

FRIEDRICH VON BOSE

DAS HUMBOLDT- FORUM

καδμος



Friedrich von Bose
Das Humboldt-Forum

FRIEDRICH VON BOSE

**DAS
HUMBOLDT-
FORUM**

**EINE ETHNOGRAFIE
SEINER PLANUNG**

καδμος

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2016, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlagabbildungen:

Ansicht der Westfassade des Schlosses (Webcam der Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum)

Bild von der Ausstellung Prinzip Labor, Humboldt Lab Dahlem, August 2015 (Foto: Friedrich von Bose)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

ISBN: 978-3-86599-309-0

Inhalt

I.		
Eine Ethnografie der Planung		9
1.	Ethnologische Museen im Umbruch	15
1.1.	Das Humboldt-Forum: Eine Standortbestimmung	15
1.2.	Forschungszugänge und -material	23
1.3.	Zur Multitemporalität der Konzeptplanung	31
2.	Methodologie einer Ethnografie des ›Making-of‹	34
2.1.	Von Politiken und Feldern: Theoretische Perspektivierungen	34
2.2.	Zur ›Multi-Sitedness‹ des Berliner Konfliktfeldes	37
2.3.	Von der ›neuen Angst des Forschers‹ und Widerständen des Feldes	41
3.	Grundriss der Studie	48
II.		
Das Humboldt-Forum: Ein Schloss für die ›außereuropäischen Kulturen‹		51
4.	›Die Wunde schließen‹ – das Schloss soll wiederaufgebaut werden	53
5.	Der ›Dialog der Kulturen‹ in der Mitte Berlins	64
6.	Paradoxien kulturpolitischer Framings	76
6.1.	Politiken der Vielfalt	83
6.2.	Der Berliner Karneval der Kulturen	90
6.3.	›Dahlem Goes to Town!‹	98
6.4.	Pariser Vorbilder: Der Verlust des Exotischen?	102

7.	›Zurück zur Keimzelle‹ – die Kunstkammer im Schloss	113
7.1.	Koloniale Imaginationen und die Erfahrung des ›Anderen‹	120
7.2.	Anders zur Welt kommen? Inszenierungen des Vorkolonialen	128
8.	Kulturpolitische Logiken der Repräsentation	132
8.1.	Zwischen Museumskonzeption und kulturpolitischer Vermarktung	133
8.2.	Absolut Anders Als Alle Anderen!	141

III.

	Bewegung und Multiperspektivität: Die Ausstellungsplanung fürs Humboldt-Forum	159
9.	Vom ersten Konzeptentwurf zum Masterplan für Gestaltung	161
9.1.	Narrativierung und Historisierung des Planungsprozesses	163
9.2.	Das Modul als ›Boundary Object‹	166
9.3.	›Vision‹ und die Visualisierung von Bewegung	171
9.4.	Bewegung und Begrenzung	177
10.	Modularisierte Repräsentationen	189
10.1.	Die Abteilung Südsee und Australien	190
10.2.	Objekthierarchien und Ästhetiken des Depots	194
10.3.	Die Abteilung Afrika	199
10.4.	<i>Kunst aus Afrika</i> : Mit den tradierten Repräsentationen brechen?	203
11.	Kuratorische Aushandlungsprozesse und Politiken des Neuen	213
11.1.	Praktiken der Zusammenarbeit und Schwierigkeiten der Prozesse	214
11.2.	›Lost Generation‹: Das Museum als historisches Feld	228
12.	Strategische Reflexivität	233
12.1.	Zum Schutz der ›Zöglinge‹: Institutionelle Zugänge zur Restitutionsfrage	234
12.2.	Multiperspektivität als Anspruch: Die Perspektive der ›Anderen‹ einbeziehen	245
12.3.	Multiperspektivität in der Ausstellungsplanung	252
12.4.	Die Ausstellung als Kontaktzone?	257

IV.	
Instituierende Praxen:	
Das Humboldt Lab Dahlem	261
13. ›Spielbein zum Standbein‹: Die Probebühnen des Humboldt Labs	266
13.1. Sich selbst ausstellen	267
13.2. Prosuming the museum: Die Ausstellung als Raum der Aneignungen	278
14. Forever Lab!?	284
15. Das Zukünftige im Gegenwärtigen und der Raum der Kritikalität	289
Dank	294
Literatur	296
Abbildungsnachweise	318

Für Silvy und Arjun

Teil I.

Eine Ethnografie der Planung

In ihrer 2011 vorgelegten *Chronologie der Konzeptentwicklung zur Neupräsentation des Ethnologischen Museums im Humboldt-Forum 1999–2012*¹ beschreibt die Direktorin des Berliner Ethnologischen Museums, Viola König, das Vorhaben des Humboldt-Forums als ein sich über mehrere Generationen hinziehendes Projekt, das sich von »einer kleinen Konzeptgruppe (...) in eine große Maschine gewandelt [hat], in der viele große und kleine Räder ineinander greifen und miteinander rollen hin auf das große Ziel der Eröffnung in einem nur geschätzten, heute unbekanntem Jahr.«²

»Riesen-Mammutkoloss« und »Supertanker«³ sind neben der »Maschine« weitere Bilder, mit denen die Museumsdirektorin das momentan größte deutsche in Planung befindliche Kulturprojekt beschreibt, in das neben anderen Institutionen auch ihr Museum einziehen soll. Diese Rhetorik malt nicht nur die Ausmaße des Großprojekts aus, sondern verweist auf widersprüchliche Weise sowohl auf die Starrheit des Kolossalen als auch auf seine Eigendynamiken. Mit diesen Bildern ist die Planung als ein Prozess charakterisiert, den niemand aufhalten kann und der, einmal losgetreten, unbeirrbar weiterläuft – eben ›rollt‹ –, bis er erst dann zu einem Ende kommt, wenn das Ziel erreicht ist. Gleichzeitig klingen in Königs Metaphern die Konnotationen ›es läuft‹ und ›wie geschmiert‹ an, die auch auf eine Selbstvergewisserung der Effektivität und Produktivität des Projekts verweisen.

Der O-Ton aus dem Feld führt ideal in meine ethnografische Studie zum Planungsprozess des Humboldt-Forums ein, den ich fünf Jahre lang beforscht habe. Er bewegte sich nicht selten im Spannungsverhältnis von mächtig-statuesk und komplex-flexibel – zwischen institutioneller Geschichte und Hierarchien von Museen und Stiftungen, stadt- und geschichtspolitischen Berliner und bundesdeutschen Diskussionen, internationalen Museumsdebatten und den zahlreichen Akteur_innen, die im Kontext der Ausgestaltung des Humboldt-Forums tätig sind. Die Vorstellung der Größe des Projekts, die Eigendynamik des Werdens sowie die losgetretenen und -rollenden Planungen haben mich dazu motiviert, eben den Menschen, den Institutionen und Sammlungen sowie Geschichte(n) zu folgen, die hinter diesem Bild des Großprojekts stehen – ihrer Teilhabe, ihrem Involviertsein und nicht zuletzt ihren Praktiken und Repräsentationen.

1 Viola König: *Chronologie der Konzeptentwicklung zur Neupräsentation des Ethnologischen Museums im Humboldt-Forum 1999–2012*. In: Dies., Andrea Scholz (Hrsg.): *Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999–2012*. Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde 59 (2011a), S. 9–12, S. 9.

2 Ebd., S. 9.

3 Viola König, Experteninterview am 18.9.2013.

Die Beschäftigung mit dem Humboldt-Forum eröffnet den Blick auf Aushandlungen über den städtischen Raum Berlins. Auf dem Berliner Schlossplatz stand noch bis vor wenigen Jahren der Palast der Republik, der nach langen und aufreibenden Debatten schließlich abgerissen wurde, um dem Bau eines Gebäudes Platz zu machen, um das sich die wohl größten städtebaulichen wie geschichtspolitischen Diskussionen der jüngeren bundesdeutschen Geschichte ranken: dem Berliner Schloss. In ihm soll, wenn es einmal fertiggestellt ist, im Jahr 2019 das Humboldt-Forum eröffnet werden.

Der 2002 gefällte Bundestagsbeschluss für den Wiederaufbau des Stadtschlusses war ein Wendepunkt eines Jahre andauernden Konflikts um die Zukunft eines Ortes, an dem, wie es Beate Binder in ihrer ethnografischen Studie über den *Streitfall Stadtmitte* formuliert hat, »wie in einem Brennglas das skizzierte Verhältnis von Raum, Erinnerung, Identitäten und geschichtspolitischen Praxen sichtbar gemacht werden kann«. ⁴ Nach den bis in die frühen 1990er zurückreichenden, teils erbitterten Kontroversen über die Zukunft des Schlossplatzes im Berliner Bezirk Mitte war mit der politischen Entscheidung die Basis gelegt für ein Kulturprojekt, das unter dem Namen »Humboldt-Forum« ein Ort des »Dialogs zwischen den europäischen und den außereuropäischen Kulturen« ⁵ sein sollte. Während die Museumsinsel in dieser Überlegung als Chiffre für die europäischen Kulturen fungiert, sollen in das wieder aufgebaute Schloss die außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin einziehen, genauer die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst. Die Flächen werden sich zwei weitere Träger mit ihnen teilen, das Land Berlin sowie die Humboldt-Universität zu Berlin.

Die Planungen für das Humboldt-Forum laufen auf Hochtouren. Der Rohbau des Schlosses war beim Abschluss meiner Forschung im Frühjahr 2014 bereits weit, zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Manuskripts wurde bereits erfolgreich Richtfest gefeiert und wird schon an der Barockfassade gearbeitet. Die grundlegenden Entscheidungen für die Ausstellungsplanung der Dahlemer Museen sind bereits lange gefällt. Dabei wird der bevorstehende Umzug ihrer Sammlungen – und hier insbesondere derer des Ethnologischen Museums – kontrovers diskutiert: Während die einen lieber eine Rekonstruktion der historischen Innenräume des im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigten und 1950 durch die DDR-Regierung gesprengten Hohenzollernschlusses gesehen hätten, sehen die anderen in dem Vorhaben eine unkritische Affirmierung kolonialer Machtverhältnisse, wie sie in großen Bestandteilen der Sammlungen materialisiert sind. Der Plan, das Humboldt-Forum zu einem Ort des »Dialogs der Kulturen« zu machen, ist dementsprechend umkämpft. Er hat ethnologisches Ausstellen zu einem kulturpolitisch diskutierten Thema werden las-

4 Beate Binder: *Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009, S. 19.

5 Bundesministerium für Verkehr-, Bau- und Wohnungswesen, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung (Hrsg.): *Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Abschlussbericht*. Berlin 2002a, S. 22.

sen, wie es bisher im bundesdeutschen Kontext kaum der Fall war. Diese Situation habe ich zum Ausgangspunkt meiner Forschung gemacht.

In meiner Studie unternehme ich eine ethnografische Analyse der Planungen für das Humboldt-Forum. Mein Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Ausstellungsvorhaben des Ethnologischen Museums. Mich interessiert, unter welchen historischen wie gegenwartsbezogenen Perspektivierungen sich die ethnologischen Sammlungen für die Mitte qualifizieren. Wie wird der geplante Umzug in der Öffentlichkeit begründet, wie wird das Projekt Humboldt-Forum mit Blick auf die Ausstellungen beworben? Welche Plausibilität hat das Vorhaben für die an ihm beteiligten Akteur_innen? Welche Strategien verfolgen sie, es nach außen zu repräsentieren, und welcher Narrativierungen bedienen sie sich dabei? Genauso interessieren mich die konkreten Ausstellungsvorhaben: Was planen die Kurator_innen für ihre Ausstellungen im Schloss? Welchen theoretischen Paradigmen folgen sie dabei, welche Logiken liegen ihren Planungen zugrunde? Wie verlaufen die Aushandlungsprozesse innerhalb eines institutionellen Geflechts, in dem viele Akteur_innen unter erhöhter öffentlicher Aufmerksamkeit miteinander agieren und ihre oft in Widerspruch zueinander stehenden Interessen unter großem Zeitdruck miteinander in Einklang bringen müssen?

Hintergrund für diese Fragestellungen sind dabei ganz besonders die engen historischen Verflechtungen der ethnologischen Sammlungen mit der Kolonialgeschichte. Ein Großteil der einmal im Schloss zu sehenden Objekte ist in diesem historischen Kontext an das hiesige Museum gelangt, die kolonialen Aneignungs- und Wissenspraktiken sind fester Bestandteil ihrer Geschichte. Genau dies ist auch der Grund, weswegen ethnologische Museen auch im deutschsprachigen Kontext im Zuge eines wachsenden öffentlichen Bewusstseins über die deutsche Kolonialgeschichte gegenwärtig unter verstärktem Rechtfertigungs- und Reformierungsdruck stehen. Der Kulturwissenschaftler und Kunstkritiker Vitus Weh sprach kürzlich von der »produktiven Krise der Völkerkundemuseen«⁶. Die ethnologischen Museen seien zu wichtigen musealen Laboren geworden. »Nirgends sonst wird so stark an Neubewertungen, an Neuordnungen und an neuen Vermittlungsformaten gebastelt wie hier. Und nirgends sonst sind die Neuansätze so tiefgreifend.«⁷ Die Planung für das Humboldt-Forum muss als wichtiger Bestandteil dieser Entwicklung betrachtet werden. Sie steht notwendigerweise im Rahmen der bereits lange anhaltenden transnationalen Debatte über Museums- und Ausstellungspraktiken »anderer Kulturen« und wird auch zunehmend im Rahmen dieser bewertet. Sie folgt aber genauso auch ganz lokal begründeten kulturpolitischen und stadtidentitären Logiken. Wenn Stadtentwicklungsprozesse als Manifestationen größerer gesellschaftlicher und kultureller Transformationsprozesse betrachtet werden können, die auch in diese wiederum

6 Vitus Weh: Die produktive Krise der Völkerkundemuseen. In: artmagazine, 17.6.2013, <http://www.artmagazine.cc/content/69897.html> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

7 Ebd.

hineinwirken und sie antreiben,⁸ dann gilt dies auch für die institutionelle Formierung des Humboldt-Forums und die mit ihr einhergehende öffentliche Debatte: Sie ist ein Reflexionsraum, der in die genannten gesellschaftlichen Konfliktfelder gleichzeitig wieder zurückwirkt.

Es ist genau diese Konstellation, die mich bei dem Planungsprozess des Humboldt-Forums interessiert: Wie handeln die beteiligten Akteur_innen die unterschiedlichen Anforderungen, die an eine gegenwartsorientierte Ausstellungs- und Museumspraxis gestellt werden, miteinander aus? Wie navigieren diese die oben angedeuteten Fragen, die im Zusammenhang der postulierten Identitätskrise an Institutionen gerichtet sind, die über ethnologische Sammlungen verfügen? Die Analyse der Planungen für das Humboldt-Forum ermöglicht hier Einblicke in die ganz spezifischen Aushandlungsprozesse, die, wenn ein Museumsprojekt einmal eröffnet ist, kaum mehr nachvollzogen werden können. Denn die Rede vom Werden kann – wie das Eingangszitat von Viola König klarmacht – in der Felderhebung und -analyse produktiv gemacht werden.

Ein Kulturprojekt zu beforschen, das sich noch in der Phase der Konstituierung befindet, beinhaltet eine große Chance: nämlich nach all denjenigen Praktiken und Dynamiken fragen zu können, die mit dem Prozess des Werdens einhergehen, die ihn beeinflussen, ihn antreiben und manchmal auch lähmen. Es sind die Politiken der Aushandlung des ›Noch-nicht-Bestehenden‹, wie es die Kulturgeografin Jane Jacobs formuliert hat, die mich interessieren – die langwierige Planung, das ›Machen‹ und ›Produzieren‹ als sowohl soziales wie auch materielles Gebilde.⁹ Jacobs formuliert, was auch für meinen Forschungsgegenstand gilt: »Often then the ›exemplary object‹ of these studies is not that which *is* but that which is *not yet*.«¹⁰

Mit meiner ethnografischen Analyse der Planung des Humboldt-Forums möchte ich die kulturellen und kulturpolitischen Logiken herausarbeiten, die seiner Formierung zugrunde liegen und diese begleiten. Mit dem Fokus auf dem Umzug der ethnologischen Sammlungen und den Ausstellungsvorhaben des Ethnologischen Museums bin ich dabei über fünf Jahre hinweg den oft konflikthafter Auseinandersetzungen nachgegangen, die diese Planung durchziehen. Mit Blick auf die konkreten Praktiken und Handlungslogiken der unterschiedlich in dem kulturpolitischen und musealen Feld positionierten Akteur_innen möchte ich damit auch einen Beitrag zu einer kulturanalytisch fundierten Standortbestimmung ethnologischer Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts leisten. Denn nur auf einer solchen Basis kann die Krise als Chance verstanden werden und kann Vitus Wehs Postulat der ›produktiven Krise‹ tatsächlich auch für mögliche neue Umgangsweisen mit den Sammlungen gelten.

8 Beate Binder: National Narratives and Cosmopolitan Dreams. Becoming a Capital in Late Modernity. In: *Ethnologia Europaea* 34/2 (2004), S. 129–140, S. 129.

9 Jane M. Jacobs: *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*. London/New York: Routledge, 1996, S. 9. Ich möchte hier jedoch keinesfalls das ›werdende‹ Humboldt-Forum mit einem ›fertigen‹ in Kontrast setzen. Vielmehr sind auch ›fertige‹ Ausstellungen und Museen in einem andauernden Aushandlungsprozess zu verorten.

10 Ebd., S. 9f. (Hervorh. i. O.).

Teil III.

**Bewegung und Multiperspektivität:
Die Ausstellungsplanung fürs
Humboldt-Forum**

9 Vom ersten Konzeptentwurf zum Masterplan für Gestaltung

In ihrer Dokumentation der inhaltlichen Planung für das Humboldt-Forum, die Viola König und Andrea Scholz aus der Perspektive des Ethnologischen Museums 2011 herausgegeben haben, sprechen diese im Untertitel vom »langen Weg 1999–2012«¹. In der Tat reicht die Geschichte der Konzeptplanung für die Ausstellungen im Schloss weit länger als zehn Jahre zurück – weiter zurück also als die eigentliche Entscheidung darüber, wie das Gebäude genau aussehen soll und wer für seinen Bau verantwortlich ist. Zentrale Begriffe der inhaltlichen Konzeptionen für die Ausstellungsflächen auf dem Schlossplatz waren von jeher die der »Bewegung« und »Multiperspektivität«.²

In der technischen Sprache der Kommunikation zwischen Bau- und Ausstellungsplanung ist der Planungsprozess des Humboldt-Forums eingeteilt in drei Phasen: die Vor-, die Entwurfs- und die Ausführungsplanung. Die Vorplanung beinhaltet die grundlegende konzeptuelle Planung der Museen. Hier geht es um die ersten Überlegungen zur inhaltlichen Ausrichtung des jeweiligen Museums an seinem neuen Standort bis zu den konkreten Ausstellungsinhalten der einzelnen Abteilungen in den für sie bestimmten Räumen des wiederaufgebauten Stadtschlusses. Die Vorplanung war Ende 2013 nach einiger Verzögerung abgeschlossen. Im Vergleich zu den markanten und öffentlich sichtbaren Fortschritten des Baus am Stadtschloss – symbolhaft inszeniert bei Veranstaltungen wie der Grundsteinlegung im Juni 2013 oder dem Richtfest genau zwei Jahre später – war dies ein verhältnismäßig stiller, wenngleich für die Ausstellungsplanung umso zentralerer Schritt. Als der Termin für den Festakt der Grundsteinlegung im Frühjahr 2013 bekannt wurde, war zunächst meine Überlegung, die empirische Forschung mit diesem symbolträchtigen

¹ König/Scholz 2011.

² Vgl. König 2011b. Dass sich die Vorplanung über einen solch langen Zeitraum erstreckt hat, hängt mit dem politischen Entscheidungsprozess zusammen, wie ich ihn im ersten Teil der Studie diskutiert habe.

Moment abzuschließen.³ Schnell wurde mir aber klar: Die inhaltliche Arbeit an den Ausstellungsflächen folgt einem anderen Zeitplan als die am Gebäude.

Anhand der Analyse unterschiedlicher inhaltlicher Positionen und ihres Einflusses auf die Arbeit am Humboldt-Forum habe ich im ersten Teil meiner Studie die kulturpolitischen Logiken des Planungsprozesses herausgearbeitet. Hierbei ist deutlich geworden, wie sehr das Feld der Planung konstituiert ist durch die Plausibilisierung des Projekts entlang eines breiteren gesellschaftlichen Common Senses. Entscheidend ist weniger die Stichhaltigkeit inhaltlicher Positionen der kulturpolitischen Repräsentant_innen aus fachlicher oder museumswissenschaftlicher Sicht. Vielmehr sind die Begründungen und Bewerbungen des Humboldt-Forums auch im Kontext weiterer gesellschaftlicher Debatten und Kontexte plausibel, sie machen ›Sinn‹. Die Narrativierungen folgen dabei so sehr den Ideen, Überlegungen und Ansprüchen Einzelner, wie sie in größeren gesellschaftlichen Diskursen verhaftet sind. Anhand der zentralen Bedeutung, die den Reden und Debattenbeiträgen der politischen Vertreter_innen des Projekts zukommt, zeigt sich, dass die inhaltlichen Positionen der Repräsentant_innen in der Projektplanung eine große Resonanz erfahren, ja vielleicht erfahren müssen. Und als solche sind sie zumeist hochgradig anschlussfähig an breitere gesellschaftliche Vorstellungen über das Verhältnis zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹, zwischen ›europäisch‹ und ›außereuropäisch‹. Im letzten Kapitel ist dann deutlich geworden, wie sehr die kulturpolitischen Diskurse und Praktiken die konkrete Arbeit der Ausstellungsplanung bestimmen – eben im sprichwörtlichen Sinne als *Framing* fungieren. Diese Rahmung ist aber schon an sich nicht ungebrochen, sie weist Kontingenzen und Widersprüchlichkeiten auf. So folgt auch die Ausstellungsplanung bei Weitem nicht immer den kulturpolitischen Verlautbarungen.

Im Folgenden möchte ich mich nun der konkreten inhaltlichen Planung für die Ausstellungsflächen im Humboldt-Forum zuwenden. Hier steht die Genese der Konzepte von den ersten Entwurfspapieren bis zum ›Masterplan‹ des Gestaltungsbüros, der als wichtige Schnittstelle zwischen den an der Planung beteiligten Parteien anzusehen ist, im Zentrum der Analyse. Dabei werde ich zunächst einzelne zentrale Begriffe wie den der Bewegung herausarbeiten, um diese dann mit ebenso zentralen Konzepten wie dem des Ausstellungsmoduls in Zusammenhang zu bringen. Insgesamt werde ich eine repräsentationskritische Analyse der Konzepte und Überlegungen vornehmen und wie diese sich über den Lauf der verschiedenen Planungsstadien verändert haben. Dabei geht es mir nicht um eine lineare Erzählung

³ Diese Überlegung war nicht zuletzt auch von dem Bedürfnis getragen, mir einen von außen gesetzten Zeitpunkt für die Beendigung meiner Feldforschung zu eigen zu machen. In diesem Bedürfnis äußert sich auch die Schwierigkeit, die die ständige Bewegung meines Forschungsfeldes bedeutet hat: Die Versuchung war groß, den immer neuen Entwicklungen im erweiterten Planungskontext zu folgen und mich damit stärker den Logiken der Akteur_innen und ihrer Vorhaben zu unterwerfen, als mich an meiner analytischen Perspektivierung zu orientieren. Die Grundsteinlegung erschien mir da zunächst als hilfreiche Orientierung, auch gerade weil sie aufgrund ihres offiziellen und symbolischen Charakters eine auch nach außen große Plausibilität zu haben schien.

der Entwicklungen. Vielmehr möchte ich die Bedeutung herausarbeiten, die diese Begriffe und Konzepte für die konkrete inhaltliche Planung der Ausstellungen sowie deren Gestaltung annehmen. Auch wenn sich im weiteren Verlauf der Planung und Umsetzung der Ausstellungen fürs Humboldt-Forum noch Einiges verändern wird, sind diese Aushandlungsprozesse doch elementar für das Verständnis des Funktionierens dieser Institution auch zu einem späteren Zeitpunkt.

