

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Ethno-illogical Museums:
Analyse künstlerischer Interventionen in ethnologischen Museen

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Ethno-illogical Museums:
Analyse künstlerischer Interventionen in ethnologischen Museen

verfasst von / submitted by

Heidelinde Zach

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for
the degree of

Master of Education (M.Ed.)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /

degree programme code as it appears on the student record sheet:

US 196 071 072

Studienrichtung lt. Studienblatt /

degree programme as it appears on the student record sheet:

Lehramtsstudium Master

Lehramt: Unterrichtsfach tex

Lehramt: Unterrichtsfach dae

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

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

Wien, 15.05.2021 _____
Heidelinde Zach

Kurzfassung:

Ethnologische Museen stehen seit den 1980er Jahren in der Kritik ihrer Pflicht zur Reflexion und Dekolonisierung nur ungenügend nachzukommen. Im deutschsprachigen Raum hat sich die Diskussion um Kolonialität in der Museumspraxis und Restitution von *looted objects* um gut 20 Jahre verzögert und so auch die Dekolonisierung kulturpolitischer Institutionen. Kooperationen mit kritischen Künstler:innen soll ethnologischen Museen zu eindrucksvollen Entwicklungssprüngen verhelfen und die Häuser, samt Sammlungen, als wertvoll für aktuelle gesellschaftliche Diskurse konstruieren. Die vorliegende Masterarbeit geht daher der Fragestellung nach, ob künstlerische Interventionen einen dekolonialen Effekt auf die Museumspraxis ethnologischer Museen ausüben. Als zu analysierende Beispiele wurden das Weltmuseum Wien und die Kooperation mit Lisl Ponger (*The Master Narrative*, 2017) und das Humboldt Forum und die Zusammenarbeit mit Priya Basil (*Locked In & Out*, 2020) gewählt. Um spezifische Fortschritte ausmachen zu können, wurde zunächst die Genese der Institutionen und das Diskussionsfeld zusammengefasst, um anschließend eine analytische Fallstudie nach Thiemeyer (2013) durchzuführen. Auch wenn dekoloniale Aspekte in der ethnologischen Museumspraxis offensichtlich sind, ist festzustellen: Authentische Dekolonisierung findet allein durch tatsächliche Restitutionsverfahren statt.

Abstract:

*Since the 1980s, ethnological museums have been criticized for failing to adequately fulfill a duty of reflection and decolonization. In German-speaking countries, the discussion about colonialism and restitution of looted objects has been delayed by around 20 years, and so has the decolonization of cultural institutions. For the last years ethnological museums started cooperations with critical artists to make leaps in development and create some value for current social discourse. This master's thesis therefore examines the question of whether artistic interventions have decolonial effect on ethnological museums. As examples to be analyzed were chosen: The Weltmuseum Wien which cooperated with Lisl Ponger (*The Master Narrative*, 2017) and the Humboldt Forum which cooperated with Priya Basil (*Locked In & Out*, 2020). In order to identify specific progress, the evolution of the institutions and the field of discussion were first summarized and then execute an analytical case study according to Thiemeyer (2013). Even if decolonial aspects are evident in practice of ethnological museum, it is to be noted that authentic decolonization takes place solely through restitution procedures.*

INHALTSVERZEICHNIS

1. <u>Vorwort</u>	1
2. <u>Einleitung</u>	1
2.1. Begriffsbestimmung Ethno-illogical Museums	2
2.2. Begriffsbestimmung Looted Objects	3
2.3. Begriffsbestimmung De-/Kolonialität & Decolonial Art	4
3. <u>Forschungsdesign</u>	4
3.1. Methodisches Vorgehen & Aufbau der Arbeit	4
3.2. Analyseverfahren	5
4. <u>Situationsanalyse</u>	7
4.1. Von Kunst- & Wunderkammer zu ethnologischem Museum	7
4.2. Deutscher Museumsbund: Aktuelle Praxishilfe & Grundsätze	9
4.3. Allgemeine Kritik	12
4.4. Handlungsmöglichkeiten für die Museumspraxis	15
4.4.1. Künstlerische Interventionspraxis, ein Beispiel	17
5. <u>Fallstudie ethnologischer Museen anhand zweier Beispiele</u>	18
5.1. Weltmuseum Wien	19
5.1.1. Entwicklungsgeschichte	19
5.1.2. Kritik & Kontroversen	20
5.1.3. Analyse der aktuellen Museumspraxis	21
5.2. Humboldt Forum (Berlin)	24
5.2.1. Entwicklungsgeschichte	24
5.2.2. Kritik & Kontroversen	26
5.2.3. Analyse der aktuellen Museumspraxis	28
6. <u>Fallstudie künstlerischer Interventionen im Museum anhand zweier Beispiele</u>	31
6.1. Künstlerische Intervention im Weltmuseum Wien: Lisl Ponger	31
6.1.1. The Master Narrative	32
6.1.2. (Aus-)Wirkung auf die Museumspraxis des Weltmuseum Wien	39
6.2. Künstlerische Intervention im Humboldt Forum: Priya Basil	41
6.2.1. Locked In & Out I Humboldt Forum	41
6.2.2. (Aus-)Wirkung auf die Museumspraxis des Humboldt Forums	45
7. <u>Conclusio</u>	47
7.1. Ausblick auf ein undiszipliniertes Konzeptbeispiel: SAVVY Contemporary (Berlin)	48
8. <u>Quellenverzeichnis</u>	51
8.1. Anhang	58
8.1.1. Elisabeth Ponger: Biografie & Werkindex	58
8.1.2. Elisabeth Bakambamba Tambwe: Biografie & Werkindex	59
8.1.3. Priya Basil: Biografie & Werkindex	60
8.1.4. Kang Sunkoo: Biografie & Werkindex	61

1. VORWORT

Im Jänner 2020 präsentierte ich meine Bachelorarbeit „*The Division Of The Earth*“¹: Deutscher Kolonialismus interpretiert in der reflexiven Bildsprache der intermedialen Diagrammatik“. Diese Arbeit stellt für mich eine Art Vorstudie zu den Verknüpfungspunkten von Kolonialität, kulturpolitischer Praxis und *decolonial art* dar, welche nun in Folge dieser Masterarbeit vertiefend beforscht wurden. Die Begriffsbestimmungen von De- / Kolonialität und *decolonial art* erfolgen im Kapitel 2.3.

Seit der Bachelor-Präsentation hat besonders ein Aspekt der dekolonialen Praxis meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen: Die Diskussion um den Anteil ethnologischer Museen an Kolonialität und die auffällige Kritikfähigkeit diverser Institutionen, die sich in Präsentation kritischer, künstlerischer Interventionen, *decolonial art*, äußert – allerdings parallel zu tradierter Präsentationspraxis von internationaler Raubkunst, im weiteren Textverlauf *looted objects* genannt. Die Schriftstellerin Priya Basil umfasst diesen Spannungszustand mit dem Ausdruck *ethno-illogical museums*. Die Definition zu den Begriffen *ethno-illogical museum* und *looted objects* erfolgt in den Kapitel 2.1. und 2.2.

Verknüpfungspunkte und mögliche Effekte in diesem Zusammenhang habe ich gezielt anhand des Weltmuseum Wien und des Humboldt Forum in Berlin untersucht. Zum einen, da Berlin ein örtlicher Anknüpfungspunkt² zum Inhalt meiner Bachelorarbeit ist und das Humboldt Forum den Schmelztiegel der deutschen Kulturpolitik verkörpert, beziehungsweise künftig verkörpern soll. Zum anderen das Weltmuseum Wien, da ich selbst in dieser Stadt wohnhaft bin und mich interessiert, wie mir die Zeugnisse der österreichischen Teilhabe an Kolonialismus erklärt und vermittelt werden.

Überdies verbinden die beiden Institutionen Gemeinsamkeiten in den Konzepten, die im Kapitel 2. erläutert werden.

Aufgrund der aktuellen kulturpolitischen Diskussion rund um ethnologische Museen und deren Sammlungen, gestaltet sich die folgende Einführung nicht nur aus einer Recherche von Fachliteratur, sondern auch aus einer Zusammenfassung einschlägiger Online Texte, Artikel und Videos; Medien, die die sich täglich produzierenden Ereignisse dokumentieren.

2. EINLEITUNG

Die vorliegende Masterarbeit thematisiert die aktuelle Präsentations- und Vermittlungspraxis ethnologischer Museen und analysiert etwaige Wirkungseffekte künstlerischer Interventionen in den Institutionen. Die folgende Situationsanalyse und der Überblick zum Forschungsstand umfassen den allgemeinen Zustand im deutschsprachigen Raum. Eine detaillierte Analyse der Forschungsfrage:

**Haben künstlerische Interventionen einen dekolonialen Effekt
auf die Museumspraxis ethnologischer Museen?**

wird anhand zweier Museumsbeispiele und deren Präsentation zeitgenössischer, kritischer Kunst durchgeführt. Dabei handelt es sich um das Weltmuseum Wien und das Humboldt Forum.

¹ Schmidt, Dierk (2005-10): Bilderzyklus *The Division Of The Earth. Tableau on the Legal Synopses of the Berlin Africa Conference*, Acryl Acryl / Öl / Silikon / Folie auf Leinwand und diverses Textmaterial (Vgl. KOW (2016: o.S.).

² Stichwort: Berlin-Afrika-Konferenz, 1884-85.

Eine Verbindung, beziehungsweise Vergleichbarkeit der beiden Institutionen besteht nicht nur in den Sammlungsbereichen³ und deren Provenienz, sondern auch in der Beauftragung des gleichen Szenografiebüros für Objektpräsentation und Inhaltsgestaltung; *Ralph Appelbaum Associates* ist derzeit die größte weltweit agierende Firma für Museumsgestaltung, spezialisiert auf die Bereiche Naturkunde, Naturwissenschaft, Kultur- und Sozialgeschichte. Ob die Kompetenz des mehrfach preisgekrönten⁴ Inszenierung-Designs mehr in Konsum oder kritischer Bildung liegt, ob es sich um ein global einheitliches, touristisches Konzept, oder individuelle Aufarbeitung handelt, beurteilen schlussendlich die Besucher:innen.

Nachdem die Neueröffnung des Weltmuseum Wien bereits 2017 stattfand und seither mit dem Konzept von *Ralph Appelbaum Associates* gearbeitet wird, gilt Wien als kleiner Testlauf für das Großprojekt Humboldt Forum im Berliner Schloss, das schließlich noch immer seiner analogen Eröffnung harret.⁵

Nun ist eine kassenkräftige Szenografie kein Alleinstellungsmerkmal, es kommt auch auf die Menschen an, die fortan mit dem Konzept arbeiten und es weiterentwickeln. An dieser Stelle ist ein Unterschied in der Leitung der Institutionen auffällig: Auch wenn beide Führungspositionen weiß und männlich besetzt wurden und beide bisher für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz arbeiten, ist mit dem Jonathan Fine ab 1. Juli 2021 im Weltmuseum Wien der Anspruch auf den Fokus Provenienzforschung verbunden.⁶ Hartmut Dorgerloh hingegen, der 2018 für die Leitung des Humboldt Forums bestellt wurde, ist seit seinem Studium an der Humboldt Universität zu Berlin in Gesinnung und Beruf mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verknüpft. Auf das Spannungsfeld von institutionellen Loyalitäten in Bezug auf Dekolonisierung, wird im Kapitel 4.4. näher eingegangen.

Bevor das Forschungsdesign dieser Arbeit dargelegt wird, werden die Definitionen dreier wesentlicher Begriffe erläutert, die im folgenden Text laufend Verwendung finden:

2.1. BEGRIFFSBESTIMMUNG: ETHNO-ILLOGICAL MUSEUM

Im Frühjahr 2020 wurde die Schriftstellerin Priya Basil vom Humboldt Forum mit einer künstlerischen Arbeit beauftragt. Die Bezeichnung *ethno-illogical museum* stammt aus dem entstandenen Kurzfilm *'Locked In & Out'* (2020). In ihrer Filmarbeit untersucht Basil das Humboldt Forum aus subjektiver Sicht und reflektiert Fragestellungen, die sich mit dem Gebäude an sich, dem kulturellen Projekt dahinter und dem allgemeinen kulturpolitischen Verständnis von Vergangenheit und Gegenwart befassen. Eine detaillierte Werkbeschreibung folgt im Kapitel 6.2.

Basil verortet das Humboldt Forum, beziehungsweise die Praxis ethnologischer Museen an sich, in einer anachronistischen Interpretation von Raum und Zeit und zieht eine Verbindung zu Ariella Aïsha Azoulay's Begrifflichkeit der *imperial retentiveness*⁷ – der Tendenz, das Resultat imperialer Gewalt als gegeben anzusehen. Basil teilt das Wort *ethnologic* in *ethno-logic* und stellt die Präzision der damit transportierten Bezeichnung in Frage. Die Autorin reflektiert ethnologische Museen als Orte, die lange

³ Etliche Bestände und Teilbereiche von Sammlungen des Weltmuseum Wien und der Ethnologischen Sammlung im Humboldt Forum stammen aus den Reisesammlungen James Cooks, die, bis zur Versteigerung 1806, größtenteils in der Sammlung des privaten Museums von Sir Asthon Lever integriert war (Vgl. Feest (1980): 15).

⁴ Beispielsweise allein für die Szenografie des Weltmuseum Wien (2017) erhielt *Ralph Appelbaum Associates* folgende Auszeichnungen: *Good Design Award* (2017): *Environments*; *IDA Design Awards* (2018): Bronze – *Interior Design / Exhibits, Pavilions ans Exhibitions*; *Red Dot Award* (2018); *European Museum of the Year Award* (2019): *Kenneth Hudson Award* (Vgl. *Ralph Appelbaum Associates* (2021): o.S.).

⁵ Vgl. Di Blasi (2017): o.S.

⁶ Vgl. Austria Presse Agentur (2021): o.S.

⁷ Azoulay (2019): o.S.

Zeit rassistische Klassifikationen und Hierarchien propagierten und die Rezeption gestohlener, kultureller Artefakte in europäischer Vorherrschaft verankerten. Als Fazit dieser Reflexion stellt Basil die Bezeichnung der *ethno-illogical museums* zur Diskussion und verweist auf die Lösung der Auseinandersetzung und vollständigen Restitution der Stücke, die vor allem in Depots seit Jahren unberührt, ungesehen und nicht wertgeschätzt werden.

„Many of the belongings in Germany’s museums have lain for years in archives – untouched, unseen, unvalued. And still there is reluctance to relinquish them. The excuse of obscure provenance is no reason not to try and know. Anything else is just a case of what Ariella Aïsha Azoulay calls ‘imperial retentiveness’: The ability to retain the outcome of imperial violence as fact – as what is, as what one is and what one has. – Wait; Can we really speak of ethnological museums? Might it not more accurate to say ethno-illogical museums for places that have long propagated racist classifications and hierarchies, turned stoled cultural artifacts into tools for enforcing white domination? The only option as more experts in the field are now advocating is complete restitution of the belongings wanted back by their owners”⁸.

2.2. BEGRIFFSBESTIMMUNG: LOOTED OBJECTS

In der deutschen Übersetzung heißt *looted object* so viel wie *geplündertes Objekt*. In der kritischen Auseinandersetzung mit den Sammlungen ethnologischer Museen, konnotieren die Autorin und Kuratorin Ariella Aïsha Azoulay und die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy mit diesem Begriff mehr als Raubkunst.

Savoy legt zunächst dar, dass Aneignung von materieller Kunst und Kultur eine gewaltsame und bewusste Praxis ist, die bis in die Antike nachweisbar ist. Durch Plünderung von besiegten Bevölkerungen werden Menschen nicht nur ihrer Gegenstände, sondern der damit transportierten Kultur beraubt. Das Gleichgewicht in Gesellschaft, Tradition und Identität kann auf diese Weise dauerhaft zerstört werden.⁹

„Der Entzug und Verlust von Kulturgütern betrifft nicht nur die Generationen, die sie ausüben und die sie erleiden. Sie schreiben sich in die lange Dauer [...] der Gesellschaften ein und bedingen das Aufblühen der einen und die Verkümmern der anderen. In Kriegszeiten, in Zeiten von Eroberungszügen oder Besatzung, sind sie [...] Instrumente zur Entmenschlichung des Feindes“¹⁰

Ergänzend dazu sind aus Azoulays Buch *‘Potential History: Unlearning Imperialism’* vier Aspekte zu nennen:¹¹

- Materielle Kultur wurde angeeignet, um damals aristokratische Sammlungen und heute europäische Museen zu bereichern.
- Vormals aktiv genutzte, materielle Kultur wurde, durch europäische Aneignung, zu einheitlicher, austauschbarer Kunst ohne Kontext reduziert.
- Derart umfassende Enteignung von spirituellen, alltäglichen, privaten, gesellschaftlichen Gegenständen, birgt die Gefahr, betroffene Menschen nicht nur zu entwurzelt, sondern *weltenlos* zu machen.
- Die Interpretation von *looted objects* als Kunst mindert nicht die Mittäterschaft an Kolonialität.

„Much has been written about the impoverishment of cultures whose artistic treasures were expropriated to enrich Western aristocracies and embellish Western museums. Less has been written about the reduction of the life of objects to art from a polysemous set of practices endemic of diverse communities to a unified activity producing exchangeable objects, [...]. Even less has been written about the danger of depriving people from their material worlds. Deprivation should be understood simultaneously as [...] entire communities, [...] now made almost worldless; and the

⁸ Basil (2020): 20:11min.

⁹ Sarr / Savoy (2019): 21.

¹⁰ Ebd.: 23.

¹¹ Azoulay (2019): o.S.

*self-fashioning of cosmopolitan modern citizens through these looted objects now recognized as art while disavowing their complicity in imperial genocidal enterprises on a global scale. [...] Imperial violence is not secondary to art but constitutive of it*¹².

Mit dem wortwörtlichen, institutionellen Festhalten an *looted objects* tradieren sich koloniale Gewalt und bewusste Dekulturation weiter fort.

2.3. BEGRIFFSBESTIMMUNG: DE-/KOLONIALITÄT & DECOLONIAL ART

Der Begriff Dekolonialität ist als Antagonismus zum Begriff der Kolonialität zu verstehen. Seinen Ursprung hat der Begriff im Konzept der „Kolonialität der Macht“¹³ des peruanischen Sozialwissenschaftlers Aníbal Quijano. Das Konzept umfasst die Identifikation der Kontinuität von inter- und intrastaatlichem Kolonialismus. Als Beispiele sind vom Kolonialismus übernommene, juristisch legitimierte, Machtstrukturen nennen,¹⁴ oder einseitige Wissensproduktion, die in Kontext mit Strukturabhängigkeit steht und schließlich zur Dominanz eurozentristischen Denkens führte.¹⁵

Die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit Dekolonialität steht seit 2009 mit *Decolonial Aesthetics* und damit der Kunst- und kulturellen Produktion in Verbindung. Die dekoloniale Kunst- und Kulturproduktion hinterfragt und demontiert europäisch geprägte Einstellungen und Traditionen hinsichtlich Ästhetik, Schönheit und Re-Präsentation. Eine Ausdrucksform der *Decolonial Aesthetics* ist *Decolonial Art*.¹⁶

„Decolonial aesthetics asks why Western aesthetic categories like 'beauty' or 'representation' have come to dominate all discussion of art and its value, and how those categories organize the way we think of ourselves and others: as white or black, high or low, strong or weak, good or evil. Decolonial art, literature, architecture and other arts enact these critiques (...) to expose the contradictions of coloniality. Its goal, then, is not to produce feelings of beauty or sublimity, but ones of sadness, indignation, repentance, hope and determination to change things in the future“¹⁷.

3. FORSCHUNGSDESIGN

In diesem Abschnitt wird das Forschungsdesign der Arbeit, hinsichtlich methodischen Vorgehens und Analyseverfahren beschrieben und die Quellenlage zu ethnologischen Museen und ihren Sammlungen erläutert.

3.1. METHODISCHES VORGEHEN & AUFBAU DER ARBEIT

Um der oben genannten Forschungsfrage nachzugehen, erfolgt im Kapitel 4. zunächst eine umfassende Situationsanalyse, die in vier Abschnitte aufgliedert ist. Aufgrund von einer mehrere Jahrhunderte umfassenden Kolonialgeschichte, sowie zahlreich involvierten Wissenschaftsbereichen, Institutionen und Diskutant:innen wurde hinsichtlich Quellen aus den Bereichen Literatur, Artikel, Essays und Videobeiträgen geschöpft, um den Stand der aktuellen Debatte nachvollziehbar darzulegen.

Nachdem ethnologische Museen aus so genannten *Kunst- und Wunderkammern* hervorgegangen sind und das Humboldt Forum sich in dieser Tradition versteht, befasst sich der erste Abschnitt mit der

¹² Azoulay (2019): o.S.

¹³ *Colonialidad del poder* (Quijano (1992): o.S.).

¹⁴ Vgl. Schlenker (2012): o.S.

¹⁵ Vgl. Quijano (2000): 215ff.

¹⁶ Mignolo / Vazquez (2013): o.S.

¹⁷ Ebd.: o.S.

(kunst-)geschichtlichen Einbettung europäischer Museen. Hierfür wurde vorrangig Literatur der Kunst-historiker:innen Gabriele Beßler,¹⁸ Dominik Collet¹⁹ und Hildegard Vieregg²⁰ zusammengefasst.

Im zweiten Abschnitt werden die wichtigsten Punkte in Bezug auf Museumspraxis und Umgang mit Sammlungen des Leitfadens „Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“ des Deutschen Museumsbunds angeführt.²¹ Diese, erstmals 2019 in Zusammenarbeit mit internationalen Expert:innen veröffentlichte, Praxishilfe beschreibt Empfehlungen für ethnologische Museen im Hinblick auf Museumspraxis, Kolonialität und Restitution.

Die Kritik im dritten Abschnitt umreißt die Ambivalenz ethnologischer Museen im Verhältnis von *Image*, Authentizität und kulturpolitischer Positionierung. Dazu wurden Literatur, Texte und Artikel von Susanne Leeb,²² Christian Kravagna,²³ sowie Bénédicte Savoy und Felwine Sarr²⁴ zusammengeführt.

Der letzte Abschnitt beleuchtet Handlungsmöglichkeiten, das *wording* der Institutionen auch tatsächlich in authentische Praxis umzuwandeln. Beiträge von Larissa Förster und Friedrich Bose²⁵ bilden hierbei die theoretische Grundlage. Als Praxisbeispiel wird eine kuratorische Arbeit von Clémentine Deliss und Yvonne Mutumba²⁶ aus dem Jahr 2014 im Weltkulturen Museum Frankfurt beschrieben, die für ihre *undisziplinierte* künstlerische Kooperation bis heute Beachtung findet.

Im Anschluss an die Situationsanalyse wird mit Fallstudien zu Weltmuseum Wien und Humboldt Forum in den Hauptteil der Arbeit übergeleitet. In den Studien wird die Entwicklung der Institutionen beschrieben, Kritik und Kontroversen der Projekte aufgezeigt und eine Analyse der aktuellen Museumspraxis vorgenommen.

Fallstudien zu künstlerischen Interventionen und deren (Aus-)Wirkungen auf die ethnologische Museumspraxis der genannten Häuser wird exemplarisch anhand der Arbeiten *The Master Narrative* von Lisl Ponger²⁷ und *Locked In & Out* von Priya Basil²⁸ beschrieben.

In Conclusio werden schließlich die wichtigsten Fakten zusammengefasst und die Arbeit mit einem Ausblick auf die *undisziplinierte* Praxis der kulturellen Initiative SAVVY Contemporary abgeschlossen.

3.2. ANALYSEVERFAHREN

Folgend wird das Analyseverfahren zu den Fallstudien von Weltmuseum Wien und Humboldt Forum, sowie der jeweiligen künstlerischen Intervention erläutert.

¹⁸ Beßler, Gabriele (2009): Wunderkammern: Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Reimer Verlag, Berlin.

¹⁹ Collet, Dominik (2012): Kunst- und Wunderkammern, in: Duchhardt, Heinz. Kreis, Georg. Schmale, Wolfgang: Europäische Erinnerungsorte 3: Europa und die Welt, Oldenburg, München. S.157-164.

²⁰ Vieregg, Hildegard (2008): Geschichte des Museums Eine Einführung, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, Paderborn.

²¹ Deutscher Museumsbund (2019): Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin.

²² Leeb, Susanne (2013): Asynchrone Objekte, in: Texte zur Kunst, Heft Nr.91 / September 2013. S.41-62.

²³ Kravagna, Christian (2015): Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Ausgabe: Juni 2015. S.95-100.

²⁴ Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Matthes & Seitz, Berlin.

²⁵ Förster, Larissa / Bose, Friedrich (2019): *Concerning curatorial practice in ethnological museums: an epistemology of post-colonial debates*, in: Schorch, Philipp / McCarthy, Conal: *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship*, University Press, Manchester. S.44-55.

²⁶ Deliss, Clémentine / Mutumba, Yvette (2014): *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Henrich Verlag, Frankfurt am Main.

²⁷ Ponger, Lisl (2017-19): *The Master Narrative* Ausstellung im Weltmuseum Wien 25. Oktober 2017 bis 31. Oktober 2019 (Vgl. Weltmuseum Wien (2021): o.S.).

²⁸ Basil, Priya (2020): *Locked In & Out* Kurzfilm-Essay präsentiert vom Humboldt Forum (Vgl. Humboldt Forum (2021): o.S.).

Die Durchführung der Analyse erfolgt nach dem Vorbild der quellenkritischen Methode des Historikers Thomas Thiemeyer.²⁹ Bei dieser Methode wird noch vor der Recherche das Museum und die spezifischen Ausstellungen besucht, um sich einen ersten Eindruck zu verschaffen. Danach folgt das Studium von schriftlichen Quellen und die Vorbereitung der Datenerhebung im Museum mittels Fragensammlung. Die Formulierung von Fragen bildet eine Art Leitfaden, der dabei hilft, fokussiert den Komponenten zur Forschungsfrage nachzugehen. Nach weiteren Besuchen des Museums unter Berücksichtigung des Leitfadens, werden die zusammengetragenen Informationen inhaltlich und qualitativ miteinander verglichen, interpretiert und eine Analyse verfasst. Eine Auswertung, im Sinn eines Abgleichs mit den künstlerischen Interventionen, erfolgt nach der abgeschlossenen Analyse der kritischen künstlerischen Arbeiten.

Die seit Frühling 2020 in Europa grassierende Coronavirus-Pandemie stellt in der Ausführung der Methode insofern ein Problem dar, da aufgrund von Schutzmaßnahmen Reisebeschränkungen bestehen und unter anderem kulturelle Einrichtungen immer wieder temporär geschlossen werden. Alternativ wurde daher gleichwertig mit der Online Präsenz von Weltmuseum Wien und Humboldt Forum gearbeitet. Der Analyse des Humboldt Forums kommt dieser Arbeitsansatz insofern entgegen, als nicht nur Pandemie, sondern Bauverzögerungen, finanzielle Schwierigkeiten und gesellschaftliche Kritik verstärkt zu Verzögerungen bei der Eröffnung des Hauses führen. So wurde das Haus im Dezember 2020 zwar Online eröffnet, die erste analoge Ausstellung vor Ort zu besuchen wird aber voraussichtlich erst im Herbst 2021 möglich sein. Somit besteht das zusammengetragene Material zu Ausstellungskonzepten und Interventionen aus rein digital zugänglichen Informationen und Videos. Die Fallstudie ethnologischer Museen erfolgt im Kapitel 5.

Die Auswahl von Werken für die Fallstudie künstlerischer Interventionen im Museum im Kapitel 6. erfolgte unter drei Prämissen; Die Arbeiten sollten im, beziehungsweise durch das Museum präsentiert werden, die Arbeiten sollten einen kritischen Beitrag zu Kolonialismus und dessen Vermittlungspraxis visualisieren und die Arbeiten sollten durch ein unkonventionelles und demnach *undiszipliniertes* Konzept einen starken Kontrast zu ihrem Ausstellungsort bilden.

Unter diesen Kriterien haben sich *The Master Narrativ* von Lisl Ponger, 2017-2019 im Weltmuseum Wien präsentiert und *Locked In & Out* von Priya Basil, seit 2021 über die Homepage des Humboldt Forums

zu sehen, hervorgerufen. Die beiden Arbeiten wurden mittels Werkanalyse im Kapitel 6. untersucht.

Ziel der Fallstudien war, Informationen und Anhaltspunkte hinsichtlich der Forschungsfrage zu sammeln und in einer verschriftlichen Zusammenfassung des Materials zu klären, inwieweit in der ethnologischen Präsentationspraxis auf künstlerische Kritik reagiert wird, oder ob Dialoge und die Kooperation mit zeitgenössischen Künstler:innen nur ein von Marketing kreiertes Feigenblatt ist, wie Wonisch es formuliert.³⁰

In diesem Kontext ist ebenso die Institutionskritik Andrea Frasers zu nennen. Die Künstlerin schreibt in ihrem Text „*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*“³¹, dass Museen und deren Umfeld tradierte Strukturen zu sehr verinnerlicht hätten, als dass Veränderung möglich wäre. Daher, so Fraser, sei es notwendig die Konzeptionierung und Umsetzung einer *Institution of Critique* von steifer, interner wie externer Selbst-Befragung und Reflexion zu kennzeichnen.

²⁹ Vgl. Thiemeyer (2013): 83ff.

³⁰ Vgl. Wonisch (2018): 25.

³¹ Fraser, Andrea (2005): *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in: *Artforum International*, September 2005, Volume 44, No.1. S.278-283.

4. SITUATIONSANALYSE

Obwohl ethnologische Museen als eine Art Ableger der Wissenschaft gegründet wurden, um Europäer:innen die Auseinandersetzung, wie auch eine ideologische Konstruktion zum *Fremden* zu visualisieren, haben sich die Wege in der institutionellen Vermittlung bald gegabelt.

