

/ecm  
educating  
curating  
managing

masterlehrgang für  
ausstellungstheorie & praxis  
an der universität für  
angewandte kunst wien

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien  
*University of Applied Arts Vienna*

## **Master Thesis**

ecm – educating/curating/managing 2008–2010

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität  
für angewandte Kunst Wien

## **(Post-)Koloniales Ausstellen?**

Betrachtungen zu der Dauerausstellung „Süd-, Südostasien und  
Himalayaländer: Götterbilder“ im Völkerkundemuseum Wien

**Marion Rücker**

Wien, September 2010

Betreut von Nora Sternfeld und Monika Sommer-Sieghart

Die vorliegende Arbeit widmet sich in eingehender Analyse der im Dezember 2008 eröffneten Dauerausstellung „Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ im Völkerkundemuseum Wien. Untersucht wird, inwiefern die Ausstellung den Anforderungen einer postkolonialen Museumskritik gerecht werden kann, oder ob koloniale Logiken der Repräsentation und systemimmanente Konstruktionen sich in der Ausstellung weiter fortschreiben. Hierzu wird versucht, einige Ansätze der postkolonialen Theorie für eine Ausstellungsanalyse fruchtbar zu machen. Weiterhin werden Möglichkeiten aufgezeigt, wie sich ein ethnographisches Museum im europäischen Raum neu positionieren könnte, um sowohl auf die Anforderungen einer reflexiven postkolonialen Museumskritik als auch auf die Bedürfnisse zunehmend kulturell diverser Gesellschaften in einem postkolonialen und globalen Kontext einzugehen.

This paper looks at the new permanent exhibition „Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ („South, Southeast Asia and Himalayan Countries: Images of the Divine“) at the ethnographical museum Vienna which opened in December 2008. In adapting postcolonial theory to exhibition contexts it seeks to investigate in close analysis whether current postcolonial and museological critique has sufficiently been incorporated into the exhibition concept or whether inherent colonial mechanisms of representation persist. Furthermore, suggestions will be made for ways in which a European ethnographical museum can find a new socially and politically relevant role in current globalizing and increasingly culturally diverse societies and respond to reflexive postcolonial museum critique.

## Inhaltsverzeichnis

1. Thema und Fragestellung	5
2. Theoretische Betrachtungen und Methoden zur Ausstellungsanalyse	10
2.1. Theoretischer Einblick – Postkoloniale Theorien	10
2.2. Methodischer Einblick – Ausstellungsanalyse	30
3. Analyse der Dauerausstellung “Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder”	40
3.1. Architektur als Machtindikator	41
3.2. Verhandlung der kuratorischen Autorität	43
3.3. Thematische Ausrichtung	45
3.4. Analyse des Ausstellungsraumes	50
3.5. Provenienz der Objekte	57
3.6. Analyse eines Objektarrangements – Die Naga-Vitrine	60
3.7. Zusammenfassung der Analyse	65
4. Möglichkeiten, ein „Völkerkundemuseum“ neu zu denken	68
4.1. Das Museum als „Artefakt unserer eigenen Gesellschaft“	70
4.2. Das Museum als „gegenwartsrelevanter Diskursraum“	72
4.3. Das Museum als „Contact Zone“	78
4.4. Ein Vorbild? Das Institute for International Visual Arts in London	82
5. Conclusio und Ausblick	85
Literaturverzeichnis	89
Lebenslauf	96

## 1. Thema und Fragestellung

„Hier lässt sich entdecken, zu welch grossartigen gesellschaftlichen, handwerklichen und weltanschaulichen Leistungen fremde Menschen und ferne Völker imstande sind. In wechselnden Ausstellungen, vielfältigen Veranstaltungen, geheimnisvollen Archiven und einer öffentlichen Bibliothek ist viel Raum für eine genüssliche Erweiterung des Horizontes.“<sup>1</sup>

Dieses Zitat aus der Webseite des Züricher Völkerkundemuseums ist nur eines von vielen Beispielen, wie in ethnographischen Museen heute noch immer das Exotische, Mystische und Fremde dargestellt wird, das westliche BesucherInnen in „ferne Welten“ entführen und über Andersartiges zum Staunen bringen soll. Die ganze Welt ist arrangiert zur „genüsslichen“ Erbauung der europäischen MuseumsbesucherInnen, bleibt aber „geheimnisvoll“ und „fern“. Der Textausschnitt erinnert an die Kolonial- und Forschungsreisen des 19. Jahrhunderts, mit denen fremde Länder bereist und außergewöhnliche Kulturen dokumentiert und gleichsam gesammelt wurden, um den Horizont der Daheimgebliebenen zu erweitern und über die Reichtümer der Kolonien zu berichten. Auch wenn das vorgenannte Zitat zunächst nach interkulturellem Dialog und Weltoffenheit aussieht, so schreiben in dieser exotisierenden Weise auch heute noch viele ethnographische Museen „koloniale Logiken der ‚Entdeckung ferner, unbekannter Welten‘“<sup>2</sup> fort. Gleichzeitig wird damit aber der Gewaltaspekt, ein „weithin verdrängtes, strukturelles Element von Musealisierung“<sup>3</sup>, besonders in ethnographischen Sammlungen, verschwiegen.

---

<sup>1</sup> [www.musethno.uzh.ch/de/museum/das\\_museum.html](http://www.musethno.uzh.ch/de/museum/das_museum.html) (28. Mai 2010).

<sup>2</sup> Nora STERNFELD, Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 66.

<sup>3</sup> Gottfried FLIEDL, „...das Opfer von ein paar Federn“. Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und musealer Begehrlichkeiten, Wien 2001, S. 9.

In „Völkerkundemuseen“ sind stets nur fremde Kulturen ausgestellt, und ein Ausflug dorthin ist wie eine „tour du monde en un jour“<sup>4</sup>. Auch im Völkerkundemuseum Wien sind alle Kontinente in den Sammlungen vertreten<sup>5</sup> – außer Europa selbst. Der Teil der Welt, der die Benennungs- und Definitionsmacht im Museum hat<sup>6</sup>, kommt im „Völkerkundemuseum“ nicht vor.<sup>7</sup> Stattdessen werden die dargestellten Kulturen mit der damit einhergehenden Logik der epistemischen Gewalt als *Andere* konstruiert und fixiert. Historische Fakten um den Kolonialismus, um Unterdrückung und Gewalt, aber auch um den Widerstand dagegen, werden ausgeblendet und führen so einmal mehr eben diese epistemische Gewalt der Konstruktion, des Verschweigens und Verharmlosens fort. Europa kann sich in den *Anderen* nicht erkennen, und so birgt seine Ausblendung im Museum eine klassisch koloniale Zweiteilung in den Westen und den Rest der Welt.

Nicht erst im 19. Jahrhundert mit seinem europäischen Kolonialismus und der zeitgleichen Nationenbildung in Europa wurden fremde Kulturen und Besucher zur Schau gestellt als „Objekte intensiver europäischer Neugier“.<sup>8</sup> Europa scheint sich schon immer für alles Andersartige interessiert und sich für Exotisches begeistert zu haben. So wurden auch in den Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts Mirabilia und Exotika zur Erbauung und Wissensaneignung des damals noch auf einige wenige Auserwählte

---

<sup>4</sup> Brigitta KUSTER, „If the Images of the Present Don't Change, Then Change the Images of the Past“. Zur Exposition Coloniale Internationale, Paris 1931, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 80.

<sup>5</sup> Zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit ist nur die neu aufgestellte Dauerausstellung zu Süd-, Südostasien und den Himalayaländern für BesucherInnen zugänglich. Im Zuge einer umfassenden Renovierung des Völkerkundemuseums sind die anderen Räumlichkeiten bis auf temporäre Ausstellungsräume im Erdgeschoss noch geschlossen. Die Schwerpunkte der Sammlung des Museums liegen jedoch auf Nord-, Mittel- und Südamerika, Ostasien, Insulares Südostasien, Nordafrika, Vorder- und Zentralasien, Sibirien, Australien und Ozeanien.

<sup>6</sup> Vgl. Benedict ANDERSON, *Zensus, Landkarte und Museum*, in: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt 1996, (engl. Original: 1983), S. 164-171; Vgl. Nora STERNFELD, *Erinnerung als Entledigung*, a.a.O., S. 64.

<sup>7</sup> Vgl. auch andere Sammlungen europäischer „Völkerkundemuseen“ wie z.B. in München, Zürich, Berlin, London, Paris, Madrid usw., in denen die eigene Kultur nicht vorkommt. Im Gegenteil wird meist ein getrenntes Museum für nationale Objekte eingerichtet, wie z.B. ein Volkskundemuseum. Die Trennung verstärkt die maßgebliche Dimension der Differenz, die in ethnographischen Museen erzeugt wird. Vgl. Camille PISANI, *Der Mensch in der Vitrine. Vom Musée d'Ethnographie du Trocadéro zum neuen Musée de l'homme*, in: Anke Te Heesen, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 147

<sup>8</sup> Timothy MITCHELL, *Die Welt als Ausstellung*, in: Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 154.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

begrenzten Publikums zur Schau gestellt.<sup>9</sup> Im Zuge der kolonialen Expansion und der damit einhergehenden Ausformung der europäischen und nationalen Identitäten wurden die seit der Französischen Revolution neu entstehenden Museen des 19. Jahrhunderts als sinn- und gemeinschaftsstiftende „Identitätsfabrik[en]“<sup>10</sup> Teil der abgrenzenden Konstruktion von „Andersheit“. Das Museum stellte einen gewissen Geschmack und Wissenskanon als erstrebenswert vor und übernahm so eine normierende und zivilisierende Funktion für das sich herausbildende bürgerliche Publikum als Instrument der Legitimation und der Herrschaft der Kultur.<sup>11</sup> Besonders ethnographische Museen prägten das jeweilige Nationalbild der europäischen Kolonialnationen, indem sie koloniale Errungenschaften zeigten und damit auch die Überlegenheit der europäischen Kultur gegenüber den „primitiven Völkern“ der Welt demonstrierten. Das Sammeln von Objekten fremder Kulturen in „Völkerkundemuseen“ ist zugleich Anspruch auf Macht und Prestige sowie Mittel zur Unterwerfung, denn ihr Besitz zeugt von der eigenen Überlegenheit und das Wissen über die *Anderen* von der Kontrolle über sie. So gehört „die Welt in Miniatur zur Rhetorik der kolonialen und postkolonialen Ausstellungstradition“<sup>12</sup>. Ethnographische Museen verorten sich eben in dieser Tradition und haben sich schwergetan, sich neuen gesellschaftlichen Parametern anzupassen.

In der neuen Museologie sind sie zutiefst kritisiert worden ob ihrer eurozentrischen und entsubjektivierenden Darstellung des *Anderen*, in der ein Fort- und Neuschreiben kolonialer Repräsentations- und Gewaltpraktiken auch nach dem formellen Ende des europäischen Kolonialismus gesehen wird. In diesen wiederum oft eurozentrischen Debatten wird manchmal vergessen, dass auch in anderen Gesellschaften traditionell Artefakte anderer Kulturen gesammelt und präsentiert werden und ein Interesse am kulturell Fremden zu finden ist<sup>13</sup>; doch liegt gerade in den westlichen Präsentationen nicht zuletzt aufgrund der Geschichte der kolonialen Eroberungen eine Dimension der Gewalt,

---

<sup>9</sup> Vgl. Walter GRASSKAMP, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981, S. 17–18.

<sup>10</sup> Gottfried KORFF, Martin ROTH (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main, New York, 1990.

<sup>11</sup> Vgl. Joachim BAUR, *Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines Widerspenstigen Gegenstands*, in: ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 30.

<sup>12</sup> Nora STERNFELD, *Erinnerung als Entledigung*, a.a.O., S. 65.

<sup>13</sup> Barbara PLANKENSTEINER, *The Making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 210.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

die kaum offen thematisiert wurde. Wie der Westen andere Kulturen klassifiziert, kategorisiert und repräsentiert, ist in den letzten Jahrzehnten immer wieder zur Diskussion gestellt worden<sup>14</sup>, und mittlerweile gehört die Kritik an ethnographischen Museen „zu den Standards der ‚neuen‘ Museologie“<sup>15</sup>. Vor diesem Hintergrund hat in vielen Museen bereits ein Umdenken stattgefunden, und ein Prozess der Reflexion und Neudefinition insbesondere von ethnographischen Museen beginnt sich immer mehr auszuweiten. „Ein unschuldiges Sprechen ‚über die Anderen‘ im Museum ist nicht mehr möglich.“<sup>16</sup> Doch inwiefern wird diese theoretisch-museologische Kritik tatsächlich in einer aktuellen Neuaufstellung eines ethnographischen Museums berücksichtigt?

Anhand der Neupräsentation der Dauerausstellung zu Süd-, Südostasien und den Himalayaländern im Völkerkundemuseum Wien, die im Dezember 2008 eröffnet wurde, soll im Folgenden analysiert werden, inwiefern Elemente dieser museologischen und postkolonialen Kritik in eine aktuelle museale Neuaufstellung Eingang gefunden haben. Im ersten Kapitel sollen hierzu einige ausgewählte Denkansätze postkolonialer Theorien vorgestellt werden.<sup>17</sup> Anhand dieser Überlegungen werden Fragen entwickelt, die sodann in einer konkreten Analyse der Ausstellung auf die Präsentation angewandt werden. Eine kurze Darlegung der Analysemethoden soll verdeutlichen, mit welchem Instrumentarium ich an die Ausstellung herangetreten bin.

Die Analyse selbst wird dann im zweiten Kapitel dargestellt. Sie untersucht mit den entwickelten Rahmenfragen, welche kritischen Elemente in die Ausstellung aufgenommen worden sind oder ob (post-)koloniale museale Präsentationsweisen und systemimmanente koloniale Annahmen in der Ausstellung noch immer zu finden sind.

Fragestellungen zum museologischen Umgang mit fremden Kulturen und Überlegungen dazu, wie man den gesellschaftlichen Raum des ethnographischen Museums neu definieren könnte, um einen zeitgemäßen, offenen Ort zu schaffen, bilden das dritte und abschliessende Kapitel.

---

<sup>14</sup> Vgl. Henrietta LIDCHI, *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*, in: Stuart HALL (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 153.

<sup>15</sup> Nora STERNFELD, *Erinnerung als Entledigung*, a.a.O., S. 61.

<sup>16</sup> Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD, Vorwort, in: dies. (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 8.

<sup>17</sup> Die vorgestellten Überlegungen aus der postkolonialen Theorie sind keineswegs umfassend oder vollständig. Es wurden gezielt Ansätze verwendet, die mir für die Behandlung der Fragen dieser Arbeit am relevantesten erschienen.



Der Arbeit zugrunde liegt eine persönliche Reflexion über die Möglichkeiten, ethnographische Museen als Diskursräume zu öffnen und als wertvolle Orte für gesellschaftliche und politische Neuverhandlungen zu denken.<sup>18</sup> Im Folgenden soll also nicht die Institution des ethnographischen Museums an sich in Frage gestellt, sondern darüber nachgedacht werden, wie man dieser in einem postkolonialen, globalen Kontext einen neuen Sinn geben kann. In einem solchen offenen Diskursraum entstehen idealerweise Freiheiten, die Institution Museum und die Diskurse, die in einem und durch ein ethnographisches/s Museum stattfinden, zu reflektieren und zu verändern. In diesem Sinne eröffnen sich Möglichkeiten, ein ethnographisches Museum neu zu positionieren und jenseits eines nur reflexiven Diskurses im Museum vielleicht einen ganz neuen Ort zu schaffen.

„[S]pecific definitions of ‘museum’ and ‘ethnography’ function as floating signifiers, naming devices which attach themselves and serve to signify certain kinds of cultural practice. They are [historically] contingent, not essential.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Die Arbeit entstand im Rahmen des postgradualen Masterlehrgangs zu Ausstellungstheorie und -praxis, ecm/ educating, curating, managing an der Universität für Angewandte Kunst Wien, 2008–2010.

<sup>19</sup> Henrietta LIDCHI, *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*, a.a.O., S. 162.

## **2. Theoretische Betrachtungen und Methoden zur Ausstellungsanalyse**

(...) diese Momente der schweigenden Epiphanie, in der wir erkannt haben, dass die Dinge nicht notwendig so sein müssen, dass es eine ganz andere Weise gibt, sie zu denken, Momente, in denen die Paradigmen, die wir bewohnen, aufhören, sich selbst zu legitimieren und in einem Blitz als nichts anderes enthüllt werden, als was sie sind – Paradigmen.<sup>20</sup>

### **2.1. Theoretischer Einblick – Postkoloniale Theorien**

#### **Was ist Postkoloniale Theorie?**

Entstanden aus politischen Debatten, die im Zuge der Dekolonialisierung im 20. Jahrhundert geführt wurden, untersucht die postkoloniale Theorie mit interdisziplinären Methoden die vielschichtigen Prozesse der Dekolonialisierung sowie weiter bestehender Machtstrukturen des westlichen Imperialismus, die (neo-)koloniale Verhältnisse reproduzieren. Hierbei rücken nicht nur militärische und wirtschaftliche Gewalt, sondern insbesondere auch epistemische Gewalt und Diskursstrukturen in den Blickpunkt, da diese mit objektiv scheinenden Worten und Diskursformationen hegemoniale Verhältnisse und westliche Dominanz über ehemals kolonisierte Länder explizit oder implizit fortführen.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Irit ROGOFF, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: transversal – critique, 01/2003, <http://eijpcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>.

<sup>21</sup> Vgl. Maria do Mar CASTRO VARELA, Nikita DHAWAN, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005, S. 8.

Die Dimension der epistemischen und repräsentationalen Gewalt wird in der postkolonialen Diskursanalyse näher untersucht: nicht nur die materielle Seite des Kolonialismus, sondern insbesondere auch das westliche Gefüge aus Wissen und Macht nach Foucault<sup>22</sup> wird betrachtet, welches den kolonisierten *Anderen* durch die Macht des Wissens und der Repräsentation schafft und fixiert sowie die hegemoniale Definitionsmacht sowohl zementiert als auch verschleiert. Gayatri Spivak definiert epistemische Gewalt unter anderem auch als „das aus der Distanz orchestrierte, weitläufige und heterogene Projekt, das koloniale Subjekt als Anderes zu konstituieren. Dieses Projekt bedeutet auch die asymmetrische Auslöschung der Spuren dieses Anderen in seiner prekären Subjekt-ivität bzw. Unterworfenheit.“<sup>23</sup>

Postkoloniale Ansätze arbeiten epistemisch und gesellschaftspolitisch machtvolle Diskurse und Subtexte heraus, die die kolonialistischen Ideologien geschaffen haben und die heute zu einem großen Teil noch aktiv sind, und fordern sie heraus.<sup>24</sup> Widerstand gegen immer noch herrschende imperiale Strukturen und eine Selbstermächtigung postkolonialer und/oder subalternen<sup>25</sup> Subjekte werden von postkolonialen AktivistInnen und TheoretikerInnen eingefordert, damit koloniale Gewaltmechanismen und Ungleichheitsverhältnisse beendet werden können.

Die postkoloniale Theorie ist im deutschen Sprachraum erst spät rezipiert worden. Dies wird allgemein damit begründet, dass Österreich und Deutschland selbst keine oder nur

---

<sup>22</sup> Vgl. Stuart HALL, The Work of Representation, in: ders. (Hg.), Representation. Cultural Representation and Signifying Practices, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 41–51; Vgl. Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA, Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 32–35.

<sup>23</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008, S. 42.

<sup>24</sup> Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 24–25.

<sup>25</sup> Vgl. Hito STEYERL, Die Gegenwart der Subalternen, in: Gayatri Chakravorty SPIVAK, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008, S. 8–9. Ursprünglich bezog Gramsci in seinen Gefängnistagebüchern (1934–35) diesen Terminus auf das Proletariat in Italien, das der Hegemonie der herrschenden Klassen ausgesetzt war. Durch Übertragung lud sich der Begriff mit anderen Bedeutungen auf und steht nun besonders in Spivaks Schriften für heterogene Subjektpositionen, meist aber nicht ausschliesslich in ehemals kolonisierten Ländern, die in präkolonialen oder (post-)kolonialen Strukturen auf verschiedene Weise unterdrückt oder ausgebeutet wurden/werden. Laut Spivak können sie nicht für sich selbst „sprechen“, da sie von jeglicher gesellschaftlicher Repräsentation ausgeschlossen sind und keinen Zugang zu politischer und epistemischer Selbstermächtigung haben.

während kurzer Zeit Kolonialmächte waren und somit weder allzu großem Einfluss ausgesetzt gewesen seien, noch diesen selbst ausgeübt haben könnten. In anderen europäischen Ländern wäre im Gegensatz dazu der Anteil der aus den Kolonien stammenden Bevölkerung so groß gewesen, dass dort bereits frühzeitig über Probleme der Akzeptanz und Gleichberechtigung debattiert worden wäre und die koloniale Periode einschneidendere Auswirkungen auf das „Mutterland“ gehabt hätte.<sup>26</sup> Diese Annahmen vernachlässigen jedoch, dass faktisch jede Region dieser Erde vom Kolonialismus betroffen war. Es wird oft behauptet, dass Österreich und Deutschland hauptsächlich durch akademischen Orientalismus auf den kolonialen Diskurs Einfluss genommen hätten.<sup>27</sup> Doch auch sie waren, zumindest durch Teilhabe an den allgemeinen gesellschaftspolitischen und ideologischen Strömungen sowie durch ökonomische und geopolitische Auswirkungen, direkt in den weltweiten Kolonialismus verstrickt.<sup>28</sup> Allgemein westliche und insbesondere europäische Erfahrungen der kolonialen Ära und die aus ihr resultierenden Denkweisen und Diskurse sind fast allen europäischen Ländern gemein. Nur kurzzeitige direkte Kolonialbeziehungen dürfen kein Vorwand dafür sein, sich nicht mit dem allgemeinen europäischen Erbe des Gedankenguts und der Gewalt des Kolonialismus auseinanderzusetzen. So muss auch im deutschen Sprachraum darüber nachgedacht werden, inwieweit epistemische und diskursive Gewalt noch immer hegemoniale Machtverhältnisse verlängern und zum Beispiel durch bestimmte Repräsentationen von „Völkern“ aus anderen Teilen der Welt einseitige Darstellungen und asymmetrische Gefüge reproduzieren.

Allerdings wird auch der Begriff „postkolonial“ an sich kritisiert: einerseits scheint der Kolonialismus nicht wirklich beendet, wenn ein ökonomischer und epistemischer Neokolonialismus in den heutigen Formen und Ausmaßen zu beobachten ist.<sup>29</sup> Andererseits nivelliert die Bezeichnung die verschiedenen (post-)kolonialen Pfade und leugnet präkoloniale Erfahrungen aller vormals kolonisierten Länder, denn sie erweckt den

---

<sup>26</sup> Vgl. Robert J. C. YOUNG, *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford, New York u.a. 2003.

<sup>27</sup> Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, *Postkoloniale Theorie*, a.a.O., S. 7;  
Vgl. Edward SAID, *Orientalism*, London 2003 (1978), S. 19.

<sup>28</sup> Vgl. Oliver MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008, S.123;  
Vgl. CONRAD, RANDEIRA, *Einleitung. Geteilte Geschichten*, a.a.O., S. 22.

<sup>29</sup> Vgl. CONRAD, RANDEIRA, *Einleitung. Geteilte Geschichten*, a.a.O., S. 9;  
Vgl. auch Jürgen OSTERHAMMEL, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2009 (1995), S. 121–124.

Anschein, sie wären erst mit dem Kolonialismus entstanden und durch diesen überhaupt existent und relevant.<sup>30</sup> Die Vielzahl und Ambivalenz der verschiedenen kolonialen Geschichten und die sich gegenseitig durchdringenden Wege von Kolonisierenden und Kolonisierten müssen beachtet werden, wenn eine bedeutsame Erzählung über eine Kolonialisierung, die in Dimension und Zeitspanne die bisher größte war, entstehen soll.<sup>31</sup> Die verschiedenen Herangehensweisen in der postkolonialen Theorie lassen sich dabei nicht homogenisieren, doch gemeinsam möchte man den „metropolitane[n] Kanon gegen den Strich lesen (...), um daran die bisher ungesehenen Verbindungen mit der kolonialen Geschichte herauszuarbeiten.“<sup>32</sup>

### **Der „reflexive turn“ in der Neuen Museologie**

Seit Beginn der 1980er Jahre wurde die feministische Debatte um die Politik der Repräsentation von postkolonialen und kulturwissenschaftlichen TheoretikerInnen und ihren Ansätzen erweitert. Sie untersuchen die gerade im westlichen Repräsentationssystem vorhandenen mannigfachen gewaltvollen Mechanismen zur Produktion und Präsentation von *Andersheit*, die die epistemische und repräsentationale Gewalt ausmachen. Im politisch-postkolonialen Kontext sollte als Vorbedingung zu politischer Repräsentation und Gleichberechtigung die kulturelle Sichtbarmachung verschiedener Subjektpositionen dienen. Ziel war es, der Monoperspektivität westlicher, weißer, männlicher Dominanz durch Vielstimmigkeit mehrere Sichtweisen gegenüberzustellen.<sup>33</sup>

Oliver Marchart zufolge sind Debatten um hegemonial vorherrschende Diskurse nie nur auf *ein* gesellschaftliches Feld begrenzt, und so „hinterlassen emanzipatorische Auseinandersetzungen etwa des Feminismus oder des Postkolonialismus ihre Spuren im Kunstfeld und dessen Institutionen.“<sup>34</sup> Zeitnah wurde so auch die repräsentationale Kritik

---

<sup>30</sup> Vgl. Stuart HALL, Wann gab es das „Postkoloniale“? Denken an der Grenze, in: Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 219–226.

<sup>31</sup> Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, *Postkoloniale Theorie*, a.a.O., S. 12.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 119.

<sup>33</sup> Vgl. STEYERL, *Die Gegenwart der Subalternen*, a.a.O., S. 13.

<sup>34</sup> MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld*, a.a.O., S. 24 – also generell auch in Kulturproduktionen des Kunst- und Kulturfeldes.

im Zuge des „reflexive turn“ in der Museumstheorie auf das Museum selbst und seine wissensgenerierenden Eigenschaften angewandt. Gegenstand der kritischen Hinterfragung wurde unter anderem, wie und von wem Bedeutung festgeschrieben wurde und wie man zeigen könnte, dass das dargestellte Wissen im Museum nicht objektiv allgemeingültig und normativ sei, sondern politisch und positioniert.<sup>35</sup> Insbesondere „Völkerkundemuseen“ gerieten ins Kreuzfeuer der Kritik in Bezug auf ihre exotisierenden Darstellungen und Zuschreibungen sowie auch in Bezug auf Restitutionsdebatten und die Rechtmäßigkeit ihrer Sammlungen.<sup>36</sup>

Das klassische Museum im westlichen Kontext ist ein mit gesellschaftlicher Deutungs- und Legitimierungsmacht ausgestatteter Ort, in dem Bedeutungen und Identitäten im Sinne von Inklusion/Exklusion konstruiert und festgeschrieben werden. Das durch Auswählen und Bewahren konstruierte Wissen wird meist in prestigeträchtiger Architektur und in wissenschaftlich-objektiver Sprache als autoritativ und geschmacksbildend präsentiert. Hierbei werden naturgemäß einige Identitäten so bevorzugt, dass andere ausgeblendet und „vergessen“ werden. Gerade Museen als Institutionen der Anerkennung, der gemeinschaftsstiftenden Identitäten und als Instrumente kolonialer Repräsentationen bieten sich als sichtbare und mächtige Diskursräume für postkoloniale Themen an. Als Institutionen des hegemonialen Diskurses können sie mit symbolischer Legitimität ausgestattete, privilegierte Orte der Sichtbarmachung von gegen-hegemonialen Diskursen werden.<sup>37</sup> Idealerweise wird der Ort, an dem der Kanon geschrieben und (re-)produziert wird, auch der Ort, an dem er hinterfragt und aufgebrochen werden kann.

Da Postkolonialität keine festgelegte akademische Disziplin ist, sondern ihre Themen unter interdisziplinären Blickachsen betrachtet, lassen sich verschiedene postkoloniale Ansätze in museologische Überlegungen miteinbeziehen und ermöglichen es, Museumspräsentationen unter neuen Gesichtspunkten zu überdenken. Was für museumswürdig befunden wird, wer die Repräsentationsmacht innehat und was wie erzählt wird, sind

---

<sup>35</sup> Vgl. Sharon MACDONALD, *Expanding Museum Studies: An Introduction*, in: dies. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford, Victoria 2006, S. 3.

Für eine detailreiche Diskussion der Neuorientierung der Museologie siehe Peter VERGO (Hg.), *The New Museology*, London 2009 (1989).

<sup>36</sup> Zu einer ausführlicheren Behandlung der Restitutionsdebatten, die hier nicht im Detail wiedergegeben werden können, siehe u.a. FLIEDL, „...das Opfer von ein paar Federn“, a.a.O.; Belinda KAZEEM, *Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009.