9.1. Narrativierung und Historisierung des Planungsprozesses

Klaus-Dieter Lehmann machte 1999 den Vorschlag, die in Dahlem untergebrachten außereuropäischen Sammlungen in der Mitte zu präsentieren und den Dahlemer Standort nicht mehr weiter zu sanieren. Nach langjähriger Arbeit an einer Neukonzeption für die Ausstellungen des Völkerkundemuseums, das erst zum 1. Januar 2000 in Ethnologisches Museum umbenannt worden war, wendete sich das Blatt nun recht plötzlich: Die unter dem vorherigen Direktor Klaus Helfrich erarbeiteten Pläne für eine Sanierung und damit einhergehenden Erneuerung der Ausstellungen wurden eingestellt, Helfrich ging Ende 2000 aus gesundheitlichen Gründen in den vorzeitigen Ruhestand.⁴ Bereits im August desselben Jahres legte Eberhard Fischer, der damalige Direktor des Züricher Museum Rietberg, im Auftrag Lehmanns ein erstes siebenseitiges *Exposé für ein Museum der Weltkulturen und ein Museum der außereuropäischen Kunst bzw. der Weltkunst in Berlin* vor, das Lehmann als Grundlage für seine Rede vor der Internationalen Expertenkommission diente.⁵ Dieses Konzept wurde »in den kommenden Jahren wiederholt von den zukünftigen Nutzern als ›Steinbruch‹⁶ verwendet, wie Viola König in der erwähnten Publikation *Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999–2012* schreibt. König trat im Mai 2001 die Nachfolge Helfrichs an. Zentrale Aufgabenstellung für die neue Direktion war es von Beginn an, wie sie schreibt, »das neue Konzept des Umzugs zu akzeptieren, ausdrücklich voranzutreiben und sich vorbehaltlos damit zu identifizieren«⁷. Hier wird einmal mehr deutlich, dass die Stiftung Preußischer Kulturbesitz noch vor der politischen Entscheidung über die Zukunft des Schlossplatzes von einem Umzug der beiden Museen in die Mitte Berlins ausging und hierfür bereits interne Vorbereitungen traf. Nur zwei Wochen nach Beginn ihrer Arbeit am Museum legte König dem Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, Peter-Klaus Schuster, bereits ein erstes Ideenpapier vor. Der zweiseitige Text, der in der zitierten Publikation

4 Vgl. König 2011b, S. 14.

5 Vgl. ebd. Das Papier ist in der genannten Publikation in voller Länge abgedruckt, vgl. ebd., S. 14ff.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 20.

erstmalig abgedruckt ist, stellt zunächst einige Problempunkte voran, die bei der inhaltlichen Planung zu beachten seien:

- Wir planen ein Konzept, das die Besucher erst frühestens in 15 Jahren in Augenschein werden nehmen können
- Wir wissen nicht, durch wen und in welcher Höhe die Konzepte finanziert und baulich verantwortet werden
- Wir wissen nicht, ob es dann noch einen Museums- und Ausstellungsboom wie in den vergangenen 20 Jahren geben wird
- Wir kennen nicht die Sehgewohnheiten des Besuchers 2016+.⁸

Hiermit sind bereits einige zentrale Schwierigkeiten benannt, die die Planung eines Kulturprojekts konstituieren, dessen Eröffnung allein wegen der Größe des Bauvorhabens erst in unabsehbarer Zeit erfolgen wird. Als Lösung schlägt König im genannten Papier mehrere Punkte vor, von denen einzelne »bis in die aktuelle Konzeption erhalten«⁹ geblieben sind.

Die von Viola König im oben aufgeführten Band skizzierte Chronologie der Konzeptentwicklung gibt vor allem einen Einblick in die sich über eine gute Dekade erstreckende inhaltliche Konzeptplanung.¹⁰ Von den ersten Ideenpapieren im Jahr 2000 bis zu dem Ende 2012 intern präsentierten Masterplan des Gestaltungsbüros Ralph Appelbaum Associates wurden zumeist im internen Rahmen Konzepte erarbeitet, diskutiert und weiterentwickelt, die letztlich die Basis lieferten für die Arbeit der Gestalter_innen an den szenografischen Plänen der Ausstellungsgeschosse. Auch die in Kapitel 8 diskutierten Reden der vonseiten der SPK und der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB) kulturpolitisch Verantwortlichen, Klaus-Dieter Lehmann und Peter-Klaus Schuster, müssen als Teil dieser inhaltlichen Vorarbeit verstanden werden. In ihrer Chronologie unterteilt König diese Dekade in drei Hauptetappen: »1. Von der Idee bis zum Bundestagsbeschluss 1999–2002«, »2. Vom Bundestagsbeschluss bis zum Architektenwettbewerb 2002–2007« sowie »3. Von der Architektenwahl bis zum Masterplan der Ausstellungsgestalter 2008–2012«. ¹¹

Die inhaltliche Planung der Kurator_innen verläuft quer zu dieser zeitlichen Unterteilung. Ein für sie zentrales Dokument ist das *Konzept zur Präsentation der außereuropäischen Sammlungen im Humboldt-Forum*, das die Leitung des Ethnologischen Museums im Juli 2008 an den neuen Präsidenten der SPK, Hermann Parzinger, übergab.¹² Das Konzept führte erstmals die grundlegenden Überlegungen

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Während der Titel *Das Humboldt-Forum: Der lange Weg 1999–2012* eine Erzählung des gesamten Prozesses erwarten lässt, sind allerdings mit nur einer Ausnahme alle Beiträge von Angehörigen des Ethnologischen Museums verfasst. Dies verwundert insbesondere angesichts der immerwährenden Betonung der Multiperspektivität des Projekts.

¹¹ König 2011a, S. 9.

¹² Im November desselben Jahres wurde das Konzept für den internen Gebrauch freigegeben; Ende November wurde der Architektenwettbewerb für das Schloss abgeschlossen und der italienische Architekt Franco Stella mit dem ersten Preis bedacht. Vgl. ebd., S. 11.

aller Abteilungen zusammen und war die Basis für die weitere inhaltliche Arbeit an den unterschiedlichen Modulen. Auch die Mitglieder des Internationalen Advisory Boards, das zum ersten und bisher einzigen Mal im April 2011 in Berlin tagte, bekamen das Konzept vorher zugeschickt, um sich auf dieser Grundlage für das dreitägige Treffen vorbereiten zu können.¹³

Manche der Kurator_innen des Museums haben mir gegenüber immer wieder beteuert, dass das »2008er-Konzept« nicht mehr aktuell sei und man sich bei den Planungen an einem ganz anderen Punkt befinde. Außerdem wurde auch auf den großen Zeitdruck hingewiesen, unter dem es unter Mitwirkung des Gestalters Harry Vetter entstanden sei.¹⁴ Nicht zuletzt mit Blick auf die von König skizzierte Chronologie wird aber deutlich, dass dieses Konzept einen wichtigen Schritt in der langen Vorplanung fürs Humboldt-Forum markiert. Denn nicht nur ist es das erste umfassende Papier, in dem alle Abteilungen des Museums ihre Überlegungen zusammenbringen. Es ist auch das erste schriftliche Ergebnis vonseiten des Museums nach mehreren, teils intern durchgeführten, teils öffentlichen Veranstaltungs- und Workshopreihen.¹⁵ Die erstmalige Veröffentlichung des Konzepts Ende 2011, also dreieinhalb Jahre später, verweist auf zwei Aspekte, die Aufschluss über die internen Planungsstrukturen geben: Zum einen ist darin eine große Vorsicht des Ethnologischen Museums zu erkennen, die konkreten Überlegungen für die Ausstellungen im Humboldt-Forum der Öffentlichkeit zu präsentieren. Diese Vorsicht ist getragen von der Befürchtung, öffentlich kritisiert zu werden. Auch mir gegenüber wurde

13 Hier handelt es sich um die englischen Übersetzungen der Konzepte beider Museen, des Ethnologischen Museums sowie des Museums für Asiatische Kunst. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin/Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Concept for the Presentation of the Non-European Collections in the Humboldt-Forum*. Berlin 2009b. Das Konzept des Ethnologischen Museums wurde in der oben zitierten, von Viola König und Andrea Scholz herausgegebenen Publikation erstmals veröffentlicht. Die Publikation enthält jedoch nicht das Konzept des Museums für Asiatische Kunst. Auch wenn Viola König dies damit begründet, dass die nachträgliche Veröffentlichung im Rahmen einer größeren Diskussion der Entwicklungen aus Sicht des Ethnologischen Museums steht und diese Sicht nicht auf das Museum für Asiatische Kunst übertragen kann (vgl. Viola König, Experteninterview am 18.9.2013), wird hier doch das Bild gefestigt, als hätten die beiden Museen keine wesentlichen Überschneidungen in ihrer Konzeptplanung vorzuweisen.

14 Vgl. Markus Schindlbeck: *Das Humboldt-Forum im Schloss oder »Anders zur Welt kommen«*. Eine Ausstellung als Werkstattblick. In: König/Scholz 2011, S. 95–102, S. 97.

15 König verweist hier auf das »Museumsforum«, das 2002 am Berliner Wissenschaftskolleg ins Leben gerufen wurde und das sie zunächst mit Narvid Kermani und dann mit Horst Bredekamp bis 2005 geleitet hat. In dieser Zeit wurden insgesamt 18 Veranstaltungen mit hochrangigen Vertreter_innen aus dem In- und Ausland durchgeführt, in denen Fragen nach einer zeitgemäßen Präsentation ethnologischer Sammlungen diskutiert wurden (vgl. König 2011b, S. 10.). 2003 fand ein von Peter-Klaus Schuster beauftragtes Kolloquium unter dem Titel *Ausstellen von Kunst und Kulturen der Welt* statt (vgl. ebd.), dessen Beiträge in einem Tagungsband veröffentlicht worden sind: Bernhard Graf und Astrid B. Müller (Hrsg.): *Ausstellen von Kunst und Kulturen der Welt*. Tagungsband, Berlin: Mittelungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde 30 (2005). König verweist auch auf regelmäßig stattfindende interne Workshops, die am Ethnologischen Museum ab Herbst 2007 zu den Themen »Ethnologie, Ethnologie heute, Ethnologie im Museum«, »Präsentation von Sammlungen, die im kolonialen Kontext erworben wurden«, »Globalisierung, Migration, Lokalisierung«, »Kunst« sowie »Religion und Ritual« stattgefunden haben (ebd.).

das Zurückhalten bestimmter Planungsdokumente zumeist damit begründet, dass der Prozess noch nicht abgeschlossen sei und man keine vorläufigen Ergebnisse in der Öffentlichkeit diskutiert haben wolle. Hier äußert sich die Haltung, dass die Planung ein interner Prozess sei, der durch eine öffentliche Diskussion eher gestört als bereichert werde. Dass dieser Vorbehalt nicht nur in Bezug auf die Presse, sondern auch bezüglich meiner Forschung geäußert wurde, macht deutlich, wie groß die Skepsis unter den Museumsvertreter_innen auch gegenüber einer innerfachlichen Auseinandersetzung ist. Das Konzept wurde schließlich zu einem Zeitpunkt veröffentlicht, an dem es viele Beteiligte schon als veraltet bezeichneten. Das ist umso vielsagender, kann dieser Verweis doch implizieren, dass es für eine kritische Diskussion des Papiers nun eigentlich zu spät ist.

Zum anderen kann die nachträgliche Veröffentlichung auch als ein Akt der Historisierung der eigenen Arbeit interpretiert werden: Gerade im Kontext der zunehmenden Diversifizierung der Akteur_innen, die an der inhaltlichen Planung beteiligt sind – und hier ist insbesondere der Einstieg des Schweizer Kulturmanagers und Ausstellungsmachers Martin Heller im Frühjahr 2011 von Bedeutung –, ist dieser Schritt auch als Maßnahme zu werten, den Anteil des Ethnologischen Museums am Planungsprozess hervorzuheben und auch für spätere Interessierte einfacher nachvollziehbar zu machen.¹⁶ Hervorzuheben ist hier insbesondere die Überlegung, die Ausstellungen nach unterschiedlichen Modulen zu strukturieren. Somit würde ermöglicht, dass die Konzepte »inhaltlich für Änderungen dem Zeitgeist entsprechend geöffnet bleiben«.¹⁷

9.2. Das Modul als ›Boundary Object‹

Die Idee der modularisierten Unterteilung der Ausstellungen hat sich tatsächlich erhalten und wurde auch über die Vorplanung hinaus noch als Grundlage für eine Flexibilität der Ausstellungsinhalte angeführt. So soll ein »Modul- und Themenaustausch nach spätestens 8 Jahren« gewährleistet, »dass auch in der Zukunft alle Schwerpunktsammlungen des Ethnologischen Museums und alle möglichen Themen in jeweils aktueller Form präsentiert werden«.¹⁸ Hier äußert sich ein Spannungsverhältnis: Der Begriff des Moduls suggeriert eine Flexibilität, die jedoch in der Beschreibung der damit verbundenen Zielsetzung konterkariert wird. Denn dass der

¹⁶ Von diesem Bestreben zeugt die gesamte Publikation, indem sie trotz des breit angelegten Titels lediglich die Perspektive des Ethnologischen Museums vermittelt. Das Museum für Asiatische Kunst, das von Beginn an als gleichberechtigter Partner fürs Humboldt-Forum vorgesehen war, findet nicht einmal Erwähnung.

¹⁷ Vgl. König 2011b, S. 20.

¹⁸ König 2013, S. 94. Bis zum Schluss meiner Feldforschung Ende 2013 konnte allerdings noch niemand sagen, ob dies in finanzieller Hinsicht realistisch sein wird. Vielmehr sei der Budgetierungsplan für die Jahre nach der Eröffnung erst noch in der Planung.

»Modul- und Themenaustausch« im mindestens achtjährigen Turnus erfolgen soll, lässt das vorgestellte Modulprinzip als zeitlich wenig flexibel erscheinen. Vielmehr manifestiert sich hier genau die Problematik, die in den letzten Jahren in Bezug auf Dauerausstellungen diskutiert wurde: Welche Zukunft hat das Format angesichts der zunehmend auch an Museen adressierten Anforderung, gesellschaftspolitische Veränderungen, aktuelle wissenschaftliche Debatten, aber auch technische Entwicklungen im Feld der Medien und ihren Einfluss auf soziale Kommunikation und Wissensaneignung schneller zu berücksichtigen? Die Planungsrealität von Dauerausstellungen ist, dass sie nach jahrelanger Vorbereitungsphase auf weitere viele Jahre zu sehen sind, was große konzeptionelle Herausforderungen impliziert.¹⁹ Es ist genau diese Problematik der Zeitlichkeit, die sich auch in der Konzeption des Humboldt-Forums manifestiert.

Interessant ist hier ein relationaler Blick auf die ungefähr zeitgleich zum Planungsbeginn stattfindende Entwicklung innerhalb der universitären Wissenschaft. Zentrales Projekt der ›Bologna-Reform‹ war die Umstrukturierung der ›alten‹ Magisterstudiengänge in modularisierte Bachelor- und Masterstudiengänge. Im bundesdeutschen Kontext war das an diese grundlegende Veränderung geknüpfte Versprechen, dass eine modulare Studienorganisation zu mehr Flexibilität in einem gleichzeitig straffer organisierten Studium und insbesondere auch zu höherer internationaler Vergleichbarkeit und Mobilität führen würde. Die transnationale Hochschulreform wurde 1999 beschlossen – also genau in der Zeit, als in Berlin bereits die ersten Vorbereitungen für einen Umzug des Ethnologischen Museums in die Mitte begannen. Nur wenige Jahre nach Einführung der neuen Studiengänge ist klar geworden, dass sich dieses Versprechen nicht halten ließ: Die Studienstruktur gilt zunehmend als ›verschult‹ – eine Chiffre für das Fehlen von Beweglichkeit.²⁰ Auch wenn das Prinzip der modularen Strukturierung nicht als solches das Problem ist, hat das ›Modul‹ im universitären Kontext seine Konnotation der Flexibilität doch zu einem gewissen Grad eingebüßt und symbolisiert für viele mittlerweile vielmehr ein Defizit an akademischer Freiheit. Vor diesem Hintergrund ist es schon eine gewisse Ironie, dass auch im fortschreitenden Planungskontext des Humboldt-Forums die Realisierbarkeit der mit den Modulen assoziierten Beweglichkeit immer stärker infrage steht. So wurde mir im Laufe des Jahres 2013 von immer mehr an der Planung Beteiligten gesagt, dass sie nicht glaubten, dass ein Wechsel der Module in einem Turnus von acht Jahren klappen kann. Dies sei schwierig, finanziell und personell durchzuhalten. Bezüglich der Beweglichkeit ist ein Streitpunkt zwischen Gestaltungsbüro und Museen, dass aus Sicht der Museumsmitarbeiter_innen zu

19 Vgl. zur Diskussion des Formats Dauerausstellung aus historischer wie gegenwartsbezogener Perspektive Bettina Habsburg-Lothringen (Hrsg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld: transcript, 2012.

20 Vgl. Tanjev Schulz: Die Bachelor-Blamage. Süddeutsche Zeitung, 17.5.2010, <http://sz.de/1.463089> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015). Die Diskussion um »Studierbarkeit« sagt dabei viel darüber aus, wie problematisch die Struktur von sowohl Studierenden als auch Lehrenden eingeschätzt wird.

viele Vitrinen fest im Boden verankert werden sollen. Die Gestalter_innen wiederum argumentieren, dass dies aus Gründen der Statik notwendig sei. An diesem Konflikt zeigt sich die Problematik der sehr lange getrennt verlaufenden Arbeitsprozesse – ein Aspekt, auf den ich im nächsten Kapitel vertieft eingehen werde. Das Sprechen von Modulen muss auch als der Versuch einer gemeinsamen Sprache und Verständigung begriffen werden. Das Modul als Signifikant für Flexibilität ist elementar mit dem Prozess von Planung verbunden, das macht die Relation zum Feld der Hochschulpolitik einmal mehr klar. Es soll der Strukturierung und Verzahnung von (Wissens-)Inhalten dienen und will neuartige, transparentere und flexiblere Ordnungen herstellen, wobei die ehemaligen Ordnungen eben als schwerfällig und veraltet verstanden werden.

In der Ausstellungskonzeption fungiert das Modul als Beschreibungskategorie für die Ausstellungen und ihre erwünschte Flexibilität. Damit hat es nicht nur eine arbeitsorganisatorische, sondern auch eine konzeptuelle Dimension. In beiden Hinsichten ist es ein struktureller Bestandteil der Planung für das Humboldt-Forum geworden, und mehr noch: Es ist eine zentrale Kategorie in der Kommunikation zwischen den unterschiedlichen an der Planung beteiligten Akteur_innen. Ursprünglich von der Direktorin des Ethnologischen Museums als Chiffre für Beweglichkeit eingebracht, ist das Modul mittlerweile zu einem methodischen Scharnier geworden, das den unterschiedlichen an der Ausstellungsplanung beteiligten Akteur_innen einen gemeinsamen Repräsentationsmodus ihrer Arbeit ermöglicht. Ich möchte es damit als ein ›Boundary Object‹ verstehen, wie es Susan Leigh Star und James R. Gieseemer als analytisches Konzept in ihrer wissenschafts- und techniksoziologischen Studie der Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteur_innen am Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley entwickelt haben.²¹

In ihrer historischen Studie diskutieren die beiden Autor_innen die Frage der Übersetzung zwischen unterschiedlichen Expertisen, theoretischen Blickwinkeln und wissenschaftlichen Herangehensweisen der an einem Projekt oder einer Institution beteiligten Akteur_innen. So begründen sie den Erfolg des ersten Direktors des Museums, Joseph Grinnell, einerseits mit der Schaffung eines Systems an ausgefeilten Sammlungs- und Ausstellungsrichtlinien, das es ganz unterschiedlichen Akteur_innen ermöglichte, in der Aufbauphase des Museums zusammenzuarbeiten.²² Als Grund geben sie aber auch und vor allem die Schaffung und Unterhaltung von sogenannten ›Boundary Objects‹ an: wissenschaftlicher Objekte, die in der Lage sind, verschiedene ›Welten‹ miteinander zu verbinden. Grundlegendes Charakteristikum dieser Objekte ist es, in den je unterschiedlichen Kontexten eine ganz spezifische Bedeutung zu

21 Susan Leigh Star und James R. Gieseemer: Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39. In: *Social Studies of Science* 19 (1989), S. 387–420.

22 Vgl. ebd., S. 392.

haben, gleichzeitig aber durch eine relative Flexibilität an Bedeutungsmöglichkeiten auch als Bindeglied zwischen diesen Kontexten fungieren zu können:

Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and the constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation. The creation and management of boundary objects is a key process in developing and maintaining coherence across intersecting social worlds.²³

Giesemer und Stars Konzept kann eine bemerkenswerte Karriere in ganz unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen vorweisen und wurde in den 25 Jahren seit seiner Formulierung für verschiedenste Forschungsfelder adaptiert.²⁴ Ein zentraler Aspekt des ›Boundary Object‹ ist seine Schnittmenge an gemeinsam verstandener oder geteilter Bedeutung. Es kann dabei ganz unterschiedliche Formen annehmen: »the malleable object which can be shaped by each and every one; the library object from which each individual can take what he or she needs; the object which can be either simplified (abstraction), allowing us to ignore the properties we do not need; and finally, the interface or exchange standard«.²⁵

Das Modul kann in seiner allgemeinen Anschlussfähigkeit sowie in seinen spezifischen Verwendungen als ein solches ›Boundary Object‹ verstanden werden. Es ist zu einem zentralen Moment der Kommunikation zwischen den unterschiedlichen an der Planung Beteiligten geworden: Beide, Museumskurator_innen und Gestalter_innen, arbeiten damit in ihren jeweiligen Kontexten mit den je eigenen Anforderungen. Wichtige Eigenschaft ist dabei, dass es ganz unterschiedliche Dimensionen hat: Als Synonym für die thematisch und regional gegliederten Ausstellungen ist es in der alltäglichen Verwendung zunächst eine Beschreibungskategorie. Es ist aber gleichzeitig auch ein konzeptueller Begriff, der – im Gegensatz zu dem der Ausstellung – für mehr Flexibilität in der Gestaltung steht. Wie ich im Folgenden am Beispiel der spezifischen Verwendungen des Moduls zeigen werde, legen die verschiedenen Akteur_innen ihrer Arbeit je eigene Verständnisse darüber zugrunde, was ›Modul‹ bedeutet – von einer ganz dezidierten, inhaltlich begründeten Definition über eine konstruktiv-räumliche Herangehensweise bishin zu einer eher vage definierten Containerkategorie. Dabei bleibt das Modul jedoch zentrales Bindeglied in der gemeinsamen Entwicklung der Ausstellungen. Es ist insofern eine Repräsentation, wie sie Star und Giesemer definiert haben. Als solche löst sie Konflikte und unterschiedliche Vorstellungen und Definitionen nicht auf, sondern schafft

23 Ebd., S. 393.

24 Vgl. hierzu die Relektüre und Diskussion von Pascale Trompette und Dominique Vinck: Revisiting the Notion of Boundary Object. In: *Revue d'anthropologie des connaissances* 3/1 (2009), S. 3–25.

25 Ebd. S. 8.

eine gemeinsame Diskussionsbasis »in the sense that a fuzzy image is resolved by a microscope«²⁶. Ihre Metapher erklären die Autor_innen so: »This resolution does not mean consensus. Rather, representations, or inscriptions, contain at every stage the traces of multiple viewpoints, translations and incomplete battles.«²⁷ Die Erstellung dieser Repräsentationen wird dabei gestützt durch technische Apparaturen und Vorgehensweisen, die elementar beeinflussen, wie Module gedacht und wie ihre Operationalisierungen imaginiert werden. Meine analytische Einbindung des ›Masterplans‹ der Gestalter_innen wird hier verdeutlichen, dass die visuellen Mittel der Darstellung, was ein Modul ist, letztlich auch eine Rolle bei der inhaltlichen Ausgestaltung der Ausstellungspläne spielen. Es geht dabei aber, wie überhaupt bei den ›Boundary Objects‹, nicht um Übersetzung von der einen in die andere Richtung, sondern um Aushandlungsprozesse. Die Visualisierungstechniken können dabei als aktive Instanzen – als *Aktanten* – verstanden werden:²⁸ Durch die Darstellung der Module als räumlich begrenzt haben sie spezifische Auswirkungen darauf, wie Inhalte konzeptualisiert und wie ›Übergänge‹ imaginiert werden. Damit kann das Modul als ›Boundary Object‹ nicht gedacht werden ohne seine Visualisierung durch Pläne, Skizzen oder digitale Renderings, also aufwendigere grafische Darstellungen. Auch wenn es eigentlich für Bewegung und Flexibilität stehen soll, nimmt es interessanterweise gerade durch die Renderings eine räumlich eingrenzende Wirkung an.

So war ein zentraler Punkt des Konzepts von 2008, dass die Ausstellungsmodule jeweils im Rahmen größerer Abteilungen stehen sollen, die entsprechend der zumeist nach geografischen Regionen organisierten Verantwortlichkeiten im Museum gegliedert sind. Innerhalb dieser regionalen Aufteilung der Ausstellungsflächen bilden die Module kleinere, in sich geschlossene Ausstellungen, die teilweise ebenfalls geografisch gegliedert sind, teilweise aber auch thematische Schwerpunkte setzen. So ist die Abteilung Afrika, die im zweiten Obergeschoss des Schlosses beherbergt sein wird, zum Ende der Vorplanung unterteilt in vier Module: (1) Kamerun, (2) zeitgenössische Kunst aus Afrika, (3) Benin und (4) Ostafrika/Indischer Ozean. Diese Aufteilung lässt auf den ersten Blick drei unterschiedliche Perspektiven erkennen: Zum einen die geografische (Kamerun, Benin), dann eine thematische (zeitgenössische Kunst) und schließlich eine transkontinentale, die unter dem Begriff Indischer Ozean den Aspekt der transkontinentalen Verflechtung starkmachen will.

²⁶ Star/Gieseher 1989, S. 413.

²⁷ Ebd.

²⁸ Gieseher und Stars Studie war elementar inspiriert durch die Arbeiten Bruno Latours und Michael Callons, die ihren Fokus bereits in den 1980er Jahren auf die Relevanz der Materialität von Dingen legten. Vgl. Bruno Latour: *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Milton Keynes: Open University Press, 1987.

9.3. ›Vision‹ und die Visualisierung von Bewegung

Ein Meilenstein der Vorplanung war der sogenannte Masterplan, den die für die Ausstellungsgeschosse der beiden Dahlemer Museen beauftragte Arbeitsgemeinschaft Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel erstellt hat. Nach einer nur halb-jährigen intensiven Zusammenarbeit mit den Kurator_innen der Museen wurde er im November 2012 intern vorgelegt. Eine kurze Einordnung ist hier nötig, um zu verstehen, welche Prozesse und Abläufe diesem Masterplan zugrunde liegen.