Kritik an der in Kolonialität stagnierenden Museumspraxis gibt es seit dieser Spaltung. Waren dies anfänglich noch vereinzelte Stimmen, brauchte es geopolitische Umwälzungen und die sich bildende Diversität in der Gesellschaft, um einen breiten Diskurs zu erlangen. In Zusammenhang mit postkolonialen Bestrebungen stehen beispielsweise *cultural studies*, *the turn in writing culture*, oder *decolonial art*. Wie man an den englischen Termini erkennt: Ursprung und Prozess der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Dekolonisierung gehen hauptsächlich vom englischsprachigen Raum aus und wirken sich zeitverzögert auf den kontinental europäischen und deutschsprachigen Raum aus. Museen in Deutschland und Österreich stehen erst seit der Jahrtausendwende verstärkt in der Kritik. Oberflächlich wurden grösste Missstände verbessert, aber das tatsächliche Ausmaß von „Vielstimmigkeit“ beispielsweise bei dem ab 2002 konzipierten und 2020 digital eröffneten Humboldt Forum lässt auch abseits von Studien feststellen: Der Diskurs hat erst angefangen.

4.1. VON KUNST- & WUNDERKAMMER ZU ETHNOLOGISCHEM MUSEUM

„Geschichte ist also immer ein Produkt der Gegenwart,
eine aktuelle Deutung von Vergangenheit und von dieser zu unterscheiden“³².

Orte, an denen erstmals gesammelte Gegenstände räumlich nach einem wissenschaftlichen Anspruch³³ zusammengetragen und kuratiert wurden, waren so genannte Kunst- und Wunderkammern³⁴ der Aristokratie. Weitere gebräuchliche Begriffe waren: Thesaurus, Museum, Studiolo, Theatrum, Theatrum Sapientiae, Theatrum Memoire, Kunstkammer.³⁵

Die Vielzahl der Benennungen geben Rückschluss auf die Popularität und die geografische Verbreitung dieser Einrichtungen.

Kunsthistoriker:innen³⁶ gehen heute davon aus, dass Kunst- und Wunderkammern aus der Tradition des religiösen Reliquienkults und dem sich allmählich entwickelnden profanen Weltbild entstanden sind. Ergebnis war ein Antagonismus zwischen Glauben und zeitgenössischem Wissen.

Ein architektonischer Ausgangspunkt für die Gestaltung der Kunst- und Wunderkammern, könnte in der Zentralperspektive liegen, die in der Illusions-Architektur eingesetzt wurde. Einfache Räumlichkeiten wurden durch gemalte Nischen, Intarsien und Ausblicke künstlich erweitert. Das Äußere wurde ins Innere geholt – aus dem Makrokosmos wurde ein Mikrokosmos und dieser Mikrokosmos wurde über die Jahre mit Gegenständen ergänzt, bis aus einzelnen, bewusst positionierten Gegenständen ganze Sammlungen wurden, die in Kästen, Schubladen, Regalen oder auf Tischen so arrangiert wurden, dass der unendliche Makrokosmos beherrschbar und interpretierbar schien.³⁷

³² Thiemeyer (2013): 74.

³³ Stichwort: Samuel Quicceberg, auch: Quiccelberg (ca. 1529-1567) gilt als der Begründer der Museumslehre im deutschsprachigen Raum. „Mit seinem Werk [*Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*] (München, 1565)], das oft vereinfacht als „Theatrum Quicchebergicum“ bezeichnet wird, schuf Quicceberg die erste und wohl wichtigste Quellenschrift zur Museumstheorie und Museumskunde überhaupt“ (Vieregg (2008): 26).

³⁴ Vgl. Collet (2012): 160.

³⁵ Vgl. Beßler (2009): o.S.

³⁶ Vgl. Vieregg (2008): 21ff.

³⁷ Vgl. Beßler (2015): o.S.

Direkten, realen Kontakt zu Menschen außerhalb Europas hatten zunächst wenige Reisende; die fragmentierte Darbietung dieser Kontakte durch vor Ort ausgesuchte, materielle Güter erreichte hingegen via Kunst- und Wunderkammern eine breite und vielschichtige Öffentlichkeit. Diese Orte der Vermittlung einer konstruierten Wirklichkeit verrichteten mittels europäischer Projektionen, religiöser Vorurteile und politischer Ideologie circa 200 Jahre lang die Vorarbeit zu dem, was sich im 19. Jahrhundert zu ethnologischen Museen manifestiert.³⁸

So wie der tatsächliche Nutzen und Gebrauch, geriet auch die konkrete Verortung der Gegenstände zur Nebensache. Die Lücken im Bild einer homogenen, naturhaft-primitiven Außenwelt wurden gefüllt mit einem überhöhten europäischen Selbstbild. Diese politisch forcierte Vergewisserung des *Wir* und der damit verbundenen Abgrenzung zu *den Anderen* ist im Spannungsverhältnis Industrialisierung, Expansion, innereuropäischer Kriege und den daraus resultierenden sozialen Umbrüchen zu sehen.³⁹ Die Determinierung hinsichtlich Kultur, Bildung und Gesellschaftsstruktur einer fremden Welt, ermöglichte die Wirkungsfähigkeit Europa als identitätsstiftende Einheit zu konstruieren; politisch, konfessionell und kulturell.⁴⁰

Im Lauf des 18. Jahrhunderts löste sich das Konzept der Kunst- und Wunderkammern langsam auf und fachspezifische Wissenschaften, wie die Naturwissenschaft, Ethnologie und Anthropologie etablierten sich⁴¹ – oftmals mit eigenen Sammlungen.⁴² Der Grundsatz, Gegenstände anzuhäufen, um damit Wissen zu generieren wurde am institutionellen Pfad fortgesetzt. Das ästhetische Prinzip der Präsentation wurde ebenfalls teilweise übernommen und findet sich fortan in den sich gründenden Institutionen der ethnologischen Museen und universitären Archive.

Das Anlegen und die Entwicklung wissenschaftlicher und musealer Sammlungen, die in einer so genannten „Sammelwut“ ausarteten, ist eng mit der kolonialen Expansion Europas verbunden. Eine wichtige Forschungsmethode zur Theorienbildung damaliger Ethnologie, wie Evolutionismus, Diffusionismus und Kulturkreislehre, war die Identifizierung von Unterschieden.⁴³ Kunst, Kultur, geschichtliche Entwicklung und Lebensweisen von Menschen wurden als kohärente Systeme gedacht, wodurch sie gegenseitig in Vergleich gestellt werden konnten.⁴⁴ Dieses Prinzip wurde ebenso innerhalb der Kategorien angewandt, wodurch beispielsweise Masken, Waffen, Alltagsgegenstände, et cetera aus ihrem Kontext gerissen wurden.⁴⁵

Das Sammeln, Beschreiben und vergleichende Analysieren großer Mengen von Daten und Dingen unterfütterte auf wissenschaftlichem Weg die Konstruktion von Rassenideologie und den Glauben von kultureller Überlegenheit der Europäer:innen⁴⁶ - diese Konstruktion hat sich in diversen Formen gesellschaftlich und institutionell schließlich verankert und wird heute unter dem Begriff *Othring*⁴⁷ definiert.

Um diese Art der Forschung und deren populären Transfer zu betreiben, brauchte es Quantität und Infrastruktur, sprich eine Vielzahl materieller Güter und deren koordinierte Beschaffung.

³⁸ Vgl. Collet (2012): 159.

³⁹ Vgl. Otterbeck (2007): 37.

⁴⁰ Vgl. Collet (2012): 163ff.

⁴¹ Vgl. Vieregg (2008): 145.

⁴² Vgl. Förster (2019): 53.

⁴³ Vgl. ebd.: 54.

⁴⁴ Vgl. Sarr / Savoy (2019): 80.

⁴⁵ Vgl. ebd.: 94.

⁴⁶ Vgl. Muschalek (2016): 43.

⁴⁷ Vgl. Spivak (1985): 247ff.; Vgl. Fabian (1983): o.S.

Ein weiterer Zugang der Forschung, der in seiner Argumentation bis heute vereinzelt angewandt wird, ist die der so genannten *salvage anthropology*; Wissenschaft versucht dem „Aussterben“ zuvorzukommen und materielle Kulturgüter für Forschung und Museen sicherzustellen und zu bewahren.⁴⁸

Nicht nur in Europa entstanden ethnologische Institutionen, sondern auch in den besetzten Gebieten selbst. Museen waren exklusiv europäischen Siedler:innen und Forscher:innen zugänglich und sollten Informationen über Alltag und Traditionen der Einheimischen veranschaulichen. Tatsächlich waren viele der Museen auf dem afrikanischen Kontinent Spiegelbilder des rassistisch-kolonialen Weltbildes und diese Assoziation wirkt nach. Mehrheitlich verbindet die Bevölkerung mit musealen Institutionen noch immer eine einseitige, koloniale Auslegung und Darstellung von Geschichte und Kultur. Eine direkte Beziehung zu Kulturgütern ist oftmals von Verlust, Gewalt und Entweihung geprägt⁴⁹ und die Orte, an denen sie präsentiert und archiviert werden stellen einen Ort des Konflikts und Traumata dar.⁵⁰ Inwieweit dieser Hintergrund bedacht wird, wenn europäische Expert:innen Forderungen nach (noch mehr⁵¹) Museen und Fachpersonal nach europäischen Maßstäben als Grundbedingungen äußern, um über Restitution zu verhandeln, ist unklar.

Museen stehen seit Jahrzehnten in der Kritik ihrer Pflicht zur Aufarbeitung und Reflexion nur schleppend nachzukommen.⁵² Gründliche Inventarisierung und Provenienzforschung hinken gegenwärtigen Positionen und Verhandlungen hinterher. Das zähe Ver- / Handeln im Diskurs von Restitutionsforderungen ist dem proklamierten Begegnen auf Augenhöhe zusätzlich abträglich.

Das Humboldt Forum selbst verortet seine Präsentations- und Vermittlungspraxis in der Tradition der Kunst- und Wunderkammern und benennt die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin als sein „Rückgrat“⁵³; Sammlungsgüter also, die teilweise mit Raub, Gewalt und in jedem Fall in kolonialem Kontext stehen.

4.2. DEUTSCHER MUSEUMSBUND: AKTUELLE PRAXISHILFE & GRUNDSÄTZE

„Könntest du einem Fremden erzählen,
dass du eigentlich nichts Genaueres über die deutsch[sprachige] Kolonialzeit weißt,
dass du dachtest, „primitive“ Kulturen müssen vor dem Untergang bewahrt werden,
dass du schon immer neugierig warst, ob andere Menschen einer anderen Rasse als du angehören,
dass du dich für zivilisierter hältst als die anderen,
dass dich Objekte exotischer Kulturen faszinieren, aber du nie über die Namen und die Geschichten ihrer Produzenten nachgedacht hast?“⁵⁴.

2018 veröffentlichte der Deutsche Museumsbund den „Leitfaden: Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“. Nach Jahrzehnten von Kritik und gegenseitigen Unverständnis beschrieb der Text erstmals Empfehlungen und Handlungsanweisungen für deutsche Museen im Umgang mit *looted*

⁴⁸ Vgl. Förster (2019): 54.

⁴⁹ Vgl. March (2019): o.S.

⁵⁰ Vgl. Rimmer (2019): 82.

⁵¹ „Überall auf dem afrikanischen Kontinent existieren Museen; südlicher der Sahara gibt es mehr als fünfhundert. Ihr Zustand ist äußerst heterogen. Bestimmte Länder beherbergen Museen, deren Niveau und Expertise schon heute gute Bedingungen für die Aufnahme der Kunstwerke bieten (Südafrika, Mali, Namibia, Senegal, usw.); andere haben bereits Anstrengungen unternommen, eine neue Museumsinfrastruktur zu errichten und die existierende Infrastruktur zu sanieren (Benin, Kamerun)“ (Sarr / Savoy (2019): 70).

⁵² Vgl. Kravagna (2015): 96.

⁵³ Vgl. Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2020): o.S.

⁵⁴ Deliss / Mutumba (2015): 15.

objects und weiterem Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten.⁵⁵ Die Fassung hatte keinen Anspruch auf Ganzheitlichkeit, denn es handelte sich um die Perspektive von Innen nach Außen; mögliche Handlungsmaßnahmen aus der Sicht der Museen heraus. Mit der Veröffentlichung des Leitfadens wurde gleichzeitig an internationale Wissenschaftler:innen und Expert:innen herangetreten, welche kritische Fachbeiträge verfassen sollten. Zusätzlich wurden in Workshops mit Museumsfachleuten aus elf verschiedenen, so genannten „Herkunftsgesellschaften“⁵⁶ weitere Ergänzungen und Änderungen im Text vorgenommen.

Das Ergebnis: Auch die Neufassung des Leitfadens (2019) basiert grundsätzlich auf einem weiten Verständnis von Kolonialismus und seinen Auswirkungen bis in die Gegenwart. Dazu werden im Text Begrifflichkeiten definiert und Hintergrundinformationen erörtert. Weiters wird zu einer ersten Auseinandersetzung und Beurteilung des musealen Konvoluts nach Empfehlungen des Leitfadens aufgefordert, um das weitere institutionelle Arbeiten – Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln – reflexiv und multiperspektivisch gestalten zu können. Für die Umsetzung stehen verschriftlichte Praxishilfen zur Seite. Schließlich spricht sich der Deutsche Museumsbund in dem Leitfaden für eine Empfehlung zur Restitution aus; da Rückgabe nur in Zusammenarbeit und Absprache mit öffentlichen Trägern geschehen kann, werden an die Politik drei wesentliche (finanzielle) Forderungen formuliert:⁵⁷

1. Provenienzforschung: Hinsichtlich des Sammlungsvolumens benötigen Museen mehr und dauerhaft eingestelltes Personal
2. Inventarisierung / Digitalisierung: Auch hier mehr Personal, vor allem im Hinblick auf daraus resultierende, außereuropäische Anfragen und Kontakte
3. Kooperationsprojekte: Unterstützung (finanziell und diplomatisch) im Kontaktaufbau mit Herkunftsgesellschaften und der im besten Fall daraus resultierenden Zusammenarbeit hinsichtlich Restitution, Wissenstransfer und Vermittlungsarbeit

Außerdem umfasst die verschriftlichte Praxishilfe das Sammeln, das Bewahren, die Inventarisierung, die Forschung, das Vermitteln und die Restitution. Die Empfehlungen orientieren sich inhaltlich stark an den bereits oben dargestellten Inhalten. Im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Masterarbeit werden folgend die Empfehlungen in der Vermittlung zusammengefasst:⁵⁸

- Stereotypische Darstellungen sind zu vermeiden, an diese Stelle soll Offenheit und Diversität in der Wahl von Vermittlungsformaten treten
- Berücksichtigung ethischer Aspekte
- Ganzheitliche und auf das jeweilige Museum abgestimmte Herangehensweise an Aufarbeitung, Thematisierung und Darstellung von Kolonialismus und Kolonialität, in den Bereichen: Sammlung, Vermittlungsmethode, Beschriftungen und Kategorisierungen, Personal, Transparenz
- Ausstellungen sollten multiperspektivisch und kooperativ konzipiert und durchgeführt werden

⁵⁵ z.B.: Paläontologische Sammlungen, die nach Europa gebracht wurden, Kolonialwaren, Werbeplakate für diese Waren, Gerätschaften, mit denen Gebiete kolonisiert wurden, etc. (Vgl. Deutscher Museumsbund (2018): 20ff.).

⁵⁶ „Unter dem Begriff Herkunftsgesellschaft wird diejenige Gesellschaft verstanden, in der ein Objekt hergestellt oder ursprünglich benutzt wurde (d.h. der sich Erschaffer und Nutzer des Objektes zugehörig fühlten) und/oder die das Objekt als Teil ihres kulturellen Erbes betrachten. Der Begriff ist daher nicht gleichbedeutend mit „Herkunftsland oder -staat, sondern Herkunftsgesellschaften sind oft substaatliche Gruppen, etwa ethnische Minderheiten oder indigene Gemeinschaften, deren Angehörige sich als Nachfahren der Schöpfer des Objekts verstehen“ (Deutscher Museumsbund (2019): 19).

⁵⁷ Vgl. Deutscher Museumsbund (2019): 7ff.

⁵⁸ Vgl. ebd.: 131ff.

- Emotionale Wirkung von Exponaten ist schwer einzuschätzen, sollte jedoch bei der Konzeption mitbedacht werden

Die internationale Perspektive hinsichtlich Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements wird in einer Sammlung von Essays dargestellt. Expert:innen beschreiben aus ihrer individuellen Praxis wesentliche Voraussetzungen zur Dekolonisierung von Institutionen, Ansätze für die fortlaufende Museumspraxis und geben Beispiele aus der Vermittlung, deren mittel- bis langfristige Entwicklung wertvoll scheint zu verfolgen.

Folgend werden die Essays von Safua Akeli Amaama,⁵⁹ Zoe Rimmer,⁶⁰ Nehoa Hilma Kautondokwa⁶¹ und Fulimalo Pereira⁶² inhaltlich zusammengefasst:⁶³

Die Expert:innen befinden durchaus, dass Museen das Potenzial zur öffentlichen Bildungsressource, im Sinne von Zentren für Wissen, Kreativität und (kulturellen) Dialog mit Zugang zu materieller Kultur, haben. Politische und finanzielle Voraussetzungen bilden die Basis, darüber hinaus müssen Kooperationen auf gleichwertiger Partnerschaft hinsichtlich Wissensproduktion aufgebaut sein und die allgemeine Dekolonisierungspraxis muss auf den Leitprinzipien von gegenseitigem Respekt von Bedürfnissen, Engagement, Absprachen, kultureller Integrität und Authentizität, gerechter Vorteilsausgleich und der Anerkennung und Schutz geistiger Eigentumsrechte beruhen.⁶⁴ Von potentiellen Projektpartner:innen ist jedoch ebenso zu beachten, dass sich Gesell- und Gemeinschaften seit den kolonialen Raubzügen in ihrer religiösen und kulturellen Zusammensetzung, sowie möglicherweise der Selbstidentifizierung weiterentwickelt haben. Die Anerkennung und Adaptierung etwaiger Tatsachen kann zur Erkenntnis führen, dass *looted objects* sowohl Zeugnis von Kreativität, Resilienz, Diversität und eventuell religiösem Glauben sind, als auch Zeugnis für Gewalt, Plünderung und Kolonialität.

Der Position der internationalen Expert:innen, Transparenz durch fotografische Abbildung und Digitalisierung zu forcieren, steht der Deutsche Museumsbund skeptisch gegenüber. Mit Hinweis auf mögliche diskriminierende Darstellungen und / oder Verletzungen von Urheber:innen, Persönlichkeitsrechten oder Datenschutz wird empfohlen, eine juristisch abgesicherte Strategie zu entwickeln und diese öffentlich darzulegen. Dieser Position ist insofern kritisch zu begegnen, da sie im Widerspruch zu ganzheitlich empfohlenen, internationalen Kooperationen auf Augenhöhe steht.

Eine Anleitung nach einzelnen Schritten, wie dem tradierten Machtkonstrukt zu entkommen ist, gibt es nicht. Fest steht, auch unter Kritik sind Museen fortzuführen, allerdings unter der Prämisse fortlaufend dekolonialer Entwicklungen. Eine Zusammenlegung, Transformation, oder gar Schließungen von ethnologischen Museen, wie es temporär beim Tropenmuseum in den Niederlanden der Fall war, ist keine Lösung, sondern nur eine Verschleppung der nötigen Störung von nationalen Narrativen.⁶⁵

⁵⁹ Safua Akeli Amaama, Leiterin der Abteilung *New Zealand and Pacific Histories and Cultures* am *Museum of New Zealand*.

⁶⁰ Zoe Rimmer, Künstlerin und Council bei *Aboriginal Heritage Tasmania*.

⁶¹ Nehoa Hilma Kautondokwa, Leiterin für Museumsentwicklung der von der UNSECO unterstützten *NGO Museums Association of Namibia*.

⁶² Fulimalo Pereira, Autorin und Leiterin des *Pacific Collection Access Projects (PCAP)* am *Auckland Museum*.

⁶³ Deutscher Museumsbund (2019): 77-96.

⁶⁴ Vgl. *Australia Council for the Arts* (2019): o.S.

⁶⁵ Vgl. Leeb (2013): 45.

4.3. ALLGEMEINE KRITIK

„Welche Geschichte würdest du keinem Fremden erzählen:

Die deines Urgroßvaters, der Kolonialbeamter war?

Die deines Großonkels, der als Tropenarzt Menschen vermaß?

Die deines Großcousins, der sich auf einer Plantage zu Tode schuftete?

Die deines Patenonkels, der fremde Völker missionierte?

Die deiner Urgroßtante, die glaubte, ihre Seele an eine Kamera verloren zu haben?

Die deiner Vorfahren, denen ihre Heiligtümer entwendet wurden?“⁶⁶.

Allgemeine Kritikpunkte an ethnologischen Museen umfassen 1) wie bereits erwähnt jahrzehntelangen Anachronismus⁶⁷ und Kolonialität, 2) zögerliche bis abwehrende Positionierung hinsichtlich Restitutionsforderungen und 3) den Balanceakt zwischen aufklärerischem Wissenstransfer und touristischer Folklore.

Mit wissenschaftlicher Kritik konnten Institutionen über Jahre hinweg scheinbar gut zurechtkommen, jedoch nicht mit Konkurrenzdruck, fehlenden Standards und zukunftssträchtigen Konzepten hinsichtlich Diversität. Die Konsultation modernen Marketings setzt seit der Jahrtausendwende sichtbare Zeichen: Museen wurden und werden zunächst einem *Rebuilding*, danach einem *Renaming*, inklusive *Re-branding* unterzogen und schließlich das *Wording* angepasst. So gibt es etliche Beispiele von Ethnologischen Museen und Museen für Völkerkunde, die umgebaut und umbenannt wurden, beispielsweise in Weltkulturen Museum (Frankfurt, seit 2010), Museum der Fünf Kontinente (München, seit 2014), oder eben das Weltmuseum Wien (seit 2013). Sind europäische Sammler und Forscher die Namensgeber (z.B.: Humboldt Forum, seit 2020), werden die Persönlichkeiten mehr zelebriert, als reflektiert und die Benennung nach Klimazonen (z.B.: Tropenmuseum Amsterdam, seit 1950) führen koloniale Klassifikationen aus dem 18. Jahrhundert fort.⁶⁸

Konzeptuell beziehen sich die Häuser verstärkt auf zeitgenössische Kunst, *looted objects* werden nicht mehr ausgestellt, sondern vorgestellt, im Dialog gibt man sich kritikfähig und in der internen Arbeit so transparent wie möglich. Dennoch ist völlig unklar, wie ethnologische Museen sich und ihre Inhalte mittel- und langfristig präsentieren und welche Erwartungen eine diverse Gesellschaft an diese Institutionen richten kann.

„Die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen über historische und zeitgemäße Konzepte von Kultur, Identität und Differenz, über historische und gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung würde große Potentiale für die Verhandlung aktueller Fragen zur Aufteilung der Welt und zur Verteilung von Chancen und Ressourcen eröffnen. Allerdings kann gerade die Tendenz zum Bruch mit der Geschichte auch Skepsis gegenüber den tatsächlichen Entfaltungsmöglichkeiten solcher Potentiale aufkommen lassen“⁶⁹.

Die Visualisierung und Vermittlung von kulturellem *Othering* schlagen sich noch heute in epistemischen Konditionierungen und ästhetischer Schulung hinsichtlich Exotismus und Rassismus, sowie in der Stereotypie von Welt- und Menschenbild(er) nieder.⁷⁰ Mit der andauernden Verfügungsgewalt über *looted objects* und damit der Hoheit in De- / Kontextualisierung und Präsentation, bleibt auch die kritische Befragung der dargestellten Universalgeschichte und der Besitz-Legitimität bestehen.

⁶⁶ Deliss / Mutumba (2015): 15.

⁶⁷ Vgl. Fabian (1983): o.S.

⁶⁸ So genannte *rassenkundliche* Klassifikationen erklärten unter anderem klimatische Bedingungen (z.B. die Tropen) zu einem Kriterium der Identifikation bestimmter Bevölkerungsgruppen und deren kulturelle Gemeinsamkeiten (Vgl. Leeb (2013): 42).

⁶⁹ Kravagna (2015): 95.

⁷⁰ Vgl. ebd.: 96.

Mit verständigen *catchphrases* wie „Forum, in dem möglichst viele Stimmen Gehör finden“⁷¹, oder „Ort des Austauschs, der Diversität und Vielstimmigkeit“⁷² sind ethnologische Museen rhetorisch „[...] im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts [...] im Multikulturalismus der 1980er Jahre angekommen“, stellt Kravagna fest.⁷³ Jedoch wurde diese, vermeintlich egalitäre, Augenhöhe bereits vor circa 20 Jahren von der kritischen Migrations- und Rassismusforschung als Verschleierung und Verschleppung hinsichtlich Machtfragen und gesellschaftlichen, wie institutionellen Rassismen dekonstruiert.⁷⁴ Wenn also ethnologische Museen davon ausgehen, gegenseitiges Verständnis und Wertschätzung durch die Inszenierung *anderer* Menschen zu fördern, so hat die Generierung und Tradierung anthropologisch-ethnologischen Wissens in den letzten zwei Jahrhunderten bereits das Gegenteil gezeigt. Denn *andere* Kulturen durch - zu oft fehlinterpretierte und / oder kontextlose - materielle Dinge kennenzulernen, heißt nicht den Rassismus der eigenen Kultur, beziehungsweise das *Othering* diverser Kultur kennenzulernen.⁷⁵

Ohnehin ist die Ernsthaftigkeit der sprachlichen Handreichung zu hinterfragen, wenn es zur Anpreisung der Sammlung in Form von Programmgestaltung, der Darlegung der jeweiligen institutionellen Bedeutsamkeit in Europa, oder dem Beschreiten neuer (finanzieller) Wege geht.

Beispielsweise können Privatpersonen eine so genannte „Kulturpatenschaft“ über Objekte der Online-Sammlung, oder des präsentierten Schaudepots des Weltmuseum Wien übernehmen. Die Patenschaft über das *entdeckte* Lieblingsobjekt *währt ewig* und wird als ein kultureller Ausdruck gesellschaftlicher Werte beschrieben. Nebenbei wird in Tradition der *salvage anthropology* getriggert:

„Kulturpatenschaft: Für dieses Objekt können Sie eine Kulturpatenschaft übernehmen. Auf diese Weise sorgen Sie dafür, dass dieser Kulturschatz für die Zukunft bewahrt wird. Mit Ihrer Spende fördern Sie direkt und nachhaltig die wissenschaftliche Dokumentation, Erforschung, Restaurierung und Präsentation der Kulturschätze im Weltmuseum Wien. Jetzt Pate werden!“⁷⁶

Das Humboldt Forum setzt auf die Unterstützung der Allgemeinheit in Sachen Reaktivierung imperial-architektonischer Machtdemonstration:

„Jetzt unterstützen! Werden Sie Teil des Humboldt Forums im Berliner Schloss und unterstützen Sie die Rekonstruktion der barocken Fassade mit einer Online Spende“⁷⁷.

Vom Marketingverständnis her, werden auf diese Weise neue Verbindungen und persönliche Identifikationen geschaffen – jedoch gleichzeitig koloniale Muster wiederholt, indem an die Tradition der kulturellen Hoheit angeknüpft wird und in nostalgischer Manier eine Nachfolge damaliger Forscher:innen, Entdecker:innen und Abenteurer:innen konstruiert wird. Die Konstruktion der Nachfolger:innenschaft tritt auch in Programmbeschreibungen der angesprochenen Museen mehr und weniger explizit in Erscheinung. So können beispielsweise Schüler:innen ihren Geschichtsunterricht im Weltmuseum Wien vertiefen, indem sie sich auf eine *Reise in die sagenumwobene Welt* der Azteken begeben, wo sie *spannende Geschichten* hören, Objekte für sich *entdecken* und sich schließlich in einer handwerklich-künstlerischen *Tradition dieses Kulturvolkes* versuchen und die gestalteten Objekte mit nach Hause nehmen.⁷⁸ In Berlin begibt man sich zunächst auf *Spurensuche nach Zeugnissen aus der Vergangenheit*,

⁷¹ Weltmuseum Wien (2021): o.S.

⁷² Humboldtforum (2021): o.S.

⁷³ Vgl. Kravagna (2015): 97.

⁷⁴ Vgl. Buden (2006): o.S.

⁷⁵ Vgl. Sivanandan (1983): 5.

⁷⁶ Weltmuseum Wien (2021): o.S.

⁷⁷ Humboldt Forum (2021): o.S.

⁷⁸ Weltmuseum Wien (2021): o.S.

erkundet dann das Programm und lernt dabei zum Beispiel die *starken Typen* Alexander und Wilhelm von Humboldt kennen. *Geweckte Neugier* lässt sich voraussichtlich ab Herbst 2021 an den 20.000 *looted objects* abregieren, die in Form einer *modernen Wunderkammer* zu *neuen Erkenntnissen* führen.⁷⁹

Die Perspektive und Stimme der *Anderen* werden in Form von musikalischen und filmischen Darbietungen, handwerklichen Workshops und künstlerischer Kritik implementiert. Einer Gratwanderung zwischen Platz für Selbstrepräsentation und Folklore.⁸⁰

Die Auseinandersetzung und der Diskurs im Hinblick auf Restitutionsforderungen werden (noch) nicht öffentlich verhandelt. Es scheint, der Mikrokosmos des Makrokosmos hat sich nochmal verkleinert, sodass ein reaktionäres Bild von Innen auf das Außen entstanden ist.

