


Zu  
kunft  
Mus  
eum

T U R I A + K A N T





# ZUKUNFT MUSEUM



# Zukunft Museum

Herausgegeben von  
Leonhard Emmerling und Latika Gupta,  
Luiza Proença und Memory Biwa

TURIA + KANT  
WIEN-BERLIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the  
Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available  
on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

ISBN 978-3-98514-010-7  
E-Book: ISBN 978-3-98514-522-5

Herausgegeben vom Goethe-Institut e.V.

© bei den Autor\_innen und Fotograf\_innen  
© für diese Ausgabe: Goethe-Institut München 2021

Cover: Bettina Kubanek, Visuelle Gestaltung, Berlin

VERLAG TURIA + KANT  
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1  
Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14  
[info@turia.at](mailto:info@turia.at) | [www.turia.at](http://www.turia.at)

# Inhalt

Danksagung ..... 9

KLAUS-DIETER LEHMANN

Museum der Zukunft ..... 11

## I

LEONHARD EMMERLING

Das Museum als Arena ..... 17

CHRISTOPH MENKE

Das Experiment der Freiheit ..... 40

SUNDAR SARUKKAI

Das Museum der Zukunft ..... 63

JAN VÖLKER

Das Museum des Wandels ..... 69

## II

SHUDDHABRATA SENGUPTA

Unendlichkeit vor Gericht. Das imaginäre Museum ..... 95

CINTIA GUEDES UND IKI YOS PIÑA NARVÁEZ

Die Auseinandersetzung mit der Zukunft war schon  
immer Zeichen unseres zähen Lebenswillens ..... 108

PAULINA E. VARAS	
Die Normalität war das Problem . . . . .	118
Notizen der Kraft. Ideen zu nomadischen Institutionen in der chilenischen Kulturlandschaft . . . . .	118

KAVITA SINGH	
Öffentliches Versagen? Indische Museen und ihr Publikum . .	132

MARCELO REZENDE	
Die Schule und der Urwald: ein Museum . . . . .	146

### III

ANDREAS BEITIN	
Ist das Museum der Zukunft grün? . . . . .	159
Institutionelle Herausforderungen eines sich wandelnden ökologischen Bewusstseins in Kunst und Kultur . . . . .	159

ROMILA THAPAR	
Auf der Suche nach dem Museum der Zukunft . . . . .	172

JYOTINDRA JAIN	
Das Museum als Forum . . . . .	189

AVNI SETHI	
Das Museum als Beweisstück. Für eine Kultur der Gerechtigkeit ..	204

NAMAN P. AHUJA	
Museen kreuzen auf einem neuen Meer der Erzählungen . . . .	217

PARUL DAVE MUKHERJI	
Sprechende Besen und stumme Statuen: Hin zu einer Entkolonialisierung von Museen . . . . .	241

GREER VALLEY	
Gibt es noch Hoffnung? . . . . .	269
Imaginierte Vergangenheit und erlösende Zukunft in der Ausstellung <i>Goede Hoop (Gute Hoffnung)</i> im Rijksmuseum . .	269



## IV

BERTHOLD FRANKE

Repräsentation und Reflexion – Museen als Institutionen  
und ihre doppelte Identität . . . . . 297

TASNEEM ZAKARIA MEHTA

Die Neuerfindung eines kolonialen Museums für das  
heutige Indien . . . . . 314

JOHANNES BELTZ, MUSEUM RIETBERG ZÜRICH

Zusammenarbeit fördern! . . . . . 330  
Sammeln, Forschen und Kooperieren im postkolonialen,  
digitalen Zeitalter . . . . . 330

INÉS DE CASTRO

Das Linden-Museum der Zukunft . . . . . 352

CIRAJ RASSOOL

Die postkoloniale Erneuerung des Museums . . . . . 372

## V

MOLEMO MOILOA

nto > ntu: Relationale Infrastrukturen von Museen in  
Afrika neu erfinden . . . . . 393

CHAO MAINA

Afrikas Museen im Digitalzeitalter . . . . . 405  
Die Museen des Kontinents zwischen kuratorischem  
Wandel und Technologie – eine Erkundung . . . . . 405

SUZANA SOUSA

Heimkehr. Das postkoloniale Museum und die Restitution . . 422  
Der Fall der Sindika-Dokolo-Stiftung und des Museums im  
angolanischen Dundo . . . . . 422

FLOWER MANASE	
Museum der Zukunft .....	431
Der Fall des Nationalmuseums von Tansania .....	431

GOODMAN GWASIRA	
Neupräsentation von Ethnizität im Owela Museum, Windhoek, Namibia.....	454

## VI

ELVIRA ESPEJO IM GESPRÄCH MIT LUIZA PROENÇA	
»Ich bin Identität, Kultur, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft, Sprachen« .....	467

NYDIA GUTIERREZ	
Museen und lokale Gemeinschaften: Gesten der Wiederannäherung .....	478

JOSÉ EDUARDO FERREIRA SANTOS UND VILMA SOARES FERREIRA SANTOS	
Die Zukunft der Museen, Häuser, Dächer .....	498

CHRISTINE LITZ	
Das Museum der Zukunft. Vom Esszimmer zur Küche. ....	513

ALISON KEARNEY	
In Auseinandersetzung mit dem Museum: künstlerische Interventionen als Kritik .....	530

Zukunft Museum: Autorinnen und Autoren .....	547
--	-----

# Danksagung

Dieses Buch ist das Ergebnis verschiedener Konferenzen, die auf drei Kontinenten zwischen 2016 und 2019 von den Goethe-Instituten Windhoek, Namibia, São Paulo, Brasilien, und New Delhi, Indien organisiert worden waren.

Die Herausgeber\*innen möchten den vielen Beteiligten danken, die dabei geholfen haben, diese Konferenzen durchzuführen. Ohne ihre unschätzbare Unterstützung und ihre Anregungen, könnte dieses Buch nicht erscheinen.

Farah Batool	Amruta Nemivant
Prof. Dr. Horst Bredekamp	Akansha Rastogi
Catherine David	Vidya Shivadas
Prof. Dr. Michael Eissenhauer	Anita Singh
Geeta Kapur	Nanette Snoep
Roobina Karode	Pooja Sood
Kanika Kuthiala	Shweta Wahi
Sadanand Menon	Dr. Martin Wälde
Sabyasachi Mukherjee	

Die technischen Teams der Goethe-Institute Windhoek, São Paulo und der Goethe-Institute / Max Mueller Bhavan New Delhi und Mumbai.



*Klaus-Dieter Lehmann*

## Museum der Zukunft

Das Goethe-Institut hat sehr früh mit seinen Partnern in der Welt das Thema Museum und seine Zukunft sowie seine Rolle in der Gesellschaft auf die Tagesordnung gesetzt – in Südamerika mit »Museale Episoden«, in Südostasien und dem Pazifik mit »Transitioning Museums in South East Asia«, in Indien mit »Museum of the Future« und in Afrika mit »Museumsgesprächen«. Außerdem hat das Goethe-Institut Tagungen zur Zukunft der europäischen Museen organisiert. Alle Aktivitäten waren geprägt von der Auffassung, Vergangenheit nicht als abgeschlossenes Kapitel zu behandeln, sondern als historische Verpflichtung für die Zukunft zu begreifen. Es gab auch den Grundkonsens, den Museen eine solche verbindende Rolle zuzuschreiben, als Bildungs- und Lernort zu wirken, generationenübergreifend zu vermitteln und soziale Funktionen zu erfüllen.

