

DAS UNBEHAGEN IM MUSEUM

SCHNITTPUNKT
AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS

Diese Publikation ist die dritte der von *schnittpunkt* herausgegebenen Schriftenreihe »ausstellungstheorie & praxis«. Ausgehend von theoretisch fundierten Ausstellungs- und Museumsanalysen, geht es in dieser Serie von Sammelbänden darum, aktuelle Praktiken des Ausstellens zu reflektieren und experimentelle Ausstellungsformen zu analysieren.

Die beiden anderen Bände sind:

Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, 2005
Storyline. Narrationen im Museum, 2009

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis ist ein offenes, transnationales Netzwerk für AkteurInnen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes und bietet als Plattform außerhalb des institutionalisierten Betriebes seinen Mitgliedern die Möglichkeit zu interdisziplinärem Austausch, Information und Diskussion. Ziel ist dabei, eine kritisch-reflexive Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit herzustellen.

Das Team von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis* besteht aus: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja.

www.schnitt.org

DAS UNBEHAGEN IM MUSEUM

POSTKOLONIALE MUSEOLOGIEN

HG. VON SCHNITTPUNKT – BELINDA KAZEEM,
CHARLOTTE MARTINZ-TUREK, NORA STERNFELD

AUSSTELLUNGSTHEORIE & PRAXIS
BAND 3

VERLAG TURIA + KANT

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-548-5

Cover: Lisa Ifsits

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für
Wissenschaft und Forschung in Wien

B M W F^a

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung

Dieses Projekt wurde im Rahmen von *translate. Beyond Culture:
The Politics of Translation* (translate.eipcp.net) realisiert.

Dieses Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission
finanziert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung



Bildung und Kultur

Kultur 2000

tragen allein die VerfasserInnen; die Kommission haftet nicht für die
weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.

© bei den AutorInnen

© Verlag Turia + Kant 2009

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1

info@turia.at | www.turia.at

Vorwort	7
---------------	---

AUSGANGSPUNKTE

ARABA EVELYN JOHNSTON-ARTHUR

»... um die Leiche des verstorbenen M[.]en Soliman ...« Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten	11
---	----

BELINDA KAZEEM

Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster ..	43
--	----

NORA STERNFELD

Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris	61
--	----

BRIGITTA KUSTER

»If the Images of the present don't change, then change the images of the past.« Zur Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931	77
--	----

MARION VON OSTEN, SERHAT KARAKAYALI

This was tomorrow. Die koloniale Moderne und ihre blinden Flecken	111
--	-----

HANDLUNGSRÄUME

CHRISTIAN KRAVAGNA

Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum	131
--	-----

FRANÇOISE VERGES im Interview mit

CHARLOTTE MARTINZ-TUREK

Postkoloniales Ausstellen. Über das Projekt eines »Museums der Gegenwart« auf der Insel Réunion	143
--	-----

Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen

BELINDA KAZEEM, NICOLA LAURÉ AL- SAMARAI UND
PEGGY PIESCHE

Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte politischer
Tektonik 167

KONFLIKTZONEN

»... VÖLLIG NEUE FORMATE ERFINDEN«

Ein Gespräch zwischen Martina Griesser-Stermscheg,
Nora Sternfeld, Charlotte Martinz-Turek, Belinda Kazeem
und Jens Kastner über Dekolonisierung der Museen und
postkoloniale Musealisierung 185

BARBARA PLANKENSTEINER

The making of ... Genese und Rezeption einer Benin-
Ausstellung 193

REGINA WONISCH

Schnittstelle Ethnographie. Ein Rundgang durch das
Naturhistorische Museum Wien 217

Biografien 233

Die Konstruktion der Nation in musealen Diskursen und Sammlungen ging historisch eng mit der Konstruktion von »Andersheit« einher. So waren Museen als Institutionen der Moderne sowohl nationalstaatliche Instrumente, als auch solche des Kolonialismus – in den Depots und Schausammlungen europäischer Museen finden sich bis heute Zeugnisse kolonialer Gewalt, Beutegut und Leichenteile. Der vorliegende Sammelband widmet sich diesem kulturellen Erbe des Kolonialismus und den damit verbundenen Repräsentationen in Museen.

Ethnologische Museen sind in den letzten Jahren international vor dem Hintergrund der postcolonial studies und des reflexive turn in der Museumstheorie zunehmend in ihrem Selbstverständnis diskutiert worden und in den Blick öffentlicher Kritik geraten. Einerseits wurden museale Repräsentationen und exotisierende Fremdzuschreibungen radikal in Frage gestellt, andererseits waren es auch Rückforderungsansprüche, die Thema einer immer lauter werdenden Debatte um die Rechtmäßigkeit der Bestände westlicher Museen wurden. Allerdings konnten diese Diskussionen im deutschsprachigen Raum bisher noch kaum Eingang in die ausstellungstheoretische Literatur finden.

Diesem Desiderat Rechnung tragend fand im Herbst 2007 im Rahmen von *schnittpunkt* ein Workshop statt, der sich mit ethnografischen Sammlungen auseinandersetzte und Museums- und Ausstellungspraxen im Hinblick auf ihre Politik der Repräsentation analysierte. Dabei war es uns wichtig, einen transdisziplinären Ansatz zu verfolgen, der vor allem die Kritik von Seiten der postkolonialen Theorie und aktivistischen Wissensformen aufgreifen wollte, diese durch aktuelle Debatten aus den Kulturwissenschaften sowie der zeitgenössischen Kunsttheorie erweiterte und mit Methoden der Museologie verknüpfte. Ziel war die Arbeit an neuen ausstellungstheoretischen Analysekatégorien, die die gesellschaftliche Dimension und die darin verwobene Kolonialgeschichte nicht aus dem Blick lassen.

Vor diesem Hintergrund ergab sich für uns die Leitfrage, welche Folgen eine Auseinandersetzung mit der postkolonialen Kritik im Museum haben kann und muss. Dies führte unsere Investigation in die Richtung von zwei wesentlichen Problemfeldern, die eine neue Perspektivierung erfahren sollten. Einerseits erhalten die Diskussionen um die Reflexion von Sammlungsgeschichte eine brisante

Dimension: Sammlungen respektive die Strategien der Verschleierung ihrer Geschichten müssen nunmehr im direkten Zusammenhang mit Sammlungspolitik im Kolonialismus gelesen werden. Dafür ist auch die Einführung einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Rückgabeforderungen im Museum unverzichtbar. Andererseits haben postkoloniale Theorie und aktivistische Interventionen ein neues Kapitel in der ausstellungstheoretischen Frage nach der Deutungsmacht eröffnet: Die Reproduktion bestehender hegemonialer Normen und Wahrheitseffekte einer weißen, westlichen, scheinbaren »Objektivität« und die damit einhergehende Konstruktion von »Andersheit« wurde mit der Analyse der epistemischen Gewalt (Gayatri Spivak) radikal hinterfragt. Exotismen und Rassismen im klassischen Museumsalltag traten in den Blick. Ein unschuldiges Sprechen »über die Anderen« im Museum ist nicht mehr möglich.

Der Sammelband vereint Texte, die sich mit den Implikationen der Debatten in den postcolonial studies für die Ausstellungstheorie auseinandersetzen. Er ist in drei Abschnitte gegliedert, die Ausgangspunkte, Handlungsräume und Konfliktzonen zum Thema machen.

Der erste Teil stellt unter dem Titel Ausgangspunkte eine Bestandsaufnahme aktueller Ansätze dar: Hier werden postkoloniale und aktivistische Debatten in den Kontext der österreichischen Diskurslandschaft, der Museumstheorie sowie der modernen Stadtplanung getragen. (Un-)Möglichkeiten emanzipatorischen musealen Handelns sind der Fokus des zweiten Teils. Von künstlerischen Strategien über die reale Perspektive eines postkolonialen Museums bis zu Schwarzen feministischen Positionen werden hier Ansätze vorgestellt, die grundsätzliche Fragen nach Handlungsmöglichkeiten in der Institution Museum stellen. Unter dem Titel Konfliktzonen versucht der dritte Teil sich dem Unbehagen im Museum zu stellen und gegenwärtige Spannungsfelder zwischen Theorie und gängiger Praxis aufzumachen und auszuhalten.

Unser Dank gilt allen AutorInnen, die diesen Sammelband zu dem gemacht haben, was er ist. Wir möchten uns auch bei Persson Perry Baumgartinger für das Lektorat, bei Barbara Schröder für die Übersetzung, bei Therese Kaufmann, Bernhard Hummer, Else Rieger und Ingo Vavra für die gute Kooperation bedanken. Dieses Projekt ist in einem kollaborativen Prozess entstanden und wäre ohne die Unterstützung, Kraft und Geduld aller Beteiligten nicht möglich gewesen.

Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld

AUSGANGSPUNKTE

»... UM DIE LEICHE DES VERSTORBENEN
M[.]EN¹ SOLIMAN ...«

Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und
Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten

Araba Evelyn Johnston-Arthur

In Er-innerung an Angelo, Josephine und Magdalena Soliman, Joseph Hammer, Pietro Michael Angiola, Sarah Baartman, jenes kleine Schwarze Mädchen, dessen Namen als unbekannt gilt und dessen Leichnambruchstücke im k.k. Naturalienkabinett zur Schau gestellt wurden, und jenen Schwarzen Mann, dessen Namen als unbekannt gilt und dessen Leichnambruchstücke im Naturhistorischen Museum in Banyoles, Spanien, zur Schau gestellt wurde. R.i.p.

Ich danke Sadibou!

For the critic must attempt to fully realize, and take responsibility for, the unspoken, unrepresented pasts that haunt the historical present.²

Writing emerges, here as a political act. (...) writing as an act of *becoming*^{*}.

While I write I *become*, the narrator, the describer and the writer of my own history.

I become the absolute opposition of what the colonial project has predetermined.

I am the author and the authority of my own reality.

Writing allows me, in this sense, to reappear as the subject, instead of the object or the so called objectified Other.

It is this passage from objecthood to subjecthood, (...) from the silent to the speaking subject,

which marks writing as a political act – as a form of opposing against colonial positions

and as a way of reinventing ourselves anew.³

Um aus meiner Artikulationsposition heraus als Schwarze Frau in Österreich die These aufzustellen, dass Konstruktionen schwarzer *Andersheit*, die im österreichischen Kontext im allerbesten Fall als exotische Ausnahmeerscheinungen und bunte Bereicherungen gelten, zentral für weiße österreichische Selbstrepräsentationen sind, bedarf es an Radikalität.

... TO BE CONTINUED ...: VOM VERDINGLICHTEN ANDEREN OBJEKT ZUM POLITISCHEN SUBJEKT!

Es ist eine Radikalität im Sinne von Grada Kilombas »*while I write I become*«. Ich verstehe meine erkämpfte Artikulationsposition in diesem Zusammenhang als Akt des *becoming* im Widerstand zu dem vielschichtigen und gewaltvollen Prozess des Zum-*Anderen-Objekt*-Gemachtwerdens.

Dass *Es* (das schwarze *Andere Objekt*) erstens überhaupt Deutsch »spricht bzw. schreibt« stellt schon mal einen tief verwirrenden Widerspruch in sich dar. Verwirrender Widerspruch, weil das schwarze *Andere Objekt* und seine genderspezifische Repräsentation einerseits zum fixen Repertoire der permanenten österreichischen, sozialen »Ausstellungspraxis« der *Anderen* dazu-gehört. Und dabei andererseits das »*Nicht-Sprechen*«⁴ gleichbedeutend mit »*Nicht-deutsch-Sprechen*« bzw. »*Nicht-gut-deutsch-Sprechen*« eine ebenso fixe Voraussetzung für die »*Qualifikation*« als *Anderes Ausstellungsobjekt* darstellt. Diese systematische, alltäglich, unerschöpfliche Verwirrung und ihre Auswirkung auf das Schwarze Schreibende und Sprechende Subjekt fasst Marion Kraft auf folgende Weise zusammen: »Wie willst du in deiner Muttersprache schreiben, wenn man dich täglich mindestens dreimal fragt, warum du sie so gut sprichst?«⁵

In Bezug auf die »Warumstruktur« der Verwirrung erinnert mich Sander Gilman⁶ daran, dass gerade in deutschsprachigen Gesellschaften »der Mythos einer einheitlichen Sprache eine besonders starke Tradition« hat, und hier die *Anderen* als jene definiert werden, die »eine andere Sprache«⁷ sprechen.

Sinngemäß fragt sich die vorherrschende Verwirrung also: »Du bist doch *Anders*. Warum kannst du sprechen?« Unter dem Motto: »Das kann nicht sein«, wird jenen in dieser Gesellschaft zu rassifizierten, ethnisierten, exotisierten und orientalisierten *Anderen* gemachten, die der deutschen Sprache *mächtig* sind, das *Deutschsprechen* und da damit das *Sprechen* abgesprochen.

»Wer ist denn nun fremd?«, werden manche fragen. In Österreich sind alle fremd, die nicht dem Mainstream-Bild des ›Österreichers‹ oder der ›Österreicherin‹ entsprechen. Schwarz und Österreicherin? ›*Das hab ich ja noch nie gehört.*‹ Breites Wienerisch kombiniert mit Kopftuch und dunklem Haar? ›*Kann nicht sein, die kommen sicher aus dem Ausland.*«⁸

So werden wir zu wandelnden systemimmanenten Widersprüchen gemacht: D.h. zu *hauptberuflichen Gut-deutsch-SprecherInnen*

obwohl nicht weiß, nicht christlich, (vermeintlich) nicht westlich-europäischer Herkunft usw.

Zu sprechen, so Fanon, »heißt absolut für den anderen zu existieren«⁹, also zu *sein*. Damit auch *hier* zu *sein*. Die tagtägliche in jeder nur er- und undenklichen Alltagssituation erfolgende Befragung nach dem »Woher kommst du?« – *inklusive* »Wann gehst du zurück?« – situiert uns als die zu *Anderen*, *Fremden* gemachten unermüdlich außerhalb der Nation¹⁰. Ganz als ob wir immer grade frisch aus dem Ausland, der imaginierten Fremde eingeflogen wären. *Hier sind* wir nicht. Das *Anderssein* die *Andersheit* wird laufend produziert und durch vielschichtige Strategien und Mechanismen aufrechterhalten, die in Machtverhältnisse eingegossen sind. Die Selbstverständlichkeit dieser Verhältnisse sind Grundlage für die alltägliche Verankerung der Machtbeziehung zwischen dem »interessiert« fragenden Eigenen Subjekt und dem »interessanten« befragten *Anderen* Objekt.

Zweitens bedarf es an Radikalität, weil ich aus dieser beschriebenen Gibt's–nicht–Artikulationsposition heraus nicht nur behaupte, *dass* ein gewaltvolles, österreichisches Repräsentationsarchiv schwarzer *Andersheit* existiert. Ich behaupte darüber hinaus, dass dieses verdrängte koloniale Repräsentationsarchiv eine für die Konstruktion weißer, österreichischer *Eigenheit* identitätsstiftende Funktion inne hat.

Allein das Benennen von Weißsein ist im österreichischen Kontext eine nicht unaufwendige »Übung« im Gegen-den-Strich-Bürsten.

Weißsein als realisiertes Konzept, das Rassismus zugrunde liegt, ist also neben der globalen Dimension weißer Superiorität, zu dem von jeweils spezifischen historisch verankerten nationalen Realitäten geprägt. Das für den österreichischen Kontext spezifische, zumeist in Schweigen gehüllte Konzept der Weißheit wird hier selbst in der sogenannten antirassistischen Arbeitspraxis noch in sehr selbstverständlichen Dimensionen realisiert. Noch nicht einmal der explizite In-your-face-old-school-Rassismus¹¹ bzw. -Antisemitismus gilt hierzulande weitgehend als ein unbedingt zu sanktionierendes, sozial geächtetes Tabu.«¹²

»Diese weiße Ethnizität zu ignorieren heißt, ihre Hegemonie zu verdoppeln, in dem sie als natürlich dargestellt wird.«¹³

Weißheit bleibt normalerweise ganz selbstverständlich »völlig unthematisiert und so wird die ihr zugrunde liegende Macht und

Gewalt auch fortlaufend als unhinterfragbare Normalität zementiert, realisiert und ihre Hegemonie durch die ihr zugeschriebene Neutralität so auch verdoppelt«. ¹⁴

Um es mit den Worten von Mary Daly und Audre Lorde auf den Punkt zu bringen:

»Alles, was der Aufrechterhaltung von Macht dient, muss unbewusst gemacht werden.« ¹⁵

Und: »Solange wir unsere Unterdrückung nicht artikulieren, können wir uns nicht befreien. Also erhebt euch und schweigt nicht mehr!« ¹⁶

In diesen Hintergrund eingebettet verstehe ich die radikale Notwendigkeit der Infragestellung absoluter österreichischer Normalitäten.

Diese notwendigen widerständige Praktiken der Artikulation Schwarzer Subjektivität, die genau jene gewaltvollen Prozesse des *Zu-Anderen-Objekten-Gemachtwerdens* durchbrechen, finden kontinuierlich statt. Der von Grada Kilomba beschriebene politische Akt der Transformation vom zum Schweigen gebrachten verdinglichten *Anderen Objekt* zum schreibenden Subjekt hat auch im deutschsprachigen Raum eine Geschichte. Eine Geschichte der emanzipatorischen Praxis Schwarzer Gegengeschichtsschreibungen. So legte die 1986 von May Ayim, Mitbegründerin der ISD (Initiative Schwarze Deutsche) an der Universität Regensburg vorgelegte Diplomarbeit »Afro-Deutsche. Ihre Kultur- und Sozialgeschichte auf dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen« einen Grundstein für ebendiese Gegengeschichtsschreibungen. Die Veröffentlichung des noch im selben Jahr publizierten Buches »Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte«, in dem afrodeutsche Geschichte und Gegenwart von afrodeutschen Frauen erstmals sichtbar gemacht wurde, war für die unaufhaltsamen Prozesse Schwarzer Selbstbestimmungen und Selbstorganisierungen im deutschsprachigen Kontext von ganz grundlegender Bedeutung. In diese emanzipatorische Benennungspraxis ist auch dieser Text eingebettet. Die Rechercheurin Claudia Unterweger ¹⁷ schreibt über die über das mittlerweile 2 Jahre zurückliegende Mozartjahr hinausgehende Arbeit und Bedeutung der Recherchegruppe zur Schwarzen österreichischen Geschichte und Gegenwart:

Durch die Gründung einer Schwarzen Recherchegruppe als Bestandteil des Projekts *Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart* ¹⁸ sind wir nun dabei, verdrängtes Wissen über die Schwarze österreichische

Geschichte zu bergen, ihm neuen Raum zu verschaffen und uns dadurch als Schwarze Menschen in diesem Land neu zu verorten. Entscheidend bei dieser Gegengeschichtsschreibung ist die Schwarze Perspektive, aus der wir versuchen, diese verborgenen Geschichte/n zu rekonstruieren: eine visionäre Geschichtsschreibung jenseits voyeuristischer Darstellungen der »exotischen Anderen«, befreit von gängigen Rassismen und Sexismen. Unsere VorfahrInnen der afrikanischen Diaspora in Österreich nicht als Objekte darzustellen, sondern als handelnde Subjekte ihrer/unserer eigenen Geschichte zu begreifen – als Menschen mit eigenen Lebensrealitäten, speziellen Überlebensstrategien und Eigen-Sinn (Nicola Lauré al-Samarai). Und obwohl die Schwarze Geschichte dieses Landes letzten Endes bruchstückhaft bleibt, scheuen wir als Schwarze RechercheurInnen nicht davor zurück, Fragen aufzuwerfen nach Aspekten, die sich nicht mehr rekonstruieren lassen, sowie mögliche historische Gegenentwürfe zu zeichnen.

Die *historische Gegenwart* wird von jenen verborgenen Geschichte/n, jenen noch viel zu *unspoken pasts* heimgesucht die in mächtiges Schweigen gehüllt sind. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich dieser Text mit Fragmenten der historischen Gegenwart des gewaltvollen, österreichischen Repräsentationsarchives schwarzer *Andersheit*. Dabei gilt es nicht nur jenes mächtige Schweigen zu brechen, sondern gleichzeitig immer auch Routen und Strategien des Verschweigens zu benennen, sichtbar zu machen und widerständige, dekolonisierende Praktiken offen zu legen.

Ich beginne einleitend mit meinem Versuch einer Skizze einiger ausgewählter vorherrschender »Strategieschmankerln«, die ich im Dienste der Verdeutlichung zum Teil etwas überzeichnet habe:

Eine österreichische gewaltvolle Geschichte heutiger exotisierender, orientalisierender und rassifizierender Repräsentationspraktiken gibt es nicht. Was es gibt, sind vom neutralen Himmel auf österreichische Erde herunter gefallene Fremde, deren Fremdheit auf dem Unbekannten basiert, wächst und gedeiht.

Österreich hatte in seiner Vergangenheit keine Kolonien in Afrika. Dies bringt durch Unwissenheit und Mangel an Erfahrungen mit Schwarzen Menschen und ihrem Anderssein hervorgebrachte verständliche Spannungen hervor. Österreich schwebt im Herzen von Europa in einem neutralen von jeglichen kolonialen Diskursen unberührten Vakuum.

Last but not least gibt es in Österreich eine Fremden- und Ausländerfeindlichkeit, die auf der unerfreulichen aber natürlichen Angst vor dem Unbekannten, Fremden, Ausländer, über den mensch nichts weiß, beruht.

Diese Berührungsängste gilt es durch Begegnung mit den Anderen und ihrem Anderssein durch das Wecken von Interesse an der Kultur der Anderen abzubauen.

DAS DING MIT DER UNWISSENHEIT: MULTIKULTISHOW UND DAS UNSICHTBARE, WEISSE MASS ALLER ANDEREN

»...Fremdenfeindlichkeit hat viel mit Unwissenheit zu tun...« Dieses Fragment eines Auszugs aus der Rede des damaligen deutschen Außenministers Joschka Fischer bei der »Weltkonferenz gegen Rassismus, Rassendiskriminierung [sic], Fremdenfeindlichkeit und damit zusammenhängende Intoleranz« in Durban am 1. September 2001¹⁹ spiegelt die dem Fremden- und Ausländerfeindlichkeitsdiskurs zugrunde liegende soziale Praxis wider, die von »der Angst« vor »dem Unbekannten«, den [mensch, Anm. d. Verfasserin] nicht kennt, und der Feindlichkeit gegenüber »dem Fremden«, über den [mensch, Anm. d. Verfasserin] nichts weiß, ausgeht.²⁰

Dieser diskursiven Praxis zufolge gilt es, dem als »Fremden- und Ausländerfeindlichkeit« ausgemachten, ausschließlich »sozialpsychologischen Phänomen«²¹ auf folgende Weise entgegenzuwirken²²: Die *Eigene* Unwissenheit soll durch »Wissen« über die *Anderen* -bekämpft, *eigene* Berührungsängste durch die Begegnung mit den »Kulturen der *Anderen*« abgebaut werden.²³ In den Stichworten von Maisha Raburu Eggers lässt sich die Kritik an diesem Ansatz für mich auf folgende Weise zusammenfassen:

Fördert weißen kulturellen Voyeurismus, Zurschaustellung aller anderen Kulturen als die weiße – gelten als Bereicherung, interessant und exotisch. Keine wirkliche Begegnung, eher ein Vorführen. Die weiße Kultur wird selbstverständlich als Norm behandelt (...). Messen von Gemeinschaften of Colour ausschließlich an ihrer Verwertbarkeit nach weißen Maßstäben. (...) Untermuert die weiße Sichtweise von Schwarzer Kultur als traditionsbehaftet, homogen, statisch und exotisch. Umgang damit – wird hauptsächlich periodisch aus den Schubladen geholt, z.B. (...) Ganze 2 Wochen im Jahr sind Interkultu-

relle Wochen, die übrigen 50 sind demnach weiße, monokulturelle Wochen.²⁴

Das diesjährige Jahr des Interkulturellen Dialogs bietet, wenn auch über ein ganzes Jahr gestreckt, sehr anschauliche Beispiele für eine dahingehend verwirklichte Praxis. Um es in den Worten von Belinda Kazeem zu sagen:

Viele glauben, unterstützt durch die offizielle politische Linie »Feindbilder sind immer die MigrantInnen«, dass durch gegenseitiges Kennenlernen, meist zelebriert in Koch- und Tanzveranstaltungen, Rassismen – hier dann gerne »Fremdenfeindlichkeit« genannt – verschwinden würden. Wie wir wissen, ist das nicht der Fall. Multikulti ist tot und war auch immer nur für die sich schon seit Ewigkeiten bereichernde Mehrheitsbevölkerung ein Hit.²⁵

Das Postulat der Unwissenheit impliziert hier eine absolute Tabula Rasa und ermöglicht einen selbstverständlich unmarkierten, *Eigenen* neutralen *Wir*-Referenzpunkt von dem aus nichts über *Sie*, die markierten *Anderen*, gewusst wird.

Die weiße Norm wird so absolut zentriert, dass sie gleichzeitig ebenso absolut ver-Selbst-verständlich-t wird. Damit entrückt sie völlig aus dem Blickfeld eines *Eigenen* Bewusstseins und verdoppelt so ihre Definitionsmacht. Weißsein ist so übernatürlich, so *Selbst*-verständlich, so normal, dass es nie benannt werden muss. Vor diesem Hintergrund gewinnt die *Andersheit* der immer markierten *Anderen* eine extreme und gleichzeitig *Selbst*-verständlichte Sichtbarkeit. Die *Anders*-als »*Wir*«-*igen* sind einfach »ja natürlich« sichtlich *Anders*. Weißsein hingegen bleibt als allgegenwärtiges, neutrales Maß aller *Anderen* unsichtbar. Das macht das Benennen dieser Normen als weiße Normen durch seine Schwierigkeit bestätigt so notwendig.

Jene tief greifenden Prozesse, durch die das westliche Repräsentationsregime *Andere* produziert – mitsamt den gewaltvollen Machtbeziehungen des (Neo-)Kolonialismus, der Versklavung und des Imperialismus, in die sie eingeschriebenen sind, werden neutralisiert – lösen sich in Objektivität auf. Was extrem sichtbar bleibt, sind die durch das produzierte Differenzwissen geschaffenen *Anderen Objekte*, deren *Andersheit* als natürliche Vorgegebenheit fixiert wird.

Langsam komme ich in der Welt an, daran gewöhnt, nicht mehr auf ein plötzliches Auftauchen Anspruch zu erheben. Ich bewege mich kriechend fort. Schon sezieren mich die weißen, die einzig wahren

Blicke. Ich bin *fixiert*. Nachdem sie ihr Mikrotom eingestellt haben, zerschneiden sie objektiv meine Realität. Ich bin verraten. Ich fühle, ich sehe in diesen weißen Blicken, dass nicht ein neuer Mensch Einzug hält, sondern ein neuer Typus von Mensch, eine neue Gattung. Eben ein N[...]!²⁶

Es ist Frantz Fanon der die tief greifenden Gewaltdimensionen des »durch den weißen, objektiven Blick zum schwarzen rassifizierten *Anderen* Fixiertwerdens« – und hier gerade die unsichtbare Ebene der Verinnerlichung – sehr eindringlich benennt.

Der zuvor dargelegten Ebene der *Selbst*-verständlichkeit wohnt auch die, von Edward Said in seinem Standardwerk *Orientalism* beschriebene, identitätsstiftende Funktion der *Anderen* als Definition des *Eigenen* westlichen Selbsts inne. In ihrem Buch »Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung« beschreiben Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan diese dem Prozess der Differenzfixierung unterliegende Dimension auf folgende Weise:

Tatsächlich beruht der koloniale Diskurs essentiell auf einer Bedeutungsfixierung die in der Konstruktion und Fixierung der ausnahmslosen Anderen zum Ausdruck kommt. Die gewaltvolle Repräsentation der Anderen als unveränderbar different war notwendiger Bestandteil der Konstruktion eines souveränen, überlegenen europäischen Selbst.²⁷

In seinem in Wien im Rahmen der Vortragsreihe »Kollektives Wiederstandslernen Organisieren«²⁸ am Institut für das künstlerische Lehramt abgehaltenen Vortrag verdeutlichte mir Paul Mecheril noch einmal diese Selbstdefinitionsfunktion der Konstruktion der *Anderen* mit folgendem Zitat von Stuart Hall: »Die Engländer sind nicht deshalb rassistisch, weil sie die Schwarzen hassen, sondern weil sie ohne den Schwarzen nicht wissen, wer sie sind. Sie müssen wissen wer sie *nicht* sind, um zu wissen wer sie sind.«²⁹

Entgegen des Postulats der Unwissenheit haben wir es also mit einem mächtigen Wissen zu tun, das Diskurse über *Andersheit* produziert und wahr macht. Mächtig vor dem Hintergrund Michel Foucaults Vorstellung der engen Verbindung von Diskurs, Wissen und Macht. Im Zusammenhang mit seiner Analyse der historischen Formierung eines Selbstrepräsentationssystems, in dessen Zentrum das Konzept des *Eigenen* Westens und das des *Anderen* Rests steht, hält Stuart Hall folgendes fest:

Das Wissen, das ein Diskurs produziert, konstituiert eine Art von Macht, die über jene ausgeübt wird, über die »etwas gewusst wird«. Wenn dieses Wissen in der Praxis ausgeübt wird, werden diejenigen, über die »etwas gewusst wird«, auf eine besondere Weise zum Gegenstand der Unterwerfung. Das ist immer eine Machtbetrieung (vgl. Foucault 1980, 201). Diejenigen, die den Diskurs produzieren, haben also die Macht, ihn *wahr zu machen* (...). (...) Wichtig daran ist aber die Idee der tiefen und engen Beziehung, die Foucault zwischen Diskurs, Wissen und Macht herstellt. Wenn Macht operiert, um die »Wahrheit« irgendeines Ensembles von Aussagen durchzusetzen, produziert solch eine diskursive Formation ein »Wahrheitsregime«. ³⁰

Dieses repräsentative Wahrheitsregime ermöglicht es, die Idee des Westens fortlaufend wahr zu machen und in einer bestimmten Weise über den Rest zu *wissen* und zu sprechen. Der in diesem Text verfolgte Ansatz geht Kobina Mercer folgend von einem postkolonialen Zugang aus, der Repräsentation als konstitutives Element in der sozialen Produktion von Wissen sieht. ³¹ Damit ist Wissen untrennbar mit sozialer Praxis verstrickt.

Der österreichische Diskurs über Schwarze *Andersheit*, von dem, wie bereits dargelegt, vorherrschend behauptet wird, er würde nicht existieren, ordnet sich hier als Einzeldiskurs in den Gesamtdiskurs des westlichen Selbstrepräsentationssystems ein. Im »Said-schen« Sinne macht dieses produzierte mächtige Wissen uns zu *Anderen* und *Objekten*, über die etwas gewusst wird. In dualistischer Opposition nehmen diese historisch tradierten Konstruktionen schwarzer *Andersheit* eine zentrale Rolle für die Selbstrepräsentationen der *Eigenen* Weiß-heit ein. Fatima El-Tayeb hält, auch für den österreichischen Kontext zutreffend, folgendes fest:

Wie allen MuttersprachlerInnen bekannt – jedoch nicht unbedingt bewusst – spielen Schwarze eine zentrale Rolle in der Vorstellungswelt der Deutschen. Von den »Zehn kleinen N[....]lein« über den »M[...]enknopf« zu zeitgenössischen »N[....]witzten« ist die negative Symbolfunktion, die Schwarze auf der diskursiven Ebene erfüllen, nicht zu übersehen. ³²

Diese Aufzählung könnte noch endlos erweitert werden. Auch im österreichischen Kontext werden Kinder schon mit in Kinderspielen wie »Wer hat Angst vorm schwarzen Mann« oder »gegendet« »Wer hat Angst vor der schwarzen Köchin« umgesetztem Wissen über die Angst vor Schwärze sozialisiert. Es gibt eine Reihe von Kinder- und Jugendliedern mit zu unterschiedlichen Graden

explizit oder »weniger explizit« rassistischen Inhalten. Die Konfrontation damit und die unter »nicht-bös-gemeint« laufende³³ kontinuierliche Praxis der paternalisierenden Verharmlosung der den Repräsentationen innewohnenden gewaltvollen Dimensionen sind Bestandteile Schwarzer Kindergarten- und Schulerfahrungen im deutschsprachigen Raum.

Live vor Ort im Kinderhort, wo Kleinste vorgelesen kriegen,
Thema sind N[.....]lein die sterben wie die Fliegen.
Ein Kleiner weint, – am Ende sind's ja wieder 10!
Spaß muss sein – schlaf schnell ein – wer brav war, der darf früher
heim gehn.
(...)
Wer hat Angst vorm schwarzen Mann? Niemand, bis der sich wehren
kann,
und wenn er kommt, dann laufen wir! – der Wahnsinn fängt als Kind
schon an!³⁴

Ein weiteres in österreichischen, vor allem Wiener bürgerlichen Kontext zu Tragen kommendes anschauliches Beispiel ist die Zauberflöte, die als Einführungsoper für Kinder gilt. Ganz selbstverständlich, ohne in der Regel benannt zu werden, ist sie gleichzeitig auch eine Einführung in, innerhalb des westlichen Repräsentationsregimes klassische Stereotype über Schwarze, männliche *Andersheit*. Hier verkörpert durch die schwarze, böse und hässliche Figur des Monostatos, dessen Begehren nach einer weißen Frau bedrohlich und zugleich lächerlich wirkt. Neben der Welt der Opern finden sich Repräsentationen schwarzer *Andersheit* als Teil »Wiener Traditionen« in der Welt der Mehlspeisen³⁵ und Süßigkeiten, des Weiteren sind sie gut integrierter Bestandteil von Märchen, Redewendungen und »traditionsbewusster« Firmenemblem. Sowohl in den Medien, der Werbe- und Filmwelt als auch im öffentlichen Raum – u.a. in Form von rassistischen Beschmierungen an den Häuserwänden und öffentlichen Verkehrsmitteln – findet sich eine ganze Palette explizit rassistischer Gewalt, die Sexualisierungen, Exotisierungen, Kriminalisierungen miteinschließt. Sie sind im Sinne Kobina Mercers Teil der sozialen Produktion von Wissen über die schwarzen *Anderen*.

Zusammenfassend ist es also auch im österreichischen Kontext gar nicht möglich *nichts* über schwarze *Andersheit* gelernt zu haben und letztlich zu wissen. Da (neo-)koloniale und orientalisierende Diskurse und das durch sie produzierte Wissen über die *Anderen*, Bestandteil eines gemeinsamen identitätsstiftenden europäischen

Repräsentationssystemen sind, sind sie sowohl in die jeweiligen nationalen, historischen Kontexte eingebettet, als auch Teil eines gemeinsamen europäischen Ganzen³⁶. Vor diesem Hintergrund weisen Castro Varela und Dhawan darauf hin, dass es problematisch ist:

(...) über das Ausmaß direkter kolonialer Interventionen einen Rückschluss auf die allgemeine Bedeutung des Kolonialismus für die einzelnen Nationalstaaten zu ziehen. Die postkoloniale Theorie hat dagegen immer wieder darauf hingewiesen, dass keine Region dieser Erde den Wirkungen kolonialer Herrschaft entkommen konnte. Sprich: Nicht nur Großbritannien und Indien weisen eine koloniale Beziehung auf, sondern kolonialistische Diskurse haben auch in Ländern, die nie kolonisiert wurden (...), tiefe Spuren hinterlassen.³⁷

Diese Spuren sind auch in Österreich zu finden. Gerade diese in das westliche Repräsentationssystem eingeschriebene epistemische Gewalt, die gewaltvollen Praktiken der Produktion und Repräsentation von Differenz und *Andersheit* sind es auch, die postkoloniale Theorie und Kritik in ihre Untersuchungen mit einschließt.

Postkoloniale Theorie untersucht dabei sowohl den Prozess der Kolonisierung als auch den einer fortwährenden Dekolonisierung und Rekolonisierung. Die Perspektive auf die (Neo-) Kolonisierung beschränkt sich dabei nicht auf eine brutale militärische Besetzung und Ausplünderung geographischer Territorien, sondern umfasst auch die Produktion epistemischer Gewalt.³⁸

Vor dem hier dargelegten komplexen Hintergrund hat »Fremden- und Ausländerfeindlichkeit«³⁹ also viel mit einem spezifischen, »eurozentristischen« Wissen über *Anders-* bzw. *Eigenheit* und nichts mit Unwissenheit zu tun⁴⁰. Die identitätsstiftende Funktion, die diese Konstruktionen der *Andersheit* und *Fremdheit* erfüllen, wird durch ihre Bedeutung deutlich: »Das Fremde«, »das *Andere*« und »das Ausländische« definiert gleichzeitig »das Bekannte«, »das Eigene« und »das Inländische« als dessen Negation⁴¹.

Wenn vom »Fremden« gesprochen wird, wird zumeist vom »Eigenen«, vom konstruierten »Selbst« geredet. Somit sollte im Zentrum (...) also zunächst einmal die Reflexion über die herrschenden rassistischen Verhältnisse sowie die Zerstörung der Zuschreibungen und Mythen und die Frage der Repräsentationen mit all ihrer Komplexität stehen.⁴²

In Bezug auf ebendiese Auseinandersetzung und der, wie Faniza-deh es darlegt, »Reflexion über herrschende rassistische Verhältnisse« und ihren NutznießerInnen, fungiert der Fremden- und Ausländerfeindlichkeitsdiskurs als Vernebelungsmaschine. Verschlei-ert er doch die in die historische Gegenwart von Migrations- und Integrationsregimen, Nationalismus, Versklavung und (Neo-)Ko-lonialismus eingeschriebenen Strukturen rassistischer Ausbeu-tungsverhältnisse in die die Konstruktionen *der Fremden* und *der Ausländer* eingegossen sind.

»Hier findet nämlich keine wirkliche Diskussion über Rassismus statt. Es wird von ›Ausländerfeindlichkeit‹ gesprochen, selten von Rassismus. Mit diesem langen Wort wird versucht, den tatsächli-chen Grad und die Strukturen des Rassismus zu verschleiern.«⁴³

Die von Fanon an einer anderen Stelle benannten vielschichtigen Gewaltdimensionen des *Zum-Anderen-Objekt*-Gemachtwerdens erscheinen bis zur Unsichtbarkeit vernebelt. Die durch diese Pro-zeesse konstruierte *Andersheit* wird als natürliche *fremde* Vorgege-benheit inszeniert und repräsentiert. In dieses Feld der Repräsen-tation gilt es einzugreifen. Denn, so Abi-Sara Machold: »Repräsen-tation ist niemals unschuldig!«⁴⁴.

ZUR ENTHERZIGENDEN DEKOLONISIERUNG: GEWALT ALS SOLCHE BENENNEN

Die Entherzigung unserer Schwarzen österreichischen Geschichte ist zentral in unserer Gegengeschichtsschreibung. Angelo Soliman ist in der Gegenwart erneut als Toleranzpokal ausgestellt worden. Im Sinne von: »Schaut wie tolerant die Weiße Wiener Gesellschaft des 18. Jahr-hunderts war.« So tolerant, dass er in einer renomierten Loge sein durfte und gesellschaftlich anerkannt wurde, dass ein sozialer Auf-stieg möglich war. Das Ende seiner Geschichte, seine Ausstopfung und Zurschaustellung war halt eine »blede G'schicht«, womit ein exoti-sches Kapitel Wiens geschlossen wäre. Gerade hier hat aber unsere Auseinandersetzung mit dem Eigen-Sinn, den seine Tochter Josephine Soliman gezeigt hat, begonnen. Sie hat sich dagegen zur Wehr gesetzt und dafür gekämpft, dass ihr Vater würdevoll bestattet wird. Ich finde die Verkitschung und Verherzigung der Gewaltdimension der Exoti-sierung gerade in den Geschichten von Angelo Soliman und Josephine Soliman sehr eindringlich. Die gesamte Präsenz von Schwarzen Men-schen an Wiener Höfen als »süße kleine Hofm***« wird fortlaufend exotisiert und verherzigt und so die dahinter liegende Gewalt nicht

nur verharmlost und unsichtbar gemacht, sondern viel mehr noch mit einem süßen Zuckerguß überzogen.⁴⁵

»... um die Leiche des verstorbenen M[...].en Soliman ...« – Das für den Titel des Textes gewählte Zitat, stammt aus dem Gesuch des Direktors des »Künste und Materialien Kabinetts« Abbé Eberl. Eberl sucht in diesem Schreiben um die Leiche von Angelo Soliman an, um diese präparieren und ausstopfen zu lassen, um sie im k. k. Hof- und Naturalienkabinett öffentlich zur Schau zu stellen. Die Nö. Landesregierung bewilligte das Gesuch des Direktors und erließ am 25. November 1796 ein entsprechendes Dekret an die Polizei-Oberdirektion⁴⁶. Angelo Solimans Sterbedatum war mit 21. November nur wenige Tage zuvor vermerkt.

»Die historischen Einzelheiten« über diese, wie Wilhelm A. Bauer es in seiner Arbeit »Angelo Soliman, der hochfürstliche M[...]. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien« darlegt, »einzigartige museale Erwerbung« finden sich in Auszügen aus L. J. Fitzingers Geschichte des k. k. Hof- und Naturalienkabinetts zu Wien, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, math. naturwiss. Klasse, 1856 auf folgende Weise beschrieben:

Am 21. November 1796 starb zu Wien in seinem 75. Lebensjahr Angelo Soliman, ein N[...] aus dem Stamm der Galla und seit vielen Jahren eine in der Residenz allgemein bekannte aber auch geschätzte und sehr geachtete Persönlichkeit. Die Schönheit seiner feingeschnittenen Gesichtszüge sowie auch die Zartheit und Ebenmässigkeit seines Baues, welche sich bis in sein spätes Greisenalter in wunderbarer Weise erhalten hatten, erregten in dem Kaiser den Wunsch, denselben auch der späteren Zukunft zu erhalten und durch Künstler auf sorgfältigste Weise präparieren zu lassen, um ihm einen Platz in seinem neu gegründeten Museum anzuweisen.⁴⁷

Das 1748 von Kaiser Franz I. gegründete private Naturalienkabinett⁴⁸ wurde nach seinem Tod in Staatseigentum übertragen und öffentlich zugänglich gemacht.

Mit Angelo Soliman wurden wenige Jahre später auch die Leichensbruchstücke dreier weiterer Schwarzer Menschen – die eines kleinen Schwarzen Mädchens, dessen Versklavungsname als unbekannt gilt, die von Joseph Hammer und die von Pietro Michael Angiola – im Naturalienkabinett von Kaiser Franz II. zur Schau gestellt.

In der der Homepage des Naturhistorischen Museums zu entnehmenden Presseinformation »über das Gebäude, die Geschichte und die Schausammlungen« ist dazu Folgendes zu lesen:

Die Ausstellungspraxis der Zeit um 1800 war durch ein oft kurioses Nebeneinander wenig wissenschaftlicher und sehr fortschrittlicher Tendenzen geprägt. Die ausgestopften Tiere wurden in künstlichen Landschaftsdioramen gezeigt, also bereits in ökologischem Zusammenhang. Daneben standen jedoch auch Stopfpräparate von Menschen fremder Rassen wie der "hochfürstliche Mohr" Angelo Soliman, der zu literarischer Berühmtheit gelangte.⁴⁹

Entgegen der Darlegung L. J. Fitzingers:

Die Familie Solimans, durch den Direktor seines physikalischen Kabinetts, das er damals mit einem zoologischen Museum zum Physikalischen und Astronomischen Kunst und Natur Tierkabinett vereinigte, Abbé Eberle von diesem Wunsch des Regenten in Kenntnis gesetzt, willigte in jenes Begehren ein und der Bildhauer Franz Thaller, später Medailleur im k.k. Münz- und Antikenkabinett, übernahm die Präparation, welche im Hof des k.k. Hofbibliotheksgebäudes in einer Wagenremise vorgenommen wurde.⁵⁰

verweisen die Aktenvermerke der Gesuche von Josephine Soliman im Niederösterreichischen Landesarchiv, dem Archiv des Ministeriums des Inneren⁵¹ und im Wiener fürstbischöflichen Archiv⁵² auf ihren Protest gegen die Zurschaustellung des Körpers ihres Vaters und ihre Rückforderung der Leichenteile ihres Vaters, um ihn beerdigen zu können.

Folgende Aktenvermerke sind im Niederösterreichischen Landesarchiv zu finden:

»wegen Bewilligung einer ordentlichen Begrabung ihres Vaters Angelo und Zurückgebung der zur Ausschoppung bestim[m]ten Haut desselben.«⁵³

»Soliman Josepha, dass der Leichnam ihres Vaters zur Begrabung ausgefolgt werden möchte. W. Consist. 4254«⁵⁴

»Solyman Josepha um Rückstellung der Bruckstücke des Leichnams ihres verstorbenen Vaters. H[ierortige?] B[emerkung?] Zur Erledigung.«⁵⁵

»Soliman Josepha. Gesuch um Zurückstellung der Überbleibsel ihres verstorbenen Vaters 23132 G 24«⁵⁶

»Soliman Angelo, dessen Tochter Josepha um Erfolglaßung seiner Haut, um solche zu dem übrigen Körper beerdigen zu kön[n]en. Seie zur Aufbewahrung an das k.k. Naturalienkabinet übergeben worden. [Erled.] Im Geistl. Departeme[ent] de 1796 4254 C23«⁵⁷

Angelo Solimans Ehefrau Magdalena Soliman war zum Zeitpunkt des Todes von Angelo Soliman schon 10 Jahre tot; sie starb am 18. September 1786.

Vergangenheit?

Verschleppung, Versklavung, Verdinglichung. Dies sind herrschende Parameter unserer Geschichte – einer Geschichte, die im herrschenden österreichischen Kontext nicht existent ist. Versklavte Afrikaner/-innen wurden, zumeist als Kinder, vom afrikanischen Kontinent verschleppt und zu Objekten des im 18. Jahrhundert so profitablen sogenannten »Sklavenhandel« gemacht. Zentraler Bestandteil dieser gewaltvollen Unterdrückungsgeschichte ist die tiefgreifende, auf vielen Ebenen verankerte Transformation von Afrikaner/-innen zu »Objekten«, zu »Dingen«. Unsere Vorfahr/-innen wurden als »Luxusware« gehandelt, großzügig »verschenkt«, im Kindesalter auf den Status von »Spielzeugen« reduziert, als Spielkamerad/-innen für die Kinder der Wiener Adelligen herangezogen und als »kleine Diener und Dienerinnen« zum Servieren eingesetzt. Sie wurden getauft und ihrer Namen beraubt, erhielten christliche Namen und mussten sich bei Hof in exotisierender Dienstkleidung uniformieren. Schwarze Bedienstete galten im Zuge der aristokratischen Hofhaltungen Wien als repräsentativ und stellten keine Ausnahme dar.⁵⁸

In diese unbenannt, gewaltvollen Parameter der Geschichte sind die Geschichten von Angelo Soliman, Josephine Soliman, des kleinen Schwarzen Mädchens, dessen Versklavungsname als unbekannt gilt, Joseph Hammer und Pietro Michael Angiola eingeschrieben. Über das kleine Schwarze Mädchen wissen wir durch die Sekundärliteratur nur, dass ihr ausgestopfter Körper ein »Geschenk« des König von Neapel⁵⁹ an Kaiser Franz II. war. Joseph Hammer wurde 1808 als im Krankenhaus der Barmherzigen Brüder verstorben vermerkt und soll Gärtnergehilfe gewesen sein. Sein Körper wurde dem kaiserlichen Naturalienkabinett von Frater Narciss, dem Oberkrankenwärter zum »Geschenk« gemacht. Pietro Michael Angiola war Tierwärter in der Menagerie in Schönbrunn, die ab 1778 »zusammen mit Schloss und Park für anstän-

dig gekleidete Personen«⁶⁰ geöffnet wurde. Seine Leiche wurde von Philipp Agnello ausgestopft. Angelo Soliman war, wie die meisten Hofm[...]en an den Höfen Mitteleuropas, im Zuge des transatlantischen Versklavungsregimes als Kind aus Afrika verschleppt und zu einem Prestigeobjekt reduziert verkauft bzw. verschenkt worden.

Gegenwart?

Alle versklavten Männer, Frauen und Kinder, die letztlich hier ankamen, waren Überlebende der Middle Passage. Sie alle sind. Gegenwart?

Wir bewegen uns in einem Kontext, innerhalb dessen die traumatisierende Dimension neokolonialer Realitäten durch machtvolle Praxen der Verharmlosung und Glorifizierung verstärkt wird.⁶¹

In dem in diesem Text dargelegten, vielschichtigen *Hier, Jetzt und Heute* vergegenwärtigen sich Fragmente einer verdrängten historischen (neo-)kolonialen österreichischen Gegenwart und ihrer gut integrierten, tief greifenden Wirkmacht. Die in der Unterdrückungsgeschichte der Versklavung und des (Neo-)kolonialismus zentrale Transformation von Schwarzen Menschen zu *Anderen Objekten* spiegelt sich nicht nur in österreichischen Ausstellungspraktiken wider. In diesem Zusammenhang sind die Schausstellungen exotisierter Menschen in Wien und anderen europäischen Großstädten zu nennen.⁶² Zwischen 1870 und 1910 fanden allein in Wien 50 solcher Schausstellungen statt.⁶³ Das 1897 auch in Wien inszenierte »Ashantidorf« markierte, so Schwarz:

(...) den Höhepunkt in einer ganzen Serie von Schausstellungen ›exotischer‹ Menschen, die als Repräsentanten von ›Völkern‹ gezeigt wurden. Diese Schausstellungen, die in gewisser Weise bis an den Beginn der europäischen Entdeckungs- und Eroberungsgeschichte zurückreichen, wurden seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts von international agierenden Unternehmen im großen Stil aufgezogen⁶⁴

Diese »Zurschaustellungspraxis« ist integrierter Bestandteil eines gewaltvollen westlichen Repräsentationssystems, das die Körper von *People of Colour* als exotisierte, museale Objekte und authentische, kulturelle Exponate zur Schau stellt. Eine Praxis, die gleichzeitig durch eine Gegenwart der »kuriositierenden« Verharmlosung zementiert wird. Die rassistischen Gewaltdimensionen der als positive Bewunderung verkleideten Exotisierung verdeutlichen sich in den schon zitierten Ausführungen von L. J. Fitzingers Geschichte

des k.k. Hof- und Naturalienkabinetts zu Wien, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften. Sie vergegenwärtigen auch Fragmente der Geschichte des Sagbaren:⁶⁵

Das schwarze *Andere Objekt* wird »sehr geschätzt« und »geachtet«. Es sind die »Schönheit seiner feingeschnittenen Gesichtszüge« wie auch die »Zartheit und Ebenmässigkeit seines Baues«, die »den Wunsch erregen« den *schönen Gegenstand* »auch der späteren Zukunft zu erhalten.« Die Bewunderung des *Anderen schwarzen Objektes* wird durch seine Achtung verwirklicht. Dem *Objekt* wird ein Platz im Museum zugewiesen.

AT REST AT LAST!⁶⁶ ONGOING STRUGGLES

»Realität ist aber auch Widerstand gegen vorherrschende Verhältnisse.«⁶⁷

Realität ist auch im Grada Kilomba zum Texteingang zitierten Sinne der Akt des Zur- absoluten-Opposition-Werdens zu dem, was das koloniale Projekt festgelegt hat: die vielschichtigen, widerständigen Transformationen von verdinglichten *Objekten* zu *Subjekten*.

In diesem Sinne wurde Angelo Solimans Leiche dazu bestimmt, präpariert und ausgestopft öffentlich zur Schau gestellt »auch der späteren Zukunft (...) erhalten« zu werden.

Zur detaillierten Beschreibung der Inszenierung seines Körpers als authentisches *anderes* museales *Objekt* finden sich bei L. J. Fitzingers folgenden Ausführungen:

»Angelo Soliman war in stehender Stellung (...) mit einem Federgürtel um die Lenden und einer Federkrone auf dem Haupt, die beide aus roten, blauen und weissen, abwechselnd gereihten Straussfedern zusammengesetzt waren. Arme und Beine waren mit einer Schnurr weisser Glasperlen geziert und eine breite aus gelblich weissen Münzporzellanschnecken (...) zierlich geflochtene Halskette hing bis tief an die Brust herab.«⁶⁸

Des weiteren beschreibt derselbe den Ausstellungsort des Körpers Angelo Solimans folgendermaßen: »Das vierte Zimmer (im linken Flügel) endlich enthält bloss eine einzige Landschaft, die eine tropische Waldgegend mit Stauchwerk, Wasserpartien und Geröhr darstellt. Hier bemerkte man ein Wasserschwein, einen Tapir, einige Bisamschweine und sehr viel amerikanische Sumpf- und Singvögel in mannigfaltiger Weise gruppiert.«⁶⁹

Diese gewaltvolle Zurschaustellungspraxis wird im Schreiben des erzbischöflichen Konsistoriums, an das sich Josephine Soliman gewandt hat, kritisiert. Eine Analyse der Subtexte der Kritik wäre mir sehr naheliegend, würde aber den Rahmen dieses Textes völlig sprengen und wird daher schweren Herzens gänzlich ausgespart. Da sich das Schreiben über mehrere Seiten erstreckt, habe ich primär jene Passagen gewählt, die den vorangestellten von L. J. Fitzinger beschriebenen Aspekte explizit entgegnen.

Hochlöbliche Regierung!

In den stärksten Ausdrücken, die nur die Wehmut in die Feder geben kann, hat die Josepha Soliman bei uns die einschliessige Anzeige gemacht, in der sie anbringt, dass, ehe sie sich noch vor dem ersten Schrecken über den plötzlichen Todesfall ihres geliebten Vaters Angelo Soliman erholen konnte, schon eine andere traurige Nachricht, die nämlich, dass der Körper desselben zur medizinischen Fakultät, um damit medizinische Versuche vorzunehmen, abgegeben worden sei, sie in eine noch grössere Bestürzung hineingerissen, welche bald darauf den höchsten Grad erreichte und in eine Art Betäubung und Schwermut über gegangen wäre, als sie in sichere Erfahrung gebracht, dass man auch dem schon verstümmelten Körper seine Ruhe nicht gönne, sondern diesen dem Herrn Abee Eberl auf sein Verlangen abgegeben habe, der ihm dann vollens die Haut abgezogen, selbe ausgestopft und nebst anderen Tieren im k.k. Naturalienkabinett zur Schau auszustellen den Antrag machte. Sie verlangt, dass die Haut zu dem übrigen Körper ins Grab und geweihte Erde gelagert, deswegen der Auftrag an Herrn Eberl erlassen und diese ihre Bitte von dem erzbischöflichen Konsistorium, als dem es zukomme, die kirchlichen Gesetze und Gebräuche zu handhaben, unterstützt und den Behörden begleitet werde. (...)

Was aber den gegenwärtigen Fall betrifft, erlauben wir uns noch einige Anmerkungen. Es ist bei kultivierten Völkern allgemein Sitte, ja, der Wohlstand und die Schamhaftigkeit fordern es, dass die Blösse menschlicher Körper dem Auge nicht bloss gestellt sondern im Leben von Kleidern, nach dem Tode aber von der Erde bedeckt werden. Wovon nur der wichtige Nutzen, der für die Menschheit aus der Zergliederungskunst und den anatomischen Versuchen der Körper durch die Ärzte geschafft wird, eine Ausnahme gestatten mag, nicht ebenso aber die Befriedigung des lüsternen Auges und die Neugier, die durch die Ausstellung eines M[...]en als einer schönen Rarität erzielt werden soll.⁷⁰

Josephine Solimans Rückforderung der Leichnamsbruchstücke ihres Vaters, um ihn begraben zu können, ist eine Forderung, die in

absolute Opposition zu der durch die behördliche Bewilligung normalisierte Verdinglichung ihres Vaters zu einem musealen Ausstellungsobjekt geht. Sie stellt dieser gewaltvollen Praxis des zu *verdinglichten Objekt* werdens ihren *Eigen-Sinn* entgegen.

»[Eigen-Sinn] Literally translated as 'sense of self', its composite means 'stubbornness' or 'unruliness'. This evokes what is at stake in inventing ourselves from the ashes of multiple, and repeated, onslaughts of pathologisation.«⁷¹

Mit ihrem »*sense of self*« leistet sie Widerstand gegen die von Fanon benannte, tiefgreifende verinnerlichte Dimension des *sense of other*. Josephine Solimans Kampf gegen Verdinglichung ihres Vaters und ihre Forderung seiner Leichnamsbruchstücke für dessen Bestattung ist gleichzeitig auch Teil einer über den österreichischen Kontext weit hinausgehenden Widerstands- und Oppositionsgeschichte.

Nach dem Ende des offiziellen Apartheitsregimes forderte Präsident Nelson Mandela im Namen von Khosan AktivistInnen die Repatriierung der Leichnamsbruchstücke von Sarah Baartmann. Auf der Homepage der Südafrikanischen Regierung heißt es dazu: »At the initial request of the Khoisan communities the South African government began negotiations with the French government after 1994 to view Sarah as a human being rather than a cultural artifact. The negotiating team included representatives of government, academics, intellectuals, cultural workers and community leaders.«⁷²

Erst im Jahre 2001 legte das französische Parlament einen Gesetzesentwurf vor, der ein Jahr später angenommen und verabschiedet wurde. Das Ziel des Gesetzesentwurfes war die Rückgabe der Überreste der 1815 verstorbenen Sarah Baartman an Südafrika und die gleichzeitige Verhinderung der Ansprüche anderer Länder auf die Rückgabe gestohlener Kulturgüter.⁷³ Die Repatriierung selbst erfolgte insgesamt 187 Jahre später. Sarah Baartman wurde am 9. August 2002 mit einer staatstragenden Beerdigungszeremonie bei Gamtoos River Valley im Eastern Cape in Südafrika begraben.⁷⁴

Zwei Jahre zuvor wurden am 5. Oktober 2000 die präparierten Leichnamsbruchstücke eines afrikanischen Mannes, dessen Name als ungekannt gilt, in einem Staatsbegräbnis in Botswana beerdigt.⁷⁵ Der Beerdigung waren fast ein Jahrzehnt lange Proteste und

Interventionen vorausgegangen. Der in Spanien lebende Arzt Alfonso Arcelin haitianischen Hintergrunds hatte im Jahre 1991 die Aufmerksamkeit auf die Tatsache gelenkt, dass im Francisco Dar-der Naturhistorischen Museum von Banyoles hundert Kilometer von Barcelona entfernt die Leichnamreste eines afrikanischen Mannes ausgestopft zur Schau gestellt werden. Die Proteste und Interventionen gingen auf diplomatischer Ebene dahin, mit einem Boykott der Afrikanischen Nationen der in Spanien stattfindenden Olympischen Spiele zu drohen.⁷⁶

Trotz der politischen Forderung nach Repatriierung seitens der OAU (Organisation of African Union) blieben die präparierten Leichnambruchstücke des afrikanischen Mannes letztlich 82 Jahre (1916–1998) öffentlich zur Schau gestellt. Sein Leichnam wurde zwischen 1830–31 von den zwei französischen »Präparatoren« Jules und Eduard Verreaux aus seinem Grab im heutigen Botswana gestohlen und ausgestopft.⁷⁷

Sarah Baartman war versklavt und lebte in Cape Town. Um 1789 wurde sie an einen weißen britischen Schiffsarzt William Dunlop verkauft, der sie nach England »brachte«. In London und Paris wurde ihr Körper als physische Abnormalität pathologisiert und nackt zur Schau gestellt⁷⁸.

Saartje Baartman became the embodiment of ›difference‹. What's more, her difference was ›pathologized‹: represented as a pathological form of ›otherness‹. Symbolically, she did not fit the ethnocentric norm which was applied to European women and, falling outside a western classificatory system of what ›woman‹ are like, she had to be constructed as ›Other‹. (...) Her body was ›read‹, like a text, for the living evidence – the proof, the Truth – which is provided of her absolute ›otherness‹ and therefore of an irreversible difference between the ›races‹.⁷⁹

Nach vier Jahren »kam« sie nach Paris, wo der französische Wissenschaftler George Cuvier auf sie »aufmerksam« wurde. Nach ihrem Tod im Jahre 1815 veranlasste er die Sezierung ihres Körpers, der in Flaschen zerstückelt in Formaldehyd konserviert wurde. Ihr Skelett wurde bis 1974 im Pariser Musée de l'homme zur Schau gestellt. »Saartje Baartman did not exist as ›a person‹. She had been disassembled into her relevant parts. She was ›fetishized‹ – turned into an object. The substitution of a *part* for the *whole*, of a *thing* – an object, an organ, a portion of the body – for a *subject*, is the effect of a very important representational practice – *fetishism*.«⁸⁰

Sarah Baartman wurde am 9. August 2002 in Hankey, Eastern Cape in Südafrika begraben. Die Poetin, Schriftstellerin und Aktivistin Diana Ferrus hat ihr das folgende Gedicht gewidmet, welches sie auch bei Sarah Baartmans Begräbnis vorgetragen hat⁸¹:

Tribute to Sarah Bartmann

(written in Holland, June 1998)

I have come to take you home -
Home! Remember the veld?
The lush green grass beneath the big oak trees?
The air is cool there and the sun does not burn.
I have made your bed at the foot of the hill,
your blankets are covered in buchu and mint,
the proteas stand in yellow and white
and the water in the stream chuckles sing-songs
as it hobbles along over little stones.
I have come to wrench you away -
away from the poking eyes of the man-made monster
who lives in the dark with his racist clutches of imperialism,
who dissects your body bit by bit,
who likens your soul to that of satan
and declared himself the ultimate God!
I have come to soothe your heavy heart,
I offer my bosom to your weary soul.
I will cover your face with the palms of my hands,
I will run my lips over the lines in your neck,
I will feast my eyes on the beauty of you
and I will sing for you
for I have come to bring you peace.
I have come to take you home
Where the ancient mountains shout your name.
I have made your bed at the foot of the hill.
Your blankets are covered in buchu and mint.
The proteas stand in yellow and white -
I have come to take you home
where I will sing for you,
for you have brought me peace.⁸²

Aluta continua!

ANMERKUNGEN

¹ Nach einer im Zuge unserer Recherchearbeit in der Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Gegenwart entwickelten Interventionsstrategie verwenden wir anstelle der ausgeschriebenen rassistischen Termini die auch in diesem Text durchgängig verwendete Kurzform. Dies trifft gleichermaßen für Zitate zu. Beweggründe lassen sich wie folgt zusammenfassen: »Wir sind hier noch mit dem ganz eigenen Muster einer expliziten Verharmlosungstradition konfrontiert, und auf diesem Mist ist die von uns entwickelte Strategie, sich hier zu weigern, das N-Wort und das M-Wort auszusprechen und so sprechend oder schreibend zu reproduzieren, gewachsen. Es ist so täglich hörbar, auf den Häuserwänden in diesen Strassen lesbar, in Kinder- und Schulbüchern – so normalisiert.« (Johnston-Arthur, »...Es ist Zeit, der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...». Strategien der Entkolonisierung und der Ermächtigung im Kontext der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.), *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster 2007, S. 438).

² Homi K. Bhabha, Bhabha. *The Location of Culture*, New York 1994/2004, S. 18.

* The concept of »becoming« has been used within Cultural Studies to elaborate the relationship between self and other.

³ Grada Kilomba: *Becoming a Subject*, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), *Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Mythen. Subjekte. Masken*, Münster 2005, S. 22.

⁴ Die von Gayatri Chakravorty Spivak gestellte repräsentationspolitische Frage: »*Can the subaltern speak?*« (Die deutsche Übersetzung ihrer Arbeit erschien 2008 in Wien: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien 2008) wurde von Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodríguez in ihrer gleichnamigen Publikation vor dem Hintergrund der kolonialen Beschaffenheit und dem gegenwärtigen Migrationsregime im deutschsprachigen Kontext mit der Frage: »*Spricht die Subalterne Deutsch?*« übersetzt (Hito Steyerl, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003).

⁵ Marion Kraft, *Feminismus und Frauen afrikanischer Herkunft in Europa*, in: Marion Kraft, Rukhsana Shamim Ashraf-Khan (Hg.), *Schwarze Frauen der Welt. Europa und Migration*, Berlin 1994, S. 179.

⁶ Gilman analysiert dies im Zusammenhang mit Antisemitismus und dem Mythos der verborgenen Sprache der Juden (vgl. Sander Gilman,

Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden, Frankfurt a. M. 1993).

⁷ siehe Gilman, Jüdischer Selbsthaß, a.a.O., S. 41.

⁸ Belinda Kazeem, Keine Atempause. Über Sauerstoff und antirassistischen Widerstand, in: Konrad Becker, Martin Wassermair (Hg.), Kampfbereit in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik, Wien 2008.

⁹ Frantz Fanon, Schwarze Haut, weiße Masken, Frankfurt a. M. 1952/1980, S. 13.

¹⁰ siehe und vgl. dazu Grada Ferreira, Die Kolonisierung des Selbst – der Platz des Schwarzen, in: Hito Steyerl, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster 2003, S. 146–165.

In ihrem Text »Die Kolonisierung des Selbst – der Platz des Schwarzen« thematisiert sie ebendiese Mechanismen in Bezug auf die Situierung der Schwarzen. Eine Textüberschrift ihres Artikels lautet: »Die Schwarzen außerhalb der Nation situieren: »Wo kommst du her?« (ebenda, S. 147).

¹¹ Ein anschauliches Beispiel aus der österreichischen Alltagskultur findet sich auf Endnote 14 dieses Textes.

¹² Araba Evelyn Johnston-Arthur, Weiß-heit, in: Ljubomir Bratić, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Andreas Görg (Hg.), Historisierung als Strategie. Positionen – Macht – Kritik. Eine Publikation im Rahmen des antirassistischen Archivs, hg. von BUM – Büro für ungewöhnliche Maßnahmen, Wien 2004, S. 10.

¹³ Coco Fusco, in: bell hooks, Yearning – Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht, Berlin 1996, S. 180. Obwohl ich die deutsche Übersetzung stellenweise als problematisch erachte, wurde sie für diesen Text herangezogen. Schon die Übersetzung des Originaltitels: »Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics« in »Yearning – Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht« würde einer kritischen Gegenlesung bedürfen und zeigt, wie wichtig hierfür eine kontextspezifische Auseinandersetzung mit den zu übersetzenden Konzepten ist.

¹⁴ Johnston-Arthur, Weiß-heit, a.a.O.; vgl. auch Coco Fusco in bell hooks, Yearning, a.a.O.

¹⁵ Daly, zit. in: Maureen Raburu, Antirassistische Mädchenarbeit. Sensibilisierungsarbeit bezogen auf Rassismus mit Mädchen und jungen Frauen, Kiel 1999, S. 36.

¹⁶ Lorde, zit. in: Katharina Oguntotoye, May Opitz, Dagmar Schultz, Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte, Frankfurt a. M. 1986/1992, S. 14–15.

¹⁷ Claudia Unterwiesing, Schwarze österreichische Geschichte. Selbst erzählen statt erzählt zu werden. Die Bedeutung von Schwarzer öster-

reichischer Geschichtsschreibung, in: <http://remappingmozart.mur.at/joomla/content/view/23/40/lang,de>.

¹⁸ kuratiert von Ljubomir Bratić, Lisl Ponger, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja.

¹⁹ zitiert aus: Tribüne Afrikas, Afro-Österreichische Monatsbeilage der Wiener Zeitung, 2. Jahrgang, Nr. 10, 9. Oktober 2001.

²⁰ Umgearbeitetes Zitat, siehe Araba Evelyn Johnston-Arthur, Über die Konstruktion des »m[...]n« und der »m[...]in« im Kontext »epistemischer Gewalt« und den traumatischen Charakter neokolonialer Erfahrungen in der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2004, S. 26–27; Ich habe meine damalige dualistische man/frau-Schreibweise nachträglich in mensch geändert.

²¹ Siehe unveröffentlichtes Working Paper von Fanizadeh: »Während moderne Theorien des Neorassismus vom Primat des Sozialen (und damit implizit vom Primat des Politischen und Ökonomischen) ausgehen, stellen z.B. sozialpsychologische Ansätze weniger die Funktion des Rassismus in den Vordergrund als die Charaktereigenschaften der RassistInnen: »Fremdenfeindlichkeit und Xenophobie« werden so zu »anerzogenen« bzw. »verführten« Eigenschaften durch autoritäre »PopulistInnen.« (Michael Fanizadeh, Referat für den Arbeitskreis I: »Öffentlichkeitsarbeit und Informationsarbeit: Mediale und popkulturelle Konstruktionen des Fremden« für den Studientag »Anti-Rassistische Perspektiven in der Entwicklungszusammenarbeit«, unveröffentlichtes Working Paper, Wien Juni 2001).

²² Vgl. Johnston-Arthur, Über die Konstruktion des »m[...]n« und der »m[...]in«, a.a.O., S. 27.

²³ Umgearbeitetes Zitat, siehe ebenda und vgl. Raburu, Antirassistische Mädchenarbeit, a.a.O., S. 16.

²⁴ ebenda, S. 17.

²⁵ Kazeem, Keine Atempause, a.a.O., S. 146.

²⁶ Fanon, Schwarze Haut, weiße Masken, a.a.O., S. 76.

²⁷ Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005, S. 16.

²⁸ Kollektives Widerstandslernen Organisieren! – Vortragsreihe im Sommersemester 2008 am Institut für das künstlerische Lehramt, Wien. Konzipiert von Petja Dimitrova, Eva Egermann und Nora Sternfeld (als Kooperation des Instituts für das Künstlerische Lehramt und der Klasse für Postkonzeptuelle Kunstpraktiken (PCAP) an der Akademie der bildenden Künste Wien).

²⁹ Stuart Hall, Ethnizität: Identität, Differenz, in: Jan Engelmann (Hg.), Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader, Frankfurt a. M., New York 1999, S. 93.

³⁰ Stuart Hall, Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 154.

³¹ vgl. Mercer: »The post-colonial approach is an awareness of repre-

sentation as a constitutive element in the social production of knowledge.” (Kobena Mercer, *Art as a Dialog in Social Space*, Konferenzpaper zu *Rethinking Nordic Colonialism Act 5*, 25. November 2006, S. 5).

³² Fatima El-Tayeb, *Schwarze Deutsche. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890-1933*, Frankfurt a. M. 2001, S. 9.

³³ Vgl. dazu Fanon: »Aber, so wird man uns sagen, es besteht gar nicht die Absicht, nicht der Wille, zu verletzen. Mag sein, doch gerade dieser fehlende Wille, die Ungeniertheit, diese Lässigkeit, die Leichtfertigkeit, mit der man ihn [bzw. sie, die Schwarzen, d.Verf.] festnagelt, ihn gefangen nimmt, ihn primitivisiert, ist verletzend.« (Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, a.a.O., S. 24).

³⁴ Tyron Ricketts, *Afrodeutsch*, aus: *Brothers Keepers / Sisters Keepers #1*, LIGHTKULTUR, 2001 Downbeat/WEA records, Warner Music Germany.

³⁵ Und so lässt sich in einer aktuellen Auflage des Koch & Back Journals Nr. 1/2008 auf Seite 11 ein auf folgende Weise beschriebenes Rezept mit entsprechender Bebilderung finden: »Ein Klassiker der österreichischen Mehlspeisküche: N[....]schnitten mit M[...]*jen*köpfen. Mit unseren Mehlspeisenklassikern macht Feiern im Fasching so richtig Freude. Der »Tupfen auf den I« unsere lustigen, orginellen M[...]*jen*köpfe. Lassen Sie ihrer Fantasie freien Lauf!« Im Rezept selbst findet sich dann folgende Phantasieanweisung: »Etwas Marzipan durch die Knoblauchpresse drücken und mithilfe eines kleinen Messers als »Haare« auf den M[...]*jen*kopf anbringen. Aus dem restlichen Marzipan kleine Kugeln (»Augen«, »Nasen« und »Ohren«) formen und auf die Köpfe setzen. »Mund« und »Ohringe« mit roter, die »Pupillen« mit brauner Zuckerschrift adressieren und die »Haare« der M[...]*jen*köpfe mit grüner und gelber Zuckerschrift verzieren.« Die Bildunterschrift der entsprechenden Mehlspeise lautet: »Für viele Gäste: flaumige N[....]schnitten mit lustigen M[...]*jen*köpfen.« Diese Auflage des Koch & Back Journals blieb jedoch nicht un widersprochen. Als Reaktion auf die vorgebrachte Kritik an der rassistischen Darstellungspraxis argumentierte die Redaktion in einer Kritikentgegnung, dass sie sich bei N[....]schnitten auf eine »historisch korrekte Bezeichnung« dieser »traditionellen österreichischen Mehlspeise« berufe und deshalb keinen Grund für einen Bezeichnungswechsel sieht, ohne natürlich »mit einer Rezeptbezeichnung irgendjemanden diskriminieren« zu wollen. Sowohl im Printstandard als auch auf Standard.at erschienen dazu Artikel (Daniel Glattauer, 01. Februar 2008 20:18, N[....]schnitten. Ein Dessert mit würdigem Aroma und kolonialistischem Glanz, http://derstandard.at/?url=/?id=3208338%26_seite=2%26sap=2 (5.05.2008)).