<sup>37</sup> Vgl. MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld*, a.a.O., S. 75.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Überlegungen, die immer mehr in das Zentrum der museologischen Praxis rücken. Eurozentrische Erzählungen und westliche Wissenskonstruktionen in Museen werden zunehmend in Frage gestellt und im Sinne postkolonialer Denkansätze überdacht. Gerade in ethnographischen Museen, in denen das „Fremde“ und „Andere“ repräsentiert wird, ist es unabdingbar, zunächst auch das „Eigene“ zu reflektieren und die eigenen Repräsentationspraktiken, ihre Zuschreibungen und Mythen zu hinterfragen.

Kritiker bemängeln die „postmoderne Relativität“ dieser Debatten, die dem Museum die Rolle des Trägers und Bewahrs der hohen Kultur und wahrheitlichen Geschichtsschreibung nähme.<sup>38</sup> So wird das Museum zunehmend zum „umkämpfte[n] Feld des Symbolischen“<sup>39</sup>, das als identitäts- und sinnstiftender Raum ein wichtiger Diskurs- und Verhandlungsort moderner Gesellschaften sein kann. Denn nicht in der Abschaffung eines Instruments zur Reproduktion von hegemonialen Formationen, sondern in seiner Nutzbarmachung und Instrumentalisierung für gegen-hegemoniale Diskurse liegt das Potential der Einbindung von postkolonialen Ansätzen in museale Präsentationen.<sup>40</sup>

Doch wie kann man nicht in eine Hegemonie verfallen, „die Diversität zur imperialen Machttechnik verfeinert hat“?<sup>41</sup> Geht es hier doch weniger darum, Ethnozentrismen und Diskursen von kultureller Besonderheit und Differenz Sichtbarkeitsraum zu geben, als vielmehr darum, die historisch gewachsene westliche Selbstverständlichkeit von vorherrschenden Diskursen und Zuschreibungen offenzulegen und anderen gesellschaftspolitischen Entwürfen im Hinblick auf ungleiche Machtverhältnisse einen (Ver-) Handlungsraum zu öffnen.

Eine Institution der Dominanzkultur, wie ein Museum, kann, ausgestattet mit der erwähnten symbolischen Legitimität, neue gegen-hegemoniale Denk- und Sichtweisen aufzeigen. Wenn durch diese Neueinschreibungen erst einmal eine Kanonverschiebung eingetreten sei, so lasse sich laut Marchart diese nicht mehr rückgängig machen, denn es müsse dann künftig immer zu ihr Stellung bezogen und mit ihr verhandelt werden.<sup>42</sup> Auch

---

<sup>38</sup> Vgl. MACDONALD, *Expanding Museum Studies: An Introduction*, a.a.O., S. 4.

<sup>39</sup> Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 13.

<sup>40</sup> Vgl. MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld*, a.a.O., S. 40.

<sup>41</sup> STEYERL, *Die Gegenwart der Subalternen*, a.a.O., S. 14.

<sup>42</sup> Vgl. MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld*, a.a.O., S. 27.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

die Dominanzkultur könne sich selbst weiterentwickeln, dadurch, dass sie Kritik vereinnahmt und für sich selbst produktiv nutze, d.h. wiederum die eigene Position stärke.<sup>43</sup> Wenn es auch auf den ersten Blick nicht nur positiv erscheint, dass Kritik vereinnahmt wird, die Wahrnehmung von und Auseinandersetzungen mit Kritik und neuen Ansätzen zeugen davon, dass die hegemoniale Position im Diskurs nicht mehr allein bestimmt, was wahr ist und was gehört wird – ihre alleinige Deutungsmacht wird also in Frage gestellt.<sup>44</sup> Dieses Aufgreifen von Kritik ist für Marchart ein Indiz für transformistische Tendenzen, durch die ersichtlich wird, dass hegemoniale Formationen konstant ihre Vorherrschaft neu verhandeln müssen.<sup>45</sup> Jedoch muss darauf geachtet werden, dass die Kritik dadurch nicht unschädlich gemacht wird, oder besser gesagt, dass Kritik nicht nur formal in eine museale Repräsentation Eingang findet und dadurch entschärft wird. Ein bloßes Mithineinnehmen der Kritik und eine Erinnerung an alternative Geschichten in einem im Übrigen gleichbleibenden hegemonialen Raum kommt einer bequemen „Entledigung“<sup>46</sup> gleich, die das Gewissen von AutorInnen und RezipientInnen gleichermaßen damit beruhigt, politisch korrekt gehandelt zu haben. Wie kann man eine echte Einbeziehung der Kritik erreichen, die nicht nur oberflächlich den Neueinschreibungen Tribut zollt, sondern tatsächlich eine Öffnung und Umwandlung der hegemonialen Sichtweisen bewirkt? Auf unseren Untersuchungsgegenstand angewandt, formuliert Nora Sternfeld: „Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben?“<sup>47</sup>

In Anbetracht der vorangegangenen Überlegungen soll im Folgenden der Begriff der Postkolonialität übergreifend für die heterogenen (neo-)kolonialen Erfahrungen der ehemals Kolonisierten sowie auch der Kolonisierenden verstanden werden. Postkolonialität wird hier als Möglichkeitsbegriff des Widerstands gegen ungleiche und reduzierende Machtverhältnisse gesehen und soll die vielen verschiedenen Pfade, mit dem kolonialen Erbe umzugehen, miteinschließen.

---

<sup>43</sup> Vgl. MARCHART, Hegemonie im Kunstfeld, a.a.O., S.12.

<sup>44</sup> Vgl. STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, a.a.O., S. 73.

<sup>45</sup> Vgl. MARCHART, Hegemonie im Kunstfeld, a.a.O., S. 25–28.

Marchart wendet die Theorie des Transformismus von Antonio Gramsci auf das Kunstfeld an, indem er sagt, dass gesellschaftliche Kräfte, die konstant um die Hegemoniestellung kämpfen, Kritik von gegenhegemonialen Kräften in den hegemonialen Kanon aufnehmen, um sie zu entschärfen. Gleichzeitig muss mit dieser Kritik verhandelt werden, denn ihre Sichtbarmachung hat eine Kanonverschiebung zur Folge, die nicht rückgängig gemacht werden kann, und so bereits den Kanon transformiert.

<sup>46</sup> Nora STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, a.a.O., S. 61.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 73.



Für die folgende Analyse habe ich versucht, einige zentrale Gedanken der postkolonialen Theorie für eine entsprechende Befragung einer Ausstellung fruchtbar zu machen. Die Themen hängen naturgemäß eng zusammen und durchdringen sich. Ich werde unter Berücksichtigung dieser Überlegungen Fragen entwickeln, anhand derer zu überdenken sein wird, inwieweit die hier zu analysierende Ausstellung postkolonialen Anforderungen der reflexiven Museologie in der Neuaufstellung gerecht werden konnte. Da das Völkerkundemuseum Wien allein schon durch seine geographische und historische Verortung eng mit dem europäischen Kolonialismus und Imperialismus verbunden ist, sind postkoloniale Fragestellungen hier von besonderem Interesse. Prägen die historischen Entstehungsumstände der Institution und der ihr zugrunde liegenden akademischen Disziplin der Ethnologie auch heute noch die Darstellungen?

### **Konstruktion des Anderen/Othering**

Eine der wichtigsten Fragen in diesem Zusammenhang bezieht sich auf das Zustandekommen der Inhalte, die gezeigt werden. Diese sind in „Völkerkundemuseen“ *per definitionem* außereuropäische Kulturen und Völker.<sup>48</sup> Auch das Völkerkundemuseum Wien zeigt ethnologische Objekte aus meist außereuropäischer Provenienz.<sup>49</sup>

Resultat der historischen und wissenschaftlichen Entwicklungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, stellen ethnographische Museen „andere Völker“ aus, deren materielle Kultur in kolonialen Beherrschungsverhältnissen und auf Forschungsreisen „gesammelt“ wurde. Kirshenblatt-Gimblett beobachtet hierzu die Ethnographisierung der gesammelten Objekte denn: „Ethnographic artifacts are objects of ethnography. They are artifacts created by ethnographers. Objects become ethnographic by virtue of being defined, segmented, detached and carried away by ethnographers.”<sup>50</sup> Diese Objekte wurden also in ihrem ursprünglichen Kontext nicht für ein Museum gemacht: „Almost nothing displayed in museums was made to be seen in them. Museums provide an experience of most of the

---

<sup>48</sup> Völkerkundemuseen widmen sich der „Völkerkunde (Ethnologie), Disziplin der Kulturanthropologie“, die sich „[i]m Wesentlichen (...) auf außereuropäische, nicht industrielle Gesellschaften, schriftlose Völker und Ethnien ‚geringer Naturbeherrschung‘ [beschränkt].“, Der Brockhaus, Leipzig, Mannheim 2000, S. 4947.

<sup>49</sup> Vgl. [www.khm.at/mvk/](http://www.khm.at/mvk/) (26. Mai 2010).

<sup>50</sup> Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Objects of Ethnography, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 387.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

world's art and artifacts that does not bear even the remotest resemblance to what their makers intended."<sup>51</sup> Diese Objekte sind, so herausgerissen aus ihrer eigentlichen Bestimmung, offen für neue Zuschreibungen und Kontextualisierungen, die durch die museale Ordnung und Klassifizierung entstehen<sup>52</sup>:

[D]ie Annektion dient der Bestätigung der eigenen Legitimität und Macht, ihr Anspruch zielt darauf ab, das Vorgezeigte *überwunden* zu haben. In dieser Aneignung erhalten die erbeuteten Ausdrucksträger eine neue Funktion, die sich daran ablesen läßt, wo und wie sie gezeigt werden und welche Bedeutung man ihnen gibt. Deshalb gehört notwendig eine *Umdeutung* des Gezeigten zu dieser Aneignung (...)<sup>53</sup>

Wie aber wird aus der Umdeutung von ethnographischen Objekten eine durchgängige Erzählung, die die andere Kultur definiert und festschreibt, ohne ebenfalls den definierenden Blick zu zeigen? Und wie kommt es zu einem Repräsentationssystem, das Anderes nicht nur als Fremdes, sondern auch als von der Norm Abweichendes darstellt?

Edward Said hat in seinem bahnbrechenden, und mittlerweile auch kritisch reflektierten, Werk *Orientalism*<sup>54</sup> von 1978 ein Schlüsselkonzept der postkolonialen Theorie entwickelt, das ein binäres Repräsentationssystem beschreibt, in dem der Westen sich dem Rest der Welt (hier dem Osten<sup>55</sup>) als diametral gegenübergestellt konstruiert. Essentialisierung und Homogenisierung beider Seiten – wobei der Westen als inhärent positiv, stark und fortschrittlich und der Osten entsprechend negativ, schwach und primitiv gelesen wird –

---

<sup>51</sup> Susan VOGEL, Always True to the Object, in: Our Fashion, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 191.

<sup>52</sup> Vgl. LIDCHI, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, a.a.O., S. 195.

<sup>53</sup> GRASSKAMP, Museumsgründer und Museumsstürmer, a.a.O., S. 28 (Hervorhebungen im Original).

<sup>54</sup> Edward SAID, Orientalism, London 2003 (1978).

Zu einer Zusammenfassung der Rezeption und der Kritik von *Orientalism* siehe CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 31–46.

<sup>55</sup> Der Westen und der Osten sollen hier stellvertretend für Europa und seine ehemals kolonisierten Gebiete stehen, auch wenn ein Großteil der europäischen Kolonien sich in anderen Erdteilen befand. Es geht hier vorwiegend um das Konzept der Konstruktion von Europas *Anderen* an sich, welches ich hier mit Rücksicht auf heterogene koloniale Erfahrungen, die nicht zu essentialisieren sind, auf andere Konstruktionen übertrage. Spivak befürwortet zwar das Ende jeglicher sich opponierender Begriffe, um einer binären Logik zu entkommen; wenn die Begriffe „Westen“ und „Osten“ hier teilweise jedoch weiter verwendet werden, so nur um klare Termini für die jeweiligen geographischen und imaginativen Entitäten zu schaffen. Da Osten und Westen je nach Standpunkt überall sein können, bezieht sich die Benennung auf die spezifischen europäischen Wissensgefüge, die die geographischen Begriffe als essentiell geprägt haben, nach Marchart „hegemoniale Verdichtungen im Diskurs“. Siehe MARCHART, Hegemonie im Kunstfeld, a.a.O., S. 22.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

schaffen eine ontologische und epistemologische Differenz zwischen den beiden geographischen Gebieten in einer „imaginative geography“<sup>56</sup>.

Der Orientalismus ist zwar zu Beginn im 17. und 18. Jahrhundert eine akademische Strömung, versetzt mit populären Mythen, schafft aber mit der Zeit Macht durch Wissen, indem einerseits der rationale Fortschritt der wachsenden Kenntnisse als Überlegenheit gegenüber „dem Orient“ gilt und andererseits das erworbene, vermeintlich objektive Wissen das koloniale Unterfangen unterstützt, da es den Eindruck der Kontrolle über das Fremde und der Domestizierung des Exotischen<sup>57</sup> schafft.

Das Wissen als „pretended suprapolitical objectivity“<sup>58</sup> schafft intellektuelle Autorität über den Osten und kreiert ihn gleichzeitig: „It is Europe that articulates the Orient; this articulation is the prerogative, not of a puppet master, but of a genuine creator (..)“<sup>59</sup>.

Das durch die politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnisse konstruierte „souveräne, überlegene europäische Selbst“<sup>60</sup> und die Fixierung des *Anderen* als schwächer und offen für Beherrschung ist die Grundlage für die Repräsentation und Codierung des *Anderen*. Das Gegenüber wird also erst produziert, ebenso wie das eigene Bild, anhand eines angenommen ungleichen Spiegelbildes. Mehr noch, das Bild des *Anderen* hat eine identitätsstiftende Funktion, denn nur in Abgrenzung zu diesem kann die weiße koloniale, westliche Identität überhaupt „identifiziert“ werden.

Die Bilder, die durch diesen herrschenden Diskurs geschaffen werden, sind daher in keiner Weise essentiell, unveränderbar oder objektiv, sondern „ein Spiegelbild hegemonialer Verhältnisse“<sup>61</sup>, geschichtlich und politisch konstruiert.<sup>62</sup>

In seinem Folgewerk *Culture and Imperialism* von 1994 vertritt Said die These, dass „connections between [culture and imperialism] as historical experiences are dynamic and complex“<sup>63</sup> und Kulturproduktionen so immer in Beziehung zu den hegemonialen

---

<sup>56</sup> SAID, *Orientalism*, a.a.O., S. 54.

<sup>57</sup> Vgl. ebenda, S. 60.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 57.

<sup>60</sup> CASTRO VARELA, DHAWAN, *Postkoloniale Theorie*, a.a.O., S. 16.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>62</sup> Vgl. SAID, *Orientalism*, a.a.O., S. 10

<sup>63</sup> ders., *Culture and Imperialism*, London 1994, S. 15.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Strukturen stünden, in denen sie sich entwickelt hätten.<sup>64</sup> Das koloniale Unterwerfungsprojekt stand also in unmittelbarer Verbindung mit der Kultur, die es hervorgebracht hat und die auf der „Vorstellung einer holistischen Ontologie der Kultur als geschlossene ‚Container‘“<sup>65</sup> basierte. So haben auch Kulturproduktionen und „Repräsentation als konstitutives Element in der sozialen Produktion von Wissen“<sup>66</sup> Anteil an der Konstruktion des *Anderen* und schaffen durch die Normsetzung der eigenen Kultur das intuitive Gefühl der Überlegenheit. Es entstanden „Herrschaftsbeziehungen, die mit physischer, militärischer, epistemologischer und ideologischer Gewalt durchgesetzt und etwa über ‚Rasse‘- und ‚Kultur‘- Diskurse legitimiert wurden.“<sup>67</sup> Die imperiale Zivilisationsmission der europäischen Kolonialmächte wurde folglich nie in Frage gestellt und legitimierte sich durch die Weitergabe des „Licht[s] der Erkenntnis“, der Modernität, des Fortschritts und der Freiheit in die nicht-westliche und bis dato unzivilisierte und unterentwickelte Welt.<sup>68</sup> Museen und Weltausstellungen als privilegierte Orte kultureller Repräsentation führten das Weltbild der primitiven und ahistorischen *Anderen* und dem intellektuell und technisch überlegenen Westen als „institutionalisierte[s] Differenzbegehren“<sup>69</sup> fort. Bis in die Gegenwart sind Museen Stätten der Produktion von Bildern und Konstruktionen der eigenen und anderer Kulturen.

Said strebt daher die „De-Universalisierung“<sup>70</sup> der imperialen, westlichen, weißen Kultur an. Er hebt hervor, wie subjektiv positioniert diese ist und wie koloniale Gewalt auch heute noch durch kulturelle, ökonomische und politische Einflussnahme fortgeführt wird. Gerade in kulturellen Repräsentationen sind imperialistische Denk- und Sichtweisen oft noch

---

<sup>64</sup> Vgl. auch CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 51;

<sup>65</sup> Rosmarie BEIER-DE HAAN, *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*, Frankfurt am Main 2005, S. 62.

<sup>66</sup> Araba Evelyn JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[.]en Soliman...“. Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 19.

<sup>67</sup> CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 13.

<sup>68</sup> Vgl. ebenda, S. 15.

<sup>69</sup> Christian KRAVAGNA, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt des Museums*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 140.

<sup>70</sup> CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 51.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

eingelassen, werden aber nicht als solche entlarvt, und tragen demnach zu einer Fortführung der epistemischen Gewalt bei.

Die postkoloniale Theorie beanstandet immer wieder, dass asymmetrische und imperiale Machtverhältnisse fortbestehen und durch neokoloniale Abhängigkeitsverhältnisse Dominanz und Differenz noch immer reproduzieren oder neu produzieren.<sup>71</sup> Repräsentationsmodelle und Kulturstereotypen von „inferiorer Andersartigkeit“<sup>72</sup> der ehemals kolonisierten Völker sind darin eingeschrieben und suggerieren eine durchgehende Objektivität und Normativität der westlichen Kultur, die ihre Positioniertheit und historische Konditioniertheit negiert: „Innerhalb der Sozietät werden Macht und Geltung dadurch gesichert, dass man die Existenz dieses Gewebes [der spezifischen Muster von Beziehungen] leugnet und in ‚natürliche‘ Lesbarkeit transformiert/verschiebt.“<sup>73</sup> Nur kritisches Hinterfragen und die Sichtbarmachung dieser „natürlichen Lesbarkeit“ und des spezifischen Blickwinkels können hegemoniale Machtverhältnisse und ihre Sichtweisen aufbrechen.

Demnach ist es wichtig, jegliche Repräsentation zu kontextualisieren und die ihr zugrunde liegenden geschichtlichen Strukturen und Perspektiven zu betrachten. Zuschreibungen und Konstruktionen können so besser erkannt und eventuelle abwertende und stereotypisierende Darstellungen aufgedeckt werden.

Denn jegliche Geschichtsschreibung ist eine Konstruktion, die aus einer bestimmten Sicht in Hinblick auf spezifisch und dadurch ausgrenzend formulierte Fragen gebildet wird. Die SchreiberInnen oder die schreibende Gesellschaft der/einer Geschichte sind historisch und politisch verortet, folgen dementsprechenden Interessensschwerpunkten und schreiben nach der Natur der Sache immer im Rückblick auf geschehene Ereignisse, die einen gegenwärtigen Zustand als unvermeidbar und natürlich erscheinen lassen.<sup>74</sup> Vorherrschende Diskursformationen werden als geschichtlich und natürlich akzeptiert und gesellschaftliche Fragen aus der Gegenwart heraus an die Vergangenheit formuliert. Dies

---

<sup>71</sup> Vgl. YOUNG, Postcolonialism, a.a.O., S. 4.

<sup>72</sup> OSTERHAMMEL, Kolonialismus, a.a.O., S. 113.

<sup>73</sup> Gayatri Chakravorty SPIVAK, Wer beansprucht Alterität?, in: Charles HARRISON, Paul WOOD (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 2003, S.1392.

<sup>74</sup> Vgl. Janet ABU-LUGHOD, On the Remaking of History: How To Reinvent the Past, in: Barbara KRUGER, Phil MARIANI (Hg.), Remaking History, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture 4, New York 1998 (1989), S. 111–113.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

beinhaltet aber auch das Potential, aus gegenwärtiger Perspektive und unter neuen Gesichtspunkten die gängigen geschichtlichen Bilder aufzubrechen und gesellschafts-politisch brisante Themen neu zu betrachten und zu verhandeln.

### **Der objektivierende Blick**

Der spezifische Standpunkt, von dem aus die Erzählung stattfindet, ist folglich von großer Bedeutung, um die Perspektive der Erzählung erst nachvollziehen zu können, denn: „What is the meaning of ‘difference’ when the preposition ‘from’ has dropped from sight altogether?”<sup>75</sup> Wie kann etwas differenziert dargestellt werden, ohne den Referenzpunkt ebenso zu verhandeln? Aber: „In der Leerstelle des Pronomens [wir] liegt die Aporie des Programms beschlossen.”<sup>76</sup> Denn der eigene Referenzpunkt des westlichen, weißen „Maßes aller Dinge” verschwindet hinter einer angeblichen objektiven Neutralität, die kulturelle Annahmen unhinterfragt lässt, die die konstruierten *Anderen* aber umso sichtbarer hervorstreicht, weil sie ja von der Norm „abweichen”.

Objektivität einer allgemeingültigen Erzählung entsteht, wenn sie faktisch in wissenschaftlicher Sprache dargelegt wird, ohne dass man erfährt, wer ihre AutorInnen sind. Doch auch wissenschaftliche und empirische Erkenntnisse sind positioniert und geschichtlich verortet, zumindest durch eine gewisse Sichtweise gefiltert und interpretiert: „[t]he point is that anthropological representations bear as much on the representer's world as on who or what is represented.”<sup>77</sup> Gerade bei kulturgeschichtlichen musealen Präsentationen von nicht-westlichen Kulturen spielen Interpretation und die Einbettung in das eigene Wahrnehmungssystem eine große Rolle, denn was Objekte und Kontexte in den Ursprungsgesellschaften wirklich bedeuten, kann eine westliche Perspektive nur erahnen: „We can be insiders only in our own culture and our own time.”<sup>78</sup> Umgekehrt heisst das auch, dass wir in ethnographischen Präsentationen hauptsächlich etwas über die Konstruktion der *Anderen*, über die KonstrukteurInnen und *ihre* Kultur erfahren.

---

<sup>75</sup> SAID, *Orientalism*, a.a.O., S. 106.

<sup>76</sup> Zitat Perry ANDERSON, in: SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, a.a.O., S. 8.

<sup>77</sup> Edward W. SAID, *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, in: *Critical Inquiry*, 15/1989, S. 224.

<sup>78</sup> VOGEL, *Always True to the Object, in Our Fashion*, a.a.O., S. 193.

Doch scheint gerade der europäischen Wissensgenerierung und -vermittlung ein hoher Grad an Normierungsgedanken innezuwohnen, weil sie sich selbst als absolut und natürlich betrachtet und so ihre eigene Position verschleiert.<sup>79</sup> Die westlichen Vorstellungen und die Weißheit des Blicks sind die Norm, sind also normal, und werden als selbstverständliche Wahrheiten nicht thematisiert: „Diese weiße Ethnizität zu ignorieren heißt, ihre Hegemonie zu verdoppeln, in dem sie als natürlich dargestellt wird.“<sup>80</sup> Normalität und Normativität der westlichen Kultur werden durch typisierende Repräsentationspraktiken naturalisiert.<sup>81</sup> Auch und gerade Wissen über andere Völker wird als empirisch und objektiv gesehen: „By far the greater part of the archive through which knowledge about the so-called Third World is generated in the metropolises has traditionally been, and continues to be, assembled within metropolitan institutions of research and explication (...) – generating all kinds of classificatory practices.“<sup>82</sup> Der ordnende und klassifizierende Blick ist nicht sichtbar in der Repräsentation und erlaubt so eine Einordnung der Darstellung als natürlich gegeben und unvoreingenommen.

Besonders in den europäischen Weltausstellungen und den neu entstandenen Museen des 19. und 20. Jahrhunderts war die ganze Welt als Bild ausgestellt, als eine Zurschaustellung für die Erbauung des männlichen europäischen Forscher- und Herrscherblicks.<sup>83</sup> Die Weltausstellungen hatten einen bedeutenden Anteil an dem *Nation Building* der Kolonial- und Industrienationen im 19. Jahrhundert und stellten nicht nur technische Errungenschaften, sondern besonders um die Jahrhundertwende auch exotisch anmutende koloniale Eroberungen – Objekte und Menschen – aus.<sup>84</sup> Werner Michael Schwarz betont weiterhin, dass die Weltausstellungen nicht ausschließlich die europäische Expansion illustrieren und popularisieren oder Anschauungsmaterial für Erklärung und Abgrenzung liefern sollten; sie waren laut Schwarz „in Verbindung mit

---

<sup>79</sup> Vgl. CONRAD, RANDEIRA, Einleitung. Geteilte Geschichten, a.a.O., S.12–13

<sup>80</sup> JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman...“, a.a.O., S. 13.

<sup>81</sup> Stuart HALL, The Spectacle of the ‘Other’, in: ders. (Hg.), Representation. Cultural Representation and Signifying Practices, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 258-260; Vgl. FLIEDL, „...das Opfer von ein paar Federn“, a.a.O., S. 18–19.

<sup>82</sup> Zitat Aijaz AHMAD, in: YOUNG, Postcolonialism, a.a.O., S. 13.

<sup>83</sup> Vgl. MITCHELL, Die Welt als Ausstellung, a.a.O., S. 150.

<sup>84</sup> Vgl. Werner Michael SCHWARZ, Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870 - 1910, Wien 2001, S. 72.

anderen Medien Teil einer europäischen Kultur des visuellen Vergnügens in kontrolliertem Rahmen [und simulierten] Erfahrungen mit Urbanität und Moderne.“<sup>85</sup> „Exotische“ Menschen wurden als Anschauungsobjekte erst dem wissenschaftlichen Blick präsentiert, später dann auch für den sinnlichen und ästhetischen Genuss an der Schönheit und Natürlichkeit der „wilden Völker“.<sup>86</sup> Diese Praxis der „kuriositierenden‘ Verharmlosung“<sup>87</sup> der gewaltvollen (Re-)Präsentation des kolonialen *Anderen* wird auch heute noch, Araba Johnston-Arthur zufolge, in der Populärkultur sowie auch in musealen Präsentationen weitergeführt.

„Die Distanz ist die Quelle der Objekthaftigkeit“<sup>88</sup>: die Entfernung des betrachtenden kolonialen Blicks und die folglich Objektivierung des Kolonisierten waren also Teil eines spezifischen Beziehungsgefüges zwischen Wissen und Macht in dem sozialen Kontext des europäischen Imperialismus.<sup>89</sup> Gestützt wurde diese diskursive Formation auch durch die Neuentstehung der Sozialwissenschaften im 19. Jahrhundert, wie Anthropologie und Ethnologie, die ein bestimmtes Wissen über das *Andere* als unumkehrbar different und unterlegen prägten. Klassifikation und Repräsentation wurden zum Mittel der Produktion imperialer Gewissheit und Kontrolle.

Die vermeintlich objektive Wiedergabe der imperialen Wahrheit und der kulturellen Differenz beruhte jedoch nur auf subjektiver Wahrnehmung, nicht aber auf einer objektiven Wirklichkeit. Dadurch, dass diese imperiale „Wahrheit“ produziert wurde, wird Macht über die Objekte der Repräsentation gewonnen, denn derjenige, der erzählt, dessen Stimme man hört, hat Macht über das, was gedacht wird, was als Wirklichkeit gesehen wird, und schafft damit ein „Wahrheitsregime“<sup>90</sup>. Dass aber jeder Repräsentation schon eine Interpretation innewohnt, innewohnen muss, wird hierbei übergangen. Die koloniale Erzählung ist also Machtanspruch, denn sie definiert aus stärkerer Position, wer der *Andere* ist, und wandelt so militärische und wirtschaftliche Stärke zur Macht über Wissensproduktion.

---

<sup>85</sup> Ebenda, S. 16–17.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 199.

<sup>87</sup> JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman...“, a.a.O., S. 26.

<sup>88</sup> MITCHELL, Die Welt als Ausstellung, a.a.O., S. 159.

<sup>89</sup> Vgl. LIDCHI, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, a.a.O., S. 199.

<sup>90</sup> HALL, The Work of Representation, a.a.O., S. 41–51.