Im Frühjahr 2010 schrieb das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) den Wettbewerb zur Gestaltung der Ausstellungsflächen im Humboldt-Forum aus.²⁹ Die Ausschreibung war unterteilt in zwei Lose, die jeweils paradigmatische Aufgaben für beide Museen, das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst, beinhalteten.³⁰ Vier Gestaltungsbüros kamen in die engere Wahl, keines jedoch konnte die Auftraggeber voll überzeugen. Daher wurden die Bewerber aufgefordert, ihre Konzepte zu überarbeiten, wofür im Laufe des folgenden Jahres mehrere Workshops mit den Museen organisiert wurden. Erst im April 2012 stand der Gewinner des Wettbewerbs fest, es war die Arbeitsgemeinschaft Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel (RAM), bestehend aus dem weltweit operierenden New Yorker Unternehmen Ralph Appelbaum Associates und der Gestaltungsfirma des Düsseldorfer Hochschulprofessors für Kommunikationsdesign, Philipp Teufel.

Grundlage für die Arbeit von Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel waren die inhaltlichen Vorgaben aus den beiden Museen, die maßgeblich auf dem weiter ausgearbeiteten Konzept von 2008 bestanden. Einzelne Textbausteine daraus waren auch bereits in den Auslobungstext eingeflossen.³¹ Den Gestalter_innen wurde das Konzept in Form einer Powerpoint-Präsentation vorgestellt – in einem Format, das auch für die weitere Kommunikation zwischen Kurator_innen der Museen und Mitarbeiter_innen des Gestaltungsbüros eine zentrale Visualisierungsweise blieb. Teil des vonseiten der Museen bereitgestellten Materials waren zudem weitere Inhaltsideen und zugespitzte Kernfragen sowie für einzelne Abteilungen auch sogenannte Mengengerüste, also Informationen darüber, wie viele Objekte von welcher Größe und welchem Objekttyp in einer Abteilung voraussichtlich ausgestellt werden sollten. Aus einer Reihe interner, von Martin Heller initiiertes Workshops zwischen den Museen und den Gestalter_innen im Jahr 2012 gingen überdies Papiere zu drei

29 Das BBR ist eine Bundesoberbehörde im Geschäftsbereich des Bundesministeriums für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit. Als Betreuungsinstanz für die Bauaufgaben des Bundes betreut sie auch die Kulturbauten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und übersieht auch die Gestaltung der Ausstellungsflächen.

30 Vgl. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.): Szenografische Gestaltung der Ausstellungsbereiche im Humboldt-Forum. Auslobungstext (Entwurf Preisrichtervorbesprechung). Berlin: 17.3.2010. Einzusehen bei der Architektenkammer Berlin unter [http://www.ak-berlin.de/publicity/ak/internet.nsf/0/3A71A1E5A902CC68C125784D0032BA89/\\$FILE/HUF_Ausstellung_Auslobung.pdf](http://www.ak-berlin.de/publicity/ak/internet.nsf/0/3A71A1E5A902CC68C125784D0032BA89/$FILE/HUF_Ausstellung_Auslobung.pdf) (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

31 Vgl. dazu auch König 2011b, S. 11.

der nun zentral hervorgehobenen Begriffe hervor: »Multiperspektivität«, »Gegenwärtigkeit« und »Publikum«.

Wie auch bei anderen internen Dokumenten musste ich bezüglich des Masterplans über mehrere Monate immer wieder nachfragen, ob ich Einsicht bekommen könne, bevor diese mir schließlich durch die Leiterin der Stabsstelle Humboldt-Forum, Bettina Probst, im August 2013 gewährt wurde.³² Ich hatte in den Monaten nach der internen Präsentation zunächst mit einzelnen Kurator_innen gesprochen, insbesondere mit Peter Junge, der zusammen mit Viola König das Ethnologische Museum in den unterschiedlichen Planungsgremien vertrat und für das Museum auch an der Bauplanung fürs Humboldt-Forums beteiligt war.³³ Er gab mir jedoch immer wieder zu verstehen, dass einige Aspekte des Plans noch evaluiert werden müssten und es daher keinen Sinn mache, wenn ich jetzt schon Einsicht bekäme.

Dies schürte natürlich meine Erwartungen an das Dokument und ich ging davon aus, dass die Ausstellungsplanung hier in einer inhaltlich sehr viel konkreteren Form festgelegt sei als dies im Konzept von 2008 der Fall war. Mit äußerster Spannung fuhr ich am 12. September nach Dahlem, um mir im Baucontainer der Stabsstelle das Dokument zur Einsicht aushändigen zu lassen. Zwei Tage lang zog ich mich mit dem schweren, im DIN-A3 Querformat gedruckten, knapp 250-seitigen Konvolut in den dortigen Besprechungsraum zurück und arbeitete das Dokument Seite für Seite durch (vgl. Abb. 9.1). Meine Erwartungen wurden allerdings größtenteils nicht erfüllt: Konkrete Antworten auf die Frage, wie die inhaltlichen Überlegungen aus dem Konzept von 2008 und die in den folgenden Workshops erarbeiteten Erweiterungen und Verfeinerungen in der Ausstellungsarchitektur umgesetzt werden sollen, liefert das Dokument nicht. Bevor ich dies ausführe, möchte ich jedoch einen kurzen Einblick in das Konzept von 2008 geben, um die darin zentralen Begriffe zu untersuchen, deren ›Umsetzung‹ ich im Masterplan erwartet hatte.

Vision und Bewegung

Das Konzept von 2008, wie es 2011 im Baessler-Archiv veröffentlicht worden ist, stellt die Ausstellungen der unterschiedlichen Abteilungen des Ethnologischen Museums für das Humboldt-Forum vor: Die Ausstellung Südsee und Australien, die Ausstellung Afrika, die Ausstellung Islamischer Orient, die Ausstellung Süd- und Südostasien, die Ausstellung Ost- und Nordasien, die Ausstellung Ethnologie Nordamerikas, die Ausstellung Amerikanische Archäologie, die Ausstellung Südamerikanisches Tiefland sowie die Ausstellung Musikethnologie und Berliner

³² Die Stabsstelle Humboldt-Forum wurde im Sommer 2012 unter dem Dach der SPK eingerichtet, um die Prozesse zwischen den verschiedenen Nutzern zu koordinieren (vgl. dazu Probst/Wegner 2013).

³³ Vgl. Peter Junge: Bauplanung für das Ethnologische Museum im Humboldt-Forum. In: König/Scholz 2011, S. 83–94.

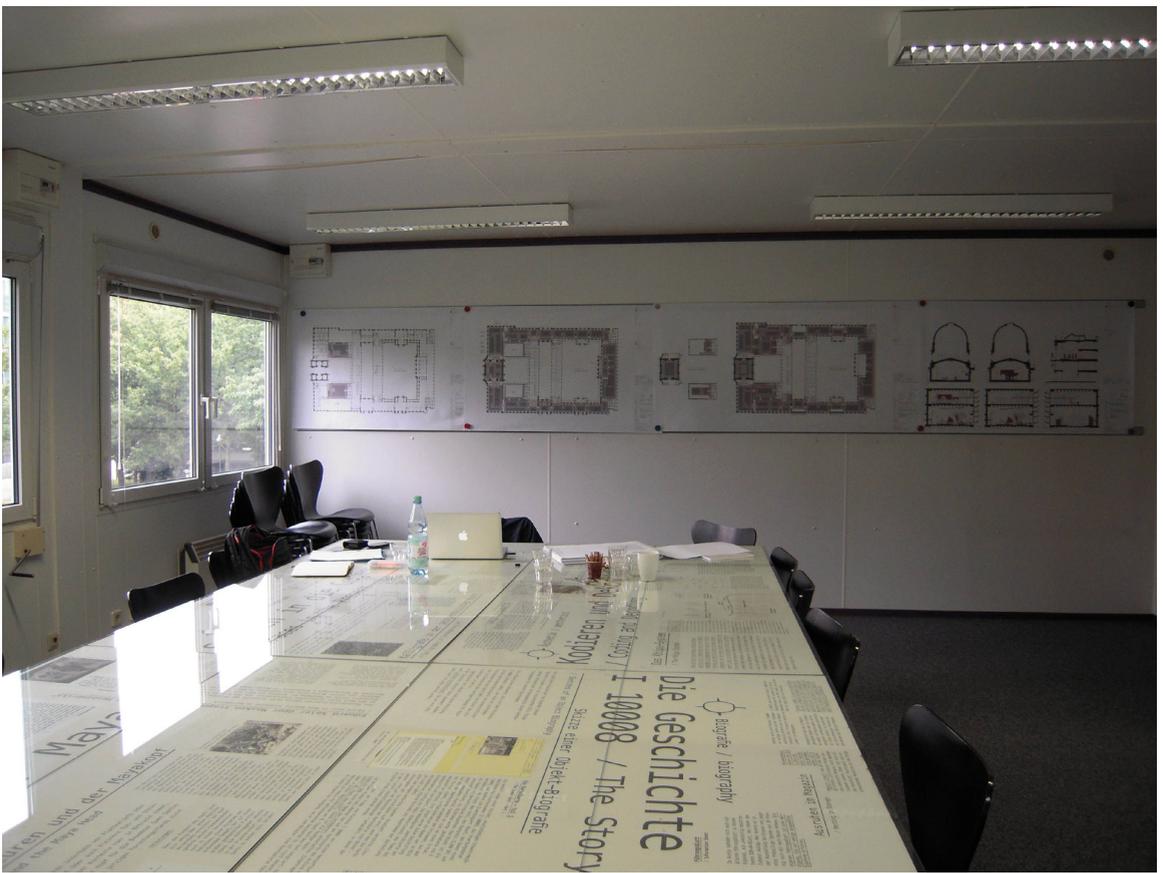


Abb. 9.1: Im Baucontainer der Stabsstelle Humboldt-Forum, Sept. 2013.

Phonogramm-Archiv. An dieser Auflistung wird deutlich, was ich bereits im vorigen Unterkapitel angerissen habe: Die Unterteilung der Ausstellungen folgt grundsätzlich einer geografischen Ordnung, ergänzt durch einzelne wenige thematische Schwerpunkte. Dies offenbart sich insbesondere an der Nennung der beiden Abteilungen Musikethnologie und Phonogramm-Archiv, die als eigene Sammlungseinheiten am Museum eben auch eine eigene Abteilung im Humboldt-Forum bekommen sollen. Beide Prinzipien folgen der Logik der administrativen Struktur des Museums: Es sind seine »großen Sammlungen«³⁴, die in dieser Ausstellungsstruktur abgebildet sind.

Das Konzept von 2008 ist getragen von dem Begriff der ›Vision‹. Im Kontext dieser Kategorie wird die zentrale Idee des Humboldt-Forums so beschrieben:

Die Vision für das Humboldt-Forum ist die Welt in der Mitte Berlins. »Welt« bezeichnet hier die Welt außerhalb Europas. Sie in einem Hause zu »beherbergen«, unserem Bildungsauftrag gemäß vorzustellen und erlebbar zu machen, ist unser Ziel. Das Humboldt-Forum ergänzt somit die archäologischen und kunsthistorischen Sammlungen auf der Museumsinsel einerseits und die kulturhistorischen Sammlungen des Deutschen Historischen Museums andererseits, die sich auf Europa und die sogenannte »Alte Welt«

34 Ethnologisches Museum Berlin 2011, S. 117.

konzentrieren. Das Humboldt-Forum mit seinem Schwerpunkt auf den Sammlungen Asiens, Amerikas, Afrikas und Ozeaniens folgt dem Ansatz Alexander von Humboldts, die Welt wissenschaftlich zu deuten und dabei ausdrücklich die Vielfalt menschlichen Denkens und Schaffens zu berücksichtigen.

Als natürliches Pendant zu den kunsthistorischen und archäologischen Sammlungen des europäischen Kulturkreises werden die Dahlemer Sammlungen an prominenter Stelle ganz im Sinne der globalen Sichtweise Alexander von Humboldts ihren Beitrag zur Weltdeutung leisten.³⁵

Dieser kurze Absatz beinhaltet mehrere Aspekte, die die Lektüre des dann folgenden Konzepts zentral beeinflussen und gerade auch für mit der Geschichte der Auseinandersetzung um das Humboldt-Forum wenig Vertraute einige wichtige Fundierungen bereithalten. Denn die komplexen Aushandlungsprozesse, die dem Humboldt-Forum in seiner hier präsentierten Form zugrunde liegen, werden nicht sichtbar, sondern als Tatsachen gesetzt und beeinflussen damit elementar die Leseweise des dann folgenden inhaltlichen Konzepts. Mit Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch fungieren diese Verweise als »initiiierende Setzungen«.³⁶ Als solche beeinflussen sie nicht nur die weitere Lektüre auf grundlegende Weise, sondern verhelfen auch zur Plausibilisierung der präsentierten Inhalte.

So ist die Bezeichnung »Welt« für die »Welt außerhalb Europas« keineswegs eine für sich evidente Zuspitzung – sie erhält ihre Selbstverständlichkeit erst vor dem Hintergrund der Gegenüberstellung von Humboldt-Forum auf der einen und Museumsinsel auf der anderen Seite, wie sie in den kulturpolitischen Rahmungen über Jahre hinweg eingeübt worden ist. Die Repräsentanten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Staatlichen Museen Berlin weisen in ihrem Vorwort die Museumsinsel gar ganz offen als Ort der »europäischen Kulturen« aus.³⁷ Die Ausstellungen im Schloss fungieren also wie selbstverständlich als das Gegenstück – eben als »natürliches außereuropäisches Pendant« – zu »Europa« und der

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Diesen Begriff verwenden Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in ihrer Ausstellungsanalyse des Naturhistorischen Museums Wien (Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 70ff.). Sie argumentieren, dass bereits die Beschaffenheit des Eingangs in das Museum, sein Stiegenhaus und die Kuppelhalle, die Wahrnehmung der Besucher_innen in bestimmte Bahnen lenkt. Unter Verwendung des auf Jana Scholzes Arbeiten beruhenden semiotischen Analyseverfahrens für das ›Medium Ausstellung‹ (Scholze 2004) argumentieren sie: »Auf metakommunikativer Ebene codieren Anlage und Ausgestaltung des Gebäudes das Selbstverständnis von Museum und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Auch wenn die Besucher_innen keine kenntnisreiche Decodierung der Architekturelemente vornehmen und selbst wenn sie das Gebäude kaum beachten, wird ihnen zumindest die Anmutung eines historischen Ambientes bewusst.« (Ebd., S. 71.) Ich verwende diesen Begriff von Muttenthaler und Wonisch für das Ausstellungskonzept, da ich davon ausgehe, dass auch ein solches Dokument bereits bestimmte Repräsentationslogiken aufweist, die dann auch in den tatsächlich zu realisierenden Ausstellungen relevant werden.

³⁷ Ethnologisches Museum Berlin 2011, S. 113–185, S. 115. Vgl. hierzu auch meine These in Kapitel 6, dass die Museumsinsel im Zuge der Gegenüberstellung mit dem Humboldt-Forum eine zunehmende ›Europäisierung‹ erfährt.

»Alten Welt«,³⁸ vertreten durch die Museumsinsel und das Deutsche Historische Museum gegenüber der Straße Unter den Linden.³⁹

Nicht zuletzt vermitteln schon die ersten beiden Sätze ein Verständnis des Museums über seinen »Bildungsauftrag«, das beachtlich ist: Die Aussage, die »Welt außerhalb Europas [...] in einem Hause zu ›beherbergen‹« und dort vorstellen und erlebbar machen zu wollen, zeugt nicht nur von einem hochgesteckten Ziel. Sie deutet vor allem auf ein museales Selbstverständnis hin, das davon ausgeht, die »Welt« könne anhand der Sammlungen adäquat repräsentiert werden. Die Aussage suggeriert die Annahme, dass es eine ›richtige‹ Repräsentationsweise gibt – eine Ausstellungspraxis, die dann ihrem ›Bildungsauftrag‹ gerecht wird, wenn sie die außereuropäische Welt möglichst so erlebbar macht, wie sie ›wirklich ist‹. In diesem Sinne kann der Begriff der ›Vision‹ hier in einer doppelten Hinsicht verstanden werden: Zum einen verweist er auf den visionären Gehalt, den die Protagonist_innen der Planung in ihrem Projekt sehen. Zum anderen verweist er aber auch auf eine zentrale Dimension der Institution Museum überhaupt: die Erschaffung eines Blickregimes, einer spezifischen ›Seh-Weise‹.⁴⁰

Zentrales Moment der im Konzepttext erläuterten Vision des Humboldt-Forums ist die Bewegung:

Der Aspekt der Bewegung ist in all seinen Facetten zu verstehen. Bewegung und Kommunikation bilden die Leitmotive für unsere Ausstellungen. Bewegung äußert sich:

- in den Reisen von Sammlern, die Objekte nach Europa verbringen (z. B. Expeditionen seit Alexander von Humboldt);
- in Objekten, die ihren Standort wechseln als Handels- und Tauschware, zuweilen als Kriegsbeute;
- in Objekten, die zwischen alten und neuen Museumsgebäuden verschoben werden, zwischen Magazin und Ausstellung;
- in Objekten, die durch die Welt reisen als Exponate in Wechselausstellungen;
- in Objekten, die ihre Authentizitäten wechseln, von ihrer ursprünglichen in andere Funktionen, als Original oder als Fake.⁴¹

³⁸ Ebd.

³⁹ Vor dem Hintergrund dieser Rahmung des Konzepts ist es vielleicht wenig verwunderlich, dass die in der Berliner Debatte durchaus umstrittene Frage des hier formulierten Gegenübers auf dem Treffen des Internationalen Advisory Boards im April 2011 kaum diskutiert wurde. Die Mitglieder des hochkarätig besetzten Gremiums hatten im Vorlauf alle das Konzept der beiden Dahlemer Museen bekommen, in dem diese Einführung in englischer Übersetzung enthalten ist.

⁴⁰ Svetlana Alpers betont, wie das Herausheben von Objekten (ob ethnologisch, künstlerisch oder naturkundlich) aus vorherigen Lebens- oder Verwendungszusammenhängen zur isolierten Betrachtung im Museum einen »museum effect« zur Folge hat, den sie als »way of seeing« beschreibt. Svetlana Alpers: *The Museum as a Way of Seeing*. In: Karp/Lavine 1991, S. 25–32. Vgl. hierzu auch Tony Bennetts Arbeiten, insbesondere: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995 (darin insbes. das Kapitel »The Exhibitionary Complex«, S. 59–88); ders.: *Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision*. In: Macdonald 2006, S. 263–281.

⁴¹ *Ethnologisches Museum Berlin 2011*, S. 125.

Vordergründig stehen diese Ausführungen in einem Spannungsverhältnis zur Darstellung im vorangegangenen Textausschnitt: Die Objekte werden hier nicht als Ausweis der gesellschaftlichen oder kulturellen Kontexte aufgeführt, die es zu ›vermitteln‹ gilt. Vielmehr steht hier die Dimension der unterschiedlichen Bedeutungsebenen im Vordergrund, die ihnen zugeschrieben werden können, je nach dem Kontext, innerhalb dessen sie sich befinden, oder dem Blickwinkel, von dem aus sie betrachtet werden – eine Dimension, wie sie seit geraumer Zeit auch unter dem Begriff der ›Objektbiografie‹ verhandelt wird.⁴² Es handelt sich hier aber nur auf den ersten Blick um einen Widerspruch. Denn die beschriebenen Aspekte der Beweglichkeit stehen im Kontext einer Gliederung auf mehreren Ebenen: erstens der Gliederung in »Europa« und »Außereuropa«, wie sie im vorherigen Textausschnitt deutlich herausgestellt wurde. Zweitens der Gliederung in Kontinente, die vor allem mit der einfacheren Orientierung für die Besucher_innen begründet wird. So argumentiert Viola König, dass sich die »geografische Grundstruktur nach Kontinenten, die es traditionell in ethnologischen Museen gibt«, bewährt habe, »erfüllt sie doch die erste Frage eines typischen Besuchers dieses Museumstyps nach dem ›Wo‹.«⁴³ Auch dies ist eine Setzung – genau wie die Behauptung des »typischen Besuchers« es ist –, ohne nach den Gründen und auch Problematiken zu fragen, die hinter einer solchen scheinbaren Orientierungsbedürftigkeit liegen.⁴⁴ Und drittens der Gliederung nach Modulen, die die Ausstellungsstruktur innerhalb der kontinentalen Großflächen nach regionalen und/oder thematischen Kriterien ausmachen.

Die Verortung der im obigen Abschnitt vorgestellten Aspekte der ›Bewegung‹ erscheint also im Rahmen der Gesamtstruktur als im wörtlichen Sinne begrenzt. Die Perspektivierung erfolgt nur vor dem Hintergrund, dass die Objekte immer bereits Teil der ethnologischen Sammlung sind; dass sie als Teil dieser Sammlung in unterschiedlichen kontinentalen Abteilungen verortet sind; und dass sie innerhalb dieser Abteilungen in verschiedenen Modulen ausgestellt sein werden. Mit einem genaueren Blick auf den Masterplan der Ausstellungsgestaltung werde ich das Spannungsverhältnis zwischen Bewegung und Modularisierung im Folgenden weiter herausarbeiten.

42 Der Begriff geht zurück auf die grundlegenden Überlegungen von Igor Kopytoff, dass auch Objekte Geschichten akkumulieren. Ders.: *The cultural biography of things: commoditization as process*. In: Appadurai 1986, S. 64–91. Vgl. für eine Überblicksdiskussion unterschiedlicher Ansätze des Begreifens von Objektbiografien: Chris Gosden und Yvonne Marshall: *The Cultural Biography of Objects*. In: *World Archaeology* 31/2 (1999), S. 169–178.

43 König 2013, S. 93.

44 Die Annahme dieser Notwendigkeit einer geografischen Orientierung unterstrich König bei einer Anhörung zum Humboldt-Forum vor dem Berliner Abgeordnetenhaus im Dezember 2013 mit folgenden Worten: »Wir haben die alte Kontinentalaufteilung beibehalten. Es ist uns ganz wichtig, das Publikum da abzuholen, wo es auch ankommt, und das ist, wenn man Kulturen aus der ganzen Welt zum Thema hat, erst mal eine Frage der Verortung. Unsere Besucher fragen wirklich: Wo ist hier die Kultur der Indianer? Wo ist Benin? Wo kann ich was über chinesische Kunst erfahren? – Denn wir sind ja zusammen mit einem Museum, das schon im Namen den Kontinent führt, das Asiatische Kunstmuseum.« (Abgeordnetenhaus Berlin, 17. Wahlperiode, Plenar- und Ausschussdienst: Wortprotokoll. Ausschuss für Kulturelle Angelegenheiten. 31. Sitzung, 2. Dezember 2013.)

9.4. Bewegung und Begrenzung

Der ›Masterplan für die Ausstellungsgestaltung‹⁴⁵ ist das erste umfassende Dokument im Planungsprozess des Humboldt-Forums, das die unterschiedlichen Ebenen der Planung – Architektur, Gestaltung, Einrichtungstechnik, Corporate Design, Medieneinsatz, Ausstellungs-dramaturgie etc. – miteinander verbindet und in einem Gesamtplan zusammenfasst. So werden hier die übergreifenden inhaltlichen Kernfragen mit der Raumstruktur des Schlosses zusammengebracht und in räumlichen Grafiken visualisiert. Genauso werden aber auch unterschiedliche Schnittstellen bearbeitet, wie die zur Architektur, zu den Medienproduzent_innen und zum Orientierungssystem des baulichen Corporate Designs. Dabei werden Fragen, in welchen Räumen wo die Türen sein werden und wieviel potentielle Ausstellungsfläche hierdurch abgezogen werden muss, genauso relevant wie Aspekte der baulichen Statik hinsichtlich des Einsatzes von Großvitrinen oder solche des Lichteinfalls und der Klimatisierung. Die grundlegenden Fragen der Wege- und Gangführung müssen dabei sowohl aus der inhaltlichen wie auch aus der technischen Perspektive angegangen werden. Für Außenstehende selten bewusst wahrgenommene Details wie die Strukturierung der Bodenbeläge und ihre Relevanz für die Wahrnehmung von Brüchen werden in diesem Kontext relevant.

An diesen Funktionen des Masterplans wird deutlich, wie naheliegend eine raumtheoretische Perspektive auf Museumsarbeit ist. Museen können als Räume verstanden werden, die durch das Zusammenwirken unterschiedlicher Akteur_innen, Perspektivierungen, von baulichen und konzeptionellen Planungen, dadurch entstehenden Möglichkeiten wie Begrenzungen, von Praktiken der Gestaltung und ihren multiplen Lesarten hergestellt werden. Im Sinne eines relationalen, prozessualen Raumbegriffs lässt sich mit Blick auf den Masterplan die Ausstellungsgestaltung in diesem Sinne als raumkonstituierende Praxis begreifen. Anhand der im Folgenden analysierten gestalterischen Praktiken erscheint auch das zu planende Humboldt-Forum damit nicht als Raum im Sinne einer »Einheit, in dem Dinge passieren«, sondern, um mit Irit Rogoff zu sprechen, »als das, was passiert – in ihm und durch ihn«⁴⁶.