Generell geben sich Leiter:innen und Kurator:innen ethnologischer Museen heute offen für die Diskussion hinsichtlich Kooperationsperspektiven und Restitution.⁸¹ Zumindest die Offenheit zu Rückgabeforderungen verlangt den Leitungen der Museen zunächst auch noch nichts ab, vor allem keine materiellen Güter. *Looted objects* sind zwar meist den Museen übertragen, Verfügungsgewalt darüber besitzt in letzter Konsequenz jedoch der Staat. Und auf dieser (kultur-)politischen Ebene wurden und werden Raubgüter zum Teil als unveräußerlicher Teil des nationalen Erbes, oder Weltkulturerbes erklärt, womit eine Ausfuhr - ob zur Restitution, oder Zirkulation - auf europäisch-legislativem Weg unmöglich gemacht wird.⁸²

Die Visualisierung und Vermittlung ernsthafter Aufarbeitung und Reflexion der eigenen Geschichte, sowie der fortlaufenden Präsentationspraxis sind für Institutionen, deren finanzielle Zahlen und Image einander bedingen, ein Dilemma. Sturge verweist auf die Gefahr der „Selbstbespiegelung, die wiederum die Herkunftskontexte der Objekte an den Rand drängen“⁸³ und Leeb erkennt die Zwiespältigkeit der Aufgabe an, sieht darin aber auch Potential.

„Die Schwierigkeit besteht sicherlich darin, dass es bei einer Ausstellung und umfassenden Aufarbeitung der eigenen Kolonialgeschichte zu einer Art schizophrenen Position kommen würde. Einerseits würde man die koloniale Gewalt thematisieren und andererseits würde man daneben die Schätze zeigen, die aus diesen Gewaltverhältnissen resultieren. Möglicherweise ginge es darum, eben diese Spannung so weit zu treiben, bis sie sich nicht mehr halten lässt“⁸⁴.

Weltmuseum Wien und Humboldt Forum haben den Beginn dieser spannungsträchtigen Schizophrenie eingeleitet, indem sich in eigenen Räumlichkeiten *artists in residence* am Inventar und der Kolonialgeschichte abarbeiten und ihre Kritik daran rezipierbar machen. Hier stellt sich die Frage, ob Museen aus der externen Reflexion und dem externen Umgang mit den festgehaltenen *looted objects* etwas für die eigene Praxis kanalisieren können, oder trotz beziehungsweise gerade wegen der nach Innen gehaltenen Reflexion mit dem bekannten *business of representing other cultures*⁸⁵ weitergemacht wird, beziehungsweise werden kann. Zudem muss der Lösungsvorschlag der Kreuzung von zwei Welten bereits im laufenden Prozess evaluiert und reflektiert werden, sowie eine Neu-Definition stattfinden, *was looted objects* in diesem Zusammenhang überhaupt sind.⁸⁶

⁷⁹ Humboldtforum (2021): o.S.

⁸⁰ Vgl. Plankensteiner (2015): 107.

⁸¹ Vgl. Sarr / Savoy (2019): 51.

⁸² Vgl. ebd.: 44.

⁸³ Vgl. Sturge (2007): 168.

⁸⁴ Leeb (2014): o.S.

⁸⁵ Vgl. Lidchi (2014): 238.

⁸⁶ Vgl. Leeb (2013): 42.

Während erst seit den 1990er Jahren kritische Publikationen zur europäischen Kultur des Ausstellens außereuropäischer Artefakte erscheinen,⁸⁷ visualisieren bildende Künstler:innen ihre Kritik bereits seit den 1950er Jahren.⁸⁸ Seit den 2000er Jahren werden Künstler:innen nun von Institutionen angefragt und eingeladen, die Einrichtung als Forschungsfeld zu definieren und koloniales Narrativ, sowie dekontextualisierte *looted objects* aufzuarbeiten. Kritikfähigkeit kann hier als die verfolgte Intension betrachtet werden, dies mindert jedoch nicht die Notwendigkeit einer Reflexion über Verfügungsmacht, Definitionshoheit und Zuschreibung. So erfordert beispielsweise der Umstand, dass im Konglomerat der so genannten Weltkulturen europäische Artefakte fehlen, eine verstärkte Diversität in der Riege agierender Künstler:innen.

Im Jahr 2021 scheint der Prozess der Dekolonisierung ethnologischer Museen noch völlig offen zu sein und eine Prognose über die Entwicklung in den nächsten Jahren kaum anzustellen. Dies obwohl beispielsweise laut dem bekundeten Willen Frankreichs bereits Ende 2022 die Voraussetzungen erfüllt sein sollen, um das afrikanische Erbe zeitweise oder endgültig an Afrika zu restituieren⁸⁹. Das (kultur-)politische, institutionelle, wie kritisch-künstlerische Abarbeiten an der Thematik müsste bis dahin in einer vergleichbaren Intensität erfolgen, wie die Sammelwut im Imperialismus.

„Überträgt man die Stoßrichtung des *Neuen Kolonialmuseums* von einem wegweisenden künstlerischen Projekt der 1970er Jahre auf eine Praxis der institutionellen Dekolonisierung im 21. Jahrhundert, so kann das *unmögliche* Kolonialmuseum – unmöglich, weil seine Institutionalisierung die transformatorische Kraft seiner Idee blockieren würde – als Durchgangsstadium vom ethnologischen Museum zu einem heute noch unbekanntem Museumstyp verstanden werden“⁹⁰.

Die beschriebenen, kritischen Punkte an und in einer Institution von Weltkulturen lassen sich mit der Begriffsbildung der Schriftstellerein Priya Basil zusammenfassen: *Ethno-illogical museum*. Eine erneute (temporäre) Umbenennung dieser Einrichtungen in diesem Sinne würde den Besucher:innen eventuell besser Auskunft über das geben, was sie im Inneren erwartet, als jeder Werbeslogan.

4.4. HANDLUNGSMÖGLICHKEITEN FÜR DIE MUSEUMSPRAXIS

„Würdest du einem Fremden erzählen,
dass neben der missionarischen Tätigkeit und der ethnologischen Forschung intensiver Handel betrieben wurde, der für alle Beteiligten von Vorteil war,
dass durchaus enge menschliche Beziehungen zwischen Missionaren und Missionierten, Forschern und Beforschten, Kolonialisierern und Kolonisierten entstanden,
dass Völkerkundemuseen nichts weiter wollten, als ein möglichst tief gehendes, authentisches Bild der anderen zu vermitteln,
dass ethnologische Sammlungen ein unerschöpflicher Wissensspeicher sind?“⁹¹.

Obwohl angestrebte, oder bestehende ebenbürtige Partnerschaften im *wording* im Mittelpunkt stehen, ist die tatsächliche Museumspraxis noch immer davon geprägt, dass die *Anderen* die *eigene* kuratorische Arbeit *bereichern*. Wie können, durchaus problematische, Formulierungen in Realitäten

⁸⁷ z.B.: Karp, Ivan / Lavine, Steven (1991): *Exhibiting cultures The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington. ISBN: 978-1-56098021-6.

⁸⁸ z.B.: Markers, Chris / Resnais, Alain (1953): *Les statues meurent aussi*, 16mm Film, 30min, *Présence Africaine*, Tadié Cinéma.

⁸⁹ Frankreichs Präsident, Emmanuel Macron, am 28.11.2017, an der Universität *Ouaga-I-Professeur-Joseph-Ki-Zerbo* (Ouagadougou/Burkina Faso): Programmatische Rede zu neuen, partnerschaftlichen Beziehungen zwischen Frankreich und den Ländern des afrik. Kontinents (Vgl. Sarr / Savoy (2019): 9ff.).

⁹⁰ Kravagna (2015): 100.

⁹¹ Deliss / Mutumba (2015): 15.

umgesetzt werden, ohne in Anschuldigungen von *Transformismus*⁹² und/oder *Strategische Reflexivität*⁹³ zu versanden? Förster und Bose stellen hier, vor allem für den deutschsprachigen Raum, Mängel in der Auseinandersetzung fest. Besonders drei Bereiche stehen dahingehend im Fokus:⁹⁴

1. Direkte Kritik, in Form von (fach-)journalistischen Rezensionen: Was in ethnologischen Museen konzipiert und präsentiert wird, wird in der ethnologischen Fachwelt und deren wissenschaftlichen Formaten selten behandelt.
2. Theoretische Reflexion über ethnologische Museen als eigenständige Disziplin ist nicht institutionalisiert. Das *Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage* (CARMaH) in Berlin, kann diesbezüglich als Pilotprojekt angesehen werden, wird allerdings als Zweig der Humboldt Universität unter anderem von der Alexander von Humboldt Stiftung und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz finanziell unterstützt.
3. Obwohl zahlreiche, individuelle Verbindungen zwischen Museen und Universitäten bestehen, sind produktive, längerfristige Kooperationen nicht üblich. Förster und Bose vermuten hier zu starke Loyalitäten gegenüber dem jeweiligen Fachbereich, als dass fachspezifische Denkweisen reflektiert und um Perspektiven erweitert werden könnten.

Ein interdisziplinärer und internationaler Austausch der Kritik und ein Aufbrechen von Ideologien haben die Aussicht schließlich ein komplexes, historisches Feld von Verstrickung, Aneignung und gegenseitigen Abhängigkeiten aufzudecken und im besten Fall für Rezipient:innen zu visualisieren. Nach Förster und Bose müssten Museen demnach *undiszipliniert* werden, also sich der Beengtheit des eigenen Verständnisses für den Fachbereich entledigen, damit Institutionen weiterhin ihre Sinnhaftigkeit und ihren gesellschaftlichen Wert behalten. Damit ist nicht gemeint, einzelne *looted objects* in zeitgenössische Museen zu präsentieren oder zeitgenössische Kunstwerke in ethnologischen Museen, sondern tatsächlich mit Kategorisierungen und Grenzen von Fachdisziplinen zu brechen und damit Einzelstücke materieller Kultur wieder in Kontext zu bringen.

„We would like to argue for a curatorial practice that deliberately and systematically addresses and cuts across disciplinary boundaries and institutional logics of and in museums. In our understanding, the point is not so much to include, for example, African art works in art museums or contemporary art works in ethnological museums. Rather, the order of business should be to create exhibitions and to engage in co-operation across institutional and disciplinary divides: to undermine and unmake these divisions; and by doing so, slowly but steadily, to call into question whether the museum as we know it does actually continue to make sense. We should therefore invest more in creating undisciplined museums that reassemble objects and collections of all kinds“⁹⁵.

Eine derartige Auffassung versteht das Kuratieren von Geschichte(n) als Beschreibung und Reflexion von Perspektiven und Positionen, aber auch als Offenlegung kritischer und diskussionswürdiger Angelegenheiten und Sachverhalte. Das interdisziplinäre Arbeiten betrifft damit nicht nur die Wissenschaft und Forschung, sondern auch die Visualisierung in Form von Intermedialität. Ausstellungen, im Sinne von sorgfältig interpretierten, zeitbasierten und situativen Räumen, modulieren nicht nur Exponate, Text, Farbe, Licht, et cetera, sie arbeiten sich durch körperliche und sinnliche Erfahrungen und können scheinbar unmögliche Verbindungen durch Gegenüberstellung, Fokus, Kontext, aber auch Selektierung

⁹² „[...] die Strategie der Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung“ (Sternfeld (2009): 71).

⁹³ Vereinnahmung von Multiperspektivität: „Konzepte und Begriffe, die in kritischer Auseinandersetzung mit machtvollen musealen Repräsentationspraktiken formuliert worden sind, werden so umfunktioniert, dass sie sich dazu eignen, sich mit der ihnen ursprünglich verbundenen Kritik zu entziehen“ (Bose (2017): 416).

⁹⁴ Vgl. Förster / Bose (2019): 46ff.

⁹⁵ Ebd.: 51.

herstellen. Dabei konfrontieren sich Denkweisen und Positionen von Kurator:in und Rezipient:in, was sich in Gegensätzen oder Zusprüchen manifestiert, indem Besucher:innen bei kuratorischen Entscheidungen verweilen, zurückkehren, oder sich von bestimmten Elementen abwenden oder sie auslassen.⁹⁶

Schließlich wird für eine zukunftsorientierte Museumspraxis die Vermittlung lebendiger Kultur, aktiver und hybrider Geschichte(n), wie auch das Verständnis des Publikums maßgebend sein, um sich von institutionellen *Othering*, von Museumstypen, wissenschaftlichen Fachbereichen und lokalen oder so genannten Herkunftsgemeinschaften weiterzuentwickeln.⁹⁷

4.4.1. Künstlerische Praxis der Intervention, ein Beispiel

Clémentine Deliss, 2010-2016 Leiterin des Weltkulturen Museums Frankfurt, ließ erstmals 2012 unter dem Leitgedanken der *Remediation*⁹⁸ Künstler:innen an und mit 67.000 *looted objects* und 120.000 ethnologischen Fotografien und Filmen arbeiten. Nachdem die daraus folgende Ausstellung „Objekt Atlas: Feldforschung im Museum“ herbe Kritik ob des exklusiven Fokus auf zeitgenössische Kunst zu verzeichnen hatte, wurde das Konzept überarbeitet und 2014 die Schau „Ware & Wissen (*or the stories you wouldn't tell a stranger*)“ unter der kuratorischen Leitung von Yvette Mutumba eröffnet. Der dazu herausgegebene Ausstellungskatalog beginnt mit dem Satz:

„Keine Ausstellung kann die ganze Geschichte erzählen“⁹⁹.

Wie schon 2012 ließ Deliss auch 2014 Künstler:innen mit materieller Kultur aus dem Depot arbeiten. Diesmal jedoch in Zusammenarbeit mit Forschungskustod:innen, Archivar:innen und Restaurator:innen und unter der Prämisse, dass die künstlerischen Ergebnisse die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Dimensionen der Museumssammlung und ihrer Vergangenheit veranschaulicht. Auch diesmal sollten tradierte Typologien und Kategorisierungen zunächst außer Kraft gesetzt werden, um sie kritisch zu hinterfragen und eine Remediation zu ermöglichen. Ziel war, die Ordnung der (ethnologischen) Sammlung des Weltkulturen Museums von Grund auf zu ändern, um damit das Fundament einer offenen, zeitgenössischen Institutsform zu legen, die Subjektivitäten von jeweiligen Protagonist:innen inklusiv anerkennt; beispielsweise Wissenschaftler:innen und Künstler:innen, deren Zusammenarbeit und Ergänzung im kritischen Blick die Wahrnehmung der Rezipient:innen erweitern sollten. Zu diesen Protagonist:innen zählen laut Deliss aber auch „diejenigen Mitglieder der Öffentlichkeit, die erkennen, dass ein solches Museum der Ort einer nicht genormten, die Grenzen von Raum und Zeit überschreitenden Bildung ist“¹⁰⁰.

Folgend eine Zusammenfassung des Projekts:¹⁰¹

Ausgangspunkt waren außer Kraft gesetzte Kategorisierungen, mit Ausnahme einer Zuschreibung als alternative Deutung: Als *fremd* wurde zu Beginn nicht die materielle Kultur, sondern die von außen kommenden Künstler:innen und Forscher:innen definiert.

Erste Station der Forschenden war das Sammlungsdepot des Weltkulturen Museums Frankfurt. Nachdem sich der kritische Blick orientiert hatte und ein bestimmtes Ziel unter oben genannter Prämisse anvisiert wurde, wurden Stücke ausgewählt, an und mit denen weiter im Labor, einem dritten - von

⁹⁶ Vgl. Förster / Bose (2019): 51ff.

⁹⁷ Vgl. Sandahl (2019): 76ff.

⁹⁸ „Remediation ist eine von Paul Rainbow konzipierte Wort- und Begriffsschöpfung. In der deutschen Sprache tut sich hier ein Wortfeld auf, das u.a. Berichtigung, Korrektur, kurieren, wiederherstellen, Abhilfe schaffen umfasst“ (Deliss (2015): 19).

⁹⁹ Deliss / Mutumba (2015): 11.

¹⁰⁰ Ebd.: 13ff.

¹⁰¹ Vgl. ebd.: 13ff.

der Idee her *neutralen* - Raum, gearbeitet wurde. Hier fand in wissenschaftlicher Zusammenarbeit auch die Verarbeitung und Einarbeitung des kolonialen Bewusstseins und seiner Faktenlage statt. Das Labor war dabei nicht nur der Ort der Forschung und der Arbeit, sondern auch ein temporärer Lebensraum. Diese extreme Nähe zu den gewählten *looted objects* sollte die Annäherung zwischen Künstler:in und Gegenstand über Berührung, Inspiration und Institutionskritik hinaustragen, sodass sich auch nach abgeschlossenem Projekt die Reflexion im Gedanken- und Produktionsprozess weiter fortsetzen.

Das Projekt hatte keinen Anspruch auf Ganzheitlichkeit, sondern auf Transparenz hinsichtlich Depotbestände und Aufarbeitung der Kolonialgeschichte. Diese Offenheit sollte den Rezipient:innen Anknüpfungspunkte vom Leben (in) der Institution geben. Die Ausstellung umfasste gegenständliche Arbeiten von Minerva Cuevas, Luke Willis Thompson, David Weber-Krebs, Peggy Buth und wurden mit fotografischen Arbeiten von Lothar Baumgarten, Clegg und Guttman, Rotimi Fani Kayode, Pushpamala N, Benedikte Bjerre, Otobong Nkanga und Olivier Richon ergänzt.

Thompson und Buth behandelten den kolonialen Blick auf Menschen und deren Umwandlung in Objekte. Thompson („Museum in Umkehrung“) vertiefte sich dabei in der Auseinandersetzung mit Restitution. Sein forschendes Arbeiten bestand aus einem Vergleich, indem er sein Honorar einer Familie zur Verfügung stellte, die einen verstorbenen Verwandten in das Geburtsland überführen wollte. Buth („‘Wir Alle‘ Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum“) offenbarte mit der Aufreihung vier *Kubais* die „museale, diskursive und technologische Produktion von vermeintlich evidenten Bildern“¹⁰², die gleichsam den eigenen Blick institutionalisierte. Weber-Krebs („Immersion“) verarbeitet 50.000 Einträge in der Datenbank, indem diese als Wand-Text-Bild aus Ton re-materialisiert wurden und dabei erkennbar gemacht wurde, dass das Vorhaben einer kompletten Erfassung (in Material, wie Schrift) letztendlich unmöglich ist. Cuevas („Wertrituale“) beforschte Kapitalismus als metaphorischen Kannibalismus, indem sie ähnlich einer Provenienzforschung recherchierte und Informationsteile aus Handel, Klassifikation und (monetärer) Bewertung zusammenfügte. Die Fotografien wurden als visuelle Reaktionen kolonialer Aufnahmen gegenübergestellt.

Der Laborbegriff wurde im Weltkulturen Museum Frankfurt, seiner eigentlichen Definition, der naturwissenschaftlichen Experimentalanordnung, enthoben und mit einer anteilig subjektiv künstlerischen und anteilig wissenschaftlichen Praxis neu definiert. Kritiker:innen aus der feministischen und wissenschaftlichen Theorie bezweifeln den (über-)prüfenden Gehalt von Dekontextualisierung in der ersten Arbeitsphase in diesem Verständnis von Labor. Für Döring und John etwa bleibt deshalb offen,

„[...] ob der Ort des Labors und seine verobjektivierende Produktion von Wahrheit und Erkenntnis [...] für eine Revision des Museums fruchtbar gemacht werden kann. [...] [Und ob] sich das Museum als ‚Denkfabrik‘ eine neue Panzerung verleiht, welche die Institution vor dem radikalen Infragestellen und Transformation zu schützen vermag“¹⁰³.

5. FALLSTUDIE EHTNOLOGISCHER MUSEEN ANHAND ZWEIER BEISPIELE

Im folgenden Kapitel werden das Weltmuseum Wien und das Humboldt Forum nach oben beschriebener Methode analysiert. Zunächst erfolgt eine Einführung zum jeweiligen Museum in Form der Entwicklungsgeschichte. Danach werden Kritik und Kontroversen zusammengefasst und schließlich die aktuelle Museumspraxis analysiert.

¹⁰² Döring / John (2015): 009.

¹⁰³ Ebd.: 022ff.

5.1. WELTMUSEUM WIEN

5.1.1. Entwicklungsgeschichte

Im heutigen Weltmuseum Wien laufen diverse Stränge ethnologischer Sammlungen zusammen. Der ehemalige Direktor des Museums für Völkerkunde in Wien, Christian Feest (2004-2010), hat mit seinem Artikel „Das Museum für Völkerkunde“ bereits 1980 nicht nur detailliert die einzelnen Entwicklungsschritte des Museums wiedergegeben, sondern auch die Mittäterschaft Österreich-Ungarns am Kolonialismus klar darlegt und die Handlungen der prominentesten Protagonisten beschrieben.¹⁰⁴

Im Wesentlichen durchlief das Weltmuseum Wien, beziehungsweise die mit dieser Institution verbundenen Sammlungen vier Phasen der Entstehung: Schloss Ambras, die Ethnologische Sammlung Wien, Museum für Völkerkunde und schließlich Weltmuseum Wien. Mit den Phasen verbunden sind Höhen und Tiefen im Interesse an den angehäuften Gegenständen einzelner Herrscher:innen und in der qualitativen Zusammenstellung der Sammlungen.

Erzherzog Ferdinand II. von Tirol legte im 16. Jahrhundert auf Schloss Ambras eine Sammlung an, die sich in kurzer Zeit stark vermehrte. Nach dem Tod des Aristokraten wurde der Wert dieser Leidenschaft noch nicht erkannt und Stadthaltern verantwortet, die sich in Folge kriegerischer Auseinandersetzungen mit Bayern und Frankreich dafür entschieden, Teile der Sammlung in der Steiermark und in Wien zu sichern. Zwar waren materielle Güter nun vor Verschleppung jenseits der Landesgrenzen geschützt, allerdings nicht vor der Ignoranz hiesiger Herrscher:innen.

Erzherzogin Maria Theresia löste den Bestand in der Steiermark auf und vereinte die Überreste¹⁰⁵ der Prager Kunstkammer mit jenen in Wien befindlichen, losen Sammlungen.

1806 ersteigerte, der von Kaiser Franz I. nach London entsandte Naturforscher, Leopold von Fichtel 250 Stück aus der Sammlung des privaten Museums von Sir Ashton Lever. Dieser Ankauf, basierend auf einem wissenschaftlichen Verständnis und einer damit einhergehenden verbindlichen Ordnung in Zusammenhang mit den bereits bestehenden Sammlungen, führt in den Beginn der Ethnologischen Sammlung in Wien über. Stetige Erweiterung fand die Sammlung beispielsweise durch die Heirat von Maria Leopoldine von Österreich nach Brasilien. Die Monarchin, selbst wissenschaftlich interessiert, lud zahlreiche Forscher und Expeditionen nach Brasilien ein. Zur größten Bekanntheit darunter hat es Johann Natterer gebracht, nicht nur weil er sich vom 1821 ausbrechenden Bürgerkrieg Brasiliens nicht beirren ließ, sondern auch weil er bis 1836 über 100.000 Stück an Tieren, Pflanzen, Mineralien und Ethnographica nach Österreich-Ungarn verbrachte.

In diesem Zeitraum scheint man in Wien den Überblick und den Fahrplan über die Sammlungen zu verlieren, nicht zuletzt da ein neuer Herrscher, Kaiser Franz Joseph I., wieder mit einer eigenen Ansicht über das Schicksal der Gegenstände entschied und gleichzeitig diverse Museumsdirektoren und Wissenschaftler auf die Notwendigkeit eigenständiger Sammlungsbereiche und Einrichtungen drängten.

Zu einer Entscheidung trug die von Erzherzog Ferdinand Maximilian initiierte Erdumsegelung der „Novara“ (1857-59) bei, die unter anderem handelspolitische Ziele verfolgte und der wissenschaftlichen Forschung nachkommen sollte. Aufgrund der nach Wien verschifften Güter erfolgte, unter der Leitung von Ferdinand Hochstetter, eine Unterteilung in anthropologische Sammlung, prähistorische Sammlung und ethnografische Sammlung. Hochstetter nahm außerdem schon eine Art verkürzte

¹⁰⁴ Vgl. Feest (1980): 13ff.

¹⁰⁵ Stichwort: Schwedische Plünderungen, 1648.

Provenienz-Dokumentation vor, indem die Gegenstände fünf Quellen zugeordnet wurden: 1) Diplomatische Geschenke, 2) private Schenkungen, 3) wissenschaftliche Expeditionen und Reisen, 4) Ankäufen und 5) Tauschhandel mit internationalen ethnografischen Museen.

Während sich Hochstetter zur Zeit der Monarchie darauf verlassen konnte, dass sowohl die österreichisch-ungarische Handelsmarine, als auch private Händler:innen und Mäzen:innen unter dem Anreiz von Orden und Titeln stetig materielle Güter den Sammlungen zuführten, wurde der Ankauf und die schlechte Finanzlage der Sammlungen nach dem Ersten Weltkrieg durch Verkäufe und Versteigerungen finanziert.

Aus Platzmangel und eventuell nationalpolitischen Motiven fand schließlich ab 1925 die Abspaltung der ethnografischen von den übrigen Sammlungen, sowie deren Übersiedelung in die Neue Burg statt und wurde 1928 im *Corps de Logis*-Trakt unter den Namen *Museum für Völkerkunde* eröffnet. Durch den wissenschaftlichen Stillstand während des Zweiten Weltkriegs wurde nach 1945 ein fast zwanzigjähriger Nachholbedarf erkennbar, der sich aus fehlendem Fachpersonal, fehlendem Überblick über die verstreuten Sammlungsgüter und vor allem der gestoppten Inventarisierung ergab.

Unter der Leitung von Etta Becker-Donner wurde die Bekanntheit des Museums durch eine Vielzahl an Ausstellungen im Haus und an alternativen Schauplätzen erhöht und das Fachpersonal aufgestockt, das selbst Feldforschungen betrieb, um weiter die Sammlungsbestände zu erweitern. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde das Museum wegen Sanierungsarbeiten gesperrt. Während dieser Sperre erfolgte auch eine Neuordnung vom Naturhistorischen Museum zum Kunsthistorischen Museum, was einer Ästhetisierung und damit Aufwertung der Sammlung gleichkam.

Diese Entscheidung veranschaulicht die Basis der zarten Anfänge einer Auseinandersetzung mit materiellen Anhäufungen, die man zu der Zeit noch nicht als *looted objects* wahrnehmen wollte, jedoch sich langsam der Kritik der museal gelebten Kolonialitäten öffnete. Diese spezielle Art einer Aufwertung und der Brückenschlag zur Kunst ist als einer der ersten Schritte zu verstehen, die der Öffentlichkeit ein Umdenken signalisieren sollte.

In den folgenden Jahren durchlief auch diese Institution die Stationen von *Rebuilding*, *Renaming* und *Rebranding* bis es 2017 als Weltmuseum Wien wiedereröffnet wurde und sich - abgesehen einer vor Exotismus überfrachteten Eröffnungsshow - neben Bemühungen für Tourist:innen attraktiv zu sein, durchaus in Vermittlung und Forschung der Aufarbeitung von Kolonialismus und Kolonialität widmet. Bereits 2019 wurde diese Auseinandersetzung, die damit einhergehende kritische Zusammenarbeit mit Künstler:innen und die Visualisierung kritischer Aspekte vom *European Museum Forum* mit dem *Kenneth Hudson Award* gewürdigt. Die Begründung der europäischen und durchwegs weißen *Museum of the Year Award*-Jury lautet, wie folgt:

„Few European museums face in depth the colonial past or address its continued legacies in the 21st century. With unique intellectual honesty, the Weltmuseum Wien acknowledges the dilemmas embedded in its collections and strives to create a new identity as a contemporary museum that celebrates the cultural abundance of the planet and promotes respect for human rights, integration and cultural coexistence“¹⁰⁶.

5.1.2. Kritik & Kontroversen

Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Christoph Chwatal unternimmt in seinem Essay *„Decolonizing the Ethnographic Museum: Contemporary Art and the Weltmuseum Wien“* das, was Föster und Bose unter *Direkter Kritik* verstehen. In dem 2018 verfassten Text wird der Anspruch der Institution an sich

¹⁰⁶ Weltmuseum Wien (2019): 9.

selbst - sich dem globalen (Welt), wie dem lokalen (Wien), als postkoloniale und postethnologische Institution anzunehmen - kritisch reflektiert und die tatsächlichen Ergebnisse in Form von Dauerausstellungen und der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler:innen rezensiert. Im weiteren Verlauf wird Chwatal's Kritik zusammengefasst.

Obwohl Chwatal feststellt, dass das Weltmuseum Wien sich nicht mehr der Melancholie imperialistischer Vergangenheit Österreichs im „alten“ Europa hingibt, lässt die Verortung des Museums in einem Seitenflügel der Hofburg beim ersten Eindruck keinen Bruch mit der Machtbehauptung damaliger akademischer Disziplinen, deren Narrativen und Interpretationen vermuten.

Weiters ist in Bezug auf stetige Forderungen um Restitution und deren fortlaufender Prozess in Akzeptanz, Aufnehmen von Verhandlungen und Vollziehen weiterer Schritte in Frage zu stellen, ob das Prinzip so genannter *key artifacts* oder *celebrity artifacts*¹⁰⁷ weiter Vermarktung finden muss. Diese Praxis kommt durchaus auch im Kontext der *salvage anthropology* vor, wenn rituelle Masken, beispielsweise aus Neu Guinea, als *Highlight* hervorgehoben werden. Masken, die nach Information des Museums, im rituellen Prozess zerstört werden, aber durch das europäische Interesse speziell für den internationalen Markt hergestellt wurden.

