaterial bieten sich den Betrachtern unzählige Interpretationen und Konnotationen. Beispielsweise kann aus einigen Fotografien eine typische, im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbreitete, eskapistische und utopische Haltung¹³⁸⁶ abgelesen

¹³⁸⁵ Barrois/Buth, 2016, 7.

¹³⁸⁶ Vgl., Fritz W. Kramer, „Eskapistische und utopische Motive in der Frühgeschichte der deutschen Ethnologie“, in: Hermann Pollig (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987, 66-71.

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

werden, die viele Europäer bezüglich eines Lebens in den Kolonien hatten.



Abbildung 60, 61, 62: Peggy Buth, „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“, 2013

So zeigt eine Abbildung einen Missionar, der auf einer Rikscha sitzend sich von einem Jungen ziehen lässt und dabei von einer Schar Kisten tragender Kinder umgeben ist. Hier tritt die Vorstellung eines Herren und seines dienenden Gefolges auf die Bildfläche (Abbildung 60¹³⁸⁷, Detail Abbildung 63).



Abbildung 63: Pallottiner-Missionar umgeben von Kistentragenden Jugendlichen (Namen unbekannt), Fotograf unbekannt 1914

¹³⁸⁷ Abbildung 60, von links unten sieben Bilder nach rechts, dann zweites Bild von unten. Zur Abbildung 63: Pallottiner-Missionar umgeben von Kistentragenden Jugendlichen (Namen unbekannt) im sogenannten Kolonialrad, Fotograf unbekannt, Kribi, Kamerun, Westafrika, vor 1914, Gesellschaft des Katholischen Apostolates. Siehe auch: Raabe (Hg.), 1994, 191.

Dass europäische Missionare ihre eurozentristischen Vorstellungen „in die Kolonialvölker hineinprojiziert“¹³⁸⁸ haben, wird an vielen der hier präsentierten Fotografien deutlich. Eine zumindest äußerlich erkennbare Europäisierung ist z. B. immer dann evident, wenn indigene Männer in Anzug und Krawatte oder Uniform auftreten (Abbildung 60, Mitte, Abbildung 59, links). Die Christianisierung lässt sich anhand von Gruppenbildern vor Kirchen oder missionierten Betenden ablesen (z.B. Abbildung 61, Mitte). Ein Hang zur Erotik wird dann sichtbar, wenn viel nackte Haut gezeigt wird oder Menschen in sinnlichen Posen dargestellt werden¹³⁸⁹ (Abbildung 60, rechts oben). Einige der Aufnahmen wurden von den Missionaren Martin Gusinde und Paul Schebesta¹³⁹⁰ in den 1930er- bis 1950er-Jahren in Feuerland, Südafrika und dem Kongo angefertigt. Martin Gusindes Ziel in Feuerland war die Erforschung und Dokumentation „der einheimische[n] Bevölkerung“¹³⁹¹, „bevor sie im Zuge des kolonialen Genozids vollständig vernichtet wurde“¹³⁹². Mitte der 1930er-Jahre erforschte Martin Gusinde zusammen mit Paul Schebesta im Kongo „die biologischen Gründe der Kleinwüchsigkeit der damals unter dem Begriff ‚Pygmäen‘ zusammengefassten Bevölkerungsgruppen“¹³⁹³. Aus dem hier gezeigten Konglomerat an Fotografien sprechen „implizite ideologische Botschaften“¹³⁹⁴, die Menschen unter eine hierarchische Struktur stellten¹³⁹⁵ (Abbildung 61¹³⁹⁶ sowie Detail Abbildung 34). Der Ethnologe Hans Voges erkennt, dass hinter diesen missionsfotografischen Bildern eine These steckt, die besagt, „daß es vor den heutigen Menschen eine Unmenschheit gegeben habe, eine Menschheit mit bestimmten moralischen, theologischen und nicht zu vergessen physischen Eigenschaften“¹³⁹⁷. Diese Eigenschaften wurden auf bestimmte außereuropäische Gesellschaften bezogen und galten als den Europäern unterlegen. Ganz allgemein spricht aus dieser Fülle an nebeneinandergesetzten Fotografien auch eine Exotik, die einst einen Reiz „am Sonderbaren und Kuriosen“¹³⁹⁸ auslösen sollte. Allerdings muss man beachten, dass es im missionarischen

1388 Ebd.

1389 Anne Krauter, „Imagination und Dokument. Die eigene Kultur im fotografischen Abbild der Fremden Kultur“, in: Pollig (Hg.), 1987, 202-209, hier: 206f.

1390 Paul Schebesta unternahm 1929/30 und 1934/35 zusammen mit Martin Gusinde zwei Expeditionen in den damals durch Belgien besetzten Kongo zu den „Bambuti-Pygmäen im Ituri-Gebiet“. Zudem reiste er 1949/50 und 1950 „zu den Pygmäen“ in Zentralafrika. Die Fotografien wurden während dieser Forschungsreisen gemacht. Siehe: Hans Voges, „Pygmäen vor der Kamera. Phänomenologische Notizen zu Photographien von P.P. Schebesta“, in: Raabe (Hg.), 1994, 53-64, hier: 53.

1391 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 20.

1392 Ebd.

1393 Ebd.

1394 Ebd., 54.

1395 Dass Fotografien dieser Art zu Beginn des 20. Jahrhunderts als visueller Beleg rassenkundlicher Forschungen dienten, stellt Christopher Morton am Beispiel einer fotografischen Sammlung von Augustus Pitt-Rivers dar: Christopher Morton, „Collecting Portraits, Exhibiting Race: Augustus Pitt-Rivers’s cartes de visite at the South Kensington Museum“, in: Elizabeth Edwards, Christopher Morton (Hg.), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, 2015, 101-118.

1396 Siehe beispielsweise Abbildung 61, von rechts unten neun Bilder nach links, dann zweites Bild von unten und die beiden darüber liegenden Bilder.

1397 Ebd.

1398 Josef Franz Thiel, „Der Exotismus in Bezug auf Mission und Kolonialismus“, in:

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

Kontext nicht nur um einen einseitigen Einfluss, sondern immer auch um einen „Wissenstransfer zwischen Menschen“¹³⁹⁹ ging. Die Bildunterschriften, die unter den hier gezeigten Fotografien als aneinandergereihte Fließtexte zu lesen sind, lassen sich nicht direkt zuordnen. So reihen sich in einem Abschnitt neben kleinen Detailaufnahmen, Portraits und Gruppenbilder. Folgendes lässt sich darunter lesen (Abbildung 64):



Abbildung 64: Installation von Peggy Buth in „W&W“, Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel 2014

„(...) Männer – jung – älter – aufgestellt – stehen – salutiert – hält – bärtig – sitzen – schüchtern – etwas stumpfsinnig, Frauen – jung – sehr jung – etwas älter – schwanger – hochschwanger – stehen – geschmückt – posieren – tragen – bekleidet – nackt / Jugendliche – männlich / Kinder – nackt / (...) Einheimische / (...) / Häuptling, Wildbeuter – echte / Buschmänner – schwarze – gelbe / Kleidung – traditionell – modern – sehr schön – reich geschmückt, Kappe geflochten, Bastgeschurz, Schurz – traditionell, Hemd – europäisch, Gurt, Hüftband / Tragetuch / Umhängetasche / Körper, Körpermerkmale, Körperbemalung, Haut – nass, Körperdeformation (...)“¹⁴⁰⁰

¹³⁹⁹ Pollig (Hg.), 1987, 82-87, hier: 82.

¹⁴⁰⁰ Gabriele Richter, „Flexibles Wissen in Beziehungen“, in: Ulrich van der Heyden, Andreas Feldtkeller (Hg.), *Missionsgeschichte als Globalisierung des Wissen. Transkulturelle Wissensaneignung und -vermittlung durch christliche Missionare in Afrika und Asien im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 2012, 329-338, hier 329.

1400 Unterer Text auf Abbildung 62.

Hierbei fallen das einst irrtümlich angenommene r a s s e ntheoretische Stigma „Körpermerkmale“¹⁴⁰¹ oder die abwertende Bezeichnung „etwas stumpfsinnig“¹⁴⁰² auf. Zudem repräsentiert sich hier begriffliches Wissen, das aus seiner historischen Bedingtheit heraus gelesen werden muss. Diesbezüglich erläutert die Künstlerin:

„Zudem habe ich mich mit den vorhandenen Archivkommentaren zu den Bildern beschäftigt, wie z.B. ‚sitzender Junge‘, ‚Mann im Wald‘, ‚Frau am Feuer‘, etc., und diese Textfragmente in eine neue Zuordnung, Anordnung gebracht. Dadurch entstand ein seltsamer Stotter-Text. Es war mir wichtig, dass die Beschreibungen nicht explizit einzelnen Bildern, sondern den neu entstandenen Bildgruppen zugeordnet wurden. Die Beschreibungen stammen aus dem Archiv. Durch die Neuordnung hatte sich aber eine eher dekonstruierende Seltsamkeit ergeben. Ich würde fast sagen, durch meine Arbeit wurde der vermeintlich objektive Blick der Kategorisierung *ad absurdum* geführt.“¹⁴⁰³

Einige Fotografien zeigen weibliche Gesäße und Geschlechtsteile in Nahaufnahme (Abbildung 64¹⁴⁰⁴). An dieser Stelle wird ein spezifisches stereotypes Bild deutlich. Exemplifizieren lässt sich dies am Schicksal von Sarah Baartmann¹⁴⁰⁵. Die Südafrikanerin wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer Anatomie nach Europa gebracht und als lebendes Exponat, als sogenannte Hottentottenvenus, in London und Paris ausgestellt. Wegen ihres großen Gesäße und ihrer angeblich vergrößerten, herabhängenden inneren Schamlippen, die man Hottentottenschürzen nannte, wurde sie zum Objekt voyeuristischer Phantasien, exotischer Erotik und wissenschaftlicher Neugier.¹⁴⁰⁶

Die hier gezeigten, von Peggy Buth ausgewählten missionsfotografischen Aufnahmen hatten im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert eine Legitimationsfunktion. Neben der Berechtigung der Herrschaft Europas über den Rest der Welt¹⁴⁰⁷ ging es hier um Belege, außereuropäische Gesellschaften als Untertanen zu deklarieren, sowie um die Notwendigkeit ihrer Missionierung. Es lässt sich hier also eine „Geisteshaltung kolonialer Rechtfertigung“¹⁴⁰⁸ ablesen. Allerdings stellen sich bei dem historischen Bestand visueller Anthropologie mehrere

1401 Ebd.

1402 Ebd.

1403 Barrois/Buth, 2016, 7.

1404 Abbildung 64, siebte Reihe von unten, links 13 Fotografien mit Nahaufnahmen von weiblichen Geschlechtsteilen und Gesäßen.

1405 Sarah Baartmann (1789-1815) war eine Khoikhoi aus Südafrika. Siehe: Sabine Ritter, „Présenter les organes génitaux: Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentottenvenus“, in: Wulf D. Hund (Hg.), *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*, Bielefeld, 2009, 117-163.

1406 Nach ihrem Tod wurde Sarah Baartmanns Leiche seziert. Ebd., 138-142. Erst im Jahre 2002 fand eine Repatriierung ihrer sterblichen Überreste nach Südafrika statt.

1407 Siehe: Reinhard, 2015.

1408 Horst Gründer, „Der Kolonialismus der Bilder“, in: Günter Bernhardt (Hg.), *Die Ferne im Blick: Westfälisch-lippische Sammlungen zur Fotografie aus Mission und Kolonien*, Westfalen, 2006, 227-243, hier 243.

Fragen zu dessen Lesarten. Sarah Pink stellt heraus:

„What is vision and how does it operate as both an embodied experience and a cultural category in different social and cultural contexts? (...), how are culturally specific relationships between vision and other sensory categories constructed and how are these related to cultural conventions and human agency to break or change them?“¹⁴⁰⁹

Daraus lässt sich schließen, dass die visuelle Anthropologie im Kontext musealer Repräsentation immer eine unvorhersehbare und komplexe Bandbreite vielschichtiger Konnotationen zulässt und nicht eindeutig zu bestimmen ist. Bezüglich der Wirkung der Fotografien fällt bei Peggy Buths Installation, im Gegensatz zu den fast lebensgroß an die Wand projizierten Aufnahmen in ›Raum b.1‹ eine charakteristische Blickachse auf. Der Rezipient wird hier mit einer Sicht auf Menschen konfrontiert, die von oben herab geschieht und so ein Gefühl von Beklommenheit hervorrufen kann. Peggy Buth gibt an:

„Es war mir wichtig, dieses Archiv-Material zugänglich zu machen. Die Präsentation der Bilder unter Glas auf langen Tischen, die Verfügbarkeit und der Blick von oben herab auf die Fotografien erzeugte bei vielen BesucherInnen ein unangenehmes Gefühl. Ich wollte versuchen offenzulegen, wo die Bilder herkommen oder dass es mir nicht möglich war die Herkunft der Bilder zu bestimmen. Es handelte sich hierbei um missionarische Sammlungen, die nie oder nur vereinzelt veröffentlicht wurden. Meist wurden in den Ausstellungen und Veröffentlichungen des Museums nie vollständige Serien, sondern nur einzelne Bilder gezeigt. Mir war es wichtig die kompletten Serien zu zeigen, um Verläufe, Beziehungen, Blickregime zwischen BetrachterInnen und Betrachteten aufzuzeigen.“¹⁴¹⁰

Auf meine Frage, ob Peggy Buth der Meinung ist, dass dem Museumsbesucher die Folgen der hier durch die Fotografien repräsentierten wissenschaftlichen Standards um 1900 bekannt seien, antwortet mir die Künstlerin:

„Es liegt auf der Hand, was aus diesen Entwicklungen letztlich resultierte. Sie wurden im Sinne von imperialen Expansions- und Profitinteressen gezielt weiter betrieben bis hin zum perfiden Massenmord, der in Kauf genommen wurde unter dem Deckmantel der Wissenschaft und Forschung. Diese Verbindung *nicht* als Teil der eigenen Geschichte aufzuarbeiten und dementsprechend den Umgang mit ethnologischen Museen weiterzudenken, ist eine Tatsache, die inakzeptabel ist.“¹⁴¹¹

1409 Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, London, 2005, 143.

1410 Barrois/Buth, 2016, 7.

1411 Barrois/Buth, 2016, 5f.

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

Ein weiteres Element der Installation besteht aus einer flüsternden Stimme, die den Raum erfüllt. Erst beim Nähertreten an den östlich gelegenen Bildschirm werden Worte vernehmbar (Abbildung 58, links). Zu sehen sind hier zwei sich abwechselnde Bilder, einerseits schwarze Silhouetten einer Person in Vorder- und Seitenansicht, andererseits die im Depot des Museums vor Schränken stehende Künstlerin, die von einem Papier abliest. Zu hören ist eine Sound-Performance: Peggy Buth, die leise eine Rede des Museumsgründers Bernhard Hagen zur Eröffnung des Städtischen Völkermuseums, Frankfurt am Main aus dem Jahre 1904 zitiert. Hier einige Ausschnitte:

„Wir alle wissen was in ihnen [den Völkerkundemuseen] gesammelt, bearbeitet und aufbewahrt wird: Es sind die Dokumente für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, unersetzliche, kostbare Dokumente, die angesichts des überraschenden Dahinschwindens und Aussterbens der Naturvölker und ihrer primitiven Cultur-Erzeugnisse unrettbar der Vernichtung anheim zu fallen drohen und die wir für uns und unsere Kinder retten wollen. (...) Das Völkerkundemuseum ist aber heutzutage ein unentbehrliches Vollbildungsmittel. Alle, die ich ihnen vorhin genannt habe, der Kaufmann und Fabrikant, den der Ehrgeiz oder der harte Kampf ums Dasein auf die Suche nach neuen Absatzgebieten drängt, der junge Handelsbeflissene, der hinauszieht, sein Glück zu machen, der Beamte, der Soldat, den sein Beruf in unsere Colonieen führt, der Politiker, der sich für Tibet, China oder Japan interessiert, die Eltern, die einen Sohn im Feld gegen die Herero stehen haben, wo können sie sich besser und schneller und anschaulicher informieren als in einem gutgeleiteten Museum für Völkerkunde, das in übersichtlicher und vollständiger, aber nicht überladener Weise ein klares Bild von der Cultur, den Bedürfnissen und Producten der Völker gibt, für die man sich interessiert. (...) Denn, meine Herren, auch der Künstler kann bei uns Studien machen, wie sie sich nachher selbst überzeugen werden. Das Studium der Kunstbestrebungen bei den Naturvölkern ist ein außerordentlich lohnendes und die Entwicklungsgeschichte der Ornamentik findet hier ein überreiches Feld. (...) Verzeihen Sie, wenn ich hier eine Seite anschlage, die für uns nicht gerade wohlklingend ist, ich ziehe auf die Verfehlungen und Mißgriffe, oder sagen wird direct: Grausamkeiten, die sich eine ganze Reihe Deutscher gegenüber den farbigen Naturmenschen haben zu Schulden kommen lassen. (...) Es ist nicht angeborene Grausamkeit – wir Deutsche sind ja doch wahrlich keine brutale, gewalttätige und gefühlsrohe Nation, es ist auch nicht der berühmte Tropenkoller, der solche Handlungen größtentheils verschuldet, sondern es ist vorwiegend eine geradezu rührende Unkenntniß der zoologischen Stellung des farbigen Tropenbewohners, die denselben kaum über das Lastthier stellt, das man durch Schläge im Zaum halten und seinem Unterthan machen muß ohne jegliche böse oder grausame Absicht. Es ist immer nur wieder die Lücke in unserer Erziehung, verbreitet und vergrößert durch eine übelberathene Jugendliteratur, in der jeder farbige Eingeborene ein bestialischer, nach Mord und Blut dürstender 'Wilder' ist. (...) In Museen für Völkerkunde, beim Anblick der meist mit großer Liebe und kunstfertig hergestellten Gegenstände überzeugt, dass der sogenannte Wilde weniger Mord und Todtschlag, als vielmehr eine Reihe viel harmloserer und nützlicherer Thätigkeiten betreibt. Kommt dazu noch (...) das belehrende Wort, daß auch der wildeste Wilde gerade so wie wir, ausnahmslos unter festen

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

von den unsrigen freilich manchmal himmelweit verschiedenen Anschauungen und Gesetzen lebt, daß sein cultureller Zustand eine nothwendige, von uns bereits seit Jahrtausenden überwundene Entwicklungsphase der Menschheit darstellt, deren Studium für uns von höchster Wichtigkeit ist, (...). Ich muss immer lächeln, wenn ich in den Zeitungen als Hauptvorwurf gegen die Eingeborenen die große Undankbarkeit derselben nennen höre. (...) Dankbarkeit, meine Herren, ist ein Culturgefühl, das wir erst im Verlauf der Jahrtausende angezüchtet haben, das aber der Naturmensch auf seiner niederen Culturstufe noch gar nicht kennt und nicht kennen kann.¹⁴¹²

Auf dem nächstgelegenen Fensterbrett liegt ein Beiheft, in dem Hagens Rede in ihrer Gänze abgedruckt ist. Die Ansprache Hagens vermittelt ein Gefühl von Unbehagen. Hier wurden Menschen herabgewürdigt und hierarchisch eingeteilt. Die unzähligen, auf den Tischen präsentierten fotografierten Menschen bleiben indes stumm. Wie hätten sie auf Hagens Diskriminierung reagiert? Aus heutiger Sicht verdeutlicht die hier vorgenommene Zusammenstellung den katastrophalen Irrtum der Rassen-theorie. Beim Anblick dieser Fotografien macht Hagens Rede die Omnipräsenz der Verachtung von außereuropäischen Gesellschaften deutlich, die in der Vorstellung vieler Europäer tief verankert war. Die Installation offenbart einen vermeintlich objektiven Blick auf Menschen, der im Europa des 20. Jahrhunderts oft unhinterfragt als visuell-objektives Wissen wahrgenommen wurde.¹⁴¹³ Durch Peggy Buths Installation wird eine Ordnung hergestellt, die eine hinter der objektiven Systematik einer fotografischen Sammlung liegende Subjektivität erkennbar werden lässt. Einen thematisch ganz ähnlichen Ansatz verfolgte die Ausstellung „The Subjective Object – Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder“¹⁴¹⁴, die im Jahre 2012 im GRASSI Museum für Völkerkunde in Leipzig stattfand. Auch diese Schau präsentierte sich in der Auseinandersetzung mit einem historischen Bildarchiv, dessen Bestand kongruent zu den von Peggy Buth ausgewählten Bildern ist. Es handelt sich um den fotografischen Nachlass des deutschen Anthropologen Egon von Eickstedt¹⁴¹⁵, der in den 1920er-Jahren als Verfechter der

1412 Bernhard Hagen, Rede zur Eröffnung des Frankfurter Völkerkundemuseums am 22. Oktober 1904, Abschrift von Johanna Agthe, Archiv des Weltkulturen Museums; Siehe auch: Peggy Buth, „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“, Beiheft zur Ausstellung, 2014, 5, 8f.

1413 Die Fotografie galt im ausgehenden 19. Jahrhundert als eine neue Möglichkeit, die Wirklichkeit abzubilden. Die Wissenschaften bedienten sich dieses Mediums, um, im Gegensatz zur Zeichnung, „den Ausschluss von Interpretation und Subjektivität durch die vermeintliche 'Unmittelbarkeit' des mechanischen, fotografischen Bildes“ zu gewährleisten. Siehe: Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 282.

1414 Die Ausstellung fand vom 22. Juni bis 26. August 2012 im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig statt und wurde im Rahmen einer Kooperation mit dem Masterstudiengang „Kulturen des Kuratorischen“ unter der Leitung von Beatrice von Bismarck der Hochschule für Grafik und Buchkunst verwirklicht. Die Ausstellung wurde kuratiert von Nicola Beißner, Anna Dobrucki, Anna Jehle, Julia Kurz, Anja Lückenkemper, Barbara Mahlknecht, Katja Thekla Mayer, Ksenija Orelj, Katharina Schniebs, Nefeli Skaemea, Anna-Sophie Springer, Edda Wilde und Olga Wostrezowa. Siehe: Anna-Sophie Springer (Hg.), *The Subjective Object – Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder*, Berlin, 2012.

1415 Egon von Eickstedt (1892-1965) war ein deutscher Anthropologe und Vertreter der Rassen-theorie während des Nationalsozialismus.

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

Rassentheorie Aufnahmen „zur indigenen Bevölkerung Indiens“¹⁴¹⁶ anfertigte. Im Zuge der physischen Anthropologie wollte er, ebenso wie Bernhard Hagen, rassenkundliches Wissen belegen. Die vom GRASSI Museum für diese Ausstellung beauftragte Gruppe junger Kuratoren führt aus:

„Als Ausgangspunkt und um zu vermeiden, das Archiv selbst in der Ausstellung wiederum als Objekt zu fetischisieren, trafen wir die politische Entscheidung, die eigentlichen Fotografien nicht unmittelbar zu zeigen – es sei denn als Reproduktionen in ihrer bereits existierenden Verwendung, das heißt in Büchern, Briefen, Zeitungen und Dokumentarfilmen. Neben dieser Kontextualisierung des Archivs widmete sich die Ausstellung jedoch größtenteils der gegenwärtigen Situation: Sie thematisierte einerseits die aktuellen Kämpfe der Adivasi (die traditionell in Indien marginalisierte indigene Bevölkerung und seinerzeit Eickstedts primäre Forschungssubjekte) und erkundete andererseits künstlerische, transkulturelle Wiederaneignungsstrategien.“¹⁴¹⁷

Die Sonderausstellung „The Subjective Object“ fand in einem Nebenraum des GRASSI Museums statt. Verteilt stehen hier schwarze Podeste und Glasvitrinen sowie Stellwände mit wenigen Bildern und viel Text. Bildschirme und Kopfhörer laden zum Verweilen und Vertiefen in die Thematik ein (Abbildung 65). Der Besucher begegnet den Fotografien des Eickstedt-Archivs in diversen Medien, so z.B. in ausliegenden rassentheoretischen Büchern und populärwissenschaftlichen Zeitschriften (Abbildung 66).



Abbildung 65, 66: Ausstellungsansichten „The Subjective Object – Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder“, GRASSI Museum Leipzig, Foto: Peter Hermans 2012

Sowohl diese Ausstellung als auch Peggy Buths Installation haben die Auseinandersetzung mit einem prekären musealen Erbe zum Thema, das längst überholtes rassistisches Wissen enthält. Anders als Peggy Buth, die durch eine unmittelbare Perspektive auf die schiere Masse an historischen Aufnahmen und der Rede Bernhard Hagens ein unbehagliches Gefühl evoziert, kontextualisieren die Kuratoren bei „The Subjective Object“ das Eickstedt-Archiv

1416 Springer (Hg.), 2012, 16.

1417 Ebd.

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

durch unterschiedliche Medien. Die Ausstellung „The Subjective Object“ liefert somit eindeutige Wissenskontexte, wohingegen Peggy Buth in ›Raum d.1‹ eher auf Wissenslücken verweist und mittels einer gewissen Ästhetik eine Fläche für offene Interpretationen bietet. In diesem Vergleich verifiziert sich für Peggy Buths Installation in ›Raum d.1‹ die These einer Ästhetik des (Nicht)Wissens: Zum einen jongliert die Künstlerin hier mit musealen Wissensbeständen. Zum anderen eröffnet sich dem Betrachter durch die besondere synästhetische Zusammenstellung von Fotografien, Text und der geflüsterten Rede Hagens eine bedrückende Perspektive auf Menschen, deren fehlende Stimmen symbolisch für das Nichtwissen stehen.

In der Ausstellung „W&W“ bleibt den Besuchern der Zutritt zu ›Raum d.2‹ durch eine Barriere verwehrt (Abbildung 67).



Abbildung 67: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Die grau gestrichenen Wände setzten den kleinen Raum vom sonst überwiegenden Stil des *White Cube* in der Ausstellung ab. Vier fast identische Schaupuppen stehen hier, den Blick dem nördlich gelegenen Fenster zugewandt und in einer Reihe vor der südlichen Wand. Die lebensgroßen Figuren wurden einst von der Firma J. F. G. Umlauff¹⁴¹⁸ hergestellt und sind mit

¹⁴¹⁸ Die Firma J.F.G. Umlauff wurde 1869 als Kuriositäten- und Naturalienhandlung gegründet. Später verlagerte sich der Schwerpunkt des Vertriebs auf Ethnografica, Tierpräparate und Schaupuppen für Museen. Vgl., Britta Lange, *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf*, Berlin, 2006.

orangefarbenen Lendenschurzen, allerlei Kopf-, Brust-, Arm- und Beinschmuck sowie Taschen und Speeren ausgestattet. Auffallend sind hierbei Zierelemente wie Kaurischnecken, Muscheln und Tierzähne. Es handelt sich um Repliken der sogenannten Kubai-Figur.¹⁴¹⁹ Das Begleitheft liefert folgende Erklärungen:

„Schaufiguren kamen zu einer Zeit in Mode, als es kein Fernsehen gab, Überseereisen für die meisten Menschen unerschwinglich waren und Expeditionen in tropische Regionen als zu beschwerlich oder gar lebensgefährlich angesehen wurden. Mit den naturalistisch gestalteten Schaufiguren wollten Museen das alltägliche Leben in der Ferne und das Exotische nachbilden. Heute sind diese Schaufiguren ein wichtiges Zeugnis der Geschichte ethnologischer Museen, (...). Noch bis zum Zweiten Weltkrieg wurden Menschen als lebende Exponate in sogenannten Völkerschauen ausgestellt, (...). Naturalistisch gestaltete Schaufiguren waren zu dieser Zeit eine lukrative Alternative und langfristige Lösung im Vergleich zu der Zurschaustellung lebender Menschen. Sie verkörpern wissenschaftliche Theorien der Rassenkunde und popularisieren die Vorstellung von der Andersartigkeit fremder Völker. Dies stand entgegen der Idee einer gleichberechtigten kulturellen Begegnung. Auch das Frankfurter Weltkulturen Museum besitzt heute noch eine solche lebensgroße Figur, (...). Es handelt sich hierbei um die getreue Abbildung von Kubai, einem tamo koba (Big Man, Anführer) aus dem Ort Bogadjim in Nordost-Neuguinea. Die Figur wurde Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst nach Fotografien modelliert, die Bernhard Hagen, (...) zwischen 1893 und 1896 an der Astrolabe-Bai aufgenommen hatte. Die Schaufigur wurde in Serie von der Firma Umlauff in Hamburg hergestellt und ethnografischen Museen in Europa zum Kauf angeboten. (...)“¹⁴²⁰

Einst transportierten diese Figuren neben einem gewissen „Menschenbild“¹⁴²¹ auch „Völkertypen“¹⁴²², die sich wiederum auf die „wissenschaftliche[n] wie populäre[n] Varianten der Anthropologie, Ethnologie und Evolutionsbiologie“¹⁴²³ stützen. Britta Lange führt aus:

„Die »Völkertypen« (...) wirkten zwar »echt«, waren es aber nicht. Sie stellten Leben vor, beinhalteten aber keinen originalen Bestandteil des Lebens mehr. Von Zeitgenossen wurden sie daher als »lebensecht« bezeichnet – als so »echt« wie in der Repräsentation möglich (...)“¹⁴²⁴

Vor »Raum d.2« stehend, kann der Besucher dem Impuls unterliegen, näher heran treten zu wollen, um die Figuren genauer zu sehen. Der Zugang jedoch ist versperrt. Die in der

1419 Siehe Punkt 3.1. Peggy Buth.

1420 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 22.

1421 Lange, 2006, 18.

1422 Ebd., 20.

1423 Ebd., 18.

1424 Ebd., 20.

hintersten Ecke von »Raum d.2« sich befindliche Schaupuppe ist kaum, und wenn, dann nur von den anderen Schaufiguren verdeckt und von der Seite zu sehen. Die Künstlerin spielt hier mit einem spezifischen Moment, der bei den Rezipienten ein Bewusstsein für die eigene Neugier schafft. Gibt diese Barriere, überspitzt formuliert, womöglich den eigenen voyeuristischen Hang preis? Ferner können sich dem Betrachter folgende Fragen stellen: Was wissen wir über diesen Mann aus Nordost-Neuguinea? Wie war seine Beziehung zu Bernhard Hagen, der ihn fotografierte? Wie dachte Kubai über die europäischen Besucher aus dem fernen Westen? Hier werden durch die in einer charakteristisch künstlerisch-installativen räumlichen Ästhetik angeordneten musealen Bestände sowohl die einseitige museale Perspektive als auch die Wissenslücken einer ethnografischen Sammlung deutlich. Die an der südlichen Wand in »Raum d.1« angebrachten ausgedruckten E-Mail-Korrespondenzen mit den leihgebenden Museen der Kubai-Figuren in Freiburg, Burgdorf und St. Gallen¹⁴²⁵ machen den Kontext klar (Abbildung 68, rechts).



Abbildung 68: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

¹⁴²⁵ In der Sonderausstellung „Stille Gäste aus Aller Welt“, die vom 05.09.-Anfang Oktober 2016 im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen stattfand, wurden neben der Kubai-Figur, die an das Weltkulturen Museum entliehen wurde, weitere ethnografische Schaupuppen gezeigt. Das Museum in St. Gallen verfügt über 20 vollständige Figuren. Die Kubai-Figur „ist die einzige, bei der das reale Vorbild bekannt ist“. Siehe: Ausstellungskatalog, Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen, Michael Elser, Daniel Weber, *Stille Gäste aus Aller Welt*, St. Gallen, 2016; zur Kubai-Figur: 26f., Siehe auch: www.hmsg.ch/a-StilleGaeste2015.asp (letzter Zugriff am 17.06.2018)

4.2.2 Peggy Buth: „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“

Hier wird ersichtlich, dass das eine Museum stolz auf seine Reproduktion ist, wenngleich das andere einräumt, dass die Präsentation solcher Schaupuppen längst der Vergangenheit angehöre und problematisch sei. Peggy Buth schildert ihre Installation folgendermaßen:

„Die Kubai Figuren waren für mich sehr wichtig, da es hier auch eine Verbindung zu den Fotografien im Museumsarchiv gab. Einige der Fotografien dienten um 1900 zur Herstellung und Benennung von erfundenen wissenschaftlichen Kategorisierungen. Die Installation der Kubai Figuren zeigte diesen unbedingten Willen zur Benennung und Zurschaustellung des „Anderen“. Viele der kolonialen Schaupuppen existieren noch in verschiedenen Museen. Wir haben für die Ausstellung drei Kubai Figuren geliehen, eine befand sich selbst im Archiv in Frankfurt. Anhand des Leihverkehrs konnte man sehen, wie kritisch oder arglos die Museen mit diesen Schaupuppen umgehen. (...) An einer Wand in der Ausstellung habe ich in Form eines Plakates die Anfrage und Reaktionen des Leihverkehrs dokumentiert. Ich fand es wichtig, diesen institutionellen Vorgang auf diese Weise möglichst undidaktisch sichtbar zu machen. Der Raum, in dem die Puppen standen, war durch eine Barriere unzugänglich. Damit wollte ich eine klare Grenze setzen und sie nicht verfügbar machen. Durch die Sperre habe ich versucht auf das ‚Zeigen‘ des Raum selbst hinzuweisen. Die Puppen stehen seitlich dem Fenster zugewandt, um Blickverweigerung und ein nicht zugänglich machen zu verdeutlichen. Die BesucherInnen müssen sich anstrengen, um die Figuren zu sehen und miteinander zu vergleichen. Die Puppen werden beispielsweise nicht so präsentiert, dass man um sie herum laufen könnte. Es war mir wichtig, dass sie nicht frei verfügbar sind.“¹⁴²⁶

In Peggy Buths Installation „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“ kommt visuell-rassistisches und begrifflich-rassistisches Testimonialwissen einer ethnografischen Sammlung zum Ausdruck. Die Künstlerin demaskiert das Museum als „institutionalisierte[n] Bedeutungsträger“¹⁴²⁷. Der Besucher trifft in ›Raum d.1‹ und ›Raum d.2‹ auf „mögliche Leer- und Fehlstellen“¹⁴²⁸ einer musealen Sammlung, die im Kontext historischer und kolonialer Strukturen als Referenz auf „Zerstörung und Zensur“¹⁴²⁹ in Erscheinung treten können. Im Besonderen in ›Raum d.1‹ begegnet man einer auf drei Tischen präsentierten schieren Masse an abgelichteten Personen, die nicht für sich selbst sprechen können, sondern mit deskriptiv-rassistisch behafteten, teilweise entwürdigenden Archivkommentaren versehen sind. Die von Peggy Buth bewusst gewählte Blickachse von oben auf die Menschen herab und die den Raum erfüllende, im Flüsterton vorgetragene Rede Bernhard Hagens kann ein gespenstisches Gefühl vermitteln. Durch den Anblick der Fülle namenloser Personen, die als Objekte der Observation einen subtilen Affekt des Unbehagens

1426 Barrois/Buth, 2016, 7.

1427 Ebd., 1.

1428 Peggy Buth, in: Deliss (Hg.), 2014, 284.

1429 Ebd.

hervorrufen können, wird hier im Besonderen eine Ästhetik des (Nicht)Wissens evident. Was wissen wir über diese Menschen, was nicht? Die auf audiovisuelle Perzeption ausgerichtete Installation in »Raum d.1« thematisiert bewusst traditionelle museale Kategorisierungen und entlarvt die missionsfotografischen Bestände des Bildarchivs als rassistisch behaftet. Durch die Kubai-Figuren in »Raum d.2« wird diese historisch gewachsene, rassistische Perspektive auf Menschen außereuropäischer Gesellschaften nochmals intensiviert. Anhand der Korrespondenzen mit unterschiedlichen Museen bezüglich der Kubai-Figuren an der südlichen Wand in »Raum d.1« wird der aktuelle, stark differierende Umgang mit einem heiklen musealen Erbe deutlich. Die ästhetische Wirkung der Installation „Wir Alle, Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“ kann bei den Museumsbesuchern ein Bewusstsein für aus heutiger Sicht ethische Missstände einer ethnografischen Sammlung schaffen. Im postkolonialen Kontext kann die Arbeit als klares Statement gedeutet werden, das die Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen thematisiert. Die Arbeit fungiert explizit wissens- und institutionskritisch und schafft im Sinne einer Ästhetik des (Nicht)Wissens simultan Raum für eine vermeintliche Gewissheit (d. h. die Perspektive aus Sicht des Museums) und eine spekulative Ungewissheit (d. h. die Perspektive aus Sicht der fotografierten bzw. dargestellten Personen).

4.3. Expedition

Die südlich gelegene Wand des Treppenaufgangs ist gänzlich, bis in den ersten Stock mit einer Schwarz-Weiß-Fotografie überzogen, auf der in einer Halle eng an eng, oft in Serie ausgelegte ethnografische Objekte zu sehen sind (Abbildung 69¹⁴³⁰). Die Aufnahme wurde im Anschluss an eine der letzten vom Museum durchgeführten Expeditionen an den Sepik-Fluss in Neuguinea im Jahr 1961 in einer Lagerhalle am Ostbahnhof in Frankfurt am Main aufgenommen und dokumentiert circa 4000 Ethnografica, die während dieser Forschungsreise gesammelt wurden.¹⁴³¹ Anhand eines hier angebrachten Schilds mit einem Thementext wird ersichtlich, dass es bei der Expedition darum ging, „Wissenslücken“¹⁴³² über

1430 Label: „Aufreihung der auf der Sepik Expedition 1961 gesammelten Objekte, Neckermann-Haus am Danziger Platz, Ostbahnhof, Frankfurt am Main | Foto: Gisela Simrock, 1961 | Weltkulturen Bildarchiv“

1431 Vgl., Eva Ch. Raabe, „An Main und Sepik – die Sammlung“, in: Eva Ch. Raabe (Hg.), *Reisen und Entdecken – Vom Sepik an den Main*, Frankfurt am Main, 2009, 6-13, hier 7ff. Der Katalog erschien zur gleichnamigen Ausstellung, die vom 27. Oktober 2007 bis 19. Oktober 2008 im damaligen Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main stattfand. Die Expeditionen 1961 und 1963 wurden von den Institutsassistenten und Ethnologen Eike Haberland (1924-1992) und Meinhard Schuster (*1930) durchgeführt. Ebd., 7.

1432 Thementext zu Raum e.1. Label: „Die Akkumulation von Waren. 1961 fand die letzte von diesem Museum initiierte Sammelexpedition statt. Sie führte die Ethnologen Eike Haberland und Meinhard Schuster an den Sepik-Fluss in Papua-Neuguinea, um für das Frankfurter Museum zu sammeln. Begründet wurde dieses von städtischen Geldern finanzierte Unternehmen mit der Notwendigkeit, Wissenslücken über diese Regionen

bestimmte Regionen am Sepik-Fluss zu füllen.



Abbildung 69: Aufreihung der auf der Sepik Expedition gesammelten Objekte, Neckermann-Haus am Danziger Platz, Ostbahnhof, Frankfurt am Main, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Gisela Simrock, 1961

Eine inhaltliche Brücke zu dieser Fotografie bietet die Projektion einer Bilderfolge in dem kleinen, verdunkelten »Raum« (Abbildung 70, Abbildung 71, »Raum« befindet sich hinter dem Durchgang). Die hier präsentierten Fotografien zeigen den Verlauf der Sepik-Expedition sowie Abbildungen von deutschen und englischen Handelsmessen in Afrika¹⁴³³. So lassen sich auf einer historischen Aufnahme beispielsweise drei Kolonialbeamte in weißer Uniform mit Tropenhelm erkennen, die sich hinter einem Verkaufsstand mit allerlei Waren befinden (Abbildung 72¹⁴³⁴). Die mehrteilige Dokumentation der Expedition von 1961 reicht von Aufnahmen etlicher Kisten am Ufer des Sepik-Flusses in Neuguinea (z.B. Abbildung 73¹⁴³⁵)

zu füllen sowie Kulturgut vor seinem angenommenen Verschwinden zu retten. Es wurden über 4.000 Objekte erworben und häufig in Serie gesammelt. Bis in die 1960er Jahre war es zudem üblich, sogenannte Dubletten zwischen völkerkundlichen Museen zu tauschen, um die jeweilige Sammlung zu ergänzen.“

1433 Label: „Fotografische Dokumentation deutscher und englischer Handelsmessen in Afrika und Dokumentation des Transports, der auf der Sepik Expedition 1961 gesammelten Objekte, von Papua-Neuguinea nach Frankfurt am Main | Archiv der Jesuiten, Bonn | Archiv des Societas Verbi Divini, Steyl | Portheim Stiftung Heidelberg | Frobenius-Institut, Frankfurt am Main | Weltkulturen Bildarchiv“

1434 Informationen aus dem Weltkulturen Open-Lab: „Verkaufsstelle der Europäer, Kpalimé, Togo, Foto: unbekannter Fotograf, ca. 1908, Bildarchiv der Societas Verbi Divini. Steyl, Bildarchiv Weltkulturen Museum.“, Siehe: www.weltkulturen-openlab.de (letzter Zugriff am 07.06.2016)

1435 Informationen aus dem Weltkulturen Open-Lab: „Verpackte Objekte am Flussufer, Sepik Unterlauf, Manam, Papua Neuguinea, Foto: Meinhard Schuster, 1961, Frobenius Institut, Frankfurt am Main“, Ebd.

4.3. Expedition

über deren Verladung und Reise mit einem Dampfschiff (z.B. Abbildung 74¹⁴³⁶) bis zu ihrer Entladung und Ankunft im Frankfurter Depot des Museums (z.B. Abbildung 75¹⁴³⁷).