³⁶ vgl. dazu auch Philomena Essed, Wahrnehmungen und Erfahrungen von Geschlecht und Rassismus in Europa, in: Kraft, Ashraf-Khan (Hg.), *Schwarze Frauen der Welt*, a.a.O., S. 10–29.

³⁷ Castro Varela, Dhawan, *Postkoloniale Theorie*, a.a.O., S. 11.

³⁸ ebenda, S. 8.

³⁹ Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem österreichischen Fremden- und Ausländerfeindlichkeitsdiskurs vgl. auch Kazeem, Keine Atempause, a.a.O., S. 139–149.

⁴⁰ umgearbeitetes Zitat, siehe Johnston-Arthur, Über die Konstruktion des »m[...]n« und der »m[...]in«, a.a.O., S. 31.

⁴¹ ebenda, S. 29.

⁴² Michael Fanizadeh, Referat für den Arbeitskreis I, a.a.O.

⁴³ May Ayim, Grenzenlos und unverschämt, Berlin 1997, S. 46.

⁴⁴ Titel eines Textes von Abi-Sara Machold: Representation ist niemals unschuldig. Der Text wurde im Rahmen des weblogs: Here to stay! Beiträge zu einer antirassistischen Filmtheorie und Praxis der Diagonale 2005 veröffentlicht. Siehe URL: <http://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1108908446511.htm> (5.05.2008).

⁴⁵ Johnston-Arthur, »...Es ist Zeit der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...«, a.a.O., S. 438.

⁴⁶ Laut den Ausführungen von Frau Dr. Waldtraud Winkelbauer und Frau Hofrat Dr. Gertrude Langer lässt sich »das Datum der Eingabe von Eberl leider nicht eruieren; die Indexeintragung würde auf ein Einlaufen bei der Nö. Regierung bereits am 15. November hindeuten (?!), erfolgte aber jedenfalls vor dem 25. November. Aus dem Einlaufen am 15. November müsste der Rückschluss gezogen werden, dass der Kabinettsdirektor sein Gesuch gestellt hat, als Angelo Soliman noch am Leben war, denn in der Todesanzeige ist sein Sterbedatum mit 21. November 1796 vermerkt.«

⁴⁷ Fitzinger, zit. in Wilhelm A. Bauer, Angelo Soliman, der hochfürstliche M[...]. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien, hg. und geleitet von Monika Firla-Forkl, Berlin 1922/1993, S. 82–83.

⁴⁸ Naturalien- und Raritätskabinette und sogenannte Wunderkammern waren in ganz Europa im 17. und 18. Jahrhundert zum Teil auch schon im 16. Jahrhundert verbreitet. Diese ursprünglich privaten Sammlungen von u.a. Aristokraten, Prinzen, Königen und Kaisern wurden im 18. Jahrhundert zunehmend in Museen umgewandelt (vgl. Henrietta Lidchi, The Poetics and Politics of Exhibiting other Cultures, in: Stuart Hall (Hg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997/2003, S. 155). Ausgestopfte, d.h. präparierte Leichenbruchstücke Schwarzer Menschen galten als Kuriositäten und waren als solche zum Teil Bestandteil dieser Sammlungen.

⁴⁹ siehe URL http://www.nhm-wien.ac.at/Content.Node/presse/museum_allgemein_presse.html (5.5.2008).

⁵⁰ Fitzinger, zit. in Bauer, Angelo Soliman, a.a.O., S. 83.

⁵¹ siehe Bauer, Angelo Soliman, a.a.O., S. 86. Er zitiert hier aus den Protokollen der Polizeihofstelle (Archiv des Ministeriums des Inneren) 1796, S. 666 und S. 678: »Soliman Josephine bittet, dass ihr das Skelett und die Haut ihres Vaters zur Beerdigung ausgefolgt werden. Bittstelle-

rin wird mit ihrer Vorstellung an Regierung verwiesen. Am 14. Dez. 1796.« (S. 666); »Soliman Josephine bittet um die Leichnamsreste ihres verstorbenen Vaters. An Regierung zur Erledigung. Am 19. Dez. 1796.« (S. 678).

⁵² siehe ebenda, S. 87–88.

⁵³ siehe NÖLA, Nö. Regierung Handschrift 16/27 (=C-Index 1796), lit. S (Seite 75). Index des am 9. Dezember bei der Nö. Regierung eingelangten Gesuchs von Josepha Soliman (durch das erzbischöfliche Konsistorium Wien).

⁵⁴ Siehe NÖLA, Nö. Regierung Handschrift 15/14 (C-Index mit fehlender Faszikel-Angabe), lit. S (Seite 34). Laut den Erläuterungen von Frau Dr. Waldtraud Winkelbauer bezieht sich der Index auf das Schreiben des erzbischöflichen Konsistoriums.

⁵⁵ 23. Dezember 1796 NÖLA, Nö. Regierung Handschrift 1/54 Zahl 23132.

⁵⁶ NÖLA, Nö. Regierung Handschrift 20/17, lit. S (Seite 26), 23132 ohne Datum 1796. Aus dem Index des »Kanzlei-Departements« (=G) der Nö. Regierung von 1796.

⁵⁷ NÖLA, Nö. Regierung Handschrift 20/18, lit. S (Seite 7), 1796.

⁵⁸ Johnston-Arthur, »...Es ist Zeit der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...«, a.a.O., S. 425.

⁵⁹ Während es bei Bauer, Angelo Soliman, a.a.O., S.84 heißt, dass das kleine Mädchen ein »Geschenk« des Königs von Neapel war, heißt es bei Peter Martin, Schwarze Teufel, edle M[...]en, Hamburg 1993, S. 233, dass sie Kaiser Franz II von der Königin Marie Caroline von Neapel »geschenkt« wurde.

⁶⁰ Siehe URL: <http://www.zoovienna.at/geschichte.html> (5.05.2008).

⁶¹ Johnston-Arthur, »...Es ist Zeit der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...«, a.a.O., S. 425.

⁶² Hierzu bemerkt Schwarz: »In Wien war es dann der sogenannte ›Tiergarten am Schüttel im Areal des Praters, der über knapp zehn Jahre zum bevorzugten Schauplatz dieser Schaustellungen wurde – in einem im Vergleich zu anderen europäischen Großstädten einzigartigen Dichte und Massenbeteiligung. Im Gedächtnis der Stadt haben diese Schaustellungen und ihre ›Objekte‹ zahlreiche Spuren hinterlassen: Presseberichte, Illustrationen, Photographien, literarische Texte, Musik, Theaterstücke, Filmsequenzen, Ethnographika, Produktnamen. Aus der kollektiv gelebten Erinnerung sind sie allerdings weitgehend verschwunden und selbst die detailfreundliche Wiener Praterliteratur hat sie nur peripher tradiert.« (Werner Michael Schwarz, Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung »exotischer« Menschen Wien 1870-1910, Wien 2001, S. 8–9).

⁶³ ebenda, S. 16.

⁶⁴ ebenda, S. 8.

⁶⁵ Im Sinne des von Landwehr dargelegten Ansatzes der historischen

Diskursanalyse (vgl. Achim Landwehr, Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse, Tübingen 2001/2004).

⁶⁶ Der Titel zitiert den Titel eines unter URL: <http://www.southafrica.info/about/history/saartjie.htm> (5.05.2005) erschienenen Artikels: »Sarah Baartman, at rest at last.« Martin Luther Kings berühmte Rede »I have a dream« endet mit den Worten: »Free at last! Free at last! Thank God Almighty, we are free at last!«

⁶⁷ Belinda Kazeem, Keine Atempause. a.a.O., S. 142.

⁶⁸ Fitzinger, zit. nach Bauer, Angelo Soliman, a.a.O., S. 83.

⁶⁹ ebenda.

⁷⁰ Dokument aus dem Wiener fürstbischöflichen Archiv, zit. nach Bauer, Angelo Soliman, a.a.O., S. 87.

⁷¹ Jin Haritaworn, Shifting Positionalities: Empirical Reflections on a Queer/Trans of Colour Methodology. Sociological Research Online, Volume 13, Issue 1, Goldsmiths College <http://www.socresonline.org.uk/13/1/13.html>.

⁷² siehe URL: <http://www.info.gov.za/events/2002/sarah.htm> (5.05.2008).

⁷³ Sénat: 114 et 177 (2001–2002) et T.A. 52. Assemblée nationale: 3561. RAPPORT FAIT AU NOM DE LA COMMISSION DES AFFAIRES CULTURELLES, FAMILIALES ET SOCIALES⁽¹⁾ SUR LA PROPOSITION DE LOI, ADOPTÉE PAR LE SÉNAT, *relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud*, siehe URL: http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/venus_hottentote.asp (5.05.2008).

⁷⁴ siehe URL: <http://www.info.gov.za/events/2002/sarah.htm> (5.05.2008).

⁷⁵ siehe dazu die Homepage der University of Botswana, History Department, in: <http://www.thuto.org/ubh/afhist/elnegro/el06.htm> (5.05.2008).

⁷⁶ siehe dazu den Artikel von Doug Cress in International Herald Tribune, in: <http://www.iht.com/articles/1992/05/22/cres.php> (5.05.2008).

⁷⁷ Dazu siehe die Homepage der University of Botswana, History Department, in: <http://ubh.tripod.com/afhist/elnegro/el0.htm> (5.05.2008) und Neil Parsons, One body playing many parts, le Betjouana, el Negro, and il Bosquimano, in: Pula, Botswana Journal of African Studies vol.16, No.1., University of Botswana, History 2002, S. 19–29.

⁷⁸ Vgl. auch Sander Gilman, Hottentottin und Prostituierte. Zu einer Ikonographie der sexualisierten Frau, in: Sander Gilman, Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, Hamburg 1992, S. 119–154.

⁷⁹ Hall, The Spectacle of the »Other«, a.a.O., S. 265.

⁸⁰ ebenda.

⁸¹ siehe URL: <http://www.info.gov.za/events/2002/sarah.htm> (5.05.2008). Hier findet sich der genaue Ablauf der Begräbniszeremonie.

⁸² siehe URL: <http://www.info.gov.za/events/2002/sarah.htm> (5.05.2008).

LITERATUR

- May Ayim, *Grenzenlos und unverschämt*, Berlin 1997.
- Homi K. Bhabha, Bhabha. *The Location of Culture*, New York 1994/2004.
- Wilhelm A. Bauer, Angelo Soliman, *der hochfürstliche M[...]*. Ein exotisches Kapitel Alt-Wien, hg. und geleitet Monika Firla-Forkl. Berlin 1922/1993.
- Etienne Balibar, »Es gibt keinen Staat in Europa.« Rassismus und Politik im heutigen Europa, in: *Rassismus und Migration in Europa*. Beiträge des Kongresses »Migration und Rassismus in Europa« Hamburg, 26. bis 30. September 1990. Hamburg, Berlin 1992.
- Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005.
- Fatima El-Tayeb, *Schwarze Deutsche*. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890-1933, Frankfurt a. M. 2001.
- Philomena Essed, *Wahrnehmungen und Erfahrungen von Geschlecht und Rassismus in Europa*, in: Marion Kraft, Rukhsana Shamim Ashraf-Khan (Hg.), *Schwarze Frauen der Welt*. Europa und Migration. Berlin 1994, S. 19–28.
- Michael Fanizadeh, Referat für den Arbeitskreis I: »Öffentlichkeitsarbeit und Informationsarbeit: Mediale und popkulturelle Konstruktionen des Fremden« für den Studientag »Anti-Rassistische Perspektiven in der Entwicklungszusammenarbeit«, unveröffentlichtes Working Paper, Wien Juni 2001.
- Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a. M. 1952/1980.
- Grada Ferreira, *Die Kolonisierung des Selbst – der Platz des Schwarzen*, in: Hito Steyerl, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003, S. 146–165.
- Sander Gilman, *Jüdischer Selbsthaß*. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden, Frankfurt a. M. 1993.
- Sander Gilman, *Hottentottin und Prostituierte*. Zu einer Ikonographie der sexualisierten Frau, in: Sander L. Gilman: *Rasse, Sexualität und Seuche*. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, Hamburg 1992, S. 119–154.
- Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994.
- Stuart Hall: *The Spectacle of the »Other«*, in: Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997/2003, S. 223–290.

- Stuart Hall, Ethnizität: Identität, Differenz, in: Jan Engelmann (Hg.), Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader, Frankfurt/Main, New York 1999, S. 83–98.
- bell hooks, Yearning – Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht, Berlin 1996.
- Jin Haritaworn, Shifting Positionalities: Empirical Reflections on a Queer/Trans of Colour Methodology, in: Sociological Research Online, Volume 13, Issue 1, Goldsmiths College, in: <http://www.socresonline.org.uk/13/1/13.html>
- Araba Evelyn Johnston-Arthur: Weißheit, in: Ljubomir Bratić, Araba Evelyn Johnston-Arthur, Andreas Görg (Hg.), Historisierung als Strategie. Positionen – Macht – Kritik. Eine Publikation im Rahmen des antirassistischen Archivs. Hg. von BUM – Büro für ungewöhnliche Maßnahmen, Wien 2004, S. 10–11.
- Araba Evelyn Johnston-Arthur, Über die Konstruktion des »m[...]«⁸³n« und der »m[...]« in im Kontext »epistemischer Gewalt« und den traumatischen Charakter neokolonialer Erfahrungen in der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2004.
- Araba Evelyn Johnston-Arthur, »...Es ist Zeit der Geschichte selbst eine Gestalt zu geben...«. Strategien der Entkolonisierung und Ermächtigung im Kontext der modernen afrikanischen Diaspora in Österreich, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai und Sheila Mysorekar (Hg.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, Münster 2007, S.423–444.
- Belinda Kazeem, Keine Atempause. Über Sauerstoff und antirassistischen Widerstand, in: Konrad Becker, Martin Wassermair (Hg.), Kampfzonen in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik. Wien 2008, S.139–149.
- Grada Kilomba: Becoming a Subject, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Mythen. Subjekte. Masken, Münster 2005, S. 22–23.
- Marion Kraft, Feminismus und Frauen afrikanischer Herkunft in Europa, in: Marion Kraft, Rukhsana Shamim Ashraf-Khan (Hg.): Schwarze Frauen der Welt. Europa und Migration, Berlin 1994, S. 171–183.
- Achim Landwehr, Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse, Tübingen 2001/2004.
- Hernietta Lidchi, The Poetics and Politics of Exhibiting other Cultures, in: Stuart Hall (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices, London 1997/2003, S. 151–222.
- Peter Martin: Schwarze Teufel, edle M[...]en, Hamburg 1993.

- Kobena Mercer, *Art as a Dialog in Social Space*, Konferenzpaper zu Rethinking Nordic Colonialism Act 5, 25. November 2006.
- Abi-Sara Machold, *Representation ist niemals unschuldig*, in: weblogs: Here to stay! Beiträge zu einer antirassistischen Filmtheorie und Praxis der Diagonale 2005, in: <http://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1108908446511.htm> (5.5.2008)
- Katharina Oguntoye, May Opitz, Dagmar Schultz: *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Frankfurt a. M. 1986/1992.
- Neil Parsons, *One body playing many parts. Ie Betjouana, el Negro, and il Bosquimano*, in: *Pula: Botswana Journal of African Studies* vol.16 No.1, University of Botswana, History 2002, S. 19–29.
- Maureen Raburu, *Antirassistische Mädchenarbeit. Sensibilisierungsarbeit bezogen auf Rassismus mit Mädchen und jungen Frauen*, Kiel 1999.
- Edward Said, *Orientalism*, London, New York 1995.
- Gayatri Charkravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, mit Einl. von Hito Steyerl, Wien 2008.
- Werner Michael Schwarz, *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung »exotischer« Menschen Wien 1870–1910*, Wien 2001.
- Hito Steyerl, *Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003.

AUDIOQUELLE

- Tyron Ricketts, *Afrodeutsch*, aus: *Brother Keepers / Sisters Keepers #1*, LIGHTKULTUR 2001 Downbeat/WEA records, Warner Music Germany.

WEBSITES

- <http://www.remappingmozart.mur.at>
- http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/venus_hottentote.asp
- <http://www.zoovienna.at/geschichte.html>
- http://derstandard.at/?url=/?id=3208338%26_seite=2%26sap=2
- http://www.nhm-wien.ac.at/Content.Node/presse/museum_allgemein_presse.html
- <http://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1108908446511.htm>
- <http://www.info.gov.za/events/2002/sarah.htm>
- <http://www.thuto.org/ubh/afhist/elnegro/el06.htm>
- <http://www.iht.com/articles/1992/05/22/cres.php>
- <http://www.socresonline.org.uk/13/1/13.html>
- <http://www.ubh.tripod.com/afhist/elnegro/el0.htm>
- <http://www.southafrica.info/about/history/saartjie.htm>

DIE ZUKUNFT DER BESITZENDEN

Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster

Belinda Kazeem

»Ihr habt meinen Blues genommen und seid gegangen – Ihr singt ihn auf dem Broadway – Und ihr singt ihn in Hollywood Bowl – Und ihr verbratet ihn mit Sinfonien – Und ihr knöpft ihn euch vor – daß er nicht mehr nach mir klingt. Jap, ihr habt meinen Blues genommen und seid verschwunden ...«¹

»Collections are not extracted willingly from originating cultures, they are always excisions, removed, often painfully from the body of other less, powerful cultures.«²

Mein Interesse gilt dem Zustandekommen ethnologischer Sammlungen, ihrer Entstehungsgeschichte – oftmals verknüpft mit kolonialen Aneignungspraxen – und den damit verbundenen Auswirkungen auf die Gegenwart. In diesem Zusammenhang spielt das Thema der Rückgabe von Kulturgütern und der Umgang mit derselben eine wichtige Rolle. Um einen breiteren Blick auf Argumentationsmuster zu werfen, die die Beziehung mit der Thematik Rückgabeforderungen westlicher Museen strukturieren, werde ich ausgehend von der Ausstellung »Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst in Nigeria« im Völkerkundemuseum Wien versuchen das mediale Echo auf die Ausstellung aufzuzeigen, welches mehrheitlich von der Frage um Rückgabeforderungen bestimmt war. Dies belegt auch eindeutig, wie verwoben Österreich – ein Land, das in der öffentlichen Meinung nichts mit Kolonialismus und seinen zahlreichen Auswirkungen zu tun hat – in eine europäische Geschichte des Imperialismus und Kolonialismus ist. Gerade »postkoloniale Theorie hat dagegen immer wieder darauf hingewiesen, dass keine Region dieser Erde den Wirkungen kolonialer Herrschaft entkommen konnte«³. Der hier zu Lande oft bemühte Einwand, Österreich sei niemals Kolonialmacht gewesen, stellt keine ausreichende Legitimation dar, um sich aus der Geschichte der kolonialen Aneignungen zurückzuziehen. In der Betrachtung der medialen Auseinandersetzungen offenbart sich ein – oftmals

verschwiegenes – eurozentristisches Setting, dessen nicht reflektierte Folgen die Gegenwart formen – zum Beispiel in der Ausstellungspraxis – und somit auch den spezifischen Umgang mit Rückgabeforderungen bestimmen.

Sicherlich bietet die Benin-Ausstellung im Museum für Völkerkunde Wien ebenso wichtige Anhaltspunkte für eine kritische Analyse spezifischer ethnografischer Ausstellungen. An ausgewählten Stellen werde ich daher immer wieder auf Exponate oder Repräsentationsweisen verweisen, jedoch liegt der Fokus des Textes nicht auf der Analyse von Ausstellungen und dem Zusammenspiel von Texten, Medien oder Ausstellungsarchitektur.

Obwohl ich an einigen Punkten auf die historischen Geschehnisse eingehen werde, nehme ich hier keine (Neu-)Schreibung der Geschichte Benins vor. Für diese Auseinandersetzung sei u.a. auf die Texte von Layiwola Adepeju »Das Benin-Massaker: Erinnerungen und Erfahrungen« oder Philip Aigbona Igbofe »Die Geschichte des Königreiches Benin« im Katalog zur Benin-Ausstellung verwiesen, welche sich ausführlich mit den historischen Fakten auseinandersetzen.⁴

AUSGANGSLAGE

Von 9. Mai bis 3. September 2007 war im dafür eigens wieder eröffneten Völkerkundemuseum Wien die Ausstellung »Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria« zu sehen. Die groß angelegte Zusammenarbeit mit dem Ethnologischen Museum Staatliche Museen zu Berlin (7.2.–25.5.08), dem Musée du quai Branly (2.10.07–6.01.08) und dem Art Institute of Chicago (27.6.–25.9.08) ermöglichte es, die umfassendste Benin-Ausstellung – rund 300 Stück, also rund 1/10 der auf der Welt verstreuten historischen Benin-Bronzen (Schätzung: 4000 Stück), wiederum die Hälfte davon in den Museen Wiens und Berlins –, die jemals in Europa gezeigt wurde, zu realisieren.⁵ Weitere LeihgeberInnen waren u.a. das British Museum, das Dresdner Museum für Völkerkunde, das Hamburger Museum für Völkerkunde und das National Museum of Scotland. In diese Kooperation mit eingeschlossen waren auch der regierende Oba von Benin, Omo N' Oba Erediauwá CFR, und die National Commission for Museums and Monuments, die allerdings im Wesentlichen nur in der Rolle von LeihgeberInnen auftraten. Wie hier ausdrücklich bemerkt werden soll, wird die Ausstellung nicht in Nigeria gezeigt werden: Dies er-

scheint ein wenig verwunderlich, wird doch die gute Zusammenarbeit mit dem Königshaus Benin ebenso wie die den VertreterInnen des Völkerkundemuseum Wien gewährte Audienz in Benin City vielfach erwähnt.

FORDERUNGEN, DIE IM ZUGE DER AUSSTELLUNG GESTELLT WURDEN

Die Eröffnung der Ausstellung erfolgte in Anwesenheit einiger Mitglieder der Königsfamilie und weiterer VertreterInnen Nigerias. Doch während die Einen – VertreterInnen der westlichen Museen – die Zusammenarbeit und Kooperation lobten, nützten VertreterInnen des Königshauses Benin und andere die Möglichkeit, nicht nur die Schönheit der ausgestellten Kulturgüter zu preisen, sondern auch Rückgabeforderungsansprüche zu stellen.

Im begleitend zur Ausstellung erschienen Katalog spricht der Oba von Benin klare Worte, wenn er sagt, dass die Werke Benins »einmal mehr an eine durch die Macht des kolonialistischen Empire beschnittene Zivilisation« erinnern, und er an den Großmut und die Menschlichkeit des österreichischen Volkes und der Regierung in der Frage der Rückgabe einiger Objekte appelliert.⁶

Interessanterweise wird von Seiten des Völkerkundemuseum Wien davon gesprochen, dass es keine offizielle – von den VertreterInnen des Völkerkundemuseum Wien verstanden als schriftliches Ansuchen bei der österreichischen Regierung – Rückgabeforderung gab. Selbst wenn es nicht zu diesem »Ansuchen« gekommen ist, werte ich die Aussagen bei der Eröffnung und im Katalogtext des Oba von Benin als öffentlichen Akt und daher auch als konkreten Anlass für den Beginn einer ernsthaften Diskussion.⁷ Ich werde im weiteren Text den Terminus Rückgabeforderung beibehalten, auch um der darunterliegenden politischen Tragweite dieser Frage den entsprechenden Raum zu geben. Wenn sich die VertreterInnen der Museen bereits an diesem Punkt von aller Legitimität der Diskussion freimachen, wird es wohl unausweichlich und meiner Meinung nach politisch auch absolut notwendig sein, ähnliche Schritte wie 2000 in der Forderung gegen das British Museum zu unternehmen.⁸ Vielleicht ist für europäische MuseumsvertreterInnen dadurch die Ernsthaftigkeit des Anliegens ausreichend bewiesen.

WIE DAS VÖLKERKUNDEMUSEUM WIEN INS SPIEL KOMMT

»Die im Vertrag mit den Briten festgesetzten Abmachungen, die die Souveränität des Königs einschränkten, wurden von Seiten Benins jedoch nicht erfüllt. Deshalb unternahm der ehrgeizige und unerfahrene Vizekonsul James Phillips eine Expedition nach Benin. Bei dem unglücklichen Überfall auf den Expeditionszug von Phillips im Jänner 1897 durch Getreue des Oba kamen sieben der neun englischen Expeditionsteilnehmer und zahlreiche einheimische Träger ums Leben. Daraufhin entsandten die Briten innerhalb eines Monats Truppen zur Vergeltung nach Benin, die am 18. Februar 1897 die Hauptstadt einnahmen.«⁹

Ich habe hier auf den Ausstellungstext der Benin-Ausstellung 2007 zurückgegriffen, um am Rande aufzuzeigen, wie trotz aller Reflexion immer noch versucht wird, mit Termini wie »Unerfahrenheit« oder »Vergeltung«, die von imperialistischem Tatendrang geleiteten und in profitable Strukturen eingebetteten Handlungen der britischen »Eroberer« zu entschuldigen. Das Einbringen des Faktors »Unerfahrenheit« scheint auch deshalb nicht gerechtfertigt, weil Vizekonsul James Philips in einem Brief an Lord Salisbury (seines Zeichens British Foreign Secretary) bereits die Hoffnung hatte, im Palast des Obas reiche Elfenbeinfunde zu machen.¹⁰ Ich will an dieser Stelle auf eine weitere historische Vertiefung verzichten, auch weil, wie bereits angeführt, fundierte Texte über die Invasion der Briten im Jahre 1897 und die anschließende Plünderung des Königshofes vorliegen. Im Weiteren wird mich viel mehr die »Entdeckung« der Benin-Bronzen und ihre Verstreuung in zahlreiche europäische Museen beschäftigen.

Im Katalog zur 1995 stattgefundenen Ausstellung »Benin. Kunst einer afrikanischen Königskultur« widmet sich ein Textbeitrag dem Zustandekommen der Wiener Benin-Sammlung, die neben der Südsee-Sammlung von James Cook oder den altmexikanischen Sammlungen zu den »kunsthistorisch bedeutendsten« Dokumenten zählt, die im Wiener Völkerkundemuseum aufbewahrt werden.¹¹ Leider ist mir nicht bekannt, ob die Sammlungsgeschichte auch Teil der Ausstellung war oder ob sie nur im Katalog erwähnt wurde. Für die Ausstellung 2007 muss hinzugefügt werden, dass das Zustandekommen der Wiener Benin-Sammlung im Ausstellungskontext nicht erwähnt und nur im Katalog behandelt wurde. In der Ausstellung selbst wurde lediglich der Besitz des British Mu-

seum und des Ethnologischen Museum Staatliche Museen zu Berlin thematisiert und mit zusätzlichem Anschauungsmaterial (Fotografien, Briefe etc.) belegt.

»Der Fall Benin ist ein krasses Beispiel dafür, wie stark das Zustandekommen ethnologischer Sammlungen und der Aufbau von Museumsbeständen von weltpolitischen und weltwirtschaftlichen Gegebenheiten abhängen«,¹² formuliert Gisela Völger treffend. Mit der Invasion der Briten waren sämtliche Stücke in britischer Hand, eine erste Ausstellung der Objekte erfolgte bereits im Mai 1897 durch das British Museum und den Leihgaben des Foreign Office. Es handelte sich hierbei um rund 300 Bronzeplatten.

Franz Heger, 1. Kustos des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums¹³, konnte auf Vermittlung des Leiters der afrikanisch-ozeanischen Abteilung des Völkerkundemuseum Berlin Felix von Luschan, »einem Österreicher in königlich-preußischen Museumsdiensten«, im Sommer 1897 das erste Stück der Wiener Benin-Sammlung erwerben. Für 500 Reichsmark kaufte er einen geschnitzten Elefantenzahn, neben dem in den nächsten Jahren noch weitere Objekte in die Wiener Sammlung gelangen sollten. Die geschnitzten Stoßzähne aus Elfenbein schienen den Erbeutern und interessierten Museumsdirektoren oder -kustoden besonders interessant, daher waren sie meist unter den ersten Objekten, die gekauft wurden. Franz Heger stand allerdings vor einem Problem: von Seiten des Museums gab es zu wenig (finanzielle) Unterstützung. Daher versuchte er, durch Kontakte in die Aristokratie und das aufstrebende Bürgertum das Interesse potentieller KäuferInnen zu wecken, die ihr Geld im Sinne des Wiener Museums einsetzen sollten.

Felix von Luschan (1854–1924), ein Freund Franz Hegers, wiederum war eine Schlüsselfigur betreffend der Benin-Kulturgüter, war er doch maßgeblich an der Verteilung der Objekte im deutschsprachigen Raum beteiligt: »Ohne die Tätigkeit des Österreichers Felix von Luschan [...] wäre die gegenwärtige große Sonderausstellung zur Kunst des Königreichs Benin kaum möglich«,¹⁴ können wir im ausführlichen Beitrag von Gisela Völger für den Katalog 2007 lesen. Der Ethnologe, Mediziner und Anhänger der physischen Anthropologie sammelte auf seinen Reisen Schädel und Skelette, nahm aber ebenso »wissenschaftliche« Vermessungen an Lebenden vor. Zahlreiche ethnologische Publikationen, unter ihnen »Die Altertümer von Benin«, ein Werk, in dem er die Verteilung der Bestände auf die verschiedensten Museen dokumentiert, zeugen einerseits von seiner Beschäftigung und besonderen Stel-

lung, andererseits zeigen sie den Konkurrenzkampf zwischen englischen und deutschen Museen ebenso, wie eine starke innerdeutsche Konkurrenz. »Von Luschans genaue Kenntnis der Statistiken kam nicht von ungefähr. Schließlich hat er diese Verteilung [durch seine Vermittlungstätigkeit, Anm. der Verfasserin] selbst verantwortet.«¹⁵ Sein »Ehrgeiz« ging so weit, dass er neben dem Ersteigern von Stücken in England geschickte Intrigen spann, um die Bestände des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe in den Besitz des Berliner Völkerkundemuseums zu bringen. Was ihm 1898 auch gelang. Weiters schickte er nach seinem Aufenthalt in London eine Depesche an das deutsche Konsulat in Lagos: »ALLES KAUFEN«, und konnte so seine Sammlung um 263 Objekte vermehren. Die Vergrößerung der Sammlung wurde durch weitere Ankäufe aus Privatsammlungen – viele Objekte waren bereits in Benin unter den Mitgliedern der »Strafexpedition« verteilt worden –, oder auch von Handelsfirmen und direkt von Untertanen des Oba vorangetrieben. Felix von Luschan behielt, was ihn und sein Museum zufrieden stellte, und verkaufte den Rest an andere Museen wie zum Beispiel an das Wiener Völkerkundemuseum weiter.

Ebenfalls gehen viele der Bestände der Völkerkundemuseen in Berlin und Wien direkt auf einen Händler, William Downing Webster, zurück. Dieser setzte unter anderem Werbebroschüren – Verkaufskataloge mit Bildern – ein und schürte so Konkurrenz und Ehrgeiz der potentiellen KäuferInnenschaft. Die ersten von ihm zum Verkauf angebotenen Objekte waren die bereits erwähnten Elefantenzähne; das Offert ging an Liverpool und Wien. Eine andere Quelle waren deutsche Handelsfirmen, beispielsweise Bey & Zimmer, die dank ihrer Niederlassungen in Lagos, Warri und Sapele an viele der heiß umkämpften Objekte gelangten und so ebenfalls erheblich aus dem Handel profitierten.¹⁶

MEDIALE AUSEINANDERSETZUNG

Die Rückgabeforderungen, die an das Museum für Völkerkunde auch während der Eröffnung herangetragen wurden, trafen nicht auf völlig taube Ohren. Im Laufe der Ausstellung ergab sich eine Diskussion, die auch in den Medien ihren Niederschlag fand. Im Informationsportal »Afrikanet« und der Wiener Wochenzeitung »Falter« wurden zahlreiche Artikel, Kommentare und Berichte veröffentlicht, die sich mit der Benin-Ausstellung und den Rückgabeforderungsansprüchen befassten. Hauptakteure waren vor allem

der Jurist und ehemalige UNO-Rechtsberater Dr. Kwame Opoku und der Ethnologe und Direktor des Wiener Völkerkundemuseums Christian Feest. Neben anderen Museologen, wie beispielsweise Gottfried Fliedl oder dem ehemaligen Leiter des Pariser Musée du quai Branly Emanuel Désveaux, meldeten sich auch andere KennerInnen des Faches zu Wort.¹⁷ Zu bemerken ist, dass Barbara Planckensteiner, die Kuratorin der Ausstellung, in den medialen Diskussionen nicht zu Wort kam, gerade sie hätte doch aber durch ihre Arbeit als Kuratorin der Ausstellung Einblicke in die Konzeption und Gestaltung der Ausstellung beziehungsweise der Auseinandersetzung mit Rückgabeforderungen in der Ausstellungspraxis geben können. Von Seiten der österreichischen Regierung gab es kein Statement zu den Kontroversen, die die Ausstellung nach sich gezogen hatte. Dies ist nicht weiter verwunderlich, deutlich wird hier, dass der Diskussion um Kulturgüter, die durch koloniale Praxen angeeignet wurden, keine Wichtigkeit beigemessen wird. Trotzdem soll dieses Schweigen der RegierungsvertreterInnen erwähnt werden.

ARGUMENTE DER ABWEHR VON RÜCKGABEFORDERUNGEN

»Eine Bewahrung von alten, nicht mehr gebrauchten Dingen war in den meisten Kulturen unüblich, während ihnen in den westlichen Museen und Privatsammlungen ein Wert als Dokumente kultureller Fremdheit oder (ab dem späten 19. Jahrhundert) als Werke außereuropäischer Kunst zugeschrieben wurde.«¹⁸

Wir wissen, wie die Benin-Schätze nach Europa gekommen sind, und Christian Feest sollte es auch wissen, wenn er im letzten Drittel des hier zitierten Artikels auf die britische »Strafexpedition« und die Ereignisse im Februar 1897 zu sprechen kommt. Trotzdem will er den LeserInnen weismachen, dass die geforderten Objekte ohnehin nicht erhalten geblieben wären, demnach sei es ja wohl besser, wenn sie in europäischen Museen seien.

Nicht nur der Direktor des Völkerkundemuseum Wien argumentiert auf diese Weise, immer wieder wird von Seiten westlicher MuseumsdirektorInnen diese Argumentation bemüht, wenn es um die Hinterfragung ethnologischer Sammlungsbestände geht. Der Stellenwert des Sammelns und »Konservierens« von Objekten in ethnologischen Museen Europas und zugrundeliegende Konzepte bleiben hierbei unhinterfragt. Weder werden Bezüge zu der Entstehung ethnologischer Sammlungen – im 18. Jahrhundert meist

»Wunderkammern« genannt – gezogen, noch die Sammlungsge-schichte und die in vielen Fällen damit verbundenen Gewaltan-wendungen reflektiert; vielmehr werden diese durch oben ange-führte Argumente legitimiert.¹⁹

Im Text von Barbara Plankensteiner im Katalog der Ausstellung sieht die Sache etwas anders aus und sie drückt es bezugnehmend auf den britischen Überfall folgendermaßen aus: »Aufgrund dieser tragischen Umstände gelangten die Objekte in Museen auf der ganzen Welt, wo sie heute [...] einen unabdingbaren Bestandteil des Weltkulturerbes darstellen.«²⁰ Die Annahme, dass Weltkul-turerbe für die ganze Welt zugänglich sein muss – was ja offen-sichtlich im Falle der Konzentration der Güter in Europa nicht möglich ist – verbirgt den latenten Anspruch Europas auf den Be-sitz und die Repräsentation außereuropäischer Kulturgüter.

»Im Rahmen so genannter Globalisierungsprozesse erscheine die Zuordnung vieler Kulturgüter auf einen einzigen Staat nicht mehr gerechtfertigt [...].«²¹ Eine solche Qualifizierung von Kulturgut kann sich jedoch, wie Tanja Berger mit Verweis auf die Argumen-tation des British Museum betreffend Rückgabeforderungen dar-legt, ebenso als Argument gegen Rückgabeforderungen erweisen.²² Die Argumente haben Folgen: Denn würde man sie weiterdenken, dann würde das bedeuten, dass es der Familie des Oba von Benin nicht mehr alleine zustehe, den Verbleib der mittlerweile zum Welt-kulturerbe gewordenen Objekte zu bestimmen – und das nach den Ereignissen 1897 und dem damit verbundenen gewaltvollen Dieb-stahl aus dem heutigen Nigeria.

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Exklusivität bezie-hungsweise Zugang im Falle der Benin-Bronzen eine große Rolle spielt, da nur bestimmte Personengruppen Bronzen herstellen durf-ten und Zugang zu ihnen hatten. Es gilt, wie der regierende Omo N’Oba Erediauwa CFR in seinem Geleitwort festhält, »sich zu vergegenwärtigen, dass die Arbeiten ursprünglich nicht als bloße Museumsstücke gedacht waren, die einfach ausgestellt werden sol-len [...].«²³

Demzufolge ist klar, dass die Benin-Bronzen nicht nur als »reine« Kunstobjekte rezipiert werden können. Es wird offensichtlich, dass auch die Konstrukte Kunst und Ästhetik nicht hinterfragt werden, sondern eine Bedeutung auf andere Kulturen aufgefropft wird, die von westlichen KunsthistorikerInnen, MuseumsdirektorInnen etc. bestimmt wird. Es gilt stattdessen zu beachten, dass auch die Begriffe und das Verständnis von Kunst und Ästhetik selbst histo-risch gewachsene Produkte eines spezifischen europäischen Kunst-

und Kulturverständnisses sind, wie es MacClancy ausdrückt.²⁴ Wenn die »radikale Ästhetisierung der Objekte« nicht hinterfragt wird, werden sie sämtlicher historischer Spuren, Aussagen und Bedeutungen beraubt.²⁵

In einer Auflistung der gebräuchlichsten, europäischen Argumente im Umgang mit Rückgabeforderungen ist das Thema (Un-)Sicherheit nicht zu vergessen. Meist wird behauptet, dass einzig amerikanische oder europäische Museen im Stande wären, für einen adäquaten Schutz der Objekte zu sorgen. Sicherlich sind solche Argumente nicht völlig aus der Luft gegriffen. Aufgrund historisch gewachsener ungleicher ökonomischer Ausgangssituationen ist es vielen Ländern tatsächlich nicht möglich Museen aufzubauen, die diesen technischen Standards entsprechen, beziehungsweise Systeme zu schaffen, die nötig wären, um Kunstraub und -schmuggel zu verhindern. Die Frage bleibt trotzdem, ob es nicht eine Aufgabe der europäischen Museen sein könnte, im Sinne einer immer wieder propagierten Zusammenarbeit und finanziellen Unterstützung geeignete Institutionen aufzubauen, die von Nationalstaaten entsprechend betrieben werden können.

In diesem Fall beurteile ich das Argument der (un-)sicheren Zukunft einstmals geraubter außereuropäischer Kulturgüter im Falle von Rückgabeforderungen oder manchmal angebotener Aushändigung von Repliken²⁶ als Möglichkeit, eine beginnende Diskussion, die sich der Frage nach der Notwendigkeit von Originalen und ihrer Anwesenheit in europäischen Museen widmen könnte, im Keim zu ersticken. Wie Tanja Berger, Ethnologin und aktives Mitglied der »International Work Group for Indigenous Affairs«, treffend unterstreicht, verteidigen »Museen, (ganz) abgesehen von Prestigeinteressen, ihre Existenzberechtigung: Es ist eben der Besitz des Originals und nicht der Kopie, der das Museum auszeichnet«²⁷.

An dieser Stelle erlaube ich mir einen kleinen Seitenblick: Kum A Ndumbe III, Politologe und Vertreter des Königshauses in Duala, dessen Palast 1884 durch den Angriff deutscher Kolonialbeamter abbrannte und zuvor ausgeraubt wurde, stieß im Münchner Völkerkundemuseum auf die 1884 gestohlenen Insignien des Königshauses. Nach seiner prompten Rückgabeforderung boten ihm die MuseumsvertreterInnen an, von seinem Geld eine Replik erstellen zu lassen. Das Original müsse im Museum bleiben. Auch wenn das Eintragsbuch des Museums klar zeigt, dass das Tange na Janea

Lasam Bele Bele 1884 durch den damaligen Direktor des Museums angekauft wurde, war zum damaligen Zeitpunkt nichts über den Verkäufer bekannt, lediglich der Hinweis »Kriegsbeute« erinnert an die blutigen Ereignisse, die mit dem Verkauf in enger Verbindung stehen.²⁸ Der Mitarbeiter der Afrika-Abteilung, Dr. Eisenhofer, meint gar, dass es sehr schwierig sei, die Geschichte der gesammelten Kunstwerke zurückzuverfolgen: »Natürlich haben wir auch Dinge, die nicht auf besonders angenehme Weise hierher gekommen sind.«²⁹

Ein Beispiel, durch das ersichtlich wird, wie diese »nicht besonders angenehme Weise« des Zustandekommens von Sammlungen legitimiert wird, ist das folgende Statement von Christian Feest (Direktor des Völkerkundemuseum Wien), Jean-Pierre Mohen (Musée du quai Branly), Viola König (Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin) und James Cuno (The Art Institute of Chicago), die im Vorwort des Ausstellungskatalogs betonen:

Auch wenn aus unserer Sicht des 21. Jahrhunderts die damalige Militäraktion ungerechtfertigt erscheint, so haben doch erst durch sie diese Kunstwerke weltweite Aufmerksamkeit gefunden. Sie haben mittlerweile einen festen Platz auf der Weltkarte der Kunst eingenommen und wir erbauen uns an der außergewöhnlichen ästhetischen und kulturellen Leistung, die aus ihnen spricht.³⁰

»Weltweite Aufmerksamkeit« und die Zugänglichkeit dieses Kunst- und Weltkulturerbes für »alle« hat die bisherige Argumentationsweise ersetzt, dass die Kulturgüter »entdeckt« und vor dem Untergang gerettet wurden. Es ist also dem »nicht auf besonders angenehme Weise« zustande gekommenen Handel zu verdanken, dass viele Kulturgüter nicht zerstört worden sind, sondern für die Nachkommen erhalten blieben und jetzt für »die ganze« Welt zur Verfügung stehen. Diese Argumentation wird nicht nur im Falle der Benin-Bronzen verwendet und ist in die Reihe von Argumenten gegen Rückgaben einzuordnen.³¹

Ebenso gerne wird, besonders im Falle afrikanischer Kulturgüter, eine weitere Argumentationsweise – verbunden mit der Thematik der (Un-)Sicherheit – angewandt: der Hinweis auf die politische Situation. Im Falle der Benin-Ausstellung waren dies die von Direktor Feest diagnostizierten Diskrepanzen zwischen dem Nationalstaat Nigeria, dem Königreich Benin und anderen Minderheiten und die daraus erwachsende unruhige politische Lage im Lande. Letztere war bei der Eröffnung Thema und wurde von Kwame

Opoku einer kritischen Analyse unterzogen. Diese ist ausführlich dargestellt in seinem Artikel »Report and Comments of the Exhibition Benin Kings and Ritual«. ³²

Ich möchte keineswegs vorhandene politische Probleme negieren oder beschönigen, doch die Erwähnung einer spezifischen Situation eines Nationalstaates kann hier nur als Deckdiskurs gedeutet werden, der in der »Kommunikation« Europa–Afrika oftmals angewandt wird: Der afrikanische Kontinent firmiert damit als »Problemfeld« und untermauert eine – fast traditionelle – europäische Sichtweise. Die Rückgabeforderungen treten damit in den Hintergrund, es wird an ihnen vorbeidiskutiert. Sie sind zwar Thema und ein Dialog findet vordergründig statt, aber die Auseinandersetzung wehrt ab und konkrete Aussagen um Rückforderungen werden nicht getroffen.

Auch Direktor Feest benutzt die Strategie des An-der-Sache-Vorbeiredens, wenn er in seinem kurzen Kommentar in der Wochenzeitschrift *Falter* neben dem Fall Benin die (unendliche) Causa der so genannten »Federkrone« ³³ und gleichzeitig die »Monstrosität der Naziverbrechen« anführt. Mir ist nicht ganz einleuchtend, welchem Argumentationsstrang er an dieser Stelle folgte; seinen Abschluss findet er in der Frage, ob Geschichte umkehrbar sei, oder »ob wir uns bei aller Einsicht in eine oft problematische Vergangenheit mit der Zukunft beschäftigen sollten.« ³⁴ Mit der Zitierung des ältesten Diebstahls der biblischen Geschichte – Adam, Eva und der Apfel – und dem abschließenden Appellieren an einen aufklärerischen Geist der Vernunft, unterstreicht er anschließend seine Aussagen, die belegen sollen, dass Rückgabeforderungen die falsche Herangehensweise seien und es im Gegenteil um eine an der Zukunft orientierte Diskussion eines »Weltkulturerbes ohne nationale Grenzen« ³⁵ gehen sollte. »Schließlich«, so Feest, »hätte die Restitution von Kunst Grenzen. Man könne auch Amerika nicht den [Native Americans, Änderung durch Verfasserin] zurückgeben.« ³⁶

WESSEN ZUKUNFT UND ZU WELCHEM ZWECK?

Es soll um eine zukunftsorientierte Diskussion gehen, an diesem Punkt stimme ich Feest zu. Seine Position als Direktor des Museums, zu dessen Sammlung beträchtliche Mengen an durch Brit-Innen angeeigneten und anschließend von Österreich gekauften Stücken gehören, ist keine neutrale. Daher ist es sehr bedenklich,

wenn er von den – nach wie vor Geschädigten – fordert, ihre Blicke nicht mehr in die Vergangenheit, sondern endlich in die Zukunft zu richten. Es ist leicht, in der Position des Besitzenden auf die Zukunft zu verweisen, gerade im Falle der Benin-Bronzen wird aber ersichtlich, wie eng diese mit der Geschichte des Königreiches verbunden sind. So ist auch das vorangestellte Zitat der nigerianischen Kunsthistorikerin, Bronzegießerin und Druckerin Adepeju Layiwola zu verstehen: »Die Erinnerung [gerade im Rechtsfall Benin, Anm. der Verfasserin] offenbart einen Weg, auf dem die Vergangenheit ein Thema vorgibt, mit dem sich die Gegenwart ständig auseinandersetzen kann, um ein neues Bewusstsein hervorzubringen.«³⁷ Die Erinnerung an für Benin relevante und einschneidende Ereignisse wird mithilfe der Benin-Bronzen aufrecht erhalten.³⁸

Für Benin fungieren die Bronzen als historische Dokumente, wohingegen sie in der europäischen Rezeption, wie oben bereits erwähnt, in erster Linie als Kunstgegenstände wahrgenommen werden. Einmal mehr sehen wir die unterschiedlichen Werte und Betrachtungsweisen: Die einen sprechen vom Kunstwert, die anderen – hier die Nachfahren der rechtmäßigen BesitzerInnen – heben den Wert der Objekte als Erinnerungs- und Geschichtsträger hervor. Letzteres ist eine Argumentation, der es in den Augen mancher VertreterInnen westlicher Museen oftmals an Legitimation fehlt. Das Fehlen schriftlicher Dokumentation – in der westlichen Wissenschaft Grundlage jeglicher Beweisführung – untermauert diese Unterstellungen. Im Falle Benins wird zum Beispiel bemängelt, dass es keine Aufzeichnungen über die genaue Stückzahl der Bronzen von Seiten des Königshauses gibt und sich sämtliche Beteiligte nur an den Inventarlisten der britischen Truppen orientieren könnten. Der Vorwurf der fehlenden Verschriftlichung und Dokumentation ist kein neuer im Umgang mit außereuropäischen Kulturen.³⁹ Dass hingegen Oralität – besonders für manche afrikanische Gesellschaften – einen weitaus wichtigeren Stellenwert hatte bzw. es andere Formen der Informationsspeicherung und -verbreitung gab, ist interessantes Forschungsgebiet mancher »AfrikanistInnen« oder SprachwissenschaftlerInnen, wird aber nicht als gleichwertig zur europäischen Art der Verschriftlichung oder Dokumentation erachtet. In der Betrachtung bleibt Oralität ein Spezifikum der »Anderen«.

UMGANG MIT RÜCKGABEFORDERUNGEN

Neben der juristischen Aufgabenstellung, die die tatsächlichen Rückgaben erfordern (Implementierung von entsprechenden Gesetzen auf nationaler und internationaler Ebene) ist es mir wichtig, die Rahmenbedingungen zu untersuchen, die den Dialog zwischen MuseologInnen, KuratorInnen, postkolonialen TheoretikerInnen, AktivistInnen etc. konstruieren. Ich habe versucht das spezifische Setting aufzuzeigen, welches Rückgabeforderungen im Zuge der Benin-Ausstellung strukturiert hat. Wichtig war auch, historische Tendenzen mit Bezugspunkten zu Kolonialismus und Imperialismus, einer Zeit der Entstehung von Museen und ethnologischen Sammlungen aufzuzeigen.

So werden auch Unterschiede im Umgang mit Rückgabeforderungen sichtbar:

In den USA, Kanada und anderen westlichen Staaten mit indigener Bevölkerung finden die meisten Rückgaben innerhalb des Nationalstaates statt. Die betreffenden Regierungen stehen hier zum einen unter innenpolitischem Druck, zum anderen bleiben die Kulturgüter als »nationales Kulturgut« bestehen, auch wenn sich nicht die gesamte Bevölkerung damit identifiziert.⁴⁰

Da der Nationalstaat nach wie vor im Besitz bleibt, fällt die »Trennung« in diesen Fällen scheinbar leichter.

Schwierig wird es wie im Falle Österreichs, wenn die Kulturgüter nach der Rückgabe nicht mehr im nationalen Eigentum bleiben würden. Weiters kommt hier eine spezifische Abwehrhaltung zu Tage, die auf die anfangs erwähnte Ablehnung von Verbindungen mit Kolonialismus und Imperialismus zurückzuführen sind. Wichtig ist festzustellen, dass Christian Feest als Direktor des Völkerkundemuseum Wien natürlich nicht das Recht hat, über den Verbleib der Benin-Bronzen zu bestimmen, hier wären wohl VertreterInnen der österreichischen Regierung gefragt. In seiner Funktion als Direktor und offizieller Sprecher des Museums hat er allerdings eine gewisse Deutungsmacht in der Debatte inne – aus diesem Grund nimmt er auch eine prominente Stelle im vorliegenden Text ein.

Im Falle der Benin-Bronzen hat der Oba von Benin – im Gegensatz zu seiner 2000 an das British Museum gestellten Forderung – nicht die ganze Sammlung zurück gefordert.⁴¹ Trotzdem waren die Reaktionen von einer grundsätzlichen Abwehrhaltung dominiert. Manche argumentierten gar so, als würde dadurch die ganze

Sammlung verloren sein und das Völkerkundemuseum Wien somit schließen müssen. Hinter dieser Argumentation versteckt sich eine aktuelle Debatte um die Relevanz und zukünftige Aufgabenstellung des Museums für Völkerkunde Wien.

Die Einbeziehung von selbstorganisierten AktivistInnen und NachfolgerInnen von ehemals Beraubten in eine kritische Diskussion sind unerlässlich für die theoretische und praktische Auseinandersetzung, die – aus meiner Sicht – schlussendlich in der Implementierung neuer Gesetze, Aushandlung emanzipativer Modelle, Rückgaben und der Hinterfragung und Neukonzeption ethnologischer Museen münden muss. Diese Überlegungen werden in einem internationalen Setting stattfinden müssen, unter der Partizipation und Leitung »betroffener« Länder. Gerade selbstorganisierte AktivistInnen haben durch ihre Kampagnen und Aufrufe die Aufmerksamkeit auf Sammlungs- und Ausstellungspraxen ethnologischer Museen gerichtet: »One consequence of these campaigns [or critical discussions, Anm. der Verfasserin] has been to make Western curators actually aware of the inescapable nature of the collections under their care and of their own position [...] as political actors within these conflicts.«⁴²

Die Debatte um Rückgabe von geraubten Objekten wird von den Besitzenden noch nicht ernst genommen. Würde sie seriös verfolgt werden, könnte sie Ergebnisse über die Notwendigkeit und das Selbstverständnis von Völkerkundemuseen und ethnologischen Sammlungen und deren Zukunft liefern. Europäische Museen, deren DirektorInnen, KuratorInnen etc. und auch RegierungsvertreterInnen müssen sich fragen, was ihnen diese Zeichen außereuropäischer Kulturen bedeuten und welcher Zweck mit der Konservierung tatsächlich verfolgt wird. Weiters steht die Frage im Raum, warum die Zeit der Konstruktion/Ausstellung der »Anderen« in ethnologischen Sammlungen, Völkerkundemuseen etc. trotz aller Kritik und Dekonstruktion noch nicht vorbei ist und es – zumindest im österreichischen Raum – keinerlei neue Konzepte gibt, die völlig andere Wege gehen. Welche Bedeutung haben also nun die Benin-Bronzen für die Zukunft Europas, wenn offensichtlich ist, wie sehr die Bronzen mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowohl des Königshauses Benin wie auch des Nationalstaates Nigeria zu tun haben?

ANMKERKUNGEN

¹ Langston Hughes nach bell hooks, Das Einverleiben des Anderen. Begehren und Widerstand, in: dies., Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus, Berlin 1994, S. 44–45.

² Henrietta Lidchi, The Poetics and the Politics of Exhibiting of Other Cultures, in: Stuart Hall (Hg.), Representation: Cultural Representation and Signifying Practises, London 1997, S. 178.

³ Maria Do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005, S. 11.

⁴ In diesem Zusammenhang ist sicherlich auch die Website des Instituts www.greatbenin.org von Interesse, auf der neben Statements von VertreterInnen des Königshauses auch der Text von Chief Richard Akinjide »100 Years after the Invasion of Benin« zu finden ist.

⁵ Barbara Plankensteiner (Hgin), Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria, Ausstellungskatalog, Gent 2007, S. 11.

⁶ Omo N’Oba Erediauwa CFR, Oba von Benin, Geleitwort, in: Plankensteiner (Hgin): Benin – Könige und Rituale, a.a.O., S. 13.

⁷ »Wer die Ausstellungsräume betritt, wird also gewissermaßen in jenen Seiten blättern, die aus dem Buch der Lebensgeschichte eines Volkes herausgerissen worden sind, wird Gegenstände unserer Spiritualität betrachten, auch wenn er deren Gewicht nicht ganz verstehen wird.« (Ebenda); Kwame Opoku, Report and Comments of the exhibition. Benin-Kings and Rituals, in: www.afrikanet.info/index.php?option=com_content&task=view&id=636&Itemid=120 (25.3.2008).

⁸ Siehe dazu Fußnote 37.

⁹ Auszug aus einem Wandtext der Benin-Ausstellung im Wiener Völkerkundemuseum 2007. Die Autorin hat die Ausstellung aus Recherchegründen besucht und dabei prägnante Textstellen handschriftlich festgehalten.

¹⁰ Opoku, Report and Comments of the exhibition, a.a.O.

¹¹ Armand Duchâteau, Kunst einer afrikanischen Königskultur; die Benin-Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien, München 1995, S. 7.

¹² Gisela Völger, Kustos, Kaufmann, Benin-Forscher. Felix von Luschan – ein Österreicher in königlich-preußischen Museumsdiensten, in: Plankensteiner, Benin – Könige und Rituale, a.a.O., S. 217.

¹³ Franz Hegers Dienstantritt erfolgte im Jahr 1877.

¹⁴ Völger, Kustos, Kaufmann, Benin-Forscher, a.a.O., S. 213.

¹⁵ Ebenda, S. 217.

¹⁶ Vgl. Barbara Plankensteiner, Einleitung, in: dies., Benin – Könige und Rituale, a.a.O., S. 11.

¹⁷ Siehe dazu: Emmanuel Dèsvaux et al., Fauler Apfel im Paradies, in: Falter 26/07, S. 60–61.

¹⁸ Christian Feest, Tücke des Objekts, in: Falter 22/07, S. 6.

¹⁹ Vgl. Tanja Berger, Räuber, Retter und Gelehrte. Die Debatte um die Rückgabe geraubter Kulturgüter, in: <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Berger-Museen.pdf> (25.3.2007), S. 3; Lidchi, The Poetics and the Politics of Exhibiting of Other Cultures, a.a.O., S. 155–162.

²⁰ Plankensteiner, Einleitung, a.a.O., S. 25.

²¹ Vgl. Berger, Räuber, Retter und Gelehrte, a.a.O., S. 4.

²² Ebenda.

²³ Omo N’Oba Erediauwa CFR, Geleitwort, a.a.O., S. 13.

²⁴ Jeremy MacClancy (Hg.), Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World, Oxford 1997, S. 3.

²⁵ Vgl. Gottfried Fliedl, in: Dèsvaux et al., Fauler Apfel im Paradies, a.a.O., S. 60–61.

²⁶ Diese Möglichkeit stand im Falle der Benin-Ausstellung nicht zur Diskussion, zumindest wurde sie medial nicht verbreitet.

²⁷ Vgl. Berger, Räuber, Retter und Gelehrte, a.a.O., S. 3.

²⁸ »Max Buchner hieß der Mann, der die Insignien des Königshauses Bele Bele wegtrug. [...] Er wurde vom Völkerkundemuseum in München beauftragt, Kunst zu beschaffen.« Kum A Ndumbe III nach Dikobe, in: Metusala Dikobe, Tange Duala, geraubt für ein deutsches Museum, in: <http://www.peoplesawa.com/fr/bnforums.php?oid=48&did=2&sort=&cat=> (25.3.2008).

²⁹ Eisenhofer nach Dikobe, in: Dikobe, Tange Duala, a.a.O.

³⁰ Christian Feest, Vorwort, in: Plankensteiner (Hgin), Benin – Könige und Rituale, a.a.O., S. 17.

³¹ Vgl. Berger, Räuber, Retter und Gelehrte, a.a.O., S. 1–5.

³² Opoku, Report and Comments of the exhibition, a.a.O.

³³ Um die Rückgabe des fälschlich als »Federkrone des Montezumas« bezeichneten Kulturgutes gibt es seit Jahrzehnten Ungereimtheiten und Diskussionen innerhalb Österreichs, aber natürlich auch zwischen Österreich und dem Nationalstaat Mexiko. Ebenso setzen sich einige selbstorganisierte AktivistInnen aus Mexiko für die Rückgabe ein; siehe dazu: Keine bilateralen Probleme – abgesehen von Montezumas Federkrone, in: <http://www.nofretete-geht-auf-reisen.de/penacho.htm> (14.4.2008); Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S.160–170; Gottfried Fliedl, ...das Opfer von ein paar Federn. Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und musealer Begehrlichkeiten, Wien 2001.

³⁴ Feest, Tücke des Objekts, a.a.O., S. 6.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Adepeju Layiwola, Das Benin-Massaker: Erinnerungen und Erfahrungen, in: Plankensteiner (Hgin): Benin – Könige und Rituale, a.a.O. S. 83.

³⁸ In Edo, der Sprache in Benin, heißt »sich erinnern« »sa-e-y-ama«,

wörtlich: ein Motiv in Bronze gießen. Plankensteiner, Einleitung, a.a.O., S. 21.

³⁹ Ähnlich argumentiert Matthias Dusini in seinem Kommentar »Kunst-restitution: Afrika?Afrika?«, in: Falter 20/07, S. 21 oder im Artikel »Echt falsch«, ebenfalls in derselben Ausgabe der Wochenzeitschrift Falter, S. 64–65.

⁴⁰ Berger, Räuber, Retter und Gelehrte, a.a.O., S. 2.

⁴¹ Siehe dazu Opoku, Report and Comments of the exhibition, a.a.O.

⁴² MacClancy, Contesting Art, a.a.O., S. 10.

ERINNERUNG ALS ENTLEDIGUNG

Transformismus im Musée du quai Branly in Paris

Nora Sternfeld

Die Kritik an Geschichte und Präsentationsweise ethnografischer Sammlungen gehört mittlerweile zu den Standards der »neuen Museologie«. Noch wenig in den Blick der Ausstellungstheorie geraten ist dabei bisher die Frage, welche Folgen diese Kritik in der aktuellen Museumspraxis zeitigt. Anhand einer Auseinandersetzung mit dem Musée du quai Branly in Paris nimmt der folgende Text ein jüngeres Beispiel zum Anlass für eine Analyse des Verhältnisses von Kritik und Museum im Museum. Die Investigation beginnt mit vier Impressionen.

I. VIER IMPRESSIONEN

SIE WERDEN ENTDECKERINNEN

»Vous devenez explorateur«¹ – dies ist das Versprechen, mit dem die ersten BesucherInnen des Pariser Musée du quai Branly bei der Eröffnung im Juni 2006 willkommen geheißen wurden. Und tatsächlich lädt bereits der erste Eindruck, die spektakuläre Architektur von Jean Nouvel, die BesucherInnen zur Entdeckung exotischer Welten ein: Um das Gebäude aus Glas und Stahl, dessen Fassade von 30 bunten raumbildenden Boxen umgeben ist, zu betreten, muss zuvor ein Garten durchquert werden, der sichtlich exotische, wuchernde Vegetation und vielfältigen Pflanzenreichtum an die Seine bringt. Die Website des Museums beschreibt dies so:

Conçu par Jean Nouvel [...] le bâtiment du musée du quai Branly ressemble à une longue passerelle, en partie habillée de bois, qui s'étend au milieu des arbres.

Dissimulé à la vue par une végétation dense, protégé de la rumeur des quais par une palissade de verre, le musée ne s'offre que progressivement au visiteur, devenu explorateur. Celui-ci doit traverser, pour y parvenir, un jardin vallonné conçu à l'image de végétations indisciplinées et lointaines. Dans ce bâtiment juché sur pilotis, tout est

courbe, fluide, transparent, mystérieux et, surtout, chaleureux. L'ensemble architectural se développe sur cinq niveaux couronnés par une large terrasse, offrant une vue saisissante sur la tour Eiffel et Paris.²

Diese Selbstbeschreibung gleicht dem Text in einem Reiseführer: Die Architektur des Hauses, die dem ersten Blick durch eine »dichte Vegetation« zunächst verborgen bleibt, soll sich nur prozesshaft dem Blick der BetrachterInnen öffnen. Um das Museum zu erreichen, müssen diese »einen hügeligen Garten durchqueren, der nach dem Bild einer undisziplinierten und fernen Vegetation konzipiert wurde.« Noch bevor die BesucherInnen das Museum betreten, sind sie durch Architektur und Vegetation also bereits als EntdeckerInnen angerufen – verspricht ein »Dschungel« »fremde Welten« und Erlebnisse. Im Gebäude selbst, das auf einen Pfahlbau gesetzt ist, erwartet sie – dem Text zufolge – eine warme Atmosphäre. Denn hier sei »alles gebogen, fluid, transparent, myst_teriös und vor allem warm.«

DAS SELBSTREFLEXIVE MUSEUM

Nach dem Eintritt in das Gebäude und dem Erwerb einer Eintrittskarte betreten die BesucherInnen auf dem Weg zu den Sammlungspräsentationen eine 160 Meter lange Rampe: Eine riesige Installation in der Mitte des Raumes macht auf die Logik des Sammelns und Ordnen des Museums aufmerksam.

Der Weg zu den Sammlungen wird darüber hinaus noch von einer mehrteiligen Multimediainstallation begleitet. Die Arbeit »L' Autre marche« (The other Walk) von Trinh T. Minh-ha und Jean Paul Bourdier zeigt in drei Tonsequenzen und neunzehn autonomen Videosequenzen – die auf den Boden, das Gelände und auf die vertikalen Wandbauten der Rampe projiziert werden – neunzehn Aphorismen in zwölf verschiedenen Sprachen. Als transformativer Weg im Bereich zwischen Eintritt und musealer Präsentation angesiedelt, ist sie als kultureller »Rite de passage« konzipiert. Der Weg zu den Sammlungen ist also gesäumt von museologischer Selbstreflexion und kritischen zeitgenössischen künstlerischen Positionen. Nach diesem Prolog eröffnet sich dem Blick der BesucherInnen das Plateau der Sammlungen.

Gewidmet ist der museographische Parcours den »Künsten und Zivilisation Afrikas, Asiens, Ozeaniens und der Amerikas«³. Die Präsentation der Sammlungen beschränkt sich auf den Kunstwert der Objekte, die als »arts premiers« gekennzeichnet sind und hält bewusst den Tausch- und Gebrauchswert weitgehend aus dem Wahrnehmungszusammenhang heraus. Die organische in Erdtönen gehaltene Architektur und die durch auratische Aufstellung und theatrale Beleuchtung gekennzeichneten Ausstellungsräume vermitteln den Eindruck einer »magischen Welt«⁴. Die Beleuchtung hebt die Erscheinung der Objekte in ihrer »formalen Reinheit« hervor.⁵ 3500 Objekte sind auf eine räumliche Gliederung in »vier Kontinente« verteilt und eröffnen Perspektiven auf wertvolle Objekte aus der ganzen Welt. Der ganzen Welt? Nein. Europa bleibt dabei ausgespart.

Kontexte und Informationen sind in eine virtuelle Ebene gebracht und so aufgestellt, dass nirgendwo die Atmosphäre von »Kunst« und »wertvollen Objekten« gestört wird. Touchscreens stellen in angemessenem Abstand zu den Objekten, und diesen doch zugeordnet, Kontexte, Informationen und Filme mit Erzählungen über Verwendungszusammenhänge zur Verfügung.

NISCHEN FÜR KOLONIALGESCHICHTEN

Irgendwo ganz am Ende eines Rundganges der sonst durchaus auf das Spektakuläre setzt, können MuseologInnen, die nach einer selbstkritischen Historiografie suchen, fündig werden: Ein leicht zu übersehendes Hands-on-Modell bietet die Möglichkeit, sich über Sammlungsgeschichten zu informieren und die Genealogien der Konstruktion von Andersheit zu verfolgen. Über 10.000 Werke und Dokumente hat das Archiv des Museums dem Titel »Geschichte« zugeordnet. Viele davon sind digitalisiert und laden zu einer Auseinandersetzung ein, die für alle, die es wirklich wissen wollen, per Touchscreen zugänglich gemacht wurde. Für die interessierten BesucherInnen ist genug Material in diesem virtuellen Raum, um sich tagelang zu beschäftigen. Allerdings bleibt auch diese Präsentation nur auf einer virtuellen Ebene: In die Wand eingebaute Computerstationen bieten eine »Multimedia-Enzyklopädie der Anthropologie«. Die Informationen, die sich hier versam-

melt finden, werden nirgendwo in ein explizites Verhältnis zu den Sammlungspräsentationen gebracht.

II. MUSEUM UND KRITIK: KONTINUIERENDE BRÜCHE

Die vier Impressionen verweisen auf den Doppelcharakter eines bestimmten gegenwärtigen musealen Selbstverständnisses: Einerseits bedient das Museum sein »exotistisches Kapital«, um die Faszination an der Fremdheit fruchtbar zu machen, andererseits wird der Blick durchaus auch auf die eigene Geschichte gerichtet – wie dies in der neueren Museologie immer wieder gefordert wird. Doch was wird dabei tatsächlich zu sehen gegeben? Und inwieweit kann die Selbstreflexion reale Folgen zeitigen, die das ethnologische Selbstverständnis verändern? Anhand einer Analyse, die Reaktionen in der französischen Museologie einbezieht, soll das Musée du quai Branly im Folgenden im Hinblick auf Kontinuitäten und Brüche zu klassischen ethnografischen Präsentationen – wie sie vielfach seit den 1970er Jahren kritisiert wurden – in den Blick geraten. Die Frage, die den Text anleitet, ist, was sich vor dem Hintergrund der zahlreichen kritischen Ansätze in der reflexiven Museologie in einem Museum, das diese einerseits sichtlich rezipiert hat und andererseits kaum davon erschüttert scheint, verändert hat.

DIE WELT IN MINIATUR

»Un musée pour les arts non occidentaux« – als Museum der nicht-westlichen Künste präsentiert sich das Musée du quai Branly auf seiner Website. Ein Teil bleibt ausgeblendet, wenn in einem einzigen Museum der Anspruch erhoben wird, die »Künste und Zivilisation Afrikas, Asiens, Ozeaniens und der Amerikas« zu präsentieren – und zwar jener Teil, der die Definitionsmacht über die »nicht-westlichen Künste« hat: der Westen. Diesen toten Winkel in der Darstellung »der Anderen«, diese konstitutive Ausblendung der SprecherInnenposition beschreibt Edward Said als vielsagen-des Schweigen:

This silence is thunderous, for me at least. Look at the many pages of very brilliantly sophisticated argument in the works of the metatheoretical scholars (...) and you will begin perhaps suddenly to note how someone, an authoritative, explorative, elegant, learned voice, speaks

and analyzes, amasses evidence, theorizes, speculates about everything – except itself. Who speaks? For what and to whom?⁶

Die Selbstdefinition über eine kontrastierende Fremddefinition – alle Künste, die nicht westlich sind – ist ebenso alt wie die Geschichte der ethnografischen Museen. Denn seit der französischen Revolution, seitdem das moderne Museum zur »Identitätsfabrik«⁷ wurde, gingen die Institutionen der gemeinschaftlichen Sinnstiftung mit jenen der Repräsentation »der Anderen« einher. Und zu »den Anderen« wurden jene Repräsentationen gemacht, die sich der Westen vom Rest der Welt fabrizierte. Eine kontrastierende Darstellung, die wohl mehr über den Westen und seine Museums-idee zu erzählen vermag, als über irgendetwas anderes. Und doch entwickelte sich Identität eben in Differenz zu diesem Bild, das von »den Anderen« gemacht wurde. Wenn ein Museum in der Gegenwart eine solche Repräsentation »nicht-westlicher Kunst« zu seiner Selbstdefinition macht, stellt es sich also in eine lange Tradition: Es macht sich zu einem Museum »der Anderen«. Ohne die westliche Involviertheit in eine Geschichte kolonialer Herrschaft und postkolonialer Globalisierung mitzureflektieren, wählt es eine Perspektive der Exotik, der Differenz, der fernen Länder und »anderen Kulturen«. Der Parcours um die Welt, der Europa als ungezeigtes Zentrum setzt, verstärkt den Eindruck der Entdeckungsreise. James Clifford erzählt in diesem Zusammenhang von der performativen Wirkung dieser Präsentationsweise auf persönliche Telefongespräche: »Visitors wander, without explicit transition, from Africa to the Americas to Oceania to Asia. The museum literature invites visitors to become ›explorers.‹ (Overheard cell-phone conversation: ›So where are you? I think I'm in America.‹)«⁸

Der kritische Anthropologe Benoît de L'Estoile arbeitet in seinem Buch »Le Goût des Autres« (Der Geschmack der/an den Anderen) sehr detailgenau heraus, inwiefern die Idee der Entdeckung der Welt in Miniatur zur Rhetorik der kolonialen und postkolonialen Ausstellungstradition gehört, von der Kolonialausstellung in Vincennes 1931 über das Musée de l'Homme der frühen 1950er Jahre bis zur Konzeption des neuen Pariser Musée du quai Branly.⁹ Die Tatsache, dass alle Kontinente außer Europa im Architekturplan des Museums vertreten sind, schreibt die alte Geschichte des Westens und seines Rests ebenso wie eine alte koloniale Museologie wertvollen Beutegutes aus fernen Ländern neu fort: »L'idée même d'un monde ›autre‹ dont l'essence serait d'exister pour la contemplation esthétique de l'Occident, un monde transformé en terrain

de chasse esthétique dont on rapporte des trophées exhibés avec fierté, est profondément coloniale.«¹⁰

Am Quai Branly wird die Idee eines Museums »der Anderen« aktualisiert. Mit der breiten Rezeption von Edward Saids Buch »Orientalism« wurde diese Repräsentation von »Andersheit« vielfach als konstitutive Konstruktion durch den Westen sichtbar gemacht. »The subject of the dream ist the dreamer«¹¹, schreibt Toni Morrison und macht deutlich, dass bei einer solchen westlichen Darstellung des »Rests der Welt« wohl am meisten über jene Perspektive zu erfahren ist, die erzählt. Aus welcher Position wird hier also von »dichter Vegetation« und »fremden Welten« geträumt? Zunächst ist es jene des westlichen Museums, die vom Museologen Gottfried Fliedl als Gewaltperspektive bezeichnet wird. Er spricht von »Gewalt und Unrecht« als »weithin verdrängtes, strukturelles Element von Musealisierung«.¹² Das macht Saids Fragen auch für die Museologie relevant: »Wer spricht? Wofür und zu wem?« Im Fall von Quai Branly geht dem Museum und seiner Sammlung die französische Kolonialgeschichte voraus. Interessant ist, wie es gelingt, diese Geschichte zugleich anzudeuten und dennoch die Sprach- und Bilderwelten des Exotismus beizubehalten: Was in der Selbstdarstellung als Vielfalt und Weltoffenheit verkauft wird, zeigt sich sowohl in der Sprache der Öffentlichkeitsarbeit als auch in jener der Architektur als eine Fortschreibung kolonialer Logiken der »Entdeckung ferner, unbekannter Welten«. Neben Phantasien des Abenteurers, die dabei im Spiel sind (und die Gewaltaspekte der Kolonialgeschichte verharmlosen), ist die Einladung zur »Weltentdeckung« auch eine Neuformulierung alter exotistischer Bilder. Jean Nouvel formuliert in seiner Absichtserklärung im Rahmen des internationalen Architekturwettbewerbs 1999: »Dies ist ein beseelter, bewohnter Ort, an dem die Geister unserer Vorfahren, die die *conditio humana* entdeckten und Götter und Religionen erdachten, miteinander kommunizieren. Dieser Ort ist einzigartig und merkwürdig. Lyrisch und verstörend.«¹³ Die Gleichzeitigkeit von Faszination und Schrecken, die in den Worten des Architekten (ebenso wie in den Konzepten des Gebäudes und der Gartenanlage) zum Ausdruck kommt, sind gemeinsam mit der Chronopolitik – die eine andere Zeitrechnung für »die Anderen« impliziert – klassische Merkmale dessen, was in den Cultural und Postcolonial Studies als Exotismus bezeichnet wird. Wenn Nouvel von den »Geistern unserer Vorfahren« spricht, spielt er damit zugleich auf einen phantasmatischen Ahnenkult an und macht die Thematik des Museums zu einer Auseinandersetzung

mit »unseren Vorfahren«. James Clifford bezeichnet in diesem Sinne die Architektur und ihre Implikationen in seinem Text über das Musée du quai Branly als »Neoprimitivismus«¹⁴.