Die Historikerin und Kunstkritikerin Susanne Leeb konstatierte dem Frankfurter Weltkulturen Museum zur Ausstellung „Projekt Atlas“ eine adaptive Strategie in der Inklusion von zeitgenössischer Kunst.¹⁰⁸ Chwatal übernimmt diese Kritik als Warnung und Mahnung an das Weltmuseum Wien „kritische Stimmen“ nicht ergänzend einzubinden, um der Öffentlichkeit die Erledigung der reflexiven Selbstläuterung zu signalisieren, sondern um tatsächlich fortlaufend einen grundlegenden ideologischen Wandel, auch in den Erzählprinzipien, zu vollziehen. Aber auch den eingebundenen, kritischen Stimmen selbst sollte differenziert begegnet werden: Der individualistische Ansatz in der künstlerischen Praxis, beispielsweise im Zusammenspiel mit dem Depot, „humanisiert“ den Erzählkontext und steht diametral zur einseitigen, teleologischen Perspektive des Imperialismus. Dieses Konzept des Kuratierens birgt die Gefahr von künstlerischen Projekten, die das Weltmuseum Wien und seine (materiellen) Inhalte eher als *support materials* sehen, als diese aus kolonialen Kontexten zu befreien.

„The danger in this view is that despite the apparent importance placed on the relationship of the art and its viewership, and thus on individuals' experiences of the art and the museum, what ends up with primacy is only one voice: that of the curator himself. [...] and thus cannot represent any agents outside the museum's walls—be they ancient or non-Western, or simply members of the lay audience—no matter how experimental or publicly engaged the artistic intervention. The vital political potential of the artifacts thus lies dormant, unexposed, as the objects await the next chapter in their exhibition. If the individual experience is to remain focal, whoever we put in charge of assembling these material narratives, and ultimately of making sense of them, will determine their transformational impact“¹⁰⁹.

5.1.3. Analyse der aktuellen Museumspraxis

Profil:

Das Weltmuseum Wien ist Teil des Kunsthistorischen Museum-Museumsverbandes und wie bereits erwähnt im *Corps de Logis*, einem Trakt der Hofburg, und damit in der Verlängerung zu *MuseumsQuartier* und *Kunst- und Naturhistorischem Museum* situiert. Insgesamt umfassen die Sammlungen des Weltmuseums circa 250.000 Objekte, über 140.000 Fotografien und um die 146.000 Druckwerke. Im Schnitt werden davon ungefähr 3.000 Exponate auf circa 2.500m² präsentiert, darüber hinaus haben

¹⁰⁷ Beispiel: „Federkrone Moctezumas“

¹⁰⁸ Vgl. Leeb (2013): 46.

¹⁰⁹ Chwatal (2018): 18.

Sonderausstellungen eine Ausstellungsfläche von 1.400m² zur Verfügung. 2019 beschäftigte das Museum über 100 Mitarbeiter:innen, davon 3 im Archiv / Provenienzforschung, 4 im Marketing und 12 in der Vermittlung. Von 2017 bis 2019 konnte der KHM-Museumsverband eine signifikante Steigerung der Besucher:innen auf 1,8 Millionen verzeichnen, auf das Weltmuseum Wien entfallen davon etwa 166.000, wobei 77% auf internationalen Tourismus zurückzuführen sind. Der KHM-Museumsverband konnte sich 2019 mit rund 17,5 Millionen Erlösen zu 51% eigenwirtschaftlich finanzieren. 2018 betrug die Gesamtkosten des Weltmuseum Wien 21,8 Millionen Euro; 19,8 Millionen Euro wurden durch die Republik Österreich finanziert, 2 Millionen Euro stammten aus Eigenmitteln.

Architektur- und Ausstellungskonzept:

Im Architekturkonzept inkludiert ist der Vorplatz des Museums, auf dem ein schwarzes Gestänge steht, das eine Plattform umfasst. Der so genannte Kubus trägt das Logo des Weltmuseums und bietet in kleinen Schaukästen Basis-Informationen zum Museumsbetrieb. Laut Beschreibung und digital erstellten Architekturcollagen, ist die Konstruktion außerdem als Projektionsfläche für *Visual Art* und Ausstellungsinhalte, als Mittelpunkt für Veranstaltungen und als Erweiterung des Museumscafés in den Sommermonaten potentiell nutzbar – tatsächlich war dies, der Dokumentation nach, allerdings noch nicht der Fall.

Nach dem Eingang folgt das Hochparterre, wo sich der Zugang zur aktuellen Sonderausstellung „Azteken“ befindet, sowie die öffentlich zugängliche ethnologisch-anthropologische Bibliothek und das Weltmuseum Forum / Lounge, diese ist jedoch scheinbar mehr zur Anmietung, als für eigene Panels geplant; Die Veranstaltungsreihe „Zurückgeben: Die Restitution afrikanischer Kulturgüter“ beispielsweise, an der 2019 die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy, der Jurist Kwame Opoku und der Weltmuseum Wien Direktor Christian Schicklgruber teilnahmen, fand im Kreisky Forum statt.

Ebenfalls anzumieten ist die Säulenhalle, von der aus Museumsshop und der Aufgang zu den Ausstellungsbereich zugänglich sind. Dort lokalisiert sind außerdem das Gastronomie-Angebot, das mit dem lockeren, aber leider wenig reflektierten Wortspiel *COOK Café & Bistro* aufwartet und Schaukästen mit (Miniatur-)Nachbildung einzelner *looted objects* aus der Museumssammlung, die Besucher:innen als Souvenirs erwerben können.

Im Mezzanin befinden sich Dauer- und Sonderausstellungen. Träge Schwingtüren bilden den Zugang zu den 14 Räumen der Dauerausstellung, die keine vorgegebene Laufrichtung aufweisen. Kommt man von der Haupttreppe und durchschreitet den ersten Saal nach dem Eingang, ergibt sich folgender Präsentationsverlauf:

- Geschichte aus Mesoamerika
- Der Orient vor der Haustüre
- In eine neue Welt
- Welt in Bewegung
- Fasziniert von Indonesien
- Südsee: Begegnungen mit dem verlorenen Paradies
- Sammlerwahn: Ich leide an Museomanie
- 1873 – Japan kommt nach Europa
- Die neue Wahrnehmung – Der Blick auf China
- Im Schatten des Kolonialismus
- Ein österreichisches Mosaik Brasiliens
- Kulturkampf in Wien

- Benin und Äthiopien: Kunst, Macht Widerstand
- Ein Dorf in den Bergen

Das Präsentations-Layout der Dauerausstellungen hat zwei Schwerpunkte: 1) Pro Raum ein eigenes Themengebiet, wobei sich der Reflexionsgrad hinsichtlich Kolonialismus (auch) an den 2) dunklen, nahezu auratischen Lichtverhältnissen und Vitrinen, oder moderater Beleuchtung und hellen Vitrinen, sofort erkennbar machen lässt.

Die graphit-schwarzen Vitrinen werden seit 1912 zur Präsentation der Sammlung verwendet. Für die neue Konzeption der Ausstellung wurden sie restauriert und mit der notwendigen Technik ausgestattet. Die neue Version des Vorstellens von Exponaten, die in Verbindung mit einer diskursiven Erzählung steht, passiert in weißen Vitrinen, und dimensionalen, bauklotzartigen Schaukästen, in Kombination mit teils plakativen Texten, digitalen Medien und Soundinstallationen.

So genannte Highlights und der mehr klassisch, tradierten Präsentation der Sammlung stehen beim Durchschreiten der Räumlichkeiten der Dauerausstellung also diskursive Räume mit Bezug auf ihre Umgebung gegenüber. Das heißt, auch wenn sich Besucher:innen nicht mit den gesellschaftsaktuellen Thematiken der Sonderausstellungen auseinandersetzen wollen, so passieren sie im Lauf der Dauerausstellung durchaus Räume, die - leider nicht allzu aufdringlich - auf etwaige problematische Aspekte hinweisen.

Die Sonderausstellung(en) sind stets in den Vestibülen von drei der vier Eingangsbereiche der Dauerausstellung aufgebaut. Eine Abtrennung zum Arkaden-Rundgang bilden von Durchgängen unterbrochene Mauern und Paravents, die gleichzeitig als Präsentationsfläche nach Innen (Vestibül / Sonderausstellung) und Außen (Arkaden-Rundgang) genutzt werden. Auch thematisch separieren sich die wechselnden Sonderausstellungen von den Dauerausstellungen des Weltmuseum Wien. Hier wurden seit der Neueröffnung und Neukonzipierung in den Jahren 2017 bis 2021 Themen, wie ethnologische Museumspraxis, eurozentristische Narrative und Darstellungsweisen, Restitution, Rassismus, feministische Positionen, Globalisierung visualisiert; aber auch schlicht zeitgenössische internationale Kunst, die einen Perspektivenwechsel in der europäischen, kulturellen Identifikation intendieren soll.

Zum Programm zählt außerdem der *Korridor des Staunens* im Hochparterre und das *Kaleidoskop Studio* im Mezzanin. Das Studio dient zur gezielten Kulturvermittlung und Workshops für Kinder, wie Erwachsene und ausgewählte Objekte können hier auch durch den Tastsinn untersucht werden.

Der *Korridor des Staunens* bildet das Schaudepot des Weltmuseums. Dem Museumsshop gegenüberliegende, schlauchartig angeordnete Räume werden dafür genutzt, um einen kleinen Einblick in die schier unvorstellbar quantitative und diverse Masse an Sammelgegenständen anzusprechen. Die Präsentation ist pragmatisch, das heißt 800 weitere materielle Güter aus dem Depot werden kontext- und tatsächlich auch einmal Kategorie-los, so wie es die Platzverhältnisse zulassen, neben-, hinter- und übereinander aufgestellt. Hier erfolgt mit Absicht keine Aufklärung über die Gegenstände - dennoch werden zumindest die in (KHM-) Wimmelbildern geübten Besucher:innen nicht überfordert sein.

In den Informationen enthalten, aber in der Thematisierung vernachlässigt ist die Unterbringung der Hofjagd- und Rüstkammer, sowie die Sammlung alter Musikinstrumente im ersten Stock des *Corps de Logis*. Mit dem Kauf eines Tickets erhält man gleichzeitig Zutritt zu diesen Ausstellungsräumlichkeiten, ein Stockwerk über dem Weltmuseum. Das Ticket selbst wird als runder Sticker von etwas mehr als drei Zentimeter Durchmesser ausgegeben, der sichtbar an der Kleidung anzubringen ist. Die Motive auf den Stickern unterscheiden sich von Tag zu Tag; abgebildet darauf sind beispielsweise schlicht das

Museums-Logo, Illustrationen, oder aber *looted objects*, die damit besonders hervorgehoben werden (Benin-Bronzen, Federkopfschmuck, et cetera).

Zum Online Auftritt, auf den seit der Coronavirus-Pandemie mehr Augenmerk gelegt wird, ist in Verbindung zu den Ausstellungen folgendes festzuhalten:

Im Bereich des digitalen Raumplans können die einzelnen Räume der Dauerausstellung angeklickt werden und inventarisierte, digitalisierte Exponate der jeweiligen Ausstellung werden angezeigt. Die so genannte Online-Sammlung, zu der erwähnte Exponate gehören, umfasst 6.648 materielle Güter (Stand 24.03.2021). Der anhängenden Information sind Inventarnummer, Objektbezeichnung / -interpretation, Datierung, geografischer Raum, Sammlungsbereich, Sammler:in, Jahr der Erwerbung / des Erhalts und Material zu entnehmen und der bereits erwähnte Hinweis zur Kulturpatenschaft, der im Übrigen auch in analoger Form im Korridor des Staunens platziert ist. In diesem Zusammenhang lässt sich erwähnen, dass Informationen zu Wissenschaft und Forschung, sowie den Sammlungsbereichen des Hauses, über die Homepage besser vermittelt werden als im Museum selbst.

Um von den Öffnungsregelungen, die mit den Pandemie-Verordnungen einhergehen, unabhängiger zu sein und um den Kontakt zu den (internationalen) Gästen nicht zu verlieren, wurde das Online-Programm seit 2019 enorm aufgestockt. So gut wie täglich finden digitale Führungen, Vorträge, Kinderprogramme, Diskussions-Panels (aktuell mit dem *Pitt Rivers Museum*) und künstlerische Darbietungen statt. Wenn schon nicht im Weltmuseum Wien Forum, wird im April zumindest im digitalen, undefinierten Raum eine Projektvorstellung und Führung zum Thema Provenienzforschung stattfinden, womit erstmals auch Online diskussionswürdige Bereiche des Weltmuseums angesprochen werden.

5.2. HUMBOLDT FORUM (BERLIN)

5.2.1. Entwicklungsgeschichte

Wie beim Weltmuseum Wien laufen auch beim Humboldt Forum die Stränge unterschiedlicher Sammlungen zusammen:

Nach Texten von Leopold von Ledebur,¹¹⁰ Direktor der Berliner Kunstammer (1830-1875), und Peter Bolz,¹¹¹ Ethnologe im Ethnologischen Museum Berlin, kann die von Kurfürst Joachim II. im 16. Jahrhundert in Berlin gegründete Kunstammer als Ausgangspunkt für danach folgende Sammlungen ausgemacht werden.

Nach umfassenden Zerstörungen durch den Dreißigjährigen Krieg, baute Kurfürst Friedrich Wilhelm die Sammlung wieder auf, wobei sein spezifisches Interesse auf außereuropäische Güter gerichtet war. Außerdem ernannte er Heinrich Christian von Heimbach zum ersten namentlich bekannten Kurator und Verwalter *der Churfürstlichen Antiken-, Kunst und Naturalienkammer*.¹¹² Bis zum Tod des preußischen Königs Friedrich I. (1713) wurde die Sammlung stetig erweitert, inventarisiert, immer wieder restrukturiert und schließlich ob ihres Umfangs und aus repräsentativen Gründen im damals neu ausgebauten Berliner Schloss untergebracht und aufgestellt.

Nach diesem Aufschwung wurde die Sammlung unter dem nächsten Herrscher vernachlässigt, teilweise verschenkt, verkauft und über das Land verstreut.

¹¹⁰ Vgl. von Ledebur (1831): 3ff.

¹¹¹ Vgl. Bolz (2007): 173ff.

¹¹² Vgl. ebd.: 175.

Erst 1794 mit Jean Henry, französischer Geistlicher und königlicher Bibliothekar, fanden die Sammlungen im Berliner Schloss wieder in einer Kunst- und Wunderkammer zusammen und wurden einer eigenen Ordnung nach in drei Abteilungen ausgestellt: Der Kammer für Kunst und Merkwürdigkeiten (diese umfasste internationale Sammlungen), der Kammer für Objekte der Natur und der Kammer für Altertümer und Medaillen. Bolz sieht hier den Grundstein der Entwicklung zum späteren Museum für Völkerkunde.¹¹³

Ab 1832, in der Wirkungszeit Leopold von Ledeburs, wurde die Entwicklung zu heute bekannten und gewohnten Institutionen eingeleitet. Er modernisierte die von Henry vorgenommene Einteilung und führte drei Abteilungen ein: 1) Die Abteilung für Kunst, 2) die Abteilung für Geschichte und 3) die Abteilung für Völkerkunde.

1855 eröffnete eines weiteres, neu gebautes Museum, das bis heute besteht; das *Neue Museum Berlin*. Die Unterbringung der Sammlungen in dieser für die Öffentlichkeit zugänglichen Institution führte schließlich 1875 zur Auflösung der Kunst- und Wunderkammer im Berliner Schloss.¹¹⁴

Das Agieren des deutschen Kaiserreichs als Kolonialmacht ab 1884, das koloniale Verständnis von Wissenschaft und Macht und die damit einhergehende Sammellust führten zu Platzmangel im *Neuen Museum*. 1914 wurde mit einem Neubau in Dahlem am Stadtrand von Berlin begonnen, der vier Komplexe umfassen sollte. Durch (finanzielle) Umbrüche im Lauf des Ersten Weltkriegs wurde schließlich nur ein Museumskomplex 1921 fertig gestellt, der fortan als Depot fungierte. Obwohl die Schausammlung und Teile des Depots während des Zweiten Weltkriegs an diversen, vermeintlich sicheren, Orten gelagert wurden, kam es zu großen Verlusten und Plünderungen durch die Rote Armee.¹¹⁵

Die Erholung und Neustrukturierung dauerte in Berlin etwas länger als in Wien: 1957 wurde zunächst die *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* gegründet, die seither die ehemals preußischen Sammlungen verwaltet. Die Stiftung beschloss den Ausbau des Depotkomplex in Dahlem, wo sich schließlich ab 1966 das *Museum für Völkerkunde*, beziehungsweise seit 2000 das *Ethnologische Museum* zusammen mit dem *Museum für Asiatische Kunst* befand. Seit 2017 sind beide Museen geschlossen, da sie im neu errichteten *Berliner Schloss* und dem darin befindlichen *Humboldt Forum* untergebracht werden.

Ad Humboldt Forum:

Das Berliner Schloss wurde nach dem Ausruf der *freien sozialistischen Republik Deutschland* (1918) als Kulturzentrum genutzt, in dem das Kunstgewerbemuseum, Kultur- und Forschungseinrichtungen Einzug fanden und das zu einem Teil der Berliner Museumslandschaft wurde. Die Nutzung für diverse kulturelle Institutionen wurde auch während des nationalsozialistischen Regimes fortgeführt. In Folge von Bombardierungen und kriegerischen Auseinandersetzungen wurde das Schloss jedoch schwer beschädigt. Die Führung der *Deutschen Demokratischen Republik (DDR)* veranlasste 1950 die Sprengung der Ruine und die Schleifung des Areals.

Unter Erich Honecker erfolgte der Bau des *Palasts der Republik*, der 1976 fertig gestellt wurde. Die Nutzung des Gebäudes stand in der Tradition so genannter *Volkshäuser der Arbeiterbewegung*; Mehrzweckhäuser für Kultur, Bildung und Erholung.

¹¹³ Vgl. Bolz (2007): 177.

¹¹⁴ Vgl. Dreier (1981): 40ff.

¹¹⁵ Anmerkung: Die Gegenstände wurden zuerst nach Leningrad, später in die DDR und mit Mauerfall schließlich wieder in Berlin (Vgl. Dreier (1981): 40ff.).

Kurz nach der Wiedervereinigung Deutschlands wurde der *Palast der Republik* geschlossen. Bereits ab 1991 wurden diverse Initiativen und Vereine gegründet, die sich mit dem historischen Berlin und einem möglichen Wiederaufbau des Schlosses befassten. Die theoretische Auseinandersetzung wurde bald durch eine großflächige Leinwand visualisiert, auf der das Berliner Schloss abgebildet war und die direkt vor dem *Palast der Republik* aufgestellt wurde. Die Aktion sollte Aufmerksamkeit für einen möglichen Neubau in den Medien generieren und eine Debatte in der Gesellschaft initiieren, die in Richtung Symbol für die wiedergewonnene Deutsche Einheit und (kultur-)historisches Erbe gelenkt wurde. Die stete Anfüterung mit Pathos trug schließlich Früchte: 2000 setzte die deutsche Bundesregierung und der Senat von Berlin die *Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin* ein, durch die Vorschläge bezüglich Architektur und Nutzung erarbeitet werden sollten. Der Abschlussbericht der Kommission im Jahr 2002 empfahl den Abriss des *Palasts der Republik* und den Bau des *Humboldt Forums*, das erneut kulturell und von der Öffentlichkeit genutzt werden sollte. Ebenfalls empfohlen wurde eine weitgehende Rekonstruktion der barocken *Berliner Schloss*-Fassade als städtebauliche Notwendigkeit, um „das historische Ensemble *Unter den Linden* bis hin zum *Lustgarten* wieder zu vervollständigen“¹¹⁶.

2006 erfolgte der Abriss, ab 2013 der Neubau nach einem Entwurf des Architekten Franco Stella und im Dezember 2020 die Online-Eröffnung des *Humboldt Forums*; ein kulturelles Großprojekt bestehend aus vier Akteuren: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kulturprojekte Berlin und Stadtmuseum Berlin, Humboldt Universität zu Berlin und Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss.

5.2.2. Kritik & Kontroversen

Seit Beschluss über Abriss des Palasts und der Bekanntgabe über das Konzept des Humboldt Forums, ist das Projekt mit starker Kritik konfrontiert. Der Protest hält sich nicht nur in Fachkreisen konstant, sondern initiierte auch gesellschaftliche Interventionsvereine. Im folgenden Text können die kritisierten Punkte nur verkürzt dargestellt werden. Zusammengefasst werden Kritiken des Historikers Jürgen Zimmerer¹¹⁷, der Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy¹¹⁸, und der Initiativen NoHumboldt21¹¹⁹ und *Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum*¹²⁰ (CCWAH).

Zimmerers Kritik umfasst mangelnde Sensibilität und Unkenntnis der (politischen) Verantwortlichen hinsichtlich der Komplexität des Projekts und ein mögliches Scheitern deutscher Erinnerungspolitik. Diese Kombination spiegelt eine Sichtweise der eurozentristischen Selbstgewissheit wider, die Europa, beziehungsweise hier spezifisch Berlin, als Mittelpunkt definiert, von dem aus Menschen, wie Alexander von Humboldt, die Welt *entdeckten* und sich angeeigneten. Die Einseitigkeit eines bestimmten Blickwinkels ist ebenso in der Architektur und ihrer Verknüpfung mit Erinnerungskultur erkennbar. Ein architektonisches Symbol für Identitäts- und Geschichtskonstruktion, der noch nicht vollständig aufgearbeiteten Zeit der DDR, musste einem anderen, weiteren Symbol von Identitäts- und Geschichtskonstruktion weichen - einem Wiederaufbau von schon damals architektonisch ausgedrücktem Herrschaftsanspruch in einer aufstrebenden Zeit vor den Weltkriegen und ihrer Gräuel.

Savoy, von 2015-17 Mitglied des Expert:innenbeirats, legte ihre Funktion aufgrund fehlender kritischer Auseinandersetzung, Transparenz und Verantwortung nieder. Sie sieht nicht nur Probleme und

¹¹⁶ Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin (2002): 17ff.

¹¹⁷ Vgl. Zimmerer (2015): o.S.

¹¹⁸ Vgl. Savoy im Süddeutsche Zeitung Interview mit Jörg Häntzschel (2017): o.S.

¹¹⁹ No Humboldt21! (2013): o.S.

¹²⁰ CCWAH (2021): o.S.

Irritationen beim Projekt, sondern schon beim Dachverband, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Kultur kann kein Besitz einzelner Staaten sein und doch würde sich diese Metaphorik durch die gesamte Institution ziehen. Die Verwaltung so vieler Archive, Museen, Bibliotheken ziehe ein hierarchisches Gefüge mit unbedingten Loyalitäten nach sich und wäre besser in kleineren, autonomen Einheiten aufgestellt. Savoy sieht die Stiftung Preußischer Kulturbesitz am Ende ihrer Kräfte und seit Jahrzehnten als ideenlos. Die staatliche Subventionierung brachte „[...] ein kulturelles Tschernobyl heraus, unter dessen Bleidecke 300 Jahre Sammeltätigkeit mit all den Schweinereien und Hoffnungen“¹²¹, als auch aktuelle Hoffnungen und Möglichkeiten begraben sind. Auf der Decke steht ein Schloss, ein *Fake-Museum*, das *wording* verkauft, statt intellektuell zu gestalten. Ausgestellt werden jedoch Originale, deren Provenienzen nicht geklärt sind und die teilweise seit Jahrzehnten in Restitutionsforderungen verhaftet sind. Die Trennung von Forschungsinstitutionen (Forschung Dahlem und Universitäten) und der Präsentation der besten Sammlungsstücke (Humboldt Forum) steht Humboldts Geist - der Verbindung von Sammlung, Forschung und Lehre - diametral entgegen und besiegeln das Dasein als Schau-material.

Die seit 2013 laufende Kampagne *No Humboldt21!* von Künstler:innen und Kulturschaffenden fordert in ihrer Resolution:

„[...] die Aussetzung der Arbeit am Humboldt -Forum im Berliner Schloss und eine breite öffentliche Debatte: Das vorliegende Konzept verletzt die Würde und die Eigentumsrechte von Menschen in allen Teilen der Welt, ist eurozentristisch und restaurativ. Das Humboldt-Forum steht dem Anspruch eines gleichberechtigten Zusammenlebens in der Migrationsgesellschaft entgegen“¹²².

Begründet wird die Forderung durch fünf Kritikpunkte:¹²³

- 1) Die staatlichen Museen Berlins seien nicht die *rechtmäßigen Besitzer ihrer Bestände*,
- 2) Der von Berlin ausgehende Kolonialismus würde rehabilitiert,
- 3) Die Kulturen der Welt würden als *fremd* und *anders* diskriminiert,
- 4) Die Erforschung *außereuropäischer Kulturen* würde nicht problematisiert,
- 5) Die kulturellen Schätze der Welt blieben dem Privilegierten vorbehalten.

Einer der jüngsten Bündnisse von Kulturschaffenden, das dem Humboldt Forum kritisch begegnet, ist die CCWAH. Im Gegensatz zu *No Humboldt21!* agiert dieses Bündnis jedoch weniger diplomatisch in Formulierung und im Ausdruck durchgeführter Aktionen. Zusätzlich, zu bereits genannten Kritikpunkten, stellt die CCWAH in einem Statement die Neutralität des Humboldt Forums hinsichtlich des Dialogs „zwischen den Kulturen“ in Frage und warnt vor künstlerischer Zusammenarbeit:

„Wenn im Auftrag des Humboldt Forum sogenannte „kritische Perspektiven“ Bilder des Protests ausspucken, [...], wird damit Neutralität vorgetäuscht. Dieses Vortäuschen wiederholt die universalisierende Geste des westlichen Kulturimperialismus: eine Geste, die danach greift, alles zu besitzen, und durch die es überhaupt erst zum Diebstahl von Artefakten und Körpern aus „den Kolonien“ gekommen ist.

Daher: Achtung! Kulturarbeiter*innen und andere, die versuchen dieses selbsternannte Forum „von innen heraus“ zu kritisieren, gehen das Risiko ein, bloß diesen Täuschungs-Versuch der Neutralität zu befeuern“¹²⁴.

¹²¹ Savoy im Süddeutsche Zeitung Interview mit Jörg Häntzschel (2017): o.S.

¹²² *No Humboldt21!* (2013): o.S.

¹²³ Vgl. ebd.: o.S.

¹²⁴ CCWAH (2021): o.S.

5.2.3. Analyse der aktuellen Museumspraxis

Profil:

Das Humboldt Forum ist Teil der Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit Standort auf der Museumsinsel im Berliner Schloss und damit im Zentrum Berlins. Da die Fertigstellung des Baus stark in Verzug geraten ist und die COVID-Pandemie zusätzlich zu organisatorischen Verzögerungen geführt hat, ist noch nicht gänzlich klar, was Besucher:innen voraussichtlich ab Spätsommer 2021 vor Ort erwarten wird. Das Nutzungskonzept der Stiftung Preußischer Kulturbesitz sieht ein Angebot an diversen Sammlungen, Fachbibliotheken, Veranstaltungen in einem Zusammenspiel von zeitgenössischer Kunst, Kultur und Wissenschaft, sowie ein Konsumangebot in Form von Gastronomie und diversen Shops vor.

Bezüglich Sammlungen hat das Humboldt Forum Zugriff auf den Bestand des *Ethnologischen Museums* von circa 500.000 ethnografischen, archäologischen und kulturhistorischen Objekten, 140.000 musike ethnologischen Tondokumenten, 285.000 ethnografischen Fotografien, 20.000 Filmen und 200.000 Seiten Schriftdokumenten, sowie Zugriff auf den Bestand des *Museums für Asiatische Kunst* von etwa 120.000 Objekte aus Kunst, Handwerk, Ethnologie, Archäologie, et cetera. Der Öffentlichkeit sollen bis zu 20.000 Stücke auf 10.500m² präsentiert werden, auf weiteren 5.500m² eine noch unbekannt Zahl an zeitgenössischen Werken und globaler Kunst und rund 1000m² sollen als Bildungs- und Vermittlungs-, beziehungsweise Veranstaltungsbereich nutzbar sein.

Nach Ver- und Abgleich der Jahresberichte und -abschlüsse des Fördervereins Berliner Schloss E.V. und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz beschäftigt das Humboldt Forum zur Zeit etwa 57 Mitarbeiter:innen, wovon 4 seit Anfang 2020 in der Provenienzforschung arbeiten und 16 in der Presse- und Marketingabteilung. Die Museumsinsel hatte 2019 gesamt über 3 Millionen Besucher:innen zu verzeichnen, das Video der digitalen Eröffnung des Humboldt Forums haben sich seit Dezember 2020 etwas mehr als 29.000 Menschen via YouTube angesehen. 2019 hatte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz Einnahmen von 400.957.000 Millionen Euro, wovon etwas mehr als 19% eigenwirtschaftlich generiert werden konnten. Zwischen Baubeginn 2006 und 2020 hat das Projekt Humboldt Forum, inklusive dem Neubau des Berliner Schlosses, 644 Millionen Euro gekostet,

„[...] von denen der Bund 532 Mio. und das Land Berlin 32 Mio. Euro übernehmen. Die restlichen 80 Mio. Euro für die Rekonstruktion der barocken Fassaden werden ausschließlich durch Spenden privater Förder:innen finanziert. Weitere Kosten für die Rekonstruktion der Kuppel und optionaler Fassadenelemente belaufen sich auf 19 Mio. Euro (Stand Juli 2020)“¹²⁵.

Architektur- und Ausstellungskonzept:

„[...] bis auf weiteres muss die Homepage das Aufwiegen, was man von außen keineswegs erahnen kann“¹²⁶.

