

Antidiskriminierische Museumsarbeit

Eine Analyse des Weltmuseums Wien

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Mag.art. (Magister artium)

in den Studienrichtungen: Kunst und kommunikative Praxis,
Textil - Freie, angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunsthistorische Wissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei a.o. Univ.-Prof. i.R. Dr. phil. Roman Horak
vorgelegt von **Jonas Jahns**

Wien, im Februar 2019

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich einer umfassenden Analyse der im Oktober 2017 wiedereröffneten und in Gänze neu ausgerichteten Dauerausstellung des Weltmuseums Wien.

Hierfür wird zunächst auf die Entstehungsgeschichte ethnologischer Museen in Europa eingegangen. Untersucht wird die Verflechtung von historischer Wissenschaftspraxis und Museumsarbeit mit Kolonialpolitik und Rassismus. Weiters ist von Interesse, inwiefern ethnologische Museen in Europa als Repräsentationsorte in die (Re-) Produktion von Machtasymmetrien involviert waren und sind.

Anschließend an die Betrachtung der Potenziale und Gefahren von zeitgenössischen ethnologischen Ausstellungspraxen, mündet die Arbeit in der exemplarischen Analyse des Saals Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies der Dauerausstellung. Dabei wird die Frage erörtert, ob das Weltmuseum als antidiskriminativer Ort betrachtet werden kann oder ob dem Ausstellungshaus auch weiterhin gewaltvolle Verhältnisse eingeschrieben sind.

Abstract

The present thesis devotes itself to an extensive analysis of the permanent exhibition in the Weltmuseum in Vienna, reopened in October 2017 following a complete reorganisation and new design.

The evolutionary history of ethnological museums in Europe will first be addressed, examining the interrelation between historical academic practice and how museums represent colonial politics and racism. A further matter of interest is the extent to which ethnological museums in Europe have been and continue to be a showcase of the imbalance of power.

After considering the potential and the dangers of contemporary ethnological exhibition practices, the paper will end with a specimen analysis of the hall Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies (South Seas: Encounters with the lost paradise) in the permanent exhibition. In the process the question will be addressed whether the Weltmuseum can be regarded as an anti-discriminatory space or whether violent conditions continue to be evident in the exhibition.



Gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien.
Gefördert von der Österreichischen Hochschüler_innenschaft.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,
dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland einer Person zur Beurteilung in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, im Februar 2019

Jonas Jahns

Inhalt

1 Einleitung – Die Neuausrichtung des Weltmuseums.....	1
2 Ethnologische Museen	3
2.1 Die Entstehung ethnologischer Museen	3
2.2 Verbindungen zwischen Wissenschaft und Museumsarbeit	9
2.3 Verflechtung der Museumsarbeit mit (Kolonial-) Rassismus.....	16
2.4 Museum und Nationalstaat	19
2.5 Repräsentation und Macht im Museum.....	22
3 Potenziale und Gefahren ethnologischer Museen	30
3.1 Problematische Ausstellungspraxen.....	30
3.1.1 Inszenierung des Ausstellungsbesuchs als (exotische) Entdeckungsreise um die Welt....	30
3.1.2 Verharmlosung der Aneignungsgeschichte und Erzählung von heroischen Entdeckern	32
3.1.3 Eurozentrismus, Leerstelle Europa und <i>weiße</i> Normsetzung	34
3.1.4 Aushöhlung von Kritik und kritischer Theorie.....	38
3.1.5 Assimilierung – Objekte und Artefakte im Blick des »westlichen« Kunst- und Kulturverständnisses ...	40
3.2 Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Sammlungen	42
3.2.1 Zusammenarbeit mit minorisierten Communities – <i>contact zone</i>	42
3.2.2 Gegennarrative und Definitionsmacht verhandeln	44
3.2.3 Hybride Narrative und Ambiguität statt Grenzziehung	46
3.2.4 Kategorisierungsverweigerung – Verqueerung von Museumsarbeit	52
4 Methodische Überlegungen zur Ausstellungsanalyse	54
4.1 Perspektive und <i>Methoden-Bricolage</i>	54
4.2 Dichte Beschreibung.....	56
4.3 Semiotischer Zugang	57
4.4 Semantischer Zugang	60

5 Analyse des Weltmuseums Wien.....	61
5.1 Eingangssituation und Allgemeines	61
5.2 Der Saal <i>Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies</i>	67
5.2.1 Atmosphäre des Saals	67
5.2.2 Zentraler Text der Ausstellung	71
5.2.3 Analyse der Finsch-Vitrine	74
5.2.4 Sprecher_innenpositionen und kuratorische Autorität	80
5.2.5 Umgang mit rassistischem und (hetero-/ cis-) sexistischem Bild- und Textmaterial.....	83
5.2.6 Lisa Reihanas Videoarbeit	88
6 Fazit – Erste Schritte oder vertane Chancen.....	90
Literaturverzeichnis	96
Abbildungsverzeichnis	105

1 Einleitung – Die Neuausrichtung des Weltmuseums

Im Oktober 2017 wurde das Weltmuseum Wien nach mehrjähriger Umbauphase wiedereröffnet. Eine Umbenennung der Institution fand bereits 2013 statt, *Museum für Völkerkunde* erschien nicht mehr zeitgemäß. Auch die Ausstellungspolitik des Hauses erfuhr mit der Neueröffnung eine Neuorientierung, die Dauerausstellung wurde von Grund auf neu arrangiert. Auf der Museumshomepage wird die teils problematische Provenienz der Objekte und Artefakte thematisiert, die Museumsmitarbeitenden beschreiben sich als selbstkritisch und offen für Dialog. Der seit 2018 amtierende Direktor Christian Schicklgruber erklärt auf der Homepage des Museums, dass sich das Weltmuseum „von der historischen Trennung in ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ [...] aus mehreren Gründen verabschiedet [hat].“¹ Diese Aussage lässt bereits erahnen, dass die Rezeption von postkolonialen und antidiskriminativen Perspektiven auch im Weltmuseum angekommen ist. Inwiefern das Weltmuseum heute ein Reflexionsort (post-) kolonialer Machtverhältnisse ist und darüber hinaus aktiv mit ihnen bricht, sowie eine antidiskriminative Praxis eingeschlagen hat, ist die Forschungsfrage meiner Diplomarbeit. Insbesondere möchte ich untersuchen, inwiefern die enge Verbindung zwischen ethnologischen Museen und Kolonialismus in der Dauerausstellung beleuchtet wird. Hierfür soll im Theorieteil herausgearbeitet werden, wie und zu welchem Zweck ethnologische Museen in Europa entstanden sind und welche Verbindungslien es zwischen Museumsarbeit, (historischen) Wissenschaftspraxen und Kolonialpolitik gibt.

Die Neuausrichtung des Weltmuseums Wien ist kein Einzelfall. In vielen europäischen Städten hat es in den 2000er und 2010er Jahren ähnliche Prozesse gegeben. Im deutschsprachigen Raum sind beispielsweise das *Weltkulturen Museum* in Frankfurt und das *Museum Fünf Kontinente* in München zu nennen. Vielerorts wurde die Ethnologie beziehungsweise die Völkerkunde aus dem Titel verbannt und gleichzeitig am Image gearbeitet. Aus wissenschaftlicher Perspektive gehen diesen Prozessen bereits jahrzehntelange Diskussionen voraus. Die Ethnologie – in Wien wurde der Studiengang in *Kultur- und Sozialanthropologie* umbenannt – hat sich seit der Gründung ethnologischer Museen stark verändert. Seit über drei Jahrzehnten erscheinen Publikationen, die »westliche«² ethnologische Ausstellungspraxen kritisieren.³ Bis vor kurzem wurde diesen Stimmen in »westlichen« Museen allerdings nur wenig Gehör geschenkt und ihren Ausstellungen waren oftmals diskriminierende Repräsentationen inhärent. Selbst offensichtlich rassistische Inhalte konnten sich lange und

¹ Schicklgruber zit. nach: URL: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#direktion> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

² Um den Konstruktionscharakter zu unterstreichen, schreibe ich Wörter wie »westlich«, »andere« oder »eigene« in Anführungszeichen. Es handelt sich nicht um biologische oder geographische Eigenschaften, sondern um konstruierte binäre Grenzsetzungen. Vgl. hierzu Abschnitt 2.3 und Hall 2008.

³ Vgl. bspw. Karp/ Lavine 1991 und Hall 1997.

können sich auch bis heute halten, was der bis 1997 existierende *Rassensaal* im Naturhistorischen Museum Wien belegt.⁴ Dabei wäre in den ethnologischen Museen durchaus ein Potenzial, denn ihre Sammlungen könnten ebenso zur Reflexion und Aufdeckung von historischen, sowie aktuellen (post-) kolonialen Machtverhältnissen genutzt werden. Allerdings müsste dies aktiv forciert werden und zur grundlegenden Agenda der Museen werden. Hierzu werde ich im dritten Kapitel sowohl auf problematische Ausstellungspraxen, als auch Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Sammlungen eingehen.

Wissenschaftliche Diskussionen um ethnologische Museen in Europa sind äußerst vielfältig und transdisziplinär angelegt. Neben Kultur- und Sozialanthropolog_innen, sowie Museolog_innen beschäftigen sich beispielsweise auch postkoloniale Theoretiker_innen und Kunsthistoriker_innen mit der Thematik. Selbst aus dem Bereich der Kunstvermittlung und -wissenschaft kommend, werde ich Publikationen aus der eigenen Disziplin heranziehen, diese jedoch um Stimmen der oben genannten Felder anreichern. Für die Ausstellungsanalyse werde ich mich im Wesentlichen an die von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch vorgeschlagene Methodenkombination halten, auf die ich im vierten Kapitel näher eingehen werde. Im Zentrum meiner Analyse wird der Saal *Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies* stehen, besonderes Augenmerk werde ich dabei auf die Reproduktion von rassistischen und (hetero-/ cis-) sexistischen Zuschreibungen legen. Zudem soll herausgearbeitet werden, ob mit einer eurozentrischen Narration gebrochen und wie mit der Sichtbarmachung von Sprecher_innenpositionen umgegangen wird.

Für die Diplomarbeit war ich 2018 circa 35 Mal im Weltmuseum und habe insbesondere die Dauerausstellung sehr genau unter die Lupe genommen. Dabei sind immer wieder Freund_innen und Bekannte mitgekommen, denen ich einige Gedankengänge verdanke. Im Rahmen eines Seminars an der *Universität für angewandte Kunst* hatte ich die Möglichkeit, einen Blick ins Depot und andere nicht öffentlich zugängliche Räume zu werfen. Im Januar 2019 besuchte ich das *Weltkulturen Museum* in Frankfurt am Main, das *Museum fünf Kontinente* in München, das *Tropenmuseum* in Amsterdam und das *Africa Museum* in Tervuren bei Brüssel. Die dabei gemachten Erfahrungen und Eindrücke halfen insbesondere, das Kapitel zu den Gefahren und Potenzialen ethnologischer Museen zu schärfen.

⁴ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 97.

2 Ethnologische Museen

2.1 Die Entstehung ethnologischer Museen

Bereits um 1500, also lange bevor sich die Ethnologie als eigenständige Wissenschaft etabliert hatte, wurden in vielen europäischen Städten Sammlungen zusammengetragen, welche Objekte und Artefakte⁵ beinhaltet haben, die rückblickend als ethnographisch bezeichnet werden können. Dabei waren diese fürstlichen oder kirchlichen Sammlungen sehr unterschiedlich angelegt und wurden zum Beispiel als *Kuriositätenkabinett*, *Kunst- und Wunderkammer*, *Studiolo* oder auch als *Theater der Natur und Kunst* bezeichnet.⁶ Ihre Objekte und Artefakte liefen unter den Namen *Exotika* oder *Kuriositäten*.⁷ Diesen europäischen Sammlungstätigkeiten lag das stetige Steigen an potentiell zu sehenden Objekten und Artefakten zugrunde. Die Ursachen hierfür waren vielfältig: Zum einen wurden Reisen gewöhnlicher, Handels- und Kommunikationswege zunehmend systematischer und es starteten erste koloniale Forschungs- und Eroberungsreisen. Zum anderen führte die Wiederverfügbarkeit von antiken Texten in Europa zu einem ideellen Wandel. Es waren nun immer häufiger Dinge zu sehen, die weder in der Bibel noch in den Schriften der Antike erwähnt wurden oder sich aus ihnen ableiten ließen. Europas Wissen über die Welt, konnte sich nicht mehr gänzlich auf diese kanonischen Texte berufen. Sammeln wurde daher zur Methode, um die Welt einordnen und ein Stück weit erklärbarer zu machen.⁸ Während rein theologische Argumentationen mehr und mehr hinterfragt wurden, mussten sich alternative Weltansichten erst herausbilden.⁹ Es bestand die Annahme, dass ausgewählte Personen – die Kuriositätenkabinette waren, wenn überhaupt, dann nur teilöffentlich – durch das Betrachten direkte Schlüsse aus dem Wahrgenommen ziehen könnten. Das Ziel der Sammler¹⁰ war es, anhand der Objektkategorien einen universalen Zusammenhang der Welt aufzuzeigen. Die Sammlungen versuchten nicht weniger zu sein als eine enzyklopädische Repräsentation der Welt, weshalb sie von allen Objekten und Artefakten etwas beinhalten sollten. Dabei waren Kontexte wie Herkunft, Herstellung und Verwendung kaum von Interesse, so dass die Kammern und Kabinette für heutige Sehgewohnheiten zunächst wie ein willkürliches Sammelsurium aussehen mögen. Von den Sammlern als kurios oder exotisch Bezeichnetes gelang auch aufgrund der alternativen wissenschaftlichen Auffassung von Natur in die Kabinette.

⁵ Ich habe mich absichtlich für diese etwas umständliche Formulierung entschlossen, denn der Objekt- oder Dingbegriff allein schien mir nicht umfassend genug. Da bspw. (ursprünglich) sakrale Gegenstände oder menschliche Überreste mit diesen Begriffen nur mit einem Unbehagen beschrieben werden können. Deshalb habe ich mich für den Zusatz Artefakte entschieden, um den Blick zu weiten und auch mit dem Hintergedanken, dass westliche Ontologie und deren Trennung von Natur und Kultur bzw. Belebtem und Unbelebtem nicht absolut gesetzt werden kann.

⁶ Vgl. Bennett 1995, 73 und Klein 2004, 132-135.

⁷ Hahn 2017, 20-21.

⁸ Macdonald 2006, 5.

⁹ Lidchi 1999, 158.

¹⁰ Henrietta Lidchi hält fest, dass es sich hierbei nur um Männer handelte (ebd., 158).

Natur wurde nicht als sich periodisch wiederholend oder auf einem kohärenten Regelwerk basierend verstanden, sondern als Phänomen begriffen, das immer neue Variabilität und Eigenschaften hervorbringt.¹¹ Unkonventionelles und neue Mischungen wurden demnach begrüßt, da sie dieser historischen Auffassung zu Folge, als Elemente einer Gesamtheit verstanden wurden. Die Absicht der Kabinette war es, gerade über das Offensichtliche und Gewöhnliche hinauszugehen.

Bei den Kuriositätenkabinetten handelte es sich nicht um zufällige Materialanhäufungen, sondern um historische wissenschaftliche Klassifikationssysteme, die die Welt einordneten. Die Kabinette spielten eine zentrale Rolle als Herrschaftsinstrument, da sie europäische Gelehrte zur Deutung der Welt nutzten.¹² Teile dieser ehemals fürstlichen oder auch kirchlichen Sammlungen finden sich in den heutigen ethnologischen Museen wieder. Für das Wiener Museum ist hier beispielsweise die von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol im späten 16. Jahrhundert auf Schloss Ambras angelegte Sammlung zu nennen.¹³ Henrietta Lidchi erkennt in den Kuriositätenkabinetten, die als Vorläuferinnen von Museen betrachtet werden können,¹⁴ dass die Art und Weise wie Welt interpretiert wird, maßgeblich die Praxen des Sammelns, Bewahrens, Restaurierens und Ausstellens beeinflussen.¹⁵ Gängige Museumsdefinitionen¹⁶ konzentrieren sich primär auf die gerade genannten Funktionen, hierdurch kann der Anschein entstehen, Museumsarbeit würde sich lediglich mit Objekten und Artefakten, sowie deren Erhalt beschäftigen. Darüber hinaus befassen sich die Institutionen jedoch auch mehr oder minder bewusst mit Weltansichten und generieren Repräsentationen, Haltungen und Bedeutungen, indem sie bestimmte Klassifikationsschemata anwenden und Perspektiven einnehmen.¹⁷ In Punkt 2.5 werden daher die Verbindungen zwischen Machtverhältnissen und Museumspraxis aufgegriffen.

Ende des 18. Jahrhunderts begannen sich die wissenschaftlichen Klassifikationssysteme in Europa zu ändern. Objekte wurden nicht mehr anhand von Analogiebildung und Ähnlichkeitsrelationen, wie im Fall der Kuriositätenkabine, sondern nach ihrer Funktion, Form oder Herkunft geordnet.

¹¹ Lidchi 1999, 158-159.

¹² Vgl. ebd., 158.

¹³ Vgl. Feest 1980, 13-15. Hans Peter Hahn merkt diesbezüglich kritisch an, dass *Exotika* bzw. *Kuriositäten* als eine ideelle Wurzel des ethnologischen Museums betrachten werden kann (Hahn 2017, 24).

¹⁴ Vgl. Baur 2010b, 25.

¹⁵ Lidchi 1999, 159.

¹⁶ Die International Council of Museums (kurz: ICOM) definiert ein Museum seit 2007 folgendermaßen: "A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment" (ICOM zit. nach URL: <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (zuletzt geprüft am 08.02.2019)). Allerdings hat die ICOM Defizite festgestellt und wird 2019 eine überarbeitete Definition vorstellen (ebd.).

¹⁷ Lidchi 1999, 160.

War die Faszination für das Besondere ehemals Sammlungsanstoß, wich dieses Interesse mehr und mehr.¹⁸ „Ein klassifizierbares Objekt war nunmehr eines, das sich als ein repräsentativer Teil einer bestimmten Klasse von Objekten qualifizieren ließ. Gezeigt wurden typische Muster jeder Klasse, die somit als Norm gesetzt und von denen Anomalien abgegrenzt wurden.“¹⁹ Theoretischer Hintergrund hierfür waren der Rationalismus und die Aufklärung, sowie die stärkere Auffächerung des wissenschaftlichen Wissens in Teilgebiete. Dementsprechend wurden die Sammlungen etwa in Kunst, Natur, Technik und Kunsthandwerk aufgeteilt. Sharon Macdonald nennt als weitere Gründe für die Ausdifferenzierung und Gründung der Museumslandschaft, wie sie teils heute noch vorzufinden ist: Zum einen die Ausbildung von Nationalstaatlichkeit, als eine imaginierte Gemeinschaft. Im 19. Jahrhundert wurde an vielen Orten in Europa der Nationalstaatsgedanke forciert und Bevölkerungsangehörige sollten zu Staatsbürger_innen werden. Museen trugen dabei zur Nationenbildung und Erziehung der Massen bei.²⁰ Inwiefern Museen und insbesondere ethnologische Museen als ideologische Vehikel zur Herstellung von Nationalstaatlichkeit dienten, werde ich in Abschnitt 2.4 genauer thematisieren. Zum anderen nennt Macdonald die koloniale Expansion und Ausbeutung, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert ihre Hochphase erlebte, als weiteren Punkt für die Veränderung der europäischen Museumslandschaft²¹ Dadurch wurden zunehmend mehr außereuropäische Objekte, Artefakte und auch menschliche Überreste nach Europa gebracht, die die Depos der Museen gefüllt haben. Die europäische Aneignung von Territorien war gekoppelt an eine imperialistische Ideologie, die die europäischen Gesellschaften prägte und sich auch in der Museumspraxis niedergeschlagen hat.

Die neuen wissenschaftlichen Paradigmen weckten zwar eine große Sammelleidenschaft, allerdings wurden ethnographische Objekte und Artefakte in Wien, aber auch andernorts, zunächst mit geringer Priorität behandelt. Der Bestand an ethnographischen Objekten und Artefakten vergrößerte sich mehr oder weniger beiläufig, etwa durch Schenkungen oder wenn bei Ankäufen neben beispielsweise Mineralien oder Tierpräparaten auch ethnographische Objekte und Artefakte enthalten waren. Für den Bestand des heutigen Weltmuseums ist hier insbesondere der 1806 erfolgte Ankauf eines Teils der Sammlung von James Cook zu nennen. Neben Tierpräparaten wurden circa 250 ethnographische Objekte und Artefakte ersteigert.²²

Ethnographische Objekte und Artefakte changierten anfangs zwar zwischen kunst- und naturhistorischen Ausstellungskontexten – dies war auch für diejenigen im Besitz der Habsburger_innen der

¹⁸ Muttenhaller/ Wonisch 2007, 32.

¹⁹ Ebd., 32.

²⁰ Macdonald 2006, 8-9.

²¹ Ebd., vgl. auch: Hahn 2017, 22.

²² Vgl. Feest 1980, 15 und Jobst 2012, 45.

Fall²³ – im Verlauf wurden sie jedoch verstärkt naturwissenschaftlichen Ordnungsprinzipien unterstellt. Auch die ersten Ethnolog_innen sahen sich als Naturwissenschaftler_innen.²⁴ In Wien ist die Grenzsetzung und Gegenüberstellung von Kunst und Kultur auf der einen und Natur auf der anderen Seite durch die Zwillingsbauten des heutigen Kunsthistorischen und des heutigen Naturhistorischen Museums sehr augenscheinlich. Die Architektur suggeriert eine Gleichwertigkeit, allerdings waren die Dichotomien zwischen Kultur und Natur bereits zur Bauzeit der Museen wertenden Konnotationen unterworfen.²⁵ Die klare Trennung und tendenzielle Höherstellung der Kultur über die Natur ist dabei eine hinterfragenswerte Konstruktion. Das wird besonders deutlich, wenn Überschneidungen und Schnittstellen betrachtet werden: Während sich die ägyptologische und die Antikensammlung im KHM befinden, sind im NHM prähistorische Artefakte, die nicht zur Kulturge schichte beziehungsweise nicht als Teil einer Hochkultur gelesen werden, untergebracht. Ethnographische Objekte und Artefakte wurden im Europa des späten 19. Jahrhunderts überwiegend naturhistorischen Sammlungen zugeordnet, da sich das neue wissenschaftliche Interesse an außereuropäischen Kulturen analog zu naturwissenschaftlichen Ordnungssystemen ausprägte.

Die Erforschung und Kategorisierung erfolgte [sic!] nach den gleichen Kriterien – aufgrund äußerer Erscheinungsformen sollten Übereinstimmungen und Differenzen erkennbar werden. Egal, ob es sich um Mineralien, Pflanzen, Tiere oder Menschen handelte, es wurden entsprechende Familien, Reihen und Tableaux gebildet.²⁶

In Wien wurden 1881 die meisten ethnographischen Objekte und Artefakte in habsburgischem Besitz der damaligen *anthropologisch-ethnographischen Abteilung* des heutigen NHM eingegliedert. Hier entfachte erstes größeres Interesse an den Sammlungsgegenständen, so dass die Räume der Abteilung schon bald nach Museumseröffnung zu klein wurden. Obwohl es Bemühungen um ein eigenes Museum schon wesentlich früher gab, eröffnete das *Museum für Völkerkunde*, das heutige Weltmuseum erst 1928. Von Seiten des Museums wird diese Wendung, die auch mit der Ausgliederung von Sammlungsbeständen aus dem NHM verbunden war, wenig ausgeführt. Allerdings gibt es Anzeichen dafür, dass es sich hierbei um eine politisch motivierte Tat, im Fahrwasser der zunehmend nationalistischen und antisemitischen akademischen Lehre in Wien, handelte.²⁷ Hierzu fehlt eine genaue Aufarbeitung der Institutionsgeschichte, die auch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. 2001 wurde das heutige Weltmuseum organisatorisch dem KHM unterstellt.

²³ Sie wurden sowohl im k.k. Naturhistorischen Hofmuseum, dem heutigen Naturhistorischen Museum Wien, aber auch in der k.k. Ambras Sammlung im unteren Belvedere, also einem der Bildenden Kunst gewidmeten Ort aufbewahrt und ausgestellt. Ebd., 16-17.

²⁴ Laukötter 2007, 38.

²⁵ Muttenthaler und Wonisch sehen etwa in Antonio Canovas Theseusgruppe, die an prominenter Stelle im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums steht, eine programmatische Höherstellung der Kultur über die Kunst (Muttenthaler/ Wonisch 2007, 30).

²⁶ Wonisch 2009, 217.

²⁷ Vgl. Taschwer 2017, URL.

Seit einer Gesetzesänderung 2006 hat die KHM-Generaldirektion auch Mitspracherecht in der Forschungsausrichtung des Weltmuseums.²⁸ Diese institutionelle Rahmung muss mitbedacht werden, denn „die Zuordnung von Natur-, Kultur- und Kunstobjekten zu verschiedenen Museumstypen ist nie stabil und eindeutig, da die jeweiligen Ordnungssysteme und Kriterien von den aktuellen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen abhängig sind.“²⁹

Die soziale, technische und ökonomische Umbruchssituation vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet, dass die „fremde Welt“ näher rückte. Völkerkundemuseen und die entsprechenden Wissenschaften gaben auf die sich in diesem Zusammenhang ergebenden Fragestellungen Antworten bzw. waren an der Erzeugung der Fragen mitbeteiligt.³⁰

Ethnologische Museen (oder wie in Wien Museumsabteilungen)³¹ hatten den Anspruch, diesem Näherrücken des »Fremden« wissenschaftlich zu begegnen. Denn es gab parallel zu ihnen andere, womöglich populärere Repräsentationsformen von außereuropäischen Menschen in Europas Städten. Zum Beispiel Wachsfigurenkabinette, aber auch Kolonial- und Weltausstellungen enthielten Repliken von Menschen und teils sehr aufwändige Nachbildungen von Lebensräumen. Zu Kolonial- und Weltausstellungen wurden darüber hinaus Menschen aus außereuropäischen Regionen verschleppt. Sie waren dort Bedienstete und wurden später sogar in entwürdigenden Szenarien selbst zu Ausstellungsobjekten. Ähnliches fand in sogenannten *Völkerschauen*, die teilweise in Zoos abgehalten wurden, statt.³² Dort wurden Menschen of Colour zur Anschauung und Belustigung *weißer*³³ Europäer_innen gezeigt.³⁴ In Wien fanden von 1874 – 1914 im Tierpark am Schüttel im Prater fast jedes Jahr große Völkerschauen statt. Diese wurden als authentische Repräsentationen gepriesen.

²⁸ Fillitz 2008, 21.

²⁹ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 36.

³⁰ Laukötter 2007, 9.

³¹ Im 19. Jahrhundert waren ethnographische Sammlungen oft noch Teil naturhistorischer Museen, jedoch nicht ausschließlich (bspw. in St. Petersburg, Leiden und Oxford) (Macdonald 2006, 9), ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten dann vermehrt eigenständige Museumsgründungen.

³² 1867 zur *Pariser Exposition Universelle* wurden Menschen aus den Kolonien erstmals nach Europa verschleppt, um auf der Großausstellung als Service-Kräfte zu arbeiten. 1889, ebenfalls in Paris, wurden erstmals Menschen rein zur Schaulust des Publikums zu einer Großausstellung verschleppt (Lidchi 1999, 195).

³³ *Weißsein* ist keine biologische Eigenschaft, vielmehr wird damit eine gesellschaftliche Zugehörigkeit ausgedrückt. *Weißsein* meint eine dominante Position, die meist unmarkiert bleibt, während Abweichungen von dieser Norm häufig markiert werden. *Weisse* Menschen verfügen über Privilegien und Macht, die von ihnen selbst oft nicht wahrgenommen werden, da sie als selbstverständlich verinnerlicht wurden. *Weisse* Menschen bekommen leichter Zugang zu Ressourcen und können sich freier bewegen, ohne dabei Repressionen zu erwarten. Freilich müssen Überschneidungen mit anderen Grenzlinien wie Sprache oder Klassen-zugehörigkeit, von denen auch *weiße* Menschen benachteiligt sein können, mitbedacht werden. In dieser Arbeit wird *weiß* kursiv gesetzt, um den Konstruktionscharakter zu unterstreichen. Vgl. hierzu bspw. Voß/ Wolter 2015, 20.

³⁴ Laukötter 2007, 10-11, vgl. auch: Bennett 1995, 83.

Dabei waren die exotisierenden und fetischisierenden Zurschaustellungen nicht nur zu tiefst rassistisch, sondern verbanden sich auch mit sexistischen Argumentationen: Die den ausgestellten Menschen von Europäer_innen zugeschriebene Kultur wurde als naturnah und Natur als weiblich konstruiert.³⁵ Ethnologische Museen verstanden sich als Orte der Wissenschaft und wollten sich von diesen Inszenierungen abheben.

Die Ethnologie und die physische Anthropologie entwickelten sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ausgangspunkt waren die Wahrnehmungen von europäischen Forschenden und Reisenden, die Menschengruppen begegneten, deren Lebensweisen und Gewohnheiten als different zu den eigenen interpretiert wurden. Die »anderen« wurden also als Gruppe aufgefasst und der »eigenen« Geschichte als fremd eingeordnet. Die Ethnologie beschäftigte sich demnach in ihren Anfängen mit der Differenz zwischen den konstruierten »anderen« im Verhältnis zum »selbst«.³⁶ Edward Said hat in der 1978 veröffentlichten Publikation *Orientalism*³⁷, die für die postkoloniale Theoriebildung ausschlaggebend war, beschrieben, dass es bei dieser Beschäftigung mit dem »Anderen« in Wahrheit viel mehr um Europa selbst ging. Said wies auf ein Repräsentationssystem hin, welches Okzident und Orient als Gegensatzpaar konstruiert.³⁸ Naturalisierung und Homogenisierung der beiden Seiten produzierten eine Differenz, nach welcher der Westen als modern, fortschrittlich und grundsätzlich positiv und der Osten genau entgegengesetzt, also als traditionell, rückständig und grundsätzlich negativ gelesen wird. Dabei fungierte das entworfene Gegenbild der »anderen« als Kontrastfolie und konstruierte so eine eigene Identität. Das gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgekeimte Konstrukt der Moderne Europas konnte genährt werden, da alles Traditionelle geringschätzig im ethnologischen Museum betrachtet werden konnte. So konnte mittels Repräsentationen der »anderen« ein mächtiges europäisches »Selbst« und dazu in den jeweiligen europäischen Staaten eine jeweils idealisierte britische, französische oder österreichische Identität, entworfen werden.³⁹

³⁵ Fuchs 2003, 176-178.

³⁶ Macdonald 2015, 212-213.

³⁷ Said 2014, vgl. auch: Castro Varela/ Dhawan 2015, 96-150.

³⁸ Saids Theorien wurden später von anderen postkolonialen Theoretiker_innen wie Homi K. Bhabha, als zu dichotomisch zwischen Kolonisator_innen und Kolonisierten differenzierend wahrgenommen und dahingehend weitergedacht (Castro Varela/ Dhawan 2015, 222-224).

³⁹ Vgl. Konninger u.a. 2011, 71.

2.2 Verbindungen zwischen Wissenschaft und Museumsarbeit

Bereits im 18. Jahrhundert gab es erste Schriftreihen in Europa mit ethnologischen Ansätzen, auch der Begriff *Völkerkunde* wurde verwendet. Ab den späten 1860er Jahren bildete sich die Völkerkunde beziehungsweise die Ethnologie als wissenschaftliche Disziplin heraus. Vorausgegangen waren mehrere breit rezipierte Publikationen,⁴⁰ die den *Evolutionismus* begründeten, der bis etwa 1900 das dominante Paradigma ethnologischer Forschung bleiben sollte. Dem Evolutionismus folge durchlaufen Menschengruppen ein mono-lineares Stufenmodell, von einer »primitiven« hin zu einer höchst »entwickelten« Stufe. Weiße Europäer_innen wurden an die Spitze des evolutionistischen Modells gesetzt. Dabei war diese Konstruktion nicht neu. Die Historikerin Fatima El-Tayeb hält fest, dass bis zur Aufklärung in Europa der entscheidende Faktor für die Wertigkeit eines Menschen der Glaube war. Danach wurden bestimmte moralische, intellektuelle und ästhetische Ordnungen und ein an die Antike rückbezogenes Körperideal zum Maßstab und „der ‚aufgeklärte Mensch‘, in Europa angesiedelt, verlangte als Gegenpol notwendigerweise den unzivilisierten ‚Naturmenschen‘.“⁴¹ El-Tayeb hat Rassismen bei Hegel und Kant untersucht⁴² und es lässt sich schlussfolgern, dass die Aufklärung⁴³, und damit die Basis der »westlichen« Wertegemeinschaften, von Beginn an einen Hang zur extremen Hierarchisierung von Menschen gehabt hat. Auch der Humanismus wurde längst von unterschiedlichen Seiten als eurozentrisch beschrieben, die Philosophin Rosi Braidotti schreibt etwa:

Das Humane ist eine normative Konstruktion. Als solche ist es nicht durch und durch negativ, nur hochgradig normierend und damit instrumentalisierbar zum Zwecke der Ausgrenzung und Diskriminierung. Die menschliche Norm steht für Normalität, Normativität und das Normgerechte. Sie macht eine bestimmte Form des Menschseins zu einem allgemeinen Maßstab, der als *das Menschliche* einen höheren Wert erhält.⁴⁴

Mit dem Evolutionismus stieg das »westliche« Interesse für außereuropäische Menschengruppen, da sie als frühere Stadien der »eigenen« Entwicklung betrachtet und sich durch ihr Studium Rückschlüsse auf die »eigene« Geschichte erhofft wurden.⁴⁵ Dies erklärt auch warum ethnologische Museumsgründungen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufiger wurden und Ethnographica zuvor wenig Aufmerksamkeit zukam. Die Ethnologie konzentrierte sich primär auf Menschengruppen, die von der evolutionistischen Ideologie das Stadium der niederen Entwicklungsstufe zugeschrieben bekamen. Durch deren Studium wurden für die gesamte Menschheit gültige

⁴⁰ Anja Laukötter hebt vier Stück hervor: *Mutterrecht* von Johann Jakob Bachofen aus dem Jahr 1861, *Ancient Law* von Henry Summer Maine aus demselben Jahr, *Primitive Culture* von Edward Burnett Tylor aus dem Jahr 1871 und *Ancient Society* von Lewis Henry Morgan aus dem Jahr 1877 (Laukötter 2007, 36).

⁴¹ El-Tayeb 2001, 11-12.

⁴² Ebd., 13.

⁴³ Siehe hierzu bspw. Broeck 2015, 232-241.

⁴⁴ Braidotti 2014, 31.

⁴⁵ Vgl. Bennett 1995, 79 und Scholze 2004, 43-47.

Schlüsse erwartet.⁴⁶ Das Leben und die Körper der als »primitiv«, »einfach« oder »exotisch« konstruierten Menschen sollte möglichst gut dokumentiert werden, da die Ansicht vorherrschte, dass sich diese Zivilisationen im Untergang befinden würden.⁴⁷

Neben der Ethnologie beschäftigte sich auch die physische Anthropologie des 19. Jahrhunderts mit außereuropäischen Zivilisationen. Dabei wurden primär anthropometrische und insbesondere kraniologische Methoden angewandt, um Körper zu vermessen und körperliche Erscheinungen europäischer, außereuropäischer und urgeschichtlicher Körper zu vergleichen und zu interpretieren. In ihren Anfängen hatten Ethnologie und physische Anthropologie viele Überschneidungen und Forschende waren oft in beiden Feldern tätig.⁴⁸ Bevor die beiden wissenschaftlichen Gebiete an den Universitäten etabliert waren, gab es bereits anthropologische Gesellschaften in Europa, deren Einfluss bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs als sehr hoch einzuschätzen ist. Die erste anthropologische Gesellschaft wurde 1859 in Paris gegründet, in Wien erfolgte die Gründung einer eigenen Gesellschaft 1870. Es gab einen sehr großen personellen und ideellen Konnex zwischen der Wiener Gesellschaft und der Museumspraxis. Von den Museumsmitarbeitenden gingen wiederum entscheidende Impulse für die Errichtung etablierter Universitätslehre aus.⁴⁹ Die *Anthropologische Gesellschaft in Wien* (kurz AGW) war anfangs vor allem von Medizinern vorangetrieben worden und gliederte sich in drei Forschungsgegenstände: physische Anthropologie, Ethnologie (anfangs noch inklusive Volkskunde) und Prähistorie.⁵⁰

Besonders die Übertragung von Charles Darwins Evolutionstheorie⁵¹ und der Mendelschen Gesetze auf den Menschen führten gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem wissenschaftlich legitimierten Rassismus.⁵² Bereits ab Mitte des Jahrhunderts begannen wissenschaftliche und intellektuelle Kreise in »westlichen« Gesellschaften systematische Antworten auf Ursprung, Überschneidungen und Differenzen von Rassialisierungen zu liefern.⁵³ Der Körper war dabei zwar das zentrale Medium zur Markierung rassialisierter Differenz, die Konstruktion von menschlichen »Rassen« vermengte

⁴⁶ Laukötter 2007, 37.

⁴⁷ Vgl. Laely 2017, 181.

⁴⁸ Laukötter 2007, 38-41.

⁴⁹ Pusman 2008, 33.

⁵⁰ Ebd., 34.

⁵¹ 1859 veröffentlichte Darwin *the origin of species*, 1871 *the descent of man, and selection in relation to sex*. Sozialdarwinismus, d.h. die Übergeneralisierung Darwins Evolutionstheorie auf den Menschen, bestimmte in »westlichen« Gesellschaften zunächst wissenschaftliche, später zunehmend auch politische und populäre Agenden (vgl. Pusman 2008, 22-33).

⁵² El-Tayeb 2001, 13-18.

⁵³ Der Begriff »Rasse« wurde bereits im 15. Jhd. verwendet, wobei Rassialisierung zunächst nicht biologisch, sondern durch eine Gruppenzugehörigkeit konstruiert wurde. Im 17. Jhd. wurde der Begriff bereits in Verbindung mit einem Überlegenheitsgefühl zur europäischen Selbstbezeichnung verwendet. Bis Mitte des 19. Jhd. hatte die Verwendung des Begriffs »Rasse« zumeist eine historische Konnotation; eine heroisierte Nationalgeschichte wurde rassialisiert, um eine Bevölkerungsgruppe zu konstituieren (Laukötter 2007, 85-86).

sich jedoch auch mit geographischen, religiösen, geschlechtlichen, klassenspezifischen und biologistischen Argumentationen und Zuschreibungen. Zentral hierfür war Arthur de Gobineaus vierbändige Arbeit *Essai sur l'inégalité des races humaines*, herausgegeben in den Jahren 1853 – 1856. Hierin wurde die »Mischung« von »reinen« und »minderwertigen Rassen« als die Ursache für kulturellen und politischen Verfall konstruiert. „Alles andere als wertfrei wurde zunächst die ‚weiße Rasse‘ definiert und an die Spitze der ‚great chain of being‘ positioniert, während sich die Stellung der anderen ‚Rassen‘ daraus ergab, wie sehr ihnen die den Weißen zugeschriebenen Qualitäten angeblich fehlten.“⁵⁴ Gobineau setzte die Ungleichheit der Rassialisierungen voraus und erklärte sie biologistisch, damit markierte er zunächst eine Antithese zum Sozialdarwinismus, der rassisierte Differenz als Folge eines Überlebenskampfs sah. Zunehmend wurde jedoch der von Darwin noch betonte Umweltfaktor vernachlässigt und der Erbfaktor hervorgehoben, so dass die Theorien mehr und mehr verschmolzen.⁵⁵ Es gab durchaus wissenschaftliche Stimmen, die eine Einteilung des Menschen in »Rassen« ablehnten. Dennoch wurden auch in monogenetischen Theorien körperliche Differenzen häufig rassistisch argumentiert. Insgesamt lässt sich sagen, dass zeitgleich an verschiedenen Orten unterschiedliche Ideologien entstanden sind, die ähnlich exkludierend waren und sich oftmals im Vokabular überschnitten.⁵⁶ Unterschiedliche, teils widersprüchliche wissenschaftliche Konzepte von Kultur und »Rasse« wurden parallel verwendet, „so dass von einer ‚Biologisierung der Kultur‘ und ‚Kulturalisierung von Biologie und ‚Rasse‘ gesprochen werden kann.“⁵⁷ Dadurch konnte »westliche« Überlegenheit und die Differenz nicht-»westlicher« Menschen noch stärker als durch die evolutionistische Einteilung in nieder und höher entwickelte Völker naturalisiert werden.