KONTINUITÄTEN TROTZ KRITIK

Die Kritik an ethnografischen Museen wurde in den letzten zwei Jahrzehnten immer lauter: 1991 musste etwa das Natural History Museum in Washington nach heftigen Kritiken seine Präsentationsräume zu Afrika schließen, in Kanada wurden zahlreiche Ausstellungen ethnografischer Sammlungen boykottiert.¹⁵ Die meisten Museen sind vor diesem Hintergrund in einen Reflexions- und Neudefinitionsprozess eingetreten. Die Konflikte werden dabei auf sehr unterschiedliche Weise diskutiert und in neue Konzepte umgesetzt. Vor diesem Hintergrund kann eine Analyse nicht bloß einer Logik von Kontinuitäten und Traditionen folgen. Die mannigfachen Kritiken ethnologischer Museen in der Museologie und postkolonialen Theorie, die zahlreichen Publikationen und Konferenzen der letzten fünfzehn Jahre haben auch in der Konzeption des Pariser Museums durchaus Folgen gezeitigt: Die Präsentationsformen weisen Brüche zu Zugangsweisen klassischer ethnologischer Museen auf. Diese vermögen allerdings nicht, die exotisierende, ethnologisierende und entsubjektivierende Museumslogik zu durchbrechen. Vielmehr entsteht der Eindruck, als würde die Kritik nur aufgenommen, absorbiert und angewendet, um die Grundfesten einer ethnologischen Repräsentation intakt zu lassen. Werfen wir, um dieses Phänomen zu analysieren, zunächst einen Blick auf die konzeptuellen Strategien, die einen Bruch mit der französischen Kolonialgeschichte betonen und neue Wege beschreiten wollen:

DER BRUCH MIT DEN HISTORISCHEN ORTEN DER KOLONIALGESCHICHTE

Für die Präsentation der ethnografischen Sammlungen Frankreichs wurde ein neues Gebäude an einem neuen Standort gebaut, der geografisch nicht mehr auf die historischen Ausstellungen in der Zeit als Kolonialmacht verweist. Der Umzug sollte einen sichtbaren symbolischen Bruch mit den Geistern der Vergangenheit markieren.¹⁶ Diesen Bruch betonte Jacques Chirac in einer Rede am Tag der Eröffnung des neuen Museums am 20. Juni 1996¹⁷ – er

nimmt dabei auch Bezug auf die gleichzeitige Eröffnung der Neuaufstellung der Säle der »Arts Premier« im Louvre – mit den Worten: »Les vieux schémas de domination qui ont pu régenter les relations entre la civilisation européenne et les autres n'ont plus cours aujourd'hui.«¹⁸ Solche und zahlreiche ähnliche Aussagen lassen Benoît de L'Estoile zu der These kommen, dass ein wesentlicher Teil der Legitimation des Musée du quai Branly darin besteht, eine Zäsur zwischen einer »Zeit der Verachtung«, die mit der Kolonialgeschichte verbunden wird, und einer Gegenwart zu markieren, die demgegenüber eine »Zeit der Anerkennung« darstellt. Dieser radikale Bruch sollte durch die Schaffung des neuen Museums signalisiert werden.¹⁹

Das Selbstverständnis des Museums basiert also auf einer Rhetorik, die die französische Kolonialgeschichte hinter sich lassen will. Auch die Bezeichnung »Quai Branly« schlägt in diese Kerbe. Sie verweist auf den Platz an der Seine, an dem das Museum steht – nimmt also selbst weder historische noch exotische Assoziationen auf. Auf diese Weise werden Kämpfe um Benennungsfragen zwischen »Völkerkunde«, »Ethnografie«, »Haus der Kulturen«, »Musée de l'autre« etc. vermieden. Der Name, der bloß den Standort benennt, kann so noch einige konzeptuelle Neuerungen im Museum überleben. Stéphane Martin, der erste Leiter des neuen Museums sagt dazu im Interview: »Je pense que l'utilisation d'un terme de convention, non programmatique, est ce qui donne le plus de liberté à l'évolution de l'institution et lui permet de coller à l'attente de la société.«²⁰

Eine simple Ortsbezeichnung bricht also mit der Tradition problematischer Namen – von den Kolonialausstellungen bis zum Musée de l'homme. Wenn das Museum mit James Clifford als »contact zone«²¹ und somit als Ort des Konflikts um Deutungsmacht darüber, was es ist, begriffen wird, so stellt die offene Selbstbezeichnung gewissermaßen einen leeren Raum dar, an dem sich gesellschaftliche Kämpfe ebenso wie alle beliebigen Projektionen einschreiben können. Sowohl der Standort als auch der Name verweisen also bloß negativ auf die französische Kolonialgeschichte: hier, am Quai Branly, fand nichts Spezifisches statt. Dies mag ein wesentlicher Grund dafür sein, dass sich der Quai Branly als Adresse für das neue Projekt einer Institution zur Beherbergung und Präsentation der ethnografischen Sammlungen Frankreichs eignete und nicht die »Porte Dorée« im »ancien Palais permanent des Colonies«, die für die Kolonialausstellung 1931 gebaut wurde, oder das Palais de Chaillot, das unweit entfernt 1938 für das

»Musée de l'Homme« rekonstruiert wurde. Und so schrieb Germain Viatte 2005, damals verantwortlich für den museologischen Bereich des neuen Projekts: »(...) il fallait un musée absolument contemporain dégagé de notre passé colonial et du style des années 1930«²². So plädiert er für ein absolut zeitgenössisches Museum, das von der französischen Kolonialvergangenheit und dem Stil der 1930er Jahre befreit wäre. Vor dem Hintergrund dieser Grunddefinition wurde Jean Nouvel beauftragt, ein neues Zeichen zu setzen.

Abgesehen von den oben beschriebenen Kontinuitäten, die Nouvels Architektur aufruft, stellt sich auch die Frage, inwieweit ein solchermaßen expliziter Bruch nicht auch eine Verschleierung post- und neokolonialer Verhältnisse darstellt. Benoît de L'Estoile arbeitet in seinem Artikel über das Museum heraus, dass gerade der Topos des radikalen Bruchs mit der Kolonialgeschichte eine Auseinandersetzung mit den Kontinuitäten und Kontexten verunmöglicht, die ihm für eine Auseinandersetzung mit dem materiellen Erbe und Beutegut als unerlässlich erscheinen.

ÄSTHETISIERUNG ALS ENTKONTEXTUALISIERUNG: DER KUNSTWERT DER OBJEKTE

Nicht nur die Wahl eines historisch »unbesetzten« Ortes ist Teil eines interessanten Phänomens musealer Ent-historisierung, auch die Präsentation der Objekte vermeidet jede kontextuelle Annäherung. So sind die Artefakte, die in den stark gestalteten Räumen gezeigt werden, durchwegs als Kunstwerke mit auratischer Aufladung präsentiert. Aus allen Ecken und Enden deutet die Aufstellung darauf hin, dass die BetrachterInnen es mit seltenen, wertvollen und bedeutenden Gegenständen zu tun haben. Dieser Genrewechsel in der Präsentation (von der Ethnisierung kultureller zur Ästhetisierung künstlerischer Objekte) beinhaltet mehrere Implikationen. In der expliziten Rhetorik des Hauses soll durch diese Darstellungsweise eine Vielfalt aufgezeigt werden, die nicht bloß europäischen Objekten im Louvre Kunstwert zugesteht, sondern ebenso Artefakten der restlichen Kontinente. Dieses Argument hat eine gewisse Tradition und lässt sich etwa auch anhand der Debatten um die Zugehörigkeit der ethnografischen Sammlungen zum Kunsthistorischen Museum in Wien nachvollziehen²³. Sehen wir uns den Genrewechsel etwas genauer an. Sharon Macdonald weist auf die bedeutende Rolle ethnografischer Objekte für das moderne Museum im Kontext nationaler Identitätsstiftung hin:

Der Besitz von Artefakten aus anderen Kulturen war [...] wichtig, weil solche Kulturerzeugnisse für kolonialistische Nationen zugleich die Fähigkeit bezeugten, jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben. So gesehen zeugten sie von der Befähigung zu Erkenntnis und Herrschaft und gleichzeitig waren sie für die Museumsbesucher ein Beweis dafür, dass ihre Nation oder Stadt auf der Bühne der Welt eine Rolle spielte.²⁴

Gezeigt wurde demnach Beutegut, auf dessen Besitz mit Stolz geblickt werden konnte. Von dieser Geschichte kann ein Rundgang durch die neue Sammlungspräsentation wenig erzählen. Hier werden die BesucherInnen bloß angehalten, Farben, Formen und Stoffe sowie Materialisierungen von wunderlichen Erzählweisen zu bestaunen. Mit dieser Verschiebung entledigen sich aktuelle Präsentationen der Verantwortung einer durchgängigen Auseinandersetzung mit der Sammlungsgeschichte. Denn Ästhetisierung bedeutet auch Entkontextualisierung:

Dabei wird jener »Träumer«, der Morrison zufolge Subjekt des Traumes ist, tunlichst aus der Präsentation herausgehalten. Vor dem Hintergrund ihrer und Edward Saids Überlegungen könnten ethnographische Sammlungen hingegen – mit ihren zahlreichen Zeugnissen der Vermessung, der Gewalt und des Profits an der Schnittstelle von Macht und Wahrheitsproduktion – bevorzugte Orte einer kritischen Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte sein. Eine solche Forderung ist nicht utopisch – steht sie doch im Kontext zahlreicher aktueller Publikationen, die sich kritisch reflexiv mit ethnologischen Sammlungen beschäftigen²⁵.

KRITISCHE NISCHEN

Seit Anfang der 1990er Jahre lässt sich ein »reflexive turn« in der ausstellungstheoretischen Auseinandersetzung ausmachen, der häufig mit dem Begriff »New Museology« zusammengefasst wird.²⁶ Museums- und Sammlungsgeschichten wurden einer kritisch-genealogischen Infragestellung unterzogen, institutionelle Praktiken als Herrschaftstechniken analysiert. Besonders ins Zentrum der Kritik sind ethnologische Museen geraten: Thema waren dabei sowohl der Erwerb ihrer Objekte als auch die Traditionen ihrer Präsentation. Zahlreiche aktivistische und postkoloniale Forderungen wurden formuliert und konnten teilweise Eingang in die Theorie finden. Es scheint so, als ob diese theoretischen Überlegungen nunmehr zunehmend in musealen Praxen berücksichtigt

werden müssten. Ein Beispiel dafür stellen die künstlerischen Interventionen und reflexiven Nischen im Musée du quai Branly dar: die Rampe nach dem Eingangsbereich und die Hands-on-Installation gegen Ende des Parcours. In beiden Fällen wird die klassische objektivierende, ihre eigenen Logiken verschleiernde museale Erzählstruktur durchbrochen, um das Museum und seine Sammlungen selbst zum Thema der Auseinandersetzung zu machen. Allerdings stellen sich dabei einige Fragen. Eine davon ist, warum die Geschichten des Erwerbs der Objekte so fein säuberlich von denselben getrennt werden. »Quai Branly keeps explication at a different distance«²⁷, schreibt James Clifford. Eine andere, damit einhergehende Frage ist, wieso es möglich ist, dass die Reflexivität den Rest der Präsentation so unbeeindruckt lässt. Womit mag das zu tun haben? Einerseits wird die Kritik und Reflexivität aufgenommen und integriert, andererseits bleibt sie äußerlich. Kritik wird zu einem Aspekt gemacht, dem eine Nische im Museum zugewiesen wird. Fast scheint es so, als ob kritische BesucherInnen sozusagen als Zielgruppe an bestimmten Stellen der Präsentation bedient werden würden, während anderswo die Lust am Exotischen für andere Zielgruppen zur Verfügung steht. Eine ähnliche Vorgangsweise wurde etwa in den 1980er Jahren in der feministischen Museologie in Bezug auf »Frauen-Nischen« in Museen konstatiert: Während an manchen Stellen Frauen eine eigene kleine Zone der Beschäftigung gewidmet war, blieb die restliche museale Geschichtsschreibung in ihrer patriarchalen Struktur unangetastet. Dieser Moment der Gleichzeitigkeit von Kritik und Reflexivität einerseits und der gleichzeitigen Möglichkeit der Affirmation des Bestehenden scheint aktuell ein verbreitetes Phänomen in der neueren Museumspraxis. Anhand eines Begriffs von Antonio Gramsci – Transformismus – kann dieses Phänomen vielleicht genauer analysiert werden.

III. VERÄNDERUNG ALS BEWAHRUNG: TRANSFORMISMUS

Mit Transformismus bezeichnete Antonio Gramsci die Strategie der Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung. In Bezug auf das Italien der 1930er Jahre untersucht er, inwieweit es gelingt, Hegemonie gerade dadurch zu erhalten, dass Kritik nicht nur zerschlagen und mit Zwang verhindert, sondern vielmehr aufgegriffen, die intellektuellen Positionen dabei vereinnahmt und transformiert werden. Hegemonie als pädagogisches Verhältnis erhält sich – Gramsci

zufolge – gerade weil sie imstande ist, von der Kritik zu lernen und sich durch sie zu verändern. Dieses Phänomen des Transformismus – des Aufgreifens kritischer Ansätze zur Erhaltung von Macht – lässt sich gut für eine Analyse aktueller Verhältnisse fruchtbar machen. Wie Oliver Marchart (am Beispiel der documenta 12) aufzeigt, ist Transformismus nie nur Rückschritt, er ist selbst voranschreitend: nimmt auf, indem er verhindert, verhindert indem er aufgreift.²⁸ Einerseits heißt das, dass reaktionäre Ansätze nicht unbedingt rückschrittlich sind. Sie mobilisieren Progressivität und Fortschritt im Namen und mit dem Ziel der Erhaltung bestehender Machtverhältnisse. Ein Indiz für diese nicht bloß rhetorische, sondern real verändernde Praxis ist die gegenwärtige Strategie der permanenten Reform. Um sich zu halten, muss sich Hegemonie vor dem Hintergrund der Kritik an ihr transformieren. Die Wahlwerbung der ÖVP (Österreichische Volkspartei) aus dem Jahre 1995 brachte dies auf den Punkt: »Wer gutes bewahren will, muss manches verändern.«

In diesem Sinne ist die Disziplin der Ethnografie seit ihren Anfängen eine transformistische Disziplin. Entwickelte sie sich doch im 19. Jahrhundert zu einem Zeitpunkt, als bereits zahlreiche politische Kämpfe und starke intellektuelle Kritik die Herrschaft des Kolonialismus und sein Wahrheitsregime in Frage stellten. Die Ethnografie griff die Kritik auf und transformierte sie nicht selten in eine neue Sprache der Legitimation. Statt jenen des Universalismus wurden so bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Argumente des kulturellen Pluralismus herangezogen, um letztlich doch die westliche Wissenschaft, die bürokratische Macht in den Kolonien und die Ausstellung von Beute und Menschen zu rechtfertigen. So verstand sich die Kolonialausstellung von 1931 selbst als »justification et une réponse«²⁹ – Rechtfertigung und eine Antwort – auf die Kritik am Kolonialismus: Nicht zuletzt ging es damals in der Selbstwahrnehmung darum »le visage multiple de l'humanité« – das vielseitige Gesicht der Menschheit – zu zeigen. Wenn dieser kurze Ausflug in die Geschichte einer transformistischen Wissenschaft und der damit in Verbindung stehenden Ausstellungstradition keinen großen Optimismus auslöst – denn Kritik an der Ethnologie hat diese offenbar historisch eher gestärkt als geschwächt – so ist eine Analyse doch auch im Hinblick auf die Errungenschaften zu machen, die mit dem Transformismus verbunden sind. Denn Selbstkritik wurde weder in den 1930er Jahren noch im Musée du quai Branly ohne Anlass geübt – vielmehr ist sie Effekt und Ausdruck von gesellschaftlichen Kämpfen um Definitionsmacht. So ist der

Transformismus – Marchart zufolge – auch ein Zeichen für einen Geländegewinn im Stellungskrieg. Denn ohne aktivistische Kämpfe, vehemente Rückgabeforderungen, postkoloniale Debatten und wissenschaftliche Kritik wären alle Reflexivitätsbeweise und Rechtfertigungsgesten des neuen Museums nicht nötig gewesen. Das Musée du quai Branly hat insofern vieles geschaffen, um seine Exotik bewahren zu können. Die Kritik in Nischen aufnehmen und andernorts mit allen Mitteln entkräften zu müssen, zeugt immerhin von einer Notwendigkeit mit ihr zu verhandeln. Aus dieser Perspektive ist Transformismus natürlich alles andere als ein Akt des Widerstands und trotzdem verweist er auf eine gewisse Unentschiedenheit innerhalb eines umkämpften Terrains. So wird vielleicht auch am Quai Branly nicht alles ganz so leicht verdaut, wie es vereinnahmt werden konnte. An eine kritische Museumstheorie und Praxis stellt sich vor diesem Hintergrund allerdings über eine reflexive Analyse weit hinausgehend die Frage: Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben?

ANMERKUNGEN

¹ Zit. nach: Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris 2007, S. 9.

² <http://www.quaibranly.fr/fr/l-etablissement-public/index.html>, Zugriffsdatum: 8. April 2008.

Konzipiert von Jean Nouvel [...] gleicht das Gebäude des Musée du quai Branly einem langen Steg halb mit Holz verkleidet, der sich in der Mitte der Bäume erstreckt.

Dem Blick durch eine dichte Vegetation verdeckt, geschützt vor dem Lärm des Kai durch eine Palisade aus Glas, erschließt sich das Museum dem Besucher, zum Entdecker geworden, nur prozesshaft. Dieser muss einen hügeligen Garten durchschreiten, der nach dem Bild einer undisziplinierten und fernen Vegetation geplant ist. In diesem Gebäude, auf Pfähle gesetzt, ist alles gekrümmt, fluid, transparent, mysteriös und, vor allem, warm. Das architektonische Ensemble erstreckt sich über fünf Etagen, gekrönt durch eine große Terrasse, die einen atemberaubenden Blick auf den Eiffelturm bietet (Übersetzung durch die Autorin).

³ Vgl. Musée du quai Branly, *Le guide du musée*, Paris 2006, S. 28.

⁴ Vgl. James Clifford, *Quai Branly in Process*, *October* 120, 2007, S. 4.

⁵ Vgl. Musée du quai Branly, *Le guide du musée*, a.a.O., S. 23.

⁶ Edward W. Said, *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, in: *Critical Inquiry*, 15/1989, S. 212.

⁷ Vgl. Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum*.

Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt am Main, New York 1990.

⁸ James Clifford, *Quai Branly in Process*, a.a.O., S. 10.

⁹ Vgl. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres*. a.a.O.

¹⁰ Benoît de L'Estoile, *L'oubli de l'héritage colonial*, in: *le débat* 147, 2007, S. 99.

Die Idee einer »anderen« Welt selbst, deren Wesen in einer ästhetischen Kontemplation des Westens bestünde, eine zu einem ästhetischen Jagdgebiet gemachte Welt, aus der man mit Stolz die ausgestellten Trophäen mitbringt, ist selbst zutiefst kolonial (Übersetzung durch die Autorin).

¹¹ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge 1992, S. 16.

¹² Gottfried Fliedl, »...das Opfer von ein paar Federn«. Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und musealer Begehrlichkeiten, Wien 2001, S. 9.

¹³ Jean Nouvel, zit. nach: <http://www.arte.tv/de/wissen-entdeckung/urvoelker/Jean-Nouvel/1229074.html> (8. April 2008).

¹⁴ James Clifford, *Quai Branly in Process*, a.a.O., S. 5.

¹⁵ Vgl. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres*. a.a.O., S. 17.

¹⁶ Vgl. ders., S. 25.

¹⁷ Jacques Chirac, Rede anlässlich des Empfangs der TeilnehmerInnen des internationalen Treffens der Indigenas und Aborigene Gemeinschaften Amerikas, 20. Juni 2006, in: http://www.elysee.fr/elysee/elysee.fr/francais_archives/interventions/discours_et_declarations/1996/juin/discours_du_president_de_la_republique_a_l_occasion_de_la_rencontre_internationale_des_communautes_amerindiennes.2307.html (8. April 2008).

¹⁸ Die alten Unterwerfungsstrukturen, die die Beziehungen zwischen europäischen Zivilisationen und den anderen beherrscht haben, treten heute nicht mehr auf (Übersetzung durch die Autorin).

¹⁹ Vgl. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres*. a.a.O., S. 25.

²⁰ Stéphane Martin, *Un musée pas comme les autres*. Entretien, in: *le débat* 147 (2007), S. 10.

Ich denke, dass die Verwendung eines konventionellen nicht pragmatischen Begriffs das ist, was der Institution am meisten Freiheit gibt, um sich zu entwickeln, und es ihr ermöglicht den Erwartungen der Gesellschaft zu entsprechen (Übersetzung durch die Autorin).

²¹ James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: ders., *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 192.

²² Zit. nach Benoît de L'Estoile, *L'oubli de l'héritage colonial*, a.a.O., S. 92.

Es war ein absolut zeitgenössisches Museum notwendig, befreit von unserer kolonialen Vergangenheit und dem Stil der 1930er Jahre (Übersetzung durch die Autorin).

²³ Vgl. Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens*.

Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

²⁴ Sharon Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Romarie Beier (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt am Main 2000, S. 127.

²⁵ Vgl. etwa Ivan Karp, Steven Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures: Poetics and Politics of Museum Display*, Washington 1991; Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens*, a.a.O.; Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.), *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Cambridge 1996.

²⁶ Vgl. etwa Peter Vergo (Hg.), *The New Museology*, Bath 1989; Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex. Thinking about Exhibitions*, London 1996.

²⁷ Vgl. James Clifford, *Quai Branly in Process*, a.a.O., S. 12.

²⁸ Vgl. Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008 (im Erscheinen).

Oliver Marchart wendet den Begriff des Transformismus aus der politischen Theorie u.a. bei Antonio Gramsci auf das Feld der Ausstellungen an und ermöglicht damit eine über Vereinnahmungslamentos hinausgehende differenziertere Analyse gegenwärtiger Tendenzen und Strategien im Ausstellungskontext.

²⁹ Olivier, *Exposition coloniale internationale des pays d'outre-mer. Rapport général présenté par le gouverneur général Olivier, délégué général*, Paris, Imprimerie nationale, 1933–34, zit. nach Benoît de L'Estoile, *Le Goût des Autres*, a.a.O., S. 39.

»IF THE IMAGES OF THE PRESENT DON'T CHANGE,
THEN CHANGE THE IMAGES OF THE PAST«

(aus: Chris Markers »Sans Soleil«)

Zur Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931

Brigitta Kuster

LA PLUS GRANDE FRANCE!

Die Pariser »Exposition Coloniale Internationale« von 1931 verdichtete die Vorstellung der »Plus Grande France« zu einem Bild des kolonialen Konsenses, zu einer Apotheose aus der Verbreitung kolonialer Kultur und der Promotion und Stiftung einer geeinten französischen Identität. Die »adresse au visiteur« aus dem »Guide officiel« – dem offiziellen Ausstellungsführer – formuliert eine *Anrufung* dieser »Plus Grande France«¹: »Sie sind hierher gekommen, weil sie wahrgenommen haben, dass heutzutage die große menschliche Gemeinschaft FRANKREICH über weitere Horizonte verfügt, als sie üblicherweise auf der Europakarte Beachtung finden.«² Diese Kollektivität und ihre Zukunft werden in der Broschüre etwa für die Sektion »Afrique occidentale française« skizziert:

Die Jugend möge sich all diese Namen von Menschen und Ländern, deren Klänge ihr heute noch merkwürdig erscheinen, merken. In zehn, zwanzig oder dreißig Jahren, wenn diese 14 Millionen Menschen, jetzt noch auf unberührtem Boden unterwegs, durch Eisenbahnschienen mit unseren Provinzen in Nordafrika verbunden sein werden, wenn die Luftfahrt zu ihrer vollen Entfaltung gelangt sein wird, dann werden diese Namen unserem Ohr vertrauter sein als solche aus der Provence oder der Gascogne den Parisern des 17. Jh. / Dann wird unser Afrika mit seinen uns zur Abwehr und zur Wohlfahrt eng verbündeten Massen eine prachtvolle und unmittelbare Fortsetzung unserer französischen Menschheit darstellen.³

Zentral für die Rhetorik und die Zukunftsträchtigkeit des Konzepts des »Größten Frankreichs« mit seiner Tendenz, die Grenzen zwischen der Metropole und den Kolonien zu verwischen, ist die Evidenz einer neuen, dem technologischen Fortschritt zugewandten friedlichen Phase des Kolonialismus. Dafür bezeichnend sind 1931 die Selbstreferentialität des kolonialen Mythos vom Fort-

schritt und das Signal: Frankreich will mit dem Mittel des Kolonialismus Frieden schließen mit seiner kolonialen Vergangenheit. Die Anrufung der »Plus Grande France« adressiert ein der Modernisierung zugewandtes Individuum, das sich als Teil einer größeren globalen Community mit gemeinsamen Fortschrittszielen verstehen lernen soll. Wo der »Gouverneur général« Olivier die Ausstellung als Repräsentation einer Kolonisation, die aus der Prüfung des Krieges geklärt und gewachsen hervorgegangen sei, anpreist, erläutert der »Commissaire général de l'Exposition Coloniale Internationale«, Maréchal Lyautey, im Auftaktartikel zur Ausstellung in der Zeitschrift »l'Illustration« den Unterschied der aktuellen Darstellungen im Kontrast zur ebenso von ihm organisierten »Exposition de Casablanca« von 1915 mit den Worten: »But the exhibition of Casablanca was, on the whole, nothing but a war-machine. Yesterday, we inaugurated a great work of peace.«⁴ Im selben Jahr 1931 ruft der Antikolonialist Félicien Challaye anlässlich des nationalen Kongresses der »Ligue des droits de l'homme« aus: »Wie, es gäbe keinen Krieg!« Immer wird darunter stillschweigend der »europäische Krieg« verstanden. Die kolonialen Kriege sind keine Kriege...«⁵ – Wir befinden uns in einer Zeit der Umbrüche, die nach Antworten auf die wirtschaftlichen und sozialen Krisen verlangt und sie in aufkommenden Faschismen, sich im Niedergang gegenseitig konkurrierenden imperialistischen Nationalismen und im expandierenden kommunistischen Projekt sucht, nach einem Weltkrieg, der die strategische und ökonomische Wichtigkeit des Kolonialbesitzes unter Beweis gestellt hatte.⁶ Neue Bruchlinien, Differenzen und Allianzen prägen dementsprechend auch die Organisation und Bewegung der Kolonisierten, innerhalb und um den bis anhin prägenden »assimilatorischen Quasi-Konsens«⁷ im französischen Empire. Von Bedeutung ist hierbei insbesondere die Dritte Internationale mit ihrem deutlichen – wenngleich in der politischen Akzentuierung und Praxis mit Schwankungen umgesetzten – Bekenntnis zur Zentralität der »kolonialen Frage«, aber auch die Präsenz und Selbstkonstituierung einer Diaspora schwarzer Intellektueller in Paris oder ereignishaft Euphorien wie anlässlich des Rif-Krieges von 1925, als sich viele linke Franzosen gegen den Kolonialismus zu mobilisieren und mit den marokkanischen Rebellen zu solidarisieren begannen: »Anerkennung der unabhängigen Rif-Republik!«⁸, war der Slogan der kommunistischen Partei Frankreichs. Es sind allerdings eher unbefriedigende Erfahrungen mit der »Union inter-coloniale«⁹, die ab 1926 zur Gründung zahlreicher autonomer Organisationen führen, wie etwa »L'étoile nord-africaine«, Vorläufer der algeri-

schen Befreiungsbewegung, der vor allem bei den algerischen ArbeiterInnen in der Pariser Banlieue Zulauf findet, oder das »Comité de défense de la race nègre«. Die tunesische nationalistische Bewegung ruft unter dem Namen »Néo-Destour« in den 30er Jahren zum zivilen Ungehorsam auf und startet eine Boykottkampagne gegen französische Produkte. Das Jahr 1930 steht für eine Welle von Abschiebungen »annamitischer« Studenten aus Frankreich, die dort politisch aktiv wurden, und für die brutale Niederschlagung der nationalistischen Yê-Bái Revolte der »tirailleurs indochinois«. Der ebenfalls 1930 in Hong Kong gegründeten »indochinesischen kommunistischen Partei« gelang es jedoch, den weiterhin unter der Oberfläche brodelnden Unmut aufzugreifen und zu bündeln: im Februar 1930 und vom Mai 1930 bis zum August 1931 führte sie eine massive ArbeiterInnenstreikbewegung an. Nicht zuletzt als Antwort auf diesen intensivierten Aufruhr im Zusammenhalt des Empires wurde die koloniale Propaganda in Frankreich verstärkt. Die Ausstellung von 1931, als Evidenz des »œuvre civilisatrice« der »Plus Grande France« und als »fait accompli« des kolonialen Projekts angelegt, kann somit auch als eine Replik auf die zunehmenden Versuche verstanden werden, den Brutalitäten, Demütigungen und Entrechtungen der Kolonisierung mit neuen Internationalismen, Gleichheitspolitiken und Unabhängigkeitsbestrebungen entgegenzutreten.

Félicien Challaye, der innerhalb der »Ligue des droits de l'homme« für eine offen antikonkoloniale Linie warb und Unabhängigkeit, Gleichheit und Bürgerrechte einforderte, tätigte am Kongress 1931, anlässlich dessen die grundsätzliche Position der »Ligue« gegenüber dem Kolonialismus als einem Projekt, das fähig wäre, die Menschenrechte der »sujets« zu verteidigen, scharf und kontrovers zur Debatte stand, den Ausspruch: »Wenn ihr euch weigert, das *Prinzip* der Kolonisation zu verdammen, dann muss unsere Ligue ihren Namen ändern und den Titel Ligue zur Verteidigung der Rechte der Weißen und der französischen Bürger annehmen.«¹⁰ Er verlor allerdings die interne Abstimmung gegen jene Fraktion, welche für die Menschenrechtsverteidigung innerhalb des Modells einer so genannten »colonisation de progrès« plädierte. – Ein Modell, für das auch die Kolonialausstellung mit ihrer Repräsentation der »Plus Grande France« zu werben antrat. Demnach wäre Frankreich befähigt, auf friedliche Weise Personen und Gebiete zu integrieren oder (kulturell) zu assimilieren und dabei die Position und Partizipation derjenigen »sujets« zu entwickeln und auszuweiten, die es kolonisiert. Akzentuierten manche VertreterInnen einer »colonisation de progrès« eher das Assi-

milationsmodell, das, der egalitären Rhetorik des republikanischen Modells entsprechend, versprach, französische StaatsbürgerInnen aus den vorbildlichen kolonisierten Subjekten zu generieren, vertraten andere Kreise das Modell der Assoziation, das die verschiedenartigen Outre-Mer-Gebiete in Differenz und als regionale Fragmente, aber im Schoße der »Plus Grande France« bergen sollte. Es ist dieser höchst ambivalente modernistische koloniale Diskurs um einen »colonialisme de progrès«, der, wie ich argumentieren möchte, mit der Ausstellung von 1931 seinen Höhepunkt erlebte und gleichzeitig den Beginn des Niedergangs der kolonialen Ära überhaupt im Ringen um eine »Partnerschaft« zwischen kolonialer Bevölkerung und (politischer wie ökonomischer und kultureller) Metropolen-Vormacht anzeigt.

Im Folgenden werde ich die Ambivalenzen zwischen »citoyen« und »sujet«, die sich innerhalb des Displays der Anrufung der »Plus Grande France« auf der Kolonialausstellung ergeben und – so meine These – das Feld des Sichtbaren durchziehen, nachzuzeichnen und zu diskutieren versuchen. Ich werde dies anhand von Fotografien und Berichten unternehmen, welche die Rolle von »indigènes« reflektieren, die im Rahmen der Kolonialausstellung auftraten. Zum Zweiten werde ich auf die polizeiliche Akte des C.A.I. (»Service de Contrôle et d'assistance des indigènes des colonies françaises«) zugreifen. Sie dokumentiert als »anti-französisch« eingestufte Aktivitäten, die im Zusammenhang mit der Ausstellung beobachtet und dort beschäftigten und anderen »indigènes«, »Franzosen aus Übersee«, »KommunistInnen« und »SurrealistInnen« zugeschrieben wurden.

ZEIGEN UND MACHT ANORDNEN

Seit Anfang November 1928 geplant, wurde die »Exposition Coloniale Internationale« nach 30 Monaten Bauzeit auf 110 Hektar im Frühjahr 1931 eröffnet – nicht im Zentrum von Paris, sondern auf dem Gelände an der städtischen Grenze der im Westen gelegenen Befestigungsmauern an der Porte Dorée, in der von SubproletarierInnen bewohnten so genannten »zone«, und rund um den Lac Daumesnil im Bois de Vincennes. Im 12. Arrondissement gelegen, ist das Viertel noch heute von der damaligen Ausstellung geprägt,¹¹ während derer 190 Tagen 33 Millionen Eintrittskarten verkauft wurden, die den Weg zum »tour du monde en un jour« bereiteten. Innerhalb der visuell überwältigenden und monumen-

talen Inszenierungen, die ähnlich wie bei den Vorläuferprojekten über die Darstellung und das Vorzeigen von Differenz und ihrer Domestizierung verliefen, spielten die 1500 rekrutierten und extra für die Ausstellung nach Frankreich gebrachten Beschäftigten eine nicht unwesentliche Rolle dabei, die von verschiedenen »Länderpavillons« mit einer phantastischen Vielfalt von Architekturen pittoresk durchzogene Landschaft zu beleben und zu »beglaubigen«. Ihre Präsenz sollte das objekthaft vorgestellte Spektakel der kolonialen Kulturen als »bevölkert« aktualisieren. Sie führten Tänze, Stücke oder militärische Demonstrationen auf, luden BesucherInnen etwa zu einem Kamelritt ein, servierten in Restaurants, boten auf Märkten Gegenstände zum Verkauf feil oder demonstrierten Handwerkskunst. Gemäß dem »Guide complet et illustré« wandte die Ausstellungsorganisation ca. 1000 Francs pro Monat »pour chacun des indigènes qui y figurent« auf. Als PerformerInnen und HandwerkerInnen waren sie offenbar nicht als selbstständige UnternehmerInnen auf dem Areal zugelassen.

Mit Bezug auf Foucaults Analyse des Gefängnisses arbeitet Tony Bennett heraus, wie das spezifische Machtdisplay des »exhibitionary complex«, das in die Praxis des Zeigens und Erzählens involviert sei, in Museen, Ausstellungen, Messen oder Jahrmärkten zu einem *öffentlichen* Ereignis für die *ganze Bevölkerung* werde. Folgen wir Bennett, so fungiert die Bevölkerung im kulturellen Display von Ausstellungen weniger als *Objekt* des Wissens, sondern sie ist als ein *Subjekt* involviert, das das Wissen und dessen Ordnung sieht, überblickt und sich selbst idealerweise dort hineinschreibt. Dieses Display sei, so Bennett in Anlehnung an das Foucaultsche Konzept der liberalen Regierung, dazu geeignet, die Masse nicht »von außen« und über Zwang zu regulieren, sondern indem sie sich mehr und mehr selbst beaufsichtige und ihre eigene Führung übernehme.¹² Auch in der »Exposition Coloniale Internationale« spielen die von Bennett als typisch beschriebenen Ausichten, Türme oder erhobenen Punkte und Blickachsen – auf zahlreichen Postkarten abgebildet¹³ – eine zentrale Rolle dabei, der schauenden Menge einen visionären Überblick und Transparenz zu verschaffen – zum einen über die Konfiguration der inszenierten Bilder, zum anderen über sich selbst und die sozialen Bande, die sie umschließen. Ein solches Display der »scopic reciprocity«¹⁴, in dem die Guckenden bewusst zum Teil der Show werden, der ihre Blicke folgen, dient nach Bennett sowohl als Instrument der sozialen Disziplinierung als auch als ein Mittel, die Koprpresenz einer Bürgerschaft mit sich selbst zu produzieren und zu feiern. Die imperiale Funktion des »exhibitionary complex« spricht Bennett

dabei als einen Bruch in der beweglichen und komplizenhaften Blickachse zwischen Subjekten und Objekten des Wissens an, der das ›Primitive‹ als Gegenpart herausstelle, um damit nur umso mehr eine Rhetorik von Fortschritt zu unterstreichen oder über das ›Andere‹ dem nationalen Körper Evidenz zu verleihen. Auf den ersten Blick mag die hier beschriebene Kolonialausstellung, insbesondere durch die Geste, lebendige »indigènes« in einem Display von Objekten als Hyperbeln von rassisierter und ethnisierter Differenz ›vorzuführen‹, in den Begriffen eines solchen imperialen Ausstellungssettings, das der Subjekt-Objekt-Dichotomie folgt, zu deuten sein – aber, wie ich meine, nur auf den ersten. Bennetts Aufmerksamkeit in seiner Diskussion des »exhibitionary complex« liegt weitgehend bloß auf dem Selbstverhältnis des Publikums der Ausstellung – und nicht etwa auf der *Beziehung* zwischen der schauenden Crowd und den betrachteten Objekten/Subjekten. Diese bleiben in seiner Beschreibung unveränderliche, ja ›tote‹, Objekte, denen so jegliche Handlungsmacht abgesprochen bleibt. Auffallend an der Kolonialausstellung von 1931 ist jedoch nicht nur, dass die ausgestellten »indigènes« durchaus als ›Bevölkerung‹ der »Plus Grande France« begriffen wurden, sondern auch, wie viel Wert hier einem der Zeit angemessenen und ›geschmackvollen‹ Verhältnis zwischen Publikum und »indigènes on display« beige-messen wurde. André Demaison legt in seiner Anrede an die BesucherInnen im »Guide officiel« eine geradezu erzieherische Aufforderung zum ›richtigen‹ Verhalten an den Tag und wertet die Exotisierung von Differenz explizit ab:

[...] Aber Sie werden hier keine Verwertung der niedrigen Instinkte des gemeinen Publikums vorfinden. [...] Marschall Lyautey und mit ihm Generalgouverneur Olivier sowie all ihre Mitarbeiter erachten Sie, verehrter Besucher, als einen stilvollen Menschen. Keine dieser Bamboula-Feten, dieser Bauchtänze und Marktschreiereien, die schon einige koloniale Veranstaltungen in Verruf gebracht haben [...].

Die Lebensart dieser Leute nähert sich heute mehr, als Sie glauben, Ihrer eigenen an. Wenden Sie sich ihrem Werk zu. Schauen Sie sich an, wie sie agieren. [...] Die Völker teilen sich nicht nur durch Worte mit; die Eindrücke beschränken sich nicht nur auf die Sicht. [...]

Heutzutage heißt kolonisieren: Handel treiben mit Ideen und Waren, keineswegs mit durch körperliches und moralisches Elend belasteten Existenzen, sondern mit kaufkräftigen, freien und glücklichen Leuten. Ein Rat: Angesichts allerlei fremdartiger oder einheimischer Vorführungen, lachen Sie nicht über Dinge und Menschen, die Sie nicht auf Anhieb verstehen. [...] Die Vorstellungen anderer Leute entsprechen oft Ihren eigenen, sie werden bloß anders zum Ausdruck ge-

bracht. Denken Sie daran. Möge eine kultivierte und höchst französische Freude Sie beseelen, verehrter Besucher [...].¹⁵

Dem Eindruck entsprechend, den dieses Zitat mit seiner Lenkung des Blicks auf sich selbst und die ihm präsentierten »indigènes« uns heute vielleicht ebenso vermittelt, wird auch in Bennetts Beschreibung der imperialistischen Funktionen des »exhibitionary complex« die ZuschauerInnenschaft implizit als europäisch-weiße, bürgerschaftliche vorausgesetzt – eine Blickrichtung, die ich nun aber für die Sozialität in Paris um 1931 verkomplizieren möchte: Aimé Césaire kam in jenem Jahr nach Paris und soll bereits dann den Begriff der »négritude« lanciert haben, dessen Bedeutung in den Folgejahren in der Zeitschrift »Étudiant Noir« ausgearbeitet wurde. In Briefen ist überliefert, dass sein Freund, Dichter und späterer Senegalesischer Staatspräsident Léopold Senghor, der sich zu dieser Zeit als Student in Paris aufhielt, zusammen mit Studienkollegen die Ausstellung diskutierte und kritisierte. Es ist also anzunehmen, dass er und seine Freunde sich unter die Crowd gemischt haben, die mit einem selbstreflexiven Blick von der Seite der Macht aus – also mit dem Bennetschen männlichen Auge der metropolitanen Macht – das Miniatur-Display der »Plus Grande France« als eine Anrufung an die »citoyenneté« betrachtete.¹⁶ Mit einer Zahl liefert der Historiker Pascal Blanchard weiteren Hintergrund für eine komplexere Konfiguration im gesellschaftlichen Verhältnis und in der Lesbarkeit der hierarchisierten Differenz zwischen den BürgerInnen des Imperiums und den ausgestellten Objekten als »sujets« aus den Kolonien: Für die 30er Jahre spricht er von einer ersten großen Migrationswelle aus den »Überseegebieten«, die er mit 120.000 bis 150.000 Personen beziffert. Sie sind StudentInnen, IndustriearbeiterInnen, Klandestine, demobilisierte Tirailleurs oder Hausangestellte, kommen aus Südostasien, Zentral- und Westafrika, den Antillen und dem Maghreb und haben sich zu dieser Zeit zwischen Paris und seinen Vororten angesiedelt.¹⁷ Bereits im Vorfeld der Ausstellung, als der Plan bekannt wurde, dass »indochinesische« Beschäftigte BesucherInnen in Rikschas durch das weitläufige Gelände ziehen sollten, protestierte das »Comité de Lutte des Indochinois contre l'Exposition Coloniale et les massacres en Indochine« [sic!] dagegen und bewegte die »Ligue des droits de l'homme« dazu, sich mit einer Intervention einzuschalten. Letztlich konnten die Rikschas zwar nicht zu Fall gebracht werden,¹⁸ vielmehr bestand die Palette des »transport intérieur« wahlweise aus einer kleinen Eisenbahn, Kamelen oder der »pirogue«, wobei sich BesucherInnen auf dem Lac Daumesnil herumru-

dern lassen konnten und zu einer Stelle der Sektion »Togo-Cameroun« bringen, wo man ihnen ein Getränk mit »echten Zutaten« aus der Kolonie verkaufte. Dazu eingeladen wurde das Publikum mit einem Appell an sein Vertrauen und mit dem Versprechen einer Inkorporierung: »Vertrauen Sie sich den zähen Einbaum-Ruderern des Wouri-Flusses von Douala an. Trinken Sie Kaffee und Schokolade von den dortigen Plantagen. So fügen Sie den Kenntnissen, mit denen Sie sich gerade bereichert haben, eine physische und eigene Quelle hinzu.«¹⁹ Sowohl im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne gewichtete die Ausstellung Erlebtes als Inkorporierung, wie etwa die zentrale Rolle anzeigt, die das Essen dabei spielte, das die BesucherInnen in den »restaurants exotiques« der Sektionen Algérie, Tunisie, Maroc, Indochine, Afrique Occidentale Française, Madagascar, Cameroun et Togo, Syrie et Liban, Martinique et Guadeloupe kosten konnten. Anders als in früheren, heftiger Kritik ausgesetzten Kolonialausstellungen sollten die hier beschäftigten »indigènes« nämlich als »authentische Kontaktpersonen« auftreten. Statt auf die Position als Ausstellungsstücke reduziert, waren sie etwa als HandwerkerInnen oder professionelle PerformerInnen ansprechbar und zugänglich, um den BesucherInnen das Gefühl zu vermitteln, als würden sie *tatsächlich* die Welt bereisen und alltägliche Erfahrungen mit den dortigen Bevölkerungen machen. Allerdings denunzierte die von intellektuellen Mittelschicht-Franzosen aus den Antillen getragene Zeitschrift »La Dépêche Africaine« mit Artikeln während der gesamten Ausstellungsdauer den Voyeurismus und die praktizierten entwürdigenden Repräsentationsformen als Verballhornung schwarzer Kultur. Und Adolphe Mathurin schrieb in der Zeitung »La Race Nègre«:

»Wenn man liest, was geschrieben wird, hört, was über die Ausstellung in Vincennes gesprochen wird, dann mag es einem nicht unterrichteten Besucher erscheinen, [...] als ob die Einheimischen in Afrika [...] aus ihrem primitiven Zustand durch die weiße Zivilisation herausgeholt worden seien, die ihnen beigebracht hätte zu denken, sich zu kleiden, Boden und Eisen zu bearbeiten oder Ton zu modellieren.«²⁰

Wenn auch spärlich überliefert, so scheinen mir diese zeitgenössischen Debatten, Besorgnisse, Kritiken und Konflikte um die Präsentations-, Sicht- und Verhaltensweisen sowie ihrer Effekte auf der Ausstellung doch bedeutsam, da sie deutlich machen, dass ein imperialistisches Blickregime nicht nur keineswegs immer unverändert dasselbe blieb, sondern wandlungsfähig war und von un-

terschiedlichen Seiten offen attackiert und bestritten wurde. Offenbar traten bestimmte Wahrnehmungsmodi in Widerstreit zu dem von der Ausstellung vorgegebenen Blickregime. Eine solche Wechselwirkung oder gar gesellschaftliche Dynamik von Kräften, die Bennett in der Einleitung zu seinem Buch noch einräumt – er adressiert sie allerdings ausschließlich als eine dem »*exhibitionary complex*« immanente Spannung –, findet leider im weiteren Verlauf seiner Untersuchung keine Berücksichtigung mehr: »There is, however a tension within this space of representation between the apparent universality of the subject and object of knowledge (man) which it constructs, and the always socially partial and particular ways in which this universality is realized and embodied in museum displays.«²¹

Wie ich meine, sind bei der Ausstellung von 1931 die scheinbar eindeutigen Pole Kolonisierte und Kolonisierer und ihre Fixiertheit nach binären Codes einer rassialisierten Differenz in der Anordnung sogar *sichtbar* krisenhaft. Darauf weist beispielsweise eine Fotografie von der Ausstellungseröffnung hin, die Blaise Diagne, in seiner Funktion als Unterstaatssekretär der Kolonien und »*commissaire générale aux troupes noires*«, vorstellt.²² Sein Gesicht, der vor ihm aufgestellten Truppe von Tirailleurs zugewandt, ist nicht zu erkennen, vielmehr erfasst die Abbildung den Augenblick, in dem der Blick eines Soldaten aus der Menge der starr nach vorne gerichteten Augenpaare ausschert, vielleicht, um dem bereits an ihm vorbeigegangenen Diagne zu folgen, der in der selben Blickachse steht wie der Fotograf selbst: der Soldat fokussiert ganz direkt den Blick der Kamera. Ein anderes Bild von der Eröffnung zeigt im linken Mittelgrund den Kolonialminister Paul Reynaud mit fünf weiteren Weißen und einem Schwarzen – alle sind in dunklen Anzügen und mit Zylinder bekleidet und schauen ins Kameraobjektiv – im Angesicht einer Gruppe »*indigènes*«-Beschäftigter, die mit gemusterten Umhängen rechts im Bildvordergrund vor einer Hütte wohl ebenfalls als »offizielle VertreterInnen« posieren. Zwischen den beiden Personengruppen, in der Bildmitte, ist ein Reporter zu erkennen, er ist gerade im Begriff, eine Absperrung zu übertreten, hinter der sich die zuschauende Crowd mengt, im Weggehen wirft er über seine linke Schulter einen flüchtigen Blick zurück auf die Gruppe in den Anzügen. Eine weitere Abbildung, vom alltäglichen Ausstellungsgeschehen, in der Perspektive des Bennetschen selbstreflexiven Blicks auf die Menge aufgenommen, belegt, dass die »*indigènes*« dort sichtbar auftraten; das Display entsprach also keineswegs einem bewusst exhibitionistischen Vor-

zeigen von kolonialen Subjekten als Objekten, sondern vielmehr einer Art Realismus des Lebendigen, einem Tableau, in dem sich die »indigènes« in derselben Menge wie der BesucherInnenstrom bewegten. Man sollte interagieren und konnte am Handel, etwa auf dem marokkanischen oder dem tunesischen Souk, teilnehmen. Aber mehr noch, das Bild der Menge zeigt auch, als wie zweifelhaft sich die scharfe Unterscheidbarkeit erweist, wer hier zu den BesucherInnen und wer »eigentlich« als »indigènes«, also als PerformerIn, hier hergehöre. Obwohl die Organisatoren solchen »Verkennungen« mit einer Auflage zu begegnen suchten, die es den auf dem Gelände beschäftigten »indigènes on display« verbot, in »westlicher« Kleidung aufzutreten – es sei denn im seltenen Fall, dass gerade die Unangemessenheit von »indigènes en travesti« dargestellt werden sollte –, kam es Berichten zufolge immer wieder zu unerwünschten Zwischenfällen. Gemäß einem höheren französischen Polizeibeamten, der in der Kolonialausstellung Dienst tat, gab es sogar Rangeleien und Konflikte zwischen BesucherInnen und den »indigènes«-Wachdiensten. Dieser Beamte hielt fest, dass AusstellungsbesucherInnen diese öfter aufgefordert hätten, ihnen Zigaretten anzuzünden, oder sogar versucht hätten, deren Bajonette zu entwenden; sie wären häufig ganz einfach mit Grimassen beleidigt worden. Umgekehrt ist auch eine Beschwerde überliefert, die sich auf die Behandlung durch »französische« – also wahrscheinlich weiße – Sicherheitsbeamte der Ausstellung bezog: In einem Protestbrief an Lyautey kritisierte Gratien Candace, Parlamentsabgeordneter aus Guadeloupe, »die angewandten Brutalitäten gegen schwarze BesucherInnen der Ausstellung«, wobei seine Empörung über die »französischen Dienste« so abgefasst ist, dass sie sich sowohl auf die Position der »indigènes on display« als auch ihr Publikum beziehen lässt.

Beide, Inszenierungen *und* Sozialität der »Plus Grande France« auf dieser Ausstellung entsprachen offensichtlich nicht einer einfachen und zweifelsfreien Dualität im Fortschrittsdisplay der »Plus Grande France«. Kolonisierte traten hier keineswegs bloß als aus der Zeit des historischen Fortschritts herausfallende, eine liminale »Dämmerzone zwischen Kultur und Natur« bewohnende Personen auf, so dass sich deren Ansicht als Objekte einer kontrastreichen Anschauung des »Anderen« so ohne Weiteres halten ließ. Trotzdem lässt sich auch nicht von einer Vorstellung diversifizierter Differenzen sprechen, die als Quasi-Vorübungen eines antikolonialen Displays gelten könnten. Auf der Skala der kolonialen Bildfindungen macht dies vielleicht am eklatantesten die Rolle Josephine Bakers klar: Die schwarze US-amerikanerische Künstlerin, die in

Europa bereits seit den 20er Jahren Karriere machte, gab ihren Auftritt auf der Kolonialausstellung unter dem Namen »Queen of the Colonies« – trotz der Proteste von Leuten, die als Spaßverderber taxiert wurden, weil sie sich darüber mokierten, dass die USA ja wohl nicht gerade als eine französische Kolonie gelten könnten.²³ Dass das koloniale Spektakel der Ausstellung es nicht immer so genau nahm mit der Wahrhaftigkeit und dem Authentischen, verbergen im Übrigen auch keineswegs die offiziellen Publikationen. Vielmehr erscheinen die hybriden Inszenierungen des Ausstellungsdisplays dort im nostalgischen Lichte eines hier zwar gefeierten Spektakels der Differenz als einer »colonial culture«²⁴, die allerdings durch das Projekt der »Plus Grande France« eigentlich bereits dem Verlust ihrer Ursprünglichkeit und Originalität anheim gefallen ist. So heißt es z. B. im »Guide officiel« über die Pavillons der Sektion »Togo-Cameroun«: »Diese Territorien sind hier durch zahlreiche Bauten von verschiedener Größe dargestellt, die Pavillons bilden. Hier sind es Hütten von Chefs und Einheimischen von Bamoun, in Kamerun gelegen, an der Grenze des Waldes und der nördlichen Savanne. Die Hütten sind durch den französischen Architekten natürlich stark stilisiert worden.«²⁵ Was der Text nahe legt, verdeutlichen Fotos von diesen Pavillons, die im Stil des Art déco aufgenommen das flächige Zusammenspiel der Texturen von Flechtwerk, Bemalung, Licht, Schatten und Pflanzenumgebung betonen. Das eklatanteste und wahrzeichenhafte Beispiel für die Theatralik dieser Kultur kolonialer Fiktionen stellte die 1:1 Rekonstruktion des monumentalen Tempels von Angkor Wat dar. Dieses Kulturdenkmal, Zeuge der zerfallenen Khmer-Hochkultur aus dem 12. Jahrhundert, dessen Mitte des 19. Jh. von Europäern »entdecktes« Original in Kambodscha zu dieser Zeit noch eine lianenverwachsene Ruine war, wurde von den Architekten Charles und Gabriel Blanche kopiert und – so der Gestus – vor Ignoranz und Vergessen bewahrt, indem es eine Verbindung mit der westlichen Kultur einging.²⁶ 1931 in ihrem Herzen – in Paris – präsentiert, wurde das Heiligtum dieser alten Zivilisation zum »Bild der fünf Länder der Union (Indochine), durch uns miteinander verbunden und gestärkt« transzendiert.²⁷ »Kotschinchina, Kambodscha, Annam, Tonkin und Laos, früher Völker ohne große politische Konsistenz«²⁸, sind durch diese Hülle allegorisch symbolisiert und zur Ausstellungssektion »Indochine« zusammengefasst. In den Innenräumen stellte sich auf Infodisplays in zeitgenössischem europäischem Stil das französische »Indochine« mit seinen Errungenschaften und Entwicklungen vor. Das ist die emblematische Klammer, mit der die Ambivalenz (die Attraktion der

Differenz und die *gleichzeitige* Abscheu davor), die das Gewebe der kolonialen Überlegenheit in der »Plus Grande France« durchzieht, den gewaltsamen Takt des Siegeszuges der Moderne in die zauberhaften Erscheinungen verschwundener Opfertagen hüllt. »Hybridität«, so Bhabha, sei das Zeichen der Produktivität kolonialer Macht, »sie ist der Name für die strategische Umkehrung der Prozesse der Beherrschung durch Verleugnung«.²⁹

FOTOGRAFIEN UND SUCHENDE BLICKE

Im Unterschied zu historisch früheren Beispielen akzentuiert Elizabeth Ezra in ihrer Beschreibung der 1931 ausgestellten »indigènes« als tätige HandwerkerInnen das Ziel dieser Repräsentationen als eine Vorstellung, welche sie bei den ZuschauerInnen hervorruft: Diese würden denken, dass die Leute, denen sie zuschauten, nicht wüssten, dass sie betrachtet werden. Ezra leitet diese Einschätzung aus zeitgenössischen Kommentaren ab, die betonen, dass die »indigènes« in den »tableaux vivants« aussähen und wirkten, als würden sie die Präsenz der Ausstellung und der dazugehörigen BetrachterInnen gar nicht wahrnehmen, sondern ihre Tätigkeiten versunken in ihre ›Lebenswelt‹ verrichten.³⁰ In dieser voyeuristischen Fantasie werfen die »indigènes« keinen Blick zurück, der Platz als Subjekte ihres eigenen Blicks ist ihnen verstellt; sie können vielmehr von Nahem gesehen werden, ohne dass den Schauenden dabei zugesehen wird. Eine solche Anordnung erlaubt die Produktion objektiven Wissens, das, wie Donna Haraway bemerkt, vorgibt, die Macht zu haben, zu sehen, ohne gesehen zu werden.³¹ Die betonte Nicht-Interaktion zwischen Publikum und »indigènes on display« verhandelt somit weniger, was an sozialen Praxen und Identifikationen auf der Kolonialausstellung *passierte*, als vielmehr das, was Ezra in Bezug auf Bennett als Blickregime in der »scopic reciprocity« der Ausstellungsanordnung fasst. Dabei existiere »no possibility of symbolic reciprocity«, »when the object of the gaze is not (the same as) the subject, when, instead, it is subjected to the gaze. I say no possibility of *symbolic* reciprocity because, although there is nothing preventing the objects of such a gaze from looking back, their spectatorship would nonetheless not result in their ›seeing themselves from the side of power.«³² Wenn ich demgegenüber behaupten möchte, dass die scheinbar unumstößliche Grenze, die hier offenbar zwischen Kolonisierten und Kolonisierern, zwischen Beobachtenden und Beobachteten nicht nur selbstverständlich in den Alltags- und Wider-

standspraxen rund um die Ausstellung von einem »Blick zurück« durchbrochen wurde, sondern vielleicht gerade deswegen bestärkt und vor allem diskursiv aufrechterhalten werden sollte, *weil* sie gar nicht dermaßen evident, sondern eher fragil war und Einschnitte auch im Feld des *Sichtbaren* auftraten, so hilft Kaja Silvermans Unterscheidung von »gaze« und »look« dabei, auf der Ausstellung aufgenommene Fotografien nochmals neu in den Blick zu nehmen. Sie sind sowohl deren symbolischen Macht der Anordnung als auch ihrem Blickregime unterworfen, bilden es aber zugleich nicht einfach ab. Ein Blickregime (»gaze«), so Silverman mit Bezug auf Lacan, dessen transhistorische Konzeption sie dabei umarbeitet, stimmt niemals völlig überein mit einem Blick (»look«), den sie als »faculty through which the image is appropriated in the guise of ›self‹« konzipiert.³³ Im Gegensatz zum Blickregime, das die Präsenz anderer als solcher erhelle, also die ›unbegreifliche« und nicht lokalisierbare Struktur der Einschreibung von Anderssein im Feld des Sichtbaren bezeichne, sei der Blick im Begehren und im Mangel verhaftet, beschränkt durch die materiellen Praxen und Repräsentationslogiken, mittels derer das Blickregime seine Anwesenheit manifestiert.

Beim Durchblättern von Materialien zur Kolonialausstellung fiel mir auf, dass zahlreiche der überlieferten Fotografien eher als dem Anderen in seiner pittoresken Objekthaftigkeiten zu folgen, die Blickachsen des Ausstellungsdispositivs selbst zu fokussieren schienen. Viele Kamerastandpunkte sind nicht so gewählt, dass sie dem Bild ermöglichen, ein Subjekt/Objekt vorzustellen, dessen sich der Blick bemächtigt, sondern wirken geradezu von der Differenzierung/ Unterscheidbarkeit der Subjekte/Objekte in Beschlag genommen. Sie sind gefesselt von deren Bezüglichkeiten, die sich im Sucher ergeben, von deren Spektakelhaftigkeit und Geheimnissen angezogen, in denen der Körper des Fotografen, der den Auslöser drückt, selbst impliziert ist und so sehr Teil davon werden kann, dass der direkte Blick des Soldaten (den er möglicherweise gar nicht bewusst wahrgenommen hat) ihn auf seinem selbst geschossenen Bild als Portrait anblickt. Zwar finden sich auch bewusst inszenierte Blicke in die Kamera, Posen, etwa der Händler auf dem »Tunesischen Souk«, meine Aufmerksamkeit geweckt haben aber vor allem Bilder, welche die Blickbeziehungen innerhalb des Bildraums fokussieren. Mit besonderem Interesse folgen manche Fotografien hierbei den Plätzen und Beziehungen der Geschlechter, wobei sie vor allem das Verhalten weißer Besucherinnen beobachten, sei es hoch von ihren Höckern hell lachend auf männliche Kamelführer herunterschauend oder cool auf einer Treppe sitzend und einen

Imbiss verspeisend, neugierig den Kopf rückend, um den Verkaufshandlungen des fliegenden Händlers mit ihren Blicken weiterhin folgen zu können. Akzentuiert wird eine solche, beinahe getriebene Schaulust auch in einer Aufnahme der »Sudanesischen Straße«: Im Vordergrund erkennen wir eine Traube überwiegend männlicher Besucher, die links aus dem Bild hinaus die Köpfe reckend, einen Blick in den Innenraum eines Gebäudes zu erhaschen suchen. Im Hintergrund, in die Bildmitte gesetzt, ist ein Hauseingang zu sehen, vor dem sich rechts und links zwei wahrscheinlich weibliche »indigènes on display« postiert haben, ihr Blick orientiert sich nicht an der spähenden Crowd, sondern wirkt teilnahmslos oder gelangweilt, diffus geradeaus auf die Straße gerichtet. In einer anderen, engen Straße vom »Pavillon AOF« links vorne eine Gruppe dreier schwarzer Männer, gerade dabei, einen Gegenstand auszutauschen, auf den sich ihr Augenmerk richtet. Einer von ihnen trägt einen langen Umhang, der vermuten lässt, dass er hier als »indigène« figurieren soll, die Kleidung des zweiten lässt ihn uns als Matrosen identifizieren und der dritte trägt ein helles Hemd mit dunkler Hose im ›westlichen‹ Alltagsstil der eher ärmeren Bevölkerungsschichten. Ihnen nähert sich nun – und auf diesem Spannungsmoment beruht die Aufnahme – ein Paar, in der guten Sonntagskleidung herausgeputzt, er mit Spazierstock, sie mit Handtasche, den Blick wissensbegierig auf die Handlung der Männer gerichtet.

Trotz der spezifischen und eingeschränkten Aufnahmewinkel dieser Darstellungen, die Sichtbarkeit je nach dem, ob es sich um Weiße oder Nicht-Weiße handelt, innerhalb des Bildraumes unterschiedlich verteilen und damit dem zu dieser Zeit gültigen Bilderrepertoire Folge leisten, bedeutet sie heute anzuschauen nicht unbedingt, mit dem Blickpunkt des Fotografen übereinzustimmen, die Bilder determinieren nicht, wie sie angeschaut werden. Silverman argumentiert, dass das Bild (Bilderrepertoire, »screen«), welches das Blickregime von unserem Blick trenne, einen der Punkte darstelle, an dem die historische und soziale Veränderlichkeit ins Feld des Sichtbaren eintrete.³⁴ Insbesondere da die Fotografien den Akt des Sehens selbst dramatisiert in Szene setzen, Schnappschüsse in den Blickachsen anderer sind, die als geradezu destruktive Akte gegenüber der Realität und dem zeitlichen Kontinuum des imperialen Ausstellungsdisplays bestimmte Momente herausreißen und einfrieren, bieten sie dem Blick einer BetrachterIn die Möglichkeit, darin hin- und herzuwandeln. Ich kann einen Platz in den seltsamen Bezugnahmen, die sich mir zeigen, einnehmen oder etwa den

Moment des Bildes als Aufschub betrachten, bevor der Matrose vielleicht seinen Kopf hebt und den Blick des Sonntagsausflüglers erwidert. Der schaut dann beschämt zu Boden oder versichert sich schnell mit Seitenblick auf seine Begleiterin, dass sie beide doch schneller an den Männern vorbeigehen, deren Alltäglichkeit in dieser Weise zu begaffen ja doch eigentlich unangebracht wäre. Oder ich sehe, wie sie, ertappt, wie angewurzelt stehen bleiben, der Spazierstock sich in den Boden eingräbt, von der Ansprache des schwarzen französischen Matrosen getroffen, mit der ›man‹ in der sudanesischen Straße nicht gerechnet hatte. Dieser wiederum, eine sich anbahnende, wenig vielversprechende soziale Situation vermeidend, wendet sich ab, um sein unterbrochenes Gespräch fortzusetzen. – Solche Anschauungen speisen sich aus ihrer Nachträglichkeit zum Moment der Bildproduktion und aus Erinnerungen, die nicht unbedingt den Blick des zeitgenössischen Fotografen treffen. – Richtete sich dieser ›produktiv‹ auf Schauspiele der kulturellen Verwirrung und der Erschütterung binärer Zuordnungen? Oder galt er eher der Besorgnis darum, wie sich das Bild der weißen französischen Bürgerschaft auf der Bühne des kolonialen Spektakels abzuheben und seine Reproduktion als sichergestellt zu behaupten vermochte? Erlagen die Fotografen ganz einfach dem führerischen Spiel der Ambivalenzen der beiden kolonialen Konzepte der Assimilation und der Assoziation, bei dem vor ihren Kameras Differenzen zwischen kolonisierten Subjekten statt als unterminiert zu verschwinden plötzlich eklatant zu Tage traten? Die Bilder lassen uns zurück mit solchen Fragen, die sich zwischen das Blickregime und die Blicke schieben, sofern sie nicht einfach die Subjekt/Objekt-Oppositionen, die das vorgängige Blickregime, das die »indigènes« platziert, reiterieren. Der direkte Blick des Soldaten in die Kamera bleibt dabei einzigartig in seiner Manifestation einer Art Materialität des Realen, so, als ob das Blickregime selbst zurückblickte, von exakt dem Platz dieser anderen aus, die der forschende Blick der Kamera unterzuordnen sucht, damit sie immer dort blieben, wo sie nicht ist und ›wir‹ nicht sind.³⁵ Die übrigen Bilder, mit ihrer Besessenheit gegenüber den Blicken der weißen BesucherInnen und den ins Bild gerückten Geschehnissen, die ihren in der Anordnung der Ausstellung gefangenen Neugierden und Begehren immer knapp entgehen, evozieren und indexieren einen manifesten Zweifel: Leute, die auf der Ausstellung »als indigènes« beschäftigt waren, hätten hier möglicherweise gar nicht einfach Dinge verrichtet, die sie ohnehin tun würden, und sich als »unwitting objects of a voyeuristic gaze« bewegt. Sie hätten weniger getanzt, etwas verkauft oder Kunsthandwerk fabriziert, als

vielmehr innerhalb des kolonialen Ausstellungsdisplays, das sie platzierte, eine *Repräsentation* dieser Arbeiten und Tätigkeiten hergestell. Auch wenn die Fotografien nicht *darstellen*, dass oder wie sich »indigènes«-Beschäftigte selbstreflexiv im geforderten Exhibitionismus subjektivierten und mit dem »specular display«³⁶ und ihrer Positionierung als Attraktionen arbeiteten, räumen sie die *Möglichkeit* ein, zu sehen, wie hier der widersprüchlichen Anrufung, einerseits Teil der »Plus Grande France« zu werden und andererseits ihr »Anderes« zu repräsentieren, in der Verrichtung einer Art Animationsarbeit als »indigène-acteurs« an AusstellungsbesucherInnen gefolgt wurde. Bezeichnet diese Sicht den Punkt, an dem die koloniale Macht sich angesichts der Hybridität ihrer Objekte als etwas anderes herausstellt, als das, was ihre Erkenntnisregeln glauben machen wollen, wie Homi Bhabha bemerkt?³⁷ Um den Blick tiefer in diese *Möglichkeit* zu versenken, deren Geschichte *tatsächlich* dokumentiert wurde, so dass sie sich heute erzählen lässt, müssen wir allerdings den Rahmen der Annahmen einer kulturellen Politik und Betrachtung innerhalb des gouvernementalen Diskurses um den »exhibitionary complex« nochmals erweitern und uns einem Sichtwinkel zuwenden, der zu dieser Zeit ebenso wenig wie die Blicke der »indigènes« Teil des Repräsentierbaren war, sondern als ein staatliches Geheimnis sorgsam gehütet wurde.

EINBLICKE IN EIN GEHEIMES ARCHIV

Im Archiv des ehemaligen Kolonialministeriums (gelegen in Aix-en-Provence) gibt es 81,8 Laufmeter Akten – 9500 in Stückzahl – mit Berichten vom »Verbindungsdienst mit den in den französischen Überseegebieten Beheimateten«, abgekürzt S.L.O.T.F.O.M.³⁸ Der Aktenbestand umfasst die Zeit zwischen 1915 und 1957.³⁹ Im Korpus des S.L.O.T.F.O.M. enthalten sind auch die Akten des C.A.I. – »Dienst zur Kontrolle und Fürsorge der Einheimischen der französischen Kolonien«⁴⁰ –, Vorläufer von S.L.O.T.F.O.M. Der C.A.I. war eine kleine, der Militärdirektion unterstellte und vom Generalinspektor der »indochinesischen« Truppen angeführte geheime Spezialpolizei, die 1923 zur »Bevormundung und zur Überwachung aller Subjekte oder französischen Schützlinge aus den Überseebesitzungen« eingerichtet wurde. Er trat die Nachfolge eines Dienstes an, der – 1916 vom Kriegsministerium eingesetzt – die »kolonialen Arbeiter in Frankreich überwachen und organisieren sollte«.⁴¹ Der Direktion der kolonialen

Truppen unterstellt, war dieser Dienst für das Verhältnis der unterschiedlichen ArbeitgeberInnen mit den Kolonien sowie für die Bedarfsabklärung von »indigène-Arbeitskräften« zuständig. Per interministeriellem Abkommen wechselte er 1917 vom Kriegszum Kolonialministerium über.