Da das Humboldt Forum durch Bauverzögerung und Pandemie noch nicht zugänglich ist, findet die Analyse der Einrichtung über den digitalen Auftritt und den äußerlichen Eindruck statt:

Das Humboldt Forum im Berliner Schloss ist ein Konglomerat aus Rekonstruktion und Neuinterpretation des barocken Berliner Schlosses. Wie schon im Barock, wird auch mit dem Neubau ein kultureller Machtanspruch auf europäischer Ebene und (staatliche) Repräsentation assoziiert. An jeweils drei Seiten des Innenhofs und drei Seiten der Außenfassade wurde die barocke Fassade des Originals rekonstruiert, die an der vierten Seite mit der schnörkellosen und durchgerasterten Wuchtigkeit moderner Luxuskaufhaus-Ästhetik kollidiert. Diese schnörkellose Zurückhaltung wird gebraucht, um die Fassade beispielsweise mit Video-Installationen zu bespielen. Die verwendeten Fertigbetonbauteile wirken wie angesteckt an die Rekonstruktion, beziehungsweise wie ein Übereinanderlegen von Entwürfen auf Photoshop. Ein Fehlen von architektonisch sensibel gelösten Übergängen ist auch beim virtuellen Rundgang im Inneren zu erkennen, wenn die Ebenen der Etagen von Barock und Moderne allein

¹²⁵ Humboldt Forum (2021): o.S.

¹²⁶ Rebhandl (2020): o.S.

baulich nicht zusammenpassen und künftige Besucher:innen beispielsweise mit plötzlichen Absenkungen, ovalen Öffnungen unter rechteckigen Fenstern und skurrilen Verengungen auf einer „Brutto-Geschossfläche (mit Keller) gesamt inklusive Dachcafé“ von 96.356m² konfrontiert werden.

Im Foyer werden sich neben dem zentralen Empfangsraum Veranstaltungsräume, Räume für Sonderausstellungen, Gastronomie und Shops befinden. Im ersten Stockwerk werden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu sehen sein, das *Humboldt Lab*, sowie Veranstaltungsräume in Sachen Bildungsarbeit. Auf der dritten Ebene wird die Sammlung des ethnologischen Museums und auf der vierten Etage das Museum für asiatische Kunst verortet sein, mit je wechselnden Präsentationen.

Selbst das zentrale Treppenhaus wird als *Zentraler Ausstellungsraum* genutzt. Hier finden sich Spuren aus dem Palast der Republik, Skulpturen ehemaliger Kurfürsten aus dem Berliner Schloss, sowie eine zeitgenössische, kritische Kunstinstallation zum Thema Kolonialismus des Künstlers Kang Sunkoo, die sich über mehrere Etagen erstreckt. Betrachten lassen sich all diese *Dialoge* aus der Nähe, oder ganz entspannt, wenn man mit der Rolltreppe daran vorbeifährt.

Besondere mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit ob Irritation, hat die detailgetreue Kuppel-Rekonstruktion erhalten. Getragen von acht Engelsfiguren wird die Kuppel aus vergoldeten Palmblättern gebildet, auf denen Reichsapfel und Kreuz - ebenfalls mit Blattgold umhüllt - noch aus weiter Distanz zu sehen sind.

Ein circa 5minütiges Video auf dem Humboldt Forum YouTube Kanal, erklärt die Schwierigkeiten einer exakten Rekonstruktion und Probleme der Statik in Kontext von neuen, wetterbedingten Herausforderungen. Nicht erklärt wird jedoch der Schriftzug* unter der Kuppel, oder wie die gesamte christliche Symbolik im 21. Jahrhundert eine Berechtigung erhält.

*„Es ist in keinem andern Heil, ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, denn in dem Namen Jesu, zur Ehre Gottes des Vaters. Dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind“,

Zumindest wurden Kuppel, Reichsapfel und Kreuz nicht von Kirche oder Staat gesponsert, sondern von Inga Otto, in Gedenken an ihren verstorbenen Mann, dem Gründer des gleichnamigen Versandhauses.

Homepage:

Auf der Homepage des Humboldt Forums werden virtuelle Besucher:innen durch einen Shortfilm mit Sequenzen architektonischer Impressionen, einer Frau am Mischpult, eines *looted objects* und einer Frau, gekleidet in einen Kimono, im Teehaus des Humboldt Forums, begrüßt. Durchgängig betitelt ist der Clip mit: „Ein Neues Stück Berlin“. Die Site ist in Deutsch, Englisch, deutscher Gebärdensprache und einfacher Sprache anzuwählen. Scrollt man runter, werden bereits zugängliche virtuelle und künftig analoge *Highlights* aufgelistet.

Die Hauptrubriken lauten: Programm, Besuch, Der Ort. In den Nebenrubriken sind kurz gehaltene Informationen über das Humboldt Forum zu finden, den Link zum digitalen Magazin mit Artikeln und Interviews zu strittigen Themen und Grundsätzen der Institution, dem Hinweis zur Möglichkeit der finanziellen Unterstützung und dem Anmeldeportal zum Newsletter. Im weiteren Text wird auf das Programm näher eingegangen.

Das Programm ist untergliedert in:

- Highlights
- Digitale Angebote

Ich kiek schon mal rin...: Video-Tour mit Stefan Danziger
Locked In & Out: Kurzfilm-Essay von Priya Basil (als Tipp gekennzeichnet)
360° - Offen für Alle: Virtuelle Tour durch das Humboldt Forum (als Highlight gekennzeichnet)
Digitaler Pressetermin: Zur Fertigstellung des Humboldt Forums
Digitale Öffnung: Erste Einblicke ins Humboldt Forum

- Ausstellungen
Schlosskeller: Steigen Sie hinab zu den Mauerresten des Berliner Schlosses
Nimm Platz! Eine Ausstellung für Kinder und Familien (als Highlight gekennzeichnet)
Skulpturensaal: Original-Skulpturen der historischen Schlossfassade aus nächster Nähe
Spuren: Entdecken Sie 35 Spuren der Geschichte im gesamten Haus
Ethnologische Sammlung und asiatische Kunst: Kunst und Kulturen der Welt (als Highlight gekennzeichnet)
Einblicke: Wer waren Alexander und Wilhelm von Humboldt? (als Highlight gekennzeichnet)
Nach der Natur: Eröffnungsausstellung des Humboldt Labors (als Highlight gekennzeichnet)
Videopanorama: Eine visuelle Zeitreise durch acht Jahrhunderte (als Highlight gekennzeichnet)
BERLIN GLOBAL (als Highlight gekennzeichnet)
- Weitere Angebote
Film-Initiative: Cinema Spaces Network - Was ist Kino im 21. Jahrhundert?
Monatliche Gesprächsreihe: 99 Fragen und mehr – Globale Perspektiven auf koloniale Sammlungen
Veranstaltungsreihe: Forum in Bewegung – unsere Körper – unsere Position – unser Tanz
Sound Installation: Mixtur – Eine Klangreise in die Vielfalt der Welt
Video-Installation: Perspektivenwechsel - Zara Zandieh, Sucuk und Bratwurst, Lemohang Jeremiah Mosese (als Highlight gekennzeichnet)

Darunter findet sich ein Link zur Themenseite „Kolonialismus und Kolonialität. Wie geht das Humboldt Forum mit kolonialen Sammlungen um?“, sowie ein Link, der zu den aktuellen Publikationen rund um das Haus und seine Geschichte führt und Infos „Rund um Ihren Besuch“.

Das Layout des Internet-Auftritts wirkt auf den ersten Blick aufgeräumt und übersichtlich. Nach den ersten Klicks verliert sich jedoch schnell der rote Faden. Das mag an den organisatorischen Verzögerungen liegen, oder auch am schieren Volumen, das diesem Projekt anhängt.

Kalender zu (Online) Veranstaltungen, Informationen zu künftigem Vermittlungsangebot, Raumpläne, digitalisiertes und virtuell zugängliches Inventar, Infos zu den Sammlungsbereichen oder den wissenschaftlichen Vorhaben der Institution fehlen, so wie auch Geschäftsberichte zu Zahlen und Fakten, oder schlicht künftige Öffnungszeiten und Eintrittspreise. Dies ist im Hinblick auf die ersten Eröffnungen zu sehen, die ab Frühjahr 2021 geplant waren und nunmehr (auch) durch die Coronavirus-Pandemie ein weiteres Mal verzögert werden.

Im weiteren Textverlauf werden zu Weltmuseum Wien und Humboldt Forum je eine kritische, künstlerische Arbeit beschrieben und etwaige Einbindungen der Inhalte in die Institutionen analysiert.

6. FALLSTUDIE KÜNSTLERISCHER INTERVENTION ANHAND ZWEIER BEISPIELE

6.1. KÜNSTLERISCHE INTERVENTION IM WELTMUSEUM: LISL PONGER

Zur Neueröffnung des Weltmuseums wurde Lisl Ponger eingeladen, eine der insgesamt fünf Sonderausstellungen zu konzipieren. Die Arbeiten der Künstlerin sind an der Schnittstelle zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Ethnologie verortet und befassen sich mit kulturell konstruierten Identitäten, Stereotypen, Rassismen und der Konstruktion des Blicks. Häufige Referenz dieser Konstruktion(en) und Präsentation des *Anderen* findet Ponger in den Methoden und Politiken der Sammlungs- und Ausstellungspraktiken ethnologischer Museen. Im Ausdruck verwendet Ponger die Medien Fotografie, Film, Installation und Text.

Als Grundlage für die 2017 im Weltmuseum präsentierte Arbeit *The Master Narrative* ist die 2014 in der Secession Wien gezeigte Ausstellung *The Vanishing Middle Class* zu nennen. Die Präsentation setzte Ponger in einem lang erarbeiteten Konzeptrahmen in Szene; dem *Museum für fremde und vertraute Kulturen (MuKul)*. Das MuKul, als Institution gesehen, ist fiktiv, sein Design basiert auf sorgfältigen Recherchen und Beobachtungen von ethnologischen Museen.¹²⁷ Ponger nimmt deren tradierte Vermittlung von Inhalten auf, wechselt jedoch das verobjektivierte Subjekt und projiziert den kritisierten Modus der (Re-)Präsentation darauf. Auf diesem Weg führt die Künstlerin eindrücklich und nachvollziehbar die Mechanismen ethnologischer Museen vor Augen und leitet in eine zeitgenössische dekonstruktivistische Kritik über.

Mit *The Vanishing Middle Class* be- und verarbeitete Ponger 2014 auf diesem Weg *salvage anthropology*. Die hier als bedrohte Bevölkerungsgruppe definierte Mittelschicht wird facettenreich und dokumentarisch in vier thematischen Räumen erfasst: 1) Der Aufstieg der europäischen Mittelschicht, 2) Die Mittelschicht in Gefahr, 3) Vom Spiel nach Regeln zum Ausspielen des Systems und 4) Schaustücke für die Nachwelt. Die Künstlerin analysiert kritisch historische Entwicklungen, das Verhältnis der Mittelschicht zu Demokratie und Kapitalismus in neoliberaler Ausprägung und die Folgen von finanzieller und ökonomischen Machtverschiebungen auf globaler Ebene. Als Anschauungsmaterial wurden beispielsweise Statussymbole, wie echte und gefälschte Markenartikel, historische Fotografien, Postkarten von Steuerparadiesen, Lebendabgüsse von Angehörigen des Mittelstands, Brettspiele, Münzen und Geldcouverts ausgestellt.

Wichtig in der Ausstellungsarchitektur des MuKul sind in diesem Zusammenhang das einheitliche Farbkonzept von den Wänden hin zu den Sockeln der Vitrinen, die Verglasung der Vitrinen, Inventarnummern an Exponaten und Objektbeschriftungen mit Ankaufsort, -jahr und Nennung der Sammler:innen. Kurzum: Ponger verhandelt mit einer europäischen Gruppierung ähnlich, wie es ethnologische Museen auch heute noch mit internationalen Kulturen tun.

Um dieses Konzept als Sonderausstellung für das 2017 neu eröffnete Weltmuseum Wien weiterentwickeln und anwenden zu können, hat sich Ponger vertraglich die Autonomie ihrer Kunst ausbedingt.¹²⁸ Grob gefasst bedeutete das für die Künstlerin strukturelle Kritik üben zu können, ohne sich in einem vorgegebenen Rahmen bewegen zu müssen.

In der Arbeit *The Master Narrative* wurden koloniale Aspekte historischer, als auch zeitgenössischer Geschichte(n) kritisiert, indem alternative Möglichkeiten und Gegenerzählungen in Form von Fotografien und einer 2-Kanal-Videoinstallation visualisiert wurden. Den szenografischen Rahmen für die Werke bildete erneut das MuKul. Das Ausstellungs- und Architekturkonzept des fiktiven Museums

¹²⁷ Vgl. Secession (2014): o.S.

¹²⁸ Vgl. Di Blasi (2017): o.S.

setzte allein äußerlich zwei starke Kontrastelemente zum Weltmuseum Wien: Eine schwarz gehaltene Außenhülle, die weiß-grau melierten Marmor gegenüberstand und die Wände des MuKul wurden in einem 45° Winkel zur aufgeräumten Barockarchitektur des *Corps de Logis* gesetzt. Nicht nur vom Hochparterre, sondern auch beim Erreichen des Mezzanins war dementsprechend sofort ein herausragender schwarzer Keil erkennbar. Die maximale Antithese – äußerlich, wie inhaltlich – sollte eine Absorbierung der Arbeiten durch das Weltmuseum möglichst verhindern.

6.1.1. The Master Narrative

Die fotografischen Arbeiten:

Im MuKul wurden vom 25. Oktober 2017 bis 31. Oktober 2019 sechs Fotografien und eine Filmarbeit ausgestellt. Da das Innere des Ausstellungsraumes für die Videoinstallation komplett abgedunkelt wurde, wurden die Fotografien, aufgenommen mit einer analogen Mittelformatkamera, mittels analogem C-Print auf Duratrans direkt auf Leuchtkästen aufgetragen. Während bei digitalen Aufnahmen oft scharfe Kanten und damit eine Art Flächigkeit von Farben entsteht, hat die analoge Komposition leichte Unschärfen in den Übergängen; in Kombination mit der Hintergrundbeleuchtung des Leuchtkasten entstand so eine Art dimensionale Tiefenwirkung. Auf Informationstext zu den Bildern wurde bewusst verzichtet. Rezipient:innen hatten damit die durchaus spannende Aufgabe die Aufnahmen allein durch genaues Hinsehen zu decodieren – wobei vieles ein entsprechendes (Hintergrund-)Wissen voraussetzte. Alles, was auf den Fotografien zu sehen ist, hat eine Bedeutung und fügt sich in eine Erzählung ein. Die Kompositionen sind bis ins Detail von Ponger recherchiert, nichts ist dem Zufall überlassen.

Da sich Ponger schon lange mit Kolonialität beschäftigt, stammen drei Bilder aus früheren Arbeitszyklen und drei Aufnahmen entstanden in direktem Bezug auf das Projekt im Weltmuseum. Folgend eine Beschreibung der Fotografien nach der Abbildungsreihenfolge im Ausstellungskatalog:

Garden Party (2016), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 140x120cm

Das Bild im Querformat beinhaltet zwei Settings, beziehungsweise ein Setting im Setting. Das erste Setting, der den Rahmen für das zweite Setting bildet, gibt zu erkennen, dass die Aufnahme direkt im Weltmuseum gemacht wurde. Dem Anschein nach in der Säulenhalle im Hochparterre, da Säulen und das Treppenhaus im Hintergrund angeschnitten zu sehen sind. Das zweite Setting besteht aus einem in Holz gerahmten Hintergrundbild, Kunstrasen als Bodenfläche, auf der drei Frauen und drei Männer in diversen Posen in Szene gesetzt sind. Im Hintergrundbild ist eine grüne Uferlandschaft zu sehen, der Erdboden ist überwuchert mit Sträuchern und Farnen, die Blickposition ist aus der Mitte von Bäumen heraus auf das Ufer eines Flusses gewählt. Auf der gegenüberliegenden Seite ist das Ufer dicht mit Bäumen bestellt. Ob die Landschaft real ist, oder digital komponiert wurde, ist an der Abbildung im Katalog schwer zu erkennen, sie wurde aber jedenfalls insofern künstlich manipuliert, als dass sich weißes Licht wie ein Keil von der Mitte aus in die obere Hälfte des Hintergrundbildes schlägt. Direkt vor dieser Mitte ist ein Mann abgebildet, dessen Pose mit Fingerzeig und Blick in die Ferne Christoph Kolumbus personifiziert – ein Wiederhall der Gestik zahlreicher Statuen auf der ganzen Welt.

Bevor näher auf die Figuren eingegangen wird, ist der Auffälligkeit wegen festzuhalten, dass alle Personen *weiß sind* und weiß gekleidet sind, Accessoires und der Print eines Rockes sind überwiegend in rotem Ornament gehalten. Bei den Gästen der Gartenparty handelt es sich um eine bestimmte soziale Gruppe, die mit ihrer Kleidung und Pose eine repräsentative informelle Formalität aufweisen; die Figuren stellen teilweise durch markante Posen bekannte Ethnolog:innen dar.

So wurde die Figur des Anthropologen Bronisław Malinowski im Bild rechts außen positioniert, das rechte Bein auf einen Hocker aus gebogenem und geflochtenem Holz, in der rechten Hand, die sich auf dem Oberschenkel abstützt, eine Art *looted object* in Rot. Malinowski unterrichtete in London und Yale und prägte Studierende, wie Lehre nachhaltig, indem er auf diesem Weg seine Überzeugung der *field work*, der teilnehmenden Beobachtung, verbreitete.

Die Frau in der Mitte, rechts neben Kolumbus, stellt Margaret Mead dar. Die Anthropologin und Schriftstellerin ist bis heute für ihren Diskurs in Sexualität, Geschlechterrollen und kultureller Muster erlernter Verhaltensweisen bekannt. Ihre, heute in der Kritik stehenden, Forschungen in Samoa, sowie die Lehre Boas bildeten die Grundlage ihrer Thesen.

Franz Boas, der so genannte Vater der amerikanischen Anthropologie, ist dementsprechend ebenfalls personifiziert abgebildet. Als Lehrender vertrat er eine konstruktivistische und relativistische, kultur-basierte Anthropologie und lehnte biologistische Ideologien, wie die Definition von *Rassen*, oder die Typologie in Verhaltensforschung, wie *geborene Kriminelle*, ab. Die Pose - hockend mit ausgestreckten Armen, links neben Kolumbus - ist einer Fotoserie entnommen, die Bildhauer bei der Inszenierung eines Dioramas für das US National Museum inspirieren sollten. Boas wiederum entlehnte seine Bewegungen dem *hamatsa*-Tanzritual der *Kwakwaka'wakw*. Nach Fertigstellung des Dioramas beanstandete Boas die Umsetzung der Konzeption; einer Entwicklung von *wilder* zu *zivilisierter* Gesellschaft.

Die beiden letzten Figuren sind Rezipient:innen mit dem Rücken zugewandt und können beispielsweise als Studierende interpretiert werden. Die Frau links am Bildrand richtet eine Kamera auf Boas inmitten des Tanzrituals und der Mann links von Malinowski sitzt auf einem Hocker; dem Professor aufmerksam zuhörend. Eine andere Deutung der beiden gesichtslosen Personen könnte die von zeitgenössischen Anthropolog:innen sein, die die Konstruktion ihrer Bildung und Arbeit, sowie deren museale Inszenierung beforschen.

Die Kurzfassung des Ausstellungskatalogs lautet:

„Ein inszeniertes Setting innerhalb eines Settings, das über mehr als ein Jahrhundert hinweg andere Kulturen zu Zwecken europäischen Konsums in Übereinstimmung mit den damit verbundenen Annahmen der Meistererzählung inszeniert hat“¹²⁹.

Mit den Reisen Kolumbus' nahmen Zerstörung, Imperialismus, als auch Ethnologie und Anthropologie ihren Anfang. Als Figur deutet Kolumbus mit seinem Zeigefinger in die Zukunft, die schließlich Malinowski, Boas und Mead beinhaltet, beziehungsweise auf eine noch in der Zukunft liegende Perspektive nachfolgender Wissenschaftler:innen hindeutet. Geschichte(n) und Zeiten verlaufen in der Fotografie simultan wie komprimiert und eröffnen einen möglichen Diskurs über alternative Vergangenheiten und alternative Zukünfte.

Indian(er) Jones II (2010), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 120x140cm

Auf der Fotografie im Hochformat ist mittig ein Mann in dunkler Stoffhose, passendem Gilet, weißem Hemd und braunem Hut zu sehen, der in seiner linken Hand ein *looted object* hält und mit der rechten Hand einen leuchtend roten Vorhang lüftet, um den dahinter liegenden Raum, beziehungsweise die darin befindliche Anhäufung an materieller Kultur besser sehen zu können. Der Mann ist, wie schon dem Titel zu entnehmen, eine Anspielung auf die Spielfilm-Reihe *Indianer Jones*, dessen Hauptprotagonist Archäologe ist und *entdeckte Schätze* am besten im Museum *aufgehoben* sieht. Die Figur am Bild ist umringt von diversen *looted objects*, verpackten Kisten, Stellagen, Leitern, Kakteen, Stelltschchen und einem Globus. Die eingenommene Pose und das Arrangement ist eine Reinszenierung des

¹²⁹ Sharp (2017): 11.

Selbstporträts *The Artist in His Museum*, von Charles Willson Peale.¹³⁰ Während Rezipient:innen auf Paeles Selbstbildnis hinter dem angehobenen Vorhang einen Einblick in dessen repräsentatives Privatmuseum gewährt wird, wirkt die Fotografie *Indian(er) Jones II* privater. Die Figur befindet sich nicht vor einem öffentlichen Raum, sondern quasi in dessen Kulissen, einer Art Depot, dessen Lagergut in Kategorien geordnet ist und untereinander Zusammenhänge, als auch Widersprüche aufweist. Die insgesamt neun Kategorien sind durch Beschriftungen auf weißen Schildern klar zu unterscheiden; von links nach rechts: *Artefact, Specimen, Art, Pablo Picasso, George Baselitz, Curio, Trophy, Indian(er) Jones*.

Die Komposition eröffnet einen Diskurs über Kategorisierungen und deren Einfluss auf Rezeption und Wahrnehmung von Gegenständen und Kultur(en). Die Wissenschaft (*Artefact, Specimen*) und die damit einhergehende Ver-Objektivierung trägt hierbei einen großen Anteil, wenn nicht sogar Ausgangspunkt. Einflüsse durch die wortwörtliche Aneignung¹³¹ europäischer Künstler (*Art*), wie Picasso, Baselitz, Ernst, et cetera wurden lange Zeit in der Kunstgeschichte ignoriert und die Künstler als Genies gefeiert. Auch die Methoden der Aneignung (*Curio, Trophy*) haben Auswirkungen auf Rezeption und Wahrnehmung, vor allem, wenn es um adäquate Präsentation von Sammlungen geht und die damit einhergehenden Fragen: An wen?, Für wen?, In welchem Kontext?. *Curio* spielt außerdem auf das touristische Phänomen der Aneignung durch Souvenirs an, darunter fallen authentische Objekte wie auch seriell produzierte Kopien. *Trophy* steht in Zusammenhang mit Kriegsbeute und Raubkunst. Beide Kategorien – im Fall von *Curio* Privatsammlungen wie die von Erzherzog Ferdinand II. (*Indian(er) Jones*) – bilden den Grundstock ethnologischer Museen. Provenienzforschung führt zwangsläufig auf Kriege, Verbrechen, dubiose Praktiken und Raub zurück. Konfrontation und Aufarbeitung führen im besten Fall zu Restitution, aber mindestens zu multiperspektivischer Geschichte und sinnvollem Kontext.

Wild Places (2001), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 120x140cm

Im Hochformat zu sehen ist eine Szene, in der eine Frau den Unterarm einer anderen Frau tätowiert. Die Tattoo-Artistin ist auf der linken Bildhälfte sitzend platziert, ihr langes Haar ist schwarz und sie trägt ein Trägerkleid, wodurch ein Einhorn-Tattoo über dem Schulterblatt und ein *Tribal* an der Schulter zu sehen sind. Als Rezipient:in steht man schräg hinter der Tätowiererin und blickt über ihre Schulter hinunter auf den Unterarm der zweiten Person. Die zweite Frau steht frontal im Bild und nimmt die rechte Bildhälfte ein. Ihr Gesicht ist ebenfalls nicht zu sehen, da ihr Körper nur bis zu den Schultern aufgenommen wurde. Sie trägt eine schwarze Hose und so wie auch die Tattoo-Artistin ein Fabelwesen am Körper in Form eines weißen Oberteils mit *Lóng*- Motiv.¹³² Die Frau hält mit ihrer linken Hand den Saum ihres rechten Ärmels hoch, während sie tätowiert wird.

Der Hintergrund ist schwarz gehalten, der Lichtkegel und damit der Fokus ist auf die Motive auf Körper und Kleidung gerichtet. Am Unterarm sind untereinander fünf Wörter in Großbuchstaben tätowiert, wobei die ersten vier durchgestrichen sind. Die Wörter lauten: ~~MISSIONARY~~, ~~MERCENARY~~, ~~ETHNOLOGIST~~, ~~TOURIST~~ und ARTIST.

Die Gemeinsamkeit der Wörter findet sich im Kontext der nachhaltigen, kulturellen Veränderung in der Welt, ausgehend von Europa. Missionare versuch(t)en die spirituelle Kultur zu verändern, Söldner:innen / Soldat:innen wirken mit Gewalt auf politische Verhältnisse und Kulturen ein,

¹³⁰ Peale, Charles Willson (1822): *The Artist in His Museum*, Öl auf Leinwand, 263,5x202,9cm, *Joseph Harrison, Jr. Collection* (Vgl. *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (2021): o.S.).

¹³¹ Künstler:innen eigneten sich nicht nur den formalen Ausdruck an. Vor allem Picassos Sammlung internationaler, materieller Kulturgüter ist bekannt und wird als solche in einem Privatmuseum in Frankreich ausgestellt (Vgl. Bezzola (2010): 11f.).

¹³² *Lóng* werden die Drachen in der chinesischen Mythologie genannt (Vgl. Roberts (2009): 32ff.).

Ethnolog:innen untersuchen Kulturen, was mitunter zu Zerstörung¹³³ führen kann, durch Tourismus maniert sich Kultur bis zur Unkenntlichkeit einerseits und löst andererseits authentische lokale Kultur durch global idente Konsumkultur ab. Auch Künstler:innen hatten und haben Anteil an Kolonialismus und tragen zu einer Kommerzialisierung von Kultur bei; in der Aufnahme widergespiegelt im Oberteil der tätowierten Frau und den Motiven der Tattoo-Artistin.

Eine Interpretationsmöglichkeit von *Wild Places* ist die Aufforderung zur Reflexion von Kultur und ihren globalen Zusammenhängen.

Rezipient:innen wird ein wesentlicher, aber unangenehmer Teil von kultureller (Weiter-)Entwicklung allein durch die ersten beiden Wörter kontextualisiert. Ethnologie trägt nicht nur zur Ansammlung, sondern auch Interpretation von Kultur(en) bei, wobei das Wissen nicht als holistisch, sondern nur als Status Quo begriffen werden kann. Wir alle waren schon Tourist:innen, dabei sollten wir uns in Bezug auf unsere Beweggründe und Erwartungen selbst hinterfragen.

Da Wort ARTIST ist nicht durchgestrichen. Ponger sieht womöglich in der Kunst, immerhin ein Teil von Kultur, eine Möglichkeit der kulturellen Reflexion und Aufarbeitung.

Die Beute (2006), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 140x120cm

Rezipient:innen blicken auf eine Frau, die in einem privaten Studierzimmer steht. Das Arrangement: Die Figur ist in der linken Hälfte des Querformats platziert, hinter ihr steht ein Regal, gefüllt mit Büchern über Kolonialismus, Souvenirs und Postkarten, deren Motive Bildern der Moderne entlehnt sind. Links von der Frau steht ein Schach-Tischchen, dessen Figuren an den Rand geschoben sind und die Spielfläche mit Puzzlestücken übersät ist. Rechts von der Frau befindet sich ein Fenster, dessen Architektur und der schemenhafte Ausblick auf das gegenüberliegende Gebäude auf Wiener Altbau schließen lassen. Vor der Figur, schräg zu den Betrachter:innen, steht ein Schreibtisch, dahinter ist die Lehne eines Thonet Sessels zu erkennen. Die Arbeitsfläche ist vollgestellt mit diversen *looted object* Statuetten und bedeckt mit Zeitschriften und Büchern. Außerdem zu sehen sind Stifte, ein kleines Bild von Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, ein Aschenbecher mit einer brennenden Zigarette und am Rand ein Buch, auf dessen Cover Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger* abgebildet ist, darüber verstreut erneut eine Vielzahl an Puzzlestücken. Die Figur selbst hält eine Ausgabe des Ausstellungskatalogs „*Primitivism' in 20th Century Art*“¹³⁴ in Händen, aufgeschlagen an einer Stelle der Gegenüberstellung von *looted objects* und moderner Kunst. Die Literatur ist seitlich gespickt mit bunten Haftzetteln. Die Frau trägt eine schwarze Hose und ein schwarzes, langärmeliges Unterhemd, in Kombination mit der Lichtkomposition ist der Unterkörper damit kaum erkennbar und der Fokus auf das T-Shirt und das Kopftuch der Frau gerichtet. Auf dem T-Shirt ist ein Druck von Paul Gauguins Tahiti-Gemälden zu sehen und auf dem Kopftuch Gustav Klimts Porträt von Adele Bloch-Bauer; eine Anspielung auf den Kontext Raubkunst in Verbindung mit dem Nationalsozialismus. Die Figur blickt über das Buch in ihren Händen hinweg auf den Tisch.

Der Titel *Die Beute* wird wortwörtlich, sowie in einem metaphorischen Sinn, als kulturelle Aneignung visualisiert. Referenzen, in Arrangement und Struktur, zieht das Werk zu Aufnahmen von Sigmund Freuds Arbeitszimmer in Wien. Mitunter hatte Freud ebenso eine Figurensammlung auf seinem Schreibtisch und ihre zugeschriebene Bedeutung wirkte sich auf seine Definition des

¹³³ Stichwort: Sammelwut, *salvage anthropology*.