Sehr schnell ergab sich aber als erste Einsicht – und das spiegelt sich in den Beiträgen wieder –, dass das Museum in unserer Zeit einer normativen Betrachtung nicht standhalten wird, dass das Museum zugleich auch sein eigenes Gegenteil sein kann und künftig Museen, insbesondere im globalen Vergleich, als öffentlich zugängliche Widerspruchsorte wirken müssen, um verantwortungsvolle Beziehungen zur jeweiligen Gesellschaft aufbauen zu können. Die Sehnsucht nach allerhöchster Autorität, das Große und Ganze von der Welt zu erkennen, ist wohl nicht zu erfüllen und letztlich nicht erstrebenswert.

Museen sind als Erfindung der europäischen Moderne entstanden, ein Erbe der europäischen Aufklärung und für das Bürgertum eine wichtige Entwicklung zu einem neuen Selbstbewusstsein. Es waren Tempel der Bildung und Orte, die der Menschheitsentwicklung dienen. Diese Auffassung etablierten die europäischen Mächte in Zeiten des Kolonialismus auch in den beherrschten Ländern. Sie dienten der europäischen Vorherrschaft.

Inzwischen ist ein deutlicher Bedeutungswandel eingetreten, in Europa und in der Welt. In Europa wird das herkömmliche Museum inzwischen mit Begriffen wie konventionell und verstaubt zusammengebracht, in ehemaligen Kolonialstaaten ist die Zeit darüber hinweggegangen, und neue gesellschaftliche Entwicklungen verlangen nach neuen Bildern von der Gesellschaft. Die heutigen Kuratoren dieser Länder stehen den Sammlungen und ihrer Präsentation kritisch gegenüber, ebenso die Öffentlichkeit. Die inzwischen mächtige Kolonialismusdebatte hat darüber hinaus auch Rückwirkungen auf die europäischen Museen, nicht nur wegen der ungeklärten Besitzverhältnisse, sondern auch wegen der diskriminierenden Auffassung von Kunst und ethnischen Objekten. Sowohl ethnologische Museen als auch universale Museen werden in Frage gestellt.

Das europäische Modell ändert sich allmählich in dem Maße wie sich die Gesellschaften ändern, es wird diverser und emotionaler, und die ansonsten hochgradig formalisierte Annäherung des Publikums zur Kunst wird offener und überraschender und entwickelt alternative Prozesse,

- um Aspekte und Objekte zusammenzubringen, die sich sonst nicht begegnen,
- um gegenwartsbezogene Zugänge zu schaffen,
- um durch Öffnen für andere Akteure ein anderes Verständnis für Kultur zu ermöglichen,
- um durch Beziehungen zwischen Vertrautem und Verstörendem neue Blickachsen zu eröffnen.

Das Museum als Institution in Indien, Südamerika, Afrika oder dem Pazifik, wie es hier in der Publikation dokumentiert wird, ist längst nicht mehr der defensive Empfänger, sondern der offensive Ideengeber. Das neue Museum ist nicht durch die Aufklärung geprägt, sondern vertritt den Gedanken der Emanzipation. Aber auch hier gibt es kein einheitliches Modell. Es ist immer spezifisch geprägt durch das gesellschaftliche und historische Umfeld und muss durch seine Unabhängigkeit die Glaubwürdigkeit als mentaler und gesellschaftlicher Ort

vertreten. Es ist ein Ort der Aktion, des Dialogs und der Lebendigkeit, ein Museum ohne Mauern, das die Straße und ihre Menschen mit ihren Fragen, ihren Erfahrungen und ihren Erlebnissen einbezieht – ein sozialer Raum, der die spezifischen Kulturtechniken aufnimmt, das Museum als Forum und Schaltstelle gesellschaftlichen Wandels! Die Substanz eines Museums und die Präsentation eines Museums sind zwei unterschiedliche Aspekte. Letztlich ist das Museum eine transitorische Einrichtung. Sie wird, um ihre Bedeutung zu erhalten, immer wieder neu interpretiert werden.

Deshalb war es eine richtige Entscheidung, die Publikation nicht auf eine Kulturregion zu beschränken, sondern Regionen übergreifend das Museumsthema zu behandeln. Es ist die Vielstimmigkeit, mit der die Museen in einer globalisierten und zugleich fragmentierten Welt ihre Aufgabe wahrnehmen. Es gibt nicht die Weltformel, sondern sehr unterschiedliche Museumsinitiativen und -strukturen.

So orientiert sich die indische Gesprächsreihe an der Position des Museums als öffentlicher Raum. Was kann die Aufgabe des Museums hinsichtlich der Zivilgesellschaft sein und eines emanzipierten Staatsbürgers? Diese Fragen behandeln Menke und Emmerling. Fragen der Freiheit und der Bildung spielen bei Franke und Sengupta eine Rolle. Die Texte von Ahuja und Mukerjee beziehen sich auf die spezifische südasiatische Situation, z. B. Auswirkungen der Kastengesellschaft. Die Beiträge von Castro und Belz befassen sich besonders mit der Funktion des ethnologischen Museums.

Im Vergleich zu den südamerikanischen und afrikanischen Beiträgen spielt das Museum als Instrument einer aktivistischen Politik in den indischen Texten nur eine geringe Rolle. Die Texte aus Südamerika und Afrika zeugen von einer größeren Skepsis als in Indien gegenüber dem Museum als kolonialer und kapitalistischer Institution. Fragen der Restitution spielen eine große Rolle, ausgenommen bei Indien, wo sich das Museum in vielfältigen Formen, die sich einer einfachen Kategorisierung widersetzen, weiterentwickelt hat.

Bei den Museumskonzepten wird Partizipation gegenüber Expertentum deutlich favorisiert, Teilhabe marginalisierter Gruppen als eigene Handlungsträger gefordert und Parteinahme in der politischen Auseinandersetzung befürwortet. Anstelle des imposanten Universal Museums steht das flexible, mobile, von der jeweiligen Community betriebene Museum des Alltags, ein Museum der jeweiligen Leidenschaften, Sorgen und Träume. Digitalität spielt in allen Regionen eine Rolle und wird als Chance zur Verbreiterung der Basis und Erhöhung der Reichweite gesehen.

Es ist ein Kompendium entstanden, das in seiner Vielfalt von Ideen, Konzepten und Beispielen die Möglichkeiten eines Museums der Zukunft aufzeigt, pragmatische Anregungen vermittelt und mit kritischen Positionen auch die Risiken und Fehlentscheidungen benennt. Es vermeidet konsequent ideologische Positionen, es besticht durch die Offenheit und fordert das Ende des intellektuellen Kolonialismus.

