

ecm

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – exhibition and cultural communication management 2006–2008

Das Museum dekolonisieren

Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen
Narrativen

Claudia Kragulj

Wien, Juni 2008

Betreut von Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld

Abstrakt

Diese Arbeit soll dazu beitragen, den System-immanenten Spuren des Kolonialismus in Museen mit ethnographischen Sammlungen nachzugehen. Sie verfolgt jene Mechanismen, die in der Produktion von Identität und Differenz im Museum bestehen und auf Logiken der Klassifizierung und unterscheidenden Ordnungen basieren. Ziel ist es, asymmetrischen Machtbeziehungen entgegenzusteuern und neue Wege zu beschreiten.

Aus kuratorischer Sicht werden dazu Strategien der kritischen und reflexiven Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen beschrieben. In diesem Zusammenhang werden einige konstituierende Elemente des Museums wie seine Beziehung zum Raum, zu den Objekten, zur Geschichte und zum Umfeld sowie zu kuratorischer und institutioneller Praxis behandelt. Es geht darum, das Museum – als umkämpften Ort der Macht- und Wissensproduktion – auch als Ort für kritische Diskurse zu denken und sich damit zu beschäftigen, wie parallel zu offen geführten Restitutionsverhandlungen die Art der fortdauernden Beziehung zwischen Ursprungsgesellschaften von ethnographischen Objekten und Museum aussehen könnte. Ausgeblendetes Wissen nicht-westlicher Gesellschaften soll als kuratorische Autorität Eingang in Museen finden. Kritische Ansätze aus dem Feld der Kunstinstitutionen, die das Museum als Experimentierraum erproben, dienen ebenso als Impulsgeber wie emanzipatorische Instrumente der Gegenerzählungen und institutionell verankerte internationale KuratorInnenprogramme.

Abstract

The aim of this thesis is to contribute to the tracing of evidence of colonialism in museums with ethnographic collections, which is a consequence of the inherent systems of identification, the activation of the idea of difference, the logic(s) of classification and distinctive categorizing. The goal is to counteract asymmetrical power relations and to bestride new paths.

Strategies of a critical and reflexive engagement to deal with ethnographic narratives are discussed from a curatorial perspective. Some constitutive elements of the museum such as its relation to space, to objects, to history and its surrounding, curatorial and institutional practices are the topics dealt with. The idea is to think of the museum – not only as being a hotly contested space for the generation of power and knowledge – but also as a place for critical discourse(s), and in addition to engage openly in negotiations on restitution as well as to examine the nature of ongoing relations between source communities of ethnographic material and the museum. Suppressed knowledge of non-Western societies is to encroach on curatorial authority in museums. Critical approaches from the field of art institutions test the museum as laboratorial space and serve as an impetus such as emancipatorial instruments of counter-narrative(s) and institutionally positioned programmes for international curators.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
I Narrative und Kontexte.....	12
I.a Narrative in ethnographischen Museen und deren historische Entwicklung.....	13
I.a.1 Klassifikationsschemen und Zielgruppen als Basis des „Othering“.....	15
I.b Fallen und Gefahren in Ausstellungspräsentationen – einige Beispiele zur Problemerkläuterung.....	20
I.b.1 „Around the world in 1 day“.....	20
I.b.2 Reproduzierte Bilder von statischen Gesellschaften.....	22
I.b.3 Eurozentristische Fortschrittserzählungen.....	23
I.b.4 Unreflektierte Definitionsmacht und Fremdzuschreibung.....	25
I.b.5 Verharmloste Unterdrückungsgeschichten.....	26
I.b.6 Menschen zu Objekten gemacht – die Haarperücke.....	27
I.c Kontexte und Narrative rund um den Begriff Kultur.....	29
I.c.1 Das inklusive Museum.....	34
I.c.2 Community Ansatz.....	37
II Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen.....	41
II.a Museen und Ausstellungen als Kontaktzonen, Handlungs- und Diskursräume.....	42
II.b Umgang mit ethnographischen Sammlungen: Zwischen Rückgabe, Restitution und Sichtbarmachen von andauernden Beziehungen.....	53
II.c Kuratieren als Form von sozialer Praxis – indigene Arten des museologischen und kuratorischen Wissens	59
II.d Aus dem Feld der Kunst.....	62
II.d.1 Der Widerspenstigen Zähmung – Gefahr der Instrumentalisierung im Museum.....	63
II.d.2 Kritische Positionen von Kunstinstitutionen.....	67
II.e Writing Back, Talking Back – Gegenerzählungen sichtbar machen...	73
III Zusammenfassung und Conclusio.....	76
IV Bibliographie.....	81
V Lebenslauf – Claudia Kragulj.....	86

Einleitung

Was wünschen wir uns von einem Museum mit ethnographischen Sammlungen aus Asien, Afrika, Ozeanien, Amerika, Australien und der Arktis?¹

Wozu dient solch ein Museum im 21. Jahrhundert? In Anbetracht der kolonialen Vergangenheit und der von physischer, struktureller oder symbolischer Gewalt² der weißen westlichen KolonialistInnen gekennzeichneten Geschichte, der diese Institutionen in Europa entsprungen sind – welche Art von Ort kann so ein Museum sein? Und wie kann es, wenn schon seiner Geschichte nicht entfliehen, dann die eigenen Erzählweisen kritisch hinterfragen und mit der Reproduktion asymmetrischer Machtbeziehungen brechen?

Das Museum ist ein umkämpfter Ort des Symbolischen.³ In dieser Institution werden machtvolle Bilder, allgemeingültig (erscheinende) Texte und theatrale Räume geschaffen. Hier werden Wissen und damit einhergehend Macht und Machtstrukturen, produziert und reproduziert. Es ist ein Ort, wo Objekte präsentiert und Geschichten erzählt werden. Hier werden wissenschaftliche „Objektivität“ erzeugt und gültige „Wahrheiten“ geschaffen. Mit mächtigen, einflussreichen Bilderwelten werden Inszenierungen im Raum erschaffen und bewusste und unbewusste Aussagen über „die Anderen“ getroffen – sich selbst zumeist aussparend. Das ethnographische Museum mit seinen klassischen Aufgaben des Sammelns, Aufbewahrens, Konservierens, Forschens und Ausstellens ist ein äußerst politischer Ort⁴ und in größere Kontexte der Vergangenheit sowie der Gegenwart eingebettet, die bis heute Wirkung haben und die es zu verstehen und aufzudecken gilt.

1 Namen, die ihnen übrigens von Europa verliehen wurden. Angesprochen werden hier koloniale Mappings und geographische Politiken. [;] Vgl. Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt am Main/New York 1996.

2 Vgl. Sigrid Schade, Gottfried Fliedl, Martin Sturm (eds.), Kunst als Beute: Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten, Reihe: Museum zum Quadrat, Nr.8, 2000.

3 Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

4 Vgl. Benedict Anderson, Zensus, Landkarte, Museum. in: Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt am Main/New York, 1988.

Mit meiner Arbeit möchte ich dazu beitragen, die System-immanenten Spuren des Kolonialismus in europäischen Museen mit ethnographischen Sammlungen zu verdeutlichen, Gefahren und Fallen bei (Re-)Präsentationen in Ausstellungen aufzeigen und Strategien der kritischen Auseinandersetzung, um damit umzugehen, weiter denken. Kolonialismus hat das Selbstverständnis Europas stark beeinflusst, ob man nun in einem Land aufgewachsen ist, das Kolonien gehabt hat oder nicht. Das kritische Bewusstsein dafür ist in Ländern ohne Kolonien vielleicht sogar verzögert angekommen, da eine kritische Perspektive jener Gesellschaften, deren materielle Kultur in westlichen Museen zu sehen sind, bisher bei uns noch weniger hör- und sichtbar sind als in Ländern mit Kolonien, die gezwungen waren, sich bereits länger mit ihrer Geschichte auseinanderzusetzen.

Der Umgang mit Objekten und Ausstellungsformen ist eng mit Theoriebildung und Wissensproduktion in Museen verknüpft. Dass Ausstellungen dabei mindestens genauso viel Informationen über sich selbst preisgeben, ihre Positionierung im akademischen und politischen Diskurs der jeweiligen Zeit, wie über das eigentliche Thema, das sie präsentieren, möchte ich im Kapitel I ausgehend von den Begriffen Kontext und Narrativ, erläutern. Anhand eines Überblicks der historischen Entwicklung der Narrative in ethnographischen Museen, beginnend mit der Konstruktion des Begriffs Kultur, wird aufgezeigt, wie europäische Museen „die Anderen“ klassifiziert, eingeordnet und benannt haben – je nach herrschender wissenschaftlichen Theorie der Zeit. Einige Beispiele aus Ausstellungen der letzten Jahre sollen die Problematik deutlich machen. In Kapitel II geht es um eine Reihe möglicher Strategien, die helfen sollen eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen voranzutreiben. Die Beispiele aus Museen, die ich heranziehe, stammen zum Teil aus der Literatur, zum Teil von privaten Ausstellungsbesuchen sowie zwei Lehrgangs-Exkursionen in die Niederlande⁵. Dieser Teil inkludiert auch konkrete Vorschläge aus kuratorischer Sicht, wie man mit diesem Erbe der kolonialen Ära unter post- und neokolonialen Bedingungen umgehen könnte, um den

⁵ Auslandsexkursion des Instituts für Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie nach Amsterdam und Leiden, 1995 sowie ECM Lehrgangsexkursion, April 2008.

asymmetrischen Machtbeziehungen aus der Geschichte, die bis heute Auswirkungen zeigen, entgegenzusteuern. Im dritten Kapitel fasse ich Ergebnisse der Vorschläge für ein Museum mit ethnographischen Sammlungen in einer Conclusio zusammen.

I Narrative und Kontexte

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit dem Thema Narrative und Kontexte. Narrative in diesem Zusammenhang meint Erzählungen von Ereignisverläufen in der Wissenschaft, die durch eine bewusste Auswahl von Fakten konstruiert und konstituiert werden. Je nachdem mit wieviel symbolischem Kapital, mit anderen Worten wie einflussreich die erzählende Person oder Institution ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass diese die Entscheidungsmacht über die „Fakten“ besitzt und das Narrativ prägt.

Mit Kontexten können sowohl allgemeine politische, kulturelle und wirtschaftliche wie soziale und persönliche Sinnzusammenhänge gemeint sein, in denen bestimmte Handlungen und Ereignisse stattfinden, die diesen ihre Form verleihen. Zudem sind diese Kontexte auch von der jeweiligen Zeit und dem Ort abhängig, welche im Fall ethnographischer Narrative von besonderer (geopolitischer) Bedeutung sind.⁶

An dieser Stelle ethnographische Narrative, ihre Entwicklung und ihre Kontexte in Zeit und Raum aufzurollen, sowie deren (sichtbare) RednerInnen zu betrachten, soll helfen in die Problematik des Ausstellens, des (Re)Präsentierens sowie der Produktion von „Wissen über Andere“ einzuführen.⁷

Nicht nur Diskurse sind in bestimmte Kontexte eingebettet, sondern auch die eigene Person produziert aus einer bestimmten Perspektive heraus Texte. Darauf weist auch Edward Said hin, wenn er sagt, dass die SprecherInnen-Position, die bisher „remarkable underanalyzed in the revisionist anthropological currents“⁸ ist, genauer betrachtet werden sollte. Wer spricht in

6 Vgl. Benedict Anderson, Zensus, Landkarte, Museum, in: Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt am Main/New York 1996. Er macht diesen Zusammenhang in diesem Werk deutlich.

7 Vgl. Anthony Alan Shelton, Museums and Anthropologies. Practices and Narratives, in: Sharon Macdonald (Ed.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 64–80.

8 Edward Said, Representing the Colonized: anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, Bd.15/2, 1989. Edward Said wird gemeinsam mit Gayatri Chakravorty Spivak und Homi

welchem Kontext wovon? Und welche Auswirkungen hat dieses Sprechen? Er fordert dazu auf sowohl die AutorInnenschaft wie auch größere Kontexte zu analysieren. Aus diesem Grund ist am Ende dieses Kapitels die Verwendung des Begriffs Kultur, der bei Museen mit ethnographischen Sammlungen von zentraler Bedeutung ist, beschrieben und seine Kontextualisierung in einigen gegenwärtigen EU-Dokumenten zum Thema Kultur angeführt.

Diese Arbeit entstand im Rahmen eines postgradualen Lehrganges zu Ausstellungstheorie und Praxis⁹ und beleuchtet das Thema aus kuratorischer Sicht. Zur Beschreibung meiner eigenen Perspektive ist zu erwähnen, dass mein persönliches Leben als weiße¹⁰ Mitteleuropäerin geprägt ist und meine akademische Ausbildung aus dem Feld der Kultur- und Sozialanthropologie sowie Kunstgeschichte herrührt. Das Gefühl des Unbehagens, dass sich bei mir nach einem Besuch eines Museums mit ethnographischen Sammlungen oftmals breit machte, führte mich dazu diesem nachzugehen und auch zur Themenwahl meiner Arbeit.

I.a Narrative in ethnographischen Museen und deren historische Entwicklung

Sowohl der Museumsbau als auch die Politik des Sammelns und Präsentierens von Kulturen kolonisierter Länder standen in engem Zusammenhang mit dem auf Wettbewerb beruhenden aufkeimenden Nationalismus in Europa und hatten die Funktion kollektive, insbesondere nationale, Identitäten zu stiften, in denen

K.Bhabha als Leitfiguren des *postcolonial turn* bezeichnet [;] vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, S. 142.

9 Der Name des Lehrganges lautet ECM – Exhibition and cultural communication management, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006–2008.

10 Im Diskurs um den Begriff *Whiteness* geht es darum die Universalität und das Weißsein als generelle Norm in Frage zu stellen und sowohl das „Schwarz-Sein“ wie das „Weiß-Sein“ als sozial konstruiert zu betrachten, das nichtsdestotrotz reale Wirkung auf die Menschen haben.[;] vgl. AutorInnen: reflect! – AK Postkolonialismus (August 2005) – www.reflect-online.org [;] vgl. Belinda Kazeem, *Communicating Equality*, Hg. Initiative Minderheiten, Peregrina, Schwarze Frauen Community, Wien 2007, [;] vgl. Toni Morrison, *Sehr blaue Augen*, 1979 (auf Englisch:1970).

Ein- und Ausschlussmechanismen zum Tragen kamen.¹¹

Die Ursprünge ethnographischer Sammlungen in der westlichen Welt basieren auf dem Aufeinandertreffen von weißen westlichen, eurozentrischen Gesellschaften mit jenen außerhalb Europas liegenden Gesellschaften. Diese Begegnungen sind von wirtschaftlichen Interessen geleitet und von europäischen Fortschritts- und Dominanzideologien geprägt.¹² Nach Benedict Anderson existieren drei Institutionen und Techniken der politischen Machtproduktionen. Neben dem Zensus (Volkszählung) und der Landkarte, war es das Museum, das als „Identitätsfabrik“¹³ und Nationenbildner fungierte. „Gemeinsam prägten sie tiefgreifend die Art und Weise, in der der Kolonialstaat sich seine Herrschaft vorstellte: das Wesen der von ihm beherrschten Menschen, die Geographie seines Herrschaftsgebietes und die Legitimität seiner Herkunft.“¹⁴

Die Errichtung von systematischen ethnographischen Sammlungen in Museen im 19. Jahrhundert ist daher eng verknüpft mit der von Gewalt geprägten Geschichte und Politik der europäischen Kolonialisierung. Anthony Alan Shelton macht auf kontextualisierte Kämpfe, in denen sich das Museum befindet, aufmerksam: „Museums are a microcosm of the wider society in which inter-ethnic relations are played out through a struggle over interpretation and control of cultural resources.“¹⁵

In diesem Mikrokosmos-Museum entwickelten sich Identitätskonstrukte von Differenz, in denen die eigene Identität in Abgrenzung zu bzw. Ausschluss der „Anderen“ entsteht – Identität als Negation. Dies ist auch als Konzept des „*Othring*“ bekannt und ist die Basis für Diskriminierungsmechanismen. Maureen Maisha Eggers beschreibt den Prozess des „*Othring*“ am Beispiel

11 Vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

12 Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York 1978 [;] vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 64–80.

13 Vgl. Begriff „Identitätsfabrik“ nach Gottfried Korff und Martin Röth, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/Main 1990.

14 Benedict Anderson, *Zensus, Landkarte, Museum*. In: Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Frankfurt am Main/New York, 1996, S. 163/164.

15 Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 79.

des Exotismus: „... in dieser Form des Othering verschwindet der Andere als Subjekt und wird zur bloßen Projektionsfläche des Selbst.“¹⁶

Edward Said macht in seiner Erläuterung zum Begriff „der Anderen“ auf die Konstruiertheit aufmerksam:

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.¹⁷

I.a.1 Klassifikationsschemen und Zielgruppen als Basis des „Othering“

Ein wesentliches Mittel der Produktion von Identität und Differenz im Museum besteht in den Logiken der Klassifizierung und unterscheidenden Ordnung. In den 1830er und 1840er Jahren entwickelten Edmé François Jomard und Ph. F. von Siebold zwei verschiedene Klassifikationssysteme, die miteinander im Wettstreit standen. Jomard bestand auf einer Klassifikation nach Funktion der Objekte, während Ph. F. von Siebold Objekte zuerst nach dem geographischen Ursprung und erst in zweiter Linie nach ihrer Funktion präsentieren wollte. Christian Jürgensen Thomsen führte deren evolutionistischen und geographisch-kulturellen Ansatz weiter und fügte zusätzliche klassifikatorische Unterteilungen ein, und zwar in klimatische Bedingungen, in denen Gesellschaften lebten, und deren sogenannten „Entwicklungsstatus“ anhand des Wissens um Schrift und Metallurgie etc., wobei die westlichen Gesellschaften den Maßstab bildeten.

Auch die Art *wie* und *woher* Sammlungsbestände vergrößert wurden, beeinflusste die Museen. Manche „erbten“ königliche und kirchliche Sammlungen oder beauftragten und finanzierten eigene wissenschaftliche

16 Maureen Maisha Eggers: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. Zur Aktualität und Normativität diskursiver Vermittlungen von hierarchisch aufeinander bezogenen rassifizierten Konstruktionen, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster 2005.

17 Edward Said, Representing the Colonized: anthropology's Interlocutors, in: Critical Inquiry, Bd.15/2, 1989, S. 225.

Expeditionen, um neue Objekte direkt aus den Ursprungsländern zu „importieren“, wie dies deutsche Museen Ende des 19. Jahrhunderts taten.¹⁸ Das Sammeln durch wissenschaftliche Expeditionen erlaubte einen kontrollierteren und besser dokumentierten Erwerb und Aufbau von Sammlungen. Es machte den prestigeträchtigen Unterschied zu Sammlungen von AmateurlInnen aus und führte zu einem Wettbewerb unter den Museen bezüglich des Besitzes von materieller Kultur anderer kolonisierter außerhalb des „(Sammel)Zentrums“ befindlicher Gesellschaften. Die Sammlungen wurden zunehmend vergrößert und im evolutionistischen Sinne zu „Kulturen der Welten“ vervollständigt. Eines der Argumente hierfür war, dass die vom Aussterben bedrohten Gesellschaften und deren kulturelles Erbe noch schnell festzuhalten und zu dokumentieren wären, um die universelle Menschheitsgeschichte im Sinne der Aufklärung fertigschreiben zu können.¹⁹ Bald herrschte akute Raumnot, um all die neu herbeigeschafften Objekte unterzubringen. Während Adolph Bastian, erster Direktor des „Museums für Völkerkunde“ in Berlin, einen universalistischen Ansatz vertrat und von einer psychischen Einheit aller Menschen ausging, die unter ähnlichen geographischen Bedingungen und historischen Erfahrungen eine ähnliche materielle Kultur entwickelt, gingen britische und US-amerikanische WissenschaftlerInnen von morphologischen Differenzen aus, die die Ideen von minderwertigen Gesellschaften und Klassenunterschieden leichter argumentierbar machten. Franz Boas, Mitglied des Berlin Museums, erreichte im Museumsdisplay, wie in den „material culture studies“, die Verlagerung von Form und Funktion hin zur Bedeutung von Objekten.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert spiegelten sich die kolonialen Interessen der Nationalstaaten und Metropolen Europas in ihren Museen deutlich wider. Oft gab es ähnliche stratifizierend organisierte Modelle in Museen wie in denen der politischen Regime, eingeteilt in nationale Museen der Metropole, Provinzmuseen und Übersee-Kolonialmuseen – eine Entwicklung,

18 Vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006,

19 Vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

die zum Teil auch heute noch Gültigkeit hat.²⁰ „By the influence they exerted in directing collecting, and in organizing, interpreting, and disseminating the data obtained, such arrangements assisted metropolitan institutions in shaping knowledge in accordance with national interests.“²¹

Auch wenn in dem einen oder anderen Museum evolutionistische Ausstellungspraktiken aufgebrochen und zurückgedrängt wurden, waren evolutionistische Ansätze speziell in außerhalb von Metropolen liegenden Museen bis Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschend. Der Grund dafür war, wie Anthony Alan Shelton schreibt, dass Museen als „material culture studies“-Archive marginalisiert wurden und als bloße Sammelstellen von materiellen Artefakten galten. Die Wissenschaft bewegte sich fortan von der Darstellung einer Universalgeschichte zu einer Beschäftigung mit kleineren gesellschaftlichen Gruppen und deren Eigenheiten hin und verlor dabei ihre anthropologische Ausrichtung. Materielle Kultur wurde als Illustration für generelle und ahistorische Erzählungen verwendet. Funktionalistische Theorien lösten evolutionistische in den Ausstellungen ab.²²

In Österreich muss man sich zudem damit auseinandersetzen, dass die Wissenschaft der Ethnographie und Anthropologie dem Nazi-Regime mit ihrer Rassenideologie zuspielte. Pater Wilhelm Schmidt, Begründer und Hauptvertreter der Missionsschulen der SVD (Societas Verbi Divini) in St. Gabriel, trennte zwar die Ethnographie und die physische Anthropologie, mit seiner und Pater Wilhelm Koppers begründeten „Wiener Schule der Kulturkreislehre“, jedoch ging dieser theologisch geprägte Forschungsansatz von der Annahme aus, dass es „primitivste“ Völker gäbe. Diese stünden der Schöpfung am nächsten und daher müsse sich bei ihnen ein „Urmonotheismus“ nachweisen lassen.²³ Den einzelnen „Kulturkreisen“ wurde anhand von bestimmten Kriterien eine gewisse Art von materieller Kultur, Sozialorganisation und Wirtschaftsstruktur zugeordnet. Die Lehre, die sich bis in die 1950er Jahre hielt, entwickelte sich zu einer Rassentheorie. Diese proklamierte eine

20 Vgl. ebenda.

21 Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 70.