Der C.A.I. verfügte über »agents provocateurs« bzw. Undercover-Informanten aus den verschiedensten Milieus, überwachte einzelne »indigènes anti-français« sowie deren Bewegungen, Zeitschriften und Organisationen und arbeitete eng mit dem Innenministerium wie mit der allgemeinen französischen Polizei zusammen.⁴² Seine Akten, bzw. später jene des S.L.O.T.F.O.M., sind rare Zeugnisse der politischen Aktivitäten der »sujets« und ein Fundus für die Organisierungsgeschichte der aufkommenden kulturevolutionären, nationalistischen und kommunistischen Bewegungen in den Kolonien wie in Frankreich.⁴³ Auch wenn diese Bewegungen 1931 zerstreut, marginal, weitgehend im Untergrund und manchmal sogar gegeneinander operierten, markiert die Menge des Materials an polizeilichen Akten im Zusammenhang mit der »Exposition Coloniale Internationale« doch einen historischen Punkt, an dem sie sich zu einer klaren und für das französische koloniale Establishment bedrohlichen Aktivität bündelten. Vor allem für die »indochinesische« Sektion der Ausstellung wird ein Überwachungsnetz deutlich, das die so genannte »cité indigène« dicht umschloss. Die so genannten Länderpavillons dienten nämlich auch als Unterkunft, welche ohne eine Spezialerlaubnis nicht verlassen werden durfte.⁴⁴ Kontaktaufnahmen mit Übersee-MigrantInnen in Paris, viele davon StudentInnen, sollte auf diese Weise möglichst unterbunden werden. Pierre Guesde, der »commissaire du gouvernement générale de l'Indochine à l'Exposition« schreibt am 24. Juli 1931 ans Kolonialministerium:

Grouped as they are now, in a relatively restricted space surrounded by a barrier, the surveillance and control of their activities is obviously much easier and more efficient than if they had been scattered all over the place. Then they would have escaped from us entirely and become an easy target for the propagandists.⁴⁵

Möglicherweise geht dieser Brief auf ein Maßnahmenpaket als Reaktion auf den 4. Juli zurück, als abends um halb elf der Strom in der Rekonstruktion des Tempels von Angkor Wat unterbrochen wurde und antikoloniale Flugblätter von den Bäumen, unter denen sich die Quartiere der »indochinesischen« ArbeiterInnen und Soldaten befanden, flatterten. Besonders beaufsichtigt vom C.A.I. war auch das nahe am Ausstellungsgelände gelegene Quartier Latin, in

dem sich migrantisch- studentische und -intellektuelle Communities angesiedelt hatten. Überliefert ist etwa, dass dem Polizeibeauftragten für die Ausstellungssektion »Indochine« ein Bericht über ein Organisationstreffen zugespielt wurde, an dem Flugblätter und Aktionspläne für den 19. April, Vorabend der Eröffnung der Kolonialausstellung, vorgestellt wurden und der 25. April als weiterer Aktionstag ins Auge gefasst: Unmittelbar nach der Ausstellungseröffnung sollten »antiimperialistische Stickers« auf dem Gelände verstreut und »Ballons mit roten Fahnen« in die Luft gelassen werden. Am 19. April wurden zudem 33 »Annamiten«, davon zwei, die keine StudentInnen waren beim Verlassen einer Veranstaltung der »Indochinesischen kommunistischen Partei«, bei der zu Widerstandsakten gegen die Ausstellung aufgerufen worden sei, im Keller eines Restaurants im Quartier Latin verhaftet.

Die C.A.I.-Denunziations-Dokumente tragen alle den Stempel »secret« und stellen heute beinahe die einzige Quelle für antikoloniale Aktivitäten im Umfeld der Kolonialausstellung dar, denn es ist gelungen, die meisten größeren geplanten Aktionen durch repressive Maßnahmen zu verhindern. Mancher Organisations- und Aktionsversuch scheiterte aber wohl auch an seiner politischen Konzeption, wie etwa jener, der für den 12. April überliefert ist: Am Marseiller Hafen kamen angeblich zehn »indochinesische« AktivistInnen an Bord eines gerade eingelaufenen Schiffes und versuchten, die »indigènes« auf dem Weg zu einem Job auf der Kolonialausstellung in Paris anzusprechen, zu agitieren und zu einem Streik aufzufordern, wobei ihnen die Unterstützung der kommunistischen Partei zugesichert wurde. Die Ankömmlinge wiesen jedoch solche Ideen ab und berichteten ihren Vorgesetzten von dem Zwischenfall. Auch auf dem Gelände der Kolonialausstellung selbst verzeichnete der C.A.I. immer wieder Bewegung: Eine Akte berichtet von einem Treffen zwischen Mitgliedern der »Étoile nord-africaine«⁴⁶ und MusikerInnen der Ausstellung am 9. Mai. Über eine Kündigungswelle im »restaurant indochinois« existiert ein Rapport: Die Frau von Sai Van Hoa, einem Führer der radikalen Studentengruppe »Association d'Enseignement mutuel«, die in der Garderobe jobbte, wurde entlassen, weil sie antikoloniale Propaganda ins Gelände eingeschleust haben soll; ebenso der dortige Koch. Ein weiterer Bericht stellt die plötzliche und mutmaßlich politisch motivierte Abreise von 23 MusikerInnen (von insgesamt 42) einer angeheuerten nordafrikanischen Band fest. Es kam aber auch zu zahlreichen unfreiwilligen Abreisen: Nach der 1930er Welle folgte im Zuge der Organisationsversuche gegen

die Ausstellung 1931 eine weitere Flut von Abschiebungen, von der am 22. Mai unter anderem Nguyen Van Tao, den Lebovics den Helden der C.A.I.-Akte nennt, ergriffen wurde.⁴⁷ Am 1. August verhaftete die Polizei zudem wiederum zahlreiche StudentInnen: Sie wollten gerade mit einer Demonstration vor der Rekonstruktion des Tempels von Angkor Wat beginnen.

Die C.A.I.-Akte enthält auch Flugblätter, Plakate und ähnliches Protestmaterial. So ist etwa ein von der »Ligue de défense de la race nègre« produziertes Poster, das an den Außenwänden einer Schule nahe der Kolonialausstellung aufgefunden wurde, überliefert: Es klagt die gerade erfolgten Inhaftierungen und Erschießungen von Kamerunerinnen an, die gegen hohe Steuerabgaben protestiert hatten. Oder ein in »quoc ngu«, der lateinischen Schreibweise des Vietnamesischen, verfasster Cartoon.⁴⁸ Die »annamitischen« AktivistInnen, teilweise durch die »Ligue anti-impérialiste«⁴⁹ unterstützt, waren die wohl am besten koordinierte Gruppe und nicht nur in Paris, sondern auch in Toulouse oder Marseille aktiv. Eine ihrer erfolgreichen Interventionen war es, die »indigènes on display« der Sektion »Indochine« davon zu überzeugen, sich zu weigern, den riesigen Drachen auf dem Ausstellungsgelände herumzutragen. In der Folge sah sich die Ausstellungsorganisation dazu gezwungen, AfrikanerInnen mit dieser Aufgabe zu betrauen. Koordinierung und Kontakt wurde, folgt man den Akten, nicht nur zwischen den »indigènes on display« und ihren bereits länger in Frankreich wohnhaften, meist studentischen Landesbrüdern und -schwestern angestrebt: Der C.A.I.-Bericht vom 25. April deckt ein Koordinierungstreffen zwischen »zwei Indochinesen, einem Japaner, einem Koreaner und einem Neger« auf. Der innerhalb der Ausstellung operierende »Joe« denunziert im September den Plan der »Ligue de défense de la race nègre«, das Standbild von Khai Dinh vor dem annamitischen Pavillon niederzureißen. Denselben Aktionsplan rapportieren die Agenten »Désirée«, mit der Observierung außerhalb der Ausstellung beauftragt, und »Guillaume«, über den weiter nichts bekannt ist. Eher an die Arbeiterklasse der »français de souche«, die weiße Mehrheitsbevölkerung, gerichtet, dürften die Aufrufe des »Parti communiste français« gewesen sein, sich als Verbündete der Kolonisierten zu verstehen bzw. diese als Alliierte des internationalen Proletariats im Kampf gegen die Nationalbourgeoisien zu begreifen: unter anderem finden sich in der C.A.I.-Akte ebenfalls kleine Flyer mit antikolonialen Slogans wie: »Die kolonialen Bevölkerungen wollen keine sozialistisch-faschistischen Regierungen. Sie fordern Unabhängigkeit.« Oder der aus gleicher Quelle stammende »Véritable

Guide de l'Exposition Coloniale: L'oeuvre civilisatrice de la France magnifiée en quelques pages«, den der C.A.I. im Juni 1931 allerdings auch im tunesischen Restaurant und im »pavillon des forces d'outre-mer« aufspürte (auf dem Ausstellungsgelände musste er klandestin verbreitet werden).⁵⁰ Seine Argumentation verfolgte eine ähnliche Kontra-Evidenz zur kolonialen Pittoreske in Vincennes wie die auf Initiative von Willy Münzenberg von der »Ligue anti-impérialiste« und unter der Leitung des Surrealisten André Thirion realisierte Gegenausstellung mit dem Titel »la verité sur les colonies«⁵¹, die wegen Budgetschwierigkeiten, interner Auseinandersetzungen um Zielsetzungen und Design erst am 19. September im Sowjetischen Pavillon der Ausstellung für angewandte Kunst von 1925 eröffnet werden konnte.⁵² Hinter einem Banner am Eingang mit der Aufschrift »Der Imperialismus ist das letzte Stadium des Kapitalismus« wurde die BesucherIn von Tafeln empfangen, die das Leben in der Sowjetunion beleuchteten und erklärten, welches Maß an kultureller Freiheit und Autonomie die dortigen Bevölkerungen erlangt hätten. Darstellungen von Eisenbahn- und MinenarbeiterInnen, Abbildungen, Grafiken und Statistiken zu Eroberung, Ausbeutung, Krieg und »Entwicklung« illustrierten dagegen das Leben von »indigènes« in den französischen Kolonien. Zusätzliche Schrifftafeln klagten an, dass 18.000 Personen für die Konstruktion der Kongo-Eisenbahn ihr Leben hatten lassen müssen, die gängige Zwangsarbeit und andere grauenhafte Arbeitsbedingungen in der Kolonialwirtschaft und der ausgelassene Lebensstil der kolonialen Administrationen wurden angeprangert. Über diese marxistisch-leninistische Argumentation, welche die kolonialisierten Bevölkerungen undifferenziert als Arbeiterklasse, dem selben Schicksal wie das metropolitane Proletariat unterworfen, portraitierte, hinaus, spielte eine Art avantgardistische »Negrophilie« eine wichtige Rolle. Sie spiegelte sich etwa in der musikalischen Unterhaltung, welche die ganze Ausstellung durchzog, war aber vor allem in der anti-rationalistischen, anti-logozentristischen Primitivismus-Ästhetik der Surrealisten präsent, mit der Louis Aragon und Tanguy den zweiten Stock der Ausstellung bespielten: Hier gab es »art indigène«, »afrikanische, ozeanische und amerikanische Skulpturen«⁵³ zu sehen, aber auch so genannte »fetiches européens«, etwa Madonnenfiguren. Diese Gegenüberstellung mag die postulierte Äquivalenz der an europäische und außereuropäische Artefakte angelegten Maßstäbe zu produzieren beabsichtigt haben. Die Überschrift zu der Sektion, ein Zitat des Fetisch-Theoretikers Marx, legte andererseits aber den Rahmen fest,

in dem Fetische Beachtung erlangen sollten: »un peuple qui en opprime d'autres ne saurait jamais être libre«.

Der Einblick in die C.A.I.-Akte macht zeitgleich zum erfolgreichen Großereignis der Kolonialausstellung Argumentarien, Protestpraxen und Zusammenschlüsse öffentlich, die einen frühen und grundsätzlichen Riss durch die »fracture coloniale«⁵⁴ gezogen haben. – Die Kolonie, bislang in einem »Anderswo« weitweg gelegen, mit in zeitlicher und geografischer Hinsicht vom Fortschritt und der Modernität der Metropole als different gezeichneten »indigènes«, manifestiert sich durch die Sicht auf das Panorama der unterschiedlichen Proteste rund um das Projekt von 1931 als auch innerhalb der Metropole angekommen. Was für einen nachträglichen Reflex hinterlässt dieses Wissen um antikoloniale Proteste aber auf dem Display der Ausstellung und auf den Abbildungen, die in ihrem Zusammenhang entstanden sind?

A NEW WAR-MACHINE

Die Kolonialausstellung von 1931 gilt Ezra als Beispiel für den »french colonialism« im Sinne einer von der französischen »Kolonisation« als Form der »politischen und ökonomischen Herrschaft« unterschiedenes kulturelles Bilderrepertoire, das, wie sie zeigt, zu dieser Zeit allgegenwärtig war und sich auch auf Bereiche ausdehnte und diese durchdrang, die bislang nicht mit dem Kolonialismus in Verbindung gebracht wurden.⁵⁵ Ezra bezieht die »colonial culture« dabei auf Homi Bhabhas bekannte Überlegungen zur »kolonialen Mimikry« (»das Begehren nach einem reformierten, erkennbaren Anderen als dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist«⁵⁶). Sie schließt damit vor allem an Bhabhas Fragestellung an, ob und inwiefern die »koloniale Ambivalenz« als diskursive Bedingung der Dominanz in ein Motiv der Einmischung, der Intervention, des rebellischen Gegen-Einspruchs umzuwenden wäre. Ezra weist diese Vorstellung strikt zurück, mit dem Argument, dass die Zweideutigkeit (»double-ness«) des französischen kolonialen Diskurses der »Plus Grande France« eine Art von »reverse *doublure*« bereitstelle. Diese umgedrehte Auskleidung, dieses nach außen gewandte Futteral – dafür benutzt Ezra das Bild des Wolfes im Schafspelz – unterlaufe den kolonialen Diskurs keineswegs, sondern beschütze ihn vielmehr von außen, befestige und bestärke ihn. Sie stellt heraus, dass koloniale Ambivalenz Widerstand weder ermöglicht noch verhindert

habe. Das französische Empire habe sich nicht selbst zerstört, sondern es sei überwunden worden. Es sei, so Ezra weiter, ein unbewusst imperialistischer Gestus, die Möglichkeit der Subversion *innerhalb* des kolonialen Diskurses zu verorten. Ein solcher Gestus kolonisiere den Widerstand selbst und mache ihn so der Position der Kolonisierer zugänglich und angemessen. Die koloniale Ambivalenz ist Ezras Ansicht nach vielmehr geradezu geeignet, die aktive Rolle jener Subjekte zu unterminieren, die tatsächlich Widerstand geleistet haben. Ich möchte dieser Sichtweise widersprechen, die, wie ich meine, gerade nicht mit dem konstitutiven Aspekt der Ambivalenz rechnet, sondern in einer beinahe manichäischen Auffassung der bipolaren Systematik des Kolonialismus gefangen bleibt und zwar Widerständiges, Einsprüche gegenüber ›dem Kolonialen‹ nominell hoch bewertet, solche kontingenten Umschläge in die eigenen Überlegungen jedoch nicht zu integrieren vermag und vollständig ausklammert.⁵⁷

Über die Figur, die Betrachtung des Ausstellungsdisplays, sowohl um den Blick auf die damaligen Fotografien als auch auf die C.A.I.-Akte als Display zu erweitern, habe ich – im Gegensatz zu Ezra – für eine Unteilbarkeit des kulturellen kolonialen Diskurses von politischer und ökonomischer kolonialer Bemächtigung plädiert und eine Sicht auf die Anrufung der »Plus Grande France« und das Blickregime der »scopic reciprocity« auf der Ausstellung vorgeschlagen, die zu anerkennen versucht, wie diese dort auf dem Feld des Sichtbaren gleichzeitig in Form der Autorität über die Opposition zwischen aktiven BesucherInnen/Blickenden/›zivilisierten‹ citoyens und passiven Objekten/Betrachteten/›wilden‹ sujets wie auch in Form eines Potenzials, diese Oppositionen zu überschreiten, ›beantwortet‹ werden. Dass die Ausstellung als Austragungsort von Protesten gewählt wurde, deren Implikationen weit über sie selbst hinausreichten, scheint mir ein Hinweis darauf zu sein, wie sehr zu jener Zeit von der Autorität ihrer metonymischen Macht auszugehen war: Das von ihr aufgebrachte Bilderrepertoire und das historische Blickregime setzen dabei nicht nur den Rahmen fest, in dem koloniale Evidenz als Kultur produziert wurde, sondern auch, in dem sich Sinn generieren ließ, um gegen die Bedeutung der »Plus Grande France« und die unter ihrem Banner gelebten Leben zu ringen. Damit folge ich Bhabhas Konzeption der Ambivalenz der Mimikry als einem Ort der kolonialen Autorität und *gleichzeitig* ihrer Verunsicherung. Sie ist eine »doppelte Artikulation«, so Bhabha, »eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen ›aneignet‹ (›appropriates‹), indem

sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (»inappropriate«), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für »normalisierte« Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.«⁵⁸

Gegenüber der Ausstellung mit ihrem Auftritt als Metonymie einer allumfassend-universalistischen, republikanisch-modernen und fortschrittlich-integrativen »Plus Grande France«, gegründet auf der Binarität von »citoyens« und »sujets« mit abgestuften Rechten und Konzepten gesellschaftlicher Teilhabe,⁵⁹ hat der Protest zum einen eine Einsprache erhoben, die mittels Gegeninformation operierte. Diese Strategie ließe sich als eine Entschleierung der Verleugnung lesen, die »den chaotischen Charakter [des] Eingreifens [der kolonialen Beherrschung] als Verwerfungen hervorruhende Präsenz negiert, um die Autorität ihrer Identität in den teleologischen Narrativen des historischen und politischen Evolutionismus zu bewahren«.⁶⁰ Sachverhalte und Ereignisse in den Kolonien, die der Öffentlichkeit mittels der Displays verschwiegen wurden, sollten manifest oder der »Blick zurück« auf die Phantasien exotisierter und als submissiv platzierter »indigènes on display« dingfest gemacht werden. Nicht selten wurde dabei eine Bestimmung im Namen der Klasse (seltener auch der »Rasse«) artikuliert – eine Anrufung, die mit einem ebenso teleologischen Narrativ antrat, eine angestrebte Realität zu repräsentieren und dabei manifeste Verwerfungen unterminierte. Interessanter scheint mir deswegen der Blick auf das in sich selbst inkohärent, widersprüchlich, ja, selbst ambivalent bleibende Ensemble der strategisch und taktisch heterogenen Widerstände, die gleichwohl vom Standpunkt der Autorität aus – im Archiv gesammelt – allesamt als »anti-französisch« begriffen und zusammengefasst wurden. In dieser Perspektive zeigen sich die »partiell autorisierten Repräsentationen der Andersheit« der kolonialen Subjekte/Objekte miteinander in Verbindung stehend – Verbindungen, die offensichtlich angestrebt waren, aber oft, um es mit Bhabha zu sagen, von den Erkenntnisregeln der dominanten Diskurse, die »Zeichen der kulturellen Differenz artikulieren und sie in die verschobenen Beziehungen der Kolonialmacht – Hierarchie, Normalisierung, Marginalisierung usw. – wieder einbringen«,⁶¹ erfasst wurden. Das Ensemble des Widerstands zeigt sich als ein Eingriff, der exakt konterkarrierend, im Kurzschluss der autorisierten Versionen der Andersheit, in dieser diskursiven Ambivalenz mitschwingt. Es durchquert in mehrfacher Weise die Barrieren zwischen Modernismus und »indigénat«, durchkreuzt

die teilenden Praxen, die den kolonialen Raum konstruieren und gesellschaftlich segregierte Sektoren und diskursive Gültigkeiten hervorbringen; es praktiziert mit diesen Übertretungen das »droit à la cité«. Separat und in unterschiedlicher Weise regierte und fixierte Plätze in der »Plus Grande France« werden über neue Koalitionen artikuliert: Das Quartier Latin »spricht« mit dem Ausstellungsgelände, die Kolonie mit der Metropole, die Politik mit der Kultur und dem Pittoresken, der objektivierte Platz von »indigènes on display« mit »Negrophilie«, mit der schwarzen Revolution, mit Intellektualismus und Kommunismus. Die Optionen auf Organisationsansätze zwischen den »sujets« in der Migration und dem »indigénat« im temporären Arbeitsaufenthalt in der Ausstellung scheinen mir hierbei ein besonders zentrales Scharnier zu besetzen, das jegliche Grenzziehungen *zwischen* dem »Metropolitanen« und dem »Kolonialen« außer Kraft setzt. Damit konzipiere ich das Ensemble der Widerstände, das von innerhalb der kolonisierten Räume aus agiert, als weder der diskursiven Ambivalenz der »Plus Grande France« vollständig inhärent, noch als ihr paradoxer, »authentischer« Außeneffekt. Sondern als eine »Kriegsmaschine«, die sich genau dort zu formieren beginnt, wo Lyauteys groß angelegtes Projekt Frieden schließen wollte.

Wenn ich dieses Versprechen des Widerstandsensembles gegenüber seinem manifesten Scheitern und seiner Marginalität so stark betone, dann nicht, weil ich im Nachhinein behaupten will, die koloniale Hierarchisierung hätte zu diesem Zeitpunkt zerschlagen werden können, sondern weil ich herausstellen will, dass ihr ambivalenter Diskurs von Formen des Sehens überlagert wurde, die sie in einer Weise erschütterte, die, wie ich meine – erschreckenderweise – noch heute nachhallt. Etwa wenn es, wie Ezra im Rückgriff auf Balibars Überlegungen zur Begrifflichkeit der »kulturellen Nähe«, die in Frankreich in Debatten über die »Assimilierbarkeit« von MigrantInnen aus ehemals kolonisierten Ländern aufgebracht werden, bestechend darlegt, gerade die Dichte der historischen Bande ist, die im Diskurs ihre Erscheinung als »fremd« und »weit entfernt« motiviert.⁶²

Anders als im Diskurs sei das in der Unentscheidbarkeit Begründete ein Moment, in dem Politik und die Anfechtung der Macht mit großer Intensität erfahren würden, schreibt Kobena Mercer in einem Text, in dem er sich mit der Ambivalenz seiner Gefühle gegenüber den Fotografien von Mapplethorpe beschäftigt.⁶³ Die Dringlichkeit dieser intensiven Indeterminiertheit, die besagt, dass unterschiedlich aufladbare Zeichen und ihre polyvalente Bedeu-

tung von unterschiedlichen politischen Kräften angeeignet werden können – sie gehören nicht jemandem! – möchte ich sozusagen aus dem Wissen um die Widerstände von 1931 hinüberretten in die heutige Betrachtung des damaligen fotografischen Materials von der Ausstellung: Verunsichernd und erschreckend zugleich ist, wie ›gut‹ das von den Abbildungen aufgebrachte Spektakel der Differenz zwischen Kolonisierern und Kolonisierten, die hier beide in Frage stehen sollen, lesbar ist, wie sehr dem heute schauenden Auge also offenbar der Fundus ihres Bilderrepertoires zugänglich und evident scheint. Die Frage nach der kolonialen Ambivalenz stellt sich so nicht nur als etwas, was ›in historischen Texten‹ enthalten ist, sondern als etwas, was sich durch das überlieferte Bildmaterial hindurch zieht als ein (historisch kontingentes, kontext-gebundenes und historisch spezifisches) Verhältnis der Unentscheidbarkeit zwischen dem Blickregime, dem Dargestellten und der Lesart der gebotenen Bilder, d.h. meinem heutigen Blick: Was dabei in Frage steht, ist die eigene (eingenommene) Subjektposition. Auch wenn ich den Fotografen dieser Bilder die Intentionalität einer ›weißen‹ Besorgnis um einen nicht über Differenz markierten, unbeobachteten Platz unterstelle und mich von ihm distanzieren, erübrigt sich damit noch nicht die Suche nach der Verortung meines Blickes gegenüber den Blickverhältnissen innerhalb der Bilder. Die Unentscheidbarkeit zwischen den beiden möglichen, aber widersprüchlichen Identifikationen mit den Plätzen »sujets«/»citoyen« durch einen »produktiven Blick« neu zu bestimmen, den Kaja Silverman als ein Engagement mit der Erinnerung konzipiert, das darum ringt, das »Given-to-Be-Seen« zu deplatzen und neu zu sehen,⁶⁴ bleibt ein Aufruf zu einem Projekt, das sich nicht allein durch ›gute Absicht‹ bewerkstelligen lässt: Statt eine möglichst ›vollständige‹ Erinnerung anzustreben, die implizieren würde, in der selben kulturellen Ordnung zu verbleiben, die Erinnerungen anderer zu erinnern und dabei jemand anderer zu werden.

ANMERKUNGEN

¹ Lebovics spricht von der »Plus Grande France« als vom größten Selbst, vom größten Moment in Frankreichs nationalem Outre-mer-Selbstverständnis. Die »Plus Grande France« umfasst zum Zeitpunkt der Ausstellung von 1931 ein Territorium von 10 Millionen qkm mit 100 Millionen BewohnerInnen, wie verschiedene zeitgenössische Quellen betonen (»un empire de cent millions d'habitants«), wovon 40 Millionen französische BürgerInnen sind. Vgl. Herman Lebovics, True

France. The Wars over Cultural Identity 1900–1945, Ithaca, London 1992.

² »Vous êtes venu ici parce que vous avez senti que la grande collectivité humaine FRANCE avait aujourd’hui des horizons plus vastes que ceux que vous avez été habitué à considérer sur la carte d’Europe.«

³ »Que la jeunesse retienne tous ces noms d’hommes et de pays dont la résonance lui paraît aujourd’hui bizarre. Dans dix, vingt ou trente ans, lorsque ces 14 millions d’hommes en marche et leur sol encore vierge seront unis par le rail à nos province d’Afrique du Nord, lorsque l’aviation jouera son plein rôle, ces appellations seront plus familières à nos oreilles que les noms provençaux ou gascons à celles des Parisiens du XVIIIe siècle. / Alors, notre Afrique, aux masses étroitement alliées pour la défense et la prospérité, sera un prolongement magnifique et direct de notre humanité française.« Guide officiel de l’Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931, S. 68.

⁴ L’Illustration, 23. Mai, zit. nach Elizabeth Ezra, The colonial unconscious. Race and Culture in Interwar France, Ithaca, London 2000, S. 17-18.

⁵ »Qu’il n’y aura pas de guerre! Il est toujours sous-entendu »guerre européenne«. Les guerres coloniales ne sont pas des guerres...« (zit. nach: Gilles Manceron, L’indignation anticoloniale, in: Marie de Paris (Hg.), 75 ans après, regards sur l’Exposition coloniale de 1931, S. 23 in: <http://mairie12.paris.fr/index.php/mairie12/documents.php?id=3561> (Februar 2007). Zur »Ligue des droits de l’homme« vgl. auch: Philippe Dewitte, Les mouvements nègres en France 1919-1939, Paris 1985, S. 62.

⁶ Fast 1 Million »indigènes« haben für Frankreich im Ersten Weltkrieg gekämpft, 205.000 »tirailleurs« haben in diesem Krieg für Frankreich ihr Leben gelassen. Vgl. Lebovics, True France, a.a.O., S. 62. Zur auch bevölkerungspolitischen Rechtswende der französischen Regierung nach dem Krieg vgl. James E. Genova, Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity, and the Limitations of Mimicry in French-Ruled West Africa, 1914-1956, New York 2004, S. 60ff. Der demografischen Schwäche Frankreichs gegenüber Deutschland wird in der Nachkriegszeit mit einer Politik der Reproduktion von Europäischsein begegnet, statt wie während des Kriegs durch die Umwandlung kolonialer Subjekte in Verteidiger Frankreichs mit Aussicht auf Französischwerden. Dennoch spielen die »troupes coloniales indigènes« auch auf der Kolonialausstellung von 1931 eine wichtige Rolle und werden in einer speziellen Sektion vorgestellt. Auftritte und Paraden finden etwa bei der Eröffnung und bei Empfängen oder bei einer »fête militaire« statt.

⁷ Dewitte, Les mouvements nègres en France 1919-1939, a.a.O., S. 119.

⁸ ebenda, S. 106ff.

⁹ 1922 gegründet, war die »Union Intercoloniale« der Kommunisti-

schen Partei Frankreichs angegliedert und brachte die Zeitschrift »Paria« heraus. Sie setzte sich ausschließlich aus VertreterInnen der Kolonien Indochine, Ile de la Réunion, Antilles, Sénégal, Madagaskar und Nordafrika in Frankreich zusammen. Vgl. Dewitte, *Les mouvements nègres en France 1919-1939*, a.a.O., S. 95–122.

¹⁰ »Si vous refusez de condamner le principe de la colonisation, notre Ligue devra changer son titre, devenir la Ligue pour la défense des droits de l'homme blanc et du citoyen français.« zit. nach: Gilles Manceron, *L'indignation anticoloniale*, in: Marie de Paris (Hg.), *75 ans après*, a.a.O., S. 23.

¹¹ Heute noch sichtbare Zeichen sind etwa die Verlängerung der rue Daumesnil, das Bürgermeisteramt mit dem so genannten »Salon de la France d'outre-mer«, Straßen namens Congo, Sahel oder Niger, die heute noch existierenden Pavillons »Togo et Cameroun«, die Verlängerung der Metrolinie Nr. 8 und vor allem das bestehende »Palais de la Porte Dorée«: Zur Kolonialausstellung 1931 als einziger dauerhafter Bau für das »Musée des colonies« eingerichtet, 1935 in »Musée de la France d'Outre-mer« und 1960 in »Musée des arts africains et océaniens« umbenannt, wurde der Ausstellungsbetrieb 2003 geschlossen und die Sammlungen ans »Musée du quai Branly« überstellt, das im Juni 2006 von Chirac eröffnet wurde. Am 8. Juli 2004 – also nach dem Umzug der Sammlungen ins »Quai Branly« – kündigte Raffarin den Plan einer »Cité nationale de l'histoire de l'immigration« an, die gegenwärtig im Gebäude des »Palais de la Porte Dorée« geplant wird. Aktuell wurde die Eröffnung dieses Museums auf Juni/Juli 2007 verschoben.

Zu dem Projekt Lyauteys, mit der »Exposition Coloniale Internationale« von 1931 die Stadtveränderungen der Haussmanisierung auch im Westen von Paris durchzusetzen und die so genannte »zone« jenseits der Mauern umzustrukturieren, siehe auch das Kapitel »a taxonomy of marginality: the site« in: Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris, Cambridge, London 2000, S. 130–174; sowie Catherine Hodeir, Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale*, Paris 1991, S. 26–27.

¹² Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London 1995, insbesondere S. 6, 28, 68 und 98.

¹³ *Promenades à travers l'Exposition Coloniale Internationale*, Paris 1931, 24 Cartes Détachables.

¹⁴ vgl. Bennett, *The Birth of the Museum*, a.a.O.

¹⁵ »[...] Mais vous ne trouverez pas ici une exploitation des bas instincts d'un public vulgaire. [...] M. le maréchal Lyautey, et avec lui, M. le gouverneur général Olivier et tous leurs collaborateurs, vous ont considéré, cher Visiteur, comme un homme de bon goût. Point de ces bamboulas, de ces danses du ventre, de ces étalages de bazar, qui ont discrédité bien d'autres manifestations coloniales [...].

Aujourd'hui la manière de vivre de ces peuples se rapproche plus que

vous ne le croyez de la vôtre. Penchez-vous sur leur oeuvre. Regardez-les agir. [...] Les peuples ne communiquent pas que par la parole; les impressions ne sont pas toutes celles de la vue. [...]

À l'heure actuelle, coloniser veut dire: faire commerce d'idées et de matières, non point avec des êtres grevés de misère physique et morale, mais avec des gens aisés, libres et heureux.

Un conseil: en face de toute manifestation étrangère ou indigènes, ne riez pas des choses ou des hommes que vous ne comprenez pas au premier abord. Le rire gouailleur de certain Français nous a fait plus d'ennemis à l'extérieur, que de cruelles défaites ou des traités onéreux. Les idées des autres hommes sont souvent les vôtres, mais exprimées d'une façon différente. Pensez-y. Que la joie la plus élevée et la plus française vous anime, cher Visiteur [...]. « Guide officiel de l'Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931.

¹⁶ vgl. Lebovics, True France, a.a.O., S. 92.

¹⁷ Pascale Blanchard, L'Exposition Coloniale Internationale, lieu de mémoire du XXe siècle, in: de Paris (Hg.), 75 ans après, a.a.O., S. 25.

¹⁸ Vgl. Ezra, The colonial unconscious, a.a.O., S. 25. Ezra erwähnt an dieser Stelle, dass die Ausstellungsorganisatoren den Protesten schließlich nachgegeben hätten. Davon gehe ich allerdings nicht aus, da die offiziellen Ausstellungsführer – der »Guide complet et illustré, Exposition Coloniale Internationale Paris 1931 commenté par Paul Roue«, auf: <http://www.jetons-monnaie.net/p/expo1931.html> (Februar 2007) und der »Guide officiel« – diese Transportmittel anpreisen.

¹⁹ »Confiez-vous aux solides piroguiers du Wouri, la rivière de Douala. Buvez le café et le chocolat des plantations de là-bas. Vous ajouterez ainsi une documentation physique et personnelle aux notions dont vous venez de vous enrichir.« Guide officiel, S. 107.

²⁰ »À lire ce qui s'écrit, à entendre ce qui se dit à propos de l'Exposition de Vincennes, il pourrait sembler au visiteur non averti [...] [que] les aborigènes de l'Afrique [...] ont été retiré de leur état primitif par la civilisation blanche qui leur aurait appris à penser, à se vêtir, à travailler le sol et le fer ou à modeler l'argile.« Adolphe Mathurin, L'évolution humaine à l'exposition, in: La Race Nègre, Nr. 5, August 1931; zit. nach: Dewitte, Les mouvements nègres en France 1919-1939, a.a.O., S. 328.

²¹ Bennett, The Birth of the Museum, a.a.O., S. 7.

²² Blaise Diagne, geboren im Senegal, wurde 1914 als erster afrikanischer Vertreter in die Assemblée nationale française gewählt und bis zu seinem Tod, 1934, wiedergewählt. (In den vier Communes du Sénégal – St.-Louis, Rufisque, Dakar und Gorée – besaß die Bevölkerung das Wahlrecht!) Ebenso bis zu seinem Tod war Diagne Bürgermeister von Dakar. 1918 führte er in der AOF im Hinblick auf die Verleihung von Bürgerrechten an die Kolonisierten nach Kriegsende die massive Rekrutierungskampagne durch, wobei sich Frankreich allerdings niemals bereit zeigte, diese Blutschuld (»dette de sang«) zu »begleichen«. Trotz die-

ser Niederlage hielt Diagne an einer legalistischen Lesart von Bürgerrechten fest (»Man kann beides sein, französisch und Muslim«, skandierte er 1919 (vgl. Genova, *Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity*, a.a.O., S. 57)), war aber zugleich – wenn auch von dessen Ideen nicht begeistert – an der Organisation des von du Bois initiierten ersten panafrikanischen Kongresses in Paris beteiligt, der – ambitionierter- und vergeblicherweise – eine Anerkennung von internationalen Rechten der Schwarzen bei den zukünftigen Vereinten Nationen anstrebte. Diagne war mit dem jungen Senghor, den er in den frühen 30er Jahren als seinen Pariser Korrespondenten betrachtete, eng befreundet.

²³ Vgl. Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 19.

²⁴ Ebenda.

²⁵ »Ces territoires sont représentés ici par de nombreuses constructions, de taille diverses, qui forment pavillons. Ce sont des cases de chefs et d'indigènes Bamoun, situés au Cameroun, aux confins de la forêt et de la savane du Nord. Des cases très stylisées, naturellement, par l'architecte français.« *Guide officiel*, a.a.O., S. 105.

²⁶ Claude Farrère expliziert diesen Gestus in der Zeitung »L'Illustration« mit hochfliegenden Worten: »[...] ich hoffe auf die Weisheit des guten Verstandes, dass wir als abendländische Friedensstifter in Fernost die legitimen Erben dieser antiken Khmer-Zivilisation darstellen und sicherlich besser sind als alles, was dort bis zum Tag unserer Landung an diesen entfernten und heiligen Küsten folgte. Da, wo wir uns befinden, sind wir dagegen eingeschritten, dass man sich gegenseitig umbringt und die Vergangenheit, diesen naturgemäßen Vorgänger der Zukunft, zerstört. Es ist ein gelungenes Werk. Fahren wir damit fort!« (»[...]je souhaite la sagesse de bien comprendre que nous, pacificateurs occidentaux de l'Extrême-Orient, les héritiers légitimes de cette antique civilisation khmère, meilleure certes, que tout ce qui lui succéda jusqu'au jour de notre débarquement sur ces plages lointaines et sacrées. Nous avons interdit, là où nous sommes, qu'on s'entre-tuât et qu'on détruisît le passé, naturel précepteur de l'avenir. L'oeuvre est bonne. Continuons!«) Ho-deir, Pierre, *L'Exposition Coloniale*, a.a.O., S. 24.

²⁷ »image des cinq pays de l' Union (Indochine), assemblés maintenant et consolidés par nous«, *Guide officiel*, a.a.O.

²⁸ »Cochinchine, Cambodge, Annam, Tonkin et Laos, nations autrefois sans grande consistance politique«, ebenda.

²⁹ Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 165.

³⁰ vgl. Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 31.

³¹ Vgl. Donna Haraway, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M., New York 1995, S. 73–97.

³² vgl. Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 32–33.

- ³³ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, London 1996, S. 163.
- ³⁴ Ebenda, S. 174.
- ³⁵ vgl. ebenda, S. 133.
- ³⁶ Bennett, *The Birth of the Museum*, a.a.O. (vgl. Anm. 12).
- ³⁷ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. 166.
- ³⁸ »Service de liaison avec les originaires des territoires français d'outre-mer«.
- ³⁹ Systematisch hätte sich die Wissenschaft erst seit den 80er Jahren an die Aufarbeitung dieser Akten gemacht, so P. Dewitte im Interview mit Boniface Mongo-Mboussa, veröffentlicht auf africulture.com.
- ⁴⁰ »Service de Contrôle et d'assistance des indigènes des colonies françaises«.
- ⁴¹ Hierbei sind auch die kolonialen Truppen eingeschlossen, während ihres Kriegsdienstes auf europäischem Boden, Angaben der »archives nationales«; vgl. dazu auch Genova, *Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity*, a.a.O., S. 58.
- ⁴² Ab 1939 beschränkten sich die Aktivitäten des C.A.I. darauf, bestimmte Individuen zu überwachen und Identitätskarten auszustellen, die Personen aus Übersee die Zirkulation in der Metropole erlaubten. 1941 wurde der Dienst umbenannt in »Service coloniale de contrôle des indigènes«, 1946 in »S.L.O.T.F.O.M.«. Nach dem Zweiten Weltkrieg scheint diese Polizei ihre Bedeutung zunehmend zu verlieren. Der »Service de l'inspection du travail« und der »Service de l'inspection des troupes coloniales« haben dessen Aufgaben weitgehend übernommen. Nur moralische und intellektuelle Dienstaspekte blieben dem S.L.O.T.F.O.M. überlassen, worauf er 1952 konsequenterweise der Direktion der sozialen Überseeangelegenheiten angeschlossen wurde.
- ⁴³ Vgl. Lebovics, *True France*, a.a.O.; Genova, *Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity*, a.a.O.; Dewitte, *Les mouvements nègres en France 1919-1939*, a.a.O.
- ⁴⁴ »They are holders of identity cards provided to them by this comissioner (of their division). They are to be kept within the boundaries of their division at the time stated by their comissioner, in no case later than midnight. They may not leave the general Exhibition grounds unless they have a special pass granted to them by their supervisor, designated by the superintendent of the division.« in: Marcel Olivier, *Exposition Coloniale 1931: Rapport générale*, 1933, zit. nach Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 24. Ezra bemerkt, dass der »Spezialausweis«, den die Beschäftigten für den Aufenthalt in der Ausstellung erhielten, zum einen einer Erweiterung der »carte de séjour« entsprach, die für internationale Aufenthalter in Frankreich ab 1917 erforderlich war, zum anderen aber auch an das so genannten »livret« angelehnt ist, das Arbeitgeber im 19. Jh. ihren Beschäftigten für die »ville-usine« ausstellten.

⁴⁵ aus den C.A.I.-Akten, zit. nach Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 24.

⁴⁶ »Étoile nord-africaine« stand zusammen mit der »Ligue de la défense de la race nègre« und der »Parti annamite de l'indépendance« in einem konfliktreichen, aber koordinierten Kontakt zur »Union inter-coloniale«, deren Aufgabe in der Organisation der kolonialen Bevölkerung in Frankreich bestand, und zum für Theorie und Propaganda zuständigen »Comité d'études coloniales« der frz. Kommunistischen Partei. Vgl. dazu Dewitte, *Les mouvements nègres en France 1919-1939*, a.a.O.

Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte der C.A.I. die Verbreitung und »Ansteckung« bolschewistischen Gedankengutes. In den Akten des C.A.I. finden sich dementsprechend auch viele Notizen und Originalmaterialien über die Aktivitäten und Kontakte der frz. Kommunistischen Partei und über die mit ihr gegen die Ausstellung zusammenarbeitenden Surrealisten. Die »kolonialen nationalen Bewegungen« und deren Unterstützungen aus Sowjetrussland wurden bereits im »Rapport général« zur Ausstellung als hauptsächliche »Gefahren« ausgemacht.

⁴⁷ Im Traktat der Surrealisten »Ne visitez pas l'Exposition Coloniale!« findet sich zu diesen Ereignissen folgender Absatz: »Un étudiant indochinois a été enlevé par la police française, arrêté avant d'être refoulé en Indochine. Le crime de Tao? Etre membre du Parti communiste, lequel n'est aucunement un parti illégal en France, et s'être jadis permis de manifester devant l'Elysée contre l'exécution de quarante Annamites.«

⁴⁸ Abgebildet in: Morton, *Hybrid Modernities*, a.a.O.

⁴⁹ Die kommunistische »Ligue anti-impérialiste« wurde 1927 als eine internationale Gruppe mit Sitz in Berlin gegründet, die die Bewegungen der nationalen Emanzipation mit den ArbeiterInnenbewegungen in den imperialistischen und kolonisierten Ländern koordinieren sollte.

⁵⁰ Die kommunistische Tageszeitung »l'Humanité«, publizierte 1931 regelmäßig Artikel, welche kritisch auf die Ausstellung Bezug nahmen und die Arbeitsbedingungen der dort Beschäftigten skandalisierten, die etwa als »Opfer einer abscheulichen Ausbeutung« bezeichnet wurden. Vgl. Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 28.

Die Surrealisten verfassten zudem zwei Manifeste gegen die Kolonialausstellung: »Ne visitez pas l'Exposition Coloniale!«, 1931, von dem angeblich 5000 Stück in Arbeitervierteln, vor Fabriken und rund um das Ausstellungsgelände verteilt wurden. Unterzeichnet wurde das Traktat von André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy und Georges Malkine. Seine Forderungen sind unter anderem die sofortige Evakuierung der Kolonien und die Anklage jener Generäle und Funktionäre, die für die Massaker in Annam, im Libanon, Marokko und Zentralafrika verantwortlich seien (ein Neubdruck des Traktats findet sich in: José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris 1980). Die zweite surrealistische Schrift, der »Premier

Bilan de l'Exposition Coloniale«, kam heraus, nachdem am 27. Juni der niederländische Pavillon niederbrannte. Anhand dieses Ereignisses wurde die Doppelmoral des Kolonialismus exemplifiziert: Während mit dem niederländischen Pavillon tausende wertvoller Kulturgüter und Objekte zerstört worden seien (von den Surrealisten auch metonymisch für die Völker, die diese Objekte hervorgebracht haben, benutzt), die als Verlust der niederländischen kolonialen Macht (und nicht etwa als Verlust des kulturellen Erbes der indonesischen Leute) beklagt würden, werde der Tempel von Angkor Wat aus Gründen der negativen finanziellen Bilanz der Ausstellung an eine kinematographische Produktionsfirma verkauft, damit er niedergebrannt würde, so die surrealistische Bilanz.

⁵¹ Mitgearbeitet an der Ausstellung haben auch die französische Rote Hilfe sowie, allerdings nur halbherzig, die »Ligue de défense de la race nègre«, vgl. Genova, Colonial Ambivalence, a.a.O., S. 137ff.

⁵² Gemäß der C.A.I.-Akten hatte sich die »Ligue anti-impérialiste« zunächst um einen Stand innerhalb der Ausstellung bemüht, an dem sie Dokumente und Fotos zeigen wollte, die die Unterdrückung der Bevölkerung der Kolonien durch die kolonialen Autoritäten thematisieren. Dafür wurde jedoch keine Bewilligung erteilt und das Kolonialministerium erwägte sogar, auch die geplante Ausstellung zu verhindern. In Folge von regelmäßigen Berichten des C.A.I.-Agenten »Joe«, welche von der Dürftigkeit der Ausstellung und der schlechten Organisation sprechen, wurde dann aber davon abgesehen. Dem C.A.I. zufolge war die Sache harmlos, selbst die Eröffnung war schlecht besucht (nur 14 BesucherInnen am Eröffnungstag, rapportierte der C.A.I.), insgesamt, bis zu ihrer Schließung am 2. Dezember, schauten sich bloß etwa 4200 BesucherInnen »la vérité sur les colonies« an.

⁵³ In »L'An 31 et l'oeuvre du Temps« erinnert sich Aragon an die Gegenausstellung: »Es ist mir gelungen, eine Ausstellung afrikanischer, ozeanischer und amerikanischer Skulpturen von einer Bandbreite zusammenzustellen, wie sie Paris zuvor noch nicht gesehen hat, dank der Beteiligung der wichtigsten Sammler von Kunst der kolonisierten Länder, darunter mehrere Surrealisten (André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, Georges Sadoul und ich selbst).« An anderer Stelle präzisiert er dazu, dass diese »Freunde oder Anhänger der »Ligue anti-impérialiste« gewesen seien und: »Manche von ihnen haben sich vorab geweigert, ihre Objekte den Organisatoren der Kolonialausstellung zur Verfügung zu stellen.« Die Ausstellungsstücke der Gegenausstellung seien von den »großen Händlern und Spezialisten für diesen Bereich in Paris« gekommen. Zitiert nach Hodeir, Pierre, L'Exposition Coloniale, a.a.O., S. 126.

⁵⁴ Der Reader »La fracture coloniale« gilt als erste französische Publikation, die sich in den postkolonialen Diskurs einschreibt. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire, Olivier Barlet, La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial, Paris 2005.

- ⁵⁵ Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 2–3.
- ⁵⁶ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. 126.
- ⁵⁷ Vgl. Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 8.
- ⁵⁸ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. 126–127.
- ⁵⁹ In den französischen Kolonien galt der »Code de l'indigénat« von 1887, der für »indigènes«, aber auch für »indigènes-travailleurs immigrants« und Kolonialisten bzw. »citoyens français« je verschiedene Regierungsinstanzen vorsah, ebenso differierte die Rechtsprechung. Der Code beschränkte die Freiheitsrechte massiv und sah keine politischen Rechte vor, zivilrechtlich war bloß der Personenstatus der religiösen Herkunft anerkannt. Nur in den »alten« Kolonien – Antillen, Guyane, Réunion, St-Pierre-et-Miquelon oder an die »originaires« der vier »Communes« des Sénégal (nach 1916) – unterstanden dem »Code civil« und besaßen das Wahlrecht. Naturalisierungen unterlagen strengen Bedingungen, die in der Zwischenkriegszeit zusätzlich verschärft wurden. Interessant ist ein Zahlenvergleich von 36 Naturalisierungen von »indigènes« für das Jahr 1925 gegenüber 11.107 neuen französischen Staatsbürgerschaften, die im selben Jahr an »Ausländer« verliehen wurden. In die Zwischenkriegszeit fallen allerdings auch die ersten Konzepte, die einen Status zwischen »citoyen« und »sujet« erwägen, etwa für »indigènes d'élite«, was in der Folge wiederholt zur Debatte stand und insbesondere während des Zweiten Weltkrieges eine Rolle spielte. Vgl. dazu auch: Emmanuelle Saada, *Citoyens et sujets de l'Empire français. Les usages du droit en situation coloniale*, in: *Genèses*, Nr. 53, 2003/04, auf: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=GEN&ID_NUMPUBLIE=GEN_053&ID_ARTICLE=GEN_053_0004. Mit einem Gesetz vom 7. April 1946 wurde der »Code de l'indigénat« – nominell – abgeschafft.
- ⁶⁰ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, a.a.O., S. 163–164.
- ⁶¹ Ebenda, S. 163.
- ⁶² Ezra, *The colonial unconscious*, a.a.O., S. 10–11.
- ⁶³ Kobena Mercer, *Skin Head Sex Thing. Racial Difference and the Homoerotic Imaginary*, in: *Bad Object-Choices* (Hg.), *How do I look. queer film and video*, Seattle 1991, S. 169–210.
- ⁶⁴ Silverman, *The Threshold of the Visible World*, a.a.O., S. 170–193.

Nach dem zweiten Weltkrieg kam modernen Wohnungs- und Stadtbauprojekten in Europa eine Symbolfunktion für die auf Zukunft eingeschworene Neuordnung moderner Gesellschaften und deren Lebensweisen unter fordistischen Bedingungen zu. Bekannt sind die Sozialbauwohnungskomplexe für Hunderttausende in Frankreich, England, Holland, Deutschland, Schweiz und den U.S.A., die ab den 1970er Jahren wiederum zum Symbol des Scheiterns der Moderne wurden. Von nun an auf Grund der starren Funktionstrennung von Arbeit, Freizeit und Wohnen und deren Dezentralisierung als unwirtschaftlich beschrieben, sind die Bauten der Nachkriegsmoderne und vor allem die Sozialbauwohnungen im Allgemeinen eine gerne zitierte Negativfolie. In Deutschland und der Schweiz zieht der Staat sich deutlich aus der Förderung des sozialen Wohnungsbau zurück, in Frankreich assoziiert man nach Sarkozys »hartem Kurs« mit der Massenbauweise der Nachkriegsmoderne vor allem den Kampf von MigrantInnen gegen Diskriminierung, Abschiebung und soziale Ungleichheit.

Gleichzeitig lässt sich seit ein paar Jahren bei ArchitekturtheoretikerInnen eine Trendwende in der Perspektive auf die Massenbauweise der 1950er Jahre ausmachen, die sich vor allem in den Publikationen, Forschungsprojekten und Ausstellungen ablesen lässt, die sich mit Projekten und ProtagonistInnen des Team 10 auseinandersetzen.

Das Team 10 war eine Gruppe von NachkriegsarchitektInnen, die aus der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) hervorging. Die Bezeichnung »Team 10« bekam die Gruppe, weil sie im Sommer 1953 auf dem neunten CIAM-Kongress beauftragt wurde, den zehnten CIAM-Kongress zu organisieren. Schon der neunte CIAM-Kongress endete allerdings im Konflikt mit der älteren Generation wie Le Corbusier, Gropius und Gideon u. a. Der vom Team 10 formulierte Kritik an der von der »Charta von Athen« vor dem Krieg geforderten Funktionstrennung von Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr im Städtebau wurde ein Zu-

sammenhang von Wohnhaus, Straße, Stadtviertel und Stadt entgegengestellt. Dies geschah auf der Grundlage, dass die Architekten George Candilis und Shadrach Woods auf dem Kongress ein Grid, eine urbane Studie in Bild und Text, vorstellten, in dem diesmal nicht neue Architektur- oder Stadtplanungsentwürfe zu sehen waren, sondern eine selbstgebaute Hüttensiedlung, eine Bidonville, die von marokkanischen BinnenmigrantInnen am Stadtrand von Casablanca errichtet worden war. Diese Bidonville wurde als Lehrmodell für die Architektur und StadtplanerInnen der nächsten Generation vorgestellt. Zudem konnten die jungen Architekten ihren KollegInnen ein vollständig geplantes und realisiertes Gebäude präsentieren, das sie gleich neben die Hüttensiedlungen in Casablanca als eine Art Testbaute für »Muslime« realisiert hatten. Diese Siedlungsbaute und das so genannte Gamma Grid hatten nachhaltigen Einfluss auf die junge Generation von ArchitektInnen weltweit, da sich hier die Moderne scheinbar an lokale klimatische und »kulturelle« Gegebenheiten anzupassen und ihren universalistischen Pfad zu verlassen schien. Die neuen Ideen des Team 10 und ihre Kritik an der Vatergeneration der Moderne führte schlussendlich zur Auflösung der Organisation CIAM und die Mitglieder des Team 10 begannen bis 1981 eigenständig weiterzuarbeiten.

In einer grossen Wanderausstellung »Team 10 - A Utopia of the Present« (1953–1981) und einem umfangreichen Katalog wurde die Arbeit des Team 10 in den letzten drei Jahren erneut aufgearbeitet und dokumentiert.¹ Aber auch die ebenso interessanten Folgeprojekte und historischen Recherchen und Forschungen lassen den Kontext, in dem diese Planungen und Fotografien, die nach 1953 in unzähligen internationalen Zeitschriften zirkulierten, entstehen konnten, meist völlig unkommentiert. Und sie ignorieren auch die größeren Planungsstrukturen in die das Candilis-Projekt in Casablanca eingebettet war, wie auch die Folgeprojekte und Bewohnung nach der Unabhängigkeit Marokkos oder die städtebauliche Situation unter den Bedingungen der Globalisierung heute. Unhinterfragt bleibt vor allem die AutorInnenschaft der ArchitektInnen und der Blick auf den Gegenstand ihrer Untersuchung und ihrer Planung, wie auch die Frage nach der Repräsentation von Architektur selbst, meist abgelichtet im Zustand ihrer unbewohnten Fertigstellung. Vor allem aber fehlt eine Erklärung für die Motivation der Aktivitäten in Nordafrika. Dies war schon in den 1950er Jahren so, als in der schweizer Zeitschrift »Werk« im Jahr 1957 die marokkanischen und algerischen Planungen als »Neues Bauen aus Frankreich« vorgestellt wurden, obwohl Marokko schon unabhängig war. Vergessen gingen im Diskurs der europäischen Nach-

kriegsmoderne, sei es in ihrer Skandalisierung oder historischen Rekonzeptualisierung, die kolonialen und anti-kolonialen Bedingungen ihrer Entstehung.

Mit diesen beschäftigen wir uns sowohl im vorliegenden Artikel, wie auch in einem Forschungs- und Ausstellungsprojekt, das gemeinsam mit den Architekturhistorikern Tom Avermaete und Daniel Weiss realisiert wird und im Herbst 2008 in Berlin im Haus der Kulturen der Welt zu sehen sein wird.² Darin wird eine Perspektive auf die koloniale Moderne der Nachkriegsarchitektur geworfen, die auch die Frage nach der Epistemologie des »anthropological turn« der Nachkriegsmoderne stellt, wie auch nach möglichen Ausgängen einer solchen Erinnerungsarbeit, in der das Projekt der Moderne nicht nur als reines Herrschaftsverhältnis zu begreifen wäre, sondern als Aushandlungsraum verschiedenster AkteurInnen mit unterschiedlichen Privilegien.

NEW TOWNS

»The colonies constituted a laboratory of experimentation for new arts of government capable of bringing a modern and healthy society into being.« (Rabinow, 289)

Das Interesse der ArchitektInnen der Moderne an Nordafrika lässt sich einerseits mit dem morphologischen Interesse des Modernismus an den »kubischen Formen« der »weißen Häuser« erklären, die seit Ende des 19. Jahrhunderts als ein formales Repertoire im gesamten mediterranen Raum lokalisiert wurden. Andererseits haben die europäischen Bildungsreisen nach Nordafrika und die damit verbundenen Orientalismen, Exotismen und erotischen Phantasien, wie sie nicht nur in Le Corbusiers Arbeiten und Reisebeschreibungen zu finden sind, die Projektionen auf diesen Raum begünstigt.³

Mit einem leicht veränderten Fokus auf Nordafrika lässt sich das Verhältnis zwischen Architekturmoderne, Nordafrika und Kolonialismus aber noch weiter konkretisieren: Im 20. Jahrhundert waren die europäischen Projekte der Architekturmoderne häufig visionäre Aussagen geblieben oder meist nur in Modellform verwirklicht worden. Das koloniale Algerien, Tunesien und Marokko boten dagegen auch in der Zeit des italienischen und deutschen Faschismus die Möglichkeit, Bauten und Siedlungen zu entwickeln und im vollen Ausmaß zu verwirklichen. Viele ArchitektInnen der Moderne, die sich im Rahmen des Congrès Internationale d'Archi-

ecture Moderne (CIAM) seit 1928 regelmäßig trafen, entwickelten und realisierten ihr diskursives und praktisches Handwerkszeug für die Massenbauweise vielfach unter den Bedingungen der Kolonialzeit in Afrika und nicht in Europa.⁴ Casablanca war in der Zeit der französischen Protektoratsverwaltung durch deren immense Siedlungsbautätigkeit in den späten 1940er Jahren bereits zur Modellstadt für moderne Siedlungsarchitektur avanciert, bevor diese in einem durch den zweiten Weltkrieg zerstörten Europa realisiert wurde. In dieser Tradition steht auch der – zu seiner Zeit schon als »monströs« bezeichnete – Masterplan für Casablanca, der in den 1950er Jahren von Michel Écochard konzipiert und jungen Architekten aus Frankreich und der Schweiz wie Marcel Lods, Georges Candilis, Victor Bodiansky, Shadrach Woods, Pierre Emery, Jean Hentsch, André Studer, Fernand Pouillon, Jean-François Zevaco und anderen umgesetzt wurde. Casablanca stand für die Vision der »Stadt von morgen«, wie sie u. a. auf der Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin verhandelt werden sollte, genau ein Jahr nach Marokkos Unabhängigkeit und dem Abzug der Franzosen. Diese Sonderstellung im Architekturdiskurs der Nachkriegsmoderne nahm aber nicht nur die Stadt Casablanca ein, sondern auch andere nordafrikanische Städte wie Algier, Oran und Tunis. Algier wurde zur Projektionsfläche für große Überbauungspläne der klassischen Moderne, wie es der »Plan Obus« 1933 von Le Corbusier deutlich macht.⁵

Nordafrika hatte im Laufe des 20. Jahrhunderts unter der Kolonialherrschaft die Funktion eines Laboratoriums für europäische Modernisierungsphantasien eingenommen. In der auf das Automobil ausgerichteten Stadt Casablanca ist so die erste Tiefgarage Europas wie auch das größte »europäische« Schwimmbad entworfen worden. Im rechtlichen Ausnahmestatus des Kolonialismus wurden so unzählige Projekte realisiert, die in der Folge im Nachkriegseuropa zur Anwendung kamen: die Industrialisierung der Landwirtschaft, die Kontrolle der migrierenden Landbevölkerung und deren Urbanisierung durch neue Siedlungsbauten und, damit verbunden, die Erziehung zu einer neuen Lebensform.⁶ Die koloniale Modernisierung richtete sich daher nicht nur an und gegen die Kolonisierten, sondern zielte auch auf ein umfassendes Modernisierungsprojekt für die europäischen Metropolen: »If there was a civilizing mission, its target was the French.«⁷ Und nicht nur das frankophone Europa war an diesen Modernisierungsprojekten beteiligt, auch Firmen und Bauunternehmen aus

Spanien, Deutschland und Italien expandierten in den kolonialen Raum und waren an großen Infrastrukturplanungen beteiligt.

Um aber ein Großkonzept wie Le Corbusiers »Plan Obus« für Algier imaginieren zu können, musste das Territorium von der Vorstellung befreit werden, dass es bereits Städte, Architektur und BewohnerInnen gab, die dazu eine eigene Meinung hätten haben können. Genau diese Kontextlosigkeit ist kennzeichnend für die territorialen Imaginationen, Praktiken und Repräsentationspolitiken der kolonialen Moderne.⁸ Die Gründung von Casablanca nach der kriegesischen Übernahme der Verwaltung Marokkos durch Frankreich war von dieser Vorstellung einer Tabula Rasa motiviert. Casablanca wurde in den 1910er Jahren als Hafenstadt für EuropäerInnen an einen Ort gebaut, an dem »möglichst wenig MarokkanerInnen lebten«.⁹

Rund um diese neue französisch-marokkanische Hafenstadt, für den Abtransport von Phosphat gebaut, wurden bald Fabriken errichtet, in denen spanische, italienische, deutsche und französische ArbeitsmigrantInnen beschäftigt waren, die sich außerhalb der so genannten europäischen Stadt ansiedelten. Viele von Ihnen waren vor den Diktaturen und Verfolgungen Europas nach Marokko geflohen. Aus den ersten prekären Siedlungen ging vor den Toren der Protektoratsstadt das Stadtviertel Maarif hervor, zu dem auch die marokkanische Bevölkerung freien Zutritt hatte. In den 1930er Jahren wurden erste Siedlungen, so genannte Arbeitsbaracken, für die europäischen ArbeitsmigrantInnen gebaut. Zudem war das religionstolerante Königreich Marokko ein historisch zentraler Ort für die jüdisch-afrikanische Bevölkerung.

In den 1940er Jahren begannen die ersten als »kulturspezifisch« bezeichneten Bauprojekte für BinnenmigrantInnen, vor allem Bauern aus dem Hinterland und dem Atlasgebirge, die dem Versprechen auf Lohnarbeit gefolgt waren. Die Protektoratsverwaltung hatte zwar Fabriken gebaut und die Lohnarbeit eingeführt, scheinbar aber nicht zwangsläufig auch mit der daraus folgenden Urbanisierungsdynamik, wie zum Beispiel der Landflucht, gerechnet. Zentrales Motiv der groß angelegten Nachkriegsplanungen war daher, dass sich am Rand von Casablanca, für die Protektoratsverwaltung unerwartet, die marokkanische Landbevölkerung improvisierte Hüttensiedlungen errichtet hatte, so genannte Bidonvilles. Für diese »große Zahl« der BinnenmigrantInnen wurden in ebenso »großer Zahl« neue Siedlungskomplexe entwickelt und fortschrei-

tend gebaut – begründet mit Argumenten aus dem Repertoire von Hygienediskurs und Ordnungspolitik.

Diese neuen Siedlungskomplexe der Nachkriegsjahre wurden kategorisiert in Bauten für MuslimInnen, JüdInnen und EuropäerInnen. Erstere wurden weit entfernt von der europäischen Stadt errichtet, an den Rand einer leeren Zwischenzone, einer so genannten »Zone Sanitaire«. Diese war von der Protektoratsregierung geschaffen worden und durch Straßenringe und die neue Autobahn begrenzt. Die BewohnerInnen der europäischen Kernstadt konnten mit den neuen BewohnerInnen Casablanças so kaum in Kontakt treten. Diese auffällige räumliche Trennung stammte aus dem kolonialen Apartheidsregime, in dem den MarokkanerInnen verboten war die Protektoratsstadt zu betreten, außer sie waren als häusliche Bedienstete in bürgerlichen Haushalten beschäftigt.¹⁰ Die Bauten für die marokkanischen JüdInnen, wie etwa die El Hank, wurde ebenfalls außerhalb der Kernstadt errichtet, allerdings in einer Art Zwischenzone, die sichtbar war für die bürgerliche französische Bevölkerung Casablanças, in der Nähe des Meeres, an der Corniche, zwischen dem reichen Villenviertel Anfa und der alten Medina gelegen. Die räumliche Ordnung der neuen Siedlungs- und Stadtplanungen war also hierarchisch organisiert, sie unterschied die marokkanische Bevölkerung in Glaubensgruppen (jüdische, muslimische), während die Europäer eine universelle Kategorie blieben. Selbst wenn diese auch auf Grund der Klassenzugehörigkeit »armen Weiße« oder »Mauvais colon« von den bürgerlichen EinwohnerInnen differenziert und räumlich von der Kolonialstadt getrennt waren, so vermied das Protektorat in seinem Sprachgebrauch die Bezeichnung von Klassenzugehörigkeit. Gleichzeitig hatte das Protektorat die marokkanische Bevölkerung als neue billige Arbeitskraft entdeckt und konnte sein Modernisierungsprojekt gerade auf Grund der vielfältigen Migration aus Marokko und Europa realisieren.

»We regard these buildings in Morocco as the greatest achievement since Le Corbusier's Unité d'Habitation at Marseilles. Whereas the unité was the summation of a technique of thinking about 'habitat' which started forty years ago, the importance of the Moroccan buildings is that they are presented as ideas; but it is their realization in built form that convinces us that here is a new universal.« (Alison and Peter Smithson, 1955)

Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges plante in Casablanca das Architekturbüro ATBAT-Afrique gemeinsam mit EthnologInnen, GeografInnen und SoziologInnen in gewaltigem Ausmaß moderne Siedlungskomplexe vor allem für die muslimische und jüdische Bevölkerung.

Für die »kulturspezifischen« Planungen sind vor allem zwei paradigmatische Bauten wie die Sidi Othman der Schweizer Architekten André Studer und Jean Hentsch und die Cité Verticale Casablanca (Marokko 1952) von George Candilis und Shadrach Woods bekannt geworden. Die jungen Architekten hatten sich alle auf der Baustelle der Unité d'Habitation in Marseille kennen gelernt, wo sie für Le Corbusier gearbeitet hatten. Das Büro ATBAT-Afrique, in dem sie nun beschäftigt waren, war ein nordafrikanischer Ableger des ATBAT-Büros der Unité Marseille für Bauvorhaben in den Kolonien.

Die als »Testbaute« ausgewiesene mehrstöckige Cité Verticale Casablanca (Marokko 1952) wurde direkt neben einer der bis heute größten Bidonville Casablancas, der Carrière Central, sowie neben anderen einstöckigen Bauversuchen der Cité Horizontale von Michael Écochard errichtet. Damit verbunden wurde die Vorstellung einer »Evolution« des Wohnens und eine des modernen StadtbürgerIn-Werdens. Zudem entwickelten die Architekten vor Ort eine neue Art und Weise des Planens, die auf das Wohnverhalten der maghrebinischen Bevölkerung eingehen wollte, um eine Art Synthese zu schaffen zwischen europäischer Moderne und einer als maghrebinisch ausgemachten Kultur. Dafür standen die selbstgebauten Hüttensiedlungen, die Bidonville, im Zentrum der Analysen von Candilis und Woods für Studien für ein »kulturspezifisches« Wohnverhalten. Die selbstgebauten Hüttensiedlungen wurden wohl auch wegen der räumlichen Nähe zum Forschungsgegenstand zum Imaginationsraum für ein radikales Verständnis von Nutzungen und Wohnformen. Wohnbedürfnisse drückten sich

hier in der Bidonville nicht durch deren Planung aus, wie sie die technokratische Moderne vorgab. So »lernen« die europäischen Architekten von den BewohnerInnen der Bidonvilles, wie sich das Haus, die Straße, der öffentliche Platz ohne ArchitektInnen und StadtplanerInnen selbst organisieren würde.

Diese Idee der Bewohnung, einer temporären und flexiblen Nutzung, wurde durch die Arbeit in Nordafrika in den methodischen Kanon der ArchitektInnen der Nachkriegsmoderne integriert. In die folgenden Siedlungsplanungen und Grundrisse fließen die »Wohn- und Lebensweisen« der maghrebinischen MigrantInnen ein. Der Perspektivwechsel mit dem Blick »auf die Leute« hatte zum Ziel, die universalistisch-technokratischen Planungsmethoden des Modernismus in Frage zu stellen, welcher der Nutzung und Aneignung durch die BewohnerInnen kaum bis gar keine Rechnung getragen hatte. Das in dieser Zeit in Architekturkreisen gängige Vermittlungsmedium der Grids wurde durch diesen »anthropological turn« um die Dimension der Nutzung erweitert. Offene und verbindende Räume wurden in die Betrachtung des Wohnens mit einbezogen und so Innen- und Außenraum der Architektur als ein komplexes urbanes und soziales Netz verstanden. Wohnen selbst produziert demnach spezifische soziale und kulturelle Beziehungen, die über das Wohnen selbst hinausgehen und als HABITAT bezeichnet wurden.

Die Cité Verticale und die Erkenntnisse in Casablanca spielten in der Folge im Diskurs um eine »andere Moderne«, wie sie durch das Team 10 international geführt wurde, eine wesentliche Rolle. Schließlich führte die Präsentation der Bidonville im so genannten »Gamma Grid« und die damit vorgetragene Kritik auf dem vorletzten CIAM-Kongress in Aix-en-Provence 1953 zur Auflösung dieser Organisation. Alison und Peter Smithson, wie Candilis und Woods Mitglieder des Team 10, schreiben zum spezifischen Zugang, wie er in Nordafrika entwickelt wurde, dass durch diese Arbeit eine neue Sprache der Architektur entstehen konnte, die durch die Strukturen der Bewohnung (inhabitation) erst generiert wurde.¹¹ Im Gegensatz zu ihren modernen »Vorvätern« erkannten die jungen Architekten von ATBAT-Afrique an, dass das Territorium im wahrsten Sinne des Wortes bereits bewohnt war.¹² Dieser anthropologische Blick auf improvisierte Siedlungsformen wie die der Bidonville war allerdings nur möglich, da Nordafrika auch seit langem bereits ein Laboratorium ethnologischer, anthropologischer und soziologischer Forschungen war.

Die »Bauversuche« fanden zudem bei zunehmender Präsenz des Militärs in den Straßen Casablanças statt, denn in den Vorstädten organisierte sich längst der Widerstand gegen die französische Verwaltung: der Generalstreik 1952, der gerade von der Bidonville auf der Carrière Central ausging. Bombenanschläge und Demonstrationen kennzeichneten den Alltag und kündeten das Ende der Kolonialherrschaft im mediterranen Raum an. Und auch in und für Algerien werden bis zum Ende des Krieges 1961 in unzähligen Siedlungen die so genannten HLM »für die große Zahl« gebaut, so als wären die Dynamiken der kolonialen Modernisierung trotz Widerstand und Krieg einfach nicht zu stoppen. Der spezifische Zusammenhang zwischen Bauvorhaben und Krieg in Nordafrika äußert sich in jenem berühmt gewordenen Ausspruch des ersten »General Résident« von Marokko, Hubert Lyautey: »Un Chantier ouvert vaut un bataillon. Un Batiment terminé vaut une bataille gagnée.«¹³

LEARNING FROM ...

Das Dispositiv der Beobachtung, die Empirie von Candilis, Woods und dem Büro ATBAT-Afrique in Nordafrika schlossen unkritisch an die ethnologischen, anthropologischen Forschungsaktivitäten und künstlerischen Narrative des 19. und 20. Jahrhunderts im afrikanischen Raum an. Die Architekten wollten ethnologische Verfahren für die Architektur der Nachkriegsmoderne nutzbar machen, um diese bewohnergerecht zu gestalten. Dabei wurde die Kultur der Improvisation, die zunächst ebenso wie das Migrieren eine Überlebensstrategie ist, in der neuen Baukultur als ein Konzept der Evolution des Wohnens verstanden. Die Siedlungsvorhaben, in die das solchermaßen verstandene Wissen integriert wurde, wurden als »culture-specific« begriffen und damit essenzialisiert.

Die Neukonzeption der Nachkriegsmoderne ist gekoppelt an einen Transfer von Praktiken mobil gewordener Bevölkerungsgruppen, die man mit dem Planungsinstrument einer Architektur für die »Große Zahl« zu regulieren und zu kontrollieren angetreten war. Die Moderne stellt nicht das Gegenüber des Kolonialismus dar. Vielmehr ist der Kolonialismus in all seinen Stadien Bedingung für die Durchsetzung der Moderne, auch für die »andere Moderne« der Nachkriegsära, die die Zeit der anti-kolonialen Befreiungsbewegungen in einen methodenkritischen Shift verwandelt, wie es auch schon der Primitivismus zu den Hochzeiten des Kolonialis-

mus getan hatte. Die Moderne als Avantgarde ermöglichte sich durch die Konstruktion einer skalierten Zeit, in der die kolonisierten Gesellschaften zu vormodernen deklariert wurden.¹⁴ Genau diese Ordnung der Zeit als Projekt der Epochalisierung wurde im 20. Jahrhundert gerade durch die Kolonisierten selbst zunehmend in Frage gestellt und eingeholt. Dennoch bleibt diese Ordnung der Zeit bis heute persistent und ist immer wieder aufs Neue Gegenstand politischer und philosophischer Auseinandersetzungen.

In den 50er und 60er Jahren beeinflussten die Ergebnisse der Untersuchungen in den Shanty Towns an den Stadträndern und die daraus resultierenden Bauten in Casablanca und Algier eine ganze Generation von ArchitektInnen nachhaltig. Die CIAM-Kongresse und die Grids waren dabei nur ein wichtiges Medium zur Verbreitung. Artikel in Architekturmagazinen, Ausstellungen und Wettbewerbe internationalisierten die Konzepte. Kulturelle Techniken, die bislang nicht als modern, sondern vormodern galten, wurden von internationalen ArchitektInnen nun ausgiebig untersucht. Das Wohnen wurde mit dem Blick des ethnologischen Forschers auf das »Ur-Humane« als evolutionär beschrieben.¹⁵ Der Begriff »HABITAT« wird der international gebräuchliche Begriff für Wohnen und Siedlungsarchitektur. Mit den Gestaltungs-, Forschungs- und Planungsverfahren eines »Learning from Vernacular Architecture« entwickelte sich auch die vorindustrielle Stadt wie der Nomadismus zu einer didaktischen Figur der 1960er Jahre. Diese Bezüge finden wir in der einflussreichen Ausstellung »Architecture without Architects« von Bernard Rudofsky im MoMa 1964, ebenso wie bei Sibyl Moholy-Nagy, Moshe Safdie, Yona Friedman, Ron Heron und vielen ArchitektInnen der post-kolonialen Welt, die sich diese Verfahrens- und Anschauungsweisen aneigneten oder weiterentwickelten.¹⁶

Diesem Strang der anthropologisch motivierten Moderne der Nachkriegszeit, in der Vormoderne und Moderne synthetisiert, wurde bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt, weder im Sinne der internationalen oder transnationalen Lokalisierungen, noch in Bezug auf ihren spezifischen Eurozentrismus. Die Bezugnahme auf die Kashbah und die Bidonville als Modell für die Konzeption des HABITAT ist morphologisch, kulturalisierend und ethnifizierend. Die vorgefundenen kolonialen und post-kolonialen Verhältnisse werden weder bei den ArchitektInnen noch in der Kritik oder Theorie grundlegend in Frage gestellt oder als Bedingungen gekennzeichnet. Das ethnografische Regime, in dem die Debatte der

Nachkriegsmoderne entstehen konnte, wird vielmehr bestätigt. Gleichzeitig – und das ist wohl das Wesentliche – werden die Kämpfe der anti-kolonialen Befreiungsbewegungen ausgeblendet und damit auch die post-kolonialen Subjekte als Subjekte der Moderne.¹⁷ Stattdessen wird seit den 1950er Jahren die Methode des »Learning from ...« als eine Hinwendung zum Alltag zur Nutzung gefeiert. Eine machttheoretische Befragung des »Learning from ...«, das bis heute als »bessere« oder ethischere Planung (und bis heute auch als ethischere Kunstpraxis) gilt, ist ausgeblieben.