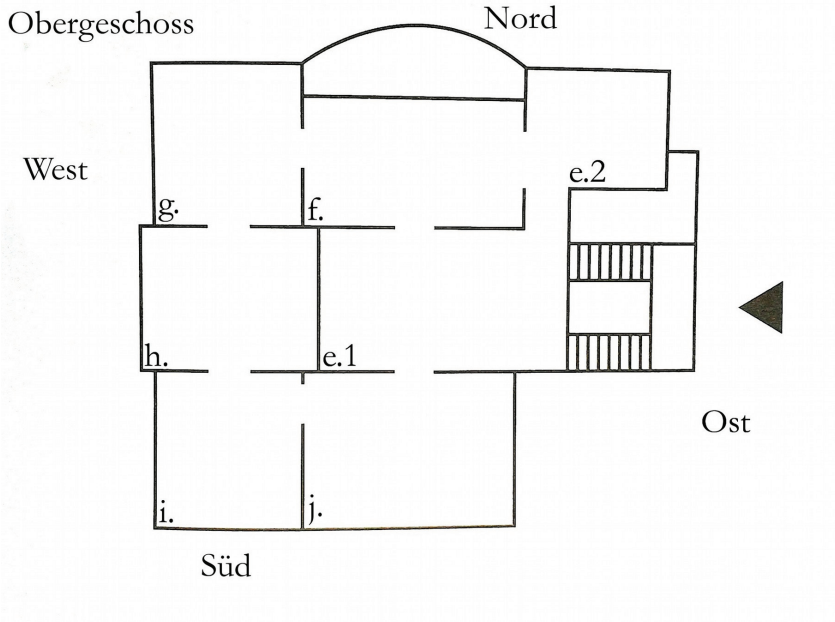


Abbildung 70: Raumplan Obergeschoss, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main



Abbildung 71: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

1436 Informationen aus dem Weltkulturen Open-Lab: „Transport der verpackten Objekte den Sepik abwärts, Sepik Unterlauf, Manam, Papua Neuguinea, Foto: Meinhard Schuster, 1961, Frobenius Institut, Frankfurt am Main“, Ebd.

1437 Informationen aus dem Weltkulturen Open-Lab: „Ankunft der auf der Sepik Expedition gesammelten Objekte im Magazin, Neckermann Haus am Danziger Platz, Foto: Gisela Simrock, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1961“, Ebd.

4.3. Expedition



Abbildung 72: “Verkaufsstelle der Europäer”, Kpalimé, Togo Westafrika, ca. 1908, Fotograf unbekannt, Bildarchiv der Steyler Missionare. Abbildung 73: In Holzkisten verpackte Objekte der Sepik Expedition (1961), Angorum, Sepik, Neuguinea, Meinhard Schuster, Frobenius-Institut. Abbildung 74: Objekt-Transport der Sepik Expedition (1961), Manam, Sepik, Neuguinea, Meinhard Schuster, Frobenius-Institut. Abbildung 75: Ankunft der auf der Sepik Expedition gesammelten Objekte, Neckermann-Haus am Danziger Platz, Ostbahnhof, Frankfurt am Main, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Gisela Simrock, 1961

Forschungsexpeditionen dieser Art wurden „bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem Ziel durchgeführt (...), in möglichst kurzer Zeit tausende von Objekte[n] zu akquirieren“¹⁴³⁸. In materieller Hinsicht liegen als Resultat der 1961 durchgeführten Sepik-Expedition circa 4000 ausgepackte Objekte in einem Lagerraum aus (Abbildung 69). Die großformatige Fotografie im Treppenaufgang zeigt in emblematischer Verdichtung die Sammelobsession eines ethnologischen Museums. Sharon Macdonald stellt das Sammeln als ein dem Museum inhärentes und elementares Charakteristikum heraus und differenziert:

“Collecting is a set of distinctive – though also variable and changing – practices that not only produces knowledge about objects but also configures particular ways of knowing and perceiving. It is a culturally recognizing way of ‘doing’ - or rehearsing – certain relations between things and people. Moreover, collecting produces and affirms identities and acts as morally charged commentary on other ways of dealing with both objects and persons.”¹⁴³⁹

1438 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 23.

1439 Sharon Macdonald, „Collecting Practices“, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*,

4.3.1. Objektserien

4.3.1. Objektserien

Im Verlauf der oberen Räumlichkeiten der Ausstellung „W&W“ begegnet der Besucher in »Raum e.1« und »Raum f« einer Aneinanderreihung seriell ausgelegter Sammlungsobjekte. So befindet sich in »Raum e.1« ein kniehohes, langes, in ost-westlicher Achse aufgestelltes Podest, auf dem Objektserien bestehend aus Masken¹⁴⁴⁰, Bootssteven¹⁴⁴¹, Brauthauben¹⁴⁴² und Geldgürteln¹⁴⁴³ präsentiert werden¹⁴⁴⁴ (Abbildung 76).



Abbildung 76: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

New Jersey, 2006, 94f.

1440 Label: „Masken | Abelam, Maprik, Neuguinea | Flechtwerk, Farbe“

1441 Label: „Bootssteven | Iatmul, Mittlerer Sepik und Yimar, Oberer Korewori, Neuguinea | Holz, KonusschneckenSchale“

1442 Label: „Brauthaben | Iatmul und Chambri, Mittlerer Sepik, Neuguinea | Pflanzenfasern, Nassa und andere Konchylischalen“

1443 Label: „Geldgürtel | Iatmul und Chambri, Mittlerer Sepik, Neuguinea | Pflanzenfasern, KonusschneckenSchale, Fischknochen“

1444 All diese Objekte wurden während der Sepik-Expedition 1961 von Meinhard Schuster, Eike Haberland und Pater Joep Heinemanns gesammelt und sind Teil der Sammlung des Weltkulturen Museums.

4.3.1. Objektserien

Ein Abstandhalter in Form eines wadenhohen Geländers hindert neugierige Betrachter nicht wirklich daran, die eigenen visuellen Wahrnehmungen der Materialität haptisch zu überprüfen. In »Raum f« (Abbildung 77) indes liegen die Objekte hinter Glas. So stehen im Raum verteilt vier hüfthohe Vitrinen mit Serien von Webrollenhaltern¹⁴⁴⁵ (Abbildung 78), Essschalen¹⁴⁴⁶, zusammengerollten Hängematten¹⁴⁴⁷ und einer Zusammenstellung von Geldringen und Schädelstreinverschlüssen¹⁴⁴⁸. In zwei flachen Wandvitritten ist eine Gegenüberstellung von Nackenstützen¹⁴⁴⁹ aus Südafrika und Neuguinea zu sehen (Abbildung 79).



Abbildung 77: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

-
- 1445 Label: „Webrollenhalter | Gesammelt von Hans Himmelheber circa 1930 | Elfenbeinküste, Westafrika | Holz, Baumwollfaden | Sammlung Weltkulturen Museum“
- 1446 Label: „Essschalen für Sago | Gesammelt von Meinhard Schuster u. Eike Haberland. Sepik-Expeditionen 1961 und 1963. | Unterer und Mittlerer Sepik, Neuguinea | Ton, Farbe | Sammlung Weltkulturen Museum“
- 1447 Label: „Hängematten | Gesammelt von Otto Zerries und Meinhard Schuster 1954-55 | Yanomami, Venezuela | Baumwolle, Pflanzenfaser | Sammlung Weltkulturen Museum“
- 1448 Label: „Geldringe und Schädelstreinverschlüsse | Erworben von A.W. Kirchner 1855, Carl Gerlach 1887, Castans Panoptikum Frankfurt 1913, Galerie Lemaire Amsterdam 1988, Volker Schneider 1988-1990 und Schenkung Commerzbank AG Frankfurt 2007 | Salomonen, Melanesien | Tridacna-Muschelschale | Sammlung Weltkulturen Museum“
- 1449 Label: „Nackenstützen | Angekauft von J.F.G. Umlauf circa 1904, Karl Friedrich Wandres 1907, Aalderinck 1941 Geschenk von Frau Dr. Kollerker 1930 | Angekauft durch das Fobenius-Institut 1937 | Sepik, Neuguinea | Holz, Rotang | Sammlung Weltkulturen Museum“; „Nackenstützen | Gesammelt von Leo Frobenius, Adolf E. Jensen, Albrecht Seekirchner und Heinrich Wieschoff | Frobenius-Expedition 1928-1930 | Simbabwe, Südafrika | Holz | Sammlung Weltkulturen Museum“

4.3.1. Objektserien



Abbildung 78, 79: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Im blauen Begleitheft heißt es:

„Serialität ist ein wichtiges Charakteristikum der Sammlung des Weltkulturen Museums. Objekte wurden nicht einzeln, sondern häufig in mehrfacher Ausführung akquiriert. Ein Objekt verliert als Teil seiner Serie auf den ersten Blick seinen Einzelwert, da es als eines unter vielen ersetzbar erscheint und ihm weniger Beachtung zugeteilt wird. Andererseits wird die Authentizität eines einzelnen Werks verstärkt, da man seine jeweiligen Charakteristika und Besonderheiten erst im Vergleich mit anderen ähnlichen Objekten erkennen kann.“¹⁴⁵⁰

Zudem wird hier auf den pragmatischen Nutzen seriell gesammelter Objekte aufmerksam gemacht:

„Schließlich wurden auch mehrere Versionen eines Objekts, sogenannte Dubletten, gesammelt, um unter den völkerkundlichen Museen tauschen zu können. Bis in die 1950er und 1960er Jahre war es üblich, dass ein Dialog über das Tauschen von Artefakten stattfand. Auf diese Weise konnten Museen Lücken in ihren Sammlungen auffüllen und von Expeditionen anderer profitieren.“¹⁴⁵¹

In einem Handbuch zu Materieller Kultur wird erläutert, dass Objekte in der Fachdisziplin Ethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts „als epistemologisches Hilfsmittel“¹⁴⁵² dienten. Der Vergleich „formaler Ähnlichkeiten materieller Zeugnisse erschien als ein legitimes Arbeits- und Erkenntnisziel kulturhistorisch arbeitender (...) Ethnologen“¹⁴⁵³. Heute

1450 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 11.

1451 Blaues Begleitheft zur Ausstellung, 24.

1452 Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart, 2014, 3.

1453 Ebd.

4.3.1. Objektserien

allerdings „bleibt der Status dieses Themas eher unsicher“¹⁴⁵⁴, da die „grundlegende Bedingung (...) der Materiellen Kultur als ethnologisches Arbeitsfeld (...) bis heute ungeklärt“¹⁴⁵⁵ ist.¹⁴⁵⁶ Hans Peter Hahn stellt heraus, dass die eigentliche Bedeutung materieller Zeugnisse nicht im „isolierte[n] Objekt“¹⁴⁵⁷, sondern im „Kontext“¹⁴⁵⁸ liege und es keine „dauerhaft im Objekt fixierten Bedeutungen geben“¹⁴⁵⁹ könne.¹⁴⁶⁰ Aus philosophischer Sicht ist das Objekt autark, denn:

“The thing (...) is ‚self-sufficient‘, and its essence is captured neither by its appearance as given perception nor by scientific theories about it.”¹⁴⁶¹

Museumsobjekte können nie „streng strukturalistisch gedeutet werden“¹⁴⁶². Vielmehr können Exponate als „Akteure“¹⁴⁶³ gelten, die „mit all ihrer Eigenwillig- und Widerständigkeit (...) einen starken Bruch mit dem klassischen musealen Objektverständnis“¹⁴⁶⁴ zulassen.

4.3.2. Das Depot

In »Raum h« trifft der Besucher auf eine Installation, die einen Blick hinter die Kulissen einer musealen Sammlung eröffnet. An der östlich gelegenen Wand befindet sich ein Lagersystem für verschiedene Waffentypen¹⁴⁶⁵ aus dem Afrikadepot. Vor der westlichen Fensterwand stehen acht Aufbewahrungsmodule für Rindenmalereien aus Nordaustralien¹⁴⁶⁶. Das

1454 Ebd., 269.

1455 Ebd., 277.

1456 Mehr zur Problematik einer Deutung Materieller Kultur findet sich bei: Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, London, 1994.

1457 Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur*, Berlin, 2005, 139.

1458 Ebd.

1459 Ebd.

1460 Einen Beitrag zur Biografie musealisierter, ethnografischer Objekte liefern: Hilke Doering, Stefan Hirschauer, „Die Biografie der Dinge. Eine Ethnographie musealer Repräsentation“, in: Stefan Hirschauer, Klaus Amann (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt am Main, 1997, 267-297.

1461 Lorraine Daston, „Speechless“, in: Lorraine Daston (Hg.), *Things that talk. Object Lessons from Art and Science*, Cambridge, 2007, 9-24, hier: 16.

1462 Hans Peter Hahn, „Dinge als unscharfe Zeichen“, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart, 2016, 15.

1463 Friedrich von Bose, „Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen“, in: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin, 2016, 99-113, hier 102.

1464 Ebd.

1465 Label: „Original Lagersystem des Afrikadepots mit verschiedenen Waffentypen, Weltkulturen Museum | Wurfeisen, Äxte, Schwerter, Dolche, Messer, Pfeile, Köcher | Gesammelt von zahlreichen Sammlern ab 1904 | Ost-, Zentral, Süd- und Westafrika | Überwiegend Eisen, Holz, Leder | Sammlung Weltkulturen Museum“

1466 Label: „Original Lagersystem des Ozeaniendepots mit Rindenmalereien, Weltkulturen Museum |

4.3.2. Das Depot

Lagersystem aus dem Afrikadepot besteht aus 15 massiven Holzplatten, die wie Türen senkrecht an Scharnieren aufgehängt und auf denen allerlei Messer, Schwerter, Äxte, Pfeile und Köcher befestigt sind (Abbildung 80).



Abbildung 80: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Die Installation hat Werkstattcharakter, vor allem wenn die Umrisse einiger Klingen auf die Holzplatten gezeichnet sind. Die Neugier kann auch hier beim Betrachter den Impuls wecken, die Platten zu schwenken und sich die einzelnen Exponate genauer ansehen zu wollen. Allerdings löst beim Nähertreten eine unsichtbare Lichtschranke ein akustisches Warnsignal aus. Die acht Aufbewahrungskisten des Ozeaniendepots an der westlich gelegenen Fensterwand indes erlauben eine Nahansicht. Die zwischen Styropor und hinter Glas verwahrten Rindenmalereien erscheinen fragil (Abbildung 81). Dass es hier aus kuratorischer Sicht nicht um die adäquate Präsentation der Malereien an sich, sondern ausschließlich um eine Zurschaustellung der Lagerungssysteme von Sammlungsgegenständen geht, lässt sich gut anhand einer Rindenmalerei mit einer Darstellung eines Kängurus erkennen, das auf dem

Gesammelt von Agnes S. Schulz, Frobenius-Expedition 1953-54 | Oenpelli, Arnhemland, Nord-Australien
| Rinde, Farbe | *Von links:* Molluske | Gemalt von Baiboa | Schlangenhalschildkröte | Gemalt von Pulla
Mama | Echidna (Ameisenigel) | Gemalt von Gumbalgo | Barramundi (Riesenbarsch) | Gemalt von
Gumbalgo | Tanzende Geistwesen | Gemalt von Gumbalgo | Känguru | Gemalt von Nagaipa | Waran |
Gemalt von Nangoluma | Hände | Gemalt von Gumbalgo | Sammlung Weltkulturen Museum“

4.3.2. Das Depot

Kopf steht (Abbildung 81, dritte Aufbewahrungskiste von links).



Abbildung 81: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Martina Griesser-Stermscheg stellt bezüglich des Museumsdepots heraus:

„Das Depot ist (...) der beharrlichste Agent im Kreislauf der musealen Bedeutungsproduktion, es ist das kontinuierliche Herzstück eines Museums.“¹⁴⁶⁷

Dabei fungieren Depots als „Orte der Wissenskonstruktion“¹⁴⁶⁸ und spiegeln anhand der „Wissensbestände“¹⁴⁶⁹ und „Wissensordnungen“¹⁴⁷⁰ die einer bestimmten Gesellschaft inhärenten und prägenden Diskurse wider. Anke te Heesen und E.C. Spay konstatieren:

„Sammeln ist nicht gleich Wissen (...). Aber Sammeln als Wissen ist Teil der

1467 Martina Griesser-Stermscheg, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*, Wien, 2013, 9.

1468 Anja Horstmann, Vanina Kopp (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*, Frankfurt am Main, 2010, 16ff.

1469 Ebd., 16.

1470 Ebd.

4.3.2. Das Depot

wissenschaftshistorischen Skala (...).¹⁴⁷¹

Ebenso ist das Depot ein „Symbol der Macht“¹⁴⁷² und eine „Arena der Verhandlung von institutionellen Ein- und Ausschlussverfahren“¹⁴⁷³. Seit den 1980er-Jahren rückte das Museumsdepot in den Fokus des Interesses zeitgenössischer Künstler. Knut Ebeling und Stephan Günzel stellen im Hinblick darauf fest, dass es beim „Aufsuchen der Archive“¹⁴⁷⁴ bzw. der Depots und bei der „Hinwendung zu deren Mechanismen“¹⁴⁷⁵ um „eine Reaktion auf die Macht“¹⁴⁷⁶ gehe und dass das künstlerische Interesse zur „Sichtbarmachung des zuvor Verborgenen“¹⁴⁷⁷ beitrage. Als Pionierin kann hierbei die Künstlerin Louise Lawler gelten, die in ihren Arbeiten einen Blick hinter die Kulissen von Museen und Galerien warf. Vor allem mit ihren Fotografien von Archiven und Depots für Kunst und materielle Kultur bringt sie mithin die „Bedingungen und Verfahren“¹⁴⁷⁸ sowie „konstruiertes, wohlgeordnetes, kodierte Wissen“¹⁴⁷⁹ musealer Institutionen zum Vorschein.

4.3.3. Künstlerische Interventionen II

Im Obergeschoss verweisen sechs fotografische Arbeiten von drei Künstlern auf die Geschichte und die Mechanismen hinter den Kulissen eines ethnologischen Museums und unterstreichen thematisch die hier präsentierte kuratorische Setzung. Dementsprechend sind in ›Raum e.2‹ zwei Arbeiten von Olivier Richon¹⁴⁸⁰ zu sehen (eine davon Abbildung 82, rechts). Es handelt sich, typisch für Olivier Richon, um inszenierte Objektfotografien vor grauem Hintergrund. Eine davon zeigt zwei Bootssteven¹⁴⁸¹, die andere ein Gemälde J. H. W. Tischbeins¹⁴⁸² von 1785, ein goldgerahmtes Portrait des Naturforschers und Ethnologen

1471 Griesser-Stermescheg, 2013, 9.

1472 Anke te Heesen, (Hg.), *Sammeln als Wissen*, Göttingen 2001, 21.

1473 Ebd.

1474 Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin, 2009, 8.

1475 Ebd.

1476 Ebd.

1477 Ebd.

1478 Birgit Belzer, „Merkliche Übergänge. Die Arbeit von Louise Lawler“, in: Louise Lawler, *Louise Lawler and others*, Berlin, 2004, 19.

1479 Ebd.

1480 Olivier Richon (*1956) ist Professor am Royal College of Art in London. Siehe:

www.rca.ac.uk/more/staff/professor-olivier-richon (letzter Zugriff am 20.04.2018)

1481 Label: „Olivier Richon | Oceanic Feeling | Bootssteven, Krokodilköpfe | Weltkulturen Labor 2013 | Sammlung Weltkulturen Museum“; die Arbeit wurde für die Green Room Ausstellung „SCHARF BELICHTET – Objekte und Begierde in ethnografischen Sammlungen“, die vom 08.05 – 16.06.2013 stattfand, hergestellt. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/ausstellungen/archiv2817?page=3 (letzter Zugriff am 27.04.2018)

1482 J.H.W. Tischbein (1751-1829) war ein deutscher Maler.

4.3.3. Künstlerische Interventionen II

Georg Forster¹⁴⁸³, das hinter dem Abguss eines Krokodils aufgestellt ist¹⁴⁸⁴ (Abbildung 83).



Abbildung 82: Ausstellungsansicht "W&W", Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14



Abbildung 83: Olivier Richon, Enlightenment, exhibition size 110x130 cm, c Type analogue print, 2013

Auf dieser Fotografie mit dem Titel „Enlightenment“ richtet sich sowohl der Blick des

1483 Georg Forster (1754-1749) war ein Reiseschriftsteller und Revolutionär der Aufklärung. Er begleitete im Alter von 17 Jahren die zweite Weltumsegelung von James Cook als Zeichner und begründete im Anschluss die Reiseliteratur in Deutschland.

1484 Label: „Olivier Richon | Enlightenment | Portrait Georg Forster von J.H.W Tischbein oder Anton Graff und Abguss eines Leistenkrokodils | Weltkulturen Labor, 2013 | Sammlung Weltkulturen Museum“

Naturforschers als auch der des Krokodils an den Betrachter. Die Arbeit kommt ganz in der Manier eines inszenierten, fotografischen Stilllebens daher. Die sich im Bild befindenden Objekte heben sich durch einen markanten Schattenwurf von dem grauen Hintergrund ab. Aus den beiden Bildelementen kann man, je nach Interpretation, einen Antagonismus und/oder die Einheit von animalischer Kraft (Krokodil) und analytischem Intellekt (Georg Forster) herauslesen. Als rätselhafte Allegorie kann Richons Arbeit überdies für die vielen Forscher stehen, die während ihrer Reisen unzählige Erlebnisse machten. Retrospektiv bleiben uns heute lediglich deren schriftliche Aufzeichnungen, Fotografien, Forschungsergebnisse oder Sammlungsobjekte, die wiederum immer nur ein perspektivisches, unvollständiges Bild dieser Reisen darstellen.¹⁴⁸⁵

In ›Raum h‹ sind zwei Fotografien von Armin Linke¹⁴⁸⁶ ausgestellt, die jeweils Räumlichkeiten der Depots des Weltkulturen Museums abbilden. So zeigt eine der Arbeiten einen Raumabschnitt des Depots im Frankfurter Stadtteil Riederwald mit hohen Magazinen aus hellem Holz und einem Schrank mit Glastüren, in dem Kisten und Objekte lagern¹⁴⁸⁷ (Abbildung 81 sowie Abbildung 84).



Abbildung 84: Armin Linke, Weltkulturen Museum Depot, Riederwald, Fotografie, 2013

1485 Vgl. hierzu: Johannes Pause, „Reisen und Nicht-Wissen“, in: Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.), *Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reisen und Nicht-Wissen*, Wiesbaden, 2016, 1-28.

1486 Armin Linke (*1966) ist Fotograf und Filmemacher. Er war Teilnehmer am Think Tank *"persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographed"*, der vom 13.-15. Februar 2013 im Weltkulturen Museum stattfand. Seine webpage siehe: www.arminlinke.com (letzter Zugriff am 07.11.2017)

1487 Label: „Armin Linke | Weltkulturen Museum Depot, Riederwald | Frankfurt am Main, 2013“; die Arbeit wurde in der Green Room Ausstellung „STEALTH ARCHITITURE“, die vom 08.02 – 10.03.2013 stattfand, präsentiert. Siehe: www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/2323?page=3 (letzter Zugriff am 27.04.2018)

Neonröhren erhellen durch ihr künstliches Licht den Lagerraum. Im Vordergrund stehen mehrere dünne, hölzerne, spitze Lanzen senkrecht an drei Außenseiten der Lagermöbel und überragen diese in der Höhe. Die Pragmatik und Organisation der Sammlungslagerung wird deutlich, wenn Objekte wie Lanzen, die nicht in die Schränke passen, außerhalb des Mobiliars aufbewahrt werden. Im übertragenen Sinne könnte man diese Fotografie auch folgendermaßen deuten: Die Schränke und Magazine stehen für die musealen Kategorien, die Wissen ordnen und verwalten. Die Lanzen hingegen stehen als Allegorie für all jene nicht in die museale Logik passenden Befunde, die sich nicht in die Schränke bzw. Wissenskategorien des Museums einordnen lassen.

In ›Raum f‹ sind zwei großformatige Arbeiten der Künstlerin Rut Blees Luxemburg¹⁴⁸⁸ zu sehen. An der westlich gelegenen Wand hängt eine Fotografie, auf der in einem Schrank aufgestellte und gestapelte Aktenordner mit den Aufschriften „Afrika Fotos“¹⁴⁸⁹ zu sehen sind. Die Aufnahme wurde von der Künstlerin im Bildarchiv angefertigt (Abbildung 85, Abbildung 79, rechts).



Abbildung 85: Rut Blees Luxemburg, Afrika I (Schrank), Fotografie, 2013

1488 Rut Blees Luxemburg (*1967) ist eine deutsche Fotografin, die zu der Green Room Ausstellung „SCHARF BELICHTET – Objekte und Begierde in ethnografischen Sammlungen“ (08.05 – 16.06.2013) und als Teilnehmerin des Think Tanks *“persecuted, mourned, pitied, admired – collected and photographea”* eingeladen war. Siehe auch: www.rutbleesluxemburg.com (letzter Zugriff am 07.11.2017)

1489 Label: „Rut Blees Luxemburg | Afrika I (Schrank) | Weltkulturen Bildarchiv, 2013“

An der östlichen, gegenüberliegenden Wand hängt die andere Fotografie Rut Blees Luxemburgs mit dem Titel „Afrika II (Fetische)“, auf der Archivboxen für Dias mit den Aufschriften „Fetische“¹⁴⁹⁰ zu sehen sind (Abbildung 86).

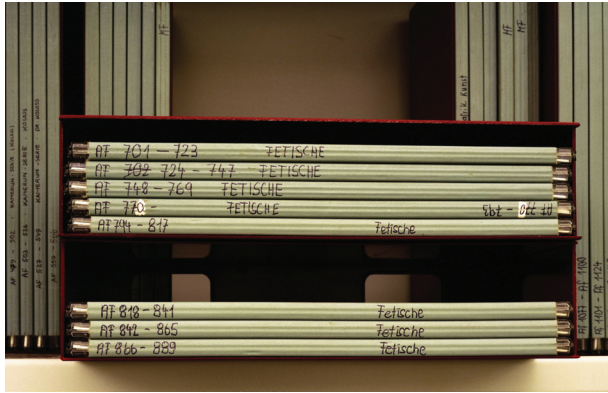


Abbildung 86: Rut Blees Luxemburg, Afrika II (Fetische), Fotografie, 2013

Anhand dieser Arbeit wird exemplarisch der zeitbedingte Wandel begrifflicher Wissenskonventionen deutlich. Der Ausdruck „Fetisch“ findet in der Ethnologie des 21. Jahrhunderts keine Verwendung mehr, da „e[r] in der Definition (...) religiöse Vorstellungen (...) verkennt und als Zauber abwertet“¹⁴⁹¹. Hier hat sich also eine wissenschaftliche Revision begrifflichen Wissens vollzogen, die sich in den Ordnungssystemen der Sammlung noch nicht niedergeschlagen hat.

Besonders die beiden letzt genannten Künstler Armin Linke und Rut Blees Luxemburg reihen sich mit ihren Arbeiten in eine künstlerische Gattung ein, die einen reflektierten, institutionskritischen Impetus erkennen lassen.¹⁴⁹² So werden bei Armin Linke (Abbildung 84) und Rut Blees Luxemburg (Abbildung 86) die nicht in museale Ordnungssysteme (Lanzen im Depot bei Armin Linke) sowie die nicht in gegenwärtige wissenschaftliche Begriffs-

1490 Label: „Rut Blees Luxemburg | Afrika II (Fetische) | Weltkulturen Bildarchiv, 2013“

1491 Christine Seige, wissenschaftliche Betreuerin und Kustodin der Zentral- und Westafrikasammlungen am GRASSI Museum, Leipzig in einem Interview: „Die zauberhafte Kraft der 'Nagel-Fetische'“, 2012, Siehe: www.welt.de/newsticker/news3/article111867246/Die-zauberhafte-Kraft-der-Nagel-Fetische.html (letzter Zugriff am 27.04.2018)

1492 Ein Beispiel für diese künstlerische Herangehensweise ist die deutsche Künstlerin Candida Höfer (*1944) mit ihrem Katalog „In ethnografischen Sammlungen“. In der Ausstellung „Die Welt des Wissens II“, die vom 19.11.2002 bis 10.03.2003 im Japanischen Palais im Museum für Völkerkunde Dresden stattfand, wurden ihre Fotografien gezeigt, die ethnografische Sammlungen zum Thema haben. Die Künstlerin warf im Sinne einer „visuelle[n] Anthropologie des ethnographischen Museums“ einen „formal-ästhetischen Blick“ in Dauerausstellungen sowie hinter die Kulissen ethnologischer Museen. In ihren Fotografien kommen „Sammelsurium“, „Ordnungsbesessenheit“, „Charme einer verstaubten Unterwelt“ und „zugleich die enzyklopädische Wißbegier und unermüdliche Sammellust der westlichen Kultur“ zum Ausdruck. So zeigt eine Arbeit von 2012 beispielsweise eine Szene in einem ethnologischen Depot: Zwei, an einem Tisch sitzende und in Schutzanzügen gekleidete Restauratoren untersuchen akribisch ethnografische Objekte. Im Hintergrund befinden sich mit Ethnografica gefüllte Schränke. Siehe: Annegret Nippa, Peter Herbstreuth, „Verzauberung – kein Kommentar“, in: Candida Höfer, *In ethnografischen Sammlungen*, Köln, 2004, 111, 116.

konventionen („Fetische“ bei Rut Blees Luxemburg) passenden Elemente einer ethnografischen Sammlung hervorgehoben. Die Fotografien repräsentieren symbolisch Problematiken musealen Wissens bzw. musealer Wissensordnungen. Unter dem Blickwinkel einer Ästhetik des (Nicht)Wissens kann die Arbeit „*Enlightenment*“ von Olivier Richon am ehesten als entsprechend gedeutet werden. Hier wird in einer ästhetisch inszenierten Objektfotografie der Wissenschaftler Georg Forster einem Krokodil gegenübergestellt. Metaphorisch kann sich das Verhältnis dieser beiden Bildelemente als Drang wissenschaftlicher Erkenntnis (Georg Forster) ganz im Bewusstsein des menschlichen Unvermögens, jemals ein vollständiges, wissenschaftliches Bild der unbändigen Natur (Krokodil) zu zeichnen, ausdrücken. Somit verkörpert Olivier Richons Arbeit „*Enlightenment*“ einen Wesenszug der Wissenschaft: Perspektivität und Unvollständigkeit im Sinne einer Ästhetik des (Nicht)Wissens.

4.4. Artist in Residency II

Im Obergeschoss finden sich in drei Räumen die Arbeiten von David Weber-Krebs und Minerva Cuevas. Bei der Analyse der im Vorfeld angestellten künstlerischen Forschungen im Weltkulturen Labor und der Vorträge¹⁴⁹³ lässt sich hier eine Ortsspezifik und eine institutionskritische Haltung herauslesen. Durch den vierwöchigen Aufenthalt im Weltkulturen Museum und die Beschäftigung mit den Strukturen sowie einzelnen Objekten der ethnografischen Sammlung hatten die Künstler die Chance, sich intensiv mit den unterschiedlichen Facetten einer Institution auseinanderzusetzen. Matthias Michalka konstatiert diesbezüglich:

„Das Hinterfragen konkreter örtlicher Besonderheiten, verdeckter Geschichten oder temporärer Zusammenhänge [wird] (...) mit einer kritischen Analyse des Formats Ausstellung als Narration und geschichtsbildendes Dispositiv kurzgeschlossen.“¹⁴⁹⁴

Inwiefern sich die von den Künstlern intendierten, unter Punkt 3. ANTE aufgeführten Absichten am Display ablesen lassen, soll im Folgenden untersucht werden.

¹⁴⁹³ Siehe Punkt 3.1., sowie Punkt 3.2.

¹⁴⁹⁴ Matthias Michalka, „Vorwort“, in: Michalka, 2015, 15.

4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“

Die Arbeit von David Weber-Krebs mit dem Titel „Immersion“ befindet sich in ›Raum e.1‹ und ›Raum e.2‹. Zunächst wird sein Versuch, die Sammlung der ethnografischen Objekte des Afrika-, Amerika-, Ozeanien- und Südostasiendepots in ihrer Gänze zu erfassen anhand eines Wandtextes in ›Raum e.1‹ sichtbar (Abbildung 87).



Abbildung 87: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

An der Süd-, West- und Nordwand des Raumes lassen sich kleingedruckte Objektbeschreibungen lesen, insgesamt circa 50.000 Einträge aus der Datenbank des Museums. Eine Auswahl dieses Wandtextes¹⁴⁹⁵ soll einen Eindruck gewähren:

„(...) Ein Wassergefäß der Batak. Ein Kopftuch mit Fingerringen der Batak. (...) Ein Elefantenschwanz. Ein Löffel. Ein Löffel. Ein Löffel. Ein Besen. Ein Beutel. Ein Feuerbohrer. (...) Ein kleines Zeremonialholz für Liebeszauber (...) Ein Knochenaltisman mit magischen Figuren und einer Zauberformel. Eine Papierrolle in einer Bambusdose. Zwei Pfeile für Blasrohre. (...) Eine Fußangel. Eine Fußangel. Eine Fußangel. (...)“

¹⁴⁹⁵ Label: „Die Wandarbeit des Künstlers David Weber-Krebs besteht aus über 50.000 Datenbankeinträgen der Museumssammlung“

Halsschmuck aus Menschenhaarbüscheln. (...) Ein Dolch, der 1910 von Oberleutnant Walter von Wiese erworben wurde. (...) Ein Gefäß. Eine Maske. Eine Waage mit einem Gewichtstein. (...) Eine Rassel. Halsschmuck. Ein Halsband. Halsschmuck. Ein Halsband. (...) Ein Paar Nasenringe aus Gold mit einem grünlichen Stein. Ein Nasenring. Ein Nasenring. Ein Nasenring. Ein paar Ohringe. Nasenringe. Ohringe. Ohringe. Nasenringe. (...) Ein Steinstampfer, der jetzt von den Haining als Wachstumszauber auf den Tarofeldern gebraucht wird. (...) Eine Wayang-Topeng Prinzenmaske mit einer grünen Grundbemalung. Eine spitzgesichtige Wayang-Topeng Prinzenmaske mit einer weißen Grundbemalung. (...) Ein Gewehr der Marke Tower aus Aceh. Ein Gewehr aus Aceh. Eine Tabakspfeife der Ngoni. Eine Nackenstütze der Tsonga aus Mozambique. (...) Eine Tanzrassel. Eine Gürteltanzrassel. (...) Ein Messer für die Bananenernte. Ein Geldstein. Eine Maultrommel. Eine Essschüssel. Ein Fußbecher. Ein Alarmhorn aus Büffelhorn und Schnur. (...)⁴⁹⁶ (Abbildung 88)

Brauthauben, Bootssteven und Masken (vgl. Abbildung 76 und Abbildung 77) tritt der Seriencharakter der Sammlung deutlich hervor. Im Text wird dies beispielsweise hier evident: „Ein Nasenring. Ein Nasenring. Ein Nasenring“¹⁴⁹⁷. Durch die begrifflichen Beschreibungen der Objekte können in der Fantasie der Besucher Bilder hervorgerufen werden, etwa dann, wenn von einem „Zeremonialholz für Liebeszauber“¹⁴⁹⁸ oder einem „Steinstampfer, der jetzt von den Haining als Wachstumszauber auf den Tarofeldern gebraucht wird“¹⁴⁹⁹, die Rede ist. Stereotype Vorstellungen vom Aussehen und/oder Leben der vormaligen Besitzer der Objekte können z. B. durch Beschreibungen wie „Ein Kopftuch mit Fingerringen der Batak“¹⁵⁰⁰, „Halsschmuck aus Menschenhaarbüsche“¹⁵⁰¹, „Zwei Pfeile für Blasrohre“¹⁵⁰² oder „Eine Tanzrassel“¹⁵⁰³ evoziert werden. Mitunter kommen durch diese kurzen Deskriptionen der Sammlungsobjekte diskriminierende Stigmatisierungen zum Vorschein, die in der begrifflichen Historie einer ethnografischen Sammlung liegen. So könnten Besucher geneigt sein, sich rückständige, abergläubische Menschen vorzustellen, wenn Objekte als „Knochenaltman mit magischen Figuren und einer Zauberformel“¹⁵⁰⁴ bezeichnet werden. Eine wirklich logische Klassifikation lässt sich anhand des Wandtextes nicht ablesen. Die einzelnen Beschreibungen wirken eher unsachlich, diffus und keiner Ordnung unterliegend. Auf weitere Elemente der Arbeit „Immersion“ trifft der Besucher in »Raum e.2«. Hier befinden sich zwei mannshohe, kubische Kastenvitrinen. Eine davon enthält die von David Weber-Krebs zusammengestellte Serie von Kugeln¹⁵⁰⁵ (Abbildung 82, Vitrine links), die andere zeigt eines der ersten Inventarbücher¹⁵⁰⁶ des Museums, aufgeschlagen und mit handschriftlichen Eintragungen und Objektzeichnungen (Abbildung 82, Vitrine rechts). Zum Inventarbuch erklärt der Künstler:

1497 Ebd.

1498 Ebd.

1499 Ebd.

1500 Ebd.

1501 Ebd.

1502 Ebd.

1503 Ebd.

1504 Ebd.

1505 Siehe Punkt 3.1. (Abbildung 12); Label: „Rassel | Gesammelt von Lux Boelitz Vidal vor 1989 | Kayapó-Xikrin, Brasilien | Kürbis Holz Schnur; Fußball | Gesammelt von Johannes Elbert 1909-10 | Sulawesi und Flores, Indonesien | Rotan; Kordel | Gesammelt von Johannes Elbert 1909-10 | Sulawesi und Flores, Indonesien | Ananasfaser; Rohstoff für Farbe | Gesammelt von Thomas Michael 1986 | Eipo, West-Neuguinea | Lehm; Palmnuss, Spielzeug | Gesammelt von Lajos Bogár vor 1988 | Kayapó-Xikrin, Brasilien | Babassu Palmnuss; Ball | Unbekannter Sammler | Munduruku, Brasilien | Rohgummi; Kordel | Gesammelt von Johannes Elbert 1909-10 | Sulawesi und Flores, Indonesien | Rindenfasern; Pistill, Fragment | Gesammelt von Ottmar Maier 1963 | Prähistorisch | Zentrales Hochland, Neuguinea | Stein; Ausgewählt von David Weber-Krebs Sammlung Weltkulturen Museum“

1506 Label: „Frühes Inventarbuch zur Erfassung der Sammlungsobjekte | Völkerkundemuseum Frankfurt 1904 | Enthält die bei der Museumsgründung 1904 vom Historischen Museum mit ihren E-Nummern (E für Ethnographische Sammlung) übernommenen Objekte. Bis heute werden eingehende Sammlungsgegenstände noch vor ihrer Eingabe in die Datenbank in Inventarbüchern in numerischer Reihenfolge erfasst.“

4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“

„Das Inventarbuch auszustellen war die gemeinsame Entscheidung der Kuratorinnen Dr. Clémentine Deliss, Dr. Yvette Mutumba und mir. Es hat Sinn gemacht dieses Buch in der Ausstellung zu zeigen. Auch Peggy Buth hat sich intensiv mit der inventaristisch-klassifikatorischen Erfassung der Sammlung auseinandergesetzt.“¹⁵⁰⁷

Anhand dieses ersten Inventarbuches werden die Anfänge der Sammeltätigkeit des Museums deutlich. Das aufgeschlagene Buch suggeriert anhand der numerischen Aufeinanderfolge der Eintragungen eine Linearität der Sammlungsgeschichte. Boris Groys hingegen stellt in seinem Buch „Logik der Sammlung“ kritisch heraus, dass „der museale Raum der Sammlung (...) ungeschichtlich“¹⁵⁰⁸ sei, „obwohl - oder gerade weil - die Geschichte in ihm repräsentiert wird“¹⁵⁰⁹. Die „geschichtlichen Utopien der Moderne“¹⁵¹⁰ seien „im Grunde eine Kritik an der philosophischen Konstruktion einer linearen Zeit“¹⁵¹¹. Der Autor pointiert:

„Die Grenzen der Sammlung fluktuieren ständig und sind offen für unterschiedliche Zeiten und Orte.“¹⁵¹²

Akustisch ist in »Raum e.2« die leise Stimme einer Frau vernehmbar, die Teile des zuvor in »Raum e.1« gelesenen Wandtextes in gleichförmiger Stimmlage rezitiert. Durch diesen sich wiederholenden, monoton wirkenden Klang ist der Raum erfüllt von einer fast kontemplativ anmutenden Atmosphäre. Der Künstler verrät seine Intention:

„Als ich mit den Titeln der Reiseberichte und naturhistorischen Bücher der Bibliothek des Treylers Museums gearbeitet habe, ist mir aufgefallen, dass sich beim Lesen dieser Titel in der Phantasie andere Welten auf tun; man geht imaginär auf Reisen. Das motiviert die Vorstellungskraft viel mehr als Objekte. Die Wandarbeit war eine Fortsetzung dieser Idee. Auf der anderen Seite war mir die Audioarbeit am Fenster noch mehr am Herzen gelegen. Der zehnminütige Loop bestand aus einer leisen Stimme, die aus der Heizung kam und eine Selektion von ethnografischen Objekten aufzählte. Es war mir sehr wichtig, dass dieser Sound, den ich fokussiert auf Betonung, Rhythmus und Interpunktion zusammen mit einer SchauspielerIn aufgenommen habe, nur sehr leise wahrzunehmen war. Die BesucherInnen sollten möglichst nah an die Heizung herantreten, um beim Blick aus dem Fenster die Sammlung in Verbindung zur Stadt, zur Straße und zu den Banken zu bringen. Es war mir wichtig, dass eine Spannung zwischen Innen und Außen entsteht, dass die

1507 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 4.

1508 Boris Groys, *Logik der Sammlung*, München 2009, 32.

1509 Ebd.

1510 Ebd.

1511 Ebd.

1512 Beispielsweise sei „eine chinesische Statuette aus dem dritten Jahrtausend vor Christus (...) für die Sammlung genauso neu - oder aber genauso nicht neu- (...) wie Gegenstände aus der Gegenwart und Zukunft“, Ebd.