¹³⁴ Rubin, William (1984): *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, Volume I, Museum of Modern Art*, New York.

psychoanalytischen Prozesses aus. Aus den Geschichten, die die Figuren erzählten, bezog Freud zusätzlich eine Terminologie, durch Verwendung von Symbolik und Metaphern.

Die Figur auf der Fotografie Pongers ist nun eher als Ethnologin, oder Kunsthistorikerin zu lesen. Der Inhalt behandelt die Berührungspunkte zwischen Ethnologie, Kunst und deren Vermarktung. So war die Ausstellung, zu oben erwähntem Katalog, eine der ersten populären Schauen im *Museum of Modern Art New York*, die *looted objects* moderner Kunst gegenüberstellte. Kopftuch, T-Shirt, Gegenstände, das Puzzle, Bücher, und der Ausstellungskatalog selbst sind Teil der Vermarktung, beispielsweise in Museumsshops.

Im Laufe der sich bildenden Gedanken gelangt man schließlich zur Diskrepanz von skandierter Offenheit gegenüber internationalen Kulturen, bei gleichzeitiger Abwesenheit europäischer Kultur in Form von Exponaten. Auch ohne Gegenstände schlägt sich Eurozentrismus in Deutungshoheit und Vermittlung durch.

Otaheite Olé (2016), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 140x120cm

Ad Titel: *Otaheite* ist eine frühere Bezeichnung der südpazifischen Insel Tahiti.

Auf Raum und Einrichtung der Szenerie, festgehalten im Querformat, blicken die Betrachter:innen einmal mehr in einem schrägen Blickwinkel. Zu sehen sind vier weiße Männer in weißer Kleidung; drei von ihnen tragen eine Art Uniform, der vierte Mann trägt Hemd und Hose; er ist als Glaubensvertreter durch ein Kreuz um den Hals klar erkennbar, zudem hält er ein *looted object* nah bei sich am Körper. Alle vier Männer tragen polynesisch *leis*, Blumenketten, um den Hals, wobei abgesehen vom Glaubensvertreter die kombinierten Farben Staaten zuordenbar sind; von links nach rechts: Spanien, Großbritannien und Frankreich. Sie alle befinden sich an einem Tisch, über dem mehrere Lagen an großformatigen Weltkarten ausgebreitet sind. Auf den Karten wiederum liegen verstreut Bilder von Menschen, einem Atom-Test Frankreichs im Südpazifik und einer Illustration der Brotfruchtpflanze. Eine Brotfrucht befindet sich in der Hand der Figur Großbritanniens, außerdem sind drei Kokosnüsse und ein Tischständer mit der Flagge Polynesiens auf der Tischfläche platziert.

Im Hintergrund - farblich in sattem Gelb-Orange - ist auf der rechten Wand eine detaillierte Landkarte *Ozeaniens* zu sehen. Dem gegenüber, auf der linken Wand, sind eine Vielzahl an Porträts von amerikanischen, britischen, deutschen und französischen, männlichen Künstlern und Schriftstellern angebracht. Außerdem ist am linken Bildrand noch eine mittelgroße Palmenpflanze im Blumentopf zu sehen.

Insgesamt ist aus dem Werk ein Kurzausschnitt der Kolonialgeschichte Tahitis zu lesen, die einmal mehr folgenschwer bis heute nachwirkt. Da spanische und portugiesische Seefloten mitunter in polynesischem Gebiet unterwegs waren, ist anzunehmen, dass schon früh ein Erstkontakt mit tahitianischen Inselbewohner:innen stattfand. Den ersten dokumentierten Kontakt hatte im 18. Jahrhundert Großbritannien. Die Seefahrer wurden freundlich von den Inselbewohner:innen empfangen (*leis*), König George III. ordnete die Verschiffung von Brotfrucht-Stecklingen von Tahiti zu den westindischen Inseln an, wo sie als günstiges Nahrungsmittel für die Sklaven auf den Zuckerrohrplantagen kultiviert werden sollten (Pflanzen-Illustration und Brotfrucht). Diese Anordnung steht wiederum in Zusammenhang mit der, aus Literatur und Film bekannten, *Meuterei auf der Bounty*. Spätestens an dieser Stelle wird eine Verbindung zwischen Kultur / Kulturschaffenden und Tahiti gezogen (Wandporträts); Künstler wie Paul Gauguin, Herman Melville oder eben die Autoren über die Meuterei James Hall und Charles Nordhoff lebten temporär auf der Insel und ließen sich von Landschaft, Menschen, Kultur, sowie kolonialen Begebenheiten inspirieren. Auch James Cook landete für Erholungsphasen seiner Flotte immer wieder auf der Insel an, füllte Proviantbestände auf, oder setzte Forschende ab.

Aus der Sicht polynesischer Insebewohner:innen und deren Monarch:innen war der Kontakt zu den europäischen Seefahrern wohl als Gastfreundschaft bis Kollaboration zu definieren. Aus Sicht der Seefahrer und ihrer Auftraggeber:innen war der Kontakt von kolonialen Ansprüchen, Ausbeutung, Beforschung, Besiedlung und Missionierung, geprägt.

Durch politische Verquickungen und jahrzehntelanger Einwirkung fiel Polynesien schließlich 1880 an Frankreich. Neben diversen Divergenzen und Auflehnungen gegen die Kolonialverwaltung, sind als Besonderheit im staatenübergreifenden Verhältnis die französischen Kernwaffenversuche der 1990er Jahre im Südpazifik zu nennen.

In der Interpretation ist die Darstellung einer konferenzartigen Situation als Kritik an kolonialen und territorialen Ansprüchen zu lesen, die sich im Speziellen als Kritik an der paradoxen Kolonialität aktueller, europäischer Politik manifestiert.

2004 wurde in Paris die Autonomie Französisch-Polynesiens verabschiedet, wobei die Zuständigkeiten für Außenpolitik, Justiz, Verteidigung, Innere Sicherheit und Finanzen weiterhin unter der Schirmherrschaft Frankreichs verbleiben. Die offizielle (Amts-)Sprache ist Französisch, polynesisch Sprachen sind mit einem schlechteren sozialen Status verknüpft. Französisch-Polynesien ist nicht Teil der EU, seine Bürger:innen sind jedoch französische Staatsbürger:innen, wodurch sie bei Wahlen des Europäischen Parlaments wahlberechtigt sind, von Grundelementen der EU, wie freie Arbeitsplatzwahl, wird die Inselgruppe jedoch exkludiert.

2013 wurde bei den *United Nations* eine Resolution eingebracht, die Französisch-Polynesien seither in der *List of Non-Self-Governing Territories* führt.

Teilnehmende Beobachterin (2016), analoger C-Print auf Duratrans, Leuchtkasten 120x140cm
Vom Blickwinkel stehen Rezipient:innen erneut schräg zur abgebildeten Szene und schräg hinter der Figur, in diesem Fall der Künstlerin, Lisl Ponger selbst, die sich in einem Wandspiegel in die Augen blickt. Für Betrachter:innen ist die Person damit aus zwei Perspektiven zu sehen; rücklings und frontal durch die Spiegelung. Die Figur trägt ein langärmeliges Oberteil und einen langen Rock in einheitlichem *Waxprint* mit Augenmotiv und schwarze, flache Schuhe. Über die linke Schulter hängt eine Kamera mit Teleobjektiv, in der rechten Hand hält sie einen roten *Sola Topi*. Unter dem Spiegel steht eine etwa kniehohe Holzkommode. Auf ihr sind zwei beige *Sola Topi* übereinander und bunte *Sneaker* mit einer Art Totem-Kopf an den Schaftlaschen abgelegt; in den Zwischenraum ist ein großformatiges Tuch mit Weltkarten-Motiv geschoben, das über die Kommode hängt. Links von der Kommode ist ein Hocker platziert, darauf der Schuhkarton für die *Sneaker*. Unter dem Hocker ist ein *looted object* abgestellt. Vor dem Hocker auf dem Boden angehäuft weitere, diverse *Waxprints*.

Als besonderes Detail ist eine schwarz/weiß Fotografie zu nennen, die an den oberen linken Rand des Spiegels geklemmt ist. Sie zeigt eine europäische Inszenierung einer so genannten *Südseeschönheit*, einem beliebten Motiv in der 1920er bis 1930er Jahre. Hier wiederholt sich das klassische Motiv der Rückenfigur; zu sehen ist die Rückenansicht einer weißen Frau mit Bubikopf-Haarschnitt, sie trägt nichts, außer einem etwa knielangen Grasrock. Sie steht an der Schwelle eines Raums, der scheinbar mit überlebensgroßen *looted objects* vollgestellt ist. Der rechte Arm der Frau ist an der Schulter einer dieser Skulpturen abgelegt.

Ähnlich wie bei *Garden Party* entfaltet sich bei *Teilnehmende Beobachterin* ein Setting im Setting, das in der Inszenierung einem Spiegelkabinett gleicht. Die Fotografie von und mit Ponger fasst das Spannungsverhältnis von Kultur, Deutungshoheit, Vermarktung und Kritik zusammen.

Um dem Auftrag zur Aufarbeitung und Kritik erfüllen zu können, finden sich Künstler:innen plötzlich selber in ethnologischen Methoden wieder. In der Rolle von teilnehmenden Beobachter:innen, inmitten von Mitarbeiter:innen, Wissenschaftler:innen und *looted objects*, wird in den Institutionen Feldforschung betrieben. Äußere und innere Bedingungen, Ideologien, Narrative und Hinterlassenschaften von Sammler:innen und Ethnolog:innen werden untersucht, verarbeitet und gedeutet, oftmals ohne die betreffenden Personen direkt miteinbeziehen zu können. Eine Kritik zu visualisieren heißt, zunächst Teil des zu kritisierenden Systems zu werden und danach bewusst diese Vereinnahmung zu lösen, jedoch die eigene Position in der Reflexion und Kritik einzuschließen.

In zweiter Ebene ergibt sich für Künstler:innen eine Ambivalenz zwischen gelungener Vermittlung von Kritik, die von der breiten Öffentlichkeit verstanden und angenommen wird, bei gleichzeitiger Teilhabe an Deutungshoheit und populärer Vermarktung der kritisierten Inhalte und Zusammenhänge.

Eine Arbeit zu schaffen, die allen Parteien gerecht wird und bei dessen Resultat sich Künstler:innen schließlich noch selbst in die Augen blicken können, ist ohne Zweifel eine Herausforderung.

„Ethnologie ist etwas, das vorgibt, das Fremde anzuschauen. Aber in Wirklichkeit schaut man sich selbst an und die eigene Kultur“¹³⁵.

The Master Narrative und Don Durito (2017)

2-Kanal-Videoinstallation, Audio Deutsch (gesprochen von der Künstlerin Lisl Ponger), Untertitel Englisch, 480min.

Im MuKul wurde zusätzlich zu den sechs Fotografien eine Videoinstallation in Dauerschleife abgespielt. Das Projektionsformat hatte die gleiche Größe, wie das Querformat der Bilder, 140x120cm. Im rechteckigen Raum des fiktiven Museums wurde das Video an einer eigenen Wand gezeigt, sodass Zuseher:innen die Fotoarbeiten nicht im Blickfeld hatten. Davor, in einem Abstand von etwa zwei Metern, konnten Besucher:innen auf einer Bank Platz nehmen und den Ton des Videos über Kopfhörer anhören.

In *The Master Narrative und Don Durito* spricht Ponger in zehn Kapiteln detailliert über die Hintergründe zu den Fotografien, ohne explizit Bezug auf einzelne Arbeiten zu nehmen. Die Künstlerin destilliert in einem ruhigen, unaufgeregten Erzählton das in sich verstrickte Chaos von Fakten, Parallelen und Zusammenhängen von Geschichte(n). Obwohl das Video nicht als er-, oder aufklärend zu verstehen ist, werden die Fotos der Ausstellung leichter zugänglich und ihr Detailreichtum erkennbar.

Bebildert ist die Video-Arbeit mit Postkarten und Briefen. Illustrationen, Stempel und Briefmarken darauf, stehen einmal mehr in Zusammenhang mit dem Narrativ, der eurozentristischen Erzählung über sich selbst und die Welt. Ponger entwickelt dieses Geflecht zu einer visuellen, kohärenten Selbstreflexion des europäischen Sammlerwahns.

Fazit:

Der sechs-teilige Bilderzyklus *The Master Narrative*, inklusive der Video Installation *The Master Narrative und Don Durito* der Künstlerin Lisl Ponger betreibt detaillierte Aufklärung, bei gleichzeitiger Offenlegung eigener Abhängigkeiten. Diese Ambivalenz wird nicht nur in den Arbeiten, sondern auch durch das MuKul sichtbar. Die Künstlerin separiert sich nicht nur räumlich, sondern gleich institutionell, demonstriert damit Widerstand, baut sich einen Schutzwall, bleibt aber schließlich eingebettet in das ethnologische Museum. Ponger, auf einer Expert:innen-Tagung des Berliner Humboldt Labs dazu:

„Es ist eine Gratwanderung für mich zwischen Kritik und Komplizenschaft. Mit die Frage ist, wie und ob man sich von diesem mächtigen Diskurs des Museums abgrenzen kann, denn natürlich

¹³⁵ Ponger in einem Die Presse Interview mit Magdalena Mayer (2017): o.S.

ist die koloniale Vergangenheit sehr oft in die Architektur, aber immer in die Sammlung der Museen eingeschrieben, und dagegen kann auch die Kunst nicht an, aber ich habe beschlossen, es ist besser grandios zu scheitern als es nicht zu probieren“¹³⁶.

6.1.2. (Aus-)Wirkungen auf die Museumspraxis des Weltmuseum Wien

Pongers Arbeit steht stellvertretend für weitere Sonderausstellungen, die im Weltmuseum Wien gezeigt wurden und werden. Im Folgenden wird das Konzept der Dauerausstellungen des Weltmuseums dem MuKul-Konzept Lisl Pongers gegenübergestellt. Dabei werden formale und inhaltliche Ähnlichkeiten, beziehungsweise Differenzen herausgearbeitet, der Visualisierung dekolonialer Aspekte nachgegangen und etwaig übernommene Details festgehalten.

Pongers MuKul stellte von 2017 bis 2019 im WMW aus. Seit der Wiedereröffnung ist nicht nur Weiterentwicklung vom Format des Museums für Völkerkunde erkennbar, sondern auch ein Fortschritt des von Aufmerksamkeit heischendem Exotismus der Eröffnungsfeier im Jahr 2017. Dieser langsam voranschreitende Prozess der Dekolonisierung muss, nach bereits erwähnten Meinungen von Expert:innen, schließlich in einer umfassend durchgeführten Restitution münden.

In der formalen Konzeption ist der Unterschied in der Beschriftung von Exponaten markant. Ponger verwendet im MuKul Werk-Titel und gesprochenen, statt verschriftlichten Text. Dieser widmet sich nicht einzelnen Exponaten, sondern einem umfassenden, faktischen Narrativ zur Ausstellung. Im Weltmuseum hingegen, wird diszipliniert jedes Exponat beschriftet und damit kategorisiert, datiert und in einen festgelegten Erzählungsrahmen gesetzt. Diese einseitige Verortung wiederholt sich in der Benennung der Räume. Was hinsichtlich Text fehlt sind Informationen, welche Sammlungen und einzelne Gegenstände aktuell beforscht werden, oder zurückgefordert werden. Weiters arbeitet Ponger im MuKul mit Fotografien und Video; Medien die Gegenstände abbilden, visuell beschreiben und kontextualisieren, während im Weltmuseum - wie schon in Kunst- und Wunderkammern und Museen der vergangenen Jahrhunderte - das wichtigste Medium das *looted object* ist, der Kontext ist in dieser Methode nebensächlich.

Als additive Medien sind im Weltmuseum digitale Schautafeln und Touchscreens zu nennen, die zusätzliches historisches Informationsmaterial und Interviews beinhalten.

Pongers Kritik bezog sich auf Kolonialismus und Kolonialität, deren Vermittlungstradition und Vermarktung. In weiteren Sonderausstellungen wurden seit 2017 Themen, wie Restitution, ethnologische Museumspraxis und gesellschaftspolitische Nachwirkungen von Kolonialismus, ausgearbeitet. Die Aufarbeitung der eigenen, kolonialen Rolle visualisiert das Weltmuseum mit angezogener Handbremse. Multiperspektivische, kritische Ansätze im Inhalt sind aktuell in folgenden Räumen festzustellen:

- *Welt in Bewegung*: In diesem Raum wird eine zeitgenössische Schau über globale Migrationsströme gezeigt. Eine Benennung von Gründen erfolgt in Schlagworten, leider nicht in inhaltlicher Vertiefung.
- *Im Schatten des Kolonialismus*: Hier stellt sich das Weltmuseum in eine Reihe mit allen ethnologischen Museen als Profiteure von Kolonialismus und damit Enteignung. Die Problematik vom tradierten, einseitigen Narrativ wird mit einer zeitgenössischen Filmarbeit, die mit Nationalsozialismus in Zusammenhang steht, angesprochen.¹³⁷

¹³⁶ Di Blasi (2019): 7.

¹³⁷ Salomonowitz, Anja (2003): Das wirst Du nie Verstehen, 35-mm-Film, 52min, *Courtesy of sixpackfilm*.

- *Ein österreichisches Mosaik Brasiliens*: Aus verschiedenen Sichtweisen wird der koloniale Kontakt mit der südamerikanischen Bevölkerung visualisiert und die österreichische Teilhabe hervorgehoben.
- *Kulturkampf in Wien*: In diesem Raum wird ein wesentliches Teilgebiet des Exotismus behandelt; der Mythos um eine *reine Urform* des Menschen, der sich, beispielsweise nach der Ansicht Wiener Glaubensvertretern und Missionaren, in außereuropäischen *Urvölkern* spiegeln würde.

Eine umfassende Auseinandersetzung und Transparenz hinsichtlich Restitution fehlen in der Ausstellungspraxis. Im April 2021 findet aus gegebenem Anlass¹³⁸ ein Themenschwerpunkt zum Thema Provenienzforschung statt, der mit folgenden Online Veranstaltungen vorgestellt wird:

- *Geschenkt, getauscht, gekauft, geraubt*: Online-Führung zum Tag der Provenienzforschung
- *Postkoloniale Provenienzforschung im Weltmuseum Wien – Die Sammlung Emmerich Billitzer*: Online-Projektvorstellung direkt aus dem Depot
- „*Ein Museum im Wandel*“: Online Film Screening

Jeder Raum der 14 Dauerausstellungen ist mit dem schriftlichen Hinweis „Vielstimmigkeit“ gekennzeichnet, der an den Seiten von digitalen Schautafeln angebracht ist. Unter dem Hinweis sind Namen der Mitwirkenden aufgelistet, ihre Funktion beziehungsweise Art der Partizipation ist nicht vermerkt. Aufgrund dieser „Vielstimmigkeit“, als auch der Anzahl von 19 Sonderausstellungen zwischen 2017 und 2020 ist nicht eindeutig festzustellen, welche dekolonialen Aspekte das Weltmuseum aus welchen Kontexten entlehnt und in die Präsentationspraxis der Dauerausstellungen implementiert hat.

Fünf helle, der Vermittlung nach (selbst-)reflexive Räume stehen neun dunklen Räumen gegenüber. Ansätze dekolonialer Praxis sind aber auch in den traditionellen Räumen zu finden. Neben digitalen Medien und Schaukästen, die durch Videos von diversen Interviewpartner:innen Geschichte aus mehreren Blickwinkeln erzählt, ist beispielsweise als minimalistische, aber umso wirksamere, künstlerische Intervention „*The Eye*“ (2020) im Raum *Sammlerwahn. Ich leide an Museomanie!* zu nennen. Die Video-Arbeit stammt von der Künstlerin und Choreografin Elisabeth Bakambamba Tambwe und zeigt auf einem Monitor über der mittigen Hauptvitrine eine Großaufnahme eines Auges, das in alle möglichen Richtungen blickt. Phonetisch unterlegt ist das Video mit rostig-quietschenden Geräuschen, die im ganzen Saal unüberhörbar sind und geradezu zu Tambwes Arbeit hinführen.

Die große Vitrine in der Mitte des Raumes zeigt einen Überfluss an Objekten, die von Habsburgern zusammengetragen wurden. In einer Art Pyramide aufgebaut sind circa 80 individuelle Kopf-Skulpturen im Puppenformat, über 50 individuelle Figuren, Handschuhe, Plaketten, Keramik und etliches mehr. Ab 2017 hing über diesem Arrangement eine koloniale schwarz-weiß-Fotografie in Großformat. 2020 wurde diese durch einen Monitor ersetzt, die nun „*The Eye*“ zeigt.

Das Auge, eines der ältesten, transnationalen Symbole, blickt, überwacht, prüft und hinterfragt die *looted objects* in der Vitrine unter sich und in all den Vitrinen neben sich und erinnert die Betrachter:innen daran, „dass jeder einen kannibalischen Blick hat“¹³⁹.

„Elisabeth Bakambamba Tambwe postuliert in ihrem Werk, dass sich das Museum nicht länger als Ort verstehen kann, an dem die Wahrheit gemäß eines einzigen Wissensbereich präsentiert wird. Stattdessen muss es unterschiedliche Sicht- und Beobachtungsweisen berücksichtigen. Das Museum sollte ständig den von sich selbst angeregten und vorgegebenen Diskurs hinterfragen“¹⁴⁰.

¹³⁸ Seit 2019 jährt sich der *Tag der Provenienzforschung*, jeweils am zweiten Mittwoch im April.

¹³⁹ Informationstafel Weltmuseum Wien (2020): o.S.

¹⁴⁰ Ebd.: o.S.

Thematisch und in der verwendeten Symbolik erinnert die Arbeit „*The Eye*“ von Tambwe an die Foto-Arbeit „*Teilnehmende Beobachterin*“ von Ponger.

Auch Tambwe erzeugt mit dem umherblickenden Auge eine Art Spiegeleffekt, durch den schließlich nicht mehr eindeutig feststellbar ist, was innen und was außen ist, wer Subjekt und was Objekt ist. Der zurückgeworfene Blick kann als wortwörtliche Reflexion gegenüber den Rezipient:innen verstanden werden; assoziierbar mit der Frage nach kulturpolitischer Positionierung, Erwartungen und Bedürfnissen an *looted objects*, als auch künstlerischer Kritik.

Tambwe konfrontiert aber nicht nur die Betrachter:innen mit ihrem Blick, sondern auch sich selbst als Kunstschaffende. Mit der Positionierung ihrer Arbeit oberhalb aber doch innerhalb einer Vitrine gefüllt mit *looted objects*, fordert die Künstlerin von sich selbst eine stete Reflexion über Teilhabe und Antithese zu Kolonialismus und dessen Vermarktung.

6.2. KÜNSTLERISCHE INTERVENTION IM HUMBOLDT FORUM: PRIYA BASIL

Im Frühjahr 2020 wurde Priya Basil eingeladen, ein Projekt zu konzipieren und kuratieren, bei dem Schriftsteller:innen auf Gegenstände der Sammlungen treffen, um zu beobachten, welche Narrative daraus entstehen würden. Basil verstand sich zwar nicht als „Schlosswächterin“ von *looted objects*, sah das Angebot aber als Chance das „*traditional master-narrative of the museum*“¹⁴¹ herauszufordern und das begleitende Skript von Deutungshoheit zu brechen.

2020 veröffentlichte die Schriftstellerin ihren Kurzfilm-Essay *Locked In & Out*. Das mit der Handy-Kamera gedrehte Video hat in Englisch eine Länge von 35:04min. und auf Deutsch eine Länge von 42:31min. Der in den Videos vorgetragene Text stammt von Basil und wird in beiden Versionen von ihr gesprochen.

Das Video ist frei zugänglich auf der Homepage der Künstlerin, sowie über einen Link auf der Homepage des Humboldt Forums und auf dessen YouTube Kanal.

6.2.1. Locked In & Out

Wie bereits erwähnt, ist das Video mit der Handy-Kamera gedreht. Rezipient:innen sehen quasi durch die Augen Basils, wie sie sich dem Berliner Schloss annähert und im Inneren die Räumlichkeiten und Baustellen, eines noch nicht fertig gestellten Baus, vom Keller bis zum Dach durchschreitet. Der Eindruck einer Suche entsteht; womöglich nach den *Anderen*, den *looted objects*, die nur in Form von Foto-Überblendung im Video vorkommen.

Inhaltliche Zusammenfassung

Basils Kurzfilm ist in vier Kapitel gegliedert, deren Übergänge mit einer abstrakten, sich wellenden Wasseroberfläche in schwarz/weiß visualisiert wird. Im ersten Kapitel wird eine Beschreibung der Grund-Problematik vorgenommen; dem Narrativ weißer, kolonialer Vorherrschaft, sowie die Frage vorgestellt, der Basil in den weiteren Kapiteln nachgeht. Im zweiten Kapitel setzt sich Basil mit der Erinnerungskultur Deutschlands auseinander, im dritten Kapitel mit dem Berliner Schloss und seinem Inhalt, dem Humboldt Forum, seinen Sammlungen und dem, was es transportiert. Im letzten Kapitel zieht Basil ein Fazit und stellt ihren Weg des Umgangs mit dem Gebäude vor.

¹⁴¹ Basil (2020): 26:20min.

Erstes Kapitel

Zunächst setzt sich Basil mit dem deutschen Wort „Schloss“ auseinander, stellt die Doppeldeutigkeit des Wortes fest und verknüpft dies mit dem Englischen *belonging*; Zustand der Zugehörigkeit und des Eigentums. Hier leitet die Autorin zur Problemstellung und ihrem persönlichen Zugang dazu über.

Zu sehen ist das Berliner Schloss, auf den Kopf gestellt, in den Wasserbewegungen eines Brunnens vor dem Gebäude. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels ist zu sehen, wie eine rekonstruierte Skulptur an der Außenfassade des Schlosses mit dem Kran hochgezogen wird. Unterbrochen wird die Montage immer wieder durch Einblendungen der Initiativen gegen das Humboldt Forum und anderer reaktionärer Rekonstruktions-Bauten der letzten Jahre.

Basil hat 2002 die deutsche Staatsbürgerschaft erlangt, im Zuge dieses Verfahrens musste ein Einbürgerungstest bestanden werden. In dem Test kommen unter anderem Fragen zur deutschen Historie vor, jedoch ist Kolonialismus in dieser Geschichte nicht existent. Für Basil ist das irritierend; nicht nur weil so viele Biografien, wie auch ihre eigene, von Kolonialismus direkt beeinflusst sind, sondern da Basil, bis zum Projekt des Humboldt Forums, Deutschland als vorbildlich hinsichtlich Erinnerungskultur empfand, als eine „*society that knows how to remember*“¹⁴².

Mit der deutschen Staatsbürgerschaft übernimmt Basil bewusst die deutsche Vergangenheit. In der öffentlichen Auseinandersetzung ist für die Autorin eine Debatte über die koloniale Vergangenheit überfällig. Nicht nur, weil Kolonialismus in direktem Zusammenhang mit Nationalismus steht, sondern weil speziell diese Vergangenheit im Hinblick auf Zugehörigkeiten und Eigentum auch heute starken Einfluss ausübt. Statt diese Tatsachen anzuerkennen, werden in vielen Städten Gebäude wiederaufgebaut, die ein emblematisches Streben nach Verzerrung von Geschichte(n) abbilden (z.B.: Neue Altstadt/Frankfurt am Main, Frauenkirche /Dresden, Garnisonskirche/Potsdam). Basil bezeichnet dies als gebaute Demenz.

*Such neo nationalist architecture has enthusiastic backers amongst the far right. People locked into a fantasy of white supremacy. The reconstructions also have support amongst some conservatives and moderates – people who have perhaps not quite understood what such development really mean. The Berlin Palace is only the most conspicuous example of a reactionary trend but it is the most problematic because of its planned function to house violently looted or dubiously obtained ethnological objects and simultaneously develop a decolonizing approach to itself, its holdings and its workings with others. The central question: Can a lock [Anm.: Schloss, wie auch Schloss] also be a key?*¹⁴³.

Zweites Kapitel

Bebildert wird dieses Kapitel zunächst von einem Video der Bauarbeiten im Schlosskeller, immer wieder unterbrochen durch Einblendungen von fotografischen Dokumentationen der deutschen Kolonialverbrechen, baulichen Kollisionen der Rekonstruktion und dem modernen Neubau, *stills* von der Baustelle und den *Black Lives Matter* Demonstrationen. Schließlich werden Aufnahmen von Aktivist:innen, die koloniale Denkmäler stürzen einem Zeitraffer gegenübergestellt, der den Bau des Berliner Schlosses in stark beschleunigtem Tempo zeigt.

Basil wechselt in diesem Kapitel dazu, nicht nur einzelne Bilder zu zeigen, sondern Betrachter:innen durch ihre Augen sehen zu lassen, indem sie ab dem Durchschreiten des Holocaust Mahnmals den *Point-of-View-Shot* wählt.

¹⁴² Basil (2020): 13:42min.

¹⁴³ Ebd.: 3:06min.

In diesem Abschnitt setzt sich Basil mit den deutschen Formen des Öffentlichen Gedenkens auseinander. Objekte, Objektivierung, *belongings*, Denkmäler, Erinnerungsstätten und schließlich ethnologische Objekte stehen mit dieser Kultur in Zusammenhang, sind *zugehörige Stücke*.

Die Autorin stellt für sich selbst einen verzerrten Ausgangspunkt fest, der auf der falschen und unvollständigen Vermittlung von Geschichte beruht, die sie in ihrer (Schul-)Zeit in Großbritannien erlernt hat. Um nicht ein weiteres Mal leichtfertig getäuscht zu werden, legt Basil ihren Fokus daher nun auf die kritischen Stimmen zur deutschen Erinnerungskultur und auf die Makel am perfekten *Image* der Erinnerungspraxis.