PLAN MILLION

Die unter kolonialen Bedingungen gewonnenen Erkenntnisse über das Wohnen und »das Bauen für die große Zahl« fließen so ab Mitte der 1950er Jahre in die Vorstadtplanungen in Frankreich, Holland, Belgien, Schweiz und Deutschland ein.¹⁸ Die fortschreitende Modernisierung wie auch die kolonialen Befreiungskämpfe lösten zudem nicht erst in den 1960er Jahren eine nächste Bewegung aus, eine Migration aus dem Süden in den Norden, nach Europa. So wanderten aber nicht nur Menschen vom Land in die Stadt oder aus den ehemaligen Kolonien nach Frankreich, Belgien, England oder Deutschland. Auch die spezifische Form des Bauens wanderte von den nordafrikanischen Vorstädten an die Ränder der europäischen Großstädte. Dort wurden HLM-Überbauungen häufig auch auf oder neben den Kastensiedlungen am Rand der Metropolen errichtet. Und es entstanden die ersten uns bekannten Grand Ensembles im Europa der Nachkriegszeit; in der Wüste entwickelt, auf die Wiese gebaut.

Im Jahre 1954 gewinnt das Team um Candilis in Frankreich den Wettbewerb um das Projekt »Million«, dessen Zielsetzung in der Senkung der Baukosten für eine Drei-Zimmer-Sozialwohnung besteht. In den folgenden 20 Jahren bauen das Team Candilis, Josic und Woods mehr als 10.000 Sozialwohnungen, vor allem in der Pariser Region, in Marseille und auf Martinique. 1961 gewinnt das Team den Wettbewerb um den ab 1963 erfolgten Bau der Satellitenstadt Toulouse Le Mirail, in der heute fast 100.000 EinwohnerInnen leben.¹⁹ Diese Bauten kamen nicht nur auf Grund der »Großen Zahl« in die Schlagzeilen, sondern auch, weil 1998 nach der Erschießung eines Jugendlichen durch die Polizei die ersten Riots in dieser Banlieue ausbrachen.

Politische Gruppen aus den Banlieues in Frankreich nennen sich heute die »Indigène de la République« und skandalisieren mit die-

ser Selbstbeschreibung die sozialen Verhältnisse in den Banlieues als Verwaltung von Menschen und sozialen Beziehungen analog zu den Machttechniken des Kolonialismus. Sie beziehen sich damit implizit auf Ergebnisse der Kolonialismusforschung, die zeigen konnte, dass bestimmte Machttechniken (post-)koloniale Reimporte darstellen. Techniken der Kontrolle von Mobilität und Menschen (nicht zuletzt der Aufstandsbekämpfung), die zurück ins Mutterland kamen – vom Maschinengewehr bis zum Konzentrationslager.

MODERNE UND MIGRATION

Jenes Versprechen, mit dem die Mitglieder des Team 10 den Universalismus der Moderne von Architekten wie Le Corbusier herausforderten, realisierte sich allerdings möglicherweise ganz anders als erwartet, nämlich in den sozialen und politischen Kämpfen um Migration und BürgerInnenschaft in den Banlieues und Vorstädten, in Toulouse Le Mirail, in Nanterre und anderswo: indem das gebaute Terrain auch zum Ort des Widerstands verwandelt wurde.²⁰ Denn scheinbar nur so wurden die dem Versprechen der Moderne innewohnenden Machtwirkungen wieder eingeblendet: Durch die sozialen Bewegungen der Banlieues, die sich vielfach selbst in den Kontext post- oder neokolonialer Beziehungen situieren. In diesem Sinne erinnern uns die Banlieues daran, »dass die verleugnete koloniale Geschichte der europäischen Stadt längst *heim* gekommen ist.«²¹

Denn das Versprechen der »anderen Moderne«, die lokalen Lebensbedingungen und -gewohnheiten in die urbane Planung einzubeziehen, war ambivalent, fußte ethnografisches Wissen doch auch auf spezifischen Produktionsbedingungen. Bedingungen, die möglicherweise zu einer fundamentalen epistemologischen Verkenning, einer »misrecognition« führen.²² Eine solche Annahme ist nicht nur deshalb schlüssig, weil der Kolonialismus einen »ethnografischen Staat«²³ erzeugt, d. h. die Unterwerfung der Kolonisierten auf der Grundlage ethnografischen Wissens durchführt. Die epistemologische Verkenning betrifft vielmehr den Status der Lebensbedingungen und Lebensweisen der Kolonisierten: Anstatt das anthropologische Wissen über die Lebensweisen der Kolonisierten für bare Münze zu nehmen, muss die Anthropologie – auch die der »anderen« Moderne – selbst als Feld der kolonialen Kämpfe interpretiert werden.²⁴

Ein erster Hinweis auf diesen Zusammenhang besteht bereits in der Verbindung zwischen Bidonvilles und den modernen Bauten. Denn die Siedler der Bidonvilles sind mehrheitlich (Binnen-)MigrantInnen, d. h. Menschen, die aufgrund verschiedenster Ursachen (von denen manche Effekte des Kolonialismus sind) ihre Lebenssituation verändern, indem sie migrieren. MigrantInnen sind aber nicht nur »Charaktermasken« der sie anstoßenden Push- oder Pull-Effekte. Sie repräsentieren vielmehr eine »echte soziale Bewegung, bei deren Analyse immer auch die subjektive Seite einbezogen werden muss.«²⁵ So sieht der Gründungsvater der deutschen Soziologie, Max Weber, Migration als einen bewussten Versuch, dem patriarchalischen System des Landes und dem Despotismus der Großgrundbesitzer zu entfliehen. Die Landflucht ist für ihn eine Art »Mobilmachung zum Klassenkampf«, ein »latenter Streik«²⁶, der dazu beiträgt, ein ganzes gesellschaftliches und wirtschaftliches System auszuhebeln. Auch die gegenwärtige Migration aus und durch Afrika ist nicht auf die katastrophalen Bedingungen zu reduzieren, unter denen sie stattfinden muss. Die Vorstellung einer erzwungenen oder von Schlepper-Mafias kontrollierten Migration hat mehr mit der humanitaristischen Legitimation der Migrationskontrollen zu tun als mit der Realität der afrikanischen Migration.²⁷ Was Candilis und das Team 10 als »culture-specific housing«²⁸ auszumachen glaubten, entpuppt sich aus dieser Perspektive vielmehr als dynamische Auseinandersetzung mit den sozialen Bedingungen einer »marokkanischen Identität«. Damit geht die Ausstellung auch der Frage nach, ob der transnationale soziale Raum der Migration, der sich zweifelsohne bereits seit den Kolonialbeziehungen zwischen Frankreich und Nordafrika zu etablieren begonnen hatte (und zu dem später – im Zuge der »GastarbeiterInnenanwerbung« auch Länder wie die Bundesrepublik Deutschland gehörten), ebenso mit der »Reise« der urbanistischen und architektonischen Konzepte kommuniziert.

Einen Hinweis darauf liefert die Arbeit von Abdelmajid Arrif, der in seiner ethnografischen Studie zur Umsiedlung von BewohnerInnen einer Bidonville in Casablanca von einem »dialogue souterrain« zwischen den Stadtteilen »Ben M'sik/ Hay Moulay Rachid, Bethnal-Green/ Greenleigh et le 13eme arrondissement de Paris«²⁹ spricht. Diese Orte sind nicht nur durch die CIAM-Architekten und ihre Diskurse miteinander verbunden (in Bethnal-Green stehen die von den Smithsons gebauten Robin Hood Gardens), die in kolonialen bzw. postkolonialen Kontexten den Bruch mit der technokratischen Moderne suchten, sondern sie sind auch Teil jenes

transnationalen Raums der Migration, in der nicht nur Konzepte des Modernismus zirkulieren, sondern auch Praktiken der Aneignung von Bauten oder des Widerstands gegen Umsiedlungen, ebenso wie in Ben M'sik Anfang der 1980er Jahre. Daher werden mit der kommenden Ausstellung in Berlin auch die Modernisierungsmythen der 1950er und 1960er Jahre mit sozialen Konflikten und Repräsentationspolitiken um die Bidonvilles und das »Recasement« in Frankreich und Nordafrika in den 1950er und 1960er Jahren wie auch den Auseinandersetzungen um die ArbeiterInnenwohnheime für MigrantInnen in Frankreich in den 1970er Jahren in Verbindung gebracht.³⁰

NEGOTIATING MODERNITY

Inwiefern die städtebauliche und architektonische Migration strukturierend auf die sozialen und politischen Verhältnisse zwischen Kolonisierten und KolonisatorInnen einerseits und auf die transnationale Migration andererseits gewirkt haben, wurde bislang kaum untersucht. Interpretiert man die soziale Neuordnung dieser Bauten rund um das Mittelmeer als eine räumliche Form der Disziplinierung und Adressierung, ließen sich aus heutiger Perspektive eine Vielfalt neuer Fragen diskutieren: Fragen nach den lokalen Rezeptionen dieser Planungen etwa und danach, wie diese sich während und nach den Befreiungskriegen veränderten und dies bis in die Gegenwart hinein tun.

Ziel unserer Forschung ist es, die Migration und Lokalisierung sowie die Wechselwirkungen und transnationalen Einflüsse der Moderne als eine neue Karte der Einflüsse und Beziehungen zwischen Kontinenten und Konzepten zu zeichnen, in denen die Idee einer »Moderne« nicht nur passiv von Europa gleichsam in Empfang genommen wird, sondern sich in unterschiedlichen Richtungen bewegt, zirkuliert und neu »verhandelt« wird.

Dieses Konzept des *Negotiating* setzt sich damit kritisch von Ansätzen ab, in denen Moderne und Modernisierung (auch im kolonialen Kontext) ausschließlich als Oktroi interpretiert werden. Die Aushandlungen um Modernität fanden und finden nicht nur in der Gestalt neuer künstlerischer Ausdrucksformen, Planungstechniken oder der Entwicklung moderner Behausungen statt. Vielmehr sind sie das Produkt des Zusammentreffens unterschiedlicher AkteurInnen, wie der utopischen urbanistischen Projekte von ArchitektInnen, SoziologInnen und PlanerInnen mit den (kolonisierten) Be-

wohnerInnen und ihren nicht minder modernisierenden Aneignungsweisen der entsprechenden Bauten.

Nordafrika als ein Laboratorium der Moderne zu denken heißt also auch, die Ambivalenz dieser Moderne zu reflektieren. Nicht immer und nicht ausschließlich sind die modernen Projekte solche von Dominanz und Unterdrückung. Durch die jüngere Imperialismus- und Kolonialismusforschung wurde gezeigt, dass sich die Kolonialbeziehungen nicht als asymmetrisches Machtverhältnis zwischen zwei Parteien verstehen lässt, die sich gleich blieben.³¹ Wie nicht erst Edward Said deutlich gemacht hat, haben die Moderne und die ihr innewohnenden emanzipativen Potenziale auch dazu beigetragen, dass sich die anti-kolonialen Befreiungsbewegungen in der Nachkriegszeit erfolgreich gegen die Kolonialmächte konstituieren konnten. Dass die daraus entstandenen Staatsprojekte das Versprechen der Emanzipation oftmals nicht einlösen konnten und sich in vielen Fällen zu Erben der Kolonialmächte entwickelten, ist nicht minder jener Dialektik der Moderne zuzuschreiben, als die sie Adorno und Horkheimer untersucht hatten. Tatsächlich begannen in der Folge der Befreiungsbewegungen die KritikerInnen des imperialen Europas eine andere Moderne zu schreiben, jenseits von Dominanz, Kontrolle und Disziplin.³²

Die Modernisierung hatte alle erfasst (wie etwa durch den Einfluss des Marxismus) und löste weltweit eine ganze Welle von kritischen Projekten aus, nicht zuletzt die politische und kulturelle »Revolution« von 1968 im Westen. Europa definiert sich über den kolonialen Raum immer wieder neu, gleichzeitig erzeugen die Imaginationen und Erfahrungen auch Brüche und Kritik. Bestehende Erzählungen wurden überarbeitet, in Frage gestellt, neue AkteurInnen betreten die Bühne der Geschichte. Die Modi der Verschränkung zwischen den verschiedenen Sphären der Modernität – sozioökonomisch, künstlerisch, politisch – wurden und werden durch ein Regime reguliert, das sich durch Aushandlungen, durch Konflikte und Kämpfe, verändert. Die Spannungen im Projekt der Moderne sind nicht gelöst, weil die Rolle maßgeblicher AkteurInnen in der Transformation von Modernität bisher nicht ausreichend beachtet wurde.

ANMERKUNGEN

¹ <http://www.team10online.org>

² Die Ausstellung »In der Wüste der Moderne. Koloniale Planung und danach« und ein Begleitprogramm sind vom 29.8. bis 2.11.2008 in Berlin im Haus der Kulturen der Welt zu sehen.

³ Vgl. Edward Said, *Kultur und Imperialismus: Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht* Frankfurt am Main 1994; Regina Gödecke, *Der koloniale Le Corbusier. Die Algier-Projekte in postkolonialer Lesart*, in: *Wolkenkuckucksheim - Cloud-Cuckoo-Land - Vozdushnyi zamok. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 10. Jg. Heft1, 2006. Sonderausgabe: *From outer space. Architekturtheorie außerhalb der Disziplin* (1); Marc Wigley, *White walls, Designer Dresses: The fashioning of modern architecture*. Cambridge, Mass. 1995.

⁴ Vgl. Mustafa Baghdadi, *Changing Ideals in Architecture: From CIAM to Team X*, in: William O'Reilly (Hg.), *Architectural Knowledge and Cultural Diversity*, Lausanne 1999; Eric Mumford, *CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass. 2000.

⁵ Vgl. Brian Ackley, *Blocking the Casbah: Le Corbusier's Algerian fantasy*, in: *Bidoun*, Issue 06, Winter 2005.

⁶ Vgl. Pierre Bourdieu, *In Algerien. Zeugnisse einer Entwurzelung*, Graz 2003.

⁷ Paul Rabinow, *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, Mass. 1989, S. 286.

⁸ Vgl. Paul Overy, *White Walls, White Skins. Cosmopolitanism and Colonialism in Inter-war Modernist Architecture*, in: Kobena Mercer (Hg.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge, Mass. 2005, S. 50–67.

⁹ Vgl. Jean-Louis Cohen, Monique Eleb, *Casablanca. Colonial Myth and Architectural Ventures*, New York 2002.

¹⁰ Vgl. Cohen, Eleb, *Casablanca*, a.a.O.; Janet Abu-Lughod, *Rabat: Urban Apartheid in Morocco*, Princeton, N.Y. 1980; Zeynep Celik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers Under French Rule*, University of California Press, Berkley 1997.

¹¹ Vgl. Alison Smithson, *Team 10 Primer*, Cambridge, Mass. 1968.

¹² Vgl. Monique Eleb, *An Alternative Functionalist Universalism: Ecochard, Candilis and ATABAT-Afrique*, in: Sarah Williams Goldhagen, Réjean Legault (Hg.), *Anxious Modernisms Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge, Mass. 2000; Tom Avermaete, *Another Modern - the Post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*, Rotterdam 2005.

¹³ *Le Maroc Modern. Architecture et urbanisme. Réalités et expansion du Maroc*, Numero Special Fedala 1954, S.10.

¹⁴ Vgl. Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London, New York 1995.

¹⁵ Vgl. V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington et al. 1988; Mustafa Baghdadi, *Changing Ideals in Architecture*, a.a.O.

¹⁶ Vgl. Felicity Scott, Bernard Rudosky: *Allegories of Nomadism and Dwelling*, in: Sarah Williams Goldhagen, Réjean Legault (Hg.), *Anxious Modernisms*, a.a.O., S. 215–237; Jonathan Hughes, Simon Sadler, *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Oxford 2000.

¹⁷ Vgl. Mark Crinson, *Modern Architecture and the End of Empire*, Aldershot 2003.

¹⁸ Vgl. Annie Fourcaut, 1950- Les premiers grands ensembles en region parisienne: Ne pas refaire la banlieue?, in: *French Historical Studies - Volume 27, Number 1, Winter 2004*, S. 195–218.

¹⁹ Vgl. Tom Avermaete, *Another Modern*, a.a.O.

²⁰ Vgl. Mogniss Abdallah, *J'y suis, j'y reste! les luttes de l'immigration en France depuis les années soixante*, Paris 2000; Manuela Bojadžijev, *Antirassistischer Widerstand von Migrantinnen und Migranten in der Bundesrepublik: Fragen der Geschichtsschreibung*, in: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, Nr. 1, 2002, S. 125–152.

²¹ Regina Gödecke, *Der koloniale Le Corbusier*, a.a.O.

²² Vgl. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996.

²³ Vgl. Nicholas Dirks, *Castes of Mind: Colonialism and the making of Modern India*, Princeton 2001.

²⁴ Vgl. Mudimbe, *The Invention of Africa*, a.a.O.

²⁵ Sandro Mezzadra, *Migration – Kapitalismus – Nation. Der junge Max Weber zur Lage der Landarbeiter im ostelbischen Preußen*, in: *As-sociations* Nr. IV, 2, 2000, S. 286.

²⁶ (MWG) Max Weber Gesamtausgabe: *Landarbeiterfrage, Nationalstaat und Volkswirtschaftspolitik. Schriften und Reden 1892–1899*, Band I/4-1, hg. v. Wolfgang J. Mommsen, Tübingen 2000, S. 452.

²⁷ Vgl. Hein de Haas, *The Myth of Invasion: Irregular migration from West Africa to the Maghreb and the European Union*, IMI Research Report, International Migration Institute, University of Oxford 2007.

²⁸ Vgl. Cohen, Eleb, *Casablanca*, a.a.O.

²⁹ Abdelmajid Arrif, *Le passage précaire: du bidonville au lotissement; anthropologie appliquée d'une mutation résidentielle; le cas de Hay Moulay Rachid à Casablanca*, Aix-Marseille 1991, S. 219.

³⁰ Vgl. Fourcaut, 1950, a.a.O.

³¹ Vgl. Frederick Cooper, Ann-Laura Stoler (Hg.), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, London, Los Angeles 1997.

³² Vgl. Okwui Enwezor, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, München, London, New York 2001.

HANDLUNGSRÄUME

KONSERVEN DES KOLONIALISMUS: DIE WELT IM MUSEUM

Christian Kravagna

Seit den 1990er Jahren ist die kritische Reflexion ethnografisch-anthropologischer Repräsentationen in Text, Bild und Sammlung wichtiger Bestandteil postkolonialer und institutionskritisch ausgerichteter Kunst. KünstlerInnen wie Trinh T. Minh-ha, Renée Green und andere stehen für die Bedeutung solcher Themen und Praktiken in der Kunst des späten 20. Jahrhunderts. Die Arbeiten der Wiener Künstlerin Lisl Ponger folgen dem Projekt eines kritischen Abtragens jener Determinationen, die ein westliches Subjekt in Bezug auf seine Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Fantasien des Anderen formen. Die 1997–99 entstandene Arbeit »Ethnographia« des nigerianischen Künstlers Olu Oguibe stellt typische Formen des historischen westlichen Schreibens über afrikanische Menschen und Gesellschaften in Kontrast zu heutigen Bildern realer Menschen – vor dem Hintergrund einer mit Utensilien wie Brille und Pfeife markierten Schreibstube der Ethnografinnen, von wo aus das Bild/ der Text des Anderen produziert werden.

Zwei Interventionen, die meines Erachtens zum Besten zählen, was die zeitgenössische Kunst zum Thema musealer Geschichtsdarstellung beigetragen hat, stammen von dem afroamerikanischen Künstler Fred Wilson. Wie die meisten der oben erwähnten KünstlerInnen ist auch Wilson an der kritischen Verknüpfung von tradierten institutionellen Präsentationsformen mit jenen politischen Realitäten interessiert, die sie gewöhnlich vergessen lassen. 1990 realisierte Wilson in der New Yorker Bronx die Ausstellung »Rooms with a View: The Struggle Between Cultural Content and the Context of Art«. Einer der Räume dieses Projekts wird im Folgenden von Fred Wilson beschrieben:

In einem Segment mit dem Titel *The Colonial Collection* zeigte ich in französische und britische Flaggen eingewickelte afrikanische Masken. Es war alles Handelsware, doch wenn die Dinge richtig repräsentiert werden, sehen sie plötzlich authentisch aus, was immer dieses Wort bedeutet. Ich ließ eine Vitrine bauen, die nach Jahrhundertwende ausschaute, und legte Lithographien hinein, die dieser Epoche entstammten. Diese Lithographien aus *Harper's Bazaar* zeigten Strafex-

peditionen zwischen Briten und Zulus sowie zwischen Briten und Ashanti. Die Masken hatte ich umwickelt, weil sie den Status von Geiseln haben – Geiseln des Museums. Wären sie seit der Jahrhundertwende im Museum gewesen – und viele Sammlungen stammen ja aus dieser Epoche –, müsste man davon ausgehen, dass sie während der kriegesischen Auseinandersetzungen mitgenommen worden sind. [...] Ihr Status wirft eine Menge von Fragen auf: soll man sie zurückgeben oder nicht? Mich interessiert aber vor allem, die Geschichte ins Museum einziehen zu lassen, weil ich den Eindruck habe, dass die ästhetische Zurichtung die historische Dimension betäubt und dem imperialen Blick innerhalb des Museums zuarbeitet und damit zugleich die Entwurzelung dieser Objekte betreibt.¹

Zu einem Teil seiner 1992 durchgeführten Intervention »Mining the Museum« in der Maryland Historical Society in Baltimore, wahrscheinlich seine berühmteste Arbeit, schreibt Wilson:

Das Museum verfügt über Berge von Silber. In eine Vitrine stellte ich getriebene Silberpokale und versah sie mit der Beschriftung »Metallarbeiten 1793-1880«. Ebenfalls aus Metall, aber tief in den Depoträumen der Historical Society versteckt, fanden sich Fußfesseln von Sklaven. Ich präsentierte beides zusammen; normalerweise hat man ja getrennte Museen für die schönen und die grausigen Dinge. Tatsächlich aber hatten beide Formen der Metallarbeit viel miteinander zu tun, die Produktion der einen beruhte auf Ausbeutung, welche durch die andere ermöglicht wurde.²

Aus demselben Zeitraum, dem Jahr 1991, stammt eine bemerkenswerte Äußerung des native american Künstlers Jimmie Durham:

Vor kurzem saß ich mit drei anderen Indianern auf einem Podium. Thema der Diskussion war die Rückgabe der Sammlungsstücke an die jeweiligen Stämme. Ein Mann wollte wissen, was wir denn zum Beispiel mit den Tausenden perlenbestickter Mokassins anfangen wollten. Wir hatten darauf keine Antwort. Was *sollte* man mit Tausenden perlenbestickter Mokassins tun? So pervers das klingt, aber das Smithsonian ist für sie der perfekte Ort.³

Mittlerweile machen einige Institutionen den Versuch, die historische imperialistische Sammelwut, auf der das ethnologische Museum beruht, bis zu einem gewissen Grad transparent zu machen. Im Stiegenhaus des Musée du quai Branly in Paris ist beispielsweise ein riesiger, glasverkleideter Zylinder aufgestellt, der den Be-

sucherInnen Einblick ins Depot einer solchen Institution verschaffen soll. Tausende Flöten, tausende Bogen, tausende Speere lassen sich hier als Masse betrachten. Das Musée du quai Branly ist aber auch ein Beispiel für den Pro-forma-Charakter solcher Selbstreflexion, für die immer wieder auch zeitgenössische KünstlerInnen eingeladen werden, deren Interventionen dem Museum einen kritischen Anstrich verpassen sollen, vielleicht auch wirklich von Teilen des kuratorischen Personals ernst genommen werden, aber – wie im Fall des Pariser Beispiels – im größeren Ganzen einer spektakelhaften Inszenierung des Museums untergehen.

Wenn Fred Wilson von der Notwendigkeit spricht, die Geschichte ins Museum einziehen zu lassen, dann steht dieses Anliegen in einer Beziehung zur Kritik der Chronopolitik der Anthropologie und des ethnologischen Museums, wie sie auch von Seiten der kritischen Anthropologie formuliert wurde:

»The ethnographic present is the practice of giving accounts of other cultures and societies in the present tense«, schreibt Johannes Fabian in seinem 1983 erschienenen Buch »Time and The Other: How Anthropology makes its Objects«. ⁴ Für Fabian ist das Verhältnis der Anthropologie zu ihrem Gegenstand seit jeher in signifikanten Korrelationen von Oppositionen wie Here–There und Now–Then organisiert, die er als Techniken der Distanzierung zwischen Subjekt und Objekt der ethnografischen Praxis begreift, welche er wiederum in der übergeordneten kolonialen Distanzproduktion zwischen dem Westen und dem Rest begründet sieht. Neben der einst dominanten »evolutionist time« die andere Kulturen auf früheren Stufen einer universalen Zeitachse der Entwicklung ansiedelt, deren Spitze die jeweilige Kultur des Anthropologen verkörpert, nennt Fabian die »encapsulated time« die er mit funktionalistischen und strukturalistischen Ansätzen der Ethnografie in Verbindung bringt. Beide, wenn auch auf unterschiedliche Weise, zeichnen sich durch eine »Verweigerung von Gleichzeitigkeit« (»denial of coevalness«) aus: »By that I mean a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse.« ⁵

Diese »present tense«, stellt Fabian fest, »freezes a society at the time of observation; at worst, it contains assumptions about the repetitiveness, predictability and conservatism of primitives.« ⁶

In den 1980er Jahren, als Fabians Buch erschien, entwickelte sich die sogenannte »Writing Culture«-Debatte. James Clifford spricht im Vorwort zu dem Buch »Writing Culture«, das eine Konferenz von 1984 dokumentierte, von einer »Krise der Anthropologie.«⁷ Der Untertitel des Sammelbandes – »The Poetics and Politics of Ethnography« – deutet die zwei hauptsächlichen Seiten an, von denen her sich die ethnografische Praxis in kritisches Licht gesetzt sieht: Die Repräsentation von anderen Kulturen wird einerseits zu einer Frage des Stils bzw. des Genres. Wie hoch ist der Anteil der Erfindung, der Fiktion im ethnografischen Schreiben? Wie deutlich lassen sich wissenschaftliche und literarische Schreibstile unterscheiden? Wie objektiv bzw. konstruiert sind die Darstellungen von Kulturen? Clifford Geertz hat dazu 1988 das einschlägige Buch »Works and Lives. The Anthropologist as Author« vorgelegt, in dem er typische Erzählmuster ethnografischer Berichte herausarbeitet und sich den darin manifestierten Begehrensstrukturen ihrer AutorInnen widmet.⁸ Die zweite Seite – die »Politics of Ethnography« – verknüpft die wissenschaftliche Autorität der EthnografInnen mit den kolonialen Dominanzstrukturen, in deren Rahmen und auf deren Grundlage sie sich überhaupt entfalten konnte.

Johannes Fabian wirft in »Time and the Other« auch die Frage der postkolonialen Rekonfiguration des Verhältnisses von Macht bzw. Diskurs und Zeit auf: »It takes imagination and courage to picture what would happen to the West (and to anthropology) if its temporal fortress were suddenly invaded by the Time of the Other.«⁹

In einem Buch mit dem Titel »Anthropology and the Colonial Encounter«, das 1973 von Talal Asad herausgegeben wurde, erscheint diese Festung bereits schwer beschädigt. »The plausibility of the anthropological enterprise which seemed so self-evident to all its practitioners a mere decade ago, is now no longer quite so self-evident«¹⁰, schreibt Asad. Er spricht von »fundamentalen Veränderungen seit dem 2. Weltkrieg«, die zumindest Teilen der Disziplin verdeutlicht hätten, dass nicht nur sie die Welt erfasst, sondern dass die jeweilige Welt, in der sie tätig wird, die Art und Weise determiniert, wie sie die Welt betrachtet. Asad hebt die Prozesse der Dekolonisation in den 1950er und 1960er Jahren hervor und die damit verbundene Entstehung von indigenen, antikolonialen, nationalistischen Geschichtsschreibungen, die sich oft anklagend gegen die kolonialen Verstrickungen der Anthropologie wandten. »Anthropology and the Colonial Encounter« nennt auch einige konkrete Ereignisse wie die Aufdeckung vom CIA finanzierter eth-

nografischer Forschungen im Kontext des Vietnamkrieges, von wo aus ein kritischer Blick zurück auf die Instrumentalisierung einer »angewandten Anthropologie« für die Zwecke der »indirekten Herrschaft« in den Kolonien zwingend wurde. 1967 erschienen außerdem posthum die Feldtagebücher von Bronislaw Malinowski, dem Begründer der modernen Ethnografie, mit ihrer Technik der Feldforschung und teilnehmenden Beobachtung, aus denen die Ängste, Aggressionen und tief sitzenden Rassismen des Forschers sprachen, die die Objektivität des Vaters des britischen Funktionalismus in ein neues Licht rückten.¹¹

Von besonderem Interesse ist Asads Buch, weil es die kolonialen Verstrickungen der Anthropologie nicht nur als moralisch-politisches, sondern ebenso sehr als erkenntnistheoretisches Problem auffasst. Die Anthropologie hätte sich im Allgemeinen geweigert, die machtpolitischen Voraussetzungen ihrer Wissensproduktion zu berücksichtigen, und daher Gesellschaften in einer Form beschrieben, als existierten diese jenseits der kolonialen Ordnung.

Johannes Fabian hat gezeigt, wie die verschiedenen Ethnografen die von ihnen erforschten Kulturen als vergangene oder gerade im Verschwinden begriffene Kulturen beschreiben. Dies betrifft auch das Sammeln der Objekte. Die ethnografischen Objekte repräsentierten eine Vergangenheit, eine Kultur im Verschwinden. Sie dienten der Konstruktion »einer Vergangenheit, in die die Menschen Afrikas versetzt werden mussten, damit die Schemata der Wissenschaft und des Imperialismus weiterhin Sinn machten.«¹²

Die Arbeiten von Lothar Baumgarten aus den späten Sechzigerjahren gehören zu den ersten systematischen künstlerischen Reflexionen ethnografisch-museologischer Praxis. Neben einer ganzen Reihe von gleichzeitigen Arbeiten wie »Feather People (The Americans)«, »Ethnography, Self and Other« oder »Amazonas Kosmos (Grünkohl)«, die sich mit dem Selbst als Quelle der Produktion von Andersheit befassen, beginnt Baumgarten 1968 eine zweijährige fotografische Untersuchung von Displaysystemen ethnografischer Museen. Baumgarten studierte noch bei Joseph Beuys in Düsseldorf, als er mit diesen Arbeiten begann. Beuys hatte bekanntlich die seherische und therapeutische Rolle des Schamanen für seine gesellschafts- und rationalitätskritische Kunst adaptiert. Gewissermaßen aus dem toten Winkel des Beuys'schen Spätprimitivismus startet Baumgarten seine ideologiekritische Kartografie des Reisens im historisch-politischen Zusammenhang von

Diskursen und Praktiken der Beschreibung, Sammlung und Eroberung fremder Kulturen. Hier ist eine deutliche Verschiebung vom modernistischen Begehren nach Differenz zu einer kritischen Archäologie von Repräsentationsformen des Anderen erkennbar.

Die daraus hervorgegangene Dia-Installation »Unsettled Objects« (1968/69) zeigt Einblicke in das Pitt Rivers Museum in Oxford, ein weitgehend unverändert erhaltenes anthropologisches Museum des späten 19. Jahrhunderts. Die 80 Dias von Schaukästen, Vitrinen und einzelnen Sammlungsobjekten sind überblendet mit Wörtern, die Aktivitäten und Effekte der museologischen Praxis bezeichnen: displayed, imagined, classified, protected, consumed, mythologized, analyzed, claimed, transformed, photographed, framed, fetishized usw. Das Museum wurde 1884 von General Pitt Rivers der University of Oxford gestiftet, um dessen private Sammlung zu betreuen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In seinen Ordnungs- und Präsentationskriterien folgt das Museum den evolutionistischen Ideen seines Gründers: »Ordinary and typical specimens, rather than rare objects, have been selected and arranged in sequence, so as to trace, as far as practicable, the succession of ideas by which the minds of men in a primitive condition of culture have progressed from the simple to the complex, and from the homogeneous to the heterogeneous.«¹³

Auch wenn sie in den dicht aneinandergedrängten und vollgestopften Schaukästen oft schwer nachvollziehbar ist, beherrscht die typologisch-evolutionistische Programmatik, die das Museumskonzept von ethnisch-geografischen Ordnungsmodellen unterscheidet, das Geschichts- und Kulturbild dieser Institution: »We have carried on his [Pitt Rivers'] comparative method by showing, in sequence with cases illustrating the tools of early prehistoric peoples in Europe, Asia, and Africa, a series showing the tools of peoples who were in their Stone Age at the time of their discovery by Europeans.«¹⁴ Hier manifestiert sich die Gültigkeit der oben erwähnten »Verweigerung von Gleichzeitigkeit«. Die Broschüre des Pitt-Rivers-Museums unterstreicht auch die ungebrochene Relevanz des Rettungsparadigmas: »So-called ›primitive‹ societies are everywhere under threat and the Museum is acting as a curator for the world in striving to preserve and record that which may vanish totally.«¹⁵

Wie Lothar Baumgarten später festgestellt hat, lässt sich das nur marginal modernisierte Museum als eine »Konserve des Kolonialismus«¹⁶ begreifen. »Unsettled Objects« offenbart die imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Unbekannten, das Verlangen nach Kontrolle des Anderen durch Organisation

und Klassifizierung. Die Ansichten überfüllter Vitrinen, die »ähnliche« Gegenstände beinhalten, wobei Ähnlichkeit einmal nach Funktion, einmal nach Motiv, ein andermal nach Form definiert ist, zeugen von einem Sammlungsinteresse, dem es nicht um das Erfassen sozialer Strukturen geht, sondern um die Demonstration globaler Übersicht. Die ausgestellten Objekte haben ihren Ort und ihre Funktion nicht in einem Korrespondenzverhältnis zu anderen Objekten einer spezifischen Gesellschaft, sondern im Verhältnis zu kulturell und geografisch teilweise weit entfernten Gegenständen, mit denen sie die Lösung allgemeiner Fragen »der Menschheit« teilen sollen. Es sind Fragen, die vom Standpunkt der industrialisierten westlichen Moderne aus formuliert sind, während diese selbst aus dem Horizont des musealen Interesses herausfällt: »The Museum takes the world for its province, and for its period, from the earliest times to the present day, excluding the results of mass production.«¹⁷ Wenn das Museum – eher atmosphärisch als argumentativ – über den »Artenreichtum« des Anderen erzählt, so betrachtet Baumgartens Dia-Installation das anthropologische Museum als Manifestation einer regionalen Denk- und Wissensformation, die im historischen Zusammenhang des Kolonialismus begründet wurde. Dies ist vor allem in jenen Bildern der Fall, die sich den Verpackungen, Nummerierungen, Beschriftungen und dekorativen Reihungen der gesammelten Objekte zuwenden und auf die Durchdringung von wissenschaftlichen, konservatorischen und ästhetischen Ansprüchen hinweisen. Eine der schönsten und aufschlussreichsten Aufnahmen ist jene, auf der ein betrachtungstechnisches Hilfsmittel erscheint, mit dem eine störende Spiegelung des Betrachters im Glas der Vitrinen vermieden werden kann. Sie verweist auf die systematische Ausblendung der ordnenden Instanz, des Subjekts der Repräsentation, aus den institutionellen Darstellungspraktiken.

In der Betrachtung der aufeinanderfolgenden Dias von Baumgartens Projektion schwindet die Möglichkeit der Konzentration, des Verweilens vor einzelnen Objekten. Die Arbeit vermittelt ein Gefühl der Orientierungslosigkeit in der Masse der präsentierten Gegenstände und provoziert im Betrachter tendenziell ein Begehren nach Kontrolle, den Wunsch, das flüchtig zu sehende exotische Material auf das eigene Bezugssystem hin zu ordnen. In der zumindest teilweisen Identifikation des Betrachters mit dem Ordnungsbestreben des Museums liegt eine spezifische Qualität dieser Arbeit, weil sie die kritische Distanz zur Institution durch einen mit ihr sympathisierenden Exotismus auch wieder unterläuft.

Bevor ich einen weiteren Sprung in die Kunstgeschichte unternehme, möchte ich eine signifikante Parallele zwischen Baumgartens Aufzählung von Praktiken, denen die Sammlungsstücke im musealen Kontext ausgesetzt sind, und einer literarischen Beschreibung von kolonialistisch unterworfenen Gesellschaften erwähnen. Cheikh Hamidou Kane räsoniert in dem 1962 erschienenen Roman »L'aventure ambiguë« (engl. »Ambiguous Adventure«) über das Schicksal westafrikanischer Völker, die sich den KolonisatorInnen entweder im Kampf widersetzen oder aber eher passiv reagierten: »Those who had shown fight and those who had been surrendered, those who had come to terms and those who had been obstinate – they all found themselves, when the day came, checked by census, divided up, classified, labeled, conscripted, administrated.«¹⁸

In den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts hat Hannah Höch eine Reihe von Fotomontagen geschaffen, die mit einigem Recht als eine Form von Institutionskritik *avant la lettre* betrachtet werden dürfen. Die 18 bis 20 Arbeiten umfassende Serie der Berliner Dadaistin entstand zwischen 1924 und 1934. Die meisten dieser kleinformatigen Blätter sind einzeln betitelt, die gesamte Werkgruppe trägt den Titel »Aus einem ethnographischen Museum«. Schon der Name der Serie ist bemerkenswert und verweist auf eine grundlegende Abweichung von der zeitgenössischen Norm des künstlerischen Umgangs mit anderen Kulturen und deren Artefakten. Höchs Titel macht unmissverständlich deutlich, dass die in den Fotomontagen auftauchenden Motive einem westlichen institutionellen Kontext zugeordnet sind und nicht, wie in den Werken anderer KünstlerInnen, den Anspruch erheben, von einem kulturellen Anderswo zu erzählen. Noch ehe man sich die einzelnen Arbeiten genauer ansieht, ist mit dem Namen der Werkgruppe ein Rahmen ihrer Betrachtung gegeben. Alles, was in diesen Bildern als exotisch, primitiv oder fremd erscheinen mag, gehört in erster Linie der diskursiven Ordnung des Museums beziehungsweise der Ethnografie als wissenschaftlicher Praxis an.

Im Umfeld des Dadaismus, insbesondere in seiner politischen Variante, wie im Berliner Dada, bestanden im frühen 20. Jahrhundert wahrscheinlich die geeigneten Voraussetzungen für die Entwicklung einer »institutionskritischen« künstlerischen Perspektive. Neben der kritischen Auseinandersetzung mit den kapitalistischen, nationalistischen und patriarchalischen Strukturen der Weimarer Republik muss hier vor allem das Medienbewusstsein dadaistischer Kunst berücksichtigt werden. Wenn das Grundproblem der

primitivistischen und exotistischen Kunst der frühen Moderne als Schwierigkeit, zwischen Repräsentation und Wirklichkeit zu unterscheiden, beschrieben werden kann, so hatten die DadaistInnen die Realität von Sprache und Bildern, insbesondere die der Massenmedien, zum Material ihrer Kunst gewählt. Dadaistische Verfahren zergliedern das Vokabular und die Rhetoriken öffentlicher Sprach- und Bildwelten und montieren aus deren Fragmenten ihre Sprache der Kritik. In den Fotomontagen und Collagen der DadaistInnen wird die Fotografie weniger als Abbild von Realität denn als Bestandteil der modernen Realität der Massenmedien betrachtet. Bilder waren in diesem Verständnis immer schon gerahmt, kontextualisiert, Fragmente diskursiver Praktiken. Die dadaistische Sensibilität für mediale Repräsentation verbindet sich darüber hinaus mit einer kritisch-ironischen Reflexion des gesellschaftlichen Status von Kunst und der Rolle der KünstlerInnen. Diese Verbindung von Medienbewusstsein und Selbstreflexion verhindert eine ähnlich idealistische, nicht selten weltfremde Imagination des kulturell Anderen, wie sie der primitivistische Mainstream der frühen Moderne an den Tag legte.

Für die zu ihrer Zeit außergewöhnliche Perspektive, die Hannah Höch auf ethnografische Bilder und Objekte anwendet, scheinen zwei weitere Faktoren von Bedeutung zu sein. Zum einen befand sich Höch als einzige Frau in einer männerdominierten Dada-Gruppe in einer marginalen Position und ihr gesamtes künstlerisches Werk ist durchzogen von der Reflexion der Frauenrolle in der modernen technisierten und mediatisierten Gesellschaft. Zum anderen arbeitete Höch zwischen 1916 und 1926 im Ullstein-Verlag, der in Deutschland die populärsten Magazine seiner Zeit publizierte. Der Großteil der in Höchs Montagen verwendeten Bilder stammt aus diesen Illustrierten (»Berliner Illustrierte Zeitung«, »Uhu«, »Querschnitt«), zu denen sie unmittelbaren Zugang hatte und in denen nicht nur das neue Frauenbild zwischen gesellschaftlicher Emanzipation und neuen Formen der Kommodifizierung verhandelt wurde, sondern auch massenhaft ethnografisches und exotistisches Bildmaterial zu finden war. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, fügt Hannah Höch in den Blättern der Serie »Aus einem ethnographischen Museum« ausgeschnittene Motive und Motivfragmente aus beiden Bildwelten, den Frauen- und den Ethno-Bildern, zu hybriden Figuren zusammen. Auch wenn die Künstlerin Museumsbesuche als Anregung für diese Arbeit aufgeführt hat, so bezieht sich die Serie nicht auf ein konkretes Museum, sondern reflektiert generell den Ort und die Techniken der Konstruktion von Andersheit. Zu den signifikanten Charakteristika

dieser Serie gehört die verschränkte Lektüre von Institutionen und Medien als Instanzen der Bedeutungsproduktion in Bezug auf Geschlechterdifferenz und kulturelle Unterschiede. Die Kombination von Bildfragmenten weißer Frauenkörper mit Bildfragmenten außereuropäischer Skulpturen lädt zu einer wechselseitigen Betrachtung ein und unterscheidet sich grundsätzlich von der üblichen Abwesenheit von Signifikanten des Europäisch-Weißen in der Kunst des Primitivismus. Für den Status der Skulpturen bedeutet dies ihre Wahrnehmung als Objekte in einem westlich-institutionellen Bezugssystem, in dem sie der Schaulust ausgesetzt sind wie ihre Begleiterinnen, die weißen Frauenkörper.

Worin sind nun, neben dem Titel der Serie, die offensichtlichen Anhaltspunkte einer Reflexion des Museums zu sehen? Zunächst sind das einfache formale Mittel, die auf eine museale Präsentation hinweisen. Höch postiert ihre Figurationen häufig auf Sockeln, die aus farbigen Papieren geschnitten sind. Sie stehen vor neutralen Hintergründen, in leeren Räumen, die wiederum in vielen Fällen von fensterartigen Rahmen eingefasst sind. Diese Rahmen lassen sich im engeren Sinn als Verweis auf Vitrinen oder Schaukästen lesen, aber auch im übertragenen Sinn als Referenz auf Praktiken der Bedeutungsproduktion. Dass der Rahmen für Höch auch als Symbol des Begehrens diene, zeigt etwa der Vergleich mit einem Bild von 1925 »Der Traum seines Lebens«, das eine aufreizend inszenierte Braut in verschiedenen Posen zeigt, die von einer ganzen Reihe von Rahmen eingefasst und fragmentiert wird. Hier ist der Rahmen ganz unmissverständlich als Metapher der Zurichtung des Repräsentierten auf die Fantasie eines, in diesem Fall männlichen, Subjekts verstanden. Sockel und Rahmen in der Serie »Aus einem ethnographischen Museum« lassen sich somit als Marker eines Übersetzungsprozesses lesen, dem das ethnografische Objekt unterliegt, wenn es aus dem Kontext seiner Herkunft in den des westlichen Museums übertragen wird. Neben diesen Mitteln ist es vor allem die verfremdende Technik der Montage selbst, die die Skulpturen fragmentiert und ihre Fragmente in neue Konstellationen zwingt, in Parallele zur Praxis des ethnografischen Sammelns, die Objekte ihren kulturellen Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhängen entreißt und in ihnen fremde Ordnungen einfügt. Ferner ist die Häufigkeit bemerkenswert, mit der Hannah Höch außereuropäische skulpturale Oberkörper auf fragil wirkenden weißen Frauenbeinen balancieren lässt, die wiederum häufig aus Tanz- oder Sportbildern stammen, also aus ebenfalls öffentlich inszenierten Darbietungen. Schließlich wird das institutionalisierte Differenzbegehren, dem die ethnografischen Objekte unterliegen, durch

die sexualisierten (Teile der) Frauenkörper hervorgehoben, mit denen die Skulpturen zu grotesken Konstruktionen der Fremdheit verschmelzen. Auch wenn es heute schwierig ist, Höchs kritische Intentionen zu rekonstruieren, so hebt sich ihr Blick auf die medialen und institutionellen Bedingungen der Konstruktion von Andersheit doch deutlich von zeitgleichen künstlerischen Einstellungen ab, die das »Primitive« als Projektionsraum der Zivilisationsflucht imaginieren.

Wenn Höchs Arbeiten der 1920er Jahre die ersten Anfänge einer kritischen künstlerischen Perspektive auf das ethnografische Museum darstellen und Lothar Baumgartens Arbeiten der späten 1960er Jahre zu den ersten explizit institutionskritischen zählen, so sollte man nicht auf eine Reihe anderer Ansätze vergessen, die sich nicht zufällig gerade während der Phase der Entkolonialisierung entwickelten: der ethnografische Surrealismus der »Documents«, manche Filme von Jean Rouch oder die Reflexionen über den Zusammenhang des tödlichen Kolonialismus mit dem symbolischen Tod der afrikanischen Kunst in den westlichen Museen, die Chris Marker und Alain Resnais in ihrem großartigen Film »Les Statues meurent aussi« von 1953 anstellen.

ANMERKUNGEN

¹ Fred Wilson, Die museale Aufbereitung des Spektakels kultureller Produktion, in: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001, S. 120f.

² Ebenda, S. 124.

³ Jimmie Durham, Über das Sammeln, in: Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena, a.a.O., S. 115.

⁴ Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology makes its Objects, New York 1983, S. 80.

⁵ Fabian, Time and The Other, a.a.O., S. 31.

⁶ Ebenda, S. 81.

⁷ James Clifford, George E. Marcus (Hg.), Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley u.a. 1986, S. 3.

⁸ Clifford Geertz, Works and Lives. The Anthropologist as Author, Stanford 1988 (dt. Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller, Frankfurt/Main 1993).

⁹ Fabian, Time and the Other, a.a.O., S. 35.

¹⁰ Talal Asad (Hg.), Anthropology and the Colonial Encounter, Amherst, New York 1973, S. 10.

¹¹ Man sollte hier nicht über bemerkenswerte Widersprüche hinwegsehen. Denn derselbe Malinowski, der in diesem Zusammenhang zu einem

Faktor der Krise der Wissenschaft wurde, war auch ein Förderer indigener Ethnografien, zum Beispiel als Betreuer der Dissertation von Jomo Kenyatta, dem späteren ersten Präsidenten Kenias, für deren Veröffentlichung (»Facing Mount Kenya. The Tribal Life of the Gikuyu«, 1938) Malinowski auch ein Vorwort verfasste.

¹² Johannes Fabian, *Curios and Curiosity: Notes on reading Torday and Frobenius*, in: Enid Schildkrout, Curtis A. Keim (Hg.), *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge 1998, S. 101.

¹³ General Pitt Rivers 1874 in einer Rede vor dem Anthropologischen Institut im South Kensington Museum, zit. nach: Beatrice Blackwood, *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum*, Oxford 1991, S. 2.

¹⁴ Ebenda, S. 3.

¹⁵ Ebenda, S. 19.

¹⁶ Lothar Baumgarten, unbetitelter Statement, in: *Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln 1999, S. 372.

¹⁷ Blackwood, *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum*, a.a.O., S. 19.

¹⁸ Cheikh Hamidou Kane, *Ambiguous Adventure*, London 1972, S. 49.

POSTKOLONIALES AUSSTELLEN.

Über das Projekt eines »Museums der Gegenwart«
auf der Insel Réunion

Ein Interview mit Françoise Vergès (F. V.) von
Charlotte Martinz-Turek (C. M.-T.)

Die Idee für die vorliegende Publikation entstand aus einem Workshop, den Nora Sternfeld, Belinda Kazeem und ich im Rahmen von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis organisierten. Dieser beschäftigte sich als Teil der 2002 initiierten Reihe »Storylines« mit ethnographischen Sammlungen in Wien. Seine museologische Ausrichtung sollte den Zusammenhang zwischen der Entstehung der Idee des Museums und der Bildung von Nationalstaaten in Europa reflektieren. Vor dem Hintergrund von Kolonialismus und Nationenbildung geht die Konstruktion europäischer Gesellschaften mit der Konstruktion von »Andersheit« einher – Nationalmuseen und ethnographische Sammlungen entstehen zeitgleich. In diesem Kontext sind die Instrumente der Wissensproduktion zugleich Werkzeuge der Kolonialmacht und Unterwerfung: es wird Wissen über »Andere« produziert, die von den Prozessen ihrer eigenen Repräsentation ausgeschlossen werden.

Im Rahmen des Workshops wurden Ausstellungs- und Museumspraxen hinsichtlich ihrer Konstruktion von »Andersheit« und der damit unhinterfragt einhergehenden Logik von »epistemologischer Gewalt« analysiert. Hier einige Fragen, die diskutiert wurden: In welchem Ausmaß wird die binäre Logik von Norm/Abweichung, eigen/fremd, männlich/weiblich reproduziert? Was könnte es bedeuten, das Museum als »contact zones«¹, als Zone der Begegnung, zu verstehen, in der das Zusammentreffen unterschiedlicher Menschen aus verschiedenen Nationalstaaten und Gruppen nicht von hegemonialen Strukturen bestimmt wird? Wird im Museum die Entstehung der Sammlung – eine Erzählung, die oft mit der Geschichte von Gewalt einhergeht – reflektiert oder mit welchen Mitteln wird sie verborgen? Was würde es für ein ethnographisches Museum in Europa bedeuten, Räume für solche Begegnungen einzurichten? Wie würde die Umformulierung ethnographischer Sammlungen die Institution selbst neu definieren? Wie also mit dem Selbstverständnis dieser Museen umgehen? Wir freuen uns,

vor dem Hintergrund dieser Fragen für die vorliegende Publikation einen äußerst interessanten Einblick in ein Projekt zu erhalten, das in einem außereuropäischen Kontext verortet ist und sich zur Zeit noch in der Entstehung befindet.

C. M.-T.: Das von Ihnen geplante Museumsprojekt entstand vor einem sehr spezifischen Hintergrund. Wir hoffen einen Einblick in die Konzepte und Ideen zu erhalten, die den Entstehungsprozess des *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise* (MCUR)² bestimmen, das 2010 als Museum und Kulturzentrum auf der Insel Réunion eröffnet wird. Soweit mir bekannt ist, wird es das erste auf der Insel errichtete Museum sein, das ausschließlich vor dem Hintergrund kolonialer und postkolonialer Erfahrungen entsteht. Könnten Sie den Prozess skizzieren, der zur Gründung des MCUR führte? Welche Gesellschaftsgruppen äußerten den Wunsch, ein Museum auf Réunion zu errichten? Wer sind die finanziellen TrägerInnen des Projektes? Außerdem wäre es interessant, genaueres über das Team zu erfahren, das an der Entwicklung der Ausstellungen und des Kulturprogrammes arbeitet.

F. V.: Um die Genese des Projektes zu beschreiben, muss ich mit einem Rückblick auf die Geschichte des antikolonialen Kampfes auf der Insel Réunion beginnen. Zunächst eine knappe Zusammenfassung: es gab keine indigene Bevölkerung, als die Insel im 17. Jahrhundert zu einer französischen Kolonie wurde – dies ist ein sehr wichtiger Punkt, der sich auf das Projekt auswirkt, denn es existieren keinerlei Anknüpfungspunkte für Nostalgie nach einer präkolonialen Vergangenheit. Auf der Suche nach einem Zwischenstopp auf dem Weg nach Indien hatte Frankreich die Ile de France (Mauritius) und Bourbon (Réunion) ausgewählt. In den folgenden zwei Jahrhunderten wurden Hunderttausende Gefangene an der Küste von Mozambique und Madagaskar gekauft und als SklavInnen auf die Plantagen der Insel gebracht. Als die Sklaverei 1848 endgültig abgeschafft wurde, importierte Frankreich Tausende von ZwangsarbeiterInnen aus Südindien, Komoros, Madagaskar, Mozambique und Südchina, um die SklavInnen zu ersetzen. Zugleich brachten die durch das imperiale Zeitalter im indischen Ozean hervorgerufenen Migrationsbewegungen auch Menschen aus Gujarat und China nach Réunion; die letzten ZwangsarbeiterInnen kamen in den 1930er Jahren. In den drei Jahrhunderten ihrer kurzen Geschichte war die Insel ein Ort intensiven Kontakts für unterschiedliche Kulturen, Glaubensrichtungen, Sprachen und Rituale. Migrationsbewegungen jüngerer Da-

tums umfassen etwa MuslimInnen aus Mayotte (Komoren-Inseln) und Menschen aus den Metropolen Frankreichs.

In den 1920er Jahren wurde der antikoloniale Kampf zu einer politischen Macht, was 1946 zum Ende des Kolonialstatus führte – Réunion erhielt den Status eines »Französischen Départements«. Der französische Staat und die konservativen Lobbies wehrten sich jedoch gegen das Programm sozialer und politischer Gleichheit von 1946 und in den 1960er Jahren entstanden neue Bewegungen, die mehr politische Autonomie sowie die Anerkennung kreolischer Sprache und Kultur und einer gesonderten Geschichtsschreibung forderten. Die kulturelle Unterdrückung war strikt und »Franzosen-tum« wurde zwangsverordnet; »Weiß war schön«, die kreolische Sprache war geächtet und kreolische Musik wurde ignoriert, das Christentum wurde zur vorherrschenden Religion. Im Jahr 1963 verkündete der antikoloniale Führer Paul Vergès in einer politischen Rede, dass »wir nicht akzeptieren werden, dass wir zwischen unseren Vorfahren wählen müssen, alle unsere Wurzeln müssen gefeiert werden«. Damit war die Idee des MCUR geboren. Die 1970er Jahre waren eine Zeit intensiver kultureller Wiederentdeckung, Wiederaneignung und der Affirmation landesüblicher Praktiken und Äußerungen. Zugleich verringerte sich der Einfluss des französischen Staates, er war gezwungen, seine repressivsten Methoden aufzugeben. Es kam zu politischen Veränderungen.

Im Jahr 1999 rief die Regionalregierung das MCUR-Projekt ins Leben. 2000 und 2001 wurden Seminare mit WissenschaftlerInnen, Kulturschaffenden und Kulturvereinen sowie mit Gästen aus europäischen und afrikanischen Museen veranstaltet. 2003 wurde von BeraterInnen ein wissenschaftliches und kulturelles Programm ausgearbeitet, das ich dann 2004 gemeinsam mit Carpanin Marimoutou überarbeitet habe. 2006 wurde ein internationaler Architekturwettbewerb ausgeschrieben und im August 2007 der Preisträger, X-TU, von einer internationalen Jury bestimmt. Die geschätzten Projektkosten betragen 60 Millionen Euro, wobei 40 Millionen von der Regionalregierung getragen werden, der Rest vom französischen Staat und der Europäischen Gemeinschaft. Das Gebäude wird eine Fläche von 9000 Quadratmetern umfassen und es wird Ausstellungsräume, Bibliotheken, Geschäfte, Restaurants und Bars geben, Räume für Seminare, Veranstaltungen und Kongresse, Gärten im Innenraum (keine Trennung von Kultur und Natur), Räume für Kinder und Jugendliche, eine Galerie, eine Panorama-Terrasse ...

Kurz zum Ausgangspunkt zurück: die Insel wurde vollkommen von »Fremden« besiedelt, von Menschen, die nicht die gleiche Sprache sprechen und weder Religion, noch Küche, kulturelle Bräuche, Geschlechterkonstruktionen oder Vorstellungen von Macht, Freiheit und Abhängigkeiten teilen ... So entstand eine neue Kultur und Sprache, die von allen BewohnerInnen von Réunion geteilt wird; dennoch haben Bevölkerungsgruppen je spezifische Praktiken und ihren je spezifischen Glauben beibehalten. Letzterer wird entweder privat oder öffentlich praktiziert. Die Gesellschaft von Réunion ist ein einzigartiges Konstrukt, das es verdient, sorgfältig untersucht zu werden. Das MCUR will diese einzigartige Charakteristik hervorheben.

In den vergangenen zwei Jahren leitete ich ein Team von zwanzig Personen, von Marimoutou und mir hauptsächlich aus jungen Leuten zusammengestellt. Wir wollten eine neue Generation von KulturarbeiterInnen ausbilden, die weniger im System »regionaler« Ansprüche gefangen und transkontinentalen Erscheinungen gegenüber offener sind, und die – so hoffen wir – nach der Eröffnung des MCUR dort bleiben werden. Es war ein Risiko, da diese jungen Leute keinerlei Arbeitserfahrung mit einem großen kulturellen Projekt mitbrachten, aber wir dachten, dass Enthusiasmus und Tatendrang diesen Mangel ausgleichen würden. Das Team arbeitet als Kollektiv, das um drei Gruppen organisiert ist: Verwaltung, Öffentlichkeit und Ausstellungen. Wir tauschen uns jede Woche aus und arbeiten eng zusammen. Eine solche Arbeitsweise durchzusetzen ist wichtig, da das Beamtentum in den vergangenen dreißig Jahren das vorherrschende Modell auf Réunion war, was hier ein höheres Einkommen und einen höheren Status bedeutet als in Frankreich selbst (ein Vermächtnis der Kolonialzeit) – und das führt zu einer merkwürdigen Vorstellung von »öffentlichem Dienst«. Junge Leute wollen BeamtenInnen werden, um einen sicheren Job zu haben, der lebenslange Anstellung und eine gute Rente garantiert. Auch wenn es Beamte gibt, die mit »öffentlich« und »Dienst« verbundene Ideale verwirklichen, ist das System generell pervertiert und Kreativität marginalisiert worden. Man muss sich die Ideale von »öffentlichem Dienst« wieder aneignen. Wir wollten ein Projekt ausarbeiten, das auf einer Ethik von Solidarität und Transparenz gegenüber der Öffentlichkeit beruht.

In Frankreich entstehen Kulturprojekte größtenteils hierarchisch, von oben nach unten. Der Staat entscheidet, dass ein Kulturzentrum oder Museum gebaut werden soll, KuratorInnen und Fach-

leute aus dem Kultusministerium werden entsandt, das Projekt zu erforschen und zu formulieren – und das wars. In unserem Fall handelt es sich um ein Projekt »von unten«, ein Projekt das zur Gänze von dieser Insel stammt, das auf den Erfahrungen des lokalen Kampfes beruht sowie auf dem Wissen über Projekte in Europa, Afrika, Asien und Nord-, Mittel- und Südamerika, die ähnliche Ansätze verfolgen: »anonyme« Geschichte und Bräuche, die Valorisierung immaterieller und landesüblicher Kulturen, die Prozesse und Methoden der Kreolisierung. In Frankreich bedeutet dies eine äußerst subversive Geste – erstens wegen der Hegemonie von oben nach unten, zweitens, weil es sich mit seiner kolonialen Vergangenheit und postkolonialen Gegenwart so schwer tut, und drittens, weil es Beiträge seiner »Übersee«-Territorien normalerweise ignoriert hat. Frankreich befindet sich an einem Wendepunkt. Ausschreitungen gegen »Rassen«- und soziale Diskriminierung im Jahr 2005, Anti-Einwanderungspolitik, Kontroversen um die Erinnerung an Sklaverei und Versuche des Parlaments, den Unterricht der »positiven Aspekte der Kolonialisierung« in Schulen durchzusetzen, haben Frankreichs Schwierigkeiten mit seiner »Zivilisierungsmission« zum Vorschein gebracht. Wir werden sehen, wie es sich weiter entwickelt. Aber wenn eine postkoloniale Gesellschaft ihr Recht einfordert, ein Museum und Kulturzentrum zu errichten ohne »die ExpertInnen« zu konsultieren, wird das als äußerst radikale Geste wahrgenommen.

Auch die weitere Ausarbeitung des Projekts und sein tatsächliches Programm sind radikal. So werden etwa Studien zu Öffentlichkeiten üblicherweise *nach* der Eröffnung eines Kulturzentrums oder Museums durchgeführt und beschäftigen sich mit der Reaktion auf eine Ausstellung. Das Publikum wird noch immer als zu befriedigender Konsument behandelt, obwohl die gravierenden Vorzüge von Interaktivität mittlerweile bekannt sind. Im Sinne eines anderen Ansatzes wollten wir uns lange vor der Eröffnung mit den Erwartungen und Bedürfnissen der Réunion-Öffentlichkeiten beschäftigen: Arbeitslose (beinahe 37% der erwerbsfähigen Bevölkerung), körperlich Behinderte, Jugendliche, Kinder, SeniorInnen, AnalphabetInnen (120.000 bei einer Bevölkerung von 870.000), jenes Publikum, das es gewohnt ist, ins Museen zu gehen, und die, für die es einen »verbotenen« Ort darstellt. Zuerst erfassten wir die derzeitig beliebtesten Freizeitbeschäftigungen der BewohnerInnen von Réunion. Dann erstellten wir einen Fragebogen, bei dem es in der ersten Hälfte um kulturelle Praxen und Freizeitbeschäftigungen und in der zweiten um ihre Wünsche und Erwartungen an

das MCUR geht. Wir veranstalten Workshops mit verschiedenen Bevölkerungsgruppen und gehen in jede Stadt und jedes Dorf der Insel, um das Projekt vorzustellen und zu diskutieren. Diese Interaktion ist äußerst produktiv. Die Leute gewinnen Interesse an dem Projekt. Normalerweise werden sie nicht nach ihren Wünschen für kulturelle Aktivitäten gefragt und sind der Meinung, dass Museen auf der Insel für die Elite sind und nicht für »sie«. Im Fall des MCUR sind ihre Beiträge gefragt und geschätzt. Vor kurzem wurden bei einem solchen Treffen 40 Personen jeglichen Alters, Geschlechts und aus allen Gesellschaftsschichten gebeten, einen Werbeslogan für das MCUR zu erfinden: daraus gingen verstärkt Vorstellungen von einer Aufwertung des Lokalen und eine Stärkung von Solidarität hervor. Im Jahr 2006 starteten wir eine Sammelaktion von Objektspenden, die vom Leben und den Welten der Bevölkerung von Réunion Zeugnis ablegen: es wurden 600 Objekte gestiftet. In einem Ausstellungsraum des MCUR werden diese als einzige Sammlung »authentischer« Objekte gezeigt werden. Wir sammeln außerdem mündliche und filmische Zeugnisse und planen ein Programm von Pflanzenspenden für den Park (22 Hektar mit Blick aufs Wasser. Die Menschen von Réunion sind äußerst engagierte GärtnerInnen). Wir möchten, dass sie an der Entstehung der *maison* partizipieren. Bei diesen Treffen erklären wir unsere Zielvorstellungen: wir wollen keinen Ort der Nostalgie und Wiedererfindung von Tradition, wir wollen einen öffentlichen Raum für Austausch und Begegnung schaffen. An diese Treffen anknüpfend haben wir dem MCUR bereits weitere künftige Aktivitäten hinzugefügt wie Gartenbau, Dominospiele, Tanz, Treffen mit ZeitzeugInnen (Wie war es, ein/e ArbeiterIn auf einer Plantage, ein/e DockarbeiterIn, ein/e DienstbotIn zu sein? Wie ist es, heute ein/e WissenschaftlerIn zu sein, ein/e IngenieurIn, ein/e KünstlerIn?), Bälle auf der Terrasse, Theater im Freien ...

Von Anfang an suchten wir die Unterstützung bedeutender KünstlerInnen und Intellektueller aus aller Welt – darunter Stuart Hall, Isaac Julien, Gilberto Gil, Mia Couto, Yousef Chahine, Abdel Khatibi, Aimé Césaire, Maryse Condé, Jacques Derrida und Abdou Diouf – und diese waren großzügig und vertrauten uns. Wir haben außerdem einen wissenschaftlichen Beirat, dem Marc Augé vorsitzt und dem Germain Viatte, Simon Njami und Achille Mbembe angehören.

C. M.-T.: Könnten Sie kurz etwas über die Umsetzung der geplanten Ausstellungen sagen? Wie in dem oben erwähnten Konzept

skizziert³, werden die Ausstellungsräume um eine Dauerausstellung herum organisiert, die die Haupterzählung bildet. Diese wird sich, soweit ich verstanden habe, vor allem auf Objekte konzentrieren? Was sind die Ziele der Ausstellung? Was scheint die beste Erzählstrategie?

F. V.: Die Hauptanliegen waren, zuerst zu sagen: »Sehen Sie, unsere Vorfahren stammen aus sehr unterschiedlichen Zivilisationen und im Gegensatz dazu, was wir normalerweise lernen und hören, waren diese Zivilisationen bei Ankunft der Europäer im Indischen Ozean hochkomplex.« Dann ging es darum, die Prozesse und Praxen der Kreolisierung zu zeigen: wie hat auf dieser kleinen Insel, einem Begegnungsort so vieler Kulturen, Kreolisierung stattgefunden? Die Kulturen gelangten in Resten und Fragmenten hierher und standen in geheimem Einverständnis miteinander in einer Kolonialgesellschaft, in einem Regime des Ausschlusses und der »Rassenhierarchie«. Durch Widerstand und Verhandlungen schufen SklavInnen, koloniale SiedlerInnen, MigrantInnen und ZwangsarbeiterInnen jedoch eine neue Kultur, eine neue Sprache. Und schließlich war es unser Ziel, der Gegenwart einen wichtigen Platz einzuräumen. Wir gebrauchen den Ausdruck »ein Museum der Gegenwart«, um unser Bedürfnis auszudrücken, den Ort in gegenwärtigen Themen zu verankern – ökonomische Veränderungen, Globalisierung, neue kulturelle Erscheinungen, neue Konflikte und neuer Widerstand ... Wir betrachten die Vergangenheit *von* der Gegenwart aus, um die Besonderheiten ihrer kulturellen Äußerungen zu erkunden und um eine deterministische Vorgehensweise zu vermeiden: die Gegenwart diktiert unsere Fragen an die Vergangenheit, aber die Vergangenheit bewahrt ihre Eigenheit.

Das Objekt des MCUR ist, so möchte ich vorschlagen, *die Begegnung mit dem Anderen* – was jeden betrifft; und zwar jegliche Art von Begegnung: konfliktreich, freundlich, neugierig, gleichgültig, amourös, interessiert, kommerziell ... Auf Réunion erzeugte die Begegnung unterschiedlicher Gruppen, die sich auf ungleicher Basis trafen, eine soziale und kulturelle Welt. Statt uns auf die Objekte zu konzentrieren, die diese produzierten, wollten wir den Fokus auf den immateriellen Aspekt richten, der von Austausch zeugt: die Begegnung mit Alterität. Das »Objekt« steht nicht im Zentrum der Ausstellung. Es existieren nur sehr wenige Objekte, die vom Leben der Armen und Ausgebeuteten berichten; es ist die Welt der reichen »Weißen«, die erhalten wurde. Frankreich besitzt

keine Bestimmungen für eine Archäologie der Sklaverei und viele Orte sind aus Gleichgültigkeit und aufgrund der Geringschätzung solcher Erfahrungen zerstört worden. ZwangsarbeiterInnen und arme KolonistInnen wurden nicht besser behandelt. Wir mussten mit einer »Absenz« umgehen. Statt diese Absenz zu füllen entschieden wir uns, sie zum Ausgangspunkt zu nehmen, sie in eine *Präsenz* zu transformieren. Wir werden anhand von Fragmenten, Spuren und kleinen Überresten die Leben der »Namenlosen« nachzeichnen.

Die Dauerausstellung trägt den Titel »Six Worlds, La Réunion«. Die verwendete Chronologie folgt nicht den Lehrbüchern: sie konzentriert sich auf die Transformationen, die von der Vermischung lokaler, französischer und internationaler Ereignisse hervorgerufen wurden, und folgt den dynamischen Prozessen lokaler Konflikte und Praxen. *Six worlds*: das sind die Welten, die an der Entstehung der Réunionesischen Gesellschaft und Kultur beteiligt waren – die chinesische, französische und europäische, madagassische, hinduistische und muslimische. La Réunion: die *singuläre* Gesellschaft, die auf der Insel entstand, aber auch die Insel selbst. Es ist eine sehr junge Insel (kaum drei Millionen Jahre alt, was sie in der geologischen Zeitrechnung zu einem »Baby« macht), sie ist fragil und verändert sich. Die Landschaft – mit Bergen, Orkanen, dem Meer ... – prägt das Imaginäre und die Kultur und macht die Insel selbst zu einer kulturellen und historischen Akteurin. So gut wie alles wurde auf die Insel gebracht: Frauen, Männer, GöttInnen, Früchte, Gemüse, Tiere, Ideen, Sprachen, Bräuche ... Sklaverei und dann Kolonisierung haben sich nachhaltig auf die Ökologie dieser ursprünglich unbewohnten Insel ausgewirkt.

Die Ausstellung ist um drei Gruppen herum organisiert, die unabhängig voneinander ausgearbeitet sind, um Flexibilität und Erneuerung zu ermöglichen. Sie beginnt mit dem »Goldenen Zeitalter« des Indischen Ozeans, vom 5. bis 15. Jahrhundert. Dann folgt die lange Kolonialzeit (von der Ankunft der Europäer im Indischen Ozean 1498 bis zum Ende des Kolonialstatus von Réunion und der Unabhängigkeit der kolonisierten Länder 1946): Réunions Entwicklung zu einer Gesellschaft im Rahmen europäischer Kolonialgeschichte, die mit Sklavenhandel und Sklaverei begann und sich mit Imperialismen und den dadurch hervorgerufenen Migrationsbewegungen fortsetzte (40 Millionen InderInnen verließen Indien zwischen 1830 und 1930, wenn auch etwa 20 Millionen zurückkehrten. Die massivsten Bewegungen fanden im Indischen Ozean

statt. Das Jahr 1848 stellt einen Bruch in diesem Zeit-Raum dar, da es das Ende der Sklaverei auf Réunion markiert: von 100.000 EinwohnerInnen waren 60.000 SklavInnen, die nun befreit wurden). Das Jahr 1946 ist ein weiterer Bruch: es signalisiert das Ende des Kolonialismus als Teil einer größeren Befreiung vom Joch der Kolonialherrschaft. Die Ausstellung endet mit Réunion in der »Jetztzeit«, das heißt mit den seit 1946 anhaltenden Veränderungen: in diesem Teil werden die Transformationen in dem Moment integriert, in dem sie stattfinden.

Die Ausstellung beginnt mit der Welt des Indischen Ozeans *vor* der Kolonisierung. Ziel ist es, tausend Jahre zurückreichende Süd-Süd-Verbindungen zu zeigen – Handels- und Tauschrouten, Konflikte und Begegnungen –, um eine andere Kartographie anstelle der Nord-Süd-Darstellung der Welt vorzuschlagen, eine Welt, in der Europa eine Region unter anderen ist. Vorfahren der Réunionesen kamen aus diesen Welten, sie bewohnten Städte und Länder, die äußerst komplexe Vermischungen erfahren hatten. BesucherInnen werden Reiseberichte, Fabeln und Mythen aus dieser Welt hören, werden Handelskarten, Kunst und Technologien sehen, die in diesen Welten entwickelt wurden, die Zonen von Austausch und Konflikten waren.