4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“

Obsession dieser Sammlung irgendwie assoziativ oder poetisch mit den Banken zusammengebracht wird. Das funktioniert aber nur, wenn die nivellierende Stimme so leise ist, dass man sich zum Fenster drehen muss, um sie zu verstehen.“¹⁵¹³

Einen aufschlussreichen Vergleich zur Arbeit von David Weber-Krebs bietet die Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“¹⁵¹⁴ im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, bei der die Ordnung und Deutung ethnografischer Objekte Thema war. Im Begleitheft zur Ausstellung heißt es, dass das ethnologische Museum ein „Theater des Wissens“¹⁵¹⁵ und „Ort grundlegender Theoriebildung“¹⁵¹⁶ sei:

„Die Spannung zwischen den verschiedenen Inszenierungsformen eröffnet einen Raum für Fragen nach Theoriebildung und den Folgen der Abbildung. Im Vordergrund stehen dann nicht die Objekte, sondern was Menschen in den Objekten sehen oder gesehen haben. Jede Deutung als einen Versuch zu verstehen, beinhaltet das Verbergen oder Verdrängen alternativer Zugänge.“¹⁵¹⁷

Die Installationen im ersten Raum dieser Schau „experimentieren mit idealisierten Formen des sortierenden Zeigens“¹⁵¹⁸ (Abbildung 89). So trifft der Besucher zuerst auf eine lose Zusammenstellung von auf einem treppenförmigen Podest stehenden Körben, Mörsern und Schalen (Abbildung 89, vorne). Diese Auswahl ist ein kleiner Teil der 1.600 Objekte, die 1932 „im Auftrag des Instituts für Ethnologie in Leipzig“¹⁵¹⁹ während einer einjährigen Moçambique-Expedition zusammengetragen wurden. Das Ordnungssystem bezieht sich hier auf die Region. Gleich dahinter befinden sich an einer weißen Stellwand halb-radial angebrachte Löffel aus ganz unterschiedlichen Teilen der Welt (Abbildung 89, mittig). Hierbei ist die Klassifikation funktionaler Art. Ganz hinten im Raum kann man an einer etwas breiteren weißen Stellwand vertikal ausgerichtete Stöcke aller Art betrachten (Abbildung 89, hinten). Die Funktionen dieser Objekte lassen sich nicht genau bestimmen. Man kann nur vermuten, ob es sich um „Grabstöcke, Feuerstöcke, Webschiffchen, Tanzstäbe, Zepter,

1513 Barrois/Weber-Krebs, 2016, 4.

1514 Die Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ war eine Sonderausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Instituts für Ethnologie an der Universität Leipzig und fand vom 07. November 2014 bis 22. Februar 2015 im GRASSI Museum für Völkerkunde in Leipzig statt. Siehe: www.vomwissenderobjekte.wordpress.com (letzter Zugriff am 06.06.2018); Siehe auch: Mauksch, Rao, 2015, 114-130.

1515 Begleitheft zu Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“. Siehe: www.vomwissenderobjekte.wordpress.com/2015/11/begleitheft_ausstellung.pdf (letzter Zugriff am 05.06.2018), 1.

1516 Ebd.

1517 Ebd.

1518 Ebd., 2.

1519 Ebd., 5.

Botenstäbe [oder] Spazierstöcke“¹⁵²⁰ handelt.



Abbildung 89: Blick auf Objektinstallation der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, 2015

Hier trifft der Rezipient auf eine in ethnologischen Museen ungewöhnliche Taxonomie, die sich am formalen Erscheinungsbild der Objekte orientiert. Im diesem ersten Raum der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ wird sehr deutlich, wie musealisierten Objekten „sich überlagernde Ebenen der Wertbeimessung, Nutzung, Einordnung und Sinnstiftung“¹⁵²¹ zugesprochen werden. So heißt es im Begleitheft, dass diese Objekte einem „Palimpsest“¹⁵²² glichen:

„(...) neue Inskriptionen überschreiben die alten, können deren Spuren jedoch nicht verwischen.“¹⁵²³

Verglichen mit den in der kastenförmigen Vitrine zusammengestellten Kugeln von David Weber-Krebs in »Raum e.2« weist das Arrangement der vertikal ausgerichteten Stöcke in „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ eine Ähnlichkeit auf (Abbildung 89, hinten). Die kugelförmigen Objekte haben zum einen unterschiedliche Funktionen und

1520 Ebd., 7.

1521 Ebd., 4.

1522 Ebd.

1523 Ebd.

dienten als Rassel, Fußball oder Kordel, zum anderen kommen sie aus ganz unterschiedlichen Regionen der Welt, wie Brasilien, Indonesien oder Neuguinea. Auch die Zusammenstellung der Stöcke ergibt sich lediglich durch ihre Form. Beide Assemblagen, die Kugeln und die Stöcke, kommentieren kontrastierend die Logik der Sammlung eines ethnologischen Museums. In den Kategorien der Sammlungslogik indes haben die Einzelobjekte beider Gruppen nichts miteinander zu tun. Dass es sich bei beiden um eine in einem ethnologischen Museum ungewöhnliche Zusammenstellung handelt, ist allerdings nur für den kundigen Museumsbesucher zu erkennen, gleichen diese Serien auf den ersten Blick doch den anderen präsentierten Zusammenstellungen wie den Körben, Mörsern, Schalen und Löffeln in der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ sowie den Geldgürteln, Brauthauben, Bootssteven und Masken in „W&W“. Die Assemblagen stehen als Sinnbild für eine in ethnologischen Museen kaum gängige, sich auf eine formale Ästhetik beziehende Taxonomie.

Im zweiten und letzten Raum der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ des GRASSI Museums werden einzelne Artefakte kontextualisiert und detailliertes Wissen präsentiert (Abbildung 90).



Abbildung 90: Raumsicht der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs, 2015

So wird auf acht langen, hüfthohen und hintereinander stehenden Podesten jeweils ein Exponat in einem Glaskubus zur Schau gestellt. Dieses Ausstellungsdesign verleiht den Objekten im Kontrast zu den Serien im ersten Raum ein Alleinstellungsmerkmal. Zu jedem

4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“

Einzelstück werden Informationen anhand von aufgeschlagenen Büchern, Bildern, Karteikarten und Texten auf den Podesten hinter Glas sowie großen Plakaten mit Beschreibungen an den Wänden geliefert. Im Begleitheft zur Ausstellung heißt es, dass es hier um „Objektbiografien“¹⁵²⁴ sowie die „verworrenen Reisen einzelner Gegenstände und ihre(...) Brüche(...)“¹⁵²⁵ gehe:

„Die exemplarische Betrachtung von Herkunft und Reiseweg der ausgestellten Objekte vermittelt die beklemmende Einsicht, dass historische Aufarbeitung viele Leerstellen hinterlässt und häufig mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet“¹⁵²⁶

Wenn es während der Anfänge der Fachdisziplin Ethnologie im ausgehenden 19. Jahrhundert noch um „den Glauben an die Möglichkeit des totalen Wissens“¹⁵²⁷ gegangen sei, sei heutzutage klar:

„Es lässt sich nicht alles sammeln und nicht alle Bedeutungen können aufgezeichnet werden. Bedeutungen sind sozial verteilt und umstritten. Sie ändern sich, sind flexibel und vom Kontext abhängig. Veränderte Machtverhältnisse produzieren neue Perspektiven. Neues Wissen führt zu neuen Fragen und diese zu neuen Interpretationen. (...) Die Vielstimmigkeit und oft Widersprüchlichkeit, von Interpretationen und Ansprüchen, findet keine Auflösung.“¹⁵²⁸

In diesem letzten Raum der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte. Ethnologische Konstellationen“ wird anhand unterschiedlicher Medien faktisches Wissen und Nichtwissen bzw. Bedeutungen und Leerstellen zu einzelnen, ethnografischen Objekten vermittelt. Im Gegensatz dazu präsentiert sich im Wandtext von David Weber-Krebs in ›Raum e.1‹ jeweils nur eine Lesart zu den Artefakten der ethnografischen Sammlung: die musealen Deskriptionen der Datenbank mit in der wissenschaftlichen Disziplin Ethnologie teilweise längst überholtem begrifflichem Wissen zu Objekten. Somit führt David Weber-Krebs den Museumsbesucher in eine Zone der offenen Interpretation. Seine Installation in ›Raum e.1‹ und ›Raum e.2‹ wirkt durch die Objektserien auf visueller, durch die nivellierende Aufzählung der Objekte als gesprochener Text auf auditiver und durch das Lesen des Wandtextes auf kognitiver Ebene. Vor allem der Wandtext offenbart den fragmentarischen Charakter begrifflichen Wissens einer Sammlung. Hier wird nur eine Facette deskriptiven, sprachlichen

1524 Ebd., 11.

1525 Ebd.

1526 Ebd., 12.

1527 Ebd., 13.

1528 Ebd., 13f.

4.4.1. David Weber-Krebs: „Immersion“

Wissens einer ethnografischen Sammlung präsentiert. Mit dieser Facette wird dem Rezipient zwar faktisches, begriffliches Wissen einer Sammlung dargeboten, gleichwohl birgt dieses Wissen aber auch Irrtümer und Leerstellen. Das Fehlen der zu den Beschreibungen passenden realen Objekte und Kontexte kann unkalkulierbare Interpretationen beim Betrachter auslösen. Der Künstler überlässt die Rezipienten hier in ihrem persönlichen, perspektivischen Spielraum. Als sinnliches Erleben kann man die ganz in der Manier zeitgenössischer Konzeptkunst daher kommende Installation von David Werber-Krebs in die Kategorie einer Ästhetik des (Nicht)Wissens einordnen. Der Wandtext und die aufzählende, leise Stimme sind künstlerische Elemente, die so kaum in der gängigen Ausstellungspraxis eines ethnologischen Museum Platz fänden. Der Künstler schafft hier eine Sphäre, die auf sprachlicher Ebene eine Sammlung als Ganzes zu erfassen versucht. Innerhalb dieser Sphäre wird durch künstlerische Mittel sowohl Wissen (deskriptive Begrifflichkeiten, nivellierende Stimme), als auch Nichtwissen (Irrtümer und Leerstellen) widergespiegelt. Die seriellen Exponate und die aus dem Kern respektive der Datenbank des Museums präsentierten Inhalte formen die künstlerisch-installative und ästhetisch-wirksame Komposition so, dass sich dem Betrachter einerseits die Strukturen musealen Wissens offenbaren, andererseits aber auch die Brüche und Lücken dieser musealen Wissensstrukturen enthüllen.

4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“

In »Raum j« befindet sich die Installation Minerva Cuevas mit dem Titel „Wertrituale“. Zunächst trifft der Besucher an der östlich gelegenen Seite des Raums auf ein augenfälliges, wandfüllendes Gemälde¹⁵²⁹ der Künstlerin (Abbildung 91).



Abbildung 91: Ausstellungssicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

1529 Label: „Minerva Cuevas | Wandmalerei | 2013“

Abgebildet sind in Farbe die Entenbrüder Tick, Trick und Track, die sich gerade um eine gebratene Ente reißen. Der schwarz-weiße Hintergrund zeigt eine Landschaft mit Hügeln und Bergen. Am rechten Bildrand stehen zwei Bäume, wovon einer drei Früchte des Kakaobaums trägt. Links sitzt eine Frau, die mit einem Stab zwischen ihren Händen etwas zerkleinert. Der Kakao¹⁵³⁰ verweist auf eine traditionelle Währungsform. Die Darstellung der drei Neffen von Donald Duck, die gerade im Inbegriff sind ihresgleichen zu zerfetzen, um es zu verspeisen, steht symbolisch für den kulturellen Kannibalismus¹⁵³¹. Für interessierte Besucher liegt in »Raum j« ein DIN A5 großes Beiheft aus, das von der Amerika-Kustodin Mona Suhrbier zusammengestellt wurde. Darin werden kulturhistorische Sachverhalte und ethnologisches Wissen vermittelt. Unter anderem erläutert Mona Suhrbier hier das Konzept des kulturellen Kannibalismus.¹⁵³² Als weiteres Element dieser Thematik dient ein Textfragment von Oswald

1530 Kakaobohnen waren bei den Azteken und Mayas eine traditionelle Währung. Bis ins 19. Jahrhundert wurde Kakao in Mittelamerika als Zahlungsmittel verwendet. Vgl.: Sophie und Michael D. Coe, *Die wahre Geschichte der Schokolade*, Frankfurt am Main, 1997.

1531 Siehe Punkt 3.1.

1532 Die Forschungskustodin der Amerika-Abteilung, Mona Suhrbier erläutert das Manifest „*Manifesto Antropófago*“ von Oswald de Andrade als ein „poetische[s] Experiment die vitale Fähigkeit der Brasilianer zur Assimilation mit den Metaphern des Kannibalismus (cannibalism/ antropofagia) und der Verdauung (‘digestion’)“ zu beschreiben. In dem Beiheft zur Ausstellung „W&W“ schreibt Mona Suhrbier: „Lange bevor sich in Europa die postkoloniale Kritik formiert hatte, spielten im lateinamerikanischen Diskurs Begriffe wie Hybridität, Anthropophagie oder Tropikalismus eine große Rolle. Sie entstanden im Verlauf der politischen Unabhängigkeitsbewegungen von Kolonialherrschaft und der Bildung von unabhängigen Nationalstaaten, als sich in vielen Ländern Lateinamerikas die Frage nach dem Unterschied zwischen Lateinamerika, Europa oder US-Amerika auftat und worauf sich lateinamerikanische Modernität gründet. Die Tatsache der kulturellen Vermischung und die Erfahrung des Andersseins beschreibt Oswald de Andrade in Brasilien schon früh mit dem Begriff Anthropophagie (1928), („Antropofagia“), in Mexiko prägt García Canclini später den Begriff „Hybride Kulturen“ (1989) („Culturas híbriditas“). Mit diesen Begriffen nähert man sich der Komplexität der kulturellen, neo-kolonialen Bedingungen lateinamerikanischer Geschichte und Gegenwart an. Die konkrete Realität Lateinamerikas, das Dazwischen-Sein, ist durch die Gleichzeitigkeit vormoderner, moderner und postmoderner Realitäten geprägt. Die periphere, hybride, anthropophagische Modernität Lateinamerikas steht im Kontrast zu binären europäischen Ordnungen. Populärkultur, Karnevalisierung, indigene mythische Realitäten, die Hochkultur der Eliten, die Kultur der Massen und der Massenmedien sowie die Interessen des Marktes mischen sich in ländlichen wie urbanen Räumen. Die konflikthafte Vielfalt lateinamerikanischer Gesellschaften entsteht im Spannungsfeld zwischen Hochkultur und Volkskultur, indigenen, ländlich-populären, afro-amerikanischen und anderen marginalisierten Kulturformen. Aus den Wechselwirkungen zwischen Herrschaft und Widerstand entsteht Modernität ohne Illusion. Literatur und Künste beschreiben die kulturelle Mischung Lateinamerikas vielfach mit dem Bild der transmedialen 'Bricolage'. Die kulturelle Heterogenität Lateinamerikas entsteht in offenen Prozessen aus der steten Assimilierung des anderen, aus Erfahrungen der Vielheit und Vielstimmigkeit, der Vermischung und Aneignung, des Überformten, des Versklaferten, Missionierten und der unterschiedlichen Synkretismen sowie aus Erfahrung, Mestizen oder Bastarde zu sein. In seinem Manifest der Anthropophagie (Menschenfresserei), (im Original Manifesto Antropófago 1928), beschreibt der Brasilianer Oswald de Andrade (1890 – 1954) in einem poetischen Experiment die vitale Fähigkeit der Brasilianer zur Assimilation mit den Metaphern des Kannibalismus (‘cannibalism’/ antropofagia) und der Verdauung (‘digestion’). Mit dem Bild der Verdauung hebt er die festliche und sinnliche Methode hervor, mit der in Brasilien aus anderen Kulturen stammende Themen, Theorien und Ideen jeglicher Art eingegliedert und in ein spezifisch brasilianisches Phänomen umgewandelt werden. Dabei ist Brasilien für Andrade nicht das Ergebnis oder das Produkt der Verdauung, sondern die Fähigkeit zum Verdauen, also der Prozess. Genauso wie die Brasilianer behaupten, sie wären niemals kolonisiert worden, sondern hätten die Kolonisatoren aufgefressen und verdaut, so haben sie sich Kultur und Künste anderer stets einverleibt und verdauen sie bis heute. In Brasilien entstand während der Militärdiktatur (1964 – 1985) die Tropicália-Bewegung, politische Bewegung zugleich ästhetischer Diskurs von Künstlern,

de Andrades „*Manifesto Anthropófago*“, das auf dem Glas der vor dem Wandgemälde platzierten Vitrine zu lesen ist (Abbildung 92):



Abbildung 92: Installation von Minerva Cuevas in „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

“Der Kannibalismus allein vereint uns. Sozial. Wirtschaftlich. Philosophisch. Das einzige Gesetz der Welt. Verkleideter Ausdruck aller Individualität, aller Kollektivismen. Von allen Religionen. Von allen Friedensverträgen. Es geht mir nur darum, was nicht meins ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Kannibalen. Nieder mit allen Importeuren eingemachten Bewusstseins. Die greifbare Existenz des Lebens. Und die archaische Mentalität, damit Herr Lévy-Bruhl etwas zu untersuchen hat. Magie und das Leben. Wir hatten die Auflistung und die Verteilung der materiellen Güter, der geistigen Güter und der würdenden Güter. Und wir wussten wie man das Mysterium und den Tod mit Hilfe

vornehmlich Musikern. Man kritisiert die Klassengesellschaft, die Konsumhaltung und den Einfluss der Massenmedien auf die Gesellschaft. Tropicália kombiniert politische Forderungen mit der Suche nach neuen Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks jenseits von üblichen Klischees. Dieser Schwerpunkt sowie der Versuch, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben, sind in der Tat sehr brasilianisch. Die Tropicália Bewegung sieht populäre Kunst als von multiplen Identitäten charakterisiert. Als solche konnte sie die Basis bilden für eine multikulturelle brasilianische Massenkultur; als Gegenkultur, in der regionales und populäres Wissen sich mischen mit moderner Technik und urbanen Lebensstilen. Beutende Musiker der Tropicália Bewegung, wie Vinícius de Moraes (1913 – 1980), Antônio Carlos Jobim (1927 – 1994), Caetano Veloso (b. 1942 in Bahia), Gilberto Gil (b. 1942 in Salvador), Maria Bethânia (b. 1946 in Bahia), oder Gal Costa (b. 1945 in Salvador) entwickeln eine hybride Art der brasilianischen Popmusik, die sich absetzt von europäischer oder US-amerikanischer Popmusik. Bis heute zitieren junge internationale Musiker Tropicália als Quelle ihrer musikalischen Kreativität und Inspiration.“, Mona Suhrbier, „Kulturkannibalismus, Donald Duck-Maske, Potlach“, Beiheft zur Ausstellung „W&W“, Frankfurt am Main, 2014.

4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“

einiger grammatikalischer Formen überwindet. Ich fragte einen Mann, was das Gesetz sei. Er antwortete, dass es die Garantie für die Ausübung der Möglichkeit sei. Dieser Mann hieß Galli Mathias. Ich habe ihn gegessen. Wir hatten keine Spekulationen. Doch wir hatten Wahrsagerei. Wir hatten Politik, die die Wissenschaft der Verteilung ist. Und ein gesellschaftliches System im Einklang mit dem Planeten. Alltägliche Liebe und die kapitalistische Lebensweise. Kannibalismus. Absorption des heiligen Feindes. Um ihn in ein Totem zu verwandeln. Das menschliche Abenteuer. Das irdische Ziel.“¹⁵³³

Dieses Zitat transportiert die philosophische Idee der reziproken Akkulturation aufeinander treffender Gesellschaften und Individuen. Minerva Cuevas Wandgemälde simplifiziert diesen komplexen Prozess des gegenseitigen Verschlingens und Verdauens kultureller Prägungen anhand der Brüder Tick, Trick und Track. Der im Textfragment von Oswald de Andrades aufgeführte Verweis auf Lucien Lévy-Bruhl¹⁵³⁴, einen Ethnologen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts Weltansichten außereuropäischer, schriftloser Kulturen mit westlich geprägten Denkmodellen verglich, macht eine spezifische Haltung deutlich, denn der Wissenschaftler Lucien Lévy-Bruhl stellte keine Hierarchie zwischen beiden Weltbildern auf. Im Gegenteil, er schieb Denktraditionen außereuropäischer, schriftloser Kulturen den gleichen Stellenwert zu wie westlichen rationalen Logiken.¹⁵³⁵ In seiner komparatistischen Methode dichotomer kultureller Modelle finden wechselseitige Aneignungs- und Verschmelzungsprozesse kultureller Einflüsse allerdings wenig Beachtung. Unter der Beschriftung auf dem Glas der hüfthohen Vitrine befinden sich neben westafrikanischen Goldgewichten¹⁵³⁶ (Abbildung 19), zwei Donald-Duck-Comics¹⁵³⁷, die das Steingeld der Yap-Inseln¹⁵³⁸ zum Thema haben

1533 Dieser Text ist ein Auszug aus Oswald de Andrade „Cannibalist Manifesto“. Die Text lag nur im Englischen vor. Die englische Version wurde ins Deutsche übersetzt. Andrade, 1928.

1534 Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) war ein französischer Ethnologe und Philosoph, der sich hauptsächlich mit den Weltbildern außereuropäischer, schriftloser Kulturen befasste.

1535 Freilich muss man das Werk von Lucien Lévy-Bruhl kritisch und aus einer zeitlichen Distanz heraus betrachten. Trotzdem lieferte der Wissenschaftler Einflüsse, die letztlich zu wesentlichen Revisionen des Fachs Ethnologie beitrugen. Deutsche Übersetzungen seiner Schriften liegen beispielsweise folgende vor: Lucien Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*, Wien, 1921; Lucien Lévy-Bruhl, *Die Seele der Primitiven*, Wien, 1930; Lucien Lévy-Bruhl, *Die geistige Welt der Primitiven*, Düsseldorf, 1959.

1536 Label: „Goldgewichte | Gesammelt von Hans Himmelheber vor 1937 | Baule, Elfenbeinküste | Gelbguss“

1537 Label: „Die Jagd nach dem goldenen Mühlsteingeld | Micky Maus, Heft 30-32, 1961 | Walt Disney Produktion, Ehapa Verlag, Stuttgart | Disney; The Stone Money Mystery | Donald Duck, Heft 69, 1960 | Walt Disney Produktion, New York | Disney“

1538 Auf den Yap-Inseln, die im Westpazifik liegen, ist Steingeld, d.h. Steinscheiben mit bis zu vier Meter Durchmesser ein Tausch- bzw. Zahlungsmittel. Siehe: Ute I. Greifenstein, „Steinreich! Das Geld der Bewohner von Yap“, in: Ute I. Greifenstein, *Fremdes Geld. Tauschmittel und Wertmesser außereuropäischer Gesellschaften*, Frankfurt am Main, 1990, 83-86. Das Buch wurde im Zuge der gleichnamigen Ausstellung der Commerzbank in Kooperation mit dem Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main 1990 veröffentlicht.

(Abbildung 92) sowie weitere Exponate¹⁵³⁹, darunter eine Donald-Duck-Maske¹⁵⁴⁰ aus Mexiko¹⁵⁴¹ (Abbildung 93).



Abbildung 93: Maske „Portrait von Donald Duck“, Sammlung Weltkulturen Museum, Fotograf unbekannt

Im Beiheft finden sich Informationen oder eher eine Interpretation zu diesem Objekt. Die Kustodin Mona Suhrbier schreibt:

„Donald Duck, die US-amerikanische Walt Disney-Ente trat im Jahr 1937 erstmals in einer Hauptrolle auf: als Mexikaner Don Donald im gleichnamigen Kurzfilm. Inspirierte dieser Film den namentlich nicht bekannten Künstler aus Mexiko in den 1960er Jahren zur Repräsentation Donalds in einer Maske? Oder macht der Künstler mit dem lustigen Enten-Porträt ein politisches Statement? Karikiert er damit die spannungsreiche Nachbarschaft und den wirtschaftlichen Wettbewerb zwischen dem reichen US-Amerika und dem armen Nachbarn Mexiko mit den daraus resultierenden Konflikten und wechselseitigen Zuschreibungen zwischen „Gringos“ und „Latinos“? Ist nicht die Lebenstragik Donalds als ewigem Verlierer neben seinem kapitalistischen Onkel Dagobert die spiegelbildliche Vorlage zum ungleichen Verhältnis der beiden Nachbarländer? Oder verbirgt sich hinter der Ente in der Maske eine Karikatur des US-Amerikaners, erschaffen von einem Mexikaner? Die Maske von Donald Duck ist im besten Sinne ein Symbol für

1539 Es handelt sich um folgende Exponate. Label: „Axt-Geld | Schenkung der Commerzbank AG an das Weltkulturen Museum 2007 | Mexiko | Arsenbronze; Geldstein | Geschenk von Käthe Kulisch 1992 | Yap, Karolinen, Mikronesien | Aragino; Austern Dose 22oz | Black Americana | Replik | 1920-30 | Sammlung Cuevas; (...) Axt-Geld | Angekauft von Johannes Anders 1912 | Mexiko | Arsenbronze“

1540 Label: „Donald Duck Maske | Gesammelt von Albert Hahn und Karin Hahn-Hissink 1963 | Tarasken, Michoacán, Mexiko | Ton, Farbe“

1541 Die sich in dieser Vitrine befindenden Exponate wurden von der Künstlerin ausgewählt. Label: „Ausgewählt von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum“

4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“

den kulturellen Kannibalismus, bei dem zwei Partner sich gegenseitig verspeisen, das Verdaute ausspeien und erneut zum späteren Verzehr freigeben. Im ersten Verdauungsgang wählt die Filmmaschinerie von Walt Disney einen Verlierer der eigenen Gesellschaft aus für einen Animationsfilm über einen Mexikaner: Die Wahl fällt auf Donald Duck aus Entenhausen, einfältig, arbeitslos, arm und ohne gesellschaftliches Ansehen, jedoch romantisch und immer verliebt. Wie die indigenen Völker Südamerikas liegt er gerne in der Hängematte und gilt daher als faul. Im zweiten Verdauungsgang erschafft der mexikanische Maskenkünstler die US-amerikanische Ente im Kontext der rituellen Maskentraditionen Mexikos und macht sie zum echten Mexikaner. Im Fiesta- und Maskenwesen, das durch Prozesse von Aneignung und Karikierung geprägt ist, stehen Tiermasken häufig stellvertretend für Mitglieder der Gesellschaft oder verkörpern den Konflikt zwischen Eroberten und Eroberern.¹⁵⁴²

An der Nordseite des Raums ist rechts ein kleiner Bildschirm befestigt, auf dem ein Video mit Abbildungen außereuropäischer Zahlungsmittel zu sehen ist, die dem Museum 1990 von der Commerzbank übergeben wurden¹⁵⁴³. Vor der südlichen, verdunkelten Fensterfront stehen drei weitere hüfthohe Glasvitrinen, wovon die beiden linken traditionelle Zahlungsmittel¹⁵⁴⁴ unterschiedlicher Kulturen enthalten (Abbildung 94). Darunter befindet sich auch das Federgeld von den Santa-Cruz-Inseln, das aus hunderten kleiner Kolibri-Federn gefertigt ist (Abbildung 29). An der Westwand hängt eine Wandvitrine mit Objekten der Potlachtradition¹⁵⁴⁵ (Abbildung 71 und Abbildung 31¹⁵⁴⁶).

1542 Suhrbier, Beiheft zur Ausstellung „W&W“, 2014.

1543 Label: „Video | Fremdes Geld – Tauschmittel und Wertmesser außereuropäischer Gesellschaften | Hergestellt von der Commerzbank AG Frankfurt am Main, 1990 | Die hier gezeigten Objekte wurden als Schenkung an das Weltkulturen Museum übergeben.“

1544 Label: „Halskette für Kula-Handel | Gesammelt von Volker Schneider 1980er Jahre, Schenkung der Commerzbank AG an das Weltkulturen Museum 2007 | Trobriand-Inseln, Neuguinea | Spondylus, Ovula, Glasperlen, Plastik; Geldring | Gesammelt von Volker Schneider 1980er Jahre, Ankauf 1989 | Tolai, Neubritannien, Melanesien | Nassa, Rotang; Federgeld | Schenkung der Commerzbank AG an das Weltkulturen Museum 2007 | Santa Cruz-Inseln, Mikronesien | Federn des Honigfressers *Myzomela cardinalis* auf Rinde; Armschmuck, Wertmesser | Gesammelt von August Möckel 1878-83 | Palau, Mikronesien | Schildplatt; Ausgewählt von Minerva Cuevas Sammlung Weltkulturen Museum“

1545 Label: „Raben-Maske für Potlach | Angekauft von Charles Ratton 1941 | Kwakwaka'wakw, Kanada | Holz, Leder, Eisen; Kupferplatte und Mörserkeule | Angekauft von R.G. Piper 1910 | Bella Bella, Kanada | Kupferblech, Pigmente, Stein; Fuchs- oder Bären-Maske und Eulenmaske für Potlach | Angekauft von Charles Ratton 1941 | Tsimshian, Tlingit, Kanada | Holz, Kupferscheiben; Ausgewählt von Minerva Cuevas Sammlung Weltkulturen Museum; Kupferplatten wurden in der Spätphase von stark rivalitären Potlach-Geschenkfesten an der pazifischen Nordwestküste der USA und Kanadas mit Mörserkeulen aus Stein rituell zerstört, um das Prestige der Besitzer zu betonen. Tänze mit Tiermasken begleiteten Initiationsfeste der Novizen und zeugten von der spirituellen Macht ihrer Besitzer.“

1546 Auf der Abbildung sind drei in der Ausstellung gezeigte Objekte zu sehen. Links: „Raben-Maske für Potlach | Angekauft von Charles Ratton 1941 | Kwakwaka'wakw, Kanada | Holz, Leder, Eisen“; sowie Mitte oben, „Kupferplatte“ und darunter auf dem Tisch: „Kupferplatte und Mörserkeule | Angekauft von R.G. Piper 1910 | Bella Bella, Kanada | Kupferblech, Pigmente, Stein“

4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“



Abbildung 94: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Zu dieser Tradition enthält das Beiheft folgende Informationen:

„Bei einigen Gruppen der pazifischen Nordwestküste der USA und Kanadas war der Potlatch ein Geschenkfest von politischer, wirtschaftlicher, sozialer und spiritueller Bedeutung, bei dem wertvolle Gegenstände und Güter an Gäste verschenkt, zerstört oder feierlich zur Schau gestellt wurden. In den stark hierarchisch gegliederten indigenen Nationen der Nordwestküste mit Adelsschicht, Gemeinen und Sklaven war es üblich, erbliche Namen, Titel und Privilegien nach dem Tod ihrer Inhaber im Rahmen von Potlatch-Festen öffentlich und feierlich an erbberechtigte Mitglieder der jungen Generation zu übertragen. Zu Potlatch-Festen wurden hunderte Gäste aus Nachbardörfern als Zeugen eingeladen, bewirtet und beschenkt. Mit einem Potlatch-Fest wurden hochrangige Gäste, Häuptlinge und Ahnen geehrt und die bestehende Ordnung gesichert. Reichtümer wurden weniger in materieller Form angehäuft als vielmehr in Privilegien und rituellem Reichtum. Geben bedeutete Ehre und verlieh dem Schenker Macht. Beschenkt werden wurde als Kränkung angesehen und so folgte auf die Einladung zu einem späteren Zeitpunkt die Gegeneinladung. Potlatch-Feste begleiteten u.a. Initiationsfeste der Wintermonate, in deren Verlauf Novizen in den Kreis der Tänzer aufgenommen wurden. Dramatisch-theatralische Maskentänze mit Tiermasken, Musik und

4.4.2. Minerva Cuevas: „Wertrituale“

Gesängen unterstrichen dabei die Macht der Häuptlinge, die in der Fähigkeit lagen, mit spirituellen Wesen zu kommunizieren. Der Kontakt mit Europäern brachte das Potlatch-System aus dem Gleichgewicht. Viele Würdenträger starben an eingeschleppten Krankheiten der Europäer und ihre Privilegien blieben unbesetzt. In der Folge rivalisierten junge Häuptlinge verstärkt um frei werdende Privilegien und brachten dazu auch wertvolle Handelswaren von Europäern ein. Beim Versuch, sich gegenseitig zu übertrumpfen, wurden Gegenstände nicht mehr verschenkt, sondern mutwillig zerstört, wie etwa kunstvoll verzierte große Kupferplatten, die zerbrochen und ins Feuer geworfen wurden. Missionare und Regierungsbeamte verstanden die vielfachen Bedeutungen der Potlatch-Feste nicht, sondern empfanden die als unproduktiv und verschwenderisch. So wurde der Potlatch 1884 in Kanada unter Strafe verboten und das Verbot erst im Jahr 1951 wieder aufgehoben.“¹⁵⁴⁷

An dieser Stelle begegnet der Rezipient ethnologischem Testimonialwissen, das durch die Amerika-Kustodin Mona Suhrbier bereitgestellt wurde. Das Label liefert überdies ethnologische Informationssplinter zu den hier ausgestellten Kupferplatten und Masken der Potlachtradition:

„Kupferplatten wurden in der Spätphase von stark rivalitären Potlach-Geschenkfesten an der pazifischen Nordwestküste der USA und Kanadas mit Mörserkeulen aus Stein rituell zerstört, um das Prestige der Besitzer zu betonen. Tänze mit Tiermasken begleiteten Initiationsfeste der Novizen und zeugten von der spirituellen Macht ihrer Besitzer.“¹⁵⁴⁸

An der Nordseite des Raumes hängen rechter Hand drei circa DIN A4 große Fotografien aus dem Fundus des Kustos Mark Münzel, die seine Forschungsreise nach Brasilien 1988/89 dokumentieren¹⁵⁴⁹. Davor steht ein etwa kniehocher, schwarz-weiß bemalter Holzhocker mit zwei Vogelköpfen¹⁵⁵⁰.

Die rechte Vitrine vor der südlichen, verdunkelten Fensterfront enthält eine ungewöhnliche Art der Präsentation, die beim Betrachter Neugierde wecken kann¹⁵⁵¹ (Abbildung 94). Hier liegt ein etwa 15 cm großes, längliches Objekt unter einem weißen Tuch versteckt, das Mark Münzel 1988/89 von seinem Aufenthalt in Brasilien mitbrachte. Auf der daneben liegenden Inventarkarte ist die Abbildung des Objekts von einem schwarzen Rechteck verdeckt

1547 Suhrbier, Beiheft zur Ausstellung „W&W“, 2014.

1548 Label

1549 Label: „Unser Sammlungszimmer in Brasília – Mark Münzel | Foto: Mark Münzel, Mato Grosso, Brasilien 1988/89 | Weltkulturen Bildarchiv; Mark Münzel auf dem Weg nach Posto Leonardo Vilas Boas | Foto Christine Münzel, Mato Grosso, Brasilien 1988/89; Unser Leben als Feldforscher – Mark Münzel | Foto: Mark Münzel, Mato Grosso, Brasilien 1988/89“

1550 Label: „Hocker | Gesammelt von Mark und Christine Münzel 1988 | Kamayurá, Alto Xingu Brasilien | Holz, Farbe“

1551 Label: „Figur (Yeneramui, unser Großvater) | Gesammelt von Mark und Christine Münzel 1989 | Kamayurá, Brasilien | Holz“

(Abbildung 20). Die Beschreibung auf der Inventarkarte liefert folgende Informationen:

“Inv.-Nr. N.S. 59972; Akten-Bez. Kauf; Sammler: Münzel 1989; Standort, Schrank Nr. 88/10; Kamayurá, L 16 cm, B 3 cm: Brust, D 2,5 cm: Kopf; Holzfigur “YENERAMUI”: dunkles altes Holz, glattpoliert vom häufigen Anfassen. Form etwa eines in ein Fledermausgesicht auslaufenden Penis. Altes Stück. Darf nach der Bedingung des Vorbesitzers Herrn Takumá nicht öffentlich gezeigt werden! Zauberfigur, in der Bedeutung wie N.S. 53815; gehört inhaltlich zu Tsirikan (N.S. 59814). Wird heute „unser Großvater“ genannt. S.: N.S. 59971: ebenfalls „unser Großvater“, allerdings ohne das entsprechende Wissen hergestellt, moderne Vision, die alte Bedeutung fehlt. Mit der Inbesitznahme der Zauberfigur wurde der jetzige Häuptling der Kamayurá auch zum größten Schamanen“¹⁵⁵²

Gemäß der „Bedingung des Vorbesitzers Herrn Takumá“¹⁵⁵³ soll das Objekt „nicht öffentlich gezeigt werden!“¹⁵⁵⁴ Zwar ist das Objekt in der Vitrine nicht sichtbar, dennoch ist es in einer öffentlichen Ausstellung präsent. Das weiße Tuch, unter dem das Exponat ausgestellt ist, spiegelt unterschiedliche Vorstellungen wider.¹⁵⁵⁵ Aus Sicht des Vorbesitzers könnte man das Tuch als Farce deklarieren, denn die Zauberfigur „YENERAMUI“ ist Teil einer öffentlichen Ausstellung. Die Bedingung von Herrn Takumá wäre somit nicht erfüllt. Wie kann das Museum mit Sicherheit definieren, welches unseren wissenschaftlichen und begrifflichen Konventionen sich entziehende Charakteristikum dieses Objekt besitzt? Dieses Exponat birgt womöglich indigenes phänomenales Wissen, das sich nicht in eine westlich geprägte Denktradition einordnen lässt.¹⁵⁵⁶ Aus Sicht des Museums und aufgrund des Schwerpunkts der Ausstellung „W&W“ offenbart dieses Exponat einen spezifischen Bruch in der Logik einer Sammlung: Das Museum besitzt paradoxerweise einen Gegenstand, der nicht ausgestellt werden darf. Infolgedessen wendet die Künstlerin Minerva Cuevas einen raffinierten

1552 Text auf der Inventarkarte Nr. N.S. 59972. Siehe: Abbildung 20.

1553 Ebd.

1554 Ebd.

1555 Zur Relation westlicher musealer Präsentation und indigenem Kulturgut siehe auch: Constance Classen, David Howes, „The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts“, in: Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth B. Philips (Hg.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, 2006, 199-244.

1556 Siehe hierzu auch: Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and indigenous peoples*, London, 2006, hier in besonderen das Kapitel 3 „Colonizing Knowledge“, 58-77. Hier heißt es: "The arguments of different indigenous peoples based on spiritual relationships to the universe, to the landscape and to stones, rocks, insects and other things, seen and unseen, have been difficult arguments for Western systems of knowledge to deal with or accept. These arguments give a partial indication of the different world views and alternative ways of coming to know, and of being, which still endure within the indigenous world. Concepts of spirituality which Christianity attempt to destroy, then to appropriate, and then to claim, are critical sites of resistance for indigenous peoples. The values, attitudes, concepts and language embedded in beliefs about spirituality represent, in many cases, the clearest contrast and mark of difference between indigenous peoples and the West. It is one of the few parts of ourselves which the West cannot decipher, cannot understand and cannot control... yet." Ebd., 74.

Kunstgriff an. Mit der Verhüllung des Exponats enthüllt sie eine komplexe museale Konstellation. Gleichwohl kann man in »Raum j« einen Widerspruch herauslesen. In dem Textfragment des „*Manifiesto Anthropófago*“ bezieht sich Oswald de Andrade auf Lucien Lévy-Bruhl. Dieser wiederum geht davon aus, dass die Denktraditionen außereuropäischer, schriftloser Kulturen den gleichen Stellenwert haben wie westliche Weltanschauungen. Demgemäß wäre es nur konsequent, die „Bedingung des Vorbesitzers Herrn Takumá“ und das Weltbild der Kamayurá ernst zu nehmen und anzuerkennen.¹⁵⁵⁷ Folglich dürfte die Zauberfigur nicht in einer öffentlichen Ausstellung präsent sein. Denkbar wäre an dieser Stelle eine Zusammenarbeit mit der *source community* bzw. Vertretern der Herkunftsgesellschaft Kamayurá. Das Ethnologische Museum Berlin beispielsweise arbeitete für die Ausstellung „Wissen teilen“¹⁵⁵⁸ mit der „indigenen Hochschule Universidad Nacional Experimental Indígena del Tauca (UNEIT), Venezuela“¹⁵⁵⁹ zusammen. Die Schau präsentierte die Resultate dieser Kooperation in Form von ethnografischen Objekten, einer filmischen Dokumentation und einer hierfür entwickelten „interaktiven Webplattform“¹⁵⁶⁰, die zukünftig Möglichkeiten für einen direkten Austausch zwischen den Kooperationspartnern bietet. Mit dieser institutionellen Öffnung und Miteinbeziehung indigener Gesellschaften kann Wissen zu Objekten aus unterschiedlichen Perspektiven verhandelt und akquiriert werden, auch wenn hierbei Problematiken von „Machtasymmetrien“¹⁵⁶¹ und Deutungshoheit auftreten können. In der Ausstellung „W&W“ kommt in der Vitrine mit der verdeckten Figur indes ein Dilemma ethnologischer Museen signifikant zum Ausdruck: die Kollision zweier Weltbilder bzw. die Einverleibung des einen zum Nutzen des anderen. Ethnologische Museen beherbergen Objekte aus ganz unterschiedlichen Kulturen, mit zum Teil kontrastierenden Weltanschauungen. Diese Objekte werden durch ihre Musealisierung unter eine westlich geprägte, auf Rationalität basierende wissenschaftliche Logik gestellt. Gleichzeitig versuchen

1557 In diesem Zusammenhang wäre es vonnöten das indigene Wissen der Vorbesitzer miteinzubeziehen. Vgl. hierzu: Arne Kalland, „Indigenous Knowledge: Prospects and Limitations“, in: Roy Ellen, Peter Parkes, Alan Bicker (Hg.), *Indigenous Environmental Knowledge and its Transformations. Critical Anthropological Perspectives*, London, 2000, 319-331. Zu einer aktuellen, kritischen Perspektive auf die Aneignung indigenen Wissens durch den Westen siehe auch: Gene Ray, „*Den Ökozid-Genozid-Komplex beschreiben: Indigenes Wissen und kritische Theorie in der finalen Phase*“, in: SOUTH. As a State of Mind, Issue #8 [documenta 14 #3], 2017.

www.documenta14.de/de/south/895_den_oekozid_genozid_komplex_beschreiben-indigenes-wissen-und-kritische-theorie-in-der-finalen-phase (letzter Zugriff am 22.06.2018). Zum Thema indigene Perspektiven in Museen siehe: Susan Sleeper-Smith (Hg.), *Contesting Knowledge. Museums and indigenous Perspectives*, Nebraska, 2009.