Das Goethe-Institut hat gezeigt, dass es mit seinen Möglichkeiten und seiner Expertise einen gemeinsamen Erkenntnisprozess anstoßen kann, mit Chancen für offene und unabhängige Diskurse, für intelligente Allianzen zwischen verschiedenen Disziplinen, für öffentliche Debatten unter Einbeziehung besonders der jungen Menschen und für ein verlässliches Netzwerk bei Planungsprozessen, für intelligente Allianzen zwischen verschiedenen Disziplinen und für offene und unabhängige Diskurse.







*Leonhard Emmerling*

## Das Museum als Arena

Man wird in einem Band, der von der Zukunft des Museums und/oder dem Museum der Zukunft handelt, nicht nur Texte erwarten dürfen, die deskriptiv die gegenwärtige Lage analysieren, sondern auch Texte, die Erwartungen und Hoffnungen, vielleicht sogar Wunschvorstellungen formulieren. Der vorliegende Text gehört zur letzteren Kategorie. Die Absicht ist darzulegen, warum Museen als Institutionen der Bildung zugleich Institutionen der Emanzipation sein können, und warum diese Behauptung in besonderem Maße für Kunstmuseen zutrifft. Ich werde so vorgehen, dass ich zunächst darzulegen versuche, inwieweit die Rede vom emanzipatorischen Potenzial der Institution Museum sich mit dem Humboldt'schen Bildungsbegriff, durch welchen Bildung von der Vermittlung instrumentellen Wissen unterschieden wird, begründen lässt. In einem weiteren Schritt soll verdeutlicht werden, warum es insbesondere die ästhetische Erfahrung ist, die es ermöglicht, das Versprechen dieses Bildungsbegriffs einzulösen. Es soll der Wert von historischen Museen, Technik- und Wissenschaftsmuseen nicht geschmälert werden; es soll aber behauptet werden, dass das Kunstmuseum eine spezifische Erfahrung ermöglicht: Es sind die Kunstwerke – und eben nicht Dokumente –, auf die das Individuum mit dem ästhetischen Urteil reagiert, und es ist die spezifische Eigenschaft des ästhetischen Urteils – nämlich die, reflektierend und unabschließbar zu sein –, die das Individuum instand setzt, ein Bewusstsein davon zu bilden, wie es die Welt erfährt, also: Selbst- und Weltwissen zu erlangen.

In einem zweiten Abschnitt gehe ich darauf ein, wie die Trennung von Mensch und staatsbürgerlichem Subjekt, die Wilhelm von Humboldt seiner Staats- und Bildungstheorie zugrunde legte, in der weiteren Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart durch die Überzeugung ersetzt wurde, dass der Mensch als Mensch gesellschaftliches Wesen sei, die Trennung von Gesellschaft und Individuum sich folglich nicht in der Schärfe, mit der sie Humboldt vertrat, aufrecht erhalten

lasse. Diese Darstellung geschieht unter Zuhilfenahme der Transformationsgeschichte der Kategorie der Achtung (Kant), die bei Humboldt eine zentrale Rolle spielte, in die der Anerkennung. In der Gegenwart stehen hierfür maßgeblich Habermas' These der Individuierung durch Vergesellschaftung und Honneths Theorie der dialogisch verfassten subjektiven Autonomie. Die Auflösung der Dichotomie zwischen Mensch und Bürger, Mensch und Staat, die sich in dieser Transformationsgeschichte widerspiegelt, geht historisch einher mit der Durchsetzung des demokratischen Rechtsstaates. Seine vordringliche Aufgabe ist nicht mehr die Ausübung obrigkeitlicher Autorität, sondern der Schutz der Individualrechte. Die bürgerliche Gesellschaft übt Herrschaft aus qua Durchsetzung individueller Freiheitsrechte (Menke).

Diesen Exkurs erlaube ich mir, da er Konsequenzen hat dafür, welche Möglichkeiten dem Museum zuzutrauen sind. Die von Humboldt der Institution der Bildung zugeschriebene emanzipative Funktion transformiert sich von einer antagonistischen in eine agonale. Die Verschränkung des Subjekts mit dem Gesellschaftlichen und die zentrale Kategorie der Anerkennung, die sich dort bewähren muss, wo es um die Anerkennung des Fremden geht, verstärkt das spezifische Potenzial der Bildungsinstitution Museum, in welchem das ästhetische Urteil paradigmatisch für die Art und Weise steht, wie der Erwerb von Weltwissen mit dem Erwerb von Wissen darüber, wie Wissen erworben wird, verwoben ist. Das Subjekt, das im ästhetischen Urteil sowohl die Freiheit als auch die Ungründbarkeit seines Urteils erfährt, erfährt sich in demselben Maße als sich selbst unverständlich oder verständlich, vertraut oder fremd, wie es die Welt erfährt. Sich mit ihr auseinanderzusetzen, ist unabdingbar Voraussetzung dafür, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen zu können.

Kursorisch werden abschließend zentrale Charakteristika der Kritik an der Institution des Museums behandelt, bevor die Sprache auf das Museum der Zukunft kommen wird.

## BILDUNG

Bei dem Versuch, das Zukünftige zu imaginieren, ist es manchmal nützlich, weit zurück zu blicken – in meinem Fall ins Jahr 1792. In diesem Jahr schrieb Wilhelm von Humboldt als junger Mann einen Text, der allerdings erst posthum veröffentlicht wurde und als Gründungsschrift einer liberalen Staatstheorie gelten kann: *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen des Staates zu bestimmen*.<sup>1</sup> In diesem Text und in Humboldts Bildungsfragment<sup>2</sup> ist ein heute massiv belasteter Begriff zentral: der Begriff der Bildung, der gerade in Deutschland eine eminent wichtige Rolle bei der Formung einer nationalstaatlichen Identität spielte.<sup>3</sup>

Etabliert wurde das Konzept der Bildung, die von Erziehung als der Vermittlung instrumentellen Wissens unterschieden werden muss, von Autoren wie dem Earl von Shaftesbury<sup>4</sup> und Jean-Jaques Rousseau, dessen *Émile ou de l'éducation* (1762) nach der Französischen Revolution eine große Wirkung, insbesondere in Deutschland, entfaltete. Während Shaftesburys Beitrag vor allem darin bestand, den Bildungsbegriff vom Ballast pietistischer Innerlichkeit zu befreien und dem säkularisierten Gebrauch zu öffnen, liegt Rousseaus nachhaltige Bedeutung darin, gemäß seinem kultur- bzw. zivilisationskritischen Ansatz die Trennung zwischen »Mensch« und »Bürger« etabliert zu haben. Hierauf gründete sich die Wendung der Bildungs-Apologeten gegen eine bloß utilitaristische Erziehung, die lediglich an Qualifikation zur Ausübung eines künftigen Berufs interessierte Weitergabe von nützlichem Wissen. Erziehung wurde ein emphatischer, den ganzen Men-

---

<sup>1</sup> Wilhelm von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen des Staates zu bestimmen*, 1792, zit. nach mises.de. Vgl. dazu Dietrich Spitta, *Die Staatsidee Wilhelm von Humboldts*, Berlin 2004.

<sup>2</sup> Wilhelm von Humboldt, *Theorie der Bildung des Menschen* (1793), in Gerhard Lauer (Hg.), *Wilhelm von Humboldt, Schriften zur Bildung*, Stuttgart 2017, S. 5-12.

<sup>3</sup> Vgl. Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main 1994.