Zu der ethnologischen Museumspraxis in Wien bis zum Nationalsozialismus gibt es bisher nur sehr fragmentarische Studien. Insbesondere die eigens vom Museum herausgegebene Literatur zur Geschichte der eigenen Institution beinhaltet große Leerstellen.⁵⁸ Bis Mitte der 1970er Jahre gab es in Wien keine Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Nationalsozialismus und Ethnologie. Erst 1994 wurde mit Peter Linimayrs *Wiener Völkerkunde im Nationalsozialismus* eine umfassende Studie über das Wiener Institut und Museum publiziert.⁵⁹ Auch wenn es aufgrund der Quellenlage nicht möglich ist, die damalige kuratorische Praxis direkt zu analysieren, lässt sich anhand von personellen Daten und der Verbindung zur AGW dennoch die ideologische Verstrickung

⁵⁴ El-Tayeb 2001, 12.

⁵⁵ Pusman 2008, 22-24 und Laukötter 2013, 36-37.

⁵⁶ Vgl. Laukötter 2007, 99-101 und Fuchs 2003, 110.

⁵⁷ Laukötter 2007, 101.

⁵⁸ Zu diesem Fazit kommt auch Irene Jobst, in der Diplomarbeit *Das Museum für Völkerkunde von seiner Gründung bis 1938*. Vgl. Jobst 2012, 93.

⁵⁹ Pusman 2008, 263 vgl. auch Linimayr 1994.

erörtern. Namentlich ist hier neben vielen anderen insbesondere die erste Museumsleitung Fritz Röck zu nennen.⁶⁰ Röck vertrat NSDAP-verträgliche Theorien, war Mitglied der AGW und befürwortete den Kolonialgedanken.⁶¹ Die Lage an den österreichischen Hochschulen zu Beginn der Ersten Republik wurde zunehmend anti-demokatisch. Nicht nur die Studierendenschaft⁶², sondern auch das Lehrpersonal an den Universitäten war überwiegend deutsch-national oder katholisch-national. Die Mehrheit der AGW vertrat einen politischen Katholizismus oder positionierte sich deutsch-national. „Die Flut von Publikationen, die sich mit den Wortkomplexen Rasse, Blut, Boden und einer vermeintlichen jüdischen Weltverschwörung beschäftigten, wurde nach 1918 geradezu unübersehbar.“⁶³

Wissenschaftsgeschichtlich ist für den deutschsprachigen Raum die *Kulturkreislehre* von Bedeutung. Erste Anstöße hierfür kamen von Friedrich Ratzel. Es wurde die These aufgestellt, dass Unterschiede der Kulturen nicht auf einem Entwicklungsstufenmodell beruhen, sondern auf Migration zurückzuführen sind. In Wien wurde dieser Denkansatz von dem römisch-katholischen Priester Wilhelm Schmidt nach anfänglicher Skepsis in einer extremen Form zum Leitmotiv der AGW. Schmidt war bemüht um eine katholische Universaltheorie, konstruierte einen Urmonotheismus, sowie eine Urmonogamie und postulierte, „dass sich in der Geschichte der Menschheit Kulturen gebildet hätten, die jede einmal in einem geschlossenen Raum entstanden sei und sich dann ausbreiteten, in benachbarte Regionen immigrierten und andere Völkerschaften befruchtet hätten.“⁶⁴ Dieser kulturhistorische Ansatz war im Gegensatz zum Sozialdarwinismus mit dem Katholizismus vereinbar.

Die Ausstellungsdisplays der ethnologischen Museen beziehungsweise Museumsabteilungen waren ideologisch getränkt. Bis zur Einrichtung von ethnologischen und anthropologischen Instituten an den Universitäten waren sie zudem wissenschaftliche Hybridräume. Auf der einen Seite dienten sie als Forschungsort, an dem wissenschaftliches Wissen konfiguriert wurde. Auf der anderen Seite kam ihnen auch die Funktion zu, einer breiten Öffentlichkeit wissenschaftlich legitimiertes Wissen über die Welt, unmittelbar zur Schau zu stellen.⁶⁵ Rassistische und eurozentrische Displays bekamen in den Ausstellungen eine breitenwirksame Bühne geboten. Getreu positivistischer Wissen-

⁶⁰ 1954 wurde nach dem Ableben von Fritz Röck, in einem vom Museum für Völkerkunde und dem dazugehörigen Verein Freunde der Völkerkunde herausgegebenen Artikel, ein Nachruf ohne eine einzige kritische Anmerkung verfasst (vgl. Museum für Völkerkunde in Wien/ Verein Freunde der Völkerkunde 1954, 172-177).

⁶¹ Jobst 2012, 73-74 und Pusman 2008, 139-140.

⁶² Seit 1919 stand die Universität mit Ausnahme der theologischen Studien auch Frauen offen.

⁶³ Pusman 2008, 126.

⁶⁴ Ebd., 88.

⁶⁵ Laukötter 2007, 12-13.

schaftstradition wurde den ausgestellten Objekten und Artefakten die Fähigkeit zugeschrieben, eine bestimmte von »westlichen« Forschenden definierte Gruppe oder Kultur zu repräsentieren: „Objects stood metonymically for the distant ‚others‘ and distant places experienced and analyzed by anthropologists.“⁶⁶ »Westliche« Wissenschaftler_innen waren der Meinung, dass unmittelbar aus den Exponaten eindeutiges Wissen abgeleitet werden könne, was die Sammlungstätigkeiten mancherorts ins Exorbitante anstiegen ließ. Denn dieser Logik zufolge impliziert eine große Sammlung großes Wissen.⁶⁷ Dabei standen Wissenschaftler_innen im Austausch und es spannte sich ein dichtes Netzwerk zwischen Museen, Universitäten und anthropologischen Vereinen. Es herrschte der Wille möglichst viele menschliche Überreste und körperbezogene Daten zu erheben und sich anzueignen. Dabei sollte das Verletzen einheimischer Gefühle, wenn überhaupt, dann aus pragmatischen Beweggründen vermieden werden.⁶⁸ Auch wenn sich einige Ethnolog_innen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits kritisch zur Kolonialisierung und dem Umgang mit den unterworfenen Menschen äußerten, lässt sich tendenziell sagen, dass ethnographische Objekte und Artefakte gerne empfangen und Hintergründe selten hinterfragt wurden.⁶⁹ Die angeeigneten Körperfdaten und menschlichen Überreste, sowie ethnographische Objekte und Artefakte dienten als empirisches Quellenmaterial einer wissenschaftlichen Praxis, die davon überzeugt war, Naturgesetze und menschliches Leben in objektiven Fakten erklären und definieren zu können.⁷⁰

Objekte und Artefakte, die sich heute in ethnographischen Sammlungen befinden, waren nicht per se *ethnographisch*. Besonders die, die weit vor der Entstehung der Ethnologie gesammelt wurden. Erst Ethnolog_innen konstruierten bestimmte Objekte und Artefakte als ethnographisch. Dabei wurden diejenigen Objekte und Artefakte ausgewählt, die – je nach Forschungsideologie – als »exotisch«, nicht literarisiert, »primitiv«, »einfach« oder »wild« konstruiert wurden. Der Fokus lag auf Menschengruppen, deren kulturelle Formen und Praxen in Relation zur eigenen Kultur oder der von historischen »Hochkulturen« als statisch und weniger komplex imaginiert wurde.⁷¹ Thomas Fillitz, Professor am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien, stellt daher die begründete Frage, ob „die Objekte, die im Sinne geschlossener, essentialistischer Kulturkonzepte gesammelt wurden, heutige Anforderungen an Präsentation und Repräsentation von Kultur erfüllen [können]?“⁷²

⁶⁶ Harris/ O'Hanlon 2013, 8.

⁶⁷ Laukötter 2009, 46-47.

⁶⁸ Laukötter 2013, 27-31.

⁶⁹ Hahn 2017, 23-24.

⁷⁰ El-Tayeb 2001, 18 und Laukötter 2013, 40-41.

⁷¹ Vgl. Lidchi 1999, 161 u. 187 und Kirshenblatt-Gimblett 1991, 387.

⁷² Fillitz 2008, 22.

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein war es die Anforderung ethnologischer Museen an Ausstellungsobjekte, dass sie nicht von Kulturkontakt kontaminiert sein sollten. Allerdings ist das Sammeln von Objekten und Artefakten als Produkt sozialer Beziehungen anzusehen, selbst wenn die verwendeten Materialien und Techniken als frei von äußeren Einflüssen betrachtet werden würden. Zudem war die Sammlungstätigkeit, wie in folgenden Beispielen, oft ideologisch unterwandert: Der Nordamerikaner Richard Starr sammelte 1905-1906 Dinge in der Gegend des Kongoflusses, um erklärtermaßen die »Primitivität« der hiesigen Gesellschaften zu dokumentieren.⁷³ Es liegt auf der Hand, dass das Vorhaben die Auswahl an Objekten und Artefakten maßgebend beeinflusst hat. Ein deutscher Kolonialbeamter, der auf den Inseln, die als Deutsch-Neuguinea zusammengefasst wurden, tätig war, beklagte 1900 gegenüber einer Museumsdirektion leergesammelte Inselzüge.⁷⁴ Das Extrembeispiel führt die Frage nach der Authentizität der Dinge ad absurdum, verweist aber auch auf den Fakt, dass das Interesse der westlichen Wissenschaftler_innen bereits als (machtasymmetrischer) kultureller Kontakt angesehen werden muss, der sich vielfach in Gesellschaften auswirkte. Ein weiterer Aspekt ist, dass von lokalen Künstler_innen und Handwerker_innen die Begierde der Europäer_innen erkannt wurde. Es wurde damit begonnen, Objekte und Artefakte unmittelbar für den Handel oder Tausch zu produzieren. Dabei liegt es nahe, dass die Auswahl und Ausführung vom Sammlungsinteresse geformt wurden. Ingrid Heermann nennt als Beispiel traditionelle Speere aus Manus, einer Insel, die heute zu Papua-Neuguinea gehört. Die Wurfobjekte waren bei »westlichen« Sammler_innen beliebt. Nach und nach wurden sie im Dekor ausgefallener, bis hin zum gänzlichen Funktionsverlust.⁷⁵ Auch die zugeschriebene Bedeutung der Objekte und Artefakte kann Ungeheimtheiten aufweisen. Enid Schildkrout stellte fest, dass anthropomorphe Holz-, Keramik- und Elfenbeindarstellungen im 19. Jahrhundert für das nordöstliche Gebiet des heutigen Kongos überhaupt nicht beschrieben worden waren, während sie Anfang des 20. Jahrhunderts plötzlich als sehr gängig galten und als Ahnendarstellungen interpretiert wurden.⁷⁶ Wirtschaftliche Faktoren wirkten sich ebenfalls auf die Sammlungstätigkeiten aus. Die Währungen mit der die Kosten für Forschungs- und Eroberungsfahrten co-finanziert wurden, waren ausstellungswürdige Exponate. Dies trifft insbesondere in den Fällen zu, in denen die Fahrten von Museumskreisen initiiert wurden. Daher lag der Fokus dieser Reisen auf materieller Kultur, selbst wenn sich Forscher_innen für immaterielle Daten interessierten. In der Regel standen rein wirtschaftliche Überlegungen vor dem wissen-

⁷³ Fillitz 2008, 19. Vgl. auch: Heermann 2011, 63.

⁷⁴ Fillitz 2008, 19.

⁷⁵ Heermann 2011, 64-65.

⁷⁶ Fillitz 2008, 19.

schaftlichen Wert.⁷⁷ Dafür spricht auch, dass Kontexte der Verwendung, Herstellung und Autor_innenchaft von Ethnografica meist nur sehr sporadisch dokumentiert wurden.

Fillitz bezeichnet das ethnologische Museum als Blickregime,⁷⁸ da es eine ganz bestimmte, nämlich weiße und eurozentristische Sichtweise forciert (hat). In seinen Gründungstagen war dieser Blick zudem ein ahistorischer, der konkrete sozio-kulturelle Kontexte unberücksichtigt ließ und beständig ein Bild von essentialistischen und abgeschlossenen Kulturen reproduzierte. Kultur und Identität sind wiederkehrende Themen der Publikationen des französisch-karibischen Schriftstellers und Philosophen Édouard Glissant. Er kam zum Schluss, dass sich „an der Situation der Völker in der Welt nichts ändern [wird], wenn wir nicht die Vorstellung verändern, daß die Identität aus einer einzigen starren und intoleranten Wurzel stammen würde.“⁷⁹ Glissant geht davon aus, dass sich die Kulturen heute in einem komplexen System von Beziehungen befinden und Ergebnis von *Kreolisierung* sind. Dabei meint Kreolisierung gerade nicht die kulturelle Mischung nach dem *melting pot*-Prinzip, denn durch Aneignung oder Übernahme von kulturellen Kontexten, können sich ebendiese verschieben. Das Ergebnis sind Neudeutungen und Hybridformen. Glissant ist der Auffassung, dass alle heutigen Kulturen Ergebnis von mehr oder minder sichtbaren Kreolisierungsprozessen sind, weshalb er den Fokus seiner Überlegungen weg von (kulturellen) Identitäten selbst, hinzu den unvorhersehbaren und chaotischen Relationen zwischen ihnen gelegt hat. In Bezug auf Gilles Deleuze und Félix Guattari fasst er kulturelle Identität als *Rhizom*, als ein in Bewegung befindliches Wurzelgeflecht, auf.⁸⁰

Glissant unterscheidet zwischen *alteingesessenen* und *komplexen*⁸¹ Kulturformen. Der Unterschied liegt darin, dass bei komplexen Kulturen der Kreolisierungsprozess gerade im Gange ist, wobei er bei alteingesessenen bereits vor längerer Zeit stattgefunden hat. Während sich komplexe Kulturen in viele Richtungen verzweigen und sich in Begegnung mit anderen vernetzen, unterschlagen einige alteingesessene, insbesondere viele »westliche« ihre plurale Identität.⁸²

Eine alteingesessene Kultur gründet auf dem Prinzip einer Genesis und einer Stammlinie, und dies dient dazu, in einem Land eine Legitimität zu errichten, womit es zum Territorium wird. [...] Heute erleben wir, welche ethnischen Verheerungen diese zugleich großartige und tödliche Sichtweise anrichten kann.⁸³

⁷⁷ Kraus 2008, 24-26.

⁷⁸ Fillitz 2008, 19.

⁷⁹ Glissant 2005, 47.

⁸⁰ Vgl. Glissant 2005, 39-40.

⁸¹ Oder auch *zusammengesetzte* Kulturen, siehe Anmerkung der Übersetzerin (ebd., 18).

⁸² Ebd., 18-21.

⁸³ Ebd., 39-40.

Die Konstruktion von abgeschlossenen und essentialistischen nicht-»westlichen« Kulturen und das Aussparen von Verbindungen, sowie das Aussparen der »westlichen« Kulturen, wurden lange Zeit in ethnologischen Museen getätigt. Mit Glissants Perspektive ist dies nicht nur als Verkürzung anzusehen, sondern als systemerhaltende Maßnahme: »Westlich«-privilegierte Identitäten konnten so weiterhin unhinterfragt bleiben.

2.3 Verflechtung der Museumsarbeit mit (Kolonial-) Rassismus

„[Ethnologische] Museen dienten vor allem dazu, wissenschaftlich *andere* Kulturen zu studieren, Verfügungsgewalt über diese zu demonstrieren und für das koloniale Projekt zu werben,“⁸⁴ schreibt die Kunsthistorikerin Susanne Leeb und führt weiter aus, dass die Verbindung zwischen ethnologischer Praxis und Imperialismus, sowie Kolonialismus nicht einfach ethisch-moralisch begründet, sondern den historischen Wissenschaftspraxen epistemische Gewalt inhärent war. Objekte und Artefakte aus vergangenen Zeiten und verschiedenen Orten zu besitzen, bedeutet die Definitionsmacht über Geschichte zu haben. Denn mit der Institutionalisierung dieser Geschichte durch die Museen, wurden Objekte und Artefakte nicht nur zu Nationalbesitz, sondern für die Menschheit generell als wertvoll und erhaltenswert deklariert. Teils bis heute wirksame eurozentrisch-kulturvergleichende Strategien haben die Begebenheiten außereuropäischer Menschengruppen der westlichen Geschichte und Chronopolitik einverleibt. Die europäischen Nationen wurden Kraft ihrer angeeigneten Besitztümer zum Zentrum und Maßstab zivilisatorischer Entwicklung und einer eigens formulierten, objektivierten Universalgeschichte. Dies hat Auswirkungen bis heute: Während »westliche« Nationalidentitäten mitunter als feststehende Entitäten verhandelt werden, stehen diesen nebulöse Beschreibungen nicht-»westlicher« Kulturen gegenüber.⁸⁵ Dabei haben ethnologische Museen mittels ihrer Sozialisationsfunktion europäische Überlegenheitsgefühle erzeugt.⁸⁶ Diesen Konstruktionsprozess beschreibt die Kulturtheoretikerin und Künstlerin Belinda Kazeem-Kamiński im Text ihrer Performance *Unearthing. In Conversation* am Beispiel des Gebiets der heutigen Demokratischen Republik Kongo und den darin lebenden Menschen wie folgt:

Der Kongo und seine Bevölkerung fungierten als Projektionsfläche für europäische koloniale Vorstellungen. Um den Kongo zu erobern, mussten bestimmte Maßnahmen getroffen werden. Eine soziale Identität des Kongos musste konstruiert werden – die Homogenisierung der im Kongo lebenden Menschen. Eine räumliche Identität musste erschaffen werden – die Imaginierung des Kongos als riesiges und leeres Land. Dies ermöglichte das Schreiben eines

⁸⁴ Leeb 2013, 41. Vgl. auch Bangma 2013, 63.

⁸⁵ Vgl. Leeb 2013, 45 und Ogbechie 2013, 73.

⁸⁶ Vgl. Kravagna 2015a, 96.

kolonialen Skripts, welches bestimmte Praxen – Landraub, Massenmord, Terror, Zwangsarbeit, Christianisierung, das Abschneiden von Gliedmaßen – annehmbar machte.⁸⁷

Ethnologische Museen kamen solchen Konstruktionen nach, indem sie ganze, abgeschlossene Kulturen präsentierten. Die ausgestellten Objekte und Artefakte provozierten einen Vergleich und die Herstellung einer »westlichen« Überlegenheit.⁸⁸ Die koloniale Expansion, die zur Zeit der Museumsgründungen ihren Höhepunkt erlebte, hatte eine neue Identitätskonstruktion hervorgebracht. Obwohl das Vorgehen der europäischen Nationen in der Kolonialisierung viele Unterschiede aufgewiesen hat, begannen die Nationen sich als Teil einer gemeinsamen »westlichen« Zivilisation zu verstehen. Stuart Hall hat diesbezüglich herausgearbeitet, dass die angenommene Homogenität der westeuropäischen Nationen in einer sich gegenseitig bestärkenden Wechselwirkung zur konstruierten Andersheit der Kolonisierten stand. Hall hat das den *Diskurs vom Westen und dem Rest* genannt.⁸⁹ Der »Westen« war nie frei von Zuschreibungen und Projektionen; auch heute ist es keine geographische Bezeichnung. Vielmehr ist der »Westen« ein Konzept einer kapitalistischen, modernen und hoch entwickelten Gesellschaftsform, die sich nach und nach mit dem Ende des Feudalismus in Europa herausbildete. Dieses Konzept ist verbunden mit zahlreichen Zuschreibungen wie Säkularität, Urbanität oder hohem Industrialisierungsgrad. Es stellt einen Standard, Kategorisierungen, sowie bestimmte Denkrichtungen her, anhand derer nicht-»westliche« Gruppen gemessen werden. Dabei ist der Diskurs vom *Westen und dem Rest* in binären Gegensatzpaaren angelegt: Wir und die anderen, zivilisiert und unzivilisiert, modern und traditionell.⁹⁰ „Das ist es, was [den Diskurs] so zerstörerisch macht – er trifft grobe und vereinfachte Unterscheidungen und konstruiert eine absolut vereinfachte Konzeption von ‚Differenz‘“⁹¹ denn Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten werden wegstereotypisiert. Nicht-»westliche« Gruppen werden unreflektiert durch eine »westliche« Linse analysiert und deren Wesen völlig verzerrt wahrgenommen. Sie werden Zielscheibe sowohl von »westlichen« Wunsch-, als auch Demütigungsvorstellungen. Ohne die Konstruktion der »anderen« und die Verkürzung auf Gegensatzpaare hätte sich der »Westen« nicht an die Spitze der Evolution und als universeller Prototyp von Fortschritt und Entwicklung stilisieren können.⁹²

Deutlich wird, dass Verbindungen zwischen der Stereotypisierung und Kolonialisierung der »anderen«, sowie der europäischen Überlegenheitskonstruktion bestehen. Die aufkommenden Rassiali-

⁸⁷ Kazeem-Kamiński 2017, 82.

⁸⁸ Auch pragmatische Hintergründe belegen das Eingebundensein ethnologischer Museen in den Kolonialismus. Es wurde argumentiert, dass es für die kapitalistische Expansion nötig sei, etwas über die Gebiete und die Menschen der Kolonien zu wissen, dies jedoch keinesfalls emanzipatorisch konnotiert, sondern um die Unterwerfung effektiver zu gestalten (Kramer 2004, 42-43).

⁸⁹ Hall 2008.

⁹⁰ Vgl. Hall 2013, 203-204.

⁹¹ Hall 2008, 142.

⁹² Ebd., 172-174.

sierungskonzepte, die zunächst im wissenschaftlichen, aber mehr und mehr auch im politischen und populären Kontext Verwendung fanden,betteten die »westliche« Vormacht in ein biologistisch begründetes Fundament ein. Auf der einen Seite wurde damit Versklavung und Kolonisierung legitimiert. Gleichfalls lassen sich auch Synergien zwischen ethnologischen und anthropologischen universitären, sowie musealen Institutionen und der Kolonialpolitik ausmachen. Museumsmitarbeitende begrüßten in der Regel Expeditionen und Kolonisierung, da sie profitable Sammlungserweiterungen versprachen und sowohl Forschung als auch Materialzugang vereinfachten. Die Wissenschaften lieferten zum einen das rassistische System, in welchem diese Operationen überhaupt möglich waren, zum anderen verschleierten sie Raubzüge und Ermordung unter dem Deckmantel der wissenschaftlichen Forschung. Auf Kongressen, in den Populärmedien, aber auch in Vereinen und nicht zuletzt in Kolonialwarenläden wurde eine Kolonialpolitik vertreten, die den Nährboden für Museumsgründungen bot. Auch personell und materiell gab es Überschneidungen: Wissenschaftler_innen besuchten Kolonalkongresse, Museen bedienten Kolonialausstellungen mit Ethnografica, auf Kolonialausstellungen wurden anthropologische Vermessungen gestattet und etwa die Deutsche Kolonialgesellschaft machte sich 1900 stark für die Einrichtung eines Lehrstuhls für Ethnologie.⁹³ Sicherlich wäre hier die Herausarbeitung des spezifisch österreichischen Kontexts wünschenswert. Da dies anhand der Quellenlage jedoch nicht möglich schien, war es mir dennoch wichtig, eine Tendenz aufzuzeigen. Das (de jure) Fehlen von Kolonien in Österreich müsste hierbei auch mitbedacht werden, dürfte aber gleichfalls nicht über die Begebenheit hinwegtäuschen, dass Österreich in der europäischen Kolonialpolitik alles andere als inaktiv war.⁹⁴

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchzogen Rassialisierungsideologien⁹⁵ nach und nach die politischen Landschaften der »westlichen« Nationen und deren Alltag. Zunächst wurde damit primär die Diffamierung der Kolonisierten und die »westliche« Überlegenheit behauptet, die zunehmende Biologisierung leitete jedoch eine Machtstruktur von staatstragendem Ausmaß ein. Die eigens postulierte Überlegenheit wurde zum biologischen Fakt stilisiert. Kolonialistische, rassistische, antisemitische, misogyne und weitere menschenverachtende Theorien und Diskurse vermengten sich, wurden naturalisiert und bestärkten sich gegenseitig.⁹⁶ „Die Furcht der Herrschenden, die Kontrolle über die Massen, die Kolonien und die Frauen zu verlieren [kam auf und] fand besonders in

⁹³ Laukötter 2007, 45-47.

⁹⁴ Als Paradebeispiel hierfür kann die Wiener Weltausstellung von 1873 betrachtet werden. Hierbei inszenierte sich Österreich nicht nur als deutsche Kulturnation, die diversen Nationalitäten der Habsburgmonarchie wurden unterschlagen, sondern auch als „koloniales Mutterland, das zwar keine Kolonien sein eigene nennen konnte, wohl aber die Kolonisation im Zeitalter des Reisens und Entdeckens initiiert hatte“ (Fuchs 2003, 126).

⁹⁵ Hier bewusst im Plural geschrieben, da es parallel mehrere Schulen gab, die allerdings ähnlich menschenverachtende Konsequenzen hatten.

⁹⁶ Fuchs 2003, 182.

populären Phantasien der Ansteckung, der Verunreinigung des Blutes und der Vergiftung Ausdruck.⁹⁷ Moraleische oder physische Gefährdung wurde in nahezu allen Subjekten (freilich mit unterschiedlichem ideologischem Nachdruck) gesehen, die nicht weiß, bürgerlich, christlich, ohne Behinderung, heterosexuell, cis-männlich und strafrechtlich unauffällig waren. Vielerorts formierte die Eugenik Staatspolitiken, mit dem Ziel die eigene Nation zu stärken oder schützen.

Das „Phantasma der Mischung“ wurde im Deutschen Reich und in Österreich-Ungarn als Staaten, deren herrschenden Schichten sich an romantisch-ständischen politischen Konzepten orientierten, gegen Liberalismus, Feminismus und Kommunismus aufgeboten. Diese wurden als Ideologien dargestellt, die durch die Lockerung der Normen patriarchaler Sittlichkeit einen Prozess „rassischer Mischung“ einleiteten, der mit „kulturellem“, „rassischem“ und nationalem Untergang gleichgesetzt wurde.⁹⁸

Indem ethnologische Museen dabei halfen, Rassialisierungen von den »anderen«, sowie koloniale Machtverhältnisse herzustellen und abzubilden, waren sie Teil eines verheerenden Prozesses, der in seiner extremsten Form im Nationalsozialismus und dem Holocaust mündete.

2.4 Museum und Nationalstaat

Die Kunst- und Wunderkammern dienten in der Regel fürstlicher Selbstrepräsentation und der Bildung eines sehr elitären Kreises. Mit dem Übergang der Sammlungen in unterschiedliche Nationalmuseen, die ihre Tore für ein größer werdendes Publikum öffneten, änderte sich das. Museen, Galerien und insbesondere Weltausstellungen waren neben anderen Institutionen wesentlich für die »westliche« Konstruktion und Herausbildung von Modernität und Nationalstaatlichkeit. Seit dem späten 19. Jahrhundert kam Museumsgründungen in den »westlichen« Nationalstaaten eine hohe Priorität zu und es wurde um Interesse und Partizipation der Bürger_innen geworben. Dabei legten Museen und Ausstellungen Techniken und Rhetoriken, sowie pädagogische Ansprüche zu Tage, um eine neue *Macht-Wissensrelation* und eine neue Öffentlichkeit herzustellen. Im Fokus der Bestrebungen waren insbesondere die Arbeiter_innen, die an eine Mittelklassenorm angepasst werden sollten.⁹⁹

Tony Bennett hat in engem Bezug zu Michel Foucault analysiert, inwiefern das Museum im 19. und frühen 20. Jahrhundert neben Klinik, Psychiatrie und Gefängnis als weitere institutionelle Artiku-

⁹⁷ Fuchs 2003, 113.

⁹⁸ Ebd., 114.

⁹⁹ Bennett 1995, 65-73 und Noack 2015, 43-44. Vgl. bzgl. der Dimension Klasse (insbesondere für den gb. Kontext) auch: Bennett 1998 und Lidchi 1999, 190-191.

lation einer Macht-Wissensrelation angesehen werden kann. Bennett prägte dabei den Begriff *Ausstellungskomplex*, der mit Foucaults *Kerkerarchipel* verglichen, jedoch nicht gleichgesetzt werden kann.¹⁰⁰ Es handelt sich vielmehr um zwei etwa zeitgleich aufgekommene Formationen, die mit Macht-Wissensrelationen aufgeladen sind, allerdings in unterschiedliche Richtungen verlaufen. Museen grenzen in der Regel Objekte und Artefakte in Mauern ein und gewähren seit dem 19. Jahrhundert einer größer werdenden Öffentlichkeit Eintritt. Dahingegen schließen Klinik, Psychiatrie und Gefängnis Personen ein und überwachen diese auf unterschiedliche Weise. Während Foucault das 1840 eröffnete Gefängnis in Mettray, das sich durch die Konzentration von Personengruppen und Überwachungstechniken auszeichnete, als Schlüsselmoment für die Herausbildung des Kerkerarchipels angesehen hat, erkannte Bennett ein solches Moment in der Londoner *Great Exhibition* 1851 für den Ausstellungskomplex.¹⁰¹ Hier wurden unterschiedliche Ausstellungstechniken und -formate, die bereits in den ersten Museen, Panoramen, Industrie- und Technikausstellungen, Kunstgalerien und Arkaden angewandt wurden, zusammengefügt. Die Londoner Ausstellung ordnete sowohl die Exponate für den öffentlichen Blick, als auch die Besucher_innen. Mittels ihrer Exemplarität und immensen Reichweite trug die Great Exhibition maßgebend zur Bildung einer europäischen Ausstellungskonvention bei und hatte langanhaltende Auswirkungen auf Museen, Ausstellungen, Galerien und Kaufhäuser.

Klinik, Gefängnis und Psychiatrie waren Mittel, um höchst spaltende ökonomische Konflikte und politisches Durcheinander in quasi-technische oder moralische Fragen der gesellschaftlichen Verwaltung zu transformieren. Foucault erkannte die neuen Formen der Überwachung und Bestrafung als Bestreben, eine unregierbare Population zu einer vielfach differenzierten Bevölkerung zu transformieren. Auch der Ausstellungskomplex war eine Antwort auf die Frage der gesellschaftlichen Ordnung, die jedoch anders funktionierte. Besucher_innen bekamen in Museen und Ausstellungen Lektionen in Machtverhältnissen; gemeint ist hier die Macht, Personengruppen und/ oder deren Objekte und Artefakte zu beherrschen, zu arrangieren und sie öffentlich zur Schau zu stellen. Dabei vermittelten die Institutionen den Besucher_innen nicht so sehr ein individuelles Erlebnis, sondern zielten vielmehr auf eine einende Massenwirkung ab. Museen und Ausstellungen gaben den Personen, die sie besuchten, etwas zu sehen und zu wissen. Allerdings waren es insbesondere im ethnologischen Museum nicht die Besuchenden selbst, über die es etwas zu sehen oder zu wissen gab. Sie waren in erster Linie Subjekt und nicht Objekt des Wissens. Idealerweise erlaubten die Institutionsnarrative den Besuchenden, sich als Bürger_innen eines Staats zu identifizieren (im ethnologischen Museum zum Beispiel durch den Vergleich einer bestimmten konstruierten Menschen-

¹⁰⁰ Bennett 1995, 59.

¹⁰¹ Ebd., 61.

gruppe mit der »eigenen« Nation). Dieser folgenreiche Mechanismus ließ die Besuchenden also sehr wohl neben Subjekten auch zu Objekten des Wissens werden. Indem eine Verbindung zwischen der Subjektivität der Besucher_innen und einem Nationalstaatsnarrativ hergestellt wurde, wirkte das Museum selbstregulativ.¹⁰² Der Ausstellungskomplex weist damit eine doppelte Adressierung der Nationalstaatsangehörigen auf: Erstens richteten sich Museen und Ausstellungen als Ganzes an Staatsbürger_innen. Parallel dazu waren sie auch Zielgruppe der Ausstellungsdisplays und den damit verbundenen ideologischen Narrativen. Insbesondere am Beispiel von Großausstellungen, wie der Great Exhibition, wird das augenscheinlich. Die Prinzipien von gesellschaftlichen Organisationsinstanzen wurden hier öffentlich ausgestellt. In ihrer Hochphase wurden Weltausstellungen als direkte Stellvertreterinnen für die ganze Welt und deren Vergangenheit und Zukunft konzipiert. Den »westlichen« Besucher_innen wurde ein höchst ethnozentrischer, machtvoller Blick, mit dem es leicht fiel zu kokettieren, angeboten. Nachdem die Körper von Straftätern nicht mehr als Medium öffentlicher Machtausübung zu Verfügung standen, übernahmen dies Ausstellungen und Museen in Allianz mit anderen Institutionen. Diese Macht war nicht beschränkt auf einzelne Effekte, sondern konstituierte sich gerade durch das kontinuierliche Ausstellen und dem Ordnungs-, Kontroll- und Verfügungsgestus über Objekte, Artefakte und Körper.¹⁰³

Bennett zieht erneut unter Rückbezug auf Foucault einen Vergleich zwischen den Funktionen öffentlicher Gerichtsverhandlungen und Museen.¹⁰⁴ Vormals waren Verhandlungen in Europa (bis auf wenige Ausnahmen) nicht öffentlich, nun saß ihnen neben den Täter_innen auch eine gewisse Öffentlichkeit bei. Foucault interpretierte den Gerichtsbesuch der Öffentlichkeit als Unterricht und sah darin eine Notwendigkeit, denn so konnte eine neue (juridische) Ordnung angenommen werden und als wahr gelten. Eine ganz ähnliche Funktion kommt laut Bennett dem Museum zu. Der Unterricht, den die Öffentlichkeit im Gericht und im Museum durchläuft, besteht nicht rein in der Zurschaustellung von Macht, mit der Absicht einzuschüchtern und potenzielle Rezipient_innen auf eine ohnmächtige Außenposition zu setzen. Gerade im Fall des Museums wurde den Besucher_innen – als Bürger_innen eines Nationalstaats gedacht – ein Platz innerhalb des Machtbereichs angeboten. Diese Konstruktion eines nationalstaatlichen Wir-Gefühls ist mit folgenden Änderungen, die die Great Exhibition einleitete, zu erklären. Der Ausstellungsfokus verschob sich weg von Produktionsprozessen hin zu den industriellen und mechanischen Errungenschaften, fertigen Produkten und Kunstobjekten, welche zu Signifikanten für Modernität wurden. Dieser »Fortschritt« wurde zunehmend als kollektive nationale Eigenschaft und Stärke gelesen.¹⁰⁵ Neue Ordnungsprinzipien

¹⁰² Bennett 1995, 62-63.

¹⁰³ Ebd., 65-66.

¹⁰⁴ Ebd., 66.

¹⁰⁵ Ebd., 67 u. 81; vgl. auch: Macdonald 2006, 11.

haben das noch intensiviert: Es wurde nicht mehr entlang von Produktionsschritten oder Warentypen kategorisiert, sondern es erfolgten Gruppierungen nach nationalen oder nationenübergreifenden Konstruktionen von Imperien oder Rassialisierungen.¹⁰⁶ Die Deutungsmacht und Weltsicht, die Besucher_innen insbesondere in ethnologischen Museen angeboten wurde, markierte die Grenze zwischen Subjekten und Objekten der Macht demnach nicht innerhalb des Nationalstaats, sondern zwischen Bürger_innen des eigenen Staats und »anderen«, als nicht zivilisiert konstruierten Menschen. Dabei wurden deren Körper und Immunität genau so wenig gewahrt, wie die der Straftat bezichtigten Menschen in Europa, zu Zeiten der öffentlichen Strafausübung.

2.5 Repräsentation und Macht im Museum

Ethnologie und physische Anthropologie kamen in den »westlichen« Nationen als eine spezifische Art von Wissen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt – Mitte des 19. Jahrhunderts – und in einem bestimmten kulturellen Kontext – dem europäischen Imperialismus und der kolonialen Expansion – auf. Ethnologie und physische Anthropologie wurden von nahezu ausschließlich cis-männlichen Angehörigen der europäisch geprägten Mehrheitsbevölkerungen aufgebaut, ihre Aussagen dagegen als universell gültig konstruiert. Ethnologie, physische Anthropologie und andere junge Sozialwissenschaften waren bemüht, bestimmte Sektionen der Gesellschaft zu beschreiben. Dabei wurden indigene Menschen, Kranke, Kriminelle, Frauen und weitere zum Fokus des wissenschaftlichen Interesses. Nach Michel Foucault wurden dadurch Diskurse erzeugt, die Subjekte geformt haben. Dies nicht mehr mit Hilfe von physischer Machtausübung, sondern mittels Machtstrukturen der neuen Disziplinarinstitutionen, wie dem Gefängnis, der Psychiatrie, dem Krankenhaus oder der Universität;¹⁰⁷ wie im voran gegangen Abschnitt herausgearbeitet, reiht sich das (ethnologische) Museum – auch wenn es andere Mechanismen anwendet – in diese Institutionsliste ein. Die Altamerikanistin Karoline Noack beanstandet, dass in ethnologischen Museen oft ausschließlich die Sammlungen oder einzelne Objekte und Artefakte problematisiert werden. Auch wenn es wichtig und berechtigt ist Provenienzfragen zu stellen, müssen auch museale Klassifikations- und Repräsentationsmodelle, die die Objekte und Artefakte in eine mehr oder minder ideologische Ordnung bringen, analysiert werden.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Auf der Great Exhibition bespielten Nationen eigene Areale. Sie waren nach rassialisierten Gruppen sortiert. Kolonisierte Gebiete wurden als Annex der europäischen Imperien behandelt (Bennett 1995, 81).

¹⁰⁷ Lidchi 1999, 185-186.

¹⁰⁸ Vgl. Noack 2015, 42-43.