1558 Die Ausstellung „Wissen teilen“ fand im Rahmen der Probephase 7 des Humboldt Lab Dahlem im Ethnologischen Museum Berlin vom 25. Juni – 18. Oktober 2015 statt. Siehe auch: www.smb.museum/fileadmin/webseite/Museen_und_Sammlungen/Ethnologisches_Museum/02_Sammeln_und_Forschen/03_Forschung/Wissen-teilen.pdf (letzter Zugriff am 05.06.2018), sowie Heller (Hg.), 2015, 199ff.

1559 Heller (Hg.), 2015, 199.

1560 Ebd.

1561 Siehe: www.smb.museum/fileadmin/webseite/Museen_und_Sammlungen/Ethnologisches_Museum/02_Sammeln_und_Forschen/03_Forschung/Wissen-teilen.pdf (letzter Zugriff am 05.06.2018)

ethnologische Museen aus dieser Systematik heraus eben jene außereuropäischen Vorstellungen zu vermitteln; ein Unterfangen, das Widersprüche und komplexe Probleme birgt. Das unter einem weißen Tuch verborgene Ausstellungsstück repräsentiert emblematisch die museale, westliche Einverleibung und Verdauung außereuropäischer Kulturgüter. Die Rolle des Mittlers zwischen den Polen, also den Herkunftsgesellschaften und den Interessen der Museen, ist von außerordentlicher Bedeutung. Der für das ethnografische Objekt zuständige Museumsethnologe spielt hierbei eine Schlüsselfunktion. Im Fall der Zauberfigur „YENERAMUI“ wäre der Sammler und ehemalige Kustos Mark Münzel das Bindeglied. Seine wissenschaftliche Expertise und sein narratives Wissen sind die Brücke zwischen den beiden Welten. Beispielsweise hat die Ausstellung „Wissen erzählen“¹⁵⁶² des Ethnologischen Museums Berlin diesen Gesichtspunkt einer ethnografischen Sammlung intensiv beleuchtet. So wurde der langjährige, „kurz vor seiner Pensionierung stehende“¹⁵⁶³ Kustos der Nordamerika-Sammlung des Berliner Museums Peter Bolz¹⁵⁶⁴ in einem „Filmdokument von 27,5 Stunden Dauer“¹⁵⁶⁵ zu seinem „umfangreiche[n] Wissen“¹⁵⁶⁶ und seinen „Erfahrungen“¹⁵⁶⁷ befragt. Die Schau präsentierte anhand von thematisch geordneten Interviews das erzählte „Expertenwissen“¹⁵⁶⁸ des Kustos. „Wissen erzählen“ wurde anhand eines langen Arbeitstisches mit zwölf Monitoren gezeigt. Die Befragungen von Peter Bolz liefern interessante „Einblicke in die Institutions- und Wissenschaftsgeschichte“¹⁵⁶⁹. Hier kommen Dimensionen narrativen Wissens bzw. „informellen (...) Wissens[s]“¹⁵⁷⁰ zum Vorschein, die in der herkömmlichen musealen Logik kaum Niederschlag finden. Das narrative bzw. informelle Wissen Mark Münzels zur Zauberfigur „YENERAMUI“ ist für die Besucher von „W&W“ nicht greifbar. Auch die Perspektive von Vertretern der Herkunftsgesellschaft bleibt außen vor. Im Gegenteil, neben den wenigen Informationssplittern auf der Inventarkarte des Objekts kann das schwarze Rechteck allegorisch für das verborgene bzw. nicht vorhandene Wissen stehen (Abbildung 20). In Kombination mit der unter einem Tuch versteckten Figur begegnet der Rezipient hier einer Ästhetik des (Nicht)Wissens *par excellence*, denn die wenigen Informationssplitter gepaart mit dem verhüllten Objekt können Ausgangspunkt für Imagination und ganz unterschiedliche

1562 Die Ausstellung „Wissen erzählen“ fand im Rahmen der Probebühne 2 des Humboldt Lab Dahlem im Ethnologischen Museum Berlin vom 18. Juni – 27. Oktober 2013 statt. Siehe auch: [www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probebuehne-2/wissen-erzaehlen/traser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probebuehne-2/wissen-erzaehlen/traser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf[action]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff am 04.06.2018), sowie Heller (Hg.), 2015, 104ff.

1563 Heller (Hg.), 2015, 104.

1564 Peter Bolz (*1947) war ab 1986 wissenschaftlicher Volontär und von 1989 bis 2012 Kustos der Nordamerika-Abteilung des Ethnologischen Museums in Berlin.

1565 Heller (Hg.), 2015, 104.

1566 Ebd.

1567 Ebd.

1568 Ebd., 107.

1569 Ebd.

1570 Ebd., 105.

Lesarten sein. Das ethnografische Objekt verwandelt sich hier in eine Form von Konzeptkunst, die im Sinne einer Ästhetik des (Nicht)Wissens facettenreiche Ambiguitäten birgt. Der Rezipient weiß nur das, was er auf der Inventarkarte lesen kann. Durch die künstlerische Ästhetik der Verdeckung der Abbildung bzw. Verhüllung des Objekts wird eine Aura des Nichtwissens geschaffen, die Spielraum für Interpretationen, aber auch Ungewissheiten lässt.

4.5. Studienräume

An spezifischen Stellen bietet die Ausstellung Möglichkeiten, sich intensiver mit den Themenschwerpunkten von „W&W“ zu befassen. Die konzeptuelle Idee einer Museums-Universität¹⁵⁷¹ von Clémentine Deliss wird hier in die Ausstellung übertragen. So kann sich der interessierte Besucher im Foyer (Abbildung 42), in »Raum b.1« (Abbildung 51), »Raum g« (Abbildung 95) und »Raum j« (Abbildung 91) durch bereit gestelltes Informationsmaterial eigenständig fortbilden. Beim Durchschreiten der Räume fallen im Foyer (Abbildung 42) und »Raum b.1« (Abbildung 51) markant die in roter Schrift auf die Wände angebrachten Zitate der *Think Tanks* sowie Texte der Gäste des *artist in residency program* auf. Auf die gleiche Weise sind in »Raum g« (Abbildung 95) in roten Lettern neben einem Auszug aus dem Katalogtext „Geschichten der Vivisektion“ von David Lau Zitate an den Wänden angebracht, z.B. von Ciraj Rassool:

“It is untenable today to think about the meaning of objects within the same ethnic frameworks as the time of their collection. To continue to do this freezes the object into a certain meaning and belonging, which can do violence to it. The most important manner in which these objects can be given life today is through education programs. We need an ethics of engagement that enables us to rethink the relationship between objects, programs and publics and to give new meaning to the work of a museum.”¹⁵⁷²

Diese Thementexte können beim Leser wie ein Stimulans wirken. Als Ausstellungsbesucher könnte man sich vorstellen, selbst Teil der Diskussionen während der *Think Tanks* zu sein. Sich mitten im Diskurs um die Problematiken ethnologischer Museen befindend, könnte man angehalten sein, einen eigenen Standpunkt herauszubilden. Diesen könnte man imaginativ

1571 Vgl. das Interview bei Deutschlandradio vom 05.08.2017, in dem Clémentine Deliss ihre Idee einer Museums-Universität vorstellt findet sich hier: www.podcast-mp3.dradio.de/podcast/2017/08/05/museums_universitaetstatt_depot_das_humboldt_forum_dlf_20170805_1742_ba1bc7ad.mp3, (letzter Zugriff am 12.08.2017)

1572 Ciraj Rassool, in: Deliss (Hg.), 2014, 104. Siehe auch: Abbildung 96.

4.5. Studienräume

oder zumindest gedanklich der Diskussion beisteuern. Im Foyer (Abbildung 42), in ›Raum b.1‹ (Abbildung 51) und ›Raum g‹ (Abbildung 95) stehen, wie schon unter Punkt „4.1. Entree“ beispielhaft ausgeführt, Tische mit petrol-blauer Oberfläche und darauf gedruckten erläuternden Texten und schematischen Welt- bzw. Landkarten.



Abbildung 95: Ausstellungsansicht „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel 2013/14

Auf dem an der südlichen Fensterfront stehenden Tisch in ›Raum b.1‹ (Abbildung 51) ist ebenfalls eine Weltkarte gedruckt, hier mit Einzeichnungen, die Bernhard Hagens Aufenthalte in Indonesien und Neuguinea dokumentieren. Auf den über Eck aufgestellten Tischen mit Stühlen in ›Raum g‹ (Abbildung 95) findet sich neben einem erläuternden Text zu der Sepik-Expedition 1961 eine Karte des Sepik-Flusses mit all seinen Nebenflüssen (Abbildung 96). Damit sich der Museumsbesucher eine eigene Meinung bilden kann, wurde in ›Raum g‹ (Abbildung 95) und ›Raum j‹ (Abbildung 94) eine Auswahl an Büchern bereitgestellt. In ›Raum b.1‹ (Abbildung 51) gibt es zudem einen Zugang zu dem sogenannten Weltkulturen Open Lab, einer interaktiven Internetplattform. Das Weltkulturen Open Lab wird im Folgenden unter Punkt 4.5.2. erläutert. Allgemein kann man das Foyer sowie die Räume ›Raum e.1‹, ›Raum g‹ und ›Raum j‹ als sogenannte Studienräume bezeichnen, denn hier werden den Museumsbesuchern Sitzmöglichkeiten zum Verweilen sowie unterschiedliche Materialien zum Recherchieren geboten.

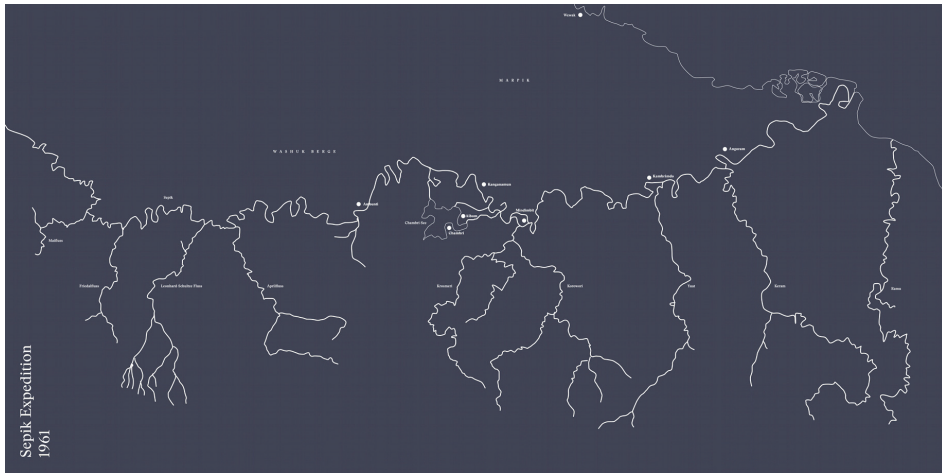


Abbildung 96: Karteninstallation der deutschen Kolonien in „W&W“, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

4.5.1. Recherche im Museum

In »Raum g« (Abbildung 95) und »Raum j« (Abbildung 94, rechts) wird den Besuchern in kleinen Regalen eine Auswahl an Fachliteratur zur Verfügung gestellt. Eine Bibliografie der sich in diesen Räumen befindenden Bücher findet sich unter dieser Fußnote:¹⁵⁷³. Die

1573 Diese Liste der in der Ausstellung „W&W“ zur Ansicht ausgelegter Bücher wurde mir in dieser Reihenfolge von der Bibliothekarin des Weltkulturen Museums, Renate Lindner dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt: Heike Behrend (Hg.), *Resurrecting cannibals: The Catholic Church, witch-hunts and the production of pagans in West Uganda*, Eastern African series, 2011; Anette Hoffmann, *What we see: reconsidering an anthropometrical collection from Southern Africa: images, voices and versioning*, Basel, 2009; John and James Comaroff, Deborah James (Hg.), *Picturing a colonial past: the African photographs of Isaac Schapera*, Chicago, 2007; Constantine Petridis, *Art and power in the Central African Savanna*, Brüssel, 2008; Pierre Harter, *Les rois sculpteurs*, Paris, 1993; Christraud M. Geary, *Images from Bamum*, Washington D.C., 1988; Dunja Hersak, *Songye: masks and figure sculptures*, London, 1985; Reiner Alsheimer, *Bilder erzählen Geschichten: eine Fotoanthropologie der Norddeutschen Mission in Westafrika*, Bremen, 2010; Henricus Simonis, *Ewe: Zwillingfiguren*, Köln, 2008; Marko Frelüh, *Togo Album: 1911-1914*, Ljubljana, 2007; Hanni Jantzen, Ludwig Bretsch (Hg.), *Doppel-Leben – Ibeji – Zwillingfiguren der Yoruba*, München, 1993; Catherine Eagleton (Hg.), *Money in Africa*, London, 2009; Stefanie Lux, Ralf Althoff (Hg.), *Kissipenny und Manilla*, Duisburg, 1995; Anitra Nettleton, *African dream machines: style, identity and meaning of African headrests*, Johannesburg, 2007; Jürg Schneider, Ute Rosenthaler, Bernhard Gardi (Hg.), *Fotofieber: Bilder aus West- und Zentralafrika, die Reisen von Carl Passavat 1883-1885*, Basel, 2005; Michael Stevenson, Michael Draham-Stewart, *Surviving the lens: photographic studies of South and East African people, 1870-1920*, Vlaeberg, 2001; Tobias Wendl, Heike Behrend (Hg.), *Snap me one! Studiofotografien in Africa*, München, 1998; Jan Hogendorn, Marion Johnson, *The shell money of the slave trade*, Cambridge, 1986; Christopher Spring, *African arms and armour*, London, 1993; Santu Mofokeng, *The Black Photo Album*, Göttingen, 2013; Alfred Wiczorek, Wilfried Rosendahl, *Schädelkult*, München, 2011; Rahaab Allana (Hg.), *Mastering the lens: before and after Cartier-Bresson in Pondicherry*, Ahmedabad, 2012; Lorenz Homberger (Hg.), *Kamerun: Kunst der Könige*, Zürich, 2008; Milan Stanek, *Sozialordnung und Mythik in Palimbei*, Basel, 1983; Jürg Schmid, Christian Kocher Schmid, *Söhne des Krokodils: Männerhausrituale und Initiation in Yensan, Zentral-Iatmul, East Sepik Province, Papua New Guinea*, Basel, 1992; Dietmar Plath, Gunter Hartung, *East Sepik: Papua Neuguinea*, Port Moresby, 1994;

Zusammenstellung an Fachbüchern umfasst die Themengebiete der Ausstellung und liefert Wissenswertes zur historischen Fotografie der Kolonialzeit, zu Missionierung, Anthropometrie, Kannibalismus und Sklaverei, zu ethnografischen Objekten und traditionellen Währungsformen, zur Geschichte des Museums sowie zu musealen Sammlungen und Restitution. Überdies finden sich hier einige Veröffentlichungen der Gäste der *Thank Tanks* sowie des Museums selbst. In dem aufgeschlagenen Buch auf dem Tisch in »Raum j« (Abbildung 94) kann man das „*Manifesto Anthropólogo*“ von Oswald de Andrade in der portugiesischen Originalversion nachlesen. Diese Bücherauswahl bietet die

Tropenmuseum, Janneke van Dijk, Rob Jongmans, Anouk Mansfeld, *Photographs of the Netherlands East Indies at the Tropenmuseum*, Amsterdam, 2012; Marilena Alivizatos, *Intangible heritage and the museum*, Walnut Creek, Calif., 2012; Bruce Altshuler (Hg.), *Collecting the new*, Princeton, 2007; Lorraine Bluche (Hg.), *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration*, Bielefeld, 2013; Ivan Karp (Hg.), *Museum frictions: public cultures/ global transformations*, Durham, 2007; ICOM, Anke Ziemer (Red.), *Die Ethik des Sammelns*, Berlin, 2011; Friedrich von Bose (Hg.), *Museum X: zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raums*, Berlin, 2012; Margit Berner, Anette Hofmann, Britta Lange, *Sensible Sammlungen: aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg, 2011; Tiffany Jenkins, *Contesting human remains in museum collections*, London, 2010; Tobias Natter, Michael Fahr, Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Das Schaudepot*, Bielefeld, 2010; Cordula Grewe, *Die Schau des Fremden*, Wiesbaden, 2006; Susan Sleeper-Smith, *Contesting knowledge: museums and indigenous perspectives*, Lincoln, 2009; Filipa Ana Vrdoljak, *International law, museums and the return of cultural objects*, Cambridge, 2007; Glenn H. Penny, *Objects of culture: ethnology and ethnographic museums in imperial Germany*, Chapel Hill, 2002; Boris Grojs, *Logik der Sammlung*, München, Wien, 1997; Michael Fehr, *Open Box: künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Köln, 1998; Angelika Schmidt-Herwig, *Rückgabe von Kulturgut*, Frankfurt am Main, 1999; Gary Edson, *Museum ethics*, London, 1997; Susan M. Pearce, *Interpreting objects and collections*, London, 1996; Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums*, Berlin, 1993; Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, 2003; Bernhard Albers, *Gloeden, Plüschow, Galdi: Aktphotographien um 1900*, Aachen, 2009; Ludger Derenthal, Christine Kühn, Kristina Lewis (Hg.), „Die nackte Wahrheit und anderes“: *Aktfotografie um 1900*, Berlin, 2013; Robert Flynn Johnson, *The face and the lens*, Berkeley, 2009; Thomas Seelig, Urs Stahel, Martin Jacggi (Hg.), *Trade: Waren, Wege und Werte im Welthandel heute*, Zürich, 2001; Markus Bosshard (Hg.), *Clegg & Guttmann: modalities of portraiture*, Zürich, 2013; Anne Maxwell, *Picture imperfect: photography and eugenics, 1870-1940*, Brighton, 2008; Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson (Hg.), *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*, London, 2004; Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten: die Photographie als ethnographisches Dokument*, München, 1989; Simon Haberberger, *Kolonialismus und Kannibalismus: Fälle aus Deutsch-Neuguinea und Britisch-Neuguinea 1884-1914*, Wiesbaden, 2007; Michael Graham-Stewart, John Gow, *Out of time: Maori & the photographer 1860-1940*, Auckland, 2006; Sydney Picasso, *The invention of paradise: Tahiti and the Marquesas*, München, 2008; Paul Moon, *This horrid practice: the myth and reality of traditional Maori cannibalism*, Rosedale, 2008; Maria Margarete Brüll, *Tarogärten und ihre Magie: Rituale, Alltag und Wandel in einem Dorf der Girawa, Papua New Guinea*, Freiburg i.Br., 2007; Paul Steffen, *Missionsbeginn in Neuguinea: die Anfänge der Rheinischen, Neuendettelsauer und Steyler Missionsarbeit in Neuguinea*, Nettetal, 1995; Alexander Solyga, *Tabu – das Muschelgeld der Tolai*, Berlin, 2012; John Liep, *A Papuan plutocracy: ranked exchange on Rossel Island*, Aarhus, 2009; Mary Taylor Huber, *The Bishops' progress: a historical ethnography of Catholic missionary experience on the Sepik frontier*, Washington, 1988; Thomas G. Harding, *Voyagers of the Vitaz Strait: A study of a New Guinea Trade System*, Washington, 1997; Andrew Strathern, *The rope of Moka: bid-men and ceremonial exchange in Mount Hagen, New Guinea*, Cambridge, 1975; Städtisches Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main, *Sepik. Kunst aus Neuguinea*, Frankfurt am Main, 1964; Heinz Kelm, *Kunst vom Sepik I*, Berlin, 1966; Suzanne Greub (Hg.), *Kunst am Sepik*, Basel, 1985; Markus Schindelbeck, *Gefunden und verloren: Arthur Speyer, die Dreissiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums Berlin*, Berlin, 2012; Markus Schindelbeck (Hg.), *Expeditionen in die Südsee*, Berlin, 2007; Gananath Obeyesekere, *Cannibal talk: the man-eating myth and human sacrifice in the South Seas*, Berkeley, Calif, 2005; Hermann Joseph Hiery, *Bilder aus der deutschen Südsee: Fotografien 1884-1914*, Paderborn, 2005; Jane Fajans (Hg.), *Exchanging products: producing exchange*, Sydney, 1993; Annetta B. Weiner, *Inalienable possessions: the paradox of keeping*

Gelegenheit, sich selbstständig Wissen anzueignen. Ferner geben die Kuratorinnen auf diese Art und Weise die Verantwortlichkeit für die zu vermittelnden Inhalte der Ausstellung ein Stück weit ab, denn zu den meisten Exponaten bekommt das Museumspublikum kein aufbereitetes, leicht verständliches und kurz erfassbares Wissen serviert. Im Gegenteil, die Labels zu den Objekten enthalten nur sehr reduzierte Angaben. Lediglich der Katalog, das blaue Begleitheft zur Ausstellung, die Wandtexte, die schematischen Darstellungen und Texte auf den petrolblauen Tischplatten sowie die Beihefte von der Künstlerin Peggy Buth in »Raum f« und der Amerika-Kustodin Mona Suhrbier in »Raum j« liefern vom Museum

while giving, California, 1992; Anne Brüggemann, *Der trauernde Blick, Martin Gusindes Fotos der letzten Feuerland-Indianer*, Frankfurt am Main, 1989; Ann Laura Stoler, *Race and the education of desire: Foucault's „History of sexuality“ and the colonial order of things*, Durham, 1995; Ann Laura Stoler, *Along the archival grain: epistemic anxieties and colonial common sense*, Princeton, 2010; Paul Raffaele, *Among the cannibals: adventures on the trail of man's darkest ritual*, New York, 2008; Isabelle Aguet, *A pictorial history of the slave trade*, Genève, 1971; National Maritime Museum Greenwich, Douglas Hamilton, Robert J. Blyth (Hg.), *Representing slavery: art, artefacts and archives in the collections of the National Maritime Museum*, Aldershot, 2007; Mark P. Donnelly, Daniel Diehl, *Eat thy neighbour: a history of cannibalism*, Phoenix Mill, 2006; Michael Zeuske, *Sklaven und Sklaverei in den Welten des Atlantiks, 1400-1940*, Münster, 2006; Wojciech H. Kalaga, Tadeusz Rachwał (Hg.), *Spoiling the Cannibals' Fun: Cannibalism and cannibalisation in culture and elsewhere*, Bern, 2005; Sander L. Gilman, *Difference and pathology: stereotypes of sexuality, race and madness*, Ithaca, N.Y., 1985; Peter De Smet, *Different Truths: Ethnomedicine in early postcards*, Karlsruhe, 2010; Eva Bischoff, *Kannibale-werden: eine postkoloniale Geschichte deutscher Männlichkeit um 1900*, Bielefeld, 2010; William J. Dewey, *Sleeping beauties*, Los Angeles, 1993; Phyllis Mauch Messenger, *The ethics of collecting cultural property*, Albuquerque, 1989; Bernhard Weber-Brosamer, *Sammlung Köhler-Osbahr: Vormünzliche Zahlungsmittel und außergewöhnliche Geldformen aus Südostasien, Afrika und anderen Teilen der Welt*, Duisburg, 1993; Cynthia Werner, Duran Bell, *Values and Valuables: from the sacred to the symbolic*, Walnut Creek, 2004; Stefan Senders, Allison Trutt, *Money: ethnographic encounters*, Oxford, 2007; René Sédillot, *Muscheln, Münzen und Papier: die Geschichte des Geldes*, Frankfurt am Main, 1992; Allison Hingston Quiggin, *A survey of primitive money: the beginnings of currency*, London, 1949; Oskar Schneider, *Muschelgeld-Studien*, Dresden, 1905; Mark Sealy (Hg.), *Human rights human wrongs*, Toronto, 2013; Kerstin Asmuss, *Ansprüche indigener Völker auf Rückführung rechtswidrig ausgeführten Kulturgutes*, Baden-Baden, 2011; Mark Goodale, Sally Engle Merry, *The practise of human rights*, Cambridge, 2007; Richard A. Wilson, *Human rights, culture and context*, London, 1997; Christopher Pinney, *Photography and anthropology*, London, 2011; Brecht Bostyn, Guy Voet, *Camera exotica: a Western-European image of the world in photographs (1850-1960)*, Dordrecht, 2013; Thomas Theye, *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt am Main, 2004; James P. Ryan, *Picturing empire: photography and the visualisation of the British Empire*, Chicago, 1997; Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie poststructurale*, Paris, 2012; Thierry Dufrene, Ann-Chistine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, 2010; Laetitia Dijardin, *Ethnies and trade: Photography and the colonial exhibitions in Amsterdam, Antwerp and Brussels*, Amsterdam, 2007; Deborah Root, *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the commodification of difference*, Boulder, 1989; Michael Wiener, *Ikongraphie des Wilden. Menschenbilder in Ethnographie und Photographie*, München, 1990; Staatliche Kunstsammlung Dresden, *The power of giving / Die Macht des Schenkens*, Dresden, 2011; Daniela Mihok, *Seitenblicke: Max Uhlers Fotografien aus Peru*, Berlin, 2013; Beth A. Conklin, *Consuming grief: Compassionate Cannibalism in a Amazonian Society*, Austin, 2001; Hans Staden, *Zwei Reisen nach Brasilien 1548-1555*, Marburg an der Lahn, 1981; Ausgaben der Zeitschrift „Revista de Antropologia“; Marisol Palma, *Bild, Materialität, Rezeption*, München, 2008; Margrit Prussat, *Bilder der Sklaverei: Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*, Berlin, 2008; Maria Eugenia Boaventura, *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*, Austin, 1995; Ute I. Greifenstein, *Fremdes Geld: Tauschmittel und Wertmesser außereuropäischer Gesellschaften*, Frankfurt am Main, 1990; Eva Ch. Raabe, *Im Auge des Betrachters: Kunst und Sehen in Papua Neuguinea*, Frankfurt am Main, 1998; Achim Sibeth, Stefan Beckers (Hg.), *Being object – being art: Meisterwerke aus den Sammlungen des Museums der Weltkulturen Frankfurt a.M.*, Frankfurt am Main, 2009; Sylvia S. Kasprzycki

zusammengestellte Informationen. Mit den bereit gestellten Büchern wird der Besucher unterschwellig zur eigenen Meinungsbildung aufgefordert. Mehr noch: Mit dieser kuratorischen Setzung wird dem Museumsbesucher Autonomie attestiert.

4.5.2. Das „Weltkulturen Open Lab“

In »Raum b.1« befindet sich rechts, auf dem langen Tisch ein weiteres Tablet (Abbildung 51). Hier erhält der Museumsbesucher einen Zugang zu der Online-Plattform namens „Weltkulturen Open Lab“. Schon seit Juni 2013¹⁵⁷⁴ hatte die internationale Öffentlichkeit Zugriff auf diese interaktive Webseite, die Fotografien, Texte und Informationen zu Themen der vergangenen Ausstellungen¹⁵⁷⁵ sowie einzelnen ethnografischen Sammlungsobjekten bietet. Für die Ausstellung „W&W“ stellt das „Weltkulturen Open Lab“ spezifische Themen, künstlerische Ansätze sowie Stellungnahmen der Teilnehmer der *Think Tanks* bereit. Die Cluster „*Administration and Classification Systems*“, „*Cultures of Trade*“, „*Collecting the World*“, „*Human and Objects*“, „*The Value of Objects*“ und „*The Way Back*“ thematisieren die unterschiedlichen Projekte und Inhalte der Ausstellung. Beispielsweise führt die Rubrik „*Administration and Classification Systems*“ folgendermaßen in die Verwaltung und Klassifizierungssysteme des Museums ein:

(Hg.), *Ansichtssachen: ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt a.M.*, Frankfurt am Main, 2004; Mark Münzel (Hg.), *Neuguinea*, Band 1 und 2, Roter Faden zur Ausstellung 12 und 13, Frankfurt am Main, 1987; Johanna Agthe, Karin Strauß, *Waffen aus Zentral-Afrika*, Afrika-Sammlung 2, Frankfurt am Main, 1985; Eva Ch. Raabe, *Reisen und Entdecken. Vom Sepik and den Main*, Frankfurt am Main, 2008; Johanna Agthe, Karin Strauß, *Ehe die Gewehre kamen*, Roter Faden zur Ausstellung 8, Frankfurt am Main, 1985; José Luis de Rojas, *La moneda indígena y sus usos en la Nueva España en el siglo XVI*, México, 1998; Adone Agnolin, *O apetite da antropologia: o sabor antropofágico do saber antropológico*, São Paulo, 2005; Carlson A. Jáuregui, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, 2008; Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen, *Cannibalism and the colonial world*, Cambridge, 1998; Astrid Wendt, *Kannibalismus in Brasilien: eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654*, Frankfurt am Main, 1989; zwanzig Ausgaben der Zeitschrift „Der Primitivgeldsammler“; Peggy Reeves Sanday, *Divine Hunger: Cannibalism as a cultural system*, Cambridge, 1986; David Akin, Joel Robbins (Hg.), *Money and modernity: state and local currencies in Melanesia*, Pittsburgh, 1999; Reiner Cunz, *Money and identity: lectures about history, design and museology of money*, ICOMON Paris, 2007; Edward S. Ayensu, *Ashanti Gold*, Bradford, 1998; Tom Phillips, *African Goldweights: miniature sculptures from Ghana 1400-1900*, Stuttgart, 2010; Charles J. Opitz, *An Ethnographic study of traditional money*, Albuquerque, 2000; Museum für Völkerkunde Basel, *Geldformen und Zierperlen der Naturvölker*, Basel, 1961; William Arens, *The Man-eating myth. Anthropology and Anthropophagy*, Oxford, 1980; Thomas Lautz, „*Federgeld und Muschelketten. Traditionelle Zahlungsmittel aus Melanesien*“, *Das Fenster*, Thema 163, Köln, 1992, [Siehe: www.geldgeschichte.de/downloads/6553/6559/6687/DasFenster142.pdf (letzter Zugriff am 11.05.2018)]; Ariel Dorgman, Armend Mattelart, *How to read Donald Duck*, New York, 1975; Ann Laura Stoler, *Carnal knowledge and imperial power*, Berkeley, 2010.

1574 Im Jahre 2017 wurde das „Weltkulturen Open Lab“ vom Weltkulturen Museum aus dem Netz genommen.

1575 Es handelt sich hierbei um die Ausstellungen seit der Übernahme der Leitung des Museums von Clémentine Deliss im Jahre 2010.

4.5.2. Das „Weltkulturen Open Lab“

“Dieses OPEN LAB Projekt handelt von Klassifikations-Systemen und der Verwaltung von ethnografischen Objekten, die ihr ‚neues‘ Leben in einer Museums-Sammlung beginnen. Nachdem die Gegenstände ihren Weg ins Museum gefunden haben, müssen sie zuerst entwest und sorgfältig inventarisiert und sortiert werden. Die Behandlung eines Objekts beinhaltet ebenso weitere verwaltungstechnische und konservatorische Aufgaben. Aus Versicherungsgründen muss der Gegenstand vom Kurator geschätzt werden. Durch ihre Inventarisierung werden wichtige Informationen rund um den Gegenstand gespeichert, so dass sie an viele weiter folgende Generationen weitergegeben werden können. Es ist die Aufgabe des Museumsrestaurators das Objekt so zu behandeln und zu lagern, dass es bis in die Ewigkeit erhalten bleiben kann. In diesem OPEN LAB Projekt können Sie jeden einzelnen Schritt des Verwaltungs- und Klassifizierungsprozesses einer Museumssammlung verfolgen. Auch die künstlerische Auseinandersetzung von David Weber-Krebs während seiner Residency im Weltkulturen Museum nimmt Bezug auf diese Fragestellung. Seine Ergebnisse sind sowohl hier, als auch in der Ausstellung ‚Ware&Wissen (or the stories you wouldn’t tell a stranger)‘ zu finden.“¹⁵⁷⁶

Im Anschluss wird der Besucher direkt aufgefordert, sich einzubringen, wenn es heißt:

„Helfen Sie dem Museum bei der Beantwortung folgender Fragen: Warum werden Serien gesammelt? Warum brauchen wir Ordnungssysteme? Für wen ordnen wir?“¹⁵⁷⁷

Als interessierter Nutzer kann man bei Bedarf einen *account* anlegen, alle Beiträge, Texte oder Bilder einsehen, recherchieren und Dateien herunterladen. Darüber hinaus kann man eigene Kommentare, Fragen und Antworten, Links etc. zu den vorgestellten Themenbereichen hochladen. Die Internet-Plattform schafft so für ein globales Publikum die Möglichkeit eines direkten Austauschs wissenschaftlicher, künstlerischer oder sonst einer Art. Das Museum öffnet seine Pforten für eine Weltöffentlichkeit und stellt einen virtuellen Raum des Dialogs, der Forschung und Innovation zur Verfügung.¹⁵⁷⁸

1576 Siehe: www.weltkulturen-openlab.com (letzter Zugriff am 07.06.2016)

1577 Ebd.

1578 Die Forderung nach einem digitalen, sogenannten Open Access zu musealen Sammlungen und damit verbundenem wissenschaftlichen Austausch thematisiert Christina Hahn, siehe: Christina Hahn, *Open Access für Museen. Rechtsfragen zur freien Verfügbarkeit von Sammlungen*, Leipzig, 2013. Mehr zum Thema siehe: Pille Pruulmann-Vangerfeldt, Agnes Aljas, „Digital Cultural Heritage – Challenging Museums, Archives and Users“, in: Pille Runnel, Pille Pruulmann-Vangerfeldt (Hg.), *Democratising the Museum. Reflections on Participatory Technologies*, Frankfurt am Main, 2014, 163-184.

5. POST

5.1. Rezensionen

Die Ausstellung „W&W“ wurde in zahlreichen internationalen Medienberichten behandelt. Dem Museum liegen in einem zusammengetragenen Pressespiegel insgesamt acht Rezensionen aus Fachzeitschriften, elf Artikel aus der Tagespresse sowie etliche Ankündigungen in Zeitungen und Zeitschriften vor. Zu bemerken ist, dass die Schau in dem türkischen Kunstmagazin „Genc Sanat“¹⁵⁷⁹ proklamiert sowie in einem mehrseitigen Bericht der offiziellen staatlichen chinesischen Presseagentur „Xinhua“¹⁵⁸⁰ vorgestellt wurde. Im Folgenden werden nur die unterschiedlichen deutsch- und englischsprachigen Rezensionen anhand ihrer Kernaussagen analysiert. Nach einer Sortierung in die Teilbereiche kuratorisches Konzept und Arbeiten der Künstler sollen die zustimmenden bzw. ablehnenden Haltungen, also das Pro und Contra herausgearbeitet werden. Allerdings liefern nicht alle Texte kritisches Potenzial. Einige Zeitungsberichte stellen die Ausstellung allenfalls deskriptiv vor und enthalten sich einer Beurteilung. Es ist zunächst das Ziel der folgenden unter Punkt POST erarbeiteten Analyse, die verschiedenen journalistischen Wertungen und Reaktionen auf die Ausstellung aufzuzeigen. Überdies ist es für diese Dissertationsschrift interessant zu beleuchten, wie die Presse die künstlerische Forschung im Kontext des Weltkulturen Museums bewertet und wie der Wissensbegriff hierbei Verwendung findet. Aufschlussreich scheint an dieser Stelle auch das von Clémentine Deliss bezüglich ihrer konzeptuellen Arbeit im Weltkulturen Museum verfasste Manifest, das unter Punkt 5.3. vorgestellt werden soll. Ganz allgemein lässt sich schon vorab sagen, dass die „postethnografische Ausstellung“¹⁵⁸¹ „W&W“ „ein Wegzeichen für den langwierigen und konfliktreichen Prozess“¹⁵⁸² ist, den ethnologische Museen aufgrund der „durch die Gewalttaten des Kolonialismus kompromittierte (...) Verfasstheit der Sammlungen“¹⁵⁸³ zu bewältigen haben.

1579 Genc Sanat, „Almanya|Dir Yabancıya Anlatamayacağın Hikayeler“ [übersetzt von der Autorin: „Deutschland|Geschichten, die du keinem Fremden erzählen würdest“] Februar, 2014. Die Internetseite der Zeitschrift Genc Sanat siehe: www.genc-sanat.com (letzter Zugriff 17.09.2018)

1580 Xinhua, ein Artikel vom 16.01.2014. Die Internetseite der Zeitschrift Xinhua siehe: www.xinhuanet.com (letzter Zugriff 17.09.2018)

1581 Lotte Arndt, „Grosse, gewaltige Interessen in allen fünf Erdteilen“, in: Texte zur Kunst, Update Berlin, Heft Nr. 94, Mai 2014, 249-254, hier: 249.

1582 Ebd., 254.

1583 Ebd., 249.

5.2. Pro und Contra

In der Frankfurter Neuen Presse wird die Ausstellung „W&W“ als „kritische[r] Blick hinter die Kulissen“¹⁵⁸⁴ charakterisiert, in der Frankfurter Rundschau als „bemerkenswert“¹⁵⁸⁵ erachtet. Lotte Arndt beschreibt in dem Kunstmagazin „Texte zur Kunst“ das von Clémentine Deliss „erklärte Vorhaben, das Museum und seine Geschichte selbst zu beforschen“¹⁵⁸⁶ als „ernsthaft“¹⁵⁸⁷. Die Herausforderungen dieser „Arbeit auf schwierigen Terrain“¹⁵⁸⁸ erläutert sie folgendermaßen:

„Die Geschichte des Museums durch mehrere Stimmen erzählen zu wollen, wissenschaftliche Forschungen und künstlerische Zugänge zu kombinieren, hausinterne Kustoden und Kustodinnen sowie eingeladene Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen zu lassen, ist ein begrüßenswerter Ansatz - auch um dem Objektivitätsanspruch, dem die ethnologischen Sammlungen in der Konstruktion des Wissens über Teile der Welt erhoben, zu begegnen. Jedoch stellt sich die Frage nach den Grenzen der Beforschung einer Sammlung im Rahmen von zeitlich eng begrenzten Künstler- und Künstlerinnenresidenzen. Können diese über heuristische Momentaufnahmen hinaus durch interdisziplinäre Zusammenarbeit tragfähige Erkenntnisse zu den Sammlungen erarbeiten?“¹⁵⁸⁹

In einem ebenfalls von Lotte Arndt verfassten Artikel in der „Zeitung für linke Debatte und Praxis – Analyse & Kritik“ erkennt die Autorin, dass in der Ausstellung „Sammlungsbestände (...) auch als Bestandteile von historisch veränderlichen Formen der Wissensorganisation über andere Teile der Welt in Augenschein“¹⁵⁹⁰ genommen werden. Allerdings gibt sie in „Texte zur Kunst“ zu bedenken, ob ethnologische Museen in der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern das bewirken könnten, „was nicht durch eine kritische wissenschaftliche Erforschung sowieso viel besser geleistet werden“¹⁵⁹¹ könne. Vorrangig liege in der für die Ausstellung erarbeiteten künstlerischen Forschung eine „Verschiebung des Blicks“¹⁵⁹² sowie ein „reichhaltiges Komplement zu einer kritischen Aufarbeitung der

1584 Gernot Gottwals, „*Das Geschäft mit der Völkerkunde*“, in: Frankfurter Neue Presse, Kultur, 17.01.2014.

1585 Sylvia Staude, „*Nahaufnahmen. Das Weltkulturen Museum blickt in einer bemerkenswerten Ausstellung auf sich selbst*“, in: Frankfurter Rundschau, Feuilleton vom 15.01.2014.

1586 Arndt, 2014, 249.

1587 Ebd.

1588 Ebd.

1589 Ebd., 250.

1590 Lotte Arndt, „*Ware und Wissen. Eine Ausstellung im Weltkulturen Museum Frankfurt zur Beziehung zwischen Handel und Ethnologie*“, in: Analyse & Kritik, Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 592 vom 18.03.2014, 2014(a), 32.