Nach einer ersten Durchsicht war mir klar: Mit ›Ausstellungsgestaltung‹ ist nicht nur die Frage verbunden, wie die Konzepte der Kurator_innen räumlich gedacht und visualisiert werden können. Vielmehr beinhaltet die Arbeit des Ende 2013 ungefähr

45 Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel: Humboldt-Forum: Masterplan Ausstellungsgestaltung. Berlin: unveröffentlichtes Dokument, 27.11.2012a.

46 Irit Rogoff: ‚Deep Space‘. In: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Christina Threuter (Hrsg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg: Jonas-Verlag, 1997, S. 52–60, S. 53 (Hervor. i. O.). Vgl. auch Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider und Annett Schulze: Die x Dimension des Musealen. Potentiale einer raumanalytischen Annäherung. In: Dies. (Hrsg.): Museum*. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin, Panama Verlag, 2011, S. 7–16.

12-köpfigen Gestaltungsteams grundlegende Themen, die auch ganz elementare architektonische Aspekte betreffen, mit der inhaltlichen Konzeption aber immer fest einhergehen. Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass der Wettbewerb erst entschieden wurde, als die Architektur des Schlossbaus längst feststand, aus konzeptioneller wie gestalterischer Sicht wenig nachvollziehbar.⁴⁷

So ist der Masterplan ein Dokument, in dem die räumliche Struktur der Ausstellungsgeschosse bis in kleine Details erläutert und bildlich dargestellt wird. Das längste Kapitel widmet sich hierbei der Dramaturgie der Ausstellungselemente. Hier werden die räumlichen Abfolgen und deren wichtigste inhaltliche Funktionen ebenso vorgestellt. Zentraler Bestandteil der unterschiedlichen Kontinente und Regionen sind dabei die in diesen platzierten Module. Diese sind, so wird in einem dazugehörigen Dokument erläutert,

in den Ausstellungsgeschossen nach Kontinenten gruppiert, folgen aber innerhalb der Kontinente nicht der geografischen Anordnung. Wo möglich und sinnvoll werden Bezüge zwischen angrenzenden Modulen aufgezeigt, teilweise sind sie aber auch bewusst durch Brüche voneinander getrennt. Die Module können etagenweise von verschiedenen Ausgangspunkten als Rundgänge oder nur in Teilen begangen werden, sie sind aber auch über verschiedene Themenrundgänge miteinander verbunden.⁴⁸

Entgegen meiner Erwartung und anders als im Konzept von 2008 werden die Module im Masterplan nicht weiter vorgestellt. Es finden sich lediglich Hinweise auf ihre Platzierung in den jeweiligen Kontinenten und auf ihren Titel. Für die Ozeanien-Ausstellung⁴⁹ sind dies die aufgrund der Größe der Objekte in den »Kuben« – Räumen mit besonders hohen Decken – im ersten Obergeschoss untergebrachten Module *Schiffe Ozeaniens* und *Palau und koloniale Begegnungen* sowie im zweiten Obergeschoss die Module *Kulturen Melanesiens*, *Herrschaftszeichen und Göttersymbole aus Ozeanien*, *Malerei in Ozeanien* und *zirkumpazifische Moderne*.⁵⁰ Für die Afrika-Abteilung sind die Module *Kamerun*, *zeitgenössische Kunst aus Afrika*, *Ostafrika/Indischer Ozean* und *Benin* aufgelistet (vgl. Abb. 9.2). Zu den insgesamt 12 aufgeführten Kategorien der Präsentation in den Ausstellungsgeschossen gehören weiterhin unter anderem die Schaumagazine und Vertiefungspunkte, Satelliten mit »Musik und Sprachen der Welt«, Treffpunkte, den Ausstellungen vorgelagerte Introbereiche, die der »Einführung, Orientierung

⁴⁷ Darauf verwies Tim Ventimiglia, der für Ralph Appelbaum Associates (RAA) in Berlin Verantwortliche, im Gespräch: In den USA, wo seine Firma viele museale Dauerausstellungen gestaltet hat, ist der Regelfall, dass man schon in der Phase der architektonischen Planung mit dabei ist und diese auch auf die Ausstellungen hin denkt – eine Blickweise, die ein Architekt wie Franco Stella natürlich kaum von selbst mitbringt.

⁴⁸ Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel: Humboldt-Forum: Masterplan Ausstellungsgestaltung. Erläuterungs- und Konzepttext. Berlin: unveröffentlichtes Dokument, 27.11.2012b, S. 13.

⁴⁹ Anders als im Konzept von 2008 wird die Ausstellung nicht mehr »Südsee und Australien« genannt.

⁵⁰ Ralph Appelbaum Associates/malsyteufel 2012a, S. 79ff.

AUSSTELLUNGSMODULE | 2.OG



Abb. 9.2: Masterplan-Rendering des Grundrisses der Ausstellungsfläche im 2. OG mit Modulen.

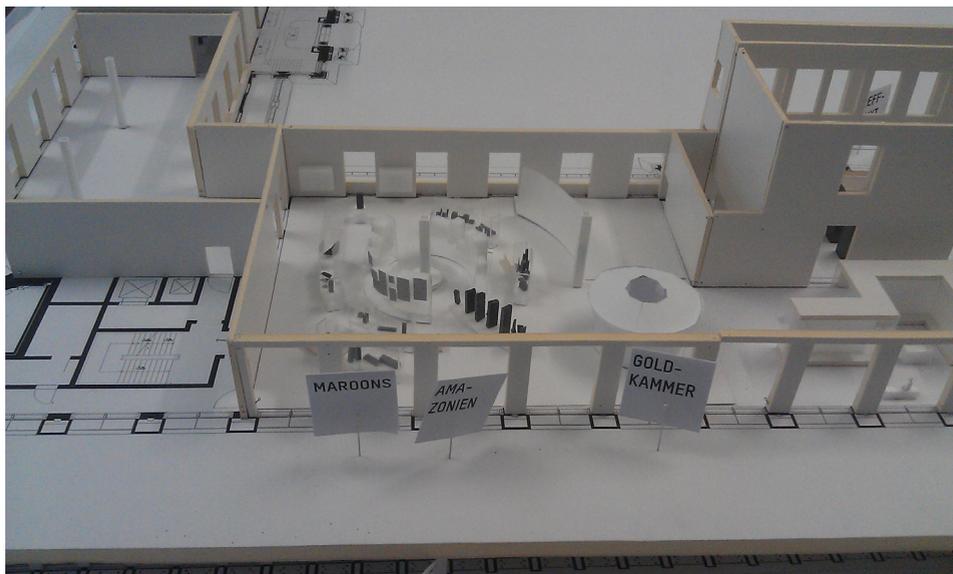
und Entscheidungsfindung⁵¹ dienen sollen sowie Portalräume, in denen jeweils übergreifende Themen behandelt werden.

Das Rendering des Masterplans verdeutlicht die räumliche Ordnung der Ausstellungsflächen: Zu sehen ist der Grundriss des Schlossbaus mit seinen beiden Innenhöfen. Die farblich unterlegten Flächen markieren die verschiedenen Kontinente: die hellblaue Fläche links die Abteilung Ozeanien,⁵² die dunkelblaue Fläche Amerika und die grüne Fläche Afrika. Auf diesen Flächen sind wiederum durch hellere Rechtecke die einzelnen Module ausgewiesen. Von den Ausstellungsmodulen im zweiten Obergeschoss weist diese Grafik das Modul Kamerun aus. Exemplarisch hierfür stehen die zu sehenden vier Objekte aus der Sammlung der Abteilung.

Anhand dieser Grafik wird die Strukturierung der Ausstellungsgeschosse deutlich. Bis zur Ebene der Module sind die Ausstellungsflächen nicht nur klar gegliedert, sondern auch ihre Grenzen werden deutlich visualisiert. Die Module sind grafisch anhand schraffierter Flächen dargestellt und weisen – neben Titel und kleiner Bilder beispielhaft ausgewählter Objekte – keine weiteren inhaltlichen Charakteristika auf. Damit sind die Module weitestgehend flexibel gehalten. Als abstrahierte Container

⁵¹ Ebd., S. 36.

⁵² Die dazu gehörenden beiden Räume mit den großformatigen Objekten der Abteilung sind in den Kuben im ersten Obergeschoss untergebracht und daher auf diesem Rendering nicht zu sehen.



sind sie erst einmal Stellvertreter für die auszuhandelnden Inhalte. Hier zeigt sich ihre Funktion als ›Boundary Object‹: Sie bieten genügend Grundlage für die gemeinsame Arbeit zwischen Gestalter_innen und Kurator_innen, und dennoch geben sie auf dieser Stufe der Planung kaum eine Gliederung vor.

Trotzdem wirkt diese Art der Visualisierung auch strukturierend. Während ein Teil der Module thematisch ausgerichtet ist, bleibt ein anderer Teil geografisch zugeordnet. Dieser setzt die Logik der räumlichen Ordnung durch die Kontinentalflächen auf der Ebene der Module fort. Dadurch, dass die Module in dieser Form der Abbildung eine so klar definierte räumliche Begrenzung erfahren, wird diese Fortsetzung des geografischen Prinzips weniger gebrochen, als dass sie visuell unterstützt wird. Innerhalb der kontinentalen Aufteilung der Schossetagen wirkt die räumlich so klar umrissene Platzierung der Module nicht nur begrenzt, sondern eingrenzend.

Dies wird besonders deutlich im Vergleich zwischen dem oben diskutierten digitalen Rendering und dem Schlossmodell, an dem die Gestalter_innen arbeiten und das auch für gemeinsame Planungstreffen zwischen diesen und den Kurator_innen der Museen herangezogen wird (vgl. Abb. 9.3 sowie 9.4 und 9.5). An dem Beispiel des hier abgebildeten Amazonien-Moduls wird ersichtlich, dass dieses als ein großer Ausstellungsraum konzipiert ist. Erst mit Blick auf das Schlossmodell zeigt sich, nach welchen Parametern die Begrenzung der Module im Masterplan verläuft: Dort folgen die schraffierten Flächen nämlich nicht zwingend einer baulichen Aufteilung des Gebäudes, denn dessen Innenwände sind nicht zu sehen. Vielmehr markieren die Umrissse die regionalen und thematischen Einheiten innerhalb des kontinenta-

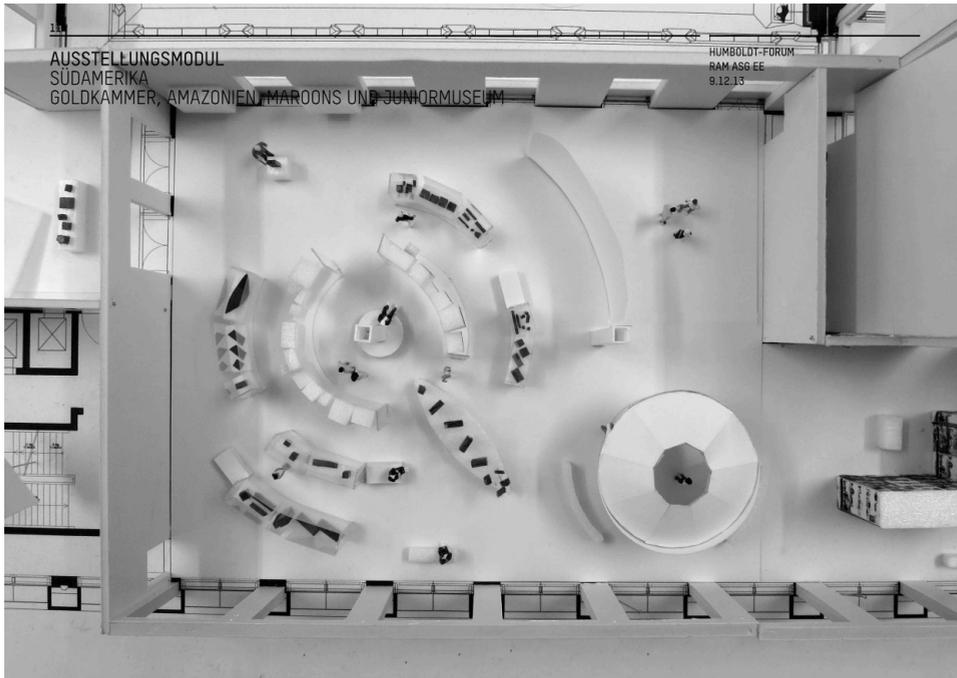


Abb. 9.3–9.5: Das Amazonien-Modul mit Maroons und Goldkammer im Schlossmodell, Dez. 2013.

len Gefüges der Ausstellungsgeschosse. Die einzelnen Schwerpunkte – hier im Bild Amazonien, Maroons und Goldkammer – erscheinen im Masterplan als voneinander getrennte Ausstellungseinheiten.

In diesem Kontext ist interessant, dass das Schlossmodell erst viel später als der Masterplan entstand – aus Sicht einzelner Akteur_innen viel zu spät. So sagte mir Martin Heller im Experteninterview im Juni 2013, dass jetzt anhand des Modells die Ausstellungsgeschosse ganz anders diskutiert würden. Das Modell sei auf seine Initiative hin, im Kontext der Planung aber leider viel zu spät entwickelt worden. Dabei fänden die wirklich relevanten Diskussionen vor dem Modell statt.⁵³ Ihm sei klar gewesen, dass der Dialog zwischen Gestalter_innen und Kurator_innen nur an einem Modell auf produktive und vor allem zielführende Weise erfolgen könne. Und das bewahrheite sich jetzt.⁵⁴

Anhand des Vergleichs mit dem später eingesetzten Modell wird deutlich, dass die grafische Verbildlichung der Idee des Moduls im Masterplan dagegen ziemlich genau dem Grundsatz entspricht, wie ihn Königs oben zitierte Aussage zum Ausdruck bringt: dass die geografische Aufteilung der Ausstellungsgeschosse notwendig ist für eine bessere Orientierung der Besucher_innen. Die Struktur der Ausstellungsgeschosse wirkt auf dem Masterplan tatsächlich sehr aufgeräumt und strukturiert. Im Vergleich zu einer Gliederung, die – wie auf dem Bild des Schlossmodells zu sehen – teils durch Rauntrennungen vorgegeben ist, teils innerhalb eines großen Raumes ineinander übergeht, erscheint die Visualisierung der grafisch klar voneinander getrennten Module in Form der schraffierten Flächen somit als eine Art Idealbild, als Prototyp der Strukturierung.

Die geografisch-begrenzende Logik der Modul-Struktur soll aber zuweilen auch aufgebrochen werden. So spricht König davon, dass transkontinentale Übergänge veranschaulichen würden, »dass Kulturen sich nicht nach einer künstlichen Aufteilung der Welt nach Kontinenten richten.«⁵⁵ Deswegen würden bewusst Brüche sowie nicht an Regionen gebundene »Große Themen« eingebaut.⁵⁶ Dieses Zitat macht zwei Dinge deutlich: zum einen, wie sehr sich die Planer_innen über ihre eigenen, »künstlichen« kontinentalen Setzungen im Klaren sind; die thematischen Module sollen dem zumindest ansatzweise Abhilfe verschaffen. Zum anderen jedoch erweist sich in eben diesem Begriff des ›Übergangs‹ letztlich die fundamentale Logik der geografischen Aufteilung, wie sie farblich schraffiert bis auf die Ebene der Module auch im Masterplan abgebildet ist. Denn mit dem Begriff des Übergangs konstituiert sich letztlich das, was überbrückt werden soll – das Zentrum, der Schwerpunkt, die ›Region‹.

53 Martin Heller, Experteninterview am 13.6.2013.

54 Ebd.

55 König 2013, S. 92.

56 Ebd.

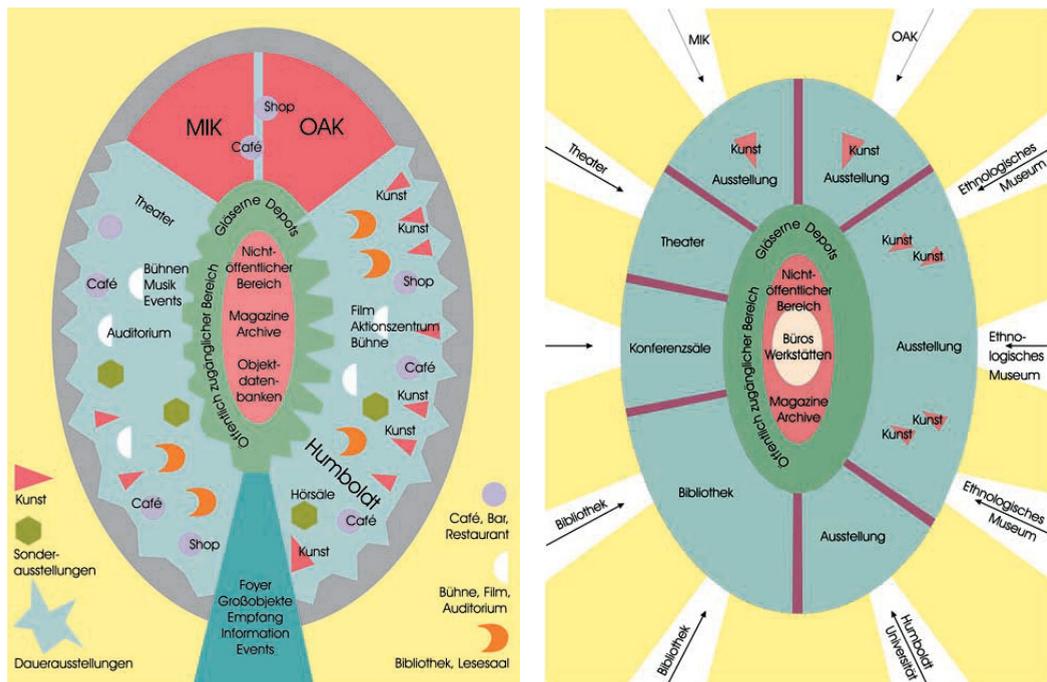


Abb. 9.6 und Abb. 9.7: Ideenskizze zum Funktionsprogramm von 2001 (Baessler-Archiv 59, 2011)

Ein Blick auf zwei Skizzen aus dem Jahr 2001 verdeutlicht dabei, wie anders die Anordnung der Ausstellungen in einem frühen Stadium gedacht wurde (vgl. Abb. 9.6 und 9.7). Die Skizzen stammen aus einem Konzeptpapier von Viola König vom Juli 2001, das diese auf Bitte von Generaldirektor Schuster und Präsident Lehmann erstellte. Unter dem Namen Humboldtzentrum sollte der Schwerpunkt »auf dem ›Außereuropäischen‹, dem ›Überseeischen‹ gewissermaßen dem ›Neuweltlichen‹ stehen«⁵⁷. Dieser räumlichen Definition sollte die zeitliche gegenüberstehen, so König. Denn durch die Weltumsegelungen und die »Kolonisierung der Welt durch die Europäer treten alle fünf Kontinente in das Blickfeld europäischer Betätigung, inklusive ihrer Erforschung«⁵⁸. Das Museumsprojekt wird hier als raum-zeitliche »Ergänzung der Museumsinsel«⁵⁹ begriffen; die Betonung auf *Ergänzung* legt den Fokus auf die Differenz: »In Konsequenz muss der überseeische/außereuropäische Aspekt übergeordnet erkennbar und der überwiegende Teil der einzelnen Funktionen ihm unterworfen sein.«⁶⁰

57 König 2011b, S. 33.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 34.

60 Ebd.

Mit Blick auf dieses Papier wird deutlich, wie dezidiert der geografische Aspekt dem später Humboldt-Forum genannten Projekt auch vonseiten der Museumsleitung zugrunde gelegt wurde. In anderer Hinsicht unterscheidet dieses sich aber deutlich von den Inhalten, wie sie sich später festigten und wie ich sie im ersten Teil der Arbeit grundlegender diskutiert habe. So bezeichnet König, angelehnt auch gerade an das Exposé des Züricher Ethnologen Fischer, das Humboldtzentrum als »Weltkunstzentrum«: »Kunst im globalen Diskurs, die eurozentrische Perspektive verlassend, dennoch den Standort Europa mit eigener dezidiert Kunstgeschichte berücksichtigend.«⁶¹ Hier wird deutlich: Trotz der Schwerpunktsetzung auf »Außereuropäisches« zielt König auf ein integratives Nutzungskonzept ab, das noch keine derart klare Trennung zwischen Schlossplatz = Außereuropa und Museuminsel = Europa vorsieht. Mit dem Fokus auf Kunst verbleibt König zwar in der Logik der Dichotomisierung zwischen Hochkulturellem und Alltagskultur. Und so verwundert es nicht, dass das Museum Europäischer Kulturen in diesem Papier bereits nicht mehr genannt wird, obwohl Schuster noch wenige Wochen vorher betont hatte, dass für »den Dialog mit den europäischen Kulturen (...) ferner die Mitarbeit des Museums Europäischer Kulturen bei den Staatlichen Museen geradezu unerlässlich«⁶² sei. Gleichzeitig aber ist der Aspekt der Bewegung, wie König ihn bereits in ihren ersten Überlegungen kurz nach ihrem Amtsantritt dargelegt hatte, hier noch deutlich wahrnehmbar. Dies wird an den beiden Skizzen besonders ersichtlich. Auf ihnen ist die Idee zu sehen, die Ausstellungsflächen kreisförmig von innen nach außen anzuordnen. Während sich im Kern ein nichtöffentliches Kompaktmagazin befindet, ist um ihn herum in Form eines »gläsernen Rings« eine »begehbare Datenbank« angeordnet.⁶³ Darum herum befindet sich wiederum eine »breit angelegte Nutzungszone von unterschiedlichen Ausstellungsflächen, Lesesälen, durchsetzt von Kunstinseln, Ruhezeiten, Kinderecken, sauberer geruchsfreier Gastronomie (Coffee Shops, Läden) und den anderen Komponenten«.⁶⁴ Der Außenring, wie auf der linken Abbildung zu sehen, ist als umgebende Eingangshalle gedacht, von der aus die Ausstellungen gezielt angesteuert werden können.

Gerade an der linken Skizze zeigt sich das Anliegen eines Ineinandergreifens der einzelnen Komponenten. Die Formulierung, dass die Besucher_innen der »Kunst allerorten« begegnen sollen, »zuweilen sofort erkenntlich, zuweilen eher subtil, zuweilen wird der Besucher selbst Teil der Kunst«,⁶⁵ wird hier gut vorstellbar. Dieses Ineinandergreifen zeigt sich anhand der verschiedenen Formen auf der Ebene der Visualisierung: Die Sonderausstellungen, die Kunst, Gastronomie, Bibliothek und Lesesaal sowie Bühne, Film und Auditorium sind alle auf einer großen Fläche für Dauerausstellungen angeordnet. Diese Zone wurde, so König, »in Anlehnung an die

61 Ebd.

62 Schuster 2001, S. 50. Der Text ist auch in voller Länge abgedruckt in König 2011b.

63 König 2011b, S. 34.

64 Ebd.

65 Ebd.

Struktur der Computerscreens und des Surfens von Icon zu Icon gestaltet«⁶⁶. Mehr noch: »Die ›Insel‹-Struktur bzw. die Anordnung in Modulen wurde großen Spielcasinos entnommen (Spielautomatenkomplexe umgeben von Cafés, Bars, Bühnen sowie inszenierten Nachbauten historischer Strukturen um Atmosphäre zu schaffen).«⁶⁷ Durch diese räumliche Orientierung entlang zweier dezidiert nicht-musealer, ja vielleicht wegen ihrer Konsumorientierung und populärkulturellen Kodierung gar anti-musealer Kontexte wird der klare Bruch erkennbar, der mit diesem Konzept einhergeht: Trotz der auf der inhaltlichen Ebene durchaus anvisierten traditionellen Ordnung des Museums wird auf der visuellen Ebene des Grundrisses mit klaren räumlich-geografischen Einheiten gebrochen, wie sie auf dem Rendering des Masterplans elf Jahre später dann doch wieder visualisiert auftauchen.