Repräsentieren, aus dem lateinischen *repraesentare* (vergegenwärtigen) hergeleitet, bedeutet wörtlich etwas Abwesendes anwesend machen. Dieses Konzept der Vergegenwärtigung von Abwesendem betrifft sowohl die Ebene der Darstellung wie die der Vorstellung und die der Stellvertretung.¹⁰⁹

Bei den beiden im Zitat von Johanna Schaffer zuerst genannten Ebenen wird Repräsentation mit einem Akt des darstellenden oder imaginativen Nachahmes verknüpft. Die Frage nach Stellvertretung ist für die Analyse von Ausstellungen am relevantesten: Wie und von wem wird Stellvertretung zum Beispiel für eine Personengruppe hergestellt, wie wird dabei welche Bedeutung produziert?¹¹⁰

Auch wenn der *material turn*, der im Rahmen des *new materialism* proklamiert wird, das dichotomische Verhältnis zwischen Materiellem und Ideellem, sowie zwischen Ding und Zuschreibung ein Stück weit in Frage stellt, finde ich es für die Museumsanalyse dennoch sinnvoll, Stuart Halls Ausführungen zu Repräsentation zu folgen.¹¹¹ Dingen wird demnach nicht per se eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben. „It is by our use of things, and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we give them a meaning;“¹¹² mit anderen Worten: Dinge haben außerhalb von Sprachsystemen keine eindeutige Bedeutung. Sprache wird von den Cultural Studies sehr weit gefasst (auch Ausstellungen und Displays werden als Sprache, beziehungsweise als Text gelesen). „It is the shared cultural ,space‘, in which the production of meaning through language – that is representation – takes place.“¹¹³ Bedeutung ist nicht geradlinig und kann sich je nach Kontext, Einsatz und historischen Umständen ändern und verschieben. Dabei ist Kultur ein wesentlicher, konstitutiver Prozess im Repräsentationssystem. Hall versteht unter Kultur keine Sammlung von Dingen, sondern einen Prozess oder eine Reihe von Praxen, die zur Produktion und zum Austausch von Bedeutungen führen können. Demnach interpretieren Personen derselben Kultur die Welt auf ähnliche Art und können sich und ihre Gedanken, Einstellungen und Gefühle in einer Weise kommunizieren, die untereinander verstanden wird. Dies schließt sowohl kognitive, als auch affektive Prozesse ein. Wichtig ist zu beachten, dass es innerhalb jeder Kultur eine Spannweite an Bedeutungen und Meinungen gibt.¹¹⁴

Alle Menschen, Ereignisse und Objekte stehen in Relation zu mentalen Konzepten, ohne die nicht (bedeutungsvoll) interpretiert werden kann. Haben Menschen ähnliche *conceptual maps*, kann die

¹⁰⁹ Schaffer 2008, 78.

¹¹⁰ Vgl. ebd., 78-79.

¹¹¹ Vgl. Hoins/ Mallinckrodt 2018. „So divers diese Denkrichtung auch ist und so wenig festgelegt sie in ihren Grenzbereichen sein mag – Ausgangspunkt ist stets die Feststellung, dass linguistische und (sozial) konstruktivistische Ansätze nicht mehr ausreichen, um unseren Zugriff auf die Wirklichkeit in ihrer Komplexität adäquat zu beschreiben“ (ebd., 201). Vgl. auch: Ivanov 2017, 90.

¹¹² Hall 1999, 3.

¹¹³ Ebd., 10.

¹¹⁴ Ebd., 2-10. Vgl. auch: Schade/ Wenk 2011, 110-112.

Welt auf ähnliche Weise interpretiert werden. Kongruente *conceptual maps* allein sind jedoch nicht genug, es braucht auch ein gemeinsames Sprachsystem. Hall hierzu:

At the heart of the meaning process in culture, then, are two related ‘systems of representation’. The first enables us to give meaning to the world by constructing a set of correspondences or a chain of equivalences between things – people, objects, events, abstract ideas, etc. – and our system of concepts, our conceptual maps. The second depends on constructing a set of correspondences between our conceptual map and a set of signs, arranged or organized into various languages which stand for or represent those concepts. The relation between ‘things’, concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call ‘representation’.¹¹⁵

Die rein linguistische oder semiotische Analyse von Repräsentation hat Hall mit dem Wissen erweitert, dass diese auf Fragen nach Machtverhältnissen nur unzureichende Antworten liefert. Denn „the semiotic approach is concerned with the *how* of representation, with how language produces meaning – what has been called its ‘poetics’; whereas the *discursive* approach is more concerned with the *effects and consequences* of representation – its ‘politics’.“¹¹⁶ Wissen kann nach Foucault nicht auf die Ebene der Bedeutung und Sprache reduziert werden, denn „nothing meaningful exists outside discourse.“¹¹⁷ Diskurse und nicht die Dinge selbst produzieren Bedeutung. Dabei wird ein Diskurs verstanden als eine Reihe von Statements, die für ein bestimmtes Thema eine Sprech- und Handlungsweise bereitstellen, wodurch dieses Thema auf eine bestimmte Weise konstruiert wird. Ein Diskurs strukturiert eine Thematik, formuliert diesbezüglich Frage- und Antwortmöglichkeiten. Diskurse reflektieren nicht die Realität und sind auch keine sachlich-faktischen Beschreibungen, sondern sie stellen Realität in einem bestimmten Kontext, welcher auf einer bestimmten Machtbeziehung beruht, her.¹¹⁸ Im Museum und andernorts sind Repräsentationspraxen demnach immer eingebunden in eine wechselseitige Relation aus Wissen und Macht. Nach Foucault ist alles Wissen unauflösbar mit Macht verwoben. Ist dominantes Wissen mit Macht verbunden, tut es nicht nur so als wäre es wahr, sondern es hat die Macht als Wahrheit angesehen zu werden. Foucault spricht konsequenterweise auch nicht von Wahrheit, sondern vom *Wahrheitsregime*.¹¹⁹ Subjekte beziehungsweise ihre Identitäten werden innerhalb von Diskursen geformt. Subjekte selbst können nur einen Teil zum Diskurs beitragen, jedoch nicht unmittelbar das Wahrheitsregime beeinflussen. Diskurse konstruieren Subjekte – diese Praxis ist im ethnologischen Museum sehr anschaulich – indem sie Bausteine zu deren Identität liefern. Diskurse sind eingebunden in *diskursive Formationen*, das

¹¹⁵ Hall 1999, 19.

¹¹⁶ Ebd., 6. Hervorhebung im Original. Vgl. hierzu auch: Schade/ Wenk 2011, 111-112.

¹¹⁷ Hall 1999, 44.

¹¹⁸ Lidschi 1999, 185.

¹¹⁹ Hall 1999, 44-50.

heißt, dass ein Diskurs nicht losgelöst von anderen wirkt und sich Diskurse zwar verschieben oder auch neue Diskurse entstehen können, diese jedoch immer bereits mit (historischen) Diskursen in Verbindung stehen. In den ethnologischen Museen im Europa des ausklingenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts trafen sich zum Beispiel ethnologische, ästhetische und edukative Diskurse. Dabei waren die Diskurse durchaus widersprüchlich. Zum einen lieferte die Ethnologie eine Macht-Wissensrelation, die außereuropäische Kulturen als minderwertig konstruierte. Zwar werteten ethnologische Diskurse beispielsweise die Menschen aus dem ehemaligen Königreich Benin rassistisch ab, indem ihnen eine niedere oder keine Kultur attestiert wurde. Auf deren anderen Seite schrieben ästhetische Diskurse den entwendeten Benin-Bronzen, von denen sich heute einige im Weltmuseum befinden, allerdings einen hohen künstlerischen Wert zu.¹²⁰

Die Physis von Objekten und Artefakten in Museen hat lange dazu beigetragen, ihre Objektivität und Stabilität zu proklamieren. Dabei wurde vernachlässigt, dass Objekte und Artefakte zwar zweifellos eine physische Präsenz haben, allerdings die Ebene der Bedeutung genauso fluid ist, wie bei anderen Zeichensystemen auch. Sie anzusehen als unverfälschte Stellvertreterinnen von bestimmten Gruppenkonstruktionen ist eine ungemeine Verkürzung.¹²¹ „Die positivistische Auffassung, dass Pfeil, Amulett und Kanu doch sehen und verstehen ließen, wie in anderen Kulturen früher gelebt wurde, prägt allerdings nach wie vor die Repräsentationen ethnologischer Museen.“¹²² Daher ist es von zentraler Bedeutung, Repräsentationen und Blickrichtungen im ethnologischen Museum genau zu analysieren. Die Geschichts- und Kulturwissenschaftlerin Nicola Lauré al-Samarai stellt die hierfür relevanten Fragen:

Was erwarten wir eigentlich, wenn wir dekontextualisierte, zu Objekten gemachte „Dinge“ anschauen, die eben nicht „für sich“ sprechen (können), weil sie als Element und Ausdruck historischer Subjekthaftigkeiten zunächst entsprechend rekontextualisiert werden müssten? Und weiterführend: Ist eine solche Rekontextualisierung überhaupt möglich und wenn ja, wie?¹²³

Das Interesse an materieller Kultur in der universitären Ethnologie hatte nur kurz Bestand. Spätestens in den 1920er Jahren, initiiert durch die von Bronisław Malinowski konzipierte Methode der *teilnehmenden Beobachtung*, verschob sich der Fokus von materieller Kultur hin zu direkten Gesprächen. Damit verbunden sank das Interesse für ethnographische Sammlungen an den Universitäten stark.¹²⁴ „In dem Moment, in dem die Ethnologie als Wissenschaft Anerkennung gefunden

¹²⁰ Lidchi 1999, 191.

¹²¹ Vgl. Ebd., 162.

¹²² Wonisch 2017, 21.

¹²³ Kazeem/ Lauré al-Samarai/ Piesche 2009, 169.

¹²⁴ Hahn 2017, 33-34. In den Jahren 1920 – 1970 gab es in einschlägigen Fachzeitschriften nahezu keine Artikel zu materieller Kultur oder Museumssammlungen.

hatte verloren die Museen – einstmals Brutstätten des Faches – ihre Rolle als Orte der Forschung,¹²⁵ fortan gingen ethnologische Forschung und Arbeit mit ethnographischen Sammlungen in der Regel getrennte Wege. Die universitäre Ethnologie beschäftigt sich schon länger nicht mehr mit als »primitiv«, »einfach« oder »im Untergang befindlich« konstruierten Kulturen, „sondern mit sozio-kulturellen Prozessen und Praktiken in einer globalisierten Welt.“¹²⁶ Heute besteht speziell im deutschsprachigen Raum kaum ein Austausch zwischen Universität und Museum. Auch curricular findet sich Museumsarbeit nur vereinzelt an den Hochschulen, die sich demgemäß kaum an der Produktion von neuen ethnologisch-musealen Vermittlungs- und Repräsentationsstrategien beteiligen. Im Gegenteil werden die Museen zur Vermittlung von ethnologisch-universitären Theorien selten in Betracht gezogen.¹²⁷ Materielle Kultur spielt in der universitären Ethnologie, auch nach dem *material turn*, der eher in anderen Disziplinen rezipiert wird, eine eher untergeordnete Bedeutung.¹²⁸ Seit einigen Jahren gibt es allerdings Ambitionen die beiden Felder wieder aneinander heranzuführen;¹²⁹ inwiefern sich das auswirken wird, bleibt abzuwarten.

In den letzten Jahren ist viel Bewegung in die Ausrichtung der ethnologischen Museen in Europa gekommen. Insbesondere Umbenennungen,¹³⁰ Neu-, Umbau- oder Modernisierungsmaßnahmen und damit verbundene Neuausrichtungen, neue Werbe- und Veranstaltungspraktiken führen das vor Augen. Christian Kravagna stellt die Frage, warum oben genannte Veränderungen gerade zu diesem Zeitpunkt aufgekommen sind, denn Kritik an ethnologischen Ausstellungs- und Museumspraxen ist schon viel länger verfügbar.¹³¹ Auch die politische Dekolonisation liegt bereits viele Jahrzehnte zurück. Kravagna steht den jüngsten Bemühungen der ethnologischen Museen skeptisch gegenüber und bezweifelt, dass sie Orte postkolonialer Auseinandersetzung geworden sind. Der Theoretiker sieht in den Museen weiterhin „nicht nur Monamente kolonialen Unrechts, sie sind vor allem auch Monamente der Erziehung des weißen europäischen Menschen in kolonialem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus.“¹³² Dabei sieht Kravagna durchaus ein großes, jedoch derzeit keinesfalls ausgeschöpftes Potenzial ethnologischer Museen „wichtige Institutionen der Erinnerung und der Geschichtspolitik zu sein, insbesondere im deutschsprachigen Raum, wo der Kolonialismus weit-

¹²⁵ Hahn 2017, 34.

¹²⁶ Noack 2015, 42 und Colardelle 2006, 159.

¹²⁷ Suurbier 2015, 95.

¹²⁸ Antweiler 2015, 119.

¹²⁹ Vgl. bspw. den Sammelband Kraus/ Noack 2017.

¹³⁰ Für den deutschsprachigen Raum bspw. 2010 Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main, 2013 Weltmuseum Wien und 2014 Museum Fünf Kontinente München.

¹³¹ Vgl. Kravagna 2015a, 95-97.

¹³² Ebd., 96.

gehend unsichtbar ist.“¹³³ Kravagna resümiert die Neuausrichtungen der ethnologischen Institutionen dementsprechend:

Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ist die Rhetorik des ethnologischen Museums im deutschsprachigen Raum im Multikulturalismus der 1980er Jahre angekommen. Von der kritischen Migrations- und Rassismusforschung ist dieser Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog bereits vor zwanzig Jahren [...] als Verschleierung von Machtfragen und gesellschaftlichen wie institutionellen Rassismen dekonstruiert worden.¹³⁴

Inwiefern dieses vernichtende Urteil auch auf die Neuausrichtung der Dauerausstellung des Weltmuseums zutrifft, wird im Verlauf dieser Arbeit untersucht werden. Zunächst möchte ich an dieser Stelle allerdings wesentliche kritische Stimmen aus den Sozial- und Kulturwissenschaften skizzieren, die den Veränderungen der (ethnologischen) Museumslandschaft vorausgingen. Direkt aus der Museumswissenschaft ist hier der 1989 veröffentlichte Sammelband *The New Museology*, herausgegeben von Peter Vergo, zu nennen. Diese Publikation wirkte als Katalysator für ein Umdenken der Museums- und Ausstellungspraxis.¹³⁵ Darin wurde die bisherige Museologie angeprangert, da sie sich primär mit der Methodik und Fragen der praktischen Umsetzung beschäftigte, ohne dabei Sinn und Zweck, sowie Bedeutungskonstruktionen des Ausstellens intensiv zu analysieren. Sharon Macdonald beschreibt drei wesentliche Aspekte der proklamierten *neuen Museologie*. Erstens wurden Objekte und Artefakte in den Museen als orts- und kontextgebunden beschrieben, ihnen ist demnach keine feststehende Bedeutung inhärent. Zweitens wurde das Eingebundensein der Institution in ein kapitalistisches System beschrieben. Das Museum agiert nicht abseits von Unterhaltung, Vermarktung und Kommerzialisierung. Weiters wurde erkannt, dass Museen und Ausstellungen von verschiedenen Menschen verschieden konzipiert und rezipiert werden.¹³⁶ Diese Kritik an der alten Museologie war Teil eines größeren Umdenkens in kultur- und sozialwissenschaftlichen Studien, das spätestens in den 1980er Jahren deutlich wurde. Es wurde eine Krise ethnographischer Repräsentation verlautbart, dabei wurde etwa auf die stereotype Inszenierung außereuropäischer Menschengruppen, deren Stilisierung als weniger »entwickelt«, die Dichotomie zwischen dem »Westen« und den »anderen« und das Darstellen von hybriden Kulturen als homogene Einheit hingewiesen.¹³⁷ Dies geht auf die relativ früh begonnene Rezeption von postkolonialen Theorien in der akademischen Ethnologie zurück. Statt immer detaillierteres Wissen, gekoppelt an eine

¹³³ Kravagna 2015a, 96.

¹³⁴ Ebd., 97. Auch Wonisch kommt zu einem ähnlichen Befund (vgl. Wonisch 2017, 24).

¹³⁵ Krenn 2008, 15 und Macdonald 2010, 49-50. Macdonald merkt an, dass es bereits davor ähnliche reformistische museologische Bemühungen gab. Diese hatten ihren Ausgangspunkt in den 1950er Jahren in den USA bzw. in den 1970er Jahren in Frankreich, allerdings hatten sie nicht die Strahlkraft und Reichweite, wie die von Vergo postulierte *New Museology*.

¹³⁶ Macdonald 2010, 50.

¹³⁷ Goede Montalván 2015, 172.

angenommene Wahrheit, zu produzieren, wurde dazu übergegangen die Wissensproduktion und deren Propagieren und Anwenden als politisch zu begreifen. Dies war insbesondere von Foucaults Theorien beeinflusst,¹³⁸ Halls Ausführungen zu Kultur und Repräsentation, die im vorangegangenen Abschnitt themastiert wurden, sind ein Beispiel für diese Wende. Für die akademische Ethnologie wurde selbstkritische Reflexivität zum zentralen Bestandteil der Disziplin, demnach „ginge es im Kern also nicht um eine bestimmten Teil der Welt, sondern um eine Art der Untersuchung von Kultur und Kulturen, die durch die Infragestellung der eigenen Annahmen und Begegnung mit Verschiedenheit geprägt ist.“¹³⁹ Als Wendepunkt hierfür kann die *writing cultures* Debatte angesehen werden, die durch die gleichnamige Publikation aus dem Jahr 1986 von James Clifford und George Marcus ausgelöst wurde. Clifford und Marcus lehnten sich dabei an Edward Saids Ausführungen an, es wurde besonders betont, dass ethnologische Forschung den eigenen Standpunkt und historische Kontexte reflektieren und kenntlich machen muss. Insbesondere das *ethnographische Präsens* hat dazu beigetragen nicht-»westliche« Kulturen als frei von historischer und zeitlicher Entwicklung zu konzeptualisieren.¹⁴⁰ Es wurde starke Kritik an linearen Texten, der Ausblendung der Perspektive der Forschenden und der daraus resultierenden vorgeblichen Objektivität laut. Clifford und Marcus haben sich zwar dezidiert auf das Schreiben bezogen, Sharon Macdonald ist allerdings der Meinung, dass die wesentlichen Aspekte auch auf kuratorische Praxen übertragbar sind.¹⁴¹ Für die *Krise der Repräsentation* kann keine endgültige Lösung gefunden werden; sie kann nicht einfach überwunden werden, vielmehr handelt es sich dabei um dauerhaft kritische Punkte, die es in Forschung und Museumsarbeit zu bedenken gilt.¹⁴²

Repräsentationspraktiken sind von Macht-Wissensrelationen durchzogen, darauf wurde bereits in Bezug auf Halls Ausführungen hingewiesen, hieraus resultiert allerdings auch, dass Repräsentationen von Personen(gruppen) keine objektiven Abbildungen sind. Hierauf haben insbesondere Frauen und minorisierte Gruppen aufmerksam gemacht. Die feministische Kritik hat gezeigt, wie zweiseitig Fragen nach visueller Sichtbarkeit sind, denn die Omnipräsenz der Bilder von Frauen ist nicht zu verwechseln mit einer selbstbestimmten oder angemessenen Repräsentation und erst recht nicht gleichbedeutend mit einer Zunahme an Macht.¹⁴³ Diese Aussage ist im Wesentlichen auf weitere unterdrückte Personengruppen übertragbar. Postkoloniale Theoretiker_innen haben aufgezeigt, dass die Kolonialisierung durch rassialisierte visuelle und literarische Repräsentationen

¹³⁸ Vgl. Macdonald 2010, 51.

¹³⁹ Mchdonald 2017, 214.

¹⁴⁰ Vgl. Macdonald 2015, 214 und Kravagna 2009, 133-134.

¹⁴¹ Macdonald verweist zudem auf Stimmen aus der Museumswissenschaft und institutionskritischen künstlerischen Strategien, welche in eine sehr ähnliche Richtung weisen (Macdonald 2015, 214).

¹⁴² Wonisch 2017, 21. Vgl. auch: Macdonald 2015, 215.

¹⁴³ Vgl. Schade/ Wenk 2011, 108-109.

legitimiert und forcierter wurde. Die formulierte Kritik wurde in der spannungsgeladenen Zeit der politischen Dekolonialisierung umso wichtiger. Auch darüber hinaus bleibt sie relevant, denn koloniale Repräsentationen haben sich mitunter verschoben, wodurch sie häufig weniger offensichtlich wurden, sie gehören aber keinesfalls der Vergangenheit an.¹⁴⁴

Susanne Leeb macht auf einen weiteren kritischen Punkt aufmerksam. Die Kunsthistorikerin konstatiert für Objekte und Artefakte, die sich heute in ethnographischen Sammlungen befinden, einen Mangel an adäquaten Begriffen, um sie zu beschreiben.¹⁴⁵ Sie wurden von westlichen Ethnolog_innen einst zu *Ethnografica* gemacht, sie könnten es auch bleiben, wenn zeitgenössische ethnologische Praxis im Museum Anwendung finden würde. Durch die Musealisierung der Objekte und Artefakte werden sie auch als *ästhetische Objekte* rezipiert, was jedoch mit einem bestimmten eurozentrischen Werteverbund gekoppelt ist, wodurch eine Assimilierung stattfindet. Werden die Dinge in ethnologischen Museen als *Objekte der Wissenschaft* deklariert, ergeben sich andere Probleme. Westliche Ontologie macht sie zu Objekten, alternative Ontologien werden abgeschnitten und somit westliche Deutungsmacht fortgeführt. Werden die Objekte und Artefakte in ethnologischen Museen als *Zeugnisse materieller Kultur* gesehen ist dies grundsätzlich nicht falsch, jedoch muss dann hinterfragt werden, warum Objekte und Artefakte aus dem globalen Süden in ethnologischen und solche aus dem globalen Norden in anderen Museen verweilen.¹⁴⁶ Nach Sylvester Okwunodu Ogbechie ist auch das *Weltkultur-Narrativ* zumindest bedenklich,¹⁴⁷ denn es stellt sich sofort die Frage, wer zu dieser proklamierten Weltkultur Zugang hat. Oft zeigt sich die Tendenz, dass Weltkulturobjekte zwar als kultureller Besitz der ganzen Welt beschrieben werden, jedoch am derzeitigen Aufbewahrungsort verbleiben sollen. Ogbechie ist der Ansicht, dass damit Afrikaner_innen die Möglichkeit verweigert wird, sich im Prozess der Nationsbildung mit der eigenen Kultur auseinanderzusetzen.¹⁴⁸ Werden die Objekte und Artefakte in ethnographischen Sammlungen als *Dokumente einer Geschichte* ausgewiesen, ist auch das nicht falsch. Dennoch muss hinterfragt werden, wessen Geschichte dokumentiert und im Museum (re-)konstruiert wird. Sind es die Geschichten von (post-)kolonialen Machtverhältnissen, dann müssten genau diese Verhältnisse im Museum aktiv thematisiert und vermittelt werden.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Vgl. Schade/ Wenk 2011, 112-118.

¹⁴⁵ Leeb 2013, 45-46.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu auch Kazeem 2009, 49-55.

¹⁴⁷ Auch das Weltmuseum nutzt dieses Narrativ, auf der Homepage lautet es zum Beispiel: „Ethnographische Museen sind lebendige Archive der Kulturen. Bewahren, Erweitern und Erforschen des materiellen und immateriellen Erbes der Welt bilden ihre zentralen Aufgaben“ in: URL: <https://www.weltmuseum-wien.at/wissenschaft-forschung/> (zuletzt geprüft am: 08.02.2019).

¹⁴⁸ Ogbechie 2013, 75.

¹⁴⁹ Leeb 2013, 45-46.

Nachfolgend werde ich exemplarisch einige problematische Ausstellungspraxen skizzieren, die bis vor kurzem in ethnologischen Museen Anwendung fanden, beziehungsweise noch immer anzutreffen sind.

3 Potenziale und Gefahren ethnologischer Museen

3.1 Problematische Ausstellungspraxen

3.1.1 Inszenierung des Ausstellungsbesuchs als (exotische) Entdeckungsreise um die Welt

Die historische Aufgabe des ethnologischen Museums über »andere« Kulturen oder ferne Menschengruppen aufzuklären, erscheint heute in einem noch weniger selbstverständlichen Licht. Hierfür gibt es längst viele alternative Kanäle: Informationen werden in der Unterhaltungsindustrie, in Themenparks und insbesondere im Internet verhandelt. Interessanterweise werden derzeit Großthemen wie beispielsweise Religion oder Migration tendenziell nicht im ethnologischen Museum gezeigt, sondern in anderen kunst- oder kulturwissenschaftlichen Häusern. Objekte und Artefakte »anderer« Kulturen werden auch in Filmen, Werbung und Computerspielen verwendet.¹⁵⁰ Auch die zeitgenössische Kunst beschäftigt sich mit nicht-»westlichen« Kulturen sowie mit Diaspora und Migration. Immer günstiger werdende Langstreckenflüge lassen den Personenkreis an privilegierten Menschen wachsen, für die unmittelbare Erfahrung an von ihnen weit entfernten Erdteilen möglich ist. Angesichts dieser Gegebenheiten stellt sich grundsätzlich die Frage nach der Notwendigkeit ethnologischer Museen und deren Funktionen.¹⁵¹ Ethnologische Museen waren etwa vor 100 Jahren der Ort, an dem Objekte und Artefakte nicht-»westlicher« Menschen (und teilweise die Menschen selbst) ausgestellt wurden. Objekte und Artefakte der »eigenen« Kultur wurden unterdessen in anderen Museen, etwa in Volkskunde-, technischen oder kunsthistorischen Institutionen untergebracht. Diese homogene Gemeinschaftskonstruktion ist ohnehin äußerst ideologisch aufgeladen, angesichts einer veränderten Gesellschaftsstruktur, wird diese Trennung den heutigen Gesellschaften in Europa noch weniger gerecht.¹⁵²

Sehr oft wird von Seiten der Museumsverwaltung argumentiert, dass die Bedürfnisse der Besucher_innen erfüllt werden müssen. Wird hierbei projiziert, dass die potenziellen Besucher_innen sich exotische Displays wünschen, werden diese Personen als *weiß* und nicht in Rassismus- und Repräsentationskritik informiert oder interessiert konstruiert. Wie in den vergangenen Abschnitten

¹⁵⁰ Dass das quantitative Vorkommen jedoch noch lange nichts über qualitative Repräsentationspraxen aussagt, darf an dieser Stelle allerdings nicht vernachlässigt werden.

¹⁵¹ Vgl. Antweiler 2015, 114–116 und Förster 2013, 192.

¹⁵² Fillitz 2017, 23.

gezeigt werden konnte, waren ethnologische Museen maßgebend daran beteiligt, Objektifizierung und Stereotypisierung von nicht »westlichen« Menschen herzustellen, weshalb es als Ausrede und systemerhaltende Maßnahme betrachtet werden muss, wenn sich Museumsarbeit auf diese Begierde beruft.¹⁵³ Zudem muss es als antide mokratisch angesehen werden, wenn ethnologische Museen ihre Zielgruppe weiterhin als *weiße* Angehörige der Mehrheitsbevölkerung auffassen.

Die akademische Ethnologie hat längst erkannt, dass ethnographische Sammlungen mindestens genau so viel über europäischen Imperialismus wie über die Herkunftsgesellschaften der Objekte und Artefakte aussagen. Zudem wird der Gedanke, dass es möglich wäre, anhand bestimmter Zusammenstellungen ganze Kulturen abilden zu können, in der Theorie längst als abwegig angesehen.

Dennoch werden ethnologische Sammlungen häufig nicht als kulturhistorische Museen verstanden, die eng mit einer bestimmten historischen, politischen und wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive verbunden sind, sondern als Orte, an denen man sich über existierende Kulturen weltweit informieren kann. Es wird weiterhin vornehmlich „das Andere“ gesucht, auch wenn es mit dem „Eigenen“ in Beziehung gesetzt wird.¹⁵⁴

Zwar gelten rassistische Klassifikationen und kuratorische Praxen wissenschaftlich längst als obsolet, dennoch können den heutigen Diskursen nach wie vor Reste davon eingeschrieben sein, so dass sie bis in die Gegenwart hineinwirken. So erklären sich auch Ausstellungskonzeptionen, die einen Besuch zu einer „Reise durch die Zeit und um die Welt“¹⁵⁵ werden lassen. Diese positivistische Sicht auf das Reisen ist höchst problematisch und reproduziert koloniale Blickregime.

¹⁵³ Landkammer o.J., unveröffentlichtes Manuskript.

¹⁵⁴ Fründt 2015, 100.

¹⁵⁵ Dt. Folder zum Amsterdamer Tropenmuseum zit. nach: Kragulj 2008, 20.

3.1.2 Verharmlosung der Aneignungsgeschichte und Erzählung von heroischen Entdeckern

Ethnographische Sammlungen bestehen insbesondere aus Objekten und Artefakten, aber auch aus Körperdaten und menschlichen Überresten, die im Zuge des Kolonialismus ihren Weg in die Sammlungen gefunden haben. Dabei gab es eine weite Spannbreite an Aneignungspraxen: Entwendung, Erpressung, Beeinflussung, Täuschung, sowie (vermeintlich) legitime Ankäufe und Schenkungen; nichtsdestotrotz handelt es sich um koloniale Aneignungen unter machtasymmetrischen Vorzeichen.¹⁵⁶ Ildikó Cazan und Gabriele Anderl haben für das Weltmuseum festgehalten, dass der Provenienz der heute etwa 200 000 ethnographischen Objekte und Artefakte, 25 000 Photographien und 136 000 Drucken umfassenden Sammlung bis etwa 1950 kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die Aneignungsumstände, ursprüngliche Besitzer_innen oder Hersteller_innen sind nur sehr selten dokumentiert. Auch die damalige museumspraktische Dokumentation und Inventarisierung blieb teils fragmentarisch. Gab es bereits Zwischenbesitzer_innen wurde die Vorprovenienz nicht weiter hinterfragt.¹⁵⁷ Die Datenlage und damit verbundene Provenienzfragen sind daher vage. Belinda Kazeem hat am Beispiel der Benin-Bronzen gezeigt, dass sich Machtverhältnisse auch im Umgang »westlicher« Museen mit ihren Besitztümern reinszenieren.¹⁵⁸ Im Fall der Bronzen aus dem Königreich Benin ist sehr gut belegt, dass die Aneignung 1897 äußerst gewaltsam erfolgt ist. Dennoch wurde die Provenienz in Texten der 2007 stattgefunden Sonderausstellung *Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria* im damaligen Völkerkundemuseum Wien besänftigt und die britische Invasion ein Stück weit entschuldigt. Restitutionsforderungen wurden wie in anderen Fällen abgewiesen, wofür unterschiedliche Argumentationen dienen können. Oft wird geschrieben, dass erst die europäische Aneignung und Archivierung von Objekten und Artefakten selbige vor der Vergänglichkeit bewahrt habe. Im Falle der Benin-Bronzen wurde argumentiert, dass sie einzig durch die Aneignung einen festen Platz in einer Weltkunst oder -kultur bekommen haben.¹⁵⁹ Insbesondere in diesen Argumentationen und dem Bestehen darauf, dass die Objekte und Artefakte an ihren jetzigen Aufenthaltsorten bleiben sollen, wiederholt sich »westliche« Definitionsmacht. Kazeem weist darauf hin, dass „die Debatte um Rückgabe von geraubten Objekten [...] von den Besitzenden noch nicht ernst genommen [wird].“¹⁶⁰ Würde sie es, würden also Nachfahren von ehemals Enteigneten, Aktivist_innen, Museumsmitarbeitende und Staatsvertreter_innen ernsthaft miteinander kritische Debatten führen, könnte dies zu einer erstrebenswerten Neuausrichtung ethnologischer Museen führen.¹⁶¹

¹⁵⁶ Vgl. Wonisch 2017, 15 und Muttenthaler/ Wonisch 2007, 148.

¹⁵⁷ Anderl/ Cazan 2015, 165-169.

¹⁵⁸ Vgl. Kazeem 2009.

¹⁵⁹ Ebd., 50-53.

¹⁶⁰ Ebd., 56.

¹⁶¹ Ebd.

In Ausstellungen könnten Restitutionsforderungen und die Perspektiven der Aneignung von Objekten und Artefakten sichtbar gemacht werden. Ein prominentes Beispiel aus dem Weltmuseum ist der altmexikanische Federkopfschmuck, hier gäbe es eine Reihe politischer, diplomatischer, sowie Gegebenheiten aus der Restauration, die Besucher_innen zugänglich gemacht werden könnten.¹⁶² Dies passiert in der Praxis allerdings bisher selten. Hingegen sind beschönigende Aussagen gängig. 2006 war dem Text im Völkerkundemuseum Wien zum Beispiel zu entnehmen:

James Cooks dritte Reise [...] öffnete 1778 das Gebiet für den internationalen Seeotterfellhandel. Dieser Handel verstärkte den Wohlstand der eingeborenen Küstenbewohner und führte zu einer ‚klassischen‘ Blüte ihrer Kultur und Kunst. Ihr folgte ein Zusammenbruch begleitet von massivem Bevölkerungsschwund.¹⁶³

Die Aussagen sind äußerst irreführend und verdecken Kolonialisierung unter besänftigenden Floskeln wie Handelsöffnung und Bevölkerungsschwund. Ebenfalls irreführend ist die Reinszenierung von Cooks Taten. Immer wieder spannen ethnologische Museen Narrative auf, die die Leitenden von kolonialen Expeditionen als Heilsbringer oder heroische Entdecker ausweisen. Noenoe K. Silva hat für den hawaiianischen Kontext darauf hingewiesen, dass Geschichtsschreibung lange Zeit nur von machtvollen Positionen aus getätigt wurde. Für die Kanaka Maoli, die indigene Bevölkerung von Hawai‘i, bedeutete dies als unbedeutend und schlimmer noch, als passive und rückständige Menschen repräsentiert zu werden. Die Folgen der Kolonialisierung wurde den Kanaka Maoli von »westlicher« Geschichtsschreibung zu einem gewissen Teil als eigener Fehler ausgelegt, zugleich wurden die Vorteile der Kolonialisierung für die indigene Bevölkerung behauptet.¹⁶⁴ Im Museum ist eine erneute Identifikation mit den europäisch-imperialistischen Personen ohne jegliche (Re-)Kontextualisierung, zumeist mit einer Reproduktion mit kolonialen Verhältnissen verbunden.

Ein Beispiel für das Aussparen von kolonialer Gewalt auf visueller Ebene haben Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler in einer Diashow in der damaligen Dauerausstellung des Völkerkundemuseums Wien beschrieben:

[Die Diashow] begann bei der Einwanderung von Menschen über die Beringstraße aus Asien [...]. Den Schlusspunkt setzte Kolumbus, der in der übrigen Ausstellung nicht vorkam. Zunächst wurde ein Schiff gezeigt, dann ein kleines Porträtbild von Kolumbus dazu eingeblendet, unterlegt mit dem Text, dass Kolumbus nicht der erste Europäer war, der den neuen Kontinent betrat, es war auch nicht seine Absicht, aber die Auswirkungen waren die größten. Als nächstes Bild folgte die Skyline von New York, im Vordergrund ein Mann, der aufgrund seiner Kleidung als Native American erkennbar war.¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. Kragulj 2008, 26-27.

¹⁶³ Zit. nach: Muttenthaler/ Wonisch 2007, 197.

¹⁶⁴ Silva 2004, 5-6.

¹⁶⁵ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 175.

In wenigen Bildern wurde so Kolonisierung, Ermordung und Landraub einfach ausgeblendet. Gleichzeitig wurden Besucher_innen mit stereotypem, ahistorisch anmutendem Bildmaterial von Native Americans versorgt und aktuelle Machtasymmetrien blieben unangesprochen, so dass sich die vorherrschende Blickrichtung ungehindert fortführen konnte. Wird Kolonisierung in ethnologischen Ausstellungen angesprochen, dann oft nicht als Hauptnarrativ. Fehlt dabei, wie im von Wonisch und Muttenthaler angeführten Beispiel, ein Verweis auf weiterhin bestehende Machtverhältnisse, ist die Gefahr groß, dass Kolonialismus mit der politischen Dekolonialisierung als beendet betrachtet wird. Postkoloniale Theoretiker_innen haben darauf hingewiesen, dass es eine Kontinuität von Macht- und Herrschaftsverhältnissen bis in die Gegenwart gibt. *Kolonialität*, nach der Theorie des Soziologen Aníbal Quijano, beschreibt die andauernde globale epistemische Gewalt. Die de facto Herrschaftsansprüche sind zwar beendet, die Struktur der Beziehungen zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden und die Zentrum-Peripherie-Konstruktionen bleiben jedoch aufrecht.¹⁶⁶

3.1.3 Eurozentrismus, Leerstelle Europa und *weiße Normsetzung*

In jüngster Zeit ist mit dem *material turn* eine Wiederentdeckung der Objekte in der universitären Ethnologie erfolgt. Objekte und ihr Gebrauch finden wieder Einbezug in die Erforschung menschlicher Praktiken. Menschliches Handeln wird mittels Dingen ausgeführt und ist andererseits von diesen abhängig, so dass erst im Zusammenspiel von Menschen und Dingen soziale und kulturelle Gegebenheiten entstehen.¹⁶⁷ Auf die Reaktivierung der material- und objektbezogenen Forschung folgte die Hinterfragung von absolut geglaubter Ontologie.¹⁶⁸ Die »westlich«-neuzeitliche Trennung zwischen Natur und Kultur, sowie die Transzendenz des christlichen Gottes können nicht absolut gesetzt werden. Paolo Ivanov nennt als Beispiel multinaturalistische Ontologien von indigenen Gruppen aus dem Amazonasgebiet. Ihnen zufolge haben Menschen und Tiere die gleiche Seele, aber unterschiedliche Körper. Die multikulturalistische kartesianische Ontologie geht von einer gemeinsamen Natur aus, die alle Organismen teilen, sich jedoch in ihrer Subjektivität und Kultur unterscheiden.¹⁶⁹ Diese »westliche« Auffassung der Mensch-Natur-Umwelt-Beziehung ist derart naturalisiert und in Form von natur-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Institutionen in Stein

¹⁶⁶ Vgl. Castro Varela/ Dhawan 2015, 318-321 und Caceres/ Mesquita/ Utikal 2017, 203-204.

¹⁶⁷ Ivanov 2017, 90.

¹⁶⁸ Nach dem *ontological turn* wurde die modern-»westliche« Trennung zwischen Natur und Kultur in Frage gestellt. Der *ontological turn* vereint sehr heterogene Standpunkte. Mitunter wird der Diskussion Intellektualismus und das Übersehen von Machtverhältnissen vorgeworfen (Ivanov 2017, 93).

¹⁶⁹ Ebd., 92-94.

gemeißelt, dass Alternativen im Keim erstickt werden. Dennoch handelt es sich dabei um eine hegemonial gewordene Macht-Wissensrelation und die universitäre Ethnologie hat erkannt, dass das nur *eine* Möglichkeit ist, das Verhältnis zwischen Lebewesen, Natur und Umwelt zu beschreiben.¹⁷⁰ Philipp Schorch und Noelle M.K.Y. Kahanu haben beispielsweise auf den hawaiianischen Kontext verwiesen: „In the Hawaiian language there exist no words for ‚art‘ and ‚artifact‘. Hawaiians do have words such as *waiwai* (goods, valuables), *makamae* (precious) and *waiwai alii* (chiefly valuables), but do these equate to an artifact?“¹⁷¹ Werden hawaiianische Dinge getreu westlicher Klassifikation als Kunst- oder Kulturobjekte in Museen gezeigt, ergibt sich daraus nicht nur ein sprachliches Problem, was Schorch und Kahanu am Beispiel der *Kū*-Bildnisse aufgezeigt haben.

These images *embody* *Kū*, the Hawaiian deity most famously and reductively known as “the god of war” but far exceeding this externally imposed categorical violence [...] insofar as *Kū* represents, more generally, the male principal and god of chiefly governance and politics [...]. As living entities, these embodiments of *Kū* were still capable of engendering fear.¹⁷²

Die hawaiianische und andere Ontologien zu ignorieren oder sie als ungültig anzusehen, kann als Ethnozentrismus und als Weiterführung kolonialer Machtverhältnisse betrachtet werden. In der universitären Ethnologie hat dies bereits Gehör gefunden, in den Museen wird allerdings bisher nur wenig zur Dekonstruktion des naturalisierten »westlichen« Blicks beigetragen. Innerinstitutionelle Ordnungen, sowie die nach wie vor bestehende Trennung der Ausstellungshäuser in natur- und auf der anderen Seite kunst- und kulturwissenschaftliche Institutionen attestieren der kartesianischen Ontologie weiterhin Objektivität und Allgemeingültigkeit.¹⁷³ Ivanov sieht auch in den neueren ethnologischen Museumsausrichtungen keine Kenntlichmachung der »westlichen« Ordnung des Wissens, so dass die angenommene Universalität fortgeführt wird.¹⁷⁴

Neben der »westlichen« Differenzierung zwischen Natur und Kultur wirft auch die in weiten Teilen bis heute bestehende Trennung zwischen ethnologischen Museen für Objekte und Artefakte nicht »okzidental« Provenienz, sowie anderen kunst- und kulturwissenschaftlichen Institutionen für solche »westlichen« Ursprungs etliche Fragen auf. Zum einen stellt sich die Frage, um welchen Westen oder um welches Europa es sich überhaupt dreht. „Handelt es sich um einen geografischen Begriff, eine Chiffre für eine kulturgeschichtliche Einheit oder eine Erzählung oder eine wirkmächtige Fiktion [...]?“¹⁷⁵ Der »Westen« oder Europa sind wie alle Erdteile transkulturell geprägt. Bis vor kurzem wurde der »Westen« in ethnologischen Museen nicht thematisiert; die Schausammlungen

¹⁷⁰ Vgl. auch Wonisch 2017, 18 und Lewy 2015, 299-301.