<sup>4</sup> Anton Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *Soliloquy or Advice to an Author*, London 1710.

schen umfassender Begriff der Bildung entgegengesetzt, der zugleich politische Konnotationen hatte. Was bisher Privileg des Adels gewesen war – genügend Zeit und Muße zu besitzen, um sich Wissen jenseits notwendigen Anwendungswissen anzueignen –, beanspruchte nun das sich von aristokratischer Dominanz emanzipierende Bürgertum.<sup>5</sup>

Bildung wurde folglich im 19. Jahrhundert eingegliedert in die allgemeine Emanzipationsbewegung des Bürgertums, das auf politische Beteiligung und Mitsprache drang. Dass der Bildungsbegriff heute belastet ist mit dem Ballast einer Geschichte von bornierter Besserwisseri, engstirnigem Glauben an eigene Überlegenheit, von Rassismus und Klassendünkel, lässt sich ihm aber kaum mehr austreiben. Das Emanzipatorische, das im Bildungsbegriff angelegt war, wurde in Deutschland nach der Reichsgründung in der Selbstgefälligkeit der bildungsbürgerlichen Mittelschicht erstickt, die sich, um am Glanz des aufstrebenden Nationalstaates teilzuhaben, mit der Macht verbrüdete und es nachfolgend mit äußerster Gründlichkeit verstand, diesen emanzipatorischen Bildungsbegriff zu ruinieren, indem sie sich der Barbarei andiente. Nicht mehr Emanzipation, sondern Ausschluss war Funktion von Bildung, zu der Zugang zu erlangen erneut zum Privileg, nun aber der bürgerlichen Schicht wurde. Bildung wurde wie Kultur proprietär aufgefasst; man besaß Bildung wie Eigentum und benutzte sie als Mittel klassenspezifischer Distinktion. Dies ist auch heute noch der Fall, wo der Bildungsbürger sein Repertoire, über das er verfügt, gegen Außen-seiterwissen und heterodoxe oder marginale Wissensformen ins Feld führt. Die seit Jahrzehnten in Europa in verschiedenen Verkleidungen

---

<sup>5</sup> So schreibt ein zeitgenössischer Kritiker über Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796), für den die Literaturwissenschaft die Gattungsbezeichnung des Bildungsromans gefunden hat: »Bisher ist es in Europa nur der Adliche gewesen, von welchem man eine durchgängige Ausbildung der ganzen Person, so wie sie vornehmlich zum Umgang gehört, gefordert (...) So wie sich zu unserer Zeit der Bürgerstand mehr hebt, (...) so wird auch unter ihm die Anzahl von Personen immer größer, die nach einer vollständigen persönlichen Ausbildung des Geistes wie des Körpers Verlangen tragen und darauf Anspruch machen.« Christian Garve, *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, Breslau 1800, S. 51 f.

geführte Leitkulturdebatte ist nicht anders denn als bildungsbürgerliche Posse zu verstehen, in der der Dünkel auf gefährliche Weise mit Misogynie, Homophobie und einer pathologischen Angst vor dem Fremden einhergeht. Wer heute noch den Kanon verteidigt, lebt vielleicht behaglich in der Gesellschaft seiner Gartenzwerge, seiner Follower und Friends, nicht aber offenen Auges in einer globalisierten Welt.

Genau deshalb lohnt es, sich Humboldts Ideentext noch einmal genauer anzuschauen. Bekanntlich entwirft er weniger eine Bildungs-, als vielmehr eine Staatstheorie. In dieser Theorie, um die im Ganzen es hier nicht gehen kann, spielt Bildung jedoch eine ganz spezifische Rolle. Humboldt folgt der seit Rousseau etablierten Trennung von Mensch und Bürger und stellt sich kritisch zur Tendenz des Staates, das Individuum zum Bürger, sprich: zum Objekt obrigkeitlichen Handelns zu erziehen. Bildung aber habe auf die Errichtung eines Zustandes abzuführen, der es ermögliche, dass sich »die natürliche Gestalt des Menschen, ohne etwas zu aufzuopfern, erhalten kann (...). Ganz und gar aber hört es auf, heilsam zu sein, wenn der Mensch dem Bürger geopfert wird. (...) Daher müßte, meiner Meinung zufolge, die freieste, so wenig als möglich schon auf die bürgerlichen Verhältnisse gerichtete Bildung des Menschen überall vorangehen. Der so gebildete Mensch müßte dann in den Staat treten und die Verfassung des Staats sich gleichsam an ihm prüfen. Nur bei einem solchen Kampfe würde ich wahre Verbesserung der Verfassung durch die Nation mit Gewißheit hoffen und nur bei einem solchen schädlichen Einfluß der bürgerlichen Einrichtung auf den Menschen nicht besorgen.«<sup>6</sup>

Der Staat hat Humboldt zufolge die Aufgabe, dem Individuum zu ermöglichen, sich innerhalb des Staates bis zu einem Grad selbst zu bilden, so dass ihm genügend geistige Instrumente zur Verfügung stehen, um in den »Kampf« mit dem Staat einzutreten, der nun seine Verfassung gegen die Kritik und Ansprüche des Individuums zu verteidigen und zu rechtfertigen hat. Aufgabe des Staates ist, in anderen Worten, das staatsbürgerliche Subjekt zur Kritik am Staat zu ertüchtigen, da nur

---

<sup>6</sup> Humboldt, *Ideen.....*, S. 25.

durch den Antagonismus zwischen Mensch und Staat letzterer dahingehend verändert und verbessert werden könne, dass er Staatsinteressen zugunsten der Freiheit seiner Bürger als Menschen zurückstelle.

Humboldt wendet sich gegen die Ansprüche der Obrigkeit, das Individuum gemäß staatlicher Macht- und Nutzungserwägungen zurecht zu stützen; er verlangt stattdessen vom Staat, sich alleine auf seine Schutzfunktion zu beschränken und ansonsten dem Individuum zu ermöglichen, sich möglichst frei, und sei es auch hin zu einer Opposition gegen staatliche Interessen, zu entwickeln und zu entfalten. Was das Individuum instand setzt, den Kampf mit dem Staat aufzunehmen, ist Bildung, und diese ist, wie das Bildungsfragment von 1793 darlegt, keine Anhäufung von instrumentellem Wissen, sondern hat, wie Humboldt in der Nachfolge von Kant formuliert, zum Ziel, »dem Begriff der Menschheit in unsrer Person (...) einen so großen Inhalt, als möglich, zu verschaffen (...)«.<sup>7</sup> Sich der Menschheit in unserer Person bewusst zu werden, verlangt, so Humboldt, die Auseinandersetzung mit der »Welt außer sich« als eines Dritten, das der Mensch, »so eng, als er nur kann, mit sich (verbindet).«<sup>8</sup> Ziel aber ist immer, Einsicht in das eigene Handeln und Denken zu gewinnen, sich selbst als autonom agierendes Selbst in Selbsttransparenz zu realisieren: »Rein und in seiner Endabsicht betrachtet, ist sein Denken immer nur ein Versuch seines Geistes, vor sich selbst verständlich, sein Handeln ein Versuch seines Willens, in sich frei und unabhängig zu werden, seine ganze äußere Geschäftigkeit überhaupt aber nur ein Streben, nicht in sich müßig zu bleiben.«<sup>9</sup>

Welche Rolle spielt ästhetische Erfahrung dabei, den Einzelnen zu diesem autonomen, emanzipierten Subjekts heranzubilden, das »frei und unabhängig« und »sich selbst verständlich« Herr seiner Handlungen und seines Willens ist? Hinweise dazu lassen sich in Kants Kritik der Urteilskraft (1790) finden. Das ästhetische Urteil, das nie, so Kant,

---

<sup>7</sup> Humboldt, *Theorie...*, S. 7. Kant spricht von der »Achtung für die Würde der Menschheit in unserer Person«. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Stuttgart 1963, § 29, S. 180.