Am Flughafenterminal: Die Welt als Ausstellung

Ein aufschlussreicher Aspekt in dieser frühen Konzeptskizze ist die Metapher des Flughafenterminals. Diese hatte König bereits in ihren ersten Überlegungen zu einem Rahmenkonzept eingebracht: Ein »Multiple-Choice-Verfahren« sollte der Konvention vorgegebener Rundgänge vorgezogen werden, versinnbildlicht durch die Eingangshalle eines großen internationalen Flughafens. Dieses Bild fand vor allem Verwendung, weil hiermit eine zeitliche Beständigkeit assoziiert wurde. Sie erschien angesichts der langen Planungsphase als hilfreich,

denn Flughäfen dürfte es auch in 20 Jahren noch geben. Der Besucher steht in der Eingangshalle. Auf der Anzeigetafel kann er Rundgänge auswählen und an der Kasse buchen wie einen Flug. Natürlich kann er auch Rundgänge miteinander kombinieren wie Connecting Flights oder Gabelflüge. Dann begibt er sich zu den Eingängen entsprechend den Flughafen Terminals mit Abflügen und Ankünften. Alternativ kann er entweder konventionell zu Fuß starten, vielleicht über ein Laufband, oder sich virtuell (Flugsimulator) auf die Ausstellungsreise begeben. Der Vorteil eines solchen Konzepts ist, dass es noch während der langen Bauphase flexibel bleibt, nachgebessert werden kann, und dass es zu keinerlei Kompetenzgerangel innerhalb der verschiedenen Museen, den Bibliotheken, der Humboldt-Universität u.a. Nutzern kommen kann. Jeder bleibt in seiner individuellen Ausgestaltung völlig autonom.⁶⁸

An diesen Überlegungen wird deutlich, dass die modulare Struktur stark verknüpft ist mit dem Aspekt der Flexibilität, sowohl in Bezug auf die Planungsphase als auch

⁶⁶ Ebd., S. 36.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd., S. 21. Deutlich wird gerade am Schluss des Zitats mit dem Begriff des »Kompetenzgerangels«, dass auch in diesem frühen Stadium der Planung schon nach Wegen gesucht wurde, die Zusammenarbeit der verschiedenen »Interessengruppen« zu erleichtern. Was hier noch unter der Metapher des Flughafens mit seiner Flexibilität formuliert ist, findet dann später seine Realisierung des Moduls als »Boundary Object«.

in Bezug auf die Struktur des später einmal fertigen Hauses. Auch mit der Flughafenmetapher ist ein dezidiert nicht-musealer Raum gewählt, der allerdings – ähnlich wie das Museum – ein kulturgeschichtlich bedeutender Ort der Moderne ist. An ihm bündeln sich Träume und Imaginationen von fernen Welten, er versinnbildlicht geradezu das Versprechen der Erreichbarkeit vormals unerreichbarer Orte.⁶⁹

In der gegenwärtigen Planung ist die Metapher des Flughafenterminals nach wie vor aktuell. Sie wird eingesetzt, um die Flexibilität zu versinnbildlichen, die den Gang durch das Humboldt-Forum auszeichnen soll. Und sie steht generell für ›Besucherfreundlichkeit‹ – denn ein Flughafen kann es sich nicht leisten, dass sich Passagiere verirren. Die Konzeption von Themenrundgängen, mit denen Angebote quer zu der geografischen Gliederung gemacht werden sollen, ist hier gut mit der von König visionierten »Ausstellungsreise« vereinbar. Allerdings bekommt das Bild des Flughafens im Rahmen des heutigen Planungsstandes der Ausstellungsgeschosse eine andere Bedeutung. Denn wie sich an dem heutigen Grundriss zeigt, birgt die Schlossarchitektur einige grundlegende Limitierungen. Selbst bei individuell ausgestalteten Themenrundgängen ist es aufgrund der kontinental gegliederten, um die beiden Innenhöfe herum angeordneten Ausstellungsflächen nicht anders möglich, als die Kontinente nacheinander zu durchschreiten.⁷⁰ Das von König beschriebene Prinzip der Connecting Flights und Gabelflüge ist hier keine Metapher mehr für das eigenwillige Kreieren individueller Ausstellungsrundgänge. Es ist Metapher für ein geografisches Durchwandern des Raumes, selbst wenn der Fokus thematisch gewählt sein sollte. Damit verliert das Bild des Flughafens seine Eigenschaft der Strukturierung ansonsten miteinander verflochtener, flexibler Ausstellungsinhalte. Es ist zum Sinnbild der Reise durch ›Regionen‹ geworden, durch geografisch strukturierte, nach Modulen geordnete und damit mehr oder weniger klar voneinander abgegrenzte Ausstellungsbereiche.

Der Aspekt des Zurechtfindens, wie ihn Viola König artikuliert hat, wird hier auf bildhafte Weise in einen grundlegenden Nexus gebracht mit der geografischen Aufteilung der Welt, wie sie historisch gesehen gerade in der Institution Museum selbst eingeübt wurde. Insofern folgt die Maßgabe, dass die Besucher_innen immer genau wissen sollen, ›wo‹ sie sich gerade befinden, um sich wohlfühlen zu können,

⁶⁹ Interessant ist die Metapher des Flughafens auch gerade im Kontext der Planung ethnologischer Ausstellungen angesichts des etablierten Begriffs der ›Airport Art‹. Damit sind Repliken von Ethnografika gemeint, die insbesondere in afrikanischen Ländern für den touristischen Markt produziert und neben Märkten insbesondere auch auf Flughäfen als Souvenirs verkauft werden. ›Airport Art‹, mitunter auch ›Ethnokitsch‹ genannt, macht die Metapher des Flughafens noch einmal interessanter, gerade auch weil sie, wie Ingrid Thurner auf Basis ihrer Forschungen in Westafrika argumentiert, mindestens so stark westliche Vorstellungen und Stereotype über Afrika reflektiert wie einheimische Vorstellungen und Stile. Vgl. Ingrid Thurner: Airport Art aus Westafrika. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 125/126, 1995, S. 225–247. Der Topos des Zurechtfindens, für den der Flughafenterminal im Kontext der Berliner Planungen steht, entlarvt sich vielleicht gerade anhand des Begriffs der ›Airport Art‹ als westliche, museale Praxis der Raumanewingung.

⁷⁰ Vgl. Junge 2011. Hier wird das Zusammenwirken von inhaltlicher Konzeptionierung und architektonisch-baulichen Vorgaben grundlegend deutlich.

einer genuin musealen Logik. Wir finden hier die »Welt als Ausstellung«, wie es Timothy Mitchell prominent formuliert hat,⁷¹ ohne dass die Kartografierung dieser Welt in der Ausstellung reflektiert, geschweige denn infrage gestellt würde. Vielmehr noch, sie wird als Modus Operandi der Ausstellungsplanung zugrunde gelegt. Die Einteilung der Schlossetagen, wie sie auf dem Rendering des Masterplans zu sehen ist, macht hierbei deutlich, wie strukturierend letztlich diese Visualisierungen selbst sind.

Als ich im Dezember 2013 mit Tim Ventimiglia, dem Leiter des Berliner Büros von Ralph Appelbaum Associates, und seiner Mitarbeiterin Claudia Woschke über die Planungen sprach, fragte ich Ventimiglia, ob er sich für ein so großes Haus auch vorstellen könne, thematisch, anstatt geografisch vorzugehen. Zu meiner Verwunderung sagte er ohne eine Sekunde nachzudenken: »Ja, klar«. Hier war für mich eine durchaus kritische Perspektive auf das Vorgehen herauszuhören. Allerdings gab er zu bedenken, dass ein thematischer Zugang in einer jungen Institution natürlich einfacher sei. Am Berliner Museum seien viele der Kurator_innen schon kurz vor dem Ende ihrer Karriere, sie hätten das immer so gemacht mit der geografischen Aufteilung.⁷² Diesen Eindruck konnte ich einerseits teilen: Auch mir gegenüber gab beispielsweise Richard Haas, Vizedirektor des Ethnologischen Museums und Kurator der Südamerika-Abteilung, zu verstehen, dass ein Ausstellungsansatz, nach dem man die Welt nach Kontinenten abschreiten könne, für ihn noch immer einen großen Reiz habe. Wir alle hätten in der Schule Erdkundeunterricht gehabt, und eine kontinentale Aufteilung biete einfach eine gute Orientierung. Er sei froh, dass diese für das Humboldt-Forum beibehalten worden sei.⁷³ Die geografische Aufteilung habe aber unabhängig davon, so Haas, auch einen administrativen Hintergrund.⁷⁴

Anhand dieser unterschiedlichen Einschätzungen zeigt sich, wie verschieden die Zugänge zwischen den involvierten Akteur_innen sein können. Umso wichtiger ist ein gemeinsames Instrumentarium, mit dem eine gemeinsame Sprache entwickelt werden kann, die für alle involvierten Parteien verbindlich ist. Das Modul ist eines dieser verbindenden Elemente. Meine Irritation über die fehlende inhaltliche Ausarbeitung des Masterplans auf der Ebene der Module war somit in gewisser Weise produktiv, erwiesen sich die Leerstellen doch als letztendlich aufschlussreich, um den Logiken des Planungsprozesses auf die Spur zu kommen. Gerade nach meinen Gesprächen mit den Kurator_innen, die mir über die räumliche Visualisierung ihrer Ideen wenig sagen konnten und eher darauf verwiesen, dass ich darüber mit den Gestalter_innen reden solle, hatte ich vom Masterplan dezidierte Antworten erwartet: Wie soll der Aspekt der ›Bewegung‹ konkret umgesetzt werden? Wie werden die Module genau gefüllt? Zu welchen gestalterischen Vorschlägen haben

71 Timothy Mitchell: *The World as Exhibition*. In: *Comparative Studies in Society and History* 31/2 (1989), S. 217–236.

72 Tim Ventimiglia, Experteninterview am 17.12.2013.

73 Richard Haas, Experteninterview am 30.10.2013.

74 Auf diesen Aspekt werde ich im Verlauf der nächsten Kapitel noch vertieft eingehen.

die Inhaltskonzepte der Kurator_innen geführt? In Bezug auf diese Fragen wusste ich auch nach meiner Durchsicht nicht wesentlich mehr. Was aber umso deutlicher wurde, war die Einsicht, dass sich die geografische Aufteilung gerade in der nicht näher ausgearbeiteten modularen Struktur besonders deutlich manifestiert. Gerade in der Visualisierung bekommen die Module innerhalb der geografischen Gliederung der Ausstellungsgeschosse ihre Evidenz. Die Fundamente für die Aufteilung liegen zwar viele Jahre zurück; doch der genauere Blick in den Masterplan zeigt, welche Wichtigkeit gerade auch die Praktiken der Visualisierung für die Vorstellung davon haben, was die Ausstellungskonzeption ermöglichen soll. Dies ist nun Gegenstand des folgenden Kapitels.



Abb. 10.1: Wegweiser im Ethnologischen Museum (2010)

12 Strategische Reflexivität

Die Diskussion um Kolonialgeschichte und Postkolonialität hat bisher wenig erkennbaren Eingang in die bundesdeutschen ethnologischen Museen gefunden.¹ Dennoch stehen die Berliner Entwicklungen zunehmend unter einer kritischen öffentlichen Aufmerksamkeit, bundesweit wie international. Mit der Gruppe Alexandertechnik, die mit *Der Anti-Humboldt* bereits 2009 eine große Veranstaltung organisierte und von der verschiedene weitere Diskussionsrunden und Workshops ausgingen, wie auch insbesondere seit der Lancierung der Kampagne *No Humboldt21!* im Sommer 2013, sehen sich die Akteur_innen des Humboldt-Forums zunehmend unter Druck, ihr Projekt gegenüber postkolonialen Kritiken zu verteidigen und auch zu öffnen.

In Teil II dieser Arbeit habe ich die rhetorischen Strategien herausgearbeitet, die die öffentliche Rahmung des Humboldt-Forums in Bezug auf die Frage des kolonialen Hintergrunds der Sammlungen konstitutiv begleiten. Dabei ist deutlich geworden, wie ambivalent die kulturpolitischen Akteur_innen sich zu dieser Thematik verhalten. Zum einen argumentieren sie unter dem Stichwort des ›Dialogs der Kulturen‹, dass die außereuropäischen Sammlungen durch ihren Umzug auf den Schlossplatz und ihrer damit erzielten ›Gegenüberstellung‹ mit den Samm-

1 Eine Ausnahme ist das Frankfurter Weltkulturen Museum, das unter der Leitung von Clémentine Deliss im Januar 2014 die Ausstellung *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)* eröffnete, die sich dezidiert seiner Sammlungsgeschichte widmet. Vgl. Clémentine Deliss und Yvette Mutumba (Hrsg.): *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2014. Ein Beispiel für temporäre Interventionen ist das von Studierenden des Leipziger Studiengangs ›Kulturen des Kuratorischen‹ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst kuratierte und im Sommer 2012 im Grassi Museum für Völkerkunde gezeigte Ausstellungsprojekt *The Subjective Object. Von der (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder*, das sich mit dem Archiv des physischen Anthropologen und NS-Rassentheoretikers Egon von Eickstedt auseinandersetzt und Fragen eines adäquaten Umgangs mit kolonialen Blickregimen im Museum behandelte. Vgl. Anna-Sophie Springer (Hrsg.): *The Subjective Object*. Berlin: K. Verlag, 2012. Das Projekt wurde aber auch dafür kritisiert, sich nicht grundlegend genug mit der Frage der Logik und der Legitimität des Archivs von Eickstedts auseinandergesetzt zu haben. Vgl. Julia Kurz im Gespräch mit Nora Sternfeld: Die Legitimität des Museumswissens in Frage stellen. In: Ebd., S. 31–34.

lungen der Museumsinsel ihr »Stigma des Exotischen«² verlören. Gleichzeitig jedoch lassen sie die Sammlungen unter prominenter Bezugnahme auf die frühen Entdeckungsreisen Alexander von Humboldts und seiner Zeitgenossen als Produkte eines wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses erscheinen, das sie in einem dezidiert vorkolonialen Raum ansiedeln. Die Sammlungen können sich so als Ausweis für Berlin als kosmopolitische Kulturmetropole qualifizieren, die es mit London und Paris aufnehmen kann. Berlin kann sich damit seiner Geschichte der Teilung, der in die Stadtlandschaft eingeschriebenen Geschichte der kolonialen und national-sozialistischen Gewalt zumindest teilweise entledigen und sich als Gastgeber des »Dialogs der Kulturen« gewissermaßen neu erfinden.

In Teil III der Studie habe ich an verschiedenen Punkten die Frage diskutiert, wie in der Ausstellungsplanung mit der kolonialen Geschichte der Sammlungen umgegangen wird. Dabei habe ich auch die strukturellen Spannungsverhältnisse aufgezeigt, die sich in der Zusammenarbeit so unterschiedlicher Akteur_innen an der gemeinsamen Planung ergeben. In diesem Kapitel führe ich diese Auseinandersetzung weiter, indem ich den verschiedenen Verwendungen des Begriffs der »Multiperspektivität« nachgehe. Diesem Begriff kommt im Planungskontext des Humboldt-Forums nunmehr seit einigen Jahren eine große Bedeutung zu. Ich werde herausarbeiten, dass er oftmals eingesetzt wird, um dem Vorhaben des Umzugs der Sammlungen auf den Schlossplatz auch gerade im Rahmen der Debatten um Kolonialgeschichte zur Legitimation zu verhelfen. Dabei werde ich die Bewerbungs- und Plausibilisierungsstrategien des Projekts mit den konkreten Planungen im Ethnologischen Museum verbinden. Damit bringe ich die repräsentationskritische Ebene mit der breiteren institutionellen Dimension zusammen. Mittels einer kritischen Analyse der musealen Strategien, mit den Anforderungen postkolonialer Kritik umzugehen, möchte ich auf ein Verständnis hinarbeiten, das die Ebenen der Repräsentationskritik und der institutionellen Struktur des Planungsprozesses stärker zusammendenkt.

12.1. Zum Schutz der »Zöglinge«: Institutionelle Zugänge zur Restitutionsfrage

Wie ich in meiner Analyse der kulturpolitischen Rahmung des Humboldt-Forums bereits herausgearbeitet habe, existieren im Planungskontext ganz unterschiedliche Verständnisse über die Relevanz der kolonialen Geschichte. Dabei sind gerade die Perspektiven der vormaligen höchsten Repräsentanten der SPK und der SMB, Klaus-Dieter Lehmann und Peter-Klaus Schuster, von wenig Problembewusstsein gezeichnet. Hermann Parzinger als Nachfolger Lehmanns im Amt des Präsidenten der SPK geht auf diesen Teil der deutschen Geschichte durchaus ein. Doch auch in

2 Parzinger 2011, S. 25.

seinen Äußerungen ist der Verweis auf den Kolonialismus davon geprägt, dessen Bedeutung im Zuge der Benennung gleichsam zu minimieren. Dies machen seine Ausführungen zu Adolf Bastian und dessen Gründung des Berliner Völkerkundemuseums deutlich.³

Die Abwehr von Kritik

Wie ich in Teil II an anderen Beispielen gezeigt habe, vollzieht auch Parzinger eine Trennung zwischen einer begrifflich enggeführten Kolonialgeschichte und dem ethnologischen Museum und dessen Sammlungsbeständen. Auf dieser Basis kommt er zu dem einfachen Schluss: »Damals entstand das wissenschaftliche Fundament des Ethnologischen Museums in Berlin, und es entstand auf legale Weise. Die Berliner Museen sind deshalb rechtmäßige Besitzer ihrer Bestände.«⁴ Die Ausführungen des Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sind insbesondere bedeutend, weil sie den Umgang der Institution als einer von Bund und Ländern getragenen Stiftung öffentlichen Rechts mit einer wichtigen politischen Dimension der Auswirkungen der Kolonialgeschichte verdeutlichen: Im Ethnologischen Museum lagern etwa 500.000 Objekte, deren Provenienz in den meisten Fällen ungeklärt ist. Anders als die bisher diskutierte Ebene der öffentlichen Rahmung des Humboldt-Forums als dem momentan größten in Planung befindlichen Kulturprojekt in der Bundesrepublik geht es hier um Fragen des rechtlichen Umgangs sowie der politisch-moralischen Konsequenzen, die die bloße Existenz dieser enormen Sammlungen für eine heutige Museumspolitik beinhalten.

Die zitierten Aussagen des Stiftungspräsidenten zur Legalität der Sammlungen sind nur ein Beispiel unter vielen, wie in der Öffentlichkeit mit konkreten Fragen der Rechtmäßigkeit umgegangen wird. Gerade im Kontext der eingangs erwähnten Kampagnen gegen das Humboldt-Forum ist sowohl von aktivistischer Seite⁵, aber auch aus der Wissenschaft⁶ zunehmend die Frage gestellt worden, wie sich die SPK mit dem kolonialen Erbe insbesondere des Ethnologischen Museums verhalten wird. Die für die Museen wahrscheinlich lästigste Nachfrage war eine »Kleine Anfrage« der Berliner Grünen-Abgeordneten Clara Herrmann im Juli 2013. Unter dem Titel »(Postkoloniale) Auseinandersetzung mit dem Humboldt Forum«⁷ fragte Herrmann zunächst nach der »Anzahl von Objekten, die aus den vom Deutschen

3 So findet Erwähnung, dass das Museum unter Bastians Leitung gerade aus den deutschen Kolonialgebieten enorme Sammlungszuwächse zu verzeichnen hatte. Im gleichen Atemzug wird aber die »Ausgewogenheit und Vollständigkeit der Berliner Bestände« und ein »einmaliges und weltweit verzweigtes Netz von Sammlern und Ankäufern« betont (Parzinger 2011, S. 31).

4 Ebd.

5 Vgl. die verschiedenen Initiativen und Pressemitteilungen auf der Webseite von *No Humboldt 21!*, <http://www.no-humboldt21.de/> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

6 Wolfgang Kaschuba: Raubkunst: Kolonialismus im Humboldt-Forum? Berliner Zeitung, 5.1.2014.

7 Abgeordnetenhaus Berlin: Drucksache 17/12 360, veröffentlicht am 23.7.2013.

Kaiserreich beanspruchten Gebieten in die Königliche Sammlungen von Berlin kamen«⁸. Der damalige Kulturstaatssekretär André Schmitz antwortete darauf im Namen des Regierenden Bürgermeisters mit lediglich ungefähren Angaben.⁹ So stammten von den knapp 50.000 Objekten der Afrika-Sammlung etwa 60 Prozent »aller Wahrscheinlichkeit nach aus den deutschen Kolonialgebieten«¹⁰. Von der ca. 64.000 Objekte umfassenden Südsee-Sammlung bezifferte sich der Zuwachs aus der Zeit zwischen 1883 und 1914 auf etwa 36.000 Objekte. Ungefähr 30.000 davon stammten aus den damals vom Deutschen Kaiserreich beanspruchten Gebieten.¹¹ Auf die darauffolgenden Fragen zu Art und Umfang der bisherigen Erforschung der Erwerbsgeschichte – hier bezieht sich Clara Herrmann auch explizit auf Parzingers oben zitierte Ausführungen, die Sammlungen des Ethnologischen Museums seien auf legale Weise erstanden worden – reagiert Schmitz dann wiederum mit nur sehr vagen Antworten. Die Frage des unrechtmäßigen Erwerbs wird weder bejaht (»Ob ein unrechtmäßiger Erwerb von Objekten vorliegt, kann nur im Einzelfall von den Staatlichen Museen geprüft werden«¹²) noch wird sie komplett verneint (»Es kann deshalb nicht generell unterstellt werden, dass alle Sammlungen aus anderen Kontinenten unrechtmäßig erworben wurden«¹³).

Der institutionelle Umgang mit Herrmanns Kleiner Anfrage verdeutlicht insbesondere zwei Aspekte:¹⁴ Es zeigt sich einerseits, dass es auch heute noch kaum zuverlässige Erkenntnisse über die Provenienz der Sammlungsbestände am Ethnologischen Museum gibt. Die Aussage: »kann nur im Einzelfall geprüft werden« deutet andererseits darauf hin, dass die Ambitionen wie auch die Ressourcen, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen, begrenzt sind. Hierauf hat Peter Junge in einem Interview für ein Feature im Fernsehsender arte im Januar 2014 bezüglich seiner Afrika-Abteilung mit folgenden Worten hingewiesen: »Was wir nicht machen bei dieser riesigen Sammlung, ist eine systematische Provenienzforschung. Das ist bei

8 Ebd., S. 1. Die Ausführungen in diesem Absatz sind auch in von Bose 2016 veröffentlicht.

9 Die Zuarbeit für die Antworten erfolgte dabei aber maßgeblich durch die Direktion des Ethnologischen Museums. Bei mehreren Gesprächen, die ich im Juli mit einzelnen Kurator_innen führte, konnte ich beobachten, welche Hektik die Kleine Anfrage in der beginnenden Ferienzeit am Museum ausgelöst hatte. Hier zeigte sich mir, dass die Leitung des Museums auch im Jahr 2013 noch nicht gewappnet war für eine so öffentliche und gleichzeitig politisch verbindliche Befragung über die Provenienz der Sammlungen.

10 Abgeordnetenhaus Berlin 2013, S. 1.

11 Der Anteil der von Deutschen aus Tsingtao in der Zeit zwischen 1899 und 1914 mitgebrachten Objekte ist mit ca. 800 im Verhältnis zur etwa 59.000 Objekte umfassenden Ostasien-Sammlung des Museums verhältnismäßig klein. Allerdings bezieht sich die Antwort hier nur auf die Ostasien-Sammlung des Ethnologischen Museums, nicht auf die des Museums für Asiatische Kunst, das auch über Objekte aus der deutschen Kolonie, dem sogenannten »Pachtland« Tsingtao in der Provinz Shandong in China verfügt.

12 Abgeordnetenhaus Berlin 2013, S. 2.

13 Ebd., S. 1.

14 Die Ausführungen in diesem Absatz wurden in kürzerer Fassung bereits in von Bose 2016 veröffentlicht.

der personellen Ausstattung einfach nicht möglich.«¹⁵ Mit diesen Worten macht Junge den institutionellen Umgang mit der Problematik deutlich, wie er in der politischen Antwort auf Herrmanns Kleine Anfrage in dieser Form nicht ersichtlich wird: Innerhalb der Staatlichen Museen werden bis heute kaum Ressourcen bereitgestellt, sich mit der Provenienz der Sammlungen zu befassen. Wenn die Herkunft eines Objekts bekannt sei, so Junge, würde das angegeben. Grundlage für eine Rückgabe sei dies aber noch nicht: Die juristische Position sei »oft nicht auf Seiten derjenigen, die die Objekte damals verloren haben, das muss man leider so sagen«.¹⁶

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion erscheint die Benennung der Objekt-konvolute dann in einem anderen Licht. Während in den vielen Projektdarstellungen des Humboldt-Forums die Sammlungen des Ethnologischen Museums sehr häufig unter Nennung ihrer Größe vorgestellt werden,¹⁷ macht die Antwort auf die Kleine Anfrage deutlich, dass die Größe der Sammlungen nicht lediglich als Ausweis für museales Prestige erhalten kann.

Der Schutz der »Zöglinge«

Restitution ist eines der im Feld der ethnologischen Museen sensibelsten und gleichzeitig umkämpftesten Themen. In der öffentlichen Debatte um ethnologische Museen gehört die Frage der Rechtmäßigkeit des Erwerbs der Objekte zu einer der am dringlichsten diskutierten. Sie gehört auch zum festen Repertoire der Kritiker_innen des Humboldt-Forums und hat gegen Ende 2013 und Anfang 2014 auch gerade im Zuge der öffentlichen Debatte über den sogenannten »Schwabinger Kunstfund«¹⁸ zunehmend mediale Resonanz erfahren. So forderte die Berliner Gruppe Alexan-

¹⁵ Berlin: Kunstwerke aus Kolonialzeit. *Arte*, 5. Januar 2014.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ So werden in einem Aufsatz im 2009 erschienenen Projektleader über das Humboldt-Forum die »großen Regionalsammlungen« so vorgestellt: »Afrika (75.000), Amerika (Indianer Nordamerikas und Tieflandindianer Südamerikas, ca. 65.000), Archäologie Mesoamerikas und des Andenhochlandes (ca. 122.000 Objekte), Ost- und Nordasien (China, Japan, Korea, Tibet und Mongolei, ca. 45.000 Objekte), Süd- und Südostasien (Indien bis Philippinen ca. 35.000 Objekte), islamischer Orient (ca. 20.000 Objekte) sowie Australien und Ozeanien (ca. 60.000 Objekte).« Hermann Parzinger, Michael Eissenhauer, Viola König, Raffael Gadebusch: Die außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz im Humboldt-Forum. In: Thomas Flierl, Hermann Parzinger (Hrsg.): Die kulturelle Mitte der Hauptstadt. Projekt Humboldt-Forum in Berlin. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 26–31, S. 29. Nicht nur werden hier die kolonialen Fremdbezeichnungen wie »Indianer« unhinterfragt tradiert, sondern die Bedeutung der jeweiligen Sammlung wird zuvorderst über die Anzahl ihrer Objekte ausgewiesen.