Der erste »Schritt«, der diesen ersten Zeit-Raum vom zweiten unterscheidet, erklärt, wer die 1498 ankommenden Europäer waren und zeigt ihre Waffen und Technologien der Gewalt. Die lange Zeit des europäischen Kolonialismus schreibt Réunion in unterschiedliche Globalisierungen ein, zunächst die durch Sklaverei und dann die vom Imperialismus hervorgerufene. Die AusstellungsbesucherInnen vollziehen diese Globalisierungen, den Widerstand sowie die vom Westen unabhängige Entwicklung der sechs Welten nach. Das imperiale Zeitalter mit einem Jahrhundert der Migrationen im Indischen Ozean: Die die Insel tiefgreifend verändernden Überquerungen des Ozeans durch Hindus, ChinesInnen, AfrikanerInnen und MuslimInnen. Dann werden die BesucherInnen zu Zeugen des Niedergangs der Kolonialreiche, des »kurzen Jahrhunderts« der Entkolonialisierung, des »Stils der Unabhängigkeiten« und des Endes des Kolonialstatus von Réunion. Die »Jetztzeit« auf Réunion wird in ihrer Komplexität vorgestellt. Die Ausstellung endet mit aktuellen Fragen – ökonomischen, kulturellen sowie geopolitischen: was bedeutet es, auf einer kleinen Insel in einem maritimen Raum zu leben, der grundlegend von aufstrebenden regionalen Mächten – Südafrika, China, Indien – transformiert wird, die alte

Routen und Verbindungen nutzen oder neue finden; umgeben von einem Ozean, an dem heute die Mehrheit der MuslimInnen lebt und der die wichtigste Transportroute für Öl und für die Kriege um dessen Kontrolle darstellt ...?

Zwei Prinzipien strukturieren unsere Arbeit: die orale Kultur und die Öffentlichkeiten. Wir wollen die Rolle und Funktion von oraler Kultur auf Réunion – und Kommunikation als ein wichtiges Werkzeug menschlicher Begegnungen – anerkennen. Die Gesellschaft ging hier direkt/übergangslos vom Analphabetentum zu Radio und Fernsehen über – Bücher wurden übersprungen, da sie teuer sind und das geschriebene Wort mit Kolonialmacht und Elitismus gleichgesetzt wird. Da wir jedoch Wissen vermitteln wollen, mussten wir uns verstärkt Möglichkeiten oraler Vermittlung überlegen. Wir werden im MCUR verschiedene Elemente oraler Kultur einsetzen: es wird Räume geben, wo man Geschichten und Reisetagebücher sowie Berichte von MigrantInnen und SklavInnen hören kann, aber auch Räume, wo BesucherInnen miteinander als »lebendige Zeugnisse« des gegenwärtigen Réunion ins Gespräch kommen können. In »Réunion in der Jetztzeit« schlagen wir vor, einen Raum um einen bereits vertrauten Ort des Austausches, den Marktplatz, zu schaffen. Für die Wechselausstellungen planen wir als work in progress ein Skript, das sich nach und nach durch Beiträge der BesucherInnen entwickelt.

C. M.-T.: Darf ich nochmals auf das »Objekt« zurückkommen: im europäischen Kontext befindet sich der Status von Objekten in Ausstellungen noch in Diskussion und zudem wollen einige Organisationen den Begriff des Museums strikt auf Institutionen mit (Objekt-)Sammlungen beschränken. Wie Sie in Ihrem Vortrag im Frühjahr 2007 in Wien erwähnten, wird in Ihrem Fall keine Sammlung im traditionellen Sinne den Ausgangspunkt bilden⁴ und Sie haben hier deutlich gemacht, dass Sie sich statt mit einer ausufernden Sammlung eher mit dem Mangel an Objekten auseinandersetzen müssen, da diese (wenn sie den ZwangsarbeiterInnen, SklavInnen oder armen Leuten gehörten) bewusst nicht gesammelt oder in der kolonialen und postkolonialen Zeit zerstört worden sind. Könnten Sie uns ein Beispiel dafür geben, wie Sie mit diesem Objektmangel umgehen werden?

F. V.: Wir sind keine PartisanInnen der Sakralisierung des Objekts als authentischem Marker menschlicher Handlungen. Wir meinen, dass Gewalt und Widerstand auch mit Ton, Bildern, Theater-

stücken und Erzählungen gezeigt werden kann. Das Objekt ist nur ein Werkzeug unter anderen. Eine Installation zeitgenössischer Bilder und Töne kann von vergangenen Gewalttaten und Widerständen zeugen.

Lassen Sie mich einige konkrete Beispiele geben: als die Portugiesen 1498 den Indischen Ozean erreichten, brachten sie die Erfahrung jahrelanger erbitterter und brutaler Religionskriege in Europa mit sich. Verhandlung war keine Option. Völker, die als Feinde eingestuft worden waren, mussten vernichtet, massakriert, zerstört werden. Sie führten ihr Handelsmonopol in einem Ozean ein, auf dem, wie HistorikerInnen gezeigt haben, freier Handelskapitalismus üblich gewesen war. Wie können wir diesen Moment darstellen? Zuerst hatten wir an eine Installation mit rekonstruierten Waffen und Leichen gedacht, aber das war zu morbide. Vielleicht werden schlicht Bilder von Waffen und Massakern funktionieren. Ein weiteres Beispiel: der Widerstand von SklavInnen wird auch durch ihre kulturellen Erzeugnisse wie Musik, Gedichte, kurze Theaterstücke, die Treffen von Maroons und RebellInnen nachspielen, in denen es um Verfahren gegen SklavInnen oder BesitzerInnen geht, Vorführungen von Tänzen (Capoeira, Moringue ...) gezeigt werden. Wir haben junge GraffitikünstlerInnen aus Réunion gebeten, Widerstand graphisch darzustellen. Ich könnte weitere Beispiele nennen, aber hauptsächlich geht es darum, dass das Objekt nicht die einzige Referenz ist; wir arbeiten mit Installation aus Ton, Bildern, Objekten und Performance, um einen Moment zu *evozieren*. Und das Objekt muss nicht authentisch sein. Der einzige Raum, der sich ganz Objekten widmen wird, ist die Galerie der gesammelten Objekte aus Réunion: eine Aufwertung dieser alltäglichen Objekte von geringem finanziellem Wert, die aber präsentiert werden wie die von reichen Leuten einem Kunstmuseum gestifteten Werke.

Der Direktor des Britischen Museums, Malcolm McLeod, berichtet über die Renovierungsgeschichte des Königspalastes in Accra, dass die Asante die Idee einer Rekonstruktion des ursprünglichen Palastes und den Aufbau einer Sammlung ablehnten: sie fanden, dass der Vergangenheit anders erinnert werden konnte.⁵ Ich teile diese Einstellung. Literatur, Poesie und Erzählungen sind hervorragende Mittel, um die Vergangenheit und die Gegenwart zu evozieren. Außerdem denke ich, dass oftmals etwas Einfaches funktionieren kann. Wir wollen kreativ sein: wir haben keine »Meisterwerke«, wie etwa griechische Skulpturen, afrikanische Masken,

chinesisches Porzellan ... aber, wie ich nicht oft genug wiederholen kann, wir haben eine unglaubliche immaterielle Kultur.

C. M.-T.: An dieser Stelle würde ich gerne noch einmal den Aspekt der Tradition und des »Erbes« ansprechen, da ich dies für einen wichtigen Punkt der Diskussion halte. Die objektbezogenen Sammlungen basieren nicht nur auf dem, was von der Kolonialgesellschaft geblieben ist – die noch existenten Texte und Dokumente sprechen zudem deutlich von der gleichen Position aus. Wie werden Sie mit der Dominanz der europäischen Wissenschaft und ihrer Systeme umgehen, die sich in erster Linie auf die Hierarchisierung von schriftlichem Material konzentrieren? Können Sie ein Beispiel dafür nennen, wie sich auf mündliche Traditionen gründende soziale Praxen in der Ausstellung unterstützt und präsentiert werden?

F. V.: Zunächst einmal ist es wichtig zu zeigen, dass Geschriebenes, Technologie und Wissenschaft nicht nur Europa gehören. Wenn wir zum Beispiel die Künste und Techniken der Welt des Indischen Ozeans zeigen, wollen wir sagen, dass die Moderne, Technologie und Wissenschaft eine Geschichte und ein Territorium haben und dass ein Austausch von Wissen und Technologie vor Ankunft der EuropäerInnen stattfand. Wir werden dies anhand von Architektur- und Technikbildern vorführen; anhand einer Ansammlung von (rekonstruierten) Abbildungen der Güter, die im Indischen Ozean getauscht wurden, der Fülle und Vielfalt dieser Güter; indem wir einen Ort anbieten, wo man Mythen, Reiseberichte, philosophische Texte und Debatten anhören kann, die Komplexität der Imagination; mit einer Ausstellung über Navigationstechniken die Entstehung einer tausendjährigen maritimen Kulturwelt ... Was die Sklaverei betrifft, ist unser Prinzip, die Geschichte ihres globalen Apparats mit Bildern (Reproduktionen von Lithographien und Gemälden von Sklavenhandel, Sklaverei und Widerstand) zu zeigen, durch Objekte und Texte (Reproduktionen von Gesetzbüchern, Verkaufsanzeigen, Fesseln, Musikinstrumenten ...) und durch Performances (durch Vorführungen von Tanz, Musik und medizinischem Wissen, durch Auszüge aus Debatten und Gerichtsverfahren ...). Ziel des MCUR ist es, nicht einfach die historische Vergangenheit zu erzählen, sondern uns der Schwierigkeiten und Bedürfnisse bewusst zu werden, während wir gegen Unrecht und Ungleichheit kämpfen.

Was die Sprache betrifft, so habe ich bereits ein paar Antworten gegeben. Ich möchte nur noch ergänzen, dass wir uns wünschen, dass die BesucherInnen die Sprachen hören, die zu jeder Zeit auf der Insel gesprochen worden sind. Die Menschen haben ihre Sprache nicht bei ihrer Ankunft verloren, die Sprachen haben überlebt, sie haben das Unbewusste durchdrungen. Noch heute kommen mit den Menschen von Mayotte und den Komoros neue Sprachen hinzu.

C. M.-T.: In die Entwicklung des MCUR sind nicht nur, wie Sie bereits erwähnten, eine Vielzahl von internationalen TheoretikerInnen einbezogen worden, es ist außerdem in sehr verschiedenen Kontexten und zu unterschiedlichen Anlässen präsentiert und international diskutiert worden. Es gab zudem verschiedene, von Ihnen bereits genannte Museen, die für Sie und Ihr Team von Bedeutung waren – etwa das Museum von Quebec, das Apartheid-Museum in Johannesburg, das Museum von Grenoble sowie Installationen auf den Biennalen in Johannesburg und Dakar. Welche Ideen und Theorien waren für Ihre Arbeit hinsichtlich der Reflexion und Umformulierung des Museumskonzepts von besonderem Interesse?

F. V.: Sämtliche Arbeiten zum Museum als einem transformativen »öffentlichen Ort« waren nützlich. Der Band »Museums Frictions«⁶ hat uns zum Beispiel sehr interessante kritische Ansätze geliefert ... Wir haben außerdem Leute und Gruppen wie die Ihre getroffen, deren Fragen und eigenen Erfahrungen weitere Reflexionen genährt haben.

All diese Erfahrungen und diese Arbeit haben uns ermutigt, uns auf die »Ökonomie« unseres Projektes zu konzentrieren. Wir haben kein Öl, besitzen weder Diamanten noch Uranium ... Wir haben keine Paläste, Statuen, großen Kunstwerke. Wir müssen eine spezifische Situation berücksichtigen: Réunions Ökonomie ist instabil und es bestehen entscheidende Ungleichheiten. Wir wollen nicht über unsere Verhältnisse leben. Wir teilten die Kritik an einer Ökonomie der Verschwendung und Vergeudung, die auf die Zerstörung lokaler Ökonomien und landesüblicher Kultur als »ethnischer Chic« ausgerichtet ist. Es wäre absurd, einen Raum zu errichten, der sich als zu teuer erweisen würde; in der gegenwärtigen Krise wäre das purer Wahnsinn. Da wir oft über Prozesse und Praktiken der Kreolisierung als kreativer Überlebensstrategie gegen hegemoniale Monokulturen sprechen, überlegten wir uns, diesen An-

satz auf die Ökonomie des MCUR zu übertragen. Auf welcher Ökonomie wird das Projekt in fünfzehn, zwanzig Jahren beruhen? Nehmen wir zum Beispiel die Multimedia-Technologien: ist es notwendig, BesucherInnen mit Hochtechnologie zu blenden oder ist es besser, hochtechnologische Teile mit *Bricolage* zu mischen, um eine Ökonomie des Recyclens, der Wiedergewinnung zu etablieren? Das Nachdenken über Ökonomie erwies sich als untrennbar vom Nachdenken über Inhalte.

Die Ökonomie von Museen im »Süden« wird selten diskutiert, aber dessen Ressourcen unterscheiden sich von jenen des »Nordens«. Ich spreche vom *ökonomischen*, nicht vom geographischen Süden. Museen, die in Dubai, Abu Dhabi, China ... gebaut werden, sind riesige, teure Gebäude; ihre ArchitektInnen zählen zu den teuersten und berühmtesten. Welche Gegenstrategien müssen in einer solchen Ökonomie entwickelt werden? Das District Six Museum in Kapstadt hat zum Beispiel eine komplett andere Ökonomie als das Museum der Apartheid in Johannesburg. Ersteres wurde mit den profanen Zeugnissen von Menschen geplant, die in dieser gemischten, vom Apartheid-Regime zerstörten Nachbarschaft leben, letzteres reagiert auf das Bedürfnis des Staates, eine nationale Erzählung zu präsentieren. Ersteres verwendet »einfache« Technologien, letzteres eher Multimedia.

Die Ökonomie des MCUR muss also auf einer Reflexion der Ökonomie der Insel beruhen und im Verhältnis zu seiner Umgebung betrachtet werden sowie im Zusammenhang damit, wie Ungleichheiten in der Welt und dieser Region zunehmen. Das Bedürfnis der Menschen nach einem Ort, wo ihre Kultur und Geschichte anerkannt und ihre Gegenwart diskutiert wird, ist eine wichtige Ressource. Das Konzept nachhaltiger Ökonomie, die wir selbstreflexiv angehen wollen (welche Art von Ökonomie wollen wir?), bestimmt die Ausstellung und das Programm des MCUR.

Was ich außerdem gelernt habe, ist, dass die Menschen gerne Orte für Begegnungen und Austausch vorfinden. Museen der Kontemplanation bieten eine ästhetische Erfahrung, Museen für Geschichte und Kultur bieten die Erfahrung der Auseinandersetzung mit Erinnerungen, Meinungen und Interpretationen. Daher sehen wir eine Notwendigkeit, auch einen Platz für Debatten, Diskussionen und das Anhören von Meinungen oder anderen mündlichen Beiträgen in den Ausstellungsräumen anzubieten. In dem Teil »Réunion in der Jetztzeit« schlagen wir sogar vor, dass die Ausstellung um eine

Agora herum organisiert ist, wo BesucherInnen zu VermittlerInnen werden und darüber nachdenken, was gewesen ist, welche Entscheidungen getroffen wurden und warum andere Möglichkeiten abgelehnt wurden, was für Entscheidungen in der Zukunft getroffen werden können, welche landesüblichen Praxen und welches Wissen zu einer nachhaltigen Ökonomie der Kultur beitragen könnten.

C. M.-T.: Als ich von Ihrem Projekt hörte, war ich zuerst erstaunt darüber, dass Sie den Begriff »Museum« dafür verwenden. In der westlichen Museumsdebatte ist, wie Sie gesagt haben, die Verknüpfung von Museen mit der Geschichte der Nationalstaaten einerseits und mit Machtstrategien und Kolonialismus andererseits sehr deutlich. Nach Benedict Andersons Angabe waren der Zensus, die Landkarte und das Museum integrale Instrumente des Kolonisationsprozesses. Die Definition von »Museum« hat also im museologischen Diskurs eine lange Geschichte mit sämtlichen Implikationen von Macht, Hegemonie, Kategorisierung usw. Warum haben Sie auf dem Begriff des Museums bestanden?

F. V.: Normalerweise sind Kulturzentren für den »Süden«, Museen für den »Norden«. Wir wollten diese Dichotomie durchbrechen und behaupten, dass eine neue Form von Museum möglich ist und dass eine kleine Insel in der Lage ist, dies umzusetzen. Historisch gesehen war das Museum ein Ort für die BürgerInnen. Französische Revolutionäre wollten die Vorstellungen von Schönheit und Kunst »entprivatisieren«. Der Louvre wurde mit diesem Ziel eröffnet: diese Schätze gehören dem Volk. In den vergangenen Jahren ging dieses Ziel jedoch verloren – alle großen Institutionen haben ihren Ansatz revidiert, neue Wege der Kunstbetrachtung integriert und die Sammlungen wurden von den BesucherInnen angeeignet. Auf Réunion wurden in der Kolonialzeit zwei Museen gebaut und die Leute empfanden sie als elitär. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eröffneten drei Museen, eines über die Zuckerrohrindustrie, eines über den Vulkan, eines über eine Plantage. Keines hat bisher eine Reflexion darüber einbezogen, was sich die Öffentlichkeit erwartet und wünscht. Das neue Kelonia Museum (2006) hat diese Ansätze integriert und ist ziemlich erfolgreich.

Die Wiederaneignung des Begriffes stellt für uns eine politische Geste dar. Nichts gehört ausschließlich »einer« Kultur. Kolonisierte und Unterdrückte haben immer Erfindungen des Westens aufgegriffen, um sie zu transformieren und zu adaptieren. Wenn es

sich um blinde Imitation handelt, hat das tragische Konsequenzen, aber wenn es innerhalb eines Prozesses der Kreolisierung von Form stattfindet und sich kritisch mit den Werkzeugen auseinandersetzt, kann es originell und kreativ sein. Ich erinnere mich, wie mir Aimé Césaire sagte, dass es wichtig ist, alle zur Verfügung stehenden Werkzeuge zu verwenden, wenn man die Welt verändern will.

Der Bevölkerung von Réunion zu erklären, dass sie ein Museum mit all den dazugehörigen elitären Repräsentationen verdienen, ist ebenfalls eine extrem wichtige Geste. Ja, eure »armen« Leben verdienen ein Museum, eure Erzeugnisse verdienen ein Museum. Einige Gegner des Projekts verstanden dies intuitiv, wenn sie behaupteten, es gäbe nichts auf Réunion, was ein Museum rechtfertigen würde, keine Kultur, die einen solchen Ort wert wäre. Es ist eine pädagogische Geste und wenn die Idee einmal verstanden worden ist, planen wir nicht daran festzuhalten. Die Herausforderung ist eigentlich, einen Ort zu schaffen, der von einer Mehrheit der Bevölkerung angenommen wird sowie von Fremden, die etwas darüber erfahren können, wie aus Sklaverei, Kolonisation, Widerstand und Kreolisierung eine Gesellschaft entstand.

C. M.-T.: Sie definieren das MCUR als »Museum der Gegenwart«, worunter ich mir eine Institution vorstelle, die lebhaften Debatten und Prozessen gegenüber offen ist und diese in die Ausstellung integriert und visualisiert. Auch die Theorien der »Neuen Museologie« und des »New Institutionalism« beschäftigen sich mit der Frage der Partizipation, mit der Öffnung von Institutionen für unterschiedliche AkteurInnen, um Erzählungen der Vergangenheit – wenn sich diese einmal manifestiert haben – umzuformulieren. Sie öffnen Ihre Räume für Diskussionen und unterschiedliche Stimmen. Im obigen haben Sie bereits einige Strategien beschrieben, durch die Ihr Team unterschiedliche AkteurInnen in die Ausstellungsplanung einbindet. Können Sie uns einige Beispiele für diese Prozesse geben?

F. V.: Das ist der Grund, warum wir uns entschieden haben, von Anfang an mit der Bevölkerung zu arbeiten, die die Mehrheit unserer zukünftigen BenutzerInnen darstellt. Im Jahr 2004 wählten wir (für ein solches Projekt) den Titel *Zarboutan nout Kiltir* (ZNK; kreolisch für »living treasure«), um Frauen und Männer für ihre Rolle zu würdigen, die sie bei der Bewahrung und Übermittlung landesüblicher Kenntnisse und Bräuche spielen. Wir führten eine Zeremonie ein, in der sie gefeiert und geehrt wurden. Dafür such-

ten wir Leute aus, die man bisher nicht als »nennenswert« genug befunden hatte, zur Geschichte und dem offiziellen Diskurs beizutragen. Einige davon waren AnalphabetInnen und alle stammten aus sehr bescheidenen Verhältnissen. Es war ein riesiger Erfolg und wir planen einen Ausstellungsraum der ZNK im MCUR. Wir bauen außerdem ein Netzwerk aus Leuten auf, die entweder als »StifterInnen« oder als »Mittelsleute« zwischen dem MCUR-Team und Vereinigungen fungieren.

Zusätzlich trafen wir uns mit KünstlerInnen und AkteurInnen aus dem Kulturbereich. Wir stellen das Projekt unter anderem Fachleuten, Gewerkschaften und LehrerInnen vor. 2006 baten wir SchülerInnen – von der Kindertagesstätte bis zur Mittelschule –, ihr Traumgebäude für das MCUR zu zeichnen, was interessante Ideen darüber lieferte, wie Gesellschaften und Einheit gesehen werden. Viele zeichneten Réunion als eine Verkettung von Begegnungen und Vermischung. Seither organisieren wir jedes Jahr das Programm *shemin la vi* (Reiseplan des Lebens). SchülerInnen erarbeiten den Reiseplan einer Person, eines Objektes, eines Liedes oder eines Wortes, indem sie ein Netz an Straßen und Bedeutungen zurückverfolgen, die Réunion darstellen. Am Ende jeden Schuljahres präsentieren die SchülerInnen ihre Arbeit in Gemeinschaftstreffen mit Eltern, LehrerInnen und anderen. Es ist sehr nett und macht oft viel Spaß. Wir arbeiten eng mit den LehrerInnen zusammen und planen, diese Zusammenarbeit auszubauen. Dieses Jahr bot das MCUR interessierten Schulen an, am 10. Mai – dem nationalen Gedenktag des Sklavenhandels, der Sklaverei und deren Abschaffung – gemeinsam mit PartnerInnen wie dem Pflanzenkonservatorium und der Akademie von Réunion in ihrem Schulhof einen »Freiheitsbaum« zu pflanzen und eine Tafel mit dem Namen einer Person anzubringen, die gegen Sklaverei gekämpft hatte, sowie Angaben dazu, wo diese Person lebte und was sie getan hat. Die SchülerInnen wählten aus 100 Namen von Individuen aus Jamaica, USA, Frankreich, Mauritius, England, Cuba, Réunion und anderen aus. Es war ein großer Erfolg. Wir wollten viele Dinge miteinander verbinden: den Baum, der den Maroon Schatten und Zuflucht geboten hat, den Baum, der zum Kampf gegen Klimawandel beiträgt, den Baum als Symbol der Freiheit ... Die SchülerInnen verstanden dies sehr gut.

Unser Hauptziel ist es, Verbindungen zwischen dem MCUR und der Bevölkerung zu knüpfen, um dieser die Aneignung des MCUR zu ermöglichen.

Für die Menschen außerhalb Réunions werden wir Ende des Jahres eine Internetseite einrichten (bisher haben wir eine MCUR-Seite unter www.regionreunion.fr). Einige Informationen werden in die »National«-Sprachen der Welt des Indischen Ozeans übersetzt: chinesisch, hindi, malagassisch, urdu, portugiesisch und französisch, kreolisch und englisch. Wir denken auch an TouristInnen aus Europa und der Region des Indischen Ozeans: das MCUR möchte Austausch und Begegnungen anregen, um Neugier für Interkulturalität und den Wunsch nach Alternativen zu verschiedensten Formen von Hegemonie zu wecken.

C. M.-T.: All die unterschiedlichen Formen von Interaktion, die zur Ausstellung beitragen, klingen hochinteressant, aber auch anspruchsvoll. Wurden Strategien formuliert, um diese Prozesse auch nach der Eröffnung des MCUR weiterzuführen? Und könnten Sie den Begriff der Kreolisierung präzisieren, den Sie immer wieder erwähnen und der als Überlebensstrategie beschrieben worden ist? Dieser Begriff erfuhr meines Erachtens im Rahmen der Documenta 11 weite Verbreitung im Sinne eines Prozesses der Aneignung, Formulierung, Veränderung und Umsetzung. Auch widmete die Documenta 11 der »Kreolisierung« eine Plattform. Hatte das Einfluss auf das Museumskonzept?

F. V.: Es wird Aufgabe des MCUR-Teams sein, den Prozess am Leben zu halten. Ich glaube jedoch, dass die Ziele, wenn sie bis zur Eröffnung durchgesetzt und in Räume und Funktionen übersetzt worden sind, nicht so leicht verraten werden können. Es ist wirklich eine Sache der Fundamentlegung, es geht darum, die Orientierung des MCUR zu festigen und sicherzustellen, dass sie nicht zukünftigen Launen ausgesetzt ist. Es kann keine Garantie für die Ewigkeit geben. Es wird darum gehen, in der Lage zu sein, die Prinzipien zu verteidigen.

Was den Begriff der Kreolisierung betrifft: die Documenta 11 hatte keinerlei Einfluss auf die Konzeption des MCUR. Ich hatte bereits vorher zu diesem Begriff gearbeitet und über ihn geschrieben und nehme an, dass mich Okwui Enwezor deshalb als Beraterin für die Documenta-Plattform zur Kreolisierung einlud. Kreolisierung ist der Gründungsprozess der Gesellschaft von Réunion. Lassen Sie mich paraphrasieren, wie ich das im Documentabuch beschrieb: Kreolisierung bedeutet einen Prozess des Verlustes, der Übernahme und der Neubildung; unterschiedliche Sprachfragmente werden vereint, um eine gemeinsame Sprache, eine Welt geteilter Rituale

und sozialen Austausches zu kreieren. Kreolisierung ist eine Überlebensstrategie: in einer lebensbedrohenden Situation muss man lernen zu übersetzen. Die Bedeutung einer Geste oder eines Befehles nicht zu verstehen, kann Bestrafung oder gar Tod bedeuten. Ich muss den Dingen Bedeutung geben in einer Welt, in der meine eigene Welt zutiefst erschüttert wurde. Ich habe alles Vertraute verloren, meinen Namen, meine Familie, mein soziales Umfeld; ich bin auf die andere Seite des Ozeans gebracht und in eine Grube der Gewalt geworfen worden. Wohin kann ich mich wenden? Wo Sinn finden? Hier bedeutet Kreolisierung nicht einfach Hybridität; es handelt sich um eine Situation extremer Ungleichheiten, erzwungener Lebensbedingungen und Überlebensstrategien. Kreolisierung ereignet sich in einer Zone der Begegnung, in der Menschen in ungleiche Lebenslagen geworfen werden. Es bedeutet Widerstand gegen einen kompletten Verlust von Sprache und Kultur, gegen ein ökonomisches System, in dem man zu einem Objekt oder zu einer frei verfügbaren Person wurde.⁷

Es ist extrem schwierig, Kreolisierung zu veranschaulichen: wie visualisiert man Interkulturalität? Lassen Sie mich ein Beispiel geben: es gab Momente, wo auf dieser kleinen Insel fast 20 verschiedene Sprachen gesprochen wurden. Wie zeigt man deren Wechselwirkung mit dem Kreolischen und ihren Einfluss auf die kreolische Sprache? Bei ihrer Ankunft brachten die Menschen ihre Bräuche, ihren Glauben und ihre Rituale mit: Wie wurden diese kreolisiert? Es ist möglich, zu einem bestimmten Zeitpunkt ein Resultat zu erkennen (das sich fünf Jahre später jedoch bereits verändert haben kann), nicht aber einen Prozess. *Dieser ist immateriell*. Und manches wird nicht kreolisiert: Zonen der Begegnung haben nicht immer zu Kreolisierung geführt. Wir sehen das gegenwärtig mit der Globalisierung: Menschen akzeptieren es entweder sich zu vermischen oder sie widersetzen sich der Vermischung und kämpfen für Trennung. Die Erfindung von Traditionen und das Bedürfnis, eine idealisierte Sicht der (ethnischen, religiösen) Identität zu erzwingen, kann sehr groß sein und jeglichen Versuch ersticken, zu übernehmen, zu imitieren oder auszutauschen, oder dazu führen, dass eine Übernahme ohne jegliche Form von Anerkennung stattfindet, dass man diese »Sache« (Wort, Rezept, Musik ...) anderen »zu verdanken hat« oder schlimmer, man folklorisiert den Beitrag: wie exotisch, wie niedlich!

Kreolisierung ist ein empfindlicher Prozess. Auf Réunion erleben wir als Gegenreaktion auf die jahrelange französische Hegemonie eine Wiedererfindung der Tradition unter Hindus, MuslimInnen,

ChinesInnen oder Afro-MadagassInnen, die sich selbst langsam im Rahmen des liberalen Multikulturalismus zu »Minderheiten« ernennen. Réunion ist nicht vor der enormen Bewegung ökonomischer Liberalisierung geschützt, die Konsumismus vertritt, sei es im Sinne eines unstillbaren Appetits nach Gütern oder als unstillbares Verlangen nach Unterschied. Die Rolle von öffentlichen Intellektuellen in einer Gesellschaft wie Réunion – postkolonial, ökonomisch abhängig, kulturell reich – liegt darin zu sagen, dass dieses Modell fragil ist und dass es verdient erhalten zu werden, weil es eine Ethik des Zusammenlebens, ein Teilen der Welt repräsentiert. Ich betrachte es als die Rolle des MCUR, die »Resultate« der Kreolisierungsprozesse zu zeigen, sie zu fördern, Veränderungen und Transformationen zu akzeptieren, bei gleichzeitiger Erhaltung des Ferments der Kreolisierung: fürchte niemals den Prozess des Verlustes und der Neubildung, der den Prozess des Zusammenlebens ausmacht.

C. M.-T.: Zuletzt würde ich gerne noch die Frage aufbringen, wie das MCUR mit dem Umgang und der Visualisierung von Gewalt und Ungleichheit in Gegenwart und Vergangenheit umgehen wird? Im Konzept des MCUR schreiben Sie: »Indem wir auch nach der Eröffnung des Museums offen für Beiträge von BesucherInnen bleiben, versuchen wir einen öffentlichen Raum für öffentliche Geschichtsschreibung und demokratische Debatten zu schaffen, in dem auch Widerspruch Platz hat: Begegnungszonen, in denen Menschen, die sich in den Räumen des Museums treffen, daran arbeiten, Ungleichheiten zu beseitigen.«⁸ Könnten Sie dies präzisieren?

F. V.: Wir sind uns der Schwierigkeit bewusst, die Diskussion am Laufen zu halten. Das ist eine Herausforderung, die wir bedenken. Unsere Arbeit ist bereits von unserer andauernden Interaktion mit der Bevölkerung von Réunion geprägt (bisher hatten wir noch nicht viele Begegnungen mit TouristInnen: das ist schwieriger ohne ein Gebäude). Ich glaube, dass ich Ihre letzte Frage zumindest teilweise schon beantwortet habe.

In den vergangenen Jahren haben wir viel über Wiedergutmachung gehört. Was bedeutet Wiedergutmachung? Die Truth and Reconciliation Commission in Südafrika ist der bekannteste Fall. In der Philosophie wird die Frage der Schuld an Anderen diskutiert. Bestärken solche Praktiken der Wiedergutmachung und Schuld die Demokratisierung oder verhindern sie diese, indem sie Viktimisierung fortschreiben? Ich denke durchaus, dass es eine Form von Wiedergutmachung nach einer Katastrophe geben muss, und jedes

Volk muss herausfinden, was für es das Beste ist. Wiedergutmachung ist die Fähigkeit, Opfern und TäterInnen zuzuhören um vorwärts zu kommen, ohne die politische und soziale Verantwortung zu vergessen (Opfer und TäterInnen befinden sich nicht auf der gleichen Seite!). In unserem ersten Konzept formulierten Carpanin Marimoutou und ich, dass das MCUR in Richtung Wiedergutmachung, Entschädigung und Neuinterpretation arbeiten wird: *Restitution* einer Vergangenheit, die in offiziellen Darstellungen vergessen wurde, historische und kulturelle *Reparation* – die Aufwertung landesüblicher Erfahrungen, Kämpfe und Beiträge –, *Reinterpretation* der Vergangenheit, um die Gegenwart zu öffnen. Ich bin der Meinung, dass das MCUR diese drei »R«s am Leben halten muss.

Réunion existiert nicht außerhalb dieser Welt: die Bevölkerung Réunions ist mit den politischen Verhältnissen unserer Zeit konfrontiert, mit den Nachwirkungen der Entkolonialisierung, dem Ende der Sowjetunion und dem »globalen Krieg gegen den Terror«. Sie lebt in einem kulturellen und geopolitischen Raum, der untrennbar mit gegenwärtigen Problemen verknüpft ist: der Konflikt um die Öllieferungsrouten, US-Militärstützpunkte, neue Süd-Süd-Handelsrouten, die Rollen von China und Indien, die Präsenz des Islam (die Mehrheit der MuslimInnen lebt in Ländern des Indischen Ozeans), den Auswirkungen des Klimawandels (Tsunamis, stärkere Orkane ...) und so weiter. Das MCUR will Réunion in einem Netzwerk von Solidarität, Austausch und Imagination platzieren, das kulturelle und künstlerische Bewegungen, die sich mit diesen Themen befassen, miteinander verbindet.

Ich würde gerne mit einer persönlichen Bemerkung schließen. In meiner Arbeit für das MCUR ging es darum, Ideen in konkrete Sachverhalte zu übersetzen. Ich habe hierbei außerdem stark von früheren Erfahrungen profitiert. Sie stammen aus meiner Arbeit als Aktivistin in feministischen Bewegungen, in Menschenrechtsbewegungen, in antirassistischen und antiimperialistischen Bewegungen (nicht in chronologischer Reihung). Ich bin auf Réunion aufgewachsen und dort zur Schule gegangen. Ich habe in Algerien, Mexiko, den USA (hauptsächlich Kalifornien), England und Frankreich gelebt. Ich habe als Journalistin und Redakteurin für feministische Publikationen gearbeitet und viele einfache Jobs gemacht. Ich habe über unterschiedliche Themen geschrieben. Als junges Mädchen erlebte ich die Gewalt des Staates, in einer Situation, wo jemand als Gefahr für die soziale Ordnung befunden wurde – mein Vater wurde inhaftiert, meine Mutter bedroht, ich

sah wie Leute geschlagen und verletzt wurden, nur weil sie ihre Grundrechte einforderten. Ich lernte, dass Feindseligkeit und Bitterkeit auch zwischen Menschen innerhalb der gleichen Bewegung existieren können. Ich lernte, dass Frauen genauso grausam sein können wie Männer. Ich lernte, dass Glück und Solidarität koexistieren können, als ich zusammen mit feministischen Freundinnen während des Bürgerkrieges in El Salvador inhaftiert wurde. Glück, weil sich das Interesse der Soldaten in dem Moment, als sie offensichtlich überlegten uns zu töten, anderen Dingen zuwandte und sie uns stattdessen auf einer Landstrasse abwarfen. Solidarität, weil Frauengruppen aus Salvador an allen Fronten kämpften, um uns zu befreien. Ich lernte, dass akademisches Wissen nicht das einzige Wissen ist. Mit sechzehn Jahren las ich Aimé Césaires »Return to My Native Land«⁹, aus dem mir ein Satz im Gedächtnis hängen blieb: »diejenigen, ohne die die Welt nicht die Welt sein wird«. Er sprach hier von den SklavInnen, aber für mich galt dies für alle, deren Leben in offiziellen Darstellungen nicht »zählen«, die die Welt mit ihrer Arbeit und ihren Kreationen erschaffen, deren Beiträge aber nicht anerkannt werden. So habe ich das verstanden. Es fasste meine Interessen zusammen: zu helfen die Erfahrungen von Menschen sichtbar und lesbar machen, die normalerweise in Polizei- und Gerichtsarchiven vergraben sind oder vollkommen ignoriert werden. Ich idealisiere die Armen und Elenden nicht, sie können genauso grausam und gemein sein wie jede/r andere. Darum geht es mir nicht, mein Ziel ist es, zu einem besseren Verständnis der Welt beizutragen, einem Verständnis dessen, was Menschen mobilisiert und was getan werden kann, um die schlimmsten Fälle von Gewalt und Brutalität in Grenzen zu halten. An dem und für das MCUR zu arbeiten war sehr, sehr spannend und eine sehr große Herausforderung. Für mich war dies eine unglaubliche Chance. Es bedeutet Risiken einzugehen, nachzuahmen, Anleihen zu machen und Neues zu erfinden.

Dieses Interview wurde übersetzt von Barbara Schröder.

ANMERKUNGEN

¹ James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, 188–219.

² www.regionreunion.fr

³ http://www.regionreunion.com/fr/spip/IMG/pdf/MCUR_PROJECT_FOR_A_MUSEUM-1.pdf

⁴ Displaying Postcoloniality. On the Project for a Museum of the Present on the Island of Réunion. Ein Vortrag von Françoise Vergès (London/Paris/Réunion); Moderation: Luisa Ziaja (schnittpunkt) und Araba Evelyn Johnston-Arthur (Wien); Der Vortrag wurde von schnittpunkt exhibition theory & practice gemeinsam mit eipcp translate (<http://translate.eipcp.net>) organisiert; 3. Mai 2007, im Depot, Breite Gasse, Wien.

⁵ Malcom McLeod, *Museums Without Collections: Museum Philology*, in: Bettina Messias Carbonell (Hg.), *Museum Studies. An Anthropology of Contexts*. London 2004, S. 460.

⁶ Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, Thomas Ybarra-Frausto (Hg.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham/London 2007.

⁷ Françoise Vergès, *A Museum without a Collection*. *Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise*, in: translate.eipcp.net/Actions/discursive/lines/verges/verges_en.pdf (09.06.2008).

⁸ http://www.regionreunion.com/fr/spip/IMG/pdf/MCUR_PROJECT_FOR_A_MUSEUM-1.pdf

⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, o. A. 1939.

MUSEUM. RAUM. GESCHICHTE: NEUE ORTE POLITISCHER TEKTONIK

Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen Belinda
Kazeem (B. K.), Nicola Lauré al-Samarai (N. L. a.-S.)
und Peggy Piesche (P. P.)

B. K.: *Ausstellung: Benin – Könige und Rituale. Ort: Völkerkundemuseum Wien. Sommer 2007.*

Ein Schritt in das Ausstellungsgebäude hinein. Es ist sehr dunkel. Ein paar Glaskästen und Landkarten, eine Bronze; ein alter weißer Mann im Safaristil, der auf Zeichenpapier die Kopfform der ausgestellten Bronze vor ihm festhält. Erinnerungen an koloniale Reiseberichte und Stiche, die afrikanisches Leben für das interessierte Publikum in Europa (auf-)bewahren sollen. Blickregime, die nach wie vor aufrecht sind.

Vor mir eine Trennwand. Lehmoptik. Erdfarben. Ich trete durch den Durchgang und fühle mich wie ein unerlaubter Eindringling im Palast des Oba von Benin. In dieser seltsamen Landschaft stehen in Glaskästen die Benin-Bronzen verteilt. Das Gefühl, etwas Besonderes entdeckt zu haben, wird durch die Beleuchtung gesteigert. Die wenigen Spots sind auf die Bronzen gerichtet, deren metallene Oberfläche golden strahlt, wie eine Armee verheißungsvoller Schätze. Die Bronzen selbst scheinen seltsam tot, sprach- und kontextlos. Ich gehe ganz nahe an die Glaskästen heran, schaue auf die ausgestellten Objekte, lese die angebrachten Etiketten.

Der nächste Raum: ein weiteres Heer an Glaskästen, Skulpturen, Bronzen, zig Etiketten. Nach circa zwanzig Glaskästen, allgemein gehaltenen Wandtexten und ewig gleichen Beschilderungen, die im Übrigen nichts voneinander unterscheidet als die Angabe der BesitzerInnen, interessiert mich der von der Kuratorin gewählte Erzählstrang nicht mehr.

Was könnten die »Objekte« mir stattdessen anderes erzählen? Vermutlich etwas über koloniale Aneignungspraktiken, über verbotene Verkäufe und illegitime Handelspraxen, über ihre historische und aktuelle Bedeutung für den Königshof und die Bevölkerung Benins. Hinsichtlich der Beweggründe der KuratorInnen oder der Sinnhaftigkeit einer Schau mit hunderten, der Reihe nach aufgestellten Bronzen steht für mich jedoch die Frage nach dem Zweck

dieser konkreten Ausstellung im Raum: Vermittlung? Konservierung? Zeigen, wie groß der eigene Bestand ist?

Ich verlasse die Ausstellung mit einem Gefühl der Leere, die seltsame Stumm- und Starrheit der Objekte lässt mich noch länger nicht los. Ich frage mich, wie die Ausstellung aussehen hätte müssen, um bei mir nicht dieses flaue Gefühl im Magen zu hinterlassen. Wäre es möglich gewesen, Blickregime zu ändern, die Verhältnisse und die Objekte in andere Kontexte zu setzen, diese hörbar zu machen und von Anfang an ein Statement zu Besitzverhältnissen und Aneignungen zu machen?

N. L. a.-S.: Ich kenne das seltsame Gefühl ratlosen Unbehagens, das Belinda beschreibt, und das eine/n offenbar immer dann beschleicht, wenn sich eine grundsätzliche Irritation einstellt, die sich im entsprechenden Moment zunächst nicht wirklich artikulieren lässt. Mir ging es ähnlich, als ich vor vielen Jahren zum ersten Mal das Ägyptische Museum in Kairo besuchte. Ich hatte mich durch die lärmenden Menschenmengen an der Kasse gekämpft, endlich mein Ticket erstanden und fand mich wenige Augenblicke später in einem unübersichtlich verschachtelten Gebäude mit riesigen Ausstellungssälen und Unmengen von »Stücken« der pharaonischen Geschichte wieder: überlebensgroße Statuen, rituelle Gegenstände, Totenmasken, Sarkophage, Grabbeigaben, Alltagsutensilien, Schmuck, Perücken ...

Was mich, aus heutiger Rückschau, irritierte, war nicht die unglaubliche Anzahl der Exponate, sondern eher ihre Präsentation selbst. Das, was ich damals für mich nicht anders als »westlich« übersetzen konnte, würde ich heute als eine Fortsetzung repräsentativer Gewalt bezeichnen, die – in Ägypten und sicher auch in anderen Ländern, denen eurozentrische Deutungsrahmen ein »hochkulturelles Erbe« bescheinigen –, westlich vermittelt ist: Die »Objekte« aus vorkolonialer Zeit wurden mit Beginn des 19. Jahrhunderts im Zuge einer bis dahin beispielloser kolonialen Erstürmung pharaonischer Kult- und Kulturstätten durch europäische Archäologen und selbsternannte Entdecker in Goldgräbermanier ans Licht gezerzt, die sorgsam und komplexen Rituale der alten ÄgypterInnen dadurch entweiht. Die zahllosen Ergebnisse der zahllosen Grabplünderungen sind nunmehr »beheimatet« in einem Gebäude, das ungefähr zu ebenjener Zeit entstand. Es befindet sich heute auf dem Maydan at-Tahrir, dem »Platz der Befreiung«.

Die ambivalente Ironie der Geschichte holt zumindest einige von uns – gerade *wegen* des Wissens um koloniale Aneignungspraxen

– in der Gegenwart ein. Sie äußert sich als das von Belinda beschriebene »flaue Gefühl im Magen«, denn sobald wir uns als BesucherInnen eines Museums dazu bereit erklären, universelle Schätze zu »würdigen« und diese an vorgegebenen, ergo für »würdig« befundenen Orten anzusehen, werden wir unversehens zu KomplizInnen, die den – aus meiner Sicht – verdinglichenden Voyeurismus überkommener Besitz- und Repräsentationslandschaften unwillentlich bestätigen. Es geht für mich folglich nicht nur darum, dominante Blickregime generell zu hinterfragen, sondern sie zugleich mit den jeweiligen individuellen Erwartungen oder Intentionen des (eigenen) Sehens in Beziehung zu setzen. Meine Frage wäre also: Was erwarten wir eigentlich, wenn wir dekontextualisierte, zu Objekten gemachte »Dinge« anschauen, die eben nicht »für sich« sprechen (können), weil sie als Element und Ausdruck historischer Subjekthaftigkeiten zunächst entsprechend rekontextualisiert werden müssten? Und weiterführend: Ist eine solche Rekontextualisierung überhaupt möglich und wenn ja, wie?

P. P.: Das erste Mal, dass ich dieses Aufeinandertreffen europäischer Kulturgewalt und eines möglichen geschichtlichen Alternativblickwinkels wirklich spürte, war bei einer althistorischen Expedition in der Türkei als Teil meines Studiums. Drei Wochen lang alle großen, wie ich sie nenne, »europäischen Memographien« abzurufen und diese fein säuberlich in historische Studieneinheiten zu modellieren, um »Geschichte« zu vermitteln – ein Klassiker dieser von euch bereits beschriebenen grundsätzlichen Irritation. Sehr bezeichnend für mich ist hierbei, dass ich ein solches Initialerlebnis ebenfalls außerhalb des vielleicht eher zu erwartenden typisch deutschen oder europäischen Museums hatte. Ephesus, Alt-Smirna, Pergamon. Museen hierzulande haben mich eher gelangweilt und wenig getriggert, weder im intellektuellen noch im politischen Sinne. Aber auf einmal, mitten in den Ruinen des alten Pergamon, fühlte ich diese Konfrontation, die mich selbst unweigerlich Subjekt zu werden, mich selbst als Handelnde zu begreifen zwang. Türkische AktivistInnen forderten mit Unterschriftenlisten auch die TouristInnen auf, das Anspruchsrecht der Türkei auf den Pergamonaltar in Berlin und weitere Artefakte zu unterstützen. Unnötig zu erwähnen, dass unser Expeditionsleiter, Professor der Althistorie, uns unmissverständlich klar machte, dass »wir« so etwas natürlich nicht unterstützen könnten. Betretenes Schweigen, Wegschauen und -gehen. Der bittere Geschmack des Momentes der unversehenen KomplizInnenschaft, wie Nicola es beschreibt. Allerdings hatte ich damals schon das Gefühl, dass dies ein sehr

aktiver Moment war und die Entscheidung der meisten Studierenden, sich an den freundlichen Rat des Professors zu halten, einen aktiven Beitrag in diesem expandierten Geschäft europäischer Kulturengewalt darstellte. Eine wissenschaftliche Reise durch all die bedeutungsschwangeren Stätten des europäischen Geschichtserbes in einem Land, das zu eben jenem Erbe als nicht zugehörig begriffen wird und sich bei aller »Wissenschaftlichkeit« doch am besten billigtouristisch bereisen lässt – eine an sich sehr bizarre Kombination.

Das Zurückfordern eigener kollektiver Erinnerungen und das paternalistische Abwinken der meisten TouristInnen hat mir zum ersten Mal vor allem emotional verdeutlicht, dass mit der Idee, wie hierzulande historische Identitäten hergestellt werden, grundsätzlich etwas nicht stimmen kann. Ich habe die Liste unterschrieben und kam nicht umhin zu bemerken, dass dies außer mir nur meine KommilitonInnen aus Ägypten und Griechenland taten. Zurück in Deutschland waren Museen fortan nicht mehr nur langweilig oder wenig stimulierend für mich, sondern vielmehr Orte politischer Tektonik. Eigentlich sollte es in diesen Hallen ständig rütteln und nichts an seinem Platz bleiben. Aber das ist eine andere Geschichte. Was ein Museum als Konzept wirklich zu leisten vermag und ob es bei allen kolonialen Altlasten, die es nicht nur mit und in sich trägt, sondern die es meines Erachtens in erster Linie manifestiert, so genutzt werden kann, dass sich koloniale Aneignungspraxen auch wirklich erschließen, habe ich als verstörende Fragen hinter der Debatte um Nofretetes neue »Heimat« ähnlich verspürt, wie damals in Pergamon. Das Szenario ist im Grunde gleich: Ägypten fordert die Büste seit 1924 zurück, elf Jahre, nachdem der deutsche Archäologe Ludwig Borchardt sie in Tell al-Amarna ausgegraben und an den offiziellen Begutachtungsstellen der Fundteilung vorbeigeschmuggelt hatte. Elf Jahre, in denen sie nur heimlich in Deutschland ausgestellt und alles versucht wurde, Ägypten die Existenz der Büste weiter vorzuenthalten. Dass Ludwig Borchardt irgendwelche Tricks angewendet haben musste, um die Büste durch die Fundteilung zu bekommen, wird auch dadurch deutlich, dass er bis 1924 alles daran setzte, Nofretete der Öffentlichkeit zu entziehen. Dann ließ sich eine Ausstellung im Neuen Museum nicht mehr verhindern. Und schon wurde sie von Ägypten zurück gefordert. Ein jahrelanges Tauziehen begann. Erst 1935 wurde es durch ein Machtwort von Adolf Hitler selbst beendet.

Nun, kurz vor dem 100. Jahrestag ihrer Ausgrabung, ist ein neuerlicher Streit entbrannt, ob die Büste nicht wenigstens als Leihgabe für diesen Zweck nach Ägypten überstellt werden könne.

Doch Berlin will die über dreitausend Jahre alte Büste nicht reisen lassen. Sie sei kein Popstar, den man auf Tour schicke, Erschütterungen und Klimaschwankungen würden ihr zu sehr zu schaffen machen. Aber Nofretete hat bereits ein ganz schönes Reisepensum hinter und noch vor sich – innerhalb Deutschlands und mehrfach in Berlin. Vorerst letzter Reiestop: Als Hieroglyphe, als Chiffre, als das Symbolzeichen für Altägypten schlechthin wird sie mit der bildenden Kunst Europas als Ikone Berlins im Kulturforum ausgestellt. Die Sonderausstellung »Hieroglyphen um Nofretete« wirft mich wieder zurück auf die Fragen, was ein Museum eigentlich leisten kann und will. Nur beim Überfliegen der Nofretete-Debatte ist bereits deutlich, dass all die kolonialen Aneignungspraktiken offen liegen, quasi willentlich mit ausgestellt werden. Die Fortsetzung repräsentativer Gewalt scheint nicht wirklich das Problem der Museen zu sein. Die Niederlande haben bei weitem nicht alle ihre Rembrandts, oder wo gehört(e) eigentlich die Mona Lisa wirklich hin? Ist Europa über solche Fragestellungen erhaben, über solche vermeintlich nationalhistorischen Perspektiven hinausgewachsen? Natürlich sind dies nur rhetorische Fragen, doch verweisen sie auf eine Kontradiktion in den Ausstellungspraktiken europäischer und außereuropäischer Kunst.

Im Anschluss an Nicolas Gedanken zu unseren jeweiligen Erwartungshaltungen, wenn wir uns diesem Repräsentationsraum »Museum« hingeben, würde ich das Konzept »Museum« an sich hinterfragen wollen. Ich bin mir nicht sicher, ob sich Blickregime innerhalb dieser Manifestation europäischer Kulturgewalt überhaupt ändern können; ob wir nicht vielmehr ein ganz neues Konzept denken müssten. Bei der Sonderausstellung »Hieroglyphen um Nofretete« ging es nicht einmal mehr um die so genannte Ägypten-Rezeption. Es ging vielmehr darum, der Lesbarkeit von Bildzeichen nachzuspüren, ungeachtet ihrer Bezugnahme auf Altägypten, die jedoch nicht ausgeschlossen ist. Klingt doch gut und scheint weit weg zu sein von der bekannten Ägyptomanie. Aber Vorsicht, die koloniale Repräsentation dekonstruiert sich schon lange selbst und das heißt nicht, dass sie sich aufgibt. Nofretete als die mittlerweile »schönste Frau Berlins« (Berliner Zeitung) ist bereits vollständig in diese europäische Kulturgewalt inkorporiert und für mich ein Symbol der Wandlungs- und Reimplementierungsfähigkeit des Konzeptes Museum.

N. L. a.-S.: Unsere unterschiedlichen und doch ähnlichen Erfahrungsberichte hinsichtlich gängiger Repräsentationsmuster und -praxen, insbesondere von außereuropäischer Kunst und Kultur,

scheinen mir auf die Tatsache hinauszulaufen, dass das Konzept »Museum« und der Raum »Museum« einander nicht nur bedingen, sondern sich historisch sinnstiftend überlagern. Dass dabei koloniale Aneignung einerseits einen integralen Bestandteil der Idee »Museum« selbst darstellt und sich andererseits real und quasi zum Anfassen in einer »Objektpräsenz« vor Ort manifestiert, ist ein keineswegs neuer Gedanke. Entsprechend umfassend sind inzwischen auch die kritischen und durchaus spannenden Überlegungen einer Interpretation solcher Gegebenheiten und ihres Umgangs damit. Deutschland hat diesbezüglich – Nofretete ist im Grunde nur eine exemplarische Metapher – einen enormen Nachholbedarf, der sich unter anderem aus dem grundsätzlichen Mangel an kolonialem Unrechtsbewusstsein speist. Für produktive öffentliche Diskussionen oder Überlegungen, die in eine andere Richtung weisen könnten, ist dies äußerst hinderlich.

Eine generelle Hinterfragung des herkömmlichen Konzeptes »Museum« kann daher ein erster Schritt sein, um – wie Peggy es vorschlägt – in der Folge etwas zu denken, das sich im Sinne einer kritischen Überschreitung *jenseits* davon befindet. Insofern finde ich den theoretischen Gedanken von Mary Louise Pratt, Museen als *Kontaktzone* (*contact zone*) aufzufassen, um die interaktiven und improvisatorischen Dimensionen kolonialer Begegnungen herausstellen und Subjektkonstitutionen innerhalb gravierender Machtasymmetrien ernst nehmen zu können, einen wesentlichen Ansatzpunkt, um gleichermaßen herrschende Blickwinkel wie auch die reduktionistische Binarität von Eroberung/ Enteignung aufzubrechen. Denn obwohl, wie Peggy zu Recht feststellt, »all die kolonialen Aneignungspraktiken offen liegen, quasi willentlich mit ausgestellt werden«, sind sie, wenn überhaupt, ein eher lästiger Nebenschauplatz – frei nach dem Motto: Der Zweck heiligt die Mittel. Dass daran auch kritische Diskurse und alternative Praxen bislang nur wenig zu ändern vermögen, zeigt die von Belinda beschriebene *bewusste* repräsentative Intention, auf das augenscheinlich unzweifelhafte Vermächtnis weißen europäischen »Entdeckertums« zurückzugreifen und einem *bestimmten* Publikum die Möglichkeit zu geben, selbst auf diesen Pfaden zu wandeln – wenn auch »nur« innerhalb einer virtuellen Re-/ Inszenierung.

Schwarze Menschen/ People of Color sind als Subjekte damit sowohl aus der Geschichte als auch aus der Gegenwart zur Gänze verbannt. Historisch sind sie ohnehin »stumm« und als MuseumsbesucherInnen werden sie weder in Betracht gezogen noch angesprochen. Anders lässt sich die selbstverständliche und deshalb so zynische Rahmensetzung der Wiener Benin-Ausstellung beim bes-

ten Willen nicht interpretieren. Hier, und in unzähligen anderen analogen Konstellationen, werden den gewaltvollen *Kontaktzonen* der Vergangenheit die der Gegenwart hinzugefügt. Es entstehen kontaktzonale Sedimentierungen; Ge-/Schichten, wenn man so will, die nicht nur in unhinterfragten Tradierungen kolonialrassistischer und kulturdarwinistischer Provenienz wurzeln, sondern die überdies nur dann funktionieren, wenn Konzept und Raum »Museum« als raum-zeitliches Neutrum und folglich als *außerhalb* der Geschichte befindlich begriffen werden. Verweigert man sich dieser intendierten Blickrichtung samt den dazugehörigen hegemonialen Blickverhältnissen zwischen schauenden Subjekten und geschauten Objekten und geht von einer ge-/schichtlichen Gewordenheit dessen aus, *was* wir sehen und *wie* wir es zu sehen aufgefordert werden, dann sind Konzept und Raum »Museum« in ein Spannungsfeld zurückgeworfen, in dem ihre historisch-gegenwärtigen Sedimentierungen zur Disposition gestellt und analysiert werden können.

Die Frage ist allerdings, ob man sich in den Prozess einer solch umfassenden »Ent-Schichtung« überhaupt hinein begeben mag. Trotz aller Möglichkeiten einer differenzierten Kritik oder der Elaborierung unterschiedlicher Perspektiven bin auch ich mir – ähnlich wie Peggy – nicht sicher, ob dies etwas Grundsätzliches zu ändern vermag. Die konzeptionellen und verräumlichten Fortschreibungen epistemischer Gewaltfigurationen sind nicht nur äußerst verdichtet, sie sind vor allen Dingen systemimmanent. Was man also zunächst thematisieren müsste, wäre der weiße oder westliche Blick und seine Repräsentationen, wären die kolonialen Alt- und Neulasten und ihre wandlungsfähigen polylogischen Aussage- und Spannungsfelder, wären immer neue und subtilere Aneignungspraxen. Dekonstruktion, also. Für mich stellt sich daher die Frage, ob ein solcher selbst-/kritischer, vornehmlich weißer/westlicher Selbst-/ Verständlichkeiten ins Zentrum der Betrachtung rückender Fokus – so unbestritten notwendig er für veränderte Zugänge auch ist – die eigentlichen »Objekte« weniger stumm macht, ob er *ihren* Blicken aus Glaskästen und Vitrinen heraus tatsächlich begegnet, ob er *ihren* Geschichten eine narrative Eigenständigkeit überantwortet. Um es kurz zu machen: Ich denke nein. Vielleicht bin ich auch deshalb, um noch einmal auf unsere individuellen Sehgewohnheiten oder Erwartungshaltungen zurückzukommen, eine passionierte Besucherin »minorisierter« Museen, wo wie auch immer geartete hegemoniale Narrative keinen vordergründigen Raum mehr beanspruchen können, selbst wenn sie unterschwellig natürlich immer mitklingen. Solche Orte sind für mich die eigentlichen *Kontaktzo-*

nen, um mit Geschichten in Beziehung zu treten, um mich mit verschiedensten kulturellen Verortungen und Zugehörigkeiten auseinanderzusetzen und nicht zuletzt, um Sphären des Überlebens und Widerstandes kennen lernen zu dürfen. Um es mit Peggys schönem Bild zu sagen: Dies waren und sind für mich die tatsächlichen »Orte politischer Tektonik«, repräsentationspolitischer Inspiration und einer im besten Sinne re-/konstruktiven Arbeit. Orte sich wandelnden Subjekt-*Seins*.

B. K.: Ich finde einen Punkt sehr wichtig, den Ihr beide angesprochen habt, nämlich die Frage der Dekonstruktion hegemonialer »weißer/westlicher Selbst-/Verständlichkeiten«, um es mit Nicolas Worten zu sagen. Doch führt diese Dekonstruktion tatsächlich dazu, Blickrichtungen zu ändern, die Objekte aus ihren Glaskästen heraus sprechen zu lassen?

Obwohl ich gern an die Kraft postkolonialer Theorie und Ansätze glauben möchte, dies in hegemonialen Museen zu ermöglichen, muss auch ich zugeben, dass ich skeptisch bin. Der Hang zur Dekonstruktion wird auf theoretischer Ebene ausgelebt, als ein quasi neuer Theoriezweig, dem es zu huldigen gilt, während sich in der Praxis, in den Ausstellungskontexten hegemonialer Museen die koloniale Repräsentationspolitik unbeirrt fortsetzt. Dies ist eine Erfahrung, die ich im Übrigen in den verschiedensten, vermeintlich aufgeklärten Zusammenhängen mache, sei es an der Universität, bei Podiumsdiskussionen und so weiter: An kritischer Theorie gibt es zwar mittlerweile kein Vorbeikommen mehr – das wissen auch die Leute, die sich einstmals beharrlich weigerten, auf diese einzugehen – doch wird sie einfach in den herrschenden Kanon aufgenommen und entsprechend rezipiert. In die tatsächliche Praxis fließt sie nicht ein. Zurück bleibt eine kritische Theorie, die ihrer kritischen Momente beraubt ist und, zumindest in diesen hegemonialen Räumen, keinerlei aktivistisches Potential mehr hat. Dies passt natürlich – und hier spreche ich vor allem für Österreich – zu der fortdauernden Abwehrhaltung in der Auseinandersetzung mit kolonialer Geschichte beziehungsweise der grundsätzlichen Infragestellung einer Relevanz postkolonialer Theorie. Dekonstruktion wird so zu einem theoretischen Akt, der keinerlei Konsequenzen für die eigene Praxis hat.

Obwohl ich mich vor diesem Hintergrund gern der Frage widmen würde, was mit diesen »institutionellen Lasten« wie Völkerkundemuseen, ethnologischen Sammlungen und entsprechenden Ausstellungen in Zukunft passieren sollte beziehungsweise welche Aufgaben diesen Orten zukommen könnten, fände ich es spannender,

sich aus diesen Räumen hinaus zu bewegen und sich solchen Ausstellungen zu widmen, die es schaffen, eigenständige Erzählstränge zu entwerfen.

Nicola sprach von »minorisierten« Museen oder Ausstellungen, die zu *Kontaktzonen* werden. Ich möchte an diesem Punkt das Ausstellungsprojekt »Remapping Mozart – Verborgene Geschichte(n)« erwähnen, welches im Mozartjahr 2006 in Wien gestartet und von Araba Evelyn Johnston-Arthur, Ljubomir Bratisić, Lisl Ponger, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja kuratiert wurde. Ausgehend von der hegemonial besetzten Figur Wolfgang Amadeus Mozarts und in Auseinandersetzung mit dem vorherrschenden Geschichtskanon zielte das Projekt darauf ab, »minorisierte« Positionen und Stimmen hör- und sichtbar zu machen und diese miteinander in Verbindung, in quasi vielstimmige Gespräche zu bringen. Für alle Beteiligten ergab sich dabei die Möglichkeit, aus verschiedenen Positionen heraus Geschichte(n) zu betrachten, in Beziehung zu setzen und so einen Prozess des Re-/Writings zu beginnen.

Ich möchte das anhand der »Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Gegenwart« etwas genauer erklären. In unserem Fall ging es um den Beginn einer Geschichtsschreibung aus Schwarzer Perspektive in Österreich, weshalb wir bestimmte Fragestellungen entwickelten, beispielsweise: Wie würden wir Angelo Solimans Geschichte schreiben/erzählen? Wie lässt sich aus einer Schwarzen Position heraus der Protest seiner Tochter Josefine Soliman fassen, die als Schwarze Österreicherin im 18. Jahrhundert gegen die unmenschliche Zurschaustellung ihres Vaters im »k.u.k. Naturalienkabinett« kämpfte? Natürlich gibt es speziell zu diesen beiden Personen bereits Publikationen – allerdings meist aus einer mehrheitsgesellschaftlichen, weißen Perspektive. Wichtig für uns jedoch war eine *kollektive* Erarbeitung von Schwarzer Geschichte – in diesem Sinne gestalteten wir daher die Konzeption des Songs und des dazugehörigen Videos »Let it be known«. Unter der Leitung von Dominic Mariochukwu Gilbert (aka Item 7) wurden alle Rechercheergebnisse zusammengefasst und flossen in den Song ein, wobei die kollektive Erarbeitung von Text/Bild und das Teilen von Geschichte(n) im Vordergrund standen. Außerdem ging es uns um die Suche nach Verbindungen, die wir als Schwarze Menschen im Hier und Jetzt zu Schwarzen Lebenserfahrungen des 18. Jahrhunderts herstellen konnten/ können – und damit um das bewusste Brechen eurozentristischer Erzählstrategien. Dieses »talking back«, wie Claudia Unterweger angelehnt an bell hooks formulierte, ermöglichte es uns, verschiedene Subjektpositionen ein-

zunehmen und uns einen Raum zu eröffnen, in dem wir unsere – vormals vereinzelter Stimmen – zusammenbringen konnten/können.

Zurückkommend auf unsere Eingangsbetrachtungen, die sich vornehmlich mit ethnologischen Ausstellungen befassten, stellt sich mir nun die Frage, ob es auch bei eher »objektbezogenen« Kontexten, in denen es vor allem um den Besitz und das Ausstellen betreffender Objekte geht, Möglichkeiten gäbe, einen solchen vielschichtigen Raum zu eröffnen. In einem Vorgespräch habt Ihr diasporische Museen erwähnt. Vielleicht könntet Ihr in einem weiteren Schritt mehr dazu sagen – auch zu Ausstellungsprojekten, die sich, ähnlich wie »Remapping Mozart«, Gegengeschichtsschreibungen widmen beziehungsweise gewidmet haben?

P. P.: Sich neue Räume zu erschaffen, zu erschließen und sich aus den überkommenen alten des Museums heraus zu bewegen, hat als Bild eine wirkliche Tiefe. Mir gefällt sehr gut, wie Belinda dieses Sich-Wegbewegen mit neuen Erzählsträngen verbindet. In unserem Gespräch bin ich mittlerweile an den Punkt gekommen, das Konzept »Museum« für diasporische Historiographien für gänzlich unbrauchbar zu halten. Die alten Wunderkammern der frühen Neuzeit hießen nicht umsonst in ihren Anfängen »Raritäten- und Kuriositätenkabinette«. Neben Naturalien, Kunst und Handwerk des eigenen, meist kleinen »Reiches« ging es vor allem auch darum, den eigenen Einfluss, die Größe der Herrschenden zu demonstrieren, also zur Schau zu stellen. Und das ist genau der Moment, wo wir ins Spiel kommen: als Artefakte von »Entdeckungsreisen«. Ein Museum sollte schlussendlich immer auch den eigenen Untertanen zeigen, dass die Ordnungsgewalt nicht nur im Hier, im Heimischen herrscht. Schließlich verweist es ja auf erhebliche politische Macht, wenn sich solch großartige Schätze wie die Nofretete so einfach in Berlin ausstellen lassen.

Hier scheint mir die eigentliche Crux zu liegen, die, wie ich meine, ein antagonistisches Verhältnis von Museum und Diaspora offen legt. Die Sammlungen der Wunderkammern als Grundstock eines europäischen Musealverständnisses wollten die Ordnung der Welt vermitteln, diese sozusagen im Heimischen zementieren. Die alten Kunst- und Wunderkammern sollten die gesamte kosmisch-göttliche Ordnung der Welt und damit Anfang und Ende einer gottbestimmten Entwicklung zeigen. Dass uns das nicht wirklich als (schauende) Subjekte einschließt beziehungsweise auf einen bestimmten Platz verweist, ist offensichtlich. Insofern halte ich Museen auch für ein aktives Instrument, um sowohl Prozesse der Ko-

lonisierung als auch der postkolonialen Reinszenierung kolonialer Aneignungen zu manifestieren. Ich denke, wir haben hier eine ähnliche Lesart, was die Binartität von Eroberung und Enteignung betrifft, weshalb mir Nicolas Vorschlag, Museen als *Kontaktzonen* aufzufassen, sehr gut gefällt. Wichtig erscheint mir jedoch, direkt und unmissverständlich zu klären, dass es sich hier nicht um machtfreie multikulturelle *Kontaktzonen* handeln kann, da sie immer nur auf einem überkommenen Prinzip des Museums basieren und lediglich dessen Spielarten sein können. Nein, bewusst aus dem Museum herauszutreten und neue Räume zu erschaffen, heißt nicht nur, sich uns selbst als AdressatInnen zuzuwenden, sondern auch Begriffe wie Geschichtlichkeit, Quellen, Belege und damit schließlich auch Wissenschaft(-lichkeit) umzuschreiben und neu zu definieren. Die Frage, was von der europäischen Erinnerungskultur bleibt, wenn ihre Symbolik sich zunehmend entleert, finde ich daher sehr spannend.

Wichtiger jedoch ist Belindas Überlegung, wie diese neuen Räume aussehen könnten. Um uns aus den hegemonialen Narrativen und Blickwinkeln heraus- und auszuschreiben, müssen wir diese »Räume« manifest neu bestimmen. Wir haben uns schon sehr viel zum inhaltlichen Neukonzipieren ausgetauscht: diasporische Blicke als Subjekte gestalten und als Schauende einzuladen; den in uns eingeschriebenen kolonialen Diskurs aufzudecken und in Ausstellungspraxen so darzustellen, dass er quasi entzaubert wird; die westliche Geschichtslegende zu demaskieren. Dies sind verschiedene Stränge und wahrscheinlich auch verschiedene Ansatzpunkte. Das Aufdecken und Sichtbarmachen des uns eingeschriebenen Kolonialdiskurses hat meines Erachtens die 2005 von der Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD Bund e.V.) in Auftrag gegebene mobile Ausstellung »Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart« sehr gut geschafft. Es ist nichts Aufregendes, Spannendes oder gar Exotisches dabei, wenn Biographien unsichtbar, unerzählt und verborgen sind. Um dies zu ändern, bedarf es in der Ausstellung einer tatsächlich körperlichen Arbeit, denn die BesucherInnen müssen hinter die Gesichter, die Fotos schauen, um etwas zu erfahren. Im Katalog wird das noch viel deutlicher. Dort müssen die Seiten wortwörtlich aufgetrennt werden, sonst lassen sich die hinter den Fotos befindlichen Biografien gar nicht lesen. Mir gefällt auch das Konzept des Wanderns, des Mobilseins und der Möglichkeit, verschiedene Orte aktiv zum Museum zu »machen«. Dieses Konzept bietet hervorragende Möglichkeiten eines Dialogs, weil sich – ganz anders als im manifesten oder vorgegebenen Raum, der *per se* Museum ist und mit diesem

Status sozusagen bereits für Geschichtlichkeit zu bürgen scheint – das subalterne »Museum« immer wieder neu erschaffen muss und erst über die eigentliche Ausstellung zu einem Erinnerungsort werden kann.

Diese Möglichkeiten sollten wir nutzen und mit dem wichtigen Anliegen der Subjektpositionierung diasporischer Geschichte verbinden. Mobile Ausstellungen sind ja nicht neu, aber ich denke, dass wir vor allem von solchen Ausstellungen lernen können, die eben gerade *nicht* ein lokales Museum anstreben, sondern in einen inhaltlichen Dialog mit dem Ort treten, an dem sie sich präsentieren, wie beispielsweise Häfen, Bahnhöfe, Werke oder Ämter. Einen Schritt weiter gehen solche Konzepte, die sich von vornherein aus dem realen, dem geographischen Raum ausschreiben. Ich denke etwa an Internetmuseen. Vielleicht liegt hier eine Möglichkeit, mit der ziemlich komplexen Aufgabe, Gegennarrative zu entwerfen, erfolgreich umzugehen. Damit meine ich weitaus mehr als eine als Ausstellung kreierte Internetseite. Vielmehr könnten zukünftige diasporische Ausstellungen als Wiki-Seiten konzipiert werden, die es den schauenden Subjekten ermöglichen, aktiv an der Gestaltung ihrer geschichtlichen Narrative mitzuwirken. Dies würde auch unserer Realität des Suchens und Ausgrabens entsprechen. Wir legen Geschichte/n immer noch und täglich frei – unsere Geschichte/n, überlagert vom Mainstream. Meine Idee ist vielleicht etwas zu radikal, und ich bin mir auch nicht sicher, wie sie sich genau umsetzen ließe. Aber der wandlungsfähige hegemoniale Diskurs wird uns immer wieder mit neuen Facetten konfrontieren, während wir unsere eigenen Narrative entwerfen. Das Erproben der hier diskutierten alternativen Strategien kann uns also nur helfen, diesen Facetten angemessen zu begegnen und gewappnet zu sein. Schwarze Menschen erschaffen und gestalten aktiv selbst ihre »Museen« – mir gefällt die Idee dieser *agency*. Ich sehe das auch im Kontext eines Schwarzen Archivs, welches sich sozusagen selbst weiter schreibt.