22 Vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006.

23 Vgl. <http://www.univie.ac.at/Voelkerkunde/html/inh/inst/gesc.htm>, 20. Mai 2008.

„Ideenarmut der „Naturvölker“, wobei gewissen Gesellschaften das bewusste Streben nach Weiterentwicklung abgesprochen und das Quantitätsprinzip galt, dass, je kleiner ein Volk, umso ärmer an Ideen sei es.²⁴

Durch die vermehrten Kontakte zwischen westlichen und nicht-westlichen Gesellschaften befürchteten etwa Wissenschaftler wie Claude Lévi-Strauss 1968 eine Homogenisierung oder Auslöschung der materiellen Kultur „der Anderen“, während Malcolm McLeod in den 1980er Jahren von einer Hybridisierung sprach, was neues Interesse an materieller Kultur auslöste.²⁵

Der Verlust einer anthropologischen Richtung, des großen Narrativums der Menschheitsgeschichte, hat verschiedene Reaktionen in den westlichen Ländern und eine anthropologisch-narrative Fragmentierung zur Folge. Manche übernahmen eine soziologische Perspektive um den globalen Kontext von anderen Kulturen ins Blickfeld zu nehmen, verloren jedoch bald das Publikum, das dieselben Themen in den Medien widergespiegelt fand. Anderswo waren kontextuelle Ausstellungen mit ausladenden Szenographien zu finden, um das physische Umfeld der Objekte nachzubilden und den BesucherInnen einen möglichst authentischen Raumeindruck zu verschaffen. Andere Museen begannen mit den Communities, von denen die Objekte stammten, und lokalen AnthropologInnen zusammenzuarbeiten. Ab den 1980ern wurde die Unterscheidung zwischen ethnographischen Ausstellungen und zeitgenössischer Kunst in Frage gestellt, was zu einer Ästhetisierung der Objekte führte.²⁶

Dass diese Klassifikationsschemen in der Wissensproduktion auch auf Länder die keine Kolonialmacht mit Landbesitz in Übersee waren, Auswirkungen bis heute haben, macht die Aktivistin Belinda Kazeem deutlich:

Zu lange wurden wir benannt, gelabelt und in bestimmte Kategorien eingeteilt. Unsere Stimmen wurden nicht wahrgenommen, vor allem im österreichischen Kontext wurde von einer anscheinend nicht vorhandenen Kolonialgeschichte auf einen fehlenden Anspruch des Rechtes zur politischen Artikulation geschlossen. Doch abgesehen davon,

24 Ruth Kronsteiner, ISOP-Veranstaltung „Kulturkreis“ oder Rassismus/Sexismus im neuen Gewand? – Zur Konstruktion „alter“ und „neuer“ Unterschiede, Graz 20.4.2005.

25 Vgl. Anthony Alan Shelton, Museums and Anthropologies. Practices and Narratives, in: Sharon Macdonald (Ed.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006.

26 Vgl. ebenda.

dass auch Österreich vom Kolonialismus profitiert hat und bis heute hochgehaltene WissenschaftlerInnen herrschende Vorurteile übernommen und gepflegt haben, haben wir als politische Subjekte im Österreich des Hier und Jetzt ein Recht und vor allem Stimmen [...] ²⁷

Gewalt ist in diesen Narrationen ein strukturelles Element der Geschichte. Das Wissen, das daraus resultiert, ist eine strukturelle Macht – auch bezeichnet als epistemische Gewalt²⁸ – der Einteilung und der Klassifikationen, die eine „wissenschaftliche Wahrheit“ legitimiert und produziert. Araba Evelyn Johnston Arthur definiert epistemische Gewalt folgendermaßen:

Die diesem System zugrundeliegende Macht und epistemische Gewalt kann nur ein Wissen produzieren, dass 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. ²⁹

27 Belinda Kazeem, *Communicating Equality*, Hg. Initiative Minderheiten, Peregrina, Schwarze Frauen Community, Wien 2007, S.12.

28 Gayatri Spivak Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak*, in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hg.), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge New York 1995.

29 Araba Evelyn Johnston Arthur, Andreas Görg,
in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/index.htm>, 20. Mai 2008.

I.b Fallen und Gefahren in Ausstellungspräsentationen – einige Beispiele zur Problemläuterung

Um deutlich zu machen, wie sich dieses Problem des „Othering“ in Ausstellungen bemerkbar macht und welche Fallen und Gefahren es bei Darstellungen in Museen mit ethnographischen Sammlungen gibt, möchte ich einige ausgewählte Beispiele heranziehen. Eine ausführliche Analyse der früheren Aufstellung des Museums für Völkerkunde in Wien³⁰, dem viele der Beispiele entnommen sind, findet man bei Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch umfassender Arbeit aus 2006. Darin sind auch wichtige Analysemethoden, die sie weiterentwickelten und anwendeten, beschrieben: „*Dichte Beschreibung*“, semiotische Verfahren wie „Denotation, Konnotation und Metakommunikation“, semantische Verfahren der „syntagmatischen und paradigmatischen Operation“ sowie der „Methoden-Bricolage“.³¹

I.b.1 „Around the world in 1 day“

Auf dem deutschsprachigen Folder des Tropenmuseums in Amsterdam ist zu lesen: „Ihr Besuch im Tropenmuseum führt Sie auf eine Reise durch die Zeit und um die Welt.“ und erinnert an den Abenteu(r)erroman „Around the World in Eighty Days“ von Jules Verne, der 1873 veröffentlicht wurde. Dieser fällt in die Hochzeit des Kolonialismus und verdankt sich einem Diskurs, in dem es galt, die Welt zu entdecken und einzunehmen – auch durch Reisen.

So bekommt man im Museum Volkenkunde in Leiden beim Eingang einen Orientierungsplan des Museums in die Hand gedrückt, mit Räumen, die mit Asien, Afrika, Ozeanien, Nordamerika etc. beschriftet sind. Die Kinder werden

30 Museums für Völkerkunde in Wien ist zur Zeit bis auf vereinzelte Sonderausstellungen aufgrund von Sanierungsarbeiten geschlossen. Seine Dauerausstellungen sollen voraussichtlich Mitte 2008 wieder eröffnet werden, in: <http://www.ethno-museum.ac.at/> vom Mai 2008.

31 Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S.46–62.

in den Safariwagen, der zur Verfügung steht, gesteckt und auf geht es mit der Entdeckungsreise! Europa selbst fehlt im Museum, denn zumeist ist die europäische Ethnologie/ Volkskunde in Völkerkundemuseen nicht integriert, steht zur Entdeckung also nicht zur Verfügung. Europa kann sich in dieser „Welt der Anderen“ nicht sehen, ein Phänomen, das von den *Critical Whiteness Studies* analysiert wird, um weiße Hegemonie aufzudecken.³² Die Art des o. e. eurozentristischen Klassifikationsmechanismus ist in diesem Beispiel auf die Räumlichkeiten des Museums umgesetzt.

In diesem Zusammenhang ist auch der Name „Völkerkunde Museum“, wie etwa jener des Wiener Institutes, zu überdenken, der ein Begriff aus dem 19. Jahrhundert ist und dem damaligen Forschungsstand entspricht. In jedem Fall gilt es den Namen zu reflektieren, denn die Geschichte der Klassifizierung und der Ordnungssysteme in Europa ist auch mit der Bezeichnung von Museen und ihrer Entstehungsgeschichte eng verbunden. Die Sammlung des heutigen Museums für Völkerkunde in Wien war bis 1928 Teil des Naturhistorischen Museums und erhielt dann ein eigenes Museumsgebäude. Seit 2001 gehört das Museum für Völkerkunde administrativ zum Kunsthistorischen Museum Wien³³, bewegt sich also im Spannungsfeld zwischen Kunst und Natur.³⁴

Die ethnographische Sammlung in Hamburg weist eine ähnliche Geschichte auf, insofern als sie ebenso eine zeitlang an das Naturhistorische Museum in Hamburg angeschlossen war. 1879 zog die Sammlung dann in ein eigenes Gebäude und wurde von „Culturhistorisches Museum“ in „Museum für Völkerkunde Hamburg“ umbenannt.³⁵ Kurzzeitig soll es 1989 auch Überlegungen gegeben haben, das Museum in Hamburg in „Museum für die Dritte Welt“ umzubenennen³⁶, was ein Hinweis auf das Klassifikationsbedürfnis

32 Vgl. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005.

33 Anm. Naturhistorisches Museum Wien, Kunsthistorisches Museum Wien und das Museum für Völkerkunde Wien befinden sich in unmittelbarer Nähe in Gebäuden der sogenannten „Ringstraßenzeit“, des 19. Jahrhunderts. Das bedeutet, dass diese drei Museen nicht nur historisch, sondern auch räumlich-symbolisch miteinander verbunden sind.

34 Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

35 In: <http://www.voelkerkundemuseum-hamburg.de>, 22.Mai 2008.

36 Vgl. Anna Brenken, Online Zeitungsartikel, in: <http://www.zeit.de/1989/38/Ein-Kuckucksei>, 15.09.1989, Nr.38, 22.Mai 2008.

der „ersten Welt“ gegenüber „dem Rest der Welt“ ist.

Viele Museen veröffentlichen bereits Informationen zur Geschichte des Hauses und ihren Sammlungen. Wichtig ist, dass dieses Geschichtsbewusstsein und die Reflexion über den Namen ins Museum einfließt, sich auch in Museumsaufstellungen niederschlägt und die Geschichte der Klassifikation und deren Auswirkungen Thema werden. Museen mit ethnographischen Sammlungen sind in Europa unter Namen wie „Haus der Kulturen“, „Worldmuseum“, „Ethnologisches Museum“, „Museum der Weltkulturen“, „Museum für Völkerkunde“ oder auch „Tropenmuseum“³⁷ zu finden. Essentiell ist, dass die Museumsgeschichte und der Kontext seiner Namensgebung im Museum sichtbar gemacht werden. Eine Raumkonzeption nach Kontinenten gegliedert – quasi eine im Museumsbauch umgesetzte Landkarte der Welt – , die diesem Klassifikationsmechanismus nichts entgegensetzt sondern dieses Ordnungsschema unhinterfragt reproduziert, ist abzulehnen.

Ein „Zurück-in-die-Zukunft Museum“³⁸, das seine Geschichte und Entwicklung stets neu aus gegenwärtigen Perspektiven hinterfragt und die Vergangenheit in der Gegenwart mit der Zukunft verknüpft, ist wünschenswert.

I.b.2 Reproduzierte Bilder von statischen Gesellschaften

Große Bilder bestimmen den Raumeindruck in einer Ausstellung maßgeblich. Welche Bilder hier ausgewählt werden, ist deshalb besonders bedeutsam. In der Abteilung Nordamerika der früheren Aufstellung im Völkerkundemuseum Wien kamen vergrößerte Fotos von EuropäerInnen aus dem 20. Jahrhundert und Druckgrafiken aus dem 18. und 19. Jahrhundert zum Einsatz, die dazu

37 Das heutige Tropenmuseum in Amsterdam hieß u.a. Kolonialmuseum, Indisch Museum und wurde dann 1950 zum Tropenmuseum. Es umfasst auch Sammlungen außerhalb der niederländisch kolonisierten Gebiete der Tropen und Subtropen. [;] vgl. Jana Scholze, Das Tropenmuseum in Amsterdam Nähe von Welt- und Museumsgeschichte, Landesmuseum Joanneum, in: Jana Scholze: Medium Ausstellung. Lektüre musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Transcript Bielefeld 2004, S. 142–202.

Da der Begriff Tropen vorwiegend positiv konnotiert wird, hat sich das Museum entschlossen, den Namen beizubehalten. Aus einem Gespräch mit einem Museumsangestellten, 1995.

38 Dies ist mein Namensvorschlag, um zur Diskussion zur Bezeichnung des Museums beizutragen.

verwendet wurden, die Lebensweise der indigenen Bevölkerung eines weiten Gebietes zu beschreiben.³⁹ Dabei wurden verschiedenste Gesellschaften auf einige wenige Bilder unkommentiert reduziert und als eurozentristisches „Bild der Anderen“ für die BesucherInnen fixiert.

I.b.3 Eurozentristische Fortschrittserzählungen

In einem Raumtext der früheren Aufstellung des Völkerkundemuseums in Wien wurden die BesucherInnen darauf hingewiesen, dass der indigenen Bevölkerung Amerikas, abgeschottet von der Alten Welt, „wesentliche Entwicklungsschritte fehlen“ würden: „Diese Entwicklung unterscheidet sich von jener der Alten Welt durch das Fehlen von Herdenviehzucht, der Nutzung der technischen Drehbewegung (Radfahrzeug, Mühlen, Töpferscheiben usw.) sowie der Eisenverarbeitung.“⁴⁰ Dies suggeriert, dass diese Gesellschaften nicht in der Lage gewesen wären, mit dem kulturellen Standard Europas mithalten und im wahrsten Sinne des Wortes das Rad nicht erfunden hätten. Ferner geht diese Beschreibung davon aus, dass gewisse Erfindungen und Entwicklungen in einer bestimmten Abfolge und zu gewissen Zeiten hätten stattfinden müssen. Was fehlt und was für die Entwicklung einer Kultur nötig ist, wird hier aus eurozentristischer Sicht vorgegeben, ohne den Begriff der Entwicklung und den Fortschrittsgedanken an sich zu hinterfragen.

Im allerersten Beispiel dieses Unterkapitels ging es darum den geographischen Raum zu beherrschen, indem den Räumen (im Museum) Namen von Kontinenten und geographischen Gebieten zugeordnet wurden. Die beiden zuletzt genannten Beispiele hingegen haben ein anderes wesentliches Phänomen gemeinsam – den des Umgangs mit der Zeit. Wie in den Ausstellungsbeispielen beschrieben, können diese Konzepte zeitliche

39 Vgl. Ebenda, Muttenthaler & Wonisch, S. 185.

40 Der Raumtext wird von Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch in Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006 zitiert, S. 155.

Entwicklungsabläufe von Gesellschaften oder deren Fixierungen in der Zeit sein. Paul Virilio, dem die Begründung der Dromologie zugeschrieben wird, die sich mit der Beziehung zwischen Geschwindigkeit, Politik und gesellschaftlichen Verhältnissen beschäftigt, postuliert den Übergang vom geopolitischen in den chronopolitischen Raum und sieht diese in der Macht der lichtschnellen Informationstechnologien und der Transporttechniken der heutigen Zeit begründet:

Die Einheit der Welt ist nicht mehr räumlich. Die Maßeinheit für das Territorium ist die zeitliche Entfernung. Jeden Tag werden neue Zeitmaße erfunden, kognitive Masse: Millisekunden, Nanosekunden. Darum dreht sich jetzt alles, das ist für die Politik maßgebend. Landvermessung — das gehört zu den Pharaonen, Römern und Griechen. Das war Geopolitik. Dort sind wir nicht mehr; wir sind in der Chronopolitik. Organisation, Macht, Strukturierung und Unterwerfung, Verbote, Unterbrechungen und Befehle arbeiten nunmehr mit der Zeit.⁴¹

So hat der Westen die Zeit fest im Griff und diktiert sie.

⁴¹ Paul Virilio und Sylvère Lotringer, *Der Reine Krieg*, Berlin 1984 (engl. 1983), S. 117, in: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/brandt-marieke-2004-12-02/HTML/chapter4.html>, 24. Mai 2008.

I.b.4 Unreflektierte Definitionsmacht und Fremdzuschreibung

Die koloniale Fremdzuschreibung „Indianer“ ist ein populärer und weit verbreiteter. Sie findet sich in diversen Medien, Kinderbüchern, Shows, im kommerziellen Bereich sowie in Museen und Ausstellungstiteln wieder.⁴² Die Verwendung erleichtert es eine Vielzahl an Stereotypen abzurufen, die mit diesem Wort verbunden sind. Durch die Verwendung legitimiert das Museum den Begriff, sofern es nicht deutliche und gezielte Reflexionen bietet und Möglichkeiten der Entgegnungen auf der Ebene von Texten, Raumgefüge, Display bzw. deren Zusammenspiel schafft. Denn die wesentliche Frage lautet, wer darüber, wie eine Gruppe bezeichnet wird, verfügen kann. Oft wird ein homogenisiertes Gesamtkonstrukt vermittelt, das auf „charakteristische Objekte“ der „Kulturen“ zurückgreift.⁴³ Wer besitzt die Definitionsmacht über das, was als charakteristisch gilt? Diese Charakteristika sind Konstruktionen, deren Entwicklungsgeschichten und Beteiligte offen gelegt werden müssen. Die Herausforderung ist es, diese ethnisierte Geographie aufzubrechen und andere Themen und Zugänge für Ausstellungen zu finden. Gibt es Gruppen, in den USA, in Kanada, Mittel- oder Südamerika, die sich dennoch selbst als „Indianer“ bezeichnen und die dieses Wort vielleicht bereits für sich (politisch) genutzt haben?

In einem Beitrag von Flora Edouwaye S. Kaplan findet man das Beispiel einer Ausstellung (von 1994–2000) von 23 Native American KuratorInnen im National Museum of the American Indian in New York namens „All Roads Are Good“, die einen *pan-Indian* Zugang wählten. Dies bedeutet, dass ihre kuratorische Perspektive darin bestand, sich auf gemeinsame kulturelle Qualitäten in Bezug auf ihre „Indianische Identität“ bzw. auf die gemeinsame Realität als Indianer

42 Aktuelle Ausstellung auf der Schallaburg in Niederösterreich mit dem Titel „Indianer – Ureinwohner Nordamerikas“ März – Okt.2008. Wenn auch die Ausstellung mit klassischen Vorurteilen aufräumen möchte, wie Christian Feest, Kurator der Ausstellung betont, bleibt die Tatsache der Definitionsmacht über die Benennung „der Anderen“ bestehen.

43 Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

von der Mehrheitsgesellschaft angesehen zu werden, zu beziehen. Dieser Zugang lag auch in der Post-Kontakt Geschichte dieser Gesellschaften mit Weißen begründet, d. h. Trotz ihrer Verschiedenheit machte es für die verschiedenen Native American Gesellschaften Sinn, sich, nachdem sie von Weißen derart dezimiert wurden, zu einem großen Verbund zusammenzuschließen und, parallel zur Darstellung der verschiedenen Native American Gesellschaften, indianische Identität neu mit Inhalt zu füllen und zur Politik zu machen.⁴⁴ In diesem Kontext ist eine Ausstellung, die den Namen „Indianer“ verwendet, gerechtfertigt, da er eingesetzt wird, um der kolonialen Geschichte des Genozids und deren Auswirkung etwas entgegenzusetzen.

I.b.5 Verharmloste Unterdrückungsgeschichten

Bei der Wahl der Worte, insbesondere von Ereignissen, die in die Zeit der kolonialistischen Herrschaft fallen, ist besondere Achtsamkeit geboten.

„... James Cook dritte Reise (...) öffnete 1778 das Gebiet für den internationalen Seeotterfellhandel. Dieser Handel verstärkte den Wohlstand der eingeborenen Küstenbewohner und führte zu einer ‚klassischen‘ Blüte ihrer Kultur und Kunst. Ihr folgte ein Zusammenbruch begleitet von massivem Bevölkerungsschwund ...“ Im Text werden vorwiegend positive, beschönigende Verben wie „öffnen des Handels“, „verstärken des Wohlstandes“ oder entlastende Worte wie ‚Bevölkerungsschwund‘ gewählt, wobei es um der Geschichte gerecht zu werden, Genozid und Landraub heißen sollte.⁴⁵

Der Bereich, der im Museum als „Mexikanische Kostbarkeiten“, darunter die sogenannte Federkrone des Montezuma, ausgewiesen war, könnte Raum bieten, um auf die europäischen Eroberer hinzuweisen, die Rückforderungsansprüche aus Mexiko zu thematisieren und in die Ausstellung aufzunehmen. Unter den Objekten befand sich auch ein Federschild, das folgendermaßen beschriftet war:

44 Vgl. Flora Edouwaye S. Kaplan, Making and Remaking National Identities, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 152–169.