¹⁸ Hiermit wird der Fund von über 1200 seit 1945 zum Teil als verschollen geglaubter Kunstwerke aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt bezeichnet, die zum Teil als NS-Raubkunst gelten. Der Fall wurde im November 2013 öffentlich und erhielt eine große Resonanz in den Medien. In diesem Zuge erhöhte sich auch das mediale Interesse an der Frage der Rechtmäßigkeit der Bestände des Ethnologischen Museums, insbesondere in der Berliner Lokalpresse. Vgl. Thomas Loy: Berlins koloniale Beutekunst: Kritiker fordern Baustopp am Humboldt-Forum. In: *Tagesspiegel*, 4.12.2013, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/berlins-koloniale-beutekunst-kritiker-fordern-baustopp-am-humboldt-forum/9164832.html> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

dertechnik am Schluss ihrer Veranstaltung unter dem Titel *Der Anti-Humboldt. Eine Veranstaltung zum selektiven Rückbau des Humboldt-Forums* im Juli 2009,

auf die Kontrolle des Originals zu verzichten. Das sture Festhalten an Eigentumsrechten lässt genau jene Bewegungs- und Veränderungsprozesse erstarren, die das Humboldt-Forum so stolz ankündigt. Nicht-Restitution ist kein neutraler Akt! Gerade die Aufgabe der Besitzerposition ist dabei die Bedingung für Dialog und Multiperspektivität.¹⁹

Die Kritik der Autor_innen an einem »sturen Festhalten an Eigentumsrechten« bezieht sich hier auch auf die *Declaration of the Value and Importance of the »Universal Museums«*, die von den Direktor_innen von 18 europäischen und nordamerikanischen Museen unterzeichnet wurde und erstmals am 12. Dezember 2002 im *Wall Street Journal* abgedruckt wurde.²⁰ In ihr erklären die Unterzeichner_innen ihre Verweigerung gegenüber Forderungen der Rückgabe von Objekten, deren Erwerb nicht unter die gegenwärtige Gesetzgebung über Kunstraub fallen. Auch die Staatlichen Museen zu Berlin, die gerade aufgrund des in der Erklärung prominent genannten Beispiels des Pergamonaltars ein wichtiger Akteur in dieser Debatte sind, gehören zu den unterzeichnenden Institutionen. Die offene Abwehr von Rückgabeforderungen war bisher vor allem bezogen auf Bestände der Staatlichen Museen, die heute im Neuen Museum und dem Pergamonmuseum zu sehen sind. Prominentestes Beispiel für die kritisierte Sturheit ist der Umgang mit den Rückgabeforderungen der Büste der Nofretete, die im Neuen Museum zu sehen ist. Paradigmatisch für die Haltung der SPK in dieser Frage ist eine Presseerklärung von Hermann Parzinger im Januar 2011, in der dieser auf ein Rückgabegesuch des Generalsekretärs des Obersten Rates für Altertümer der Republik Ägypten, Zahi Hawass, reagiert. Da das Schreiben von Hawass nicht vom ägyptischen Ministerpräsidenten unterzeichnet war, würde es nicht als offizielles Rückgabegesuch gewertet. Parzinger wird in der Presseerklärung wie folgt zitiert: »Die Haltung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz hinsichtlich einer Rückgabe der Büste der Nofretete ist unverändert. Sie ist und bleibt die beste Botschafterin Ägyptens in Berlin.«²¹

Die Begründung basiert hier auf einem formalen und einem soziopolitischen Argument: Zum einen wird das Rückgabegesuch zurückgewiesen, weil es nicht vom obersten Repräsentanten des ägyptischen Staates eingereicht ist. Zum anderen wird die Büste als »beste Botschafterin Ägyptens in Berlin« bezeichnet und damit eine doppelte Zugehörigkeit konstatiert: Sie ist sowohl Ägypterin als auch fest in Berlin ansässig. Die Charakterisierung als Botschafterin schreibt ihrem Verbleib in Berlin zusätzlich eine Freiwilligkeit zu – der Subtext ist, dass sie in Berlin bleiben *will*. Sie »ist und bleibt« in Berlin zuhause, ganz gemäß der *Universal Declaration*,

19 Vgl. <https://www.yumpu.com/de/document/view/5342815/der-anti-humboldt-johannes-paul-raether> (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

20 Sie ist in voller Länge abgedruckt als: Declaration on the Importance and Value of Universal Museums: »Museums Serve Every Nation«. In: Karp/Kratz/Szwaja/Ybarra-Fausto 2006, S. 247–249.

21 Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Pressemitteilung: Zur Büste der Nofretete. Berlin, 24.1.2011.



Abb. 12.1: Werbepublikum der Berliner Morgenpost, 2010.

in der der Verbleib der Objekte in westlichen Museen unter anderem so begründet wird: »Over time, objects so acquired – whether by purchase, gift, or partage – have become part of the museums that have cared for them, housed them, and by extension, part of the heritage of the nations which house them.«²² Die Nofretete wird als ›Ägypterin‹ ausgewiesen, deren Wahlheimat Berlin ist und für dessen Vielfalt sie gleichzeitig einsteht. Gerade Nofretete eignet sich dabei besonders gut für eine Vereinnahmung. Sie kann entlang des multikulturalistischen Diskurses um Zugehörigkeit und mit einem durchaus humoristischen Element als Berlinerinnen vermarktet werden. Noch deutlicher wird diese Vereinnahmung mit Blick auf ein Werbepublikum der Berliner Morgenpost aus dem Jahr 2010 (vgl. Abb. 12.1), auf dem die Nofretete abgebildet war mit dem Slogan: »Berlin ist, wenn die schönste Bewohnerin Migrationshintergrund hat«.

Das Plakat, das Teil der Kampagne *Das ist Berlin* war und dessen Slogan im Rahmen von ›user generated advertising‹ von einem Berliner Bürger vorgeschlagen worden war, macht die Aneignungspraxis besonders deutlich.²³ Sie operiert mit den Markern von Geschlecht und Ethnizität gleichermaßen, gilt Nofretete doch als

22 Declaration on the Importance and Value of Universal Museums 2006, S. 248.

23 Das Bild stammt von der Webseite von Axel Springer SE, http://www.axel-springer.de/artikel/cw_spalte_bildergalerie_de_1535607.html?picture=1 (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

Inbegriff weiblicher, ›orientalischer‹ Schönheit. Wobei die Tatsache, dass es sich um ein archäologisches Fundstück handelt, symbolisch ihre Passivität und Stummheit verdeutlicht. In dieser Eigenschaft kann sie als ein besonders ungefährliches Beispiel migrantischer Bereicherung vereinnahmt werden. Gerade über das ironische Zitat der Integrationsdebatte wird das Objekt, um das es geht, als »Bewohnerin mit Migrationshintergrund« gewissermaßen symbolisch eingebürgert und kann nun im wahrsten Sinne des Wortes als Werbefläche für Berlins Vielfalt fungieren. Parzingers Zitat in der Presseerklärung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verfährt nach einem ganz ähnlichen Prinzip, nur dass für die der Büste zugeschriebene Funktion der Botschafterin nicht der Migrationsdiskurs als Verhandlungsfolie dient, sondern das Feld der Diplomatie.

Die *Declaration* ist international stark kritisiert worden und wird von vielen als Inbegriff der institutionellen Verweigerung der Debatte über Restitution betrachtet. Der damalige Vorsitzende der Ethnik-Kommission des International Council of Museums (ICOM), Geoffrey Lewis, fand deutliche Worte über die eigentlichen Interessen der unterzeichnenden Institutionen:

The real purpose of the Declaration was, however, to establish a higher degree of immunity from claims for the repatriation of objects from the collections of these museums. The presumption that a museum with universally defined objectives may be considered exempt from such demands is specious. The Declaration is a statement of self-interest, made by a group representing some of the world's richest museums; they do not, as they imply, speak for the »international museum community«. The debate today is not about the desirability of ›universal museums‹ but about the ability of a people to present their cultural heritage in their own territory.²⁴

Die von Lewis klar formulierte Kritik trifft in bezeichnender Weise auch auf die Haltung der Staatlichen Museen zu Berlin bezüglich der lauter werdenden Forderungen nach einer offenen Debatte über die Rechtmäßigkeit des Besitzes der ethnologischen Objekte zu. Der Generaldirektor der SMB, Michael Eissenhauer, sagte im Januar 2014 in einem Interview im Tagesspiegel auf die Frage, wie er mit der Kritik umgehe, »dass Raubkunst aus Kolonialzeiten im Schloss untergebracht werden soll«²⁵:

Wir stehen im Dialog mit den Nachfahren derer, die die Werke geschaffen haben, und arbeiten mit den Angehörigen der Gesellschaften zusammen, deren Kunst und Kultur im Humboldt-Forum thematisiert wird. Denn wir wollen auch deren eigene Perspektive darstellen. Auch sind wir sehr offen für die Ausleihe von Werken zu temporären Ausstellungen in den entsprechenden Regionen. Die Staatlichen Museen zu Berlin haben einen

24 Geoffrey Lewis: The Universal Museum: A Special Case? In: ICOM News 1/2004, vgl. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/ENG/p3_2004-1.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.11.2015).

25 Interview mit Michael Eissenhauer: Museumschef verteidigt den Masterplan Museumsinsel. Tagesspiegel, 6.1.2014.

ungewöhnlich hohen Anteil an Ethnografika, die auf wissenschaftlichen Forschungsexpeditionen gesammelt wurden. Viele kulturelle Zeugnisse haben sich überhaupt nur durch das Sammeln westlicher Museen erhalten. Jeder Fall ist aber einzeln zu beurteilen. Die Problematik der Herkunft vieler Sammlungsobjekte ist uns bewusst und wird weiter erforscht. Wir werden das im Humboldt-Forum angemessen thematisieren.²⁶

In diesem kurzen Absatz finden sich gleich mehrere rhetorische Strategien, um der Diskussion über Restitution auszuweichen. Was die Herkunft der Ethnografika angeht, so soll der Ausweis der Wissenschaftlichkeit ihrer Sammlung – ganz ähnlich, wie es Parzinger in der Broschüre 2011 erklärt hat²⁷ – eine Legitimität belegen, die noch dadurch unterstrichen wird, dass die Objekte gar nicht mehr existierten, hätten sich nicht westliche Museen ihrer angenommen. Eissenhauer unterstreicht zudem den Dialog mit den Nachfahren. Ziel ist, »auch deren Perspektive« darzustellen. Hier äußert sich genau die Bedeutung des ›Perspektivwechsels‹, wie ich sie oben herausgearbeitet habe: Nicht *Andere* sollen *ihre* Perspektive einbringen dürfen – ganz zu schweigen von der Frage, ob diese ›Anderen‹ überhaupt ein Interesse an einer solchen Form der Kooperation haben. Vielmehr wird mit einem gewissen Großmut dargelegt, dass *wir* auch *deren eigene* Perspektive darstellen wollen.

Viola Königs Argumentation für den Verbleib der Objekte im Berliner Museum verläuft zunächst entlang ganz ähnlicher Muster. Auch wenn sie deutlich macht, dass sie sich jenseits der rein rechtlichen Debatte durchaus der kolonialen Implikationen bewusst ist, die die Geschichte des massenhaften Sammelns von Ethnografika aufweist, will sie daraus keine Konsequenzen für das Museum abgeleitet wissen. Sie spricht vielmehr von der Gefahr, »auf einmal zu vorschnell Dinge freizugeben«.²⁸ Mit dem Adjektiv »vorschnell« macht sie nicht nur deutlich, dass es bisher keine besonderen Bemühungen in Richtung einer Rückgabe gab, sondern sie gibt auch zu verstehen, dass das Museum nicht vorhat, einen solchen Prozess in naher Zukunft anzugehen. Dies unterstreicht sie mit den Worten »auf einmal« und der Steigerungsform »zu«. Anders als mit dem Begriff der Rückgabe signalisiert König mit »Freigabe« darüber hinaus eine Sorge vor Kontrollverlust. Darauf weist auch der Einwand hin, dass es »nicht nur [so ist], dass vielleicht von uns dann nicht mehr viel überbleibt«²⁹. Wie an anderen Fällen zu sehen sei, nehme die Rückgabe »oft ein unschönes Ende« – was König damit begründet, dass »die Bestimmung der rechtmäßigen Empfänger [...] komplex [sei] und keineswegs eindeutig sondern häufig umstritten«.³⁰

Interessant an dieser Formulierung ist insbesondere der Kontrast zu einer vorherigen Bezugnahme auf einen Yup'ik Elder, der laut König angeblich froh sei über die Existenz der Objekte seiner Vorfahren am Berliner Museum. Während König

26 Ebd.

27 Parzinger 2011, S. 31.

28 Viola König, Experteninterview am 18.9.2013.

29 Ebd.

30 Ebd.

hier eine deutliche Verbindung herstellt zwischen ihm und der materiellen Kultur seiner Vorfahren, ist ihr diese Verbindung im Kontext der Diskussion um eine Rückgabe plötzlich zu »komplex« und »umstritten«. ³¹ Es müsse gut abgewogen werden: »[W]ir sind immer diskussionsbereit, aber wir brauchen einen unter Umständen langen, sauberen Prozess, bevor das ein oder andere [...] dann tatsächlich auch einmal zurückgegeben wird.« ³² In dieser Formulierung artikuliert sich der entschiedene Widerstand gegen eine offene Debatte über Fragen der Restitution: Während König ihre Diskussionsbereitschaft signalisiert, gibt sie im gleichen Satz deutlich zu verstehen, wie schwierig der Prozess selbst in Bezug auf nur einzelne Objekte – aus einer Sammlung von 500.000 – sein würde. Auch in Bezug auf die Yup'ik gäbe es nicht immer klare Rekrutierungsgeschichten, um tatsächlich Objekte zurückgeben zu können. Für König ist dies Grund genug, die Berechtigung von Rückgabeforderungen insgesamt infrage zu stellen.

Rückgabe wird, so zeigt sich anhand eines Wandtextes in der Nordamerika-Ausstellung am Ethnologischen Museum, als Konfrontation betrachtet:

Das öffentliche Bild vom Verhältnis zwischen Völkerkundemuseen und Ureinwohnern ist von spektakulären Forderungen nach Rückgabe von Objekten geprägt. Die Gäste der Dahlemer Nordamerika-Sammlung haben allerdings noch keinen Gegenstand ihrer Vorfäter zurückverlangt. Sie mögen es bedauern, von den Dingen getrennt zu sein, in denen sich die Vergangenheit ihrer Kulturen verkörpert. Aber sie wissen auch, dass es viele dieser Objekte längst nicht mehr gäbe, wenn sie hier nicht sorgfältig bewahrt worden wären. *Kooperation ist besser als Konfrontation.* ³³

Der Textausschnitt bezieht sich auf einen Besuch einer Delegation von Yup'ik Elders aus Alaska ans Ethnologische Museum nach Berlin im Jahr 1997, die dort die Sammlung von etwa 2000 Objekten besuchte, die der norwegische Abenteurer Johan Adrian Jacobsen 1882 und 1883 im Yukon-Kuskokwim Delta gesammelt hat. Sie gilt als eine der ältesten und größten erhaltenen Sammlungen aus der Region und ist einer der wichtigsten Teile der Berliner Nordamerika-Sammlung. ³⁴ In dem Text wird in keinem Wort auf die Praxis des Sammelns verwiesen. Vielmehr erscheint diese in den Formulierungen über den Erhalt der Objekte indirekt als eine Rettung, die nun durch die Sorgfalt des Museums fortgeführt wird. Als besonders drastisch erscheint die autoritative Stimme, mit der konstatiert wird, dass Kooperation besser als Konfrontation sei. Mit dieser Formulierung wird gegenüber den Museumsbesucher_innen jegliche Rückgabeforderung als Störfaktor hingestellt, während die Akzeptanz der gegenwärtigen Besitzverhältnisse als »vernünftig«, eben

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Wandtext in der Nordamerika-Ausstellung am Ethnologischen Museum Dahlem, übertragen am 29.3.2014 (Hervorh. F.v.B.).

³⁴ Die Anthropologin Ann Fienup-Riordan hat die Delegation damals begleitet und ein Buch über den Besuch geschrieben: Ann Fienup-Riordan: Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin. Fieldwork Turned on Its Head. Seattle: University of Washington Press, 2005.

als Kooperation erscheint. Damit werden die ›Ureinwohner‹ im Umkehrschluss als ›unvernünftig‹ hingestellt – eine Stereotypisierung, die zur Rechtfertigung der gegenwärtigen Besitzverhältnisse und damit des Status Quo dient.

Im Interview lauteten Königs Formulierungen ganz ähnlich. Es handle sich bei den Objekten um »Schützlinge« der Kurator_innen, »die sich nicht wehren können«. Als besonders beschützenswert erscheinen die Objekte dabei nicht aufgrund konservatorischer Bedingungen, sondern gegenüber den Ansprüchen anderer Akteure und ihrer hiesigen Lobby. Um dies zu begründen, macht sich König die Perspektive des Präsidenten der SPK zueigen:

Und ein Präsident einer Stiftung Preußischer Kulturbesitz, wie der Name schon sagt, der ist erstmal für die ihm anvertrauten Zöglinge verantwortlich, gerade auch in Zeiten, wenn vielleicht dann mal wirklich eine grüne Regierung kommt, die das sehr sehr anders sieht als jetzt eine CDU-Regierung. [...] Die dann wirklich auf einmal dastehen und dann muss ein Präsident auch sagen können, wir sitzen hier jetzt auf vielen Hunderten Jahren des Bewahrens von Kulturgut, wir betreuen diese Objekte, habt ihr Politiker wirklich die Verantwortung, hier mal vorschnell auf der Basis unklarer Quellen etwas zurückzugeben [...].³⁵

Trotz einer vorherigen Kritik an der von Humboldt'schen Sammelpraxis, in der sie noch einen kolonialen Gestus erkannte, spricht König nun aus der Perspektive der SPK, der die Objekte »anvertraut« sind und die daher ihre legitime Besitzerin ist. Im Kontext der Diskussion um Restitution erscheint die Geschichte des Sammelns nun plötzlich als eine Geschichte von »vielen Hunderten Jahren des Bewahrens von Kulturgut« – von »Zöglingen«, aus deren proklamierter Schutzbedürftigkeit die Berechtigung abgeleitet wird, sie nicht aus Händen zu geben. Der Begriff der ›Zöglinge‹ unterstreicht dabei die Passivität der Objekte. Sie werden als bloßer Spielball illegitimer Forderungen weit entfernter ›Anderer‹ verhandelt, die nicht wissen, wie mit den Sammlungen ›richtig‹ umgegangen werden muss.

In Königs Darstellung finden sich auch Hinweise auf eine Verräumlichung des Verhältnisses zwischen Museum auf der einen Seite und Anspruch stellenden ›Source Communities‹ auf der anderen. Der Hinweis auf »irgendwo« zu beklagenden »klimatisch ungünstigen Bedingungen«³⁶ macht deutlich: Während die Schützlinge ›hier‹ gut aufgehoben sind, können andere nicht so gut auf sie aufpassen. Auch die Infragestellung des Nutzens »vor Ort« durch eine Rückgabe geht in diese Richtung: »Aber vielleicht gibt es andere Möglichkeiten, die vor Ort mehr nutzen – was weiß ich, Dauerleihgaben, Sonderausstellungen, Gebäude fördern, was man sich so alles vorstellen kann, Kuratoren Austausch – was vielleicht sinnvoller ist.«³⁷

Es wird deutlich, wie sehr die SPK, und mit ihr das Ethnologische Museum, am Status Quo der Besitzverhältnisse festhält. Die hierbei zur Anwendung

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

kommenden Rhetoriken geben dabei großen Aufschluss über das institutionelle Selbstverständnis bezüglich des Verhältnisses zwischen Museum und sogenannten ›Source Communities‹. Letztere erscheinen nur so lange als gleichwertiger Partner und gewinnbringender Kontakt, solange sie keine Besitzansprüche an Sammlungen stellen. Dabei ist gerade von Kolleg_innen aus ethnologischen Museen insbesondere im nordamerikanischen Kontext im Rahmen der Planung fürs Humboldt-Forum mehrfach darauf hingewiesen worden, dass die Rückgabe von Objekten keinen Verlust darstellen muss, sondern vielmehr neue Qualitäten des Kontakts ermöglicht.³⁸ Auch wenn bisher nur wenige direkte Restitutionsforderungen an das Berliner Museum gestellt wurden, verweist die hiesige Museumsperspektive dagegen auf eine grundlegende Furcht vor Verlust – eine Sorge, die verwundert angesichts einer Sammlung von über 500.000 Objekten, von denen überhaupt nur ein Bruchteil jemals ausgestellt werden kann.

Die kategorische Verweigerung der Museen verhindert aber auch eine Diskussion, die über die Opposition ›Rückgabe‹ versus ›Behalten‹ hinausgehen könnte und sollte. Denn so problematisch das hier herausgearbeitete institutionelle Festhalten am Status Quo der Besitzverhältnisse ist, so zweifelhaft sind bisweilen die Begründungen für die Notwendigkeit der Restitution. Geoffrey Lewis' oben zitierte Kritik an der *Universal Declaration* macht dies deutlich. Mit der Betonung auf der Fähigkeit »of a people to present their cultural heritage in their own territory«³⁹ naturalisiert Lewis die Verbindung von ›Volk‹, Territorium und kulturellem Erbe. Dies zeigt, dass die Forderung nach Restitution bisweilen Gefahr einer essentialistischen Zuschreibung der Herkunft der Sammlungen läuft, die über die postulierte Zugehörigkeit die betreffenden Herkunftskontexte gleich mit essentialisiert, ungeachtet der sozialen, politischen und kulturellen Veränderungsprozesse, die zwischen dem Zeitpunkt des Erwerbs der Objekte und der Rückgabeforderung erfolgt sind. Diese Problematik wird besonders am Begriff der ›Repatriierung‹ deutlich, in dem mit ›Patria‹ (lat. Vaterland) die Betonung der Herkunft deutlich mitschwingt.

Saloni Mathur hat am konkreten Beispiel einer Rückgabediskussion zwischen den 1920er und den 1950er Jahren um zwei buddhistische Objekte, die im späten 19. Jahrhundert in Indien ausgegraben und ins Londoner Victoria und Albert Museum verbracht wurden, einige Problematiken der Diskurse über Repatriierung deutlich

38 Martha Black, Kuratorin für Ethnologie am Royal British Columbia Museum in Kanada, betonte dies unter Bezugnahme auf einzelne Beispiele der Restitution auf der Tagung *One History – Two Perspectives. Exhibiting the Northwest Coast in the Future Humboldt-Forum*, die im Juni 2011 am Ethnologischen Museum und am John F. Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin ausgetragen wurde. Auch Stephen Inglis, Senior Curator am Canadian Museum of Civilization und Mitglied im Advisory Board des Humboldt-Forums, hat bereits in seinem Beitrag zum Humboldt-Forum-Projektband von 2009 auf unterschiedliche Praktiken der Kooperation zwischen Museum und First-Nations-Gruppen hingewiesen, zu denen er auch Restitution zählte. Vgl. Stephen Inglis: Museums and Communities: Multiple Voices. In: Thomas Flierl, Hermann Parzinger (Hrsg.): Die kulturelle Mitte der Hauptstadt. Projekt Humboldt-Forum in Berlin. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009, S. 187–189.

39 Lewis 2004 (Hervorh. F.v.B.).

gemacht. Sie argumentiert, dass die Forderungen nach Rückgabe oft den gleichen Begründungslogiken folgen wie die Ansprüche westlicher Museumsinstitutionen, an den Objekten festzuhalten. Demgegenüber plädiert sie für ein dynamischeres Verständnis von den Objekten als Trägern von Bedeutung:

Scholars and museum professionals have increasingly accepted the idea that objects have »biographies« or »social lives« as they have begun to highlight the dynamic circuits through which objects travel and accrue meaning over time. And yet, in spite of their journeys from their places of origin, and their circulation through different contexts of value, objects too often continue to stand as indelible signs of authenticity. An account of the dynamic processes of reinscription and reconfiguration that objects put into play is one way to challenge the powerful assumptions regarding objects, places, and permanent »homes« that persist in determining our contemporary paradigms of museology and its discourses of return.⁴⁰

Mathurs Argumentation folgend erscheint das Thema der Rückgabe nicht nur als eine politisch-moralische Frage, der sich westliche Museumsinstitutionen mit größerer Offenheit stellen müssen, wollen sie ihren selbst formulierten Anspruch der Reflexivität ernst nehmen. Sie erscheint auch als Frage mit einer erkenntnistheoretischen Dimension. Ein offenerer, »dialogischer« Umgang mit den Problematiken der Sammlungsgeschichte böte in diesem Sinne nicht nur die Chance der Aufarbeitung kolonialer Geschichte, wie sie sich in der Erwerbsgeschichte der Sammlungen manifestiert. Dieser Umgang könnte vielmehr – den Begriff des Dialogs nicht nur für die Gegenwart, sondern auch in Bezug auf die verwobenen Objektgeschichten ernst nehmend – dazu verhelfen, die vielfältigen historischen und gegenwärtigen Verbindungslinien anders in Augenschein zu nehmen. Damit könnten letztlich neue Ebenen der Bedeutung und Möglichkeiten des Gebrauchs der Sammlungen entstehen, die vielleicht auch neue Formen eines kollaborativen Umgangs mit ihnen eröffnet.