<sup>8</sup> Humboldt, *Theorie...*, S. 6.

<sup>9</sup> Ebd.



ein objektives und bestimmendes, sondern stets ein nur subjektives und reflektierendes (und damit selbstreflexives) Urteil zu sein vermag, erfolgt immer und ausschließlich durch das einzelne Subjekt vor dem einzelnen individuellen Kunstwerk.<sup>10</sup> Dieses Urteil muss nun, um intersubjektive Allgemeingültigkeit zu erhalten, der gesamten Menschenvernunft »angesonnen« werden.<sup>11</sup> In dieser Reflexion auf die Vorstellungart jedes einzelnen stellt sich her, was Kant den »sensus communis«, den gemeinschaftlichen Sinn, nennt. Er verbindet die unterschiedenen Vielen zu einer Gemeinschaft, die weder dem Urteil des Einzelnen noch dem »Ansinnen« des individuellen Urteils vorausging, sondern durch diesen unabschließbaren Vorgang der Vergleichung und der Reflexion auf diese Vergleichung zu allererst gebildet wird. Genau in dieser Schaffung der Gemeinschaft der unterschiedenen Vielen, der sich frei zu einer Gemeinschaft zusammenfindenden Bürger sah Hannah Arendt das politische Potenzial von Kants Kritik der Urteilskraft. Sie schreibt: »Kants Entdeckung der Öffentlichkeit und der Pluralität an Hand des Schönen. Im Schönen aber erscheint die Welt(,) nicht die Menschheit, aber die von Menschen bewohnte Welt.«<sup>12</sup> Diese Welt ist die von den unterschiedenen Vielen geteilte Welt, eine Welt, in der zu leben und über die zu reden, so Arendt, im Grunde ein und dasselbe sei. Sie kommt zur Erscheinung im Akt des subjektiven Urteils, das sich seiner Vorläufigkeit bewusst ist und antizipierend um die notwendige Polyperspektivik weiß, in der sich das Werk letztlich zeigen wird. Sich über diese Welt in einem Austausch ohne jeden Zwang zu verständigen als Austausch unter Freien, ist gleichbedeutend mit der Praxis des Politischen und der Herstellung der Gemeinschaft, die ein Gemeinsinn verbindet.<sup>13</sup> Arendt sah also gerade in der Tatsache, dass das ästhetische Urteil immer das

---

<sup>10</sup> Kant, *Urteilskraft...* § 33, S. 199.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., § 8, S. 88.

<sup>12</sup> Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlass*, hg. von Ursula Ludz, München u.a. 2015, S. 192.

<sup>13</sup> Ebd., S. 9, 52. Vgl. Claude Lefort, *Die Frage der Demokratie* (1983), in: Ulrich Rödel (Hg.), *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt am Main 1990, S. 291–297. Vgl. Chantal Mouffe, *Das demokratische Paradox* (2000), Wien 2015.

Urteil des Anderen mit berücksichtigen muss, und dass in dem Prozess einer auf sich selbst und den Anderen Bezug nehmenden Reflexion kein abschließendes Ergebnis zu erzielen ist, dasjenige Moment, das in Kants Philosophie als das Moment des Politischen ernst genommen werden muss.

Das ästhetische Urteil ist eben nicht das Ergebnis einer geschmäckerischen »vernünftelnenden Kontemplation«,<sup>14</sup> sondern die, das Gegensätzliche in Rücksicht auf die Meinung des Anderen kontrastierende Formulierung eines vorläufigen Befundes, der in die Vergleichung zu stellen ist. In dieser Hinsicht stellen die Konfrontation des Einzelnen und des ästhetischen Objekts, die Urteilsfindung und seine Vergleichung sowie die Formulierung eines Urteils von subjektiver Allgemeinheit als Gründung einer Gemeinschaft den Modellfall politischer Konstellationen und Verfahren dar. Das Ästhetische ist, in dieser Perspektive, das Politische.

Bevor wir daraus die Konsequenzen für ein Museum der Zukunft ziehen, möchte ich noch auf einen spezifischen Aspekt in Humboldts Bildungskonzeption und dessen historische Weiterentwicklung eingehen. – Wie angedeutet, entlehnt Humboldt das Programm der Ineinanderblendung von Individuum und Menschheit »in unserer Person«, also die Verknüpfung von Subjektivität und Allgemeinheit, Partikularität und Universalität der Kritik der Urteilskraft. Das subjektive Urteil, so Kant, werde, indem es der gesamten Menschenvernunft angeschlossen werde, ein Urteil von subjektiver Allgemeinheit. Es ist eben keine bloße Privatmeinung, die sich der Diskussion verschließt, sondern ein Urteil, das sich in der Für- und Gegenrede bewähren muss. Dieses Urteil gilt dem Schönen, das als indirekter Ausdruck des Sittlich-Guten zu gelten hat. Wie das Sittlich-Gute jedermanns Beistimmung erfordert, erfordert auch das Urteil über das Schöne, eben weil dieses Schöne indirekte Symbolisierung des Sittlich-Guten ist, allgemeine Zustimmung.<sup>15</sup> Auch wenn es nicht in ein bestimmendes Urteil umzumünzen ist, eignet dem ästhetischen Urteil somit, dass es nach einer gewissen Verbindlich-

---

<sup>14</sup> Kant, *Urteilskraft...*, § 39, S. 211.

<sup>15</sup> Ebd. § 59, S. 308.

keit strebt. Der ästhetische Genuss ist darüber hinaus nicht lediglich ein sinnliches Vergnügen, sondern schließt den Genuss »ästhetischer Ideen« mit ein, bzw. setzt diesen geradezu voraus. Ästhetische Ideen sind, über die Symbolisierung des Sittlich-Guten durch das Schöne, mit »moralischen Ideen« gekoppelt. Diesen Achtung entgegenzubringen ist allgemeines Erfordernis, meint diese Achtung doch nichts anderes als die »Selbstschätzung (der Menschheit in uns)«,<sup>16</sup> Das Gesetz zu achten, das »wir uns selbst und doch als notwendig auferlegen«,<sup>17</sup> ist nicht Achtung vor dem Heteronomen, das dem Individuum aufgezwungen wird, sondern ist, da es Achtung vor dem Menschlichen ist, Achtung vor dem Menschlichen im jeweiligen Subjekt, ist Selbst-Achtung. Achtung erfordert zwar eine Einschränkung meiner Selbstliebe, verbindet mich jedoch mit der gesamten Menschenvernunft, da ich in dem, was ich bin, wie in dem, was ich nicht bin, im Identischen und im Anderen, das Gemeinsame, die »Menschheit (in uns)«, erkenne. In der Relation der Achtung, die mich mit dem Anderen verbindet, ist Achtung vor dem nicht mit mir Identischen, dem mir Fremden, dem mir Entgegenstehenden mitgedacht. Es entfaltet sich in dieser Beziehung ein nicht zu Ende zu bringendes dialektisches Spiel von Identität und Alterität, basierend auf der Beobachtung, dass es die Unterschiedenheit ist, die mich mit allen anderen vereint. Das Ich als Kern von Subjektivität ist sowohl das Allgemeinste als auch das von allem Unterschiedene.<sup>18</sup>