1591 Arndt, 2014, 249.

1592 Ebd., 254.

Institutionsgeschichte¹⁵⁹³, die diese „aber nicht ersetzen“¹⁵⁹⁴ könne. Dementsprechend wertet sie das Konzept der Ausstellung eher als „eine Absichtserklärung (...) als ein bereits bestehendes Resultat“¹⁵⁹⁵. Mit Blick auf die jüngsten Ereignisse in der Hauptstadt, in der es um die Verlegung des Dahlemer ethnologischen Museums in den Neubau des Berliner Stadtschlusses geht, beurteilt Lotte Arndt das Konzept des Frankfurter Weltkulturen Museums aber auch als „erste[n] Schritt in die richtige Richtung“¹⁵⁹⁶:

„Das Vorhaben, eine reflexive Institution zu schaffen, in der die Arbeit an der eigenen Geschichte sich aus den Fragen der notwendigen Veränderungen der Gegenwart nährt, ist begrüßenswert.“¹⁵⁹⁷

Das Magazin des Kunstraums Tosterglope wertet die Ausstellung als eine längst überfällige „lebendige Auseinandersetzung mit der Fremde“¹⁵⁹⁸. Grit Weber würdigt den disziplinen-übergreifenden Ansatz der Schau:

„Die Mitarbeit von Künstlern, Schriftstellern und einem Juristen, die im Vorfeld im Labor des Museums arbeiteten, brechen die Perspektive auf, demokratisieren, ja humanisieren den Umgang mit den Erforschten, in dem sie reflexiv den Blick auf die eigene, westliche Kultur lenken.“¹⁵⁹⁹

In der Fachzeitschrift „Camera Austria International“ mit dem Schwerpunkt Fotografie erachtet die Kunsthistorikerin Sandra Kržić Roban die künstlerische Forschung im Weltkulturen Labor als „particularly interesting“¹⁶⁰⁰. Im Bezug zu den in der Ausstellung präsentierten Objektserien und Lagersystemen würde klar, wie Ethnografica zu einem Teil „of a senseless myriad of objects kept in traditional ethnographic museums“¹⁶⁰¹ werden. Dagmar Mundhenke ist in dem Magazin „Africa Positive“ der Überzeugung, dass die Ausstellung „W&W“ Antworten auf folgende Fragen liefere¹⁶⁰²:

1593 Ebd.

1594 Ebd.

1595 Ebd.

1596 Ebd.

1597 Ebd.

1598 Kunstraum Tosterglope, „Der die das Fremde. Ware & Wissen im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main“, in: Ambulanz - kulturell und elastisch, Museum – Kontaktzone, Ausgabe Nr. 15, Juni 2014, Tosterglope, 2014, 29.

1599 Grit Weber, „Ware und Wissen. Über die Verbindung zwischen Ethnologie und Handel gibt das Weltkulturen Museum Auskunft“, in: Journal Frankfurt, Kunst, 17.-30.01.2014.

1600 Sandra Kržić Roban, „Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)“, in: Camera Austria International, Nr. 127, 2014, 71-72, hier: 72.

1601 Ebd.

1602 Dagmar Mundhenke, „Ware&Wissen. Kritische Fragen zum Forschungs- und Bildungsauftrag eines

„Warum sammeln wir und häufen wir Objekte an? Wer sind die Menschen auf den Bildern? Wann wird ein Mensch zum Objekt?“¹⁶⁰³

In dem Artikel „Why so many?“ wertet Kathrin Peters die im Katalog zur Ausstellung „W&W“ erschienenen Transkriptionen der *Think Tanks* sowie die roten Zitate an den Wänden der Schau als „sehr erhellende Auszüge aus den Gesprächsrunden“¹⁶⁰⁴. Sie ist der Meinung, dass die Idee von „Objekte[n] als Wissensgenerator (...) das Denken (...) in den Gegensätzen von Wir und Anderen, von angeblicher Modernität auf der einen und Geschichtslosigkeit auf der anderen Seite“¹⁶⁰⁵ gefangen halte. Die Autorin stellt die Fotografie als „implizite[n] Schwerpunkt der Ausstellung“¹⁶⁰⁶ heraus, bei der dem Betrachter die „Ambivalenz (...) [eines] scheinbar wissenschaftlichen und objektiven Zugangs vor Augen“¹⁶⁰⁷ geführt werde. Beim Anblick der projizierten historischen Aufnahmen von Bernhard Hagen, Martin Gusinde und Paul Schebesta, die mit zeitgenössischen, künstlerischen Fotografien gespickt sind, wehe ein „Wind der Empörung (...) durch die Ausstellung“¹⁶⁰⁸. Die Journalistin ist der Meinung, dass die Schau „diesen hybriden Bildern und Begegnungen, die ja Forschende und Beforschte veränderten, etwas mehr Aufmerksamkeit schenken“ könne. Einen ebenfalls kritischen Kommentar bezüglich Hagens Aufnahmen liefert Julia Voss:

„Einige der Ausstellungsstücke sind so scheußlich und widerwärtig [hier sind die von Bernhard Hagen angefertigten Nacktaufnahmen gemeint], dass sie in dieser Zeitung nicht abgedruckt werden könnten. Viel spräche dafür, sie auch sonst nicht zu zeigen, sie in den Kisten zu belassen; denn sie sind respektlos und demütigend.“¹⁶⁰⁹

Allerdings gebe es ein „schlagendes Argument für ihre Veröffentlichung“¹⁶¹⁰: Die Aufnahmen zählten als Erbe des Gründungsdirektors Bernhard Hagen zum „Fundament der Institution“¹⁶¹¹. Lorenz Gatt wertet die erneute Zurschaustellung von Hagens Fotografien als

ethnografischen Museums“, in: *Africa Positive*, Kultur, Nr. 52, 2014, 40.

1603 Ebd.

1604 Kathrin Peters, „Why so many? Zur Ausstellung »Ware&Wissen« im Weltkulturen Museum Frankfurt“, in: *Cargo*, Film/Medien/Kultur, Nr. 23, 2014, 32-36, hier: 33.

1605 Ebd., 34.

1606 Ebd.

1607 Ebd.

1608 Ebd., 36.

1609 Julia Voss, „Das Erbe eines besessenen Direktors. Die neue Schau im Frankfurter Weltkulturen Museum“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton, 15.01.2014.

1610 Ebd.

1611 Ebd.

„radikale(...) Offenheit“¹⁶¹². Von einem „unangenehmen Gefühl“¹⁶¹³ als „immer wiederkehrende[m] Begleiter beim Gang durch die (...) Ausstellung[sräume]“¹⁶¹⁴ spricht Alida Lindhoff. Kathrin Peters wagt einen Vergleich mit den Vorgängen im sogenannten „Lab“¹⁶¹⁵ des Humboldt Forums in Berlin, „zu dem Künstler/innen eingeladen werden, wohl in der Hoffnung, sie könnten noch einmal einen unverbrauchten Zugang zu den Objekten finden“¹⁶¹⁶. Die Autorin bemerkt, dass „nicht allen [Künstlern etwas] (...) Sinnvolles“¹⁶¹⁷ einfallt. Dennoch entfalte das Konzept von „W&W“ eine „Produktivität gerade in der Zusammenarbeit von Künstler/innen und einer reflexiven, kritischen Ethnologie, die die eigene Wissenschaftsgeschichte, ihre Verfahren und Formen befragt“¹⁶¹⁸. Rudolf Walther affirmiert im Feuilleton „Neues Deutschland“ die „innovative Ausstellung“¹⁶¹⁹, das kuratorische Konzept und die künstlerischen Arbeiten folgendermaßen:

„Mit diesen Installationen und Fotoserien, die sich mit der wahnhaften, auf ziellose Akkumulation gerichteten Sammelwut auseinandersetzen, erhalten die zu Objekten verdinglichten Menschen und zur geschichtslosen Ware gestempelten Gegenstände eine späte subjektive Rehabilitation, jenseits der Inventarisierung, Klassifizierung und Taxierung durch Museen und Forscher.“¹⁶²⁰

Das Weltkulturen Museum deklariert er als „Ort der Produktion neuen Wissens und des Nachdenkens über altes Wissen“¹⁶²¹. In dem von Yvette Mutumba veröffentlichten Artikel in dem internationalen Kunstmagazin „Tribal Art“ stellt die Ko-Kuratorin die künstlerische Forschung als einen Prozess vor, der in „the creation of temporary open installations“¹⁶²² münde. Letztlich würden die künstlerischen Arbeiten als „possible points of access to the subject of the exhibition“¹⁶²³ dienen. Das kuratorische Konzept charakterisiert sie als Absicht, „points of interdisciplinary contact“¹⁶²⁴ zu schaffen. Weiter führt sie aus:

1612 Lorenz Gatt, „Bloßgestellt. Weltkulturen Museum: Mit »Ware und Wissen« auf Nabelschau“, in: Strandgut, Kultur, 05.02.2014.

1613 Alida Lindhoff, „Umgang mit einem schwierigen Erbe. Zur aktuellen Ausstellung „Ware & Wissen“, in: Frankfurter Rundschau, Thema des Tages, 22.04.2014.

1614 Ebd.

1615 Peters, 2014, 36.

1616 Ebd.

1617 Ebd.

1618 Ebd.

1619 Rudolf Walther, „Der koloniale Blick. Ausstellung »Ware und Wissen« im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main“, in: Neues Deutschland, Feuilleton, 01.03.2014.

1620 Ebd.

1621 Ebd.

1622 Yvette Mutumba, „Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)“, in: Tribal Art, Nr. 72, 2014, 94-99, hier: 95.

1623 Ebd.

1624 Ebd., 99.

“It opens the door to far reaching reflection on the research possibilities in a museum that is understood to be a model for experimentation as well as the ongoing creation and dissemination of knowledge. (...) The museum is thus laying the foundation for itself as a contemporary institution – one that is open to change and to subjective input from a variety of interested parties.”¹⁶²⁵

Das „assoziative Vorgehen“¹⁶²⁶ von Luke Willis Thompson erachtet die Autorin Lotte Arndt als problematisch, da es ihm in seiner Installation nicht gelinge, „die Mittel des Museums für ein repräsentationsfernes Vorhaben zu nutzen, indem sie als praktische Institutionskritik zu Ressourcen für Personen“¹⁶²⁷ würden.

Für Peggy Buths künstlerische Herangehensweise spricht sich hingegen Sandra Križić Roban aus und befürwortet deren kritische Auseinandersetzung.¹⁶²⁸ Die Künstlerin erfasse mit ihrer Installation „interspaces and cracks“¹⁶²⁹ und lokalisiere „testimonies about destruction and censorship“¹⁶³⁰. Sylvia Staude erkennt in den von Peggy Buth zusammengestellten Fotografien die „paternalistische Herablassung des weißen Mannes“¹⁶³¹ sowie „seinen blanke[n], offensichtliche[n] Voyeurismus“¹⁶³². Die Installationen in den Räumen der Künstlerin gehörten zu den „nachdrücklichsten und (...) beschämendsten der Schau“¹⁶³³.

Yvette Mutumba heißt die Arbeit von David Weber-Krebs gut, weil in ihr „the data and the problems in the evaluation of an ethnological collection“¹⁶³⁴ als „subject to individual experience“¹⁶³⁵ zum Vorschein kämen. In dem Artikel des Kunstmagazins „Texte zur Kunst“ wird die Herangehensweise des Künstlers aber auch exemplarisch als „bewusst naïv“¹⁶³⁶ eingestuft. So könnte es passieren, dass die von den geladenen Künstlern gestellten Fragen „aus der Perspektive von Museumsethologen banal erscheinen“¹⁶³⁷.

Demgegenüber wertet Lotte Arndt die Arbeit Minerva Cuevas im Sinne einer Herstellung von „Zusammenhängen (...), die in einem wissenschaftlichen Forschungsprojekt kaum gewagt worden wären“¹⁶³⁸ als gelungen. In ihrer Installation seien „Kapitalismus, Kolonialismus und Sammlungsgeschichte (...) vielfach verknüpft“¹⁶³⁹. Daher liege in der

1625 Ebd.

1626 Arndt, 2014, 253.

1627 Ebd.

1628 Roban, 2014, 72.

1629 Ebd.

1630 Ebd.

1631 Staude, 2014.

1632 Ebd.

1633 Ebd.

1634 Mutumba, 2014, 98.

1635 Ebd.

1636 Arndt, 2014, 254.

1637 Ebd.

1638 Ebd., 251.

1639 Ebd.

„spekulativen Assoziation ausgewählter Sammlungsteile“¹⁶⁴⁰ die „Stärke des Raumes [von Minerva Cuevas]“¹⁶⁴¹.

Ganz allgemein wird von einem „positiven Echo“¹⁶⁴² berichtet, „das Deliss bundesweit (...) [für die Ausstellung W&W] erfährt“¹⁶⁴³. Rudolf Schmitz resümiert:

„Labor, Versuchsstation, einmalige Chance einer ungewöhnlichen politischen Bildung, Ort wo unzählige Fragen gestellt und verblüffende Geschichten erzählt werden – ein Museum in Frankfurt wagt das Experiment und erfindet sich neu.“¹⁶⁴⁴

In einem Artikel schätzen die Autorinnen Daniela Döring und Jennifer John die Schau folgendermaßen ein:

„*Ware & Wissen* ist ein Beispiel für das Ringen um Neuorientierung ethnologischer Museen infolge der interdisziplinären und aktivistischen Kritik musealer Repräsentation. Nunmehr wird auch seitens der Institution thematisiert, wie man die kulturelle Verfasstheit von Wahrheitsproduktionen und normativen Implikationen des musealen Kanons dekonstruieren und sichtbar machen kann. Hierfür werden wissenschaftliche, reflexive Strategien durch künstlerische erweitert, um die museale, vereindeutigende Perspektive aufzubrechen und zu diversifizieren. (...) Das sinnliche Erkenntnispotential der Kunst und seine nicht-diskursiven Wissensformen über historische Prozesse sind unbestritten produktiv. Zudem ist bemerkenswert, dass es der Kunst zukommt, in eine institutionelle Krisensituation zu intervenieren.“¹⁶⁴⁵

5.3. Manifest

Zunächst lässt sich feststellen, dass die Namensänderungen vieler ehemals als Völkerkundemuseen benannten Häuser das Bestreben, einen „immanenten Anachronismus zu überwinden“¹⁶⁴⁶, zeigen. Die auch als „Monumente des Kolonialismus“¹⁶⁴⁷ bezeichneten

1640 Ebd., 253.

1641 Ebd.

1642 Gatt, 2014.

1643 Ebd.

1644 Rudolf Schmitz, „*Ethnologische Ausstellung, Fotografie als Gewaltakt. »Ware und Wissen« - eine Ausstellung Problematisiert völkerkundliche Exponate der Kolonialzeit*“, in: Deutschlandradiokultur, 21.01.2014.

1645 Daniela Döring, Jennifer John, „*Mueale Re-Visionen: Ansätze eines reflexiven Museums*“, in: FKW, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 58, April, 2015, 5, 9.

1646 Sabine Weier, „*Künstlerische Forschung. Postethnografisches Museum. In Frankfurt lotet das Museum Weltkulturen den Zusammenhang von Ethnologie und Handel in der Produktion von Wissen aus*“, in: TAZ, Gesellschaft und Kultur, 22.01.2014(a).

1647 Christian Kravagna, „*Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*“, in: ZfK,

ethnologischen Museen suchen nach neuen Impulsen von außen. Sabine Weier stellt diesbezüglich heraus:

„Ethnografische Sammlungen befinden sich in einer handfesten Krise, es geht ums Überleben. Die Parameter, auf die sie sich ein Jahrhundert lang stützen konnten, sind evaporiert. Vielleicht kann Kunst eine Katharsis bewirken. Es ist kein Allheilmittel. Es könnte sich aber lohnen, ihr einen Platz im Veränderungsprozess einzuräumen.“¹⁶⁴⁸

So ereignete sich in der seit 2010 als Weltkulturen Museum betitelten Institution in Frankfurt am Main mehr als nur eine Umbenennung. Es war die Vision der ehemaligen Direktorin Clémentine Deliss, Künstler in das Weltkulturen Labor einzuladen und so einen „Ort für Diskurs und künstlerische Forschung“¹⁶⁴⁹ zu schaffen. In der Ausstellung „W&W“ präsentierte sich im Besonderen das institutionelle Anliegen, künstlerische Positionen zu integrieren, „sich im postkolonialen Kontext neu zu verorten und die eigene Geschichte kritisch zu diskutieren“¹⁶⁵⁰. Clémentine Deliss bekundet in einem Interview, dass „Völkerkundemuseen einen Heilprozess“¹⁶⁵¹ benötigen, da sie die „Krankheiten des Kolonialismus“¹⁶⁵² in sich tragen. Ihr Anliegen sei es, ein „postethnografische[s] Museum“¹⁶⁵³ zu schaffen. Diesbezüglich äußert sie:

„Wir sollten diesen Sammlungen eine Heterogenität gönnen, was die Interpretation angeht, und die Autorität und Orthodoxie der Ethnologie hinter uns lassen.“¹⁶⁵⁴

Diesen Anspruch postulierte sie in einem Manifest, dem „Manifesto für ein Postethnografisches Museum“¹⁶⁵⁵. Einige Auszüge sollen die Intention der ehemaligen

¹⁶⁴⁸ Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Der Preis der Wissenschaft, Ausgabe 1, 2015, 95-118, hier 95.

¹⁶⁴⁹ Weier, 2014.

¹⁶⁵⁰ Ebd.

¹⁶⁵¹ Ebd.

¹⁶⁵² Claus-Jürgen Göpfert, „30 Prozent mehr Besucher. Das Weltkulturen Museum ist im Wandel und die Direktorin optimistisch“, in: Frankfurter Rundschau, Thema des Tages, 22.04.2014.

¹⁶⁵³ Ebd.

¹⁶⁵⁴ Weier, 2014(a).

¹⁶⁵⁵ Ebd.

¹⁶⁵⁵ Clémentine Deliss stellte ihr Manifest eines Postethnografischen Museums in Symposien und Publikationen vor. So Zum Beispiel bei dem Symposium „Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen“ im Humboldt Lab Dahlem, 19.10.2013, Clémentine Deliss, „Anachronismus als Grundlage für Experimente“, siehe: www.humboldt-lab.de/fileadmin/user_upload/HDL_Dokumentation_Spiel_der_Throne_Probeuehne_2.pdf (letzter Zugriff 07.09.2017), 32-35; sowie bei einer Konferenz „Curating the Curatorial – an international Summit“ an der New York School of Visual Arts, 02.11.2013, Clémentine Deliss, „Curating Neighborhoods: A Manifesto for the Post-Ethnographic Museum“, siehe: www.blouinartinfo.com/news/story/1051849/curating-neighborhoods-a-manifesto-for-the-postethnographic (letzter Zugriff 07.09.2017). Das Manifest ist unter anderem auch hier veröffentlicht

Direktorin sowie ihren Bezug zu künstlerischer Forschung und Wissensproduktion widerspiegeln:

Clémentine Deliss stellt in ihrer öffentlichen Bekanntmachung die ethnografische Sammlung zunächst als „einer anderen Zeit“¹⁶⁵⁶ angehörig, „tief verwurzelt (...) mit der Geschichte des europäischen Kolonialismus und Handels“¹⁶⁵⁷ sowie „anfechtbar“¹⁶⁵⁸ vor. Die Rückgabe ethnografischer Objekte stuft sie als „unstrittig“¹⁶⁵⁹ ein. In ihrem Entwurf eines postethnografischen Museums gehe es um ein Arbeiten im Rahmen einer „häuslichen Forschung“¹⁶⁶⁰, die „strukturelle Lösungen für die Installation von Artefakten“¹⁶⁶¹ finde und „die Sammlungen, konzeptuell wie physisch“¹⁶⁶² repositioniere. Ihre „Wiedereinführung des Labors“ als „Denkzentrum“¹⁶⁶³ stehe für „selbstkritische und rekursive Nachforschungen“¹⁶⁶⁴. Das postethnografische Museum als Produktionsstätte zeichne sich durch „verkörperte (...) Institutionskritik“¹⁶⁶⁵ aus und biete zudem die Chance, im Zuge von „experimentellen Verfahren“¹⁶⁶⁶ „Ausstellungen zu erstellen“¹⁶⁶⁷. Ihr Konzept der Remediation sei das „Wagnis, die anthropologische Klassifizierung der Objekte zu verändern“¹⁶⁶⁸ und den „ethnologischen Logos aufzuheben“¹⁶⁶⁹. Es stünden „andere Metaphern und Interpretationen“¹⁶⁷⁰ durch „dialogische und visuelle Nachforschungen“¹⁶⁷¹ sowie die „Einbindung verschiedener Öffentlichkeiten“¹⁶⁷² auf dem Programm. Im Sinne eines „Kuratieren[s] von Nachbarschaften“¹⁶⁷³ richtet sie „Einladungen an Künstler, Designer, Anwälte, Schriftsteller, Historiker und Ethnologen in Residence“¹⁶⁷⁴, um „neue Beziehungen und zeitgemäße Geografien“¹⁶⁷⁵ zu knüpfen. Bei ihrer Vision einer „Museumsuniversität“¹⁶⁷⁶ gehe es um eine „professionelle Entwicklung“¹⁶⁷⁷, die „sammlungszentriert“¹⁶⁷⁸ und „dekonstruierend“¹⁶⁷⁹ eine

worden: Clémentine Deliss, „Manifesto für ein postethnografisches Museum“, in: Stephanie Endter, Carolin Rothmund (Hg.), *„Irgendwas zu Afrika“*, Bielefeld/Berlin, 2015, 64-67.

1656 Clémentine Deliss, in: Endter, Rothmund (Hg.), 2015, 65.

1657 Ebd.

1658 Ebd.

1659 Ebd.

1660 Ebd.

1661 Ebd.

1662 Ebd.

1663 Ebd.

1664 Ebd.

1665 Ebd.

1666 Ebd.

1667 Ebd.

1668 Ebd., 66.

1669 Ebd.

1670 Ebd.

1671 Ebd.

1672 Ebd.

1673 Ebd.

1674 Ebd.

1675 Ebd.

1676 Ebd.

1677 Ebd.

1678 Ebd.

1679 Ebd.

Einbindung von „Künstler[n] als Kuratoren und Kustoden“¹⁶⁸⁰ fokussiere. Überdies spricht sie von einer interdisziplinären Kooperation mit einer „jüngere[n] Generation der (...) Kuratorischen und Cultural Studies, postkolonialen Studien, Museumsstudien, (...) zeitgenössische[n] Kunst, Design, Performance, Kunstgeschichte, Ethnologie, Musik, Literatur, Jura, Architektur, Ökologie, Informatik“¹⁶⁸¹. Die ehemalige Direktorin charakterisiert das Museum als „subjektive, durchlässige, kritische Institution“¹⁶⁸² einer „nicht standardisierten Bildung“¹⁶⁸³, die „kontinuierlich mit externen Impulsen arbeitet“¹⁶⁸⁴.

Im folgenden Teil III soll diese Vision eines postethnografischen Museums bzw. die unter das Konzept eines postethnografischen Museums fallende Ausstellung „W&W“ in Relation zu einem breiteren, diskursiven Kontext gestellt werden. Dabei geht es primär darum, die Schau an einen zeitgenössischen Diskurs anzubinden. Auch gilt es die Relevanz der Ausstellung auszuloten. Im Resümee sollen schließlich die Ergebnisse der Dissertationsschrift zusammengefasst, der Nutzen der Kategorie einer Ästhetik des (Nicht)Wissens begründet sowie die Validität der vorliegenden Untersuchung aufgeführt werden.

Teil III

6. Kontexte

„Museen sind Orte der gesellschaftlichen Wertediskussion (...), sollten (...) sich den Fragen des gesellschaftlichen Wandels stellen und einen aktiven Beitrag zur öffentlichen Diskussion leisten.“¹⁶⁸⁵

Ende 2019 soll das neu errichtete Stadtschloss in Berlin Mitte eröffnet werden. Es ist geplant, dort die Sammlungsobjekte des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst, derzeit teilweise noch befindlich in Berlin-Dahlem, in neuem Lichte zu präsentieren. Das von der Bundesregierung finanzierte Projekt nahm 2009 unter dem Namen Humboldt-Forum¹⁶⁸⁶ seinen Anfang. Als „Ort der Bewegung, der Begegnung und des Austausches mit den Kulturen der Welt“¹⁶⁸⁷ soll das Humboldt-Forum „nach neuen Erkenntnissen zu

1680 Ebd.

1681 Ebd.

1682 Ebd., 67.

1683 Ebd.

1684 Ebd.

1685 Hartmut John, Anja Dauschek (Hg.), *Museen neu denken*, Bielefeld, 2008, 12.

1686 Siehe: www.humboldtforum.com (letzter Zugriff am 04.10.2017)

1687 Siehe: www.humboldtforum.com/de/inhalte/humboldt-forum (letzter Zugriff am 26.09.2018)

aktuellen Themen wie Migration, Religion und Globalisierung“¹⁶⁸⁸ suchen. Das Konzept des Humboldt-Forums, das vorsieht, die Sammlungen außereuropäischer Kulturgüter in dem Berliner Hohenzollern-Schloss zu zeigen, wurde von verschiedenen Seiten kritisiert.¹⁶⁸⁹ So warf der Historiker Jürgen Zimmer¹⁶⁹⁰ dem ambitionierten Projekt in einem 2012 veröffentlichten Artikel eine allzu „eurozentristische Selbstgewissheit“¹⁶⁹¹ vor. Der Historiker schreibt:

„(...) die Blickrichtung, von Europa auf die Welt, [ist] in postkolonialen Zeiten in die Kritik geraten, bringt sie doch eine machtpolitische Konstellation zum Ausdruck, die es aus kolonialismuskritischer Perspektive zu überwinden gilt.“¹⁶⁹²

Rund um das Berliner Humboldt-Forum haben sich postkoloniale Debatten entfacht, die ihre Wogen schlugen.¹⁶⁹³ Zunehmend stellen sich immer lauter werdende Fragen nach einer angemessenen Repräsentation außereuropäischer Kulturen in europäischen Museen sowie nach Provenienz, Restitution und globaler Gerechtigkeit. Diese postkolonialen Debatten spielen sich in einem noch viel größeren Diskurs¹⁶⁹⁴ ab, bei dem es um Neuorientierungen im Zuge der Globalisierung geht. Auch die Kunstwissenschaft ist aus globaler Perspektive davon betroffen.¹⁶⁹⁵ Irene Below und Beatrice von Bismarck erkennen:

„Reflexionen über kulturelle Hierarchien in einem Kunstbetrieb, der in die Prozesse ökonomischer Globalisierung und elektronischer Vernetzung eingebunden ist, bestimmen den aktuellen Kunstdiskurs ganz wesentlich.“¹⁶⁹⁶

1688 www.humboldtforum.com (letzter Zugriff am 04.10.2017)

1689 Siehe hierzu beispielsweise ein Interview mit den Documenta-Kurator Bonaventure Ndiung: Werner Bloch, „So etwas wie Unterwerfung. Was soll das Humboldt-Forum? Ein Gespräch mit dem Wissenschaftler und Documenta-Kurator Bonaventure Ndiung“, in: *Die Zeit* Nr. 2/2016. Siehe: www.zeit.de/2016/02/humboldt-forum-documenta-kurator-bonaventure-ndiung (letzter Zugriff am 05.10.2018)

1690 Jürgen Zimmerer (*1965) ist ein deutscher Historiker und Afrikawissenschaftler.

1691 Jürgen Zimmerer, „Humboldt Forum: Das koloniale Vergessen“, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 7/2015, 13-16. Siehe auch: www.blaetter.de/archiv/jahrgaenge/2015/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen (letzter Zugriff am 19.09.2018)

1692 Ebd.

1693 Beispielsweise hat sich als Gegenbewegung zum Humboldt-Forum das Projekt No Humboldt 21 formiert. Siehe: www.no-humboldt21.de (letzter Zugriff am 04.10.2017); Siehe auch: AfricAvenir, Mareike Heller (Hg.), *No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*, Berlin, 2017.

1694 Vgl. hierzu: Kea Wienand, Kerstin Brandes, „Deutschland (post)kolonial? Visuelle Erinnerungskulturen und verwobene Geschichte(n) – Eine Einleitung“, in: *FKW, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 59, Januar, 2016, 5-23.

1695 Vgl. hierzu: Monica Juneja, „Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung“, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Heft 2, „Universalität der Kunstgeschichte“, 2012, Jahrgang 40, 6-12.

1696 Irene Below, Beatrice von Bismarck, „Globalisierung/Hierarchisierung. Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Irene Below (Hg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg, 2005, 7.

Tony Bennett erkennt zudem die Korrelation von Kunstgeschichte und Ethnologie:

„Zu den wichtigsten Veränderungen im Verhältnis der Wissensformen (...) zählen die Veränderungen im Zusammenspiel von Anthropologie [der Begriff Anthropologie wird im anglophonen Sprachraum oft gleichgesetzt mit Ethnologie] und Kunstgeschichte. (...) Diese Veränderungen fanden selbstverständlich nicht in einem Vakuum statt: Sie sind das Resultat der kritischen Infragestellung, der indigene Kunschsaffende und Intellektuelle jene westlichen Wissenspraktiken unterzogen haben, die der Entwicklung des Ausstellungskomplexes zugrunde liegen.“¹⁶⁹⁷

Bezüglich der postkolonialen Kritik im Feld der Kunstwissenschaft konstatiert Victoria Schmidt-Linsenhof:

„Nach gut dreißig Jahren Repräsentationskritik steht heute der beträchtliche Anteil, den Blickordnungen und Bilder an den Macht- und Gewaltverhältnissen zwischen den (...) Kulturen haben, außer Frage. Die (...) postkoloniale Kritik hat gezeigt, dass die naturalisierten Bilder der *Anderen* Konstruktionen eines unmarkierten Blicks sind, der (...) Differenz in Hierarchien umdeutet. In dem Bemühen, den Konstruktionscharakter von Bildern der Alterität und ihre Funktion in der Sicherung von Herrschaft nachzuweisen, wurde allerdings nicht selten das, was dekonstruiert werden sollte, in der Analyse fortgeschrieben und gelegentlich sogar mit der Rückprojektion von Vorstellungen des modernen Kolonialrassismus (...) auf frühere Epochen verstärkt. Historische Varianten und künstlerische Differenzierungen, Ausnahmen und Einzelfälle, die auf gegenläufige Tendenzen verweisen und die Brüchigkeit es eurozentristischen Weltbildes zu erkennen geben, blieben unbeachtet, um die eigene Argumentation nicht zu schwächen.“¹⁶⁹⁸

Genau hier setzt eine Problematik ein, mit der ethnologische Museen im 21. Jahrhundert zunehmend konfrontiert werden.¹⁶⁹⁹ Friedrich von Bose und Larissa Forster fassen zusammen:

„(...) die Befassung mit der Geschichte und Theorie ethnologischer Museen im deutschsprachigen universitären Kontext [ist] – anders als im anglophonen – wenig etabliert, sodass bisher auch nur einige wenige Foren für eine wissenschaftshistorisch und

1697 Tony Bennett, „Ausstellung, Macht, Wahrheit“, in: Quinn Latimer (Hg.), *Der documenta 14 Reader*, München, London, New York, 2017, 350f.

1698 Schmidt-Linsenhof, 2010, 9.

1699 Vgl. hierzu: Christina Kreps, „Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum anthropology“, in: Janet Marstine (Hg.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, London, 2011, 70-84.

theoretisch fundierte Kritik bestehen. (...) die inter-institutionelle Diskussion zwischen universitärer Wissenschaft und Museum [ist] kaum ausgeprägt, trotz vieler fachlicher und personeller Überschneidungspunkte. Dass Akteur_innen aus universitären, künstlerischen und aktivistischen Zusammenhängen oft sehr unterschiedliche Loyalitätsanforderungen erfüllen müssen, spielt hier sicher eine gewichtige Rolle und macht es oft schwierig, sich aufeinander einzulassen. Umso wichtiger sind deshalb gerade Ansätze postkolonialer Kritik (...), die gezeigt haben, dass die Debatte um die Neupositionierung ethnologischer Sammlungen breiter und grundlegender geführt werden muss.¹⁷⁰⁰

Die postkoloniale Kritik hat deutlich gemacht, dass die bei der Gründung ethnologischer Museen gängigen Klassifikationsschemata heute längst revidierte wissenschaftliche Standards sind. Überdies erscheinen die basalen Grundstrukturen ethnologischer Museen in der von Globalisierung geprägten Welt des 21. Jahrhunderts problematisch. Diesbezüglich kristallisiert Mirjam Shatanawi heraus:

“In the post-colonial world the ethnographic museum faces a dilemma with respect to the kind of approach to adopt toward the presentation of the global and the local, the past and the present, knowing that such notions were considered irrelevant when the museum came into being.”¹⁷⁰¹

Die Ausstellung „W&W“ kann als direkte Reaktion auf diesen postkolonialen Diskurs gewertet werden und offeriert eine Orientierung hin zur Globalität¹⁷⁰². So wurde in der Schau eine Offenlegung der eigenen beschämenden kolonialen Vergangenheit vorgenommen, die Unrechtmäßigkeit vieler in Europa lagernder Objekte und Fotografien thematisiert sowie eine Verbindung zu zeitgenössischen, internationalen, wissenschaftlichen und künstlerischen Perspektiven hergestellt. Durch die Miteinbeziehung unterschiedlicher Experten wurde eine konzeptuelle Basis geschaffen, die bezüglich transkultureller und internationaler Perspektiven wie folgt beschrieben werden kann:

1700 Friedrich von Bose, Larissa Förster, „Jenseits der Institution. Für eine erweiterte Diskussion ethnologischer Museumspraxis“, in: ZfK, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Der Preis der Wissenschaft, Ausgabe 1, 2015, 91-93.

1701 Mirjam Shatanawi, „Contemporary Art in Ethnographic Museums“, in: Hans Belting, Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, 2009, 368-385, hier: 368.

1702 Der Begriff Globalität „bietet eine Methode der Reflexion über die Umstände, in denen sich Sachverhalte und Begriffe der gegenwärtigen menschlichen Lebenspraxis infolge der gemeinsamen Existenz auf unserem Globus befinden. (...) Die Verwendung des Begriffs Globalität verhilft zu einem reflexiven Nachdenken über Vielfalt, Widersprüche und Gegensätze, aber auch über Neuakzentuierungen, Lernprozesse und Relativierungen überkommener Betrachtungswinkel in Bezug auf diejenigen Bereiche der menschlichen Lebenspraxis, die von den Folgen der globalen Interaktion unserer Zeit in besonderer Weise betroffen sind.“ Siehe: Ludger Kühnhardt, „Globalität. Begriff und Wirkung“, in: Ludger Kühnhardt, Tilmann Mayer (Hg.), *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Wiesbaden, 2017, 21f.

„Die Perspektive kultureller Diversität und pluraler Wissensbestände entthront die Universalismus-Ansprüche des Westens und Nordens. Sie benennt kolonialisierte Subjektivität und kolonisiertes Denken (...).“¹⁷⁰³

Es lässt sich schließen, dass die Ausstellung „W&W“ in den Kontexten postkolonialer Kritik und Globalisierung stattfand. Die Schau kann im Rahmen dieser Diskurse als progressives Statement gewertet werden, bei dem die Ästhetik des (Nicht)Wissens eine signifikante Rolle spielt. Dies soll anhand der folgenden Ausführungen herauskristallisiert werden.

6.1. Avancierte Kunstpraxis

„Each artistic project should grant (...) an important contribution to experimental exhibition models.“¹⁷⁰⁴

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts kooperieren einige deutsche ethnologische Museen mit zeitgenössischen Künstlern, um eine kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Sammlungen voranzutreiben. So wurde beispielsweise begleitend zu den Planungen des Humboldt-Forums in Berlin das „Humboldt Lab“¹⁷⁰⁵ initiiert.¹⁷⁰⁶ Zwischen 2011 und 2015 wurden neben Experten und Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Disziplinen Künstler eingeladen, um einen multiperspektivischen Blick¹⁷⁰⁷ auf die Sammlungen zu werfen. Die im Rahmen des Humboldt Labs erstellen wissenschaftlichen Ergebnisse und künstlerischen Arbeiten wurden bei insgesamt neun Sonderausstellungen in den Museen in Berlin Dahlem präsentiert.¹⁷⁰⁸ Auch das Grassi Museum in Leipzig holt sich in dem Projekt „GRASSI invites“¹⁷⁰⁹ seit 2016 neben externen Fachleuten Künstler ans Haus und bietet die Möglichkeit, mit den ethnografischen Sammlungen zu arbeiten. Bisher präsentierte das

1703 Susanne Weber, Vathsala Aithal, „Wissen, Macht, Transformation“, in: Vathsala Aithal, Nausikaa Schirilla, Hildegard Schürings, Susanne Weber (Hg.), *Wissen, Macht, Transformation. Interkulturelle und internationale Perspektiven*, Frankfurt am Main, 1999, 11.

1704 Henk Slager, „Discours de la Méthode“, in: Balkema, Slager (Hg.), 2004, 38.

1705 Siehe: www.humboldt-lab.de (letzter Zugriff am 19.09.2018) Die Leitung und inhaltliche Planung des Humboldt Labs hatte der Kurator Martin Heller inne. Martin Heller (*1952) ist ein Schweizer Kulturunternehmer, Kurator und Autor.

1706 Einen detaillierten Blick auf das Humboldt Lab liefert: Friedrich von Bose, „Paradoxien der Intervention: Das Humboldt Lab Dahlem“, in: FKW. Fachzeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 58, April, 2015(a), 28-40.

1707 Vgl.: Hortensia Völkers, „Museum des Überflusses“, in: Heller (Hg.), 2015, 10.

1708 Einige dieser Projekte wurden in der vorliegenden Dissertation als Vergleiche zu Teilaspekten der Ausstellung „W&W“ vorgestellt. Eine detaillierte Beschreibung aller Projekte findet sich hier: Heller (Hg.), 2015.

1709 Siehe: www.grassiinvites.info (letzter Zugriff am 26.09.2018). Das Projekt wurde von der Museumsdirektorin Nanette Snoep initiiert. Nanette Snoep (*1971) ist eine niederländische Anthropologin und Kulturmanagerin.

Museum vier Sonderausstellungen. Wie in den Diagrammen (Abbildung 1 und 2) herausgestellt, verfolgt das Frankfurter Weltkulturen Museum seit 2010 den Ansatz, im Rahmen des Weltkulturen Labors schwerpunktmäßig mit Künstlern zusammenzuarbeiten.

Schon in den 1990er-Jahren wurde die Forderung nach einer Zusammenarbeit mit Experten, die ihr kulturelles Fachwissen in die Museen einbringen, laut.¹⁷¹⁰ Heute involvieren ethnologische Museen für ihre Ausstellungen vermehrt avancierte Kunstpraktiken. Dabei setzen sie auf die Expertise von Künstlern und eine experimentelle Wissensproduktion. Welche Gründe liegen für eine solche Zusammenarbeit vor und welchen Nutzen ziehen ethnologische Museen daraus? Im Folgenden sollen Aspekte aufgezeigt werden, die eine Kooperation zwischen ethnologischen Museen und Künstlern nahelegen sowie die Progressivität künstlerischer Forschung unterstreichen.

Zunächst lässt sich feststellen, dass eine historische Verknüpfung von Kunst und ehemaligen Völkerkundemuseen besteht. Karl-Heinz Kohl erläutert dies anhand von mehreren Beispielen und verweist dabei z. B. auf das beginnende 20. Jahrhundert:

„Es ist sicher keine Übertreibung zu sagen, dass die großen Kunstrichtungen des frühen 20. Jahrhunderts (...) ihr Entstehen zu einem nicht geringen Teil der Entdeckung des sogenannten Primitiven in der Kunst verdanken. Oder anders formuliert: Sie sind nicht unwesentlich aus dem Völkerkundemuseum hervorgegangen. Das Völkerkundemuseum wurde zu einer der Keimzellen der Kunst der Moderne.“¹⁷¹¹

Die ehemalige Direktorin Clémentine Deliss führt in ihrem Essay „Entre-Pologiste“¹⁷¹² überdies exemplarisch die Schnittstelle „zwischen Ethnologie und künstlerischer Praxis“¹⁷¹³ auf und schließt, dass „aus der dialogischen und rekursiven Arbeit der Assemblage und konstruktiven Reaktivierung (...) eine Verschmelzung von Bedeutungen“¹⁷¹⁴ entstehe. Beide Autoren liefern mehrere historische Referenzen, die die Wechselbeziehung von Kunst und Ethnologie sowie deren produktives Potenzial belegen.

Ein weiterer Grund für eine Kooperation zwischen ethnologischen Museen und Künstlern liegt darin, dass sich ethnologische Museen in einer globalisierten Welt neu positionieren müssen. Zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts kann ein adäquates Mittel sein, sich einer zunehmend durch Globalisierung geprägten Welt anzunähern, denn zeitgenössische Kunst spielt sich in einem globalen Netzwerk ab.¹⁷¹⁵

Für eine Miteinbeziehung von Künstlern steht zudem deren Bezug zu musealen Sammlungen.

1710 Karb, Lavine, 1991, 7.

1711 Kohl, 2010, 11f.

1712 Deliss, in: Parzinger, 2014, 435-450.

1713 Ebd., 439ff.

1714 Ebd., 436.

1715 Vgl., Shatanawi, 2009, 370.

Monika Rieger erkennt, dass sich seit den späten 1960er-Jahren viele Künstler „ironisch und parodistisch mit den Formen und Funktionen museal-taxonomischer Präsentationen“¹⁷¹⁶ befassen. Künstler setzten sich „in kritischer Weise mit der Institution Museum“¹⁷¹⁷ auseinander, „weil das Konzept des Museums ganz wesentlich mit seiner Funktion als überzeitlicher Speicher origineller, authentischer und einzigartiger Objekte verknüpft“¹⁷¹⁸ sei. Die Integration künstlerischer Positionen und Interventionen in die Museumsarbeit bezeichnet sie als „artist’s choice“¹⁷¹⁹.

Schließlich spricht für eine Zusammenarbeit ein in der zeitgenössischen Kunst sich vollziehender spezifischer Wandel, den die künstlerische Forschung und die damit einhergehende Relation von Kunst und Wissen betrifft. Kathrin Busch konstatiert:

„Die unter dem Begriff der künstlerischen Forschung firmierende Kunst rückt nicht in die Nähe der Wissenschaften, wie der Begriff Forschung nahelegt, sondern führt zu neuen Konstellationen von Kunst und Episteme. Die heutigen bisweilen heftigen Auseinandersetzungen um künstlerische Forschung sind Symptom einer grundlegenden Verschiebung, durch die sich das Verhältnis von Kunst und Wissen neu figuriert (...). Die Subsumption künstlerischen Wissens unter den Forschungsbegriff verstellt daher den Blick auf die Brüche, Verlagerungen und Neuverteilungen im Feld der Episteme (...). Ein Ausdruck dieser Veränderungen ist die Amalgamierung von Kunst und Theorie.“¹⁷²⁰

Das heißt, zeitgenössische Kunst kann neue Formen des Denkens und der Erkenntnis darstellen, die für ethnologische Museen, die hauptsächlich wissenschaftlich arbeiten, durchaus von Interesse sein können. Differenziert werden muss an dieser Stelle noch einmal, dass sich wissenschaftliches Arbeiten in seiner Methodik insofern von künstlerischem unterscheidet, als sich Künstler subjektiv und individuell eigene Methoden ausdenken können und diese Methoden keiner wissenschaftlichen Verifikation unterliegen.¹⁷²¹ Ursula Bertram macht deutlich, dass „künstlerisches Denken und Arbeiten“¹⁷²² in der „Verknüpfung von Wissen“¹⁷²³ zu „unbekannten, innovativen Konstellationen führen“¹⁷²⁴ könne. Die Autorin

1716 Monika Rieger, „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“, in: Knut Ebeling, Stephan Günzel, *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Kunst*, Berlin, 2009, 253-269, hier: 256.