¹⁷¹ Schorch/ Kahanu 2015, 110, Hervorhebung im Original.

¹⁷² Ebd., 111, Hervorhebung (*Kū*) im Original, Hervorhebung (*embody*) durch Verfasser.

¹⁷³ Ivanov 2017, 95-96.

¹⁷⁴ Ebd., 96-99. Vgl. auch Wonisch 2017, 39.

¹⁷⁵ Wonisch 2017, 18.

waren zumeist geographisch geordnet, der »Westen« darin jedoch nicht vertreten. Zum anderen wurden und werden nicht-»westliche« Gruppen und Kulturen homogenisiert, im Münchner Museum Fünf Kontinente fanden sich 2015 etwa „generalisierende Aussagen wie ‚Die Menschen der Südsee glauben [...]‘ unter einem überlebensgroßen Foto einer barbusigen Frau aus dieser Region.“¹⁷⁶ Die Ausblendung »westlicher« und die Stereotypisierung nicht-»westlicher« Kulturen auf der anderen Seite führt zu einer Re-Inszenierung des statischen Machtverhältnisses, das Stuart Hall den *Diskurs vom Westen und dem Rest* genannt hat.¹⁷⁷ Die Kombination einer rein geographischen Sammlungsaufstellung und einer kuratorischen Praxis, die kulturelle Zuschreibungen tätigt, führt zudem schnell zu einer Vorstellung, die in einem bedenklichen Näheverhältnis zur wissenschaftlich längst obsoleten Kulturkreislehre steht. Wolfgang Kaschuba kommt zu einem ähnlichen Schluss:

In [den] Dauerausstellungen dominieren weithin noch die alten Sammlungs- und Ordnungsschablonen, die das Europäische arrogant vom Außereuropäischen getrennt halten [...]. Es ist also vielfach die alte koloniale Macht- und Weltarchitektur, die uns auch postkolonial präsentiert wird: jene vermeintlich eindeutige Sprache der kanonisierten Objekt-Ensembles aus Amulett, Kral, Jurte, Einbaum.¹⁷⁸

Darüber hinaus werden Blickrichtungen und weitere Machtasymmetrien reproduziert. Etwa im Museum Fünf Kontinente in München nennt sich ein Ausstellungsbereich aktuell *Sonnentanz und Bisonjagd. I[...]*¹⁷⁹ *Nordamerikas*. Der Begriff I [...] ist ein Paradebeispiel für die Weiterführung von westlicher Definitionsmacht.¹⁸⁰ Die Bezeichnung geht auf Kolumbus' Irrtum zurück, in Indien an Land gegangen zu sein. Der Begriff subsummierte alle unterworfenen und ausgebeuteten Menschengruppen der Amerikas und führte zu einer homogenisierten Wahrnehmung der faktisch sehr diversen Bevölkerung. Der Begriff wurde rassistisch genutzt, um die Ungleichheit von *weißen* Menschen und Native Americans zu proklamieren. Auch wenn heute von einigen Native Americans die Selbstbezeichnung *American Indians* verwendet wird, scheint mir die Verwendung des Begriffs im deutschsprachigen Raum nach *Winnetou* und vergleichbar romantisierenden, sowie stereotypisierenden Repräsentationen als nicht angebracht.

¹⁷⁶ Kravagna 2015b, 114.

¹⁷⁷ Hall 2008, 137-142, vgl. auch Abschnitt 2.3 und Wonisch 2017, 18-19.

¹⁷⁸ Kaschuba 2015, 103.

¹⁷⁹ Ich habe mich dagegen entschieden rassistische Bezeichnungen in dieser Arbeit auszuschreiben.

¹⁸⁰ Dass I [...] ein sehr geläufiger Begriff ist, der sowohl in Literatur, Schulbüchern als auch in einigen wissenschaftlichen Publikationen verwendet wird, macht ihn nicht weniger problematisch. Vgl. hierzu bspw. Sow 2015, 690-691.

Vielerorts wird das Zeigen und Kennenlernen von kulturellen Gegebenheiten der »anderen« als Mittel für Respekt und Akzeptanz gepriesen.¹⁸¹ Bleibt dabei die weiße, cis-männliche Norm unkommentiert, wird ein weißer Voyeurismus und die Exotisierung der als anders markierten fortgeführt. Noch immer kommt es dazu, dass die Lebenserfahrungen und Geschichten sowohl von nicht-»westlichen«, als auch diasporischen und migrantischen Communities durch und für das Interesse einer Dominanzgesellschaft gefiltert werden. Dabei wird „die weiße Norm [...] so absolut zentriert, dass sie gleichzeitig ebenso absolut ver-Selbst-verständlich-t wird.“¹⁸² Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche teilen im gemeinsamen Gedankenaustausch eine starke Skepsis, ob sich innerhalb der großen europäischen Museen und ihren institutionellen Apparaten Blickregime auflösen lassen.¹⁸³ „Die konzeptionellen und verräumlichten Fortschreibungen epistemischer Gewaltfiguren sind nicht nur äußerst verdichtet, sie sind vor allen Dingen systemimmanent,“ betont Lauré al-Samarai und führt weiter aus: „Was man also zunächst thematisieren müsste, wären der weiße oder westliche Blick und seine Repräsentationen, wären die kolonialen Alt- und Neulasten und ihre wandlungsfähigen polylogen Aussage- und Spannungsfelder, wären immer neue und subtilere Aneignungspraxen.“¹⁸⁴ Natalie Bayer und Mark Terkessidis attestieren Museen im deutschsprachigem Raum eine wenig progressive Auslegung von Wissenschaftlichkeit und ein Streben nach einer normativen Objektivität. Gerade das Hinterfragen einer angenommenen Perspektive, als auch Multiperspektivität, ohne dabei in (wissenschaftliche) Beliebigkeit abzudriften, wären jedoch Grundvoraussetzungen für antidiskriminatorische Museumsarbeit. In Bezugnahme hierauf stellen die Autor_innen zentrale Fragen und merken an, dass die Diskussionen hierum von postkolonialen und queerfeministischen Theoretiker_innen schon lange verhandelt werden:

Wessen Geschichte wird hier erzählt? Wessen Perspektive privilegiert? Welche Bilder tauchen auf? Wer liest diese Bilder auf welche Weise? Wie sind die Exponate generiert worden? Wie entstehen die Texte? Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu „empowern“, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert worden sind?¹⁸⁵

¹⁸¹ Im Leitbild des Münchner Fünf Kontinente Museums heißt es bspw.: „Uns leiten Offenheit und Respekt. Wir wollen einen Beitrag leisten zum Verständnis anderer Kulturen und zum Abbau von Fremdenfeindlichkeit und Diskriminierung – auch in unserem Land.“ In: URL: <https://www.museum-fuenf-kontinente.de/museum/leitbild.html> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

¹⁸² Johnston-Arthur 2009, 17. Hervorhebung im Original.

¹⁸³ Vgl. Kazeem/ Lauré al-Samarai/ Piesche 2009, 171-176.

¹⁸⁴ Ebd., 173. Als Beispiel für eine Neulast oder einen neuen Aneignungsprozess nennt Piesche die Büste der Nofretete, der die Zuschreibung *schönste Frau Berlins* attestierte wurde.

¹⁸⁵ Bayer/ Terkessidis 2017.

3.1.4 Aushöhlung von Kritik und kritischer Theorie

Mittlerweile hat die Krise der Repräsentation auch die Museumslandschaft erreicht, allerdings gibt sich die Mehrheit der Museen reflektierter als sie tatsächlich ist, meinen Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld.¹⁸⁶

An kritischer Theorie gibt es zwar mittlerweile kein Vorbeikommen mehr – das wissen auch die Leute, die sich einstmais beharrlich weigerten, auf diese einzugehen – doch wird sie einfach in den herrschenden Kanon aufgenommen und entsprechend rezipiert. In die tatsächliche Praxis fließt sie nicht ein. Zurück bleibt eine kritische Theorie, die ihrer kritischen Momente beraubt ist und, zumindest in diesen hegemonialen Räumen, keinerlei aktivistisches Potential mehr hat. Dies passt natürlich [...] zu der fort dauernden Abwehrhaltung in der Auseinandersetzung mit kolonialer Geschichte beziehungsweise der grundsätzlichen Infragestellung einer Relevanz postkolonialer Theorie. Dekonstruktion wird so zu einem theoretischen Akt, der keinerlei Konsequenzen für die eigene Praxis hat.¹⁸⁷

Immer häufiger werden in Museen repräsentationskritische Leitfäden erarbeitet, dennoch ändert sich an deren Strukturen und dem Personal wenig, so dass auch ambitionierte Projekte bestehende Blickregime oft nicht überwinden. Angehörige von minorisierten Communities finden selten Zugang im Kunst- und Kulturbereich auf institutioneller Ebene. Wenn doch, kommt es oft zu Tokenism, eine einzelne Person soll „Diversität nach außen hin suggerieren [...], während die diskriminierenden Strukturen im Arbeitsalltag bestehen bleiben. Impliziert wird dabei auch, dass die Person als Stellvertreter*in und Repräsentant*in ihrer als homogen imaginierten Community fungieren kann.“¹⁸⁸ Die Künstlerin und Kuratorin Sunanda Mesquita merkt weiters an, dass es „sehr schwierig oder sogar unmöglich“¹⁸⁹ ist innerhalb von Kulturinstitutionen Kritik an diskriminierenden Strukturen zu äußern, wenn diese von sich selbst behaupten, kritisch zu sein. Gerade im Fall ethnologischer Museen haben mittlerweile nahezu alle Häuser erkannt, dass nicht ungebrochen mit rassistischen und kolonialen Narrativen weiter agiert werden kann. Auch die Wiener Institution verkündet: „Das Weltmuseum Wien [muss sich] mit seiner Vergangenheit auseinandersetzen, um seine Zukunft zu gestalten. [...] Deshalb suchen wir den offenen Dialog, sind selbstkritisch und verstehen uns als Forum, in dem möglichst viele Stimmen Gehör finden sollen.“¹⁹⁰ Was tatsächlich hinter der eigens proklamierten Selbstreflexivität und Auseinandersetzung mit der Institutionsgeschichte steht, bleibt zu untersuchen. Derzeit werden strukturelle Machtverhältnisse innerhalb von Museen kaum analysiert; „Rassismus gilt [...] lediglich als ‚schlechte Einstellung‘ und wird vor allem als Rechtsextremismus und -terror interpretiert, was immer nur andere und nicht eine*n selbst betreffe.“¹⁹¹

¹⁸⁶ Vgl. Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017, 23-26.

¹⁸⁷ Kazeem/ Lauré al-Samarai/ Piesche 2009, 174.

¹⁸⁸ Micossé-Aikins/ Sharifi 2017, 139. Vgl. hierzu auch: Kravagna 2015, 99.

¹⁸⁹ Caceres/ Mesquita/ Utikal 2017, 209.

¹⁹⁰ Zit. nach: URL: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

¹⁹¹ Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017, 29.

Viele ethnologische Museen fahren zweigleisig und bieten exotisierende und stereotype Narrative, aber auch begrenzten Raum für kritische Stimmen.¹⁹² In Bezugnahme auf Antonio Gramsci sieht Nora Sternfeld darin einen *Transformismus*. Kritik und Reflexivität werden demnach nicht einfach zurückgewiesen oder zerschlagen, sondern einverlebt und der eigenen hegemonialen Erzählung untergeordnet. In der Praxis kann dies – wie im von Sternfeld untersuchten Musée du quai Branly in Paris – beispielsweise durch eine wenig zentrale Informationsquelle, die über Kontexte und Geschichte der Sammlung aufklärt, erfolgen. Während der wesentliche Rest des Museums nach wie vor exotisierende und stereotype Narrative bedient.¹⁹³

Kritische kuratorische Praxis ist laut Sandrine Micossé-Aikins und Bahareh Sharifi meist nur dann in den großen europäischen Museen willkommen, wenn sie deren Konventionen und hierarchische Strukturen nicht zu sehr erschüttert.¹⁹⁴ Zwar werden immer mehr Projekte und Programme geschalten, um mehr Diversität oder Partizipation zu ermöglichen und das Konzept der *contact zone* ist in aller Munde, Micossé-Aikins und Sharifi bemängeln jedoch, dass zumeist eine antidiskriminatiorische Perspektive fehlt, so dass Machtasymmetrien, wenn überhaupt, nicht an der Wurzel bearbeitet werden. Wenn die üblichen Museumsarbeiter_innen¹⁹⁵ Communities einladen, um sie als co-Kurator_innen partizipieren zu lassen, ist dies nicht per se eine antidiskriminatiorische Praxis. Einladungspolitiken und gemeinsame Diskussionsrunden reichen hierfür nicht aus, denn dadurch kann es schnell dazu kommen, dass die Beiträge der eingeladenen Personen den bereits bestehenden Agenden der Museen untergeordnet werden. Diese Partizipationsräume sind nach außen hin Räume für Dialog, es darf jedoch nicht vergessen werden, dass auch sie von Differenzlinien durchzogen sind. Um solche Räume für eine antidiskriminatiorische Praxis zu öffnen, müssen sich Museen ihrer bisherigen Arbeitsweise bewusst sein,¹⁹⁶ denn ansonsten kann es schnell zu einer Dynamik kommen, die die postkoloniale Theoretikerin und Filmemacherin Trinh Thi Minh-Ha wie folgt beschreibt: „But once more, *they* [anthropologists, Anm. d. V.] spoke. *They* decide who is ‘racism-free or anti-colonial,’ and they seriously think they can go on formulating criteria for us, telling us where and how to detect what they seem to know better than us: racism and colonialism.”¹⁹⁷

¹⁹² Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017, 25-28.

¹⁹³ Sternfeld 2009b, 63-73.

¹⁹⁴ Micossé-Aikins/ Sharifi 2017, 138.

¹⁹⁵ Oft handelt es sich dabei um dieselben Personen, die vor Jahren schon in rassistischen Ausstellungsprojekten mitgewirkt haben (Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017, 29).

¹⁹⁶ Vgl. Boast 2011 und Lynch 2011, 146-150.

¹⁹⁷ Trinh 1989, 59. Hervorhebung im Original.

3.1.5 Assimilierung – Objekte und Artefakte im Blick des »westlichen« Kunst- und Kulturverständnisses

Museen und Hallen für zeitgenössische Kunst haben den Vorteil gegenüber ethnologischen Häusern, dass sie auf den inhaltlichen, sowie formalen Eigenwert ihrer Exponate setzen können, um experimentelle und reflexive Ausstellungen mit zeitgemäßen Inhalten zu realisieren. Ethnologische Museen haben in erster Linie ihre Sammlung zu Verfügung. Hiermit kritische Ausstellungen zu realisieren, ist zumindest nicht unmittelbar durch das bloße Zeigen einer Objektauswahl möglich.¹⁹⁸ In einigen ethnologischen Museen werden verstärkt Ausstellungskonventionen, die für »westliche« moderne oder zeitgenössische Kunst Anwendung finden, übernommen. Ein Beispiel hierfür ist das Musée du quai Branly in Paris, hier werden Objekte und Artefakte auratisch beleuchtet und in Szene gesetzt. Entkontextualisierung von Objekten und Artefakten nicht-»westlicher« Provenienz gab es bereits lange vor Eröffnung des Musée du quai Branly im Jahr 2006.¹⁹⁹ Die Pariser Institution betont gezielt den künstlerisch-ästhetischen Wert, wohingegen an einer kontextuellen Auseinandersetzung tendenziell vorbeimanövriert wird.²⁰⁰ Es findet eine Verschiebung, weg von der „Ethnisierung kultureller zur Ästhetisierung künstlerischer Objekte [und Artefakte]“²⁰¹ statt. Dabei werden die Objekte und Artefakte in ein »westliches« Kunstverständnis integriert. Durch diese Assimilierung ergeben sich mehrere Probleme. Die Autor_innenschaft bleibt zumeist anonym, wie bereits beschrieben, ist sie auch selten dokumentiert. Werden die Ausstellungsstücke analog zu solchen in Kunstmuseen präsentiert, aber dennoch eine Zuweisung zu einer ethnischen Gruppe vorgenommen, erscheinen die Objekte und Artefakte zwar im Licht eines »westlichen« Kunstdispositivs, gleichzeitig werden sie jedoch als außenstehend markiert.²⁰² Weiters braucht eine Ausstellungskonzeption, die auf Ästhetisierung wert legt, mehr Raum beziehungsweise eine niedrigere Dichte an Ausstellungsstücken. Werden die wenigen Objekte und Artefakte nun als repräsentativ für eine bestimmte Region oder Kultur gelesen, kommt es zu einer noch engeren Stereotypisierung. Weiters können die Objekte und Artefakte scheinbar problemlos gezeigt werden, das Museum muss sich nicht notwendigerweise mit der eigenen Geschichte auseinandersetzen.²⁰³

¹⁹⁸ Vgl. Macdonald 2015, 216.

¹⁹⁹ Insbesondere zu nennen ist hier die Ausstellung "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, die 1984/85 im Museum of Modern Art in New York City stattgefunden hat. Hier wurden u.a. afrikanische und ozeanische Masken ohne Angabe von Verwendungs- oder Herstellungskontext neben Arbeiten von Künstler_innen der klassischen Moderne ausgestellt (Vgl. Jones 1993). Auf die »Primitivismus«-Debatte der Bildenden Kunst und ihre kolonialrassistischen Implikationen sei hier nur am Rande verwiesen.

²⁰⁰ Dies spiegelt sich auch in der Namensgebung des Museums wider, *Quai Branly* heißt der Abschnitt des Seineufers, es handelt sich somit um eine reine Ortsangabe. In Paris wurde so die heikle Bezeichnungsfrage, mit der sich zahlreiche ethnologische Museen auseinander gesetzt haben, sehr pragmatisch gelöst.

²⁰¹ Sternfeld 2009b, 69.

²⁰² Fillitz 2008, 24. Vgl. auch Mauksch/ Rao 2015, 118-119.

²⁰³ Vgl. Wonisch 2017, 25-26.

Eine weitere aktuelle Strategie in ethnologischen Museen ist die Einladung von zeitgenössischen Kunstschaaffenden in die Institutionen. Ein Beispiel hierfür ist die von der ehemaligen Direktorin Clémentine Deliss des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main forcierte Arbeitsweise. Kunst- und Kulturschaffende wurden eingeladen, sich mit den ethnographischen Sammlungen auseinanderzusetzen. Gewissermaßen „den ethnologischen Spieß umdrehend, soll das Museum Forschungsstätte werden.“²⁰⁴ In Frankfurt hat dies auch zu problematischen Neukontextualisierungen geführt,²⁰⁵ Belinda Kazeem-Kamiński spricht im Fall einer Arbeit der Ausstellung *Ware & Wissen*, die Fotografien von Paul Schebesta beinhaltete, von einem „colonial flashback“²⁰⁶ und stellt die Frage, ob es möglich ist, Kolonialismus sowie die starke Involviertheit der ethnologischen Institutionen zu thematisieren, ohne immer wieder gewaltvolle Verhältnisse zu reproduzieren. Auch Susanne Leeb steht dem Delegieren an zeitgenössische Kunst zumindest skeptisch gegenüber, denn auch sie ist von epistemologischen Faktoren durchzogen, weshalb die Kunsthistorikerin resümiert, dass „das Problem der Sammlungen und damit die historische, museale Verantwortung für eine Geschichte an Kunst zu delegieren, ein Stück weit diese Illegitimität [funktionalisiert] und sich eine gewisse Unangreifbarkeit *qua* Kunst [verleiht].“²⁰⁷ Denn Kunst genießt einen relativ hohen Stellenwert und muss sich weit weniger legitimieren. Dabei stellt sich jedoch die Frage von welcher und wessen Kunstproduktion genau die Rede ist. Die zeitgenössische Kunstwelt agiert keineswegs außerhalb des kapitalistischen Systems, was tendenziell zu Marktkonformismus führt und grundlegende Kritik ausschließt.²⁰⁸ Weiters haben sich zeitgenössische Kunstproduktionen noch längst nicht gänzlich von den epistemologischen Ordnungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gelöst. Die »westlichen« Avantgarden proklamierten ihre Modernität in Abwertung einer konstruierten ahistorischen Traditionalität, eben jene, die nicht-»westlichen« Kulturen zugeschrieben wurde.²⁰⁹ Demgegenüber waren ethnologische Museen durch ihre jahrzehntelange Praxis, die das Exotische und Traditionelle forciert hat, vom Zeitgenössischen getrennt. Dies hat sich in der Institution eingeschrieben, zurecht wollen viele Künstler_innen auch nicht in ethnologischen Museen ausstellen.²¹⁰ Zeitgenössische Kunst kann die Brücke zu einer antidiskriminativen Museumspraxis nicht allein, beziehungsweise ganz ohne Zwischenschritte schlagen. Erst recht nicht, wenn sie in

²⁰⁴ Leeb 2013, 47.

²⁰⁵ Vgl. Leeb 2013, 51-55.

²⁰⁶ Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld 2017, 24.

²⁰⁷ Leeb 2013, 55. Hervorhebung im Original. Auch Fillitz kommt zum Schluss, dass zeitgenössische Kunst ethnologische Museen zumindest nicht allein neu aufstellen kann (Fillitz 2008, 26).

²⁰⁸ Vgl. Ogbechie 2013, 75-79.

²⁰⁹ Vgl. Leeb 2013, 55-59.

²¹⁰ Fillitz 2008, 25-26.

Museumsnischen Problematisches aufzeigt, während in den Dauerausstellungen koloniale Machtrelationen reproduziert werden.

Dass die zeitgenössische Kunst- und Kulturszene nicht frei von Machtverhältnissen ist, wurde schon umfassend von Aktivist_innen und Kulturschaffenden thematisiert.²¹¹ Die Gruppe *MIND THE TRAP!* hat 2014 mit einer Intervention auf der Veranstaltung mit dem Titel *MIND THE GAP!* gängige Missstände aufgezeigt. „Die Tagung sollte sich zwar vorgeblich mit den Zugangsbarrieren des Kulturbetriebs beschäftigen, jedoch waren weder Vertreter*innen der von diesen Barrieren betroffenen Gruppen als Sprecher*innen eingeladen worden, noch wurden diskriminierende Strukturen als Ursachen benannt.“²¹² Dass hegemoniale Strukturen in der Kunst- und Kulturszene vorherrschen, zeigt auch die Notwendigkeit der Wiener Plattform *WE DEY*. Sie wurde gegründet, da Künstler_innen of Colour aus dem zeitgenössischen Kunstdiskurs oft ausgeschlossen oder aber durch selben exotisiert werden.²¹³

3.2 Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Sammlungen

3.2.1 Zusammenarbeit mit minorisierten Communities – *contact zone*

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt problematische Museums- und Ausstellungspraxen analysiert wurden, die unbedingt für eine zeitgemäße Neuausrichtung ethnologischer Museen bedacht werden müssen, möchte ich nachfolgend Strategien und Möglichkeiten für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Sammlungen beleuchten. Wie bereits vorangestellt, gibt es eine ernstzunehmende Skepsis, ob es überhaupt möglich ist, Blickregime in dieser „Manifestation europäischer Kulturgewalt“²¹⁴ zu brechen. Mit Sicherheit bleibt die Institution einer gewaltvollen Geschichte verhaftet, dieser gilt es sich aktiv zu stellen, es darf nicht zu Ausreden oder Beschönigungen kommen, sonst besteht die Gefahr (neo-)koloniale Gewalt zu reproduzieren. Auf der anderen Seite birgt eine progressive Verhandlung eben dieser Geschichte das Potenzial, dass ethnologische Museen zu zentralen Orten der Erinnerungs- und Geschichtspolitik werden.

Während kollaborative Projekte mit Herkunftsgesellschaften in den USA, Kanada, Neuseeland und Australien bereits in den 1980er Jahren eingesetzt haben, ist vergleichbares in Deutschland oder

²¹¹ Bspw. haben die Guerilla Girls bereits Mitte der 1980er Jahre auf Sexismus und Rassismus in der Kunstwelt hingewiesen.

²¹² Micossé-Aikins/ Sharifi 2017, 136.

²¹³ Vgl. Caceres/ Mesquita/ Utikal 2017, 209-210.

²¹⁴ Kazeem/ Lauré al-Samarai/ Piesche 2009, 171.

Österreich erst seit einigen Jahren auf den Museumsagenden.²¹⁵ In den erstgenannten Nationen gibt es mit den Inuit oder den Māori, um nur zwei Beispiele zu nennen, indigene Bevölkerungsgruppen im heutigen Staatsgebiet, was die Kommunikation vereinfacht. Aber auch in europäischen Staaten wurde mittlerweile erkannt, dass es eine unhaltbare Praxis ist, über die »anderen« zu sprechen, sie zu beschreiben und zu repräsentieren, als wären sie (nach wie vor) weit entfernt oder absent.²¹⁶

Das Einladen von diasporischen, migrantischen oder indigenen Gruppen dient noch viel zu oft der musealen Repräsentation nach außen, während sich strukturell wenig verändert.²¹⁷ Denn über bloße Einladungspolitiken hinaus müssen gesellschaftliche Machtverhältnisse, von denen auch Museen und ihre Mitarbeiter_innen durchzogen sind, analysiert werden. Henriette Lynch macht darauf aufmerksam, dass dem Konzept der *contact zone* von Mary Louise Pratt, welches James Clifford auf das Museum angewandt hat, eine machtkritische Dimension inhärent ist:²¹⁸

[It] is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historic disjunctions, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact” I aim to foreground the interactive, improvisational dimension of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by relations to each other. It treats the relation among colonizers and colonized, or travelers and “travelees”, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often with radically asymmetrical relations of power.²¹⁹

Entscheidend für eine funktionierende Kontaktzone ist eine Ergebnisoffenheit seitens des Museums. Dass sich das Museum selbst auch personell und strukturell verändern muss, habe ich bereits beschrieben, denn es reicht nicht aus, punktuell in mehr oder minder ambitionierten Projekten eine weiße und eurozentrische Norm zu brechen. Kontaktzonen im Museum könnten politisch genutzt werden, um die Machtrelationen zwischen Mehrheitsgesellschaft und minorisierten Communities aufzudecken, was einen befreienden Effekt sowohl für Museen, als auch für die Communitymitglieder haben könnte. Lynch ist der Ansicht:

If we understand the relationship between the museum and its community partners as no longer simply one of ‚responsibility‘ for the other, in a patronizing way, nor one of ‚enemies‘ in a stand-off situation, we could begin to understand it as a respectful relationship between ‚adversaries‘ or ‚friendly enemies‘.²²⁰

²¹⁵ Wonisch 2017, 37. Eine Frage, die sich hierbei auch stellt und meist nicht monokausal beantwortet werden kann, ist, wie eine Herkunftsgesellschaft überhaupt definiert werden kann. Handelt es sich hierbei um eine indigene Bevölkerung, um Nachfolgestaat(en) oder um Diaspora-Communities.

²¹⁶ Vgl. Ndiaye 2011, 35-36.

²¹⁷ Vgl. hierzu auch: Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017.

²¹⁸ Lynch 2011, 150.

²¹⁹ Pratt 1992, 7.

²²⁰ Lynch 2011, 155.

Museen könnten dann zum Handlungs- und Diskursraum werden. Dem voraus muss allerdings eine sicherlich nicht schnell zu erreichende radikale Infragestellung der eigenen Institution gehen. Belinda Kazeem-Kamiński stellt diesbezüglich fest:

[Ein] an einem Aufbrechen von Diskriminierung und damit verbundenen Unrechtsverhältnissen interessiertes Kuratieren [ist] immer ein Bruch mit einem heteronormativen, klassistischen, ableistischen, rassistischen Status quo, wie er sich in der Welt und in uns selbst verkörpert. Diese Art von Arbeit ist eine ungeheuer vielschichtige, komplexe und für alle Beteiligten lehrreiche. Sie bedingt ein gleichzeitiges Tun von vielen an einer Destabilisierung von Gewissheiten interessierten Menschen auf zahlreichen Ebenen.²²¹

Hierfür müssen sich alle Museumsmitarbeitenden als in Machtverhältnissen verstrickt begreifen, dabei kann keiner Person und auch nicht dem Museum selbst eine neutrale Position zukommen. Das Kenntlichmachen der eigenen Perspektive und kuratorischen Entscheidungen im Museum kann bereits einen wichtigen Schritt in diese Richtung darstellen. Denn dadurch werden die vermeintliche Universalität und Objektivität zumindest ein Stück weit zurückgewiesen, so dass Kritik, alternative Interpretationen und Zugänge leichter möglich werden. Auch der Einbezug von mehreren Stimmen und mehrperspektivischen Analysen ist aus diesem Grund sinnvoll. Werden lokale, minorisierte Communities eingeladen, muss darauf geachtet werden, nicht erneut in binäre Zuschreibungen zu verfallen. Nicht alle Menschen, die sich einer bestimmten Gruppe zugehörig fühlen oder ihr zugerechnet werden, teilen eine gemeinsame Lebensrealität und Meinung. Auch deshalb sollten kollektive Narrative vermieden werden.²²²

3.2.2 Gegennarrative und Definitionsmacht verhandeln

Noch viel zu häufig treffen Besucher_innen ethnologischer Museen auf eurozentrische Erzählungen, die eine hegemoniale Geschichte erzählen, während etliche Perspektiven keine Erwähnung finden. Um dem zu entkommen genügt „es nicht nur jenes mächtige Schweigen zu brechen, sondern gleichzeitig immer auch Routen und Strategien des Verschweigens zu benennen, sichtbar zu machen und widerständige, dekolonisierende Praktiken offen zu legen.“²²³ Denn das Auslassen von bestimmten Positionen und die Annahme, ethnologische Museen würden qua ihrer Sammlungen über ein objektives Wissen über bestimmte Personengruppen verfügen, hat schwerwiegende und gesellschaftsprägende Auswirkungen. Insbesondere für jene Menschen und deren Nachkommen, denen im ethnologischen Museum Identitäten und Kulturen von einer *weißen* und »westlichen« Perspektive aus zugewiesen wurde. Wird heute lediglich darauf verwiesen, dass es neben der einen

²²¹ Bayer/ Kazeem-Kamiński/ Sternfeld 2017, 44.

²²² Vgl. Bayer/ Terkessidis 2011, 60-62 und Rücker 2010, 80-81.

²²³ Johnston-Arthur 2009, 15.

hegemonialen auch weitere Erzählungen gibt, greift das daher zu kurz. Im vorangegangenen Abschnitt habe ich bereits darauf verwiesen, dass sich hierfür in der Museumsarbeit personell vieles ändern muss, ohne dabei minorisierte Gruppen oder Personen als Projektionsfläche oder Token zu nutzen. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass eine Kritik am ethnologischen Museum, die lediglich das Hinzufügen von minorisierten Stimmen bewirkt, der Reproduktion von rassistischen und anderen diskriminierenden Verhältnissen kaum entgegenwirken kann.²²⁴ Erst wenn Ausstellungen unterdrückten Erzählungen den Raum bieten, *gegen* die hegemoniale Geschichtsschreibung zu sprechen, ist eine antidiskriminatorische Neuverhandlung von Diskursen und Definitionsmacht möglich.

Talking back, das aktive Widerredeleisten, ist für bell hooks eine wesentliche Strategie für Ermächtigung. „Diese [Ermächtigung] richtet sich bei hooks in einem Prozess der Dekolonialisierung als Dekolonialisierung des Denkens zuallererst an Schwarze Menschen und People of Color.“²²⁵ *Talking back* wird als Sprachhandlung aufgefasst und als Notwendigkeit für Empowerment:

Moving from silence into speech is for the oppressed, the colonized, the exploited, and those who stand and struggle side by side a gesture of defiance that heals, that makes new life and new growth possible. It is that act of speech, of “talking back,” that is no mere gesture of empty words, that is the expression of our movement from object to subject—the liberated voice.²²⁶

Dabei versteht hooks *talking back* eng verwoben mit dem Finden einer selbstbestimmten Identität. Es geht daher nicht um das Sprechen allein, sondern insbesondere um den Standpunkt und die Positionierung. „Nur weil Unterdrückte über ihre Unterdrückung sprechen, bedeutet das nicht, dass sie sich aus dem Diskurs und der Rolle der Unterdrückten herausbewegt haben.“²²⁷ Das Ablegen eines fremdbestimmten Objektstatus wird dann möglich, wenn die Sprecher_innen ein kritisches Bewusstsein entwickeln und ihre Lebensrealität in Relation zu Machtverhältnissen begreifen. Aus dieser Position heraus können nach hooks gegenhegemoniale Narrative und Lebensentwürfe formuliert werden. Demzufolge wird für die Kulturtheoretikerin Marginalität zum „Ort radikaler Möglichkeiten“,²²⁸ ohne diese Position der Unterdrückung jedoch zu erklären.²²⁹

Nora Sternfeld hat ausgewählte Ausstellungen, die Gegennarrative aufwiesen, analysiert und einige kuratorische Strategien, die auf eine Destabilisierung der vorherrschenden Erzählung abzielen, zusammengefasst. Sternfeld weiß zudem auch darauf hin, dass es viele Hürden gibt, die Gegennarrative erschweren. Denn ein Museum ist eine Institution, die durchzogen ist von gewachsenen

²²⁴ Vgl. Sternfeld 2009a, 30-38.

²²⁵ Kazeem/ Schaffer 2012, 181.

²²⁶ hooks 2015, 9.

²²⁷ Kazeem/ Schaffer 2012, 182.

²²⁸ hooks zit. nach: Ebd.

²²⁹ Ebd., 181-183.

hegemonialen Strukturen, die nicht ohne weiteres überwunden werden können.²³⁰ Hierfür wäre nötig, dass eine Ausstellung nicht vorgibt neutral zu sein, sondern Position bezieht. Weiters sollte eine Ausstellung an eine informierte Zeitgenossen_innenschaft und gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse anknüpfen, um kontext- und zeitlose Aussagen zu verhindern. Die Ausstellung sollte das Verhandeln von Positionen und Diskursen möglich machen, während kleinmaschige Definitionen von Autor_innenschaft überwunden werden können. Unterdrücktes, nicht-hegemoniales Wissen sollte in die Diskussionen der Ausstellung reklamiert werden. Dabei müssen Diskriminierungsformen mitgedacht und deren Mechanismen aufgezeigt werden.²³¹

3.2.3 Hybride Narrative und Ambiguität statt Grenzziehung

Allmählich verstehen ethnologische Museen, dass die »anderen« nicht als (exotischer) Gegensatz zu betrachten sind, sondern ihre kulturellen Konzepte als ernstzunehmende Alternativen zu verstehen sind. Für eine kuratorische Praxis birgt dies jedoch nicht unmittelbar Lösungen, sondern eine neue komplexe Aufgabenstellung. Kulturelle Identitäten sind viel fluider – wie dies auch Édouard Glissant erkannt hat – aufzufassen, hierfür müssen Erzählungen gefunden werden, die binäre Gegensatzpaare hinter sich lassen. Ethnologische Museen müssen sich hierfür vom Bild der Modernität lösen, denn egal ob das Moderne mehr mit Kapitalismus, Konsum, Industrialisierung, Entwicklung oder Kolonialismus in Verbindung gebracht wird, es bleibt ein Konstrukt, das einen Gegensatz im Traditionellen verortet. Wird das Traditionelle weiterhin bei den »anderen« gesehen, bleibt der Othering-Prozess entlang binärer Gegensätze aufrecht: Wir – andere, modern – traditionell, Zentrum – Peripherie und so weiter.²³² Aus jenem Diskurs entspringt die »westliche« und weiße Idee, selbst die Hauptrolle in der Geschichte einzunehmen. Demnach werden Menschen, die der »westlichen« oder weißen Norm nicht entsprechen, an eben diesen Normen gemessen. Dadurch entsteht häufig der Glaube, sie müssten europäisiert werden, da sie als geringer »entwickelt« angesehen werden.²³³

Auch de- oder postkoloniale Auseinandersetzungen lassen sich heute nicht mehr auf binäre Gegenpole begrenzen, denn die Rückkehr zu einem vorkolonialen Zustand ist nicht möglich. Zweifellos ist die Differenz zwischen den Profiteur_innen des Kolonialprojekts und den ehemals Kolonisierten gravierend, aber sie kann nicht auf reine binäre Gegensätze reduziert werden.²³⁴ „Folglich dient die

²³⁰ Sternfeld 2009a, 47.

²³¹ Ebd., 45-46.

²³² Konninger u.a. 2011, 72-73.

²³³ Vgl. Ivanov 2017, 102-103.

²³⁴ Hall 2008, 203-204.

Bezeichnung ‚postkolonial‘ nicht einfach dazu, ‚diese‘ Gesellschaft eher als ‚jene‘ oder das ‚Damals‘ und das ‚Jetzt‘ deskriptiv zu erfassen,“ hält Stuart Hall diesbezüglich fest und führt weiter aus: „Sie liest vielmehr die ‚Kolonisierung‘ als Teil eines im Wesentlichen transnationalen und transkulturellen ‚globalen‘ Prozesses neu – und bewirkt ein von Dezentrierung, Diaspora-Erfahrung oder ‚Globalität‘ geprägtes Umschreiben der früheren imperialen großen Erzählungen mit der Nation als Zentrum.“²³⁵ Aus dieser Perspektive müssten ethnologische Museen die Welt als globale Community betrachten, die durch Kontakt- und Interaktionsprozesse geformt wurde und wird. Im Zeitalter der Globalisierung müsste den komplexen Verbindungen menschlicher Austauschprozesse – Saskia Konninger u.a. nennen hier die translokale, transregionale und cyberräumliche Zirkulation von Ideen, Sprachen, Technologien, Individuen, Gütern und Materialkultur²³⁶ – Rechnung getragen werden. Die Autor_innen erkennen in der Ökonomie die treibende Kraft für Kontakt, weshalb sie vorschlagen, in ethnologischen Museen das Augenmerk vielmehr auf die Beziehungen und Prozesse des Austauschs von Material(kultur) und Ideellem zu lenken, um somit mit dem überholten Modernismus-Traditionalismus-Diskurs aktiv zu brechen.²³⁷

Auch wenn heute weitläufig nicht mehr davon ausgegangen wird, dass in ethnologischen Museen ganze Kulturen dargestellt werden können, zeigen sich nach wie vor Überbleibsel dieser historisch-musealen Annahme. Der Anspruch an ausgestellte Objekte und Artefakte war lange Zeit eine kulturelle Reinform zu zeigen, Ethnografica sollten frei von äußeren Kultureinflüssen sein. Dabei waren mit der Kolonialisierung, viele Materialien wie Baumwollbekleidung, Wollgarne, Farbstoffe, industriell gefertigte Perlen oder Münzen in die kolonisierten Gebiete gelangt, die auch von der dortigen Bevölkerung verwendet wurden. Hierdurch sind hybride Objekte entstanden, die einstmais als degenieriert betrachtet wurden. Ingrid Heermann weist darauf hin, dass anzunehmen ist, dass alle ethnographischen Sammlungen in europäischen Städten solche Hybridobjekte beinhalten und es könnte heute eine sinnvolle Strategie sein, diese Hybridität zu zeigen und zu thematisieren.²³⁸

²³⁵ Hall 2008, 204.