Der koloniale Blick schafft Ordnung und Anordnung durch die Organisation des Blicks<sup>91</sup>, wird aber selbst systematisch ausgeblendet. Der ordnende, beherrschende, beobachtende Blick ist zwar vorhanden, fließt aber in die Repräsentation nicht mit ein. Der Blickende selbst bleibt unsichtbar, die „europäische Präsenz völlig (...) eliminier[t]“<sup>92</sup> und mit ihr auch die maßgebende und positionierte Perspektive. Dem Blickenden bleibt die Macht der Anordnung und der Distanz des Sehens, aber nicht Gesehenwerdens. Diese Distanz suggeriert einerseits eine unvoreingenommene Objektivität des unbeteiligten Beobachters und erzeugt damit eine „natürliche“ wissenschaftliche Repräsentation; andererseits entsteht hierdurch eine Position der Macht für den Schauenden, der sich Wissen über den Geschauten aneignet, aber von diesem nicht gesehen wird, denn dieser kann nicht „zurückschauen“<sup>93</sup>, d.h. in dem spezifischen hegemonialen Gefüge kann der Geschaute nicht bestimmen, was über ihn gedacht wird, und seine Gedanken können nicht gehört werden. Der unsichtbare Blick macht das geschaute Subjekt/Objekt verfügbar und erlangt so Macht über das, was betrachtet wird.<sup>94</sup> Dabei existiert

no possibility of symbolic reciprocity (...) when the object of the gaze is not (the same as) the subject, when instead, it is subjected to the gaze. I say no possibility of *symbolic* reciprocity because, although there is nothing preventing the objects of such a gaze from looking back, their spectatorship would nonetheless not result in their ‚seeing themselves from the side of power‘.<sup>95</sup>

Auch Bennet setzt in *The Exhibitionary Complex* den durch die „Technologie des Sehens“ ermöglichten totalisierenden Blick, das Sehen ohne das Gesehenuwerden, mit der Überwachung aus dem Blickwinkel der Macht gleich.<sup>96</sup>

Dieser Blickwinkel der Macht reduziert das, was betrachtet und worüber etwas gewußt wird, zugleich zu einem Objekt der Macht und des Wissens:

---

<sup>91</sup> Vgl. MITCHELL, *Die Welt als Ausstellung*, a.a.O., S. 154.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>93</sup> Vgl. Maureen Maisha EGGERS, Ein schwarzes Wissensarchiv, in: Maureen Maisha EGGERS, Grada KILOMBA, Peggy PIESCHE, Susan ARNDT (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2009 (2005), S. 18.

<sup>94</sup> Vgl. MITCHELL, *Die Welt als Ausstellung*, a.a.O., S. 166.

<sup>95</sup> Zitat Elizabeth EZRA, in: KUSTER, „If the Images of the Present Don't Change, Then Change the Images of the Past“, a.a.O., S. 88.

<sup>96</sup> Vgl. Tony BENNET, *The Exhibitionary Complex*, in: Reesa GREENBERG u.a. (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London, New York 1996, S. 81–112.

Die diesem System zugrundeliegende Macht und epistemische Gewalt kann nur ein Wissen produzieren, das uns als diejenigen über die etwas gewusst wird zu Objekten macht über die in einem weißen Diskurs etwas gewusst wird. Dieses in der Praxis ausgeübte und wahrgemachte Wissen macht uns so zu Objekten der Unterwerfung.<sup>97</sup>

Die epistemische Gewalt hat also die Entsubjektivierung des dargestellten *Anderen*, der in den herrschenden Machtverhältnissen der Unterlegene ist, zur Folge. Gerade dieses Eingezwungenwerden in vorherrschende Diskursformationen, die Unmöglichkeit, selbst zu sprechen und sich der eigenen Geschichten und der Wissensproduktion zu bemächtigen, erlaubt den „Objekten“ der Erzählung nicht, zu handlungsmächtigen Subjekten zu werden. „Zu sprechen, so Fanon, ‚heißt absolut für den anderen zu existieren‘, also zu *sein*.“<sup>98</sup> Wer nicht spricht, existiert also nicht?

So wird das Bild des *Anderen* allein geprägt von historisch und kulturell spezifischen Zuschreibungen und erlaubt keine Umkehrung. Die ehemals Kolonisierten wurden und werden teilweise noch gewaltsam zu *Anderen* gemacht<sup>99</sup>, für die man spricht und die man nicht selbst sprechen lässt. Sie werden durch „machtvolle Bezeichnungen“<sup>100</sup> auf eine homogene Entität reduziert und in primitiver Ahistorizität „eingefroren“<sup>101</sup>. „Empowerment“ und Rückgewinnung der Deutungsmacht über die eigene Identität sind daher eines der zentralen Themen der postkolonialen Theorien:

Because it is a systematic negation of the other person and a furious determination to deny the other person all attributes of humanity, colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly: ‘In reality, who am I?’<sup>102</sup>

Wenn nun in einer Ausstellung das Gefühl der Objektivität und einer wissenschaftlichen Erzählung vermittelt wird, ohne das sprechende Subjekt offenzulegen, so bekommt die

---

<sup>97</sup> Araba Evelyn JOHNSTON ARTHUR, Andreas GÖRG, empowerment, in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/empowerment.htm> (28. Juni 2010).

<sup>98</sup> JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[.]en Soliman...“, a.a.O., S. 13.

<sup>99</sup> Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 17.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>101</sup> Vgl. KRAVAGNA, Konserven des Kolonialismus, a.a.O., S. 133.

<sup>102</sup> Zitat Frantz FANON, in: YOUNG, Postcolonialism, a.a.O., S. 139.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Darstellung etwas Allgemeingültiges, sie zeigt etwas, wie es *ist*. Doch wie weiss man, ob etwas so ist, wie es gezeigt wird, und inwieweit wird das, was existiert, von dem Subjekt des Wissens konstituiert? Verleihen bestehende Machtverhältnisse den Repräsentationen Autorität und machen sie zu „natürlichen“, nicht hinterfragbaren Wahrheiten?<sup>103</sup> Es ist also unabdingbar, die SprecherInnen-Position in allen Facetten offenzulegen und zu reflektieren, denn wie kann man einer Erzählung folgen und sie verstehen, wenn man nicht weiß, wer die ErzählerInnen sind?

### **Wer spricht?**

Wer spricht denn eigentlich über die anderen Sitten und Gebräuche? Wird die Position der SprecherInnen in der Ausstellung ersichtlich? Said beobachtet die gängige Ausblendung der SprecherInnenposition in eurozentrischen Erzählungen. Durch die Konstruktion der imaginierten *Anderen* werden diese besprochen und erzählt, ohne selbst das Wort ergreifen zu können. Die Repräsentation spricht *für* die Repräsentierten und verdeckt so deren Stille und Teilnahmslosigkeit<sup>104</sup>.

This silence is thunderous, for me at least. Look at the many pages of very brilliantly sophisticated argument in the works of the metatheoretical scholars (...) and you will begin perhaps suddenly to note how someone, an authoritative, explorative, elegant, learned voice, speaks and analyzes, amasses evidence, theorizes, speculates about everything – except itself. Who speaks? For what and to whom?<sup>105</sup>

„Wer spricht?“ ist einer der entscheidenden Punkte, denen ich in der nachfolgenden Analyse nachgehen möchte, denn um ihn herum gruppieren sich auch die meisten anderen hier relevanten Fragen. Wird offengelegt, wer die Ausstellung erzählt und wie der Hintergrund der Erzählenden einzuordnen ist? Wird die Institution, in der die Ausstellung zu sehen ist, und ihre Deutungs- und Repräsentationsmacht reflektiert? Welche geschichtlichen Rahmenbedingungen liegen den Repräsentationen zugrunde?

---

<sup>103</sup> Vgl. SAID, *Orientalism*, a.a.O., S. 325–326.

<sup>104</sup> Vgl. Ebenda, S. 94–95.

<sup>105</sup> ders., *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, a.a.O., S. 212.

Muttenthaler und Wonisch verstehen eine Ausstellung als Sprechakt und diskursive Praxis der AusstellungsmacherInnen, die zu etwas Position beziehen, die wiederum subjektiv und damit zu einem gewissen Grad fiktional ist.<sup>106</sup> Doch wie in einem real gesprochenen Gespräch kann dieses nur Dialog werden, wenn die SprecherInnenposition offen und sichtbar ist. Je mehr sie dies ist, desto mehr können BesucherInnen ihre Positioniertheit erfassen und selbst „zurücksprechen“.<sup>107</sup> Entsteht also in dieser Ausstellung eine offene Dialog- und Diskurssituation, die die Verhandlung von Inhalten ermöglicht?

Wie ist das Verhältnis zu denen, über die gesprochen wird? Haben sie in irgendeiner Weise Anteil an den Inhalten, die präsentiert werden?

James Clifford schlägt hierzu vor, das Museum als eine „Contact Zone“<sup>108</sup> neu zu definieren. Ein Museum wird weniger als eine Sammlung, sondern vielmehr als eine Art reziproke Beziehung mit den repräsentierten Kulturen oder *communities*, in ethnographischen Museen also meist die Ursprungsgesellschaften, gedacht.

Mit einem solchen Kontaktzonen-Museum ist nicht nur Beratung mit und Fachkenntniserwerb von indigenen InformantInnen gemeint, sondern eine konstante Verhandlung von ungleichen Machtverhältnissen, in der diese immer sichtbar bleiben. Die Subversion von gängigen Repräsentationen und die Zusammenarbeit müssen auch immer die „coerced performances of identity“<sup>109</sup> und die lange Geschichte der ideologisch gefärbten Darstellung von „exotischen“ Kulturen in westlichen Museen im Blick behalten. Eine Kontaktzone wird das Museum, indem es gerade die historisch gesetzten Grenzen der dominanten hegemonialen Strukturen in seiner Interaktion mit den Ursprungsgesellschaften überwindet und verschiebt; indem es zu einem öffentlichen Raum für

---

<sup>106</sup> Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 38–40.

<sup>107</sup> Vgl. Mieke BAL, Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2006, S. 94.

<sup>108</sup> James CLIFFORD, Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge MA, London 1997, S. 188–219.

Den Terminus leiht Clifford von Mary Louise Pratt, die koloniale Begegnungen von vorher geographisch und historisch entfernten Kulturen als historische Pfade definiert, die sich kreuzen und in interaktiven und improvisierten Prozessen Beziehungen zueinander aufbauen und sich gegenseitig konstruieren. Die historisch spezifische Dimension des gewaltsamen europäischen Kolonialismus bezieht er sowohl auf die geschichtliche Situation als auch auf die weiterführenden (neo-)kolonialen Mechanismen der epistemischen und repräsentationalen Gewalt.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 197.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Zusammenarbeit, geteilte Kontrolle, vielschichtige Übersetzungen und ernstgemeinte Uneinigkeit wird.<sup>110</sup> Clifford plädiert für ein demokratisches Museum

(...) that would challenge the hierarchical valuing of different places of crossing. It argues for a decentralization and circulation of collections in a multiplex public sphere, an extension of the range of things that can happen in museums (...). A contact perspective argues for the local/global specificity of struggles and choices concerning inclusion, integrity, dialogue, translation, quality, control.<sup>111</sup>

Aber auch in einem Museum, das als „Contact Zone“ gedacht wird, reicht es nicht, die Repräsentierten zu Wort kommen zu lassen: „Denn nicht das, was sie sagen, ist entscheidend, sondern das, was gehört wird.“<sup>112</sup> Dieses Zitat soll nicht besagen, dass die Inhalte unwichtig wären; doch können sie offen für Eingliederungen in die herrschenden Diskursverhältnisse sein, die bestimmen, was als glaubhaft gehört wird. Laut Spivak können also die Subalternen, oder jede „nicht-repräsentierte“ Gruppe, nicht sprechen, denn mit „sprechen“ ist „natürlich eine Transaktion zwischen SprecherIn und HörerIn gemeint.“<sup>113</sup> Die Art und Weise, wie sie gehört werden und welche Fragen gestellt werden, sind von hegemonialen Machtverhältnissen geprägt, und so ist alles, was gesagt wird, bereits in die vorhandenen Kategorien des vorherrschenden Diskurses eingeordnet. Es wird immer schwieriger, das ursprünglich Gesagte jenseits aller Vereinnahmungen zu hören. „Die Ordnung der Diskurse erlaubt die Artikulation bestimmter Sachverhalte nicht, da sie selbst auf diesem Schweigen beruht.“<sup>114</sup> Der diskursive Kontext bestimmt also, was wie gehört wird.

Den Diskurs als solchen in Frage zu stellen und Räume zu schaffen, von denen aus gesprochen – und also gehört – werden kann, ist sehr wichtig, denn es ermöglicht ein Verhandeln mit der Überdetermination durch Diskurse.<sup>115</sup> Die „ideologische Formation

---

<sup>110</sup> Vgl. ebenda, S. 204–208.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 214.

<sup>112</sup> STEYERL, Die Gegenwart der Subalternen, a.a.O., S. 8.

<sup>113</sup> SPIVAK, Can the Subaltern Speak?, a.a.O., S. 122.

<sup>114</sup> STEYERL, Die Gegenwart der Subalternen, a.a.O., S. 12.

<sup>115</sup> SPIVAK, Can the Subaltern Speak?, a.a.O., S. 103.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

[muss] in den *Gegenstand* der Untersuchung ein[ge]glieder[t]“ werden, „wenn nötig, indem wir das Schweigen *vermessen*.“<sup>116</sup>

Die wichtigsten entwickelten Fragen, die ich an die Ausstellung richten werde, lassen sich so zusammenfassen: Werden durch Raumatmosphäre und Objektpräsentation gewisse Stereotype und exotisierende Darstellungen erzeugt? In welchem Ausmaß wird eine dualistische Logik des Eigenen/Fremden reproduziert? Gibt es eine objektive Mastererzählung oder werden SprecherInnen-Positionen offengelegt? Bekommen die präsentierten Kulturen selbst eine Stimme? Wird die Rolle des Museums kritisch reflektiert? Wird die traditionelle Präsentationsweise eines Museums durchbrochen zugunsten einer vielstimmigen und paritätischen Darstellung, die hegemoniale Machtverhältnisse und die ihnen innewohnenden Diskurse verhandelt?

## 2.2. Methodischer Einblick – Ausstellungsanalyse

Im Folgenden sollen nun die verschiedenen für die Analyse verwendeten Herangehensweisen vorgestellt und erläutert werden.

Dabei werde ich mich hauptsächlich auf das beziehen, was im Raum sichtbar ist, d.h. was dem Besucher zu sehen gegeben wird. Damit meine ich allerdings nicht nur die offensichtlichen Inhalte, sondern auch den Subtext der Ausstellung, wahrnehmbar in Raumgestaltung, Objektarrangements, Textebene oder dem „Überschußdiskurs“<sup>117</sup>, der sich in unwillentlich oder unwissentlich vermitteltem und verschleiertem Inhalt sowie im institutionellen Rahmen zeigt.

Das Museum selbst wird seit einiger Zeit als interdisziplinäres akademisches Feld gedacht, zu dem es ein facettenreiches Spektrum an Zugängen und Perspektiven geben kann und sollte, um seiner Komplexität durch eine interdisziplinäre Analyse gerecht werden zu können.<sup>118</sup> Bisherige Analysemethoden „lesen“ Ausstellungen meist als

---

<sup>116</sup> SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, a.a.O., S. 78 (Hervorhebung im Original).

<sup>117</sup> BAL, *Kulturanalyse*, a.a.O., S. 80.

<sup>118</sup> Vgl. Joachim BAUR, *Museumsanalyse: Zur Einführung*, in: ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 7.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Texte<sup>119</sup>, was jedoch die sinnlichen und atmosphärischen Raumerfahrungen, die einen eher interpretativen Zugang benötigen, nicht mit einschließt. Es gibt darüber hinaus Bedarf, auch andere Methoden und Strategien zu entwickeln, um die verästelten Dimensionen der Institution Museum genauer beleuchten zu können.

So vielfältig wie der Ort Museum und die in ihm stattfindenden Ausstellungen möchte ich auch die Herangehensweise bei der Analyse gestalten, um der Vielschichtigkeit der Institution, der Inhalte und Kontexte gerecht zu werden. Ziel ist es dabei, möglichst vielen expliziten und impliziten Bedeutungsschichten auf die Spur zu kommen und so ein kritisches Gesamtbild über die Aussage der Ausstellung zu erlangen. Gleichzeitig überschneiden sich dabei aber manche der Fragestellungen der verschiedenen Herangehensweisen. Dies soll hier allerdings weniger als Schwäche, sondern als Potential behandelt werden: so können vielleicht dieselben Gesichtspunkte unter verschiedenen analytischen Rahmenbedingungen betrachtet werden.

Die Ausstellung soll vor allem aus meiner Perspektive einer informierten Besucherin analysiert werden, daher ist eines der Grundinstrumentarien der Ethnographie, die teilnehmende Beobachtung, hier nur insoweit relevant, als sie sich nicht auf die Entstehung der Ausstellung, also auf die Mechanismen der Konzeption und der Institution, bezieht, sondern auf die Rezeption.

Doch jegliche ethnographische Forschung beinhaltet immer einen Akt der Interpretation durch den Ethnographen, der das, was er sieht, in sein eigenes Wahrnehmungsraster eingliedert.<sup>120</sup> Folglich beeinflusst auch die Subjektposition der Autorin die Ergebnisse der weiteren Analyse. Insbesondere durch die Teilhabe an der dominanten weißen, geschichtlich verorteten Kultur, in der die modernen westlichen Museen entstanden sind, ist die Autorin sich bewusst, dass sie als „*native*“ an die Ausstellung und das Museum mit eigenen Vorstellungen und Vorurteilen herantritt.

---

<sup>119</sup> Vgl. Stuart HALL (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997);

Vgl. BAL, *Kulturanalyse*;

Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, *Gesten des Zeigens*;

Vgl. Jana SCHOLZE, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004;

Vgl. Thomas THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010.

<sup>120</sup> Vgl. Eric GABLE, *Ethnographie: Das Museum als Feld*, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 97.

Die ethnographische Herangehensweise der teilnehmenden Beobachtung scheint mir nicht nur aufgrund des zu untersuchenden Museums passend, sondern vor allem deshalb, weil das Museum als Teil unserer Gesellschaft ein prädestinierter Ort für Feldforschung zu diesem Thema ist, da es ja um die Geschichten geht, die ein ethnographisches Museum erzählt und zwar als Ausdruck unserer eigenen Kultur und Gesellschaft mit ihren Annahmen zu anderen Gesellschaften. Weiterhin wird uns in diesem Zusammenhang im dritten Kapitel interessieren, wie man das Völkerkundemuseum als Ort der eigenen Geschichte denken kann, d.h. als ein Museum über die europäische westliche Kolonialgeschichte und das Phänomen des ethnographischen Museums an sich.

### **Dichte Beschreibung**

Die ethnographische Methode der Dichten Beschreibung, die von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch für die Ausstellungsanalyse abgewandelt wurde<sup>121</sup>, wird den Hauptbestandteil meiner Analyse bilden. Basierend auf der Herangehensweise des Ethnologen Clifford Geertz soll die Ausstellung wie ein fragmentarisches, widersprüchliches und tendenziöses Manuskript, also wie ein Text, gelesen werden, um sich ein kulturelles System zu erschliessen, „das sich nicht nur in gesellschaftlichen Institutionen und sozialem Verhalten, sondern in den fragilen Formen ikonischer und symbolischer Zeichen niederschlägt.“<sup>122</sup>

Die Methode wird einerseits mikroskopisch angelegt, d.h. ein kleiner Teil eines Systems wird eingehend betrachtet, um von ihm Rückschlüsse auf das Ganze zu ziehen: hier also die Ausstellung als Teil des Museums und der weiteren Museumslandschaft in einer westlichen Gesellschaft oder ein bestimmtes Objektarrangement als Teil der Ausstellung. Andererseits ist die Analyse der Dichten Beschreibung auch als deutend zu sehen, da die Betrachtungen und Analysen des Forschenden bereits Interpretationen darstellen, die individuellen und kulturellen Wahrnehmungsmustern verhaftet und damit auch schon positioniert sind. Deutend auch in der Weise, dass die Analyse einen interpretativen

---

<sup>121</sup> Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 49–53.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 49.



(Post-)Koloniales Ausstellen?

Zugang darstellt und Assoziationen durch einen „abduktiven Schluss(...)“<sup>123</sup> zu Erkenntnis werden sollen.

Die Narrative der komplexen und intermedialen Form einer Ausstellung entstehen durch das Zusammenspiel verschiedener Medien, Präsentationstechniken und Sehkonventionen. So soll die Ausstellung nicht nur unter dem Gesichtspunkt des thematischen Aufbaus und des Arrangements der Exponate betrachtet werden, sondern besonders auch unter dem Aspekt der dichten Textur, die in einer Ausstellung durch das Zusammenwirken aller visuellen Elemente mit Text und Raum entsteht.<sup>124</sup>

Die Bedeutungsproduktion, die durch das Selektieren und Anordnen von Exponaten im Raum entsteht<sup>125</sup>, ist folglich konstitutiv, aber nicht die einzig relevante. Bestimmte Erzählungen werden favorisiert und unterstrichen durch absichtsvolle Anordnung im Raum, doch da nicht intendierte, objektimmanente Assoziationen<sup>126</sup> und verschiedene kulturelle oder individuelle Codes<sup>127</sup> vielfach in der Rezeption mitwirken, können auch mehrere Lesarten in einer Ausstellung nebeneinander existieren. Ziel einer Analyse ist auch, gerade die abweichenden Lesarten und alternative Erzählstränge in Augenschein zu nehmen, um daraus auf implizit vorausgesetzte Bedeutungen sowie gesellschaftliche Wertungen und Normen zu schliessen. Die unterschiedlichen Deutungen sind wiederum vielschichtig, von Besucher zu Besucher potentiell verschieden und sind auch in der folgenden Analyse naturgemäß nur eine mögliche, subjektive und kontextabhängige Interpretation der vielen Lesarten der Ausstellung.

---

<sup>123</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>124</sup> Vgl. ebenda, S. 51.

<sup>125</sup> Vgl. ebenda, S. 48.

<sup>126</sup> Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 24;  
Vgl. Krzysztof POMIAN, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998 (1988), S. 50.

<sup>127</sup> Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 23.

## Codes und Kommunikationsprozess

Ein weiterer wichtiger Beitrag zu meiner Analyse wird die semiotische Herangehensweise von Jana Scholze und ihr Konzept der Entschlüsselung von Denotation, Konnotation und Metakommunikation sein.<sup>128</sup>

Unter Denotation wird hier demgemäß die vormuseale Gebrauchsfunktion verstanden, die in den meisten Fällen ein rasches Erkennen der Natur des Objekts und seines eigentlichen Bedeutungsinhalts sichert. Die Konnotationsebene eröffnet uns den Zugang zu möglichen Bedeutungen und Assoziationen, die durch den institutionellen und gesellschaftlichen Kontext, das Thema der Ausstellung oder die Anordnung und Kombinationen von Objekten hervorgerufen werden. Hier müssen auch die Effekte von Licht, Ton und jeglicher Inszenierung im Raum angesiedelt werden, die bestimmte Akzente setzen können und dadurch die zu vermittelnden Inhalte verändern oder in eine bestimmte Richtung zu lenken vermögen. Hierdurch werden bestimmte Geschichten erzeugt, andere unterdrückt. Die Deutungsoffenheit der Objekte überlässt den BesucherInnen Freiraum für Interpretation, die jedoch meist gerade von der Inszenierung im Raum in eine bestimmte Richtung gelenkt wird: „Denn gerade Visuelles und Sinnliches vermag auch da zu wirken, wo das rationale Argument gar nicht erst hinkommt.“<sup>129</sup>

Da es gerade in ethnographischen Museen oft vorkommen kann, dass durch den fernen Kulturkontext Objekte nicht eindeutig einer Funktion zugeordnet werden können, also sozusagen keine immediate Denotation für den Besucher ersichtlich ist, spielt bei solchen Objekten der konnotative Aspekt meist eine übergeordnete Rolle.<sup>130</sup> Ebenso sind gerade ethnographische Objekte offen für Interpretation in ihrer Repräsentation und konstituieren sich wie o.a. erst durch das ethnographische Sammeln als solche. Sie sind dadurch relativ variabel in ihren konnotativen Bedeutungen im Ausstellungszusammenhang und können, je nach vorherrschenden Normen und Wertungen, in einer „economy of meaning“<sup>131</sup> bestimmte Zuschreibungen erfahren.

---

<sup>128</sup> Vgl. ebenda, S. 30–38.

<sup>129</sup> Zitat Gottfried KORFF, in: THIEMEYER, Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, a.a.O., S. 88.

<sup>130</sup> Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 32.

<sup>131</sup> LIDCHI, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, a.a.O., S. 166.

Auf der Metakommunikationsebene finden wir wertvolle Hinweise auf den institutionellen Rahmen, den Ort und die Zeit der Ausstellung sowie auf die der Präsentation zugrundeliegenden akademischen, museologischen, politischen, gesellschaftlichen und individuellen Standpunkte. Diese wiederum sind immer eng mit der Gegenwart verknüpft und ändern sich mit politischem, wissenschaftlichem und gesellschaftlichem Wandel. Diese „Konventionen des Zeigens und des Mitteilens“<sup>132</sup> sind meist nicht explizit und werden von BesucherInnen nur teilweise bewusst wahrgenommen. Die Metakommunikationsebene gibt Aufschluss über die Diskurse, die von und in der Institution Museum zu einem gewissen geschichtlichen und gesellschaftspolitischen Zeitpunkt existieren. Vorausgesetzt wird zum Beispiel oft die objektive Deutungsmacht des Museums, wodurch selten die Konstruiertheit und der fragmentarische Charakter aller Erzählungen im Museum und die Positioniertheit der Institution offengelegt wird.

Analysiert wird mit Hilfe der Decodierung von in der Ausstellung vorhandenen Codes und Zeichen, die im Allgemeinen in einer Gesellschaft die Kommunikationsprozesse definieren. Da auch Ausstellungen als „Kommunikations- und Signifikationsprozesse“<sup>133</sup> gelten, lassen sich hierdurch Rückschlüsse über gesellschaftliche Codes und Werte aus den vermittelten Inhalten einer Ausstellung ziehen. Diese Inhalte beschränken sich nicht nur auf die intendiert erzählten Geschichten, sondern beinhalten auch alle Bedeutungsschichten, die neben dem Haupterzählstrang der Ausstellung bewusst oder unbewusst wahrgenommen oder vorausgesetzt werden, denn: „Representation works as much through what is *not* shown as through what is.“<sup>134</sup>

Visuelle Repräsentation vermittelt also Bedeutung durch das Entschlüsseln bestimmter kultureller Codes, die abhängig von der Zeit, dem Ort und der kulturellen Gemeinschaft die Aussagen und die Rezeption bestimmen.<sup>135</sup> Da es keinen universellen Code gibt, der überall verstanden wird, weil schon innerhalb einer Gesellschaft verschiedene Subcodes existieren und der Hauptcode sich kontinuierlich verändert, ist es unerlässlich für jede Ausstellungsanalyse, schon von vornherein diesen Kommunikationsrahmen festzulegen.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 37.

<sup>133</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>134</sup> HALL, The Work of Representation, a.a.O., S. 59 (Hervorhebung im Original).

<sup>135</sup> Vgl. ebenda, S. 39.

<sup>136</sup> Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 25.

## Das Museum als Quelle

Diese Methode, die aus der Geschichtswissenschaft kommt, ermöglicht uns, das Museum selbst oder eine kulturhistorische Ausstellung als geschichtliche und kontextabhängige Quelle zu sehen, die ihrerseits Grundlage neuer Erkenntnisse sein kann.<sup>137</sup> Hier wird ein bestimmtes kontextspezifisches Wissen weitergegeben, das sozusagen die Geschichtlichkeit der Inhalte hervortreten lässt. Die Art und Weise, wie das Wissen präsentiert wird, ist zeit- und raumabhängig in dem ständigen Prozess des Verlierens und Kreierens der Repräsentation und Neuproduktion der Geschichte.<sup>138</sup> Jedes geschichtliche Wissen – so auch das, was in entsprechenden Ausstellungen vermittelt wird – ist wie o.a. ein zeitgenössisches, weil die gegenwärtige politische, soziale und gesellschaftliche Situation sowie auch der Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis immer den Blick auf die Vergangenheit und die Inhalte färben und die Fragen bestimmen, für die sich eine Gesellschaft zu einem gewissen Zeitpunkt interessiert.<sup>139</sup>

Die Methode ermöglicht ebenso, die Sammlungs- und Institutionsgeschichte in den Blick zu nehmen, da diese als Teil der historischen Quelle begriffen werden. Somit ist auch die Sammlungspolitik von Relevanz, denn „collecting is usually a positive intellectual act designed to demonstrate a point“<sup>140</sup>. Im Hinblick auf die Geschichte des Völkerkundemuseums Wien kann man davon ausgehen, dass dies zuvorderst das Prestige und der weltpolitische Anspruch für die fürstlichen Sammlungen oder aber ein wissenschaftlicher Forschungsanspruch waren, die der Besitz von Artefakten aus Kulturen jenseits des eigenen Herrschaftsbereiches verhieß.<sup>141</sup>

Da es sich beim Quellenlesen naturgemäß meist um reine Textanalyse handelt, vernachlässigt diese Methode die räumliche und sinnliche Erfahrung einer Ausstellung und kann nur in Anhaltspunkten die Gesamtheit der Wirkung der Objekte im Raum und deren

---

<sup>137</sup> Vgl. THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, a.a.O., S. 83.

<sup>138</sup> Vgl. ebenda, S. 74.

<sup>139</sup> Vgl. ebenda, S. 75.