45 Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 197–198.

... Federmosaikschild mit dem Abbild eines Kojoten, aus dessen Mund die Glyphe, Wasser, Verbranntes – eine aztekische Umschreibung für ‚Krieg‘ – entspringt, war um 1522 ein Geschenk an den Bischof von Palenica, dessen Nachfolger ihn 1554 an Kaiser Ferdinand I. sandte.⁴⁶

Wichtig wäre auf die näheren Hintergründe dieses Geschenkes an den Bischof einzugehen, denn ob das Bild der friedlichen Koexistenz und des Austausches zwischen SpanierInnen und der indigenen Bevölkerung stimmt, bleibt zu bezweifeln.⁴⁷ Hinweise auf die koloniale Vergangenheit wahrzunehmen und zu versuchen, diese durchgehend aufzudecken und dabei keine thematischen Nischen wie „Der Kolonialismus“ zu schaffen, wäre eine wichtige Basis jeder Ausstellung. Fallen finden sich nicht nur in Texten, sondern auch im Display. Wie Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler beschreiben, wurde am Beginn einer Ausstellungseinheit der früheren Aufstellung im Wiener Völkerkunde Museums eine Diashow abgespielt, die mit der Einwanderung von Asien nach Amerika über die Beringstraße begann und mit Kolumbus, der im Rest der Ausstellung nicht vorkam, und dem Bild eines Native American mit Federschmuck, der die Hände als Siegeszeichen in die Höhe streckt, beendet wurde. Unterlegt war Christoph Kolumbus Bild mit dem Text, dass er nicht der erste Europäer war, der den „neuen Kontinent“ betrat und dies nicht seine Absicht war, aber die Auswirkungen die größten gewesen wären.⁴⁸ Mit dem visuellen Wechsel von Christoph Kolumbus zur Skyline von New York wurden das Thema Kolonisierung und Genozid in Amerika einfach ausgeblendet. Dies kommt umso stärker zum Tragen, als die Zeit von Christoph Kolumbus generell in der Ausstellung, ohne dies zu begründen, ausgelassen worden war.

I.b.6 Menschen zu Objekten gemacht – die Haarperücke

1995 konnte man im Museum für Volkenkunde in Leiden eine Ausstellung besuchen, die in einem separaten Raum BesucherInnen dazu einlud, mit

46 Ebenda. S. 171–172.

47 Vgl. ebenda, S. 172.

48 Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 172.

verschiedensten interaktiven Tools sogenannte Alltagssituationen in einem afrikanischen Dorf zu erleben. Hier konnten Erwachsene und Kinder ausprobieren, wie es ist, einen schweren Kübel oder ein großes Bündel Holzgeäst auf dem Kopf zu balancieren. Unter den Test-Objekten gab es auch eine Perücke mit schwarzen krausen Haaren, die man anfassen und aufsetzen konnte. Um die Neugierde der vorwiegend weißen BesucherInnen zu befrieden wie sich krauses Haar anfühlen würde, wurden hier Schwarze zum Objekt der Begierde gemacht. Sie wurden in diesem Ausstellungsraum zum Objekt an sich degradiert, über das Weiße – als aktiv handelnde Subjekte Haare anfassen durften, ohne dies mit Schwarzen besprechen zu müssen – verfügen konnten. Dies erinnert an frühere Völkerschauen⁴⁹ im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bei denen vom Westen als exotisch bezeichnete Gesellschaften oft in anthropologisch-zoologischen Ausstellungen zur Schau gestellt wurden. So wurden mit der Perücke im Museum koloniale Blickverhältnisse vom handelnden Subjekt und passivem Objekt reproduziert.

49 Vgl. Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870 – 1940*, Frankfurt/Main 2005.

I.c Kontexte und Narrative rund um den Begriff Kultur

Wie große Narrative im Laufe der Geschichte verwendet und politisch benutzt wurden, zeigt sich anhand des Konstruktes von „Kultur“. Das Konzept der "Kultur als Ganzes" wird verstärkt hinterfragt und der gegenwärtige wissenschaftliche Diskurs ist beständig dabei den Kulturbegriff und die verschiedenen Definitionen von Kultur zu dekonstruieren. Kultur wird im Gegensatz zu früheren Ansätzen nicht mehr als ein statisches System betrachtet, in dem sich die Elemente zu einer geschlossenen Struktur zusammenfügen, sondern dynamisch und ständig in Veränderung begriffen. Parallel zu den Bemühungen, den Begriff zu dekonstruieren und anders zu denken, gibt es auch neue Entwicklungen.

Mit dem „11. September 2001“⁵⁰ rückte der Kulturbegriff ins Zentrum der öffentlichen Diskussionen und wird dazu verwendet kulturelle Unterschiede verstärkt zu betonen und zu suchen. Hakan Gürses spricht von einer „kulturalistischen Wende“ und „kulturalistischem Rassismus“, die sich insofern bemerkbar machen, als bestimmte Gruppen noch mehr ausgegrenzt werden und Kultur in bestimmten Diskursen als die Quelle von Konflikten unserer Gegenwart dargestellt wird.⁵¹

Wie Hakan Gürses schreibt, gehört der Begriff Kultur

... zu den belasteten und „amorphen“ Erscheinungen des gesamteuropäischen Wortschatzes – wie etwa die Wörter „Rasse“, „Ideologie“, „Ethnie“ etc. Einerseits die nahezu unendlichen semantischen Kontexte, in denen er Anwendung fand und findet, andererseits seine unrühmliche Rolle als Gradmesser bei menschenverachtenden politischen und sozialen Praktiken der Vergangenheit wie der Gegenwart (Kolonialismus, Nationalsozialismus, „Neo-Rassismus“, Fremdenfeindlichkeit) machen eine unkritische Rezeption dieses Begriffs problematisch.⁵²

50 Anschläge am 11. September 2001 brachten die zwei Türme des World Trade Centers in New York zum Einstürzen.

51 Vgl. Hakan Gürses, Kultur, Subjekt und Kritik in interkultureller Perspektive, Vortrag, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, 10.10.2002, in: www.minoritenkulturgraz.at/2002_4/Bilderzeitung/Guerses.pdf, 25.Mai 2008.

52 Hakan Gürses, Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff, in: <http://them.polylog.org/1/agh-de.htm>, S. 4.

Er beschäftigt sich mit dem Begriff Kultur aus der Perspektive der interkulturellen Philosophie. Ausgehend von „Kultur als Gegenstand“ von Human- und Sozialwissenschaften und „Kultur als Referenz“ der interkulturellen Philosophie versucht er sich dem Begriff anzunähern, kommt jedoch schließlich zu dem Schluss, dass keine der beiden Ideen zufriedenstellende Lösung bietet. Anhand von drei Funktionen von Kultur im semiologischen Sinn untersucht er die epistemischen Effekte, die Kultur in wissenschaftlichen, medialen, politischem, alltagssprachlichen Kontexten vollbringt: Die *Kategorie der Differenz*, den *Ort der Dichotomisierung* und der *Sichtbaren Unsichtbarkeit*.

Ersteres bedeutet, dass Kultur, possessiv gebraucht, im Aufzeigen von Differenzen fungiert, was auch ohne einen bestimmten Inhalt zu vermitteln eine ganz bestimmte Funktion erfüllt, jedoch sehr reduzierend ist: „Eigene Kultur ist, was nicht andere Kultur ist.“⁵³

Dichotomisierung meint die Funktion, die Kultur erfüllt, wenn sie als Ort der Bildung von Gegensätzen, wie Individuum/Kollektiv oder Kultur-Universalismus/ Kultur-Relativismus gesehen wird. Das Problem besteht darin, sich zugunsten eines Pols entscheiden zu müssen. Virulent wird dies etwa beim Thema Menschenrechte, wo man leicht in ein Dilemma fallen kann, wenn Kultur als Schauplatz der Bildung von Dichotomien eingesetzt wird: Geht man davon aus, dass Menschenrechte für alle Menschen universell gültig und nicht kontextgebunden sind, oder gilt der Respekt vor kulturellen Traditionen und Identität? Letzteres würde beispielsweise auch das Tolerieren von Klitorisbeschneidungen⁵⁴ bedeuten.

Die Funktion der sichtbaren Unsichtbarkeit meint die Gleichzeitigkeit von sichtbaren KulturträgerInnen, deren Sprache, Denken, Handlungen sowie deren unsichtbare zugrundeliegenden Strukturen, durch die diese sichtbaren Elemente determiniert sind. In einem kulturorientierten Diskurs werden MigrantInnen einmal als Masse und als einheitlich agierendes Kulturkollektiv und dann wieder als temporär-individuell Handelnde angesehen. „Durch die Funktion der ‚sichtbaren Unsichtbarkeit‘ wird ferner die reduktionistische

53 Hakan Gürses, Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff, in: <http://them.polylog.org/1/agh-de.htm>, 23.Mai 2008, S. 9.

54 Anmerkung der Autorin: gleichbedeutend mit weiblicher Genitalverstümmelung.

Tendenz verstärkt, die bemüht ist, Kultur durch einen ihrer Bestandteile, pars pro toto, zu verstehen: wenn etwa von der ‚islamischen Kultur‘ (Religion) oder der ‚japanischen Kultur‘ (Nation) die Rede ist, ...“⁵⁵, womit Hakan Gürses das Problem der Verallgemeinerungen bei dieser Art der Verwendung von Kultur anspricht.

Im Rahmen der Idee von Kultur als Referenz beschäftigt er sich mit dem Kulturbegriff als System von Zeichen, das nicht auf einzelne Elemente reduzierbar ist. Doch auch dieser Ansatz scheitert, wenn man ihn auf die Funktion der sichtbaren Unsichtbarkeit hin untersucht, da Kultur als Zeichensystem verstanden gleichzeitig determinierende und determinierte Handlungs- und Bedeutungsrahmen mit Grenzen zu anderen Systemen schafft. Zudem fragt er sich, warum gerade das „Kultursystem“ eine „Super-Gattung“ sein soll, das vor allen anderen „Einbettungssystemen“ Gültigkeit hätte und meint, dass Kultur als Referenz zu bestimmen daher in eine Sackgasse führt.⁵⁶ Aus der Sicht der interkulturellen Philosophie laut Hakan Gürses sei das wichtigste:

... die selbst verschuldete Lehre von Differenzen, welche vom Kolonialismus und Rassismus sowie von anderen Biologismen, Sexismen und Kulturalismen instrumentalisiert wurde/wird, "wiedergutzumachen". Nicht aber, indem sie eine Differenz-Gattung (wie Kultur) einer anderen vorzieht, sondern indem sie die Differenzen konsequent "zu Ende denkt", der Vielfalt der sich gegenwärtig (auch politisch) meldenden Differenzen gerecht wird, sie in der Philosophie zu Wort kommen lässt.⁵⁷

Er plädiert dafür, das Individuum als Bezugspunkt der Philosophie der Differenz zu bestimmen und „... jede singuläre Philosophie als Ausdruck individueller Einstellungen zu den grundlegenden Fragen des Lebens zu verstehen.“⁵⁸

Dass der Kulturbegriff ein sensibles Thema ist und seine Verwendung große politische Auswirkungen haben kann, macht Dietmar Larcher deutlich, der vier vereinfachte Modelle des Umgangs mit der Interpretation des Begriffs Kultur für

55 Hakan Gürses, Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff, in: <http://them.polylog.org/1/agh-de.htm>, 23.Mai 2008, S. 14.

56 Vgl. Hakan Gürses, Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff, in: <http://them.polylog.org/1/agh-de.htm>, 23.Mai 2008, S. 17–18.

57 Ebenda. S. 18–19.

58 Ebenda. S. 20.

Europa beschreibt.⁵⁹ Er nennt das Modell des Faschismus, das eine nationalistische Deutung der kreativen Leistungen der Vergangenheit verkörpert, in dem Kultur als statisch und unveränderlich angesehen wird, in dem Kultur als ein „heiliger“ nationaler Begriff angesehen wird, den es zu verteidigen gilt und Kultur und Blut eine enge Verbindung zugesprochen wird. Dies führte dazu, dass sprachliche und kulturelle Minderheiten ausgelöscht werden.

Das Modell der Assimilation basiert auf der Idee, dass alle Menschen eines Territoriums homogen und voneinander ununterscheidbar gleich sein müssten und die Vorherrschenden alle „anderen“ dazu zwingen könnten, wie die Mehrheit das Gleiche zu denken, zu sprechen und zu essen etc.

Als drittes Modell nennt er Multikulturalismus oder Ethnopluralismus. Hier geht es darum kulturelle Unterschiede zu schützen und anzuerkennen und Andersheit zu tolerieren. Anderssprachige Gruppen werden jedoch isoliert. Kulturelle und soziale Gruppen existieren eher nebeneinander als miteinander. Mit der Ausrufung des Europäischen Jahres des interkulturellen Dialogs 2008 wird Interkulturalität zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwurfsmodell erklärt. Dietmar Larcher beschreibt dies als die Begegnung zwischen Menschen aus zwei oder mehreren unterschiedlichen Kulturen, die in einer bestimmten Situation miteinander agieren und ihre eigenen kulturellen Kontexte dabei mitbringen. Dabei entstehen neue Synergien – etwas Neues, das über die Addition ihrer einzelnen sogenannten Merkmale hinausgeht. Interkulturalität ist gleichgültig – Gleich-gültig in dem Sinn, dass die Verfassung und die Gesetze, die Rechte und die Pflichten für alle, die in einem Land wohnen und arbeiten, gleiche Gültigkeit haben.⁶⁰

Wichtig ist, dass hier Handlungsräume entstehen können. Gefragt sind kritische Stimmen, die den Diskurs vorantreiben, wobei ungleiche Machtbeziehungen zwischen denen, die an der interkulturellen Kommunikation beteiligt sind, aufgedeckt und die Regeln der Zusammenarbeit ausgehandelt werden müssen. Dass auch letztgenanntes proklamiertes Modell nicht im luftleeren Raum steht,

⁵⁹ Vgl. Dietmar Larcher, Vortrag im österreichischen BM für Unterricht, Kunst und Kultur im Juni 2007, beratender Experte des BMUKK, Vorbereitung des Europäischen Jahres des interkulturellen Dialogs 2008.

⁶⁰ Ebenso vgl. Vortrag Dietmar Larcher.

soll im folgenden deutlich werden.

Seit November 2007 gibt es zum allerersten Mal eine EU-Kulturagenda⁶¹, die als Basis für eine neue Strategie zur Förderung des Kultursektors dienen soll. Diese steht „im Zeichen der Globalisierung“ und beinhaltet drei strategische Zielsetzungen: Erstens, die Förderung der kulturellen Vielfalt und des interkulturellen Dialogs, zweitens, die Förderung der Kultur als Katalysator für Kreativität im Rahmen der Lissabon-Strategie für Wachstum, Beschäftigung, Innovation und Wettbewerbsfähigkeit, sowie drittens, Kultur als Bestandteil der internationalen Beziehungen.⁶² Die EU-Mitgliedsstaaten haben zum ersten Mal gemeinsame Ziele im Bereich der Kultur erarbeitet und dieser damit eine bedeutendere Rolle als bisher in der EU Politik zukommen lassen. Nichtsdestotrotz ist es interessant zu sehen, wie eng die genannten Punkte mit ökonomischen Interessen und wirtschaftlichem Wachstum verquickt und – jedenfalls in ihrer Argumentierung – verkürzt werden, wie auf der Homepage der EU auf der Kulturseite zu lesen ist:

Außerdem gilt es, die Kultur in ihrer Rolle als Triebkraft der Kreativität zu stärken. Wussten Sie, dass im Kultursektor mehr erwirtschaftet wird als im Chemiesektor? Im Jahr 2003 waren laut einer Studie der Kommission fast 6 Millionen Europäer im Kultursektor beschäftigt, d. h. 3 % der damaligen Bevölkerung der Union. Auch wenn es um die Entwicklung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, die Aufwertung touristischer Gebiete und die „Regenerierung“ sozial schwacher Regionen geht, spielt die Kultur eine wichtige Rolle.⁶³

Eingebettet ist die Kulturagenda in die o. e. Lissabon Strategie der EU, die im Jahr 2000 vom Europäischen Rat ins Leben gerufen und 2005 aktualisiert wurde. Sie gibt das strategische Ziel für die nächsten Jahre vor, nämlich „die

61 Vgl. Resolution of the Council of 16 November 2007 on a European Agenda for Culture, in: <http://eur-lex.europa.eu>, 20. Mai 2008.

62 Zur Information – Beschreibung des Begriffs Kultur aus der EU-Kulturagenda: „Gemeinhin ist „Kultur“ ein komplexer Begriff. Gemeint sein können die schönen Künste, einschließlich der verschiedensten Kunstwerke, Kulturgüter und -dienstleistungen. „Kultur“ hat auch eine anthropologische Komponente. Sie ist die Grundlage für eine symbolische Welt von Bedeutungen, Überzeugungen, Werten und Traditionen, die ihren Ausdruck finden in Sprache, Kunst, Religion und Mythen. Insofern spielt sie eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Menschheit und dem komplexen Geflecht von Identität und Gewohnheiten von Individuen und Gemeinschaften.“, aus der Mitteilung der Kommission an das Europäische Parlament, den Rat, den europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und Ausschuss der Regionen – über eine europäische Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung, Brüssel, den 10.5.2007, KOM(2007) 242, endgültig, {SEK(2007) 570}.

63 In: http://ec.europa.eu/news/culture/070510_1_de.htm, 20. Mai 2008.

Union zum wettbewerbsfähigsten und dynamischsten wissensbasierten Wirtschaftsraum der Welt zu machen⁶⁴ – einem Wirtschaftsraum, der fähig ist, ein dauerhaftes Wirtschaftswachstum mit mehr und besseren Arbeitsplätzen und einem größeren sozialen Zusammenhalt zu erzielen.“ Sie zielt insbesondere darauf ab, die Produktivität und Innovationsgeschwindigkeit der EU zu erhöhen, um die USA sowie asiatische Länder wie Japan zu überholen. Die Bedeutung, die Innovation zugeschrieben wird, ist auch dadurch erkennbar, dass 2009 zum Jahr der Kreativität und Innovation erklärt werden soll. „Europe needs to boost its capacity for creativity and innovation for both social and economic reasons. That is why the Commission has today adopted a proposal to declare 2009 the European year of creativity and innovation.“⁶⁵

Mit diesem Einschub soll deutlich gemacht werden, in welchen Kontexten sich Museen und Projekte im Kunst- und Kulturfeld bewegen und, wenn auch nicht im ersten Augenblick sichtbar, in einer Kulturpolitik eingebettet sind, die selbst in größere Kontexte eingefügt ist. Auf zwei Schlagworte sei hingewiesen, die man im Museumskontext immer öfter hört und im folgenden Abschnitt erläutert werden: „Inklusives Museum“ und „Community Development“.

I.c.1 Das inklusive Museum

Immer öfter taucht das Schlagwort des „inklusive Museums“ auf. Museen w/sollen mehr inklusive Institutionen werden. Was bedeutet nun inklusiv? Wer soll „rein“, wozu und wer ist schon „drinnen“ und warum? Klaus Siebenhaar, Gründer des Zentrums für Audience Development, stellt fest, dass das Publikum und „Nicht-NutzerInnen“ – insbesondere marginalisierte Gruppen, Menschen mit Migrationshintergrund, Jugendliche nach der Grundschulausbildung⁶⁶, SeniorInnen – immer mehr in den Fokus der Arbeit von Museen rücken:

64 In: <http://www.eu-bildung-2010.at>, [;] oder http://ec.europa.eu/growthandjobs/index_en.htm.

65 In: http://ec.europa.eu/growthandjobs/index_en.htm, 31.03.2008.

66 Jugendliche als BesucherInnen im Museum ist beispielsweise das Thema des ICOM Seminars „Bildung = ((Museum + Jugend) * Spaß)^{2m}“ in Graz-Eggenberg, 13.-14.Juni 2008.

Was in den letzten zehn Jahren noch abwertend als „Verzifferung“, „Quotendruck“ oder allgemein als „Ökonomisierung“ des öffentlichen Kultur- und Medienbetriebs beklagt wurde, erscheint nun – nicht zuletzt durch sozialen, gesellschaftlichen und politischen Druck – als Legitimationsgrundlage und zukunftsichernde Aufgabenstellung kulturell-künstlerischer Arbeit allgemein akzeptiert.⁶⁷

Museen versuchen oft sich mit ihren BesucherInnenzahlen zu toppen und ihre Marketingabteilung haben bedeutendes Mitspracherecht und großen Einfluss bei der Wahl des Titels und des Themas einer Ausstellung.⁶⁸ Anthony Alan Shelton weist darauf hin, dass betriebswirtschaftliche Gründe in Museen immer mehr dominieren und dazu führen, dass Museen dem Geschmack der Mehrheitsgesellschaften und dem Quotendruck unterliegen und Zentralisierungsmaßnahmen mehr Macht in die Hände der Verwaltung und Betriebsführung legen.