Was nun die westliche Geschichtslegende betrifft, so ist hier ein meines Erachtens langer und zäher Weg zu gehen, der uns leider immer wieder als *reactio* fordert. Eigene virtuelle Räume aufzubauen heißt, einen neuen, parallelen Diskurs zu schaffen, und darin liegt immer meine Präferenz. Trotzdem: Die koloniale Repräsentationslegende wird uns noch lange in Atem halten. Doch auch wenn wir uns dem nicht gänzlich entziehen können, weiterhin als Objekte verhandelt zu werden, sollte das aktive, vom Hegemonialdiskurs losgelöste Gestalten unserer Geschichten im Vordergrund stehen und unabhängig vom Umgang mit dem traditionellen Konzept

»Museum« gesehen werden. Nur dann können wir etwas wirklich Neues, Eigenes entwickeln.

N. L. a.-S.: Ich finde es einen ausgesprochen beruhigenden Gedanken, dass das Bewegliche, Nichtfixierbare und Grenzgängerische subalterner Geschichten explosive Räume hervorbringt, die mit ihren unvorhersehbaren »Kontinentalverschiebungen«, ihren ineinander fallenden Zeiten und ihrer Vielstimmigkeit die *vorgegebenen* alten Gemäuer des »Museums« tatsächlich sprengen. Und dass sie uns dazu einladen, uns ebenso beweglich, nichtfixierbar und grenzgängerisch auf den zu Weg machen, um reale und virtuelle Geographien neu zu entdecken – nicht, um sie zu erobern oder in Besitz zu nehmen, sondern um sie für uns, wie Houston Baker Jr. es einmal poetisch formulierte, als »Sphären nährender Obhut und Unterstützung« wieder bewohnbar zu machen. Ich würde sagen, das biografische Projekt »Homestory Deutschland« war ein Versuch in diese Richtung, weil es uns darum ging, eine eigenständige Repräsentationsform der Anerkennung und Wertschätzung zu entwickeln und deren Ergebnis – ganz buchstäblich – »in den Raum zu stellen«. Das erforderte einen kreativen Prozess, einen permanenten Austausch, ein Sich-aufeinander-Einlassen, denn wir mussten sowohl mit den Geschichten der biografisierten Personen als auch mit unseren eigenen Geschichten in Beziehung treten und uns immer wieder positionieren. Und dabei lernt man eine Menge von- und miteinander.

Für mich persönlich ist dieses zwischenmenschliche oder, in Bezug auf subalterne Räume, »zwischen-sphärische« interkommunale Lernen ein sehr zentraler Punkt, um über alternative Diskurse, Ausdrucks- und Erinnerungsformen nachzudenken, über die vielschichtigen und zuweilen durchaus problematischen Bedürfnisse, Sehnsüchte und Erwartungen, die damit einhergehen können. Dominante Strukturen sind »tricky« und vertrackt, und die Tatsache, dass es keine »Lösung« gibt, macht kreatives Arbeiten gleichermaßen aufregend wie schwierig. Angesichts unserer Diskussion würde ich Euch in jedem Fall zustimmen, das überkommene Konzept »Museum« für diasporische Historiographien zu verwerfen, und ich teile mit Peggy den Gedanken der Mobilität. Doch finde ich »feste« Erinnerungsorte – wie beispielsweise das Jüdische Museum in Berlin oder das Japanisch Amerikanische Museum in Los Angeles – berührend und wichtig. Dies sind selbstbestimmte reale Geografien, über deren konzeptionelle Setzungen sich vielleicht streiten ließe (auch die so genannte Peripherie ist bekanntlich nicht hierarchiefrei), aber diese Auseinandersetzungen halte ich für weit-

aus produktiver, weil sie sich nicht an einem wie auch immer garteten »Außen« abarbeiten, sondern die Heterogenität subalternen Diskurse und einen widerständigen Ort der Marginalität bereits *voraussetzen*.

Auch wenn uns, wie Peggy sehr richtig anmerkt, »die koloniale Repräsentationslegende noch lange in Atem halten wird«, liegt unsere Zukunft woanders. Ich finde den Gedanken einer Demokratisierung und eines polylogischen »Machens« von Geschichte – wie etwa in Internetmuseen – wirklich spannend. Gerade bei unzugänglichen, verschütteten Geschichten wie der Schwarzen deutschen oder der Schwarzen österreichischen sind solche Zugänge wichtige Schritte für weitere gemeinsame »Grabungsarbeiten«. Diese Zugänge sind inklusiv und überraschend, sie verbinden das Unerwartete und entbergen das Unsichtbare – und genau darin liegt ihr befreiendes Potential. Unsere Verantwortung sehe ich darin, mit diesen Entbergungen sorgsam umzugehen und die Räume, die wir selbst schaffen und gestalten, offen zu halten, damit sie bewohnbar bleiben.

P. P.: Vielen Dank, dass du noch mal auf die manifesten Räume und Orte verwiesen hast, Nicola. Auch ich halte das Jüdische Museum für einen sehr wesentlichen und zentralen Ort, der uns viel über die Vermittelbarkeit, Tradierung und »Konservierung« von marginalisierter Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes zu erzählen vermag. Für mich ist der Ort wesentlich bedeutungsvoller als manche der darin behausten Ausstellungskonzepte. Nicht umsonst musste das Museum mit fast eineinhalbjähriger Verspätung eröffnen, weil sich das architektonische so gar nicht mit dem angedachten musealen Konzept verbinden wollte. Ich persönlich finde, dass das Gebäude für sich selbst am ausdrucksstärksten spricht, dass es in seiner Leere und Anschaulichkeit die Wege der jüdischen Diaspora über Jahrhunderte durchaus aufzeigen und gleichzeitig etwas so Unbegreifliches wie den Holocaust in Architektur manifestieren kann. Ein Konzept, das sich meines Erachtens hervorragend mit dem mobilen Moment diasporischer Erinnerungsräume kombinieren lässt. Ja, ich glaube auch, dass wir feste oder geographisch fixe Erinnerungsräume brauchen, wie zum Beispiel das relativ neue Monument zur Erinnerung an die Sklaverei in Amsterdam.

Diese Orte oder Räume sollten an neuralgischen Punkten erstehen und ihre Verbindungen könnten künftig einmal Diaspora kartographieren: »Mapping Diaspora«, sozusagen durch und als Verbindungen verschiedener Erinnerungsorte. Hier lasse ich mich

natürlich gerade von meinen Visionen tragen. Nichtsdestotrotz glaube ich, dass wir in erster Linie den Weg der Interaktivität gehen sollten, um uns unsere Geschichte/n auf diese Weise zu erschließen und anzueignen. Wissenschaftlich und journalistisch werden wir noch viel mit hegemonialen Museumskonzepten beschäftigt sein, aber unser kreativer Zugang muss sich auf unser Eigenes, auf uns selbst richten. Nur so werden wir diejenigen sein, die von den »Ausgrabungen« profitieren.

Die Entstehungsgeschichte des Amsterdamer Mahnmals zeigt im Übrigen auch dies sehr schön. Die Schwarze Community in den Niederlanden arbeitete bereits viele Jahre an eigenen Gedenkkonzepten, klagte sich immer wieder laut und hörbar in den Mainstream ein und konnte mit diesem Ort etwas schaffen, das in der dortigen, zutiefst unkonfrontativen Gesellschaft lange als undenkbar galt. Inzwischen ist dieser Ort zu einem sehr wichtigen Meilenstein auf dem Wege der Historisierung eigener Geschichtlichkeit für die Schwarze Community in den Niederlanden geworden. An einem interaktiven »Museum« hingegen könnten mehr diasporische Communities teilhaben. Denn, um vielleicht mit einer letzten Vision abzuschließen, dies sehe ich als die größte Aufgabe für unsere Generation an: Diaspora zu verbinden in und mit dem, was sie für uns ausmacht. Diaspora, die sich über die in uns allen eingeschriebene kollektive Geschichte definiert, die nicht in erster Linie ein Ort, nicht geographisch manifest, sondern ein Kollektiv aus Erfahrungsidentitäten ist.

B. K.: Ich finde den Gedanken »Mapping Diaspora« – das Zusammenbringen vieler Geschichten als nie abgeschlossenen Prozess – wunderschön. Das erinnert mich an einen Satz aus der Installation »Josefine Soliman, 2006«, die Claudia Unterweger und ich während des Mozartjahres gemeinsam realisierten. Claudia sagt an einer Stelle, dass Josefine Solimans Geschichte nur ein kleiner Puzzlestein in der Geschichte der afrikanischen Diaspora ist. Ich stelle mir das wirklich so vor: zahllose einzelne Puzzlestücke, manche davon unter dicken Schichten von Staub versteckt, und wir, die nach und nach diese einzelnen Stücke bergen, zusammenbringen, wieder an einer anderen Stelle einsetzen als »Museum of Our Own« ... Wie schon gesagt, ein nie abgeschlossener Prozess.

Was solche Modelle auch schaffen könnten – und hier komme ich noch einmal auf unseren Ausgangspunkt zurück – ist eine Brechung des Museums als Ort der Exklusivität, der sich (noch) durch die »monologisierten« Stimmen der KuratorInnen/MuseumsdirektorInnen und den Besitz von Objekten – den Originalen wohlge-

merkt – auszeichnet. Dies schafft natürlich auch ein anderes Publikum, eine offenere Art des Zugangs, und so könnten Museen tatsächlich zu *Kontaktzonen*, zu Orten/Räumen vielstimmiger Erzählungen werden.

LINKS

Homestory Deutschland:

www.isdonline.de/modules.php?name=News&file=article&sid=190

Remapping Mozart – Verborgene Geschichte(n):

www.remappingmozart.mur.at

KONFLIKTZONEN

»... VÖLLIG NEUE FORMATE ERFINDEN«

Ein Gespräch zwischen Martina Griesser-Stermscheg (M. G.-S.),
Nora Sternfeld (N. St.), Charlotte Martinz-Turek (C. M.-T.),
Belinda Kazeem (B. K.) und Jens Kastner (J. K.) über
Dekolonisierung der Museen und postkoloniale Musealisierung

N. St.: James Clifford spricht von der Möglichkeit, Museen als »contact zones« zu verstehen. Er öffnet damit eine Perspektive musealer Arbeit, die Ausstellungen und Museumsprojekte zu Verhandlungsräumen werden lassen kann. Clifford betont allerdings, dass es notwendig ist, von konflikthaften gesellschaftlichen Verhältnissen auszugehen und die Geschichte und Gegenwart der unterschiedlichen Machttechniken im Blick zu haben. Wichtig scheint in diesem Zusammenhang also, Aushandlungsprozesse möglich zu machen, ohne Machthierarchien und Gewaltgeschichten zu verleugnen. Diese Idee möchten wir im Rahmen von »schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis« aufgreifen und eine Diskussion führen, die uns selbst herausfordern und in Frage stellen können soll. Konkretes Beispiel ist uns dabei das Museumsprojekt in Nako im indischen Bundesstaat Himachal Pradesh.

M. G.-S.: Das Dorf Nako befindet sich im westlichen Himalaja, einen Steinwurf von der tibetischen Grenze entfernt. Das Zentrum des Dorfes bildet ein buddhistischer Tempelkomplex, der auf der UNESCO-Liste der »most endangered monuments« verzeichnet ist. Anlass für das Museumsprojekt, das wir dort entwickelt und durchgeführt haben, war der Besuch des Dalai Lama in Nako im Sommer 2007. Die Menschen aus dem Dorf haben selbst entschieden, dass sie anlässlich dieses Besuches ein Museum brauchen. Innerhalb kürzester Zeit, d. h. einen Monat zuvor, wurde dann mit unserer Hilfe begonnen, das Museum zu gründen und eine Sammlung zusammenzustellen.

B. K.: Es drängt sich hier ja sofort die Frage nach der Begründung auf: Warum sollte es ausgerechnet ein Museum sein?

M. G.-S.: Diese Begründung habe ich ehrlich gesagt nie erhalten. Auch mir schien es sprichwörtlich weit her geholt, ausgerechnet in

einem Dorf im Himalaja, das von nicht mehr als dreihundert Bergbauern und -bäuerinnen bewohnt wird, auf knapp 4000 Meter Höhe ein Museum aufzubauen. Aber es war der ausdrückliche Wunsch der dort lebenden Menschen.

Ich denke aber, dass es hier gewisse Parallelen zur westlichen Museumstradition gibt: Museumsgründungen erfolgten meist dann, wenn Repräsentationsdruck von innen oder außen entsteht, wenn kulturelle Identität gestiftet oder vermittelt werden soll. Die Darstellung sichtbarer Traditionen, materielles Kulturerbe, trägt erfahrungsgemäß zu Repräsentation und Identitätsstiftung bei. Und der Repräsentationsdruck war durch den Besuch des Dalai Lama auf alle Fälle gegeben.

N. St.: Neben dem Warum stellt sich auch die Frage danach, wer das Museum finanziert hat.

M. G.-S.: Finanziert wurde das Projekt ausschließlich von Österreich aus. Hier haben die Universität für angewandte Kunst Wien und die Austrian Development Agency insgesamt etwa 8.000 Euro bezahlt. Ohne dieses Geld hätte das Museum nicht eingerichtet werden können. Gebaut wurde das Museumsgebäude von den DorfbewohnerInnen.

C. M.-T.: Mich würde interessieren, wer das Konzept entwickelt hat. Und: Wer hat die Objekte nach welchen Kriterien ausgesucht?

M. G.-S.: Die Konzeption für das Museum fand erst nach dem Kontakt mit den DorfbewohnerInnen und dann mit ihnen gemeinsam statt. Wir haben also nichts Fertiges dorthin getragen, um es dann ohne Absprache mit den Beteiligten zu verwirklichen. Es ging in der inhaltlichen Konzeption unter anderem darum, die ganze Region auch als Krisenregion darzustellen, als die sie ja auch gegenwärtig wieder in der Presse ist. Dieses Aufgreifen der Konflikte wurde nicht von außen angetragen, sondern entsprach den Wünschen der DorfbewohnerInnen. Sie waren es auch, die die Objekte, die sie für ausstellungswürdig hielten, gebracht haben.

C. M.-T.: Wir fragen uns bei unserer Arbeit ja immer auch, wie ein multiperspektivisches, transnationales Projekt aussehen kann, das einen Dialog zwischen Museumsdiskurs und kollektiver Erinnerung sucht. Gab es Probleme bei der Diskussion des Museumskonzeptes und wenn ja, welche?

M. G.-S.: Ein Problem bestand sicherlich in der Sprache. Die Schwierigkeiten der Kommunikation haben in der Folge den Dolmetscher mit einer Macht ausgestattet, die ihn nicht nur als Übermittler hat fungieren lassen. Das hat ihn stattdessen wesentlich mehr als Gestalter eingesetzt, als das eigentlich intendiert war. Setzt man hier die Maßstäbe der postkolonialen Kritik an, war seine Funktion sicherlich die bedenklichste.

N. St.: Wir erleben gegenwärtig einen Trend zur Gründung von Institutionen, die in Kooperationen zwischen westlichen Museumsinstitutionen und postkolonialen Kontexten entstehen. Nun ist aber das Museum an sich ohne seinen kolonialen Hintergrund – die Eingebundenheit in das Institutionengefüge des Kolonialismus, das Sammeln von Kulturgegenständen als Begleitprogramm der Ausbeutung der Ressourcen etc. – kaum denkbar. In diesem Zusammenhang müsste auch die Reise der »ExpertInnen« und das Angebot zur Zusammenarbeit vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte analysiert werden. Es kann also eigentlich keine unschuldige Museumsgründung geben. Daher stellt sich die Frage, welche Gefahren (neo-)kolonialer Diskurse und Repräsentationen mit jedem Versuch einer Museumsgründung verbunden sind – aber auch, welche Chancen darin bestehen können, diese Geschichte zu reflektieren und daraus auch institutionell Konsequenzen zu ziehen.

B. K.: Entscheidend ist aus meiner Sicht die Frage, ob es überhaupt möglich ist, eine Institution wie ein Museum zu gründen, ohne »den Anderen« die eigenen Diskurse aufzudrücken. Ist ein Transfer von Diskursen in die andere Richtung überhaupt denkbar? Gerade weil in Europa das Lernen von anderen so selten stattgefunden hat, wäre meines Erachtens eine Konsequenz aus der kolonialen Geschichte Europas, an einem solchen Transfer zu arbeiten.

M. G.-S.: Es gab sicherlich den Punkt, an dem ich am liebsten wieder zurückgefahren wäre. Und zwar genau deshalb, weil es mir fast unmöglich schien, diesen Import von Gedankengut zu vermeiden. Darüber hinaus habe ich mich immer gefragt, ob ich nicht trotz der starken Beteiligung der örtlichen Bevölkerung dort eine Art Alibiinstitution schaffe.

B. K.: Die Diskussionen können ja auch in die Institutionen einfließen, gerade wenn sie sich in einem solchen Anfangsstadium befinden. Oder wenn ihr eigentlicher Anlass verblasst. Gab es ir-

gendwelche Formen des Umfunktionierens, nachdem der Dalai Lama weg war?

M. G.-S.: Ja. So wie es von Anfang an schon einen recht pragmatischen Umgang mit den Exponaten gab – die Wintermäntel zum Beispiel sollten nur im Sommer ausgestellt und im Winter wieder getragen werden –, wurden viele Dinge im Anschluss an den Besuch wieder aus den Vitrinen und erneut in Betrieb genommen.

C. M.-T.: Haben sich anhand dieser konkreten Wiederinbetriebnahmen auch Diskussionen um Sinn und Zweck des Ausstellens entsponnen? Oder anders gefragt: Wurde auch thematisiert, wie was ausgestellt werden soll?

M. G.-S.: Die gesamte Ausstellungsarchitektur hat ein in New York lebender indischer Architekt mehr »im Vorbeigehen« entworfen, während er in Nako war, um sich mit der Erdbebensicherheit der Tempel zu beschäftigen. Der örtliche Tischler, der die Vitrinen fertigte, hatte keinen Glasschneider und klebte das Glas mit Holzleim, so fremd waren ihm die Materialien. Die Vitrinen machten aber trotzdem Eindruck bei der Dorfbevölkerung. Und das war zum Beispiel etwas, das ich vermeiden wollte: In eine Umgebung, geprägt von Steinhäusern und Lehmböden, Glasvitrinen zu stellen!

N. St.: Warum eigentlich? Gilt nicht gerade für die Definition des Museums, dass die Objekte dort aus ihren alltäglichen Zusammenhängen gerissen werden und neue Bedeutungen erhalten? Anders gefragt: Muss die Form des Ausstellens sich immer den gegebenen Lebensbedingungen anpassen? Gibt es tatsächlich die Notwendigkeit einer »rationalen« Darstellung hier und einer »organischen« dort?

J. K.: Die Frage wäre dann, ob es eine Alternative gibt zu der Vitrine als »westliche« Rahmung und dem vermeintlich Volkstümlichen mit seinem unvermeidlichen Hang zur Folklore. Die entscheidende Rolle dabei scheint mir die ganz zu Beginn erwähnte Entscheidungsmacht darüber zu spielen, wer was ausstellt. Erinnerungen zu konservieren und Repräsentationsleistungen zu erbringen, also die zentralen Funktionen des Museums, haben ja in verschiedenen sozialen und kulturellen Situationen unterschiedliche Relevanz und sind auch unterschiedlich legitim. Eine solche Legitimität erwächst hier offensichtlich u. a. daraus, dass die ausgestellten Objekte wieder in Funktion genommen werden, was ja

das exakte Gegenteil dessen ist, was Musealisierung eigentlich ausmacht, nämlich Gegenstände zu entfunktionalisieren.

M. G.-S.: Die Entscheidungsmacht lag, wie gesagt, bei den DorfbewohnerInnen selbst. Wir bekamen eine E-mail, in der nicht wesentlich mehr stand als: »Wir brauchen ein Museum. Habt ihr jemanden, der es machen kann?«. Die Objekte wurden ausschließlich von den Leuten selbst ausgewählt.

Die beteiligten DorfbewohnerInnen hatten von Beginn an den Wunsch geäußert, eine sich permanent ändernde Ausstellung zu machen. Dem kam dann letztlich der genannte pragmatische Umgang sehr entgegen. Es sollte aber betont werden, dass es einerseits nicht nur Alltagsgegenstände waren, die ausgestellt wurden und andererseits diese Gegenstände auch nicht nur ausgestellt wurden: Es gab auch den Fall, dass jemand ein buddhistisches Rollbild wieder haben wollte, nachdem wir es restauriert hatten. Es kam dann nicht ins Museum.

N. St.: Meines Erachtens geht es nicht nur darum, die Errungenschaften einer neuen oder anderen Legitimität zu betonen, sondern auch die Ambivalenz dieses Wunsches nach Legitimität. Denn schließlich basiert er auf der (post-)kolonialen Matrix. Es müsste vielmehr darum gehen, Dualismen zu überwinden, die auf der einen Seite das Wissen und auf der anderen die Wissenslücke verorten, auf der einen die »modernen« und auf der anderen die »organischen« Formen usw. Welche binären Vorstellungen von Wissenden/Lernenden, Helfenden/Hilfsbedürftigen, geordneten Zugängen/persönlichen Ansätzen, im äußersten Fall etwa gar zivilisiert/unzivilisiert, werden reproduziert? Und wie ließe sich ein Instrumentarium entwickeln, um diesen Gegensätzen entgegenzutreten bzw. sie nicht zu reproduzieren.

B. K.: Als erstes müsste einmal eine klare Aussage darüber getroffen werden, welche Leute und Institutionen mit welchen Interessen an beispielsweise die Gründung eines Museums herantreten, denn oftmals erlebe ich diese Form von Projektarbeit als ein entdecken neuer Märkte, nicht aber als tatsächlichen Austausch oder tatsächliche Zusammenarbeit.

N. St.: Das gilt zum einen für die Interessen westlicher Institutionen bei ethnographischen Sammlungen ganz allgemein, um das Prestige, das sie ihnen bringen etc. Es gilt aber auch für die Interessen im Hinblick auf die Frage, was wie ausgestellt wird. Neben

symbolischen Aspekten kann es wohl auch ökonomische Interessen geben: westliche Arbeitsplätze finanziert durch die Entwicklungshilfe, Steigerung des Marktwerts von Objekten, die im Besitz westlicher Museen sind.

M. G.-S.: Während der Sammlungsgründung sind neben den Alltagsgegenständen auch andere, »kunsthistorisch wertvolle« Gegenstände aufgetaucht. Auch die haben die Leute selber gebracht und wir haben sie restauriert.

B. K.: Die (interessegeleitete) Auswahl der Objekte stellt aber in diesem Fall eine besondere – und besonders erfreuliche – Ausnahme dar.

J. K.: Nicht nur die Auswahl der Objekte selbst, sondern auch das Zustandekommen dieser Auswahl scheint mir eine ziemliche Ausnahmeerscheinung zu sein. An dieser relativ basisdemokratischen Wahl müsste dann auch wieder eine Differenzierung hinsichtlich der Institutionen ansetzen: Es macht schließlich einen Unterschied, ob das ethnologische Museum irgendeiner europäischen Großstadt oder ob Martina Griesser-Stermscheg, zwar von zwei Institutionen gefördert, doch aber als einzelne Person solch ein Museumsprojekt angeht. Auch und gerade unter den Vorzeichen der postkolonialen Kritik muss also spezifiziert werden, was unter einer »westlichen Institution« verstanden wird.

N. St.: Eine auch nicht ganz unwichtige Frage ist die danach, für wen das Museum eigentlich gemacht wird. Auch an dieser Frage hängen Interessen und an ihr richten sie sich aus.

M. G.-S.: Eine Zielgruppendefinition haben wir ganz am Anfang auch gemacht. Dabei wurde unter anderem deutlich, dass es einerseits um so etwas wie den Anspruch auf ein tibetisches »Heimatmuseum« ging. Ein Anliegen, dessen Bedeutung sicherlich in der gegenwärtigen politischen Situation noch steigen wird. Andererseits ging es aber durchaus auch darum, das Nachbardorf zu beeindrucken (auch wenn es sich bei guter Witterung eine Tagesreise weit weg befindet).

B. K.: Ich würde gern noch einmal zu der Frage nach der Definitionsmacht, die Nora aufgeworfen hat, zurückkommen. Ist es im Rahmen von Museumsprojekten überhaupt möglich, so etwas wie andere Formen der Wissensproduktion zu institutionalisieren?

M. G.-S.: In unserem Fall des Museumsprojektes in Nako hat es schließlich vorher keinerlei Input gegeben, alles wurde vor Ort entwickelt. Allerdings muss auch berücksichtigt werden, dass die Jugendlichen vom Buddhistischen Jugendklub, der der eigentliche Träger des Projektes war, das Museum nicht nur als hehres Projekt der Wissensvermittlung betrachtet, sondern auch ganz profan als finanzielle Einnahmequelle gesehen haben. Es wäre aber in der Tat eine wichtige Herausforderung, für diese Art von Zusammenarbeit neue praktische Methoden zu entwickeln. Dabei müssten letztlich völlig neue Formate der Aneignung und Verbreitung von Wissen erfunden werden.

B. K.: Mich würde an deine Antwort anschließend interessieren, in welcher Form Wissensvermittlung innerhalb des Projektteams stattgefunden hat bzw. ob es nach eurem Aufenthalt und gemeinsamer Arbeit nun VertreterInnen des Buddhistischen Jugendklubs gibt, die bei Interesse ähnliche Projekte in anderen Gemeinden durchführen könnten, im Sinne von MuseumsexpertInnen?

M. G.-S.: Ja, ein junger Mann aus Nepal, der im Sommer bei der Erbsenernte in Nako sein Geld verdient und eigentlich vom Buddhistischen Jugendklub für bauliche Arbeiten am Museumsgebäude beauftragt wurde, war unser Hoffnungsträger. Er hat das gesamte Museumsprojekt von Anfang an miterlebt und jede freie Minute freiwillig und aktiv mitgestaltet. Durch seinen migrantisches Hintergrund wurde (und wird) ihm aber leider nicht die Wertschätzung zuteil, die ihm gebühren würde.

✱

Das Gespräch wurde am 25. März 2008 in Wien geführt und von Jens Kastner in Absprache mit den Teilnehmerinnen redaktionell überarbeitet.

Ausstellungen im ethnographischen Kontext oder den im deutschen Sprachraum noch sogenannten »Völkerkunde«-Museen finden heute in vielschichtigen Bezugspfeln mit zum Teil sich widersprechenden Zielen statt, die es mit sich bringen, dass ihre Rezeption bei den diversen Zielgruppen radikal konträr ausfallen kann. Wie geschieht dies? Karp und Kratz beschreiben dieses Phänomen als »Museumsfriktionen«¹, die durch differenzierte Öffentlichkeiten, globale Transformationen, aber auch durch die multiplen Vorgaben von EntscheidungsträgerInnen, Finanzierungsquellen, Fach-Communities, Kunstmarkt/SammlerInnen oder auch repräsentierten Gruppen bedingt werden. Die Gratwanderung, all diesen EinflussgeberInnen gerecht zu werden und ein für alle akzeptables Ergebnis zu liefern, ist komplex und nahezu unmöglich geworden. Der Umgang mit diesen Gegebenheiten ist von Institution zu Institution oder von Projekt zu Projekt verschieden und reicht vom Ignorieren solcher Tatsachen bis hin zum Einbinden von VertreterInnen möglichst aller betroffenen Gruppierungen in die Entscheidungsprozesse, was zu jahrelangen und kostenintensiven Projektvorbereitungen führen kann.² Gerade für ethnographische Museen³ hat sich das Zielpublikum in den letzten Jahrzehnten entscheidend erweitert. Bestand dieses in den 1970er und 1980er Jahren noch nahezu ausschließlich aus BildungsbürgerInnen, die sich für außereuropäische Gesellschaften und Kunst interessierten, aus FachkollegInnen oder SammlerInnen außereuropäischer Kunst und aus Schulkindern, denen man einen Eindruck der kulturellen Vielfalt der Erde vermitteln wollte, interessieren sich nun auch diverse andere Personengruppen für diese Museen, die nicht nur an einer weiterbildenden oder ästhetischen Erbauung interessiert sind, sondern sich kritisch mit gesellschaftspolitischen Fragen in der Auseinandersetzung mit diesem »kulturell Fremden« befassen wollen. Museen positionieren sich zusehends als Kontaktzonen⁴ und als Foren, die unterschiedlichen Stimmen Gewicht geben. Dieser Prozess nahm laut Karp und Kratz in den späten 1980er Jahren seinen Ausgang⁵, hat aber im ethnographischen Kontext erst langsam Spuren hinterlassen.

Am Beispiel der Entwicklungsgeschichte und Rezeption der Ausstellung »Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria« und ihrer Wandlung in zwei Ausstellungsstationen sollen hier Friktionen erörtert werden, denen ein rezentes Projekt ausgesetzt war.⁶ Als einziger Beitrag in diesem Band von einer Mitarbeiterin eines ethnologischen Museums verfasst, bietet er daher eine Innensicht und versucht die Möglichkeiten, Freiheiten, Rahmenbedingungen, Zwänge und konzeptuellen Hintergründe zu benennen, die den Entstehungsprozess einer Ausstellung im ethnographischen Kontext gelenkt und das Ergebnis determiniert haben.

Diese Benin-Ausstellung eignet sich aus verschiedenen Gründen als Beispiel für eine solche Auseinandersetzung. In erster Hinsicht lassen sich hierfür inhaltliche Aspekte nennen. Die wertvollen Bronze- und Elfenbeinkunstwerke aus dem Königreich Benin zählen zu den bedeutendsten Kunstschatzen Afrikas, während sie gleichzeitig Symbolcharakter für die gewaltsame Plünderung des Kulturerbes des afrikanischen Erdteiles haben. Das Thema vereint also zwei kritische Momente in sich, mit denen ethnographische Sammlungen konfrontiert sind: ihre Zielsetzung, Wissen über Andere zu vermitteln, dies aber oft mit Objekten zu tun, die aus heutiger Sicht unter fragwürdigen Umständen in die Museen gelangt sind. Ein Dilemma, mit dem sich manche Museen offensiv auseinandersetzen, während andere es verdrängen.

Die überregionale Ausrichtung und Präsenz der Benin-Ausstellung reflektiert weiters das »globale Theater«⁷, zu dem Museumsräume inzwischen zählen. Als Kooperationsprojekt von vier Museen, die teilweise aktiv an der Konzeption beteiligt waren und sukzessive die Schau präsentieren, handelt es sich hier nicht um eine klassische Wanderausstellung, die in jeder Station in unveränderter Form übernommen wird, sondern um ein Projekt, das in den verschiedenen Stationen ein jeweils anderes Gesicht erhält und unterschiedliche Reaktionen hervorruft. Die Analyse dieses Wandels ist besonders aufschlussreich, da sich in der unterschiedlichen Rekonfiguration des Projektes die jeweilige Positionierung der Trägerinstitution manifestiert, die natürlich auch durch lokal wirkende Friktionen beeinflusst ist. Da zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Beitrages die Ausstellung erst in Wien und Paris gezeigt worden war, können vorerst nur diese beiden Ausformungen in der Analyse berücksichtigt werden.

ZUR ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES PROJEKTES

Die lange Vorbereitungszeit von mehr als 4 Jahren, die Anlage des Projektes als Kooperationsprojekt von vier Museen mit deren Hierarchien von EntscheidungsträgerInnen, die Zusammenarbeit mit und Betreuung von 25 internationalen LeihgeberInnen, 20 AutorInnen und 4 KonsulentInnen, brachte es mit sich, dass meine Tätigkeit als Kuratorin neben der konzeptionellen Arbeit und der vorbereitenden wissenschaftlichen Forschung zu einem entscheidenden Anteil jene einer Koordinatorin war, die von Diplomatie, Überzeugungsarbeit und Kompromissen gekennzeichnet war. Der aufwendige und komplexe Entstehungsprozess wirkt natürlich im Ergebnis nach.

Die erste Planungsphase der Ausstellung dauerte von 2001 bis 2003. Darauf wurde die Arbeit ca. 2 Jahre unterbrochen und dann von 2005 bis 2007 wieder aufgenommen. Das Projekt ging eigentlich aus der Fusion zweier Konzepte hervor, die unabhängig voneinander entwickelt worden waren. Kurz nachdem das Wiener Museum für Völkerkunde dem Kunsthistorischen Museum angegliedert worden war, äußerte der Generaldirektor Wilfried Seipel den Wunsch nach einer der Benin-Kunst gewidmeten Ausstellung. Dies entspricht einer Tradition des Hauses, denn noch jede/r meiner VorgängerInnen erhielt einen entsprechenden Auftrag.⁸ Die Projekte hatten jeweils unterschiedliche Ausrichtungen, die vom Zeitgeist und Forschungsstand geprägt waren. So verankerte Schweeger-Hefel die Benin-Bronzen im weiteren Kontext der Gelbustraditionen Westafrikas und versuchte im Geiste der kulturhistorischen Schule der deutschsprachigen Ethnologie nach Herrmann Baumann Verwandtschaftsbeziehungen der verschiedenen Traditionen aufgrund von Objektvergleichen aufzuzeigen, vernachlässigte dabei aber reale historische Rahmenbedingungen. Duchâteau wiederum fasste in seinem Konzept die Ergebnisse europäischer und amerikanischer ForscherInnen zusammen, kontextualisierte die Wiener Sammlung in einem fundiert dargestellten Panorama der Kultur und Geschichte des Königreiches Benin und skizzierte ihre konkrete Erwerbungs-geschichte im Katalog, jedoch nicht in der Ausstellung. Doch auch bereits kurz nach Eröffnung des Museums für Völkerkunde im Jahr 1928 dürfte es schon eine Ausstellung der Benin-Sammlung im Museum für Völkerkunde gegeben haben. Wir wissen von dieser durch den Bericht in einer Wiener Kunstzeitschrift⁹, doch ist im Archiv des Hauses mit Ausnahme von einigen undatierten Fotografien, die vermutlich einen

Teil der Ausstellung zeigen, leider keine Dokumentation erhalten. Blauensteiner betont in seiner Abhandlung, dass die Benin-Objekte als Kunstwerke präsentiert wurden und gleichzeitig ihre kulturelle Einbettung beleuchtet wurde. Wie diese Einbettung erfolgt war, erzählen drei Fotografien im Museumsarchiv: Eine zeigt die Nachbildung eines Gebäudes nach einer in Felix von Luschan¹⁰ publizierten Fotografie, das laut Inventar als »Tempel für Menschenopfer« bezeichnet wurde, während die zweite einen Blick in das Innere der Konstruktion auf einen »Altar« mit Bronzeköpfen und Elfenbeinzähnen erlaubt, die dritte ist eine Nahaufnahme dieses »Altars«. Hier erfolgte also eine Verortung der Kunstwerke in grausamen Ritualen, die aber offenbar die Wertschätzung der künstlerischen Qualität der Werke durch den Kommentator Blauensteiner nicht zu mindern schien. Der suggerierte kulturelle Kontext war nicht korrekt, denn der sogenannte Tempel hatte in Wirklichkeit nie königliche Ahnenaltäre beherbergt. Die Möblierung des »Altars« vermischte Elemente – zum Teil aus der Kongo-Region stammende Objekte –, die nicht zusammen oder dorthin gehörten. Auf die Nachbildung des Gebäudes selbst soll später noch in Zusammenhang mit der Ausstellungsgestaltung von 2007 eingegangen werden.

Die nunmehrige Ausstellung sollte sich meiner Vorstellung nach nicht auf ein Recycling des früheren Projektes meines Vorgängers Armand Duchâteau beschränken, sondern mit internationalen Leihgaben und einer Miteinbeziehung des Königshauses Benin einen erweiterten, multiperspektivischen Blick auf die Kunst Benins bieten und diese auch in den Kontext ihrer Vertriebs- und Rezeptionsgeschichte stellen.

Zeitgleich mit den ersten Gesprächen in Wien wurde in Deutschland ein anderes Benin-Projekt diskutiert, das eine Konzentration auf deutsche Benin-Sammlungen vorsah, deren Entstehungsgeschichte beleuchtet werden sollte, mit Fokus auf das sogenannte »sakrale Königtum« Benins, das mit europäischen Beispielen verglichen werden sollte.¹¹ Nach Bekanntwerden des deutschen Projektes überlegten die Direktoren eine Zusammenarbeit, die nach Akzeptanz der aktiven Beteiligung Wiens und der dort formulierten Ziele vereinbart wurde. Die Bonner Gastkuratorin Gisela Völger und ich arbeiteten nun gemeinsam am Konzept und unternahmen Reisen zur Objektauswahl und Kontaktaufnahme zu deutschen, britischen und nigerianischen Museen sowie an den Königshof in Benin City. Während des ersten Leihgesprächs mit dem Berliner Ethnologischen Museum äußerte der dortige Kurator Peter Junge Interesse, sich selbst aktiv an der Ausstellung zu betei-

ligen, da dort auch schon länger ein Benin-Ausstellungsprojekt in Planung gewesen war. Auf diese Weise wurde Berlin neben Wien und Bonn der dritte Partner des Projektes.¹² Inzwischen waren auch bekannte Benin-ExpertInnen als KonsulentInnen für das Projekt gewonnen worden und auch in Nigeria waren Kontakte mit der Museumsbehörde, dem Königshaus und Universitäten hergestellt worden. Eine erste Objektauswahl war Anfang 2003 in Benin City mit lokalen Experten besprochen und schließlich in einer großen Runde in Wien Mitte 2003 finalisiert worden.¹³

Im Zuge der Verschiebung der geplanten Ausstellung von 2004 auf 2007 ergaben sich personelle Veränderungen und auch ein Wechsel der Ausstellungsstationen. An die Stelle der Bonner Bundeskunsthalle trat das Pariser Musée du quai Branly als Veranstaltungsort und Gisela Völger und Kay Heymer schieden aus dem Team aus, blieben dem Projekt aber als MitarbeiterInnen am Katalog und als AutorInnen verbunden. Das Art Institute Chicago hatte schon sehr früh sein Interesse bekundet und wurde als vierter Partner einzige Ausstellungsstation in den USA. Die Änderungen führten dazu, dass die organisatorische Koordination und wissenschaftliche Leitung des Projektes in Wien konzentriert wurde, wo das Konzept mit Unterstützung der wissenschaftlichen BeraterInnen von mir neuerlich überarbeitet und die Objektauswahl reduziert und angeglichen wurde. Die Endversion wurde zwei Jahre vor Ausstellungsbeginn zur Begutachtung an das Königshaus Benin und die nigerianische Museumsbehörde übermittelt. Ein Jahr vor Ausstellungsbeginn wurde eine Reise nach Nigeria durchgeführt, um auf höchster Ebene die Kooperation mit dem Generaldirektor der nigerianischen Museumsbehörde sowie dem Kulturminister zu besiegeln und dem König von Benin einen offiziellen Besuch abzustatten und ihn zur Ausstellung nach Wien einzuladen.¹⁴ Meines Wissens war dies das erste Mal, dass der Direktor eines europäischen Museums, das in Besitz einer Benin-Sammlung ist, den König von Benin aufsuchte. In einer großen Audienz, bei der die höchsten Würdenträger anwesend waren, wurden die Ausstellung und die vom Königshof erbetenen Leihgaben diskutiert, aber auch Fragen der Restitution angesprochen. Im Zuge dieses Gespräches wurden vier Vertreter des Königs zur Eröffnung eingeladen, da der König selbst nicht verreist, und vereinbart, dass diesen in Wien ein Podium für die Botschaft des Königshauses geboten würde. Dieser Besuch war entscheidend für die Vertrauensbildung sowohl von offizieller nigerianischer Seite wie auch von Seiten Benins gewesen, aber hatte auch die Wiener Museumsleitung in dem von mir als Kuratorin geforderten kooperativen Ansatz bestärkt und dadurch

auch die entsprechenden Mittel für seine Durchführung zur Verfügung gestellt. Die KuratorInnen der anderen drei Partnerinstitutionen reisten selbst nicht nach Benin City oder Nigeria und aus Kostengründen wurden weder nach Paris noch nach Berlin Vertreter des Königshauses Benin eingeladen. Nur das Art Institute in Chicago wird einen vergleichbaren Weg wie Wien einschlagen und Gäste einladen sowie die Edo-Community der Stadt in die Vorbereitungen zur Eröffnung einbinden.

Die Ausstellung in Wien wurde am 7. Mai 2007 eröffnet und leitete nach dreijähriger Schließung des Museums für Völkerkunde die Wiedereröffnung des Hauses ein. Das eigentlich für einen früheren Zeitpunkt vorgesehene Projekt wurde nun ungeplant zu einer Eröffnungsausstellung, die das Museum wieder in das Blickfeld rücken sollte. Damit waren naturgemäß schon gewisse Erwartungshaltungen der Öffentlichkeit gegeben, die das ganze Projekt in einen Kontext rückten, für den es nicht geschaffen war. Zwar ein Prestigeprojekt, das einen als »Schätze« des Hauses bewerteten Sammlungsbestand zum Ausgangspunkt hatte, war die Ausstellung eher als internationales Projekt angelegt und daher der Schwerpunkt nicht auf Wiener Verhältnisse gesetzt. Der ursprünglichen Planung zufolge hätte zum gleichen Zeitpunkt auch ein Teil der Schausammlung fertig gestellt sein sollen. Dies kam nicht zustande, somit lag die ganze Aufmerksamkeit auf der Benin-Ausstellung, die ursprünglich eine von mehreren Ausstellungen im selben Jahr sein sollte.

DAS KÖNIGREICH BENIN, SEINE KUNST UND IHRE PRÄSENTATION IN DER AUSSTELLUNG

Was macht die Kunst Benins eigentlich zu einem attraktiven Ausstellungsthema, das immer wieder die Fantasien der MuseumsdirektorInnen beflügelt und auch das Publikum zu begeistern scheint? Das im Süden des heutigen Nigeria gelegene Benin zählt zu den bedeutendsten und mächtigsten Königreichen im präkolonialen Westafrika. Die Ursprünge des Reiches lassen sich der Oraltradition zufolge bis ins erste Jahrtausend zurückverfolgen, der erste Herrscher der bis heute regierenden Königsdynastie soll um 1200 den Thron bestiegen haben. Archäologische Ausgrabungen konnten für diesen Zeitraum auch erste Siedlungsspuren im Raum der ehemaligen Hauptstadt des Reiches, dem heutigen Benin City, nachweisen. Vor dieser nach Eweka I benannten Dynastie, die sich von einem Prinzen aus Ife, Oranmiyan, herleitet, soll eine andere

Dynastie der sogenannten Ogiso (Himmelskönige) geherrscht haben. Der Oba (König) war höchste politische und religiöse Autorität und stand einer komplexen aristokratischen Hierarchie vor, zu der auch zahlreiche Gilden gehörten. Bis ins 16. Jahrhundert war der König selbst auch höchster Feldherr, eine Aufgabe, die er später an hohe Würdenträger abtrat. Zu den Gilden gehörten auch die königlichen Gelbgießer und Elfenbeinschnitzer, die für den höfischen Kontext die heute so bekannten Kunstwerke schufen. Gelbguss galt aufgrund seiner Haltbarkeit und seiner glänzenden Oberfläche als königliches Material. Es war dem Oba vorbehalten und jenen, denen er die Verwendung erlaubte. Neben ihrer zeremoniellen und rituellen Bedeutung dienten die Kunstwerke in Benin auch zur Dokumentation historischer Ereignisse. In Edo, der Sprache in Benin, heißt »sich erinnern« wörtlich »ein Motiv in Bronze gießen«, der Gießvorgang selbst bringt also Geschichte zum Erstarren.¹⁵ Gerade die Bronzereliefplatten des 16./17. Jahrhunderts dokumentieren entscheidende Schlachten der Expansionszüge, porträtieren Herrscher und halten die Anwesenheit der Portugiesen fest. Gleichzeitig vermitteln sie einen Eindruck des höfischen Lebens und der prachtvollen Zeremonialkultur. Die beeindruckenden Bronzeköpfe und mit Reliefschnitzereien überzogenen Elfenbeinzähne waren Teil von Altarensembles, die die Erinnerung an die verstorbenen Könige und deren Lebenswerk aufrechterhielten und gleichzeitig Schauplatz der wichtigen Erneuerungsrituale zur metaphysischen Stärkung des Königtums waren. Seit portugiesische Seefahrer die Bucht von Benin im Jahr 1472 erreicht hatten und 1476 die Königsstadt zum ersten Mal besuchten, rückte das Reich in das Bewusstsein der EuropäerInnen und entwickelte sich zum wichtigen Handelspartner zuerst der Portugiesen, dann der Niederländer, Franzosen und schließlich der Briten. Im Zuge der kolonialen Aneignung des afrikanischen Kontinentes durch EuropäerInnen gelangten die Machtverhältnisse in diesem gewinnträchtigen Austausch zunehmend aus dem Gleichgewicht. Das aus britischen Handelsniederlassungen an der Küste 1884 hervorgegangene Nigerküstenprotektorat betrieb eine energische Expansionspolitik, indem mit Herrschern des Gebietes Handelsverträge abgeschlossen wurden, die den Einflussbereich der Briten in der Region konstant vergrößerten. Widerstand wurde durch Exilierung der Herrscher oder durch bewaffnete Übergriffe gebrochen. In diesem aufgeheizten Klima weigerte sich der König von Benin standhaft, seine Souveränität abzugeben und hielt sich auch nach Unterfertigung eines Handelsvertrages 1892 nicht an die darin vereinbarten Bedingungen. Der Überfall auf eine britische Gesandt-

schaft durch Getreue des Königs Ovonramwen im Jahr 1897 bot den Briten schließlich den geeigneten Anlass für den Angriff auf das Benin-Reich, die Hauptstadt einzunehmen, den flüchtigen König abzusetzen und schließlich, nachdem er sich gestellt hatte, ins Exil zu verbannen. Während der Besetzung der Stadt wurden im Königspalast die bis dahin unbekannten Kunstschatze vorgefunden und der größte Teil zur Begleichung der Kriegskosten nach Großbritannien verschifft, wo sie auf den Kunstmarkt und sukzessive in Museumssammlungen weltweit gelangten.

Obwohl im 16. Jahrhundert bereits Elfenbeinprodukte aus dieser Region nach Europa verkauft worden waren, die dort als wertvolle »Exotica« Aufnahme in Kunstkammern von Renaissancefürsten fanden, war das Wissen um die Herkunft dieser kunstvollen Elfenbeine über die Jahrhunderte verloren gegangen. Bis zur Einnahme der Königstadt durch britische Soldaten im Jahr 1897, die zur Plünderung des Königspalastes führte und den Transfer der Kunstschatze nach Europa einleitete, waren nach heutigem Wissensstand kaum Werke nach Europa gelangt.¹⁶ Als die Benin-Kunst in Europa in ersten Ausstellungen der Wissenschaft und der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, erregte sie großes Aufsehen. Das angenommene hohe Alter der Kunstwerke und ihre künstlerische Qualität waren mit dem vorherrschenden Afrikabild schwer zu vereinbaren¹⁷ und es wurde zum ersten Mal in Zusammenhang mit afrikanischen Erzeugnissen von »Kunst« gesprochen, wenn auch manchmal unter Anführungszeichen¹⁸. Trotz mancher Stimmen, die die Entstehung der Bronzekunstwerke auf europäische Einflüsse zurückführen wollten, weil sie AfrikanerInnen eine derartige Kunstfertigkeit nicht zutrauten, waren andere vom afrikanischen Ursprung der Kunst überzeugt und interpretierten sie als Zeugnis einer vergangenen Hochkultur. Das Konzept einer inzwischen erfolgten Degeneration der Kultur legitimierte nachträglich die Kolonisierung des Gebietes, die in den Medien als Befreiung von einem barbarischen Regime propagiert worden war.

Das Ziel der Ausstellung war es nun, zum ersten Mal einen repräsentativen Querschnitt der Kunst Benins aus den bedeutendsten Museumssammlungen weltweit zu präsentieren und nach neuesten Forschungserkenntnissen zu interpretieren. Dabei sollte der multi-referentielle Charakter der Objekte reflektiert werden. Es sollte also nicht bloß die visuelle Qualität hervorgehoben werden, sondern auch ihr ursprünglicher Kontext als rituelle Gegenstände, ihre lokale Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis als historisches Archiv, aber auch der kolonialhistorische Aspekt ihres Transfers in den Westen und ihre Bewertung, Rezeption im euroamerikanischen

Kontext repräsentiert sein. Dies entspricht in großen Zügen dem, was Godelier als Vision für das Musée du quai Branly in Paris formuliert hatte, für das er eine Vermittlung von Kunst *und* Wissen angestrebt hatte und die Umsetzung dieses Ziels durch Ergänzung der objektzentrierten Schauräume mit multimedialen Interpretationsräumen erreichen wollte.¹⁹ Dabei sollten Objekte nach vier Anhaltspunkten analysiert werden: nach dem ästhetischen Wert, ihrer Verwendung, ihrer Geschichte und aus der Sicht der Gesellschaft, die sie verwendete.

Für unser Projekt sollte diese Multireferentialität der Objekte mit einfacheren Mitteln aufgezeigt werden: Die Auswahl beschränkte sich ausschließlich auf aus Benin stammende Objekte, wodurch das Erzählspektrum eingeschränkt und das Blickfeld auf die Benin-Werke konzentriert war. Dies erforderte von den BesucherInnen, sich auf die für sie ungewöhnlichen Objekte und narrativen Inhalte einzulassen, um dem Erzählstrang folgen zu können. Die Werke konnten nun nicht bloß aufgrund ihrer visuellen Ausstrahlung bewundert werden, sondern mussten auch gelesen werden, wobei die Ausrichtung der Betrachtung durch die unterschiedlichen thematischen Kontextualisierungen vorgegeben war. Diese Annäherung sollte gleichzeitig zu einer De-Exotisierung der Objekte beitragen. Genauso wie sogenannte Friktionen heute Museumsarbeit beeinflussen, waren solche natürlich auch in der Vergangenheit am Werk, nur waren sie zeitgebunden anders gelagert. Nun ist es notwendig, diese vergangenen Prämissen der Forschung und Sammlungsstrategien aus heutiger Sicht kritisch zu beleuchten und offenzulegen, wie Bhaba unter anderen es auch mit seinem Prinzip »double visions« (zweifache Sehweisen) gefordert hat²⁰. Im Falle der Kunst Benins geht es vor allem um die Geschichte der Enteignung der königlichen Kunstschatze, die auch nach ihrer Eingliederung in das westliche Kunstsystem und der entsprechenden Wertschätzung als Weltkulturerbe unzertrennbar mit ihrem kolonialhistorischen Hintergrund verbunden bleibt. Hier waren die Positionen der nigerianischen KollegInnen wichtig, um zumindest ansatzweise eine Perspektive zu ermöglichen, die Bhaba mit »parallax«²¹ umschreibt: eine mehrschichtige Sichtweise, die von der unterschiedlichen Positionierung der Betrachtenden herrührt.

Die Ausstellung hatte in Wien ca. 1000 qm und war in zwei große Bereiche gegliedert: einem thematischen, der grundsätzlich in die Kunst und Kultur des Benin-Reiches einführte und einem zweiten chronologischen Teil, der die Geschichte des Reiches anhand von Kunstwerken nachzeichnete. Im ersten Raum wurde Benin kurz in Raum und Zeit lokalisiert und die Beziehungen zu Nachbarregio-

nen angeschnitten. Dies erachteten wir als wichtig, um herauszustreichen, dass die Kunst in regionalen Traditionen verankert war. Der weitere Aufbau richtete sich gewissermaßen inhaltlich von außen nach innen, das heißt, dass die BesucherInnen sich sukzessive inhaltlich vom äußeren Erscheinungsbild zum Zentrum, den König und den religiösen Bereich, vorarbeiten konnten. Daher begann der Parcours mit der Architektur und stellte gleichermaßen Objekte vor, die einen Eindruck der Architektur vermittelten oder andererseits selbst Architekturschmuck waren. Somit wurde zu Beginn eine Funktion der in der afrikanischen Kunst einzigartigen Bronzeplatten erläutert, die vermutlich Säulen im Königspalast geziert hatten. Später wurde dieser Fokus auf die Reliefplatten als Palastschmuck durch ihre inhaltliche Entschlüsselung in diversen thematischen Kontexten ergänzt. Durch die Präsentation von mehreren Beispielen eines Objekttyps wurde auf stilistische Unterschiede hingewiesen, ein Prinzip, das im Rest der Schau weiterverfolgt wurde. Dann wurde das Thema Handel erörtert und somit auf den jahrhundertelangen Kontakt mit Europäern eingegangen, der natürlich in der materiellen Kultur Spuren hinterlassen hat. Es wurden Import- und Exportprodukte gezeigt, aber auch Gegenstände, die von europäischen Vorbildern beeinflusst waren. Der nächste Raum widmete sich der Hofhierarchie und den höfischen Zeremonien, beides Hauptinhalte der historischen Benin-Kunst. Hier wurden einige in der Kunst dargestellte Personengruppen vorgestellt, deren Platz in der Hierarchie auch auf einer Grafik nachvollziehbar war. Weiters wurden Gegenstände präsentiert, die zum Teil auf den Platten dargestellt waren und während zeremonieller Interaktionen verwendet worden waren, daneben in einem abgegrenzten Bereich Ornamente und Schmuck, die klare Signifikatoren für Status oder Funktion in der Gesellschaft waren. Das darauf folgende Thema galt dem König als religiöses und politisches Oberhaupt. Im Zentrum standen hier eine Serie von königlichen Gedenkköpfen in chronologischer Reihung, beschnittene Altarzähne aus Elfenbein, Teile der Korallenregalia des Königs, Kunstwerke mit Königssymbolen und die beiden Reichsschwerter. Die überlieferte Königsliste zählte die 38 Herrscher der bis heute regierenden Dynastie mit den präsumptiven Daten ihrer Herrschaftszeit auf. Der nächste Raum bot eine Chronologie der Gedenkköpfe der Königinmutter und erzählte über ihre hohe Position und Bedeutung. Daran anschließend vermittelte eine Installation eines Ahnenaltars einen Eindruck der zentralen Rolle dieser Schreine. In dem Bereich wurden unterschiedliche Objekte vorgestellt, die zum Altarinventar gehörten oder in Bezug zu den wichtigsten in Benin

verehrten Gottheiten standen. Eine Bildprojektion zeigte diverse Altartypen im historischen und heutigen Benin.

Der chronologische Teil der Ausstellung begann mit dem 16. Jahrhundert, dem sogenannten »goldenen Zeitalter« Benins, einer Zeit des Reichtums, der Blüte der Kunst und der kriegerischen Expansion. Daran anschließend folgte ein dem 17. bis 19. Jahrhundert gewidmeter Bereich, einem Zeitalter der Krise, Restauration und des erneuerten ökonomischen Wachstums, in dem sich auch die Rolle des Königs veränderte und der rituelle Aspekt des Amtes stärker in den Vordergrund trat. Der radikale Bruch in der Geschichte Benins, der 1897 durch die Zerschlagung des Reiches und die Eingliederung in britisches Hoheitsgebiet erfolgte, wurde mit einer zeithistorischen Dokumentation dargestellt. Britische Zeitungsberichte aus der »London Illustrated News«, die über die sogenannte »Benin-Expedition«, der britischen Vergeltungsaktion nach einem Überfall auf eine britische Gesandtschaft durch Benin-Truppen, berichteten, gaben einen Eindruck der tendenziösen Berichterstattung der Zeit und wurden Zitaten von Kritikern gegenübergestellt, die auf die eigentlichen Hintergründe der Vorfälle verwiesen. Erhaltene Fotografien, die die Zerstörung des Königspalastes sowie die Plünderung der darin gefundenen Kunstschatze dokumentieren, wurden unter anderem mit gegenwärtigen Gelbgusswerken konfrontiert, die als Ausdruck einer lokalen Erinnerungskultur aufzeigten, welchen Stellenwert diese einschneidenden Ereignisse im kollektiven Gedächtnis der Edo einnehmen. Ein kurzer Exkurs auf die Verbreitung der Benin-Kunstwerke über den Erdball und deren Rezeption in Wissenschafts- und Kunstkreisen komplettierte diesen Bereich. Der letzte Raum zeigte Beispiele der Fortentwicklung des Bronzegusses und eine Serie von künstlerischen Fotoporträts heutiger Würdenträger in Zeremonialgewand. Hier wurde auch die sogenannte FESTAC-Maske präsentiert, die 1977 als Logo für das zweite »World Festival of Black Arts and Culture« in Lagos gewählt wurde. Sie ist die Kopie einer bedeutenden Elfenbeinmaske des British Museum, deren Ausleihe damals verweigert worden war, wodurch sie zu einer Ikone der Kunstenteignung Afrikas geworden ist. Als weiterführender Exkurs, der die Ausstellung beendete, gab es noch eine Video-Dokumentation des heutigen Gelbgussverfahrens in Benin City und Filmausschnitte königlicher Feste von den Sechzigerjahren bis heute. Somit wurden gewissermaßen im Nachspann die Kunstwerke nochmals aus technologischer Perspektive beleuchtet, aber auch auf den zeremonialen Rahmen verwiesen, in dem manche von ihnen ursprünglich verwendet worden waren.

ZWEI SCHAUPLÄTZE DER BENIN-AUSSTELLUNG: MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, WIEN UND MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS

In Paris wurde die Wiener Ausstellungsabfolge beibehalten, mit dem Unterschied, dass die Präsentation mit dem Kapitel des 17.–19. Jahrhunderts endete. Auf die Vorfälle von 1897 wurde nur kurz in einem abschließenden Text Bezug genommen, keine Fotografien oder Videos wurden gezeigt, auch keine Gegenwartsobjekte aus Benin. Begründung für diese Entscheidung war, dass gleichzeitig mit der Benin-Ausstellung eine Schau zur Gegenwarts-Video-Kunst gezeigt wurde, die die afrikanische Diaspora zum Inhalt hatte. Die Ausstellung mit dem Titel »Diaspora. Exposition Sensorielle« (eine multi-sensuelle Ausstellung) stellte neun KünstlerInnenpositionen vor, mit dem Ziel – in den Worten der Kuratorin Claire Denis –, »die Keime, die Afrika weltweit gesät hatte, zu offenbaren: konstruktive Kontakte statt schmerz erfüllter Exile«²². Die beiden Projekte wurden also in Kombination gesehen, eines verwies auf den Beitrag Afrikas zur Weltkunst, das andere bot eine künstlerische Reflexion über den Stellenwert von AfrikanerInnen und deren positive Energie in der Welt.

Auch im Marketing der Ausstellung wurde der unterschiedliche Zugang der beiden Ausstellungsorte ersichtlich. Während in Wien die Qualität der Benin-Kunst als kulturelles Archiv in den Vordergrund gestellt wurde, lag in Paris der Fokus auf der ästhetischen Ausstrahlung der Werke. In Wien wurde von der Museumsleitung und einer Werbefirma nach einem Titel der Ausstellung gesucht, der möglichst griffig und einfach ein breites Publikum anziehen sollte. Dabei stand die Befürchtung im Raum, dass niemand wüsste was »Benin« eigentlich sei und daher unbedingt eine attraktive Assoziation im Titel vorkommen sollte. Man dachte hier an Begriffe wie »Magie«, »Könige« und »Afrika«, während ich als Kuratorin einen Bezug zu den eigentlichen Inhalten der Ausstellung wünschte und keine Klischees.

Schließlich einigte man sich nach längerer Diskussion auf den etwas komplizierten und langatmigen Titel »Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria«. Die Inklusion von »Nigeria« statt »Afrika« ging auf einen besonderen Wunsch unserer nigerianischen KollegInnen zurück. Passend zu diesem Titel wurde auch das Plakatmotiv ausgewählt, zwei unterschiedliche Plakate zeigten ein Altarstück aus dem 18. Jahrhundert mit König Akenzua I und Gefolge und eine Figurengruppe von 2000 mit König Akenzua II, der Queen Elizabeth die Hand reicht. Hiermit wurde

bewusst mit dem sonst üblichen Fokus auf die bekannten Gedenkköpfe gebrochen. Das Musée du quai Branly wollte den Wiener Titel nicht übernehmen und nannte die Schau »Bénin, Cinq siècles d'art royal« (Fünf Jahrhunderte königliche Kunst)²³, als Plakatsujet wurde ein bekannter Gedenkkopf einer Königinmutter gewählt, der in der Mitte des Posters gewissermaßen schwebt und von einem von oben nach unten verlaufenden Lichtstrom vom braun-gelben Hintergrund abgehoben wird.

Auch die Ausstellungsgestaltung unterschied sich in Wien markant von jener in Paris. In Wien waren die in konservativem Stil von historischen Kunstaussstellungen gehaltenen Räume – schlichte Turmvitrinen mit Glasstürzen, Wände in gebrochenem Grau, warmem Gelb, römischem Rot – durch drei Einbauten gebrochen, die mit echtem rötlichem Lehm überzogen und von traditioneller Benin-Architektur inspiriert waren. Auf Wunsch der Generaldirektion sollte die Gestaltung nämlich unbedingt atmosphärische Elemente mit Bezug zur traditionellen Architektur in Benin beinhalten, außerdem sollte auch ein königlicher Ahnenaltar vorkommen. Mit solchen Stimmungselementen sollte die Ausstellung auch ein breiteres Publikum ansprechen. Nun drückt sich hier klar ein Spannungsfeld aus, in dem sich ethnographische Ausstellungen seit dem 19. Jahrhundert bewegen, das sich zwischen den beiden im Englischen mit den Begriffen »exhibitionary complex« und »expository complex« benannten Gefügen des Ausstellens bewegt²⁴. Diese nicht ins Deutsche übersetzbaren Begriffe umschreiben zwei Konzepte des Ausstellens, das erste bezeichnet das im normativen Museumsbereich angewandte systematisch-wissenschaftlich bildende Modell, während das zweite im kommerziellen Bereich angesiedelt ist und vorrangig die Sinne, Emotionen anspricht und das Erleben in den Vordergrund rückt. Im heutigen Ausstellungsgewerbe, vor allem in thematisch angelegten Projekten mit kulturhistorischen, archäologischen und ethnographischen Inhalten, wird bevorzugt ein Mittelweg zwischen den beiden Modellen gesucht. Solche Konzepte sind in Österreich vor allem in der Provinz sehr erfolgreich. Die sogenannten Landesausstellungen oder Sommerausstellungen in verschiedenen Schlössern und Burgen, die als beliebte Ausflugsziele große BesucherInnenzahlen generieren, werden auch gerne wegen ihres wirtschaftlichen Erfolges als Vorbilder für Projekte in der Metropole herangezogen. Dass aber der oft unkritische Umgang mit Klischees vor allem im Kontext eines ethnographischen Museums mit seiner schwierigen Geschichte problematisch ist, wird dabei gerne übersehen. Andererseits ist jedoch zu bedenken,

dass die wegen ihres Anklingens an Völkerschauen im ethnographischen Kontext meist negativ konnotierten Habitat-Displays, gegen die ich persönlich auch ein gewisses Unbehagen hege, durchaus auch einen positiven Effekt aufweisen können. Wie Bennett sich auf Nelia Dias berufend anmerkt, können atmosphärische Elemente im Gegensatz zu typologischen Aufstellungen einen unmittelbareren, partizipatorischen Zugang der BetrachterInnen fördern.²⁵ Bei den Lehmneubauten in der Wiener Ausstellung handelte es sich nicht um eine Imagination, sondern der Gestalter lehnte sich hier bestmöglichst an noch erhaltene Vorbilder in Benin City an, wo unter anderem auch Teile des Königspalastes noch in traditionellem Stil gebaut sind. Die Elemente waren nur zitierend integriert und es wurde vermieden eine gesamte Struktur zu imitieren. Bei der Altarinstallation wurde in der Beschriftung explizit darauf verwiesen, dass es sich um eine nicht originalgetreue Kopie zu Anschauungszwecken handelte. Solche Altarimitate gehören zu den Klassikern bei Benin-Ausstellungen, erfüllen also gewisse Erwartungen. Während der »Altar« in der Wiener Aufstellung der 1930er Jahre als Spektakel des Grauens inszeniert war, diente er nun der Veranschaulichung der Installation als Gesamtkunstwerk mit all ihren problematischen Implikationen.²⁶ Auch das Museum in Benin City, das gleich neben dem Königspalast liegt, zeigt so eine Installation. Die Ahnenaltäre im Palast selbst sind nicht geheim, der König empfing dort in der Vergangenheit BesucherInnen und auch gewisse alljährliche öffentliche Zeremonien werden in einem Palasthof vor den Ahnenaltären abgehalten. Der Zugang wurde in letzter Zeit nur deshalb beschränkt, weil Ende der 1970er Jahre große Teile des Altarinventars gestohlen wurden. Nicht nur am Beispiel der Lehmstrukturen in der Ausstellung zeigte sich auf interessante Weise, dass es bei einer Ausstellung nur möglich ist, bestimmte Lesarten vorzugeben, aber keine Kontrolle darüber herrscht, wie die Inhalte schlussendlich von den unterschiedlichsten BesucherInnengruppen auch gelesen und rezipiert werden. Karp und Kratz betonen, dass BesucherInnen immer ihre »counternarratives« (Gegen-Erzählungen) entwickeln, die von ihrem Bildungsgrad, ihrer persönlichen Weltanschauung, ihren Vorurteilen oder schlichtem Missverstehen herrühren können.²⁷ In diesem Fall gefielen den Gästen aus Benin City und den nigerianischen Museumskollegen genau die Architekturelemente so gut, dass sie sich sogar eine ähnliche Gestaltung für ihre Präsentationen überlegten. Auch die Mitglieder der Edo-Community in Wien waren davon begeistert und sahen darin Reminiszenzen an ihre Heimat. Ebenso erwies sich meine Befürchtung, dass diese Displays bei FachkollegInnen

auf Ablehnung stoßen würden, als unbegründet. Die Gestaltung wurde insgesamt äußerst positiv bewertet und die Lehmelemente als stimmig empfunden, da sie es ermöglichten, manche der Bronzen auch einmal vor einem Hintergrund betrachten zu können, vor dem sie vermutlich in ihrem Originalkontext zu sehen gewesen waren. Im Gegensatz dazu gab es noch vor Eröffnung der Ausstellung in Wien eine scharfe Kritik der Gestaltung: »Außerdem lernen wir aus anderen Quellen, dass Lehmhütten bzw. Lehmhäuser in die Ausstellungsräume hineingebaut wurden. Was für ein Bild von Afrika will uns die Kuratorin zeigen? Was hat der Königspalast von Benin, einem der mächtigsten Königreiche Afrikas, mit Lehmhütten bzw. Lehmhäusern zu tun? Eine herablassende Perspektive der afrikanischen Geschichte«²⁸. Hier reichte eine aus zweiter Hand stammende Information aus, um zu implizieren, dass eine afrikanische Hochkultur degradierend dargestellt würde, bevor der Autor sich selbst einen Gesamteindruck der Ausstellung verschafft hatte. Auch ein weiterer Kritiker warf der Ausstellung vor, durch »fingierte Lehmwände« »exotisches Flair« zu verbreiten.²⁹ Während auf der einen Seite die Lehmwände positiv bewertet für Tradition, Identität oder kulturellen Kontext standen, symbolisierten sie auf der anderen eine Abwertung, kolonialistische Haltung oder Exotismus. Die Kritiken scheinen andererseits auch determiniert von einem prinzipiellen Vorurteil der Institution gegenüber, ein Charakteristikum, das auch andere Besprechungen in Wien auszeichnete und das zu denken geben sollte.

Im Pariser Musée du quai Branly wählte man einen anderen Stil der Gestaltung, der an die »White Box« der Kunstmuseen erinnerte. Die Wände waren in ein gebrochenes Weiß getaucht, der Großteil der Objekte in Wandvitriolen und einige zentrale Stücke in freistehenden Standvitriolen ausgestellt. Das Zentrum der Präsentation bildete einem Rückgrat gleich eine Wandabwicklung, die die Reliefplatten in einer ästhetisch sehr ansprechenden Form linear aneinander reihte. In den Vitriolen selbst wurden die Objekte nach der ästhetischen Präferenz des Kurators gruppiert, wodurch das thematische Konzept in einigen Fällen nicht mehr wirklich nachvollziehbar war. Die zurückhaltende Gestaltung³⁰ ist für das erst kürzlich eröffnete Museum programmatisch, das auch in dieser Hinsicht bemüht ist, eine klare Distanz zu ethnographischen Museen und Ausstellungstraditionen herzustellen. Doch waren auch schon die Reaktionen auf die Schausammlung sehr gespalten, die große BesucherInnenzahlen anzieht, aber von vielen als »panexotisch«, althergebracht und als Verkitschung kritisiert wurde.³¹ Nun klingen in der Pariser Benin-Ausstellung die symmetrisch an-

geordneten Ensembles ungewollt an jene Modelle an, die gerade Ende des 19. Jahrhunderts ein Merkmal der Präsentation von Benin-Werken waren, als inhaltliche Zusammenhänge aufgrund mangelnden Wissens hinter ästhetisch anmutenden Gruppierungen zurücktreten mussten. In Paris wurde in der Rezeption daher vor allem das unverständliche Konzept kritisiert und eine gewisse Einförmigkeit der Objektauswahl, da die Individualität der Werke auf diese Weise in den Hintergrund trat und die Inhalte in der dargestellten Fülle ohne Akzentuierung und nachvollziehbare Gliederung von den BesucherInnen nicht mehr aufnehmbar waren. Während bei der Wiener Gestaltung die »Popularisierung« durch die Lehmelemente in der Kritik problematisiert wurde, verminderte in Paris die kühle Uniformität die Ausstrahlung und Aussagekraft der Objekte und die Historie kam aufgrund der ästhetischen Nivellierung zu kurz.