12.2. Multiperspektivität als Anspruch: Die Perspektive der »Anderen« einbeziehen

Die sogenannten »Source Communities« nehmen in den Projektdarstellungen des Humboldt-Forums eine prominente Rolle ein. Der Begriff verweist auf jene Gesellschaftskontexte, aus denen die Objekte der Berliner Sammlungen ursprünglich stammen. Die Prominenz, in der in den Berliner Planungen auf die Wichtigkeit der »Source Communities« verwiesen wird, muss dabei im Zusammenhang mit der zunehmenden Zentralität des Begriffs in der internationalen Museumsdiskussion gesehen werden. Er ist dort zu einer Chiffre geworden für die Anforderungen

40 Saloni Mathur: *India by Design: Colonial History and Cultural Display*. Berkeley: University of California Press, 2007, S. 161.

an ethnologische Museen, sich jenen Interessengruppen gegenüber zu öffnen, die hinsichtlich ihrer Herkunft oder einer kulturellen Identifikation eine besondere Verbindung mit den Sammlungen haben.

In ihren für die transnationale Debatte grundlegenden Überlegungen zu *Museums and Source Communities* haben Laura Peers und Alison K. Brown letztere nicht nur als Begriff für konkrete gesellschaftliche Gruppen definiert, sondern auch als Konzept, das anerkennt,

that artefacts play an important role in the identities of source community members, that source communities have legitimate moral and cultural stakes or forms of ownership in museum collections, and that they may have special claims, needs, or rights of access to material heritage held by museums. In this new relationship, museums become stewards of artefacts on behalf of source communities. They are no longer the sole voices of authority in displaying and interpreting those objects, but acknowledge a moral and ethical (and sometimes political) obligation to involve source communities in decisions affecting their material heritage.⁴¹

Während sich die SPK als Unterzeichnerin der Universal Declaration durchaus als Verwalterin (*steward*) versteht, kann die Frage nach der Bereitschaft, die ›Source Communities‹ grundlegend in Entscheidungsprozesse über den Umgang mit den Sammlungen mit einzubeziehen, nicht derart positiv beantwortet werden. Bei genauerer Betrachtung der Projektbeschreibungen des Humboldt-Forums wird vielmehr ersichtlich, dass der Begriff der ›Herkunftsgesellschaften‹ hier eine andere Bedeutung annimmt als in der transnationalen Debatte.

Es wird immer wieder betont, dass das Humboldt-Forum ein Ort sein soll, an dem die ›Anderen‹ zu Wort kommen werden. Hierbei ist eine interessante Entwicklung nachvollziehbar. Während die Formulierungen Hermann Parzingers 2011 zwar viel deutlichere geschichtliche Bezüge auf den Kolonialismus aufweisen als die seines Vorgängers Lehmann, sind sie dennoch gekennzeichnet von rhetorischen Gesten der Abwehr, wie oben mit Bezug auf Bastian exemplarisch herausgearbeitet. Zwei Jahre später sind diese Bezugnahmen dann wieder anders gelagert. Nun schreibt Parzinger:

Entscheidend ist, bei der Präsentation der kulturellen Zeugnisse vielfältige Zugänge zu schaffen. Dabei genügt es nicht mehr, nur den europäischen Blick auf die Welt zur Geltung zu bringen. Die Deutungshoheit europäischer Museumswissenschaftler ist durch die postkoloniale Kritik längst infrage gestellt. Nun gilt es, daraus die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Tendenzen zur Exotisierung und Re-Exotisierung alles Fremden stehen dem

41 Laura Peers und Alison K. Brown: *Museums and Source Communities*. In: Sheila Watson (Hrsg.): *Museums and their Communities*. London/New York: Routledge, 2007, S. 519–537, S. 520. Der Text ist die Einführung in den von den Autorinnen 2003 herausgegebenen Sammelband: Laura Peers und Alison K. Brown (Hrsg.): *Museums and Source Communities*. London/New York: Routledge, 2003.

Anspruch des Humboldt-Forums nach einer gleichberechtigten Auseinandersetzung mit den Künsten und Kulturen der Welt diametral entgegen.⁴²

Dieses Zitat ist in Bezug auf die ›postkoloniale Politik‹ der Museen aufschlussreich: Parzinger verweist auf die koloniale Geschichte, indem er die postkoloniale Kritik benennt – den Gegenstand der Kritik aber weitgehend unbenannt lässt. Das Beispiel der Antwort des Berliner Senats auf die Kleine Anfrage der Grünen legt nahe, dass es sich um eine reflexive Geste handelt, die kaum konkrete Konsequenzen impliziert. Während Parzinger zwei Jahre zuvor noch viel defensiver argumentierte – dass nämlich das wissenschaftliche Fundament des Ethnologischen Museums auf legale Weise entstanden ist und die Berliner Museen deshalb »rechtmäßige Besitzer ihrer Bestände«⁴³ sind –, ist seine Formulierung in der zur Grundsteinlegung des Schlosses erschienenen Publikation stärker von dem programmatischen Verweis gekennzeichnet, dass man sich der postkolonialen Kritik stelle und alles unternehme, dieser gerecht zu werden. Eine Konsequenz ist dabei die Einbeziehung der ›Anderen‹. ›Multiperspektivität‹ und ›Vielstimmigkeit‹ erscheinen als die zentralen Pfeiler des Vorhabens:

In den Prozess der fortwährenden Neuinterpretation der Objekte und ihrer narrativen Präsentation sind deshalb viele unterschiedliche Akteure einzubeziehen, insbesondere indigene Gruppen und Künstler aus den Ursprungsländern. In einer Art Perspektivenwechsel können ihre Kenntnisse unseren Umgang mit den Sammlungen bereichern, weil sie ihm neue Sichtweisen und andersartiges Wissen hinzufügen. Dadurch werden Multiperspektivität und Vielstimmigkeit zur grundlegenden inhaltlichen Haltung des Humboldt-Forums.⁴⁴

Die prominente Verwendung der Begriffe ›Multiperspektivität‹, ›Vielstimmigkeit‹ und ›Perspektivenwechsel‹ als »grundlegende inhaltliche Haltung« enthält eine wichtige Botschaft: Die Objekte sollen nicht nur aus der Sicht der Museumskurator_innen präsentiert werden, es soll mit ihnen nicht nur ›eine‹ Geschichte erzählt und nur ›eine‹ bestimmte Wahrheit präsentiert werden. Mit dem Verweis auf »fortwährende Neuinterpretation« soll vielmehr deutlich gemacht werden, dass museale Bedeutungsproduktion immer auf einem Deutungsakt und damit zusammenhängend auf spezifischen Perspektivierungen basiert – auch die Perspektive der Kurator_innen erscheint damit als eine unter vielen möglichen.

Gerade die Verwendung des Begriffs der Multiperspektivität sticht hier heraus. Er findet insbesondere prominente Verwendung im Feld der Geschichtsdidaktik⁴⁵ und ist auch in die Museumsdiskussion über die Ausstellung historischer Themen

42 Parzinger 2013, S. 24f.

43 Parzinger 2011, S. 31.

44 Parzinger 2013, S. 25.

45 Vgl. Klaus Bergmann: Multiperspektivität. In: Ders., Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik. Seelze-Velber: Kallmayer, 1997 (5., überarb. Aufl.), S. 101–103.

eingegangen.⁴⁶ Grundlegender Gedanke ist hier schlicht, dass historische Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden müssen.⁴⁷ Im Kontext des bevorstehenden Umzugs der ethnologischen Sammlungen aber weist der Begriff auch eine besondere Nähe zur Writing-Culture-Diskussion der Sozial- und Kultur-anthropologie der 1980er und 1990er Jahre auf, in der die Frage der Perspektive eine große Rolle spielte, allerdings mit einer anderen Bedeutung: ›Perspektive‹ war hier nicht gebunden an Herkunft oder identitären Standpunkt, sondern es ging vor allem um die Hinterfragung einer Allwissenheit des/der Ethnograf_in, die in ihrem ethnografischen Text die ›Anderen‹ zum Sprechen bringt und von einem autoritativen Standpunkt diese ›Anderen‹ als gegeben voraussetzt, anstatt ihre Vermittlung nachvollziehbar zu machen. Der Fokus der Aufmerksamkeit verschob – ganz im Sinne der zeitgenössischen theoretischen Impulse aus Poststrukturalismus und Literaturtheorie – die Interpretation kultureller Texte hin zu ihren Produktionsverhältnissen,⁴⁸ zur literarischen Praxis der Ethnografie und deren spezifischer Positioniertheit. Ethnografische Texte wurden als Fiktionen in dem Sinne verstanden, dass ihre kulturellen und historischen Wahrheiten immer partiell sind.⁴⁹

Vor dem Hintergrund der großen Bandbreite der Kritik an der Ethnografie und des verstärkten Interesses an den diskursiven Praktiken der Repräsentation formulierte Clifford die Fokusverschiebung mit Blick auf die ›Perspektive‹ so:

Once cultures are no longer prefigured visually – as objects, theaters, texts – it becomes possible to think of a cultural poetics that is an interplay of voices, of positioned utterances. In a discursive rather than a visual paradigm, the dominant metaphors for ethnography shift away from the observing eye and toward expressive speech (and gesture). The writer's ›voice‹ pervades and situates the analysis, and objective, distancing rhetoric is renounced.⁵⁰

Die kulturelle Bedeutungsproduktion wird als ein Wechselspiel von Stimmen, von positionierten Äußerungen begriffen, in der beide – Forscher_in wie Beforschte – in einem von Machtverhältnissen konstituierten Raum präsent und positioniert sind, ja sich erst als solche in diesem Raum konstituieren. Die ›Stimme‹ ist hier nicht an

46 Karl-Heinrich Pohl: Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation. In: Olaf Hartung (Hrsg.): Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2006, S. 273–286.

47 Ebd., S. 282. Pohl nennt als gelungenes Beispiel die Ausstellung *Namibia – Deutschland. Widerstand, Gewalt, Erinnerung* am Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum, in der die Kolonialgeschichte als eine Geschichte erzählt wurde, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven erschließt, die in der Mitte des Ausstellungsraumes zusammenkommen. Durch diese Gestaltung könnten, so Pohl, »Annäherung und Distanz, Gemeinsamkeiten und Differenzen« besonders gut auch räumlich ausgedrückt werden« und würde »eine der Grundforderungen der Geschichtswissenschaft sinnvoll umgesetzt« (Ebd., S. 283).

48 James Clifford: Introduction: Partial Truths. In: Ders., George E. Marcus (Hrsg.): Writing culture. The poetics and politics of ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986, S. 1–26, S. 13.

49 Ebd., S. 6f.

50 Ebd., S. 12.

essentialisierte Subjektpositionen gebunden, sie ist nicht Garant für eine ›bessere‹, ›wahrere‹ Repräsentationspraxis. Sie ist vielmehr Grundlage der Abwendung von einem distanzierten, verobjektivierenden Beschreibungsmodus.

Parzingers oben aufgeführtes Zitat weist auf den ersten Blick eine Nähe zu dieser historischen Referenz auf. Die Begriffe der ›Vielstimmigkeit‹ und des ›Perspektivenwechsels‹ sowie die Rede von der »fortwährenden Neuinterpretation der Objekte und ihrer narrativen Präsentation« deuten alle auf ein Bewusstsein für die ›Krise der ethnografischen Repräsentation‹ hin, für die die Debatte um *Writing Culture* weiterhin Symbolcharakter hat. Doch während die Verwendung dieser Begriffe das Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven und damit eine Öffnung der musealen Bedeutungsproduktion nahelegt, erfährt diese Öffnung gleich eine Engführung: Es werden insbesondere die »indigenen Gruppen und Künstler aus den Ursprungsländern« – die ›Source Communities‹ – angesprochen. Damit wird der Begriff der ›Perspektive‹ auf eine spezifische Position bezogen: die derjenigen, denen eine Verbindung mit den Sammlungen qua Herkunft sowie auf Grundlage ethnischer Zugehörigkeit zugeschrieben wird. Der Begriff erfährt damit eine Ethnisierung und eine Essentialisierung – die Annahme ist, dass die ›indigenen Gruppen‹ über eine spezielle Kenntnis über die Objekte verfügen. Diese wird als Bereicherung des Wissens hiesiger Museumswissenschaftler_innen verstanden. Um die Objekte einer Neuinterpretation unterziehen und sie adäquat präsentieren zu können, soll diese Kenntnis eingeholt werden. Dies ist mit ›Perspektivenwechsel‹ gemeint: dass *ihre* Kenntnisse *unseren* Umgang mit den Sammlungen bereichern. In dieser Formulierung erfahren beide Positionen eine Festschreibung.

Der Begriff der Bereicherung ist dabei zentral, denn er weist darauf hin, dass es nicht um die Be- oder Hinterfragung tradierter Annahmen geht – dies könnte ja durchaus auch unter der Rede vom ›Dialog der Kulturen‹ verstanden werden. Während die Formulierung Parzingers also auf den ersten Blick nach einer Geste der Offenheit und dem Vorhaben eines reflexiven Umgangs mit den Sammlungen klingt, offenbart sie bei näherem Hinsehen, dass ›Multiperspektivität‹ und ›Vielstimmigkeit‹ keine Infragestellung musealer Deutungs- und Definitionsmacht implizieren. Vielmehr basieren sie auf problematisch engführende Vorstellungen von ›Perspektive‹: die Perspektive der ›Anderen‹ soll der ›eigenen‹ hinzugefügt werden. Während erstere lediglich als Bereicherung verhandelt werden, ist und bleibt das Subjekt der Repräsentation weiterhin die museale Institution. Die Subtilität dieser reflexiven Geste wird in folgender Aussage Parzingers noch einmal deutlicher. Im Kontext der Rede über die »besondere Leistung Preußens«, die Sammlungen enzyklopädisch zusammengetragen zu haben, schreibt er, dass »wir hier anderen Kulturen eine Stimme verleihen [werden] und dadurch eine neuartige und zeitgemäße Auseinandersetzung mit der Welt wagen«. ⁵¹ Wie ich bereits in Kapitel 5 und 6 herausgearbeitet habe, wird hier ganz offenbar, wie die Trennlinie zwischen ›uns‹

51 Ebd., S. 18.

und den ›Anderen‹ perpetuiert wird und die Zuständigkeiten jeweils verteilt sind: Die Sammlungen gehören ›uns‹, mit ihnen werden ›wir‹ den ›anderen Kulturen‹ eine Stimme verleihen. Hierbei dürfen und sollen auch »indigene Gruppen und Künstler aus den Ursprungsländern«⁵² teilhaben. Die Auseinandersetzung *mit* der Welt impliziert dann allerdings wieder, dass *wir* es sind, die sich mit ihr auseinandersetzen.⁵³

Bei näherem Betrachten bleibt das Argumentationsmuster also das gleiche wie zwei Jahre zuvor, als Parzinger ›Perspektivwechsel‹ so definierte: »Der abendländische Blick auf die Welt wird um zusätzliche Sichtweisen ergänzt und provoziert damit einen Perspektivwechsel.«⁵⁴ Hier ist es der abendländische Blick auf die Welt, der ergänzt – *bereichert* – wird. Es bleibt jedoch bei der Bereicherung. Damit wird das Subjekt des Blicks nicht zum Adressaten des Perspektivwechsels. Es wird nicht *dezentriert*, wie es Ranjit Hoskoté forderte, als er auf einer von der Initiative Humboldt-Forum organisierten Diskussionsveranstaltung im Haus der Kulturen der Welt im April 2010 über das Humboldt-Forum sagte, dass der Westen sein Selbstbild als ›Gastgeber‹ aufgeben müsse, der die Regeln des Dialogs bestimmt.⁵⁵ Unter Rückbezug auf meine Analyse des Karnevals der Kulturen wird vielmehr deutlich, dass die ›Bereicherung‹ hier genau die Form der Inklusion bedeutet, wie sie für den Multikulturalismus-Diskurs maßgeblich ist: Die ›Anderen‹ dürfen mit-spielen, sie sollen sich in ihrer Buntheit präsentieren, ohne jedoch dem Zentrum dabei gefährlich zu werden. Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie erfährt keine grundlegende Hinterfragung, es wird durch die Geste der Einbeziehung vielmehr affirmiert.

Der institutionelle Umgang der SPK mit den Sammlungen zeugt also von einer Haltung, die nur auf den ersten Blick als ambivalent erscheint. Wenn es um die Frage der Legitimität geht, an den Sammlungen festzuhalten, wird in deutlicher Weise (»Die Berliner Museen sind [...] rechtmäßige Besitzer ihrer Bestände«⁵⁶), allerdings mit nur vagen Begründungen (»Ob ein unrechtmäßiger Erwerb von Objekten vorliegt, kann nur im Einzelfall von den Staatlichen Museen geprüft werden«⁵⁷) der Besitzanspruch untermauert, die Sammlungen werden ganz selbstverständlich als ›preußischer Kulturbesitz‹ deklariert und die Diskussion damit mehr oder weniger unterbunden. Vielmehr wird auf die Wichtigkeit verwiesen, die Sammlungen aus unterschiedlichen Perspektiven zugänglich zu machen. Was die zukünftigen Ausstellungen betrifft, sind die öffentlichen Statements getragen von Gesten der Reflexivität. Mit den Begriffen des Perspektivwechsels und der Multiperspektivität

52 Ebd., S. 25.

53 Diese Entgegensetzung habe ich bereits in Kapitel 9.3. mit Bezugnahme auf das Konzept des Ethnologischen Museums für die Präsentationen im Humboldt-Forum herausgearbeitet, in dessen Einleitung ›Welt‹ als Synonym für die »Welt außerhalb Europas« definiert wird (Ethnologisches Museum Berlin 2011, S. 124).

54 Parzinger 2011, S. 20.

55 Hoskoté 2010. Vgl. hierzu Kapitel 6.3.

56 Parzinger 2011, S. 31.

57 Abgeordnetenhaus Berlin 2013, S. 2.

wird deutlich, dass es den Akteur_innen darum geht, der lange an Museen gerichteten Forderung einer Reflexivität gerecht zu werden. Diese hat Sharon Macdonald mit Blick auf die Geschichte der Repräsentationskritik im Feld der Museen als »Reflexivität im Sinne von größerer Aufmerksamkeit gegenüber den Prozessen der Produktion und Verbreitung von Wissen und gegenüber dem partiellen, parteilichen und spezifisch positionierten Charakter von Wissen überhaupt«⁵⁸ beschrieben. Mit dem essentialisierenden Verständnis von ›Perspektive‹ werden jedoch eher feste Standpunkte definiert, als dass der von Macdonald angesprochene Aspekt des partiellen, prozessualen und in einem nicht-essentialistischen Sinne positionierten Wissens zur Anwendung kommt.

Im Gegensatz zu Hermann Parzingers Stellungnahmen zur Sammlungsgeschichte des Ethnologischen Museums lässt dessen Direktorin Viola König ein stärkeres Bewusstsein über die koloniale Problematik der Sammlungen erkennen. Für sie steht das Schloss hierfür gewissermaßen symbolhaft: Es sei der Ort, »wo ja auch die Aufteilung der Welt begann, aber mit dem Namen eines von Humboldt, der rausging, wo alle dann stolz sind und das eigentlich auch nur positiv darstellen«.⁵⁹ Durch Bastian, Jacobsen, von Luschan oder auch die Kaiserin-Augusta-Expedition seien Massen von Objekten ans Museum gekommen, »angeblich um noch zu retten bevor das Vordringen der westlichen Zivilisation alles zerstören würde«. Aber im »nächsten Schritt« sei dann »doch die Interpretationshoheit erstmal lange, lange Zeit nach Europa« verlegt worden.⁶⁰ Hier spricht König in deutlich distanzierter Weise von den Sammelpraktiken der Forschungsreisenden: Anders als Parzinger oder Lehmann, die den Rettungsgedanken der Ethnologen um die vorherige Jahrhundertwende in einer Weise beschreiben, dass diese Praxis auch aus heutiger Perspektive noch als Notwendigkeit erscheint, argumentiert König deutlicher historisierend. Es seien zudem gerade die Deutschen gewesen, die alles mitgenommen und die Welt damit »im Griff« gehabt hätten.⁶¹

In ihren Ausführungen ist König jedoch darauf bedacht, dass sich aus dieser historischen Perspektive keine für ihr Museum unerwünschten Konsequenzen ableiten lassen: Man solle dies »als Wissenschaftler nicht irgendwie negativ bewerten, sondern das statuiert man jetzt erstmal, dass das passiert ist«.⁶² Vielmehr leitet sie aus ihrer Kritik eine Verantwortung ab: Viele der in Berlin lagernden Objekte seien die einzig erhaltenen materiellen Hinterlassenschaften der Vorfahren von Leuten, mit denen König im Rahmen ihrer Forschungen an der amerikanischen Nordwestküste in Kontakt steht. Die Objekte hätten damals zusammen mit der Sprache im Rahmen von Zwangsmissionierung auf- bzw. abgegeben werden müssen. Und jetzt seien die Nachfahren froh, »hier unseren Enkeln, kurz bevor wir sterben, anhand

58 Macdonald 2010, S. 52.

59 Viola König, Experteninterview am 18.9.2013.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd.

der Angelhaken und der ganzen Sammlung z.B. ihre ästhetisch schönen Masken erklären [zu können], wie das damals funktioniert hat«. ⁶³ So vermag es König, ihre Kritik an den damaligen Sammelpraktiken mit einem Auftrag an die eigene Institution zu verbinden:

Wodurch man jetzt nicht eine Institution wie das Museum neutralisiert, sondern, da bin ich wieder bei der Multiperspektivität, die ich eigentlich meine, dass ich sage, ich lasse den kritischen Blick auf Alexander von Humboldt und die Folgen der Aneignung der Welt in Massen von Objekten, die hier gelandet sind, genauso zu, wie dann ein Elder, ein Yup'ik, der heute verstorben ist aber noch dokumentiert worden ist, gesagt hat: »Mensch zum Glück sind die Sachen hier, und ich bin froh, dass sie hier sind«. ⁶⁴

Anhand der spezifischen Verwendungen der Begriffe ›Perspektivwechsel‹ und ›Multiperspektivität‹ wird deutlich, dass es sich hier um einen strategischen Einsatz handelt. Ich möchte daher die Gesten der Reflexivität, die mit den genannten Begriffen verbunden sind, als eine *strategische Reflexivität* begreifen. Dieser strategischen Reflexivität stehen die Versuche einer ›Umsetzung‹ der Idee der Multiperspektivität in der konkreten Ausstellungsplanung gegenüber. Diese sollen das Augenmerk des folgenden Abschnitts sein.

12.3. Multiperspektivität in der Ausstellungsplanung

Angesichts der vielen öffentlichen Ankündigungen einer multiperspektivischen Ausstellungspraxis im Humboldt-Forum bin ich auch bezüglich der Ausstellungsplanung der Frage nachgegangen, wie der Anspruch der Multiperspektivität in die Schlossetagen übersetzt werden soll. Nach der Lektüre der Ausstellungskonzepte des Ethnologischen Museums sowie nach der Einsicht des Masterplans, aber auch angesichts der Einblicke, die ich in Gesprächen mit einzelnen Kurator_innen erhielt, konnte ich mir noch immer nicht vorstellen, wie auf struktureller Ebene ›andere Perspektiven‹ in den kuratorischen Prozess der Ausstellungsplanung eingebunden werden sollten. Um wessen Perspektiven sollte es da genau gehen? Der Begriff der ›Source Communities‹, wie er auch bei Veranstaltungen mit hohem Symbolcharakter wie der Grundsteinlegung des Schlosses fiel, schien auf der Seite der konkreten Ausstellungsplanung kaum vorhanden. Bis zum Ende der Vorkonzeptplanung konnten mir die meisten derjenigen Akteur_innen aus dem Planungsprozess, die ich danach fragte, nicht sagen, wie genau eine Einbeziehung von den so prominent genannten ›indigenen Gruppen‹ aussehen könnte. Dabei nahmen diese doch eine so wichtige Funktion ein in den Verteidigungen gegenüber jenen kritischen Stimmen,

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

die das Ethnologische Museum dazu aufforderten, sich deutlicher seiner kolonialen Geschichte zu stellen.

Dies wurde von Einzelnen auch als Problem eingeschätzt, denn es würden gerade im Rahmen der erhöhten Aufmerksamkeit bezüglich der Positionierung der Museen in der postkolonialen Debatte Erwartungen geschaffen, deren Nichteinhaltung am Schluss zu einem Glaubwürdigkeitsproblem führen könnte. Viola König relativierte das Vorhaben einer Ko-Kurator_innenschaft, wie es an anderer Stelle verlautbart wurde, auf sehr deutliche Weise, als sie am Beispiel der Yup'ik Elders sagte:

Es hat eigentlich in bestimmten Regionen keiner Lust, hier in dem fremden, weit weg gelegenen Humboldt-Forum zu kuratieren. Die finden das sicherlich toll, wenn sie Mitspracherecht haben. Die finden das auch ganz toll, wenn sie hier eingeladen werden. Die reden dann auch vor Kamera und so weiter. Aber sie sagen ganz klar, unser Problem – in dem Fall war das ja Britisch Kolumbien, Nordwestküste – unsere Probleme sind vor Ort [...].⁶⁵

Die kuratorische Einbindung von sogenannten ›Source Communities‹ erscheint hier plötzlich als gar nicht mehr besonders relevant. Dies ist interessant vor dem Hintergrund, dass König im gleichen Interview den ›Kuratoren austausch‹ mit dieser ›Community‹ noch als Alternative zur Rückgabe von Objekten angab, die aus ihrer Sicht – und aus derjenigen der SPK – keine Option sei.