²³⁶ Konninger u.a. 2011, 72-73.

²³⁷ Ebd., 73.

²³⁸ Vgl. Heermann 2011, 63.

Der französisch-algerische Künstler Kader Attia beschäftigt sich in vielen seiner Arbeiten mit Hybridität, weshalb ich an dieser Stelle einen kurzen Exkurs vornehmen möchte, mit dem Ziel, aus Attias Arbeiten Praxen für einen Umgang mit kulturellen Identitäten herauszuarbeiten. Dabei konzentriere ich mich auf die raumfüllende Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, die 2012 auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war.²³⁹ Die Abbildungen 1 und 2 zeigen zwei Raumansichten; die Installation beinhaltete eine Fülle von historischen Objekten und materiellen, sowie projizierten Darstellungen. Attias Arbeit lässt sich als unkonventioneller, bis



Abbildung 1



Abbildung 2

²³⁹ Ich habe mich umfassend mit dieser Arbeit auseinandergesetzt, eine komplette Beschreibung und Analyse würde den Rahmen sprengen, da sehr viele Themen und Ebenen verhandelt werden. Ich halte die Arbeit für sehr gelungen bzw. als Beweis dafür, dass zeitgenössische Kunst durchaus einen Beitrag zur musealen Etablierung zeitgenössischer ethnologischer, sowie postkolonialer Theorie beitragen kann.

verstörender Imaginationsraum auffassen, der diverse »westliche« und nicht-»westliche« Kontexte zusammenfasst, die als gemeinsame Klammer die Zeit der kolonialen Expansion und/ oder des Ersten Weltkriegs aufweisen. Dadurch, dass die Installation mit den deckenhohen Metallregalen und der historisch anmutenden Holzvitrine sehr direkt museale Ausstellungs- und Archivpraxen zitiert, lässt sich darin auch eine kritische Auseinandersetzung mit ethnologischer Archiv- und Museumsarbeit sehen. Denn Attias Displays unterwandern – abgesehen davon, dass es sich um eine künstlerische Präsentationsform handelt – gängige Praxen des Museums. Die hölzerne Vitrine beinhaltete unter anderem hybride Kulturgegenstände, beziehungsweise Fotografien davon. Abbildung 3 zeigt eine Imazighenfibel,²⁴⁰ sie stammt aus dem Maghreb und wurde unter anderem aus einer belgischen Münze gefertigt. Hierbei wurde ein Element »westlicher« Kultur angeeignet, was als aktiver Widerstand und als Wiedergutmachung gegen die Kolonisator_innen gelesen werden kann. Ana Teixeira Pinto schreibt über diese Praxis: „The act of repair²⁴¹, as a cultural practice, allows the people living in the periphery of Western Empires to appropriate the symbols of the colonizing powers into their own cultural order, and as such, it threatens the totalizing unity of the cultural icon.“²⁴² Denn die Fibel zeigt das »westliche« Prestigeobjekt, als Teil unter vielen des Imazighenschmucks, es kommt zu einer Umdeutung des Elements »westlicher« Kultur. Solche Mischobjekte erzählen eine alternative Geschichte zwischen den Kulturen, sie sprechen von einer nicht exakt zu bestimmenden, fluiden Beziehung, in der Teile der einen in der anderen Kultur enthalten sein können, dabei aber eine andere Bedeutung bekommen können. Als hybrides Objekt läuft die Fibel einer normativen »westlichen« Ideologie entgegen, die Attia selbst als „the myth of the perfect“²⁴³ bezeichnet. Denn das Hybride fällt durch das Raster »westlicher« Wissenschaft und findet daher selten Platz in »westlicher« Museologie; wie bereits ausgeführt, gibt es aber eine Fülle an eben solchen Objekten, Artefakten und Beziehungen.



Abbildung 3

²⁴⁰ Im Faltblatt zu Attias Installation wird sie als »Berberfibel« bezeichnet. Da »Berber« allerdings eine Fremdbezeichnung mit eindeutig negativer Konnotation ist, die auch von einigen Imazighen als abwertend empfunden wird, verwende ich diesen (gängigeren) Begriff nicht.

²⁴¹ *Repair* ist ein zentrales Konzept in Attias Œuvre, das an dieser Stelle, dennoch nicht näher betrachtet werden soll. Das Konzept ist künstlerisch-forschend ausgelegt, die Aneignung der Münze von der münzherstellenden Person kann als *Repair* gelesen werden. Vgl. Attia 2013.

²⁴² Pinto 2013, URL. Hervorhebung durch Verfasser.

²⁴³ Attia 2013, URL.

Das Nichtzeigen von Hybridität verschleiert Verbindungen zwischen Zeiten, Menschen und Dingen. Objekte und Artefakte wie die *Imazighenfibel* könnten einen Bogen spannen zwischen »westlichen« und nicht-»westlichen« (in diesem Fall nordafrikanischen) Kulturen, da in ihnen das narrative Potential einer Beziehung, eines Austauschs, einer Hybridisierung steckt. Keineswegs würde diese Erzählung die Sicht auf Kulturen vereinfachen, doch würde sie eine diversifizierte und weniger hierarchische Geschichte erzählen. Gleichfalls würde sie kulturellem Essentialismus entgegenwirken. Erzählungen wie diese würden die Auffassung von authentischen kulturellen Reinformen, die sich klar und deutlich bestimmen lassen und sich von anderen authentischen kulturellen Reinformen unterscheiden, dekonstruieren. Das wäre dringend nötig, denn diese Eindeutigkeit ist höchst künstlich und wird vielerorts zur Aus- und Abgrenzung verwendet.

Attias Installation, die stark darin ist, unkonventionelle Kontakte zwischen nicht-»westlichen« und »westlichen« Kulturen aufzuzeigen, kann als Versuch dessen aufgefasst werden, was Glissant wie folgt beschreibt: „Es scheint mir, als könnte nur eine Poetik der Beziehung, also etwas in der Vorstellung, im Imaginären befindliches, diese Phase und Verwicklungen verstehen helfen, in denen sich die Völker in der heutigen Welt befinden,“²⁴⁴ denn den Konnexen des algerisch-französischen Künstlers haftet durchaus etwas Poetisches an. Sie lassen sich nicht ganz in Worte fassen, gleichfalls produzieren sie bezüglich afrikanischer und europäischer Identität Bedeutung, ohne dabei in alte Stereotype und konventionelle Blickregime abzugleiten. In *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* werden historische Bilder und Kontexte auf vielfältige Art und Weise miteinander verwoben. Dennoch ist Attias Blick dabei keineswegs ein ausschließlich retrospektiver. Das konkrete historische Ereignis ist weniger zentral, als eine in die Gegenwart oder auch in die Zukunft weisende Vorstellung von Alterität und Differenz. Hierfür bemüht sich Attia einer Herangehensweise, die Glissant folgendermaßen ausführt: „Die Vergangenheit muß vom Historiker nicht nur objektiv (oder sogar subjektiv) wiederhergestellt werden, sie sollte auch in prophetischer Manier erträumt werden, wenn es sich um Menschen, Gemeinschaften oder Kulturen handelt, deren Vergangenheit im Dunkeln gehalten wurde.“²⁴⁵ Zu diesem Schluss kommt Glissant aus der Überzeugung, dass *Systemdenken* auf Fragen nach heutigen globalen Verstrickungen keine hinreichenden Antworten generieren kann. Mit Glissant gesprochen zielt Attias Installation auf die *prophetische Vision der Vergangenheit*, womit gemeint ist, dass „geringfügige Veränderungen in den Anfangsparametern sich unendlich und erratisch innerhalb des Systems fortsetzen können.“²⁴⁶ In *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* werden weiße Kriegsversehrte und Schwarze Menschen

²⁴⁴ Glissant 2005, 20.

²⁴⁵ Ebd., 60.

²⁴⁶ Ebd., 59-60.

mit Gesichts- oder Schädelmodifizierung nebeneinander gestellt. Beide entsprechen dem »westlichen« Normativ in Form eines Schönheitsideals nicht. Die einen sind als Versehrte nicht mehr »intakt«, die anderen haben durch Abbinden oder Dehnen von Gesichtspartien ihr Aussehen verändert. Beide gelten im Schatten des besagten Ideals als monströs, als nicht intelligibel, werden aber als Kontrastfolie gebraucht, um den »westlichen« Normalzustand zu artikulieren. Durch Attias ungewohnte Montage und das Zeigen von Hybridität werden alternative Realitäten sichtbar, was im Umkehrschluss auch den westlichen Normalzustand in Bewegung setzen kann.

Paola Ivanov nennt als Möglichkeit Hybridität im ethnologischen Museum darzustellen das Beispiel der *Minkisi* aus dem Königreich Kongo.²⁴⁷ Nachdem Portugal Ende des 19. Jahrhunderts dort Anker setzte, konvertierte die hiesige Elite schon kurz darauf zum Christentum. Eigene religiöse Vorstellungen und Praktiken wurden allerdings nicht komplett aufgegeben, so dass sich eine eigene Form des christlichen Glaubens ausprägte. Minkisi werden auch als *Kraftfiguren* bezeichnet, es handelt sich um figürliche Darstellungen, denen wirksame Substanzen beigesetzt sind, die sie mit nicht-menschlichen Fähigkeiten versehen haben. Ivanov nennt unterschiedliche Funktionen der Minkisi, demnach sollten sie schützen, heilen, zwischen den Toten und den Lebenden vermitteln oder sie hatten juristische Funktionen. Ivanov weist darauf hin, dass mittelalterliche Reliquien in Europa teils sehr ähnlich funktioniert haben, auch in diesem Fall liegt eine Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung vor. Es ist davon auszugehen, dass Menschen des Königreichs Kongo mit portugiesischen Reliquien in Kontakt gekommen sind. Reliquienbüsten mit Glasmonstranzen und deren realistische Darstellung weisen eine große formale Nähe mit den Minkisi auf. Auch wurde bei der Herstellung der Minkisi häufig Material aus Europa verwendet. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert gelangten Minkisi in europäische Sammlungen. Oftmals befeuerten sie einen Fetischdiskurs, sie galten als selbstgemachte Götter, besonders afrikanischen Kulturen wurde eine ketzerische Objektbeziehung attestiert. Vielmehr könnte aber eine Geschichte des Kontakts am Beispiel der Minkisi erzählt werden. Helmut Groschwitz sieht im Museum eine *Strategie der kulturellen Ambiguitätsbewältigung*, was in diesem Kontext interessant ist. Groschwitz hat herausgearbeitet, dass die Ambiguität und (positive) Faszination gegenüber dem Unbekannten in der Gründungszeit der europäischen ethnologischen Museen durch Exotisierung und Inszenierung der kulturellen Überlegenheit ersetzt wurde. Noch immer engen Exponatschilder und Texte die Bedeutungsbreite ein, indem andere Aspekte und Perspektiven ungenannt bleiben oder die Perspektive der Kurator_innen nicht sichtbar gemacht wird. Groschwitz betont, dass in ethnologischen Museen ein großes Potenzial läge, wenn Ambiguität vorurteilsfrei vermittelbar gemacht werden würde. Transkulturelle Verwobenheit

²⁴⁷ Ivanov 2017, 102-109.

würde dann an die Stelle von Grenzziehung rücken. Groschwitz stellt in Rekurs auf psychologische Studien in den Raum, dass ein „signifikante[r] Zusammenhang zwischen [Ambiguitätsintoleranz] einerseits und Ethnozentrismus, Dogmatismus, Rigidität und Autoritarismus andererseits“²⁴⁸ besteht. Eine Person mit einer hohen Ambiguitätstoleranz, die eben in ethnologischen Museen bestärkt werden könnte, sucht Mehrdeutigkeit und kann mit ihr umgehen.²⁴⁹

3.2.4 Kategorisierungsverweigerung – Verqueerung von Museumsarbeit

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich über Hybridität und komplexe Beziehungen geschrieben. Es ist sicher nicht immer einfach, diese in Ausstellungsräumen herzustellen. Aus diesem Grund schlägt Groschwitz vor, zumindest die zusätzliche Herstellung von Eindeutigkeit zu vermeiden. Als Beispiel wird die Verqueerung von Museumsarbeit genannt. An dieser Stelle ist gemeint, heteronormative Zuschreibungen von geschlechtlichen und/ oder sexuellen Lebensweisen in der kuratorischen Praxis zu vermeiden. Insbesondere dann, wenn auf keine verifizierbare Quellenlage zurückgegriffen werden kann. Groschwitz leitet davon eine generelle Praxis der Kategorisierungsverweigerung ab.²⁵⁰ Werden Personengruppen im ethnologischen Museum ausschließlich als sich gegenseitig begehrende und monogame Beziehungen eingehende, cisgeschlechtliche Frauen und Männer konzipiert, ist diese Zuschreibung nicht nur heteronormativ, sondern reproduziert in vielen Fällen auch koloniale Gewalt:

Bereits für die Zeit seit dem 16. Jahrhundert ist nachgewiesen, wie europäische Kolonisatoren gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen der Menschen als ‚Sodomie‘ mit Hinrichtungen ahndeten. [...] Seit dieser Zeit und intensiviert seit dem 19. Jahrhundert versicherten sich dabei die Kolonisatoren ihrer eigenen vermeintlichen ‚Zivilisiertheit‘ und Überlegenheit, indem sie sich gegen die gleichgeschlechtlichen sexuellen Handlungen und insgesamt gegen die Ausdrucksweisen menschlicher Nähe der unterworfenen Menschen abgrenzten.²⁵¹

Geschlechtsbezogene und sexuelle Zuschreibungen stützten damit ein rassistisches Weltbild. Mit der Zeit wurden präkoloniale Familien-, Geschlechter- und Begehrensvorstellungen in den kolonisierten Gebieten mitunter brutal zerschlagen und durch europäisch-bürgerliche Konstruktionen ersetzt. Im Fall der unterworfenen Menschen in den Kolonien waren Geschlechtszuschreibungen allerdings wiederum rassistisch konnotiert, so dass sich etwa für Frauen of Colour und weiße bürgerliche Frauen ganz andere Gefüge ergeben haben. Die sich gegenseitig bestärkende Differenz-

²⁴⁸ Frenkel-Brunswik zit. nach: Groschwitz 2017, 161.

²⁴⁹ Ebd., 145-166.

²⁵⁰ Ebd., 152.

²⁵¹ Voß/ Wolter 2015, 99.

ierung entlang der Kategorien Geschlecht und Rassialisierung bekräftigte die schonungslose kapitalistische Ausbeutung von kolonisierten Menschen.²⁵²

Wird angesichts dessen in Ausstellungen, ohne hinreichende Quellen dafür zu haben, von einem binären Geschlechtersystem und Heterosexualität als alleiniger Norm ausgegangen, ist dies zu kritisieren. Ähnlich verhält es sich mit geschlechtlichen Zuschreibungen, wenn beispielsweise das Jagen als rein männliche oder Reproduktionsarbeit als rein weibliche Domäne beschrieben werden. Damit wird eine *weiße* europäische Geschichtsschreibung reproduziert. Dabei könnte ein umfassenderer Blick auf Geschlechter- und Sexualitätskonzepte der kolonisierten Bevölkerungsgruppen der Naturalisierung dieser hegemonialen Erzählung entgegenwirken. Oftmals müssen diese Geschichten jedoch erst freigelegt werden. Noenoe K. Silva beschreibt dies am Beispiel von hawaiianischen Texten aus dem 19. Jahrhundert, welche in englischen Übersetzungen Leerstellen aufweisen. Immer wenn Frauen in Führungspositionen beschrieben wurden, fehlt dies in der Übersetzung, so dass der Eindruck einer Gesellschaftsstruktur entstehen kann, die der europäischen bezüglich Geschlechterverhältnissen gleicht.²⁵³ In vielen präkolonialen Gesellschaften waren gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen, sowie alternative Begehrungsformen und nicht-binäre Geschlechterkonstruktionen bekannt. Oftmals erfuhren diese keine Abwertung, was sich allerdings mit der Kolonialisierung schnell änderte.²⁵⁴ Daher gibt es in vielen ehemals kolonisierten Ländern restriktive Gesetze, die insbesondere männliche Homosexualität unter Strafe setzen. In vielen Fällen gehen sie auf die Bestrebungen der europäischen Kolonialmächte zurück.

²⁵² Vgl. Lugones 2007 und Voß/ Wolter 2015, 98-101.

²⁵³ Silva 2004, 21.

²⁵⁴ Vgl. Voß/ Wolter 2015, 99-100 und Lugones 2007, 194-201.

4 Methodische Überlegungen zur Ausstellungsanalyse

4.1 Perspektive und *Methoden-Bricolage*

In den beiden vorangegangen Kapiteln wurde Museumsarbeit und Ausstellungspraxis aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Die angesprochenen Diskurse im Theorieteil dieser Arbeit scheinen mir wesentlich für die weitere Analyse des Weltmuseums, um die praktisch-methodische Auseinandersetzung mit Teilen der Dauerausstellung durchführen zu können. Mein Fokus liegt dabei auf allem Sicht- und Erlebbaren der 2017 neu eröffneten Dauerausstellung des Weltmuseums. Das heißt, analysiert wird die Rezeption der Ausstellung, nicht aber die Planungsphase und deren institutionelle und personelle Hintergründe. Die Ausstellung wird aus meiner Perspektive einer informierten, das Museum besuchenden Person analysiert. An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass ich als Person spreche, die von *weißen* und cis-männlichen Privilegien profitiert. Dies bedeutet auch, dass ich aus einer Position heraus spreche, die von (historischen) rassistischen Narrativen in ethnologischen Museen weiterhin begünstigt wird, während Schwarze Menschen und Menschen of Colour nach wie vor missrepräsentiert und diskriminiert werden. Ich bin der Überzeugung, dass die subjektive Lebensrealität von forschenden Personen deren Analyse beeinflusst und dass Museumsanalyse bis zu einem gewissen Grad immer interpretativ ist.

Anders als etwa im Fall von Film oder Theater gibt es für das Museum und die Ausstellung noch keine ergiebig erprobten Analysemethoden.²⁵⁵ Dennoch beschäftigt sich eine zunehmende Anzahl an wissenschaftlichen Disziplinen mit der Untersuchung von Museen. Hierdurch gibt es unterschiedliche Zugänge und Versuche, die gängigen Methoden der jeweiligen Disziplinen auf das Museum auszulegen.²⁵⁶ Zeitgenössische Ausstellungen sind zunehmend transmedial angelegt. Diverse Vermittlungswege, etwa Objekte und Artefakte, (bewegte) Bilder, Texte, Raumgestaltung, Audiovisuelles und vieles mehr, beziehen sich aufeinander und ergeben einen dichten Informationsteppich. Anders als bei den meisten konventionellen Film- und Theateraufführungen ist die zeitliche Struktur bei der Rezeption von Ausstellungen viel loser. Eine genaue Abfolge gibt es nicht und die Ausstellung muss von den Besuchenden physisch durchschritten werden,²⁵⁷ wodurch die Lesart beeinflusst wird. Zweifelsohne werden der Weg und die bevorzugte Leserichtung in Ausstellungen jedoch durch unterschiedliche Elemente gelenkt. Zudem gibt es zahlreiche Verhaltenskonventionen, die die körperlichen Freiheiten der Besucher_innen einschränken;²⁵⁸ es darf zum Beispiel meist nicht gerannt werden und Exponate dürfen in der Regel nicht angefasst werden. Dennoch sind die

²⁵⁵ Vgl. Scholze 2004, 13.

²⁵⁶ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 38 und Baur 2010a, 7-9.

²⁵⁷ Hier gibt es durchaus Parallelen zur Analyse von Performances oder zeitgenössischer darstellender Kunst.

²⁵⁸ Vgl. Muttenthaler/ Wonisch 2007, 37-41.

Betrachter_innen stark in den Prozess der Herstellung von Bedeutung involviert, denn sie entscheiden zu einem großen Teil selbst, welche Räume, welche Displays, welche Texte rezipiert werden.²⁵⁹

Um der Vielschichtigkeit des Museums mit seinen offiziellen Narrativen, Verstrickungen und weniger offensichtlichen Subtexten und Zuschreibungen gerecht zu werden, halte ich mich an die von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch vorgeschlagene *Methoden-Bricolage*, die ethnografische, semiotische und semantische Ansätze zur Analyse heranzieht und diese zu synthetisieren versucht. Muttenthaler und Wonisch beschreiben diese Herangehensweise als Zwischenlösung und sind der Meinung, dass Methoden aus unterschiedlichen Disziplinen potenziell für eine Untersuchung von Ausstellungen in Frage kommen, dass deren Eignung allerdings überprüft werden und gegebenenfalls eine Adaptierung und Verknüpfung mit weiteren Methoden für den Ausstellungskontext stattfinden müsste.²⁶⁰ Hierbei wird mitunter die Kritik in den Raum gestellt, das Methoden, die die Ausstellung als Text begreifen, emotionalen Reaktionen nicht gerecht werden. Zudem stellt sich die Frage, ob nicht unterschiedliche Museums- und Ausstellungssparten unterschiedliche Zugänge nötig machen.²⁶¹ Muttenthaler und Wonisch haben mit ihrem Methodenmix vor bereits mehr als zehn Jahren das Wiener Museum, welches auch im Fokus dieser Arbeit steht und damals noch *Museum für Völkerkunde* hieß, analysiert. Dabei wurde ähnlichen Fragen nachgegangen, weshalb ich mich dafür entschieden habe, die Methodik der Autorinnen aufzugreifen. Die Methoden-Bricolage ist der Versuch der Vielschichtigkeit von musealen Ausstellungen gerecht zu werden, so dass eine möglichst dichte Analyse von expliziten und impliziten Bedeutungsebenen erfolgen kann. Im Sinne einer Bricolage wird dabei vorhandenes Analysewerkzeug miteinander kombiniert und verglichen. Die Autorinnen weisen darauf hin, dass dies insbesondere für die Leser_innen etwas improvisiert wirken kann.²⁶² Auch in dieser Arbeit scheint es mir nicht zielführend, die Zwischenstufen der Verfahren aus Ethnographie, Semiotik und Semantik, die nachfolgend vorgestellt werden, in der Endfassung der Analyse zu dokumentieren.

²⁵⁹ Dies soll allerdings keinesfalls darüber hinwiegäuschen, dass den Ausstellungsmacher_innen eine mächtige Position zukommt.

²⁶⁰ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 38.

²⁶¹ Knop 2015, 182 und Baur 2010a, 12-13.

²⁶² Muttenthaler/ Wonisch 2007, 62.

4.2 Dichte Beschreibung

Die dichte Beschreibung ist eine Methode, die für die ethnologische Feldforschung entwickelt wurde und später auch in Geisteswissenschaften Anwendung gefunden hat. Muttenthaler und Wonisch haben die dichte Beschreibung auf die Analyse von Ausstellungen übertragen. Wesentlich für die Methode ist ihr *mikroskopischer* und *deutender* Charakter.²⁶³ *Mikroskopisch* meint hier, den Fokus auf einen Teilbereich der Ausstellung zu legen, diesen jedoch sehr eingehend und vielschichtig zu betrachten. Die dichte Beschreibung zielt nicht darauf ab den Haupterzählstrang herauszuarbeiten oder die wesentlichsten Ausstellungsstücke zu analysieren, sondern versucht das Zusammenspiel und die Vernetzung aller Elemente einer Ausstellung in den Blick zu bekommen. Dabei sollen immer wieder Bedeutungsaspekte und Assoziationen an dem gewählten Ausstellungsbereich zusammengetragen werden, um nach und nach auch nicht sofort ersichtliche Lesarten und Subtexte freizulegen, die wiederum auf ein größeres System (die ganze Ausstellung, beziehungsweise einem bestimmten institutionellen oder gesellschaftlichen Rahmen) rückbezogen werden können.

Nicht durch Erklärungen, Ableitungen, Klarstellungen wird in einer dichten Beschreibung das untersuchte Phänomen erschlossen, sondern durch die Verknüpfung verschiedener Bedeutungs- und Beobachtungsebenen, durch ein interpretatives Springen zwischen dortigen Bildern und hiesigen Metaphern.²⁶⁴

Die dichte Beschreibung ist damit ein Versuch, anhand eines umfangreich analysierten Teilbereichs Aufschluss über die gesamte Institution, ihre Denkansätze und Repräsentationen zu erhalten. Die Methode wird als *deutend* beschrieben, was auf die Einsicht zurückzuführen ist, dass schon die Rezeption und die Beschreibung von Ausstellungen in engem Bezug zu den jeweiligen kulturellen und individuellen Codes der Betrachter_innen stehen. Daher wird „der Begriff der Validität [...] durch den Begriff der [Autor_innenschaft] oder Legitimität ersetzt. Der interpretative Ansatz rekuriert auf der Erkenntnis, dass es keinen objektiv-neutralen Standpunkt gibt.“²⁶⁵ Das heißt es geht vielmehr darum, eine nachvollziehbare und präzise Interpretation durchzuführen, als eine imaginierte Realität zu Tage zu bringen. Ausstellungen verfügen über eine Spannweite an Lesarten, die Besucher_innen je nach Vorwissen, eigener Lebensrealität bis hin zur subjektiven Tagesverfassung unterschiedlich rezipieren. Dies bedeutet für eine Ausstellungsanalyse auch, dass sie nur eine denkbare und kontextgebundene Interpretation unter vielen möglichen Sichtweisen auf eine Ausstellung ist.²⁶⁶

²⁶³ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 50-51.

²⁶⁴ Meinrad Ziegler zit. nach: Ebd., 51.

²⁶⁵ Ebd., 52.

²⁶⁶ Vgl. Rücker 2010, 32-33.

Gleichfalls impliziert die Absage an objektiv-beschreibbaren Ausstellungsoutput auch, dass es sinnvoll sein kann subjektiven Assoziationen durchaus Raum zu geben und sie im Sinne der dichten Beschreibung als Bedeutungsebene in Betracht zu ziehen. In Bezug auf psychoanalytische Verfahren kommen Muttenthaler und Wonisch zu dem Schluss, dass persönliche Erfahrungen und Irritationen im Ausstellungsraum, zwar zuweilen fernab des Ausstellungskontexts liegen, dennoch einen Zugang zu verborgenen Ausstellungssubtexten ermöglichen können.²⁶⁷ Daher kann es als Analyse-schritt durchaus einen Mehrwert haben, persönlichen, oft spontanen Assoziationen nachzugehen und sie zu dokumentieren. Fragen, die im Analyseverfahren relevant sind, sind demnach: Wo wird ein persönliches Interesse geweckt? An welcher Stelle entstehen Irritationen? Was zieht eine besondere Aufmerksamkeit auf sich? Dabei können auch Raumatmosphären, Lichtstimmungen oder Gerüche eine Rolle spielen. Sinnliche Raumerfahrungen finden in der Ausstellungsanalyse, gerade wenn Ausstellungen nur als Zeichensysteme oder Text gelesen werden, meist wenig Beachtung, wobei sie die Rezeption durchaus maßgebend lenken.²⁶⁸

4.3 Semiotischer Zugang

„Die Semiotik untersucht alle Kommunikationsprozesse. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen [in der _dem Empfänger_in] eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.“²⁶⁹ In einem semiotischen Verfahren sehen Muttenthaler und Wonisch ein weiteres geeignetes Instrument, um Ausstellungen zu untersuchen. Dabei berufen sie sich auf Jana Scholze, von der auch das vorangestellte Zitat stammt, und der von ihr vorgeschlagenen Analyse von *denotativen*, *konnotativen* und *metakommunikativen* Codes. Codes werden hier nach Umberto Eco als „intersubjektive Erscheinungen, [...] die auf der Gesellschaftlichkeit und der Geschichte basieren,“²⁷⁰ aufgefasst. Dabei können Codes weder endgültig noch eindeutig interpretiert werden, da sie sich je nach gesellschaftlichen, wissenschaftlichen, ethischen oder auch individuellen Relationspunkten verschieben oder neu formieren können.²⁷¹ Werden die Ausstellung als Kommunikationsprozess und der Ausstellungsraum, sowie die Ausstellungselemente als Zeichen aufgefasst impliziert diese Auffassung von Codes, dass Ausstellungen ihren Besucher_innen eine ganze Spannbreite

²⁶⁷ Vgl. Muttenthaler/ Wonisch 2007, 43-45.

²⁶⁸ Vgl. Rücker 2010, 31.

²⁶⁹ Scholze 2004, 13.

²⁷⁰ Umberto Eco zit. nach: Scholze 2010, 138.

²⁷¹ Ebd. und Muttenthaler/ Wonisch 2007, 53-54.

an Dekodierungen liefern können.²⁷² Scholzes Analyseverfahren nimmt die Codes einer Ausstellung unter die Lupe. Scholze unterscheidet dabei zwischen drei Arten von Mitteilungen, nämlich der *Denotation, Konnotation und Metakommunikation*.

Denotative Codes beziehen sich auf die vormusealen Funktionen und die damit verbundene Bezeichnung eines Ausstellungselements. Mit der Einbettung von Objekten und Artefakten in museale Sammlungen geht meist die Auflösung ihrer einstigen Funktion einher. Dennoch ist es oft ein erster Anknüpfungspunkt, die vormuseale Funktion von unbekannten Dingen anhand von Materialität, Form und Gestaltung zu bestimmen. Dabei wird auf bereits bekannte Dinge und deren Bezeichnungen zurückgegriffen. Die Aufschlüsselung der Denotation mag trivial erscheinen, Muttenthaler und Wonisch betonen aber den Nutzen davon, sich mit Benennungskonventionen und mit dem Objekt oder dem Artefakt an sich zu beschäftigen. Werden Ausstellungselemente direkt im Kontext der Ausstellung gelesen, werden bestimmte Merkmale leicht übersehen.²⁷³

Konnotationen entstehen durch die institutionelle, sowie gesellschaftliche Einbettung eines Objekts oder eines Artefakts. Darüber hinaus sind auch subjektive Konnotationen möglich. Ausstellungsstücke können aufgrund ihrer eigenen Erscheinung mit Wertungen und Zuschreibungen versehen werden. Zum Beispiel wenn die Darstellung eines Menschen aufgrund von Gestaltungsmerkmalen ein Geschlecht und damit verbundene Konzepte zugewiesen bekommt. In Ausstellungen bilden allerdings insbesondere die Raum- und Displaygestaltung zum Beispiel durch Objektarangements, Näheverhältnisse, die Raumatmosphäre und Texte konnotative Codes. Es liegt dabei auf der Hand, dass Ausstellungen, je nachdem wie sie kuratiert wurden, ganz unterschiedliche Konnotationen hervorrufen können. Gerade in ethnologischen Museen gibt es häufig Objekte und Artefakte, die von bestimmten Besucher_innen keine oder nur eine uneindeutige Denotation zugewiesen bekommen können. Allgemein dominiert in ethnologischen Museen meist der konnotative Aspekt. Abhängig von ihrem Vorwissen und ihrer Lebensrealität können Besucher_innen bestimmte Konnotationen ermitteln. Das für die Ausstellungsaufstellung verantwortliche Team kann durch die Ausstellungskonzeption bestimmte Codes akzentuieren und herausarbeiten. Je nach Fantasievermögen der besuchenden Personen können darüber hinaus weitere Konnotationen ausgemacht werden, denn grundsätzlich ist eine weite Spannbreite möglich. Ein und dasselbe Ausstellungsstück kann sehr unterschiedliche konnotative Bedeutungen erhalten.²⁷⁴

„Ausstellungen im Museum sind immer räumliche Konstruktionen einer Auseinandersetzung mit Geschichte, Kultur und Gesellschaft, die sich auf Forschungen innerhalb der Sammlung und der

²⁷² Muttenthaler/ Wonisch 2007, 54.

²⁷³ Ebd., 54-55.

²⁷⁴ Scholze 2004, 32-34 und Muttenthaler/ Wonisch 2007, 55-56.

Wissenschaften sowie auf Vorstellungen und Vorgänge innerhalb einer Gesellschaft berufen.“²⁷⁵ Demgemäß beziehen sich metakommunikative Codes nicht auf (vormuseale) Funktionen und auch nicht auf das Thema der Ausstellung, „sondern auf der Präsentation zugrundeliegende akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte.“²⁷⁶ Metakommunikative Codes in einer Ausstellung liegen zumeist nicht an der Oberfläche, sie können jedoch Aufschluss darüber geben, welchen Konventionen und Traditionen nachgegangen und aus welcher Position heraus gesprochen wird. Hier ist bereits von Bedeutung, welche Eingangssituation für Besucher_innen beim Betreten des Museums produziert wird. Welche Rolle nimmt die Institution ein, an wen richtet sie sich? Auch die Inszenierung und der Duktus der Präsentation sind von Interesse: Zum Beispiel die Objektdichte, die Ausleuchtung oder die Rhetorik der Texte kann sehr unterschiedlich ausfallen.²⁷⁷ Bei der Analyse kann auch darauf geachtet werden, welche konnotativen Codes in einer Ausstellung bekräftigt werden und welche nicht.

Scholze ist der Ansicht, dass „ein entschiedenes Abgrenzen von Denotation, Konnotation und Metakommunikation [...] in der realen Situation für die Kommunikation selten sinnvoll [ist].“²⁷⁸ Vielmehr scheint mir diese Unterscheidung ein geeignetes Instrument, um der Bedeutungsdichte in Ausstellungen analytisch zu begegnen. Die Grenzen zwischen Denotation, Konnotation und Metakommunikation sind fließend, so dass eine dezidierte Aufschlüsselung in der Endfassung der Analyse meist nicht zielführend ist. Teile der Denotation können zum Gegenstand der Konnotation werden und Teile der Konnotation können zum Gegenstand der Metakommunikation werden. Dennoch ist dieser Vorgang nicht rein additiv, da sich die Bedeutungsebenen nur auf bestimmte Bereiche der vorangestellten Ebene beziehen und nicht gänzlich ineinander verschmelzen.²⁷⁹

²⁷⁵ Scholze 2004, 35.

²⁷⁶ Ebd., 36.

²⁷⁷ Vgl. Muttenthaler/ Wonisch 2007, 56-57.

²⁷⁸ Scholze 2004, 39.

²⁷⁹ Muttenthaler/ Wonisch 2007, 57.

4.4 Semantischer Zugang

Ausstellungen zu Analysezwecken als Sprache oder Text aufzufassen ist sehr gängig (siehe hierzu auch Stuart Halls Überlegungen, die ich im Abschnitt 2.5 umrissen habe). Daher scheint es naheliegend, auch Methodik aus der Textanalyse heranzuziehen. Muttenthaler und Wonisch haben sich in diesem Punkt auf Sabine Offe bezogen, die ihre Analyse den *Grammatiken des Ausstellens* gewidmet hat. Offe hat im Rahmen eines Workshops das textanalytische Verfahren von Roman Jakobsen auf Ausstellungen übertragen.

Im Anschluß an Ferdinand de Saussure entwickelte [Jakobsen] ein Modell der Darstellung von Sprache als System von Regeln und Zeichen, deren Bedeutung nicht im metaphysischen Zusammenhang von Dingen und Wörtern (als ‚Namen‘), sondern in der formalen Differenz der Zeichen untereinander gründet. Ein System von Basisregeln (*langue*) ermöglicht die Produktion von unendlich vielen realisierten Äußerungen (*parole*). Diese Doppelstruktur von System und aktualisierten Äußerungen überträgt Jakobsen auf ein Modell der Produktion von Bedeutungen, das durch eine ständig stattfindende doppelte Operation gekennzeichnet ist.²⁸⁰

Diese Doppeloperation lässt sich auch als Zweiachsenmodell beschreiben. Dabei besteht die *syntagmatische* Achse aus der Kombination von Worten, die, grammatischen Grundregeln folgend, viele mögliche Erzählungen erlauben. Die *paradigmatische* Achse besteht aus der Auswahl oder der Substitution assoziierbarer Begriffe. Um die Anwendungsmöglichkeit auf Ausstellungen zu verdeutlichen, hat Offe ein Objektbeispiel herangezogen: Eine Krone. Auf der syntagmatischen Achse kann die Krone zum Ausgangspunkt ganz unterschiedlicher Erzählungen werden: Beispielsweise „die Krone gehört einem König der König regiert ein Reich baut Schlösser fährt Kutsche führt Kriege hat Mätressen mordet seinen Bruder u.s.w. oder:[sic!] es war einmal ein König der hatte drei Söhne oder Töchter u.s.w.“²⁸¹ Auf der paradigmatischen Achse besteht die Operation aus der Auswahl eines Worts, welches potentiell durch Begriffe, die eine gemeinsame semantische Eigenschaft aufweisen, austauschbar wäre. Für die Krone „etwa: Kaiser, König, Thron, Reich, Schloß, Palast, Zepter, Hermelin, Purpur u.v.m.“ aber zugleich auch deren Gegensätze „etwa: Untertan, Bettler, Armut, Hütte, Lumpen u.v.m.“²⁸² Diese möglichen Assoziationsketten sind gekoppelt an einen kulturellen Kontext. Offe erweitert diese eher konventionellen Reihungen durch subjektive Assoziationsketten, als Beispiel nennt sie den Spruch *Kaiser-König-Edelmann – Bürger-Bauer-Bettelmann* aus ihrer Kindheit, der aus einem bürgerlichen Kontext stammt und viele Konnotationen aufweist.²⁸³ Nach Jakobsons Achsenmodell kreuzen sich die syntagmatische und paradigmatische Operation. Dabei handelt es sich um ein streng formales Modell, mit psychoanalytischen Anleihen. Jedes assoziierbare Wort auf der paradigmatischen Achse wird auf der syntagmatischen Achse von möglichen

²⁸⁰ Sabine Offe zit. nach: Muttenthaler/ Wonisch 2007, 59.

²⁸¹ Sabine Offe zit. nach: Ebd.

²⁸² Sabine Offe zit. nach: Ebd., 60.

²⁸³ Ebd.

oder aber fehlenden Narrativen gekreuzt. Auf der syntagmatischen Achse können sich narrative Verdichtungen und auf der paradigmatischen Achse inhaltliche Verschiebungen ergeben. „Beide Operationen [...] beruhen auf Auswahlverfahren, die durch Assoziationen und Konnotationen bestimmt werden. Ihnen liegen gesellschaftliche Konventionen und Diskurse ebenso wie persönliche Erfahrungen der beteiligten Subjekte zugrunde.“²⁸⁴

Für die Analyse einer Ausstellung liegen in der Betrachtung von syntagmatischen und paradigmatischen Operationen Möglichkeiten, die Zusammenstellung und Inszenierung von Exponaten genauer in den Blick zu bekommen. Auf syntagmatischer Ebene ist von Interesse, welche Objekte und Artefakte miteinander und mit welchen Displaygestaltungen kombiniert werden.²⁸⁵ Welche Narrative spannen sich dadurch auf und welche nicht? Werden die Ausstellungskonstellationen auf der paradigmatischen Ebene untersucht, stellt sich die Frage für was die Zusammenstellung steht. Ausstellungsarrangements werden häufig zu Stellvertreterinnen einer Thematik, dabei wird das Spektrum an Assoziationsmöglichkeiten von Objekten und Artefakten eingegrenzt. Freies Assoziieren kann an dieser Stelle helfen, verborgene Kontexte freizulegen.