Im Jahresbericht 2006 des Nationalen Museums für Volkenkunde in Leiden, der auf der Museumshomepage öffentlich zugänglich ist, sind eine Reihe von Zielen formuliert. Eines davon ist die „öffentliche Funktion“ des Museums: “[...]That public must start to regard the museum as their own place, and not want to skip any exhibition. To also attract visitors from outside the region with national campaigns via Museum Group Leiden. We strive for 100.000 visitors a year.”⁶⁹ Einerseits ist hier die öffentliche Funktion des Museums als Aufforderung an die BesucherInnen gerichtet, andererseits sieht man, dass die BesucherInnenzahlen im Vordergrund stehen. Doch Quotendruck oder gutes Argument zur Legitimation, um in bestimmte Bereiche investieren zu können? Unter Bildungsfunktion desselben Berichtes findet man das Thema „Museum Inclusive“: „The museum actively develops programmes in close cooperation with organisations that represent cultural minorities in the Netherlands. The museum strives for long-term cooperation with these groups so that at least four events minimum happen in the museum each year.”⁷⁰ Langfristige

67 Klaus Siebenhaar, Zentrum für Audience Development Vortrag bei der Podiumsdiskussion "Audience Development und Kulturvermittlung" im Museumsquartier in Wien, 22.11.2007, in: http://www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Vortrag_Audience_Development_Wien.pdf, 10. März 2008.

68 Gespräch mit Anneke van de Kieft, Education Department, Amsterdams Historisch Museum, ECM Lehrgang, April 2008.

69 Annual Report 2006, Museum Volkenkunde, Leiden, in: <http://www.rmv.nl>, 12. Mai 2008.

70 Ebenda.

Kooperationen sind das wesentliche Stichwort, das Hoffnung macht und Potential enthält, Rückwirkung auf das Museum als inklusive Institution zu haben. Diese Zusammenarbeit muss jedoch über bloßen Eventcharakter hinausgehen. Die Ziele, Bedingungen und Möglichkeiten der Zusammenarbeit müssen verhandelbar sein, die Mitwirkung an fertigen Konzepten ist nicht ausreichend. Die Zahlen der *ethnic minority staff members*, die das Museum für Volkenkunde in Leiden im Jahresbericht angibt, liegen beispielsweise nur zwischen 1–7% und geben einen Hinweis darauf, wer in der Personalstruktur von Museen selbst schwach vertreten ist und deshalb in vielen Entscheidungsprozessen möglicherweise nicht vertreten ist.⁷¹

Wie Nora Sternfeld es formuliert, gab es zur Zeit der französischen Revolution einen kurzen historischen Moment der Idee „eines Museums von allen“, als im Louvre die enteigneten Gegenstände der Kirche und des Adels als Eigentum von allen angesehen wurden. Seither wird „das Museum für alle“ proklamiert und will in jüngster Zeit unter dem Schlüsselwort der Partizipation als „Museum mit allen“ inklusiv werden.⁷² Diese Mission beruht auf der multikulturellen Realität der heutigen Gesellschaften, die Migration und Globalisierung mit sich bringen, aber auch schlicht auf dem Prinzip der Vielfalt, das den gegenwärtigen Diskurs bestimmt und darauf abzielt, den Pluralismus in der Gesellschaft zu fördern.

Das Amsterdams Historisch Museum hat im Rahmen von „social inclusion und outreach programmes“ eine Initiative gestartet, die TeilnehmerInnen von IT-Kursen Training Workshops anbietet, wie man Interviews führt, Kurzgeschichten schreibt und Fotos einbaut. Es gibt zudem ein längerfristiges Projekt, bei dem Museumsangestellte in die Außenbezirke gehen und gemeinsam mit den Communities „cultural biographies“ entwickeln. Ob und wie diese Geschichten in die Museumspräsentation inkludiert werden sollen, ist noch nicht klar.⁷³ Es bleibt in dieser Form eine Vertrauensbildende Maßnahme seitens des Museums – für die angesprochenen Communities ein

71 Annual Report 2006, Museum Volkenkunde, Leiden, in: <http://www.rmv.nl>, 12.Mai 2008.

72 Nora Sternfeld, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008 (im Erscheinen).

73 Gespräch mit Anneke van de Kieft, Leiterin der Bildungsabteilung im Amsterdams Historisch Museum, 10. April 2008.

unverbindliches Angebot, leider ohne direkte Auswirkung auf die Museumsinstitution zu haben.

Wenn das Museum in Leiden bei „Museum inclusive“ von langzeitiger Zusammenarbeit spricht, ist dies nur eine Grundvoraussetzung und sollte weniger darauf abzielen, möglichst viele Menschen ins Museum zu bringen, um die BesucherInnenzahlen zu steigern, als Möglichkeiten zu erforschen, wie diese Langzeitkooperationen aussehen müssen. Partizipation im Museum als Prozess mit offenem Ausgang verstanden, hat Auswirkungen auf die AutorInnenchaft und Verfügungsmacht über die Narrative und damit (Re)Präsentationsformen des Museums. Dies ist auch die Möglichkeit, um sich in diesem Zusammenhang vom Begriff der Zielgruppen zu verabschieden, der den Marketingabteilungen zu viel Gewicht gibt⁷⁴, um nicht ein weiteres Klassifikationssystem zu bedienen. Der Begriff von Anspruchsgruppen, in der Bedeutung von Personen, die auf das Museum Anspruch haben und Einfluss nehmen können, scheint hier adäquater zu sein.

I.c.2 Community Ansatz

Der Begriff Community Development ist ein weiteres Schlagwort, das man heute im Museumsbereich hört, nämlich dann, wenn es um Aufgaben geht, wie sozialer Exklusion entgegenzuwirken, Communities aufzubauen bzw. regenerieren helfen – Aufgaben, die in den Bereich der Sozialpolitik gehen.

Was bedeutet der Begriff Community? Und bedeutet Community Development wirklich Empowerment, Partizipation, Demokratisierung von Stimmen und Geschichten im Raum?

Bedeutung und Verwendung

Der Community-Begriff impliziert eine Vielfalt an Erfahrungen, wobei es sich nicht allein um Vergangenes drehen muss. Communities müssen nicht an einen Ort gebunden sein, sind jedoch charakterisiert durch eine Verbundenheit und

⁷⁴ Vgl. Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 64–80.

ein gemeinsames und vereinbartes Interesse. Das Community Konzept kann auch auf lokaler, nationaler oder globaler Ebene konstruiert und verwendet werden, wie etwa der Nationalstaat, wo die Idee der Nation als „imagined community“⁷⁵ existiert, sinnbildlich gesprochen, es passen zwar nicht alle genau dazu, aber der Wille dazu zugehören zählt. Ausgedrückt ist diese Idee in einer gemeinsamen Geschichte, der großen Narration der Nation. Elizabeth Crooke bezieht sich auf einen Beitrag „Realizing Community“ von Vered Amit 2002 und fasst zusammen, wie verschiedene Gruppen in Norwegen, UK, Kanada, Zentraleuropa den Begriff verwendeten:

What is common to many of these examples is the importance of developing a sense of place, building social networks, and both recognizing and acknowledging shared characteristics, such as a common history, religion, sport, or employment. The discussions considers the role of sentiment, emotion, and nostalgia in the formation of group identities. Shared features become cherished marks of community identity and a conscious decision is made to use these experiences to create unity. Frequently, any variation in experience is ironed out in order to develop a sense of sameness...[...] It is not enough to have the characteristics of community; rather, it is essential to have the motivation to bring these into a self-forming unit.⁷⁶

Communities aufzubauen impliziert demnach auch die Gefahr, dass die Motivation Gleichartigkeit aufzubauen, überhand nimmt und dadurch Grenzen zu anderen aufgebaut werden. Dabei kann es sein, dass jene, die die Geschichte oder Erfahrungen nicht teilen, ausgegrenzt werden. Eine andere Gefahr ist, dass die Vergangenheit idealisiert oder falsch bzw. vereinfacht interpretiert wird.

Community Angelegenheiten können also unterschiedlich eingesetzt werden. Mit dem Community Gedanken zu arbeiten ist nicht neu. Wie Elizabeth Crooke schreibt, ist es interessant sich anzusehen, wie der Staat zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich mit dem Begriff umgeht.⁷⁷ Die Idee verbunden mit dem Charity-Gedanken gibt es seit den 1950ern in Form einer Modernisierungsbewegung für weniger industriell entwickelte Regionen der

75 Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt am Main/New York 1996.

76 Vgl. Elizabeth Crooke, Museum and Community, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 173.

77 Ebenda, Sie bezieht sich insbesondere auf Entwicklungen in den USA und UK.

Welt. Er wurde als Instrument für Entwicklung und Reform des westlichen Wohlfahrtsstaates eingesetzt. Ab den 1980ern lässt sich eine Verschiebung von „state care“ zu „community care“ erkennen. Der Staat zieht sich zurück und ab den 1990ern wird Community Development als Mittel angesehen, um soziale und wirtschaftliche Ausgrenzung in Angriff zu nehmen, wobei der Glaube an die Rolle von Partizipation ein wesentlicher geworden ist. Marginalisierte Menschen sollen bei der Lösungsfindung in Community Probleme mit einbezogen werden, um zu effektiveren Resultaten zu gelangen. Dabei steht die Bildung von Netzwerken zwischen den verschiedensten AkteurInnen im Vordergrund. Museen sind mit eingebunden und werden mitunter von der Politik als Medium verwendet, um sich sozialer und wirtschaftlicher Ausgrenzung von Communities anzunehmen.

„Was bringt uns das?“ ist eine gerechtfertigte Frage, über die sich alle Seiten im Vorfeld einer Zusammenarbeit klar sein müssen und die offengelegt werden muss. Museen selbst können Community Development Aktionen als Vertrauensbildende Maßnahmen den Communities gegenüber einsetzen und dabei die Bedeutung der Rolle eines Museums stärken. Es kann für das Museum, gezielt eingesetzt, darum gehen, große Narrative dekonstruieren zu helfen und kuratorische und wissenschaftliche Autorität zu überdenken.

Für bestehende Communities kann es bedeuten, dass die Selbstrepräsentation der eigenen Geschichte dazu dient eigene Kapazitäten einer Gruppe aufzubauen und selbst mehr Repräsentationsmacht einzufordern.⁷⁸ „Rather than being used as a label, Cochrane advocates that community becomes a means for political change and the development of more democratic processes.“⁷⁹ Community Angelegenheiten können demnach von den unterschiedlichen AkteurInnen auf verschiedenste Arten verwendet werden und sind mit diversesten Motivationen der Beteiligten verbunden. Die Möglichkeiten Einfluss zu nehmen sind von der Politik im Vergleich zu denen der Communities jedoch ungleich größer.

Man muss sich dieser ungleich verteilten Machtverhältnisse, die zwischen

78 Ebenda.

79 Ebenda, S. 171.

Museum und Communities herrschen, bewusst sein und dieser in Form von gemeinsam definierten Verbindlichkeiten entgegensteuern. Dies könnte in Form von Honoraren sein oder eine Vereinbarung über die Art und Weise wie und wo Geschichten, die entstehen, im Museum präsentiert werden und wie ihre Auswahl erfolgen soll.

Wesentlich ist, dass sich ein Museum mit ethnographischen Sammlungen die (De)Konstruktion von Community-Ideen und den eigenen Beitrag des Museums zu dieser (Re)Produktion als Forschungs- und Ausstellungsfrage stellt. Wie hat das Museum Kulturerbe eingesetzt, um einer bestimmten Community Idee Ausdruck zu verleihen? Welche Rolle haben die Objekte dabei, die die Community symbolisieren, und wie wird ihr Zugehörigkeitsgefühl dargestellt?

Zusammenfassend ging es im ersten Kapitel darum, in das Problem der heutigen (Re)Präsentation in Museen mit ethnographischen Sammlungen einzuführen und mit einigen ausgewählten Beispielen zu veranschaulichen. Anhand der historischen Aufrollung der ethnographischen Narrative soll verdeutlicht werden, wie Theorien und Modelle zu verschiedenen Zeiten, Orten und in ihren jeweiligen Zusammenhängen konstruiert werden und welche Rolle das Museum dabei in der Wissensproduktion dieser Narrative spielte und spielt.

Da der Begriff Kultur ein besonders wichtiges Element dieser Narrative ist, wird ein Schlaglicht auf die Bedeutung, Verwendung und Funktion des Begriffs sowie seine gegenwärtige politische Einbettung geworfen. Das erste Kapitel endet mit der Beschreibung der Vorstellung vom "inkluisiven Museum" und dem Community Ansatz, die Teile des gegenwärtigen Vielfalt-Diskurses in Museen sind.

II Strategien für eine kritische Auseinandersetzung mit ethnographischen Narrativen

In diesem Kapitel sollen Möglichkeiten für einen kritischen und reflexiven Umgang mit ethnographischen Narrativen in Museen untersucht werden, um neue Wege im Museum mit ethnographischen Sammlungen zu finden. Dabei werden einige konstituierende Elemente des Museums wie seine Beziehung zum Raum, zu den Objekten, zur Geschichte und zum Umfeld sowie zu kuratorischer und institutioneller Praxis reflektiert, um daraus neue Perspektiven wie Strategien zu gewinnen.

II.a Museen und Ausstellungen als Kontaktzonen, Handlungs- und Diskursräume

Eine mögliche Strategie ist das Museum als Kontaktzone, Handlungs- und Diskursraum zu denken und in diesem Sinne die Struktur, die Aktivitäten und Präsentationsweisen der Institution Museum auszurichten. Museen kennen wir im Allgemeinen als Institutionen, die u. a. durch eine geographische Örtlichkeit definiert sind und auch über bestimmte (Ausstellungs)Räume verfügen und bestimmen. Es sind dies Räume, in denen Wissen produziert und damit einhergehend Ein- und Ausschlussverfahren, Macht und Machtstrukturen, produziert und reproduziert werden. Das Museum ist ein Ort, wo Objekte präsentiert und Geschichten erzählt werden und unsichtbare Bande zwischen Objekten, Personen und Räumen existieren.

Als „umkämpftes Feld des Symbolischen“⁸⁰ bezeichnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch das Museum. In Bourdieus Konzept vom sozialen Feld⁸¹ bzw. von sozialer Welt handeln diese AkteurInnen nicht in einem Vakuum, sondern in konkreten sozialen Situationen und Umständen, die von einem Netz von objektiven sozialen Beziehungen geregelt werden und alle gesellschaftlichen Interaktionen, Konstellationen und Kontexte regeln. Das soziale Feld definiert Bourdieu als mehrdimensionalen Raum von Positionen, dem bestimmte Unterschiede bzw. Verteilungsprinzipien zugrunde liegen. Dieses Feld, welches alle Merkmale umfasst, die ihren AkteurInnen Macht und Stärke verleihen, bezeichnet er als Kräftefeld, in dem die Merkmale, die den Raum beschreiben, wirksam sind und „... die allen darin Eintretenden gegenüber sich als Zwang auferlegt und weder auf die individuellen Intentionen der Einzelakteure noch auf deren direkte Interaktionen zurückführbar ist.“⁸² Für

80 Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 13.

81 Vgl. Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und „Klassen“, Leçon sur la leçon – Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985.

82 Vgl. Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und „Klassen“, Leçon sur la leçon – Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985, S. 10.

Bourdieu gibt es verschiedenste Felder: das wirtschaftliche, das politische Feld, das Kunstfeld oder kulturelle Feld usw. Besonders letztere sind in meinem Zusammenhang interessant. Jedes Feld ist ein strukturierter und strukturierender Raum, definiert mit seinen eigenen Regeln des Funktionierens und den verschiedenen Beziehungen der Macht.

Diese Felder so Bourdieu sind von großer Dynamik geprägt, da immer Kämpfe um die Herrschaft darin stattfinden. Deshalb bezeichnet Bourdieu die sozialen Felder auch als „Kampffelder“ oder „Spielräume“ innerhalb dieses Raumes. Besonders wichtig erscheint mir, dass dieses Konzept von Feld ein dynamisches ist und Veränderungen in den Positionen der Agenden auch eine Veränderung in den Strukturen des Feldes bewirken.

Dieses Konzept mit der Idee der Veränderbarkeit des Raumes macht es interessant, denn so kann der Raum Museum und was diesen ausmacht, immer wieder neu definiert werden. Im Folgenden sollen einige mögliche Strategien beschrieben werden, die auf diese Veränderbarkeit des Raumes Museum abzielen und diesen Asymmetrien in Museen mit ethnographischen Sammlungen entgegenzusteuern versuchen.

James Clifford plädiert dafür ein Museum als Kontaktzone anzusehen und damit den eng umgrenzten und definierten Raum eines ethnographischen Museums aufzubrechen und seine Grenzen zu verschieben.

Der Begriff „Contact Zone“ stammt von Mary Louise Pratt, die diesen folgendermaßen definiert:

... the spaces of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.

Der Begriff Kontaktzone:

... is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historic disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term „contact“ I aim to foreground the interactive, improvisational dimension of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A „contact“ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. [It stresses] copresence,

interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.⁸³

Die Themen in diesen Kontaktzonen, die verhandelt werden sollen, sind die Beziehung an sich, die Art der Reziprozität, die Form des andauernden Austausches sowie Fragen der Gerechtigkeit.

James Clifford beschreibt einige Beispiele anhand derer er seine Idee des Museums als Kontaktzone erläutert. Einige seiner Beschreibungen möchte ich herausgreifen, um verschiedene Möglichkeiten, die sie aufzeigen, festzuhalten.

Im Portland Museum of Art in Oregon nutzten VertreterInnen der *Tlingit*⁸⁴ Museumsobjekte als Gedächtnisstützen und Mittel gegenwärtig Brisantes mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Angesehene RepräsentantInnen der Gemeinschaft wurden eingeladen, um das Museum bei der Neuaufstellung der NW-Küsten Sammlung zu unterstützen. Die Museumsangestellten erwarteten, dass sie mehr über die einzelnen Objekte und deren Funktion herausfinden könnten, aber die VertreterInnen hatten ihre eigenen Vorstellungen. Sie nutzten die Möglichkeit um damit heutige politische Auseinandersetzungen und Kämpfe anzusprechen. Die Objekte dienten den *Tlingit* dabei als Erinnerungshilfen und wurden dafür genutzt, um Geschichten, teilweise in Liedform verpackt, zu erzählen und damit eine Botschaft zu überbringen. Diese Darbietungen geschahen streng nach Protokoll der Clans und Communities und so erhielt das Treffen eine zeremonielle Dimension. Zum Beispiel regte das Objekt einer Killerwal-Trommel die Natives dazu an, ein Lied über einen Wal in einer Bucht und damit vom Verlust von tribal land in Alaska zu singen und jetzige Regulierungen für seine Verwendung durch Gesetze des Forrest Service zu kritisieren. Die Objekte „erzählten“ jedoch auch andere Geschichten, nicht nur solche, die auf den Kontakt mit Weißen beschränkt sind, sondern die kulturelle Kontinuität ansprechen und Erinnerungen, Hoffnungen und Verbundenheit mit dem Land ins Gespräch bringen.

83 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel and Transculturation* (S. 6–7), in: James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, S. 192.

84 Natives aus Nordamerika.

Die Artefakte provozierten fortdauernde Geschichten von Kämpfen und erinnerten das Museum an seine Verantwortung. Reziprozität wurde eingefordert, aber nicht, um zu einer letzten Lösung im Machtungleichgewicht der Geschichte zu führen, sondern um die Beziehung des Dialogs lebendig zu erhalten.⁸⁵

Das Museum wurde auf seine politische Verantwortung und seine Positionierung im Hier und Jetzt aufmerksam gemacht. Es bedeutete auch, dass es mit den ihm überantworteten Informationen umsichtig umgehen muss, wie aus einem Gespräch der *Tlingit* mit dem Museum hervorgeht „We ' re taking the risk of confiding important things to you. It's important that these be recorded for prosperity. What will you do with what we give you? We'll be paying attention.“⁸⁶ und man einigte sich auf eine gemeinsame Verwaltung der Informationen, die aus den Beratungen mit den Tlingit hervorgingen.

Ein weiteres Beispiel stellt das Projekt der Stanford University in California dar, welche BildhauerInnen aus Neu Guinea einlud, um am Campus der Universität eine Skulpturengruppe, den „New Guinea Sculpture Garden“, zu schaffen. Es handelte sich um einen offenen Arbeitsplatz, an dem PassantInnen vorbeikommen konnten, Parties abhielten, Gespräche mit den KünstlerInnen führen konnten etc. – ein Projekt, das laut James Clifford auch regen Zuspruch und AkteurInnen fand und in einen fortdauernden Kontakt mit der KünstlerInnengruppe aus Neu Guinea mündete. Was hierbei entstanden ist, war ein interaktiver Prozess, der genauso wichtig war, wie die Produktion von Kunst.⁸⁷ Die KünstlerInnen aus Neu Guinea waren in einer bestimmten Rolle und zwar als KünstlerInnen anwesend und wurden in erster Linie als ExpertInnen angesehen und nicht als Natives.

Als drittes Beispiel sei eine Messe beschrieben, die im Rahmen des „Festival of

85 Vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997

86 James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, ein/e Tlingit RepräsentantIn, aber keine Angaben zum Namen der Person, S. 191.