Die Konsequenzen aus dem Paradigma der Achtung, das Humboldt von Kant entlehnt, wird aber nicht er ziehen; um die Grenzen der Verfügungsgewalt des Staates klarer bestimmen zu können, belässt er es bei der überkommenen Trennung von Mensch und Bürger, die Staat und Individuum in der Relation des Antagonismus einander gegenüberzustellen erlaubt. Erst Fichte und Hegel werden Kants Kategorie der Achtung in die Kategorie der Anerkennung umarbeiten und sie an zent-

---

<sup>16</sup> Ebd., § 54, S. 280.

<sup>17</sup> Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), Stuttgart 2000, S. 26.

<sup>18</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, (1820), *Werke in 20 Bänden*, Bd. 7, Frankfurt am Main 1986, S. 441, Zusatz.

raler Stelle in ihrer jeweiligen Moral- und Rechtsphilosophie verorten,<sup>19</sup> bevor schließlich Marx mit der Unterscheidung von Mensch und Bürger endgültig bricht: »Allein, auch wenn ich wissenschaftlich etc. tätig bin (...), so bin ich gesellschaftlich, weil als Mensch tätig. Nicht nur das Material meiner Tätigkeit ist mir (...) als gesellschaftliches Produkt gegeben, mein eignes Dasein ist gesellschaftliche Tätigkeit. (...) Es ist vor allem zu vermeiden, die ›Gesellschaft‹ wieder als Abstraktion dem Individuum gegenüber zu fixieren. Das Individuum ist das gesellschaftliche Wesen.«<sup>20</sup> Es ist von hier aus ein naheliegender Schritt, Individuierung als Vergesellschaftung zu fassen<sup>21</sup> und den Schluss zu ziehen: »Autonomie ist eine relationale, eine intersubjektive Größe, nicht eine monologische Eigenschaft; das, was uns allen dazu verhilft, eine solche Autonomie zu erwerben, (...) setzt sich aus lebendigen Beziehungen der wechselseitigen Anerkennung zusammen (...).«<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*, Leipzig 1796, S. 38: »Keines kann das andere anerkennen, wenn nicht beide sich gegenseitig anerkennen: und keines kann das andere behandeln als ein freies Wesen, wenn nicht beide sich gegenseitig so behandeln.« Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, Frankfurt am Main 1989, S. 147: »Jedes (Bewusstsein, L.E.) ist dem Anderen die Mitte, durch welche jedes sich mit sich selbst vermittelt und zusammenschließt, und jedes sich und dem Anderen unmittelbares für sich seiendes Wesen, welches zugleich nur durch diese Vermittlung so für sich ist. Sie *anerkennen* sich als *gegenseitig sich anerkennend*.«

<sup>20</sup> Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844), in: Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Ergänzungsband 1, Berlin 1968, S. 538. Hervorhebungen im Original.

<sup>21</sup> Vgl. Jürgen Habermas, *Individuierung durch Vergesellschaftung*, in ders., *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt am Main 1988, S. 153–186. Vgl. auch aus anthropologischer Perspektive Arnold Gehlen, *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik* (1969), Frankfurt am Main 2016, S. 47. Wie Habermas beruft sich auch Gehlen auf H. G. Mead, *Mind, Self and Society* von 1934.

<sup>22</sup> Axel Honneth, *Das Gewebe der Gerechtigkeit*, in ders. *Das Ich im Wir*, Frankfurt am Main 2010, S. 62.

Mit dieser Weiterentwicklung der Kategorie der Achtung in die der Anerkennung geht die Ausbildung des neuzeitlichen, demokratischen Rechtsstaates einher. In ihm gestaltet sich das Verhältnis von Individuum und Staat wesentlich komplexer, als dies Humboldt entwarf. Der Antagonismus zwischen Staat und Subjekt ist einer komplexen Interaktion der Ausübung, Inanspruchnahme, Stiftung und Verhandlung von Rechten gewichen. Staatliches Handeln selbst ist nun wesentlich auf die Befreiung des Individuums und die Bewahrung seiner Freiheitsrechte ausgerichtet.<sup>23</sup> Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: Das Subjekt wird zum ersten Gegenstand eines endlosen Regierungshandelns, das durch die Stiftung neuer Rechte die freiheitszerstörerischen Effekte des individuellen Willkürhandelns im Namen früherer, älterer Rechte aufzufangen muss; zum zweiten bringt dieses Regierungshandeln, das dem Subjekt Rechte einräumt, dieses erst hervor als dasjenige Subjekt, das über Individualrechte verfügt, die es auch gegen eine potenzielle Übergriffigkeit des Staates zu mobilisieren vermag. Das Subjekt vor dem Staat zu schützen, ist somit selbst Ergebnis staatlichen Handelns. »Das heißt, der Staat interveniert beständig in die bürgerliche Gesellschaft, gerade um sie als einen Bereich zu erhalten, den er nicht zu regieren vermag.«<sup>24</sup> Das staatlich verfügte Recht setzt die Teilnehmer an gesellschaftlichem Handeln in stand, die Normen, denen sie unterliegen, selbst umzugestalten, indem sie die Formulierung und Instituierung neuer Freiheitsrechte einfordern, und ihre individuellen Freiheitsrechte gegen den Staat geltend machen. »Die bürgerliche Gesellschaft ist eine Gesellschaft der Herrschaft, nur weil und indem sie eine Gesellschaft der Freiheit ist.«<sup>25</sup>

Es lässt sich folglich in Bezug auf das Verhältnis des Subjekts zum (neuzeitlichen Rechts-)Staat nicht mehr von einem antagonistischen, sondern von einem agonalen Verhältnis sprechen. Der Staat ist sowohl Partner als auch Gegner bei der Verhandlung individueller Freiheitsrechte, die er zugleich beschränkt und gewährt, unter anderem als

---

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Christoph Menke, *Kritik der Rechte*, Berlin 2015, S. 245.

<sup>24</sup> Ebd., S. 322.

<sup>25</sup> Ebd., S. 268.