Diskrepanzen werden offensichtlich, wenn einige Formen der Erinnerung an den Holocaust mehr darauf abzielen, deutsche Schuld zu lindern, als wahre Bedürfnisse und Wünsche von Opfern anzuerkennen; Wenn Feierlichkeiten zur deutschen Wiedervereinigung in Verdinglichung münden, während Spuren der DDR ausgelöscht werden; Wenn Verbrechen des deutschen Kolonialismus im öffentlichen Bewusstsein wenig bekannt sind, im politischen Alltag wenig Relevanz erfahren und die man also insgesamt als wenig(er) gedenkwürdig hält. Als Beispiel werden der Völkermord an den Herero und Nama (ca.100.000 Tote), die rohe Gewaltanwendung in Tansania und der Maji-Maji Krieg (ca. 250.000 Tote) genannt.

Während 2020 antirassistische Bewegungen im Zuge der *Black Lives Matter Bewegung* koloniale Denkmäler stürzten und Autoritäten in Frage stellten, eröffnete Deutschland das größte koloniale Monument, mit eigener Deutung: Das größte Kulturprojekts des 21. Jahrhunderts. Und Basil stellt (sich) die Frage: „*What kind of remembrance culture is this?!*“¹⁴⁴.

Drittes Kapitel

In Bildern nähert sich Basil dem Berliner Schloss zunächst von außen, aus diversen Blickwinkeln. Mit dem Wechsel in das Gebäude, wechselt sie wieder in den *Point-of-View-Shot* auf der Baustelle im Inneren. Hier finden ebenso Detailaufnahmen einzelner Räumlichkeiten und der noch zu erahnenen Inhalte statt. Eingebildet werden Bilder beninischer *looted objects*, die im Mittelpunkt von Restitutionsforderungen stehen. Außerdem Illustrationen der *Berlin-Afrika-Konferenz* (1884-85), deren Gedenktafel und weiteren Bildern deutsch-kolonialer Kriegshandlungen.

Immer wieder entstehen Unschärfen, Spiegelungen und Überbelichtungen und zuletzt eine comichafte Bildbearbeitung, die mit dem ambivalenten Narrativ des Humboldts Forums in Zusammenhang stehen. Auch dieses Kapitel endet mit Bildern von Demonstrationen der *Black Lives Matter* Bewegung.

Im dritten Kapitel führt Basil die bisherigen Erzählstränge auf das Berliner Schloss und das Humboldt Forum zusammen und erläutert ihre Kritik in drei Punkten: Finanzielle Macht, weiße männliche Macht und Deutungsmacht.

Geldflüsse und Effekte, die in Zusammenhang mit dem Berliner Schloss stehen, benennt die Schriftstellerin als „*modern form of feudalism*“¹⁴⁵. Die Interessen einer finanzstarken Minderheit prägen das öffentliche Bild einer Demokratie im 21. Jahrhundert. Die Interessensvertretung dieser Minderheit, setzt sich zusehens erfolgreich für eine bestimmte Form der deutschen Erinnerungskultur ein; in Bezug auf das Humboldt Forum: Für eine Nachbildung der idealisierten deutschen Kolonialzeit und dem damit einhergehenden nationalen Universalismus und Machtanspruch. Die Öffentlichkeit muss nicht nur

¹⁴⁴ Basil (2020): 11:28min.

¹⁴⁵ Ebd.: 12:13min.

mit einer Demonstration unvollständig erzählter Geschichte(n) fertig werden, sondern auch mit „*fascist architectural echos*“¹⁴⁶, die die moderne Ostfassade für Basil transportiert.

Nach Basil handelt es sich beim Berliner Schloss nicht um ein Kulturprojekt, sondern um „*a monumental homage to coloniality*“¹⁴⁷, die eine selbstbewusst eingeforderte Tradierung weißer, männlicher Dominanz einmal mehr weiter fortschreibt – und das wortwörtlich. So werden beispielsweise in übergroßen Lettern die Namen der Architekten in einem Raum festgehalten, oder die Namen der privaten Geldgeber:innen an gesponserten, architektonischen Teil eingraviert. Die Namen der Ausgebeuteten und Toten, die Namen der (weiblichen) Mehrheit der Bürger:innen kommen nicht vor. Basil fordert hier zur Reflexion auf:

„*Whose names do we venerate, whose memory do we honor, whose lives matter and [...] how to engage on these issues without repeating in other ways the violence that has already been done? How to try and repair without inadvertently harming again*“¹⁴⁸.

Mit der Architektur und dem darin enthaltenen Projekt steht ein weiterer Kritikpunkt in Zusammenhang: Der Umgang mit und die Deutungsmacht über Sammlungen. Die demonstrierte Bereitschaft zur Dekolonisierung bei gleichzeitigem Festhalten an Kolonialismus und Kolonialität *zugehörigen Stücken*, bedeutet in der Auffassung Basils, die Notwendigkeit sich selbst vor der Öffentlichkeit zu verantworten. Die damit aufkommenden Debatten und gesellschaftlichen Initiativen (z.B.: No Humboldt21!, CCWAH, et cetera) zeigen eine Bereitschaft zu *Verlernen* und prangern die geistige und soziale Deformierung durch die Tradierung von Kolonialität *ethno-illogical museums* an.

Um das Berliner Schloss und dessen Inhalt von innen heraus umzukehren und zu einem Zeichen der Wiedergutmachungsmentalität zu machen, erfordert es, laut Basil, Methoden und Verbündete des Projekts zu hinterfragen, nach Priyamvada Gopal *sustained unlearning*¹⁴⁹ und Donna Haraway eine *Art radikales Nicht-Wissen*¹⁵⁰ zu betreiben. Das heißt, auf erlernte, verletzende Muster im eigenen Denken und Handeln zu achten, zuzuhören, offen und demnach angreifbar zu sein, bereit den Kurs zu ändern und Fehler einzugestehen – individuell, wie institutionell.

Viertes Kapitel

Basil durchschreitet im *Point-of-View-Shot* die Baustelle im Dachgeschoß. Im Außenbereich ist die Spiegelung Berlins in der Glasfassade zu sehen. Hinter dem Glas liegen aufgeschichtete Bauteile, die wie eine verbleibende Möglichkeit zu einer alternativen Gestaltungsmöglichkeit anmuten. Schließlich wird die Kuppel der Schloss-Rekonstruktion verkehrt und gespiegelt in sich wellenden Brunnenwasser eingeblendet. Das Video endet in der Augen-Perspektive Basils, die aus dem Untergeschoß hinaus, aus dem Gebäude läuft. Das Bild wackelt stark, schliert, verschwimmt und bleibt schließlich auf den Boden gerichtet in Unschärfe stehen. Als wäre der Schriftstellerin im Inneren des Gebäudes die Luft geraubt worden, wovon sie flüchtet und sich erst auf die Knie gestützt erholen müsste.

In ihrem Fazit definiert Basil die in Deutschland lebenden Menschen und das Humboldt Forum als Schicksalsgemeinschaft, die im Jetzt für Vergangenheit, wie Zukunft, Rechte und Pflichten eines

¹⁴⁶ Basil (2020): 13:00min.

¹⁴⁷ Ebd.: 17:33min.

¹⁴⁸ Ebd.: 16:36min.

¹⁴⁹ Vgl. Gopal (2020): o.S.

¹⁵⁰ Vgl. Haraway (2017): o.S.

demokratischen Miteinanders bestimmt. In Referenz zum Einbürgerungstest könnte eine begleitende Frage folgend lauten:

„As a citizen faced with the Humboldt Forum what are your options?

1. Visit and enjoy
2. Boycott
3. Inner migration
4. Ask questions, and more questions, keep asking even if it hurts“¹⁵¹.

In ihrem Fazit für sich als Künstlerin entscheidet sich Basil für Möglichkeit 4., denn ein Distanzieren, was von der privilegierten Minderheit als Gleichgültig fehlgedeutet und für ihr Narrativ ausgenutzt werden könnte, lässt Probleme nicht verschwinden.

Die baulichen Arbeiten haben ein absehbares Ende, die inhaltlichen Baustellen werden laut Basil fortbestehen. Die Motivation für Interesse und Teilhabe, ist für die Autorin in der zwingenden Wiedererichtung von Wissen, Beziehungen, Verständnis und Ausbesserungen verankert. Narrative entstehen aus Prozessen, doch nur wenn diese Prozesse auch transparent sind, können sie auch zu Verbesserungen führen. Im Zentrum der weiteren Arbeit Basils steht daher die künstlerische Prozessdokumentation. Erfolge, Entdeckungen, Missverständnisse, Enttäuschungen und Fehlschläge von allen Seiten, auch die von ihr selbst, sollen festgehalten werden, um die Transparenz der Prozesse zu garantieren. Schließlich soll und muss dieses Geleit zu einem Programm führen, dass dynamisch, informativ, forensisch, kollaborativ, hinterfragend, restituierend und länderübergreifend ist – denn ein Forum in diesem Gebäude könnte genauso gut ein *occupy movement*¹⁵² sein.

„The palace packed with your, my, our belongings is there. If we are to break this colonial lock many, many more of us need to find make and share keys“¹⁵³.

6.2.2. (Aus-)Wirkungen auf die Museumspraxis des Humboldt Forum

Es ist skurril, beim Humboldt Forum - einem neu konzipierten und noch nicht einmal fertiggestellten Projekt - bereits vor Öffnung in die Problemanalyse zu gehen und dafür Lösungen zu erarbeiten. Interventionen, die sicherlich bei Projektplanung so nicht einkalkuliert waren und nun eher drangebastelt, als implementiert erscheinen.

Aufgrund eines Sachverhalts, bestehend aus bis dato unvollständigem Nutzungskonzept, Bau- und Pandemieverzögerungen und Kritik, ist nicht nachvollziehbar, wann und aus welchen Beweggründen wieviel und welche Künstler:innen zur Kollaboration eingeladen wurden. Basils Video steht daher stellvertretend für weitere künstlerische Interventionen im Humboldt Forum, die realisiert wurden.

Inwiefern Dekolonisierung im *Mindset* der Forums-Verantwortlichen etabliert ist, zeigt sich anhand eines Dialoges bei der digitalen Eröffnungsfeier zwischen dem Moderator der Veranstaltung, Mitri Sirin, und dem Generalintendant Hartmut Dorgerloh, am 16.12.2020:

Sirin: „Das Humboldt Forum war sehr stark in der Öffentlichkeit in den letzten Tagen und Wochen. Ein Thema poppte da ganz besonders auf, es ging um Kolonialismus, um Raubkunst – gerade hat Nigeria seine Ansprüche beispielsweise auf die Benin-Bronzen nochmal erneuert. Wie sehr überschattet das den heutigen Tag, wie geht es Ihnen damit?“

Dorgerloh: „Ich denke, die Menschen werden uns hier die Bude einrennen, wie man in Berlin sagt, sie werden kommen und sie werden staunen und sie werden diesen Ort in Besitz nehmen und sie werden sicherlich auch begeistert sein von dem vielfältigen Programm, das wir hier mit allen vier Akteuren [Anm.: SPK, Kulturprojekte und Stadtmuseum Berlin, Humboldt Universität, Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss] zusammen auf die Beine stellen. Aber natürlich

¹⁵¹ Basil (2020): 27:22min.

¹⁵² „The Occupy Movement represents the evolving nature of contemporary social movements. It employs traditional tactics as well as new tools of technology and alternative forms of organizing to articulate concerns“ (Lubin (2012): 184).

¹⁵³ Basil (2020): 32:49min.

geht es dabei auch um schwierige und komplexe Themen, wie den Kolonialismus und seine Auswirkungen bis heute, auch um die Zukunft ethnologischer Sammlung – darüber werden wir hier streiten. Aber eben nicht über andere reden, sondern mit anderen reden ist einer unserer Grundsätze und da heißt also auch, dass wir einen solchen Ort wie das Humboldt Forum ganz dringend brauchen“¹⁵⁴.

Was sich aus der Reflexion über Kolonialismus an eigenständigen Konzepten ergibt, veranschaulicht der von Präsident Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hermann Parzinger, initiierte und geplante *Raum der Stille*.

Nachdem in der Rekonstruktion des Berliner Schlosses geschlemmt, flaniert, gestaunt und entdeckt wurde, sollen Besucher:innen in dieser Örtlichkeit die Möglichkeit haben, sich selbstständig Gedanken über die erhaltenen Informationen zu Kolonialismus zu machen. Oder wie es der Satiriker Jan Böhmermann formuliert:

„Da kann man sich reinsetzen und über die Kolonialzeit mal gemeinsam schweigen“¹⁵⁵.

Als langfristige Interventionen im Humboldt Forum ist Kang Sunkoos Skulptur *„Statue Of Limitations“* (2020) zu nennen. Der Architekt und Künstler ging 2018, aus dem für das Humboldt Forum ausgeschriebenen Wettbewerb *Kunst am Bau*, als Erstplatziertes hervor. Der Wettbewerb stellte die Aufgabe, dem Zentralen Treppenhaus der beiden Ausstellungsetagen (Ethnologische Sammlung und Sammlung Asiatischer Kunst) eine künstlerische Arbeit hinzuzufügen.

In einem Video erklärt Kang die Motivation seiner Teilnahme am Wettbewerb, die sich aus der Befürchtung ergab, dass das Humboldt Forum, aufgrund der Summe der historischen Last und den Entscheidungen, die bis 2017 getroffen wurden, zu einem „Identifikationsobjekt für nationalistische und revisionistische Tendenzen werden könnte“¹⁵⁶.

Der mittlerweile umgesetzte Entwurf *„Statue Of Limitations“*, ist eine zweigeteilte, schwarz patinierte, Bronzeplastik in Form einer Flagge auf Halbmast. Der untere Teil der Skulptur befindet sich im Zentralen Treppenhaus des Humboldt Forums und erstreckt sich vom zweiten bis ins dritte Obergeschoss. Der obere Teil des Kunstwerks wurde temporär am Nachtigalplatz im so genannten *Afrikanischen Viertel* des Berliner Stadtteils Wedding aufgestellt. Durch die Teilung existiert ein und dieselbe Arbeit gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten; die Gesamtheit des Werks muss imaginiert werden. Der Aufbau der oberen Hälfte im *Afrikanischen Viertel* stellt eine Verbindung zu dem bis dato juristisch nicht anerkannten Völkermord an den Herero und Nama und den Verbrechen im heutigen Tansania her. Der Titel nimmt Bezug auf die kolonialen Aspekte im europäischen Rechtssystem und ist der englische Terminus für den juristischen Begriff der Verjährung von Straftaten (Detail: Seit der UN-Konvention von 1968 ist Völkermord von Verjährung ausgeschlossen). Die Symbolik der Flagge steht in Zusammenhang mit politisch-militärischer Besetzung und Inbesitznahme. Die Symbolik einer Flagge auf Halbmast steht in Kontext mit Trauer.

Der untere Teil der Arbeit ist im Humboldt Forum exakt auf der Symmetrieachse des Gebäudes aufgestellt und damit in der Verlängerung des Kuppelkreuzes. Kang selbst spricht stets davon, die Architektur mit seiner Skulptur zu *durchstoßen*; das kann nicht nur baulich, sondern auch ideologisch interpretiert werden. In der Farbigkeit findet sich, abgesehen von der symbolisierten Trauer, eine latente Analogie zu Pongers Ansatz im Weltmuseum Wien. So wie die schwarzen Wände des *MuKul* im Weltmuseum Wien, so sticht auch die schwarze Bronzeskulptur Kangs aus der strahlenden weißen und etwas

¹⁵⁴ YouTube Kanal Humboldt Forum (2020): 2:42min.

¹⁵⁵ YouTube Kanal ZDF Magazin Royale (2020): 14:45min.

¹⁵⁶ Sunkoo (2020): 0:45min.

zu sauberen Forums-Architektur hervor. Wie Ponger leistet Kang damit Widerstand gegen Vereinnahmung und positioniert „*Statue of Limitations*“ als maximale Antithese zum vorherrschenden Narrativ. Mit seiner Arbeit verbindet Kang einen Anspruch auf Anerkennung gemeinsamer Geschichte, die wiederum als Grundlage zur Überschreitung „obsoleter Grenzen von kultureller Identität“¹⁵⁷ dienen soll.

7. CONCLUSIO

Die vorliegende Arbeit hat sich gezielt mit der Kooperation von musealen Institutionen und kritischen Künstler:innen auseinandergesetzt und ging der Frage nach, ob künstlerische Interventionen einen dekolonialen Effekt auf die Museumspraxis ethnologischer Museen ausüben.

Für die Beantwortung der Fragenstellung wurde zunächst ein möglichst umfassendes Bild von Entwicklung und aktueller Situation durch Literatur, diverser Texte, sowie Videomaterial aufgenommen und im Anschluss Fallstudien zum Weltmuseum Wien und der Ausstellung *The Master Narrative* von Lisl Ponger, sowie zum Humboldt Forum und der Video-Arbeit *Locked In & Out* von Priya Basil durchgeführt.

Aus den Ergebnissen der Analysen lässt sich schließen, dass sich dekoloniale Aspekte und Perspektiven jedenfalls langsam in der Museumspraxis etablieren - welche davon als direkter Effekt mit künstlerischen Interventionen in Zusammenhang stehen, beziehungsweise davon abzuleiten sind, ist nicht eindeutig festzustellen. Offensichtlich zeigen sich dekoloniale Effekte insofern, als Institutionen bereit sind, Kontrolle in Narrativen und Kontexten ihrer Sammlungen - zumindest temporär - abzugeben und Kritik am und im eigenen Haus zugelassen wird.

Zeitgenössische und *vielstimmige* Auseinandersetzung in Szenografie und Vermittlung können jedoch nur Etappen eines Ziels sein: Umfassende Restitution. Dies, das wurde durch die Fallstudien und deren Analyse ersichtlich, erfordert jedoch noch einiges an Arbeit - von außen, wie von innen.

Institutionen, wie das Weltmuseum Wien und umfassende Bereiche des Humboldt Forums definieren sich geradezu durch Kolonialität und dessen Vermarktung.

Die Fallstudie zum Weltmuseum Wien hat diverse Ansätze von dekolonialen Aspekten in den Dauerausstellungen hervorgebracht, jedoch wirken kritische Themenräume und vereinzelte Installationen wie zufällig eingestreut, ein handfestes Konzept ist nicht zu erkennen. Ponger hat zur Neueröffnung 2017 einen wichtigen Beitrag geleistet, der hinsichtlich kulturpolitischer Kritik nichts an Aktualität eingebüßt hat. Das formale Design des MuKul hat keine nachhaltigen Spuren im Weltmuseum Wien hinterlassen. Inhaltlich wurden jedoch seither kuratorische Entscheidungen sicherlich offener und unkonventioneller getroffen.

Es bleibt offen, ob und wie der neue Leiter des Hauses, Jonathan Fine, Vorschub in Sachen Provenienzforschung und Restitution leistet. In Verbindung mit diesen Fragen steht außerdem die Notwendigkeit die Dauerausstellung nach knapp vier Jahren nicht nur in Details zu modifizieren, sondern von Grund auf neu zu gestalten. Unter Berücksichtigung so vieler dekolonialer und *undisziplinierter* Aspekte, wie nur möglich.

Während Österreich keine wesentliche kulturelle, oder politische Rolle in Europa einnimmt und in dekolonialen Diskursen oft ungenannt bleibt, fällt die internationale Kritik und das Unverständnis für das überdimensionale Kulturprojekt Humboldt Forum umso massiver aus. Im Hinblick auf geopolitische

¹⁵⁷ Sunkoo (2020): 1:19min.

und kulturelle Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, allein im deutschsprachigen Raum, war die Planung und Umsetzung höchst umstritten.

So gesehen fällt die künstlerische Intervention Basils entschieden, aber noch gemäßigt aus. Im gesprochenen Text zum Video umschreibt sie die Rollen wichtiger, kritikwürdiger Protagonisten, wie die der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, nennt diese aber nie direkt beim Namen. Initiativen und Proteste gegen das Humboldt Forum finden mittels Bildern Erwähnung, aber ein deutlicher Brückenschlag findet nicht statt.

Immerhin soll es im Humboldt Forum auch Ausstellungen zur Geschichte Berlins geben. Das heißt, *vorgestellt* werden nicht ausschließlich die *Anderen*, sondern auch ein kleiner Teil vom deutschen Selbst, von dem aus die *Effektive Okkupation*¹⁵⁸ beschlossen wurde – ob diese auch vorgestellt wird, bleibt (wie so vieles) offen.

Solange Restitution nicht umfassend verhandelt und durchgeführt wird, sind künstlerische Interventionen unerlässlich für die ethnologische Museumspraxis. Bedingungslose und uneingeschränkte Kritik von außen stellt eine Entwicklungshilfe in zeitgenössischer Auseinandersetzung mit vielschichtigen Themen aus Kultur und Politik dar.

Zum Abschluss der Arbeit wird ein *undiszipliniertes* Konzeptbeispiel als Ausblick auf mögliche institutionelle Interventionsschritte in Bezug auf ethnologische Vermittlungspraxis kurz zusammengefasst.

7.1. AUSBLICK UNDISZIPLINIERTES KONZEPT: SAVVY CONTEMPORARY (BERLIN)

SAVVY Contemporary versteht sich als stetig weiterentwickelnden, performativen Raum der dekolonialen Praxis und Ästhetik. Im Fokus stehen die Reflexion der Kolonialität von Macht, im Verständnis nach Quijano¹⁵⁹ und deren Einfluss auf Narrative, Geographien, Gender und Ethnizität. Schwerpunkte bilden dabei Fragen nach Gemeinsamkeit und Gastlichkeit, wie mit diesen zu experimentieren ist, um sie erfahrbar zu machen, sowie die Forderung, dass ein *anderes Wissen* möglich ist.

Wichtiger Teil zur visuellen und philosophischen Umsetzung ist das *außerdisziplinäre Arbeiten*, das im Kontext dieser Arbeit als *undiszipliniert* interpretiert werden kann. Der Raum leistet epistemologischen Ungehorsam und Entkopplung im Verständnis nach Mignolo¹⁶⁰ und positioniert sich:

„[...] an der Schwelle zwischen Vorstellungen und Konstrukten des Westens und des Nicht-Westens, vor allem um zu verstehen und zu verhandeln, und natürlich auch um die Ideologien und besonderen Konnotationen dieser Konstrukte zu zerlegen“¹⁶¹.

Tanz, Theater, Performance, bildnerische Kunst, Musik, Geschichtenerzählen, Essen, et cetera werden als Medien, die Wissen in sich tragen und verbreiten, wahrgenommen und beforscht. Die Ambition dahinter ist ein Entgegenwirken des singulären Wissens und das aktive, performative Widerlegen der „Existenz des Selbst und des Anderen als Differenzierungskategorien“¹⁶². Körper und verkörperte Wissen, Historien und Erinnerungen werden beispielsweise mit der Methode der *radikalen Gastlichkeit und des Teilens* in Bezug zueinander gesetzt.

¹⁵⁸ Stichwort: Berlin-Afrika-Konferenz, 1884-85.

¹⁵⁹ Quijano (2000): 215ff.

¹⁶⁰ Mignolo / Vazquez (2013): o.S.

¹⁶¹ Ndikung (2017): o.S.

¹⁶² Ebd.: o.S.

Als Projektbeispiel des SAVVY Contemporary ist die dritte Ausgabe der „FRAGMENTS“ Serie (2016 – fortlaufend) zu nennen:¹⁶³

Das Konzept ist ein mehrdimensionales Konstrukt aus mehreren Projekten. Die Basis bildet ein Archiv, genannt „*Colonial Neighbours*“ (2015 – fortlaufend). *FRAGMENTS* ist eine andauernde Veranstaltungsreihe, die sich mit diesem Archiv auseinandersetzt. Eine der künstlerischen Interventionen aus der Reihe, deren archivarischer Ausgangspunkt koloniale Denkmäler bildeten, war beispielsweise „*Demythologize That History and Put it to Rest*“ (2018).

Das partizipative Archiv- und Forschungsprojekt zur deutschen Kolonialgeschichte mit dem Titel *Colonial Neighbours*, setzt sich mit den Nachwirkungen und Kontinuitäten des Kolonialismus auseinander. Ausgehend von *Geschichte als Verflechtung*¹⁶⁴, ist das Ziel „Dichotomien zu brechen und ein differenziertes Bild aktueller Lebenswelten in Berlin zu zeichnen“¹⁶⁵. Archive und Sammlungen sind meist angehäufte Gegenstände von weißen, mächtigen Männern. Was gesammelt wurde und wie die Gegenstände präsentiert, beziehungsweise verwahrt wurden und werden, transportiert ein oftmals einseitiges, hegemoniales Narrativ. Die Bestände des *Colonial Neighbours* Archiv bestehen nun aus öffentlich, beziehungsweise offensichtlichen kolonialen Gegenständen, als auch aus materiellen, wie immateriellen Spuren kolonialer Geschichte aus dem Fundus der Allgemeinheit. Geschichte(n) zwischen Deutschland, dem afrikanischen Kontinent und weiteren kolonialisierten Gebieten sollen dadurch vielschichtig erzählt und aufgearbeitet werden können.

Die Reihe *FRAGMENTS* bildet eine Reihe künstlerischer Interventionen in und um das *Colonial Neighbours* Archiv. Das Archiv wird dabei als machtvoller Ort definiert, dessen epistemologische und kategoriale Macht mit reflexiven, multiperspektivischen und kollaborativen Ansätzen durchbrochen werden soll. Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen werden eingeladen, ihre Praxis am Bestand und an der Wirkung des *Colonial Neighbours* Archiv anzuwenden, um Themenbereiche wie Kolonialismus, Rassismus, Identität und Erinnerung zu visualisieren und gleichzeitig dekolonisierte Räume zu imaginieren.¹⁶⁶

Eine der künstlerischen Interventionen war *Demythologize That History and Put it to Rest*, die unter der Leitung von Márcio Carvalho im öffentlichen Raum von Berlin und Lissabon umgesetzt wurden. Denkmäler wurden dabei als Teil des *Colonial Neighbours* Archiv interpretiert und die abgehaltenen Interventionen als eine Sichtbarmachung von - und Kritik an - europäischer Kolonialgeschichte und postkolonialer Erinnerungskultur.¹⁶⁷ Zum abgehaltenen Zeitpunkt im Jahr 2018, schwelten Diskussion um Raubkunst und Ausstellungskonzepte, spitzte sich die Debatte um das Humboldt Forum zu und Macron verkündete den französischen Willen zur Restitution. Weitgehend unbehelligt von diesen kulturpolitischen Auseinandersetzungen blieben die kolonialen Narrative im öffentlichen Raum.

Carvalho lud neun Künstler:innen ein, sich mit Denkmälern zweier historischen Persönlichkeiten auseinanderzusetzen, die bei der Berliner Afrika-Konferenz die Idee der Aufteilung des afrikanischen Kontinents wesentlich vorantrieben; Otto von Bismarck und Karl I.

Folgend wird kurzgefasst auf die künstlerischen Aktionen in Berlin eingegangen:

¹⁶³ SAVVY Contemporary (2018): o.S.

¹⁶⁴ Conrad / Randeria (2002): 33.

¹⁶⁵ SAVVY Contemporary (2015): o.S.

¹⁶⁶ SAVVY Contemporary (2016): o.S.

¹⁶⁷ Ebd.: o.S.

Im April 2018 fanden vier künstlerische Interventionen vor und am *Otto-von-Bismarck-Nationaldenkmal* (1901) im *Tiergarten Berlin* statt. Diese Darstellung Bismarcks wurde ausgewählt, da sie nicht nur eine mächtige Persönlichkeit, sondern auch deren koloniale Aspekte repräsentiert, indem zusätzlich vier weitere Skulpturen zu Füßen Bismarcks aufgestellt sind, die den imperialen Machtanspruch verkörpern.

Die künstlerischen Interventionen umfassten Performances und Installationen von Christian Etongo, Nathalie Anguezomo Mba Bikoro und Márcio Carvalho in Zusammenarbeit mit Wathiq Gzar und Ali Al-Fatlawi.

Etongo eröffnete das öffentlich frei zugängliche Projekt, indem er ein spirituelles Vergebungsritual als Performance durchführte. *Tso*, so der Name des Rituals, stellt die Reise zwischen dem Vergänglichem und dem Ewigen dar, die ausführende Person steht dabei stellvertretend für all jene, die gelitten haben und verzeiht im Sinne einer Absolution, damit die künftige, gemeinsame Gedächtnisformation beeinflusst und weiterentwickelt werden kann.¹⁶⁸

Anguezomo Mba Bikoro gab mit ihrer Installation „*Tropical Fever – Letters to my children*“ den von den deutschen Kolonien betroffenen Menschen eine Stimme, indem sie Auszüge aus dokumentiertem Widerstand auf Stoff gedruckt an den Wegen um das *Otto-von-Bismarck-Nationaldenkmal* an einer Schnur präsentierte. Die Texte sind nicht nur Zeugnisse der Gegenwehr, sondern bilden auch eine Generenzählung zum Denkmal ab.¹⁶⁹

Carvalho, Gzar und Al-Fatlawi formten bei ihrer Performance mittels Hohlformen und Lehm den Kopf Bismarcks in Lebensgröße mehrfach nach und arbeiteten sich wortwörtlich daran ab. Die Bismarck Statue und die vier weiteren Figuren wurden mit Sprechblasen ausgestattet, die einerseits auf das koloniale Verbrechen hinwiesen und andererseits die imperiale Überheblichkeit ins Lächerliche zogen. Schließlich kletterten die Künstler auf die unteren Figuren des Denkmals und balancieren beispielsweise auf den Köpfen der Statuen. Die Interpretation der verschiedenen Aktionen von Carvalho, Gzar und Al-Fatlawi um und am *Otto-von-Bismarck-Nationaldenkmal* läuft darauf hinaus ein immer gleiches Gebilde, dessen Narrativ mit der Zeit zunehmend unklar wird, zumindest temporär wieder zu kontextualisieren und dabei mit lebendigen Menschen und Bewegungen zu konfrontieren. Die Erinnerung an die Performance ergänzt die tradierte Erinnerung um Otto von Bismarck und entwickelt ein neues Narrativ.¹⁷⁰

Die Diversität in Gesellschaften nimmt zu, parallel dazu jedoch auch Xenophobie und rassistische Gewalt, die sozioökonomische Kluft vertieft sich und hegemoniale Strukturen tradieren sich. Das SAVVY Contemporary nutzt Kunst und künstlerische Praktiken als Katalysatoren, um im Verständnis nach Haraway¹⁷¹ die *Universalität von rationalem Wissensanspruch* zu brechen.