87 Vgl. ebenda.

India in Washington, Aditi: A Celebration of Life, Mela! An Indian fair“ 1985 organisiert wurde. Es handelte sich um eine Ausstellung mit indischen HandwerkerInnen aus ländlichen Gebieten, die im nationalen Naturhistorischen Museum stattfand. Ziel der AkteurInnen aus Indien war es, auf ihren verarmten Status aufmerksam zu machen und diesen zu verbessern. PolitikerInnen sollten sowohl auf harte BettlerInnengesetze für *folk artists* in Indien aufmerksam gemacht werden wie auf ihre Landforderungen. Durch diese Messe wurde ein utopischer Ort für verschiedene Beziehungen und neue Interaktion erschaffen, die von den KünstlerInnen aus Indien in ihrem Sinne genutzt werden konnte. Es fand eine Umwandlung der Binäre „Volkstradition“ und „Kultur“ im geopolitischen Marktplatz eines nationalen Festivals statt. Menschen und *Kasten* vermischten sich, zumindest für gewisse Zeit. Symbolgeladene Räume wie das Museum und der geopolitisch bedeutsame Ort Washington wurden von den indischen KünstlerInnen besetzt und Räume erobert. Langfristige Auswirkungen hatte die Tatsache, dass das Museum seine objektivierende Art des Displays in Bezug auf Indien modifizieren musste, um die große Anzahl indischer BesucherInnen zufrieden zu stimmen.⁸⁸

Der Kontaktprozess ist und war früher wie heute komplex und vielschichtig. Kulturelle Begegnungen können komplexe Kontaktprozesse mit verschiedenen Skripten sein und weisen verschiedene Ebenen der Interaktion auf. Daher sollte man auf die unterschiedlichen Erfahrungen der TeilnehmerInnen achten. Die gleiche Situation kann von verschiedenen Personen, auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich wahrgenommen werden und während man auf einer Ebene die eigene Sache erfolgreich vertreten kann, mag dies auf einer anderen Ebene nicht gelingen.⁸⁹ James Clifford erwähnt in diesem Zusammenhang den von Edward Curtis 1914 gedrehten Film „In the Land of Headhunters“, bei dem eine quasi authentisch traditionelle Umgebung mit indianischen Kostümen geschaffen wurde, die Stereotype für den weißen Konsum produzierten, andererseits sich mit dem Wunsch der *Kwakiutl*⁹⁰ nach Kontinuität deckte, die

88 Vgl. ebenda.

89 Vgl. ebenda.

90 Natives von Nordamerika.

an dem Spektakel Spaß fanden. Sie entdeckten darin Möglichkeiten an ihre älteren Generationen anzuknüpfen.⁹¹

James Clifford inkludiert auch Beispiele für Kontaktzonen aus dem Bereich des Kunstfeldes und beschreibt Möglichkeiten der Art und Weise des Sammelns in zeitgenössischen Museen. Die Idee selbstbestimmter Konstruktionen schaffen es Peripheres ins Zentrum zu rücken, neue ExpertInnen (KunstkuratorInnen, KunsthistorikerInnen) in den symbolischen Raum hineinzureklamieren und Kontaktgeschichte zwischen den Kontinenten zu hinterfragen und neu zu definieren.

... what would it take (and why would it matter?) to treat the Metropolitan Museum of Art in Manhattan as a contact zone rather than a center? Or the Louvre? To give marginal, 'between' places a tactical centrality is ultimately to undermine the very notion of a center. All sites of collection begin to seem like places of encounter and passage. Seen this way, objects currently in the great museum are travelers, crossers – some strongly 'diasporic' with powerful, still very meaningful, ties elsewhere.⁹²

Aus dem zeitgenössischen Kunstfeld kommen an späterer Stelle dieser Arbeit weitere Beispiele, die Anregungen und Strategien auch für kulturhistorische Ausstellungen liefern können.

Kontaktzonen nach James Clifford sind Orte hybrider Möglichkeiten und politischer Verhandlungen. Sammlungen sollten deshalb als unbeendete historische Prozesse des Reisens und des Übertretens von Grenzen gesehen werden, die dadurch die Auffassung von (nationalem) Erbe und Öffentlichkeit verändern.⁹³ Museen würden dadurch auch ihren Charakter von Zentralität und Mittelpunkt verlieren und werden zu Orten des Transits und Ausfechten von Kämpfen und Orten der Verhandlungen, Neupositionierungen im sozialen Feld. Aus Grenzlínen Grenzräume zu schaffen, dafür pládiert Monika Schwärzler: „Diese Räume werden als Räume der Zuspitzung von Differenzen, in denen

91 Vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997. Er erwähnt dazu den Film von T.C.McLuhan *Shadow Catcher* von 1975, in dem Erinnerungen von drei FilmakteurInnen aufgezeichnet wurden und Gespräche, die Bill Holm mit überlebenden TeilnehmerInnen von Curtis Film 1967 führte.

92 Ebenda. S. 213.

93 Vgl. ebenda.

Gegensätze konkretisiert, Dissonanzen zum Oszillieren gebracht werden und Streit zum Ausbruch kommen kann, beschrieben.⁹⁴

Museen waren und sind politische Räume. Museen sind Orte, wo Diskurse konstruiert, implementiert und repräsentiert werden. So sollen sie auch dynamische Orte des Verhandeln sein, wo über Neupositionierungen im sozialen und politischen Feld gestritten werden darf und soll. Nach Michel Foucault geht es um utopische Räume an realen Orten, um einen Positionenwechsel der Beteiligten möglich zu machen.

Als „*contested space*“ schreibt Stuart Hall von Museen. Sie sind Räume des „... Aushandelns von Sichtweisen auf Geschichte, wo konfligierende Machtverhältnisse ins Spiel kommen, Deutungs- und Entscheidungshierarchien werden relevant, denn sie urteilen über Inklusion in oder Exklusion aus der Repräsentation der Vergangenheit.“⁹⁵

Wie Museen zu gegenwartsrelevanten Handlungs- und Diskursräumen werden können, wo man aktuellen gesellschaftspolitisch brisanten Fragen nachgehen bzw. auch aufdecken helfen kann, schildert Monika Sommer-Sieghart in ihrem Artikel. Was, wie sie sagt, in der Geschichtswissenschaft bereits als anerkannt gilt, nämlich, dass die Geschichte eines Kollektivs immer aus der Sicht der Gegenwart durch Schreiben und Darstellen (re)konstruiert wird, gilt, sollte ebenso als Ausgangspunkt für das Kuratieren von Ausstellungen in Museen bestimmend sein.⁹⁶ Offen bleibt, wessen Sicht der Gegenwart auf die Vergangenheit sichtbar ist oder sichtbar werden soll und wer darüber bestimmt. Für die Museen heißt dies die alleinige Deutungshoheit aufzugeben und sich auf dem Wege dahin auf Experimente einzulassen, bei denen der Ausgang

94 Monika Schwärzler, *Bedürftige, alter egos, Schöne Unbekannte, Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten*, In: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien 2002, S. 152.

95 Monika Sommer-Sieghart, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008 (im Erscheinen). Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2000.

96 Vgl. Monika Sommer-Sieghart, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008 (im Erscheinen).

unvorhersehbar und nicht bereits vorher bestimmt ist. Museen und Ausstellungen sollten zu Gegenwärtiräumen werden insofern sie sich „als Orte der Aktualisierung, die Stellung zur Gegenwart beziehen und Geschichte und künstlerische Praxis nicht als Selbstzweck, sondern vor dem Hintergrund der Gegenwart begreifen.“⁹⁷

Ein selbstkritisches Beispiel wie schwierig solche Verhandlungen sein können und was dies bedeutet, schildert Cajsa Lagerkvist. In dem EU finanzierten Projekt „Advanatge Göteborg“ des Museums of World Cultures ging es darum, die Barrieren des Arbeitsmarktes zu überwinden und 30 arbeitslosen Mitgliedern der Göteborger Communities aus Eritrea, Äthiopien und Somalia die Möglichkeit der Selbstpräsentation in einer Eröffnungsausstellung des sich neu positionierenden Museums zu geben. Dies warf, wie man sehen wird, die wesentliche Frage nach der Inklusion und deren Entscheidungsmacht auf. Nach kurzer Zeit wurde seitens der afrikanischen ProjektteilnehmerInnen Kritik laut, dass bei dem Projekt keine echt gemeinte Inklusion stattfand, die Ausstellungsplanung außerhalb der Kontrolle der TeilnehmerInnen lag, dass sie nicht als Mitglieder in der steering Gruppe repräsentiert waren, sondern das Museum mit anderen Expert/innen von außerhalb zusammenarbeitete. Weiters kam die Frage auf, warum sie nur zur „Horn von Afrika Sektion“ beitragen sollten und nicht auch zu allen anderen Sektionen des Museums. Unzufriedenheit gab es auch über den Projektraum, der im Untergeschoss war und als Symbol von niedriger Priorität angesehen wurde, da die Büroräume der Direktion oben angesiedelt waren.

Wie Cajsa Lagerkvist, die selbst an diesem Museum arbeitet, schreibt „However the symbolic value of representation in arenas where major decisions are being made (or imagined to be made) was clearly underestimated by the project staff and exhibition team.“⁹⁸

Es zeigte sich, dass das Museum ebenso den ethnischen Hierarchien der

97 Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

98 Cajsa Lagerkvist, Empowerment and Anger. Learning How to Share Ownership of the Museum, in: Museum and Society 4(2), S. 52–68, in: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/issue%2011/lagerkvist.pdf> (10.10.2007), S. 59.

gesellschaftlichen Strukturen unterliegt und von Seiten des Museums vorgefasste Bilder der „Zielgruppe“ existierten. Erst als die afrikanischen TeilnehmerInnen Kontrolle über den Prozess der Verbesserung und Veränderung des Projektes hatten und wirkliche Verhandlungen stattfanden, kam es zu veränderten Positionen und einer Entspannung.

Discourses much larger than the individual agents were activated as the Museum entered an area of unequal power relations defined by ethnicity. Empowerment for a disempowered community means demanding power in the arena where you are invited to act. This arena ... must be prepared for it and allow to flourish. Going back to Steven Dubin's discussion on power struggles in museums, this can be interpreted as a case of offensive action: more changes were demanded in line with the ideology of our project, specifically empowerment, the right to self-representation, and authority of interpretation of their own history and culture.⁹⁹

Die Voraussetzungen, die Cajsa Lagerkvist für das Museum als notwendig erachtet, sind Offenheit, Vorbereitung, um sich auf Unvorhergesehenes einlassen zu können, Zeit zum Überdenken, Kontroversen als Lernprozesse akzeptieren, den Dialog lebendig halten und verhandeln. Schlussendlich geht es darum eine Balance zu finden zwischen den Positionen und diese bei Bedarf auch zu verschieben.

Gegenwartsrelevante Diskursräume schaffen bedeutet, aus Projekten wie diesen zu lernen und Auseinandersetzungen zu nutzen, um die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit offenem Ausgang zu verhandeln. Da Museen besonders bedeutungsgeladene Institutionen sind, sind sie dabei auch besonders geeignet, ein „sicherer Ort für unsichere Ideen“ zu sein, wie Dawn Casey, Direktorin (2001–2003) des Australischen Nationalmuseums in Canberra es treffend nennt.¹⁰⁰

Wie wird ein Museum oder eine Ausstellung zum Handlungs- bzw. Diskursraum? Museen sind wie Theater Kulturinstitutionen, haben aber keine solange Tradition der Kritik und müssen sich laut Monika Sommer-Sieghart erst

99 Cajsa Lagerkvist, Empowerment and Anger. Learning How to Share Ownership of the Museum, in: *Museum and Society* 4(2), S. 52–68, in: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/issue%2011/lagerkvist.pdf> (10.10.2007), S. 59–60.

100Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S.18.

als „lernende Organisation“¹⁰¹ begreifen. Voraussetzung für den Wandel des Selbstverständnisses ist, dass das Museum von einem Ort gesicherten Wissens hin zu einer öffentlichen Institution wird, die explizit Position zur Gesellschaft bezieht. Weniger sei eine Multiperspektive gefragt als die Notwendigkeit, eine klare kuratorische Position – als eine von anderen möglichen Positionen – sichtbar zu machen, deren Standpunkt thematisiert und deren Zeitbezogenheit dargestellt werden soll. Dies bedeutet eine Aussage in einer Ausstellung zu treffen, zu der man Stellung beziehen, kritisieren, ergänzen, zustimmen kann.¹⁰² Oliver Marchart spricht in ähnlichem Zusammenhang von Ausstellungen als „Ex-Position“¹⁰³, eine Stellungnahme oder Positionierung, in dem das sprechende Subjekt der Ausstellung sichtbar wird und nicht als Stimme aus dem Off unwiderlegbar scheinende Wahrheiten präsentiert. Diese Positionierung kann darin bestehen, die Möglichkeit zu nutzen, eine Aussage oder ein Projekt bewusst in symbolgeladenen Orten der Kanonisierung zu platzieren und sich in den öffentlichen Diskurs hineinzureklamieren, sei dies eine „Documenta 11“, die das Kunst- und Ausstellungsfeld ins Gesellschaftspolitische ausweitet oder „Die Wehrmachtsausstellung“, bei der es zum Bruch mit dem Mythos der sauberen und an Verbrechen des Vernichtungskrieges unschuldigen Wehrmacht kam oder die Ausstellung „Gastarbeiteri“, die Repräsentationen reklamierte und politisierte und gängige AutorInnenpositionen verschob, wie dies Nora Sternfeld beschreibt.¹⁰⁴ Diese Positionierung scheint im Ausstellungsfeld ethnographischer Museen umso wichtiger als hier eine lange Geschichte der Klassifizierung von nichteuropäischen Gesellschaften herrscht, die Menschen zu Objekten der Begierde gemacht hat – eine Geschichte, die aufgebrochen

101Vgl. Monika Sommer-Sieghart, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

102Ebenda.

103Vgl. Oliver Marchart, Die kuratorische Funktion, in: Barnaby Drabble, Dorothee Richter (Hg.), Frankfurt an der Main, In: Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

104Vgl. Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

und zu der politisch und kuratorisch Position bezogen werden muss.

Die Personen, die bei der Realisierung einer Ausstellung involviert sind, müssen die aus der Vergangenheit bis in die Gegenwart reichenden Machtverhältnisse im Blick behalten. Es ist dabei wichtig, sich ihre Wirkungen vom kleineren bis zum größeren Kontext hin bewusst zu machen, sich die Bedeutung von örtlichen Räumlichkeiten, gesellschaftlichen Positionen, geopolitischen Verortungen und die in der Wissenschaft wie in der Öffentlichkeit herrschenden Diskurse klar zu machen und den eigenen Standpunkt, aus dem heraus man agiert, offen zu legen.

Museen, die sich als Kontaktzonen sowie als Handlungs- und Diskursräume verstehen, sollten Konflikte, das Streiten und das Ringen um gemeinsame Lösungen nicht scheuen. Es gilt sich auf Experimente mit offenem Ausgang einzulassen, als gleichrangige GesprächspartnerInnen zu verhandeln und die dabei entstandenen Prozesse zu reflektieren und, wo nötig, hinsichtlich zukünftiger Vorhaben zu korrigieren.

II.b Umgang mit ethnographischen Sammlungen: Zwischen Rückgabe, Restitution und Sichtbarmachen von andauernden Beziehungen

Woher kommen sie, wohin gehen sie und sollen sie bleiben? Gemeint sind die materiellen Artefakte von Museen mit ethnographischen Sammlungen. In diesen Museen ist die Frage der Herkunft der Objekte eine besonders essentielle. Im Zuge des Kolonialismus wurden von Kolonialbeamten, Missionaren, Handelsreisenden und individuellen AbenteurerInnen viele Objekte als Kuriositäten oder im Rahmen von beauftragten Forschungsreisen als Artefakte für die Erstellung einer wissenschaftlichen Theorie aus Asien, Afrika, Australien, dem arktischen Raum und Amerika nach Europa gebracht. Die Objekte wurden den Ursprungsgesellschaften entrissen, gestohlen oder unter Gewaltandrohung und -anwendung geraubt, in jedem Fall wurden sie aus einem kolonialen Selbstverständnis und wissenschaftlicher Neugier heraus aus den besetzten Gebieten entfernt.¹⁰⁵ Dass dieses „Entfernen“ und die Begegnungen zwischen Kolonialmächten und besetzten Gebieten nicht ohne Reibungen ablief und von einem ungleichen Mächteverhältnis charakterisiert ist, in dem verschiedene Unterdrückungsmechanismen auf verschiedenster Ebene greifen konnten, ist heute erwiesen. Und so stellt sich die Frage der Rechtmäßigkeit des Besitzes der Objekte durch das westliche ethnographische Museum, dessen Geschichte und Gründungen zutiefst verflochten ist mit dem Kolonialismus.

Die Bewegungen von materieller Kultur von Indigenen in Museen der Zentren sind das Ergebnis von kolonialer Dominanz- und Herrschaftsgeschichte, so stellt sich neben der rechtlichen Dimension eine abstraktere ethische Form der Legitimität, deren radikalste Idee die Rückführung aller Objekte aus den ethnographischen Museen in ihre Ursprungsgesellschaften fordert. Katharina Morawek fragt sich, welche Funktionen den Museen noch blieben, wenn alle enteigneten Objekte zurückgegeben werden würden bzw. wie man dann die

¹⁰⁵Vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

leeren Vitrinen verwenden könnte?¹⁰⁶ Eine Überlegung, die für den einen Raum für neue Möglichkeiten eröffnet, ist für andere Grund zur Sorge.

„Wenn wir damit anfangen würden – was stellen die Österreicher nachher aus? Kuhglocken?“¹⁰⁷, war eine Bemerkung der früheren Ministerin Elisabeth Gehrler, damaliges Ministerium für Bildung und kulturelle Angelegenheiten im Jahr 1996, als anlässlich des Milleniumsjahres der österreichische Bundespräsident die Rückgabediskussion von allen widerrechtlich erworbenen Kulturgütern aus österreichischen Museen anregte. In dieser Frage spiegelt sich auch die Sorge der Museen wider, dass Präzedenzfälle, wie der als Federkrone Montezumas bekannte Federschmuck aus Mexiko, geschaffen werden könnten.¹⁰⁸

Jedenfalls geht es darum, endlich eine „breite gesellschaftliche Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Kolonialismus, dem damit verbundenen Profit der europäischen Museen und einem Prozess der Restitution“¹⁰⁹ in Gang zu setzen und voranzutreiben.

Die Argumente, die man von Seiten des Museums im Zusammenhang mit Rückgabeforderungen hört, sind, dass dieses oder jenes Objekt durch Kauf und Tausch, also durch rechtmäßige Verfahren der Aneignung in ihren Besitz gekommen wären. Dem kann man entgegensetzen, dass diese Kauf- und Tauschaktionen in oben erwähnte Zeit kolonialistischer Herrschaft fallen und diese in den seltensten Fällen zwischen gleichmächtigen TauschpartnerInnen abliefen. Sieht man den Kolonialismus und seine Auswirkungen als gemeinsame historische Erbschaft der westlichen Welt, liegt der Vergleich mit dem Diskurs rund um Restitutionsfragen betreffend Nationalsozialismus nahe, der bereits eine breitere, wenn auch nicht erschöpfende, gesellschaftliche

106Katharina Morawek, Unfreezing the Museums: The Power of Display, in: ReArtikulacija no. 3 – Artistic-Political-Theoretical-Discursive Platform, March 2008, in: http://www.reartikulacija.org/hard_core/hard_core3_2_ENG.html.

107Ministerin Elisabeth Gehrler, ehemalige Bundesministerin für Bildung und kulturelle Angelegenheiten, anlässlich des Milleniumsjahres in Österreich, 1996, in: Anne Dellemann, Fremde Federn. „Keine bilateralen Probleme — abgesehen von Montezumas Federkrone!“ April 2007, in: http://www.culture-and-development.info/f_pdf/03adIKAPenacho.pdf, 20.Mai 2008.

108Anne Dellemann, in: <http://www.nofretete-geht-auf-reisen.de/penacho.htm>, 18.Mai 2008.

109Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

Auseinandersetzung erreicht hat. Die umfassenden Auswirkungen des Kolonialismus sind noch nicht im Bewusstsein der westlichen Gesellschaft verankert. Ziel muss es sein, diesen Diskurs anzukurbeln und ebenso Bewusstsein um die realen Folgen in der post- und neokolonialen Gegenwart zu schaffen.