1717 Ebd.

1718 Ebd.

1719 Ebd., 256f. Mit einem Verweis auf: Kynaston McShine, *The Museum as Muse. Artists Reflect*, New York, 1999.

1720 Kathrin Busch, *Wissen anders denken*, Paderborn, 2016, 12. Vgl. hierzu auch: Hoffmann, 2013.

1721 Ursula Bertram, „Textperformance. Kunst versus Wissenschaft“, in: Ursula Bertram, *Kunststransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken*, Bielefeld, 2017, 52-61, hier 52ff. Ursula Bertram stellt auf den Seiten 52 bis 61 die wissenschaftliche, der künstlerischen Forschung gegenüber und kristallisiert die Unterscheide heraus.

1722 Ebd., 59.

1723 Ebd.

1724 Ebd.

präzisiert weiter:

„Unerklärliche Erkenntnisse sind Triebfedern künstlerischen Tuns. (...) Bestandteile einer künstlerischen Arbeit sollen keine Erklärung abgeben. (...) Die Bewahrung von Unentdecktem ist für künstlerisches Arbeiten unabdingbar.“¹⁷²⁵

Demgemäß ist es ein Charakteristikum künstlerischen Denkens Unerklärliches, Unentdecktes oder mit anderen Worten Nichtwissen zu integrieren, wohingegen die Wissenschaft versucht, „unerklärliche Erkenntnisse (...) erklärbar“¹⁷²⁶ zu machen und „geheimnisvolle Dinge (...) [zu] analysier[en] und [zu] enthüll[en]“¹⁷²⁷. Künstler hingegen verfügen bei ihrer Arbeitsweise über eine gewisse Freiheit, die Erkenntnisse befördern, aber ebenso gut Unkenntnisse und Unschärfen im Raum stehen lassen bzw. mit einer Ästhetik des (Nicht)Wissens operieren kann. So können aus kuratorischer Sicht die in Ausstellungen ethnologischer Museen integrierten künstlerischen Beiträge spannende Sichtweisen liefern. Neben diesen theoretischen Rechtfertigungen darf ein kommerzielles Motiv nicht übersehen werden, denn prominente künstlerische Positionen können auch mehr Besucher in die Häuser ethnologischer Museen locken.

Bei all diesen vorliegenden Gründen muss aber auch kritisch hinzugefügt werden, dass zeitgenössische Kunst kein Patentrezept für eine Neupositionierung ethnologischer Museen darstellen kann. Susanne Leeb macht ihren Standpunkt zu dieser Thematik folgendermaßen deutlich:

„(...) das Zeitgenössische [ist] keine Einheit der Zeit (...). (...) ohne ein Durcharbeiten der Vergangenheit und ihrer epistemologischen Vorannahmen [ist] das Zeitgenössische nicht zu haben (...). Daher plädiere ich hier weder prinzipiell gegen zeitgenössische Kunst in diesen [ethnologischen] Museen noch für sie. Vielmehr plädiere ich dafür, solche institutionalisierten Objektkategorien, wozu auch ‚zeitgenössische Kunst‘ zählt, zu verlassen und Zeitgenossenschaft auch als jenes Durcharbeiten einer nicht teilbaren oder nur unter der Bedingung radikaler Ungleichheiten teilbaren Vergangenheit zu verstehen. Wenn es eine Umwidmung dieser Museen gäbe, die die alten epistemologischen Ordnungen des 19. Jahrhunderts über Bord werfe, bliebe auch der Status ‚Kunst‘ nicht unberührt. (...) Kunst nicht nur als neue Interpretin zu verstehen impliziert indes noch eine weitere Frage, (...): nämlich, in wessen Verantwortung ihre Kritik liegt, statt dass sie nur ein institutionelles Begehren nach Kritikalität erfüllen würde.“¹⁷²⁸

1725 Ebd., 59f.

1726 Ebd., 58.

1727 Ebd., 60.

1728 Leeb, 2013, 41–62, hier 59. Dieser Text ist eine Rezension zur Ausstellung „Objekt Atlas – Feldforschung im Museum“, die vom 26.01 bis 16.09.2012 im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main stattfand. In der Schau präsentierte Clémentine Deliss zum ersten Mal die Ergebnisse ihres neuen Konzepts, das eine

Die Schau „W&W“ steht exemplarisch für eine Kooperation zwischen ethnologischen Museen und Künstlern. Im Kontext künstlerischer Forschung in ethnologischen Museen und in Bezug zu den Projekten in Berlin („Humboldt Lab“) und Leipzig („GRASSI invites“) kann die Ausstellung „W&W“ als progressiv eingestuft werden, da die künstlerischen Positionen nicht nur schmuckes Beiwerk sind, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit der Institutionsgeschichte anstoßen. Dies wird insbesondere anhand der zur Analyse der Ausstellung „W&W“ angewandten Kategorie einer Ästhetik des (Nicht)Wissens deutlich, denn gerade die Ungewissheiten und Leerstellen, evoziert durch die Installationen und Interventionen im Ausstellungsraum, können für die Betrachter entscheidende Denkanstöße liefern. Im Anschluss soll das spezifische, szenografische Ausstellungsdesign von „W&W“ näher beleuchtet und dessen spezifische Facetten herauskristallisiert werden.

6.2. Affirmative Sabotage - Szenografische Offensive

“(…) museums are thoroughly part of society, culture and politics. As such, they are sites in which we can see wider social, cultural and political battles played out. They are not, however, simply sites, battlegrounds, terrains, zones or spaces. Museum displays are also agencies for defining scientific knowledge for the public, and for harnessing science and technology to tell culturally authoritative stories about race, nation, progress and modernity.”¹⁷²⁹

Das szenografische Erscheinungsbild von „W&W“ trägt hauptsächlich die Merkmale des *White Cube*. Der Kurator Peter Weibel charakterisiert den *White Cube* als Ort, an dem die „Kunst-, Wert- und Weltvorstellungen fremder Völker, Kulturen, (...) Religionen und Stimmen ausgeblendet“¹⁷³⁰ werden. Tatsächlich geht es in der Schau nicht um die Repräsentation außereuropäischer Kulturen, sondern um einen kritischen Blick auf die eigene, problembehaftete Geschichte. In den Ausstellungsräumen tritt überdies ein spezifisches Moment zutage, das man mit einem von der Literaturwissenschaftlerin Gavatri Chakravorty Spivak¹⁷³¹ entlehnten Terminus trefflich beschreiben kann: dem Begriff der affirmativen Sabotage.¹⁷³² Theoretisch steht die affirmative Sabotage für den Prozess, in einen bestehenden Diskurs einzutreten, um ihn dann von innen heraus zu kritisieren bzw. zu

Kooperation zeitgenössischer Künstler mit dem ethnologischen Museum im Rahmen des Weltkulturen Labors vorsah.

1729 Macdonald, in: Macdonald (Hg.), 1997, 19.

1730 Peter Weibel, „Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus“, in: Peter Weibel (Hg.), *Inklusion: Exklusion. Ein Versuch einer neuen Kartografie von Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln, 1997, 11.

1731 Gavatri Chakravorty Spivak (*1942) ist Literaturwissenschaftlerin und Mitbegründerin der postkolonialen Theorie.

1732 Vgl., Gayatri Chakravorty Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, 2012, 4.

sabotieren.¹⁷³³ Angewandt auf die Problematik vieler ethnologischer Museen hieße das, diese Institutionen zunächst zu bejahren, um anschließend die in ihnen lagernden Mechanismen und Systeme zu verändern. Genau das wird beim Gang durch die Ausstellung „W&W“ deutlich. Man befindet sich in den Ausstellungsräumen eines ethnologischen Museums, man sieht Objekte der ethnografischen Sammlungen und Fotografien der visuellen Anthropologie. Das heißt, die elementaren Bestandteile ethnologischer Museen an sich werden affirmiert. Allerdings vermitteln die Räumlichkeiten durch den Stil des *White Cube* eine Anlehnung an die Präsentation zeitgenössischer Kunst. Die ausgestellten Arrangements erhalten durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Institutionsgeschichte einen kritischen Impetus. Dies wird vor allem durch die Studienräume, die Verweise auf die eigene, koloniale Vergangenheit, beispielsweise durch die Darstellungen auf den petrolblauen Tischen, sowie durch die roten Zitate der *Think Tanks* an einigen Wänden deutlich. Hier leuchtet so etwas wie eine subtile Sabotage auf. Zudem wird in den Ausstellungsräumen kaum ethnologisches Testimonialwissen vermittelt¹⁷³⁴. Der Schwerpunkt der Schau liegt auf Selbstreflexion und Selbstkritik einer Institution. Verstärkt werden diese durch künstlerische Interventionen und die Installationen der eingeladenen zeitgenössischen Künstler. Allesamt haben diese künstlerischen Arbeiten einen institutionskritischen Charakter und zeichnen sich durch eine Ortsspezifität aus. Juliane Rebentisch verweist darauf, dass sich „der jeweilige Präsentationsraum (...) durch die installative Intervention semantisch“¹⁷³⁵ auflade. Weiter heißt es, „daß er [der Präsentationsraum] sich in der ästhetischen Reflexion – und bei den besten Werken in einiger semantischer Spannung zum jeweiligen Ausstellungsort – mit dem Wissen um politische, kulturelle, soziale Kontexte auflädt, die außerhalb des Sozietops der Kunstwelt“¹⁷³⁶ lägen. In der Tat wird die szenografische Setzung der Schau „W&W“ durch die Ambiguität der künstlerischen Interventionen und Installationen der Gastkünstler zu einer kritischen Semantik erhoben, die weit in den postkolonialen Diskurs um globale Gerechtigkeit reicht. Dies wird beispielsweise bei Peggy Butths Installation in »Raum d.1.« deutlich (Abbildung 58). Der Blick von oben herab auf die schiere Masse an Portraitfotografien auf Tischen verdeutlicht ein ungleiches Verhältnis zwischen Menschen, das im 21. Jahrhundert kaum an Aktualität verloren hat.

Der Ausstellungsparcours bietet ein synästhetisches Erlebnis.¹⁷³⁷ Auf einer Metaebene evoziert das Ausstellungsdesign, bestehend aus klassischen Objektpräsentationen hinter Glas,

1733 Ebd., 4ff.

1734 Lediglich das von Mona Suhrbier verfasste Beiheft zu »Raum j« liefert detailliertes, ethnologisches Wissen zum kulturellen Kannibalismus, zur Potlachtradition und einigen ausgestellten Exponaten.

1735 Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003, 274.

1736 Ebd.

1737 Thomas Thieme beschreibt das Museum „als Wissens- und Repräsentationsraum“ und einen Ort, der sich durch eine „synästhetische Erkenntnisform“ auszeichnet. Siehe: Thomas Thieme, „Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum“, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart, 2016, 18-21, hier: 18, 21.

freistehenden Exponaten, Fotografien in unterschiedlichen Medien, Studienräumen, Zitaten an den Wänden, Labels sowie künstlerischen Interventionen und Installationen, sowohl „ästhetische“¹⁷³⁸ als auch „kognitive Bildungsprozesse“¹⁷³⁹, die „Wahrnehmungs-, Urteils-, Erkenntnis- und Reflexionsprozesse“¹⁷⁴⁰ aktivieren können. Mitunter können sich diese „auf die abwesenden Primärkontexte der Musealien und damit auf allgemeinere Kontexte beziehen, die nicht bzw. nicht mehr direkt erfahrbar sind“¹⁷⁴¹. So z. B. bei Luke Willis Thompson: Seine reduzierte, ganz im Stil zeitgenössischer Konzeptkunst daher kommende Installation in »Raum c« kann auf die komplexen Sachverhalte von Provenienz und Repatriierung, überdies aber auch auf die Problematik egalitärer Menschenrechte verweisen (Abbildung 54).

Ein weiteres signifikantes Merkmal von „W&W“ ist die szenografische Offensive, die durch spezifische, unkonventionelle Inszenierungen deutlich wird. So fordern die Studienräume und roten Zitate der *Think Tanks* die Besucher direkt zum Recherchieren bzw. eigenem Nachdenken auf. Als offensiv kann auch die Präsentation vieler nicht hinter Glas, sondern freistehend ausgestellter Ethnografica gekennzeichnet werden. Dies wird vor allem in »Raum a« und den hier gezeigten sogenannten Meisterwerken deutlich (Abbildung 45). Eine solche ungeschützte Zurschaustellung hochkarätiger Sammlungsobjekte ist in einem herkömmlichen ethnologischen Museum eher unkonventionell. In die Offensive gehen die Kuratorinnen ebenfalls in »Raum b.2« wenn mit „radikaler Offenheit“¹⁷⁴² historische Fotografien von Geschlechtsteilen und nackten Menschen gezeigt werden.

Zusammenfassend lässt sich schließen, dass das Ausstellungsdisplay der Schau „W&W“ charakteristische Merkmale der affirmativen Sabotage und der szenografischen Offensive trägt und somit einen wesentlichen Beitrag im Diskurs um die Neuausrichtung ethnologischer Museen geleistet hat. Die Schau kann im Kontext postkolonialer Debatten und der Globalisierung des 21. Jahrhunderts überdies als progressives Statement gewertet werden.

6.3. Relevanz

„Wie können nichteuropäische Sammlungen im Museum des 21. Jahrhunderts zeitgemäß präsentiert werden? Welche innovativen und kritischen Ansätze werden momentan in Museen und in der Wissenschaft erprobt und reflektiert?“¹⁷⁴³

1738 Leopold Klepacki, „Das Museum. Die ästhetische Vergegenwärtigung absenter kultureller Bedeutungssysteme durch präsente Dinge“, in: Peter Bubmann (Hg.), *Ästhetische Bildung in der Erinnerungskultur*, Bielefeld, 2014, 75-95, hier: 92.

1739 Ebd.

1740 Ebd., 93.

1741 Ebd.

1742 Diese Bezeichnung ist entlehnt von: Gatt, 2014.

1743 Diese Fragen wurden bei dem Symposium „Für immer Krise? Fragen der Repräsentation in Museen für

6.3. Relevanz

Im Folgenden gilt es aufzuzeigen, welche Relevanz die Ausstellung „W&W“ im Kontext der hiesigen ethnologischen Museumslandschaft hat. Zunächst lässt sich der Stellenwert der Schau mittels einer nochmaligen Durchsicht der Rezensionen deutlich machen. Hierzu werden einige, teilweise bereits unter Punkt „Pro und Contra“ versammelte, nun aber auf die Relevanz der Ausstellung „W&W“ ausgerichtete Zitate aus der Pressemappe zusammengetragen.

So spricht die Ko-Kuratorin Yvette Mutumba dem Museum bezüglich der Konzeption der Schau eine zeitgenössische, institutionelle Offenheit zu, wenn es heißt:

“The museum is thus laying the foundation for itself as a contemporary institution – one that is open to change and to subjective input from a variety of interested parties.”¹⁷⁴⁴

Sabine Weier zitiert die Kuratorin Clémentine Deliss, die „ihr Programm (...) als Modell-Projekt für Häuser wie das Humboldt-Forum in Berlin“¹⁷⁴⁵ vorstellt. Die Autorin Julia Voss würdigt das Konzept der Ausstellung, „Stimmen von außen“¹⁷⁴⁶ ins Museum einzuladen und schließt:

„Ohne diese Mitsprache von außen ist Gerechtigkeit in einem solchen Fall nicht zu haben. An dieser klugen Einsicht des Weltkulturen Museums werden sich andere ethnologische Museen messen lassen müssen.“¹⁷⁴⁷

Lotte Arndt wertet die Schau als „Wegzeichen für den langwierigen und konfliktreichen Prozess, den die Arbeit an diesen [ethnografischen] Sammlungen erfordert“¹⁷⁴⁸ und konkludiert:

„Kann folglich ‚Ware & Wissen‘ als jene postethnografische Ausstellung gelten, die das Fundament für eine ‚zeitgenössische Institutionsform‘ legt, in dem gemeinsam an einem Ort der ‚nicht genormte[n], die Grenzen von Raum und Zeit überschreitenden Bildung‘ gearbeitet wird, wie Deliss es in ihrem einleitendem Text beansprucht? Das Ziel scheint hoch gesteckt zu sein und mehr eine Absichtserklärung darzustellen als ein bereits

nichteuropäische Künste und Kulturen“ gestellt, das am 19.09.2015 im Rahmen des Humboldt Labs in den Dahlemer Museen in Berlin stattfand. Siehe das Programmheft: www.humboldt-lab/fileadmin/media/documente/HLD_Programmheft_Syposium_Fuer_immer_Krise. (letzter Zugriff am 20.09.2018)

1744 Mutumba, 2014, 99.

1745 Weier, 2014(a).

1746 Voss, 2014.

1747 Ebd.

1748 Arndt, 2014(a)

6.3. Relevanz

bestehendes Resultat. Das Vorhaben, eine reflexive Institution zu schaffen, in der die Arbeit an der eigenen Geschichte sich aus den Fragen der notwendigen Veränderungen der Gegenwart nährt, ist begrüßenswert. (...) Dies gilt gerade in einer Zeit, in welcher der restaurative Neubau des Hohenzollernschlosses in der Berliner Stadtmitte als Hülle für die Dahlemer ethnologischen Sammlungen mit Begriffen wie ‚Forum‘ und ‚Agora‘ diskutiert wird.¹⁷⁴⁹

Lorenz Gatt schreibt ferner von einem bundesweiten, „große[n], positive[n] Echo“¹⁷⁵⁰, das die Ausstellung „W&W“ erfahren hat. Diese Auszüge unterstreichen nochmals den Vorbildcharakter der Schau im Kontext der hiesigen ethnologischen Museen. Relevant ist „W&W“ auch im Sinne der Metakommunikation, denn die Schau kann als institutionelles Statement¹⁷⁵¹ verstanden werden, bei dem es um eine Öffnung hin zu einer zunehmend von Globalisierung geprägten Gesellschaft geht. Wenn es im 21. Jahrhundert die zentrale Aufgabe eines Museums ist, „a place of encounter“¹⁷⁵² zu sein, dann hat das Konzept der Ausstellung „W&W“ diese Aufgabe zumindest in jener Hinsicht erfüllt, dass unterschiedliche Akteure miteinbezogen wurden. So wurde eine transkulturelle Basis geschaffen, die die Mechanismen einer Institution hinterfragt, diverse internationale, wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven integriert, die eigenen Verstrickungen innerhalb des Kolonialismus offenlegt und so Anstöße für einen Dekolonisationsprozess liefert¹⁷⁵³. Allein diese Faktoren verleihen „W&W“ einen gewichtigen Stellenwert innerhalb der Neuausrichtung ethnologischer Museen.

6.4. Resümee

“Certainly, in the anthropology museum, the questions of who holds the right to pronounce on Truth, who is traditionally empowered to speak, who is required to listen, and why have long been ‚Challenging to the Museum‘ and have led to ‚Challenging Museums‘ (...)”¹⁷⁵⁴

Museen fungieren als „beispielhafte Ort[e] unserer Identität“¹⁷⁵⁵ und können

1749 Arndt, 2014, 245.

1750 Gatt, 2014.

1751 Bruce W. Ferguson spricht in diesem Sinne auch von „institutional utterance“. Siehe: Bruce W. Ferguson, „Exhibition rhetorics“, in: Reesa Greenberg (Hg.), *Thinking about exhibitions*, London, 2005, 188.

1752 Nicolas Thomas, *The Return of the Curiosity. What Museums are good for in the 21st Century*, London, 2016, 146.

1753 Vgl. Monica Juneja and Christian Kravagna in Conversation, „Understanding Transculturalism“; sowie Christian Kravagna, „Transcultural Beginnings: Decolonisation, Transculturalism, and the Overcoming of Race“, in: Fahim Amir (Hg.), *Transcultural Modernisms*, Berlin, 2013, 22-33 und 34-47; sowie Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin, 2017.

1754 Viv Golding, „Museums and Truths: The Elephant in the Room“, in: Annette B. Fromm, Viv Golding, Per B. Rekdal (Hg.), *Museums and Truth*, Newcastle, 2014, 5.

1755 Welsch, 1990, 62.

wissenschaftliche, gesellschaftspolitische, kulturelle und ästhetische Umbrüche widerspiegeln. Als Untersuchungsgegenstände unterschiedlicher Wissenschaften können Museen und deren Ausstellungen Aufschluss über diverse Sachverhalte liefern. Es ist die Aufgabe kunstwissenschaftlicher Studien, zunächst eine „semantische Bestimmung“¹⁷⁵⁶ der verwendeten Begriffe vorzunehmen, um anschließend den zu behandelnden Gegenstand in einer Fallstudie zu kontextualisieren und interpretieren. Im Zuge der weltweiten kulturellen Verflechtungen und Vernetzungen des 21. Jahrhunderts gewinnt die *Global Art History* immer mehr an Bedeutung. So ist es für die Kunstwissenschaft essenziell, die Heterogenität und Komplexität ihrer Untersuchungsgegenstände anzuerkennen und die Begrenztheit der Forschung transparent zu machen, denn letztlich handelt es sich in Anbetracht der Globalität bei jeder wissenschaftlichen Analyse um eine partikulare Sichtweise¹⁷⁵⁷, die durch eine spezifische, perspektivische Brille geschieht.

Ausgangspunkt der vorliegenden Promotionsstudie war das antagonistische Meinungsbild rund um die Legitimation ethnologischer Museen im 21. Jahrhundert und die Rolle zeitgenössischer Kunst im Kontext ebenjener Museen. Das Hauptaugenmerk lag auf der Rezeptionsästhetik künstlerischer Positionen im Feld ethnologischer Museen sowie deren Relevanz im Sinne einer Vermittlung von Wissen bzw. Nichtwissen im musealen Raum. Nichtwissen konnte als spezifisches Merkmal ethnologischer Sammlungen herausgestellt werden. Zudem ließ sich die Bedeutung des (Nicht)Wissensbegriffs anhand einiger künstlerischer Positionen herauskristallisieren.

Der für diese Studie angewandte Methodenmix zur szenografischen Analyse der Ausstellung „W&W“ wies sowohl Stärken als auch Schwächen auf. So lieferten die an vielen Stellen als ergänzende Stellungnahmen zu den thematischen Schwerpunkten der Ausstellung aufgeführten Auszüge der eigens durchgeführten Interviews mit den Künstlern neben der Möglichkeit einer polyvokalen Darstellung interessante Einblicke in die Sichtweisen der Kunstschaffenden. Für jene Kunstwissenschaftler, die sich mit noch lebenden, zeitgenössischen Künstlern oder aktuellen Ausstellungen befassen, wäre es durchaus empfehlenswert, die aus den Sozialwissenschaften kommende Methode des qualitativen Interviews anzuwenden, um die künstlerischen Expertisen in die Forschungen zu integrieren. Auch die Selbstreflexion, ethnografische Perspektive und dichte Beschreibung, jene der Ethnografie entlehnte Methoden, wiesen ihrerseits ein hohes Potenzial auf. Für die Zwecke der kunstwissenschaftlichen Analyse der Ausstellung „W&W“ erscheinen diese Herangehensweisen als probate Mittel. So legte die selbstreflexive Haltung im wissenschaftlichen Text einerseits den eigenen Bezugsrahmen sowie den charakteristischen, kunstwissenschaftlichen Zugang offen. Die langjährige Mitarbeit im Weltkulturen Museum,

1756 Alan G. Wilkinson, „Von Gauguin bis Moore. Transformationen des Primitiven in der modernen Skulptur“, in: Scheps (Hg.), 1999, 36.

1757 Vgl., Schankweiler, 2012, 21.

die *par excellence* die Basis für eine ethnografische Feldforschung darstellt, ermöglichte es, vielschichtige Dimensionen des Museums zu reflektieren. Die dichte Beschreibung erlaubte es überdies das Display der Schau „W&W“ facettenreich zu schildern und interpretieren. Allerdings muss bei dem Ansatz einer deskriptiven Betrachtung bedacht werden, dass dichte Beschreibung immer auch Interpretation ist.¹⁷⁵⁸ Die Konnotation als Mittel zur Decodierung einer Ausstellung ist nur bedingt empfehlenswert, da die so erzeugten Bedeutungsschichten immer in Abhängigkeit zu den persönlichen Prägungen des Forschenden stehen. Es war notwendig, die spezifische kunstwissenschaftliche, selbstreflexive, postkoloniale und wissenskritische Haltung offenzulegen, um den Schwerpunkt der Analyse deutlich zu machen. Ein breiteres Spektrum der Ausstellungsrezeption hätte durch den Einsatz von Besucherfragebögen abgebildet werden können. Die Metakommunikation hat sich hingegen als nützlich erwiesen. Die an Informationen reduzierten Labels der Ausstellung sowie die Inhalte des Katalogs, der Beihefte und des blauen Begleithefts gaben Aufschluss über eine institutionelle Haltung, die vermehrt Gewicht auf Selbstreflexion sowie die ästhetische Präsentation der Exponate und weniger auf ethnologisches Fachwissen legt. Als problematisch muss die Korrelation von Sprache und der Analyse eines dreidimensionalen Ausstellungsraums gewertet werden. Der museale Raum bietet ein synästhetisches Erlebnis, das in einer Dissertationsschrift sprachlich nie gänzlich erfasst werden kann.

Das Hauptaugenmerk der Promotionsstudie lag auf der Kategorie der Ästhetik des (Nicht)Wissens. Zunächst konnten anhand von Einblicken in die konzeptuelle Phase der Schau „W&W“ teils divergierende Betrachtungsweisen bezüglich der behandelten Themenkomplexe der Ausstellung deutlich gemacht sowie ein breites Spektrum an Meinungen abgebildet werden. Es zeigte sich, dass diese Transparenz für die kunstwissenschaftliche Studie äußerst aufschlussreich war. Hier konnte ein symptomatisches Abbild rund um den Diskurs einer Neuausrichtung ethnologischer Museen und den Stellenwert zeitgenössischer Kunst im Kontext jener Institutionen nachgezeichnet werden. Folglich ist es für kunstwissenschaftliche Forschungen, die sich mit der Analyse von Ausstellungen befassen, durchaus lohnend, die konzeptuellen und kuratorischen Geschehnisse im Vorfeld einer Ausstellung miteinzubeziehen.

Bei der eigentlichen szenografischen Analyse der programmatischen Ausstellung „W&W“ konnte die Ästhetik des (Nicht)Wissens gewinnbringend durch das Verfahren ästhetischer Betrachtung der Installationen der vier geladenen Künstler sowie einiger künstlerischer Interventionen exemplifiziert werden. Die kunstwissenschaftliche Kategorie erlaubte es, den Transfer zwischen der ästhetischen Rezeption künstlerischer Positionen und den unterschiedlichen Wissensformen bzw. dem (Nicht)Wissensbegriff deutlich zu machen. Das durch ästhetische Anschauung evozierte lückenhafte Wissen sowie die Unzulänglichkeit musealen Wissens konnten so evident herausgestellt werden. Im Besonderen aber ließ sich

¹⁷⁵⁸ Vgl. MacDonald, 1998, 5.

anhand der Ästhetik des (Nicht)Wissens die Relevanz künstlerischer Positionen im Feld ethnologischer Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts unterstreichen.

Dennoch muss bedacht werden, dass eine Ausstellung immer eine fragmentarische Konstruktion bleibt und selbst eine kritische Revision verschiedener ästhetischer Urteile kein kongruentes Bild ihrer Rezeption liefern kann. Folglich liegt es auf der Hand, dass eine ästhetische Betrachtung von (Nicht)Wissen im Zuge einer szenografischen Analyse keine universellen, allumfassenden Ergebnisse liefern kann. Noch einmal, die hier vorliegende Studie geschah aus einer bestimmten selbstreflexiven, wissenskritischen und postkolonialen Perspektive heraus. Erst eine Analyse unterschiedlich perspektivischer wissenschaftlicher Ansätze würde eine Annäherung an einen allgemeingültigeren Befund zulassen. Allerdings konnte durch die vorliegende Schrift exemplarisch herausgestellt werden, dass (Nicht)Wissen eine omnipräsente Eigentümlichkeit musealer Repräsentation in ethnologischen Museen ist. Gerade deswegen kann künstlerischen Positionen, die als Forschungsprojekte in ebendiese Museen implementiert werden, eine spezifische Qualität zugesprochen werden. Denn wie sich herausstellte, haben künstlerische Herangehensweisen das Potenzial, traditionelle Fixierungen musealen Wissens infrage zu stellen. Mehr noch, künstlerische Forschung kann diskursive Wissenssysteme reflektieren und die unbestimmten Bereiche des Nichtwissens als ergiebige Quellen des Experimentierens und der Inspiration nutzen. Die für diese Dissertationsschrift aufgestellte These einer spezifischen Kompetenz künstlerischer Positionen im Feld ethnologischer Museen ließ sich insofern verifizieren, als die Kategorie der Ästhetik des (Nicht)Wissens auf die vier in der Ausstellung „W&W“ präsentierten künstlerischen Positionen des *artist in residency program* sowie zwei künstlerische Interventionen gewinnbringend angewandt werden konnte. Bezüglich der einleitenden epistemologischen Exkursion zum Wissensbegriff konnten signifikante Merkmale künstlerischer Forschung herauskristallisiert werden. Es wurde deutlich, dass in der offenen Zone der Kunst alternative Modelle erprobt werden können, die wegen festgelegter Paradigmen in der Logik herkömmlicher Wissenschaften oft ausgeklammert bleiben. In der Systematik wissenschaftlicher Disziplinen werden oft Grenzen des Wissens erreicht. Künstler hingegen haben die Freiheit, durch eine Kombination wissenschaftlich-methodischer und künstlerischer Herangehensweisen sowie durch bildliche, sprachliche, installative und synästhetische Ausdrucksformen direkt, vor Ort und offensiv in den musealen Raum einzugreifen und Ausstellungen ganz anderer Art zu liefern. Eines freilich muss bei der hier vorliegenden Studie klar sein: Diese Dissertation unterliegt, anders als die Kunst, den Grenzen einer kunstwissenschaftlichen Analyse.

Teil IV

7. Quellen

7.1. Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1973.
- Aithal, Vathsala; Schirilla, Nausikaa; Schürings, Hildegard; Weber, Susanne (Hg.), *Wissen, Macht, Transformation. Interkulturelle und internationale Perspektiven*, Frankfurt am Main, 1999.
- Albers, Irene; Franke, Anselm (Hg.), *Nach dem Animismus*, Berlin, 2017.
- Alexander, Edward P. and Mary, *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, New York, 2007.
- Allerstorfer, Julia; Leisch-Kiesel, Monika (Hg.), *'Global Art History'. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld, 2017.
- Alpers, Svetlana, „The Museum as a way of seeing“, in: Karp, Ivan; Lavine, Stephen (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991.
- Amir, Fahim (Hg.), *Transcultural Modernisms*, Berlin, 2013.
- Anderson, Richard L., „Art, Aesthetics, and Cultural Anthropology: Retrospect and Prospect“, in: Zijlmans, Kitty; Damme, Wilfried van (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, 2008.
- AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.), *Sprache schafft Wirklichkeit. Glossar und Checkliste zum Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch*, Köln, 2013.
- Apollinaire, Guillaume, „Exotismus und Ethnographie“, in: Prussat, Margit; Till, Wolfgang, *»Neger im Louvre« Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001.
- ARGE, schnittpunkt, *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien, 2013.
- Arndt, Susan, *Die 101 wichtigsten Fragen - Rassismus*, München, 2017.
- Arndt, Susan; Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster, 2011.
- Arthur, Ricci Glenn, *Böser Wilder, friedlicher Wilder. Wie Museen das Bild anderer Kulturen prägen*, Oldenburg, 2015.
- Asmuth, Christoph, *Ästhetisches Wissen*, Berlin, 2015.
- Bal, Mieke, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main, 2002.
- Balkema, Annette W.; Slager, Henk (Hg.), *Artistic Research. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Volume 18, Leiden, Amsterdam, 2004.
- Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990.
- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, London, Chicago, 2000.
- Baumann, Leonie (Hg.), *Crosskick: European Art Academies hosted by German Kunstvereine*, Köln, 2009.
- Baur, Joachim, *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 2010.
- Baxandall, Michael, „Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects“, in: Karp, Ivan; Lavine, Stephen (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991.
- Beck, Ulrich (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, 1998.
- Beer, Bettina, *Körperkonzepte, interethnische Beziehungen und Rassismustheorien*.

Eine kulturvergleichende Untersuchung, Berlin, 2002.

Below, Irene; Bismarck, Beatrice von, „Globalisierung/Hierarchisierung. Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Below, Irene (Hg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg, 2005.

Below, Irene (Hg.), *Globalisierung – Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg, 2005.

Belting, Hans; Birken, Jacob; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter (Hg.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Berlin, 2011.

Belting, Hans (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 1988.

Belting, Hans; Buddensieg, Andrea (Hg.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, 2009.

Belzer, Birgit; „Merkliche Übergänge. Die Arbeit von Louise Lawler“, in: Louise Lawler, *Louise Lawler and others*, Berlin, 2004.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977.

Benjamin, Walter, „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977.

Bennett, Tony, „Ausstellung, Macht, Wahrheit“, in: Quinn, Latimer (Hg.), *Der documenta 14 Reader*, München, London, New York, 2017.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, New York, 1995.

Berger, Peter (Hg.), *Feldforschung / Fieldwork: Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten / Social Realities in Anthropological Perspectives*, Berlin, 2009.

Berger, Ursel; Wanken, Christiane (Hg.), *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Leipzig, 2010.

Bernatzik, Hugo, *Die grosse Völkerkunde. Sitten, Gebräuche und Wesen fremder Völker*, Band 1, Leipzig, 1939.

Berner, Margit; Hoffmann, Anette; Lange, Britta, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg, 2011.

Bernhardt, Günter (Hg.), *Die Ferne im Blick: Westfälisch-lippische Sammlungen zur Fotografie aus Mission und Kolonien*, Westfalen, 2006.

Bertram, Ursula, im Interview mit Doris Rothauer, „Intelligentes Nichtwissen“, in: Bertram, Ursula, (Hg.), *Kunsttransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken*, Bielefeld, 2017.

Bertram, Ursula, (Hg.), *Kunsttransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken*, Bielefeld, 2017.

Bertram, Ursula, „Textperformance. Kunst versus Wissenschaft“, in: Bertram, Ursula, (Hg.), *Kunsttransfer. Effizienz durch unangepasstes Denken*, Bielefeld, 2017.

Beurden, Jos van, *The Return of Cultural and Historical Treasures: The Case of the Netherlands*, Amsterdam, 2012.

Bhabha, Homi (Hg.), *Nation and Narration*, London, 1993.

Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, 1994.

Bierschenk, Thomas (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin, 2013.

Bihalji-Merin, Oto, *Abenteuer der modernen Kunst. Von der werdenden Einheit der Welt in der Vision der Kunst*, Köln, 1962.

Bilang, Karla, *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, 1989.

Bippus, Elke (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, 2009.

Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang; Schöning, Jörg (Hg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, München, 1997.

Böhme, Gernot, *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001.

Boden, Petra; Müller, Dorit, *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*, Berlin, 2009.

Bodenstein, Felicity; Pagani, Camilla, „Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000-2012)“, in: Chambers, Iain (Hg.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, 2014.

- Bohn, Ralf; Wilharm, Heiner (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld, 2009.
- Bonilla, Sol Montoya, „Artefakte, Objekte und das Museum: Inszenierungen“, in: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*, Marburg, 2000.
- Bose, Friedrich von, „Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen“, in: Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaya, Luisa (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin, 2016.
- Brandstätter, Ursula, *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, 2008.
- Brassat, Wolfgang; Kohle, Hubertus, *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln, 2003.
- Breidenstein, Georg (Hg.), *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz, 2013.
- Bremshey, Christian; Hoffmann, Hilde; May, Yomb; Ortu, Marco (Hg.), *Den Fremden gibt es nicht. Xenologie und Erkenntnis*, Münster, 2004.
- Brendel, Elke, *Wissen*, Berlin, 2013.
- Bruckner, Atelier (Hg.), *Scenography/Szenografie: Making space talk*, Stuttgart, 2011.
- Bubmann, Peter (Hg.), *Ästhetische Bildung in der Erinnerungskultur*, Bielefeld, 2014.
- Burmeister, Ralf, *Hannah Höch: Aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern, Berlin, 2007.
- Busch, Kathrin, *Wissen anders denken*, Paderborn, 2016.
- Buth, Peggy, *Peggy Buth. Desire in Representation: Traveling through the Musée Royale*, Berlin, 2008.
- Buth, Peggy, „Wir Alle' Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.
- Caduff, Corina, „Künstlerische Forschung. Reibungen und Perspektiven“, in: Krause Wahl, Antje; Schütze, Irene (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, Weimar, 2015.
- Caduff, Corina (Hg.), *Kunst und künstlerische Forschung: Musik, Kunst, Design, Literatur, Tanz*, Zürich, 2010.
- Carbonell, Bettina Messias (Hg.) *Museum Studies. Anthology of Contexts*, Weinheim, 2003.
- Cerami, Charles A., *Benjamin Banneker. Surveyor. Astronomer. Publisher. Patriot*, New York, 2002.
- Chambers, Iain (Hg.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, 2014.
- Chapman, William Ryan, „Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition“, in: Stocking, George W. (Hg.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, London, 1985.
- Classen, Constance; Howes, David, „The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts“, in: Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Philips, Ruth B. (Hg.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, 2006.
- Clifford, James, „Museums as Contact Zones“, in: Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass, 1988.
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997.
- Clifford, James, „Über das Sammeln von Kunst und Kultur“, in: Prussart, Margit; Till, Wolfgang, „Neger im Louvre“ *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001.
- Clifford, James; E. Marcus, George, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Californien, 2010.
- Coe, Sophie und Michael D., *Die wahre Geschichte der Schokolade*, Frankfurt am Main, 1997.
- Coles, Alex (Hg.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, 2000.