<sup>140</sup> Zitat PEARCE, in: THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, a.a.O., S. 79.

<sup>141</sup> Vgl. Sharon MACDONALD, *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, in: *museum and society*, 1 (1), S. 3.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Beziehung zueinander nachzeichnen. Analog zur Analyse historischer Quellen eignen sich eher Fragen nach den AutorInnen – also den KuratorInnen – der Quelle sowie nach seinen AdressatInnen. Zentral ist auch die Frage nach institutionellen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, in denen sich die AutorInnen sowie gegebenenfalls auch die AdressatInnen befinden.

Des Weiteren lassen sich Analysepunkte zum zentralen Thema und zum formalen Aufbau der Quelle gewinnbringend übertragen. Welcher wissenschaftlichen Schule sind die AutorInnen oder die Institution verhaftet? Was ist das Thema der Ausstellung, und welche Zentralobjekte bestimmen die Präsentation? Eine wichtige Fragestellung widmet sich daher auch hier der Inszenierung, den Raumbildern und den durch sie, oft unbewusst, vermittelten Inhalten – man kann sozusagen „zwischen den Zeilen lesen“. Weiterführend hierzu wird auch der analytische Zuschnitt der Quellenforschung zu einer nützlichen Kategorie im Hinblick auf den Aufbau im Raum: ist die Ausstellung chronologisch oder systematisch gegliedert, und lenkt ein Parcours den Weg der BesucherInnen?

Schließlich lässt sich anhand dieser Methode noch die Frage stellen, ob die Entstehung der Ausstellung selbst oder die Geschichte des Museums an sich in der Ausstellung thematisiert wird. Gibt es Bemühungen offenzulegen, inwieweit das Thema, die Darstellung und die Inhalte konstruiert und aus einer bestimmten Perspektive behandelt werden? Wird den BesucherInnen die Möglichkeit gegeben, das vermittelte Wissen als verhandelbar und geschichtlich positioniert wahrzunehmen?

### **Semantisches Verfahren**

Da in den vorangegangenen Methoden eine Ausstellung eher als Text begriffen wird, muss hier noch ein weiteres Element der Textanalyse eingeführt werden, das ermöglichen soll, die „Grammatiken des Ausstellens“<sup>142</sup> näher zu ergründen. Hierbei geht es darum, syntagmatische und paradigmatische Bedeutungen von Objekten zu erforschen, um in der Ausstellung gebildete Narrative aufzuschlüsseln und inhärente kulturelle Assoziationen zu erkennen. Syntagmatische Assoziationen entstehen durch die Zusammenstellung von Exponaten, damit diese eine bestimmte Geschichte erzählen sollen, während

---

<sup>142</sup> MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 58.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

paradigmatische Assoziationen kulturelle oder auch individuelle Assoziationsketten von semantisch nahestehenden Begriffen sind.<sup>143</sup>

Sehr wertvoll ist dieser Ansatz in der Analyse der Objektzusammenstellungen, denn hier können durch das semantische Verfahren Aussagen von Arrangements, Juxtapositionen und Inszenierungen ein klareres Bild über die Bedeutungsgenerierung in einer Ausstellung geben, d.h. darüber, welche Geschichten von einem bestimmten Exponat ausgehen und welche anderen unerwähnt bleiben. Fragen über die Auswahl und die Anordnung der Exponate, ebenso wie über die Wahl der Objekte zur Illustration bestimmter Erzählungen kann nachgegangen werden. Bestimmte gesellschaftliche Konventionen oder subjektive Selektionen können ebenso wie Zuschreibungen hinterfragt werden.

### **Close Reading**

Im Anschluss an die semantische Methode möchte ich auch noch auf die semiotische Ausstellungsanalyse von Mieke Bal verweisen, die durch *close reading* besonders die Texte in einer Ausstellung als Ausgangspunkt für eine Analyse verwendet. Hierbei werden Fragen aufgeworfen, die die Vereinbarkeit oder Widersprüchlichkeit von erläuternden Texten mit den „dazugehörigen“ Objekten untersuchen. Auch sie streicht vorausgesetzte und positionierte Wissensvermittlung heraus, die objektiv wirken möchte, aber doch grundlegend dem eigenen kulturellen und gesellschaftspolitischen Hintergrund verhaftet bleibt.

Weiterhin fokussiert sich diese Methode auf die SpeckerInnen-Position in Ausstellungen. So wird mittels Vergleich mit einer persönlichen Dialogsituation das sprechende Subjekt als der „expositorische Akteur“<sup>144</sup> einer Ausstellung oder eines Museums identifiziert, der informiert, belehrt, überredet oder bevormundet. Sie stellt sich die Frage, ob die BesucherInnen mit ihm in Austausch treten können, oder sind sie nur RezipientInnen und können nicht widersprechen? Die Inhalte einer Ausstellung werden mit dem unbeteiligten Dritten gleichgesetzt, über den gesprochen wird, der jedoch nicht bestimmen kann, was

---

<sup>143</sup> Vgl. ebenda, S. 59–60.

<sup>144</sup> BAL, Kulturanalyse, a.a.O., S. 95.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

über ihn mitgeteilt wird.<sup>145</sup> In die Analyse soll demgemäß eine genauere Betrachtung der Sprechverhältnisse in der Ausstellung miteinfließen, um die Art der Inhaltsvermittlung sowie auch die SprecherInnen-Position zu ermitteln.

Vor der Hintergrundfolie der dargelegten Analysemethoden wird mich ein Zusammenschnitt im Sinne einer „Methoden-Bricolage“<sup>146</sup> in den Raum begleiten.

---

<sup>145</sup> Vgl. ebenda, S. 93.

<sup>146</sup> MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 62.

### 3. Analyse der Dauerausstellung “Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder”

Der zeitliche Bogen spannt sich dabei von den Kuschanakönigreichen um die Zeitenwende über die Göttervielfalt der Hindus bis hin zu rezenten religiösen Praktiken in Vietnam oder die Christianisierung der ehemaligen Kopffägerkultur in Nordost-Indien. So wird erkennbar, dass religiöse Vorstellungen auch in einer modernen Welt das Denken in Asien prägen – Buddha, Shiva und Vishnu aus den alten Schriften sind lebendig wie vor zweitausend Jahren.<sup>147</sup>

Mit den oben ausgeführten Analysemethoden sollen nun die entwickelten Fragen zum postkolonialen Kontext in diesem Kapitel auf die Dauerausstellung „Süd-, Südostasien und Himalayaländer: Götterbilder“ des Museums für Völkerkunde in Wien angewandt werden. Zunächst ist im Folgenden der Gesamteindruck des Raumes zu schildern – des Raumes im Stadtbild sowie auch des Innenraumes der Ausstellung. Hier soll versucht werden, einen ersten Eindruck der BesucherInnen auch für die LeserInnen nachvollziehbar zu machen, um dann in genauerer Analyse des Raumes auf Bedeutungen und Zuweisungen – implizit und explizit – zu schliessen, die durch Deutung, Inszenierung und Anordnung im Raum entstehen.

Im Anschluss daran wird sich die Analyse dann einzelnen Objektarrangements zuwenden. Diese sind nicht in einer bestimmten Reihenfolge ausgewählt, zumal auch kein festgeschriebener Parcours in der Ausstellung existiert, sondern sind eine subjektive Auswahl der Autorin, die dem Forschungsinteresse dieser Arbeit am dienlichsten erschien. Hierbei soll insbesondere auch auf die Textebene eingegangen werden.

---

<sup>147</sup> <http://www.khm.at/khm/ausstellungen/archiv/2009/schausammlung-sued-suedostasien-und-himalayalaender/> (28. Mai 2010), aus dem Website-Text zur Ausstellung. Hier drängt sich spontan die Frage auf: Sind auch die asiatischen Gesellschaften, die in der Ausstellung gezeigt werden, nach europäischem Maßstab auf dem Stand von vor zweitausend Jahren stehengeblieben?



### 3.1. Die Architektur als Machtindikator

Das Museum für Völkerkunde Wien befindet sich prominent im Corps de Logis der Neuen Burg direkt am zentralen Burgring in der Wiener Innenstadt. Repräsentativ gelegen zwischen der alten Hofburg, der Nationalbibliothek und, auf der anderen Seite der Ringstrasse, den Kunst- und Naturhistorischen Museen, ist das Völkerkundemuseum dennoch nicht sogleich zu finden, weil von der Strasse her nicht gekennzeichnet und ohne direkten Zugang zu ihr. Muttenthaler und Wonisch bemerken hierzu die interessante Lage des Museums im ehemaligen Zentrum der Macht, sowie gleichzeitig an dessen Peripherie als uneingesehener Seitentrakt.<sup>148</sup> Das Museum ist durch den entsprechenden Rahmen schon ein Ort, in den bestimmte Geschichten und Werte einer spezifisch historischen europäischen Gesellschaft eingeschrieben sind. Die Verortung des Museums in einem Raum der Macht zur Zeit des Kolonialismus bedeutet hier auch eine Einordnung in eine bestimmte, historisch behaftete Tradition und Weltsicht.

Die Lage in der Neuen Burg wird den BesucherInnen beim Eintreten sofort ersichtlich durch die großen gusseisernen Portale, die Eingangshalle, sowie auch durch den herrschaftlichen Lichthof, der, klassizistisch im Stil, eine Inszenierung der europäischen Prachtentfaltung der Monarchie widerspiegelt. Ihre Größe und Bedeutsamkeit werden eindrucksvoll vermittelt.

Die zentrale Halle erstreckt sich über zwei Stockwerke und wird auf beiden Etagen von einer Galerie umlaufen. Charakteristisch für einen Schloss- oder Museumsbau des 19. Jahrhunderts, lässt jedoch in der Halle nichts darauf schliessen, dass man sich in einem Völkerkundemuseum befindet. Selten, wenn überhaupt, sind Hinweisschilder auf die Ausstellungen oder Schausammlungsräume zu finden, der Besucher ist meist seiner eigenen Orientierung überlassen.

Für eine westlich geprägte Besucherin wie die Autorin scheint die Architektur zunächst der „natürliche“ Rahmen für die Institution Museum zu sein – eine Institution, die in der Tradition der europäischen Größe und Machtentfaltung des 19. Jahrhunderts steht. Doch wird man hier nach einiger Zeit gewahr, dass der architektonische Rahmen und die zentrale Halle sozusagen den „Blick“ repräsentieren mit dem man auf die ausgestellten

---

<sup>148</sup> Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 35.

Inhalte schaut. Die europäisch herrschaftliche Architektur einer als Glanzzeit Europas verstandenen Epoche, die hier den Eingang und zugleich den Mittelpunkt des Gebäudes bildet, verleitet leicht dazu, sich diese Perspektive quasi unbewusst anzueignen und die Ausstellungen mit vorgeprägten Augen zu rezipieren. Auf metakommunikativer Ebene wird die europäische Kultur als Blickachse gesetzt, durch die man die dargestellten anderen Kulturen betrachtet: das Andere, was zu sehen ist, wird erst durch den europäischen Blick zu einem *Anderen*, Exotischen oder Abweichenden. Das Zentrum der Definition des *Anderen* ist also Europa und seine Macht des Zeigens und des Deutens wohnt schon der Architektur inne.

Die Ausstellung ist in verhältnismäßig kleinen, fast unscheinbaren Seitenräumen untergebracht, so als ob ihnen nicht die gleiche Wichtigkeit zukäme wie der zentralen Halle – obwohl doch das Museum ihnen gewidmet ist. Dieser Sachverhalt unterstreicht erneut die eurozentrische Wirkung des Raumeindrucks.<sup>149</sup> Die Zentralität und Stärke der europäischen Macht und deren Anspruch auf internationale Bedeutung werden hier demonstriert, und es wird dementsprechend eine Legitimierung des Museums und seines Diskurses vorgenommen. Was hier gezeigt wird, ist als wissenschaftliche Wahrheit und natürliche Repräsentation der Realität zu sehen. Die Macht, die das Wissen stützt und als objektiv setzt, lässt dieses im Foucault'schen Sinne als „Wahrheit“ erscheinen. So sichtbar der europäische Blick durch die umgebende Architektur auch sein mag, ist der Institution Museum und ihren Aufgaben doch scheinbar eine Neutralität und ein natürlicher Geltungsanspruch zu eigen, die jenseits aller Positioniertheit zu liegen scheinen.

Prunkvolle zweifächrige Treppen führen in das obere Geschoss, in dem die Dauer- ausstellung zu asiatischen Götterbildern zu finden ist. Dies ist ebenfalls nicht durch Hinweisschilder zu erkennen, sondern nur aus einem Plan, den man am Ticketschalter erst erfragen muss. Die „Süd-, Südostasien und Himalayaländer“-Abteilung ist bisher der erste fertiggestellte Teil der Neuaufstellung der Schausammlung, sodass die anderen oberen Räume noch für BesucherInnen geschlossen sind. Sonderausstellungen sind zurzeit im Erdgeschoss untergebracht. Wenn man die mächtige Stiege erklommen hat, führt der Weg weiter durch den großen Lichthof einmal rund um die Galerie, was den BesucherInnen neuerlich die ganze Größe des Gebäudes und seines herrschaftlichen Atriums ins Bewusstsein ruft.

---

<sup>149</sup> Vgl. ebenda, S. 149.

### 3.2. Verhandlung der kuratorischen Autorität

Die thematisch organisierte Dauerausstellung behandelt die Religionen Süd-, Südostasiens und der Himalayaländer. Auf der Eingangstür aus Glas ist sowohl die Region als auch der Titel „Götterbilder“ zu lesen. Allerdings gibt es keine einführende Texttafel zum Thema allgemein oder seiner Auswahl. Zwei an der Rückwand nach der Eingangstür angebrachte Tafeln geben ein kurzes Statement des Kurators über die thematische Auswahl wieder:

Diese Ausstellung erzählt von religiösen Vorstellungen in Asien. Dabei wird vom Buddhismus, Hinduismus und Ahnenkult, von vergöttlichten Helden oder ritueller Kopfjagd gesprochen, doch können die hier gemachten Aussagen nicht das religiöse Tun aller Menschen abdecken, welche die jeweilige Religion praktizieren. Die gelebte Realität in Asien sieht immer auch anders aus. Zwar folgen diese buddhistischen Mönche alle den grundlegenden Sätzen, wie sie in den Heiligen Schriften dargelegt sind, doch erwecken erst ihre individuellen Handlungen die Lehre des Buddha zum Leben. Die museale Präsentation kann so über die Darlegung eines „größten gemeinsamen Nenners“ nie hinausgehen.

Wenn die Museumsbesucher mit ausgewählten Aspekten aus den Lebenswelten in Asien konfrontiert werden, müssen sie sich immer der Tatsache bewusst sein, dass dies aus dem Blickwinkel einer Berichterstatters von außen geschieht – hier aus dem des Kurators dieser Ausstellung, Christian Schicklgruber.

Diese Hinweisschilder, links der Tür auf Deutsch, rechts auf Englisch, beziehen sich auch auf eine Reihe von Fotos von buddhistischen Mönchen in ihrer spezifischen Tracht, die unterhalb der Texttafeln angebracht sind.

Es fällt positiv auf, dass auf die Subjektivität und Selektivität der Darstellung hingewiesen wird sowie auch auf die Diskrepanz zwischen gelebter Wirklichkeit und der Darstellung in einem Museum. Zweifelsohne ist dieser Hinweis ein wichtiger Schritt in die Richtung der Offenlegung der musealen Definitionsmacht und der Miteinbeziehung des Reflexionspotentials der Besucher.

Dennoch liegt für die Autorin hier die Annahme nahe, dass diese Erwähnung eher eine symbolische ist, um den neueren Anforderungen der reflexiven Museologie und der postkolonialen Kritik an ethnographischen Museen gerecht zu werden und mit einem kurzen Kopfnicken die Existenz der oben ausgeführten Überlegungen und Theorien zu

würdigen. Die spezifische Art der wissensgenerierenden Prozesse in einem ethnographischen – oder in jeglichem – Museum und die Prämissen, von denen es ausgeht, werden nicht thematisiert, und so können die hegemonialen Diskursformationen, die meist unhinterfragt maßgeblich und selbstverständlich für die westliche Gesellschaft sind, nicht aufgedeckt werden. Was es für eine idiosynkratische Sichtweise ist, die einen vom europäisch-normativen Selbst differierten *Anderen* klassifiziert und als wichtig erachtete Informationen nach eigenen Maßstäben darstellt, kann den BesucherInnen nicht vermittelt werden.

Im Raum selbst erhärtet sich dann die Vermutung, dass keine tatsächliche Offenlegung der geschichtlichen und (post-)kolonialen Hintergründe in der Ausstellung verfolgt wird. Kein weiterer Verweis auf Museumsstrukturen, kuratorische Autorität oder westliche Wissenskonstruktionen lässt sich finden. Jedoch würde nur eine durchgehende Darstellung des sprechenden Subjekts der Ausstellung – und hier ist nicht nur der/die KuratorIn, sondern auch das Museum an sich und seine kulturelle Positionierung gemeint – „die Möglichkeit einer kritischen Dimension“<sup>150</sup> eröffnen.

Es wird wenig konsequent offengelegt, dass die ganze Präsentation ein individueller Ansatz neben vielen anderen möglichen ist, und übergangen, warum gerade diese Themenstellung jeder anderen vorgezogen wurde. Ebenso fehlt ein Hinweis darauf, wie der Kurator selbst zu dem erzählten Wissen kommt, was sein persönlicher und akademischer Hintergrund ist und ob ihn Beziehungen zu den dargestellten kulturellen Gemeinschaften verbinden. Dass eine Ausstellung dieser Art in einer so gearteten Institution ganz bestimmte Aussagen und Wertungen trifft, die historisch und gesellschaftspolitisch kontingent sind – nämlich eine angenommene Deutungs- und Definitionsmacht eines nationalen Museums in einem europäischen wissenschaftlichen Rahmen, die über Andersartiges in einer deterministischen Weise erzählt –, wird nicht thematisiert.

Die Annahme, dass die Texttafeln eher eine Alibi-Funktion haben, wird verstärkt dadurch, dass sie wie nachträglich eingebaute Elemente wirken und sich kaum in das Ausstellungskonzept einfügen. Sie sind an der Rückwand des ersten Raumes angebracht – im Rücken der BesucherInnen, wenn sie den Raum betreten –, sind kaum erleuchtet und zu hoch an der Wand befestigt, als dass sie einfach zu sehen und zu lesen wären. Das bedeutet, dass sie bestenfalls erst beim Verlassen der Ausstellung auf dem Weg aus

---

<sup>150</sup> BAL, Kulturanalyse, a.a.O., S. 94.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

der Tür hinaus überhaupt bewusst wahrgenommen werden. Diese gefühlte Distanz der Tafeln zum eigentlichen Raum und Inhalt vereitelt ihren Zweck, eine kritische Linie in der Ausstellung erfahrbar zu machen. Sie erweckt den Eindruck, dass die durchaus reflektierten Aussagen der Tafeln den ästhetischen Gesamteindruck der Ausstellung nicht trüben sollen.

Auch nach Lektüre der Tafeln stellt sich weiterhin die Frage, warum religiöse Ausprägungen als einziges Thema ausgewählt wurden, um eine so heterogene Region zu repräsentieren?

### 3.3. Thematische Ausrichtung

Die thematische Ausrichtung der Ausstellung ist sehr spezifisch gewählt und schränkt die Auswahl der Objekte auf kultische und religiöse Stücke im weitesten Sinn ein. Aus der Webseite des Völkerkundemuseums lässt sich jedoch entnehmen, dass der Schwerpunkt der Sammlung nicht ausschliesslich auf Artefakten religiöser und ritueller Art liegt<sup>151</sup>, sodass die thematische Fokussierung viele Fragen aufwirft.

Insbesondere muss sich der/die reflektierte BesucherIn doch wundern, warum gerade dieser – und nur dieser – Aspekt des kulturellen Lebens in Asien herausgegriffen wird. Ist die Religion der einzig für uns interessante und der einzig definierende Inhalt der Kulturen in Asien? Wäre denn eine umfassende Darstellung unserer Kultur, der zeitgenössischen oder auch historischen, möglich, nur indem man das Christentum und eventuelle andere Religionsgemeinschaften mit geringerer Anhängerzahl darstellt und erklärt? Wird durch den Fokus auf die Religion nicht eine bestimmte Sichtweise gestärkt, die nicht-europäischen oder nicht-westlichen Gesellschaften die Modernität aberkennt?<sup>152</sup>

Die praktizierte Religiosität mag zwar in weiten Teilen Asiens einen größeren Anteil am alltäglichen Leben haben, als dies in Europa der Fall ist. Andererseits wird auch in asiatischen Ländern die Religion immer unwichtiger im modernen Alltag, und der Zweifel

---

<sup>151</sup> Siehe hierzu den kurzen Abriss über die Geschichte der Sammlung auf [www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/](http://www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/) (28. Mai 2010).

<sup>152</sup> Vgl. KRAVAGNA, Konserven des Kolonialismus: Die Welt des Museums, a.a.O., S. 133.

an den althergebrachten religiösen Lebensweisen ist immer weiter verbreitet.<sup>153</sup> Zudem ist es einseitig, von Religionen in einer so großflächigen und variablen Region wie Asien verallgemeinernd zu sprechen. Wäre es nicht spannender zu untersuchen, inwiefern der voranschreitende Kapitalismus in Asien keine dem europäischen Weg ähnelnde Säkularisierung hervorgebracht hat oder inwiefern in asiatischen Gesellschaften sowie auch in europäischen eine Individualisierung der Religiosität zu beobachten ist?<sup>154</sup>

Die Ausstellungsobjekte, die gezeigt werden, sollen die jeweilige Kultur charakterisieren und metonymisch für sie stehen. Da das Museum meist eine identitätsbildende Institution mit Anspruch auf Deutungsmacht und Wissensvermittlung ist, ist eine Darstellung asiatischer Gesellschaften nur durch die dortigen religiösen Ausprägungen reduktionistisch und problematisch. Das Museum bzw. die AusstellungsmacherInnen kommunizieren durch die Wahl des Themas und der Objekte, durch ihre Inszenierung und Verortung im Raum des Museums bestimmte Werte/Wertungen über die spezifische Wissensvermittlung hinaus, lassen das Publikum aber meist an der Auswahl nicht teilnehmen. Je nachdem, wie Objekte präsentiert und in Kontext gebracht werden, können Geschichten der eigenen Überlegenheit oder der Unterentwicklung anderer Kulturen erzählt werden<sup>155</sup>, denn Anordnungen sind nie neutral und „exert strong cognitive control“.<sup>156</sup> Präzentierte Themen und Objektzusammenstellungen können leicht zu der *einen* gültigen oder wahren Repräsentation gerinnen, wenn die kuratorische Auswahl nicht explizit verhandelt wird.<sup>157</sup>

Sehr stark ist hier die Tendenz, Bilder und Geschichten zu repräsentieren, die nur ein sehr einseitiges Bild einer Gesellschaft – oder in diesem Zusammenhang einer Region – entwerfen. Dabei wird nicht nur auf konventionelle Vorstellungen religiöser Vielfalt in Asien zurückgegriffen, sondern die Kultur der Region als Ganzes wird weitgehend auf den religiösen Aspekt reduziert. Zum Beispiel finden sich weitere Verallgemeinerungen und Nivellierungen zu folkloristischen Traditionen, wie das Puppenspiel in Vietnam, das als

---

<sup>153</sup> Für eine umfassendere Diskussion hierzu vgl. Franz HÖLLINGER, Ursachen des Rückgangs der Religiosität in Europa, in: SWS-Rundschau (45.Jg.) Heft 4/2005, S. 424–448; sowie Statistiken auf [www.worldvaluessurvey.org](http://www.worldvaluessurvey.org). (28. Mai 2010).

<sup>154</sup> Vgl. Hans-Joachim SIMM (Hg.), Religionen der Welt, Frankfurt am Main, Leipzig 2007, S. 374–386.

<sup>155</sup> Vgl. Sharon MACDONALD, Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 51.

<sup>156</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Objects of Ethnography, a.a.O., S. 389–390.

<sup>157</sup> Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 60.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

religiöses Ritual dargestellt wird, obwohl dieses in der heutigen Zeit mehr oder weniger Volksfest-Charakter hat und nicht nur in religiösem Kontext gesehen werden kann. Eine bestimmte Sichtweise wird auf Kosten vieler möglicher anderer Perspektiven so bevorzugt, dass verschiedenartige Erzählungen ausgeblendet, zu einem gewissen Grad verschwiegen, werden.

In Anlehnung an Mieke Bal kann hier auch eine Tendenz ausgemacht werden, die Differenz zwischen monotheistischem Christentum und den polytheistischen Ausprägungen in Asien zu betonen oder sogar zu werten.<sup>158</sup> Der Titel der Ausstellung „Götterbilder“ scheint eine Lesweise von eher spiritistischen Religionen und Ahnenkulten zu begünstigen, die diese in westlichem Blick im Gegensatz zum monotheistischen Christentum als weniger ernst zu nehmend und „naturnah“ konstruiert. Dies reproduziert in gewisser Weise eine koloniale Vorstellung des kolonisierten „primitiven“ *Anderen* als der Natur näher als der Kultur und in wirtschaftlicher und intellektueller Entwicklung weit hinter Europa zurückliegend.<sup>159</sup>

Religiöse und rituelle Aspekte von anderen Völkern darzustellen, hat in ethnographischen Museen eine Tradition, die hier weitergeführt wird.<sup>160</sup> Dadurch bekommen derartige Repräsentationen einen Naturalitätswert, der Vorstellungen über andere Kulturen eindimensional werden lässt. Die Möglichkeit, den Kanon des Repertoires eines Völkerkundemuseums bei einer Neuaufstellung aufzubrechen, ist hier nicht nur nicht genutzt worden. Es stellt sich auch die Frage, warum der Kurator die Zentralität des Themas und seine spezifische Auswahl nicht bespricht. Inwiefern werden hier ethnographische Traditionen erneuert? Hatte der Kurator die Absicht, sich von der Tradition abzuheben, und worin könnte seine Präsentation sich von früheren Darstellungen unterscheiden?

Das Infragestellen der geschichtlichen Verortung des Museums und der jetzigen Ausstellung in dieser Institution hätte zur kritischen Öffnung und einer relationalen Sicht der Ausstellung beigetragen. Da jedoch nicht klargelegt wird, warum ausschliesslich der religiöse Aspekt herausgegriffen wurde, könnte man vermuten, dass der Beweggrund gewesen sein könnte, die oft noch zentrale Rolle der Religion in der Gesellschaft in vielen

---

<sup>158</sup> Vgl. BAL, Kulturanalyse, a.a.O., S. 86.

<sup>159</sup> HALL, The Spectacle of the 'Other', a.a.O., S. 239; 243.

<sup>160</sup> Vergleichend hierzu kann in vielen europäischen ethnographischen Museen (siehe z. B. Anmerkung 7) ein Schwerpunkt auf religiösen und handwerklichen Aspekten der fremden Kulturen beobachtet werden.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Ländern Asiens herauszustreichen, um gerade den Unterschied zu unserer eigenen zu betonen – ohne diese jedoch mit einem Wort zu erwähnen.

Die allgemeine Darstellung in der Ausstellung erscheint paritätisch und wertschätzend, dennoch wird eine Zweiteilung in das „Eigene“ und das „Andere“ vorgenommen, insoweit, als die eigene Kultur eine gesonderte Position einnimmt: sie wird *nicht* erwähnt.<sup>161</sup> Somit wird auch nicht der Referenzpunkt, den Said postuliert hatte, offengelegt, und die Präsentation läuft Gefahr, in das Allgemeingültige und Wissenschaftlich-Objektive abzugleiten, das die Präsentierten objektiviert.

Das Verschweigen der Umstände der Erzählung oder das Voraussetzen von gewissen Denk- und Sichtweisen kommt einer Ausblendung der SprecherInnen-Position gleich, in der aus dem Off über andere gesprochen wird, ohne diesen eine Stimme einzuräumen.<sup>162</sup> Zugleich wird auch die kulturelle Perspektive und Positioniertheit des Kurators und des Museums – trotz der namentlichen Nennung – verschleiert, die es den RezipientInnen ermöglichen würde, den Maßstab und die Subjektivität der Erzählung zu erfassen.

Eine Aufstellung, die die eigene Position nicht ausblendet und nicht als universal gültig setzt, könnte im Gegenzug die BesucherInnen zur Reflexion über die eigene Kultur und Religion ermuntern und die Bipolarität zum Fremden abbauen: „The juxtaposition of objects from different cultural systems signals to the viewer not only the variety of such systems but the cultural relativity of his own concepts and values.“<sup>163</sup>

Offen bleiben letztendlich die Überlegungen des Kurators zu der spezifischen Themenwahl, insbesondere kann nicht nachvollzogen werden, warum Religion den zentralen Fokus bildet. Auf der Webseite wird zwar der Anspruch formuliert, durch die Darstellung viele verschiedene Aspekte des alltäglichen Lebens der Menschen in Asien zu zeigen<sup>164</sup>, jedoch war mir ein derartiges Bemühen darum bei meinen Ausstellungsbesuchen kaum ersichtlich. Es wird zwar darauf hingewiesen, dass „je nach Kontext [...] ein und dasselbe Objekt eine ganz andere Geschichte erzählen“<sup>165</sup> kann. Doch gerade in

---

<sup>161</sup> Vgl. STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, a.a.O., S. 64–65.