5 Analyse des Weltmuseums Wien

5.1 Eingangssituation und Allgemeines

Das Weltmuseum Wien befindet sich im *Corps de Logis* der *Neuen Burg*, in unmittelbarer Nähe zum Burgring. Damit ist das Museum, anders als das *Kunst-* und das *Naturhistorische Museum* auf der gegenüberliegenden Straßenseite, nicht in einem eigenständigen Gebäudekomplex untergebracht. Diese Gegebenheit ist eng verbunden mit historischen Wissenschaftsausrichtungen, die bereits im Theorieteil dieser Arbeit beleuchtet wurden und bei einer Analyse mitbedacht werden müssen. Das Weltmuseum hat im Gegensatz zum *Naturhistorischen* und dem *Kunsthistorischen Museum*, eine weniger prominente Lage. Obwohl in der prestigeträchtigen *Hofburg* untergebracht, befindet sich das Weltmuseum in einem Seitentrakt, der zwar nahe an der Ringstraße liegt, jedoch nicht sofort ins Auge fällt. In der Neuen Burg befinden sich neben dem Weltmuseum auch weitere Institutionen, etwa die *Nationalbibliothek* und das *Haus der Geschichte Österreichs*, die jeweils über den größeren und vom Heldenplatz besser einsichtigen Haupteingang betreten werden können. Für das Haus der

²⁸⁴ Vgl. Muttenthaler/ Wonisch 2007, 61.

²⁸⁵ Hier ist auch von Bedeutung, dass in Ausstellungen in der Regel nur ein Bruchteil der Sammlung gezeigt wird. Welche Objekte und Artefakte gezeigt werden hat diverse Hintergründe (inhaltliche, konservatorische, ästhetische, politische etc.), die zumeist für Besucher_innen nicht sichtbar gemacht werden.

Geschichte Österreichs wurde die Ausstellungsfläche des Weltmuseums um mehrere Säle verkleinert.

Im Corps de Logis ist nicht nur das Weltmuseum untergebracht. Im ersten Obergeschoß befindet sich die *Hofjagd- und Rüstkammer*, sowie der Zugang zur *Sammlung alter Musikinstrumente*. Beide Sammlungen unterstehen, wie das Weltmuseum selbst, dem Museumsverband des Kunsthistorischen Museums. Obwohl ihre Ausstellungsflächen zusammen die des Weltmuseums übersteigen, ist am Eingang von weitem nur das Logo des Weltmuseums zu sehen. Erst bei näherer Betrachtung wird die Mehrfachnutzung ersichtlich. Ebenfalls durch denselben Eingang ist die Sammlung *Bildarchiv und Grafiksammlung*, die zur Österreichischen Nationalbibliothek gehört, zu erreichen.²⁸⁶ Auf dem Raumplan werden die Sammlungen klar voneinander abgegrenzt und die gemeinsame Unterbringung nicht weiter thematisiert. Sowohl auf der Homepage der Hofjagd- und Rüstkammer, als auch der Webseite für die Sammlung alter Musikinstrumente ist ersichtlich, dass der Eingang über das Weltmuseum erfolgt. Auf der Internetpräsenz des Weltmuseums ist zu lesen: „Mit dem Weltmuseum Wien Ticket haben Sie auch Zugang zur Hofjagd- und Rüstkammer und zur Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien;“²⁸⁷ es ist demnach eine klare Hierarchie in der Wertigkeit zugunsten des Weltmuseums abzulesen. Im Hochparterre befindet sich neben dem multimedialen, besonders für Tourist_innen ausgelegte *Hofburg Info Center* auch der sogenannte *Imperial Shop Vienna*. Beide können sowohl über einen eigenen Eingang, als auch über das Weltmuseum betreten werden. Ebenfalls auf derselben Ebene befindet sich das *WMW Forum* und die *WMW Bibliothek*.

Vor dem Eingang des Weltmuseums steht auf dem Boden in großen Lettern der Slogan *Es geht um Menschen* und das englische Pendant *It's all about People*, wobei *Menschen* und *People* jeweils in der Schriftgröße hervorgehoben sind. Es ist Inhalt meiner Analyse, diese Aussage zu überprüfen, allerdings lässt sich bereits jetzt sagen, dass der Satz nicht notwendigerweise eine antidiskriminatiorische Ausrichtung impliziert. Hierzu ist er schlicht zu unpräzise.

Lassen Besucher_innen die schweren, hohen Eingangstüren hinter sich, stehen sie unmittelbar vor dem Ticketschalter. Das Foyer ist relativ schlicht gehalten und links und rechts mit niederen Schließfäächern versehen. Mit Blick auf den Ticketschalter, geht es rechter Hand zunächst zu einer Garderobe, dabei wird ein Raumdurchgang durchquert. Über dem Durchbruch befindet sich ein Giebel,

²⁸⁶ Hierbei handelt es sich allerdings nicht um einen Ausstellungsbetrieb, die Sammlung Bildarchiv und Grafiksammlung „ist Archiv, Bibliothek, wissenschaftliche Bildagentur und Reproduktionsservicestelle für Bildbestellungen aus allen Sammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek“ (zit. nach: URL: <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/bilder-und-grafiken/> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

²⁸⁷ Zit. nach: URL: <https://www.weltmuseumwien.at/information/#oeffnungszeiten> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

in den der ehemalige Name *Völkerkundemuseum* eingraviert ist. Vorbei an der Garderobe gelangen Besucher_innen zu einem der Eingänge zur Sonderausstellungsfläche. Insgesamt elf Säle stehen im Hochparterre für Sonderausstellungen zu Verfügung. Auf der anderen Seite des Eingangsfoyers befinden sich weitere Schließfächer, sowie ein Zugang zum Hofburg Info Center und dem Imperial Shop Vienna, letzterer wird auch intensiv im Weltmuseum beworben.

Links und rechts am Ticketschalter vorbei, gelangen die Besucher_innen in einen Vorraum, in welchem zum Zeitpunkt der Analyse die Sonderausstellung beworben wurde. Auf der rechten Seite werden Personen und Firmen genannt, die das Museum fördern. Auf der linken Seite wird damit geworben *Kulturpatron* zu werden. Zudem findet sich dort auf einem tischartigen Objekt ein großer Raumplan. Dieser beinhaltet einen kurzen, eher kleingedruckten Text:

Das Weltmuseum Wien (WMW) versteht sich als Treffpunkt für Menschen und Kulturen, an dem Wertschätzung von und Begeisterung für kulturelle Vielfalt vermittelt werden. Im Hochparterre laden wechselnde Sonderausstellungen, der WMW Shop oder das cook café & bistro zu einem Besuch ein.

Im Mezzanin findet sich die Schausammlung, die gleichsam einer Perlenkette von Geschichten in 14 Sälen von der Beziehung Österreichs zur Welt erzählt. Diese Erzählungen bringen unterschiedliche Perspektiven zusammen und sind von einer Vielstimmigkeit geprägt, die unsere historischen Sammlungen neu interpretieren.²⁸⁸

Es handelt sich um ein relativ klares Statement, welches zu untersuchen ist. Die Sprecher_innen hinter den Aussagen bleiben anonym, was eine Hinterfragung erschwert.

Nach dem Vorraum muss eine weitere Türschwelle durchschritten werden, um in die Säulenhalle zu gelangen. Sie erstreckt sich über drei Stockwerke und wird oben von einer lichtdurchlässigen Glasdecke begrenzt. Die gläserne Überdachung wird von Fresken gesäumt, die allegorische Darstellungen von *weißen* Menschen zeigen. Sowohl Mezzanin, als auch erstes Obergeschoß umlaufen den Raum an allen vier Seiten. Balustraden, Säulen und die zweifächige Prunkstiege, die in die oberen Stockwerke führt, sind in weißem Marmor gehalten. Dadurch entfaltet sich in der Säulen halle der imperiale Prunk des historistischen Baus ganz besonders. Die Säulen halle als Schwellensituation vor dem Betreten der Ausstellungsräume ist in ihrer Bedeutung nicht zu vernachlässigen. Der prestigeträchtige Bau ist Teil einer europäischen oder in diesem Fall genauer österreich-ungarischen Selbstdarstellung. In der derzeitigen Nutzung bleibt das imperiale Ambiente der Säulen halle

²⁸⁸ Zit. nach dem Raumelement im Raum zwischen Eingangsfoyer und Säulen halle (zuletzt geprüft am 21.12.2018). Nahezu alle Texte im Weltmuseum sind auf Deutsch und auf Englisch verfügbar, der Einfachheit halber zitiere ich aber jeweils nur die deutsche Version.

ungebrochen.²⁸⁹ Das zeigt sich darin, dass nahezu keine Eingriffe in den Raum vorgenommen wurden. Speziell die Absenz von Objekten und Artefakten aus der Sammlung des Weltmuseums oder von räumlichen Interventionen, die Brüche erzeugen,²⁹⁰ lässt die eurozentrische Aura andauern. Bereits von unten zu sehen, ist ein lebensgroßes Modell eines weißen Pferdes, welches über die Balustrade des ersten Obergeschoßes hinabschaut. Bei dem tierischen Blickfang handelt es sich um ein Kavalleriemodell aus der Hofjagd- und Rüstkammer, nur ohne Harnisch und Reiter_in. Auch wenn es nicht Teil dieser Analyse ist, so muss meiner Meinung nach zumindest mitbedacht werden, dass über dem Weltmuseum zwei Sammlungen gezeigt werden, die imperiale Geschichte ausstellen. Gerade im Fall der Hofjagd- und Rüstkammer, die Prunkwaffen aus der Zeit bis zum Ende der Monarchie umfasst, scheint mir die Unterbringung im selben Haus ohne gemeinsame Kontextualisierung zumindest fragwürdig. Auch der Imperial Shop Vienna befeuert ein imperiales Narrativ. In den Räumen des Weltmuseums ist Werbung für diesen Konsumort in Form von Wegweisern und Plakatständern präsent. Dabei wird ein Kokettieren mit höfischer Kultur zur Schau gestellt, wobei auch nicht auf die Reproduktion von kolonialrassistischen Repräsentationen wie dem alten Julius Meini Logo verzichtet wird.

In der Säulen halle befindet sich, neben den Zugängen zu Toiletten und Aufzügen, das *cook café & bistro* und ein Museumshop. Das Wortspiel in der Namensgebung der Gastronomie ist eine unkritische Würdigung von James Cook, ungeachtet dessen, dass Cooks Reisen neben Erkundungen auch gewaltvolle Aneignungspraxen im Schatten europäischer Herrschaftsansprüche waren. Diese Halle muss von Besuchenden durchquert werden, was die Blickrichtung beeinflusst. Entschließen sich Personen zu einem Besuch des Weltmuseums, bekommen sie am Ticketschalter einen runden Sticker, der sichtbar an der Kleidung anzubringen ist. Darauf sind je nach Tag entweder das Museumslogo oder aber prominente Ausstellungsstücke aus der Sammlung, zum Beispiel der altmexikanische Federkopfschmuck, eine Benin-Bronze oder der chinesische Thron-Stellschirm, abgebildet. Speziell im Fall der beiden letztgenannten handelt es sich um Objekte und Artefakte mit gut dokumentierter gewaltvoller Aneignungsgeschichte. Eine unkommentierte, massenhafte Reproduktion dieser Objekte und Artefakte kann nicht als antidiskriminatorische Maßnahme bezeichnet werden. Ein ähnlicher Umgang mit Abbildungen und Reproduktionen zeigt sich im Museumsshop.²⁹¹

²⁸⁹ Zudem kann sie auch für festliche Galen und Events gemietet werden, die gerade auf diese Raumstim mung setzen. Die Säulen halle wird aber auch vom Museum selbst als Ort für unterschiedliche Vorträge und Vorführungen verwendet.

²⁹⁰ Am ehesten zu erwähnen ist hier noch Lisl Pongers Sonderausstellungsfläche (bis auf weiteres permanent), die mit großen schwarzen Stellwänden in den Raum schneidet. Allerdings sehr clean ist und in der Nische dennoch auch übersehen werden kann.

²⁹¹ Bspw. können hier dreidimensionale Nachbildungen, der bronzenen Hofzwerge auf Sockeln, mit

Im Mezzanin angekommen, befinden sich Besucher_innen auf dem Stockwerk, auf dem sich die 14 Säle der Dauerausstellung befinden. Daran angedockt ist das *Kaleidoskop Atelier*, welches für Workshops der Vermittlungsabteilung verwendet wird. Im Verhältnis zur Säulen halle sind die Säle der Dauerausstellung relativ schlicht. Auch kommen keine historischen Kronleuchter, wie etwa einen Stock höher in den beiden anderen Sammlungsaufstellungen, zum Einsatz. Bevor Personen durch einen der vier möglichen, jeweils unbeschrifteten Zugänge zur Dauerausstellung gelangen, haben sie relativ wenig Informationen erhalten. Es gibt keinen Eingangstext über die Sammlung, die Neu-ausrichtung oder die Unterbringung in der Hofburg. Auch sind die Wegweiser sehr spärlich; beim Erstbesuch dauert es eine Weile, bis eine Übersicht hergestellt ist.

Auf Abbildung 4 ist eine Doppelseite aus dem Raumplan, der am Ticketschalter aufliegt, zu sehen. Darauf ist zu erkennen, dass sich die Säle der Dauerausstellung quadratförmig, als Rundgang um die Säulen halle legen, wobei ein Saal herausfällt. Der Saal *Benin und Äthiopien. Kunst, Macht, Widerstand* hat als einziger Saal nur einen Ein- und Ausgang, so dass bei einer Besichtigung an dieser Stelle zwangsläufig umgekehrt werden muss. Dem Plan ist ebenfalls zu entnehmen, dass zwischen dem Umlauf zur Säulen halle und den Sälen der Dauerausstellung auf drei Seiten Zwischenräume sind. Diese werden jeweils für kompakte Sonderausstellungen verwendet. In der Nische gegenüber der Treppe wird derzeit zusätzlich eine graphische Animation mit Sound gezeigt, die die Geschichte der Sammlung veranschaulichen soll. Auch wenn diese Nischen, da sie nicht als Teil der Dauerausstellung zu betrachten sind, nicht



Abbildung 4

der Inschrift Weltmuseum Wien, erstanden werden. Irritation lösten bei mir auch die federbesetzten Tomahawks, sowie Pfeil und Bogen in Form von Kinderspielzeugen aus.

direkter Analysegegenstand sind,²⁹² halte ich es dennoch für wichtig sie hier zu erwähnen, denn die Architektur hätte auch andere Eingangsszenarien zur Dauerausstellung ermöglicht. Zum Beispiel hätten Zwischenräume genutzt werden können, um bereits vor Eintritt in die Dauerausstellung Informationen und Hintergründe zur Sammlung, der Institution oder zu kuratorischen Überlegungen zu liefern. Dies passiert nicht. Bevor Besucher_innen in die Dauerausstellung kommen, wurde lediglich auf Highlights der Sammlung aufmerksam gemacht. Im Raumplan (Abb. 4) etwa wird auf acht Objekte und Artefakte speziell verwiesen, wobei laut Museumsbroschüre in den 14 Sälen 3217 Objekte und Artefakte ausgestellt sind, die wiederum nur einen Bruchteil der Sammlung, die sich in den Kellerräumlichkeiten unter dem Corps de Logis befindet, ausmachen. Auch die Wegweiser im Mezzanin deuten den Weg zu einem Teil besagter acht Ausstellungselemente. Damit erhalten diese Objekte und Artefakte die Konnotation, eine Hauptattraktion zu sein. Auf metakommunikativer Ebene zeigt sich an dieser Stelle, durch die gänzliche Aussparung von Kontext, ein institutioneller Fokus auf die Präsentation wertvoller, außereuropäischer Objekte und Artefakte. *Um Menschen geht es hier (noch) nicht.* Noch bevor die Dauerausstellung betreten wird, bahnt sich durch die ungebrochene Zuschaustellung des Prestigebaus und den vielen imperialen Reminiszenzen, sowie das Verweisen auf kostbare, jedoch entkontextualisierte Objekte und Artefakte, bereits ein eurozentrischer Blick an. In der Dauerausstellung angelangt, zeigen sich den Besuchenden die 14 Räume. Zehn davon sind recht dunkel gehalten, während vier wesentlich heller gestaltet sind. Die Säle haben Überschriften wie *Geschichten aus Mesoamerika* oder *Ein österreichisches Mosaik Brasiliens*. Damit scheint die Ausstellung nicht rein geographisch geordnet zu sein. Zudem behandeln die vier hellen Säle bestimmte Themen: Migration, Kolonialismus, die historische Wiener Schule der Völkerkunde und zeitgenössisches anthropologisches Sammeln, anhand eines Dorfs im Himalaya. Im Folgenden möchte ich den Saal *Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies* im Sinne einer mikroskopischen Analyse genauer analysieren.

²⁹² Eine Analyse wäre allerdings ebenfalls sehr interessant. Meiner Meinung nach verhandelt die Animation beispielsweise Provenienz auf eine sehr verkürzte Art. Auch wie die teils durchaus kritischen Sonderausstellungen im Verhältnis zum Rest des Museums stehen, wäre untersuchenswert. Ich habe mich letztlich bewusst dagegen entschieden, mich mit diesen Räumen zu beschäftigen, da bereits vielfach darauf hingewiesen wurde, dass solche Nischen häufig kritische Theorie einverleiben, während sich die restliche Institution wenig verändert (vgl. hierzu Abschnitt 3.1.4).

5.2 Der Saal Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies

5.2.1 Atmosphäre des Saals

Der Saal Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies ist durch zwei Zugänge erreichbar. Abbildung 5 zeigt eine Fotografie vom Saal Fasziniert von Indonesien kommend. Eine fotografische Perspektive, mit dem Raum Sammlerwahn, Ich leide an Museomanie! im Rücken, ist auf Abbildung 6 zu sehen. Im Südsee-Saal befinden sich fünf Vitrinen an den Wänden, dazu vier kubische, freiste-



Abbildung 5

hende Glaskästen, die jeweils mit einem Objekt beziehungsweise Artefakt ausgestattet sind. Zentral im Raum steht ein freistehendes Wandelement, welches die Sichtachse zur gegenüberliegenden Raumseite durchbricht. Auf der Vorderseite der Wand befindet sich auf der linken Seite die Saalüberschrift und zwei Texte. Mittig ist ein hölzernes Geflecht, welches hinter Glas in das Mobiliar eingelassen ist, auszumachen. Rechts davon befinden sich graphische Informationen. Auf der Rückseite der Stellwand ist ein Video zu sehen, das im Loop abgespielt wird und sich über die Breite von zwei großen Fernsehgeräten erstreckt. Der Sound des Videos ist im ganzen Raum zu hören, da er verhältnismäßig laut abgespielt wird. Das Bewegtbild des Videos ist von den Eingängen aus nicht zu sehen ist, so dass der Ton zunächst aus dem Off kommt. Zu vernehmen ist sehr Unterschiedliches: Ruhiger Gesang, in einer für mich nicht dekodierbaren Sprache, wechselt sich in kurzen Abständen mit lauteren Rufen ab, die für mich kriegerische Assoziationen wecken. Auch rhythmisches

Klatschen und Trommeln ist zu hören. Zwar werden in anderen Sälen auch Videos abgespielt, derart raumfüllend und Besucher_innen bei der Rezeption des gesamten Saals begleitend ist der Sound jedoch nur im Südsee-Saal. Daher, aber auch weil es sich um zeitgenössische Kunst handelt, möchte ich auf das Video gesondert zurückkommen. Von der Decke des Saals hängen sechs Boote über den Köpfen der Besucher_innen. Insgesamt befinden sich 319 Objekte und Artefakte aus der Sammlung des Weltmuseums im Saal. Der Raum ist dicht bespielt, durch die Stellwand, die freistehenden Glas-



Abbildung 6

kästen und Spiegelungen in den Scheiben überschneiden sich die Displayelemente an vielen Stellen, so dass es eine Weile dauert, bis die visuellen Eindrücke geordnet werden können.

Jede Wandvitrine ist auf etwa 80cm Höhe mit einem schmalen, vorstehenden Steg ausgestattet, der sich über die ganze Breite erstreckt (nachfolgend auch Vitrinensteg genannt). Auf diesen Elementen ist Text- und Bildmaterial angebracht, zusätzlich ist darin pro Vitrine ein Touchscreen integriert. Der Raum verfügt über mehrere, schlichte kubische Sitzgelegenheiten. Eine davon steht parallel zum Wandelement auf Seite des Videos. Kürzeres Mobiliar steht jeweils vor den drei Fenstern des Raums. Der Südsee-Saal ist einer der dunklen Säle der Dauerausstellung, das heißt Stellwände, Ausstellungsarchitektur und Mobiliar sind in Schwarz gehalten. Die Fenster sind mit einem Textil verhängt, das sehr wenig diffuses Licht hineinlässt, so dass sich die Tageszeit nur unwesent-

lich auf die Lichtverhältnisse im Raum auswirkt. Die Objekte und Artefakte in den Vitrinen sind jeweils effektvoll angestrahlt, was sie aus dem insgesamt relativ dunklen Raum heraustreten lässt. Die Objekte und Artefakte in den Wandvitrinen sind mittels dünner Stangen, die senkrecht aus der Wand und dem Boden ragen, befestigt. An den Stangenenden befinden sich unterschiedliche Halterungen, an einigen auch Unterlegflächen, die schräg angebracht wurden, so dass darauf Exponate platziert werden können. Dabei sind sowohl die Stangen, als auch besagte Flächen in einer ähnlichen Farbe wie die Vitrinenwand gehalten, so dass die Ausstellungsstücke auf den ersten Blick wie



Abbildung 7

schwerelos in den Vitrinen schweben. Die Ausleuchtung bekräftigt diesen Effekt. In vielen Fällen werden die Exponate nur partiell ausgeleuchtet, während andere Stellen im Schatten liegen. Es kommt zu einer geheimnisvollen Aufladung. Andere bei mir entstehende Konnotationen sind Kostbarkeit und Seltenheit.

Die Texte im Südsee-Saal, abgesehen vom zentralen, der sich auf der Stellwand befindet, sind optisch unscheinbar. Die Informationen auf den Stegen der Vitrinen sind sehr klein geschrieben. Zudem wenden sich die Stege nicht zu den potenziellen Rezipient_innen hin, sondern laufen parallel zum Boden, so dass sie von weitem zunächst nicht ins Auge fallen. Auch auf dem Glas der Wandvitrinen ist an ausgewählten Stellen Text angebracht. Dieser besteht aus hintergrundlosen weißen Klebebuchstaben und ist wegen der Lichtverhältnisse und Spiegelungen oft nicht unmittelbar zu erkennen. Abbildung 7 zeigt eine weitere fotografische Raumansicht, die versucht, einen ersten Blick auf eine Vitrine zu vermitteln. Gut zu erkennen ist, dass alles Geschriebene sehr dezent gehalten ist, so dass sich eine Lektüre alles andere als aufdrängt. Im Vordergrund stehen die Objekte und

Artefakte, welche tendenziell eher nach Kriterien der Materialität und des Designs gruppiert sind. Die Exponate sind dynamisch angeordnet, das Arrangement bricht mit einem sehr strengen Formalismus. Das zeigt sich zum Beispiel in der Verwendung von variablen Abständen oder aber an der Anordnung von visuell ähnlichen Objekten und Artefakten in unterschiedlichen Höhen. Dadurch und insbesondere aufgrund der Dichte, wirken die Exponate mehr als Gruppen, denn als Einzelne. Dabei weisen diese Gruppierungen keine wesentlichen funktionalen oder kontextuellen Gemeinsamkeiten auf. Zumindest sind diese für nicht einschlägig in (historischen) ozeanischen Kontexten geschulte Personen wie mir, nicht auszumachen. Unmittelbar neben dem langen muschelschalenbesetzten Seil, welches in Abbildung 7 zu sehen ist, befindet sich ein viel kleineres Band, welches ebenfalls mit Schalen ausgestattet ist. Die Legende weist die beiden Exponate als *Netzsenker* und *Stirnschmuck* aus. Eine funktionale oder kontextuelle Nähe kann hier kaum behauptet werden. Die schneckenförmige Drapierung des Netzsenkers ist ein großer Eingriff in die Objekt-, beziehungsweise Artefakt-Erzählung. In der gleichmäßigen Formgebung zeigt sich die Tendenz zur Ästhetisierung der Exponate sehr deutlich. Auch die Lichtverhältnisse und die Zusammenstellung der einzelnen Objekte und Artefakte tragen ihren Teil dazu bei. Ich sehe darin eine Nähe zu »westlichen« Ausstellungspraxen von Angewandter Kunst, denn hierbei liegt der Fokus ebenfalls auf der Materialität der Ausstellungsstücke. In einem kurzen Text zu einem Exponat in der Vitrine auf Abbildung 7 wird diese Konnotation bestärkt: Objekte und Artefakte, die zur Gründungszeit ethnologischer Museen in deren Sammlungen gelangten, werden als „ethnographische Kunstgegenstände“²⁹³ bezeichnet. Dass die Assimilierung von Objekten und Artefakten aus dem globalen Süden und der Diaspora in den »westlichen« Kunstbegriff problematisch ist, habe ich bereits in Abschnitt 3.1.5 beleuchtet. Kunst ist kein macht- und hierarchiefreier Raum, auch wenn das gerne behauptet wird. Beim ersten Blicke-streifen-Lassen im Südsee-Saal entsteht jedenfalls der Eindruck, dass der ästhetische Wert der Exponatgruppen im Vordergrund steht. Die Zusammenstellung und Inszenierung der Objekte und Artefakte schmälert damit bereits die Möglichkeiten auf syntagmatischer Ebene von (post-) kolonialen Machtverhältnissen zu erzählen.

Die Raumatmosphäre erlebe ich in mehrfacher Bedeutung als unruhig. Insbesondere dadurch, dass der Saal mit einem sehr dichten, spannungsintensiven Informationsteppich ausgestattet ist. Sehr viele Elemente treten quasi simultan in Erscheinung und buhlen um die Aufmerksamkeit der Besuchenden. Dabei überlappen sie sich akustisch, aber insbesondere visuell. Die große Stellwand, die diagonal in der Saalmitte verläuft, bewirkt, dass es von keinem Punkt aus unmittelbar möglich ist, einen vollständigen Überblick über die Saalgestaltung zu gewinnen. Der Raum weist wenige

²⁹³ Siehe Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 59 in der Finsch-Vitrine.

(beziehungsweise zu viele) visuelle Ankerpunkte auf, die den Blick oder den Parcours durch den Raum lenken. Neben dem Knarzen des Paketbodens ist die Akustik des Videos zu hören, auch diese ist sehr abwechslungsreich in Rhythmisik, Tonfall und Lautstärke. Die Dichte an Informationen, die Ästhetisierung der Exponate und die nicht unmittelbar ersichtliche Logik der Raumelemente und Exponatgruppen verleiten dazu, den Saal nur flanierend zu durchqueren.²⁹⁴ Es besteht die Gefahr, eine (historische) ozeanische visuelle Kultur zu konsumieren, ohne darüber nachzudenken, wieso sich diese Objekte und Artefakte in Wien befinden.

5.2.2 Zentraler Text der Ausstellung

Der Saal steht unter dem Titel *Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies*, damit erhielt er eine eurozentrische Rahmung, denn es waren Europäer_innen, die auf der Suche nach einem irdischen Paradies waren.²⁹⁵ Der Begriff *Südsee* ist ein historisch besetzter,²⁹⁶ der in der Region, um die es geht, selten verwendet wird. *Südsee* hat viele Konnotationen, wie etwa christlich-mythologische Paradies- oder aber auch Fetischprojektionen. Warum dieser historische Begriff verwendet wurde, ist mir nicht ganz klar, schließlich gäbe es mit *Ozeanien* oder *Südpazifik* ebenfalls geläufige Termini, die weit weniger idealisierend und exotisierend sind und dennoch auf dieselben Inselgruppen referieren.²⁹⁷ *Südsee* wurde also auf der paradigmatischen Achse ausgewählt, syntagmatisch findet daran eine Erzählung statt, die bestehende Konnotationen bestärkt. Beispielsweise im zentralen Raumtext, der auf dem Wandelement angebracht ist und den ich an dieser Stelle in voller Länge zitieren möchte:

Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies

Lange bevor sich europäische Entdeckerschiffe in pazifische Gewässer wagten, erkundeten Seefahrer aus Ost- und Südostasien die paradiesisch anmutende Südsee. In mehreren Einwanderungswellen besiedelten sie mit ihren Familien Australien und die Inselwelten Melanesiens, Mikronesiens und Polynesiens.

Europäische Schiffsexpeditionen der Neuzeit hatten nicht nur die Entdeckung und Erschließung unbekannter Erdgebiete zum Ziel, sie waren auch Wegbereiter für die koloniale Eroberung der Welt. Vier Forschungsreisen in die Südsee, die mit der österreichischen Museumsgeschichte eng verknüpft sind, erzählen von ereignisreichen Begegnungen mit den Bewohnern der

²⁹⁴ Dabei finde ich, dass dies keinesfalls eine grundsätzliche Eigenheit des Südsee-Saals ist. Allerdings weisen andere Säle der Dauerausstellung ganz andere Logiken auf.

²⁹⁵ Besonders irritierend ist am Aufgreifen des Paradies-Narratives, das es nicht dekonstruiert oder zumindest gut sichtbar und umfassend behandelt wird. So wird die fragwürdige Konnotation, die aus einer europäischen Projektion heraus entstanden ist, reinszeniert und damit bestärkt.

²⁹⁶ Vgl. Mückler 2009.

²⁹⁷ Ein ähnlicher Umgang zeigt sich in anderen Sälen. Zum Beispiel wird das Nordamerika der Native Americans als *Neue Welt* adressiert oder vom *Orient vor der Haustüre* gesprochen.

pazifischen Inselwelt. Ehrenvolle Empfänge, Wertschätzung und Respekt, aber auch Konflikte, Feindschaften und Tod prägten diese Beziehungen. Zahlreiche Alltags-, Schmuck- und Ritualgegenstände erinnern an erste Kontaktaufnahmen, rege Tauschgeschäfte und gegenseitige Gastfreundschaft, aber auch an Gewalt, Widerstand und jahrhundertlange Fremdbestimmung.²⁹⁸

Ebenfalls zitieren möchte ich den Text links daneben, der von vier roten Ecken gerahmt wird und in wesentlich kleineren Lettern abgebildet ist.²⁹⁹ Anschließend möchte ich die beiden Texte analysieren, um einen Einstieg in die Narrative des Raums anzubahnen. Ich wähle diese Herangehensweise, da der Text von beiden Raumeingängen direkt ins Auge fällt und ich ihn bei meinen ersten Besuchen auch als erstes angesteuert habe.

Die Südsee im Weltmuseum Wien

Die Südsee-Abteilung des Weltmuseums Wien umfasst rund 30.000 Artefakte. Diese geben Einblick in unterschiedliche Lebenswelten und Begegnungsweisen mit Pazifikbewohnern. Die weltweit bekannte Wiener Sammlung des britischen Seefahrers Kapitän James Cook wurde auf Initiative des österreichischen Kaisers Franz I. im Jahr 1806 auf einer Auktion in London erworben. Aufgrund fachspezifischer Kontakte mit dem Wiener Naturhistorischen Hofmuseum gelangten auch die Kollektionen der Südsee-Expeditionen von Otto Finsch, Andreas Reischek und Rudolf Pöch in die österreichische Bundeshauptstadt. Die Sammlungen des Weltmuseums Wien verstehen wir heute als Kulturerbe sowohl Österreichs als auch ihrer Herkunftsländer.³⁰⁰

Offensichtlich wird in den beiden Zitaten, dass die beschriebenen Konnotationen des Begriffs *Südsee* keinesfalls hinterfragt werden. Vielmehr wird *Südsee* als geeignete Regionsbezeichnung angesehen, was sich insbesondere darin zeigt, dass auch die Sammlungsabteilung so betitelt wird. In der Aussage, dass bereits vor der europäischen Kolonialisierung *Seefahrer aus Ost- und Südostasien die paradiesisch anmutende Südsee erkundeten*, wird die Paradies-Konnotation sogar noch einmal sehr direkt unterstrichen. Das generische Maskulinum, welches in der Dauerausstellung durchgängig angewandt wird, und die damit verbundene sexistische Sprache sind in diesem Beispiel äußerst irreführend. Denn im darauffolgenden Satz wird geschrieben, dass die Seefahrer aus Ost- und Südostasien in mehreren Etappen Australien und Ozeanien mit ihren Familien besiedelt haben. Werden mit *Seefahrern* auch andere als männliche Seefahrende adressiert, stellt sich die Frage wer mit den Familien gemeint ist. Handelt es sich nur um Personen, die physisch nicht selbst in der Lage waren, ein Wassergefäß zu manövrieren? Hierauf gibt der Text keine Antwort. Viel eher liefert er ein Bild von Seefahrt als männlicher Domäne und einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur in Ost- und

²⁹⁸ Zit. nach dem großen Raumtext im Südseesaal. Identisch mit dem Text in: URL: <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/#suedsee> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

²⁹⁹ In einigen der Säle gibt es diese neben den großen Saaltexten. Die rote Rahmung lässt auf einen besonderen Inhalt oder eine besondere Sichtweise schließen, die jedoch oft ausbleibt, vielmehr handelt es sich meist um einen zusätzlichen Text, der einen anderen Punkt beleuchtet, als der größere.

³⁰⁰ Zit. nach dem Raumtext im Südsee-Saal, der sich an der zentralen Stellwand befindet und rot umrandet ist (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

Südostasien. Auch die eurozentrische Erzählung von Entdeckung und Abenteuer wird reproduziert, indem europäische Gefährte zu *Entdeckerschiffen* gemacht werden, die sich in den Pazifik wagten.³⁰¹

Im Zweiten Abschnitt desselben Texts findet eine Nennung von kolonialer Eroberung und Gewalt statt. Allerdings entlang von Gegensatzpaaren: *Schiffsexpeditionen* oder *Forschungsreisen* als *Entdeckung und Erschließung*, aber auch als *Wegbereiter für die koloniale Eroberung der Welt*. Bestimmte Gegenstände rufen *erste Kontaktnahmen, rege Tauschgeschäfte und gegenseitige Gastfreundschaft* in Erinnerung, aber auch *Gewalt, Widerstand und jahrhundertelange Fremdbestimmung*. Kolonialismus wird zwar angesprochen, jedoch nur als etwas, das neben positiven Aspekten eben auch passiert ist. Zudem scheint mir die zweite Aussage irreführend, denn ausgestellte Objekte und Artefakte erzählen in den wenigsten Fällen qua ihrer Existenz von ihren Aneignungsumständen.

Der Text meidet es, Subjektpositionen zu benennen. Wer stand hinter der *kolonialen Eroberung der Welt*? Wer übte an wem oder was Widerstand? Wer übte an wem Fremdbestimmung aus? Strukturelle Gewalt und der europäische Imperialismus bleiben damit unerwähnt. Es wird geschildert, dass die *Begegnungen mit den Bewohnern der pazifischen Inselwelt geprägt waren von ehrenvollen Empfängen, Wertschätzung und Respekt, aber auch von Konflikten, Feindschaften und Tod*. In dieser Aussage werden Machtasymmetrien unsichtbar und Gewalt rein intersubjektiv und nicht als strukturell verankert begriffen.

Der Titel des rot gerahmten Texts lautet *Die Südsee im Weltmuseum Wien*. Diese Formulierung halte ich zumindest für äußerst umgangssprachlich. Es zeigt sich darin kein gänzliches Brechen mit dem Diskurs, Arrangements in ethnologischen Museen als unmittelbare Stellvertretung einer Religion oder Kultur anzusehen. Im Text wird weiter berichtet, dass eine enorme Anzahl, nämlich fast 100-mal so viele Objekte und Artefakte wie im Saal ausgestellt sind, im Depot lagern. Der Text nennt zuerst die *30.000 Artefakte* und beschreibt im nächsten Satz, dass *diese einen Einblick in unterschiedliche Lebenswelten und Begegnungsweisen mit Pazifikbewohnern geben*. Ein kritischer theoretischer Zugang lässt sich hier nicht erkennen. Fragen zur Provenienz der Objekte und Artefakte bleiben nebulös. Dennoch findet am Ende des Texts eine Art Positionierung statt. Erstmals wird eine Sprecher_innenposition, wenn auch nur in einem nicht näher bestimmten *wir*, sichtbar gemacht. Die Sprecher_innen sind demnach der Ansicht, dass die Objekte und Artefakte, die sich heute in der Wiener Sammlung befinden, *Kulturerbe sowohl Österreichs als auch ihrer Herkunfts-*

³⁰¹ Der eurozentrische Entdeckungsmythos von Gegenden, die bereits seit Generationen von Menschen bewohnt waren, wird auch in anderen Sälen bedient.

länder sind. Konnotationen oder Auswirkungen dieser Aussage werden nicht näher beschrieben. Erneut wird auf Machtasymmetrien nicht eingegangen, vielmehr wird eine imperiale Erzählung warmgehalten.

Im zentralen Raumtext wird von vier *Forschungsreisen* berichtet, die mit dem Weltmuseum in Verbindung stehen. Im rot gerahmten Text werden die Namen, unter deren Regiment diese *Reisen* und das Zusammentragen von Sammlungen stattgefunden haben, benannt. Dabei wird die Sammlung von James Cook besonders hervorgehoben, indem ihr im Text sowohl quantitativ, als auch qualitativ mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die Nennung von Otto Finsch, Andreas Reischek, Rudolph Pöch und eben Cook ist zentral für die kuratorische Logik des Saals. Denn die für den Raum verantwortlichen Personen haben sich entschieden, die Zusammenstellungen in den Vitrinen nicht anhand thematischer oder geographischer Kategorien vorzunehmen. An den Wandvitrinen prangt jeweils eine Überschrift, die aus einem Namen der vier *weißen* Europäer besteht. Dabei tragen zwei große, in den Dimensionen identische Vitrinen den Titel *James Cook*. *Otto Finsch* steht auf der größten Vitrine (etwas mehr Fläche, als eine der Cook-Vitrinen). Die zwei Elemente, die Reischek beziehungsweise Pöch gewidmet sind, gehen nicht um eine Ecke und sind daher kleiner, wobei die Pöch noch einmal schmäler ist als die Reischek-Vitrine. Die freistehenden Glaskästen sind anhand der beinhalteten Texte den jeweils nächsten Wandvitrinen-Personen zuzuordnen. Diese kuratorische Setzung führt dazu, dass sehr ähnliche Objekte und Artefakte wie Angelharken an unterschiedlichen Stellen auftauchen. Aber auch, dass Objekte und Artefakte einer bestimmten indigenen Gruppe, an mehreren Orten in Erscheinung treten. Zum Beispiel sind sowohl in der Reischek-, als auch in der weit entfernten Cook-Vitrine Objekte und Artefakte der Māori ausgestellt.