Recht, vom Staat unbehelligt zu bleiben. Es lässt sich folglich in Bezug auf den neuzeitlichen Rechtsstaat auch nicht mehr holzschnittartig von Machtstrukturen auf der einen Seite und dem Subjekt auf der anderen Seite sprechen, das als Objekt staatlichen Handelns diesen Strukturen passiv ausgesetzt ist. Das bürgerliche Subjekt ist Teilnehmer an gesellschaftlichen Wechselwirkungen und Zusammenhängen, in denen Autonomie nicht als Freiheit von Gesellschaft und staatlicher Intervention verstanden werden kann, sondern nur als Autonomie in Gesellschaft, als Verselbständigung funktionaler Bezüge.<sup>26</sup>

Der neuzeitliche Rechtsstaat gewährt dem Subjekt und verlangt zugleich von ihm Teilhabe und Teilnahme an den Prozessen, die den Rechtsstaat konstituieren. Diese Prozesse basieren auf der Kategorie der wechselseitigen Anerkennung unter Individuen und führen zu dem in sich verschränkten Geschehen der Individuierung durch Vergesellschaftung. Versteht man das Museum als Ort der Bildung, was die Wahrnehmung weiterer Funktionen (Archivierung, Forschung, Dokumentation etc.) nicht beeinträchtigen soll, besteht das ihm innewohnende Potenzial darin, dem Einzelnen ein Bewusstsein sowohl seiner Kompetenz zu subjektiver Urteilsfähigkeit vor dem jeweiligen ästhetischen Objekt als auch Bewusstsein der Spezifik des ästhetischen Objekts vermitteln zu können, zu dem ein Urteil abzugeben das Subjekt sich herausgefordert fühlt. Das Museum kann darüber hinaus, indem es dem Individuum ermöglicht, seinem subjektiven Erleben intersubjektive Gültigkeit zu verleihen und seine individuelle Erfahrung mit der Erfahrung anderer Individuen abzugleichen (sie ihnen »anzusinnen«), eine sozialintegrative Aufgabe übernehmen. Setzt wiederum Bildung das Individuum instand, als Rechtssubjekt an der Konstitution des Staates teilzunehmen, wird man Bildung auch systemintegrative Funktionen zuschreiben können. Hinsichtlich beider Aspekte vermag folglich das Museum als Bildungsinstitution eine Rolle einzunehmen. Ästhetische Bildung als Bildung des Subjekts, das sich darum bemüht, Bürger der Welt zu

---

<sup>26</sup> Vgl. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 2008, S. 142.

werden und seine eigene Weise zu verstehen, wie es sein Verhältnis zu dieser Welt knüpft, zielt auf Emanzipation des staatsbürgerlichen Subjekts, das regiert wird, indem es sich selbst regiert.

### MUSEUMSKRITIKEN

Nur wenige Jahre nach Humboldts Ideenschrift und nur wenige Jahre, nachdem die ersten Museen als staatliche Anstalten zur Erziehung der Bürger gegründet worden waren, verfasste der Archäologe und Kunstschriftsteller Quatremè de Quincy die erste und auch heute noch lesenswerte Museumskritik. In den *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (Paris 1815) warf er dem Museum vor, Werke ihres Kontextes entkleidet und von ihrem Ursprung entfremdet, ihrer Lebendigkeit und jeder Wirkung beraubt, in einer Gleichzeitigkeit des Unzusammengehörigen auszustellen. Das Museum könne das Kunstwerk lediglich in seiner Materialität konservieren, nicht aber seinen Geist bewahren: »Oui, vous y en avez transporté la matière; mais avez-vous pu transporter avec eux ce cortège de sensations tendres, profondes, mélancoliques, sublimes ou touchantes, qui les environnait. Avez-vous pu transférer dans vos magasins cet ensemble d'idées et de rapports qui répandait un si vif intérêt sur les oeuvres du ciseau ou du pinceau? Tous ces objets ont perdu leur effet en perdant leur motif.« Und er beschließt das Kapitel mit den Worten: »Déplacer tous les monumens, en recueillir ainsi les fragments décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne; c'est pour une nation existante, se constituer en état de nation morte; c'est de son vivant assister à ses funérailles; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'építaphe.«<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Considerations morales sur la destinations des ouvrages de l'art*, Paris 1815, S. 56 f., 57 f. »Ja, ihr habt die Materie hierhergebracht; aber habt ihr auch mit euch den Festzug der zarten, tiefen, melancholischen, edlen oder berührenden Empfindungen mitbringen können, die sie umgeben? Habt ihr es vermocht, in eure Depots dieses Ensemble von Ideen und Beziehungen zu übernehmen, das ein so reges Interesse an Werken des Meißels oder des Pinsels erweckt? All diese Objekte haben ihre

Was de Quincy kritisiert, lässt sich in mehreren Punkten zusammenfassen: Die Werke seien ihrer Wirkung beraubt, da sich das Motiv ihres Entstehens nicht mehr erschließen lasse. Ihre Verwandlung in Dokumente einer Chronologie, mit Hilfe derer sich die Geschichte der Kunst schreiben lasse, geschehe mittels ihrer Reduktion auf lediglich materiale Zeugnisse ihrer Zeit und auf Kosten ihres geistigen Gehalts. Und sie erfüllten aus diesem Grund ihre Aufgabe nicht, bei der Bildung einer lebendigen Nation zu helfen; stattdessen gründe diese Nation sich auf eine Nation im Zustand des Todes; sie wohne ihrer eigenen Bestattung bei, und nicht nur töte das Museum die Kunst, um sie in Geschichte zu verwandeln, sondern selbst diese Geschichte gleiche einem Grabstein.

De Quincy greift somit bereits in einem sehr frühen Stadium der Entwicklung der Institution ihre edukative Funktion an, welche der französische Staat ihr zugedacht hatte. Er kritisiert sie nicht etwa deshalb, weil mit dem Auftrag an das Museum, mittels der Ausstellung von vorbildhaften Kunstwerken zur Bildung der Bürger beizutragen, die Autonomie der Kunst eingeschränkt werde; sondern er bezichtigt das Museum seiner Untauglichkeit beim Aufbau einer lebendigen Nation, da es lediglich eine Ansammlung toter, geistloser Materie sei – eine Ansammlung von Trümmern. Tote, geistlose Materie seien die Werke im Museum, da man ihnen nicht mehr ablesen könne, was ihre Entstehung motiviert habe. Die Unmöglichkeit, den Kontext zu rekonstruieren, aus dem sie stammen, bedingt ihre (moralische) Wirkungslosigkeit.

Die Kunstwerke als ästhetische Phänomene wahrzunehmen, setze voraus, sie als lebendig wahrnehmen zu können; sie als lebendig wahrnehmen zu können, erfordere die Möglichkeit zu einer emotionalen Reak-

---

Wirkungsfähigkeit verloren, da sie ihre Begründung verloren haben.« (...) »Diese Monumente zu verpflanzen, zerschlagene Fragmente zusammenzutragen, den Schutt methodisch zu klassifizieren, und aus dieser Vereinigung einen praktischen Kurs moderner Chronologie zu erstellen; dies bedeutet für eine lebende Nation, sich im Zustand einer toten Nation zu etablieren; dies bedeutet, dass die Lebenden ihrem Begräbnis beiwohnen; dies bedeutet, die Kunst zu töten, um daraus Geschichte zu machen; vielleicht nicht einmal Geschichte, sondern einen Grabstein.« (Übersetzung L.E.)