<sup>162</sup> Vgl. SAID, Orientalism, a.a.O., S. 106;  
Vgl. SPIVAK, Can the Subaltern Speak?, a.a.O., S. 67.

<sup>163</sup> Michael BAXANDALL, Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 40.

<sup>164</sup> Vgl. [www.khm.at/de/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/](http://www.khm.at/de/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/) (26. Mai 2010).

<sup>165</sup> Ebenda (26. Mai 2010).



(Post-)Koloniales Ausstellen?

diesem Licht muss man sich erneut fragen, warum dann nicht noch, zumindest zusätzlich, andere Themen gewählt wurden.

Da der wachsende Zweifel an der eigenen Religion oder auch die Gleichgültigkeit ihr gegenüber in der westlichen Welt immer deutlicher hervortreten, behaupte ich, dass die religiöse Vielfalt und ihre Präsenz in asiatischen Gesellschaften eben das Fremde, die Differenz, ist, die als Objekt der Studie, als Fetisch des Staunens – über bunte Bilder, Farben und andere Gebräuche – immer noch das ist, was die Erwartungen an ein ethnographisches Museum erfüllt.<sup>166</sup>

Man könnte als BesucherIn das Gefühl bekommen, der Kurator habe ein buntes Kaleidoskop von Religionen, Ritualen und volkstümlichen Bräuchen zusammengestellt, die einerseits natürlich seinen eigenen subjektiven Eindruck widerspiegeln – der jedoch, wie schon erwähnt, nur zu Beginn kurz gekennzeichnet ist –, und andererseits dem allgemein kursierenden Bild von Asien als sehr buntem, vielfältigem Kontinent entsprechen, in dem die Wiegen der mystisch-verklärten Religionen des Buddhismus und des Hinduismus liegen. Dies reproduziert Vorstellungen von Asien unhinterfragt, und Andersartiges wird als Fremdes ausgestellt und codiert.

Problematisch ist hier, dass eben diese Fremdheit gezeigt wird, aber nicht durch Erleben so in die Nähe der BesucherInnen gerückt wird, dass es „das Fremde scheinbar überwindet und als dem Eigenen Ähnliches verständlich macht.“<sup>167</sup> Im Gegenteil, das Blickregime wird von der Ausstellung gezielt vorgegeben, die Blickrichtung ist einseitig und geht von „uns“ – implizit werden weiße, europäische, bürgerliche RezipientInnen vorausgesetzt – zu den „Anderen“.

---

<sup>166</sup> Vgl. Stuart HALL, *The Spectacle of the 'Other'*, a.a.O.

<sup>167</sup> Jana SCHOLZE, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004*, S. 166.

### **3.4. Analyse des Raumes**

#### **Der erste Ausstellungsraum**

Eine kleine, zunächst sehr unscheinbare Glastür ist mit dem in weiss gehaltenen Schriftzug „Süd-, Südostasien, Himalayaländer“ versehen. Zwar lässt die Tür dies nicht gleich vermuten; dennoch kann man sie eigentlich nicht verpassen, da man sowohl links als auch rechts (welchen Weg um die Galerie man nach der Treppe auch immer einschlägt) eine große, in die Wand eingelassene Vitrine passiert, in der überlebensgroße indische Götterstatuen aus Gips und Wachs ausgestellt sind.

Es muss schwierig gewesen sein, diesen riesigen Plastiken überhaupt einen Platz einzuräumen; mich ergreift beim Anblick dieser blutrünstigen Statuen, die in grellen Farben und mit furchterheischenden Blicken den Eingang markieren, allerdings das Gefühl, dass hier in erster Linie die Schaulust am Andersartigen und Bestätigung bereits gehegter Erwartungen an die Fremdheit Südasiens in einer ethnographischen Ausstellung durchaus bedient werden können.

Auf der modernen, schmucklosen Glastür ist in großen, doch schlecht zu erkennenden Lettern „Götterbilder“ zu lesen. Die Tür führt in den ersten Raum der Dauerausstellung, der dem Buddhismus in den Himalayaländern gewidmet ist.

Auffallend ist der Schritt vom lichtdurchfluteten Innenhof in das Dunkel des Ausstellungsraums, das auch der Lichtempfindlichkeit der Ausstellungsobjekte geschuldet sein mag. Dennoch treten die BesucherInnen in einen abgedunkelten, in sich geschlossenen Raum, der, wenn nicht unbedingt etwas Mystisches, so doch etwas Geheimnisvolles in sich birgt. Die BesucherInnen stehen vor einer unklaren Eingangssituation, finden jedoch schnell das von einer „Asien-Ausstellung“ Erwartete in den Exponaten: asiatisch anmutende rituelle Objekte und Bilder.

In diesem ersten Raum befinden sich zwei große, längs angeordnete Vitrinen, die einen Mittelgang sowie den Wandraum dahinter, an dem sich noch weitere Exponate befinden, freilassen. Direkt gegenüber der Glastür ist eine weitere, ebenfalls geschlossene Tür aus Holz mit gläsernen Einlässen, durch die man ob des geschliffenen Glases jedoch nicht hindurchblicken kann. Den BesucherInnen bleibt unklar, wie die Ausstellung weitergeht – ob überhaupt noch etwas kommt? – und wie sie sich orientieren sollen. Muttenthaler und

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Wonisch lesen diese Situation folgendermaßen: „Wenn auch wahrscheinlich nicht intendiert, handelte es sich dabei eigentlich um einen interessanten ‚Zugang‘ zu einem ethnologischen Museum, waren doch die europäischen Kolonialmächte, Forschenden und Reisenden auf den unbekanntem Kontinenten zunächst vor eine ähnlich ungewisse Situation gestellt.“<sup>168</sup> An dieser Eingangssituation hat sich auch nach der Renovierung und Neuauftellung, zumindest was die Asienräume betrifft, nicht viel geändert, so werden koloniale Logiken der Entdeckung „ferner Welten“ subtil fortgeschrieben.

Der Raumeindruck ist still, ein wenig verstaubt und geheimnisumwoben; etwas von der mystischen Aura, die den Buddhismus in der europäischen Vorstellung so oft umgibt, wird reproduziert. Interessant ist, dass die zentrale klassizistische Halle in diesem ersten Raum durch die Glastür zu sehen ist und dadurch präsent bleibt. Das europäische Zentrum ist immer noch in Sicht – einerseits vergegenwärtigt man sich weiterhin den eurozentrischen „Blick“, durch den man die Ausstellung rezipieren könnte, andererseits bleibt auch der Eindruck europäischer Dominanz, die die „Macht der Anordnung“<sup>169</sup> innehat.

### **Der zweite Ausstellungsraum**

Der Eindruck der Dunkelheit und Geschlossenheit verstärkt sich noch, wenn man durch die alte Holztür mit gläsernen Einlässen, die in diesem historischen Bau passend erscheint, in den eigentlichen Hauptraum der Ausstellung tritt. Noch dunkler als der vorherige empfängt den Besucher sogleich der Anblick von dramatisch ausgeleuchteten antiken Statuen alter indischer Gottheiten, die gleich einem Altar den BesucherInnen von der Stirnwand entgegenstrahlen. Der Raum ist still und kühl, kaum besucht – da ja auch nicht so einfach zu finden – und stimmt auf eine kontemplative Betrachtung ein.

Der Ort hat ein zeitloses Gefühl an sich, und man kann sich dank der modern zurückhaltenden Ausstellungseinrichtung zunächst ganz einlassen auf die Objekte, die in den Vitrinen zur Linken und zur Rechten effektiv ausgeleuchtet und präsentiert sind.

Die Fenster sind mit Sichtblenden ausgestattet, sodass der äußere Raum und die Zeit, die man vielleicht aus dem Sonnenstand ersehen könnte, ausgeschlossen sind. Der

---

<sup>168</sup> MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 150.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 9.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

architektonische Rahmen und die Stadtlage am Burggarten werden folglich ausgeblendet. Die Architektur des Raumes tritt in den Hintergrund und ordnet sich ganz seiner Funktion unter. Es entsteht fast der Eindruck eines sakralen Raumes<sup>170</sup>, der ganz der Betrachtung und der Wissensaneignung geweiht ist. Dadurch bekommt auch das vermittelte Wissen einen Anstrich des Sakralen oder zumindest des Allgemeingültigen, dem die BesucherInnen nicht widersprechen sollten. Der europäische Blick bleibt hier verborgen, und ein Schauraum des objektiven Wissens wird geschaffen:

Die sichere Distanz, die zwischen Betrachter und seinem Gegenüber geschoben wird, findet eine Entsprechung in ihrer Position im urbanen Raum. In diesem präsentiert sie sich als geschlossene, nur in Blickbeziehungen mit dem Außen verbundene Anlagen, in denen die Welt einem geschützten und kontrollierten Raum repräsentiert wird. Ausstellungen, Museen etc. sind in diesem Sinne auch Räume, in denen sich die Angst und das Unbehagen vor einem unberechenbaren und unübersichtlichen Außen vor der im eigenen Inneren repräsentierten Welt manifestieren (...).<sup>171</sup>

Ein Parcours ist nicht unmittelbar ersichtlich. Erst wenn man weiter in den Raum hineingeht, erkennt man symmetrisch zur Linken und Rechten angeordnete Vitrinen in parallelen Reihen, die der systematischen Themenwahl gerecht werden. Es gibt keinen vorgeschriebenen oder empfohlenen Weg, und man kann sich – da durch die enge Themenwahl jede Vitrine regional auch für sich selbst stehen kann – treiben lassen zu den Objekten, die den Blick zuerst anziehen. Allerdings nicht sehr weit, denn im Gegensatz zur herrschaftlichen Zentralhalle und den Stiegen ist der Ausstellungsraum eher überschaubar. Auch mit der weiteren Renovierung und sukzessiven Öffnung des Museums wird die Südasien-Abteilung nur einen kleinen Teil der ganzen Schausammlung ausmachen, es bleibt daher das Gefühl der Unproportionalität der eigentlichen Schauräume zur Eingangssituation.

Die weitere Ausstellungsarchitektur und Beleuchtung in den parallelen Vitrinen zu beiden Seiten ist unaufdringlich und funktional gehalten. Moderne, diskrete Vitrinen werden von oben ausgeleuchtet, die Objekte sind meist auf Sockeln oder dem Vitrinenboden aufgestellt, je nach Größe und Vielzahl der Ausstellungsstücke. Die Einförmigkeit und

---

<sup>170</sup> In etwas anderem Kontext spricht Brian O'Doherty von der „sacramental nature of space“ eines modernen „white cube“-Galerieraumes, der durch Ausblendung der äußeren Welt fast einen kirchlichen Raum schafft und die Objekte innerhalb zu ihrem mystischen Status als Kunst erhebt. Vgl. Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London 1999, S. 14–15.

<sup>171</sup> SCHWARZ, *Anthropologische Spektakel*, a.a.O., S. 70.

Strenge der Gestaltung hält sich im Hintergrund und eint die Zusammenstellung sehr distinkter Objektgruppen optisch zu einem Ganzen. Vermittelt wird aber auch der Eindruck von Objektivität und Wissenschaftlichkeit – sozusagen ein wissenschaftlich klassifizierender Überblick über den Stand der religiösen Dinge in Asien. Hierzu passt auch die englische Übersetzung der eingangs erwähnten Tafel: „We are reviewing (...)“ Im englischen Text kommt der Überblicksgedanke einer ordnenden Hand, die uns die Realität erklärt, noch viel stärker zum Tragen. Doch wer ist wir? Und wer hat welche Berechtigung zu ordnen und zu kategorisieren? In den Ausstellungstexten und -exponaten kommt die Positioniertheit und die spezifische Weltsicht des Museums in einer westlichen Gesellschaft und der AusstellungsmacherInnen nicht zum Vorschein. Ein „wir“ wird nicht näher definiert, als in der Eingangstafel erläutert. Die erzeugte Wissenschaftlichkeit erlaubt den BesucherInnen nicht, die Inhalte als positioniert und konstruiert zu hinterfragen und ihnen gegebenenfalls zu widersprechen, sondern sie sind nur RezipientInnen einer kuratorischen „Wahrheit“. Wie verhält sich der eigene Glaube und die eigene Kultur zu dem Dargestellten? Würden sich diese ebenso sehen und beschreiben oder sind die Deutungskategorien eindeutig dem europäischen Denken verhaftet?

Die Vitrinenrückwände werden für kurze Einführungstexte, regionale Karten und Bildreproduktionen genutzt. Objekttexte sind unten in der Vitrine angebracht und informieren über Objektname, Herkunft, etwaige Zeitperiode und meist in einem knappen Text über Gebrauch und Bedeutung. Angenehm ist die Abbildung jedes beschriebenen Objekts auf seiner Beschriftung, sodass der Besucher keiner Verwechslung anheim fallen kann. Auch im Falle einer Abwesenheit eines Objektes, ist dieses noch als Bild vorhanden, sodass die gesamte Anordnung nachvollziehbar bleibt.

Der Bildungsanspruch des Museums kommt hier deutlich zum Tragen: ein Erläuterungstext sowie zum Teil umfangreiche Objekttexte und ein Audioguide geben je nach Wunsch des Besuchers, sich eingehender zu beschäftigen, die Möglichkeit dazu. Auf den ersten Blick wird hier reichlich Information zur Verfügung gestellt; die meisten unmittelbaren Fragen zu den Objekten, ihrer Geschichte und ihren ursprünglichen Kontexten können beantwortet werden. Das Informationsangebot in der Ausstellung ist jedoch ganz genau limitiert auf die offizielle und sehr dezidierte Vermittlung bestimmter – wissenschaftlicher – Inhalte. Alle Texte sind in wissenschaftlicher und objektiv klingender Sprache verfasst und gleichen Einträgen in einem Lexikon. Die Objekte fungieren sozusagen als reale „Beweise“ für die vermittelten Inhalte.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

In zwei Vitrinen gibt es Videomaterial zur Anschauung, dessen Ton durch Bewegungsmelder angeschaltet wird. Wenn sich noch andere BesucherInnen im Raum befinden, wird man direkt an der Tür empfangen von indischer Tanzmusik, die durch den ganzen Raum schallt und eine exotische Atmosphäre kreiert. Das Videomaterial und der Ton bringen zwei Realitätseffekte in die Ausstellung, die der erzählten Geschichte Authentizität verleihen.

Jede Vitrine widmet sich einer spezifischen Region in Asien, einem Land oder auch einer besonderen lokalen Ausprägung einer Religion, um vergleichendes Anschauen von verschiedenen Religionsvarianten zu ermöglichen. Hierbei bleibt es irreführenderweise nicht nur bei der geographischen Region Süd- und Südostasien, denn Schwerpunkte erstrecken sich auch bis nach China und Japan. Die Exponate werden dabei zumeist nicht als Einzelstücke, sondern in Objektarrangements gezeigt, die eine Geschichte ihrer Funktion und Bedeutung im kulturellen Zusammenhang erzählen.

Im Gegensatz zu den auratisch präsentierten Objekten im Mittelteil sind die Stücke in den großen Vitrinen zu beiden Seiten meist in ethnographisch-wissenschaftlicher Weise und relativ unspektakulär ausgestellt. Der BesucherIn wird allein schon hierdurch klar, dass es sich teilweise um Objekte neueren, sogar manchmal zeitgenössischen Datums handelt, denen kein Anspruch auf Kunstwerkstatus zukommt, sondern die gemäß ihrer Gebrauchsfunktion funktional wie Alltagsgegenstände präsentiert werden. Dennoch erfolgt durch die Vitrinenpräsentation eine Ästhetisierung<sup>172</sup>, die die äußerlichen Merkmale der Exponate in den Mittelpunkt stellt.

Das durchgängige Vitrinen-Display schafft Distanz zu den Objekten, die nie als Museumsexponate gedacht waren.<sup>173</sup> Dadurch wird der artifizielle und konstruierte Charakter der Objektarrangements unterstrichen, denn Deplatzierung und Rekontextualisierung werden für die BesucherInnen sehr viel offensichtlicher. In den Anordnungen werden zwar meist Sinn- und Benutzungszusammenhänge hergestellt, jedoch wird es meist trotz des erläuternden Textes der Imagination der BesucherInnen überlassen, wie die tatsächlichen religiösen Rituale aus(ge)sehen (haben) könnten, denn die Objekte bleiben ihrem Ursprung entrissen und in fremde europäische Ordnung eingefügt.

---

<sup>172</sup> Vgl. SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 187.

<sup>173</sup> Vgl. VOGEL, Always True to the Object, in Our Fashion, a.a.O., S. 191.

Im Mittelgang zu beiden Seiten befinden sich vereinzelt kleinere schmale Vitrinen, die auf den geschichtlichen Kontext der religiösen Entwicklung hinweisen und je Vitrine ein, so scheint es, besonderes Ausstellungsobjekt zeigen, das vielleicht durch seinen Wert besticht oder nicht in den Kontext einer der großen Vitrinen gepasst haben mag. Bedauerlicherweise sind in diesen kleinen Vitrinen keine Objektbeschriftungen angebracht, sodass gerade die mutmaßlich als besonders oder typisch herausgestellten Objekte ohne Information bleiben.

### **Der Mittelteil des zweiten Ausstellungsraumes**

Der zentrale Bereich des zweiten Raumes ist dem historischen Hintergrund und den Ursprüngen des Buddhismus und des Hinduismus gewidmet. Die Geschichte des Gautama Buddha und die Verbreitung des Buddhismus in Asien werden in den effektiv beleuchteten Vitrinen gleich zu Beginn des zweiten Raumes linker- und rechterhand behandelt. Gegenüber der Tür an der Stirnwand des Raumes wird dann der Ursprung der von den Kolonialmächten als Hinduismus zusammengefassten Glaubensrichtung vorgestellt.<sup>174</sup> Der erste Blick begegnet antiken Götterstatuen – die größeren aus Stein, kleinere aus Bronze in Wandvitrinen – die von zwei großen, in die Wand eingelassenen Leuchtkästen flankiert werden, in denen zwei Verse aus den alten vedischen Sanskrit-Schriften, zuerst in Devanagari<sup>175</sup>, dann in der deutschen Übersetzung, zu lesen sind.

Wie bereits erwähnt, sind die Ausstellungsobjekte in diesen beiden Teilen mit Spots punktuell angestrahlt, was ihnen eine besondere mystische Präsenz verleiht. Alle größeren Statuen und Figuren verteilen sich einzeln auf Sockeln in der Mitte des Raumes, sodass man um sie herumgehen und sie von allen Seiten betrachten kann. Manche sind mit Schutzgläsern versehen, andere stehen frei. Durch die auratische Präsentation, entsprechend westlichen Konventionen der Ausstellung von Kunst, bekommen die Objekte den Anschein, besonders wertvoll und antik zu sein – in der Tat werden sie zu

---

<sup>174</sup> Für Gayatri Spivak sind Begriffsbildungen wie der „Hinduismus“ als „Identitätskategorie ein Produkt imperialistischer Geschichte der Subjektkonstitution“ und damit Teil der epistemischen Gewalt. Ihrer Ansicht nach würden durch die weitere Verwendung dieser Kategorien ohne die Offenlegung ihres Ursprungs „unvergleichbare Lebenserfahrungen“ homogenisiert und nach europäischen Maßstäben essentialisiert. Vgl. CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 56.

<sup>175</sup> Die Schrift des Sanskrit heisst „Devanagari“ und wird auch heute noch für Hindi verwendet.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Kunstobjekten stilisiert. Einige haben aufgrund ihrer ungewöhnlichen Form keine unmittelbare Denotation und können daher besonders als Kunstobjekt gelesen werden. In unserem westlichen Rezeptionsrahmen wird diese Präsentationsweise fast automatisch zur Denotation „Kunstobjekt“ führen, weil das Augenmerk auf den künstlerischen und ästhetischen Merkmalen der Exponate liegt. So werden auratisch gezeigte Objekte schnell als Kunstwerke im westlichen Sinn verstanden, andere im Gebrauchskontext gezeigte Objekte meist „nur“ als Ethnographika in Szene gesetzt.<sup>176</sup> Für die BesucherInnen nicht sichtbare Entscheidungen und Wertungen des Kurators bestimmen hier die Rezeption der Exponate.

Die Präsentationsweise als Kunstobjekte wird allerdings durch die Objekttexte konterkariert, da nur der geschichtliche oder rituelle Kontext dieser im Mittelteil des Raumes gezeigten Exponate erläutert wird. Anders als bei westlichen Kunstwerken üblich, wird hier nicht der Name des Künstlers, das genaue Entstehungsdatum oder die künstlerische Schule genannt. Man könnte vermuten, dass diesen ethnographischen Kunstwerken nicht derselbe ideelle Wert zugesprochen wird, wie es mit Werken von europäischen Künstlern geschehen würde, und so der Eindruck außereuropäischen Kunstschaffens der eines eher primitiven und zeitlosen ist.

Doch die Einstellung der AusstellungsmacherInnen zu Objekten als Ethnographika gegenüber Kunst kann in dem Vitrinentext einer anderen Exponatgruppe nachgelesen werden:

Das Konzept von *l'art pour l'art* als historisch konstituiertes Element der abendländischen Kultur entspricht in keiner Weise dem Wesen dieser Objekte; die Artefakte zielen auf die Erfahrung mystischer Gegenwart einer Gottheit, die ästhetische Qualität wird nicht als Wert an sich gesehen.

Dies hebt hervor, dass Kunst und Ästhetik historisch konstituierte Begrifflichkeiten des europäischen Kulturverständnisses sind und meist wenig gemeinsam haben mit den Wahrnehmungen und Konzepten der Ursprungskulturen. Ein spezifischer Hinweis hierzu fehlt jedoch im Mittelteil, und so unterstreicht die Präsentationsweise einerseits den Kunstcharakter der Exponate und verweist gleichzeitig auf den geheimnisumwobenen und mythischen Ursprung der Objekte.

---

<sup>176</sup> Vgl. MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 46.



Wenn auch um eine ungefähre Chronologie in die Ausstellung zu bringen, so bestimmt die Inszenierung dieser Artefakte/Kunstwerke aus der Entstehungszeit des Buddhismus und des Hinduismus als Kunst im westlichen Sinne doch auch den Rezeptions- und Deutungsrahmen für die übrigen Exponate und taucht sie metaphorisch in das geheimnisvolle und ahistorische Licht dieses frühzeitlichen Ursprungs der großen Religionen Asiens. Die Präsentation läuft Gefahr zu vermitteln, dass sich seitdem nicht viel geändert habe, und historisch gewachsene und veränderte Glaubensausprägungen zu nivellieren.

### 3.5. Provenienz der Objekte

Unter den Exponaten scheint es einige sehr wertvolle Stücke zu geben, die durch ihre Präsentationsform oder auch die Zeitangabe als solche identifiziert werden. Dennoch wird bei keinem einzigen Objekt die Provenienz erwähnt. Die meisten Objekte stammen aus dem 16. – 19. Jahrhundert, was die Vermutung nahelegt, dass sie zu Zeiten kolonialer Eroberungen erworben oder erbeutet wurden.

Im Falle des Völkerkundemuseums kann bei den meisten der präsentierten Objekte in der Asien-Abteilung davon ausgegangen werden, dass sie in einem kolonialen Kontext zumindest von einer ungleichen Machtposition aus erworben, wenn nicht gar anderweitig angeeignet oder durch Gewalt in den Bestand der Sammlung gekommen sind.<sup>177</sup> Selbst wenn Objekte in kolonialem Kontext legal erworben wurden, muss auch hier von asymmetrischen Verhandlungspositionen ausgegangen werden, die den wie auch immer gearteten Aneignungsprozess beeinflusst haben. „Collections are not extracted willingly from originating cultures, they are always excisions, removed, often painfully from the body of other less powerful cultures.”<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Vgl. KAZEEM, Die Zukunft der Besitzenden, a.a.O., S. 53: Zur Sammlung gehören „beträchtliche Mengen an durch BritInnen angeeigneten und anschließend von Österreich gekauften Stücken“ – so wird hier auch das Argument entkräftet, Österreich hätte keine direkten kolonialen Beziehungen gehabt und die Objekte seien rechtmäßig in der Sammlung.

<sup>178</sup> LIDCHI, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, a.a.O., S. 198; Vgl. auch Anthony Alan SHELTON, Museums and Anthropologies: Practices and Narratives, in: Sharon MACDONALD (Hg.), A Companion to Museum Studies, Malden, Oxford, Victoria 2006, S. 68.

Auffallend sind drei Stellen, an denen ein flüchtiger Hinweis auf die Art des Erwerbs gegeben wird. In der Vitrine, die sich der Naga-Kultur widmet, wird über ein Exponat gesagt: „Das kürzlich in einem Privathaushalt erworbene Gemälde...“. An anderer Stelle hat die spirituelle Heilerin einer Gemeinschaft in Nordostthailand dem Völkerkundemuseum Wien einen Altar mit Alltagsgottheiten „überlassen“, als sie selbst aufgrund ihres Alters nicht mehr in der Lage war, die Tätigkeit als Heilerin auszuüben. Zwei kleine Figuren wurden „zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Kunsthandel erworben“.

Bei allen anderen Objekten wird kein Herkunftsbezug hergestellt. Die meisten Objekte kommen, wie auf der Webseite ausgeführt<sup>179</sup>, aus mehreren Privatsammlungen, allesamt zu kolonialer Zeit zusammengetragen. Wenn auch diese Sammler oder Österreich selbst nicht an gewaltsamer Entwendung beteiligt waren, so stammen doch auch diese Objekte aller Wahrscheinlichkeit nach aus kolonialem Erwerbs- bzw. Raubgut, und demnach müsste die Ausstellung auch darauf eingehen, wie die Objekte in die Sammlung kamen, aus welchen moralischen oder politischen Gründen man rechtfertigen kann, dass sie sich heute noch im Museum befinden, oder wie man korrekterweise damit verfahren müsste. Denn gerade ethnographische Museen und ihre Sammlungen sind „brought together under conditions of colonialism (...) embedded in power relationships“.<sup>180</sup> Da Objekte beides sein können: „markers and makers of history in a people’s sense of historical consciousness“<sup>181</sup>, sollten sie in ethnographischen Museen auch als geschichtliche Zeugen präsentiert werden – nicht nur ihrer eigenen materiellen Herkunft, sondern auch des spezifisch europäischen kolonialen Kontextes und seiner imperialistischen Vorstellungen sowie auch der verschiedenen Wertungen und Kontexte, in denen sie über die Zeit ausgestellt wurden.

Auf Objekte neueren Erwerbsdatums sollte ebenfalls gezielt und explizit hingewiesen werden, denn auch diese Exponate kommen aus ungleichen Machtpositionen ins Museum. Ein sammelnder und zusammenstellender Kurator eines großen westlichen

---

<sup>179</sup> [www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/](http://www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/) (28. Mai 2010): die Sammler waren u.a. Franz Ferdinand von Österreich-Este; Carl Freiherr von Hügel, Forschungsreisender; Hans Leder, Wissenschaftler; Christoph von Fürer-Haimendorf, Forschungsreisender mit besonderem ethnologischem Interesse.

<sup>180</sup> Zitat T. NICKS, in: Christina KREPS, Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective, in: Sharon MACDONALD (Hg.), A Companion to Museum Studies, Malden, Oxford, Victoria 2008, S. 458.

<sup>181</sup> KREPS, Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective, a.a.O., S. 457–470.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Museums hat naturgemäß eine ganz andere Position als vermittelnde Kontaktpersonen der Ursprungsgesellschaften.

Im Gegensatz dazu wird in der Ausstellung der koloniale Hintergrund verschwiegen, und Restitutionsfragen werden gänzlich ausgespart. Die Sprache aller Texte ist unbehftet und allgemein. Es hat den Anschein, dass die Provenienz nur erwähnt wird, wenn sich Unverfängliches dazu sagen lässt. Jegliche Beteiligung des österreichischen Völkerkundemuseums an gewaltvoller Aneignung der ethnographischen Objekte wird durch die Handhabung der Provenienzinformation verschleiert. Das Museum ist also nur ein „unschuldiger“ und wissenschaftlicher Raum, der nun einmal vorhandene Artefakte zeigt und über andere Kulturen belehrt.

Ein einziges Mal wird eine Replik einer Buddha-Statue ausgestellt, die Teil des koreanischen Staatsschatzes ist. Sie wird jedoch nicht anders präsentiert als die originalen Objekte. Leider werden den BesucherInnen nicht mehr Informationen hierzu zugänglich gemacht. Befand sich das Original einmal im Wiener Völkerkundemuseum? Wenn ja, warum hat man es zurückgegeben? Wären Repliken nicht eigentlich die zeitgemäßen Ausstellungsobjekte, da man hierdurch Restitutionsdebatten zu einem erfolgreichen Ergebnis verhelfen könnte, ohne die „Anschauungsobjekte“ gänzlich aufgeben zu müssen? James Clifford ist in diesem Kontext sogar der Ansicht, dass Fotos eine interessante Variante des ethnographischen Ausstellens sein könnten, denn so könnte man das Abbild eines Objekts im Museum bewahren, ohne es aus seinem Kontext zu reißen oder seinem spezifisch kulturellen Schicksal, wie z. B. der traditionellen Zerstörung nach Gebrauch, zu entziehen.<sup>182</sup> Wenn einer Replik für die MuseumsbesucherInnen nicht anzusehen ist, dass sie eine Kopie ist, wie rechtfertigt dann ein europäisches Museum weiterhin den Besitz von Originalen?