Zudem bestimmt der Eigentumsbegriff, wie er in der westlichen Welt verstanden wird, den Diskurs sowie die Ergebnisse. Dass das Verständnis von Recht selbst als eine Konstruktion verstanden werden kann, beschreibt Mieke Bal, die von einem Konflikt rund um Begräbnisstätten von Native Americans schreibt und von zwei Wertesystemen, die hier aufeinandertrafen:

Nur wenn das Recht auf Eigentum und das Recht auf Glauben als gleichwertige Sachverhalte behandelt werden, könnte die Auseinandersetzung auf derselben Ebene geführt werden. Denn auch die aktuellen Vorstellungen hinsichtlich des Rechts auf Eigentum könnten als eine Form von ‚Glauben‘, also eine Konstruktion definiert werden.¹¹⁰

Ein weiteres Argument, das von Museen herangezogen wird, ist, dass das Verwahren und Erhalten der Objekte nur in modernen gut ausgestatteten Museen mit WissenschaftlerInnen und KonservatorInnen möglich ist.¹¹¹ Diesem Argument setzt Christina Kreps entgegen, dass auch nicht-westliche Modelle existieren, um das kulturelle Erbe von außereuropäischen Gesellschaften zu bewahren und zu vermitteln, die dafür ihre eigenen Methoden entwickelt haben und anerkannt werden müssen.¹¹²

Manchmal taucht das Argument auf, dass bestimmte indigene Communities und deren materielle Kultur Gefahr laufen zu verschwinden und deren Kulturelles Erbe, die einzigen „authentischen“ Reste dieser Kulturen wären und nur in Museen erhalten bleiben könnten. Dazu schreibt James Clifford, dass wahrlich

110Mieke Bal, *Double Exposures*, S. 290, in: Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

111schnittpunkt-Veranstaltung, 19.Februar 2008 im Museum für Völkerkunde in Wien, Jani Kuhnt-Saptodewo, Kuratorin. [;] Erwähnung der Problematik bei vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997, [;] vgl. Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

112Vgl. Christina Kreps, *Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 457–472.

einige Gruppen ums Überleben kämpfen, manche Gesellschaften sich schlicht verändern, in Mehrheitsgesellschaften aufgehen bzw. in diesen neue kulturelle Ausdrucksmöglichkeiten für sich erfinden. Die grundsätzliche Frage, die sich jedoch stellen sollte, ist, warum kulturelles Erbe indigener Gesellschaften überhaupt in die Hände der Mehrheitsgesellschaft gehört?¹¹³

Was sind eigentlich jene ethnographischen Objekte? „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.“¹¹⁴ Das bedeutet ethnographische Objekte werden erst durch die Fachrichtung der Ethnographie zu ethnographischen Objekten. Henrietta Lidchi spricht von der Wissenschaft der Ethnographie als „science of invention“.¹¹⁵ Es gilt sich dieses Faktums bewusst zu sein und einen musealen Umgang mit den Objekten auszuhandeln, ohne dabei die kolonialistischen aber auch post-kolonialistisch wirkenden Verhältnisse aus dem Blick zu verlieren.

Welche Möglichkeiten gibt es oder könnte es im Museum geben, um dieser Perspektive gerecht zu werden?

Ein zentraler Punkt könnte darin bestehen, die Geschichte des Kolonialismus sichtbar zu machen. Daher sollte die Geschichte der Sammlung thematisiert werden, bei jedem Objekt die Art und Weise des Erwerbs oder zumindest das Erwerbsdatum in Ausstellungen ausgedrückt sein, sodass dazu auch Stellung genommen werden kann bzw. weitere Erforschungen möglich sind bzw. angeregt werden.

Auch eine Angabe der Ausstellungsdaten des Objekts wäre interessant, um den Akt der Auswahl der KuratorInnen offenzulegen und die „Konjunktur des Gedächtnisses“¹¹⁶ der Institution, wie Monika Sommer-Sieghart es nennt, zu

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

114 Kirshenblatt-Gimblett: *Objects of Ethnography*, S.393, in: Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006.

115 Henrietta Lidchi, *The Poetics and Politics of Exhibiting other Cultures*, In: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2000, S. 161.

116 Monika Sommer-Sieghart, *(Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante Diskursräume*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008 (im

beleuchten.

Für manche Ursprungsgesellschaften der Objekte stellt sich die Frage der Rückgabe gar nicht, denn sie wollen keinen Besitz von traditionellen Objekten. Was für sie jedoch wichtig ist, ist die Kontrolle darüber zu haben und eine andauernde Beziehung zu ihnen aufrecht erhalten zu können. Wie kann der Zugang zu den Objekten und der Zugang zu Wissen strukturell verankert werden? Eine Möglichkeit, die bereits manche Museen praktizieren ist, dass sie diese Objekte für diese Gruppen aufbewahren. Manche dieser Museen haben bereits den Charakter eines Depots oder einer Leihbibliothek. Die Objekte bewegen sich rein und raus und Kunst und Kultur zirkuliert über die Grenzen der Museumsmauern hinaus. Für die Regeln der westlichen Konservierung ist dies sicherlich eine große Herausforderung.¹¹⁷

Es ist vielleicht auch nicht nötig, dass alle Objekte in Besitz oder Verwahrung des Museums liegen. Die Zuständigkeit der Verwahrung könnte auch den jeweiligen Gesellschaften obliegen, wenn Museum und Communities gut vernetzt und die Bestände dokumentiert sind. So ist auch ein andauernder reziproker Austausch zwischen Institution Museum und Communities gegeben und kann zu neuen Formen der Beziehungen führen, die Grenzen des Museums werden fließend und öffnen sich. Durch die geografische Nähe zwischen Museum und Native Americans in den USA oder Kanada ist dies sicher einfacher als in Europa, nichtsdestotrotz in seiner Grundsätzlichkeit zu überlegen.

Anthony Shelton erwähnt einige erfolgreiche Beispiele aus eben diesen Ländern, wo neue ethische Werte in der Museumspraxis eingeführt wurden, wie etwa das Recht dieser Gemeinschaften auf Zugriff und Verwendung der Museumsobjekte und diese höher zu stellen als die Konservierung der Objekte.¹¹⁸ Er zitiert M.Clavir: „Having control over the tangible objects in museums plays a role in having control over the intangible objects“.¹¹⁹

Erscheinen).

117Vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997.

118Anthony Alan Shelton, *Museums and Anthropologies. Practices and Narratives*, in: Sharon Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 64–80.

119M.Clavir, *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations Vancouver*, S. 76, 2002, in: Anthony Alan Shelton s.o., S. 77.

In Ländern mit indigenen Gemeinschaften spielen Rückgabeforderungen eine weit größere Rolle als etwa in Europa. Die betreffenden Regierungen stehen hier unter höherem innenpolitischen Druck, andererseits jedoch bleiben die Kulturgüter als „nationales Kulturgut“ innerhalb des Staatsgebietes. Streitfragen um Eigentumsansprüche führten in den USA 1990 zur Verabschiedung des Native American Grave Protection and Repatriation Act (NAGPRA).

Mit diesem Gesetz werden Verfahren und Rechtsstandards für die Rückführung menschlicher Relikte, Grabbeigaben und weiterer Kulturgüter, die zum kulturellen Erbe indigener Gemeinschaften gehören, festgelegt. Staatliche Einrichtungen, insbesondere Museen, werden dazu verpflichtet, Inventare über ihre Bestände zu erstellen. Indigene Gemeinschaften haben das Recht, diese einzusehen und „bedeutendes“ kulturelles Erbe einzufordern. Mit der Betonung auf „bedeutendes“ wird klar, dass mit dem NAGPRA in erster Linie die seit langem fällige Anerkennung indigener Rechte über sakrale Gegenstände kodifiziert wurde, es jedoch nicht beabsichtigt ist, sämtliche Objekte zurückzuführen.¹²⁰

Wie können Rückgabeforderungen der selbstorganisierten indigenen Gruppen auch in anderen Ländern ohne den Druck einer indigenen Bevölkerung wirklich ernst genommen werden? Welche Überlegungen müssen angestellt werden, um Rückgabeforderungen im Museum integrieren zu können, ohne durch die Institution einverleibt und entkräftet zu werden.¹²¹ Es bedeutet Erzählstrukturen in Ausstellungen zu entwickeln, die diese Forderungen sichtbar machen. Eine Grundvoraussetzung ist es Räume, Interaktionen, diskursive Veranstaltungen so anzulegen, dass die verschiedenen Seiten bzw. verschiedene AkteurInnen als gleichwertige GesprächspartnerInnen in Verhandlungen treten können, um gemeinsam Standards des Umgangs mit den Objekten festzulegen und eine breite gesellschaftliche Auseinandersetzung über die tiefe Verflochtenheit der Kolonialgeschichte auch in Staaten ohne Kolonien voranzutreiben.

120Tanja Berger, in: <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Museen-Rueckgabeproblem.htm>, 20.Mai 2008.

121Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen). [;] vgl. Belinda Kazeem bei der schnittpunkt Veranstaltung, 19.Februar 2008 im Museum für Völkerkunde in Wien.

II.c Kuratieren als Form von sozialer Praxis – indigene Arten des museologischen und kuratorischen Wissens

Westliche Museumskonzepte und kuratorische Praxis sind kulturelle Artefakte für sich. Sie sind Produkte historischer und kultureller Kontexte, um bestimmten Zielen und Interessen zu dienen. Westliche Museologie ist ein konstruiertes Feld von Gedanken und Aktionen – ein Systemapparat, um Wissen zu produzieren und Macht über das Kuratieren und Bewahren von kulturellem Erbe auszuüben. Dieses Wissenssystem diktiert, wie nicht-westliches kulturelles Material gesammelt, kuratiert, wahrgenommen und präsentiert wird. Die Objekte wurden systematisch geordnet, um in die westlichen Konstrukte von Kultur, Kunst, Geschichte und kulturellem Erbe eingepasst zu werden. Westliche Terminologie und Sprache sind dabei wesentliche (Hilfs)Mittel.¹²²

Dass das moderne Museum eine westliche Erfindung ist und es keine ähnlichen Modelle von Museen, museologischer oder kuratorischer Praktiken gibt, ist eine falsche eurozentristische Vorstellung des Westens. Nicht-westliche Modelle des Museums, kuratorische Praxis und wie Menschen in verschiedenen kulturellen Kontexten kulturelles Material bewahren, hüten, damit umgehen und mit den Objekten in Kontakt treten – Vorstellungen um den Umgang mit Objekten – gehört zum kulturellen Ausdruck von Gemeinschaft. Wichtige Objekte werden in die Obhut eines/r Hüters/Hüterin gelegt, da ein besonderer Umgang erforderlich ist und die physische und vielfach spirituelle Integrität der Objekte gesichert, bewahrt und konserviert werden muss. Christina Kreps erwähnt in diesem Zusammenhang Techniken der Konservierung, der Klima- und Sicherheitskontrollen sowie mit Museen vergleichbare Institutionen wie Schreine, Tempel, Heilige Lagerhäuser, Maori-Meeting Häuser, Custom-Häuser. Letztere fungieren auch als Archiv und Quelle

¹²²Vgl. Christina Kreps, Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 457–472.

der Bildung, um lokale Kunsttraditionen zu studieren oder als Treffpunkt für Workshops, um rituelle Objekte zu produzieren und die Weitergabe an die jüngere Generation zu gewährleisten. Die Objekte werden genutzt, um Wertvorstellungen und kulturelles Wissen zu vermitteln. Auf diese Weise sind Objekte und Menschen in kuratorischen Prozessen eng miteinander verwoben. Christina Kreps schreibt: „One of the goals of critical and comparative museology is to „liberate“ culture – its collection, interpretation, representation, and preservation – from the management regimes of eurocentristic museology.“¹²³

Es gilt andere Formen des Wissens um museologischen Praxen nichtwestlicher Gesellschaften weiter bewusst zu machen und die eurozentristische Wissensproduktion offen zu legen.

Für manche westliche Museen ist die unmittelbare Folge, dass sakrale und kulturell sensitive Objekte aus Ausstellungen herausgenommen oder auch zurückgegeben werden bzw. dass Aufbewahrung, Zugang und Umgang mit den Objekten nach traditionellen Protokollen erfolgen und eingehalten werden müssen. In den USA kam es zu einer Redefinition von kuratorischer Praxis und es wird versucht auf Betreiben von Native American-WissenschaftlerInnen/ KuratorInnen/geistigen FührerInnen und BeraterInnen Native American Methoden im Museum zu integrieren.¹²⁴

Philip Cash Cash, ein Native American Wissenschaftler, bezeichnet kuratorische Arbeit an sich als Form von sozialer Praxis und definiert Kuratieren als „a social practice predicated on the principle of a fixed relation between material objects and the human environment“ Das Prinzip einer fixierten Beziehung bedeutet „those conditions that are socially constructed and reproduced a strategic cultural orientations vis-à-vis material objects“.¹²⁵ Fixiert bedeutet demnach

123Ebenda., S. 459.

124Ebenda, S. 469.

125Philip Cash Cash, *Medicine bundles: an indiginous approach*, 2001, New York: Garland, S.140 und 141, In: Christina Kreps, *Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 466.

nicht, dass die Beziehungen dauerhaft unveränderlich sind, sondern konstruiert und damit auch wandelbar. Interessant ist hier der Ausdruck des Umganges mit Objekten als strategische Orientierung ihnen gegenüber. Christina Kreps spricht zwar von Objekten, denen oft übernatürliche Kräfte und animierte Lebensenergien zugesprochen werden und daher einen besonderen kuratorischen Umgang durch indigene SpezialistInnen benötigen, aber auch bei ethnographischen Sammlungen in westlichen Museen ist ein besonderer Umgang mit den Objekten nötig. Dies ist Teil der kuratorischen Arbeit, sind die Objekte doch machtvolle Reste und symbolbeladene Beziehungen von kolonialistischer Herrschaft, die bis ins Hier und Jetzt reichen und sorgsam behandelt werden müssen. Weitert man das Kuratieren und das Verständnis davon, wie Philip Cash Cash es beschreibt, aus, geht es eben insbesondere auch um die Beziehungen, die die Sammlungen repräsentieren – und zwar nicht nur jene zwischen Ursprungsgesellschaft und ihrem kulturellen Erbe, sondern auch zwischen Ursprungsgesellschaft und Museum. In diese Beziehung eingebettet ist es die strategische Orientierung den Objekten gegenüber, die die Chance beinhaltet die Balance wiederherzustellen. Die Idee der angemessenen Behandlung der Objekte schließt die Aussicht ein harmonische Beziehungen zwischen den verschiedenen Gesellschaften wieder herzustellen.

In diesem Sinne ist das Museum auch als soziale Arena zu verstehen, in der kuratorische Arbeit als andauernde soziale Praxis existiert, in der verschiedene Menschen mit den Objekten in Beziehung stehen. Es ist darauf zu achten den sozialen und kulturellen Dimensionen, gerecht zu werden.

Kuratorische Autorität und Macht zu teilen soll die Voraussetzung für Verhandlungen sein und zum Standard von modernen Museen mit ethnographischen Sammlungen gehören.

II.d Aus dem Feld der Kunst

Museen reagieren mit verschiedensten Strategien auf die Krise der großen Narrative wie „Kultur“ und der (Re)Präsentation, die Anthony Alan Shelton mit 1994 als Post-narrative Museologie bezeichnet. Was vielfach beobachtet werden kann, ist eine Ästhetisierung der Objekte aus ethnographischen Sammlungen und Unternehmungen, um den Status außereuropäische Kunst in jenen – ebenfalls konstruierten – Status der europäischen Meisterwerke der Kunst zu „heben“ bzw. in jene einzuordnen. Der damalige französische Präsident Jacques Chirac kündigte 1996 ein Nationales Museum für „tribal and aboriginal art“ an und im April 2000 eröffnete der Louvre in einem seiner Pavillons eine permanente Ausstellung mit ausgewählten Meisterwerken von Afrika, Asien, Ozeanien und Amerika. Die Unterbringung im Louvre bedeutet einerseits eine Wertschätzung außereuropäischer Objekte, andererseits werden diese in eine europäische Meistererzählung eingeordnet und von dieser einverleibt. Der Pavillon im Louvre stellt einen Satelliten jenes erwähnten Nationalmuseums, dem heutigen Musée du Quai Branly, das 2006 eröffnet wurde, dar.¹²⁶ Auf der Homepage ist o. e. Unternehmung d. h. die Idee des Universalismus der künstlerischen Kreation verbunden mit vergleichenden und geographischen Kriterien folgendermaßen beschrieben:

... to enable a whole range of viewpoints, from the ethnologist's to the art historian's, to be brought to bear upon the artefacts in question, and bring official recognition to the place occupied by civilisations and cultural heritages of peoples often held apart from global culture today.¹²⁷

Oft ist materielles kulturelles Erbe, insbesondere bei Rückgabeforderungen, auch als „kultureller Schatz“, den es zu bewahren gilt, dargestellt. Diese Art von Erbe ist oft eng mit Vorstellungen nationaler Identität verflochten und wird als Politikum eingesetzt.

126In: <http://www.louvre.fr>, 18.Mai 2008.

127In: <http://www.quaibrantly.fr>, 18.Mai 2008.

Ein anderer Versuch, der von einigen Museen mit ethnographischen Sammlungen unternommen wurde, um der Kritik der (Re)Präsentation entgegenzusteuern, ist künstlerische Interventionen zu beauftragen, d. h. dass Museen gelegentlich KünstlerInnen einladen, um die Paradoxa einer Sammlung zu beleuchten und mit eigenen Werken in den Ausstellungsräumen auf diese zu reagieren.

II.d.1 Der Widerspenstigen Zähmung – Gefahr der Instrumentalisierung im Museum

An dieser Stelle sollen einige KünstlerInnen und widerspenstige Praxen erwähnt werden, die sich mit ihrem zugeschriebenen bzw. selbst positionierten indigenem Standpunkt befassen und mit ihren Arbeiten die eurozentristische Art der Repräsentation in Museen herausfordern. Jimmie Durham etwa, bildender Künstler, Literat, Cherokee und vieles mehr wehrt sich gegen das Einordnen und Etikettiert-werden und überrascht immer wieder mit Ausstellungen und Objekten wie etwa „An Indian's tooth brush“ – zum ethnologischen Objekt hochstilisiert und eine Parodie auf Präsentationsformen in US-Provinz-Museen. Jimmie Durham lebt in einer mehrsprachigen Welt im literarischen wie übertragenen Sinne. „As authorized savage it is my custom and my job to attack.“¹²⁸ Er arbeitet oft mit Mitteln des Humors und des Wortwitzes, und Weiße müssen ihren Ausschluss und Kontrollmichtsverlust erkennen. „What I want them to know is that they can't know.“¹²⁹ Es ist dies sein Ausdruck von Widerstand, in dem er sich gegen die Vereinnahmung seiner kulturellen Identität wehrt.

I want to think of interruption like, not a definition of identity, but the good part of identity. I want to think of my own identity and identity in general as something completely contingent on relationships. When I try to make art I don't want to be in a studio and think about a piece of art I want to make, I want to be with a group of people not knowing what I might make. I want a discourse, not an invention.¹³⁰

¹²⁸Inge Pett, Annäherung an den „Rest der Welt“, Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, Berlin 2000, 18.Mai 2008.

¹²⁹Ebenda.

¹³⁰Looking Native: Self-Depictions by Contemporary Indigenous Artists. An exhibition curated by

Der Künstler Rubén Trejo lebt in den USA und spricht von seiner Strategie im Umgang mit musealer Präsentation und Kanonisierungen in der Kunstgeschichte: „I was exhausted by all the "isms" and ideas that had been formulated for me in American art or American-European art [so] I decided to deal with the element of humor that was my survival.“¹³¹

Fred Wilson befasst sich in seinem Werk u. a. mit der Geschichte der Sklaverei. In eine Vitrine mit alten Silbergefäßen plazierte er Sklavenfesseln und betitelte diese mit „Metallarbeiten, 1793–1880“.

Normalerweise gibt es ein Museum für die schönen Dinge einer Kultur, und vielleicht einen eigenen Raum oder ein eigenes Museum für die schrecklichen Dinge. Das Leben jedoch lässt sich nicht in solche Kategorien einteilen. In diesem Fall hatten die Objekte eine Menge miteinander zu tun; [...] Die Anordnung von Objekten in Galerien und Museen hat einen immensen Einfluß auf unsere Sichtweise der Welt. Das Interesse westlicher Museen an Afrika und der Dritten Welt konzentriert sich vor allem auf die „Unterdrückung“ (das Exotische) und den Beitrag, den sie für eine klar abgehobene Sichtweise des westlichen Selbst leisten kann. Museen sind anscheinend äußerst narzißtische Institutionen. Sie fühlen sich am wohlsten, wenn sie durch westliche Kunst ihre eigenen Werte, Ideen und ästhetischen Grundsätze widerspiegeln oder andere Kulturen als etwas grundsätzlich Verschiedenes darstellen können.¹³²

In diesen Beispielen wurden einige KünstlerInnen aufgezeigt, die den Versuch unternommen haben Kritik im Museum einzuführen – was einen neuen Blick auf eine Ausstellung ermöglichen kann – und sich dabei selbst nicht einordnen und ganz fassen lassen möchten. Auf widerspenstige Weise versuchen sie aus dem ihnen zugeteilten Eck des zugeteilten „Anderen“ zu flutschen. Dennoch darf die Verantwortung des Problems der (Re)Präsentation und Kritik an den ethnographischen Narrativen nicht auf ihre Schultern übertragen und ausgelagert werden. Der Umstand, dass sie als indigene KünstlerInnen eingeladen wurden, zu intervenieren, scheint dem Museum auch noch zusätzliche Legitimation zu verleihen. Die Gefahr besteht darin, dass insbesondere indigene KünstlerInnen und ihre Werke zu Instrumenten der

Anthony Callaway (Karuk), April 2008. [;] vgl. in:

<http://www.heyokamagazine.com/HEYOKA.2.JIMMI%20DURHAM.htm>, 18.Mai 2008.

131Trejo, Rubén, Chicano Humor in Art: For Whom the Taco Bell Tolls. From Inside Out:

Perspectives on Mexican and Mexican-American Folk Art. Ed. Karana Hattersley-Drayton.

San Francisco: The Mexican Museum, 1989, S. 88.

132Fred Wilson, Silent Messages, in: Museums Journal, May 1995.