- Conrad, Sebastian, *Deutsche Kolonialgeschichte*, München, 2012.
- Conrad, Sebastian (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 2013.
- Coombes, Annie E., „Museums and the Formation of National and Cultural Identities“, in: Preziosi, Donald; Farago, Claire (Hg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, London, 2004.
- Cooper, Frederick; Stoler, Ann Laura, „Zwischen Metropole und Kolonie: Ein Forschungsprogramm neu denken“, in: Kraft, Claudia (Hg.), *Kolonialgeschichten: Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen*, Frankfurt am Main, 2010.
- Coronil, Fernando, „Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nichtimperialen geohistorischen Kategorien“, in: Conrad, Sebastian (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 2013.
- Corrin, Lisa Graziose; Wilson, Fred, *Mining the Museum: An Installation Institution: An Installation by Fred Wilson*, Baltimore: New York, 1994.
- Craig, Edward, *Was wir wissen können. Pragmatische Untersuchungen zum Wissensbegriff*, Frankfurt am Main, 1993.
- Cuevas, Minerva „Wertrituale“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.
- Damme, Wilfried van, „Introducing World Art Studies“, in: Zijlmans, Kitty; Damme, Wilfried van (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, 2008.
- Daston, Lorraine, „Speechless“, in: Daston, Lorraine (Hg.), *Thinks that talk. Object Lessons from Art and Science*, Cambridge, 2007.
- Daston, Lorraine (Hg.), *Thinks that talk. Object Lessons from Art and Science*, Cambridge, 2007.
- Dawid, Evelyn; Schlesinger, Robert, *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld, 2012.
- Dawson, Andrew (Hg.), *After Writing Culture: Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*, London, 1997.
- Dean, Isabel, *Die Musealisierung des Anderen: Stereotype in der Ausstellung „Kunst aus Afrika“*, Tübingen, 2010.
- Debusmann, Robert; Riesz, János, *Kolonialausstellungen, Begegnungen mit Afrika?*, Frankfurt am Main, 1995.
- Deliss, Clémentine, „Entre-Pologiste“, in: Parzinger, Hermann (Hg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld, 2014.
- Deliss, Clémentine, „Future Academy: A Census“, in: Baumann, Leonie (Hg.), *Crosskick: European Art Academies hosted by in German Kunstvereine*, Köln, 2009.
- Deliss, Clémentine, „Manifesto für ein postethnografisches Museum“, in: Endter, Stephanie; Rothmund, Carolin (Hg.), *„Irgendwas zu Afrika“*, Bielefeld/Berlin, 2015.
- Deliss, Clémentine (Hg.), *Objekt Atlas: Feldforschung im Museum*, Bielefeld, 2012.
- Deliss, Clémentine, „Performing the Curatorial in a Post-Ethnographic Museum“, in: Lind, Maria (Hg.), *Performing the Curatorial: With and Beyond Art*, Berlin, 2012.
- Deliss, Clémentine, „privacy+dialect=capital“, in: Hlavajova, Matia; Winder, Jill; Choi, Binna (Hg.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Frankfurt am Main, 2008.
- Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.
- Deliss, Clémentine im Gespräch mit Bettina Habsburg-Lothringen „Wir machen es einfach [...], wir experimentieren.“, in: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.), *Dauerausstellungen: Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld, 2012.
- Derenthal, Ludger (Hg.), *Das koloniale Auge. Frühe Portraitfotografie in Indien*, Leipzig, 2012.
- Dias, Nélia, „The visibility of difference. Nineteenth-century French anthropological collections“, in: Sharon Macdonald, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London, 1998.
- Dietzsch, Ina, *Horizonte ethnografischen Wissens: Eine Bestandsaufnahme*, Köln, 2009.
- Doering, Hilke; Hirschauer, Stefan, „Die Biografie der Dinge. Eine Ethnographie musealer Repräsentation“, in: Hirschauer, Stefan; Amann, Klaus (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt am Main, 1997.
- Douglass, Frederick, Introduction and Notes by David W. Blight, *My Bondage and My Freedom*, Yale, 2014.
- Douglass, Frederick, übersetzt und mit einem Nachwort von Dietlinde Haug, *Das*

- Leben des Frederick Douglass als Sklave in Amerika, von ihm selbst erzählt*, Göttingen, 1992.
- Dreesbach, Anne, *Gezähmte Wilde: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt am Main, New York, 2005.
- Drosdowski, Günther; Grebe, Paul, *Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, Mannheim, 1963.
- Dumbois, Florian (Hg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2012.
- Eagleton, Terry, *Was ist Kultur?*, München, 2009.
- Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin, 2009.
- Eckert, Andreas, *Kolonialismus*, Frankfurt am Main, 2015.
- Eco, Umberto, *Die unendliche Liste*, München, 2009.
- Edwards, Elizabeth, „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Berlin, 2003.
- Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Philips, Ruth B. (Hg.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, 2006.
- Edwards, Elizabeth; Morton, Christopher (Hg.), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, 2015.
- Elkins, James, *Is Art History Global?*, New York, London, 2007.
- Ellen, Roy; Parkes, Peter; Bicker, Alan (Hg.), *Indigenous Environmental Knowledge and its Transformations. Critical Anthropological Perspectives*, London, 2000.
- Elser, Michael; Weber, Daniel, *Stille Gäste aus Aller Welt*, St. Gallen, 2016.
- Endter, Stephanie; Rothmund, Carolin (Hg.), *„Irgendwas zu Afrika“*, Bielefeld/Berlin, 2015.
- Engelmann, Peter, *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, 1990.
- Falconer, John, „Ethnografische Fotografie in Indien“, in: Derenthal, Ludger (Hg.), *Das koloniale Auge. Frühe Portraitfotografie in Indien*, Leipzig, 2012.
- Fani-Kayode, Rotimi, *Black Male/White Male*, London, 1994.
- Fanon, Frantz, *Schwarze Haut, weiße Masken*, erschienen 1952, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main, 1980.
- Feest, Christian F., „Ethnologische Museen“, in: Kokot, Waltraud; Dracklé, Dorle, *Wozu Ethnologie? Festschrift für Hans Fischer*, Berlin, 1999.
- Feldtkeller, Andreas (Hg.), *Missionsgeschichte als Geschichte der Globalisierung von Wissen. Transkulturelle Wissensaneignung und -vermittlung durch christliche Missionare in Afrika und Asien im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 2012.
- Ferguson, Bruce W., „Exhibition rhetorics“, in: Greenberg, Reesa (Hg.), *Thinking about exhibitions*, London, 2005.
- Feyerabend, Paul, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main, 1984.
- Fietzek, Gerti (Hg.), *Documenta 11, Plattform 5*, Ausstellung, Katalog, Osterfildern-Ruit, 2002.
- Filipovic, Elene, „Der globale White Cube“, in: John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, 2008.
- Fleckner, Uwe, *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin, 2006.
- Flick, Uwe (Hg.), *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, 2005.
- Förster, Larissa, „Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?“, in: Bierschen, Thomas (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin, 2013.
- Förster, Larissa; Edenheiser, Iris; Fründt; Hartmann, Heike (Hg.), *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen zur aktuellen Debatte*, München, 2017.
- Förster, Larissa, *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, Paderborn, 2014.
- Foster, Hal, „The Artist as Ethnographer?“, in: Marcus, George E. (Hg.), *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, 1995.
- Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Ulrich Köppen (Übers.), Frankfurt am

Main, 1981.

Fried, Johannes; Stolleis (Hg.), *Wissenskulturen. Über die Erzeugung und Weitergabe von Wissen*, Frankfurt am Main, 2009.

Fromm, Annette B.; Golding, Viv; Rekdal, Per B. (Hg.), *Museums and Truth*, Newcastle, 2014.

Fromm, Martin; Schulz, Alexandra, *Texte im Völkerkundemuseum. Ein Werkstattbericht*, Münster, 2012.

Fründt, Sarah, „Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen“, in: Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Dresden, 2015.

Fuchs, Martin; Berg, Eberhard, *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin, 1993.

Gable, Eric, „Ethnographie: Das Museum als Feld“, in: Baur, Joachim, *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 2013.

Gadebusch, Raffael Dedo, „Echtes oder inszeniertes Indien. Der koloniale Blick in der frühen Portraitfotografie Südasiens“, in: Derenthal, Ludger (Hg.), *Das koloniale Auge. Frühe Portraitfotografie in Indien*, Leipzig, 2012.

Gamma, Alisa La (Hg.), *Heroic Africans: Legendary Leaders, Iconic Sculptures*, New York, 2011.

Gbadamosi, Gabriel, *Vauxhall*, London, 2014.

Gbadamosi, Gabriel, „Dr. Hagens Fotos“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Wäre & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.

Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Übersetzt von Luchesi, Brigitte; Bindemann, Rolf, Frankfurt am Main, 1987.

Gerchow, Jan (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Berlin, 2002.

Gering, Kerstin (Hg.), *Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin, 2001.

Golding, Viv, „Museums and Truths: The Elephant in the Room“, in: Fromm, Annette B.; Golding, Viv; Rekdal, Per B. (Hg.), *Museums and Truth*, Newcastle, 2014.

Goldwater, Robert, „The Development of Ethnological Museums“, in: Carbonell, Bettina Messias (Hg.), *Museum Studies. Anthology of Contexts*, Weinheim, 2003.

Gombrich, Ernst H., „Der Wert des Primitiven in der Kunst“, in: Scheps, Marc (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln, 1999.

Gosden, Chris (Hg.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, 2006.

Gottowik, Volker, *Konstruktionen des Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin, 1997.

Gottowik, Volker; Jebens, Holger; Platte, Editha (Hg.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratwanderungen*, Frankfurt am Main, 2009.

Gottschalk, Sebastian, *Deutsches Historisches Museum, Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart*, Darmstadt, 2016.

Gottschlich, Max, „Ästhetik – ästhetische Erfahrung – ästhetische Kategorien: Zur systematischen Orientierung“, in: Leisch-Kiesl, Monika; Gottschlich, Max; Winder, Susanne (Hg.), *Ästhetische Kategorien. Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie*, Bielefeld, 2017.

Gradinari, Irina; Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hg.), *Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reisen und Nicht-Wissen*, Wiesbaden, 2016.

Graff, Henry (Hg.), *The Presidents: A Reference History*, New York, 2002.

Greenberg, Reesa (Hg.), *Thinking about exhibitions*, London, 2005.

Greenblatt, Stephen, „Resonance and Wonder“, in: Karp, Ivan; Stephen Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991.

Greifenstein, Ute I., „Steinreich! Das Geld der Bewohner von Yap“, in: Greifenstein, Ute I., *Fremdes Geld. Tauschmittel und Wertmesser außereuropäischer Gesellschaften*, Frankfurt am Main, 1990.

Gretzschel, Matthias; Pelc, Ortwin, *Hagenbeck - Tiere, Menschen, Illusionen*, Hamburg, 1998.

Grewe, Cordula, „Between Art, Artifact, and Attraction: The ethnographic Object and its Appropriation in Western Culture“, in: Grewe, Cordula, (Hg.), *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart, 2006.

Grewe, Cordula, (Hg.), *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und*

Wissenschaft, Stuttgart, 2006.

Griesser, Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin, 2016.

Griesser-Stermscheg, Martina, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*, Wien, 2013.

Groys, Boris, *Logik der Sammlung*, München 2009.

Gründer, Horst, „Der Kolonialismus der Bilder“, in: Bernhardt, Günter (Hg.), *Die Ferne im Blick: Westfälisch-lippische Sammlungen zur Fotografie aus Mission und Kolonien*, Westfalen, 2006.

Gründer, Horst, *Geschichte der deutschen Kolonien*, Paderborn, 2012.

Guisinde, Martin, *Die Kongo-Pygmäen in Geschichte und Gegenwart*, Halle (Saale), 1942.

Habermas, Rebekka, „Intermediaries, Kaufleute, Missionare, Forscher und Diakonissen. Akteure und Akteurinnen im Wissenstransfer“, in: Habermas, Rebekka; Przyrembel, Alexandra (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen, 2013.

Habermas, Rebekka, *Skandal in Togo: ein Kapitel deutscher Kolonialherrschaft*, Frankfurt am Main, 2016.

Habermas, Rebekka; Przyrembel, Alexandra (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen, 2013.

Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.), *Dauerausstellungen: Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld, 2012.

Hagen, Bernhard, *Anthropologischer Atlas Ostasiatischer & Melanesischer Völker*, Wiesbaden, 1898.

Hagen, Bernhard, *Unter den Papua's. Beobachtungen und Studien über Land und Leute, Thier- und Pflanzenwelt in Kaiser-Wilhelmsland*, Wiesbaden, 1899.

Hahn, Christina, *Open Access für Museen. Rechtsfragen zur freien Verfügbarkeit von Sammlungen*, Leipzig, 2013.

Hahn, Hans Peter, „Dinge als unscharfe Zeichen“, in: Walz, Markus (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart, 2016.

Hahn, Hans Peter, *Materielle Kultur*, Berlin, 2005.

Hall, Stuart, *Ausgewählte Schriften/Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg, 2016.

Hall, Stuart, „Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht“, in: Hall, Stuart, *Ausgewählte Schriften/Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg, 2016.

Hamann, Ulrike, *Prekäre koloniale Ordnung: Rassistische Konjunkturen im Widerspruch. Deutsches Kolonialregime 1884-1914*, Bielefeld, 2015.

Hartung, Olaf (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld, 2006.

Hauser-Schäublin, Brigitta; Braukämper, Ulrich, *Ethnologie der Globalisierung: Perspektiven kultureller Verflechtungen*, Berlin, 2002.

Heesen, Anke te, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Band 4, Dresden, 2005.

Heesen, Anke te (Hg.), *Sammeln als Wissen*, Göttingen, 2001.

Heesen, Anke te, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg, 2015.

Heesen, Anke te, „Verkehrsformen der Objekte“, in: Heesen, Anke te, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Band 4, Dresden, 2005.

Heidler, David S. und Jeanne T., *Henry Clay: The Essential American*, New York, 2010.

Heller, Mareike (Hg.), *No Humboldt 21! Dekoloniale Einwände gegen das Humboldt-Forum*, Berlin, 2017.

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

Helm, Renate, *Politische Herrschaften in Togo: Das Problem der Demokratisierung*, Münster, 2004.

Hemken, Kai-Uwe, „Ansichtssache Kunstaussstellung“, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015.

Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015.

Heyden, Ulrich van der; Feldtkeller, Andreas (Hg.), *Missionsgeschichte als Geschichte der Globalisierung von Wissen. Transkulturelle Wissensaneignung und -vermittlung durch christliche Missionare in Afrika und Asien im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 2012.

Hiller, Susan, *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, London, 1991.

Hirschauer, Stefan; Amann, Klaus (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt am Main, 1997.

Hlavajova, Matia; Winder, Jill; Choi, Binna (Hg.), *On Knowledge Production: A Critical Reader in*

- Contemporary Art*, Frankfurt am Main, 2008.
- Hochschild, Adam, *Schatten über dem Kongo: die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen*, Stuttgart, 2001.
- Höch, Hannah (Hg.), *The Photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, 1996.
- Höcker, Arne (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld, 2006.
- Höfer, Candida, *In ethnografischen Sammlungen*, Köln, 2004.
- Hoffmann, Beatrix; Mayer, Steffen, *Objekt, Bild und Performance: Repräsentationen ethnographischen Wissens*, Berlin, 2015.
- Hoffmann, Detlef (Hg.), *Die Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*, Loccum, 2003.
- Hoffmann, Katja, *Ausstellungen als Wissensordnungen: Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*, Bielefeld, 2013.
- Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg.), *Macht, Wissen, Teilhabe: Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015.
- Honour, Hugh; Fleming, John, *Weltgeschichte der Kunst*, München, 1992.
- Hopf, Christel, „Qualitative Interviews. Ein Überblick“, in: Flick, Uwe (Hg.), *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, 2005.
- Hopper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, 1992.
- Horstmann, Anja, Kopp, Vanina (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*, Frankfurt am Main, 2010.
- Hürlimann, Annemarie, „Zum Umgang mit Dingwelten in der aktuellen Ausstellungspraxis. Ein Plädoyer für die Schaulust, den geduldigen Blick und die Phantasie“, in: Hartung, Olaf (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld, 2006.
- Hudson, Kenneth, „How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be?“, in: Karp, Ivan; Lavine, Stephen (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, 1991.
- Hund, Wulf D. (Hg.), *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*, Bielefeld, 2009.
- Hund, Wulf D., *Rassismus: Die soziale Konstruktion natürlicher Ungleichheit*, Münster, 1999.
- Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Derssel, Gert (Hg.), *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalf Räume zwischen Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld, 2017.
- Iselin, Regula, *Die Gestaltung der Dinge. Außereuropäische Kulturgüter und Designgeschichte*, Berlin, 2012.
- Jannelli, Angela, „Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum“, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2015.
- Johler, Reinhard (Hg.), *Kultur_Kultur.: Denken. Forschen. Darstellen.*, Münster, 2013.
- John, Hartmut; Dauschek, Anja (Hg.), *Museen neu denken*, Bielefeld, 2008.
- John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, 2008.
- Johnstone, Stephen (Hg.), *Everyday*, London, Cambridge, Mass, 2008.
- Juneja, Monica, „Alternative, Peripheral or Cosmopolitan?“, in: Allerstorfer, Julia; Leisch-Kiesel, Monika (Hg.), *'Global Art History'. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld, 2017.
- Juneja, Monica; Kravanga, Christian in Conversation, „Understanding Transculturalism“, in: Amir, Fahim (Hg.), *Transcultural Modernisms*, Berlin, 2013.
- Kalland, Arne, „Indigenous Knowledge: Prospects and Limitations“, in: Ellen, Roy; Parkes, Peter; Bicker, Alan (Hg.), *Indigenous Environmental Knowledge and its Transformations. Critical Anthropological Perspectives*, London, 2000.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, 1787, Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900.
- Kaprow, Allan, „Education of the un-artist. Part I“, in: Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Californien, 2003, 104.
- Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, Californien, 2003, 104.
- Karp, Ivan; Lavine, Stephen (Hg.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*,

Washington, 1991.

Kasprzycki, Sylvia S. (Hg.), *Ansichtssachen - Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004.

Kasprzycki, Sylvia S., „Ansichtssachen. Perspektiven der Arbeit am Museum der Weltkulturen“, in: Kasprzycki, Sylvia S. (Hg.), *Ansichtssachen - Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004.

Kaufmann, Thomas DaCosta, „Refelctions on World Art History“, in: Kaufmann, Thomas DaCosta; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (Hg.), *Circulations in the Global History of Art (Studies in Art Historiography)*, Farnham/Burlington, 2015.

Kaufmann, Thomas DaCosta; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (Hg.), *Circulations in the Global History of Art (Studies in Art Historiography)*, Farnham/Burlington, 2015.

Kazeem, Belinda (Hg.), *Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien*, Wien, 2009.

Kemp, Wolfgang, „Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Brassat, Wolfgang (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln, 2003.

Kemp, Wolfgang, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Belting, Hans (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, 1988.

Kerner, Ina, *Postkoloniale Theorien zur Einführung*, Hamburg, 2011.

Kilger, Gerhard, *Szenografie in Ausstellungen und Museen II: Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*, Essen, 2006.

Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.), *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, 1998.

Kirschenblatt-Gimblett, Barbara, „The Agency of Display, Objects of Ethnography“, in: Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.), *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, 1998.

Klein, Alexander, *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld, 2004.

Klepacki, Leipold, „Das Museum. Die ästhetische Vergegenwärtigung absenter kultureller Bedeutungssysteme durch präsente Dinge“, in: Bubmann, Peter (Hg.), *Ästhetische Bildung in der Erinnerungskultur*, Bielefeld, 2014.

Kohl, Karl-Heinz, „Antike in der Südsee. Körperdarstellungen in den Illustrationen von Reiseberichten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“, in: Gering, Kerstin (Hg.), *Fremde Körper: Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin, 2001.

Kohl, Karl-Heinz, „Die Ethnologie und die Rekonstruktion traditioneller Ordnungen“, in: Fried, Johannes (Hg.), *Wissenskulturen. Über die Erzeugung und Weitergabe von Wissen*, Frankfurt am Main, 2009.

Kohl, Karl-Heinz, „Die Zukunft der Ethnologie liegt in ihrer Vergangenheit. Plädoyer für das ethnographische Archiv“, in: Bierschenk, Thomas (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin, 2013.

Kohl, Karl-Heinz, *Zwischen Kunst und Kontext. Zur Renaissance des Völkerkundemuseums*, Stuttgart, 2010.

Kokot, Waltraud; Dracklé, Dorle, *Wozu Ethnologie? Festschrift für Hans Fischer*, Berlin, 1999.

Korff, Gottfried, „Fremde (der, die, das) und das Museum (1997)“, in: Korff, Gottfried (Hg.), *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, Köln, 2006.

Korff, Gottfried (Hg.), *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, Köln, 2006.

Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990: Collected Writings, 1966-90*, Cambridge, 1991.

Kosuth, Joseph, „The Artist as Anthropologist“, in: Johnstone, Stephen (Hg.), *Everyday*, London, Cambridge, Mass 2008; sowie in: Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990: Collected Writings, 1966-90*, Cambridge, 1991.

Kraft, Claudia (Hg.), *Kolonialgeschichten: Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen*, Frankfurt am Main, 2010.

Kramer, Fritz W., „Eskapistische und utopische Motive in der Frühgeschichte der deutschen Ethnologie“, in: Pollig, Hermann (Hg.), *Exotische Welten. Europäische*

Phantasien, Stuttgart, 1987.

Kratz, Corinne A.; Karp, Ivan (Hg.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, 2006.

Kraus, Karola, „Vorwort“, in: Michalka, Matthias, *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer: artistic practices around 1990*, Köln, 2015.

Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*, Marburg, 2000.

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

Krause-Wahl, Antje; Schütze, Irene (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, Weimar, 2015.

Krauter, Anne, „Imagination und Dokument. Die eigene Kultur im fotografischen Abbild der Fremden Kultur“, in: Pollig, Hermann (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987.

Kravagna, Christian, „Begegnungen mit Masken: Gegen-Primitivismen in der Schwarzen Moderne“, in: Kravagna, Christian, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin, 2017.

Kravagna, Christian, (Hg.) *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln, 2001.

Kravagna, Christian, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin, 2017.

Kravagna, Christian, „Transcultural Beginnings. Decolonization, Transculturalism, and the Overcoming of Race“, in: Amir, Fahim (Hg.), *Transcultural Modernisms*, Berlin, 2013.

Krempel, Ulrich; Krull, Wilhelm; Wessler, Adelheid (Hg.), *Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit*, Hannover, Sprengel Museum, 2012.

Kreps, Christina, „Changing the rules of the road. Post-colonialism and the new ethics of museum anthropology“, in: Marstine, Janet (Hg.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, London, 2011.

Kühnhardt, Ludger; Mayer, Tilmann (Hg.), *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Wiesbaden, 2017.

Kühnhardt, Ludger, „Globalität. Begriff und Wirkung“, in: Kühnhardt, Ludger; Mayer, Tilmann (Hg.), *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Wiesbaden, 2017.

Kümin, Beatrice; Donati, Dario, „Artefakte im Photoarchiv“, in: Marschall, Wolfgang; Wyss-Giacosa, Paola von; Isler, Andreas (Hg.), *Genauigkeit. Schöne Wissenschaft*, Salenstein, 2008.

Lange, Britta, *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlaut*, Berlin, 2006.

Larson, Kate, *Bound for the Promised Land. Harriet Tubman: Portrait of an American Hero*, New York 2004.

Latner, Richard, „Andrew Jackson“, in: Graff, Henry (Hg.), *The Presidents: A Reference History*, New York, 2002.

Lau, David, „Geschichten der Vivisektion“, „Offenlegung“, „Schwärzung“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.

Laukötter, Anja, „Kultur in Vitrinen. Zur Bedeutung der Völkerkundemuseen im beginnenden 20. Jahrhundert“, in: Berger, Ursel; Wanken, Christiane (Hg.), *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Leipzig, 2010.

Laukötter, Anja, „Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion“, in: Dietzsch, Ina (Hg.), *Horizonte ethnografischen Wissens: Eine Bestandsaufnahme*, Köln, 2009.

Laukötter, Anja, *Von der »Kultur« zur »Rasse« vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, 2007.

Lawler, Louise, *Louise Lawler and others*, Berlin, 2004.

Lawson, Bill; Kirkland, Frank (Hg.), *Frederick Douglass: A Critical Reader*, New Jersey, 1999.

Leeb, Susanne, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische*

Konfiguration der Moderne, Berlin, 2016.

Legassick, Martin; Rassool, Ciraj, *Skeletons in the cupboard: South African museums and the trade in human remains, 1907-1917*, Cape Town, 2000.

Leisch-Kiesel, Monika; Gottschlich, Max; Winder, Susanne (Hg.), *Ästhetische Kategorien. Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie*, Bielefeld, 2017.

Lemke, Claudia, *Ethnographie nach der »Krise der Repräsentation«: Versuche in Anlehnung an Paul Rabinow und Bruno Latour. Skizzen einer Pädagogischen Anthropologie des Zeitgenössischen*, Bielefeld, 2011, 14.

Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.), *A Portrait of the Artist as a Researcher*, Antwerpen, 2007.

Lévy-Bruhl, Lucien, *Das Denken der Naturvölker*, Wien, 1921.

Lévy-Bruhl, Lucien, *Die geistige Welt der Primitiven*, Düsseldorf, 1959.

Lévy-Bruhl, Lucien, *Die Seele der Primitiven*, Wien, 1930.

Liessmann, Konrad Paul, *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien, 2009.

Lind, Maria (Hg.), *Performing the Curatorial: With and Beyond Art*, Berlin, 2012.

Liotard, Jean F. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*, In deutscher Übersetzung von Peter Engelmann, Wien, 2005.

Macdonald, Sharon (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Mass., 2010.

Macdonald, Sharon, „Collecting Practices“, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, New Jersey, 2006,

Macdonald, Sharon, „Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display“, in: Macdonald, Sharon (Hg.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London, 1997.

Macdonald, Sharon (Hg.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London, 1997.

Macdonald, Sharon, *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Cambridge, Mass., 1998.

Macke, August, „Die Masken“, in: Prussat, Margit; Till, Wolfgang, »Neger im Louvre« *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001.

Maharaj, Sarat, „Xeno-Epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes“, in: Fietzek, Gerti (Hg.), *Documenta 11, Plattform 5*, Ausstellung, Katalog, Osterfeldern-Ruit, 2002.

Malinowski, Bronislaw, *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes Neuguinea 1914 - 1918. Malinowski, Bronislaw: Schriften; Bd. 4,1*, Frankfurt am Main, 1986.

Malinowski, Bronislaw, *Argonauten des westlichen Pazifik: Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*, Eschborn bei Frankfurt am Main, 2001.

Marcus, George E. (Hg.), *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, 1995.

Marker, Chris, „Auch Statuen sterben“, in: Albers, Irene; Franke, Anselm (Hg.), *Nach dem Animismus*, Berlin, 2017.

Marschall, Wolfgang; Wyss-Giacosa, Paola von; Isler, Andreas (Hg.), *Genauigkeit. Schöne Wissenschaft*, Salenstein, 2008.

Marstine, Janet (Hg.), *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, London, 2011.

Martin, Jean Hubert, *Magiciens de la terre*, Paris, 1989.

Mauksch, Stefanie; Rao, Ursula, „Vom Wissen der Objekte“, in: Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Dresden, 2015.

Maurer, Trude (Hg.), *Der Weg an die Universität: Höhere Frauenstudien vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen, 2010.

McCarthy, Tom, „Catchouk, Text in Arbeit“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.

McShine, Kynaston, *The Museum as Muse. Artists Reflect*, New York, 1999.

Meissner, Jochen; Mücke, Ulrich; Weber, Klaus, *Schwarzes Amerika: eine Geschichte der Sklaverei*, München, 2008.

Mercer, Kobena (Hg.), *Cosmopolitan Modernism*, Cambridge, Mass./London, 2005.

Mesenhöller, Peter, „Vermessenheit“, in: Gerchow, Jan (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Berlin, 2002.

Michalka, Matthias (Hg.) *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer: artistic practices around 1990*,

Köln, 2015.

Michalka, Matthias, „Vorwort“, in: Michalka, Matthias (Hg.) *To expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer: artistic practices around 1990*, Köln, 2015.

Miles, Jonathan, „Fine Art and Research“, in: Dumbois, Florian (Hg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2012.

Mitchell, Timothy, „Die Welt als Ausstellung“, in: Conrad, Sebastian (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 2013.

Morton, Christopher, „Collecting Portraits, Exhibiting Race: Augustus Pitt-Rivers's cartes de visite at the South Kensington Museum“, in: Edwards, Elizabeth; Morton, Christopher (Hg.), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, 2015.

Moser, Jeannie, „Poetologien/Rhetoriken des Wissens“, in: Höcker, Arne (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld, 2006.

Mosse, George L., *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, Frankfurt am Main, 2006.

Müller, Claudius; Appel, Michaela, *Weiter als der Horizont. Kunst der Welt*, München, 2008.

Müller, Wolfgang, *Wörterbuch für Völkerkunde*, Berlin, 1999.

Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina, *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld, 2007.

Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina, „Museum und Intervention, Schreib- und Denk-Werkstatt *Museologie*, Drosendorf, 9. - 15. Juni 2003“, Drosendorf, 2003.

Nippa, Annegret; Herbstreuth, Peter, „Verzauberung – kein Kommentar“, in: Höfer, Candida, *In ethnografischen Sammlungen*, Köln, 2004.

Noah Sow, „Naturvolk“, in: Arndt, Susan; Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster, 2011.

O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Dhaka, 2000.

Osterhammel, Jürgen; Jansen, Jan C., *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, München, 2012.

Osterhammel, Jürgen; Petersson, Niels P., *Geschichte der Globalisierung: Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München, 2007.

Parzinger, Hermann (Hg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*, Bielefeld, 2014.

Paul, Barbara, „Schöne heile Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst“, in: Hoffmann, Detlef (Hg.), *Die Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte*, Loccum, 2003.

Pause, Johannes, „Reisen und Nicht-Wissen“, in: Gradinari, Irina; Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hg.), *Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reisen und Nicht-Wissen*, Wiesbaden, 2016.

Pearce, Susan M., *Interpreting Objects and Collections*, London, 1994.

Pearce, Susan M., *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London, 1999.

Peers, Laura (Hg.), *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, London, 2003.

Penny, H. Glenn, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, North California, 2002.

Peters, Sibylle (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld, 2013.

Pfisterer, Ulrich, *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, 2011.

Pink, Sarah, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, London, 2001.

Pink, Sarah, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, London, 2005.

Platte, Editha, „Das gestohlene Ding. Und andere Geschichten, die davon handeln,

- wie sich Europäer ihre Gegenstände aneigneten“ in: Gottowik, Volker; Jebens, Holger; Platte, Editha (Hg.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung. Ethnologische Gratwanderungen*, Frankfurt am Main, 2009.
- Platon, *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Erich Loewenthal (Hg.), Mit einem bibliographischen Bericht von Bernd Henninger und einem editorischen Nachwort von Michael Assmann, Berlin, 1982.
- Pöhlmann, Wolfer, *Handbuch zur Ausstellungspraxis von A bis Z*, Berlin, 2006.
- Pollig, Hermann (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987.
- Preziosi, Donald; Farago, Claire (Hg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, London, 2004.
- Prussart, Margit; Till, Wolfgang, „Neger im Louvre“ *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Dresden, 2001.
- Pruulmann-Vangerfeldt, Pille; Aljas, Agnes, „Digital Cultural Heritage – Challenging Museums, Archives and Users“, in: Runnel, Pille (Hg.), *Democratising the Museum. Reflections on Participatory Technologies*, Frankfurt am Main, 2014.
- Quinn, Latimer (Hg.), *Der documenta 14 Reader*, München, London, New York, 2017.
- Raabe, Eva Ch. (Hg.), *Kulturen im Bild. Bestände und Projekte des Bildarchivs*, Frankfurt am Main, 1994.
- Raabe, Eva Ch. (Hg.), *Reisen und Entdecken – Vom Sepik an den Main*, Frankfurt am Main, 2009.
- Rabinow, Paul, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton, 2007.
- Rabinow, Paul; Stavrianakis, Anthony, „Toward an Anthropology of the Discordant“, in: Johler, Reinhard (Hg.), *Kultur_Kultur.: Denken. Forschen. Darstellen.*, Münster, 2013.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003.
- Rein, Anette, „Ansichtssachen. Perspektiven der Arbeit am Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main“, in: Kasprzycki, Sylvia S. (Hg.), *Ansichtssachen - Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004.
- Reinhard, Wolfgang, *Die Unterwerfung der Welt: Globalisierungsgeschichte der europäischen Expansion 1415-2015*, München, 2015.
- Reinhard, Wolfgang, *Kleine Geschichte des Kolonialismus*, Stuttgart, 2008.
- Remmers, Peter, „Was ist ästhetisches Wissen? Überlegungen zu einer neuen Wissensform“, in: Asmuth, Christoph, *Ästhetisches Wissen*, Berlin, 2015.
- Rhodes, Colin, „Primitivism: The Primordium in Lost and Found and Reinvented“, in: Zijlman, Kitty; Damme, Wilfried van (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, 2008.
- Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, London, 1994.
- Richter, Gabriele, „Flexibles Wissen in Beziehungen“, in: Heyden, Ulrich van der; Feldtkeller, Andreas (Hg.), *Missionsgeschichte als Geschichte der Globalisierung von Wissen. Transkulturelle Wissensaneignung und -vermittlung durch christliche Missionare in Afrika und Asien im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, 2012.
- Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“, in: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan, *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Kunst*, Berlin, 2009.
- Ritter, Sabine, „Présenter les organes génitaux: Sarah Baartman und die Konstruktion der Hottentottenvenus“, in: Hund, Wulf D. (Hg.), *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*, Bielefeld, 2009.
- Rosaldo, Renato, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston 1993.
- Rubin, William; Oldenburg, Richard E.; Varnedoe, Kirk, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, MoMa, New York, 1984.
- Runnel, Pille (Hg.), *Democratising the Museum. Reflections on Participatory Technologies*, Frankfurt am Main, 2014.
- Salzborn, Samuel, *Klassiker der Sozialwissenschaften: 100 Schlüsselwerke im Portrait*, Wiesbaden, 2016.
- Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K.H.; Hahn, Hans Peter (Hg.) *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart, 2014.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.), *Wissen. Wissenskulturen und die Kontextualität des Wissens*, Berlin, 2014.
- Savoy, Bénédicte, *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Berlin, 2018.
- Schankweiler, Kerstin, *Die Mobilisierung der Dinge: Ortsspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Bielefeld, 2012.

- Schebesta, Paul, *Der Urwald ruft wieder. Meine zweite Forschungsreise zu den Ituri Zwergen*, Leipzig/Salzburg, 1936.
- Scheffler, Claudia, *Eine Untersuchung der Funktionen des ethnographischen Museums für unsere Gegenwart: Zwischen Raritätenkabinett und Forum der Kulturen*, Magisterarbeit, München, 2008.
- Scherrer, Christoph; Kunze, Caren, *Globalisierung*, München, 2002.
- Scheps, Marc (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln, 1999.
- Schindelbeck, Markus (Hg.), *Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*, Berlin, 1989.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hg.), *Verstehen und Verständigung: Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Würzburg, 2002.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, Marburg, 2010.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, „Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte“, in: Below, Irene; Bismarck, Beatrice von (Hg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg, 2005.
- Schmidt-Möbus, Friederike; Einstein, Carl, *Negerplastik*, Stuttgart, 2012.
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher, *Between Art and Anthropology*, Oxford, 2010.
- Schneider, Norbert, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne: Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart, 1997.
- Schöder, Iris, „Disziplinen. Zum Wandel der Wissensordnungen im 19. Jahrhundert“, in: Habermas, Rebekka; Przyrembel, Alexandra (Hg.), *Von Käfern, Märkten und Menschen Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen, 2013.
- Scholze, Jana, „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“, in: Baur, Joachim, *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 2013.
- Scholze, Jana, *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld, 2004.
- Schweizer, Thomas und Margarete, Kokot, Waltraud (Hg.), *Handbuch der Ethnologie*, Berlin, 1993.
- Sebald, Peter, *Die deutsche Kolonie Togo 1884 – 1914: Auswirkungen einer Fremdherrschaft*, Berlin, 2013.
- Seel, Martin, *Aktive Passivität: Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt am Main, 2014.
- Seiderer, Anna, „Die Implementierung postkolonialer Theorien in der Arbeit ethnographischer Museen Europas“, in: Hoffmann, Beatrix; Mayer, Steffen, *Objekt, Bild und Performance: Repräsentationen ethnographischen Wissens*, Berlin, 2015.
- Shatanawi, Mirjam, „Contemporary Art in Ethnographic Museums“, in: Belting, Hans; Buddensieg, Andrea (Hg.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, 2009.
- Shelton, Anthony Alan, „Museums and Anthropologies“, in: Macdonald, Sharon (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, New Jersey, 2006.
- Shiner, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, 2001.
- Sibeth, Achim, (Hg.), *Being Object. Being Art: Meisterwerke aus der Sammlung des Museums der Weltkulturen*, Frankfurt am Main, Tübingen, 2009.
- Sibeth, Achim, „Bernhard Hagen: Vom Kolonialarzt zum Museumsgründer.“, in: Kasprzycki, Sylvia S. (Hg.), *Ansichtssachen - Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004.
- Simpson, Moira G., *Making Representations: Museums in the Post-colonial Era*, Oxford, 1997.
- Slager, Henk, „Discours de la Méthode“, in: Balkema, Annette W.; Slager, Henk (Hg.), *Artistic Research. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory, Volume 18*, Leiden, Amsterdam, 2004.
- Sleeper-Smith, Susan (Hg.), *Contesting Knowledge. Museums and indigenous Perspectives*, Nebraska, 2009.
- Smith, Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies. Research and indigenous*

- peoples, London, 2006.
- Speitkamp, Winfried, *Deutsche Kolonialgeschichte*, Stuttgart, 2014.
- Sperber, Dan, *Das Wissen des Ethnologen*, Frankfurt am Main, 1989.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, 2012.
- Springer, Anna-Sophie (Hg.), *The Subjective Object – Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder*, Berlin, 2012.
- Sternfeld, Nora, „Der Objekt-Effekt“, in: Griesser Martina; Haupt-Stummer, Christine; Höllwart, Renate; Jaschke, Beatrice; Sommer, Monika; Sternfeld, Nora; Ziaja, Luisa (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin, 2016.
- Stocking, George W. (Hg.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, London, 1985.
- Stoecker, Helmuth, „Zur Definition des Begriffs „Kolonie“ sowie abgeleiteter Begriffe und deren Verwendung (und Nichtverwendung) in der Geschichtsliteratur“, in: Wagner, Wilfried, *Kolonien und Missionen. Referate des 3. Internationalen Kolonialgeschichtlichen Symposiums 1993 in Bremen*, Münster, 1993.
- Stoecker, Holger, „Knochen im Depot: Namibische Schädel in anthropologischen Sammlungen aus der Kolonialzeit“, in: Zimmerer, Jürgen, *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt am Main; New York, 2013.
- Stoecker, Holger (Hg.), *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin, 2013.
- Sturge, Kate, *The Other on Display: Translation in the Ethnographic Museum*, London, 2006.
- Sweeney, James Johnson (Hg.), *African Negro Art*, New York, 1935.
- Szalay, Miklós, „Europäische Avantgarde und afrikanische Ästhetik“, in: Schmied-Kowarzik, Wölfriedrich (Hg.), *Verstehen und Verständigung: Ethnologie, Xenologie, interkulturelle Philosophie*, Würzburg, 2002.
- Takezawa, Shoichiro, „Ethnological Museums & the (Un)Making of History“, in: Yoshida, Kenji; Mack, John (Hg.), *Preserving the Cultural Heritage of Africa. Crisis or Renaissance?*, Suffolk, 2008.
- Thiel, Josef Franz, „Der Exotismus in Bezug auf Mission und Kolonialismus“, in: Pollig, Hermann (Hg.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*, Stuttgart, 1987.
- Thiel, Josef Franz, „Zur neueren Geschichte des Museums für Völkerkunde“, in: Kasprzycki, Sylvia S. (Hg.), *Ansichtssachen - Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main, 2004.
- Thiemeyer, Thomas, „Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum“, in: Walz, Markus (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart, 2016.
- Thode-Arora, Hilke, „Herbeigeholte Ferne. Völkerschauen als Vorläufer exotisierender Abenteuerfilme“, in: Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang; Schöning, Jörg (Hg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, München, 1997.
- Thomas, Nicolas, *The Return of the Curiosity. What Museums are good for in the 21st Century*, London, 2016.
- Thompson, Luke Willis, „Museum in Umkehrung“, in: Deliss, Clémentine (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.
- Thornton, Robert, *The Early Writings of Bronislaw Malinowski*, Cambridge University Press, 2006.
- Toussaint, Denise, *Dem kolonialen Blick begegnen: Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, 2015.
- Tröndle, Marti; Warmers, Julia, *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld, 2011.
- Twellmann, Marcus (Hg.), *Nichtwissen als Ressource*, Baden-Baden, 2014.
- Tythacott, Louise, *Museums and Restitution. New Practices, New Approaches*, Ashgate, 2014.
- Varela, María do Mar Castro; Dhawan, Nikita, *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Bielefeld, 2015.
- Vergo, Peter, *The New Museology*, London, 1989.
- Vieregg, Hildegard, *Geschichte des Museums: Eine Einführung*, München, 2008.
- Vieregg, Hildegard, *Museumswissenschaften*, Stuttgart, 2006.
- Völger, Gisela; Welck, Karin von, „Das Völkerkundemuseum an der Jahrtausendwende“, in: Schweizer, Thomas und Margarete, Kokot, Waltraud (Hg.),

- Handbuch der Ethnologie*, Berlin, 1993.
- Völkens, Hortensia, „Museum des Überflusses“, in: Heller, Martin (Hg.), *Prinzip Labor: Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*, Berlin, 2015.
- Wagner, Wilfried, *Kolonien und Missionen. Referate des 3. Internationalen Kolonialgeschichtlichen Symposiums 1993 in Bremen*, Münster, 1993.
- Walz, Markus (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart, 2016.
- Weber, Susanne; Aithal, Vathsala, „Wissen Macht, Transformation“, in: Aithal, Vathsala; Schirilla, Nausikaa; Schürings, Hildegard; Weber, Susanne (Hg.), *Wissen, Macht, Transformation. Interkulturelle und internationale Perspektiven*, Frankfurt am Main, 1999.
- Weber-Krebs, David, „Immersion“, in: Clémentine Deliss (Hg.), *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich, 2014.
- Wehling, Peter, *Vom Nutzen des Nichtwissens: Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, 2015.
- Weibel, Peter, *Inklusion, Exklusion: Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln, 1997.
- Weibel, Peter, „Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus“, in: Weibel, Peter, (Hg.), *Inklusion: Exklusion. Ein Versuch einer neuen Kartografie von Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln, 1997.
- Weiss, Judith Elisabeth, *Der gebrochene Blick. Primitivismus-Kunst-Grenzverwirrungen*, Berlin, 2007.
- Weiß, Gisela, „Kultur als Konstruktion – Kulturkonzepte im Museum und ihre Veränderung im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Jöhler, Reinhard (Hg.), *Kultur_Kultur: Denken. Forschen. Darstellen.*, Münster, 2013.
- Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990.
- Wienand, Kea, *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld, 2015.
- Wilkinson, Alan G., „Von Gauguin bis Moore. Transformationen des Primitiven in der modernen Skulptur“, in: Scheps, Marc (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln, 1999.
- Wilson, Fred, „Die museale Aufarbeitung des Spektakels kultureller Produktion“, Gespräch mit Martha Buskrik“, in: Christian Kravagna (Hg.) *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln, 2001.
- Wilson, Fred, „Fred Wilson“, in: James Putnam, *Art and Artefact: The Museum as a Medium*, London, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig; Schulte, Joachim, *Tractatus logico-philosophicus: Logisch philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main, 1963.
- Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Berlin, 2003.
- Wulf, Christoph, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Köln, 2009.
- Yoshida, Kenji; Mack, John (Hg.), *Preserving the Cultural Heritage of Africa. Crisis or Renaissance?*, Suffolk, 2008.
- Zabel, Jürgen-Konrad, *Bilder vom Anderen. Kunst und Ethnografie bei Lothar Baumgarten*, Bonn, 2011.
- Zickgraf, Peer, *Völkerschau und Totentanz: Deutsches (Körper-)Weltentheater zwischen 1905 und heute*, Marburg, 2012.
- Zijlmans, Kitty; Damme, Wilfried van (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, 2008.
- Zimmerer, Jürgen, *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt am Main, New York, 2013.

7.2. Bestand der Museumsbibliothek des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Agthe, Johanna, *Geschichte des Museums für Völkerkunde Frankfurt am Main*,

7.2. Bestand der Museumsbibliothek des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Frankfurt am Main, 1994.

Hagen, Bernhard, *Reden zur (Wieder) Eröffnung des Frankfurter Völkerkundemuseums von 1904 und 1908*, Frankfurt am Main, 1904 und 1908.