Die Grenzen des europäischen Wissens werden in einem weiteren Herkunftsbezug im ersten Raum ersichtlich: „Da der Sammler keine Angaben zum Namen der Gottheit machte, ist die Figur nicht genauer bestimmbar.“ Man fragt sich wieder, wer der Sammler wohl gewesen sein mag und wie das Objekt in seine Hände gelangte. Wichtiger ist jedoch noch, dass europäisch-wissenschaftliche Kenntnisse an ihre Grenzen stoßen und so den Umstand offenlegen, dass alles Wissen subjektiv zugeschrieben und gedeutet ist, also

---

<sup>182</sup> Vgl. LIDCHI, *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*, a.a.O., S. 176.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

nicht von sich aus objektiv und einem Objekt natürlich innewohnend. Zuschreibungen und Klassifizierungen sind europäische Konstruktionen, die durch die hegemoniale Deutungsmacht legitimiert werden. Dies stößt sich allerdings an der wissenschaftlich-faktischen Präsentation der Ausstellung, und der Satz wirkt wie ein Fremdkörper in den sonst „allwissenden“ Objekttexten.

### **3.6. Analyse eines Objektarrangements – Die Naga-Vitrine**

Auf eine Vitrine möchte ich hier besonders eingehen. Sie behandelt die Kultur der Naga, einer ethnischen Gemeinschaft im Nordosten Indiens und im Nordwesten Myanmars, die in der ethnographischen Literatur für ihr Textilkunsth Handwerk und als Kopffäger bekannt ist. Sie wird in der Ausstellung exemplarisch für andere kleinere Glaubensgemeinschaften, die außer dem Buddhismus, dem Hinduismus und dem Islam in Südasien existieren, vorgestellt. Sowohl die einstigen Rituale als auch die Christianisierung der Naga durch amerikanische baptistische Missionare seit Mitte des 19. Jahrhunderts werden behandelt. Zu sehen sind alte Ritualfiguren, Speere und Trophäen auf der einen Seite des Displays und neue christliche Symbole und Gegenstände, die die Naga in der heutigen Zeit benutzen, auf der anderen Seite. Das Display ist traditionell ethnographisch angelegt: eine Vielzahl von Objekten von unterschiedlicher Bedeutung und unterschiedlichem Wert ist nebeneinander angeordnet, um eine bestimmte Geschichte über die Kultur der Naga zu erzählen.

Die Vitrine zeichnet sich ferner dadurch aus, dass sie als einzige ein Zitat des Sammlers auf der Vitrienenrückwand enthält – das Wissen um den angegebenen Namen erschliesst sich allerdings nur durch Nachlesen auf der Webseite nach dem Ausstellungsbesuch. In der Vitrine selbst werden die Person des Sammlers, seine Interessen und Lebensumstände leider nicht vorgestellt, obwohl dies sehr zum besseren Verständnis der Herkunft der Objekte sowie zur geschichtlichen Situierung der Ethnographie beigetragen hätte. Das Zitat zeugt von einer für die Zeit typischen Einstellung von Ethnologen und Forschenden zu anderen Kulturen:

„Die Versuchung ist groß, die Nagas als kühnes Kriegsvolk darzustellen und alles Licht auf Kopfjagd, Menschenopfer und andere aufregende Sitten zu werfen. Das Ungewöhnliche reizt ja stets besonders, und gerade die Völkerkunde hat noch nicht lange aufgehört, sich vor allem mit dem Absonderlichen und Kuriosen in exotischen Kulturen zu beschäftigen. Doch wollten wir diesem Drang nachgeben und den Naga nur als den von Leidenschaften nach Ruhm und menschlichen Köpfen besessenen Krieger schildern, so würde unser Bilde mit der Wirklichkeit wenig gemeinsames haben. Der Naga ist in erster Linie Ackerbauer. Neun Zehntel seiner Gedanken und seiner Arbeitskraft gelten seinen Feldern.“

Christoph von Furer-Haimendorf (1939 : 102)

Das Zitat versucht zwar, eine Festschreibung und Essentialisierung zu vermeiden und sich von der üblichen Exotisierung zu befreien, schlägt jedoch wieder in eben jene Kerbe durch die „Definition“ der Naga als Agrargemeinschaft. Besonders das Sprechen für jene andere Kultur, das Spivak immer wieder kritisiert hat, tritt hier deutlich hervor, denn „der Naga“ wird nicht nur verallgemeinert und damit essentialisiert, sondern der Autor weiss auch, dass „seine“ Gedanken und „seine“ Arbeitskraft seinen Feldern gelten und nicht etwa nur der kriegerischen Auseinandersetzung.

Als Offenlegung der Ansichten von früheren Ethnographen und deren Sammelinteresse ist die Einbeziehung dieses Zitates als kuratorische Strategie durchaus relevant. Es würde sehr schön den Bewusstseinswandel in der Ethnographie verdeutlichen, die fort von jeglicher Essentialisierung und Objektivierung hin zu relativierenderen Cultural Studies strebt. Doch die Strategie geht nicht auf, denn man erfährt nichts über diesen Wandel oder die heutigen Ziele der Ethnographie und ebensowenig werden die Mechanismen, die in diesem Zitat am Werke sind, erläutert. Ohne jegliche kritische Reflexion lässt sich das Zitat möglicherweise auch als noch gültige Illustration der Lebensweise der Naga lesen, umso mehr, als es im gängigen ethnologischen Präsens der anthropologischen Chronopolitik verfasst ist, die andere Kulturen auf ewig andauernde primitive Entwicklungsstufen zurücksetzt.<sup>183</sup>

Auch in dem eigentlichen Vitrintext kommt von einer reflektierten Herangehensweise nichts zum Ausdruck. Die ehemaligen Rituale und Bedeutungen, die für die Naga mit der Kopfjagd verknüpft waren, werden hier objektiv erklärt. Es wird darauf eingegangen, wie das Christentum die alten Kulte ersetzt hat und heute die Kirche den Mittelpunkt der Kultur

---

<sup>183</sup> KRAVAGNA, Konserven des Kolonialismus: Die Welt des Museums, a.a.O., S. 133.

der Naga bildet. Die Kolonialherrschaft wird zwar nicht ausgeblendet, denn dass die frühere Naga-Kultur von den britischen Kolonialherren verboten wurde, wird erwähnt, doch sie wird allein schon dadurch verharmlost, dass jegliche Erwähnung von Gewalt, die mit dem Verbot einhergegangen sein muss, rigoros ausgespart wird. Das missionarische Projekt wird nicht weiter historisch in seinen imperialen Kontext situiert, und die neutrale und passive Wortwahl („wurden viele Naga (...) zum Christentum bekehrt“) suggeriert hier ein unschuldiges Unternehmen, das die christlichen Werte verbreitet, ganz so wie Frantz Fanon meint: „[Die Kirche] ruft den kolonisierten Menschen nicht auf den Weg Gottes, sondern auf den Weg des Weißen, (...) auf den Weg des Unterdrückers.“<sup>184</sup>

Die „barbarischen“ Rituale der Kopfjagd der Naga werden so eher als Beweis hingestellt dafür, dass diese „primitive“ Gesellschaft über die britische/westliche Kolonisierung zivilisiert werden musste. Wie die Naga darauf reagiert haben, dass ihre Religion verboten wurde oder dass dies ein gewaltsames Einschreiten auf Seiten der Kolonialmacht erfordert hat, wird leider nicht erzählt. Ebenso scheint es als selbstverständlich hervorstechen, dass eine Konvertierung zum Christentum und das Abwenden von den alten Bräuchen eine inhärent gute, da natürliche, Wendung in der Geschichte der Naga sei. Die Passiv-Erzählung unterschlägt das gewaltsam handelnde Subjekt der Kolonialmacht und den vorausgesetzten normativen Blick einer westlichen Erzählung, die die Umstände als „natürlich“ und „historisch gegeben“ präsentiert.

Interessanterweise löst „der christliche *Hochgott* (...) den indigenen Schöpfergott“ ab und „die Seele des Verstorbenen geht ins *himmlische Paradies* und nicht mehr in das alte Reich der Toten ein.“ [meine Hervorhebungen]. Durch die Wortwahl wird hier weiterhin der Eindruck vermittelt, dass der christliche Gott eine höhere Stellung einnimmt und ernster zu nehmen sei als der ehemalige der „primitiven“ Religion. Dadurch werden implizit Wertungen vorgenommen, die die eigene Kultur als überlegen darstellen und indigene Religionsvorstellungen der Natur, und nicht etwa einer lokalen ausgeprägten Kultur, zuordnen.

In den Objekttexten kommt dagegen wertfrei der religiöse Synkretismus, der in asiatischen Gesellschaften oft anzutreffen ist, zum Ausdruck. Christliche Ausstellungsstücke wie eine Priester-Stola oder Kasel werden in der traditionellen Textilkunst gefertigt und mit alten

---

<sup>184</sup> Frantz FANON, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1981 (1966), (frz. Original: 1961), S.35.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

rituellen *und* christlichen Symbolen geschmückt.<sup>185</sup> Doch der vorherrschende visuelle Eindruck der Vitrine scheint die Binarität der beiden Religionen und ihre Unvereinbarkeit zu unterstreichen:

Das Vitrinen-Display stellt in einer binären Präsentation auf der einen Seite die ursprüngliche Naga-Kultur aus, auf der anderen Seite das Christentum. Kultfiguren und rituelle Gegenstände der früheren Naga-Kultur werden einer Jesus- und einer Marienfigur sowie christlichen Gebrauchsutensilien gegenübergestellt. Auf der christlichen Seite findet man auch ein Photo, auf dem der Bischof von Nagaland (der Name des indischen Bundesstaates) Papst Benedikt XVI., der ein traditionelles Schultertuch der Naga trägt, die Hand schüttelt. Ebenso ausgestellt sind zwei Versionen der christlichen Heiligen Schrift in der Sprache der Naga.

Die Juxtaposition der beiden Formen der Naga-Kultur auf der visuellen Ebene ermöglicht zwar, sie in Beziehung zueinander zu setzen, und dadurch auch eine gewisse Relativierung des Christentums. Auf der Textebene hätte man dennoch sehr viel mehr die Differenzen und die Ähnlichkeiten zwischen Christentum und dem indigenen Glauben ins Verhältnis setzen können, indem man die Relativität des Christentums und seine gewaltsame Aufoktroierung offengelegt hätte. Der normative christliche Blick, der hier als „normal“ und „gut“ vorausgesetzt wird, hätte so mitreflektiert werden können. Dass Jesus- und Marienfiguren im eigentlichen Sinne ebenso Kultfiguren sind wie die der Naga, geht in den Texten zum Beispiel unter.

Wie oben im Abschnitt über die thematische Ausrichtung bereits dargelegt, wäre gerade in dieser Präsentation wichtig, den eigenen westlichen Glaubens zu relativieren und diesen nicht als allgemeingültig zu setzen oder eine „Heilsgeschichte“ der Christianisierung zu erzählen.<sup>186</sup>

Ein weiterer Aspekt, den ich erwähnen möchte, findet sich in dem Objekttext zu einer der Kultfiguren der Naga: eine Ahnenfigur, die „[m]it dem Ende der Zeremonie (...) ihren Wert [verloren hätte] und dem Verfall überlassen worden [wäre], wenn sie nicht gesammelt worden wäre.“ Der Text vermittelt den Eindruck, dass das westliche Sammeln und Bewahren etwas an sich Gutes und der Verfall etwas Schlechtes sei. Dies reproduziert jedoch die Vorstellung, dass westlichen Museen die Aufgabe obläge, die materielle Kultur

---

<sup>185</sup> Vgl. hierzu Homi Bhabhas Konzept der Hybridität von Kultur in: CASTRO VARELA, DHAWAN, Postkoloniale Theorie, a.a.O., S. 89–94.

<sup>186</sup> Vgl. Fussnote 163: Michael BAXANDALL, Exhibiting Intention, a.a.O., S. 40.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

indigener Völker zu bewahren, weil diese kulturell nicht entwickelt genug seien, dieses selbst zu tun, und legitimiert damit die Tätigkeiten des Museums noch in die Vergangenheit hinein.<sup>187</sup>

Einer der Hauptlegitimationsgründe für ethnographische Museen, heute ihre Bestände weiterhin zu behalten und auszustellen, ist laut Belinda Kazeem die weltweite Zugänglichkeit eines Weltkulturerbes, das von Europa „entdeckt“ nun für „alle“ zugänglich in europäischen Museen sicher aufbewahrt werden kann.<sup>188</sup> Doch wer ist hier „alle“? Kazeem weist darauf hin, dass europäische Museen eben gerade nicht für jeden zugänglich sind, und so meint Europa mit „alle“ natürlich hauptsächlich sich selbst. Des weiteren suggerieren diese Argumente, dass die „Kunstwerke“ nur durch europäische Entdeckung existent und bedeutend wären. Weltkulturerbe sind sie nur durch europäische Definition, und so strukturiert auch hier der westliche Blick die ganze Welt und das, was über sie gewusst wird.

Christina Kreps behandelt gerade dieses eurozentrische Denken über das Museum und zeigt, dass es viele andere mögliche Arten des Umgangs mit materieller Kultur gibt und andere Kulturen ihre eigenen Traditionen, teilweise älter als die westliche, dazu haben. Hiermit entkräftet sie auch das Argument im Restitutionsstreit, dass die Ursprungsgesellschaften nicht modern und entwickelt genug seien, selbst die Aufgabe zu übernehmen, die Objekte zu pflegen und zu bewahren. In der Tat erwähnt sie, dass für einige Kulturen der Raub ihrer Artefakte zu kulturellem Niedergang geführt hat<sup>189</sup> und dass der Raub dadurch schon das Paradox in sich trägt, das zu zerstören, was man bewahren wollte. Wie also, wenn es für die Naga gerade der Verfall wäre, der notwendig und erwünscht ist? „Der Stellenwert des Sammelns und ‚Konservierens‘ von Objekten in ethnologischen Museen Europas und zugrundeliegende Konzepte bleiben hierbei unhinterfragt“<sup>190</sup> ebenso wie der gewaltvolle Hintergrund der Aneignung der Objekte. Gewaltvoll, denn die Figur „wurde“ auch hier wieder „gesammelt“. Diese Passiv-Konstruktion erweckt den Eindruck, dass das Objekt nicht etwa lokal und traditionell

---

<sup>187</sup> Vgl. BAUR, Was ist ein Museum?, a.a.O., S. 32.

<sup>188</sup> Vgl. KAZEEM, Die Zukunft der Besitzenden, a.a.O., S. 52.

<sup>189</sup> Vgl. KREPS, Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective, a.a.O., S. 458.

<sup>190</sup> KAZEEM, Die Zukunft der Besitzenden, a.a.O., S. 49.



(Post-)Koloniales Ausstellen?

verortet gewesen sei, sondern offen und frei für einen westlichen Sammler zur Verfügung gestanden hätte. Dadurch werden ein weiteres Mal der imperiale Hintergrund und die strukturellen Bedingungen, die einer solchen Sammlung zugrunde liegen, unerwähnt gelassen.

### 3.7. Zusammenfassung der Analyse

Zur Analyse im Raum lässt sich abschliessend feststellen, dass es sich um eine sehr informative, doch weitgehend konventionelle Ausstellung eines ethnographischen Museums handelt, das als Erziehungs- und Anschauungsapparat „Wissen“ über andere Kulturen vermitteln möchte. Einige Aspekte, insbesondere die einführende Tafel, die die kuratorische Autorität offenlegen möchte, zeugen zwar von einer Auseinandersetzung mit der reflexiven Museologie; andererseits scheint die Präsentation kaum im Kern verändert. Sie bricht nicht mit traditionellen Vorstellungen und Ausstellungsgestaltungen. Ganz im Gegenteil wirkt die Eingangstafel als einziges wirklich kritisches Element fast wie ein Fremdkörper in der ansonsten typisch ethnographisch-wissenschaftlichen Ausstellung. Die Kritik am Museum scheint zwar rezipiert, aber nur pro forma aufgenommen, und lässt eine typisch ethnologische Darstellung weitgehend intakt.

Allzu exotisierende Darstellungen und Effekthascherei werden dennoch meist vermieden. Die Kolonialmächte, und teilweise auch ihre gewaltsamen Praktiken, haben Eingang gefunden in die Hintergrundtexte. So wird darauf verwiesen, dass es die britischen Kolonialherren waren, die die verschiedenen Religionen Indiens unter dem Begriff des Hinduismus zusammengefasst haben; diese Informationen werden jedoch nicht explizit gewertet oder als gewaltsam und unrechtmäßig kontextualisiert. Historische Objekte sowie auch zeitgenössische Exponate, die in heutigen Religionspraktiken Verwendung finden, werden gezeigt und zeugen von einer Einstellung, die die Kulturen des südasiatischen Raumes nicht nur in einem ahistorischen Zustand fern der westlichen Modernität situiert. Dennoch bleiben Kernpunkte einer wirklich kritisch-reflexiven Umsetzung der museologischen und postkolonialen Museumskritik ausgespart. Europa kann sich noch immer nicht in den *Anderen* sehen und bleibt als determinierende Perspektive fast gänzlich unsichtbar. Durch die weitgehende Ausblendung des sprechenden Subjekts und der institutionellen sowie ideologischen Rahmenbedingungen wird kein kritischer Zugang zu der Ausstellung ermöglicht. Den BesucherInnen wird eine „wissenschaftliche“

Mastererzählung des Kurators geboten, der sie nicht widersprechen und deren spezifisch positionierten, deutenden und definierenden Blick sie – trotz der Eingangstafel – kaum in Frage stellen können. Im Gegenteil wird dieser stillschweigend als maßgeblich verstanden, und so können existente Diskursformationen und Machtverhältnisse nicht offengelegt werden. Die wissenschaftliche, europäisch-normative Distanz wird meist aufrechterhalten und lässt die Repräsentierten nicht zu Subjekten ihrer eigenen Darstellung werden. Auch wenn die Präsentation der Ausstellung Achtung und Wertschätzung der religiösen Vielfalt in der behandelten Region vermitteln möchte, bleibt sie doch, einer Multikultishow ähnlich, einem weißen kulturellen Voyeurismus verhaftet, der andere Kulturen zur Schau stellt, als interessante und bewundernswerte Bereicherung und nicht als wirkliche Begegnung.<sup>191</sup> Hierdurch wird eine liberale, weltoffene Sichtweise suggeriert, die die unsichtbare europäische Normativität verschleiert und nicht erklärt, dass die Wahrnehmung von Objekten aus anderen Kulturen auf Sichtweisen unserer eigenen Kultur basiert.

Kritik ist hier also nur oberflächlich eingebaut – sozusagen als hegemoniale Verhandlung mit den reflexiven Neuerungen, die schrittweise in den Kanon hineinsickern, aber nicht die Praxis an sich verändern. Belinda Kazeem sieht dieses Phänomen auch als „neuer Theoriezweig, dem es zu huldigen gilt, während sich in der Praxis, in den Ausstellungskontexten hegemonialer Museen die koloniale Repräsentationspolitik unbeirrt fortsetzt.“<sup>192</sup> Wie im ersten Kapitel ausgeführt, stärkt der hegemoniale Standpunkt des Museums sich selbst, indem er Kritik aufnimmt und sich so schadlos hält, sie für eigene Zwecke nutzt, ohne tatsächliche Konsequenzen für die eigene Vorgehensweise zu ziehen. So kann die Kritik nach außen hin mit hineingenommen werden, ohne die bestehenden Konventionen gänzlich zu verändern.

Es ist dennoch eine positive Entwicklung, dass zumindest einige kritische Ansätze den Weg in die Ausstellung gefunden haben, denn sie zeugen von der Notwendigkeit, mit der Kritik zu verhandeln. Allerdings wurde die historische Chance, eine Neuaufstellung im Sinne kritischer Ansätze gänzlich neu zu denken, ungenutzt gelassen. Politische und

---

<sup>191</sup> Vgl. JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman...“, a.a.O., S. 16.

<sup>192</sup> Belinda KAZEEM, Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte Politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 174.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

finanzielle Sachzwänge, die sicherlich eine wesentliche Rolle in einer solchen Neuaufstellung gespielt haben werden, können an dieser Stelle zwar nicht behandelt werden. Barbara Plankensteiner verweist auf die in den heutigen gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen komplexe und nahezu unmögliche Aufgabe eines ethnographischen Museums, allen „Vorgaben von EntscheidungsträgerInnen, Finanzierungsquellen, Fach-Communities, Kunstmarkt/SammlerInnen oder auch repräsentierten Gruppen“<sup>193</sup> gerecht zu werden. Dennoch hätte dieses anfängliche Umdenken trotz „außer-museologischer“ Vorgaben viel umfangreicher ausgebaut werden können, um den Weg einer wirklichen Änderung und Öffnung des Völkerkundemuseums Wien weiter voranzugehen.

---

<sup>193</sup> PLANKENSTEINER, The Making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung, a.a.O., S. 193.

#### 4. Möglichkeiten, ein „Völkerkundemuseum“ neu zu denken

Thus to see Others not as ontologically given but as historically constituted would be to erode the exclusivist biases we so often ascribe to cultures, our own not least. Cultures may then be represented as zones of control or of abandonment, of recollection and of forgetting, of force or of dependence, of exclusiveness or of sharing, all taking place in the global history that is our element.<sup>194</sup>

Anhand der Analyse der neuen Dauerausstellung zu Süd-, Südostasien und den Himalayaländern im Völkerkundemuseum Wien habe ich im vorangehenden Kapitel festgestellt, dass die postkoloniale Museumskritik, die ganz besonders für ethnographische Museen von großer Relevanz ist, zwar rezipiert scheint, aber kaum tatsächliche Folgen in der Konzeption und Präsentation der Ausstellung gezeitigt hat. Einige Ausstellungselemente deuten zwar darauf hin, dass die AusstellungsmacherInnen sich der Anforderungen bewusst sind, die KritikerInnen, Fachpublikum und Ursprungsgesellschaften an ein ethnographisches Museum in der heutigen Zeit stellen. Kernaspekte der Ausstellung heben sich aber kaum vom traditionellen ethnographischen Repertoire ab. So bleibt schon die Themenstellung wie o.a. gänzlich unberührt von reflexiven Überlegungen und Versuchen, ganz neue Fragen an die bestehende Sammlung zu richten. Das Museum ist in seiner Grundstruktur des klassisch wissenschaftlich-vermittlerischen Systems, das besondere, weil fremde, Kulturen und Weltbilder deuten und erklären will, unverändert und bleibt so kolonialen Logiken der Repräsentation verhaftet. Auch das Veranstaltungsprogramm eröffnet jenseits der klassischen Vortragsführungen zu den Sonderausstellungen (und nicht zu der analysierten Dauerausstellung) weder Möglichkeiten zur Reflexion und Diskussion mit den BesucherInnen, noch zur Auseinandersetzung mit Mitgliedern der repräsentierten Kulturen. Doch mit welchen Mitteln liesse sich eine Neuorientierung des Hauses, die museologische und postkoloniale Kritik tatsächlich miteinbezieht, beginnen?

---

<sup>194</sup> SAID, *Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors*, a.a.O., S. 225.

Die Institution Museum, und insbesondere ethnographische Museen, bleiben einem bestimmten historischen Kontext verhaftet und befinden sich allein schon dadurch als „Manifestation europäischer Kulturgewalt“<sup>195</sup> in der Tradition spezifischer Blickregime. Es stellt sich die Frage, ob Museen aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte überhaupt aus dem Schatten des Kolonialismus heraustreten können oder ob ihre Repräsentationen nicht immer Gefahr laufen, (neo-)koloniale Diskurse und bestimmte Blickregime zu reproduzieren. Zweifelsohne eröffnen sich ganz neue Möglichkeiten, andere Diskurse und andere Formate in alternativen, flexiblen Räumen zu schaffen. Dennoch kann man meiner Ansicht nach, nur wegen eines kritischen Vorurteils gegenüber der Institution des „Völkerkundemuseums“, weder diesen Raum gänzlich dem Vergessen anheimgeben und ihn zum „Museum im Museum“ werden lassen noch sollte das ethnographische Museum, von „Zauberformeln des Zeitgeistes“<sup>196</sup> paralyisiert, zu einem multikulturellen Erlebnispark werden, in dem Multikulturalismus von einer weißen westlichen Position aus das dominante Zentrum bleibt und kulturelle Diversität als nationales Eigentum konstruiert, „as a sign of its own tolerance and virtue“.<sup>197</sup>

Im Gegenteil, die symbolische Macht und Legitimität, die einer solchen hegemonialen Institution innewohnt, kann für historische und gesellschaftliche Neuverhandlungen fruchtbar gemacht werden, vielleicht sogar gerade an historisch behafteten Orten zur Aufarbeitung gemeinsamer Vergangenheit(en) und zur Offenlegung von Kontexten und Kontinuitäten beitragen. Besonders im deutschsprachigen Raum könnte dies einer längst überfälligen öffentlichen Debatte um Kolonialismus, Gewaltmechanismen und ihr Erbe den Weg bereiten, die eine breitere Kontextualisierung jenseits nur nationaler Geschichtsschreibung ermöglichen würde. Im Folgenden möchte ich nun einige Überlegungen vorstellen, wie man „Völkerkundemuseen“ im europäischen Raum in Anbetracht postkolonialer und museologischer Kritik verändern und als gesellschaftsrelevante Diskursräume neu etablieren könnte.

---

<sup>195</sup> Peggy PIESCHE, *Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte Politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 171.

<sup>196</sup> BEIER-DE HAAN, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, a.a.O., S. 53.

<sup>197</sup> Tony BENNETT, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in: Ivan KARP, Corinne A. KRATZ u.a. (Hg.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham, London 2006, S. 62

#### 4.1. Das Museum als „Artefakt unserer eigenen Gesellschaft“<sup>198</sup>

„Museums not only collect and store fragments of culture: they themselves are part of culture.“<sup>199</sup> Das Museum an sich ist ein konstruiertes und historisch gewachsenes Element einer europäischen oder westlichen, weißen Kultur. Die Ideen und Praktiken, die Wissensvermittlung und Konzepte des Wissens, die man mit ihm verbindet, sind kontextspezifisch und nicht universal, wie es hegemoniale Museen meist selbst für sich in Anspruch nehmen. Auch jegliche Repräsentation und wissenschaftliche Erkenntnis sind eine Frage der Interpretation und somit immer eine bestimmte idiosynkratische Sicht. Die Diskurse, die in Museen stattfinden oder die Museen selbst produzieren, sind demnach spezifisch und aus einer gewissen Sichtweise heraus formuliert. Sie sagen in diesem Sinne das meiste über die die Diskurse formulierenden Gesellschaften selbst aus. Irreführend ist hierbei eben, dass die spezifischen Sichtweisen und Wissenskonstruktionen nicht als positioniert und subjektiv erkennbar sind, sondern im Gegenteil als allgemein gültige und faktisch-wissenschaftliche Wahrheiten vermittelt werden. Will man traditionelle Weisen, wie Geschichten im Museum erzählt werden, zugunsten offengelegter Perspektiven und gegenhegemonialer Erzählungen aufbrechen, gilt es folglich, zuerst auch das Museum mit seinen historischen und ideologischen Entstehungszusammenhängen und gesellschaftlichen Funktionen kritisch zu reflektieren, um so den BesucherInnen zu ermöglichen, die ganze Dimension dessen zu sehen und zu begreifen, was wie in einem Ort, der Museum heisst, dargestellt wird: „Studying the museum as an artifact, reading collections as cultural texts, and discovering life histories of objects' (...) to understand something of the complexities of cross-cultural encounters“.<sup>200</sup>

Die spezifische Position des ethnographischen Museums in seinem kolonialgeschichtlichen und gegenwärtigen Kontext muss also selbst zum Thema werden, um die Quelle von Konstruktion, Zuschreibungen und Wertungen aufzudecken. Auch die Wissenschaft der Ethnologie sollte in eine solche Thematisierung miteinbezogen werden. Nur so können das Blickregime und die Diskursformationen, die epistemischer und repräsentationaler Gewalt zugrunde liegen, sichtbar und damit auch diskutierbar gemacht

---

<sup>198</sup> BAUR, Museumsanalyse: Zur Einführung, , a.a.O., S. 7.

<sup>199</sup> LIDCHI, The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures, a.a.O., S. 168.