Museumserzählung gemacht werden und dass dies nur aus oberflächlich verstandenen Gründen der *political correctness* geschieht. Vereinzelte Aktionen wie die, sich KünstlerInnen ins Museum einzuladen, um in Ausstellungen zu intervenieren, greifen zu kurz. Um der Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung Ausdruck zu verleihen, müsste das Museum sich zumindest auf Prozesse einer langfristigen Kooperation mit KünstlerInnen einlassen, wobei deren Funktion und Rolle verhandelt werden sollten.

Der Künstler und Kurator Gregory Sholette beschreibt in seinem Artikel¹³³ den Versuch die Kunst von ihrer Instrumentalisierung zu befreien und die bankrotte Idee der künstlerischen Autonomie mit neuen Inhalten auszustatten. Voraussetzung dafür ist die Dekonstruktion des alten Begriffs Autonomie und dessen Sinn. Vorbei ist die Idee des einsamen unabhängigen Genius als ideologisches Konstrukt des 19. Jahrhunderts. Kunst und Museumskultur sind eng verflochten mit dem kapitalistischen Markt und werden längst kulturutilitaristisch für Kulturtourismus und städtische Erneuerung genutzt. Viele KünstlerInnen sind aufgrund ihrer prekären finanziellen Situation gezwungen zum Lebenserwerb in verschiedensten Jobs außerhalb des Feldes zu arbeiten. Dies ist ein Grund, warum sie als engagierte TeilnehmerInnen und AkteurInnen der Zivilgesellschaft und dadurch als eine Art „SozialarbeiterInnen“ anerkannt sind, da sie in Bereichen wie Jugendbetreuung, Gentrifizierungsprogrammen, Analfabetismus, Obdachlosigkeit, bei Aidskampagnen etc. tätig sind. KünstlerInnen sind darauf selbst-trainiert, sich an verändernde und unsichere wirtschaftliche Bedingungen anzupassen, versuchen subversiv zu bleiben, aber greifen selten die Macht, nämlich die Kunstindustrie selbst an, die sie am meisten beeinflussen – also keine Spur von Freiheit und Autonomie der Kunst. Auch die Wahl der Materialien kommt nicht von ungefähr, nämlich solche, die weniger Zeit in Anspruch nehmen. Gregory Sholette spricht von einem „De-skilling“ des künstlerischen Gewerbes, während die Anforderung für Design, Verpackungen, Labels in der globalisierten Welt steigt und KünstlerInnen ihre

133Vgl. Gregory Sholette, *Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity*, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien 2002.

Jobs immer mehr in diesem Bereich der Kreativindustrie finden.¹³⁴ Eine andere Form utilitaristischer Perspektive auf die Kunst kommt von Seiten der Philosophie: „Cultural critic Walter Benjamin, for example, called on artists and intellectuals to put themselves at the service of the working class in their struggle against capitalist exploitation, to make art that actively transformed artistic means of production.“¹³⁵

Seiner Auffassung nach wird Kunst oft als nichts anderes genutzt, denn als eine Art Label, um ganz andere Ideen zu transportieren:

What remains of artistic autonomy is now a specialized marketing tool of both the high-culture and mass media industries. As such, it now openly manifests itself for what it has been for some time – a label for a specific brand of cultural capital called „art“. However, the closer this idea of autonomy nears extinction or outright exposure, the more interesting becomes the possibility of its rescue.¹³⁶

Kritische Autonomie heißt für Gregory Sholette sich nicht auf die künstlerische Praxis an sich zu zentrieren, sondern Begriffe wie Freiheit und Autonomie neu zu definieren, sie umgekehrt, nämlich für die Kunst, utilitaristisch nutzbar zu machen. Wesentlich ist es an einem Modell politischer und ökonomischer Selbstaufwertung zu arbeiten, das im breitesten Sinn für sozialen Wandel anwendbar ist – nämlich die Kunst Politik zu machen.

This critical autonomy would proceed to activate cells of artistic producers not afraid to utilize and manipulate the entire range of cultural making (and culture-thieving) technologies and strategies that are now multiplying within the circulatory system of the global body [...] They could for example borrow the idea of freedom (exemplified by art) for doing politics. What a radical notion!¹³⁷

Nachdem die Gefahr der Instrumentalisierung von KünstlerInnen aufgezeigt und der Begriff der kritischen Autonomie durchleuchtet wurde, sollen im nächsten Abschnitt institutionelle Praxen aus dem Kunstfeld näher betrachtet werden.

134Vgl. ebenda.

135Gregory Sholette, *Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity*, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien 2002, S. 172.

136Ebenda.

137Ebenda, S.180.

II.d.2 Kritische Positionen von Kunstinstitutionen

Welche kritischen institutionellen Praxen von Kunstinstitutionen könnten es sein, die auf ein Museum mit ethnographischer Sammlung übertragbar sind? Gegenwärtige Möglichkeiten im Kunstfeld kritische Positionen zu vertreten haben das Potential neue Handlungsräume abzustecken und darin neue Realitäten für das Museum zu visionisieren, zu erproben und zu schaffen. Als Beispiel nennt Nora Sternfeld die „Documenta 11“¹³⁸ in Kassel 2002 unter der Leitung von Okwi Enwezor und sechs Ko-KuratorInnen aus verschiedenen Kontinenten, die sich mit multikultureller Produktion und identitätspolitischen Konstrukten beschäftigte. „Documenta 11“ bestand aus einer Abfolge von fünf Plattformen, vier Diskussionsplattformen mit thematischen Vortragsreihen in verschiedenen Städten (Wien/Berlin, Neu-Delhi, St.Lucia, und Lagos) und Kontinenten und einer großen Ausstellung in Kassel. Im Ausstellungskatalog definiert Ute Meta Bauer, eine der Ko-KuratorInnen, die Ausstellung als „Handlungszone“, die sich damit beschäftigt Techniken und Strategien einer Wissensproduktion vom Kunst- und Ausstellungsfeld ins Gesellschaftspolitische auszuweiten und in welcher sich kuratorische und künstlerische, gesellschaftliche wie politische Theorien und Praktiken verschränken.¹³⁹

Der „New Institutionalism“ der letzten Jahre versteht die kuratorische Arbeit als Unternehmung, um einen „aktiven Raum“ zu schaffen, der gleichzeitig Gesellschaftszentrum, Laboratorium und Akademie bildet.¹⁴⁰ Internationale Kunstinstitutionen sind dabei den Begriff des Museums zu redefinieren

¹³⁸Allgemein handelt es sich bei der Documenta um eine großangelegte Ausstellung im zeitgenössischen Kunstfeld, die alle 4–5 Jahre in Kassel organisiert wird und Deutungsmacht über den Kanon beansprucht.

¹³⁹Vgl. Ute Meta Bauer, Der Raum der Documenta 11. Die Documenta 11 als Handlungszone. in: Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ostfildern-Ruit 2002, S. 103, in: Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

¹⁴⁰Vgl. Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des „New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, 2007, in: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de>. [;] vgl. Claire Doherty, New Institutionalism und die Ausstellung als Situation Landesmuseum Joanneum, In: Protectiona. Das ist keine Ausstellung, Adam Budak, Peter Pakesch u.a. (Hg.), ein Reader erschienen zur Ausstellung Protections im Kunsthaus Graz, 2006 und <http://museumsakademie-joanneum.at>, 20.Mai 2008.

beispielsweise das „Van Abbemuseum“ in Eindhoven, das „MACBA“ in Barcelona, oder das „Rooseum“ in Malmö. Sie versuchen die Institution aus ihrem Inneren heraus zu transformieren. Es geht dabei weniger um „wertvolle“ Objekte, publikumswirksame Events oder „objektive“ Werte.¹⁴¹ Es bedeutet „das Vorantreiben demokratischer Prozesse und Re-definition von Öffentlichkeit und Bildung von nachhaltigen Strukturen.“¹⁴²

Das „Barcelona Museum of Contemporary Art“ (MACBA) befindet sich in einer komplexen Gegend in Barcelona, die von Gentrifizierung und Zuwanderung von MigrantInnen charakterisiert ist. Die Museumsleute arbeiten lokal, um Methoden zu finden, in denen künstlerische Autonomie neu definiert werden kann. Autonomie wird als eine Konstruktion gesehen, die sich gegen Instrumentalisierung wehrt und das Museum stellt den Ort dar, wo dies verhandelt werden kann.¹⁴³ Im „MACAB“ arbeitet man mit einzelnen Gruppen der Umgebung wie Straßenprostituierten und NGOs zusammen, um mit diesen Gruppen spezifische Projekte mit spezifischen Zielen zu entwickeln. Jorge Ribalta vom MACBA schreibt „... dass Öffentlichkeiten schwer fassbare Formen sozialer Gruppierungen sind, die sich reflexiv um spezifische Diskurse artikulieren.“¹⁴⁴ Im MACBA werden eine Reihe von diskursiven Aktivitäten organisiert und der Begriff der Öffentlichkeit ist eine zentrale Idee, mit der man sich hier beschäftigt.

Wir glauben, dass Öffentlichkeiten verschieden sind und verschiedene Interessen haben und dass wir verschiedene unhierarchische Formen der Benützung des Museums ermöglichen müssen. [...] Worum es hier geht ist ein Verständnis der Prozesse der Herstellung von Öffentlichkeiten und der Prozesse der Verbreitung von Diskursen im öffentlichen Raum.¹⁴⁵

Jorge Ribalta geht von einer Vielzahl von Öffentlichkeiten aus, die jedoch nicht bereits als vordefinierte Einheit existieren, die man ansprechen und manipulieren könnte. Er erteilt zudem konsensualen Diskursen eine Absage, da

141Vgl. ebenda.

142Nora Sternfeld, *Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen*, in: schnittpunkt u.a., *Storyline. Narrationen im Museum*, Wien 2008 (im Erscheinen).

143Vgl. Jorge Ribalta, *Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACABA Erfahrung*, April 2004, www.republicart.net, EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811–1696.

144Ebenda.

145Jorge Ribalta, *Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACABA Erfahrung*, April 2004, www.republicart.net, EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811–1696.

diese bremsende Konsequenzen für die Zivilgesellschaften habe und nur reproduzierend und nicht transformierend wirken.

2001, ein Höhepunkt der Antiglobalisierungsproteste in Barcelona, initiierte das „MACBA“ ein Projekt namens „Las Agencias“, um Sichtbarkeitsstrategien für die Unterstützung der Proteste zu entwickeln. Der Name „Las Agencias“ beinhaltet die Idee der Handlungsfähigkeit und Selbstermächtigung für die verschiedenen Öffentlichkeiten, andererseits die Bedeutung eines „Mediationsorganismus“, der zwischen Museum und den Öffentlichkeiten agiert.¹⁴⁶ Mit „Las Agencias“ wurden fünf „Agenturen“ ins Leben gerufen: Eine graphische, eine fotografische, eine Medien-Agentur, eine Agentur, die Instrumente für Interventionen im öffentlichen Raum designte und als fünfte, eine Museumsbar zur Kommunikation. Parallel dazu fanden im Museum Ausstellungen statt, die Fallstudien zu Situationen der Überschneidung von Kunstpraxen und politischen Aktivitäten im 20. Jahrhundert zeigten, sowie eine kleine Gruppenausstellung, die Bildmaterial für die Kritik am Neoliberalismus zur Verfügung stellte. Das Projekt, das nachhaltige Strukturen hervorbrachte, war ein Experiment der Selbst-Bildung sowie der Vorschlag für einen pädagogischen Ansatz, der Lernen als Bedürfnis und Reaktion auf ein reales Problem sieht und nach empirischen, diskursiven und wirkungsvollen Lösungen sucht.

Bei beiden Beispielen, „Documenta 11“ und dem „MACBA“ geht es darum Diskurse im gesellschaftspolitischen Feld voranzutreiben. Der Ansatz der „MACBA“ Leute beschreibt zudem, wie wichtig es ist, den Öffentlichkeiten Handlungsfähigkeit zu ermöglichen und die traditionellen Rollen von AkteurInnen, BetrachterInnen, ProduzentInnen und KonsumentInnen aufzubrechen, die diese Handlungsfähigkeit beschränken. Das Museum schafft kritische kulturelle öffentliche Räume und ist maßgeblicher Motor für das Vorantreiben von Diskursen und demokratischen Prozessen, die nachhaltige Wirkung haben. Dieses Verständnis von Öffentlichkeiten, Handlungsfähigkeit und öffentlichen Diskursräumen könnte auch für Museen mit ethnographischen

¹⁴⁶Vgl. Jorge Ribalta, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACABA Erfahrung, April 2004, www.republicart.net, EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811–1696.

Sammlungen lohnend sein, um dringliche gesellschaftliche Themen marginalisierter Gruppen aufzufangen und ihnen Gestaltungsmöglichkeiten und eine Plattform zu geben.

Auch das „Van Abbemuseum“ versucht gesellschaftspolitisch und gegenwärtig brisante Themen in das Programm aufzunehmen und Stellung zu beziehen wie etwa mit der Ausstellung „Be(com)ing Dutch“. Dabei handelt es sich um eine Ausstellung begleitet von diskursiven Veranstaltungen zum Thema kultureller Identität in Verbindung mit nationalen Werten einer Gesellschaft, zu der niederländische wie internationale KünstlerInnen eingeladen wurden, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu imaginieren.

Ähnliches wird im „Museum of Chinese in the Americas“ (MoCA) in New York erprobt, nämlich die Sichtweise dessen, was als „amerikanisch“ gilt, beständig herauszufordern. Die Direktorin Fay Chew Matsuda sieht das Museum als Forum des Austausches, wo man hören und lesen kann, was andere über eine bestimmte dringliche Fragestellung denken und fühlen. Kulturelle Museumsarbeit sieht sie als politische Arbeit und drängt u. a. auf eine inklusivere nationale Kunstagenda. MoCA definiert sie als ein Community basiertes Museum, das als community-based center begann, mit dem Ziel, die Geschichte von New Yorks chinesischer Gemeinschaft zu dokumentieren und zu sammeln. „Can our model be replicated elsewhere? Why not? The answer would depend upon one's definition of the role art plays in our society today and whether art making is an individual or communal expression.“¹⁴⁷

Die MuseumsmitarbeiterInnen bestehen aus Menschen, die nicht unbedingt einen chinesischen Hintergrund haben müssen und verschiedenste professionelle Hintergründe, wie etwa JournalistInnen, SozialarbeiterInnen aufweisen. Die Ideen für die Ausstellungen lukrieren sie aus BesucherInnenbefragungen, von staff Mitgliedern oder den KünstlerInnen und an der Entwicklung einer Ausstellung sind die unterschiedlichsten AkteurInnen beteiligt. Bei der Ausstellung „Sites of Chinatown“ gab es Installationen im

¹⁴⁷Fay Chew Matsuda, My story... Your story... Whose story? The Politics of Representation. A Case Study, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2002, S. 105.

MoCA und in off-space Räumen der Nachbarschaft des Museums. Bei dem kooperativen Kunstprojekt waren das Museum, KünstlerInnen, BewohnerInnen und Geschäftsleute eines Viertels, Chinatown KundInnen, Restaurants, frühere BewohnerInnen beteiligt. Organisiert wurde es von einer Gastkuratorin und 14 KünstlerInnen, die jeweils mit einem/r GeschäftsbesitzerIn im Dialog standen und in deren Shop eine Kunstinstallation präsentierten.¹⁴⁸

Beide Museumsbeispiele beschäftigen sich mit lokalen Themen von globaler Bedeutung und reißen Fragen auf, wie die der Identität, wobei der Diskurs mit ihrem Umfeld gemeinsam gestaltet wird.

Die Leistung des „African Art Center“ in New York, das James Clifford erwähnt, ist es, den Kulturwandel des Westens zum Thema zu machen, Afrika stets aufs Neue zu erforschen und zu konstruieren und dabei die Karten über fixierte Ideen zu Peripherie und Zentrum neu zu mischen.¹⁴⁹

Die Politik der Initiative „Africa 95“ wiederum ist es AfrikanerInnen als Autoritäten und KuratorInnen in zeitgenössische Diskurse einzubringen und einzusetzen und dabei eine Dezentralisierung der Kunst- und Wissenproduktion voranzutreiben – wie etwa beim Projekt in der „Whitechapel Art Gallery“ in Großbritannien „Seven Stories about Modern Art in Africa“, wo Afrikanische KuratorInnen, KünstlerInnen oder KunsthistorikerInnen ihre Vision von moderner Afrikanischer Kunst präsentierten.¹⁵⁰

Auch für das Museum mit ethnographischen Sammlungen ist die Frage der Dezentralisierung ob der eigenen Geschichte bedeutsam. Die eigene Rolle könnte darin bestehen, beim Diskurs zur Verschiebung der Vorstellungen von Peripherie und Zentrum aktiv mitzuwirken.

Erwähnenswert ist auch ein neu eingeführtes Programm des Van Abbemuseum

148Vgl. ebenda.

149Vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997.

150Vgl. James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge/London 1997.

für junge KuratorInnen, die aus verschiedensten Kontinenten mit unterschiedlichen akademischen Hintergründen kommen und im Museum arbeiten.¹⁵¹

Diese Idee, und zwar die eines KuratorInnen-Programms, das institutionell in Museen mit ethnographischen Sammlungen verankert ist und über Aktivitäten von Gast-KuratorInnen hinausgeht, könnte auch für diese Institutionen ein fruchtbringender Ansatz sein. Umso mehr als es hier darum geht, kuratorische Autorität und Verfügungsmacht zu teilen, unterschiedliche Perspektiven einzubeziehen und Themen gemeinsam auszuhandeln und zu tragen. Die institutionelle Verankerung ist dabei besonders wichtig, kann der Ernsthaftigkeit dieser Unternehmung Rechnung tragen und unterstützt eine fortdauernde Dynamik im Diskussionsprozess rund um (Re)Präsentationen und Verfügungsmacht.

¹⁵¹Gespräch mit KuratorInnen des Van Abbemuseum, Kerstin Niemann, Amsterdam, ECM Lehrgangsexkursion, April 2008.

II.e Writing Back, Talking Back – Gegenerzählungen sichtbar machen

Die Universalität der Autorität europäischer Klassifikationsschemata, Kanonisierungen und Theorien wird in der postkolonialen Kritik in Frage gestellt.¹⁵²

Gayatri Chakravorty Spivak, u. a. Mitbegründerin der postkolonialen Theorie, fordert unter dem Begriff „Writing Back“ zum aktiven Ver-Lernen von Kanonisierungen in den verschiedensten Bereichen der Wissensproduktion auf. Bell hooks, eine afrikanisch-amerikanische Kulturtheoretikerin führt den Begriff des „Talking back“¹⁵³ ein. Widerständiges Schreiben bzw. Sprechen sind beides emanzipatorische Ansätze, um marginalisierte Menschen mit eigener politischer Artikulation und Möglichkeit des Widerstandes auszustatten. Beide Frauen kommen aus dem Bereich der Literaturwissenschaften.

Wie dies im Ausstellungskontext umgesetzt werden kann, zeigt die Recherche-gruppe zu Schwarzer österreichischer Geschichte, die sich im Rahmen eines Ausstellungsprojektes in vier Teilen im Jahr 2006 „Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart“ organisiert hat. Ziel war die Geschichte der afrikanischen Diaspora in Österreich sichtbar zu machen und bisher ausgeblendete historische Perspektiven und Realitäten zu thematisieren. Im dritten Ausstellungsprojekteil standen gegenwärtige emanzipatorische Perspektiven im Vordergrund, die eine Gegen-Geschichte einführten, um stereotypen Geschichtsbildern eine andere Geschichte entgegenzusetzen. Hier erzählt die Recherche-gruppe selbst, statt erzählt zu werden¹⁵⁴ und macht jene, über die erzählt wurde zu handelnden Subjekten der Narration. Unter anderem wird hier die Geschichte von Josephine Soliman, Tochter von Angelo Soliman, der im 18. Jahrhundert nach Europa verschleppt wurde und als Kammerdiener an diversen fürstlichen Höfen dienen musste¹⁵⁵, erzählt und ihre Bedeutung für die gegenwärtige

152Vgl. Doris Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Juli 2006.

153Vgl. bell hooks, Talking Back. Thinking feminist, thinking black, Boston 1989.

154Vgl. <http://remappingmozart.mur.at/joomla/content/view/17/31/lang,de/>, vgl. auch Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

155Seine präparierte Haut wurde im Kaiserlichen Naturalienkabinett ausgestellt und verbrannte

Schwarze Frauengeschichte aufgezeigt.

Eingedenk der Gefahr Gegen-Geschichten durch das Museum mit ethnographischen Sammlungen zu instrumentalisieren, muss das Museum als Diskursraum verstanden werden, das eine Plattform bietet, um kritische Gegenerzählungen, die zu ethnographischen Narrativen Position beziehen, sichtbar zu machen. Gemeinsam kann dann an neuen Formen der Erzählungsstruktur gearbeitet werden.

Die in diesem zweiten Kapitel angeführten Strategien fassen einige Pfade für eine kritische Auseinandersetzung mit den ethnographischen Narrativen zusammen, sind jedoch bei weitem nicht ausgeschöpft oder die einzig möglichen.