5.2.3 Analyse der Finsch-Vitrine

Bei der bereits zwei Abschnitte zuvor thematisierten Wandvitrine, handelt es sich um diejenige mit der Überschrift *Otto Finsch* (siehe Abb. 7). Sie liegt in einer Raumecke an und erstreckt sich an zwei Wänden zwischen den beiden Ein- und Ausgängen, womit sie das größte Ausstellungsmobilier im Raum ist. Die Front ist mit sechs Glasflächen versehen, dazwischen liegen schwarze Verstrebungen. Drei Scheiben befinden sich auf der einen und zwei auf der anderen Achse. In der Ecke stoßen die Achsen nicht im 90°-Winkel aufeinander, sondern werden durch die sechste Glasfläche verbunden, die schmäler ist als die anderen und im 45°-Winkel zu den benachbarten Flächen steht. Das Innere der Vitrine ist nicht untergliedert. In dem Ausstellungsmobilier wurden 85 Objekte und Artefakte mit einer Ziffer ausgestattet. Die Zahlen verweisen auf den Vitrinensteg, wo sich Text- und Bild-

material, sowie ein Touchscreen befinden. Ganz auf der linken Seite, auf der ersten großen Glasfläche, steht in großen Lettern *Otto Finsch*, darunter ein kurzer einleitender Text. Die Tatsache, dass sich ansonsten kein Text auf dem Vitrinenglas befindet und dass die Nummerierung der Objekte und Artefakte aufsteigend von links nach rechts erfolgt, erzeugt eine Leserichtung³⁰² und einen narrativen Anfang:

Zwischen Vorurteil und Bewunderung

Vor dem Hintergrund deutscher Kolonialbestrebungen unternahm der deutsche Naturforscher Otto Finsch zwischen 1879 und 1885 zwei Forschungsreisen in die Südsee. Frühere Sammlungsbestände von ethnologischen Museen sind immer in Verbindung mit kolonialen Herrschafts- und Überlegenheitsansprüchen zu sehen. Die Beobachtung, Beschreibung, Vermessung und Abbildung fremder Menschen und Kulturen gehören zum Wissenschaftsbild des 19. und 20. Jahrhunderts. Seine Erzählungen, Zeichnungen, Photographien und wissenschaftlichen Darlegungen zu den Begegnungen mit den Pazifikbewohnern schwanken zwischen Vorurteilen, offener Bewunderung und verständnisloser Herabwürdigung. Ein Großteil des umfangreichen, wissenschaftsgeschichtlich bedeutenden Nachlasses von Otto Finsch befindet sich heute im Weltmuseum Wien.³⁰³

Der Text findet zunächst klarere Worte, als die beiden auf der zentralen Stellwand. Zwar wird eine *Verbindung* zwischen *früheren Sammlungsbeständen von ethnologischen Museen* und *kolonialen Herrschafts- und Überlegenheitsansprüchen* beschrieben, doch schon im darauffolgenden Satz wird die Argumentation äußerst unpräzise. Weder wird die historische Wissenschaftspraxis direkt problematisiert, noch wird sie als Teil *kolonialer Herrschafts- und Überlegenheitsansprüchen* ausgezeichnet. Vielmehr werden die Forschungs- und Eroberungsreisen von Personen wie Finsch als Teil einer historischen Wissenschaftspraxis, die an dieser Stelle nicht näher beschrieben wird, legitimiert. Weiter im Text werden Finschs Praxen unter anderem als *wissenschaftliche Darlegungen* bezeichnet. Die Wahl des bildungssprachlichen und eher positiv besetzten Begriffs lässt wenig kritische Reflexion aufscheinen. Am Ende des Texts wird erwähnt, dass ein Großteil der Finsch-Sammlung in Wien lagert und dass sie *wissenschaftsgeschichtlich bedeutend* ist. Das ist sicher nicht falsch, dennoch setzt der Text dem kaum etwas entgegen. Die kritische Rahmung von Finschs Handeln erfolgt erneut lediglich auf einer intersubjektiven Ebene, strukturelle Gewalt bleibt unerwähnt. Auf metakommunikativer Ebene sehe ich eine Lesart, die problematische Konnotationen zu der Sammlung von Otto Finsch ausspart, gleichfalls allerdings ihren hohen Stellenwert und den Aufenthalt in Wien herausarbeitet. Die Summe hieraus ergibt eine Aufwertung des Weltmuseums, darüber hinaus scheint keine weitere kritische Reflexion mehr nötig, was sich insbesondere im letzten Satz des

³⁰² Diese ist für Menschen, die den Umgang mit rechtslaufenden Schriftsystemen gewohnt sind, sehr gewöhnlich.

³⁰³ Zit. nach dem zentralen Text (ganz links) auf der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

zitierten Texts verdeutlicht. Über Folgen des Besitzes oder Möglichkeiten eines zeitgemäßen Ausstellens wird nicht geschrieben.

Der einleitende Text zur Finsch-Vitrine verdeutlicht das Hauptnarrativ des Saals. Die Vitrinen zeigen Objekte und Artefakte, die unter dem Regiment einer der vier Männer die Besitzer_innen wechselten. Daneben gibt es jedoch auch eine geographische Ordnung, die sich unter anderem aus den Orten ergibt, an welchen die vier Europäer jeweils an Land gingen. Eine kartographische Darstellung auf der zentralen Stellwand markiert diese. Einige Wandvitrinen weisen demnach eine geographische, beziehungsweise eine Gliederung nach indigenen Gruppen auf. Allerdings erschließt sich diese Lesart für nicht einschlägig Vorgebildete erst durch genaue Textlektüre. Das Kurator_innen-team hat sich mit der Beschriftung der Vitrinen für eine Narration entschieden, die die vier Europäer jeweils in den Mittelpunkt stellt.³⁰⁴ Demnach werden im Fall der Finsch-Vitrine die 85 gezeigten Objekte und Artefakte, sowie die *Giebelzirde* im angrenzenden Glaskasten, zu Stellvertreterinnen von Finschs Handeln. Das birgt die große Gefahr, eine Belobung seines Handelns oder eine Reinszenierung eines kolonialen Blickregimes zu sein. Daher soll nachfolgend der syntagmatischen Ebene der Erzählung nachgespürt werden. Hierfür möchte ich zunächst darauf eingehen, wie die Person Otto Finsch repräsentiert wird.

Abbildung 8 zeigt das erste Segment der Vitrine. Zwischen Überschrift und dem zitierten Text sticht durch die verhältnismäßig intensive Beleuchtung eine Kopfbedeckung ins Auge, die ich mit der Konnotation »westlicher« Safari- oder Expeditionsklischees in Verbindung bringe. Der dazugehörige Text liefert die Bezeichnung *Tropenhelm* und weist die Kopfbedeckung als „Standardausrüstung europäischer Kolonialbeamter und Forschungsreisender in den Überseekolonien des 19. Jahrhunderts“³⁰⁵ aus. Rechts daneben befindet sich ein *Sonnenhut im Kolonialstil*, der wiederum der „Beckleidungsmodus deutscher Kolonialherrn in Mikronesien“³⁰⁶ entsprach. Im Bildmaterial des Touchscreens befindet sich eine Abbildung einer Malerei, die Finsch mit einem ähnlichen Hut darstellt. In gewisser Weise markiert die Setzung der beiden »westlichen« Kopfbedeckungen die Blickrichtung der Vitrine. Der Text zum Tropenhelm beinhaltet einen kurzen Abriss darüber, welche Kolonialmächte Neuguinea beherrschten. Der Sonnenhut-Text berichtet über die kolonialen Interessen

³⁰⁴ Interessanterweise wurde im angrenzenden Museomanie-Saal eine ähnliche Narrationslinie gewählt. Hier können Besucher_innen die Wege von drei Habsburgern auf ihren Forschungs- und Aneignungsreisen verfolgen. Die Überschriften auf den einzelnen Vitrinen sind allerdings keine Personenangaben, sondern es werden die heutigen Länder genannt, aus denen die Objekte und Artefakte stammen. Diese sehr unterschiedlichen kuratorischen Setzungen in direkter Nachbar_innenschaft lassen Fragen offen.

³⁰⁵ Zit. nach dem Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 1 in der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³⁰⁶ Zit. nach dem Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 2 in der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

Deutschlands an den Marshall- Inseln, weiters aber auch, dass „lokale Chiefs das elitäre Verhalten der deutschen Plantagenbesitzer und deren Kleidungstil [aus Prestigegründen imitierten].“³⁰⁷ Neben dem Text ist eine Fotografie des Königs Kabua von Dschaluit zu sehen. Die Schwarze Person trägt eine deutsche Marineuniform und einen »westlichen« Hut. Zunächst werden hier also durch die beiden Kopfbedeckungen europäische Kolonialmächte in die Narration eingeführt und ihre Taten sehr nüchtern dargestellt. Die Bild-Text-Kombination endet dann mit der Nennung von Machtasymmetrien (elitäres Verhalten), die sich inklusive der Imitation des Kleidungsstils von einigen Personen der indigenen Bevölkerung angeeignet wurden. Diese Erzählung wird sehr ausführlich bedient, im digitalen Material³⁰⁸ wiederholt sie sich, dabei bleibt das europäische *elitäre Verhalten* und Folgen der Kolonialisierung auffällig unthematisiert.

Im Schatten des Tropenhelms befindet sich ein bunter, ausgestopfter Vogel. Ohne zusätzliche Informationen wirkt das kleine Präparat dort sehr verloren. Der Abriss zu Finschs Biografie, der sich am Vitrinensteg an erster Stelle befindet, weist den *deutschen Naturwissenschaftler* als Vogelliebhaber aus. Auch auf der fotografischen Abbildung daneben ist

Finsch mit einem Greifvogel zu sehen. Insofern wird der ausgestopfte Vogel unter dem Tropenhelm zu einer Art Bildwitz. Der biografische Text trägt den Titel *Liebe zum Detail* und entwirft ein Bild eines fleißigen Wissenschaftlers, ohne dabei Kritikpunkte zu nennen. In vielen Texten verteilt über

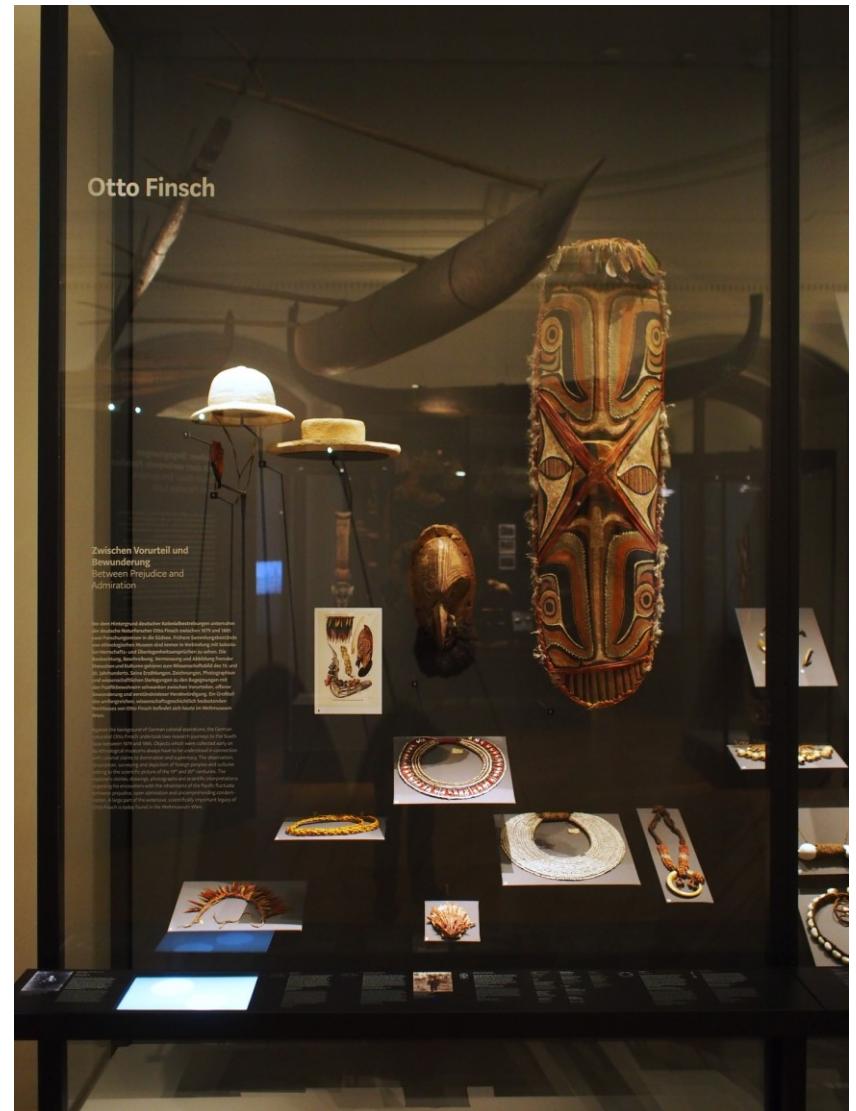


Abbildung 8

³⁰⁷ Zit. nach dem Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 2 in der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³⁰⁸ Dort ist eine namentlich nicht erwähnte Schwarze Person zu sehen, die als *kolonialer Sonnenhutträger* bezeichnet wird.

die gesamte Vitrine, wird Finsch zum Beispiel als *vielseitig interessierter Gelehrter* oder als guter Zeichner beschrieben. Dass Finsch Zeichnen erlernte, wird als Schärfung seiner Beobachtungsgabe beschrieben, was ihm „auf seinen Forschungsreisen von großem Nutzen war.“³⁰⁹ Auf mehrfache Weise wird Finschs Können zur Schau gestellt: Es befinden sich fünf Reproduktionen von Bildtafeln in der Vitrine.³¹⁰ Auf einigen von ihnen sind Objekte und Artefakte abgebildet, die sich unmittelbar daneben befinden. Hierdurch wird verdeutlicht, dass Finsch tatsächlich mit den gezeigten Exponaten in Verbindung stand und wie gut seine zeichnerischen Fähigkeiten waren. Dass es sich dabei jedoch gleichsam um eine Aneignung von Daten handelt, bleibt völlig unerwähnt. Vielmehr wiederholt sich eine koloniale Blickrichtung, indem die Bildtafeln den Besuchenden unkritisch zwischen Objekten und Artefakten präsentiert werden. Finschs wissenschaftliche Praxis insgesamt wird mit den Adjektiven *systematisch*³¹¹ und *sorgfältig*³¹² versehen. Indem Finschs Wissenschaftspraxis losgelöst vom Kontext betrachtet wird, verfehlt es die Aufstellung eine postkoloniale Perspektive einzunehmen. Zwar wird im einleitenden Text und auch noch mehrfach im digitalen Material darauf verwiesen, dass eine Wissenschaftspraxis wie die Finschs in Verbindung mit imperialen Ideologien steht, jedoch zieht sich das eben nicht durch alle Elemente der Ausstellung durch. Bezeichnend finde ich hierbei, dass ein australischer Zeitungsartikel von 1885 präziser als die Texte des Kurator_innenteams herausarbeitet, dass die historische wissenschaftliche Praxis und koloniale Herrschaftsfantasien nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Besagter Artikel findet sich im Material des Touchscreens. Beispielsweise wird geschrieben, „Finsch [...] is now on his way to Germany for the purpose of making his report and advising the Government on the subject of the colonization of the annexed territory.“³¹³ Weiters wird auf Grundlage eines Interviews berichtet, dass Finsch “thinks the country is admirably adapted for colonization by Europeans.”³¹⁴ Ebenfalls wird das Flaggehissen kurz thematisiert. Finsch versah auf Befehl mehrere Abschnitte der Nordküste Neuguineas, Neubritanniens und umliegende Inseln mit der deutschen Flagge. Dies zu einer Zeit, als die kolonialen Besitzansprüche, insbesondere bezüglich des Ostteils Neuguineas zwischen England und Deutschland, noch nicht geklärt waren.³¹⁵ All dies wird nicht aktiv thematisiert,

³⁰⁹ Zit. nach dem Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 75 in der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³¹⁰ Auf dem Vitrinensteg sind weitere vier Zeichnungen abgebildet. Auch das digitale Material beinhaltet mehrere Zeichnungen. Dabei sind einige mehrfach vertreten.

³¹¹ Zit. nach dem ersten Text zum Unterpunkt *Der wissenschaftliche Nachlass im Weltmuseum Wien* des digitalen Materials (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³¹² Zit. nach dem Text zu den Objekten bzw. Artefakten in der Finsch-Vitrine mit der Ziffern 44-46 (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³¹³ Zit. nach Folie 15 zum Unterpunkt *Zeichen- und Handwerkskunst* des digitalen Materials der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³¹⁴ Zit. nach ebd.

³¹⁵ Gründer 2002, 45.

womit die bereits erwähnte Befürchtung, dass das Vitrinennarrativ koloniale Blickrichtungen reproduziert und eine Belobung Finschs ist, bestätigt wird.

Freilich sind die Objekte und Artefakte nicht nur eine Repräsentation von Finschs Handeln, es lassen sich zahlreiche weitere Narrative finden. Auffällig ist dabei allerdings, dass der Fokus bei der Gruppierung anscheinend mehr auf ästhetischer Wirkung, als auf inhaltlicher Bündelung liegt. Selbst am Ende der Wandvitrine, wo sich zahlreiche hölzerne Malagan-Objekte und -Artefakte befinden, sind inhaltlich weit davon entfernte Objekte und Artefakte wie Schmuck oder Tauschmittel untergebracht. Zwischen benachbarten Exponaten vermittelt sich mir oft kein größerer Zusammenhang. Dabei ergeben sich durchaus thematische Schwerpunkte, zum Beispiel sind an mehreren Stellen Zahlungsmittel zu finden. Entlang Muschel-, Schneckengeld und der Steinscheibe könnten Erzählungen von alternativen Ökonomien gespannt werden. Im Text ist zu lesen, dass der Wert der Steinscheiben mit häufiger Nutzung gestiegen ist. Relativ häufig wird erwähnt, dass auch heute noch mehrere tausend im Umlauf sind. Dabei läge entlang der Verwendung von tierischen Materialien oder kiloschweren Steinscheiben als Währung ein hohes Potenzial, einen zeitgenössischen Bezug herzustellen.³¹⁶ Der Rückbezug der historischen Erzählungen auf die Jetztzeit bleibt im Südsee-Saal allerdings generell minimal.

Sehr häufig vertreten in der Vitrine sind Objekte und Artefakte, die als Schmuck oder Accessoire bezeichnet werden könnten. Die Beschreibungstexte liefern in einigen Fällen kleine kontextuelle Hintergründe, etwa welche Funktionen die Objekte und Artefakte in den Herkunftsgesellschaften gespielt haben. Hierbei wird hin und wieder eine geschlechtliche Markierung vorgenommen, allerdings nur dann, wenn es sich bei den ehemaligen Träger_innen um Männer gehandelt hat. Aus welcher Perspektive, beziehungsweise von wem die Texte geschrieben wurden, ist nicht ersichtlich. Zwei Mal wird eine Behauptung mit dem Zusatz *vermutlich* relativiert, wodurch eine nebulöse Sicht auf indigene Bevölkerungsgruppen bestärkt wird. Sicherlich sind nicht alle Kontexte zu erklären. Insbesondere nicht in dem sachlichen Duktus, wie er im Südsee-Saal angewandt wird. Allerdings frage ich mich, wieso nicht anhand weniger Objekte und Artefakte greifbarere Narrative und Anknüpfungspunkte erzeugt werden. Meiner Meinung nach ist es schwierig, die Gruppierungen an Objekten und Artefakten in der Vitrine nachzuvollziehen. Für mich erzählt die Aufstellung damit weder eine zeitgemäße Sicht auf Finsch, noch eine greifbare Perspektive auf die Herkunftsgesellschaften. Vielmehr wird eine eurozentrische Geschichtsschreibung fortgesetzt.

³¹⁶ Bspw. könnte der Frage nachgegangen werden, wie sich diese Tauschmittel mit der fortschreitenden Globalisierung verändert haben. Auch Kapitalismuskritik ließe sich daran aufspannen.

5.2.4 Sprecher_innenpositionen und kuratorische Autorität

Abbildung 9 zeigt eine Plakette, die im Südsee-Saal an einer Schmalseite der zentralen Stellwand befestigt ist. Alle Säle der Dauerausstellung sind mit solch einer Tafel versehen, die jedoch aufgrund ihrer Lage leicht übersehen werden kann. Die Überschrift lautet jeweils *Vielstimmigkeit*, darunter sind Namen aufgelistet, wobei zwischen zwei Personennennungen ein größerer Zeilenabstand einge

fügt ist, wodurch eine Hierarchisierung entsteht. Im Südsee-Saal werden so Gabriele Weiss und Reinhard Blumauer zu den Hauptstimmen, darunter sind noch acht weitere Personen aufgelistet.³¹⁷ Wie im Theorieteil angeführt, wird Mehrperspektivität und die Zusammenarbeit mit Herkunftsgesellschaften³¹⁸ momentan in den Wissenschaften, die sich mit dem Museum beschäftigen, an vielen Stellen als wichtige Basis für Museumsarbeit gehandelt.



Abbildung 9

umsarbeit gehandelt. Die Plakette orientiert sich eindeutig daran, dennoch wirkt sie sehr unbeholfen im Raum. Weder erfahren Besuchende etwas über die angeführten Personen, noch tauchen im Saal wesentliche Anknüpfungspunkte zu der Namensliste auf. Keinesfalls wird hier ein Einblick gegeben, wie es zu der aktuellen Raumanordnung und der Auswahl aus einer 30.000 Objekte und Artefakte umfassenden Ozeanien-Sammlung gekommen ist. Ebenfalls gibt es keine Informationen darüber, wie sich die aufgezählten Menschen während diesem Prozess organisiert haben. Es stellt sich insbesondere die Frage wie die acht an zweiter Stelle genannten Personen involviert waren. Ihren Namen zufolge lässt sich bei einigen vermuten, dass es sich um Angehörige von indigenen Personengruppen handeln könnte. Subjektpositionen und -hintergründe bleiben dennoch völlig ausgeblendet.

³¹⁷ Auch Lisa Reihana wird hier aufgelistet. Dabei handelt es sich um die Künstlerin der Videoarbeit, auf die ich noch näher eingehen werde. Im Zitat der Künstlerin, dass sich im Saal befindet, wird kein Bezug auf den Rest des Raums genommen, weshalb der Eindruck entsteht, dass die *Mehrstimmigkeit* mehr ein integratives Nebeneinander, als eine Kollaboration meint.

³¹⁸ Wobei es hier sehr stark darauf ankommt, wie diese Zusammenarbeit aussieht und wer und wie letzten Endes Entscheidungen getroffen werden. Siehe hierzu Abschnitt 3.2.1.

Das Hauptnarrativ des Raums, die Exponate nach den Taten von vier *weißen* Europäern zu ordnen, wird im zentralen Text nur nebenbei erwähnt. Besucher_innen müssen sich die Saallogik zu wesentlichen Teilen selbst erschließen, denn ein Großteil der Dauerausstellung verfolgt eine andere Logik. Dabei wären konzeptionelle Überlegungen der Kurator_innen meiner Meinung nach sehr hilfreich, um kontextuelle Anknüpfungspunkte bei der Rezeption anzubahnen. Eine Reflexion über die Saalaufstellung bleibt jedenfalls aus. Möglicherweise ist die teils spärliche Ausleuchtung konservatorischen Ansprüchen geschuldet. Werden diese allerdings nicht benannt, bleibt das nur eine Mutmaßung. Gerade dadurch, dass alle Säle der Dauerausstellung nach unterschiedlichen Kriterien kuratiert wurden, und auch unterschiedliche Personen involviert waren, wäre eine Transparentmachung eben dieser Kriterien wünschenswert.

Positiv zu vermerken ist, dass die Texte zum größten Teil³¹⁹ die Objekte und Artefakte historisch verorten, das ethnographische Präsens wird nicht verwendet. Diese Kritik ist allerdings auch schon einige Jahrzehnte alt. Die entworfene Bild-Text-Kombination ist an einigen Stellen, wie bereits erwähnt, sehr überraschend. Der Text verläuft oft weit entfernt von den Objekten und Artefakten. Zum Beispiel der Text zu einem schalenförmigen, hölzernen Objekt oder Artefakt mit innenliegendem Griff, welches sich in der Reischek-Vitrine befindet, wird wie folgt beschrieben:

49 Bootsausschöpfer
- *tihelu* -

Mit dem Holzschnäppchen wurde eindringendes Meer- und Regenwasser aus Booten geschöpft; der nach innen gerichtete Griff erleichterte die Handhabung. Der Bootsausschöpfer ist ein Erinnerungsstück an den Neuseeland-Besuch der österreichischen Fregatte Novara im Dezember 1858. Der Aufenthalt zweier Māori in Wien von 1859 bis 1860 begründete die guten Beziehungen nach Übersee. Neuseeland, das 1840 britische Kolonie wurde, ist seit 1907 eine parlamentarische Monarchie im britischen Commonwealth Verbund.

Māori, Auckland, Nordinsel Neuseelands, 1858
Holz, Haliotisschneckenschale
Slg. Novara³²⁰

Ohne die Informationen aus der Legende ist es mir schwergefallen, das mit 49 bezifferte Exponat denotativ zu dekodieren. Der Text füllt diese Lücke, bereits im zweiten Satz geht er aber über in konnotative Zuschreibungen, ehe er sich gänzlich vom Bootsausschöpfer entfernt. Dabei wird die Dichte an Informationen nicht ausgeführt. Gerade hier finde ich es frappierend, dass die kuratorische Autorität nicht transparent ist. Denn den sachlichen Schreibstil des Texts, der mit einer

³¹⁹ Das bereits erwähnte Schild in der Finsch-Vitrine soll laut Text auch gegenwärtig *feindliche Bogenschützen entmutigen*.

³²⁰ Zit. nach dem Text zum Objekt bzw. Artefakt mit der Ziffer 49 in der Reischek-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

einleuchtenden Funktionsbeschreibung beginnt und dann nahtlos in problematische Behauptungen übergeht, halte ich für irreführend bis manipulativ. Der Bootsausschöpfer ist das Exponat mit der höchsten Ziffer in der Reischek-Vitrine, demnach steht auch der Begleittext zum Abschluss. Wurde ganz zu Beginn in einem biografischen Abriss zu Reischek mit dem Titel *Ein leidenschaftlicher Sammler* noch behauptet, dass „die Māori [bis heute] seine Sammelleidenschaft [...] [missbilligen],“³²¹ wird abschließend die Begründung *guter Beziehungen* von Wien nach *Übersee* behauptet. Dabei ist zu beachten, dass der Wienzaufenthalt der beiden Māori vor Reischeks Tätigkeiten stattgefunden hat. Die problematischen Aneignungspraxen des Österreichers scheinen hinter den *guten Beziehungen* nicht mehr auf. Der letzte Satz des zitierten Texts steht relativ zusammenhangslos zum Inhalt davor.³²² Ähnliches passiert an einigen Stellen des Südsee-Saals. Kolonialgeschichte wird zu einer Randnotiz und sie endet scheinbar mit der politischen Dekolonialisierung.

Die Texte, die einigen Objekten und Artefakten per Ziffer zugeordnet sind, weisen keine Sprecher_innenpositionen aus. Bereits zitiert habe ich den rot gerahmten Text an der Stellwand, der zwar eine Perspektive der Kurator_innen aufweist, die fragwürdige Behauptung dann allerdings nicht ausführt. Dennoch zeigt sich daran bereits die Stärke einer solchen Formulierung. Denn Leser_innen werden dadurch eher ermutigt, sich zu fragen, ob sie den Behauptungen zustimmen oder nicht. Im einführenden Text auf der Reischek-Vitrine steht die Aussage im Raum, dass „in [den] Kulturschätzen auch in jenen, die sich heute im Museum befinden, [...] Wissen, Weisheit und Kreativität der Māori weiter[leben].“³²³ Der Text lässt eine dem zugrundeliegende Art Spiritualität oder alternative Ontologie vermuten. Wirklich begreifbar wird diese Aussage für mich, da ich kein Māori bin, und der Text mir zu wenig Kontext liefert, erst durch ein kurzes Video im Touchscreen. Hier spricht Rhonda Paku unter anderem davon, dass es für Māori eine bedeutende Rolle spielt sich mit „taonga“ [Kulturschätzen] zu verbinden, weil sie für [Māori] noch immer eine spirituelle Qualität haben.“³²⁴ Erstmals steht eine Subjektposition im Raum, allerdings eben erst wenn der Touchscreen betätigt wird. Paku ist selbst in Neuseeland mit Museumsarbeit beschäftigt und Māori. In dem Moment als Paku zum ersten Mal im Video von sich als Māori spricht, erfolgt ein Kamerazoom (Abb. 10 enthält drei Standbilder dieser Einstellung). Während es mir üblich erscheinen würde, dass sich die Einstellungsgröße mit einem Schnitt nach einer inhaltlichen Pause ändert, interpretiere ich das Heranzoomen an Pakus Gesicht mitten im Satz als Othering-Prozess. Es wirkt so, als solle die Kinn-

³²¹ Zit. nach dem ersten Text von links am Vitrinensteg der Reischek-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³²² Generell sehe ich eine Tendenz der Saaltexte, dass die einzelnen Sätze relativ wenig Bezug zu den Vorangegangenen haben. Abgesehen von inhaltlichen Problemen finde ich zahlreiche Texte stilistisch nicht ausgereift.

³²³ Zit. nach dem zentralen Text (ganz links) auf der Reischek-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³²⁴ Eigene Mitschrift des Interviews mit Rhonda Paku, das im Touchscreen der Reischek-Vitrine abrufbar ist (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

und Lippentätowierung noch deutlicher gezeigt werden. Damit wird Pakus Stimme, die sehr wohlwollend ist und keine Kritikpunkte ausspricht,³²⁵ in die eurozentrische Narration integriert.



Abbildung 10

5.2.5 Umgang mit rassistischem und (hetero-/ cis-) sexistischem Bild- und Textmaterial

Dass ich schon den Begriff *Südsee* nicht adäquat für eine zeitgemäße Ausstellung halte, habe ich bereits geschrieben. Darüber hinaus haben sich die Macher_innen der Ausstellung auch dafür entschieden rassistisches Vokabular, historische Fotografien und Illustrationen zu verwenden.³²⁶ Bei der Betrachtung des historischen Bildmaterials, das sich großteils digital abrufbar in den Touchscreens finden lässt, stellen sich viele Fragen. Grundsätzlich ist es fragwürdig, ob es möglich ist, diese Fotografien zu zeigen, ohne die rassistischen Inhalte und kolonialen Machtverhältnisse zu reproduzieren.³²⁷ Das Weltmuseum zeigt einen Teil davon, was mich allerdings noch viel stärker verwundert, sind die Bildunterschriften, die in den elektronischen Medien ebenfalls enthalten sind. Hier wird rassistische Sprache mal in Anführungszeichen, mal ganz offen verwendet. Judith Butler schreibt hierzu: „Der kritische [...] Diskurs über *hate speech* ist [...] selbst eine Reinszenierung der Performanz der *hate speech*. Der gegenwärtige Diskurs bricht zwar mit den vorherigen Diskursen, jedoch nicht im absoluten Sinne.“³²⁸ Hinzu kommt, dass im Fall der Bildunterschriften ungeklärt bleibt, ob es sich um historische Bezeichnungen, zum Beispiel Notizen auf der Rückseite von Abzügen oder aber um zeitgenössische Textproduktionen handelt. Diese Vorgehensweise verfehlt sowohl wissenschaftliche, als auch antidiskriminatorische Ansprüche.

³²⁵ Vgl. Abschnitt 3.1.4.

³²⁶ Ähnliches ist mir in vielen Sälen der Dauerausstellung begegnet. Native Americans werden I[...] genannt, zutiefst rassistische Gemälde stehen im Mesoamerika-Saal zur Schau und im Kulturkampf-Saal enthält die Projektion antisemitischen Inhalt, der in großen Lettern und Ton im Raum steht. Zwar gibt es dazu teils Kommentare, diese verfehlten allerdings meiner Meinung nach einen antidiskriminativen Anspruch, da sie entweder zu wenig sichtbar oder aber unzureichend formuliert sind.

³²⁷ Im Medientisch im Kolonialismus-Saal stellt das Museum diese Frage sogar selbst. Allerdings eben an einem nicht allzu sichtbaren Ort.

³²⁸ Butler 2006, 29. Hervorhebung im Original.

Viele Fotografien, die einen voyeuristisch-touristischen oder historisch-anthropologischen Hintergrund haben, finden sich unter anderem in dem elektronischen Gerät der Finsch-Vitrine. Dabei wird in einem einleitenden Text darauf verwiesen, dass „in den kolonialen Territorien [...] das entwürdigende Abbilden und Vermessen der Inselbewohner zum wissenschaftlichen Standardprogramm eines ‚Rassenarchivs‘ [gehörten].“³²⁹ Auffallend ist hier die Tendenz, die sich durch die Ausstellung zieht, dass es wenig Bemühungen gibt eine sensible antidiskriminierende Sprache zu finden, stattdessen werden problematische Begriffe in Anführungszeichen gesetzt. An anderen Stellen stehen sie ohne diese, der einleitende Text zur Pöch-Vitrine beinhaltet etwa folgenden Satz: „Zweck seines Unternehmens waren Studien zu Rasse, Sprache, Umwelt und Kultur der Papuas in der Kolonie ‚Deutsch-Neuguinea‘.“³³⁰ An keiner Stelle wird dabei der Rassebegriff problematisiert, so dass der Eindruck vermittelt wird, dass es möglich wäre, menschliche »Rassen« zu studieren.

Das fotografische Material des Finsch-Touchscreens zeigt ein Bild einer *weißen* bärtigen und einer Person of Colour. Der Abzug wurde handschriftlich mit einer Notiz versehen: „Zimmermann van der Veen und seine Frau Tiedje, eine Frau von Apamama. Gilbert Inseln. Smlg. Finsch.“³³¹ Dem Bild ist folgender Text zugeordnet:

Mischehe, Gilbert-Inseln, 1880

Deutscher Zimmermann mit mikronesischer Ehefrau³³²

Dabei ist nicht ersichtlich von wem und wann dieser Text stammt. Zum einen wird hier die sexistische Einführung der Frau über den Mann, die bereits im handschriftlichen Kommentar enthalten ist, reproduziert. Neben Ort- und Zeitangabe erhält die Fotografie zum anderen auch noch eine Art Titel: *Mischehe*. Dabei handelt es sich um einen zutiefst rassistischen Begriff.³³³ In anderen Bildbeschreibungen werden eurozentrische Projektionen fortgeschrieben. Ein Bild einer nur wenig bekleideten Schwarzen Person, deren Brüste zu sehen sind, wird als „erotisch inszenierte Abbildung einer jungen Frau“³³⁴ beschrieben. Dabei ist diese Beobachtung nur aus einem *weißen* und heterosexuellen *male gaze* zu verstehen. Zwei adoleszente Personen mit Trommeln in der Hand, statischer Körperhaltung und relativ mimikarmen Blick in die Kamera werden als „zwei selbstbewusste

³²⁹ Zit. nach Folie 1 zum Unterpunkt *Bilder aus den Überseekolonien* des digitalen Materials der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³³⁰ Zit. nach dem zentralen Text (ganz links) auf der Pöch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³³¹ Zit. nach Folie 7 zum Unterpunkt *Bilder aus den Überseekolonien* des digitalen Materials der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³³² Zit. nach ebd. Hervorhebung im Original.

³³³ Vgl. Dietrich 2015.

³³⁴ Zit. nach Folie 13 zum Unterpunkt *Bilder aus den Überseekolonien* des digitalen Materials der Finsch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

,Naturburschen“³³⁵ ausgewiesen. Auch hierbei wird es sich wohl kaum um eine Selbstbezeichnung handeln. Insgesamt zeigt sich ein Umgang mit Bild- und Textmaterial, der hegemoniale Blickrichtungen reproduziert.

Abbildung 11 zeigt eine Fotografie einer Reproduktion, die sich in einer der Cook-Vitrinen befindet. Zu sehen ist ein druckgraphisches Doppelportrait, das in der Mitte unterteilt ist und zwei Bildunterschriften enthält. Links steht „Portrait of A MAN of the SANDWICH ISLANDS with his HELMET“³³⁶ und auf der rechten Seite ist zu lesen: „A YOUNG WOMAN of the SANDWICH ISLANDS.“³³⁷ In der der Reproduktion gegenüberliegenden Vitrine ist dieselbe Druckgraphik noch einmal im Material des Touchscreens enthalten.³³⁸ Neben der Abbildung ist dort folgender Text angeführt: „Idealisierte Darstellung eines hawaiianischen Paares.“³³⁹ Da die Repräsentation hier als *idealisiert* bezeichnet wird, vermute ich, dass es sich bei der Bildunterschrift um eine zeitgenössische oder wenig alte Kontextualisierung handelt. Demzufolge liegt die An-

nahme nahe, dass es sich auch bei den bereits zitierten Bildtexten um jüngere Kommentare handelt. Durch die erneute Zurschaustellung von indigenen Geschlechterverhältnissen aus einer *weißen*, »westlichen« Perspektive reproduziert die Saalaufstellung »westlich«-heteronormative Projektionen auf indigene geschlechtliche und sexuelle Lebensweisen. Diese Idealisierung wird für die



Abbildung 11

³³⁵ Zit. nach Folie 3 zum Unterpunkt *Ins rechte Licht gerückt?* des digitalen Materials der Pöch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³³⁶ Zit. nach Folie 4 zum Unterpunkt *Hawai‘i* des digitalen Materials einer Cook-Vitrine. Hervorhebungen im Original (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³³⁷ Zit. nach ebd. Hervorhebungen im Original. Sandwich-Inseln ist eine historische Bezeichnung für Hawai‘i.

³³⁸ Dies liegt daran, dass die Inhalte der digitalen Geräte der beiden Cook-Vitrinen offensichtlich vertauscht sind. Während die eine Vitrine Objekte und Artefakte aus Hawai‘i und Tahiti beinhaltet, sind digital Neuseeland und die Tonga-Inseln repräsentiert und vice versa. An einer anderen Stelle stimmen Bild- und Textmaterial nicht überein. Eine Profilfotografie ist als Frontalansicht bezeichnet und umgekehrt. Sicher können Fehler passieren, dennoch zeigt sich darin kein allzu sensibler Umgang mit kolonialem Erbe.

³³⁹ Zit. nach Folie 4 zum Unterpunkt *Hawai‘i* des digitalen Materials einer Cook-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

bereits erwähnte Druckgraphik (Abb. 11) im digitalen Medium sogar angesprochen, im selben Satz wird die Konstellation allerdings als Paar bezeichnet, was nur aus einer heteronormativen Logik heraus zu verstehen ist. Auch in der Reischek-Vitrine wird historisches, in diesem Fall fotografisches Bildmaterial von einem »Mann« und einer »Frau« archetypisch gegenübergestellt. Ich sehe darin eine Wiederholung europäischer Gewalt durch Missionierung und Annektierung. Hierdurch wurden Teile bestehender Geschlechter-, Sexualitäts- und Familienstrukturen, die sich nicht in ein christliches Weltbild fügten, umgedeutet und mitunter vernichtet.³⁴⁰ Es lassen sich Berichte über nicht binäre und nicht heterosexuelle Strukturen in Ozeanien finden, ebenfalls gibt es Zeugnisse über alternative Familien- und Beziehungsstrukturen.³⁴¹ In ihrer Aussparung wiederholt sich ein kolonialer Blick auf jene Gesellschaften.

Abschließen möchte ich diesen Abschnitt mit der Betrachtung einer weiteren Graphik (siehe Abb. 12). Sie befindet sich am Anfang des Vitrinenstegs einer der Cook-Vitrinen und stellt den Briten auch dar. Das in poppigen Farben inszenierte Portrait beinhaltet eine sehr umfangreiche Collage an Bildzeichen, die wesentlichsten werden rechts neben der Graphik bildlich und versehen mit einem kurzen Text ausgewiesen. Der Rahmen ist eindeutig an die visuelle Kultur der Māori angelehnt. Cook trägt zudem Federschmuck und Gesichtstätowierungen, die ebenfalls an die Māori erinnern. Am Kinn trägt er eine Tätowierung in Form eines Strichcodes und die Jahreszahl 1769 ist zu erkennen. Dabei handelt es sich um das Jahr, in dem Cook zum ersten Mal Neuseeland betrat. Im Grunde sehe ich im Portrait eine Form von kultureller Aneignung, mit dem Strichcode auch eine seichte Kritik an der Ausbeutung von indigenen Bevölkerungen. Allerdings wird Cooks Antlitz von den Worten *Kia Ora Cook* gesäumt. *Kia Ora* ist ursprünglich eine Begrüßungsform der Māori. Auch wenn sie heute im neuseeländischen Englisch gebräuchlich ist, hat sie an dieser Stelle doch einen sehr affirmativen Charakter. An Cooks Revers prangt der „Pfeilspitzen-Kommunikator aus der amerikanischen [sic!] Science-Fiction-Kultfilmserie ‚Star Trek‘.“³⁴² Damit wird er in den Kreis von heldenhaften Weltenreisenden gehoben. Für mich passiert hierdurch auf konnotativer Ebene eine befürwortende Popkulturalisierung von Cook. Dies wird durch die kurzen Texte, aus denen ich eben bereits zitiert habe, umso mehr intensiviert. Demnach steht beispielsweise der Anker symbolisch für *Abenteuer und Beständigkeit* und weiter ist zu lesen, dass „das Bild in Form einer Briefmarke [...] kulturellen Austausch und den versöhnlichen Blick in Vergangenheit und Zukunft [würdigt].“³⁴³ Ich kann nicht nachvollziehen, wieso sich die Kurator_innen dafür entschieden haben, die Graphik in die Aufstellung zu integrieren. Sie hat für mich auf konnotativer Ebene keine klare Aussage, am ehesten

³⁴⁰ Vgl. Abschnitt 3.2.4.