<sup>200</sup> Zitat CANIZZO, in: CLIFFORD, Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, a.a.O., S. 206.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

werden. Die „Geschichte“ muss den Weg ins Museum finden und nicht nur eine westlich einseitige Version von ihr. Allerdings greift die alleinige Offenlegung der Position des Museums und der AusstellungsmacherInnen in einer musealen Präsentation zu kurz, denn sie verweist die zu Objekten Gemachten erneut in eine passive Position: “[es] gilt (...) nicht nur jenes mächtige Schweigen zu brechen, sondern gleichzeitig immer auch Routen und Strategien des Verschweigens zu benennen, sichtbar zu machen und widerständige, dekolonisierende Praktiken offenzulegen.”<sup>201</sup> Damit wird der Fokus einer musealen Gegenerzählung nicht nur auf die eigenen kulturellen Annahmen und Konstruktionen und die gewaltvolle koloniale Geschichte gerichtet, sondern vor allem auch darauf, was sie für die durch sie zu *Anderen* gemachten Gruppen oder Kulturen bedeuten und wie diese damit umgegangen sind bzw. immer noch umgehen.

Hierfür reicht es nicht, wie schon im ersten Kapitel erwähnt, Sichtbarkeitsraum für marginalisierte Gruppen oder andere Kulturen zu schaffen, weil damit auch eine mystifizierende Kulturalisierung oder eine Pro-Forma-Einbeziehung einhergehen können, die nur die kulturelle Andersheit dokumentieren und an gängigen stereotypisierenden Konstruktionen nichts ändern. Über eine reine Multiperspektivität hinaus sollen auch gerade die Definitionsmacht des Museums und Strategien des Verbergens zum Thema werden, um dadurch die dominanten Diskurse zu verändern, d.h. zum Beispiel kulturalisierte und entpolitisierte Objekte einer musealen Erzählung über die *Anderen* zu politisierten Subjekten ihrer Repräsentation werden zu lassen und damit Definitions-machtverhältnisse zur Disposition zu stellen.<sup>202</sup> Kann man diese Sichtbar- und Hörbarmachung dazu nutzen, die Machtverhältnisse aufzubrechen und durch Bewusstmachung auch einen Bewusstseinswandel erreichen? Kann das Museum in diesem Sinne die Funktion eines Diskursraumes mit Gegenwartsrelevanz einnehmen?

---

<sup>201</sup> JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[.]en Soliman...“, a.a.O., S. 15.

<sup>202</sup> Vgl. Nora STERNFELD, Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009, S. 39.

## 4.2. Das Museum als „gegenwartsrelevanter Diskursraum“<sup>203</sup>

Seit dem 19. Jahrhundert, in dem die großen nationalen Museen gegründet wurden, sind noch unzählige Museen auf der ganzen Welt hinzugekommen, besonders mit dem Museumsboom seit den 1970er Jahren.<sup>204</sup> Das zeugt von dem gesellschaftlichen Verlangen nach Repräsentation, danach, Orte zu schaffen, an denen Wissen vermittelt, Geschichte erinnert und Identitäten gefestigt werden können. Sharon Macdonald nennt Museen auch „key cultural loci of our times“, an denen sich gesellschaftliche Verhältnisse und Formationen von Wissen und Macht manifestieren und verhandelt werden.<sup>205</sup> Der Ort Museum als Raum, in dem offizielle, hegemoniale Diskurse und Bedeutungszuschreibungen erfolgen, scheint all diesen Anforderungen eine Art sichere Legitimität zu geben. Doch genau diese Legitimität ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr umkämpft, und Museen werden zu „contested terrain“<sup>206</sup>, denn „[e]very museum exhibition, whatever its overt subject, inevitably draws on the cultural assumptions and resources of the people who make it.“<sup>207</sup> Feministische und postkoloniale Museumskritik, zunehmend multikulturelle nationale Gesellschaften, auch in Europa, und ein verändertes Geschichtsbewusstsein in einer globaleren Welt lassen hingegen Fragen danach aufkommen, wer im Museum zu Wort kommt und welche Geschichte(n) erzählt wird (werden), denn diese sind immer auch Ausdruck der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und widerspiegeln, wie die Dominanzgesellschaft sich zu sich selbst und zur Welt positioniert.

Eine der großen Herausforderungen ethnographischer Museen ist das ambivalente Gefühl von Überlegenheit und Bewunderung<sup>208</sup>, das Europa zu seinen *Anderen* – in der eigenen Gesellschaft oder in anderen Ländern – hegt. Dies kommt dort meist noch unhinterfragt und unverändert vor, kann jedoch als Relikt einer vergangenen Zeit in einer politisch dekolonialisierten und globalen Welt nicht länger vor gegenwärtiger Museumskritik und

---

<sup>203</sup> Monika SOMMER-SIEGHART, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 74–92.

<sup>204</sup> Vgl. BAUR, *Museumsanalyse: Zur Einführung*, a.a.O., S. 7.

<sup>205</sup> Zitat Sharon MACDONALD, in: BAUR, *Museumsanalyse: Zur Einführung*, a.a.O., S. 7.

<sup>206</sup> Ivan KARP, Steven D. LAVINE, Introduction: Museums and Multiculturalism, in: dies. (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, London 1991, S. 1.

<sup>207</sup> Ebenda.

<sup>208</sup> Vgl. HALL, *The Spectacle of the 'Other'*, a.a.O., S. 262–268.



(Post-)Koloniales Ausstellen?

veränderten gesellschaftspolitischen Anforderungen bestehen. „[M]useums – particularly those with an ethnographic focus – are now subject to radical interrogation ‚by members of the disjunctive populations they once tried to represent,‘ as their audiences are ‚increasingly made up of peoples they once considered as part of their object.‘”<sup>209</sup> Das Thema nur kultureller Repräsentation erweitert sich also auch um das der politischen Repräsentation.

Hier stellt sich nun die Frage nach der Rolle ethnographischer Museen in der heutigen Gesellschaft: Sollen sie sich hauptsächlich der traditionellen Museumspraxis des Sammelns, Bewahrens und Vermitteln widmen? Sollen ethnographische Museen Bewahrer der Konvention sein oder Orte, wo gesellschaftlich relevante Fragen diskutiert werden können? Oder wie Ivan Karp und Steven D. Lavine fragen: „Should they echo the political climate or should they be a force for change?”<sup>210</sup>

Monika Sommer-Sieghart sieht Museen allgemein als „Orte der (Re)produktion von Kultur“ und somit als „Spannungsfelder gesellschaftlicher Neuverhandlungen”.<sup>211</sup> Sie zieht Stuart Halls Theorie von Kultur als „contested space“ heran, um zu illustrieren, dass Kultur stets Neuverhandlungen um Bedeutung und Definition ausgesetzt ist.<sup>212</sup> Das Museum als eine der wichtigsten gesellschaftlichen Institutionen der Kulturaushandlung und -vermittlung ist so ein prädestinierter Ort, um Sichtweisen auf kulturelle und gesellschaftliche Themen nicht nur zu reproduzieren, sondern auch, um sie in Frage zu stellen und zu verändern. Dies könnte Möglichkeiten für Gegenerzählungen zum hegemonialen Kanon eröffnen, sich gerade in Räumen der hegemonialen Deutungsmacht in einen öffentlich hörbaren und sichtbaren Diskurs hineinzureklamieren und in den Kampf um die „Definitionsmacht über das Sichtbare“ einzutreten.<sup>213</sup> Nora Sternfeld verweist jedoch auch darauf, dass Museen als Institutionen „sich nicht so einfach antagonistisch zu sich selbst verhalten“<sup>214</sup> können. Es gelte also, durch eine institutionskritische Praxis, die demokratische Prozesse und

---

<sup>209</sup> Zitat Anthony SHELTON, in: BENNETT, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, a.a.O., S. 58.

<sup>210</sup> KARP, LAVINE, *Introduction: Museums and Multiculturalism*, a.a.O., S. 2.

<sup>211</sup> SOMMER-SIEGHART, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, a.a.O., S. 74.

<sup>212</sup> Vgl. ebenda, S. 79.

<sup>213</sup> STERNFELD, *Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, a.a.O., S. 51.

<sup>214</sup> Vgl. ebenda, S. 47.

politische Öffentlichkeit für das Museum einfordert, die Institution von innen heraus zu verändern und als politischen Handlungsraum neu zu positionieren.<sup>215</sup>

Für Tony Bennett sind Museen zwar öffentliche Räume, doch nicht Teil der politischen Öffentlichkeit, wie sie Habermas definiert – Institutionen, die außerhalb des Staatsapparates stehen und dessen Autorität kritisieren –, da sie seit ihrem Ursprung bürgerliche Institutionen und Teil des Staatsapparates seien.<sup>216</sup> Dennoch sieht Bennett in Museen eine Art mittlere Position zwischen der politischen Öffentlichkeit und der Öffentlichkeit der Institution. Diese könne durchaus von politischer und gegenhegemonialer Kritik verändert werden, wie es zunehmend durch feministische und postkoloniale Anforderungen geschehe. Auch selbst könne sie soziale Veränderungen aufgreifen und durch langsame und fortwährende Wiederholung der neuen Inhalte die „logic of culture“, die die Spannungen zwischen den kollektiven Traditionen und Gebräuchen einer Gemeinschaft und den Individualisierungstendenzen jedes ihrer Mitglieder verhandelt, verändern und neuen Diskursen anpassen.<sup>217</sup>

Eine wichtige Rolle, die gerade ein ethnographisches Museum in diesem Sinne wahrnehmen könnte, wäre, Fragen zu kultureller und politischer Repräsentation in kulturell diversen europäischen Gesellschaften aufzuwerfen, um die Bedeutung der historischen und gegenwärtigen epistemischen Gewalt für diasporische communities und nicht-westliche Gesellschaften zu verhandeln. Ein ethnographisches Museum könnte nicht nur Diskurse und Perspektiven der Dominanzgesellschaft aufgreifen, sondern gerade an der Schnittstelle von etablierten Diskursen und der Kritik an ihnen arbeiten, um sich als Raum für progressive gesellschaftliche Veränderungen zu positionieren.

Denn auch das könnte ein *ethnographisches* Museum sein: ein Ort, an dem man kultur- und gesellschaftsspezifische Themen *aller* Kulturen und communities eines Landes mit allen Mitgliedern verhandeln und zugleich dominante Blickregime und Konstruktionen *einblenden* kann; ein Ort, an dem man Kontakt zu anderen Sichtweisen und kulturellen Entwürfen aufnimmt, gerade indem man sich selbst und seine eigene Kultur miteinbezieht und in Frage stellt; ein Ort, der allen offensteht, sich an alle wendet und an dem gemeinschaftlich über geteilte Geschichte(n) und ihre heutigen Auswirkungen nachgedacht werden kann. „Ohne ihr etabliertes Standbein, das Sammeln und Bewahren

---

<sup>215</sup> Vgl. ebenda, S. 48.

<sup>216</sup> Vgl. BENNETT, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, a.a.O., S. 49.

<sup>217</sup> Vgl. ebenda, S. 67.

von Objekten und ihr Ausstellen auf Grundlage wissenschaftlicher Expertise [aufgeben zu müssen], müssten Museen sich in ihrer Thematik und ihrem Erscheinungsbild öffnen, um ihrer sozialen Verantwortung gerecht zu werden.“<sup>218</sup> Die Geschichte und materielle Kultur anderer Gesellschaften auszustellen, kann also nicht mehr der alleinige Zweck ethnographischer Museen bleiben. Als „Gegenwertsräume“<sup>219</sup> und als „forums for confrontation, experimentation and debate“<sup>220</sup> müssen sich Museen der Verantwortung stellen, Teil der (Re-/Neu-)Produktion von Kultur zu sein. Spiegel und Plattform nicht nur der herrschenden Diskurse, sondern auch der Widersprüche und Konstruktionen in ihnen, nicht nur des Konsenses, sondern des Antagonismus, nicht nur des hegemonial Möglichen und Sagbaren, sondern auch des „von der hegemonialen Formation für unmöglich Erklärten“<sup>221</sup>, sollten und können ethnographische Museen in ihrem Themenbereich sein. So können sie einen wertvollen Platz in sozialen und politischen Neuverhandlungen einnehmen und vielleicht auch den eigenen gesellschaftlichen Platz verschieben weg von einem nur ehrwürdigen Ort, der, allgemein gesprochen, wertvolle Objekte aufbewahrt und autoritatives Wissen vermittelt, hin zu einem vielfältigen sozialen, öffentlichen Diskurs- und Handlungsraum.

Denn das, was im Museum geschieht, kann auch zum Vorbild für das Erleben der Welt außerhalb des Museums werden. Barbara Kirshenblatt-Gimblett nennt dies den „Museum Effect“<sup>222</sup>: Alltägliche Dinge werden durch die Präsentation im Museum besonders, und umgekehrt soll ihrer Ansicht nach die museale Erfahrung als Modell für das alltägliche Leben dienen. „One becomes increasingly exotic to oneself, as one imagines how others might view that which we consider normal (...).“<sup>223</sup> In diesem Sinne kann eine museale Präsentation, die asymmetrische Verhältnisse gleichberechtigt aufzeigt und verwobene Geschichten mit Gegenwartsrelevanz verhandelt, den Blick schärfen für einseitige historische Konstruktionen und andere Lebens- bzw. Gesellschaftsentwürfe: Ein Museum

---

<sup>218</sup> BAUR, Was ist ein Museum?, a.a.O., S. 40.

<sup>219</sup> STERNFELD, Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen, a.a.O., S. 38.

<sup>220</sup> Zitat Duncan CAMERON, in: BAUR, Was ist ein Museum?, a.a.O., S. 41.

<sup>221</sup> Oliver MARCHART, Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?, Manuskript, Wien 2005, publiziert in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Curating Critique, Frankfurt am Main, 2007, S. 3.

<sup>222</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Objects of Ethnography, a.a.O., S. 410.

<sup>223</sup> Ebenda.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

„through which the temporary roles tried out also can be connected back to the much more constrained possibilities of daily social life.“<sup>224</sup>

### **Das eigene Blickregime hinterfragen**

Hierzu müssten traditionelle Formate verändert werden, um konventionelle Sichtweisen aufzubrechen: wie kann man beispielsweise Wissen und Darstellungen nicht mehr nur nach westlichem Maßstab und westlichen Kategorien ordnen und in Ausstellungen den BesucherInnen gerade diese intuitiven Erwartungen und Annahmen aufzeigen?

In der schon etwas länger zurückliegenden Ausstellung „Art/artifact“ von 1988 am Centre for African Art, New York, kuratiert von Susan Vogel, stellt sie gerade die Sehgewohnheiten und kulturellen Annahmen der westlichen MuseumsbesucherInnen und die damit einhergehenden Konstruktionen von afrikanischer Kunst zur Disposition. Ihrer Überzeugung, dass die Bedeutungen, die afrikanischer Kunst in einem westlichen Kontext zugeschrieben würden, maßgeblich von diesem Kontext und der westlichen Kultur bestimmt wären, verleiht Vogel in der Ausstellung durch verschiedene Inszenierungen im Raum Ausdruck. Objekte afrikanischen Ursprungs wurden in verschiedenen Kontexten und Raumgestaltungen, wie man sie beispielsweise in Kunstmuseen und ethnographischen Sammlungen findet oder in Wunderkammern um 1900 fand, präsentiert. Diese Inszenierungen sollten verdeutlichen, wie spezifische Wahrnehmungsmuster implizit die Rezeption von Exponaten durch gewisse Präsentationsweisen bestimmen: als Kunst, als Ethnographika, als wissenschaftliche Anschauungsobjekte. Ziel dieser Ausstellung war es unter anderem, den Blick der BesucherInnen für die Definitions- und Deutungsmacht des Museums zu schärfen.<sup>225</sup>

Als Beispiel, wie dominante Blickregime hinterfragt werden können, spielt diese Ausstellung einerseits mit den impliziten Zuschreibungen und Wertungen, die in Museen durch Inszenierung entstehen, beleuchtet andererseits Formen der westlichen Wissenskonstruktionen und artikuliert, was mit den musealen Strategien den BesucherInnen suggeriert wird.

---

<sup>224</sup> Charles ESCHE, *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon SHEIKH (Hg.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005, S. 132.

<sup>225</sup> Vgl. VOGEL, *Always True to the Object, in Our Fashion*, a.a.O., S. 195–198.

## Position beziehen

Allen musealen Repräsentationen wird eine spezifische Perspektive und Konzeption der AusstellungsmacherInnen zu eigen sein. Doch sollten gerade die spezifische Sichtweise und die Konstruktionen, die sie umgeben, für das Publikum offengelegt und hinterfragt werden. Eine Einführungstafel, die zwar genau das zu tun vorgibt, die eigentliche Präsentation aber unberührt lässt, wie es in der hier analysierten Dauerausstellung meiner Ansicht nach geschieht, reicht nicht aus. Vielmehr böte eine starke kuratorische Handschrift, die klar Stellung bezieht und durchgehend erfahrbar macht, dass eine Ausstellung nur *eine* bestimmte Sicht auf das behandelte Thema ist, echte Möglichkeiten, den hegemonialen Diskurs und die vorausgesetzte objektive Deutungsmacht des Museums zu durchbrechen. Für Monika Sommer-Sieghart kann mit „einer starken kuratorischen Handschrift, deren Standpunkt und Zeitbezogenheit verdeutlicht wird (...) [den BesucherInnen] ein auf Basis fundierter wissenschaftlicher Recherche beruhendes, visualisiertes Diskussionsangebot in einem klaren Kontext gemacht [werden].“<sup>226</sup> Und „je mehr das sprechende Subjekt erkennbar wird, umso mehr ist es dem Publikum möglich, Stellung zu beziehen.“<sup>227</sup> Ein Diskussionsangebot, auf das die BesucherInnen aktiv reagieren können und das in der Ausstellung teilweise auch durch andere starke Positionen in Form von ExpertInnen von außen konterkariert wird<sup>228</sup>, trägt zu einer relationalen Sicht bei, die die BesucherInnen dazu ermuntert, selbst Stellung zu beziehen und gängige museale Erzählungen zu hinterfragen – und damit auch hegemoniale Standpunkte und die Deutungsmacht des Museums an sich in Frage zu stellen.

Erst durch explizite Stellungnahme z.B. der AusstellungsmacherInnen entsteht für Oliver Marchart *politische* Öffentlichkeit, die sich durch Konflikt definiert und das Potential hat, durch eine Gegen-Position die Institution Museum für eine Gegen-Hegemonie zu „öffnen“.<sup>229</sup> AusstellungsmacherInnen als Teil einer breiteren kollektiven gesellschaftlichen Kraft in feldübergreifenden Konflikten um herrschende Diskurse sind hier die AkteurInnen,

---

<sup>226</sup> SOMMER-SIEGHART, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, a.a.O., S. 84.

<sup>227</sup> MUTTENTHALER, WONISCH, Gesten des Zeigens, a.a.O., S. 40.

<sup>228</sup> Vgl. SOMMER-SIEGHART, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, a.a.O., S. 85.

<sup>229</sup> Vgl. MARCHART, Die kuratorische Funktion, a.a.O., S. 2.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

die das Politische ins Museum bringen können. Durch die „Markierung einer Gegen-*Position* als Bestandteil eines breiteren Versuchs der Herstellung einer Gegen-Hegemonie“<sup>230</sup> wird eben der Konflikt, und damit die politische Öffentlichkeit, in das Museum hineingetragen. Der Konflikt wirkt „de-institutionalisierend“ und bewirkt eine Öffnung, die die Institution Museum und seine Inhalte in der politischen Arena der Öffentlichkeit verhandelbar macht.<sup>231</sup>

Wenn nun also die alleinige Deutungshoheit des Museums hinterfragt, ja vielleicht sogar aufgegeben wird, bleibt noch die Frage danach, wie sich auch das Repräsentierte von ihr emanzipieren kann, d.h. wie dargestellte Kulturen handlungsmächtige Subjekte ihrer eigenen Darstellung werden, wie sie den öffentlichen Raum für Verhandlung ihrer Positionen nutzen und wie alle TeilnehmerInnen, eben auch die europäischen, in diesen Prozess von derselben Ausgangsbasis aus eingebunden werden können.

### **4.3. Das Museum als „Contact Zone“**

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf James Cliffords Interpretation des Begriffs „Contact Zone“ zurückkommen, der Museen und Ausstellungen als Verhandlungsräume denkt. Oben haben wir festgestellt, dass in einem Museum als Kontaktzone die reziproken Beziehungen zwischen den AusstellungsmacherInnen und den Ursprungsgesellschaften bzw. den repräsentierten Kulturen einen zentralen Platz in der Gestaltung der musealen Aktivitäten einnehmen, ohne dabei die asymmetrischen Verhandlungsbedingungen aus dem Blick zu lassen. Eher als die materiellen Objekte einer Sammlung rücken also die historischen, politischen und moralischen Beziehungen in den Fokus, die sich mit den Objekten illustrieren lassen. Hegemoniale Diskurse wie auch konventionelle museale Strukturen können durch gegen-hegemoniale Erzählungen und Interaktionen, wie sie im Kontakt mit den Geschichten und Erfahrungen der Ursprungsgesellschaften entstehen, unterlaufen und damit verschoben werden. Entscheidend ist eine ergebnisoffene Prozesshaftigkeit, die das Museum seiner alleinigen Definitionsposition enthebt und in der Zusammenarbeit Konflikte und Uneinigkeit riskiert, die wiederum zu ganz neuen Formaten einer musealen Präsentation führen können: „kultureller Austausch [impliziert] eine

---

<sup>230</sup> MARCHART, Die kuratorische Funktion, a.a.O., S. 6.

<sup>231</sup> Vgl. ebenda.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Vermischung von Kulturen, also ein aktives Moment (...)”<sup>232</sup> in Museen als „public spaces of collaboration, shared control, complex translation and honest disagreement.”<sup>233</sup>

Ebenso verweist Christina Kreps auf den neuen museologischen Diskurs der „Comparative Museology”<sup>234</sup>, die sich von engen Vorstellungen des westlichen Museumsformats als einzige Möglichkeit abgrenzen will. Vielstimmigkeit, andere Perspektiven und Wissensformen, die historisch unterbewertet wurden, finden in diesem Konzept Eingang in andersartige museale Präsentationen und könnten zum Beispiel einen Wandel fort von der Fixierung auf Objekte hin zu sozialen Beziehungen anregen, der aus dem Museum eine soziale Arena, eine „field-site – a place for cross-cultural encounter and creative dialogue”<sup>235</sup> machen könnte.

Will das ethnographische Museum ein gegenwartsrelevanter Diskursraum sein, muss also außer der geschichtlichen und systemkritischen Kontextualisierung auch Kontakt zu den dargestellten Kulturen zustande kommen, um einen öffentlichen Ort zu schaffen, an dem die Gegenwart mit ihren vielen Fragen und Zukunftsvisionen, immer auch im Hinblick auf die Vergangenheit, gemeinschaftlich, multiperspektivisch und unter Einbeziehung einer Offenlegung von Machtstrukturen und Blickregimen verhandelt werden kann.

Diejenigen, deren Kultur und Geschichte präsentiert werden, nehmen an der Konzeption und Umsetzung der Ausstellungen aktiv teil. Die gängigen Werte, Interpretationen und Sehkonventionen des ethnographischen Museums werden allein schon durch die Aufgabe der alleinigen Deutungshoheit und der absoluten Autorität in Frage gestellt und für neue Perspektiven geöffnet. Eine Verschiebung der gängigen AutorInnenpositionen und der konventionellen Erzählungen würde eine museale Präsentation im Kern verändern. Nicht mehr vermeintlich objektives, wissenschaftliches Wissen als alleiniger Inhalt, sondern subjektive Geschichten der dargestellten Gruppen und ihre Lebenserfahrungen können hegemoniale Erzählungen, aber auch die Bedeutung des hegemonialen Ortes, verschieben, indem sie eine „selbstbewusste eigenständige Geschichtsschreibung” der hegemonialen im Sinne von bell hooks’ Konzept des „talking back” entgegensetzen und ihre Normativität in Frage stellen.<sup>236</sup> Hierbei wird also versucht, nicht nur „herrschende

---

<sup>232</sup> BEIER-DE HAAN, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, a.a.O., S. 69.

<sup>233</sup> CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, a.a.O., S. 208.

<sup>234</sup> KREPS, *Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective*, a.a.O., S. 468.

<sup>235</sup> Vgl. ebenda, S. 459.

<sup>236</sup> STERNFELD, *Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, a.a.O., S. 45.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Blickwinkel, [sondern] auch die reduktionistische Binarität von Eroberung/Enteignung aufzubrechen<sup>237</sup> und somit zu gewährleisten, dass die Dargestellten zu handlungsmächtigen Subjekten werden können.

Auch eine Neuorientierung hin zu vielstimmigen KuratorInnen-Teams, die auch Mitglieder der dargestellten Kulturen miteinschließen, würde zu einer solchen Entwicklung beitragen und den Diskurs sowie das Spektrum der Möglichkeiten in einem ethnographischen Museum erweitern. Als MuseumsmitarbeiterInnen müssten Mitglieder der dargestellten Kulturen sich jedoch auch dessen bewusst bleiben, dass sie Teil des hegemonialen Systems sind, dieses aber so gerade von innen heraus verändern können. Kooperationen mit Museen in den Ländern der Ursprungsgesellschaften können ebenso Kontaktzonen herstellen, die auch im Sinne einer sich immer weiter transnational orientierenden Museumslandschaft interkulturelle Zusammenarbeit und Perspektivenerweiterung ermöglichen würden.

Weiterhin sollten die Kontexte, in denen ein Museum zur Kontaktzone wird, nicht immer nur allein auf das Museum und seine Ausstellungspraxis bezogen sein; vielmehr können auch Themen, die außerhalb des unmittelbaren Museumsdiskurses liegen, wie soziale Ungerechtigkeit und Missrepräsentation, Auslöser für einen Prozess des Kontaktes werden, durch den auch die kulturelle Diversität der eigenen Gesellschaft in den Blick rückt: „[N]egotiations of borders and centres are historically structured in dominance. To the extent that museums understand themselves to be interacting with specific communities across such borders, rather than simply educating or edifying a public, they begin to operate – consciously and at times self-critically – in contact histories.“<sup>238</sup> Dies schreibt dem Museum die eingeforderte soziale Verantwortung zu, auf komplexe soziale Prozesse und Veränderungen zu reagieren und ihre Auswirkungen und Widersprüche in seinen Räumen zu verhandeln. Durch historische Neuverhandlungen der wechselseitigen Beziehungen wird vielleicht nicht nur das Bewusstsein für die stattfindenden sozialen Prozesse generiert, sondern auch eine breite gesellschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen initiiert. Repräsentation marginalisierter Gruppen der Gesellschaft darf also nicht nur um ihrer selbst willen oder für ein weißes westliches Bedürfnis nach Andersheit stattfinden,

---

<sup>237</sup> Nicola LAURÉ AL-SAMARAI, *Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte Politischer Tektonik*. Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum*. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 172.

<sup>238</sup> CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, a.a.O., S. 204.



(Post-)Koloniales Ausstellen?

sondern sollte auch einen tatsächlichen Wandel in der Gesellschaft anstoßen, durch den kulturelle Repräsentation auch in gesellschaftlichen Zusammenhängen eine Gleichberechtigung und Eigermächtigung nach sich zieht.<sup>239</sup>

Sharon Macdonald weist in diesem Zusammenhang nicht nur auf die Möglichkeiten, sondern auch auf die Schwierigkeiten hin, die durch Zusammenarbeit mit lokalen Gemeinschaften, die bisher unter- oder missrepräsentiert wurden, entstehen können: „The voices of the community are important voices, but they do not necessarily always embody a God-like infallibility or collective wisdom“<sup>240</sup>. Die Gemeinschaft sollte ein gleichwertiger Partner im Gespräch sein und die Kontrolle über das Dargestellte teilen, sodass Kompromisse gefunden werden können, die beide Seiten ebenbürtig berücksichtigen und eine transkulturelle Vision schaffen können. Dennoch muss laut Macdonald auch berücksichtigt werden, dass nicht alle Altersgruppen oder sozialen Schichten einer Gemeinschaft dieselben Erwartungen an eine Darstellung hegen können und geklärt werden muss, was als museumswürdig gilt oder welche Rolle das Museum in der Repräsentation der Identität der Gemeinschaft einnimmt.<sup>241</sup> Macdonald argumentiert sogar für eine Vermeidung jeglicher Festschreibung von Kollektivität zugunsten einer Erzählung, die von Individuen oder Objekten ausgeht, um dann Geschichten darum zu spinnen, die Gefühle, Wünsche und Bilder evozieren.<sup>242</sup>

Wenn sich also die Frage danach stellt, inwiefern man ein neues Konzept für ein ethnographisches Museum brauchte, um die koloniale Verortung des Museums aufzubrechen, kann die Idee des Museums als Kontaktzone sehr hilfreich sein. Auch wenn das Bedenken weiter besteht, dass der Ort des Museums an sich immer seinem Konzept verhaftet bleibt und als hegemonialer Raum sozusagen nicht aus sich heraus kann, würde ein Museum als Kontaktzone sich selbst in Frage stellen, sich geschichtlich kontextualisieren und durch Aufgabe der alleinigen hegemonialen Deutungsmacht in kooperativer Zusammenarbeit mit allen und für alle Beteiligten ganz neue Geschichten erzählen können: „[Es] gilt (...) nun, die alleinige Deutungshoheit über die Vergangenheit

---

<sup>239</sup> STERNFELD, Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen, a.a.O., S. 38.