Städtisches Völkerkundemuseum Frankfurt am Main, *Kurzer Wegweiser durch die Sammlungen des Städtischen Völkermuseums*, Frankfurt am Main, 1911.

Voges, Hans, *Zur Lage der Frankfurter Völkerkunde unterm Hakenkreuz*, Frankfurt am Main, 2002.

7.3. Bestand des Bildarchivs des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Mitschnitt des Vortrags vom 18.12.2012: David Weber-Krebs, „The World in a Nutshell“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00033.MTS, 00034.MTS.

Mitschnitt des Vortrags vom 30.01.2013: Luke Willis Thompson, „Zu E1620, 1887“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00001.MTS, 00002.MTS, 00003.MTS.

Mitschnitt des Vortrags vom 14.02.2013: Ciraj Rassool, „Remaking South Africa's Museums after Apartheid: Colonial Legacies and Knowledge Contestations in Public Culture“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00006.MTS, 00007.MTS, 00008.MTS

Mitschnitt des Vortrags vom 24.07.2013: Minerva Cuevas, „Money Talks“, Bildarchiv des Weltkulturen Museums, Datei 00026.MTS, 00027.MTS, 00028.MTS

7.4. Zeitschriften

Andrade, Oswald de, „*Anthropophagisches Manifest*“, in deutscher Übersetzung von Maralde Meyer-Minnemann, in: *Lettre internationale*, Nr.11, 1990.

Andrade, Oswald de, „*Manifesto Antropófago*“, in: *Revista de Antropofagia*, Nr.1, 1928.

Arndt, Lotte, „*Grosse, gewaltige Interessen in allen fünf Erdteilen*“, in: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 94, Mai 2014, Berlin, 2014.

Arndt, Lotte, „*Ware und Wissen. Eine Ausstellung im Weltkulturen Museum Frankfurt zur Beziehung zwischen Handel und Ethnologie*“, in: *Analyse & Kritik*, Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 59 vom 18.03.2014, 2014(a).

Boast, Robin, „*NEOCOLONIAL COLLABORATION: Museum as Contact Zone Revisited*“, in: *Museum Anthropology*, Volume 34, Issue 1, Wiley-Blackwell, 2001.

Bose, Friedrich von; Förster, Larissa, „*Jenseits der Institution. Für eine erweiterte Diskussion ethnologischer Museumspraxis*“, in: *ZfK, Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Der Preis der Wissenschaft*, Ausgabe 1, 2015.

Bose, Friedrich von, „*Paradoxien der Intervention: Das Humboldt Lab Dahlem*“, in: *FKW. Fachzeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 58, April, 2015(a).

Deliss, Clémentine in conversation with Joanna Sokolowska, „*Postcolonial Museum Laboratory*“, *View. Theories and Practices of Visual Culture*, North America, 2015.

Disney, Walt, „*The Stone Money Mystery*“, *Donald Duck*, Heft 69, New York, 1960.

Disney, Walt, „*Die Jagd nach dem goldenen Mühlsteingeld*“, *Micky Maus*, Heft 30-32, Stuttgart, 1961.

Döring, Daniela; John, Jennifer, „*Mueale Re-Visionen: Ansätze eines reflexiven Museums*“, in: *FKW, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 58, April, 2015.

Fentroß, Jeanette, „*» Aus einem ethnographischen Museum« von Hannah Höch. Eine Fotomontagensammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkundefaszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflektion der Zwanziger Jahre (1924-1930)*“, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Band 31, Nr. 1, 2003.

Fraser, Andrea, „*Was ist Institutionskritik?*“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 59, September, 2005.

Friedel, Julia, „*Ausstellungsgeschichte(n), Magiciens de la Terre*“, in: *C&M Magazine*, Januar, 2017.

Gatt, Lorenz, „*Bloßgestellt. Weltkulturen Museum: Mit »Ware und Wissen« auf Nabelschau*“, in: *Strandgut, Kultur*, 05.02.2014.

- Gerste, Ronald D., „Die Verdopplung der USA“, *Die Zeit*, 18/2003.
- Göpfert, Claus-Jürgen, „30 Prozent mehr Besucher. Das Weltkulturen Museum ist im Wandel und die Direktorin optimistisch“, in: Frankfurter Rundschau, Thema des Tages, 22.04.2014.
- Gottwals, Gernot, „Das Geschäft mit der Völkerkunde“, in: Frankfurter Neue Presse, Kultur, 17.01.2014.
- Grimshaw, Anna; Ravetz, Amanda, „The ethnographic turn – and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology“, in: *Social Anthropology/ Anthropologie Sociale*, 2015.
- Haller, Dieter, dtv-Atlas Ethnologie, München, 2005.
- Hierholzer, Michael, „Statisten auf der Bühne der Museumsleiterin“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18.03.2016.
- Juneja, Monica, „Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung“, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Heft 2, „Universalität der Kunstgeschichte“, 2012.
- Kemp, Wolfgang, „Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität“, in: *Texte zur Kunst*, „Was ist social History?“, Heft Nr. 2, März, 1991.
- Klein, Julian, „Was ist künstlerische Forschung?“, in: *Auditive Perspektiven, kunsttexte*, Berlin, 2/2011.
- Knorr, Alexander, „Orchideen“, in: *Ethnologik. Zeitschrift und Fachschaft des Instituts für Ethnologie und Afrikanistik der Universität München*, 2006.
- Kravagna, Christian, „Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum“, in: *ZfK, Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Der Preis der Wissenschaft, Ausgabe 1, 2015.
- Kunstraum Tosterglope, „Der die das Fremde. Ware & Wissen im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main“, in: *Ambulanz - kulturell und elastisch, Museum – Kontaktzone*, Ausgabe Nr. 15, Juni 2014, Tosterglope, 2014.
- Lautz, Thomas, „Steinreich in der Südsee. Traditionelle Zahlungsmittel in Mikronesien“, in: *EUCOPRIMO*, 3. Sonderband, 1999.
- Leeb, Susanne, „Asynchrone Objekte“, in: *Texte zur Kunst*, „Globalismus“, Heft Nr. 91, September 2013.
- Lindhoff, Alida, „Umgang mit einem schwierigen Erbe. Zur aktuellen Ausstellung „Ware & Wissen“, in: Frankfurter Rundschau, Thema des Tages, 22.04.2014.
- Mundhenke, Dagmar, „Ware&Wissen. Kritische Fragen zum Forschungs- und Bildungsauftrag eines ethnografischen Museums“, in: *Africa Positive, Kultur*, Nr. 52, 2014.
- Nagel, Thomas, „What Is It Like to Be A Bat?“, in: *Philosophical Review*, Durham, 1974.
- Ndikung, Bonaventure im Gespräch mit Werner Bloch, „So etwas wie Unterwerfung. Was soll das Humboldt-Forum? Ein Gespräch mit dem Wissenschaftler und Documenta-Kurator Bonaventure Ndikung“, in: *Die Zeit*, Nr. 2/2016.
- Ogbechie, Sylvester Okwunodu, „Zeitgenössische Kunst, ethnologische Museen und relationale Politik“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 91, September, 2013.
- Peters, Kathrin, „Why so many? Zur Ausstellung »Ware&Wissen« im Weltkulturen Museum Frankfurt“, in: *Cargo, Film/Medien/Kultur*, Nr. 23, 2014.
- Pratt, Mary Louise, „Arts of the Contact Zone“, in: *Profession, Modern Language Association of America*, New York, 1991.
- Ray, Gene, „Den Ökozid-Genozid-Komplex beschreiben: Indigenes Wissen und kritische Theorie in der finalen Phase“, in: *SOUTH. As a State of Mind*, Issue #8 [documenta 14 #3], 2017.
- Redaktion von iz3w, „Aufbegehren-Die Politik der Indigenität“, in: *iz3w*, Ausgabe 303, November, Dezember, 2007.
- Roban, Sandra Kržić, „Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)“, in: *Camera Austria International*, Nr. 127, 2014.
- Schmitz, Rudolf, „Ethnologische Ausstellung, Fotografie als Gewaltakt. »Ware und Wissen« - eine Ausstellung Problematisiert völkerkundliche Exponate der Kolonialzeit“, in: *Deutschlandradiokultur*, 21.01.2014.
- Seibring, Anne, „Editorial“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.)*, Aus Politik und Zeitgeschichte, Geschlechtsidentität, 62. Jahrgang, 20-21/2012, Bonn, 2012.
- Seige, Christine, im Interview, „Die zauberhafte Kraft der 'Nagel-Fetische'“, *Welt*, 2012.
- Stade, Sylvia, „Nahaufnahmen. Das Weltkulturen Museum blickt in einer

7.4. Zeitschriften

bemerkenswerten Ausstellung auf sich selbst“, in: Frankfurter Rundschau, Feuilleton vom 15.01.2014.

Stein, Jean, „Mining the Museum“, in: Grand Street, No. 44, 1993.

Tilman Rhode-Jüchtern, „Wissen – Nichtwissen – Nicht-weiter-Wissen? Sieben

Versuche zu einem angestregten Begriff“, in: Zeitschrift für Didaktik der Gesellschaftswissenschaften, Jahrgang 1, Heft 1, 2010.

Vokus, volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften, Universität Hamburg, Heft 1, 18/2008.

Voss, Julia, „Das Erbe eines besessenen Direktors. Die neue Schau im Frankfurter Weltkulturen Museum“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 15.01.2014.

Walther, Rudolf, „Der koloniale Blick. Ausstellung »Ware und Wissen« im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main“, in: Neues Deutschland, Feuilleton, 01.03.2014.

Weber, Grit, „Ware und Wissen. Über die Verbindung zwischen Ethnologie und Handel gibt das Weltkulturen Museum Auskunft“, in: Journal Frankfurt, Kunst, 17. 30.01.2014.

Weier, Sabine, „Katharsis durch Kunst. Im Frankfurter Weltkulturen Museum erprobt Direktorin Clémentine Deliss ihre Idee des 'postethnografischen Museums'“, in: TAZ, 01/2014, Berlin, 2014.

Weier, Sabine, „Künstlerische Forschung. Postethnografisches Museum. In Frankfurt lotet das Museum Weltkulturen den Zusammenhang von Ethnologie und Handel in der Produktion von Wissen aus“, in: TAZ, Gesellschaft und Kultur, 22.01.2014(a).

Welsch, Wolfgang, „Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“, in: Europäisches Kultur- und Informationszentrum Thüringen (Hg.), VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, Heft 20/1994, Thüringen, 1994.

Wienand, Kea; Brandes, Kerstin, „Deutschland (post)kolonial? Visuelle Erinnerungskulturen und verwobene Geschichte(n) – Eine Einleitung“, in: FKW, Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 59, Januar, 2016.

Zimmerer, Jürgen, „Humboldt Forum: Das koloniale Vergessen“, Blätter für deutsche und internationale Politik, 7/2015.

7.5. Web

www.academia.edu/30848867/Das_Leben_der_Objekte._Ein_Gespräch_mit_Antje_Majewski (letzter Zugriff am 21.08.2017)

www.academia.edu/34191630/Ethnologische_Museen_als_institutionalisierte_Bedeutungsträger._Ein_Gespräch_mit_Peggy_Buth (letzter Zugriff am 21.08.2017)

www.academia.edu/34691464/Eintauchen_in_das_Meer_einer_Sammlung._Ein_Gespräch_mit_David_Weber-Krebs (letzter Zugriff am 27.09.2017)

www.academia.edu/35075331/Ways_of_Humanity._A_talk_with_Otobong_Nkanga (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.africamuseum.be/home (letzter Zugriff am 28.09.2017)

www.akbild.ac.at/Portal/akbild_startpage (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.anthropos-lab.net/wp/publications/2007/08/workingpaperno10.pdf (letzter Zugriff am 26.04.2017)

www.antjemajewski.de/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.arminlinke.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon (letzter Zugriff am 11.06.2017)

www.autograph-abp.co.uk/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.benediktbejerre.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.blaetter.de/archiv/jahrgänge/2015/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen (letzter Zugriff am 19.09.2018)

www.blouinartinfo.com/news/story/1051849/curating-neighborhoods-a-manifesto-for-the-postethnographic

7.5. Web

(letzter Zugriff 07.09.2017)

www.clarearni.com (letzter Zugriff am 28.02.2018)

www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/ (letzter Zugriff am 01.02.2018)

www.davidweberkrebs.org/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.davidweberkrebs.org/work/the-weight-of-our-fathersinto-the-big-world, (letzter Zugriff am 13.09.2017)

www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839404461/9783839404461-intro/9783839404461-intro.pdf (letzter Zugriff am 21.06.2018).

www.dgv-net.de/was-ist-ethnologie/ (letzter Zugriff am 20.01.2017)

www.digilib.bbaw.de/digitallibrary/greyskin/diginew.jsp?fn=kant/CrV_B/&pn=8 (letzter Zugriff am 26.02.2017)

www.documenta14.de/de/artists/13572/theo-eshetu (letzter Zugriff am 20.09.2017)

www.documenta14.de/de/south/895_den_oekoqid_genozid_komplex_beschreiben-indigenes-wissen-und-kritische-theorie-in-der-finalen-phase (letzter Zugriff am 22.06.2018)

www.edithamituanai.com/ (letzter Zugriff am 12.10.2017)

www.edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf?sequence=1&isAllowed=y (letzter Zugriff am 17.06.2018)

www.eucoprino.com/ (letzter Zugriff am 19.10.2017)

www.euroethno.hu-berlin.de/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.faz.net/aktuell/rhein-main/weltkulturen-museum-frankfurt-kuendigte-deliss-grundlos-14131790.html (letzter Zugriff am 26.04.2017)

www.fbkultur.uni-hamburg.de/vk/forschung/publikationen2/vokus/vokus200801.html, (letzter Zugriff am 10.06.2017)

www.films.arsenal-berlin.de/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1370 (letzter Zugriff am 28.05.2017)

www.frobenius-institut.de/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.gabrielgbadamosi.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.genc-sanat.com (letzter Zugriff 17.09.2018)

www.ghmev.de (letzter Zugriff am 09.03.2018)

www.grassiinvites.info (letzter Zugriff am 26.09.2018)

www.hmsg.ch/a-StilleGaeste2015.asp (letzter Zugriff am 17.06.2018)

www.homepage.univie.ac.at/walter.sauer/Afrikanisches_Oesterreich2-Dateien/INDABA74_Pienaar.pdf (letzter Zugriff am 02.11.2017)

www.humboldtforum.com (letzter Zugriff am 04.10.2017)

www.humboldtforum.com/de/inhalte/humboldt-forum (letzter Zugriff am 26.09.2018)

www.humboldt-lab.de (letzter Zugriff am 19.09.2018)

www.humboldt-lab.de/fileadmin/media/documente/HLD_Programmheft_Syposium_Fuer_immer_Krise (letzter Zugriff am 20.09.2018)

[www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebne-2/wissen-erzaehlen/traser/index.html@tx_hfprjdoc_pripdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_pripdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebne-2/wissen-erzaehlen/traser/index.html@tx_hfprjdoc_pripdf[action]=download&tx_hfprjdoc_pripdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff am 04.06.2018)

www.icom-deutschland.de/client/media/340/bodenseesymposium2006.pdf (letzter Zugriff am 29.02.2017)

www.icom-deutschland.de/client/media/570/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf (letzter Zugriff am 17.02.2017)

www.icom.museum/ (letzter Zugriff am 29.02.2017)

www.icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2016-Statuts_ENG.pdf (letzter Zugriff am 10.04.2017)

www.iff.ac.at/museologie/service/lesezone/intervention.pdf (letzter Zugriff am 18.07.2017)

www.internationaleonline.org/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.irational.org/minerva/resume.html (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.issuu.com/kitpublishers/docs/the_return_of_cultural_lr (letzter Zugriff am 25.04.2017)

www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/303_indigenitaet/dos (letzter Zugriff am 02.11.2017)

www.jar-online.net/, (letzter Zugriff am 01.10.2017)

www.journal-ethnologie.de/Deutsch/_Medien/Medien_2007/Kubai-_ein_vornehmer_Krieger_aus_Neuguinea/index.phtml (letzter Zugriff am 21.10.2013)

www.jstor.org/stable/25595469 (letzter Zugriff am 10.04.2017)

www.klemms-berlin.com/artists/peggy-buth.html (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.lepeuplequimanque.org/en/ethnographie (letzter Zugriff am 28.09.2017)

www.mgoerlich.com (letzter Zugriff am 09.02.2018)

www.moma.org/documents/moma_catalogue_2937_300086871.pdf (letzter Zugriff am 20.02.2018)

7.5. Web

www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf (letzter Zugriff am 14.06.2018)

www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf (letzter Zugriff am 23.05.2018)

www.nagel-draxler.de/artists/clegg-guttmann/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.nagel-draxler.de/artists/luke-willis-thompson/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.nh24.de/index.php/component/content/article/52763-wenig-platz-fuer-weltkulturen-in-frankfurts-haushalt (letzter Zugriff am 26.04.2017)

www.no-humboldt21.de/ (letzter Zugriff am 04.10.2017)

www.nomadicartsfestival.com/wp-content/uploads/2015/02/Gregory-Bateson-Ecology-of-Mind.pdf (letzter Zugriff am 11.10.2017)

www.otobongnkanga.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.philosophie-woerterbuch.de (letzter Zugriff am 03.03.2017)

www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/228/407 (letzter Zugriff am 04.05.2017)

www.podcast-mp3.dradio.de/podcast/2017/08/05/museums_universitaetstatt_depot_das_humboldt_forum_dlf_20170805_1742_ba1bc7ad.mp3 (letzter Zugriff am 12.08.2017)

www.preussischerkulturbesitz.de/fileadmin/user_upload/documents/veranstaltungen/rp/131019_Humboldt_L_ab_Dahlem_Symposium_Erinnerung_als_konstruktiver_Akt.pdf (letzter Zugriff am 05.05.2017)

www.prm.ox.ac.uk/pittrivers (letzter Zugriff am 01.02.2017)

www.pushpamala.com (letzter Zugriff am 28.02.2018)

www.rca.ac.uk/more/staff/professor-olivier-richon (letzter Zugriff am 20.04.2018)

www.researchgate.net/publication/253146390_The_Other_on_Display_Translation_in_the_Ethnographic_Museum (letzter Zugriff am 22.06.2018)

www.restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (letzter Zugriff am 13.07.2019)

www.rutbleesluxemburg.com/ (letzter Zugriff am 07.11.2017)

www.sabineweier.de/textarchiv/katharsis-durch-kunst/ (letzter Zugriff am 13.12.2016)

www.smba.nl/static/en/exhibitions/vincent-vulsma-a-sign-of-autumn/smba-newsletter-124.pdf (letzter Zugriff am 28.04.2017)

www.smb.museum/fileadmin/webside/Museen_und_Sammlungen/Ethnologisches_Museum/02_Sammeln_und_Forschen/03_Forschung/Wissen-teilen.pdf (letzter Zugriff am 05.06.2018)

www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/home.html (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museen-dahlem/museumsgebaeude-sammlungen/ueberblick.html (letzter Zugriff am 04.10.2017)

www.societyforartisticresearch.org/society-for-artistic-research/ (letzter Zugriff am 01.10.2017)

www.spruethmagers.com/artists/louise-lawler (letzter Zugriff am 08.11.2017)

www.studiomiessen.com (letzter Zugriff am 09.02.2018)

www.textezurkunst.de (letzter Zugriff am 13.12.2016)

www.teylersmuseum.nl/en/teylers-museum?set_language=en (letzter Zugriff am 13.09.2017)

www.theaterrampe.de/personen/jan-philipp-possmann/ (letzter Zugriff am 04.10.2017)

www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/antirassistische-sprache.pdf (letzter Zugriff am 30.01.2018)

www.universal_lexikon.deacademic.com/77509/Evolutionismus (letzter Zugriff am 07.03.2017)

www.univ-lome.tg/ (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.uwc.ac.za/Pages/default.aspx (letzter Zugriff am 14.11.2017)

www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (letzter Zugriff am 18.07.2017)

www.vimeo.com/192333953 (letzter Zugriff am 19.07.2017)

www.vomwissenderobjekte.wordpress.com (letzter Zugriff am 06.06.2018)

www.vomwissenderobjekte.wordpress.com/2015/11/begleitheft_ausstellung.pdf (letzter Zugriff am 05.06.2018)

www.welt.de/newsticker/news3/article111867246/Die-zauberhafte-Kraft-der-Nagel-Fetische.html (letzter Zugriff am 27.04.2018)

www.weltkulturenmuseum.de (letzter Zugriff am 19.07.2017)

www.weltkulturenmuseum.de/ausstellungen/archiv2817?page=3 (letzter Zugriff am 27.04.2018)

www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/2323?page=3 (letzter Zugriff am 27.04.2018)

www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083 (letzter Zugriff am

7.5. Web

23.05.2017)

- www.weltkulturenmuseum.de/de/bibliothek (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/content/fuehrung-durch-die-amerika-sammlung-1 (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/kontakt/team (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/labor (letzter Zugriff am 23.05.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/geschichte (letzter Zugriff am 03.05.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/museum/portraet (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/sammlungen (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturenmuseum.de/de/sammlungen/bild-und-film (letzter Zugriff am 26.04.2017)
- www.weltkulturen-openlab.de (letzter Zugriff am 07.06.2016)
- www.wissen-und-museum.uni-tuebingen.de/ (letzter Zugriff am 26.07.2017)
- www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/peggy-buth/, (letzter Zugriff am 27.09.2017)
- www.xinhuanet.com (letzter Zugriff 17.09.2018)
- www.youtube.com/watch?v=oFeoS41xe7w (letzter Zugriff am 27.09.2017)
- www.zeit.de/2016/02/humboldt-forum-documenta-kurator-bonaventure-ndikung (letzter Zugriff am 05.10.2018)
- www.zeit.de/2003/18/A-Louisiana (letzter Zugriff am 02.02.2018)

7.6. Symposien

- Bodenseesymposium der ICOM Schweiz, Österreich und Deutschland, „Das Museum als Ort des Wissens“, vom 22. bis 24. Juni 2006 in Schaffhausen, Siehe:** www.icom-deutschland.de/client/media/340/bodenseesymposium2006.pdf (letzter Zugriff am 29.02.2017)
- Conference „The Future of Anthropological Repräsentation: Contemporary Art and/in the Ethnographic Museum“, Panel at 4th Major Conference (‘Art, Materiality and Respresentation’) of the Royal Anthropological Institute, British Museum, 1.-3. Juni 2018, Siehe:** www.jonastinius.com/uploads/1/7/6/7/17674217/the_future_of_anthropological_representation.pdf (letzter Zugriff am 29.09.2018).
- International Symposium, „The Artist as Ethnographer“, 26.-28. Mai 2012, Musée du quai Branly, Paris, Siehe:** www.lepeuplequimanque.org/en/ethnographie (letzter Zugriff am 13.12.2016).
- Symposium „Erinnerung als konstruktiver Akt - Humboldt-Forum“, Berlin, 19. Oktober 2013, Siehe:** www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/projektarchiv/workshopreihe-fragen-stellen/fragen-stellen/symposium-erinnerung-als-konstruktiver-akt/ (letzter Zugriff am 13.12.2016).
- Symposium „Historische Sammlungen und Gegenwartskunst - Humboldt-Forum“, Berlin, 2. und 3. Juli 2015, Siehe:** www.humboldt-forum.de/humboldt-lab-dahlem/neues/ankuendigung-symposium-historische-sammlungen-und-gegenwartskunst/ (letzter Zugriff am 13.12.2016).
- Symposium „Positioning Ethnological Museums in the 21st Century“, Hannover, 21.-23. Juni 2015, VolkswagenStiftung, Siehe:** www.volkswagenstiftung.de/veranstaltungen/veranstaltungsarchiv/detailansicht-veranstaltung/news/detail/artikel/positioning-ethnological-museums-in-the-21st-century/marginal/4670.html (letzter Zugriff am 13.12.2016).
- Symposium „The Future of Ethnographic Museums“, Pitt Rivers Museum, Oxford, 19.-21. Juli 2013, Siehe:** www.prm.ox.ac.uk/PRMconference.html (letzter Zugriff am 31.01.2017).
- Transnational Conference „Prussian Colonial Heritage. Sacred Objects and Human Remains in Berlin Museums“, Berlin, 14. und 15. Oktober, 2017, Siehe:** www.berlinpostkolonial.de/cms/index.php/interventionen/9-news/kurzmeldungen/127-conference-prussian-colonial-heritage (letzter Zugriff am 28.09.2017).

7.7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Diagramm 1, erstellt von Beatrice Barrois

Abbildung 2: Diagramm 2, erstellt von Beatrice Barrois

Abbildung 3: Hannah Höch, „Die Sentimentale (Aus einem ethnografischen Museum)“, 1927, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 27,5x17,8 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Verwendung als Bildzitat in wissenschaftlichen Publikationen unter Berufung auf VG Bild-Kunst. Mit freundlicher Zustimmung der Verwendung unter Berufung auf Anna Krechel, © AG Bild-Kunst.

Abbildung 4: Hannah Höch, „Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnografischen Museum)“, 1926, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 25,8x16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe aus Privatbesitz, Sammlung Rössner-Höch, Backnang) Mit freundlicher Genehmigung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und © AG Bild-Kunst.

Abbildung 5: Lothar Baumgarten, „Unsettled Objects“, (Nr. 9, kleines Boot, „---“, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, England, Projektion 80 Lichtbilder, 15 Min. Sequenz, © VG Bild-Kunst, Lothar Baumgarten Nachlass.

Abbildung 6: Lothar Baumgarten, „Unsettled Objects“, (Nr. 54, Maske, „()“, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, England, Projektion 80 Lichtbilder, 15 Min. Sequenz, © VG Bild-Kunst, Lothar Baumgarten Nachlass.

Abbildung 7: Lothar Baumgarten, „Unsettled Objects“, (Nr. 68, Schädel, „[...]“, 1968/69, Pitt Rivers Museum, Oxford, England, Projektion 80 Lichtbilder, 15 Min. Sequenz, © VG Bild-Kunst, Lothar Baumgarten Nachlass.

Abbildung 8: Weltkulturen Museum, Villen am Schaumainkai Nr. 37, 35 und 29 (von rechts nach links). Foto: Wolfgang Günzel, 2012. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 9: Weltkulturen Museum, Villa am Schaumainkai Nr. 29, Foto: Wolfgang Günzel, 2012. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 10: Weltkulturen Museum Depot, Riederwald, Borsigallee Nr. 8, Frankfurt am Main, Foto: Armin Linke, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 11: Weltkulturen Museum Depot, Riederwald, Borsigallee Nr. 8, Innen, Frankfurt am Main, Foto: Armin Linke, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 12: Objekt-Installation von David Weber-Krebs in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt, genaue Objektbezeichnung bitte der Fußnote 256 entnehmen. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 13: Installation im Weltkulturen Labor von David Weber-Krebs, Sammlung Weltkulturen Museum, Nackenstützen, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 14: Installation im Weltkulturen Labor von David Weber-Krebs, Sammlung Weltkulturen Museum, Webrollenhalter, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 15: Installation im Weltkulturen Labor von David Weber-Krebs, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 16: Installation im Weltkulturen Labor von Luke Willis Thompson, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 17: Schädelmaske (Lorr), gesammelt von Carl Gerlach 1879, Neubritannien, Melanesien, Kochen, Pflanzenfasern Farbe, Sammlung Weltkulturen Museum. Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 18: Skizze von Luke Willis Thompson in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 19: Goldgewichte, gesammelt von Hans Himmelheber vor 1937, Baule, Elfenbeinküste Westafrika, Geldguss, Sammlung Weltkulturen Museum. Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 20: Karteikarte der Figur „YENERAMUI“ (unser Großvater), Kanayurá, Brasilien, Erworben im Feld von Mark und Christine Münzel 1989, Holz, Sammlung Weltkulturen Museum, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 21: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 22: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto:

7.7. Abbildungsverzeichnis

- Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 23: Installation im Weltkulturen Labor von Peggy Buth, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 24: Historische Postkarte „Papua von der Astrolabe Bai, Deutsch Neuguinea“, Städtisches Völkerkunde-Museum, Frankfurt am Main, Verlag Ludwig Klement, Frankfurt am Main, 1906, Sammlung Weltkulturen Museum. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 25: Weltkulturen Museum Depot, Osthafen, Kubai-Figur im Depot, Frankfurt am Main, Foto: Armin Linke, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 26: Schädelmaske (Lorr), gesammelt von Carl Gerlach 1879, Neubritannien, Melanesien, Kochen, Pflanzenfasern Farbe, Sammlung Weltkulturen Museum. Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 27: Minerva Cuevas, „America“, 2006, Acrylic paint on wall, 400 x 300 x 14 cm. Teil der Installation México Inside Out: Themes in Art Since 1990 at the Modern, Fort Worth Texas, United States 2013. Mit freundlicher Genehmigung von Minerva Cuevas.
Abbildung 28: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 29: Federgeld, Schenkung der Commerzbank AG an das Weltkulturen Museum 2007, Santa-Cruz-Inseln, Mikronesien, Federn des Honigfressers (*Myzomela cardinalis*) auf Rinde, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 30: Axt-Geld, angekauft von Joh. Anders 1912, Mexiko, Arsenbornze, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 31: Installation im Weltkulturen Labor von Minerva Cuevas, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 32: „The administration of People and Goods“, 13. - 15. Februar 2013. Von links: Marie-France Chevron, Markus Schindlbeck, Friedrich von Bose, Alice Pawlik, Sebastian Schellhaas, Nina Huber, Luke Willis Thompson. Foto: Wolfgang Günzel. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 33: „persecuted, mourned, pitied, photographed, collected“, 16. - 17. Mai 2013. Von links: Richard Kuba, Kokou Azamede, Otobong Nkanga, Martin Guttmann, Jan-Phillip Possmann, Alice Pawlik, Nina Huber, Yvette Mutumba, Markus Schindlbeck, Clémentine Deliss, Pramod Kumar KG, Foto: Wolfgang Günzel. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 34: Belgischer Kolonialbeamter vergleicht sich mit einem Mann (Namen unbekannt) Foto: Paul Schebesta, Demokratische Republik Ituri, Kongo, Zentralafrika 1930, Anthropos Institut St. Augustin. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 35: Figuren-Wadai Frauen, gesammelt von Adolf Herzog zu Mecklenburg 1910/11, Bagirmin, Tschekua, Kamerun, Westafrika, Holz, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Gisela Simrock, 1970-75. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 36: Kom-Thron, angekauft von Reinhold Th. Rhode 1904, Bekom, Grasland, Kamerun, Westafrika, Holz, Kuperblech, menschliches Haar, Glasperlen, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Stephan Beckers, 2009. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 37: Kom-Thron, angekauft von Reinhold Th. Rhode 1904, Bekom, Grasland, Kamerun, Westafrika, Holz, Kuperblech, menschliches Haar, Glasperlen, Sammlung Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel, 2013. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 38: Installation im Kuratorenraum im Rahmen der „Think Tank Gespräche (Juli 2013)“ im Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 39: Grundriss der Ausstellungsräume, EG. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 40: Grundriss der Ausstellungsräume, OG. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main
Abbildung 41: Raumplan der Ausstellung, EG. Erstellt von Beatrice Barrois nach der Vorlage im Begleitheft zur Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main
Abbildung 42: Eingangsbereich/Entree. Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

7.7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 43: Eingangsbereich Vitrine Kautschuk, Tom McCarthy, Ausstellungs- ansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 44: Karteninstallation der deutschen Kolonien in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 45: Raum a_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 46: Ausstellungsansicht „African Negro Art“, 1935, Museum of Modern Art, New York

Abbildung 47: Historische Postkarte einer 1906 im Städtischen Völkerkundemuseum präsentierten Ausstellung, die eine von Reinhold Th. Rohdes zusammengestellte Sammlung von Objekten aus Kamerun zeigt. www.humanzoos.net / Collection Radauer. Mit freundlicher Genehmigung von Clemens Radauer

Abbildung 48: Röntgenaufnahme des Kom-Throns. Röntgenbild durchgeführt von der Röntgenabteilung des Krankenhauses Balserische Stiftung, Gießen 2006, Sammlung Weltkulturen Museum. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 49: Raum a_2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 50: Raum b.2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 51: Raum b.1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 52: Martin Gusinde mit zwei jungen Männern (Namen unbekannt), Fotograf unbekannt, Namibia, südliches Afrika 1953, Anthropos Institut St. Augustin. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 53: Rotimi Fani-Kayode, Courtesy Autograph, „The Golden Phallus“, Fotografie, 1989, London. Mit freundlicher Genehmigung von Autograph ABP, London

Abbildung 54: Luke Willis Thompson, Raum c, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 55: Fred Wilson, „Mining the Museum“, Installationsansicht des Eingangs. Verwendung als Bildzitat in wissenschaftlichen Publikationen. Mit freundlicher Zustimmung der Verwendung unter Berufung auf „fair use“, Dan Goodrich, Imaging Services Technician, Maryland Historical Society, Baltimore.

Abbildung 56: Fred Wilson, „Mining the Museum“, Vitrine „Metalwork 1793-1880“. Verwendung als Bildzitat in wissenschaftlichen Publikationen. Mit freundlicher Zustimmung der Verwendung unter Berufung auf „fair use“, Dan Goodrich, Imaging Services Technician, Maryland Historical Society, Baltimore.

Abbildung 57: Peggy Buth, Raum d.1_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 58: Peggy Buth, Raum d.1_2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 59: Peggy Buth, Raum d.1_3, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 60: Installationsansichten von Peggy Buth in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main und Peggy Buth

Abbildung 61: Installationsansichten von Peggy Buth in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main und Peggy Buth

Abbildung 62: Installationsansichten von Peggy Buth in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main und Peggy Buth

7.7. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 63: Pallottiner-Missionar umgeben von Kistentragenden Jugendlichen (Namen unbekannt) im sogenannten Kolonialrad, Fotograf unbekannt, Kribi, Kamerun, Westafrika, vor 1914, Gesellschaft des Katholischen Apostolates. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 64: Installation von Peggy Buth in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2014. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 65: Ausstellungsansicht „The Objective Subject. Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder“, 22.06. - 25.08.2012, Grassi Museum Leipzig, Foto: Peter Hermans. Mit freundlicher Genehmigung von Peter Hermans

Abbildung 66: Ausstellungsansicht „The Objective Subject. Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder“, 22.06. - 25.08.2012, Grassi Museum Leipzig, Foto: Peter Hermans. Mit freundlicher Genehmigung von Peter Hermans

Abbildung 67: Peggy Buth, Raum d.2_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 68: Peggy Buth, Raum d.2_2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 69: Aufreihung der auf der Sepik Expedition gesammelten Objekte, Neckermann-Haus am Danziger Platz, Ostbahnhof, Frankfurt am Main, Foto: Gisela Simrock, 1961, Sammlung Weltkulturen Museum. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 70: Raumplan der Ausstellung, OG. Erstellt von Beatrice Barrois nach der Vorlage im Begleitheft zur Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

Abbildung 71: Raum i., Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 72: „Verkaufsstelle der Europäer“, Kpalimé, Togo Westafrika, ca. 1908, Fotograf unbekannt, Bildarchiv der Steyler Missionare. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 73: In Holzkisten verpackte Objekte der Sepik Expedition (1961), Angorum, Sepik, Neuguinea, Meinhard Schuster, Frobenius Institut. Mit freundlicher Genehmigung des Frobenius Instituts, Frankfurt am Main

Abbildung 74: Objekt-Transport der Sepik Expedition (1961), Manam, Sepik, Neuguinea, Meinhard Schuster, 1961, Frobenius Institut. Mit freundlicher Genehmigung des Frobenius Instituts, Frankfurt am Main

Abbildung 75: Ankunft der auf der Sepik Expedition gesammelten Objekte, Neckermann-Haus am Danziger Platz, Ostbahnhof, Frankfurt am Main, Foto: Gisela Simrock, 1961, Sammlung Weltkulturen Museum. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 76: Raum e.1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 77: Raum f., Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 78: Raum f., Webrollenhalter, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 79: Raum f., Nackenstützen, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 80: Raum h_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 81: Raum h_2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 82: Raum e.2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit

7.7. Abbildungsverzeichnis

freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 83: Olivier Richon, „Enlightment“, 2013, exhibition size 110x130 cm, C Type analogue print. Mit freundlicher Genehmigung von Olivier Richon.

Abbildung 84: Armin Linke, Weltkulturen Museum Depot, Riederwald, Fotografie, 2013. Mit freundlicher Genehmigung von Armin Linke.

Abbildung 85: Rut Blees Luxemburg, Afrika I (Schränk), Fotografie, 2013. Mit freundlicher Genehmigung von Rut Blees Luxemburg.

Abbildung 86: Rut Blees Luxemburg, Afrika II (Fetische), Fotografie, 2013. Mit freundlicher Genehmigung von Rut Blees Luxemburg.

Abbildung 87: David Weber Krebs, Raum e.1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 88: David Weber Krebs, Detail Raum e.1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 89: Blick auf Objektinstallation der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“, 07.11.2014 – 22.02.2015, Grassi Museum, Leipzig, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs. Mit freundlicher Genehmigung des GRASSI Museums für Völkerkunde, Leipzig

Abbildung 90: Raumansicht der Ausstellung „Vom Wissen der Objekte“, 07.11.2014 – 22.02.2015, Grassi Museum, Leipzig, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Tom Dachs. Mit freundlicher Genehmigung des GRASSI Museums für Völkerkunde, Leipzig

Abbildung 91: Minerva Cuevas, Raum i_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 92: Minerva Cuevas, Detail Raum i_1, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 93: Maske „Portrait von Donald Duck“, gesammelt von Karin Hahn-Hissink, Albert Hahn 1963, Tarasken, Michoacán, Mexiko, Künstler unbekannt, Ton, bemalt, Sammlung Weltkulturen Museum, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 94: Minerva Cuevas, Raum i_2, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 95: Raum g, Ausstellungsansicht „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main, Foto: Wolfgang Günzel, 2013/14. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

Abbildung 96: Karteninstallation der Sepik Expedition 1961 in „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger“ 15.01.2014 – 04.01.2015, Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main. Mit freundlicher Genehmigung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main

8. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank all denen entgegenbringen, deren Unterstützung zum Gelingen dieser Dissertation beigetragen hat.

An erster Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken für die Betreuung der vorliegenden Arbeit bedanken. Neben einer ausgewogenen Mischung aus Freiraum und fachlicher Anleitung halfen sowohl motivierende Gespräche als auch pragmatische Ratschläge meine wissenschaftliche und persönliche Entwicklung zu verfeinern. Das mir stets entgegengebrachte Vertrauen und die wohlwollende Unterstützung schuf die Basis für eine produktive Arbeitsatmosphäre.

Mein Dank gilt auch den Teilnehmer_innen der Doktorandenkolloquien unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Kai-Uwe Hemken und Herrn Prof. Dr. Alexis Joachimides. Die vielschichtigen kunstwissenschaftlichen Beiträge und anschließenden Diskussionen boten die Möglichkeit für einen bereichernden und konstruktiven Austausch. Besonders herauszustellen ist, dass durch die finanzielle Unterstützung in Form eines Abschlussstipendiums für Promovierende der Universität Kassel die Vollendung dieser Dissertationsstudie erheblich erleichtert wurde. Den Geldgebern sei hierfür sehr gedankt.

Ferner richtet sich mein aufrichtiger Dank an die Mitarbeiter_innen des Weltkulturen Museums. Ohne die Hilfsbereitschaft und vertrauensvolle Bereitstellung von Informationsmaterial hätte die Analyse der Ausstellung „Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ so nicht durchgeführt werden können. Mein ausdrücklicher Dank gebührt zudem den Künstlerinnen Antje Majewski, Otobong Nkanga und Peggy Buth sowie dem Künstler David Weber-Krebs, die sich für Interviews bereiterklärt haben und mir so interessante Einblicke in ihre Denk- und Arbeitsweisen ermöglichten. Ich möchte auch all jenen Personen und Institutionen danken, die ihre Einwilligung zur Verwendung der von mir zitierten wörtlichen Reden gaben und den Druck der hier verwendeten Abbildungen genehmigten.

Überdies bin ich meiner Freundin Clara Sakić sehr dankbar, durch deren Hilfsbereitschaft sich so manches einfacher organisieren ließ. Außerdem gab mir die tatkräftige Unterstützung meiner Familie in dieser außergewöhnlichen Phase der Promotion Halt und Mut. Dabei möchte ich außerordentlich und allen voran meiner Mutter Karin Barrois danken, die mir immer zur Seite stand und sich für die Durchsicht dieser Abhandlung bereit erklärte. Mein besonders herauszustellender und herzlichster Dank gilt der besten Tochter dieser Welt Nana und meiner geliebten zweiten Hälfte Bruno Perner, deren tugendhafter Beistand, einfühlsame Geduld und liebevolles Verständnis mich zu jeder Zeit stützten. Ihnen möchte ich diese Arbeit widmen.

Kann zeitgenössischer Kunst im Feld ethnologischer Museen ein epistemisches Potenzial zuerkannt werden, das sich jenseits herkömmlicher Erkenntnisformen zeigt? Beatrice Barrois konzentriert sich auf die Kategorie des (Nicht)Wissens als ästhetische Erfahrung im Ausstellungsraum und entfaltet so neue Sichtweisen auf künstlerische Positionen, die sich kritisch mit ethnografischen Sammlungen auseinandersetzen.

Dabei wird schwerpunktmäßig die Ausstellung „Ware&Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)“ fokussiert, die 2014/15 im Frankfurter Weltkulturen Museum stattfand. Darüber hinaus werden Bezüge zu anderen ethnologischen Ausstellungen und Künstlern wie etwa Fred Wilson hergestellt. Mit ihrer epistemologischen Exkursion liefert die Autorin eine Perspektive, die Grenzen des Wissens deutlich und das künstlerische Experiment zum Gegenstand neuer Wissens(un)ordnungen macht.

ISBN 978-3-7376-0764-3