³⁴¹ Vgl. bspw. Silva 2004, Lugones 2007, Mikaere 1994 und Wolfsberger 2009.

³⁴² Zit. nach dem Text zu Halls Graphik am Vitrinensteg einer Cook-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³⁴³ Zit. nach ebd.

ist in ihr eine Huldigung Cooks zu sehen. Diese Erzählung wiederholt sich auch an anderen Stellen. Während betont wird, dass der Engländer von einer indigenen Person aus Hawai‘i erstochen wurde, werden die Geschehnisse zuvor nur als Streit beschrieben. Damit werden Gewaltkontakte aktiv von Cook abgewiesen. Im digitalen Bildmaterial erhält eine Malerei von Cooks Tod die Bildunterschrift „Historienmalerei: Cook, ein sterbender Held;“³⁴⁴ und tatsächlich wird im Weltmuseum ein wenig ambivalentes Bild Cooks entworfen. Fragwürdig scheint mir diesbezüglich die Auswahl der in Abbildung 12 zu sehenden Graphik und ihre Positionierung an den Anfang einer Vitrine, als ließe sich darüber ein geeigneter Zugang herstellen. Noch weniger nachvollziehen kann ich die Entscheidung der Kurator_innen angesichts dessen, dass sich die Graphiken des *weißen* neuseeländischen Künstlers Lester Hall bereits ernstzunehmender Kritik stellen mussten.³⁴⁵ Vielmehr zeigt sich für mich darin die Beibehaltung bestehender Blickrichtungen.



Abbildung 12

³⁴⁴ Zit. nach Folie 12 zum Unterpunkt *Hawai‘i* des digitalen Materials einer Cook-Vitrine. Hervorhebungen im Original (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³⁴⁵ Siehe bspw. Hawkins 2018, URL. Siehe auch die meiner Meinung nach sehr problematischen Statements auf der Homepage des Künstlers.

5.2.6 Lisa Reihanas Videoarbeit

Abbildung 13 zeigt ein abfotografiertes Standbild von Lisa Reihanas Videoarbeit *In Pursuit of Venus*.

Der Titel referiert auf Cooks Auftrag, den Planeten Venus zu beobachten. Auf einem Text neben den Bildschirmen ist zu lesen, dass sich Reihanas Arbeit auf die 1804-1805 entstandene Tapete *Les Sauvages de la Mer du Pacifique* bezieht. Das aufwändige, 20-teilige Panorama aus französischer Fabrikation wurde in einem klassizistischen Stil angefertigt. Dabei wurden Überlieferungen aus Cooks und Louis de Bougainvilles Schriftreihen visuell verarbeitet. Auf der Tapete sind etliche Menschen aus Ozeanien in antikisierenden Gewändern und Posen zu sehen. Auch die Umgebung, ins-



Abbildung 13

besondere die Bäume wirken sehr fiktiv. Bei der Tapete handelt es sich also um eine europäische Projektion, die indigene Menschen aus dem Pazifikraum exotisiert und verzerrt darstellt.³⁴⁶ In *In Pursuit of Venus* wurden einige Szenen der Tapete aufgegriffen und von Māori – auch Reihana bezeichnet sich selbst als Māori³⁴⁷ – und weiteren indigenen Personengruppen aus Ozeanien rekontextualisiert.

Die Arbeit löste in mir ein großes Unbehagen aus, dessen Ursprung ich erst nach einigen Besuchen erörtern konnte. Zunächst ist hier die Soundebene zu nennen. Besucher_innen betreten den Südsee-Saal und sind unmittelbar von Klängen umgeben, die scheinbar aus dem Off eingespielt werden. Dabei hat die eurozentrische, verharmlosende und an vielen Stellen unsensible Ausrichtung der Dauerausstellung in mir bereits eine Haltung erzeugt, die bezüglich der Autor_innenschaft des Sounds bereits eine entsprechende Vorannahme trifft. Auch wenn andere Museumsbesuchende dies anders empfinden mögen, halte ich es nicht für sinnvoll einen Saal so zu gestalten, dass die wesentliche Raumlogik derart verschachtelt ist. Im Südsee-Saal muss die zentrale Stellwand und Sichtblockade zunächst physisch umschritten werden, um den Ton Reihanas Videoarbeit zuordnen zu können. Dabei entstehen wenige Verbindungen oder narrative Verdichtungen, vielmehr steht

³⁴⁶ Dies zeigt sich auch sehr deutlich in der Titelgebung: *Les Sauvages* oder zu Deutsch *die Wilden*.

³⁴⁷ Reihana 2012, 38. Auch aus dem etwas kryptischen Text neben den Bildschirmen ist dies zu vernehmen.

die Selbstrepräsentation von indigenen Personengruppen im Video kommentarlos neben den Erzählungen der Vitrinen.

Inwiefern Reihanas Arbeit repräsentativ für (alle) indigene Bevölkerungsgruppen Ozeaniens ist, kann ich aus meiner Perspektive nicht beurteilen. Allerdings enthält Reihanas schriftlicher Teil zur eigenen Masterarbeit eine Reihe von reflexiven Überlegungen, die darauf hindeuten. Unter anderem schreibt Reihana: „I'm conscious that *In Pursuit of Venus* could fall into exotic cliches and I don't want to create stereotypical portrayals.“³⁴⁸ Auf alle Fälle kann gesagt werden, dass die gezeigte Version von *In Pursuit of Venus* einen Blick auf vorkoloniale ozeanischen Gesellschaften aus einer indigenen Perspektive anbietet. Es handelt sich dabei um ein widerständiges Sprechen gegen eurozentrische Geschichtsschreibung. Dabei ist es überaus sinnvoll weit zurückzuschauen in der Geschichte, denn mit Glissant gesprochen können sich bereits „geringfügige Veränderungen in den Anfangsparametern [...] unendlich und erratisch innerhalb des Systems fortsetzen.“³⁴⁹ Ich halte Reihanas aufwändiges Projekt für gelungen. Im Weltmuseum sind meiner Meinung nach selbstermächtigende Gegennarrative oder ein Eingreifen in bestehende Diskurse dennoch zum Scheitern verurteilt.³⁵⁰ Denn parallel zu *In Pursuit of Venus* verlaufen Erzählstränge, die wie in den vorangegangenen Abschnitten ausgeführt, entweder zu wenig oder mitunter auch gar nicht mit kolonialen Machtverhältnissen brechen. Reihana selbst schreibt wie bereits zitiert über die Gefahr, erneut problematische Repräsentationen zu erzeugen. Auch wenn ich davon ausgehe, dass dies im Fall von *In Pursuit of Venus* nicht unbedingt der Fall ist, muss der museale Raum, der die Arbeit umgibt, mitbedacht werden. Gerade der Sound mischt sich im ganzen Saal mit problematischen Texten und auf inhaltlicher Ebene hat es die Rekontextualisierung schwer gegen die Hommage an Cook, Reischek und so weiter anzukämpfen. Die Endstereotypisierung von indigenen Traditionen wie Tanz, Musik und Kleidung bei gleichzeitiger Aussparung von Folgen des Kolonialismus und Machtasymmetrien, kann maximal in einem Multikulturalismus münden.

³⁴⁸ Reihana 2012, 23. Hervorhebung im Original.

³⁴⁹ Glissant 2005, 59-60. Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Abschnitt 3.2.3.

³⁵⁰ Hier sei auch nochmal auf die Feststellung aus Abschnitt 3.1.5 verwiesen: Zeitgenössische Kunst allein kann keine Neuaustrichtung von ethnologischen Museen bewirken, wenn sich deren Praxen nur unzureichend verändern.

6 Fazit – Erste Schritte oder vertane Chancen

Im Theorieteil dieser Arbeit konnte herausgearbeitet werden, dass die Entstehung von ethnologischen Museen in Europa verwoben ist mit rassistischer Wissenschaftspraxis, Kolonialismus und der Herausbildung von Nationalstaatlichkeit. Großes europäisches Interesse an ethnologischen Objekten und Artefakten, aber auch menschlichen Überresten, sowie der Vermessung von menschlichen Körpern kam in wissenschaftlichen Kreisen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf. In den Sammlungen der ethnologischen Museen befinden sich heute jedoch auch Objekte und Artefakte älteren Ursprungs. Viele davon gehen auf fürstliche oder kirchliche Kunst- und Wunderkammern zurück. Diese hatten einen enzyklopädischen Anspruch und waren ein Versuch, die Gesamtheit der Welt darzustellen. Gegen Ende der 1860er Jahre veränderten sich wissenschaftliche Klassifikationssysteme und damit der Sammlungs- und Repräsentationsanspruch. Dies fällt zusammen mit der Zeit, ab welcher sich die Gründung von ethnologischen Museen in Europa häufte. Nach und nach etablierten sich die Ethnologie und die physische Anthropologie in der wissenschaftlichen Landschaft und etwa bis zur Wende zum 20. Jahrhundert blieb der Evolutionismus, demzufolge Menschengruppen ein mono-lineares Entwicklungsstufenmodell durchlaufen, die dominante theoretische Grundlage. Europäer_innen wurden an die Spitze dieser Evolution proklamiert, wohingegen außereuropäische Gesellschaften als niedere Entwicklungsstufen angesehen wurden. Ethnologische Museen in Europa hatten die Definitionsmacht, mittels wissenschaftlich legitimierter Ausstellungen und entlang von Ethnografica abgeschlossene außereuropäische Gesellschaften zu konstruieren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde »westliche« Überlegenheit zunehmend rassistisch begründet. Es ergaben sich Synergien aus ethnologischer Museumspraxis, Wissenschaft, sowie europäischer Kolonialpolitik. Die wissenschaftliche Konstruktion von menschlichen »Rassen« lieferte die kolonialpolitische Legitimation von Versklavung, Ausbeutung und Fremdherrschaft. Europäer_innen bekamen in den ethnologischen Museen exotisierende und abwertende Repräsentationen geliefert, die wiederum die »eigene«, zunehmend nationalistisch konnotierte Überlegenheit reproduzierten. Die Entstehung und die historische Museumspraxis sind im Fall des Weltmuseums aufgrund der Quellenlage nur lückenhaft analysierbar. Museumseigene Publikationen enthalten wenig Bemühungen, die eigene Institutionsgeschichte aufzuarbeiten. Diesbezüglich wäre weitere Forschungsarbeit sinnvoll.

Die Rezeption von postkolonialer Theorie hat an den Universitäten früher eingesetzt als in den ethnologischen Museen, so dass Kritik an deren Ausstellungspraxen bereits seit Ende der 1980er Jahre verfügbar ist. Dennoch konnten sich essenzialistische und exotisierende Repräsentationen lange halten, beziehungsweise zeigen sich noch heute. Es stellt sich die berechtigte Frage, warum Umbenennungen, sowie Neuausrichtungen von ethnologischen Museen erst vor wenigen Jahren

einsetzen und ob es sich dabei um progressive Neuverhandlungen oder lediglich um reformistische Zugeständnisse handelt, die wenig am Status quo ändern. Im dritten Kapitel dieser Arbeit wurden ausgewählte Hürden und Möglichkeiten von ethnologischer Museumsarbeit beleuchtet. Diesbezüglich bin ich nach der Analyse der Meinung, dass die Dauerausstellung des Weltmuseums weit davon entfernt ist, alle Potenziale einer zeitgemäßen postkolonialen Ausstellungspraxis auszuschöpfen. Viele Probleme wurden zwar erkannt, oft fehlt aber ein aktives Brechen mit ihnen. Beispielsweise werden Provenienzfragen im Museum zwar verhandelt, doch bleibt dies an einigen Objekten und Artefakten mit belegtermaßen gewaltvollen Aneignungsschichten aus. Die Benin-Bronzen etwa, die in einer Strafexpedition aus dem königlichen Palast gestohlen wurden, stehen zentral im Raum *Benin und Äthiopien: Kunst, Macht, Widerstand*, dabei wird auf ihre Provenienz nicht eingegangen. Auch kommt es nicht zu einem aktiven Bruch mit der eurozentrischen Blickrichtung. Dies zeigt sich etwa im Umgang mit den Objekten und Artefakten. Sie werden in – für mich oft nicht nachvollziehbaren – dichten Arrangements zusammengefügt, so dass sich vielmehr eine ästhetische Erfahrung, als eine kontextuelle Auseinandersetzung anbahnt. Dabei sind im Südsee-Saal alle Formen der Kontextualisierung sehr dezent gehalten. Insgesamt lädt der Raum eher dazu ein, eine visuelle Oberfläche zu konsumieren, als sich Fragen nach postkolonialen Verhältnissen zu stellen. Auch wenn nicht mehr davon ausgegangen wird, dass die Essenz einer Kultur ausgestellt werden kann und im Weltmuseum die »anderen« durchaus mit dem europäischen »eigenen« in Beziehung gestellt werden, wird das »eigene« wenig in Frage gestellt. Meiner Meinung nach verfehlt es die aktuelle Dauerausstellung ein empowernder Raum für unterdrückte Personengruppen zu sein. Dabei gäbe es allein im Südsee-Saal eine Reihe von Möglichkeiten, einen Perspektivenwechsel durchzuführen: »Westliche« Ontologie könnte zum Beispiel anhand der hawaiianischen federbesetzten Gottesdarstellung herausgefordert werden, denn für sie trifft die »westliche« Trennung in belebte und unbelebte Dinge nicht zu. Eine aktive Verhandlung der Frage, ob und wie ein solches Objekt oder Artefakt ausgestellt werden kann, wäre hierbei zielführend. Vielfach wird im Weltmuseum historisches Bild- und Textmaterial aus der Hochphase der kolonialen Expansion verwendet. An zahlreichen Stellen wiederholt

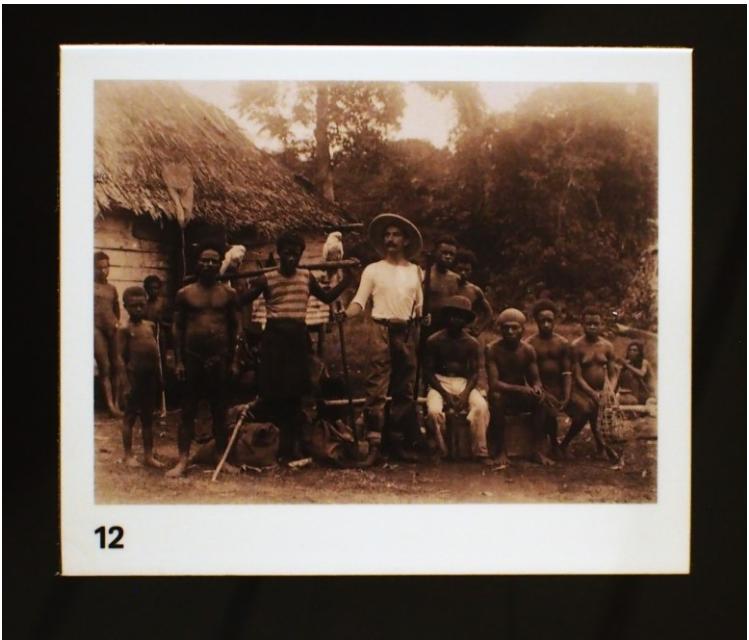


Abbildung 14

sich dabei die machtvolle Blickrichtung. Häufig werden die Dokumente verwendet, um über die »anderen« zu sprechen, anstatt weiße und eurozentrische oder cis-männliche Normen aufzuzeigen und zu hinterfragen. Dabei läge Fotografien wie in Abbildung 14 zu sehen, wenn sich schon dafür entschieden wird, sie zu zeigen, durchaus die Möglichkeit eines Perspektivenwechsels inhärent. Denn ihnen ist nicht (nur) ein „Augenmerk auf menschlicher Anatomie und Kleinwuchs“³⁵¹ – so die Bildunterschrift in der aktuellen Museumsaufstellung – zu entnehmen. Vielmehr sind sie als Dokumente rassistischer Wissenschaftspraxis und europäischer Ignoranz anzusehen. Ohne komplexe wissenschaftliche Abhandlungen verfassen zu müssen, könnte beispielsweise die mittige und heroische Selbstinszenierung Pöchs in Abbildung 14 ausgewiesen werden.

Im Weltmuseum wird an einigen Stellen auf koloniale Kontexte hingewiesen, kritische Theorie ist demnach offensichtlich angekommen. Allerdings ändert sich dadurch der Erzählstil nicht programmatisch, vielmehr werden an den wesentlichen Stellen beschönigende Formulierungen verwendet. Kolonialität oder heutige Machtasymmetrien werden kaum bis gar nicht angesprochen und in der Museumsnarration endet Kolonialismus mit der politischen Dekolonialisierung.³⁵² Kritische Theorie ist zwar angekommen, allerdings leiten sich daraus kaum Konsequenzen für die Praxis ab, so dass sich an der hegemonialen Erzählung nur wenig ändert. Einzelne Angehörige aus unterdrückten Communities kommen zwar zu Wort, jedoch werden weder Unterdrückungsmechanismen benannt, noch kommt es zu offensichtlich kritischen Aussagen. An der dominanten eurozentrischen Blickrichtung ändert sich wenig.

Das Hauptnarrativ des Südsee-Saals ist Reischek, Pöch, Finsch und Cook gewidmet. Die vier *weißen* Europäer waren jeweils auf Forschungs- und Eroberungsreisen in Ozeanien. Dabei werden ihre kolonialen Verstrickungen entweder nicht thematisiert oder aber positiven Errungenschaften gegenübergestellt. Die vier Männer werden als Personen der Wissenschaft dargestellt. Zwar wird teils darauf verwiesen, dass ihre historische Wissenschaftspraxis mitunter europäischer Kolonialpolitik in die Hände spielte, jedoch fehlt der Hinweis, dass diese Wissenschaft unauflöslich mit Kolonialismus verwoben war. Diesbezüglich verwundert die erneute Hommage bis Glorifizierung (Cook wird als Held bezeichnet) der vier Männer sehr. Im Südsee-Saal wird es damit verfehlt, eine zeitgemäße Perspektive auf die genannten Personen und ihre Praxen zu entwerfen.

³⁵¹ Zit. nach Folie 3 zum Unterpunkt *Koloniale Sichtweise* des digitalen Materials der Pöch-Vitrine (zuletzt geprüft am 21.12.2018).

³⁵² Bezeichnet ist diesbezüglich auch der Saal *Im Schatten des Kolonialismus*. Hier beschränkt sich die Verhandlung von Kolonialität auf ein Satzzeichen: Die Überschrift *Unabhängigkeit: Das Ende des europäischen Kolonialismus?* endet mit einem Fragezeichen. Der dazugehörige Text spricht, so wie auch der Rest der Aufstellung, nicht über koloniale Kontinuitäten.

Das Sichtbarmachen von kuratorischer Autorität und Sprecher_innenpositionen beschränkt sich auf eine kryptische Plakette, die lediglich die Namen der beteiligten Personen nennt. Darüber hinaus wird diskriminierende Sprache, mal ganz offen und mal in Anführungszeichen verwendet. Insbesondere im ausgestellten Bildmaterial und den dazugehörigen Bildunterschriften zeigt sich ein äußerst unsensibler Umgang mit Kolonialgeschichte. Rassistische, heteronormative und sexistische Inhalte werden zum Teil unkritisch wiedergegeben und sind mitunter auch der zeitgenössischen Textproduktion der Kurator_innen eingeschrieben. Somit verfehlt es die Aufstellung, eine antidiskriminativerische Perspektive einzunehmen. Im Südsee-Saal zeigt sich zudem mustergleich, dass das Implementieren von zeitgenössischer Kunst zum Zweck eine zeitgemäße Perspektive herzustellen, ohne dabei die Logiken ethnologischen Ausstellens grundlegend zu überdenken, scheitern muss. Die Graphik von Lester Hall ist konnotativ uneindeutig und liefert für mich wenig Sinnstiftendes, am ehesten sehe ich darin jedoch eine diskriminierende Praxis. Demgegenüber steht die Videoinstallation von Lisa Reihana, in der ich durchaus eine selbstermächtigende Praxis und ein Sprechen gegen das hegemoniale Narrativ sehe. Allerdings geht die Videoarbeit dabei sehr vorsichtig vor, so dass das Potenzial, da es sich in unmittelbarer Nähe zu den anderen Narrativen im Raum befindet, verpufft.

Die Beobachtungen, dass im Weltmuseum weder mit dem glorifizierten europäischen Entdeckungsmythos gebrochen, noch eine tiefgreifende postkoloniale Perspektive entworfen wird, lassen sich meiner Meinung nach auf die gesamte Dauerausstellung übertragen. Abschließen möchte ich diese Arbeit daher mit einigen Gedanken zu weiteren Sälen. Im Saal *Benin und Äthiopien: Kunst, Macht, Widerstand* befindet sich eine kritische Perspektive buchstäblich im letzten Winkel des Museums. Das Museum selbst bezieht hierzu jedoch keine Stellung, so dass Kritik lediglich an einem Nebenschauplatz stattfindet. Die Verwendung von Begriffen wie *Südsee, Neue Welt oder I[...]* trifft nur selten und wenn dann nicht als gut sichtbares Raumnarrativ auf eine Problematisierung dieser eurozentrischen Termini. Auch im Raum *Der Orient vor der Haustüre* gibt es keine Bemühungen, das Konzept des *Orients* zu dekonstruieren. An vielen Stellen wird damit die Wortwahl der Kurator_innen antidiskriminativerischen, aber auch wissenschaftlichen Ansprüchen nicht gerecht. In mehreren Sälen kommen Personen, die sich den jeweiligen Herkunftsgesellschaften verbunden fühlen, in kurzen Videomitschnitten zu Wort. Dabei ist auffällig, dass keine Person die Praxen des Weltmuseums kritisiert. Auf keinen Fall ist anzunehmen, dass alle Angehörige einer unterdrückten Personengruppe eine ablehnende Haltung gegenüber dem Weltmuseum haben, dennoch vermittelt sich ein verzerrtes, rein affirmatives Bild. Im Saal *Ein Dorf in den Bergen* sind die Videos von Personen aus dem Himalaya über Bildschirme, die in der Ausstellungsarchitektur parallel zum Boden etwa in 80cm Höhe angebracht wurden, zu sehen. Beim Betrachten schauen stehende

Erwachsene auf die interviewten Personen hinab, zudem muss das Video zunächst über den Touchscreen ausgewählt werden. Für das Abspielen des Tons muss ein Finger dauerhaft auf einem Bedienfeld bleiben. Demgegenüber werden die Videos von zwei *weißen* Europäern – einer davon ist der amtierende Direktor Christian Schicklgruber – etwa auf Sichthöhe von stehenden Erwachsenen inklusive Ton abgespielt. Das Weltmuseum Wien ist weder ein antidiskriminativer Ort, noch hat sich das Museum – wie von Schicklgruber behauptet – „von der historischen Trennung in ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ [...] verabschiedet.“³⁵³

³⁵³ Schicklgruber zit. nach: URL: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#direktion> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

Literaturverzeichnis

Anderl, Gabriele; **Cazan**, Ildikó (2015): Das Museum für Völkerkunde in Wien. In: Anderl, Gabriele u.a. (Hg*): ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung. Köln u.a.

Antweiler, Christoph (2015): Welche Ethnologie für das Museum? – Welches Museum für die Ethnologie? In: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg*): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Bielefeld.

Attia, Kader (2013): Repair: Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired. In: URL: <http://kaderattia.de/repair-architecture-reappropriation-and-the-body-repaired/> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

Bangma, Anke (2013): Respondenz zu Susanne Leeb. Einige Gedanken über die unbequeme Aktualität ethnologischer Museen. In: Texte zur Kunst. 91. 63-71.

Baur, Joachim (2010a): Museumsanalyse. Zur Einführung. In: Baur, Joachim (Hg*): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld.

Baur, Joachim (2010b): Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Baur, Joachim (Hg*): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld.

Bayer, Natalie; **Kazeem-Kamiński**, Belinda; **Sternfeld**, Nora (2017): Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation. In: Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg*): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin u.a.

Bayer, Natalie; **Terkessidis**, Mark (2017): Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxelogie des Kuratierens. In: Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg*): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin u.a.

Bennett, Tony (1995): The birth of the museum. History, theory, politics. London/ New York.

Bennett, Tony (1998): Speaking to the eyes. Museums, legibility and the social order. In: Macdonald, Sharon (Hg*): The politics of display. Museums, science, culture. London u.a.

Boast, Robin (2011): Neocolonial Collaboration. Museum as Contact Zone Revisited. In: *Museum Anthropology*. 34/1. 56-70.

Braidotti, Rosi (2014): Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen. Frankfurt (Main) u.a.

Broeck, Sabine (2015): Aufklärung. In: Arndt, Susan; Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg*): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk. Münster.

Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt (Main).

Caceres, Imayna; **Mesquita**, Sunanda; **Utikal**, Sophie (2017): Anti*Colonial Fantasies/ Decolonial Strategies. A Conversation. In: Bayer, Natalie; Kazeem-Kamiński, Belinda; Sternfeld, Nora (Hg*): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin u.a.

Castro Varela, María do Mar; **Dhawan**, Nikita (2015): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld.

Colardelle, Michel (2006): Musées de Société im 21. Jahrhundert. Was soll mit ihnen geschehen? In: Grewe, Cordula (Hg*): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart.

Dietrich, Anette (2015): Mischehe. In: Arndt, Susan; Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg*): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk. Münster.

El-Tayeb, Fatima (2001): Schwarze Deutsche. Der Diskurs um „Rasse“ und nationale Identität 1890 – 1933. Frankfurt (Main).

Feest, Christian (1980): Das Museum für Völkerkunde. In: *Museum für Völkerkunde Wien (Hg*)*: Das Museum für Völkerkunde in Wien. Salzburg u.a.

Fillitz, Thomas (2008): Einleitung. Präsentation und Repräsentation als Blickregime. In: Eberhard, Igor; Gohm, Julia; Wolfsberger, Margit (Hg*): Kathedrale der Kulturen. Repräsentation von Ozeanien in Kunst und Museum. Wien u.a.

Förster, Larissa (2013): Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum? In: Bierschenk, Thomas (Hg*): Ethnologie im 21. Jahrhundert. Berlin.

Fründt, Sarah (2015): Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen. In: Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg*): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld.

Fuchs, Brigitte (2003): „Rasse“, „Volk“, Geschlecht. Anthropologische Diskurse in Österreich 1850 – 1960. Wien u.a.

Glissant, Édouard (2005): Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit. Heidelberg.

Goede Montalván, Peggy (2015): Museen der „Weltkulturen“ oder Museen „zwischen den Welten“? In: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg*): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Bielefeld.

Groschwitz, Helmut (2017): Das Museum als Strategie der kulturellen Ambiguitätsbewältigung. In: Hahn, Hans Peter (Hg*): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht. Berlin.

Gründer, Horst (2002): Die historischen und politischen Voraussetzungen des deutschen Kolonialismus. In: Hiery, Hermann Joseph (Hg*): Die Deutsche Südsee 1884-1914. Ein Handbuch. Paderborn u.a.

Hahn, Hans Peter (2017): Wieviel Ethnologie steckt im „Weltkulturenmuseum“? In: Hahn, Hans Peter (Hg*): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht. Berlin.

Hall, Stuart (2008): Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht. In: Stuart, Hall (Hg*): Ausgewählte Schriften 2. Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg.

Hall, Stuart (2013): Wann gab es das Postkoloniale? In: Conrad, Sebastian (Hg*): Jenseits des Euzentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt (Main).

Harris, Clare; O'Hanlon, Michael (2013): The future of the ethnographic museum. In: Anthropology Today. 29(1). 8-12.

Hawkins, Nicole (2018): You can't copyright culture, but damn I wish you could. In: URL: <https://thespinoff.co.nz/atea/20-03-2018/you-cant-copyright-culture-but-damn-i-wish-you-could/> (zuletzt geprüft 08.02.2019).

Heermann, Ingrid (2011): Collections and Encounters – Glimpses of Melanesian Entrepreneurs. In: Boutiaux, Anne-Marie; Seiderer, Anna (Hg*): *Fetish Modernity*. Tervuren.

Hoins, Katharina; **Mallinckrodt**, Felicitas von (2018) Der dritte Ort. Neuer Materialismus und Museum. In: Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg*): *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*. Bielefeld.

hooks, bell (2015): Talking back. Thinking feminist, thinking black. New York.

Ivanov, Paola (2017): Europa provinzialisieren, *material* und *ontological tum* kuratieren? Gedanken aus der Ausstellungspraxis des Humboldt Lab Dahlem. In: Hahn, Hans Peter (Hg*): *Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht*. Berlin.

Jobst, Irene (2012): Das Museum für Völkerkunde von seiner Gründung bis 1938. Ein Beitrag zur historischen Museologie. Diplomarbeit. Universität Wien.

Johnston-Arthur, Araba Evelyn (2009): „... um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman ...“ Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten. In: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg*): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien.

Jones, Anna Laura (1993): Exploding Canons. The Anthropology of Museums. In: *Annual Review of Anthropology*. 22(1). 201-220.

Kaschuba, Wolfgang (2015): Aufgeklärter Kolonialismus: eine heilbare Schizophrenie? In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. 1. 102-104.

Kazeem, Belinda; **Lauré al-Samarai**, Nicola; **Piesche**, Peggy (2009): Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte politischer Tektonik. In: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg*): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien.

Kazeem, Belinda; **Schaffer**, Johanna (2012): Talking back. bell hooks und Schwarze feministische Ermächtigung. In: Reuter, Julia; Karentzos, Alexandra (Hg*): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991): Objects of Ethnography. In: Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hg*): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington u.a.

Klein, Alexander (2004): Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld.

Knop, Linda-Josephine (2015): Interdisziplinäre Methoden der Ausstellungsanalyse. Ein kurzer Überblick. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg*): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld.

Konninger, Saskia u.a. (2011): Modernity? It's the Economy, Stupid! Business as a Catalyst for Encounters, Contact and Production. In: Boutiaux, Anne-Marie; Seiderer, Anna (Hg*): Fetish Modernity. Tervuren.

Kragulj, Claudia (2008): Das Museum dekolonisieren. Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen. Masterarbeit. Universität für angewandte Kunst Wien.

Kramer, Dieter (2004): Gesellschaftspolitische Werkstätte Museum. Museumskonzeptionen vor einhundert Jahren und die Zukunftsfähigkeit des ethnologischen Museums. In: Kasprycki, Sylvia (Hg*): Ansichtssachen. Ein Lesebuch zu Museum und Ethnologie in Frankfurt am Main. Frankfurt (Main).

Kraus, Michael (2000): Über das Museum an die Universität. In: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg*): Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Marburg.

Kraus, Michael; **Noack**, Karoline (2017): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Bielefeld.

Kravagna, Christian (2009): Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum. In: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg*): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien.

Kravagna, Christian (2015a): Vom ethnologischen Museum zum *unmöglichen* Kolonalmuseum. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1. 95-100.

Kravagna, Christian (2015b): Hopes and Impediments. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1. 113-115.

Krenn, Kerstin (2008): Das selbstreflexive Museum. Eine Ansichtssache. Masterarbeit. Universität für angewandte Kunst Wien.

Laely, Thomas (2017): Museum als ethnologische Methode? Zeitgeschuldete Betrachtungen. In: Hahn, Hans Peter (Hg*): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Welt-sicht. Berlin.

Landkammer, Nora (o.J.): Das Museum als Ort des Verlernens. Widersprüche und Handlungs-räume der Vermittlung in Ethnologischen Museen. Unveröffentlichtes Manuscript. Erscheint in: Förster, Larissa; Edenheiser, Iris (Hg*): Einführung in die Museumsethnologie. Bielefeld.

Laukötter, Anja (2007): Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemu-seen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld.

Laukötter, Anja (2009): Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Dietzsch, Ina (Hg*): Horizonte ethnografischen Wissens. Eine Bestandsauf-nahme. Wien u.a.

Laukötter, Anja (2013): Die „Sammelwut“ der Anthropologen. In: Stoecker, Holger (Hg*): Sam-meln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen. Berlin.

Leeb, Susanne (2013): Asynchrone Objekte. In: Texte zur Kunst. 91. 41-61.

Lewy, Matthias (2015): Objekte hören? Klang im ethnologischen Museum. Ein Beitrag zur ange-wandten auditiven Anthropologie. In: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg*): Quo vadis, Völker-kundemuseum? Bielefeld.

Lidchi, Henrietta (1999): The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: Hall, Stuart (Hg*): Representation. Cultural representations and signifying practices. London u.a.

Linimyr, Peter (1994): Wiener Völkerkunde im Nationalsozialismus. Ansätze zu einer NS-Wissen-schaft. Frankfurt (Main) u.a.

Lugones, María (2007): Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System. In: Hypatia. 22(1). 186-209.

Lynch, Bernadette (2011): Collaboration, contestation and creative conflict. On the efficacy of museum/community partnerships. In: Marstine, Janet (Hg*): The Routledge companion to museum ethics. Redefining ethics for the twenty-first-century museum. London.

Macdonald, Sharon (2006): The politics of display. Museums, science, culture. London u. a.

Macdonald, Sharon (2010): Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim (Hg*): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld.

Macdonald, Sharon (2015): Probleme mit der Ethnologie. In: Humboldt Lab Dahlem (Hg*): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem. Berlin.

Mauksch, Stefanie; **Rao**, Ursula (2015): Vom Wissen der Objekte. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie. In: Hoins, Katharina; Mallinckrodt, Felicitas von (Hg*): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld.

Mikaere, Annie (1994): Maori Women. Caught in the Contradictions of a Colonised Reality. In: Waikato Law Review. Taumauri. 2. 125-150.

Mückler, Hermann (2009): Mythos Südsee. Reaktionen, Projektionen, Visionen. In: In: Mückler, Hermann; Ortmayr, Norbert; Werber, Harald (Hg*): Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Wien.

Museum für Völkerkunde in Wien; Verein Freunde der Völkerkunde (1954): Nachruf auf Friedrich Röck. In: Archiv für Völkerkunde. 9. 172-177.

Muttenthaler, Roswitha; **Wonisch**, Regina (2007): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld.

Ndiaye, Ken Kelountang (2011): Ethnography Museums, Diasporas and Modernity. What's at Stake. In: Boutiaux, Anne-Marie; Seiderer, Anna (Hg*): Fetish Modernity. Tervuren.

Noack, Karoline (2015): Museum und Universität. Institutionen der Ethnologie und Authentizität der Objekte. Rückblicke, gegenwärtige Tendenzen und zukünftige Möglichkeiten. In: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hg*): *Quo vadis, Völkerkundemuseum?* Bielefeld.

Ogbechie, Sylvester Okwunodu (2013): Respondenz zu Susanne Leeb. Zeitgenössische Kunst, ethnologische Museen und relationale Politik. In: *Texte zur Kunst*. 91. 73-81.

Pinto, Ana Teixeira (2013): In *No Man's Land*. In: URL: <http://kaderattia.de/2369/> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London u.a.

Pusman, Karl (2008): Die „Wissenschaften vom Menschen“ auf Wiener Boden (1870 - 1959). Die anthropologische Gesellschaft in Wien und die anthropologischen Disziplinen im Fokus von Wissenschaftsgeschichte, Wissenschafts- und Verdrängungspolitik. Wien u.a.

Rücker, Marion (2010): (Post-)Koloniales Ausstellen? Betrachtungen zu der Dauerausstellung „Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ im Völkerkundemuseum Wien. Masterarbeit. Universität für angewandte Kunst Wien.

Said, Edward (2014): *Orientalismus*. Frankfurt (Main).

Schade, Sigrid; **Wenk**, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld.

Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld.

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

Scholze, Jana (2010): Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg*): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld.

Schorch, Philipp; **Kahanu**, Noelle M.K.Y. (2015): Anthropology's Interlocutors. Hawai'i Speaking Back to Ethnographic Museums in Europe. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. 1. 110-113.

Silva, Noenoe K. (2004): Aloha betrayed. Native Hawaiian resistance to American colonialism. Durham, NC.

Sow, Noah (2015): Indianer. In: Arndt, Susan; Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg*): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk. Münster.

Sternfeld, Nora (2009a): Aufstand der unterworfenen Wissensarten - museale Gegenerzählungen. In: Martinz-Turek, Charlotte; Sommer, Monika (Hg*): Storyline. Narrationen im Museum. Wien.

Sternfeld, Nora (2009b): Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris. In: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg*): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien.

Suhrbier, Mona (2015): Lastenverteilung. Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation. In: In: Kraus, Michael; Noack, Karoline (Hrsg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Bielefeld.

Taschwer, Klaus (2017): Hexenjagd gegen den Mitentdecker der Venus von Willendorf. In: URL: <https://derstandard.at/2000064860115/Hexenjagd-gegen-den-Mitentdecker-der-Venus-von-Willendorf> (zuletzt geprüft am 08.02.2019).

Trinh, Thi Minh-Ha (1989): Woman, native, other. Writing postcoloniality and feminism. Bloomington.

Voß, Heinz-Jürgen; **Wolter**, Salih Alexander (2015): Queer und (Anti-) Kapitalismus. Stuttgart.

Wolfberger, Margit (2009): Ehe, Familie und Verwandtschaft. Sozialformen in Ozeanien. In: Mückler, Hermann; Ortmayr, Norbert; Werber, Harald (Hg*): Ozeanien. 18. bis 20. Jahrhundert. Geschichte und Gesellschaft. Wien.

Wonisch, Regina (2009): Schnittstelle Ethnographie. Ein Rundgang durch das Naturhistorische Museum Wien. In: Kazeem, Belinda; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg*): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien.

Wonisch, Regina (2017): Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst. Stuttgart.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kader Attia (2012): The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures. Installation, mixed media. dOCUMENTA (13), Kassel. Raumansicht. In: Kunstforum International. Bd. 217. 116-117.

Abbildung 2: Kader Attia (2012): The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures. Installation, mixed media. dOCUMENTA (13), Kassel. Raumansicht. In: Kunstforum International. Bd. 244. 218.

Abbildung 3: Amazigh (»Berber«) fibula fashioned with a belgium coin in effigy of Leopold II. o.J., o.A. In: Attia, Kader (2012): The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures. DIN-A2 Ausstellungs-Folder. Rückseite.

Abbildung 4: Offizieller Folder. Raumplan Weltmuseum Wien. Doppelseite Mezzanine. Scan des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 5: Südsee-Saal. Weltmuseum Wien. Perspektive vom Indonesien-Saal kommend. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 6: Südsee-Saal. WMW. Perspektive vom Museomanie-Saal kommend. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 7: Fintsch-Vitrine. Südsee-Saal. WMW. Montage aus mehreren Fotos des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 8: Fintsch-Vitrine, erstes Segment. Südsee-Saal. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 9: Mehrstimmigkeit-Plakette. Südsee-Saal. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 10: Film-Stills des Interviews mit Rhonda Paku. Reischek-Vitrine. WMW. Fotos des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 11: Reproduktion einer Graphik die Menschen aus Hawai'i darstellt. Cook-Vitrine. Südsee-Saal. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 12: Lester Halls Graphik Kia Ora Cook New Zealand auf dem Vitrinensteg. Cook-Vitrine. Südsee-Saal. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 13: Film-Still von Lisa Reihanas Videoinstallation The Pursuit of Venus. Südsee-Saal. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.

Abbildung 14: Reproduktion einer Fotografie von Rudolph Pöch und Kai-Papuas. 1904/05. Pöch-Vitrine. WMW. Foto des Verfassers. Aufnahmedatum: 21.12.2018.