Aus Königs Sicht kommt zur strukturellen Problematik der räumlichen Distanz noch die der zeitlichen Ressourcen hinzu. Es wird ganz deutlich, wie wenig Chancen sie eigentlich wirklich sieht für eine strukturellere Einbindung von ›Source Communities‹:

Also wir helfen euch gerne, wir lassen uns gerne befragen, wir lassen uns gerne einladen und all das, aber das ist eben der Prozess, dieses Kuratieren – ich will nicht sagen, dass es in dem ein oder anderen Fall dann tatsächlich klappt [...]. Aber wir werden wieder nicht auf diese gesamte Welt sagen können »und die Source Communities kuratieren die Ausstellung im Humboldt-Forum«, wir sind froh, wenn wir die Kontakte wirklich hinkriegen. Und das ist eben sehr zeitintensiv, diese Vernetzungen können die wenigen angestellten Kuratoren neben all dem anderen nur begrenzt noch mitleisten, und ich würde gerne sehr viel mehr machen, und da wird auch sehr viel von unseren Nachfolgern initial gemacht werden müssen [...].⁶⁶

An diesen Aussagen wird deutlich, wie groß die Diskrepanz ist zwischen der öffentlichen Darstellung der Vorhaben fürs Humboldt-Forum und der gegenwärtigen Praxis des Ethnologischen Museums. Es ist vielmehr ein »indirektes Kuratieren« auf der Ebene der unterschiedlichen Abteilungen, in dem König die Möglichkeit einer Ko-Kurator_innenschaft sieht. Es seien die Kontakte der Kurator_innen, die am beständigsten seien. Diese würden allerdings eben nicht in ein direktes Kuratieren

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

hinauslaufen, »sondern auch in Beratung oder Beeinflussung oder auch bishin zur Meinungsmanipulation, wie man mit den Sammlungen umgeht. Das ist so ein [...] indirektes Kuratieren.«⁶⁷ Diese Formulierung zeigt wiederum deutlich, wem die Autorität des ›richtigen‹ Umgangs mit den Sammlungen zugesprochen wird: Es sind die Kurator_innen, die als »Spezialisten«⁶⁸ ausgewiesen werden, während den Kontakten durchaus auch Meinungsmanipulation unterstellt wird. Dennoch: Es gehöre zur Aufgabe der Kurator_innen, die Kontakte zu knüpfen und »auf unterschiedliche Art und Weise einzuspeisen«⁶⁹. Aufgrund der knappen zeitlichen Ressourcen der Kurator_innen, wie auch aufgrund des langwierigen Planungsprozesses für die Ausstellungen im Humboldt-Forum, erscheint die strukturelle Einbeziehung von ›Source Communities‹ letztlich viel weniger praktikabel und realistisch als öffentlich immer wieder angekündigt. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Bewerbungsrhetoriken über die Einbeziehung der Perspektiven von ›Angehörigen aus den Herkunftsgesellschaften‹ einmal mehr als strategischer Einsatz, das Humboldt-Forum als Ort auszuweisen, der aus den postkolonialen Kritiken gelernt hat.

Im Kontrast zur Position Königs steht die von Peter Junge, der im Gespräch mit mir ganz offen sagte, dass der Begriff der Multiperspektivität im Rahmen einer ganz bestimmten Diskussion stünde. Und es fehle ihm schlichtweg die Zeit, diese Diskussion im Detail mitzuverfolgen und sich mit dem Begriff auseinanderzusetzen.⁷⁰ Damit werden zwei Aspekte deutlich: Er erkennt erstens an, dass es sich bei dem Begriff um mehr handelt als um das Zusammenkommen unterschiedlicher Perspektiven, dass er eine Geschichte hat – und mit Verweis auf das Zeitproblem begründet er, dass es ihm nicht möglich ist, sich mit dem Begriff adäquat auseinanderzusetzen. Hiermit ist auch ein grundlegendes Problem angesprochen, das in der institutionellen Struktur vieler Museen gründet. Denn der Alltag der Museumsarbeit lässt zumeist nur wenig Spielraum, den Anschluss an die akademischen Debatten zu halten oder gar selbst an ihnen teilzunehmen.⁷¹

Zweitens lässt sich hier aber auch ein Moment der Verweigerung erkennen: Junge will sich von den im Lauf des Jahres 2012 neu hinzugekommenen Kernbegriffen ›Multiperspektivität‹, ›Gegenwart‹ und ›Publikum‹ im wahrsten Sinne des Wortes nicht aus dem Konzept bringen lassen. Stattdessen sagt er ganz offen und ohne Verweis auf eine theoretische Diskussion, dass er den Begriff zu seinen Zwecken nutzen möchte: »Für mich ist wichtig, dass der Besucher vielleicht versteht, dass ein Objekt nicht *eine* Wahrheit in sich trägt. Bedeutungen von Objekten sind in

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Peter Junge, Experteninterview am 12.4.2013.

71 Auf diese Problematik geht auch Sharon Macdonald im Rahmen ihrer Diskussion experimenteller Ausstellungsformate im ethnologischen Museumskontext ein, mit besonderem Fokus auf das Humboldt Lab Dahlem: Sharon Macdonald: Probleme mit der Ethnologie. In: Humboldt Lab Dahlem (Hrsg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem. Berlin: Nicolai Verlag, 2015, S. 211–228, S. 214.

verschiedenen Zusammenhängen unterschiedlich.«⁷² Hierfür will er verschiedene Strategien verfolgen. Zum einen sollen unterschiedliche Perspektiven aus afrikanischen Kontexten zum Tragen kommen, zu denen in Bezug auf die Sammlungen der Afrika-Abteilung eine Verbindung besteht. Für Junge hat das eine Dringlichkeit, Akteure müssten da auch kuratorisch beteiligt sein. Das sei das Konzept, um die Berliner hier weniger dominant sein zu lassen.⁷³ Dass es sich hier um ein ›Hinzuholen‹ handelt, dem auch eine gewisse Prekarität innewohnt, wird deutlich, wenn Junge seinen Ausruf mit dem Hinweis auf den Gaststatus solcher externen Kurator_innen selbst gleich ein Stück weit relativiert. Es sei leichter gesagt als getan: Wenn »ein Nigerianer« etwas ausstellen wolle, und die Konservatorin der Sammlung sage ›nein‹, dann ginge das eben nicht. Hiermit wird der strukturelle Aspekt der Eigentümerschaft deutlich, den auch König bereits ansprach: Nicht nur können die Objekte aufgrund ihrer Schutzbedürftigkeit nicht zurückgegeben werden. Auch bei der Einbindung von Gastkurator_innen kann das Primat der musealen Konservierung bedeuten, dass der Zugang zur Sammlung verwehrt wird.⁷⁴

Anhand seines Konzeptpapiers zu *Kolonialismus in Kamerun (Grasland) und Deutschland*⁷⁵ lässt sich verdeutlichen, wie Junge seinen multiperspektivischen Zugang formuliert. Drei Themen sollen mit dem Modul verhandelt werden: »Kunst und Herrschaft im Kameruner Grasland«, »Akteure des Kolonialismus« und »Kolonialzeit und koloniales Erbe in Deutschland und Kamerun«. Letztgenanntes soll über Werke zeitgenössischer Kunst ein »Assoziationsfeld [eröffnen], das verschiedene Aspekte des Themas berührt und es zur Gegenwart öffnet: Blick auf Kolonialzeit, Beziehung vorkoloniale Herrschaftsstrukturen-Kolonialzeit-Gegenwart; Migration, Rassismus und Ausländerfeindlichkeit als koloniales Erbe, Aneignung von Objekten«⁷⁶. Die beiden ersteren Themen hingegen sollen über Objekte aus den Sammlungen erschlossen werden. Bezüglich aller drei Schwerpunkte wird allerdings aus dem Text nicht ersichtlich, wie genau diese in den Ausstellungen umgesetzt werden können. Junge stellt seiner Darstellung der drei Themen die Aussage voran, dass die Objekte als »individuelle Äußerungen [...] für die jeweilige Position oder Haltung des Künstlers« stehen und »so eine multiperspektivische Sicht auf die verschiedenen Fragestellungen« produzieren.⁷⁷ Wie genau aber diese Zugänge visualisiert werden sollen, war zum Zeitpunkt meiner Gespräche mit dem Kurator noch nicht deutlich, er konnte oder wollte mir hier keine Hinweise geben.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Hier offenbart sich auch ein dezidiertes Widerspruch zu den öffentlichen Bewerbungen der Schaumagazine als der Orte, an denen Gastwissenschaftler_innen und Angehörige von ›Source Communities‹ mit Objekten arbeiten könnten (vgl. Kapitel 10.2.).

75 Peter Junge: *Kolonialismus in Kamerun (Grasland) und Deutschland*. Unveröffentlichtes Dokument, 12.6.2013.

76 Ebd.

77 Ebd.

Anhand dieses kurzen Abrisses werden einige zentrale Aspekte bezüglich der kuratorischen Deutungsmacht noch einmal besonders deutlich. Aus den Beschreibungen Junges wird ersichtlich, dass er unbedingt andere Perspektiven mit einbeziehen will. Hier bestünden bereits einzelne Kontakte, andere müssten noch geknüpft werden. Ihm gehe es beispielsweise darum, mit der europäischen Perspektive auf ›Weltkunst‹ zu brechen und stattdessen einen multiperspektivischen Ansatz zu verfolgen.⁷⁸ Auf meine gezielte Nachfrage, ob das bedeute, dass auch externe Akteur_innen eine Autorenschaft an der Ausstellung hätten und ob somit kuratorische Deutungsmacht delegiert würde, war die Antwort beider Afrika-Kurator_innen: »Die Autorschaft liegt am Schluss immer bei uns.«⁷⁹ Es handele sich letztlich eben, so Junge, um ein Museum, das dürfe man nicht außer Acht lassen bei diesen Überlegungen.⁸⁰ An dieser Aussage wird nicht nur deutlich, wie tief verankert das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen ›internen‹ Kurator_innen und ›externen‹ Perspektiven auch im Planungskontext des Humboldt-Forums ist. Kurz vor Ende der Vorplanung für die Ausstellungsgeschosse sind die Fragen, wie andere Akteur_innen in die Vorbereitung einbezogen werden können, noch immer höchst unklar. Vielmehr wird auch das tradierte museale Verständnis zwischen passiven Objekten, externen Informant_innen und kuratorischer Deutungsmacht nicht grundlegend infrage gestellt.

Die Kurator_innen verstehen sich als die Produzent_innen von (möglichst ›richtigen‹) Geschichten, für die die Objekte aus den Sammlungen die primären Verhandlungsfolien sind. Sowohl die Besucher_innen, als auch andere potentielle Akteur_innen – ›Source Communities‹, externe Berater_innen und Kurator_innen – stellen eine potentielle Konkurrenz dar. Wie sich an meinen Analysen an den Ausstellungskonzepten wie auch an *Kunst aus Afrika* gezeigt hat, sind auch jene Kurator_innen, die eine dezidiert kritische Haltung zur Geschichte ethnologischen Ausstellens einnehmen, dennoch einem klassisch musealen Repräsentationsverständnis verhaftet. Sie selbst sind die Produzent_innen, sie verfügen über die Deutungsmacht – oder vielmehr: die Fähigkeit zur Deutung der Sammlungen und der mit ihnen verbundenen Geschichten. Die ›Anderen‹ besitzen diese Deutungsmacht hingegen nicht. Dies hilft zu verstehen, warum viele der eigenen Ansprüche des Erzählens ›anderer‹ Geschichten letztlich scheitern müssen: Die Kurator_innen wollen die Inhalte besser vermitteln, ohne dass sie dabei die grundlegenden Modi des Erzählens hinterfragen. Was ich in meiner Analyse von *Kunst aus Afrika* anhand einer fertigen Ausstellung gezeigt habe, erweist sich als Schlüsselproblem auch bei der Konzeptplanung für die Ausstellungen im Humboldt-Forum: Es ist das Festhalten am autoritativen Sprachmodus, die Verweigerung der Positionierung, und schließlich auch die fehlende Bereitschaft, sich selbst nicht nur als Produzent_in,

78 Peter Junge, Experteninterview am 24.10.2013.

79 Paola Ivanov und Peter Junge in ebd.

80 Peter Junge in ebd.

sondern als Rezipient_in zu verstehen, die den Möglichkeiten einer grundlegend ›anderen‹ Narration, einer ›anderen‹ Ausstellungspraxis entgegenarbeiten. Und die den Konflikt zu verstehen helfen, der aufkommt, sobald andere Akteur_innen in den Planungskontext eintreten und ihre Sicht darauf, was spannende Ausstellungen beinhalten könnten, einzubringen versuchen.

12.4. Die Ausstellung als Kontaktzone?

In ihrer Rekapitulation der Debatte um Deutungsautorität und Positioniertheit von Wissen in Museen und Ausstellungen formuliert Sharon Macdonald, dass es um die entscheidende Frage ging, »[w]ie dieser etablierte Identitätsraum zu öffnen und in Unruhe zu versetzen sei«.⁸¹ Im Zuge der Auseinandersetzung um die institutionelle Autorität gerade ethnologischer Museen, gesellschaftliche Gruppen zu repräsentieren, die zumeist nicht Teil der Mehrheitsgesellschaft sind, lag der Fokus in der repräsentationskritischen Museumsdebatte aber nicht nur auf den sogenannten ›Source Communities‹, sondern auf den »changing configurations of communities that surrounded them [die Museen], ranging from the neighborhood to the nation-state, from groups defined in ethnic and racial terms to social classes«.⁸² Besonders im angloamerikanischen Kontext ging es angesichts der Kämpfe um Inklusion minorisierter gesellschaftlicher Gruppen also ganz generell um die Frage der Teilhabe: Wessen Geschichte wird im Museum erzählt, und wer ist an den Konstruktionen dieser Geschichte(n) beteiligt? Die Autorität der Institution Museum war infrage gestellt, das Museum wurde zunehmend als Ort begriffen, an dem unterschiedliche und konfligierende Perspektiven und Positionen zusammenkommen. James Clifford hat diese Entwicklung in seinem vielbeachteten Essay *Museums as Contact Zones* unter Rückgriff auf Mary Louise Pratt's Begriff der Kontaktzone theoretisiert.⁸³ Die Literaturwissenschaftlerin Pratt hat die ›Contact Zone‹ als Begriff eingesetzt, um den Raum imperialer Zusammentreffen als einen von Macht- und Herrschaftsverhältnissen konstituierten Raum zu beschreiben, als »the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict«.⁸⁴ Für Clifford

⁸¹ Macdonald 2010, S. 53.

⁸² Ivan Karp: Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture. In: Ders., Christine Mullen Kreamer und Steven D. Lavine: Museums and Communities: The Politics of Public Culture. Washington, D.C./London: Smithsonian Institution Press, 1992, S. 1–17, S. 2.

⁸³ James Clifford: Museums as Contact Zones. In: Ders.: Routes. Travel and translation in the late twentieth century. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, S. 188–219.

⁸⁴ Pratt 2008 [1992], S. 8. Den Begriff ›contact‹ entlehnt Pratt der Linguistik, in der ›contact language‹ das Ergebnis von Improvisation von Sprecher_innen unterschiedlicher Sprachen ist, die über längeren Zeitraum – beispielsweise im Kontext von Handel – miteinander kommunizieren müssen: »Such languages begin as pidgins, and are called creoles when they come to have native speakers of their

bietet sich Pratts Begriff des Kontakts für das Begreifen der ungleichen Machtverhältnisse an, wie sie insbesondere ethnologische Museen charakterisieren. Wichtig an Pratts Kontaktzone ist hierbei die Konstituiertheit von Subjekten durch ihre Beziehung miteinander. Kontaktzonen sind »vermachtete Handlungsräume«⁸⁵, wie Nora Sternfeld es in ihrer Studie *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung* (2013) mit Bezug auf Pratt und Clifford formuliert: »In diesen geteilten Räumen treten Akteur_innen unter unterschiedlichen Bedingungen miteinander in Interaktion.«⁸⁶ Das Produktive an dem Begriff ist, so hebt Sternfeld hervor,

dass hier Subjektbildung dem Kontakt nicht substantiell vorausgeht, sondern erst durch gemeinsames Handeln und Verhandeln entsteht: Weder ist die Idee der Contact Zone auf der westlichen, humanistischen Idee scheinbar universal gleicher Menschen aufgebaut noch auf kulturalistischen Vorstellungen einer Vorbestimmtheit durch Herkunft.⁸⁷

Damit lässt sich auch die Frage der ›Perspektive‹ anders begreifen: Diese ist nicht an Herkunft gebunden, wie es in den Beschreibungen des Humboldt-Forums unter Verweis auf die ›Source Communities‹ oftmals auf essentialisierende Weise geschieht. Vielmehr ist sie fragmentiert, in Bewegung, und konstituiert sich als Teil des machtvollen Aushandlungsprozesses im Museum. Clifford zufolge können Museen in diesem Sinne als Räume verstanden werden, die wie Pratts Kontaktzone bedingt sind durch »copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power«.⁸⁸ Auf dieser Basis hat Clifford dafür plädiert, Museumsarbeit als grundlegend konflikthaft zu begreifen.

James Cliffords Theoretisierung des Museums als Kontaktzone hat in den letzten 15 Jahren eine Vielzahl an Diskussionen im Feld der Museumswissenschaften hervorgerufen. Er ist zu einem Inbegriff des Anspruchs geworden, Museen als von Machtverhältnissen konstituierte Räume zu begreifen und hat auch zu Versuchen geführt, hieraus für die Museumspraxis selbst Konsequenzen zu ziehen. Dabei hat der radikale Impuls, der der Kontaktzone nicht nur als deskriptivem, sondern auch als präskriptivem Begriff innewohnt,⁸⁹ über die Jahre eine problematische Verschiebung erfahren, die der Anthropologe Robin Boast als Trend hin zum Dialogischen kritisiert hat. Boast charakterisiert die Implementierung der Kontaktzone als »neokoloniales Genre«⁹⁰: »Dialogue and collaboration is the name of the game these days and there are few museums with anthropological, or even archaeological,

own. Like the societies of the contact zone, such languages are commonly regarded as chaotic, barbarous and lacking in structure.« (Ebd.)

85 Nora Sternfeld: *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung*. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft. Wien: Zaglossus, S. 48.

86 Ebd., S. 49.

87 Ebd.

88 Clifford 1997, S. 192.

89 Ebd., S. 213.

90 Boast 2011, S. 62. Vgl. auch meine Diskussion der Entwicklung des Begriffs der ›Contact Zone‹ mit Bezug zum geplanten Humboldt-Forum, in der ich auf Boasts Kritik eingehe: von Bose 2013.

collections that would consider an exhibition that did not include some form of consultation.«⁹¹ Entgegen Cliffords Betonung, dass der Begriff des ›Kontakts‹ im Museum weit über die Ebene der Konsultation hinausgehen muss, können Museen Boast zufolge noch immer als asymmetrische Räume der Aneignung verstanden werden, in denen, »[n]o matter how much we try to make the spaces accommodating, they remain sites where the Others come to perform for us, not with us«.⁹²

Mit der theoretischen Perspektive der Kontaktzone sowie mit der Kritik ihrer problematischen Genese im Zuge der Operationalisierung im Museum lassen sich einige Stränge dieses Kapitels nochmals analytisch zusammenführen. Im Kontrast zu Pratts Verständnis von ›Kontakt‹ wird noch einmal deutlich, wie von den kulturpolitischen Repräsentant_innen des Humboldt-Forums Multiperspektivität gedacht wird: nämlich als Zusammenkommen von unterschiedlichen Perspektiven, die identitär über Herkunft, über kulturelle oder gar ethnische Zugehörigkeit definiert sind. Anstatt die Konstituiertheit durch Machtverhältnisse anzuerkennen und nach Möglichkeiten zu suchen, der postkolonialen Kritik in der Planung des musealen Großprojekts gerecht zu werden, wird der Begriff der Multiperspektivität eingesetzt, um die eigene Reflexivität zu beweisen und Kritik möglichst abzuwehren. Während das Zusammenkommen unterschiedlicher Perspektiven also als eine reflexive Geste intendiert ist, die sich nicht zuletzt auch dazu eignen soll, konkrete Überlegungen über Möglichkeiten der Rückgabe von Objekten zu unterbinden, ergibt sich bei näherem Hinsehen doch ein anderes Bild. Denn in der Betonung der Multiperspektivität findet eine Tradierung essentialistischer und ethnisierender Zuschreibungen statt, mittels deren unter der Beteuerung, dass ›wir‹ auch ›deren‹ Perspektive darstellen wollen, an der musealen Deutungsmacht festgehalten wird. So macht die Analyse der Rhetoriken des Präsidenten der SPK deutlich, dass mit dem Begriff der Multiperspektivität ein ganz ähnlicher Machterhalt beansprucht werden kann wie mit der *Universal Declaration*, in der 18 westliche Museumsinstitutionen unter dem Deckmantel der universellen Bedeutung der Sammlungen ihren Besitz verteidigen.

Während die Rede von den ›Source Communities‹ zum festen Repertoire in den öffentlichen Bewerbungen des Humboldt-Forums gehört, sind die Perspektiven am Ethnologischen Museum, wo es um die Frage der konkreten Kooperationen und Möglichkeiten der Ko-Kurator_innenschaft geht, anders gelagert. Hier wird deutlich, dass selbst die öffentlich beworbene, problematische Spielart der ›Multiperspektivität‹ kaum realisierbar ist. Vielmehr ist die Rede von einem »indirekten Kuratieren«⁹³ – also einer Praxis der Konsultation, wie sie Clifford als unzureichend für das Verständnis eines Museums kritisiert hat, das sich der konstitutiven Machtverhältnisse bewusst ist. Das indirekte Kuratieren kann dabei als Untermauerung

91 Boast 2011, S. 56.

92 Ebd., S. 63.

93 Viola König, Experteninterview am 18.9.2013.

der kuratorischen Identität verstanden werden, die sich durch die postkolonialen Debatten eben ein wenig in der Krise befindet. ›Multiperspektivität‹ wird hier sogar eingesetzt, um die Frage danach, was Kolonialismus eigentlich sei, neu stellen zu können. In der konkreten Äußerung dieser Überlegung wird deutlich, in welcher ambivalenten Position die Direktorin des Ethnologischen Museums ist: Einerseits ist sie sich der kolonialen Implikationen der Sammlungsgeschichte ihrer Institution bewusst und benennt diese auch klar. Gleichzeitig aber verwehrt sie sich unter Bezugnahme auf den Begriff der Multiperspektivität möglicher Konsequenzen aus dieser Einsicht.

Die Schwierigkeiten der konkreten ›Umsetzung‹ von Multiperspektivität im Ausstellungsraum werden insbesondere mit Blick auf die Konzepte der Kurator_innen deutlich. Exemplarisch ist dies anhand der Vorhaben Peter Junges für das Kamerun-Modul deutlich geworden, wie er sie mir anhand eines Konzeptpapiers zugänglich gemacht hat und mit mir – im Beisein der Kuratorin Paola Ivanov – diskutiert hat. Aus der Perspektive der Kontaktzone wird deutlich, wie sehr schon in der Struktur des Planungsprozesses der Ausstellungen fürs Humboldt-Forum angelegt ist, dass der Konflikt weitgehend vermieden wird. Die gesamte Vorplanung basiert voll und ganz auf den Überlegungen der Kurator_innen. Sie sind es, die andere Perspektiven ›dazuholen‹, und sie sind sich ihrer Position der kuratorischen Autorität voll bewusst. Dem Konflikt, von dem Pratt und Clifford bezüglich der Räume des Kontakts grundlegend sprachen, wird hier insofern vorgebeugt, als der Kontakt im Kontext der Planung kaum existiert.

Interessant am Begriff der Multiperspektivität ist, dass er eine so große Plausibilität für die verschiedenen Akteur_innen des Humboldt-Forums zu haben scheint, dass sie ihn in ganz unterschiedlichen Kontexten und zu ganz unterschiedlichen Zwecken verwenden. In seinen verschiedenen Zusammenhängen ist ihm dabei zu meist ein scheinbar reflexives Moment eingeschrieben, das sich bei näherem Hinsehen allerdings teilweise schnell relativiert. So erweist sich ›Multiperspektivität‹ als ein Begriff ›strategischer Reflexivität‹: Er signalisiert ein Bekenntnis zur Delegation von Deutungsmacht. In der spezifischen Verwendung entpuppt er sich jedoch oftmals als das Gegenteil, nämlich als Verhinderung der Frage, wie die musealen Machtverhältnisse adäquat thematisiert werden können. Gerade aufgrund des Anscheins der Reflexivität ist die ›Multiperspektivität‹ für den Planungsprozess so attraktiv, denn sie kann als Ausweis für die Anschlussfähigkeit an die internationale museologische Diskussion fungieren. Die reflexiven Gesten müssen dabei aber nicht unter Rückgriff auf konkrete Diskussionen erfolgen, im Gegenteil: Gerade weil viele der Akteur_innen die Fachdebatten, die mit den genannten Begriffen verbunden sind, gar nicht unbedingt kennen, ist es umso einfacher, die Begriffe mit einem common-sense-Verständnis zu füllen. Damit findet eine Begriffsumdeutung mit weitreichenden Konsequenzen statt: Konzepte aus dem Umfeld kritischer Auseinandersetzung mit machtvollen musealen Repräsentationspraktiken werden so umfunktioniert, dass sie sich dazu eignen, genau die mit ihnen ursprünglich verbundene Kritik abzuwehren.