¹⁶⁸ Deutsche Welle (2018): o.S.

¹⁶⁹ Carvalho (2018): o.S.

¹⁷⁰ Der Tagesspiegel / Thewalt (2018): o.S.

¹⁷¹ Haraway (2017): o.S.

8. QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

Ahrndt, Wiebke et al. (2019): Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Azoulay, Ariella Aïsha (2019): Potential History Unlearning Imperialism, Verso Books, New York.

ISBN: 978-1788735711

Akeli Amaama, Safua (2019): Die Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements in Samoa im 21. Jahrhundert, in: Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin. S.77-81 & S.96-98.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Bezzola, Tobia (2010): Picasso. Die Erste Museumsausstellung 1932, Prestel Verlag, München.

ISBN: 978-3906574660

Beßler, Gabriele (2009): Wunderkammern Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Reimer Verlag, Berlin.

ISBN: 978-3-49601402-7

Bolz, Peter. (2007). From Ethnographic Curiosities to the Royal Museum of Ethnology, in: Fischer, Manuela et al.: Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity: The Origins of German Anthropology, Georg Olms, Hildesheim / Zürich / New York. S.173-190.

ISBN: 978-3487-1330072

Bose, Friedrich (2017): Strategische Reflexivität: Das Berliner Humboldt Forum und die postkoloniale Kritik, in: Habermas, Rebekka / Burghartz, Susanna: Historische Anthropologie, 25. Jahrgang 2017, Heft 3, Böhlau, Köln / Weimar / Wien.

ISBN: 978-3-412-50764-0

Collet, Dominik (2012): Kunst- und Wunderkammern, in: Duchhardt, Heinz. Kreis, Georg. Schmale, Wolfgang: Europäische Erinnerungsorte 3: Europa und die Welt, Oldenburg, München. S.157-164.

ISBN: 978-3486708-226

Conrad, Sebastian / Randeria Shalini (2002): Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Campus Verlag, Frankfurt am Main.

ISBN: 978-3-59337-036-1

Deliss, Clémentine / Mutumba, Yvette (2014): Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger), Henrich Verlag, Frankfurt am Main.

ISBN: 978-3-03734-659-4

Deutscher Museumsbund (2019): Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Di Blasi, Johanna (2019): Das Humboldt Lab: Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende, Transcript Verlag, Bielefeld.

ISBN: 978-3-8376-4920-8

Dreier, Franz Adrian (1981): Die Kunstkammer im 19. Jahrhundert, in: Hildebrand, Josephine / Theuerkauff, Christian: Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer: Eine Auswahl aus den alten Beständen,; Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. S.35-44.

ISBN: 978-3886090-303

Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.

ISBN: 978-0-231-12577-2

Feest, Christian (1980): *Das Museum für Völkerkunde*, in: *Das Museum für Völkerkunde in Wien*, Residenz Verlag, Salzburg. S.13-34.

Förster, Larissa (2019): *Ethnografische Sammlungen*, in *Deutscher Museumsbund: Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin. S.52-55.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Förster, Larissa / Bose, Friedrich (2019): *Concerning curatorial practice in ethnological museums: an epistemology of postcolonial debates*, in: Schorch, Philipp / McCarthy, Conal: *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship*, University Press, Manchester. S.44-55.

ISBN: 978-1-5261-1819-6

Gable, Eric (2013): *Ethnographie: Das Museum als Feld*, in: Baur, Joachim: *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Transcript Verlag, Bielefeld. S.95-120.

ISBN: 978-3-8394081-4-8

Gopal, Priyamvada (2020): *Insurgent Empire: Anticolonial Resistance and British dissent*, Verso Books; Peprint Edition, New York.

ISBN: 978-1784784-133

Kautondokwa, Nehoa Hilma (2019): *Kuratieren in Zusammenarbeit mit Gemeinschaften: Eine kooperative Zusammenarbeit zwischen dem Museumsbund Namibia und dem Namibia San Council*, in *Deutscher Museumsbund: Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive*, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin. S.86-91 & S.96-98.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Klünner, Hans-Werner (1982): *Das Schloß von der Novemberrevolution bis zur Zerstörung*, in: Peschken, Goerd et. al: *Das Berliner Schloß: Das klassische Berlin, Prophylläen*, Berlin/Frankfurt am Main/Wien. S.113-136.

ISBN: 978-3549066-522

Kraus, Michael (2015): *Quo vadis, Völkerkundemuseum?: Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Transcript Verlag, Bielefeld.

ISBN: 978-3-8376-3235-4

Laely, Thomas / Meyer, Marc / Schwere, Raphael (2018): *Museum Cooperation between Africa and Europe: A New Field for Museum Studies*, Transcript Verlag, Bielefeld.

ISBN: 978-3-8376-4381-7

Lubin, Judy (2012): *The ‚Occupy‘ Movement: Emerging Protest Forms and Contested Urban Spaces*, in: *Berkeley Planning Journal*, Volume 25.

ISBN: 978-1-479114788

Otterbeck, Christoph (2007): *Europa verlassen: Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln/Wien.

ISBN: 978-3-41200206-0

Pereira, Fulimalo (2019): *Die Dekolonisierung von Sammlungs- und Ausstellungsmanagement – Vertiefung der Partnerschaften beim Umgang mit Museumssammlungen*, in *Deutscher Museumsbund: Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive*, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin. S.91-98.

ISBN: 978-3-9819866-4-8

Rimmer, Zoe (2019): Infragestellung von Museen als koloniale Konstrukte: Ein kooperativer Ansatz, in Deutscher Museumsbund: Leitfaden: Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten mit internationaler Perspektive, Deutscher Museumsbund e.V., Berlin S.82-86 & S.96-98.
ISBN: 978-3-9819866-4-8

Roberts, Jeremy (2009): Chinese Mythology A-Z 2nd Edition, Chelsea House Publications, New York. S.32-35.
ISBN: 978-1-60413-436-0

Rüsen, Jörn (1994): Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken, in Füßmann, Klaus / Grütter, Heinrich / Rüsen, Jörn: Historische Faszination Geschichtskultur heute, Böhlau, Weimar/Köln/Wien. S.3-26.
ISBN: 978-3-41206-491-4

Sandahl, Jette (2019): Curating across the colonial divides, in: Schorch, Philipp / McCarthy, Conal: Curatopia: Museums and the Future of Curatorship, University Press, Manchester. S.72-89.
ISBN: 978-1-5261-1819-6

Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte (2019): Zurückgeben Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter, Matthes & Seitz, Berlin.
ISBN: 978-3-95757-763-4

Schmidt, Dierk et al. (2010): Dierk Schmidt – The Division Of The Earth Tableaux On The Legal Synopses Of The Berlin Africa Conference, König Verlag, Köln.
ISBN: 978-3865608024

Schorch, Philipp / McCarthy, Conal (2019): Curatopia: Museums and the Future of Curatorship, University Press, Manchester.
ISBN: 978-1-5261-1819-6

Sharp, Tim (2017): Ausstellungskatalog Lisl Ponger The Master Narrative, KHM-Verband, Wien.

Sternfeld, Nora (2009): Erinnerung als Entledigung Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeeem, Belinda / Martinz, Charlotte / Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum: Postkoloniale Museologien, Verlag Turia + Kant, Wien. S.61-76.
ISBN: 978-3-85132-548-5

Thiemeyer, Thomas (2013): Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim: Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Transcript Verlag, Bielefeld. S.73-94.
ISBN: 978-3-8394081-48

Vieregg, Hildegard (2008): Geschichte des Museums Eine Einführung, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, Paderborn.
ISBN: 978-3-7705-4623-7

von Ledebur, Leopold (1831): Allgemeines Archiv für die Geschichtskunde des Preußischen Staates, Forgotten Books (Classic Reprint), Berlin.
ISBN: 978-0332055-121

Welzbacher, Christian (2017): Das totale Museum, Matthes & Seitz, Berlin.
ISBN: 978-3-95757-387-2

ARTIKEL & ESSAYS:

Chwatal, Christoph (2018): Decolonizing the Ethnographic Museum Contemporary Art and the Weltmuseum Wien, in: Art Papers, Edition 42.01, Spring 2018. S.13-18.

Leeb, Susanne (2013): Asynchrone Objekte, in: Texte zur Kunst, Heft Nr.91 / September 2013. S.41-62.

Döring, Daniela / John, Jennifer (2015): Museale Re-Visionen Ansätze eines reflexiven Museums, in: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr.58 // April 2015. S.005-027.

ONLINEARTIKEL & -TEXTE:

Austria Presse Agentur / Huber-Lang, Wolfgang (2021): Jonathan Fine übernimmt Leitung des Weltmuseums Wien.

Link: <https://apa.at/news/jonathan-fine-uebernimmt-leitung-des-weltmuseums-wien/>, Zugriff am 08.04.2021.

Buden, Boris (2006): Kulturelle Übersetzung, in: igkultur.at Online Ausgabe vom 01.05.2006.

Link: <https://www.igkultur.at/artikel/kulturelle-uebersetzung>, Zugriff am 13.02.2021.

Carvalho, Márcio (2018): Demythologize That History and Put it to Rest.

Link: <https://www.marcio-carvalho.com/demythologize-that-history>, Zugriff am 03.05.2021.

Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum (2021): Statement ACHTUNG: Das Humboldt Forum will DEINE Kritik aneignen, Online Ausgabe vom 20.01.2021.

Link: <https://ccwah.info/de/statements/>, Zugriff am 29.04.2021.

Di Blasi, Johanna (2017): Blick ins Weltmuseum: Das relaunched Wiener Völkermuseum gibt einen Vorge-schmack auf das Berliner Humboldt Forum, in: Wie weiter mit Humboldts Erbe? Rethinking ethnographic col-lections, Universität Köln.

Link: <https://blog.uni-koeln.de/gssc-humboldt/blick-ins-weltmuseum/>, Zugriff am 25.02.2021.

Deliss, Clémentine (2015): Occupy Collections! Clémentine Deliss im Gespräch mit Frédéric Keck über Zugang, Verteilung und interdisziplinäres Experimentieren oder Über die Dringlichkeit der remediation ethnologischer Sammlungen (ehe es tatsächlich zu spät dafür ist), Gespräch im Rahmen der documenta14.

Link: https://www.documenta14.de/de/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_im_ge-spraech_mit_frederic_keck_ueber_zugang_verteilung_und_interdisziplinaeres_experimentie-ren_oder_ueber_die_dringlichkeit_der_remediation_ethnografischer_sammlungen_ehe_es_tatsaech-lich_zu_spaet_dafuer_ist, Zugriff am 20.12.2020.

Der Tagesspiegel / Thewalt, Anna (2018): Erinnerungskultur in Berlin: Die koloniale Vergangenheit sichtbar ma-chen, in: Der Tagesspiegel, Online Ausgabe vom 16.06.2018.

Link: https://m.tagesspiegel.de/kultur/erinnerungskultur-in-berlin-die-koloniale-vergangenheit-sichtbar-ma-chen/22688300.html?utm_referrer=http%3A%2F%2Fm.facebook.com%2F&fbclid=I-wAR3z37rG3QNKjFHZF7vNVXLL1qMXTBpp1GyhiaMZdp38RYiC4AjwT4kHuYg, Zugriff am 09.05.2021.

Deutsche Welle (2018): The art project challenging Berlin and Lisbon's colonial leaders, in: DW Made for minds, Online Ausgabe vom 07.05.2018.

Link: <https://www.dw.com/en/the-art-project-challenging-berlin-and-lisbons-colonial-leaders/a-43683555>, Zu-griff am 09.05.2021.

Die Presse / Mayer, Magdalena (2017): Lisl Ponger: Blick auf das Fremde, in: Die Presse, Online Ausgabe vom 25.10.2017.

Link: <https://www.diepresse.com/5305595/lisl-ponger-blick-auf-das-fremde>, Zugriff am 16.03.2021.

Fraser, Andrea (2005): From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: Artforum International, September 2005, Volume 44, No.1. S.278-283.

Link: <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407>, Zugriff am 29.04.2021.

Humboldt Forum (2021): Besuch Vor Ort / Virtuell.

Link: <https://www.humboldtforum.org/de/besuch-vor-ort/besuch-virtuell/>, Zugriff am 29.04.2021.

Humboldt Forum (2021): Kunst am Bau.

Link: <https://www.humboldtforum.org/de/architektur/kunst-am-bau/>, Zugriff am 29.04.2021.

Humboldt Forum (2020): Programm.

Link: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/>, Zugriff am 29.04.2021.

Humboldt Forum (2021): Rekonstruktion.

Link: <https://www.humboldtforum.org/de/architektur/rekonstruktion/>, Zugriff am 29.04.2021.

Humboldt Forum (2021): Über Uns.

Link: <https://www.humboldtforum.org/de/ueber-uns/>, Zugriff am 29.04.2021.

Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin (2002): Abschlussbericht, Bundesministerium für Verkehr-, Bau- und Wohnungswesen & Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin.

Link: http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/1_expertenkommission_bericht_2002.pdf, Zugriff am 10.04.2021.

Kilb, Alexander (2020): Kreuzweise blamiert, in: Frankfurter Allgemeine Online Ausgabe vom 29.05.2020.

Link: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-kuppelkreuz-auf-dem-humboldt-forum-glaenzt-mit-falscher-symbolk-16790336.html>, Zugriff am 22.03.2021.

Kolle, Götz (2016): Orientalismus Der Orient als Projektion, in: Kulturshaker Online Ausgabe 03.11.2016.

Link: <https://kulturshaker.de/orientalismus-das-morgenland-als-projektion/>, Zugriff am 08.02.2021.

KOW Berlin (2016): Dierk Schmidt Exhibition 2016.

Link: https://kow-berlin.com/site/assets/files/1674/dierk_schmidt_kow_2016.pdf, Zugriff am 29.04.2021.

Kravagna, Christian (2015): Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Ausgabe: Juni 2015. S.95-100.

doi: [10.14361/zfk-2015-0113](https://doi.org/10.14361/zfk-2015-0113), Zugriff am 29.04.2021.

March, Leonie (2019): Restitution – und dann? Afrikanische Museen im Aufbruch, in: RiffReporter Online Ausgabe vom 27.09.2019.

Link: <https://www.riffreporter.de/de/international/museumsgespraech>, Zugriff am 02.01.2021.

Meyer, Friederike (2021): Im wiederaufgebauten Berliner Stadtschloss kollidiert fast alles, in: Der Standard Online Ausgabe vom 17.01.2021.

Link: <https://www.derstandard.at/story/2000123318900/im-wiederaufgebauten-berliner-stadtschloss-kollidiert-fast-alles>, Zugriff am 22.03.2021.

Mignolo, Walter / Vazquez, Rolando (2013): Decolonial AestheSis Colonial Wounds/Decolonial Healings, in: Social Text Online Ausgabe vom 15.07.2013.

Link: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/, Zugriff am 05.02.2021.

Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng (2017): SAVVY Contemporary The Laboratory of Form-Ideas.

Link: <https://savvy-contemporary.com/de/about/concept/-1499891053-8172-1>, Zugriff am 10.04.2021.

No Humboldt21! (2013): Resolution Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss.

Link: <https://www.no-humboldt21.de/resolution/>, Zugriff am 03.01.2021.

Pennsylvania Academy of the Fine Arts (2021): The Artist in His Museum Charles Willson Peale.

Link: <https://www.pafa.org/museum/collection/item/artist-his-museum>, Zugriff am 29.04.2021.

Presseservice Baden-Württemberg (2019): Baden-Württemberg bringt Witbooi-Bibel und Peitsche zurück nach Namibia.

Link: <file:///Users/heidizach/Downloads/baden-wuerttemberg-bringt-witbooi-bibel-und-peitsche-zurueck-nach-namibia-1.pdf>, Zugriff am 11.02.2021.

SAVVY Contemporary (2015): Colonial Neighbours: Ein partizipatives Archiv- und Forschungsprojekt zur deutschen Kolonialgeschichte.

Link: <https://savvy-contemporary.com/de/pillars/colonial-neighbours/>, Zugriff am 30.04.2021.

SAVVY Contemporary (2016): FRAGMENTS: Eine Reihe künstlerischer Interventionen in das Colonial Neighbours Archiv.

Link: <https://www.savvy-contemporary.com/de/projects/2016/fragments-colonial-neighbours/>, Zugriff am 30.04.2021.

Quijano, Ánibal (2000): Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America, in: International Sociology. Volume 15. S.215-232.

doi: [10.1177/0268580900015002005](https://doi.org/10.1177/0268580900015002005), Zugriff am 01.04.2021.

Ralph Appelbaum Associates (2021): AWARDS RAA projects have been honored with the following 300+ awards in the fields of design and communication.

Link: <http://www.raany.com/about/>, Zugriff am 29.04.2021.

Rebhandl, Bert (2020): Humboldt-Forum Berlin eröffnet: Die Leeren der Geschichte, in: Der Standard, Online Ausgabe vom 14.12.2020.

Link: <https://www.derstandard.at/story/2000122460978/humboldt-forum-berlin-eroeffnet-die-leeren-der-geschichte>, Zugriff am 22.03.2021.

Schlenker, Alexander (2012): Kolonialität, Dekolonialität und Decolonial Aesthetics, in: Heinrich Böll Stiftung Online / Migrationspolitisches Portal.

Link: <https://heimatkunde.boell.de/de/2012/12/18/kolonialitaet-dekolonialitaet-und-decolonial-aesthetics>, Zugriff am 05.02.2021.

Secession (2014): Lisl Ponger The Vanishing Middle Class, 13. Februar – 30. März 2014.

Link: <https://www.secession.at/exhibition/lisl-ponger/>, Zugriff am 02.03.2021.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): The Rani of Sirmur: An Essay of Reading the Archives, in: History and Theory Vol.24, No.3. S.247-272.

doi: [10.2307/2505169](https://doi.org/10.2307/2505169), Zugriff am 29.04.2021.

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2020): Dossier Humboldt Forum Auf einen Blick: Das Humboldt Forum Online Ausgabe vom 09.10.2020.

Link: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/dossiers-und-nachrichten/dossiers/dossier-humboldt-forum/auf-einen-blick-das-humboldt-forum.html>, Zugriff am 08.02.2021.

Süddeutsche Zeitung / Häntzschel, Jörg (2017): „Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl“ Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum, in: Süddeutsche Zeitung, Online Ausgabe vom 20.07.2017.

Link: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true>, Zugriff am 15.03.2021.

Weltmuseum Wien (2016): Das Ausstellungs- und Architekturkonzept, Pressekonferenz vom 08.02.2016.

Link: https://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2016/WMW_Spatenstich/PT_Architekturkonzept.pdf, Zugriff am 24.03.2021.

Weltmuseum Wien (2019): Jahresbericht 2019, KHM-Verband, Wien.

Link: https://www.weltmuseumwien.at/fileadmin/user_upload/WMW_Jahresbericht_2019.pdf, Zugriff am 15.01.2021.

Weltmuseum Wien (2021): Ausstellungen.

Link: <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/>, Zugriff am 29.04.2021.

Weltmuseum Wien (2021): Azteken 15. Oktober bis 22. Juni 2021.

Link: <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/azteken/>, Zugriff am 20.03.2021.

Weltmuseum Wien (2021): Online Sammlung / 6.923 Objekte.
Link: <https://www.weltmuseumwien.at/onlinesammlung/>, Zugriff am 29.04.2021.

Weltmuseum Wien (2021): Raumplan Hochparterre Mezzanin.
Link: <https://www.weltmuseumwien.at/raumplan/>, Zugriff am 20.02.2021.

Weltmuseum Wien (2021): Schausammlung.
Link: <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/>, Zugriff am 29.04.2021.

Zimmerer, Jürgen (2015): Humboldt Forum Das koloniale Vergessen, in: Blätter für deutsche und internationale Politik, Online Ausgabe Juli 2015.
Link: <https://www.blaetter.de/ausgabe/2015/juli/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen>, Zugriff am 15.03.2021.

VIDEOS & AUDIOS:

Haraway, Donna (2017): Statements on “Decolonizing Time”: Excerpts from a video interview with Berno Odo Polzer, Berliner Festspiele / MaerzMusik – Festival for Time Issues.
Link: <http://time-issues.org/haraway-statements-on-decolonizing-time/>, Zugriff am 05.04.2021.

Humboldt Forum (2020): Ein Neues Stück Berlin.
Link: <https://www.humboldtforum.org/de/>, Zugriff am 29.04.2021.

YouTube Kanal Humboldt Forum (2021): Locked In & Out – by Priya Basil.
Link: https://www.youtube.com/watch?v=Vke6wN-Ri_8, Zugriff am 30.01.2021.

YouTube Kanal Humboldt Forum (2020): DE – Digitale Öffnung. Einblicke ins Humboldt Forum.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=NL1DNgeDbSY>, Zugriff am 18.12.2020.

YouTube Kanal Humboldt Forum (2020): Das Kreuz auf dem Humboldt Forum.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=tZaF5IA6VCc>, Zugriff am 30.01.2021.

YouTube Kanal ZDF Magazin Royale (2020): Das Humboldt Forum – Raubkunst in Berlin? | ZDF Magazin Royale.
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=CCU3bxBfk00>, Zugriff am 03.02.2021.

8.1. ANHANG

8.1.1. Elisabeth Ponger, Kurzbiografie & Werkindex

Ponger, geboren 1947 in Nürnberg / Deutschland, absolvierte die Graphische Lehr- & Versuchsanstalt in Wien, wo sie seither als Fotografin und Medienkünstlerin arbeitet.

Bekannt wurde sie durch ihre fotografische Dokumentation des Wiener Aktionismus. Wiederkehrende Themen ihrer Arbeiten sind Spannungsfelder zwischen vermeintlich Fremden und Heimatlichen, zwischen Erinnerung und Vergessen. Ponger publiziert, filmt und entwickelte mit dem *MuKul (Museum für fremde und vertraute Kulturen)* ein eigenes Konzept des Ausstellens und Kuratierens. Sie ist außerdem Gründungsmitglied des Filmverleihs *sixpackfilm*, war 2007 im Filmprogramm der *documenta12* mit „*Imago Mundi – Das Gültige, Sagbare und Machbare verändern*“ vertreten und hat für ihr Schaffen etliche Auszeichnungen erhalten.

Werkindex der letzten 5 Jahre; Fotos, Installationen, Videos:

- 2020 *Dancing on Thin Ice*. Analog C-print, 149x126cm.
- 2019 *MuKul Museum exhibits 'The Vanishing Middle Class', Indiand(er) Jones I – V & 'Lost Horizons'*, Kunsthau Dresden.
Indian(er) Jones V – Free Trade, a Pipe Dream. Analog C-print, 140x174cm.
There be Dragons. Light box, analog C-print on Duratrans, 140x120cm.
- 2018 *Professione: etnologa dilettante*. 11 analog C-prints à 40x50cm.
Professione: fotografa. 11 analog C-prints à 40x50cm.
At Five in the Afternoon. Analog C-print 126x102cm + 16 C-prints à 31,5x40cm.
- 2017 *MuKul Museum exhibits 'The Master Narrative'*. Installation, Weltmuseum Wien.
The Master Narrative ans Don Durito. 2-channel installation, German/English, 480min.
- 2016 *Teilnehmende Beobachterin / Participant Observer*. Light box, analog C-print on Duratrans, 140x120cm.
Otaheite Olé. Light box, analog C-print on Duratrans, 140x120cm.
Garden Party. Light box, analog C-print on Duratrans, 140x120cm.
Citizenship. Installation.
Eldorado Task Force. Installation.
- 2015 *Eldorado Task Force*. Light box, analog C-print on Duratrans, 120x140cm.
_ Museum in the Museum. Installation.

8.1.2. Elisabeth Bakambamba Tambwe, Kurzbiografie & Werkindex

Tambwe, geboren in Kinshasa / Demokratische Republik Kongo, absolvierte eine Tanzausbildung und studierte Bildende Kunst und Bildhauerei in Frankreich.

In ihren Arbeiten befasst sich Tambwe mit der Konstruktion von Identität, kulturelle / ethnische / geografische Klassifizierung, Dekonstruktion des Exotismus und Dekolonisierung der Gedanken.

Sie ist Gründerin des Vereins *DIG UP Productions* und führt den Kunst- & Projektraum *Château Rouge* in Wien, dessen Name sich auf das gleichnamige, afrikanisch geprägte, Pariser Stadtviertel bezieht.

Tambwe lebt und arbeitet seit 2005 in Wien.

Werkindex der letzten 5 Jahre; Ausstellungen, Performances, Kollaborationen:

- 2021 *Stories of Traumatic Pasts*. Ausstellung: Weltmuseum Wien.
- 2020 *Carré Noir*. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions.
Perfume. Kooperation mit: Mirabella Paidamwojo Dziruni, Zion Flex & Eric Vale.
- 2019 *Und Schwester Makart geht auf Wanderschaft*. Ausstellung: Künstlerhaus Wien.
Abstraction. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions.
Jeanne Dark. Performance, Tanz & Installation. Brut Wien
Nana Ou Est-Que Tu Connais le Bara? Kooperation mit: Monika Gintersdorfer
Tarzan. Kooperation mit: *God's Entertainment*.
- 2018 *Focus: New Perspectives*. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions
- 2017 *Congo Na Chanel*. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions, Wiener Festwochen.
Musa Paradisiaca. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions.
Les Nouveaux Aristocrates. Kooperation mit: Monika Gintersdorfer.
Approximation Linéaire. Kooperation mit: Esther Stocker.
- 2016 *Pink Eye*. Performance, Tanz & Installation. Festival Steirischer Herbst.
Las Meninas. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions, Tanzquartier Wien.
Fleche. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions, Donaufestival.
From The Future. Kooperation mit: Esther Stocker.
- 2015 *Fit In*. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions, Impulstanz Festival.
Symposium. Performance, Tanz & Installation. DIG UP Productions, Tanzquartier Wien.
A Third Step to Ideal Paradise. Kooperation mit: Claudia Bosse / Theaterkombinat.

8.1.3. Priya Basil, Kurzbiografie & Werkindex

Basil, geboren 1977 in London / Großbritannien, studierte englische Literatur an der *University of Bristol*. Seit 2002 lebt sie in Berlin / Deutschland und arbeitet als Schriftstellerin, Essayistin, Filmemacherin, Podcasterin und Kuratorin.

Wiederkehrende Themen in ihren Arbeiten sind Identität, Kunst, Überwachung, Demokratie, Kolonialismus und Kolonialität, Feminismus und die Europäische Union.

Basil war an diversen politischen Initiativen beteiligt und ist Mitbegründerin der *Authors for Peace*, sowie Mitbegründerin und Mitherausgeberin des literaturpolitischen Journals *Rhinozeros-Europe in Transition*.

Werkindex der letzten 5 Jahre; Bücher, Essays, Videos:

- 2021 *Im Wir und Jetzt – Feministin werden*. Suhrkamp Verlag, ISBN 978-3-518-47128-9.
- 2020 *Locked In and Out*. Kurzfilm-Essay über das Humboldt Forum.
YouTube Kanal Humboldt Forum: 35:04min.
- 2019 *Gastfreundschaft*. Insel Verlag, ISBN 978-3-458-19462-0.
- 2017 *Herzblut für die Demokratie*. Essay zur europäischen Bürgerschaft.
In: taz Ausgabe vom: 16.01.2017
Stahl, der die Erde beisst. Schienenstränge – auf den Spuren des Kolonialismus in Afrika.
In: Lettre International, No.118, Herbst 2017
Hart an der Grenze. Europa und die Schwierigkeiten mit der Gastfreundschaft.
In: Lettre International, No.117, Sommer 2017
- 2016 *Woher kommst du?*
In: Lettre International, No.112, Frühjahr 2016
- 2015 *Alle Blindheit der Welt. Kämpfe, Pol Art, kämpfe! – Auf der Biennale*.
In: Lettre International, No.111, Winter 2015

8.1.4. Kang Sunkoo, Kurzbiografie & Werkindex

Kang, geboren 1983 in Basel / Schweiz, studierte Architektur in Aachen / Deutschland, lebt und arbeitet in Basel.

Der Architekt arbeitete in diversen Büros, als Schlüsselerlebnis für seine künstlerischen Ambitionen gilt die Zusammenarbeit mit dem Künstler Ai Weiwei in Berlin. Kang wurde Assistent des Künstlers und unterrichtete im Rahmen der Einstein-Gastprofessur Weiweis Fachklasse an der *Universität der Künste Berlin* als künstlerischer Mitarbeiter. Bekannt wurde Kang durch die Erst-Platzierung des *Kunst-am-Bau-Wettbewerbs* 2018. Bereits 2019 gewann er, mit seinem Beitrag *Heimat Heimat*, einen weiteren *Kunst-am-Bau-Wettbewerb* für den Erweiterungsbau des Bundesministeriums des Inneren, Bau und Heimat in Berlin.

Werkindex; Skulpturen:

- 2019 *Heimat Heimat*. Skulptur in Umsetzung, BM des Inneren, Bau und Heimat (Berlin).
- 2018 *Statue Of Limitations*. Bronze-Skulptur, Humboldt Forum (Berlin).