<sup>240</sup> Zitat Poovaya SMITH, in: MACDONALD, Museums, National, Postnational and Transcultural Identities, a.a.O., S. 8.

<sup>241</sup> Vgl. ebenda.

Vgl. auch CLIFFORD, Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, a.a.O., S. 208–209.

<sup>242</sup> MACDONALD, Museums, National, Postnational and Transcultural Identities, a.a.O., S. 9–10.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

aufzugeben und Experimente zu unternehmen, das Museum als demokratische Institution mit allen zu denken, sich als Institution auf unvorhersehbare Dynamiken und Prozesse einzulassen (...).<sup>243</sup>

Auch geht es hier für ein ethnographisches Museum darum, seine Aufgabe darin zu sehen, gesellschaftliche Gleichberechtigung der Sichtbar- und Hörbarkeit herzustellen und auf komplexe, vielschichtige Identitäten in zeitgenössischen Gesellschaften zu reagieren, um so der Gesellschaft zu dienen, die es repräsentieren soll, um die konventionelle Dichotomie zwischen Inklusion und Exklusion aufzubrechen zugunsten eines Museums, das als Ort der interkulturellen Begegnung, der konstruktiven Auseinandersetzung und der konstanten Veränderung gesellschaftsrelevante Fragen verhandelt.

#### **4.4. Ein Vorbild? Das Institute for International Visual Arts in London**

Das Institute of International Visual Arts (Iniva) fokussiert das Ungleichgewicht in der Repräsentation von westlichen und nicht-westlichen KünstlerInnen, KuratorInnen und AutorInnen. Seit 1994 organisiert Iniva als eingetragener Verein Ausstellungen und partizipative Veranstaltungen sowie ein eigenes Publikationsprogramm, ein Vermittlungs- und Forschungsprogramm, um auch nicht-westliche, außerhalb des Mainstreams agierende Stimmen für den hegemonialen Kunst- und Kulturdiskurs sichtbar und hörbar werden zu lassen. Hierbei werden gerade die existierenden Perspektiven und Hierarchien im dominanten Diskurs in den Blickpunkt gerückt und hinterfragt. Gemeinsam mit allen TeilnehmerInnen zu verstehen, wie kulturelle Diversität in gegenwärtigen westlichen Gesellschaften „eingeordnet“, wie damit umgegangen wird, und Wege aufzuzeigen, dies im Sinne einer größeren Offenheit und neuer diskursiver Rahmenbedingungen zu verändern, ist ein zentrales Anliegen von Iniva. So werden beispielsweise gemeinsam mit dem Publikum diese Themen in vielseitigen Veranstaltungen „at the ever-changing edge of debate“<sup>244</sup> reflektiert und diskutiert. BesucherInnen haben hier auch immer die Möglichkeit, das Programm mitzubestimmen, neue Herangehensweisen anzuregen oder neue Überlegungen zur Reflexion vorzuschlagen. Der Logik des „Dichotomien-Aufbrechens“ weiter folgend werden die Ausstellungen sodann von einem kuratorischen Team erarbeitet, das sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Fachbereiche mit interkultureller Kompetenz

---

<sup>243</sup> SOMMER-SIEGHART, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, a.a.O., S. 80.

<sup>244</sup> Vgl. [http://www.iniva.org/content.php?page\\_id=4171](http://www.iniva.org/content.php?page_id=4171) (28. Juli 2010).

zusammensetzt und oftmals von außenstehenden ExpertInnen ergänzt wird.<sup>245</sup> Seit 2007 ermöglicht der durch öffentliche Gelder finanzierte, repräsentative Museumsbau Rivington Place in London, diese Themen einem größeren Publikum zugänglich zu machen und somit Öffentlichkeit für Debatten um Repräsentationspolitik, vorherrschende Machtstrukturen und Blickregime herzustellen.

Als Beispiel für eine öffentlich finanzierte Institution, die herrschende Diskursformationen und museums-immanente Konstruktionen offenlegt und zur Diskussion stellt, können Rivington Place und Iniva in vielen Aspekten ein Vorbild für ethnographische Museen im deutschen Sprachraum sein. Zwar hat Rivington Place keine Sammlung und operiert auf Basis temporärer Ausstellungen, doch sind die Kernfragen, die sich die AusstellungsmacherInnen dort stellen, auch auf hiesige ethnographische Sammlungen übertragbar. Der Fokus, den Iniva auf die zeitgenössische Kunst richtet, könnte unter Beibehalten der Fragen auch auf ethnographische und geschichtliche Objekte übertragen werden.

So liesse sich zum Beispiel die Idee der Ausstellung „Whose map is it?“, die von Juni–Juli 2010 im Rivington Place stattfand<sup>246</sup>, auch auf vorhandene ethnographische Sammlungsbestände anwenden. In der Ausstellung wurden soziale und politische Hintergründe, die traditionell auf keiner Landkarte erscheinen, von zeitgenössischen Künstlern beleuchtet. Fragen der Definitionsmacht über Länder, Grenzen und Identitäten ebenso wie über andere, nicht-hegemoniale Formen der Organisation einer Weltkarte wurden hier reflektiert. Neue Fragen, die traditionell nicht in einem „Völkerkundemuseum“ gestellt werden, erzählen neue Geschichten und könnten hier ganz neue Dimensionen der Einsicht in kulturgeschichtliche Mechanismen eröffnen: „the collection which could be read in a variety of ways far beyond splendid examples of key art-historical [in diesem Sinne auch: ethnographical, Anm. der Autorin] moments“.<sup>247</sup>

Wäre es einem ethnographischen Museum möglich, zu einem temporären Format wie im Rivington Place überzugehen? Damit verlöre dann das „Völkerkundemuseum“ eventuell seinen Status als traditionelles Museum. Doch ist es denn wirklich eine *conditio sine qua non*, ein Museum mit allen traditionellen Attributen, allem voran einer Sammlung in Dauer- ausstellungen, zu bleiben? Ist es finanziell tragbar, das Programm nur aus temporären

---

<sup>245</sup> Vgl. ebenda.

<sup>246</sup> Vgl. [http://www.iniva.org/exhibitions\\_projects/2010/whose\\_map\\_is\\_it/whose\\_map\\_it\\_it](http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2010/whose_map_is_it/whose_map_it_it) (28. Juli 2010).

<sup>247</sup> Irit ROGOFF, Turning, in: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Ausstellungen und Interventionen, einem vielgestaltigen und partizipativen Veranstaltungskalender aufzubauen?

Es scheint, dass im deutschen Sprachraum wegen des ökonomischen und strukturellen Drucks politisch heikle Themen eher in temporären Ausstellungen angesprochen werden, die bei allzu heftiger hegemonialer Kritik auch wieder abgebaut werden können. Es stellt sich dennoch die Frage, ob es möglich wäre, ethnographische Museen vorrangig mit zeitgebundenen Ausstellungen zu bespielen, die jeweils auf gerade gesellschaftlich und politisch relevante Themen reagieren können. Dies ist nicht im Rhythmus von drei bis vier Monaten gedacht, wie es in vielen medienwirksamen Häusern praktiziert wird, sondern etwa in einem Turnus von ein bis zwei Jahren. Hierbei gäbe es dann Raum, mit allen TeilnehmerInnen über eine längere Zeit über die Themen zu diskutieren. Gleichzeitig bliebe man flexibel genug, um tatsächlich gegenwartsrelevante Themen behandeln zu können, ohne in Belanglosigkeit und Eventformat abzugleiten, ohne sich aber auch der Gefahr des Festschreibens oder „Einfrierens“ in einer Dauerausstellung auszusetzen. Zusätzlich könnte man als Rahmen eine Dauerausstellung konzipieren, die die Geschichte des Museums, der Ethnographie, des Kolonialismus und aller inhärenten Konstruktionen verhandelt, d.h. auch die Institution Museum, ihren gewaltvollen Hintergrund, ihre spezifischen Wertungen und Blickregime, offenlegt.

Im Zuge einer dergestaltigen Umwandlung käme auch die schwierige Erwägung ins Spiel, den allzu „aussagekräftigen“ Namen des „Völkerkundemuseums“ in einen neuen abzuändern. Die Entscheidung, das Wort „Museum“ nicht mehr im Namen zu führen, würde in einem gewissen Grade auch von traditionellen Assoziationen mit dem Begriff befreien und vielleicht erlauben, bestimmte Elemente wie den interkulturellen Dialog<sup>248</sup> und das Infragestellen des Konzeptes eines ethnographischen Museums stärker herauszustreichen. Allerdings sollte es dabei zu keiner musealen Enthistorisierung kommen, die es unmöglich machen würde, sich mit geschichtlichen und institutionellen Kontexten und Kontinuitäten auseinanderzusetzen.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Vgl. BAUR, Was ist ein Museum?, a.a.O., S. 7.

<sup>249</sup> Vgl. STERNFELD, Erinnerung als Entledigung, a.a.O., S. 69.

## 5. Conclusio und Ausblick

In Anbetracht der Möglichkeiten, die einem „Völkerkundemuseum“ offenstehen, um postkolonialer und museologischer Museumskritik gerecht zu werden und positiv auf die Anforderungen heutiger sich wandelnder Gesellschaften in Europa und anderen Teilen der Welt einzugehen, sind hiervon in der vorliegend analysierten Dauerausstellung leider nur allzu wenige umgesetzt worden. Gesellschaftliche und politische Einflussnahmen haben sehr wahrscheinlich die AusstellungsmacherInnen dazu bewogen, an den bisherigen Konventionen ethnographischer Ausstellungen festzuhalten, zumal sich auch im deutschsprachigen Raum die postkoloniale Theorie noch nicht öffentlich hörbar durchgesetzt hat und folglich der hegemoniale Diskurs der Dominanzgesellschaft in dieser Hinsicht noch weitgehend intakt ist. Daher wird in der Ausstellung nur die absolute Wissenschaftlichkeit und Objektivität des Wissens aus rein westlicher Sicht vermittelt und so die Notwendigkeit von selbstreflexiven und kritisch positionierten Aussagen umgangen. Eine Dekonstruktion hegemonialer Diskurse und Mechanismen sowie eine Reflexion des „Selbst als Quelle von Produktion von Andersheit“<sup>250</sup> finden nicht statt, so dass sich die Ausstellung nicht von traditionellen Formaten abhebt.

Ein ethnographisches Museum, das in heutigen (post-)kolonialen, sich globalisierenden, kulturell sich gegenseitig durchdringenden Gesellschaften auf der ganzen Welt weiterhin den bisher vorherrschenden westlichen Blick aus einer angenommenen Position der Überlegenheit auf das Außen richtet und dieses Andere klassifiziert und wertet, ohne sich selbst mitzureflektieren, entspricht nicht mehr einer zeitgemäßen Institution. Es bleibt kolonialen Logiken verhaftet und verpasst das der Institution innewohnende Potential, nicht nur bestehende Wissens- und Machtverhältnisse widerzuspiegeln, sondern zu einem offenen Raum des Dialogs zu werden, der aktiv und demokratisch auf die Bedürfnisse der sich wandelnden Gesellschaften nach Identität, besserem interkulturellem Verständnis und der wachsenden Bedeutung ihrer Beziehungen zueinander eingeht. Auch im deutschsprachigen Raum muss es Ziel sein, einen veränderten multiperspektivischen Blick auf die Vergangenheit zu werfen, die eigenen kulturellen und gesellschaftlichen Annahmen zu hinterfragen und ein neues Bewusstsein für gegenwärtige gesellschaftliche

---

<sup>250</sup> KRAVAGNA, Konserven des Kolonialismus: Die Welt des Museums, a.a.O., S. 135.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Konstellationen, gerade auch im Hinblick auf zunehmend migrantische Gesellschaften und ungleiche Machtverhältnisse, zu schaffen.

In diesem Sinne ist es auch angebracht, nicht mehr nur nationale oder westlich geprägte Geschichten zu erzählen, sondern den Fokus auf die „entangled histories“ zu legen, in denen die verschiedenen Geschichten und Entwicklungsstränge der sich verändernden kulturellen und nationalen Einheiten einer „Verflechtungsgeschichte“ zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich stark verwoben waren und sind, in denen der Westen nicht länger als der prägende Maßstab gilt, an dem die Geschichten und Ausprägungen aller anderen Gesellschaften gemessen und bewertet werden. Die verschiedenen kulturellen und nationalen Einheiten beeinflussen und konstruieren sich gegenseitig in einem Wechselspiel aus miteinander geteilten Geschichten und nationalen Abgrenzungen.<sup>251</sup> Eine Repräsentation der *Anderen* ebenso wie eine des Westens kann also nicht mehr stattfinden, ohne zugleich auch über das jeweilige Gegenüber zu sprechen, darüber, wie das *Andere* aus europäischer Sicht konstituiert wurde, und darüber, wie einschneidend das koloniale Zeitalter für alle Involvierten war, denn „die moderne Geschichte [ist] als ein Ensemble von Verflechtungen aufzufassen, als „entangled histories“, in denen die „stehenden Entitäten (...) selbst zum Teil ein Produkt ihrer Verflechtung [sind]“.<sup>252</sup> Laut Sebastian Conrad und Shalini Randeria ist aber auch der Fokus auf geteilte Geschichten und Postkolonialität, der von der Museumskritik eingefordert wird, Teil eines historischen Moments, der neue Fragestellungen und andere Antworten hervorbringt, jedoch wiederum auch nicht selbst in eine neue ausschliessliche Teleologie verfallen darf.<sup>253</sup> Eine Verschiebung zu einem sich in Relation setzenden Diskurs trägt in gleicher Weise durch die ideologische Autorität und eigene Positioniertheit immer noch ein gewisses Maß an Bestimmung in sich. Es kann also nur darum gehen, wirklich offene Orte des Dialogs, somit Diskussions- und Experimentierräume jenseits alleiniger hegemonialer Deutungshoheit zu schaffen, in denen Positionen und Annahmen, die Vergangenheit und die Gegenwart, aber auch der Ort selbst als identitätsstiftender und parteilicher Raum stets neu verhandelt werden können.

Die museologische und postkoloniale Museumskritik kann folglich nicht nur darauf abzielen, den Kanon der Inhalte zu verändern – obwohl dies ein erster Schritt sein mag –,

---

<sup>251</sup> Vgl. CONRAD, RANDERIA, Einleitung. Geteilte Geschichten, a.a.O., S.17–21.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 17

<sup>253</sup> Vgl. ebenda, S. 42.

(Post-)Koloniales Ausstellen?

aber die Institution „Völkerkundemuseum“ mit ihrem kolonialen historischen Hintergrund im Übrigen unverändert zu lassen. Vielmehr sollte die Aufgabe einer kritischen Museumspraxis im ethnographischen Museum sein, den Raum an sich zu verändern. Kuratorische Strategien, wie die Offenlegung der Deutungsmacht des Museums, können also nicht nur als Ausstellungselemente abgehandelt werden, sondern sollten idealerweise auch dazu führen, dass sich die Möglichkeiten an Formaten, die in einem Museum stattfinden können, verändern, sich die Rolle des Museums in der Gesellschaft wandelt und damit auch das Bewusstsein des Publikums gegenüber der Institution und ihren Aussagen.

Die Funktion eines ethnographischen Museums kann somit nicht länger nur die der objektiven Wissensvermittlung über fremde Kulturen und Länder aus rein westlicher Sicht sein. Vielmehr muss es zu einem offenen Diskursraum werden, in dem gesellschaftsrelevante Themen gleichberechtigt verhandelt werden können, in dem Fragen gestellt, über andere gesellschaftspolitische Entwürfe nachgedacht und dadurch auf das alltägliche Leben und den Bewusstseinshorizont der BesucherInnen eingewirkt werden kann. Ein selbstreflexives Museum mit starken kuratorischen Positionen, die auf alleinige Deutungshoheit verzichten, kann auch zum Handlungsraum werden, in dem Ausstellen und Anschauen die Bedeutung einer politischen Handlung annimmt, durch die Position zu gesellschaftlichen Verhältnissen bezogen wird. Museen haben einen besonders stark deutenden, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Einfluss, der hegemoniale Erzählungen verschieben kann, und zwar dadurch, dass sie die Möglichkeiten des Sagbaren zu erweitern imstande sind.<sup>254</sup> (Dauer-)Ausstellungen fungieren somit gleichsam als „Geschichte und Gegenwart verbindende Versuchsanordnungen“<sup>255</sup> und können eine Art „utopisches Labor“<sup>256</sup> entstehen lassen, in dem Diskurse und Perspektiven, die Gegenwart und die Zukunft einer Gesellschaft durch ganz neue Fragestellungen und Denkansätze verhandelt werden können.

In einem solchen Raum kann ein „moment of speculation, expansion, and reflexivity without the constant demand for proven results“ entstehen, indem es auch Freiraum für Fehlbarkeit gibt, d.h. dafür, dass Experimente auch fehlschlagen können.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Vgl. STERNFELD, Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen, a.a.O., S. 32.

<sup>255</sup> Zitat Gottfried KORFF, in: SCHOLZE, Medium Ausstellung, a.a.O., S. 192

<sup>256</sup> Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, IV. Refugium für Utopien. Das Museum: Einleitung, in: Jörn RÜSEN, Michael FEHR, Annelie RAMSBROCK, Die Unruhe der Kultur, Potentiale des Utopischen, Weilerswist 2004, S. 187

<sup>257</sup> Irit ROGOFF, Turning, in: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.

Wünschenswert wäre ein dauernder Prozess des gleichberechtigten interkulturellen Dialogs ohne dominantes Zentrum diskursiver Neutralität, der brennende gesellschaftliche Fragen immer wieder neu beleuchtet. Als Prozess mit ungewissem Ausgang ist dies auch eine Herausforderung für die BesucherInnen, die einen solchen inhaltlich neuen Ort, der das altbekannte „Völkerkundemuseum“, wenn auch nicht ersetzt, so doch merklich umwandelt, erst akzeptieren müssen. Ein solcher Wandel kann ohnehin nur in kleinen Schritten erfolgen und würde damit auch dem Publikum Zeit geben, sich mit gänzlich neuen Gedankengängen im ethnographischen Museum auseinanderzusetzen.

Das Museum soll somit in die Gegenwart, in die existierende Gesellschaft hineinwirken. Man kann dann nicht nur eine Vergangenheit, die reflektiert und unter vielstimmigen Blickwinkeln betrachtet wird, besser verstehen, sondern anhand der dabei gewonnenen Erkenntnisse auch für das Jetzt lernen. Gegenwärtigen gesellschaftsrelevanten Themen wird ein Raum gegeben, in dem über sie nachgedacht und diskutiert werden kann. Dadurch wird die Chance eröffnet, das Museum wieder zu einem wichtigen Ort für gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen zu machen. „[I]n Museen geht es um Welterzeugung“<sup>258</sup> und damit auch um die Möglichkeiten, die dem Museum selbst oder seiner Sammlung, den AusstellungsmacherInnen und den BesucherInnen schon innewohnen, um die noch zu „befreienden“ neuen Möglichkeiten, die in einem Museum stattfinden können: „possibilities for the museum to open a place for people to engage ideas differently – ideas from outside its own walls.“<sup>259</sup>

Das Museum hat zu allen Zeiten immer auch die Funktion eines Raumes übernommen, in dem Identitäten und Wissen geformt und weitergegeben wurden, der z.B. nach der Französischen Revolution eine tragende Rolle in der europäischen Identitäten- und Nationenbildung gespielt hat, in dem auch gesellschaftliche und politische Kämpfe um Hegemonie, Definition und Wahrheit stattgefunden haben. Diese Rolle heisst es sich wieder ins Gedächtnis zu rufen und gerade als ethnographisches Museum teilzunehmen an den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Auseinandersetzungen, die durch historisch und gegenwartsbedingte neue Herausforderungen an immer komplexer werdende Gesellschaften in ihrer globalen Vernetzung entstehen.

Ein ethnographisches Museum ist, was man daraus macht.

---

<sup>258</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, IV. Refugium für Utopien. Das Museum: Einleitung, a.a.O., S. 187

<sup>259</sup> ROGOFF, Turning, in: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.



## Literaturverzeichnis

Janet ABU-LUGHOD, On the Remaking of History: How To Reinvent the Past, in: Barbara KRUGER, Phil MARIANI (Hg.), Remaking History, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture 4, New York 1998 (1989), S. 111–129

Benedict ANDERSON, Zensus, Landkarte und Museum, in: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt 1996, (engl. Original: 1983)

Mieke BAL, Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2006

Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010

Michael BAXANDALL, Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 33–41

Rosmarie BEIER-DE HAAN, Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte, Frankfurt am Main 2005

Tony BENNET, The Exhibitionary Complex, in: Reesa GREENBERG u.a. (Hg.), Thinking About Exhibitions, London, New York 1996, S. 81–112

Tony BENNETT, Exhibition, Difference, and the Logic of Culture, in: Ivan KARP, Corinne A. KRATZ u.a. (Hg.), Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations, Durham, London 2006, S. 46–69

Maria do Mar CASTRO VARELA, Nikita DHAWAN, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2005

Dipesh CHAKRABARTY, Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte, in: Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 283–312

(Post-)Koloniales Ausstellen?

James CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge MA, London 1988

James CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge MA, London 1997

Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA, Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 7–49.

Maureen Maisha EGGERS, Ein schwarzes Wissensarchiv, in: Maureen Maisha EGGERS, Grada KILOMBA, Peggy PIESCHE, Susan ARNDT (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2009 (2005), S. 18–21

Charles ESCHE, *Temporariness, Possibility and Institutional Change*, in: Simon SHEIKH (Hg.), *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005, S.122–141

Frantz FANON, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1981 (1966), (frz. Original: 1961)

Gottfried FLIEDL, „...das Opfer von ein paar Federn“. Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und musealer Begehrlichkeiten, Wien 2001

Eric GABLE, *Ethnographie: Das Museum als Feld*, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 95–119

Walter GRASSKAMP, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981

Stuart HALL, *The Work of Representation*, in: ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 13–64

Stuart HALL, *The Spectacle of the ‘Other’*, in: ders. (Hg.), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 223–279

Stuart HALL, Wann gab es das „Postkoloniale“? Denken an der Grenze, in: Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale*

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 219–246.

Franz HÖLLINGER, Ursachen des Rückgangs der Religiosität in Europa, in: SWS-Rundschau (45.Jg.) Heft 4/2005, S. 424–448

Araba Evelyn JOHNSTON-ARTHUR, „...um die Leiche des verstorbenen M[...]en Soliman...“. Strategien der Entherzigung, Dekolonisation und Dekonstruktion österreichischer Neutralitäten, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 11–41

Araba Evelyn JOHNSTON-ARTHUR, Andreas GÖRG, empowerment, in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/empowerment.htm>

Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991

Ivan KARP, Introduction: Museums and Multiculturalism, in: dies. (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 1–24

Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD, Vorwort, in: dies. (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009

Belinda KAZEEM, Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 43–59

Belinda KAZEEM, Nicola LAURÉ AL-SAMARAI, Peggy PIESCHE, Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte Politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch zwischen Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai und Peggy Piesche, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 167–182

Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Objects of Ethnography, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London 1991, S. 386–443

Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, IV. Refugium für Utopien? Das Museum: Einleitung, in: Jörn RÜSEN, Michael FEHR, Annelie RAMSBROCK (Hg.), Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen, Weilerswist 2004, S. 187–196

Gottfried KORFF, Martin ROTH (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main, New York, 1990

Christian KRAVAGNA, *Konserven des Kolonialismus: Die Welt des Museums*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 131–142

Christina KREPS, *Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective*, in: Sharon MACDONALD (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford, Victoria 2008, S. 457–472

Brigitta KUSTER, „If the Images of the Present Don't Change, Then Change the Images of the Past“. Zur Exposition *Coloniale Internationale, Paris 1931*, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 77–109

Henrietta LIDCHI, *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures*, in: Stuart HALL (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2009 (1997), S. 151–208

Sharon MACDONALD, *Expanding Museum Studies: An Introduction*, in: dies. (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford, Victoria 2006, S. 1–12

Sharon MACDONALD, *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, in: *museum and society*, 1 (1), S. 1–16

Sharon MACDONALD, *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 49–69

Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?*, Manuskript, Wien 2005, publiziert in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main, 2007

Oliver MARCHART, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008

Timothy MITCHELL, *Die Welt als Ausstellung*, in: Sebastian CONRAD, Shalini RANDERIA (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2002, S. 148–176

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006

Brian O'DOHERTY, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Berkeley, Los Angeles, London 1999

Jürgen OSTERHAMMEL, Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen, München 2009 (1995)

Camille PISANI, Der Mensch in der Vitrine. Vom Musée d'Ethnographie du Trocadéro zum neuen Musée de l'homme, in: Anke Te Heesen, Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 141–149

Barbara PLANKENSTEINER, The Making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 193–216

Krzysztof POMIAN, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998 (frz. Original: 1987)

Irit ROGOFF, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, in: transversal - critique, 01/2003, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>

Irit ROGOFF, Turning, in: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>

Edward W. SAID, Orientalism, London 2003 (1978)

Edward W. SAID, Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, 15/1989, S. 205–225

Edward W. SAID, Culture and Imperialism, London 1994

Jana SCHOLZE, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004

Werner Michael SCHWARZ, Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung „exotischer“ Menschen, Wien 1870 - 1910, Wien 2001

(Post-)Koloniales Ausstellen?

Anthony Alan SHELTON, Museums and Anthropologies: Practices and Narratives, in: Sharon MACDONALD (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford, Victoria 2006, S. 62–80.

Hans-Joachim SIMM (Hg.), *Religionen der Welt*, Frankfurt am Main, Leipzig 2007

Monika SOMMER-SIEGHART, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 74–92

Gayatri Chakravorty SPIVAK, Wer beansprucht Alterität?, in: Charles HARRISON, Paul WOOD (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1391–1395

Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008

Nora STERNFELD, Aufstand der Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: Charlotte MARTINZ-TUREK, Monika SOMMER (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2009, S. 30–56

Nora STERNFELD, Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Belinda KAZEEM, Charlotte MARTINZ-TUREK, Nora STERNFELD (Hg.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009, S. 61–75

Hito STEYERL, Die Gegenwart der Subalternen, in: Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008, S. 7–16

Thomas THIEMEYER, Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 73–94

Peter VERGO (Hg.), *The New Museology*, London 2009 (1989)

Susan VOGEL, Always True to the Object, in Our Fashion, in: Ivan KARP, Steven D. LAVINE (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, London 1991, S. 191–204

Robert J. C. YOUNG, *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford, New York u.a. 2003

(Post-)Koloniales Ausstellen?

## Websites

[www.musethno.uzh.ch/de/museum/das\\_museum.html](http://www.musethno.uzh.ch/de/museum/das_museum.html)

[www.khm.at/mvk/](http://www.khm.at/mvk/)

<http://www.khm.at/khm/ausstellungen/archiv/2009/schausammlung-sued-suedostasien-und-himalayalaender/>

[www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/](http://www.khm.at/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/die-geschichte-der-sammlung/)

[www.khm.at/de/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya](http://www.khm.at/de/mvk/sammlungen/sued-so-asien-himalaya)

[http://www.iniva.org/content.php?page\\_id=4171](http://www.iniva.org/content.php?page_id=4171)

[http://www.iniva.org/exhibitions\\_projects/2010/whose\\_map\\_is\\_it/whose\\_map\\_it\\_it](http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2010/whose_map_is_it/whose_map_it_it)

<http://www.voelkerkundemuseum.com/>

<http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?objectId=56>

<http://www.lindenmuseum.de/html/deutsch/home/home.php>

<http://mnantropologia.mcu.es/>

<http://www.britishmuseum.org/>

## Lebenslauf – Marion Rücker

geboren am 12. Okt. 1982 in München, Deutschland

Kontakt: marion\_ruecker@hotmail.com

### Ausbildung

Okt 2008–Sept 2010	postgradualer Masterlehrgang für Ausstellungstheorie & Praxis ecm/ educating, curating, managing an der Universität für angewandte Kunst Wien
Sept 2005–Juli 2006	Studienaufenthalt am Institut d'études politiques in Paris
Sept 2003–Juni 2007	Studium der Europawissenschaften und Französisch am King's College London
Okt 2002–Juli 2003	Studium der Politikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München
Okt 2001–Mai 2002	Studium der Kunstgeschichte mit Schwerpunkt italienische Renaissance am Istituto Europeo, Florenz
Juni 2001	Abitur am Cheltenham College, Cheltenham, England

### Berufliche Erfahrung

März–Nov 2009	Mitarbeit am Ausstellungsprojekt «Der Traum einer Sache – Social Design zwischen Utopie und Alltag» im Rahmen des Masterlehrgangs ecm/
März–Mai 2009	Ausstellungsproduktion für «Display – Objekt/Raum Betrachter_in?», Galerie IG Bildende Kunst, Wien
Sept 2007–März 2008	Praktikum im Kunstverein München e.V. u.a. kuratorische Assistenz, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Erarbeitung einer Ausstellungspublikation