NIGERIA UND DIE FRAGE DER RESTITUTION

Ein interessanter Unterschied in den Reaktionen auf die Benin-Ausstellung in Wien und Paris war die Frage der Restitution der Kunstwerke. Während dieses Thema in der österreichischen Presse-Berichterstattung allgegenwärtig war, fehlte es in den französischen Medien vollkommen. Für die unterschiedlichen Reaktionen kann es verschiedenste Gründe geben: In Wien wurde die Fragestellung vom Museum selbst offensiv angesprochen, in der Ausstellung wurde die Geschichte des gewaltsamen Transfers der Objekte thematisiert und es wurde den Vertretern des Königshauses Benin bewusst ein Forum gegeben. Sie traten bei der Pressekonferenz auf, hielten eine Ansprache bei der Eröffnung und nahmen am internationalen Symposium teil, bei dem Restitution einen Programmpunkt darstellte. Die beiden Brüder des Königs von Benin, die Prinzen Gregory und Edun Akenzua, brachten dabei nochmals dessen im Vorwort des Kataloges geäußerten Wunsch nach Rückgabe einzelner Benin-Stücke vor. Im Gegensatz dazu war in Paris zur Eröffnung niemand aus Benin City eingeladen und der gewaltsame Transfer der Benin-Kunstwerke nach Europa in der Ausstellung nur kurz in einem Wandtext angesprochen. Eine andere mögliche Ursache für das geringe Interesse an einer Rückgabebatte in Paris könnte natürlich sein, dass das Musée du quai Branly keine bemerkenswerten Bestände an Benin-Kunst hat³², während das Museum für Völkerkunde in Wien selbst eine wichtige Sammlung besitzt. In Frankreich gab es außerdem bereits vor wenigen Jahren

heftige öffentliche Restitutionsdebatten, die sich an Terrakotta-Skulpturen der Nok-Kultur im Louvre und im Quai Branly entzündeten. Diese stammen vermutlich aus Raubgrabungen, waren illegal aus Nigeria exportiert und in den 1980er und 1990er Jahren über den Kunsthandel nach Frankreich gelangt.³³ Das Problem wurde schließlich durch ein Abkommen zwischen Nigeria und Frankreich geregelt, das festhielt, dass die Nok-Objekte im Besitz des afrikanischen Staates seien und Frankreich für 25 Jahre als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurden. Im Falle der Regalia des Königshauses von Abomey (heutige Republik Benin), der mit dem Verlust der Benin-Schätze vergleichbar ist, verhielt sich das Pariser Museum zwiespältig.³⁴ Die Abomey-Insignien gelangten nach Eroberung des Reiches 1893 durch französische Truppen als Kriegsbeute nach Frankreich und befinden sich nun im Besitz des Musée du quai Branly. Während in der Schausammlung kaum Bezug auf die Geschichte der ausgestellten Stücke des Königsschatzes als Kriegsbeute genommen wird³⁵, wurden 30 Objekte für eine Ausstellung in deren Herkunftsland zur Verfügung gestellt. Das Kooperationsprojekt, das von der Fondation Zinsou, einer 2005 in Cotonou gegründeten Privatstiftung mit einem neu errichteten Ausstellungshaus, initiiert worden war, soll den Beginn einer kontinuierlichen Zusammenarbeit markieren und ein Zeichen für den offenen Zugang zu den Sammlungsbeständen und deren Zirkulation setzen.³⁶

»Mit Raubkunst in die neue Ära« betitelte eine Wiener Tageszeitung ihre Ausstellungsrezension³⁷ und auch andere Medien besprachen die Wiener Schau als Präsentation von Beute- und Raubkunst und wiesen auf Rückforderungen aus Nigeria hin. Die Kulturwochenzeitung »Falter« nahm die Benin-Ausstellung zum Anlass für eine Restitutionsdebatte, an der sich der Direktor des Museums für Völkerkunde und mehrere Intellektuelle beteiligten.³⁸ Während Feest in seinen Kommentaren die Komplexität der Restitutionsfrage an Beispielen zu erörtern sucht und dafür plädiert, in die Zukunft zu blicken und konstruktive Lösungen zwischen den involvierten Parteien zu suchen, fordern die anderen Kommentatoren, dem berechtigten Wunsch des Königs Folge zu leisten und Werke rückzuerstatten. Einigkeit herrschte darüber, dass eine Entscheidung über Restitution auf politischer Ebene zu fällen sei. Feest, der aufgrund mancher seiner Aussagen scharf kritisiert worden war, verteidigte seine Zurückhaltung dahingehend auch mit seinem Auftrag als Direktor, den ihm anvertrauten Staatsbesitz zu bewahren und zu erhalten. Diese Haltung ist auch im Kontext der kürzlich erfolgten Deklaration der Universal Museen

zu verstehen, in der sich einige der bedeutendsten Museen der (westlichen) Welt mit dem Verweis darauf, dass solche Museen allen Nationen dienen, dagegen verwarhten einen Restitutionsreigen zu eröffnen.³⁹ Dass die Zugänglichkeit für die Bevölkerung vieler Nationen zu den Museen in westlichen Metropolen in Realität nicht gegeben ist, wird aus dieser europäisch-amerikanischen Perspektive unterschlagen.⁴⁰ Doch auch KritikerInnen des Universalismus sehen in der absoluten Restitution nicht unbedingt die Lösung. Kwame Anthony Appiah hat kürzlich im Sinne eines Kosmopolitismus eine kritische Reflexion der Frage nationalstaatlichen Kulturerbes gefordert, dessen Schattenseiten zu einer kulturellen Beengung führen können.⁴¹ In manchen Strecken vergleichbar mit Feest's Argumentation, verweist er auf die historischen Rahmenbedingungen, unter denen Objekte als »gesammelt« (collected) verstanden wurden, was man heute als »erbeutet« oder »gestohlen« (looted) bezeichnen würde. Doch sieht er die moralische Verpflichtung, die Zugänglichkeit zu den Objekten zu ermöglichen und solche Objekte zurückzugeben, die eine zentrale kulturelle oder religiöse Bedeutung für die Gemeinschaft haben, aus der sie stammen. Eine ähnliche Haltung vertraten diverse DiskutantInnen bei einer internationalen Tagung anlässlich der Eröffnung des Musée du quai Branly: auch hier ging es um selektive Rückgabe, aber vor allem um Teilhabe an den Sammlungsbeständen (sharing of collections) und vor allem um Wissens- und Informationszugang.⁴² Appiah macht auch den interessanten Vorschlag, dass man, statt ausschließlich Kunstwerke in deren Herkunftsländer zurückzugeben, doch auch eine repräsentative Auswahl von Kunst aus aller Welt dafür in Betracht ziehen könnte.⁴³ Er nimmt hier Bezug auf die Tatsache, dass die Schatzkammer des Königs von Ashanti – wie auch jene des Königs von Benin – zahlreiche Gegenstände aus aller Welt bewahrte und derart eigentlich auch kosmopolitisch war. Im Zuge der Rückgabebefragung könnten durchaus auch solche Modelle reflektiert werden und etwa Nigeria, um ein Beispiel zu nennen, eine Sammlung österreichischer Volkskultur oder Kunst zur Verfügung gestellt werden. Das Interesse am kulturell Fremden existiert nicht nur in unserer Kultur, auch das wird manchmal aus eurozentrischer Perspektive vergessen.⁴⁴

In der nunmehrigen Wiener Restitutionsdebatte wurde nicht erwähnt, dass es eine offizielle Rückforderung weder von der nigerianischen Regierung noch von der Seite des Königshauses an die Republik Österreich gegeben hat, auch wenn die Delegation des Königs den Wunsch nach Rückgabe einiger Stücke geäußert hatte. Das Thema Restitution wurde weder von Joseph Eboime, dem

Generaldirektor der National Commission for Museums and Monuments noch vom nigerianischen Kulturminister Babalola Bori-sade angesprochen.

In Nigeria befindet sich ein umfangreicher Bestand an historischer Benin-Kunst, doch gehört dieser nicht dem König von Benin, sondern den staatlichen Museen. Die Museen, auch jenes in Benin City, waren unter britischer Kolonialzeit gegründet worden und bis in die 1970er Jahre hatte auch der regierende Oba Akenzua II Kunstwerke aus seinem Besitz dem Benin-Museum überantwortet. Inzwischen zeichnet sich ein Interessenskonflikt ab und gerade erst wurde unter anderem auch auf Ansinnen eines Vertreters des Königshofes eine staatliche Untersuchung der nigerianischen Museen eingeleitet, bei der neben anderen Ungereimtheiten auch das Verschwinden diverser wertvoller Benin-Stücke aus deren Beständen geklärt werden soll.⁴⁵ Gerade die mangelnde Sicherheit nigerianischer Museen war bisher, abgesehen von der Rechtslage der Verjährung, das wichtigste Argument westlicher Museen, um Diskussionen über Rückgabe vom Tisch zu wischen. Nun hat unter anderem die Prominenz der Benin-Ausstellung auch in Nigeria stärker das Augenmerk auf die eigenen Museumsschätze gelenkt und einen Prozess eingeleitet, dessen Ausgang noch offen ist. Gemeinsame Workshops von MuseumsmitarbeiterInnen und Angehörigen des Königshofes sind geplant, um eine bessere Kooperation und konzertierte Aktionen zu gewährleisten. Auch die Gründung eines Palastmuseums ist am Königshof in Gespräch. Unabhängig von diesen Entwicklungen unterstützt das British Museum ein groß angelegtes Förderungsprogramm der gesamten nigerianischen Museumslandschaft, das von einer internationalen Stiftung finanziert wird. Das Wiener Museum für Völkerkunde wird in den Prozess der Neustrukturierung durch Beratung und Bereitstellung von Fachkräften involviert sein. Dass das Museum nicht nur hier in eine länger währende Kooperation eingebunden ist und auch andere Projekte dieser Art in den letzten Jahren initiiert hat, ist in der Wiener Debatte leider untergegangen.⁴⁶ Es wäre der Moment gewesen, darauf hinzuweisen, dass für derartige Initiativen eigene Mittel vorhanden sein sollten, um den Weg zu möglichen Restitutionen zu ebnen oder effektivere Formen des sogenannten »sharing of collections« zu ermöglichen. Auch das wäre eine politische Entscheidung, doch scheint das Interesse nicht wirklich zu bestehen, denn an der Eröffnung der Benin-Ausstellung teilzunehmen oder einen Termin für den nigerianischen Kulturminister bereitzustellen, hatte auf Ministerebene in Österreich niemand Zeit. Das Museum für Völkerkunde ist im Augenblick wieder in den Kontext

einer bürgerlichen Bildungs- und Repräsentationskultur gedrängt worden, der auch die Wahrnehmung und Beurteilung seiner Aktivitäten und Projekte beeinflusst. Die österreichische Museumslandschaft insgesamt ist immer stärker einer merkantilen Ausrichtung verpflichtet und Schlagworte wie Rentabilität, Effizienz und Einkommensmaximierung determinieren die Programmgestaltung. Bleibt die Frage, ob faire kulturelle Kooperationsprojekte und oben skizzierte Modelle der Vergangenheitsaufarbeitung in diesem Klima finanziert werden.

ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

In dem Beitrag wurden einige von vielen »Friktionen« skizziert, die ethnographisches Ausstellen generell und das Entstehen und die Rezeption der Benin-Ausstellung speziell begleitet haben. Nun sollen aber die hier angesprochenen Einflussnahmen und Bedingungen, die etwa die Benin-Ausstellung mitgeprägt haben, nicht die Kuratorin aus der Verantwortung entlassen, denn schlussendlich liegt diese doch bei der Autorin/Koordinatorin des Projektes. Gleiches gilt für die ethnographischen Museen, wie auch das Wiener Museum, das es bisher sicherlich verabsäumt hat, seine Ziele und Positionierung öffentlich zu kommunizieren und in mancher Hinsicht kritisch zu hinterfragen. In dem Lichte können natürlich auch die sich zum Teil richtiggehend widersprechenden Wahrnehmungen der Benin-Ausstellungen gesehen werden, die nicht nur unterschiedliche Geisteshaltungen der Kommentatoren reflektieren, sondern auch von Vorurteilen dem Museum gegenüber gelenkt scheinen. Wie könnte sonst der Benin-Ausstellung unter anderem auf der einen Seite vorgeworfen werden, dass sie die »gewaltförmigen Bedingungen des musealen Sammelns« nicht aufzeigt oder »kolonialen Zynismus« verkörpert, während auf der anderen gerade das Sichtbarmachen des »kolonialen Herkunftskontextes« gelobt wird?⁴⁷ Warum wurde in der Restitutionsdebatte oder in den Ausstellungsberichten niemals erwähnt, dass der Diskurs gerade vom Museum eröffnet wurde, das 12 VertreterInnen aus Nigeria auf seine Kosten dazu eingeladen und sich der Problematik offen gestellt hat? Die Macht zur Interpretation liegt weder bei den KritikerInnen noch bei den AutorInnen von Ausstellungsprojekten, denn beide Seiten legen Schwerpunkte, die für ihren Handlungskontext und ihren Diskurs relevant sind, die aber die eigentliche Komplexität eines Themas nicht in voller Gänze zu reflektieren vermögen. Eine Auseinandersetzung mit den differierenden

Sichtweisen kann und soll jedoch fruchtbringend für zukünftige Projekte und Ansätze sein.

ANMERKUNGEN

¹ Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Introduction, in: Karp et al., *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, London 2006, S. 1–31.

² vgl. u.a. Mary Jo Arnoldi, Christine Mullen Kreamer, Michael Atwood Mason, Reflections on »African Voices« at the Smithsonian's Museum of Natural History, in: *African Arts* 34 (2) 2001, S. 16–35.

³ Ich verwende in diesem Beitrag die Bezeichnung »ethnographische Museen« zur Zusammenfassung jener im 19. Jahrhundert entstandenen Museen, die sich mit der Dokumentation des kulturell Fremden befassen, auch wenn fast keine derselben diesen Namen mehr führt. Heute nennen sich nur mehr wenige Institutionen noch »Museum für Völkerkunde«, die meisten haben sich umbenannt in »Ethnologisches Museum«, »Museum der Kulturen« oder »Museum der Weltkulturen«, aber alle gingen aus verwandten Wurzeln hervor.

⁴ James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass., London 1997.

⁵ Karp, Kratz, Introduction, a.a.O.

⁶ In diesem Aufsatz wurden Teile eines Vortrages verarbeitet, den ich am 19. Oktober 2007 auf der Jahrestagung der African Studies Association in New York gehalten habe. Ich danke Corinne Kratz für ihren zusammenfassenden Kommentar zu den Beiträgen des Panels und Susan Vogel für ihre Anmerkungen, von beiden ist einiges hier eingeflossen.

⁷ Karp, Kratz, Introduction, a.a.O.

⁸ Annemarie Schweeger-Hefel, *Afrikanische Bronzen*, Wien 1948; Armand Duchâteau, *Benin. Kunst einer afrikanischen Königskultur*, München, New York 1995.

⁹ Kurt Blauensteiner, *Bildwerke aus Benin im Museum für Völkerkunde. Belvedere 1931*, S. 63–67.

¹⁰ Felix von Luschan, *Die Altertümer von Benin*, 3 Bde., Veröffentlichungen aus dem Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, Leipzig 1919.

¹¹ Anlass war der Ankauf einer Benin-Sammlung aus dem Nachlass von Hans Meyer für das Leipziger Grassi-Museum mit Geldern der Kulturstiftung der Länder. Die Ausstellung sollte in der Bundeskunsthalle Bonn und im Leipziger Museum stattfinden. Als Gastkuratorin war Gisela Völger, ehemalige Direktorin des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln bestellt worden, die in Zusammenarbeit mit den Kuratoren des Leipziger Museums und Professor Adam Jones von der Leipziger Universität ein erstes Konzept formuliert hatte.

¹² Leipzig fiel als Standort für die Ausstellung weg, da das dortige Mu-

seum wegen umfassender Umbauarbeiten keinen Raum zur Verfügung hatte.

¹³ In Benin City waren am Gespräch der Lokalhistoriker Ekhaguosa Aisien, Prince Patrick Oronsaye, Initiator diverser Kulturinitiativen in Benin City, Uyilawa Usuanlele vom Institute of Benin Studies und die beiden Forschungsassistenten Gregory Airihenbuwa und Agbonifo Osemwari, die mit mehreren amerikanischen ForscherInnen zusammengearbeitet hatten, beteiligt. Beim Auswahlgespräch in Wien nahmen VertreterInnen der drei beteiligten Institutionen teil (Peter Junge, Paola Ivanov, Kay Heymer) und die Kunsthistorikerin Barbara Plankensteiner aus den USA, die sich in jahrzehntelanger Forschung mit Fragen der Ikonographie und Stilentwicklung der Benin-Kunst auseinandergesetzt hatte. Bei dieser Besprechung wurde das von Völger und Plankensteiner entwickelte Konzept durchdiskutiert und überarbeitet und man legte sich in gemeinsamer Absprache auf die Auswahl der Objekte fest.

¹⁴ An dieser Reise nahmen außer mir der Generaldirektor des Kunsthistorischen Museums Wien, Wilfried Seipel, und der Leiter der Ausstellungsabteilung, Christian Hölzl, teil.

¹⁵ Paula Ben-Amos Girshick, »Brass Never Rusts, Lead Never Rots«: Brass and Brasscasting in the Edo Kingdom of Benin, in: Frank Herрман (Hg.), *Material Differences. Art and Identity in Africa*, New York 2003, S. 103–111.

¹⁶ Ausnahmen bilden einige wenige Stücke, darunter eine Reiterfigur aus dem 16. Jahrhundert, die Oba Ovonramwen dem britischen Händler Swainson 1892 zu dessen Hochzeit geschenkt hatte.

¹⁷ Annie Coombes, *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination*, New Haven, London 1994; Barbara Plankensteiner, Die »Benin-Angelegenheit« und ihre Folgen, in: dies. (Hg.), *Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*, Wien, Gent 2007, S. 198–211.

¹⁸ Stefan Eisenhofer, Blutfetisch, Identitätssymbol oder Weltkunst? Ein-hundert Jahre Bewertung und Instrumentalisierung der »Alterthümer« aus dem Reich Benin (Nigeria), in: Margrit Prussat, Wolfgang Till (Hg.), »Neger im Louvre«. *Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst*, Amsterdam, Dresden 2001, S. 351–371.

¹⁹ Maurice Godelier, Die Vision: Einheit von Kunst und Wissenschaft im Musée du Quai Branly, in: Cordula Grewe, *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, Stuttgart 2006, S. 215–230.

²⁰ Homi K. Bhaba, Double Visions, in: *Artforum*, Jänner, 1992, S. 85–89; vgl. hierzu auch Projekte, die sich einer solchen Erweiterung der Biographie von Objekten gewidmet haben, wie z.B. Plankensteiner 1998, Wastiau 2000.

²¹ Bhaba, *Double Visions*, a.a.O., S. 89.

²² »To reveal the seeds that Africa sowed throughout the world: con-

structive contacts rather than pain-filled exiles”, Zitat aus dem Pressetext 2007.

²³ In Berlin wiederum wird die Schau »Benin – 600 Jahre höfische Kunst aus Nigeria« heißen.

²⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Exhibitionary Complexes*, in: Karp et al., *Museum Frictions*, a.a.O., S. 35–45.

²⁵ Tony Bennett, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in: Karp et al., *Museum Frictions*, a.a.O., S. 46–69.

²⁶ Vgl. hierzu auch Jean-Hubert Martin, *Altäre. Kunst zum Niederknien*, Düsseldorf und Ostfilder-Ruit 2001.

²⁷ Karp, Kratz, *Introduction* a.a.O.

²⁸ Simon Inou, *Afrikanet*, 6. Mai 2007. Der Autor des Artikels hat die Ausstellung zum Zeitpunkt der Kritik selbst nicht gesehen und war auch nicht bei der Pressekonferenz, die einen Tag darauf stattfand, anwesend.

²⁹ Matthias Dusini, *Falter* 20/07, S. 21.

³⁰ Ursprünglich war auch hier ein Bezug zur traditionellen Benin-Architektur vorgesehen. Abgehängte Architekturelemente sollten durch dominante Lichtkegel den Lichteinfall in Impluviumhöfen replizieren, dies missfiel jedoch dem Kurator, der diese kurz vor Ausstellungsbeginn entfernen ließ.

³¹ Sally Price, *Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*. Chicago und London 2007, S. 149.

³² Zur geringen Präsenz von Benin-Werken in Frankreich vgl. Paudrat 2007.

³³ Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*. Paris 2006, S. 117–134; Price, *Paris Primitive*, a.a.O., S. 67–80.

³⁴ Vgl. Bernard Müller, *Koloniale Beutekunst*, in: *Le Monde Diplomatique* (deutsche Ausgabe), 13.7.2007.

³⁵ Price, *Paris Primitive*, a.a.O.

³⁶ Fondation Zinsou und Musée du quai Branly (Hg.), *Béhanzin Roi d’Abomey*, Cotonou und Paris 2006.

³⁷ *Kurier*, 9. Mai 2007.

³⁸ *Falter* Nr. 22, 23, 24 und 26, 2006. Kommentare verfassten der MVK-Direktor Christian Feest, der Kultursprecher der Grünen Wolfgang Zingg, die Historikerin Eva Blimlinger, der Ethnologe Emmanuel Désveaux, der Museologe Gottfried Fliedl und der ehemalige UNO-Rechtsberater Kwame Opoku.

³⁹ Ivan Karp et al., *Museum Frictions*, a.a.O., S. 247.

⁴⁰ vgl. Kwame Opoku in einem über verschiedene Internetforen verbreiteten Text: *Benin Exhibition: Some Reflections on Repatriation of Stolen or Illegally Exported Cultural Goods*, April/ Mai 2007.

⁴¹ Kwame Anthony Appiah, *Whose Culture is it?*, in: *The New York Review of Books* 53 (2), 2006.

⁴² Bruno Latour (Hg.), *Le dialogue des cultures. Actes de rencontres in-*

augurales du Musée du quai Branly (21 Juin 2006), Paris 2007, S. 97–143.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Vgl. diesbezüglich auch die Sammlung »Europa« im Ethnologischen Nationalmuseum in Osaka, Japan. Auf Initiative des Direktors der Museen in Nigeria, Nathmayo Adediran, bereiten wir gerade ein Kooperationsprojekt vor, das Vorarlberger Spitzenstoffe zum Thema hat. Die Ausstellung ist für Lagos und Wien geplant.

⁴⁵ Zur problematischen Situation nigerianischer Museen vgl. Willett 2000, Layiwola 2007, S. 88; außerdem Martin Bailey's Beiträge in: *The Art Newspaper* Nr. 128, September 2002, Nr. 129, Oktober 2002 und Nr. 155, Februar 2005.

⁴⁶ Christian Schicklgruber, Kurator der Sammlung Süd- und Südostasien, Himalaya, betreut gemeinsam mit bhutanischen KollegInnen ein zu 80% vom österreichischen Außenamt finanziertes Kulturprojekt zur Gründung eines Nationalmuseums in Bhutan. Eine weitere Kooperation mit dem Museum in Ambon, Molukken, geleitet von der Kuratorin der Sammlung Insulares Südostasien Jani Kuhnt-Saptodewo, soll historische Sammlungsbestände der Region, die sich in Wien befinden, auch für ihr Herkunftsland zugänglich machen. Dieses Projekt muss, genauso wie die Kooperation mit Nigeria, mit minimalen Mitteln auskommen, da Österreich nur Projekte mit Partnerschaftsländern der Entwicklungszusammenarbeit fördert, die jedoch oft nicht mit der Herkunft der Sammlungsbestände im Museum für Völkerkunde übereinstimmen.

⁴⁷ Gottfried Fliedl, in: *Falter* 26/07; Simon Inou, in: *Afrikanet* 6. Mai 2007; Bernard Müller, in: *Le Monde Diplomatique* (deutsche Ausgabe) 13.7.2007.

Warum lohnt ein Rundgang durch das Naturhistorische Museum Wien, wenn es um ethnografische Sammlungen geht? Ein Blick in die Geschichte macht es deutlich. Objekte außereuropäischer Kulturen, die vor allem im Zuge von Entdeckungs- und Forschungsreisen nach Europa gelangten, fanden bereits in die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance Eingang. Dort waren Artefakte und Naturobjekte gleichermaßen vertreten. Merk-würdige, außergewöhnliche Naturalien wurden als besondere Ausformungen der Natur, als Spiel der Schöpfung begriffen. Gemeinsam mit diversen Produkten menschlicher Kunstfertigkeit waren sie Ausdruck eines größeren Ganzen, spiegelten als Mikrokosmos den Makrokosmos wider. Erst mit der Aufklärung wurden die einzelnen Sammlungsbereiche nach Disziplinen wie Kunst, Natur, Technik, Ethnografie, Kunstgewerbe aufgesplittert. Anstelle von Analogiebildungen wurden die Objekte nun nach ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen oder Funktionen voneinander getrennt.¹ Doch nicht immer war die Zuordnung eindeutig; ethnografische Objekte konnten in kunst- und naturhistorischen Kontexten verortet werden.

Auch die ethnografischen Sammlungen des Hauses Habsburg bewegten sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Natur, bis sie 1928 im Museum für Völkerkunde in der Hofburg einen eigenen Platz erhielten. Ethnografica konnten zwar auch in Kunstkabinette eingegliedert werden², in den überwiegenden Fällen wurden sie aber naturhistorischen Sammlungen zugewiesen, ging doch die Verwissenschaftlichung des Interesses an *fremden* Kulturen mit der Entwicklung naturwissenschaftlicher Ordnungssysteme einher. Die Erforschung und Kategorisierung erfolgte nach den gleichen Kriterien – aufgrund äußerer Erscheinungsformen sollten Übereinstimmungen und Differenzen erkennbar werden. Egal, ob es sich um Mineralien, Pflanzen, Tiere oder Menschen handelte, es wurden entsprechende Familien, Reihen und Tableaux gebildet. So wurde 1881 ein Großteil der bis dahin wenig beachteten Ethnografica des Hauses Habsburg im neu erbauten Naturhistorischen Museum Wien untergebracht. Die Bandbreite der Wissenschaftsgebiete, die im Museum Platz fand, wurde im zentralen Kuppelbau gleichsam

programmatisch in Goldbuchstaben gefasst: Urgeschichte, Ethnografie, Anthropologie, Botanik, Zoologie, Paläontologie, Geologie, Mineralogie.

Als die kaiserlichen Museen 1918³ in den Besitz der Republik übergingen, wurde dies als Chance für eine Neuorganisation der Sammlungen betrachtet. Im Zuge dieser Restrukturierungspläne stand auch die Vereinigung der ethnografischen Sammlung mit Teilen des aufgelösten Handelsmuseums und den Beständen der Weltreisegesammlungen von Erzherzog Franz Ferdinand zur Diskussion. Für den Verbleib der Ethnografie im Naturhistorischen Museum sprach – trotz des Platzmangels –, dass die Räumlichkeiten eigens für die Sammlung mit entsprechenden Bildmotiven ausgestaltet worden waren. Von Gottfried Semper als Gesamtkunstwerk konzipiert, nehmen Außen- und Innengestaltung des Naturhistorischen Museums auf die jeweiligen Sammlungsinhalte Bezug. Der Konflikt um die alte Streitfrage, wo der Ort ethnografischer Objekte wäre – in kunst-, natur- oder kulturhistorischen Museen –, wurde neu belebt. Letztendlich fiel die Entscheidung dahingehend aus, alle ethnografischen Bestände in einem eigenständigen Museum für Völkerkunde (1928) in der Hofburg zusammenzuführen. Doch die Eigenständigkeit währte nicht lange. 2001 organisatorisch dem Kunsthistorischen Museum angegliedert, scheint nun der Kunstbereich für die Ethnografie bestimmend geworden zu sein.

NATÜRLICHE DIFFERENZEN?

Bei dem folgenden Rundgang⁴ sollen jedoch nicht nur Spuren verfolgt werden, die darauf verweisen, dass das Naturhistorische Museum einst Heimstätte der Ethnografie war. Es geht vor allem darum, wie sich die Institution in den aktuellen musealen Präsentationen zum Wissenschaftsparadigma des 19. Jahrhunderts explizit und implizit positioniert. Denn das zu dieser Zeit gängige Denken der Differenz war die Grundlage dafür, dass die Erforschung außereuropäischer Kulturen vielfach in den Naturkontext eingeordnet wurde. Das *Andere* wurde gebraucht, um das *Eigene* definieren zu können. Dies hatte nicht nur Konsequenzen für die Wahrnehmung außereuropäischer Kulturen, sondern auch für das Geschlechterverhältnis. Frauen wurden als das *Andere* des Mannes definiert, ebenso wie Bilder und Phantasien schwarzer Menschen als Kontrastfolie konstruiert wurden, damit sich Weiße als weiß betrachten konnten. Daher sollen die beiden Kategorien in der

Analyse ausgewählter musealer Repräsentationen miteinander verknüpft werden.

Der derzeitige Museumsdirektor Bernd Lötsch charakterisiert das Museum als »Neo-Renaissance-Palast der Wissenschaften, Schatzkammer des Mineralien-, Pflanzen- und Tierreiches sowie der Menschenkunde und Urgeschichte, Tempel der Evolutionsidee, übersät mit Statuen berühmter Forscher und Entdecker, als wären sie die Schutzheiligen dieser ›Kathedrale des Wissenschaftsglaubens des 19. Jahrhunderts‹.«⁵ Damit ist das dem Museum zugrunde liegende Wissenschaftsparadigma auf den Punkt gebracht: eine Huldigung an die (Natur-)Wissenschaft und die WissenschaftlerInnen. Zentral über dem Eingang ist gleichsam das Motto des Museums zu lesen: »Dem Reich der Natur und seiner Erforschung«. Im Blickpunkt stehen also nicht nur die Erscheinungsformen der Natur, sondern auch ihre Aneignung und Beherrschung durch den Menschen. Neben den vielen bedeutenden Persönlichkeiten der Wissenschaft zieren aber auch die *Objekte* der Forschung die Fassade des Museums.⁶ Die mit »Europa« respektive »Amerika und Australien« bezeichneten Skulpturengruppen, die den Eingang zum Naturhistorischen Museum flankieren, sind der deutlichste Hinweis, dass sich hier ethnografische Sammlungen befunden haben. In ihrer Gestaltung spiegeln sie zugleich das für das 19. Jahrhundert spezifische Weltbild wider. Bei der Skulptur »Europa« dominiert eine weibliche Figur in aufrechter Haltung mit klassizistischen Gesichtszügen und entschlossenem Blick. Der Freiheitsstatue ähnlich trägt sie einen Sternenkranz auf dem Kopf und eine Fackel in der erhobenen Hand, so dass sie als »Lichtgestalt der Aufklärung« gelesen werden kann. Der neben ihr stehende Jüngling versinnbildlicht durch die ihm beigegebenen Attribute – Schrifftrolle, Leier und Malerpalette – das klassische bürgerliche Bildungsideal.

Die Skulptur »Amerika und Australien« besteht aus drei Personen. Der mit Lendenschurz und Fellen bekleidete Mann trägt einen Federschmuck in seinem langen glatten Haar. Den Blick erhobenen Hauptes in die Ferne gerichtet, mit Lanze und Schild in den Händen, repräsentiert er einen stolzen Krieger der indigenen Bevölkerung Amerikas. Während er auf einem Steinsitz thront, hockt eine Frau zu seinen Füßen am Boden. Teilweise mit einem Tuch bedeckt, sind ihre Arme und Teile der Brust der Nacktheit preisgegeben, das an sie geschmiegte Kind ist völlig unbekleidet. Gesichtszüge und das gekräuselte Haar lassen Frau und Kind als Aborigines erkennen. Während der Mann in seiner würdevollen, kriegerischen Haltung dem Bild des *edlen Wilden* entspricht, re-

präsentieren Frau und Kind das Klischee der *primitiven Wilden*. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Einfachheit, Naturverbundenheit und Schutzbedürftigkeit durch Frau und Kind verkörpert werden. Beim Betreten des Museumsgebäudes sieht man bereits vom Eingang aus am Treppenabsatz des prunkvollen Stiegenaufganges ein Gemälde, das Franz I. im Naturalienkabinett umringt von den Sammlungsleitern zeigt.⁷ Der Kaiser hatte 1748 von dem Florentiner Gelehrten, Johann Ritter von Baillou, die damals größte nach wissenschaftlichen Kriterien zusammengestellte Naturaliensammlung angekauft, die den Grundstock des Naturalienkabinetts bildete. Aus dem Objekttext geht hervor, dass unter Franz I. nicht nur umfangreiche Ankäufe in Kolonialreichen und bei Forschungsreisenden getätigt, sondern auch erste eigene Expeditionen ausgestattet wurden. Damit wird Franz I. als Gründungsvater des Museums gewürdigt und gleichzeitig ein Statement gesetzt: das Wissenschaftsparadigma, das dem Konzept des aufklärerischen Museums zugrunde liegt, wird so unhinterfragt ins Zentrum gerückt, während vorangegangene »ganzheitlichere« Sammlungs- und Präsentationskonzepte wie jene der Kunst- und Wunderkammern unwillkürlich in den Hintergrund rücken.

Vor dem Bild von Franz I. steht eine kleine Vitrine mit dem ausgestopften Schoßhündchen Maria Theresias.⁸ Durch die Kombination der beiden Objekte wird eine Reihe dichotomer Bilder aufgerufen: im Unterschied zu Franz I., der sich wissenschaftlich mit Naturerscheinungen auseinandersetzte, scheint Maria Theresias Bezug zur Natur in der Liebe zu ihrem Hund bestanden zu haben, der Rationalität wissenschaftlicher Arbeit wird so die Beziehungsebene, der toten Natur der Mineralien und Präparate die Lebendigkeit eines Lebewesens gegenübergestellt. Mit der Bezeichnung »Schoßhündchen« wird der Hund nicht nur verniedlicht, es wird auch eine unmittelbare Nähe und besondere Intimität zur sonst so unantastbaren Kaiserin hergestellt. Darüber hinaus steht der Begriff *Schoß* geradezu paradigmatisch für Weiblichkeit.

Das »Kaiserbild« wird von zwei Vitrinen flankiert, die die Sammlungsgeschichte des Naturalienkabinetts zum Thema haben. In der linken wird es als das erste Museum der Aufklärung gewürdigt und die Bedeutung Franz I. für die Sammlung hervorgehoben. Ein Bild zeigt ihn mit Mikroskop an einem Schreibtisch, sein ambitioniertes Experiment, kleine Diamanten zu einem großen zusammenzuschmelzen, wird beschrieben. Dieser Versuch würde mehr an Alchemistenküchen erinnern, wäre dadurch nicht nachgewiesen worden, dass die Edelsteine aus reinem Kohlenstoff bestehen. Im unteren Teil der Vitrine ist – als Inbegriff eines Museums der

Aufklärung – ein Setzkasten mit fein säuberlich geordneten Muscheln und Schnecken zentral positioniert. Nach dem Tod von Franz I. 1765 ging die Sammlung auf Wunsch von Maria Theresia in Staatseigentum über und war in einem beschränkten Rahmen für die Öffentlichkeit zugänglich. Maria Theresia interessierte sich zwar auch für die Mineralogie, doch nicht im Hinblick auf wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern die bessere Verwertung der Bodenschätze. Damit wird das Bild der männlich dominierten Wissenschaft nochmals bestätigt.

In der rechten Vitrine wird die Hochzeit von Erzherzogin Leopoldine mit dem portugiesischen Kronprinzen Dom Pedro (1817) und die damit verbundene Brasilienexpedition dargestellt – eine Erzählung, die ebenfalls unter dem Aspekt der Geschlechterdifferenz von Interesse ist. Im oberen Teil der Vitrine dominiert ein Gemälde von Prinzessin Leopoldine, das von zwei dekorativen, aus Muscheln und Schnecken zusammengesetzten »Bildern« flankiert ist. Vor dem Gemälde liegt ein Geschenk, das Franz I. anlässlich der Vermählung seiner Tochter erhalten hatte: eine aus einer Muschel kunstvoll gefertigte Dose, wie sie oftmals aufgrund der Verbindung von Kunst und Natur in Kunst- und Wunderkammern gesammelt wurde. Dieses Schmuckstück ist ähnlich wie das Bildnis der Erzherzogin von zwei farbenprächtigen Vogelpräparaten gerahmt. Im Kontext der Eheschließung werden sie zum Sinnbild der Paarbeziehung. Doch das Bild der Zweisamkeit trügt. Die Ehe war unglücklich, Leopoldine fühlte sich in Brasilien niemals heimisch, ist dem Ausstellungstext zu entnehmen.

Anlässlich der Reise von Leopoldine nach Rio de Janeiro wurde eine Brasilien-Expedition ausgerüstet, der auch der Biologe Johann Natterer angehörte. Seine Leistungen während seines langjährigen Aufenthalts in Brasilien werden im unteren Teil der Vitrine entsprechend gewürdigt. Spätestens angesichts eines Spulwurms, der von ihm selbst erbrochen worden ist, müssen die BesucherInnen von seinem persönlichen Einsatz für die Forschung überzeugt sein. Dass Prinzessin Leopoldine seit frühester Jugend Interesse an der Naturwissenschaft hatte, wird an ihrer Muschel- und Schnecken-sammlung verdeutlicht. Doch anders als in der linken Vitrine, wo die Muscheln und Schnecken in einem rasterförmigen Holzkasten angeordnet gezeigt werden, sind sie hier wie beiläufig über das Inventar gestreut – so als würde es sich um Fundstücke bei einem Strandspaziergang handeln. Das Inventar zeigt zwar, dass die Schalentiere erfasst, nicht aber, ob sie auch systematisch erforscht wurden. Im Text heißt es nur, dass sie eine eifrige Sammlerin war und verschiedene Muscheln und Schalen nach Wien schickte. Der Ein-

druck der Unwissenschaftlichkeit wird auch dadurch gestützt, dass im oberen Teil der Vitrine das Gemälde von Leopoldine von dekorativen Muschelbildern gerahmt ist. Auf der Objekt-, Text- und Gestaltungsebene dominiert jedenfalls das Narrativ ihrer unglücklichen Ehe.

Das Verhältnis von Frauen und Wissenschaft wird auch an anderer Stelle als Gegensatz vermittelt. An den Anfang der Zoologischen Abteilung ist ein Display gestellt, das sich Aspekten der Museums- und Wissenschaftsgeschichte widmet. Darin befindet sich eine Karikatur von Johann C. Schöller, die die Verabreichung von Hausmitteln persifliert. Die gekrümmte Haltung eines Patienten soll veranschaulichen, dass das Mittel seine Wirkung zumindest verfehlt, wenn nicht gar erst die Schmerzen verursacht hat. Rund um den Kranken stehen Frauen mit entsetzten Gesichtern, was darauf schließen lässt, dass sie es waren, die die Medizin verabreicht haben. Damit wird das Klischee bedient, dass sich vor allem Frauen mit der Naturheilkunde beschäftigen. Doch im Gegensatz zu den unwirksamen Heilkräutern hätten die – männlich dominierten – Naturwissenschaften mit ihren rationalen, messbaren Methoden den eigentlichen Fortschritt in die Medizin gebracht. Und in letztere Tradition stellt sich auch das Museum. Dass es einen wesentlichen Beitrag zur modernen Wissensgenerierung geleistet hat, wird mit der Bedeutung der Sammlungsbestände für die rezente Forschung untermauert. Zur effektvollen Illustration dient eine Fülle jener Gläser, die in der Folge gefüllt mit Präparaten zu Hunderten im Museum zu sehen sind. Das Glas als Ort der Bewahrung, Systematisierung und Zurschaustellung von Präparaten wird hier zum Symbol wissenschaftlicher Sammlungen.

Doch zurück zur Eingangsinszenierung. Neben der Vitrine zur Brasilien-Expedition befindet sich ein bühnenbildartiges Diorama, das auf den ersten Blick schwer zu entschlüsseln ist. Es stellt eine Wiener Freimaurerloge dar, in der Figuren der drei Logenbrüder Ignaz von Born, Wolfgang A. Mozart und Angelo Soliman zu sehen sind. Aus dem Objekttext geht hervor, dass die Figur des Sarastros in der von Mozart komponierten »Zauberflöte« dem berühmten Mineralogen Ignaz von Born nachempfunden sei. Zu Angelo Soliman heißt es: »Als ehemaliges Sklavenkind kam er an den Wiener Hof und erhielt eine umfassende Bildung und erlernte mehrere Sprachen. Schließlich war er der Hauslehrer der kaiserlichen Familie und auch ein hochrangiges Mitglied der Wiener Freimaurerloge.« Damit wird der Hof gleichsam zum »Retter« eines Sklavenkinds stilisiert. Denn hier erhält er eine gute Ausbildung und kann in die höchsten Gesellschaftskreise aufsteigen. Damit wird der Eindruck

gestützt, er sei aufgrund seiner Herkunft und Hautfarbe keinerlei Diskriminierungen ausgesetzt gewesen. Dass Angelo Soliman nach seinem Tod ausgestopft wurde und im Naturhistorischen Museum ausgestellt war, wird im Text nicht erwähnt. Mit diesem Hintergrundwissen ergibt sich unwillkürlich eine makabere Analogie zwischen Angelo Soliman und dem Schoßhündchen von Maria Theresia. Es ist vielleicht auch kein Zufall, dass im Diorama die sichtlich gehbehinderte Figur des Ignaz von Born von Angelo Soliman gestützt wird. In diesem Kontext kann die Geste der Hilfsbereitschaft auch als dienende Rolle gelesen werden. Auf diese Weise wird die besondere Stellung, die Angelo Soliman im Text erhält, auf der bildlichen Ebene wieder etwas zurückgenommen.

Um zu den Vitrinen, die weitere Aspekte der Sammlungs- und Forschungsgeschichte thematisieren, zu gelangen, müssen sich die BesucherInnen am Ende des Stiegenaufganges – entgegen des nahe liegenden Parcours in Richtung Kuppelhalle – scharf nach rechts wenden. Die für die Museumsbestände so zentralen Forschungsreisen des 19. Jahrhunderts werden also ins Stiegenhaus ausgelagert und an wenig prominenter Stelle gezeigt. Die Wissenschaftsgeschichte bildet jedoch die Folie, vor deren Hintergrund die Präsentation der Sammlungen zu betrachten ist.

FORSCHUNGSREISEN – EINE UNSCHULDSKOMÖDIE

Thema dieser Ausstellungsdisplays sind bedeutende Forschungsreisen der k.u.k Marine im 19. Jahrhundert, die Nordpol-Expedition und die Weltumsegelung der Novara. Auf formaler Ebene wird an die Tradition des Hauses angeschlossen: ein überdimensionales Bild einer Eislandschaft und einer orientalischen Stadt sind jeweils über den Vitrinen angebracht. Dies korrespondiert mit der Wandgestaltung der Schauräume, die nach den Plänen des Architekten Karl Hasenauer mit idealisierenden Darstellungen der jeweiligen Ausstellungsbereiche ausgestattet worden sind.

Der Nordpol-Expedition der Jahre 1872–74 sind zwei Vitrinen gewidmet, wovon eine zur Gänze mit einem Schiffsmodell der Tegetthoff ausgefüllt ist. Das Schiff und die idyllische Eislandschaft des Gemäldes dominieren somit das Ausstellungsdisplay. Das Gelingen einer Expedition im Eismeer war sicherlich wesentlich davon abhängig, ob das Schiff den extremen Witterungsbedingungen standhalten konnte. Nicht zuletzt deshalb wurden Forschungsreisen oftmals nach den Fregatten benannt, wie etwa die Novara-Expedition, und nicht nach etwa den wissenschaftlichen Leitern der

jeweiligen Unternehmung. Auf diese Weise stützt die Inszenierung, dass das Schiff zum Sinnbild der Forschungsreisen des 19. Jahrhunderts werden kann, zur Chiffre für Abenteuer, Gefahr und Entbehrungen im Dienste der Wissenschaft. Gleichzeitig ist das Schiff auch ein »unschuldiges« Bild, da die Forschungsbedingungen und -ziele entpersonalisiert werden können, die Verantwortlichen treten in den Hintergrund. In den Objekttexten zum Schiffsmodell werden vor allem die technischen Daten der Fregatte ausführlich beschrieben, so dass diese in erster Linie als Würdigung der Ingenieursleistung und des technischen Fortschritts zu lesen sind. Der Hinweis, dass es sich dabei um das Modell *des* Tegetthoff handelt, da in der k.u.k Kriegsmarine die maskuline Bezeichnung der Schiffe üblich war, verstärkt die ohnedies »männlich« konnotierte Inszenierung.

Auch die Chronologie der Ereignisse in der zweiten Vitrine folgt einem heroischen Erzählduktus und gipfelt darin, dass die Mannschaft das im Packeis festsitzende Schiff zurücklässt, nicht jedoch die Kisten mit den gesammelten Forschungsobjekten und -ergebnissen.

Die Entwicklung eines »erhebenden« *Wir*-Gefühls angesichts einer erfolgreichen österreichisch-ungarischen Forschungsreise, wird auf einer ersten Ebene durch die Information unterlaufen, dass die gesamte Schiffsbesatzung mit Ausnahme des Grazer Kochs aus den Kronländern der Monarchie oder gar aus dem Ausland stammte.⁹ Anders die erste Assoziation der Expeditionsleiter bei der Entdeckung der neuen Landmasse – »strahlendes Alpenland« –, die von einer gängigen Reaktion zeugt, fremde Eindrücke in bekannte Muster einzuordnen. Wie es generelle Praxis bei Forschungsreisen war, vergab der Expeditionsleiter Julius Payer bei der Beschreibung des neu entdeckten Eilands Bezeichnungen, die auf sein Herkunftsland, die österreichisch-ungarische Monarchie, verwiesen. Die Inselgruppe wurde nach dem Kaiser Franz-Joseph-Land benannt, aber auch die einzelnen Landstriche bekamen entsprechende Namen, wie Kronprinz-Rudolph-Land, Kap Tirol, Insel Klagenfurt, Kap Grillparzer, Austria Sund. Die Markierungen zeugen von dem Bestreben, das »eigene Land« in eine fremde Landschaft einzuschreiben und damit auch zu »besetzen«. Von Seiten des Museums wird diese Vorgangsweise in keinsten Weise hinterfragt, sondern ungebrochen wiedergegeben und damit reproduziert.

Neben der Vitrine befindet sich eine Text-Bild-Tafel zur ORF-Dokumentation »Arktis Nordost«, die die Tegetthoff-Expedition in den Jahren 1992–94 an den Originalschauplätzen möglichst »authen-

tisch« rekonstruierte. Mit dabei waren auch zwei Tiroler Bergführer, die in Erinnerung daran, dass Julius Payer die Insel als »strahlendes Alpenland« bezeichnet hatte, am Cup Tirol das nördlichste Gipfelkreuz errichteten. Selbst wenn die BesucherInnen nicht wissen, dass die Inselgruppe seit 1926 zu sowjetischem Territorium zählt, mutet die Konstruktion einer Beziehung zwischen Tirol und Franz-Joseph-Land als Vereinnahmung an. Gleichzeitig zeigt dieses Unternehmen, dass die Einschreibungspraktiken, obwohl sie auf einem rein symbolischen Akt beruhen, eine reale Wirkung entfalten können und deshalb nicht zu unterschätzen sind. Und auch diesem Aneignungsprozess der jüngsten Gegenwart wird im Museum unkommentiert Raum gegeben.

Unmittelbar neben den Ausstellungsdisplays zur Nordpol-Expedition, in den Durchgang zur zoologischen Abteilung hineinversetzt, befindet sich ein Modell des Expeditionsschiffes Novara mit folgender Erläuterung: »Die umfangreichen Aufsammlungen während der Weltumsegelung der Fregatte Novara von 1857–59 dienen noch heute der wissenschaftlichen Arbeit des Naturhistorischen Museums.« Die Formulierung »Aufsammlungen während der Weltumsegelung« erweckt den Eindruck, dass die Weltumsegelung im Vordergrund stand und dabei die Objekte wie vom Wegrand ohne systematisches Interesse und ohne jegliche Gewaltanwendung *aufgelesen* worden wären. Diese Beiläufigkeit steht allerdings im Widerspruch zur Bedeutung, die diese Sammlungsbestände laut Objektbeschriftung nach wie vor haben.

Der Novara-Expedition ist auch eine eigene Vitrine gewidmet, die jedoch aufgrund ihrer nachlässigen Gestaltung keine besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Im Mittelpunkt steht der Auftraggeber Ferdinand Maximilian, der Oberbefehlshaber der k.u.k. Kriegsmarine. Der Erfolg der Forschungsreise wird somit vor allem mit dem Haus Habsburg in Verbindung gebracht.

An den Anfang des Displays ist zunächst eine Brasilien-Expedition gestellt. Sie wurde von Ferdinand Maximilian angeregt, weil er aus gesundheitlichen Gründen an der Novara-Expedition nicht teilnehmen konnte. Ein Bild des Erzherzogs in Tropenuniform und ein Präparat eines von ihm selbst gesammelten Bandfüßers vermitteln, dass er über profunde naturwissenschaftliche Sachkenntnisse verfügte. Einige neu entdeckte Pflanzenarten wurden sogar nach ihm benannt. Zwischen den Präparaten und Abbildungen sind bunte Schmetterlinge dekorativ angebracht. Diese mögen ein Hinweis auf die Tropen sein, nehmen der Präsentation aber auch den wissenschaftlichen Charakter – nicht zuletzt, weil sie die Assoziation des Schmetterling fangenden Wissenschaftlers, eine gängige Kari-

katur des dilettantischen Forschers, evozieren. Die Novara-Expedition selbst, die als eine der ehrgeizigsten Unternehmungen der österreichischen Kriegsmarine bezeichnet wird, ist in der Vitrine nur spärlich dokumentiert: ein paar Gemälde von Joseph Selleny, der beiden Forschungsreisen als Landschaftsmaler angehörte, ein Bild des Schiffes und der Reiseroute werden durch ein paar Präparate ergänzt. Und auch hier findet sich der Hinweis, dass noch immer neue Erkenntnisse aus dem riesigen Fundus an Objekten und Präparaten gewonnen werden, so als müsste man die Unternehmung noch im Nachhinein legitimieren. Auch in der zoologischen Abteilung tauchen wiederholt Verweise auf die bedeutende Expedition auf, die in Widerspruch zu ihrer dürftigen Dokumentation stehen. Und gerade die Betonung des »unschuldigen Sammelns« wirft Fragen auf.

Der Gewaltaspekt, der untrennbar mit der Museumsgeschichte verbunden ist, findet in einem anderen Zusammenhang sehr wohl Erwähnung. In der zoologischen Abteilung wird der Wissenschaftler Johann Gottfried Bremser (1767–1827) nicht nur aufgrund seiner ärztlichen Leistungen als »Wurmdoktor« und der Begründung der damals größten Helminthensammlung gewürdigt. Anerkennung erhält er auch, weil es ihm durch geschicktes Verhandeln gelungen ist, die Plünderung des Naturhistorischen Museums während der Franzosenkriege 1809 zu verhindern. Interessant dabei ist, dass die unrechtmäßige Aneignung von Objekten nur dann Thema ist, wenn es die *eigenen* Sammlungsbestände betrifft. Wie auf den Forschungsreisen etwa der Novara-Expedition die *Ausbeute* – wie es im Objekttext so treffend heißt – an Materialien zustande kam, insbesondere wenn es sich um anthropologische und ethnografische Objekte handelte, ist keine Auseinandersetzung wert. Dass bei den Forschungsreisen auch anthropologische und ethnografische Objekte gesammelt wurden, wird überhaupt nur selten erwähnt und dies kann nicht nur damit begründet werden, dass in der zoologischen Abteilung eben andere Objektkategorien im Vordergrund stehen.

Im Gegensatz dazu wird bei einer riesigen Vitrine mit einem künstlichen Korallenriff hervorgehoben, dass die Forschungsreisen der k.u.k. Marine *rein* wissenschaftlichen Zwecken dienten und auch wirtschaftlichen und diplomatischen Beziehungen zugute kamen. Abgesehen davon, dass sich die Frage stellt, wem die Reisen wirtschaftlichen Vorteil brachten, macht diese Abgrenzung nur dann Sinn, wenn es auch Expeditionen gab, die nicht nur unter wissenschaftlichen Vorzeichen stattfanden. Mehr noch, die Formulierung negiert, dass auch im Dienst der Wissenschaft Gewalt ausgeübt

wurde. Der Hinweis, dass vor allem die Schiffsärzte mit dem Sammeln von Objekten betraut waren, kann ebenfalls unter dem Aspekt der Entschuldung gelesen werden. Ärzte, die Menschen helfen und sie heilen, scheinen unverdächtig zu sein. Unabhängig von der konkreten Forschungspraxis der jeweiligen Expeditionen wäre ein Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Kolonisierung und Forschungsreisen angebracht gewesen. Unabhängig davon, unter welchen Bedingungen die Sammlungen auf den angesprochenen Forschungsreisen zustande kamen, der Gewaltaspekt steht unausgesprochen im Raum, wodurch der Eindruck gestützt wird, dass es sich um Verharmlosungsversuche handelt.

TOD IM MUSEUM

Muscheln und Schnecken waren beliebte Objekte in Kunst- und Wunderkammern, aber auch in den Naturalienkabinetten. Daher ist es interessant, wie diese Objekte nun in der aktuellen Aufstellung im Naturhistorischen Museum präsentiert werden. Die erste Vitrine thematisiert – und das ist eine Ausnahme in der Schausammlung – die kulturgeschichtliche Bedeutung von Muscheln und Schnecken aufgrund ihrer Form und Ästhetik: sei es als Muschelgewölbe in der Architektur, als Venusmuschel in der Mythologie und Kunst, die Jakobsmuschel als PilgerInnenzeichen im religiösen Bereich bis hin zu Produkten der Popularkultur. Auch hier wird, um den Gegensatz zwischen Kultur und Wissenschaft zu visualisieren, eine dekorativ zusammengestellte Ansammlung von Muscheln und Schalen einer »wissenschaftlichen Lade aus der Zeit der Pola-Expeditionen«¹⁰, wo jedes Exemplar mit einer fein säuberlichen Beschriftung versehen ist, gegenübergestellt. Paradox dabei ist, dass gerade die hier gezeigte Lade mit kunstvoll gefertigten Porzellanschnecken bestückt ist. Die Verknüpfung dieser unterschiedlichen Sammelinteressen kommt aber auch an anderer Stelle ins Spiel: »Mit der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus begannen die großen Entdeckungs- und Forschungsreisen. Die Schalen vieler exotischer Schnecken und Muscheln waren begehrte Sammelobjekte der reichen Oberschicht. In oft liebevoller Anordnung wurden möglichst viele verschiedenartige und extravagante Weichtierschalen präsentiert.« Darunter ist eine Weltkarte zu sehen, auf der die Reiseroute der Novara-Expedition (1857–59) eingezeichnet ist. Unmittelbar auf der Landkarte sind diverse Muscheln und Schnecken bei den jeweiligen Fundorten angebracht, als wären sie im Mittelpunkt des Forschungsinteresses gestanden.

Forschungsreisen und Kolonisierung stehen zwar nicht in einem direkten kausalen Verhältnis, trotzdem besteht ein Zusammenhang: in beiden Fällen geht es um Aneignungsprozesse, wobei nicht nur Schnecken und Muscheln, sondern auch Landansprüche, kulturelle Artefakte oder menschliche Überreste von Interesse waren. Auch wenn Christoph Kolumbus einen Seeweg nach Indien entdecken wollte, kann seine Reise nicht ohne die daraus resultierenden Folgen gesehen werden. Dabei handelte es sich allerdings nicht nur um den Beginn weiterer Entdeckungsreisen, für die Native Americans bedeutete dies Ausbeutung und Genozid. Doch der Tod, den sie erleiden mussten, ist im Naturhistorischen Museum keine Erwähnung wert, wenngleich der Tod an anderer Stelle zum Thema gemacht wird. »Genießen Sie das Sammeln leerer Schnecken- und Muschelschalen am Strand! Aber bedenken Sie: Perfekte Schalen, die im Handel angeboten werden, kann man nicht am Strand angeschwemmt sammeln. Man muss dafür lebende Tiere töten.« Nicht nur vor dem Hintergrund der zuvor erwähnten Reise von Christoph Kolumbus, auch ein Blick in die Vitrinen lässt diesen Hinweis zynisch erscheinen. Der Tod ist in naturhistorischen Museen allgegenwärtig. »Ein Naturmuseum ist Begleitung eines Glaubens an den Fortschritt und die Beschleunigung der Naturbeherrschung. Erst Natur, die man zu beherrschen glaubt, lässt sich widerstandslos ins Museum abführen.«¹¹ Wie kein anderes Museum muss es – so der Psychoanalytiker und Kunsterzieher Karl-Josef Pazzini – die Voraussetzung seines Bestehens verschleiern: das Berühren von Natur als Bemächtigung, die die Tötung inkludiert. Vielleicht ist auch das ein Grund, warum immer öfter lebende Tiere Einzug in die Naturmuseen halten. Die Bemächtigung der Natur manifestiert sich im Ordnen, Klassifizieren und Systematisieren, wie es in besonderer Weise bei den Tableaux voll von aufgespießten Käfern und Schmetterlingen sichtbar wird. Auch wenn es diese Präsentationsformen nach wie vor gibt, lässt sich im Naturhistorischen Museum auch ein Veränderungsprozess erkennen. Die strengen Ordnungssysteme werden zunehmend »aufgelockert«, indem in den Vitrinen mit Versatzstücken aus der Natur oder dekorativen Elementen der ursprüngliche Lebensraum der Tiere angedeutet wird. Teilweise entstehen dadurch künstliche Landschaften, in die Tierpräparate hineingesetzt werden, ohne jedoch wie in Dioramen auf Realismus zu setzen. Ein Effekt dieser lebendigeren Atmosphäre besteht darin, die Leblosigkeit der Präparate in den Hintergrund treten zu lassen. Dennoch wirbt das Museum damit, dass es sich in den Ausstellungsdisplays wirklich um Lebewesen handelt. In der Vitrine mit Kraken wird explizit darauf hingewiesen, dass

darin »echte, präparierte Tiere aus dem Mittelmeer« und nicht etwa Modelle zu sehen seien. Der Tod ist also nicht nur einkalkuliert, man brüstet sich auch damit. Tatsächlich ist der erforderliche Präparationsvorgang oftmals so aufwändig, dass die eingesetzten Kunststoffe den Tierpräparaten jegliche »natürliche« Anmutung nehmen. Die im Museum präsentierte Natur ist eine tote und gleichzeitig künstlich wiederhergestellte Natur, in der Ausstellung jedoch soll der stets präsente Tod keinesfalls auffallen. »Wer also von Natur im Museum spricht, kann am Phänomen des Vergessens, des Verdrängens und des Verschiebens nicht vorbei.«¹² Dieser Verdrängungsprozess scheint aber auch im Hinblick auf die eigene Wissenschaftspraxis gegeben.

Auch wenn das Prinzip der strengen Systematisierung teilweise durchbrochen wurde, die Hierarchie blieb bestehen: die Zoologische Abteilung beginnt in einem Rundgang bei den so genannten niederen Tieren und folgt den Entwicklungsstadien bis zu den Menschenaffen und schließlich den Hominiden.

Im Rahmen der Anthropologischen Abteilung wurde aber nicht nur die Entwicklung der Hominiden gezeigt, es war auch ein so genannter Rassensaal¹³ eingerichtet. Präsentiert wurde dort eine Sammlung verschiedener Schädelmodelle und einschlägiger Fotografien, die die »Rassen« kategorisierten aber auch hierarchisierten. Seit auf Druck der Öffentlichkeit im Jahre 1996 der Rassensaal geschlossen wurde, scheint sich eine Unsicherheit in Bezug auf die Präsentation der Anthropologischen Sammlung breit gemacht zu haben, sukzessive wurden die Säle dem Sonderausstellungsbereich zur Verfügung gestellt. Aber nicht nur in der Anthropologischen, auch in der Prähistorischen Abteilung werden menschliche Skelette gezeigt. Inwieweit die Totenruhe respektiert wird, ist zum Teil eine Frage des Alters, aber auch des Kulturkreises, dem ein Skelett entstammt. Erst Rückgabeforderungen warfen Fragen danach auf, unter welchen Bedingungen die menschlichen Überreste ins Museum kamen: durch Grabungsfunde oder Plünderung von Begräbnisstätten. Zweifellos gehören menschliche Skelette zum Überlieferungsrepertoire und sind in vielen Museen unhinterfragt zu sehen. Eine breitere museologische Diskussion, die sich über die Sammlungsgeschichte hinaus auch mit Fragen der Präsentation von problematischen Sammlungsinhalten beschäftigt, ist noch ausständig.

ZWISCHEN NATUR UND KULTUR - DIE VENUS VON WILLENDORF

Bei der Inszenierung der Venus von Willendorf, einer neolithischen Frauenstatue in der Prähistorischen Abteilung, kulminieren viele der bereits angesprochenen Aspekte. Präsentiert wird die Statue in einem Holzeinbau in Form eines kleinen Hauses, das durch die Andeutung von Säulen an einen antiken Tempel erinnert, auch wenn die Materialität des Holzes unpassend ist.¹⁴ Das Versatzstück des Tempels kann nur mit der Bezeichnung der Statue als Venus in Verbindung gebracht werden. Über dem Eingang ist in Goldbuchstaben »Venus von Willendorf« zu lesen, doch darüber am Dachfirst thront ein Elchgeweih. Das Geweih, das als maskulines Symbol interpretiert werden kann, scheint hier ein Gegenbild zur Venus, dem Inbegriff der Weiblichkeit, darzustellen.

Das Innere des Hauses ist sehr dunkel gehalten, so dass auf den ersten Blick nur die hinterleuchtete Text-Bild-Tafel in der Mitte des Raumes auffällt. Im Text wird zunächst die Fundgeschichte, eine Erfolgsgeschichte wissenschaftlicher Entdeckungs- und Forschungsbestrebungen erzählt:

Es war an einem herrlichen Augustmorgen des Jahres 1908, als die Venus von Willendorf nach vieltausendjährigem Schlaf die sonnenhelle Wachau wiedersah. Sie wurde in Szombathys und meiner unmittelbaren Gegenwart in einer Tiefe von etwa 25 cm unter der ungestörten Aschenschicht in der Nachbarschaft eines großen Herdes entdeckt ... (J. Bayer im Neuen Wiener Tagblatt am 4.2.1910).

Wie Dornröschen wird in diesem Narrativ die Statue aus ihrem tausendjährigen Schlaf geweckt. Damit fällt den Forschern die *männliche* Rolle des erlösenden Prinzen und der Venus von Willendorf die *weibliche* Rolle der zu erweckenden Prinzessin zu. Die Formulierung, dass sie aus einer »ungestörten Aschenschicht« hervor geholt wurde, weckt jedoch die Assoziation »Grab«, als ob es sich dabei um eine Störung der Totenruhe handeln würde. Bei den menschlichen Skeletten in den übrigen Räumen der Paläontologischen Abteilung scheint dies kein Thema zu sein.

Doch das Objekt selbst, die Venus von Willendorf, ist nicht zu sehen. Um sie zu Gesicht zu bekommen, müssen die BesucherInnen um die Text-Bild-Tafel herumgehen. Dort befindet sie sich in einem sonst leeren dunklen Raum in einer kleinen Vitrine. Mit einem Spot punktuell beleuchtet, ist sie in halb liegender Haltung auf schwarzem Samt präsentiert. Wird der Schalter seitlich an der

Wand betätigt, erklingen Flötentöne und die Figur wird in rotes Licht getaucht. Die rote Farbe mag mit ihrer ursprünglichen Bemalung begründet werden, aber ein in einem engen dunklen Raum voyeuristischen Blicken preisgegebener rot beleuchteter weiblicher Körper kann auch andere Konnotationen hervorrufen, etwa die einer Peepshow. Die Flötenklänge erzeugen allerdings auch eine spirituelle Atmosphäre und legen somit die Deutung nahe, dass hier einer Göttin gehuldet wird. Die Wahrnehmung der Figur kann also zwischen zwei gängigen Zuschreibungen an Frauen changieren – zwischen Heiliger und Hure.

Neben der Text-Bild-Tafel im Eingangsbereich befindet sich zu beiden Seiten eine Vitrine, die mit jeweils vier Frauenstatuetten – sortiert nach dem Fundort West- oder Osteuropa – bestückt ist. Auf der Text-Bild-Tafel sind die unterschiedlichen Charakteristika der west- und osteuropäischen Frauenstatuetten beschrieben und eine Landkarte zu sehen, auf der die Frauenfiguren nach ihrem Fundort »eingezeichnet« sind. Die in Willendorf verortete Venus wird von den übrigen Figuren aus West- und Osteuropa flankiert und rückt damit ins Zentrum Europas. Im Text wird ihre zentrale Position noch verstärkt, indem darauf hingewiesen wird, dass die Venus eine Verbindung zwischen Ost und West herstelle, denn sie vereine Merkmale von ost- und westeuropäischen Statuetten. Mit der aus dem gegenwärtigen Sprachgebrauch stammenden Ost-West-Metapher kann ein beliebtes Selbstbild Österreichs aufgerufen werden: in der Mitte Europas in der Vermittlerrolle zwischen Ost und West.

Insbesondere in naturwissenschaftlichen Sammlungen wird auf wissenschaftliche Objektivität im Selbstverständnis aber auch in der Präsentationspraxis gesetzt. Doch die Ordnungskriterien und Kategorisierungen sind nicht so neutral, wie sie auf den ersten Blick scheinen, da ihnen ein Wissenschaftsparadigma, das auf der Herstellung von dichotomen Gegensätzen beruht, zugrunde liegt. Und gerade dann, wenn die Wissenschaftsgeschichte nicht mitreflektiert wird, kommt es oftmals zur Reproduktion von diskriminierenden Bildern und Vorstellungen. Es gilt jedoch, insbesondere in naturhistorischen Museen, einem zeitlosen, unveränderlichen Naturbegriff entgegenzuwirken, da der Zugang zur Natur immer ein von wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen geprägter ist und denselben Konstruktionen wie jene kultureller Phänomene unterliegt.

ANMERKUNGEN

¹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, in: Ivan Karp, Steven D. Lavine (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, London 1991, S. 392.

² Ethnografica fanden Eingang in die Ambraser-Sammlung, das k.u.k. Münz- und Antikenkabinett, das k.u.k. technologische Kabinett des polytechnischen Instituts, das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, das Handelsmuseum und in die Sammlung im Schloß Miramar. (Vgl. Christian Feest, *Das Museum für Völkerkunde*, in: Kurt Binder u.a.: *Das Museum für Völkerkunde in Wien*. Wien, Salzburg 1980, S. 17f.)

³ Vgl. Herbert Posch, *Vom Scheitern einer Aneignung. Österreichische Museen am Übergang von der Monarchie zur Republik*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1997.

⁴ Vgl. dazu das Kapitel Präsentationen zu Natur – Das Naturhistorische Museum Wien, in: Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Repräsentationen von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2007, S. 69–109.

⁵ Bernd Lötsch, *Nach 250 Jahren – Das NEUE Naturhistorische Museum*, in: Christa Riedl-Dorn, *Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien*, Wien 1998, S. IX.

⁶ Vgl. Muttenthaler, Wonisch, *Gesten des Zeigens*, a.a.O. S. 72f.

⁷ Vgl. ebenda, S. 76f.

⁸ Derzeit ist allerdings nur noch ein Foto des Schoßhundes durch einen Guckkasten zu betrachten.

⁹ Es werden alle Teilnehmer namentlich genannt und in Klammer der Herkunftsort angegeben.

¹⁰ Pola-Expeditionen: 1890-98 wurden mit dem Transportdampfer »Pola« vier ozeanographische Forschungsreisen im Mittelmeer und zwei im Roten Meer unternommen.

¹¹ Karl-Josef Pazzini, *Unberührte Natur*, in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*, Wien 1995, S. 135.

¹² Ebenda, S. 137.

¹³ Vgl. dazu Andreas Mayer, *Von der »Rasse« zur »Menschheit«*. Zur Inszenierung der Rassenanthropologie im Wiener Naturhistorischen Museum nach 1945, in: Posch Herbert, Gottfried Fliedl u. a. (Hg.), *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945*, Wien 1996.

¹⁴ Vgl. Muttenthaler, Wonisch, *Gesten des Zeigens*, a.a.O. S. 89, 93–95.

AUTORINNEN

Martina Griesser-Stermscheg

ist im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis. Sie ist Restauratorin und Bestandserhalterin, derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien. Im Sommer 2007 war sie Teil eines österreichischen RestauratorInnen-Teams, das im Himalaja gemeinsam mit der kleinen Dorfgemeinschaft von Nako an der Gründung eines Museums arbeitete.

Araba Evelyn Johnston-Arthur

studierte Afrikawissenschaften und Racism and Migration Studies in Legon (Ghana), Wien und London. 1996 war sie Mitbegründerin von Pamoja und ist seitdem in der Schwarzen Bewegung Österreichs aktiv. Tätig als Kuratorin für das Ausstellungsprojekt »Verborgene Geschichte/n – Remapping Mozart« (2006) rief sie die Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte ins Leben. Sie lehrt an der Universität Wien und ihre Schwerpunktthemen sind: Schwarze Politik und Repräsentation, institutionalisierter Rassismus und Schwarzes Empowerment.

Serhat Karakaya

studierte Soziologie, Politologie und Philosophie an der Universität Frankfurt am Main und promovierte ebendort zur Genealogie illegaler Migration. Er ist Mitglied des Forschungsnetzwerks Transit Migration, Co-Kurator der Ausstellung »In der Wüste der Moderne« am Haus der Kulturen der Welt Berlin, aktiv bei Kanak Attak, Mitherausgeber von »Empire und die biopolitische Wende« bei Campus und von »Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas« bei transcript. Zur Zeit arbeitet er als Projektleiter von »amira«, einem Projekt, das sich mit Antisemitismus in der Einwanderungsgesellschaft auseinandersetzt.

Jens Kastner

ist Soziologe und Kunsthistoriker und lebt als freier Autor und Dozent in Wien. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Kulturtheorie der Akademie der bildenden Künste

Wien und koordinierender Redakteur von »Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst«.

Belinda Kazeem

ist Kunstvermittlerin und Publizistin. Studentin der Internationalen Entwicklung und Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Mitglied der Recherchegruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte und Schwarze Aktivistin. Künstlerische Filmarbeit zusammen mit Claudia Unterweger: »Josefine Soliman 2006« im Rahmen der Ausstellung »Verborgene Geschichte/n – Remapping Mozart« (2006). Forschungsschwerpunkte: Repräsentations- und Migrationspolitiken.

Christian Kravagna

ist Kunsthistoriker, Kritiker and Kurator. Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Herausgeber der Bücher »Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur« (Berlin 1997); »Agenda. Perspektiven kritischer Kunst« (Wien/Bozen 2000); »Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen« (Köln 2001) und »Routes. Imaging travel and migration« (Frankfurt 2007). Seit 2005 Kurator (mit Hedwig Saxenhuber) des Kunstraum Lakeside, Klagenfurt.

Brigitta Kuster

lebt und arbeitet in Zürich und Berlin als Kulturproduzentin, Künstlerin, Filmemacherin und Autorin. Ihre Arbeit fokussiert Themen wie die Repräsentation von Arbeit, Gender und sexueller Identität, (städtischem) Raum, Migration, Transnationalität und (Post-)Kolonialismus. Zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen (auch kuratorisch), zuletzt »Atelier Europa« (Kunstverein München 2004), »Kollektive Kreativität« (Fridericianum Kassel 2005), Projekt Migration (Köln 2005). Sie ist Mitglied bei der antikolonialen Filmgruppe RemRes (Remember Resistance).

Nicola Lauré al-Samarai

ist Geschichts- und Kulturwissenschaftlerin, arbeitet zu erinnerungs- und kulturpolitischen Fragen im Schwarzen deutschen Kontext und war beteiligt an den Ausstellungsprojekten »I-Whitness: Historical Sounding Gallery« (mit Keith Piper und Tina Campt, 2004) sowie »Homestory Deutschland. Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart« (2005–06).

Charlotte Martinz-Turek

ist Kunst- und Kulturvermittlerin und Historikerin; Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis und Mitinhaberin von Büro trafo.K; Lehrtätigkeit: u. a. Wiener Kunsthochschule, Institut für Geschichte (Universität Wien), Fachhochschule für Wissensmanagement Wien, Leitungsteam des postgradualen Lehrgangs »ecm – exhibition and cultural communication management« an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Peggy Piesche

ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin in German und Africana Studies am Vassar College New York. Sie ist Mitfrau in ADEFRA e.V., Schwarze Frauen in Deutschland und arbeitet vor allem zur Kulturgeschichte von Rasse, Schwarzen Images und kritischer Weißseinsforschung in Deutschland.

Barbara Plankensteiner

ist Leiterin der Afrika-Sammlung des Museum für Völkerkunde in Wien und Lehrbeauftragte am Institut für Afrikawissenschaften und dem Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: materielle Kultur und Kunst Afrikas, Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte. Sie war Kuratorin und wissenschaftliche Leiterin des internationalen Ausstellungsprojektes »Benin – Kunst und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria« (2007–08).

Nora Sternfeld

ist Kunstvermittlerin und Kuratorin; Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis und Mitbegründerin und Inhaberin von Büro trafo.K; Redakteurin von Bildpunkt – Zeitschrift der IG Bildende Kunst; Seit 2004 Lehrbeauftragte an der Akademie der bildenden Künste Wien; Seit 2006 Leitungsteam des postgradualen Lehrgangs »ecm – exhibition and cultural communication management« an der Universität für angewandte Kunst Wien; publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Vermittlung, Geschichtspolitik und Antirassismus.

Françoise Vergès

ist Lektorin am Center for Cultural Studies, Goldsmiths College London, wissenschaftliche und kulturelle Direktorin an der Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise (MCUR) und Präsidentin des Committee for the Memories of Slavery (www.comite-memoire-esclavage.fr). Sie lebte in Réunion, Algerien, Mexiko und

in den USA, bevor sie nach Europa und Indisch Ozeanien zurückkehrte. Nach einer langen Karriere als Feministin und Menschenrechtsaktivistin, erhielt sie ihr Ph.D. an der Berkeley University. Sie publizierte v. a. zu postkolonialer Theorie, Psychoanalyse, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Sklaverei und der Ökonomie des Raubs.

Marion von Osten

In ihrer Arbeit als Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin stellt Marion von Osten transdisziplinäre Arbeitsmethoden und gesellschaftspolitische Fragestellungen ins Zentrum. Kuratorin des Ausstellungs- und Veranstaltungsprojektes »In der Wüste der Moderne« im Haus der Kulturen der Welt (Berlin 2008). Seit 2006 Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien. Von 2003–05 künstlerische Leiterin von »Projekt Migration« mit Kathrin Rhomberg und TRANSIT MIGRATION mit Regina Römhild; 1999–2006 Professorin für künstlerische Praxis und Theorie und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst / Institut Cultural & Gender Studies an der HGK Zürich; von 1996–98 Kuratorin an der Shedhalle Zürich.

Regina Wonisch

ist Historikerin mit Forschungsschwerpunkt Museologie, Visual Culture und Gender Studies, freiberufliche Ausstellungskuratorin, Lehrtätigkeit an den Universitäten Wien und Klagenfurt, Mitarbeit am Institut für Wissenschaftskommunikation und Hochschulforschung der Universität Klagenfurt (Standort Wien).

LEKTORAT UND ÜBERSETZUNG

Persson Perry Baumgartinger

Sprachwissenschaftler mit Schwerpunkt TransQueerLinguistics, Lektor und Ganzheitlicher Coach; Workshops, Texte und Projekte zu Geschlecht, TransInterQueer, Sprache und Macht; body mind spirit :: Arbeit mit Körper Text Energie.

Barbara Schröder

ist Kunsthistorikerin und arbeitet als Editorin in der Dia Art Foundation, New York.