Im Subtitel (a) ging es darum, das Museum – als umkämpften Ort der Macht- und Wissensproduktion – auch als Ort für kritische Diskurse auszuloten und zu denken. (b) beschäftigte sich damit, wie fortdauernde Beziehungen zwischen Ursprungsgesellschaften und Museum aussehen könnten und welche Verantwortung seitens des Museums für die Art wie Objekte ins Museum gelangten, besteht. Hier wird auch auf Argumente, die die Rückgabe von Objekten und Restitution ablehnen bzw. hemmen, eingegangen und zu entkräften versucht. Unter (c) findet man einige Überlegungen zu kuratorischer Praxis wie sie in nicht-westlichen Gesellschaften praktiziert wird. Hier wird die Notwendigkeit beschrieben, das oft ausgeblendete Wissen zu berücksichtigen, sodass es als Teil kuratorischer Autorität Eingang in Museen findet. Im Subtitel (d) werden einige Versuche von Museen mit ethnographischen Sammlungen beschrieben, (indigene) KünstlerInnen einzubinden oder die Objekte in den Rang westlicher Kunstobjekte zu „heben“, gleichzeitig wird jedoch auf die Gefahr der Instrumentalisierung bzw. Ästhetisierung hingewiesen. Als kritische Strategie sind dagegen die Ansätze von einigen Kunstinstitutionen des New Institutionalism, die die Institutionen aus ihrem Inneren heraus verändern wollen

1848. [;] „Angelo Soliman wurde enthäutet, ausgestopft und ausgestellt. Seine Tochter Josephine widersetzte sich dieser Art Menschen zu behandeln und wurde nie gehört.“, Interview mit Belinda Kazeem, in: <http://www.afrikanet.info>, 1.Juni 2008.

und diesen als Experimentierraum ansehen, geeigneter. Unter (e) werden emanzipatorische Instrumente der Gegenerzählungen im Ausstellungsfeld vorgestellt.

III Zusammenfassung und Conclusio

Im ersten Kapitel ging es darum die enge Verflechtung der Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus mit der wissenschaftlichen Theorienbildung und (Re)Präsentationsmechanismen in Museen aufzuzeigen. Es wurde dargelegt, dass diese Geschichte durch ihre klassifizierenden Mechanismen eine dem System innewohnende epistemische Gewalt und asymmetrische Beziehungen der Macht erzeugt hat, die bis heute auf unsere Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsmuster wirken. Darauf basiert das Problem des „Othering“, das diese Verhältnisse zwischen westlichen und postkolonialen Gesellschaften prägen. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Ausstellungsbereich wurde dieses problematische Phänomen erläutert.

Der Begriff Kultur ist in Museen mit ethnographischen Sammlungen ein ebenso belasteter wie zentraler. Ein Blick auf seine Bedeutung und Verwendung macht seine Konstruiertheit deutlich und knüpft an gegenwärtige gesellschaftspolitische Diskurse um das Thema Vielfalt und Inklusion in Museen an.

Aus kuratorischer Sicht heißt dies, dass das Museum einen fokussierten und reflexiven Blick auf die eigene Konstitution benötigt und dabei die Geschichte seiner Gründung, seiner Sammlungen, seiner Forschungsstandpunkte im Laufe der Zeit, seiner Ausstellungspraktiken und -themen sowie den damit erzeugten Narrativen und ausgelösten Kritiken in umfassender Weise zum (Ausstellungs)Thema an sich machen muss.

Das erste Kapitel führt auch die Notwendigkeit vor Augen, das Ungleichgewicht der Beziehungen durch konkrete Maßnahmen wieder in Balance zu bringen und Position zu gesellschaftlichen Diskursen zu beziehen. Ziel ist es, Raum für neue Chancen der gleichberechtigten Begegnung im oder mit dem Museum zu testen und zu entwickeln.

Im zweiten Kapitel wurden eine Reihe möglicher Strategien beschrieben, die das Potential haben, ethnographische Narrative kritisch zu befragen und Vorschläge zu machen, wie man mit diesen aus kuratorischer Perspektive umgehen kann.

Das Museum als Kontaktzone, Handlungs- und Diskursraum einzusetzen, bedeutet ein Selbstverständnis zu schaffen, das die grundsätzliche Beziehung des Museums und seines Umfeldes hinterfragt.

Das Museum als Kontaktzone zu verstehen, beinhaltet verschiedenen Anspruchsgruppen als Plattform zu dienen, wo die Art der Beziehung zum Museum sowie die Form des Austausches selbst zum Thema gemacht wird. Die Geschichte ist nicht abgeschlossen und Kontakt-Geschichten werden weiter geschrieben. Sammlungen stellen unbeendete historische Prozesse des Reisens dar, während die materiellen Artefakte in Kontaktzonen die Bedeutung von Reisenden haben, die Grenzen übertreten und Ursprungsgesellschaften und Gesellschaften des momentanen Aufbewahrungsortes verbinden.

Museum als gegenwartsrelevanter Handlungs- und Diskursraum bedeutet zu gegenwärtig brisanten Fragestellungen Position zu beziehen und eine eindeutige kuratorische Aussage in Ausstellungen zu tätigen, die offen gelegt wird und zu welcher Stellung bezogen und reagiert werden kann.

Die Entwicklung neuer ethischer Werte für die Museumspraxis sowie die Beziehungen des Museums sind nötig, was u. a. beim Thema des Umganges mit ethnographischen Objekten zum Ausdruck kommt. Hier gilt es, das Thema Rückgabe und Restitution nicht defensiv anzugehen, weil man Angst davor haben könnte, Objekte zu „verlieren“, sondern offensiv. Egal wie der Ausgang hierbei ist, wird es essentiell sein, die fortdauernde Beziehung zwischen Ursprungsgesellschaften der Objekte und der Institution Museum zu verhandeln. Aus kuratorischer Sicht müssen Rückgabeforderungen als Thema in Ausstellungen offensiv behandelt werden. Das Selbstverständnis des Museums kann auch dahin gehen, als bloßer Verwahrer der Objekte

aufzutreten, in Form eines Depots oder einer Leihbibliothek von materiellen Artefakten. Wichtig ist dabei, dass das Recht der Gemeinschaften auf Zugriff und Verwendung der Museumsobjekte Priorität hat vor konservatorischen Bedingungen. Ebenso können Objekte von indigenen Gesellschaften selbst verwaltet werden, die mit dem Museum vernetzt sind, wobei die Objekte zwischen Museen und den Communities hin und her wandern und als Verbindungsglied fungieren.

Es ist weiters wichtig, dass indigenes Wissen, das im westlichen Diskurs um die Wissensproduktion oft disqualifiziert oder als nicht relevant betrachtet wurde, als gleichwertige (Er)Kenntnisse behandelt werden. Kuratieren als Form von sozialer Praxis bedeutet einen angemessenen Umgang mit den Objekten zu pflegen. Kuratorische Autorität und Macht zu teilen sowie den vielfältigen Arten von indigenem Wissen in Museen mit ethnographischen Sammlungen Rechnung zu tragen, soll kein wohlwärtiger paternalistischer Akt sein. Vielmehr soll dies die Voraussetzung für Verhandlungen sein, in denen es um eine gemeinsame Entwicklung bezüglich des Umgangs mit Objekten geht, die das Verständnis von modernen Museen mit ethnographischen Sammlungen charakterisieren und zum kuratorischen Standard gehören soll.

Indigenes Know-how ist im Museum nicht so zu integrieren, dass über dieses Wissen bloß berichtet wird, sondern, dass man mit dessen VertreterInnen, jenen ExpertInnen von museologischen und kuratorischen Praktiken, über die Art des Umgangs mit Objekten diskutieren und verhandeln muss – mit dem Bewusstsein, dass dies sicherlich die Ausstellungspraxis verändert, insbesondere was die Wahl der Objekte, die Art der Objektpräsentation und Konservierung betrifft.

Aus dem Bereich der Kunst gibt es Kunstmuseen mit kritischen Strategien, die darauf abzielen, Institutionen aus dem Inneren heraus zu transformieren. Diese Institutionen versuchen traditionelle Rollen wie BetrachterInnen, ProduzentInnen, KonsumentInnen, KuratorInnen im Museum aufzubrechen und arbeiten daran, den Begriff der Öffentlichkeit neu zu definieren, um

gesellschaftliche Diskurse voranzutreiben. Dabei scheuen sie sich nicht, konsensuale Diskurse über Bord zu werfen und neue Allianzen zu bilden, was auch für das Museum mit ethnographischen Sammlungen Leitbild sein könnte. Die spezifische Dichotomie vom passiven Objekt der Erzählung und vom aktiv handelnden Subjekt aufzulösen, könnte außerdem dazu dienen, jene historisch verwurzelte Erzählform auch und gerade in Museen mit ethnographischen Sammlungen aufzubrechen und Beziehungen neu zu denken. Die Kunst, Politik zu machen, kann auch helfen, Vorstellungen von Peripherie und Zentrum zu verschieben.

Emanzipatorische Erzählformen wie „Writing Back“ und „Talking Back“, wie sie von betroffenen Gruppen selbst entwickelt wurden, schaffen die Möglichkeit zu aktiven AkteurInnen der Handlung zu werden. Hierbei gilt es die Art der Zusammenarbeit mit diesen Gruppen zu besprechen und ihnen eine Plattform zu sein.

Parallel dazu scheint eine dynamische Ausstellungspolitik wichtig zu sein, denn Dauerausstellungen bergen die Gefahr in sich Bilder und Geschichten im Raum einzufrieren. Die Thematisierung von aktuellen Themen und gesellschaftlichem Wandel erfordern jedoch beständige Aktualisierung bzw. flexible Ausstellungen. Dabei können unterschiedliche KuratorInnen-Teams als SprecherInnen für die Erzählung fungieren. Aus unterschiedlichsten Hintergründen kommend und in immer neuen Konstellationen zusammengespannt können sie gemeinsam unterschiedlichste Perspektiven im und zum Museum entwickeln. Dieser Ansatz sollte als KuratorInnen-Programm institutionell im Museum mit ethnographischen Sammlungen verankert werden.

All diese Strategien haben Auswirkungen auf die Institution und erfordern eine Offenheit des Museums sich (weiter) zu wandeln und die eigene Geschichte in der Arbeit mitzureflektieren. Es geht einerseits darum, eine Auseinandersetzung auf breiter gesellschaftlicher Ebene voranzutreiben und die Verbrechen des Kolonialismus auch auf Länder ohne Kolonien und auf alles, was westliche

Wissensproduktion an sich bedeutet, auszuweiten. Andererseits ist es wesentlich, gesellschaftspolitische, globale und aktuelle Fragen zu thematisieren und sich darin zu positionieren. Darin soll und kann das Museum eine maßgebliche Rolle einnehmen und als Plattform für Diskurse dienen. Es bedeutet neue Wege mutig zu beschreiten, alleinige Deutungs- und Verfügungsmacht abzugeben und sich auf Prozesse einzulassen, deren Ausgang – da er nicht mehr in der alleinigen Kontrolle des Museums liegt – ungewiss, jedoch chancenreich ist.

IV Bibliographie

Benedict Anderson, Zensus, Landkarte, Museum, in: Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes, Frankfurt am Main/New York, 1996.

Doris Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek 2006.

Tanja Berger, in: <http://www.freiburg-postkolonial.de/Seiten/Museen-Rueckgabeproblem.htm>, 20.Mai 2008.

Pierre Bourdieu, Sozialer Raum und „Klassen“, Leçon sur la leçon – Zwei Vorlesungen, Frankfurt am Main 1985.

Ljubomir Bratic, Daniela Koweindl, Ula Schneider (Hg.), Allianzenbildung zwischen Kunst und Antirassismus, Wien 2004, in: <http://www.sohoinottakring.at/2005/SOHO-reader04.pdf> (10.02.2008).

Anna Brenken, Online Zeitungsartikel, in: <http://www.zeit.de/1989/38/Ein-Kuckucksei>, 15.09.1989, Nr.38, 22.Mai 2008.

Anthony Callaway, Looking Native: Self-Depictions by Contemporary Indigenous Artists. An exhibition curated by Anthony Callaway (Karuk), April 2008.

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

Elisabeth Crooke, Museum and Community, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 170–185.

Anne Dellemann, in: <http://www.nofretete-geht-auf-reisen.de/penacho.htm>, 18.Mai 2008.

Anne Dreesbach, Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940, Frankfurt/Main 2005.

Maureen Maisha Eggers: Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland. Zur Aktualität und Normativität diskursiver Vermittlungen von hierarchisch aufeinander bezogenen rassifizierten Konstruktionen, in: Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster 2005.

Hakan Gürses, Kultur, Subjekt und Kritik in interkultureller Perspektive, Vortrag, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, 10.10.2002, in: www.minoritenkulturgraz.at/2002_4/Bilderzeitung/Guerses.pdf

Hakan Gürses, Der andere Schauspieler. Kritische Bemerkungen zum Kulturbegriff, in: <http://them.polylog.org/1/agh-de.htm>, 26.Mai 2008.

Araba Evelyn Johnston Arthur, Andreas Görg, in: <http://no-racism.net/antirassismus/glossar/index.htm>, 20.Mai 2008.

Flora Edouwaye S. Kaplan, Making and Remaking National Identities, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 152–169.

Belinda Kazeem, *Communicating Equality*, Hg. Initiative Minderheiten, Peregrina, Schwarze Frauen Community, Wien 2007.

Gottfried Korff und Martin Roth, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/Main 1990.

Christina Kreps, Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 457–472.

Ruth Kronsteiner, ISOP-Veranstaltung „Kulturkreis“ oder Rassismus/Sexismus im neuen Gewand? – Zur Konstruktion „alter“ und „neuer“ Unterschiede, Graz 20.4.2005.

Cajsa Lagerkvist, Empowerment and Anger. Learning How to Share Ownership of the Museum, in: *Museum and Society* 4(2), S. 52–68, in: <http://www.le.ac.uk/ms/m&s/issue%2011/lagerkvist.pdf> (10.10.2007).

Henrietta Lidchi, The Poetics and Politics of Exhibiting other Cultures. in: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2000.

Sharon Macdonald, Exhibitions of power and power of exhibitions. An introduction to the politics of display, in: Sharon Macdonald (Ed.), *The politics of Display. Museums, Science, Culture*, London/New York 1998.

Fay Chew Matsuda, My story ... Your story ... Whose story? The Politics of Representation. A Case Study, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, S. 97–106, Wien 2002.

Monika Meister, *Bildet Kunst?*, Beitrag im ALBUM/ DER STANDARD, Printausgabe, 20./21.1.2007.

Katharina Morawek, Unfreezing the Museums: The Power of Display, in: ReArtikulacija no. 3 – Artistic-Political-Theoretical-Discursive Platform, March 2008, in: http://www.reartikulacija.org/hard_core/hard_core3_2_ENG.html.

Toni Morrison, Sehr blaue Augen, 1979 (auf Englisch:1970).

Roswitha Muttenthaler & Regina Wonisch, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.

Inge Pett, Annäherung an den „Rest der Welt“, Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst, Berlin 2000, 18.Mai 2008.

Edward Said, Representing the Colonized: anthropology's Interlocutors. in: Critical Inquiry, Bd.15/2, 1989.

Edward Said, Orientalism, New York 1978.

Rubia Salgado, Dürfen die das? Einige Bemerkungen aus der Perspektive der Migrantinnen, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, S. 140–147, Wien 2002.

Sigrid Schade, Gottfried Fliedl, Martin Sturm (eds.), Kunst als Beute: Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten, Reihe: Museum zum Quadrat, Nr.8, 2000.

Jana Scholze, Das Tropenmuseum in Amsterdam Nähe von Welt- und Museumsgeschichte, in: Jana Scholze: medium Ausstellung. Lektüre musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Transcript: Bielefeld 2004, S. 142–202, Landesmuseum Joanneum, Museumsakademie.

Monika Schwärzler, Bedürftige, alter egos, Schöne Unbekannte, Vom richtigen Design des Anderen in partizipatorischen Kunstprojekten, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, S. 148–160, Wien 2002.

Anthony Alan Shelton, Museums and Anthropologies. Practices and Narratives, in: Sharon Macdonald (Ed.), A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, S. 64–80.

Gregory Sholette, Some Call It Art. From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity, in: Stella Rollig, Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, S. 161–183, Wien 2002.

Klaus Siebenhaar, Zentrum für Audience Development, „Audience Development oder eine Liebesbeziehung fürs Leben“, Vortrag bei der Podiumsdiskussion "Audience Development und Kulturvermittlung" im Museumsquartier in Wien, 22.11.2007, in: http://www.kulturkontakt.or.at/upload/medialibrary/Vortrag_Audience_Development_Wien.pdf, 10.März 2008.
Monika Sommer-Sieghart, (Kultur-)Historische Museen als gegenwartsrelevante

Diskursräume, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008.

Gayatri Chakravorty Spivak, Wer beansprucht Alterität?, in: Harrison Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2003.

Gayatri Spivak Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak, in: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hg.), The Post-colonial Studies Reader, Routledge New York 1995.

Nora Sternfeld, Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen, in: schnittpunkt u.a., Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2008 (im Erscheinen).

Rubén Trejo, Chicano Humor in Art: For Whom the Taco Bell Tolls. From Inside Out: Perspectives on Mexican and Mexican-American Folk Art. Ed. Karana Hattersley-Drayton. San Francisco: The Mexican Museum, 1989, S. 88.

Paul Virilio und Sylvère Lotringer, Der Reine Krieg, Berlin 1984 (engl. 1983), S. 117, in: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/brandt-marieke-2004-12-02/HTML/chapter4.html>, 24.Mai 2008.

Fred Wilson, Silent Messages, in: Museums Journal, May 1995.

Zusätzliche Bibliographie

Annual Report 2006, Museum Volkenkunde, Leiden, in: <http://www.rmv.nl>, 12.Mai 2008.

ICOM Seminars „Bildung = ((Museum + Jugend) * Spaß)²“ in Graz-Eggenberg, 13.-14.Juni 2008, in: www.icom-oesterreich.at/seminar-2008_programm.pdf.

Gespräch mit Anneke van de Kieft, Education Department, Amsterdams Historisch Museum, ECM-Lehrgang, April 2008.

Dietmar Larcher, Vortrag im österreichischen BM für Unterricht, Kunst und Kultur im Juni 2007, beratender Experte des BMUKK, Vorbereitung des Europäischen Jahres des interkulturellen Dialogs 2008.

Mitteilung der Kommission an das Europäische Parlament, den Rat, den europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und Ausschuss der Regionen - über eine europäische Kulturagenda im Zeichen der Globalisierung, Brüssel, den 10.5.2007, KOM(2007) 242, endgültig, {SEK(2007) 570}.
Resolution of the Council of 16 November 2007 on a European Agenda for

Culture, in: <http://eur-lex.europa.eu>, 20.Mai 2008.

http://www.culture-and-development.info/f_pdf/03adIKAPenacho.pdf, 20.Mai 2008.

http://ec.europa.eu/news/culture/070510_1_de.htm, 20. Mai 2008.

http://ec.europa.eu/growthandjobs/index_en.htm, 31. März 2008.

<http://www.eu-bildung-2010.at>

<http://www.heyokamagazine.com/HEYOKA.2.JIMMI%20DURHAM.htm>, 18.Mai 2008.

<http://www.louvre.fr>, 18.Mai 2008.

<http://www.quaibranly.fr>, 18.Mai 2008.

reflect! – AK Postkolonialismus (August 2005), in: <http://www.reflect-online.org>, 20.Mai 2008.

<http://www.univie.ac.at/Voelkerkunde/html/inh/inst/gesc.htm>, 20.Mai 2008.

<http://www.voelkerkundemuseum-hamburg.de>, 22.Mai 2008.

V Lebenslauf – Claudia Kragulj



Persönliche Daten

Geburtsdatum und -ort: 17. Februar 1972, Wien

Kontakt: claudia@kragulj.at

Ausbildung

- 2006–2008 ecm – exhibition and cultural communication management, postgradualer Lehrgang an der Universität für angewandte Kunst Wien
- 1990–1999 Studium der Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie sowie Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Universität Utrecht (Erasmus Stipendium)
- 02/1997–06/1997 Stipendium für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten in der Republik Südafrika (RSA), Forschungsprojekt für die Diplomarbeit an Schulen in RSA, Wien und Niederösterreich. Titel: „Schülerinnen und Schüler im Dialog miteinander und der Autorin. Ein Vergleich von Möglichkeiten zur Akkumulation verschiedener Kapitalarten anhand photographischer Selbstpräsentationen“
- 1982–1990 Bundesgymnasium Untere Bachgasse Mödling,
1978–1982 Volksschule Wiener Neudorf

Berufliche Tätigkeit

- seit 05/2007 KulturKontakt Austria, Bereich Kulturvermittlung
- 11/1999–05/2007 Assistentin im Koordinationsbüro der Task Force Education and Youth/Enhanced Graz Process im Rahmen des Stabilitätspaktes für Südosteuropa, KulturKontakt Austria, Bereich Bildungskooperation
- 07/1999–10/1999 AkademikerInnentraining im Integrationshaus Wien, Programm MigrantInnenqualifizierungstraining (Miqua)
- 1995–2001 während der Studienzeit bei IKEA und KKS Kesselprüf- und Korrosionsschutz GesmbH

Sonstige Erfahrungen

- 2000–2007 Mitarbeit in der Kalenderredaktion und Textbeiträge für die Gesellschaft für bedrohte Völker Österreich
- 2003–2006 Deutschkurse für Erwachsene sowie Deutsch und Englisch-Nachhilfe-Kurse im Alevitischen Kulturverein Wien
- seit 2001 künstlerische Tätigkeit und Ausstellungsaktivitäten
- 1989–2005 amnesty international Aktivistin