tion, dem sentiment, einem freudvollen, passionierten, mitfühlenden, mittrauernden Nacherleben, das dem Werk seine Lebendigkeit zurückverleihe; das ästhetische Verhalten sei das der emotionalen Reaktion auf die Kraft der Kunst und die Realisierung der Idee einer ewigen Schönheit, die sich im je einzelnen Werk des künstlerischen Genies realisiere.<sup>28</sup>

Hier sei ein kurzer Einschub erlaubt: Humboldt selbst hat, als ihm die Gelegenheit geboten wurde, an der Hängung der Alten Galerie in Berlin mitzuwirken, der Verwandlung der Kunst in Geschichte, die de Quincy kritisierte, eine Absage erteilt und in seiner Denkschrift von 1829 der ästhetischen Wahrnehmung vor der historischen Instruktion den Vorzug gegeben, den ästhetischen »Genuss des einzelnen Bildes« der edukativen Funktion vorgeordnet.<sup>29</sup> Der gesamte Text lässt keinen Zweifel an der Normativität der klassischen und der Renaissance-Kunst und wendet diese Gewissheit von der sich selbst mitteilenden Kraft des Meisterwerks gegen Versuche einer rein an kunsthistorischen Kriterien und Kategorien orientierten Hängekonzeption. Es geht Humboldt um die ästhetische Erfahrung und die sich als Konsequenz dieser Erfahrung entfaltende Wirkung einer Menschenbildung – um eine Emanzipationserfahrung. Der Protest de Quincys gegen die Verwandlung der Kunst in Geschichte und die Höherwertung des »ästhetischen Genusses« gegenüber der historischen Instruktion bei Humboldt ist der Versuch, das Subjekt der ästhetischen Erfahrung vor der Zumutung einer obrigkeitlichen Ordnung als Demonstration von Macht zu bewahren. Die ästhetische Erfahrung steht aufgrund der Offenheit ihres Vollzuges und ihres

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 64, 107 f.

<sup>29</sup> Wilhelm von Humboldt, *Bemerkungen zu Hrn. Dr. Waagens Aufsatz über die Principien der Gemälde-Aufstellung* (1829), zit. nach Christoph Martin Vogtherr, *Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung der Berliner Gemäldegalerie*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34, 1992, S. 53-64, hier S. 62. Vgl. auch Thomas W. Gaetgens, *Altes Museum, Berlin: Building Prussia's First Modern Museum*, in Carole Paul (Hg.), *The First Modern Museums of Art*, Los Angeles 2012, S. 285-304.

Ergebnisses als Bildungserfahrung zum Ordnungs- und Machtwillen des Staates quer.

Was de Quincey hervorhebt – den Todescharakter des Museums – nimmt Marinetti im Futuristischen Manifest vom 20. Februar 1909 zum Anlass, die Zerstörung aller Museen zu fordern.<sup>30</sup> Sie seien »Friedhöfe vergeblicher Anstrengungen, Kalvarienberge gekreuzigter Träume«, und er fragt, warum man die gegenwärtige Sensibilität in eine »Aschenurne« schütten solle, »anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat.« Die Bewunderung der Vergangenheit sei nicht nur unnütz, sondern schädlich. Der unbedingte Wille, gegenwärtig zu sein und sich auf eine Zukunft hinzuorientieren, der nicht nur die Vergangenheit, sondern auch alles Schwache und Feminine zum Opfer fällt, lässt keinen Raum mehr für eine Kontemplation des Vergangenen. Interessanterweise schreibt Marinetti dem Museum einen ikonoklastischen Charakter zu, wenn er es als »Schlachthaus« beschreibt, in dem sich die Maler gegenseitig bekämpfen, ein Argument, das hundert Jahre später bei Boris Groys wieder auftaucht, wenn er dem Museum im Allgemeinen, der Ausstellung im Besonderen vorwirft, wie eine ikonoklastische Maschine zu operieren.<sup>31</sup>

In ähnlicher Weise wie Marinetti äußert sich der Publizist Heinrich Pudor in seinem Aufsatz »Museumsschulen« von 1910, in dem er Museen als Kultur-Leichenkammern bezeichnet, die von einem Atem der Verwesung statt vom »Odem des Lebens«<sup>32</sup> durchzogen seien und keinen Beitrag zur Gestaltung der Gegenwart, geschweige denn der

---

<sup>30</sup> [https://www.tu-chemnitz.de/phil/iesg/professuren/romanistik/lehre\\_und\\_forschung/tafelbilder/wise\\_2015\\_2016/krieg\\_kunst\\_vl/bilder/11.11.15.vl\\_Futurismus.pdf](https://www.tu-chemnitz.de/phil/iesg/professuren/romanistik/lehre_und_forschung/tafelbilder/wise_2015_2016/krieg_kunst_vl/bilder/11.11.15.vl_Futurismus.pdf), zuletzt aufgerufen am 5.4.2020.

<sup>31</sup> <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> zuletzt aufgerufen am 5.4.2020. Marinetti bezog sich auf das eifersüchtige Verhalten von Künstlern, die um Wandfläche kämpfen, Groys hingegen siedelt den ikonoklastischen Charakter auf der konzeptionellen Ebene des Pharmakons an, das zugleich heilt und die Krankheit verschlimmert. Auf diese Unterschiede soll zumindest hingewiesen werden, wenn hier eine Parallele gezogen wird.

<sup>32</sup> Heinrich Pudor, *Museumsschulen*, in *Zeitschrift für Museumskunde* 6, 1910, S. 248-253, hier S. 250.

Zukunft leisteten. Mit dem Schlagwort des »lebendigen Museums« stellt der Architekturtheoretiker Siegfried Giedion 1929 dieser Kritik ein bis in die Gegenwart hineinwirkendes Konzept entgegen, das sich im Anspruch des Museums für Zeitgenössische Kunst widerspiegelt, die »Dinge (zu) zeigen, solange sie noch in Bewegung sind und nicht erst, wenn sie anfangen, im historischen Sarg zu liegen.«<sup>33</sup>

Dafür, dass die Kritik, die bei de Quincy formuliert wird, ihren Widerhall bis weit ins 20. Jahrhundert fand, sei als letzter Zeuge Maurice Merleau-Ponty angeführt, der schreibt: »Das Museum vermittelt uns ein schlechtes Bewusstsein, das Bewusstsein von Dieben. (...) Vage spüren wir, dass etwas verloren gegangen ist und dass diese Altjungfernernte, diese Totenstadtstille, dieser Pygmäenrespekt nicht das wahre Milieu der Kunst ist – dass so viele Mühen, so viele Freuden und Leiden, so viele Wutanfälle und so viel Arbeit nicht dazu bestimmt waren, eines Tages das triste Licht des Louvre-Museums zu spiegeln. (...) Das Museum tötet die Vehemenz der Malerei (...) Es ist die Geschichtlichkeit des Todes. Aber es gibt eine Geschichtlichkeit des Lebens, von der die andere nur ein entstelltes Abbild ist.«<sup>34</sup>

Dieser Kritik stellt sich ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts die Institutional Critique zur Seite, die das Museum daraufhin untersucht, inwiefern sich gesellschaftliche Verhältnisse des Ausschlusses und der Benachteiligung in seiner Sammlungs- und Ausstellungspolitik, in den begleitenden Rhetoriken und in der architektonischen Gliederung sowie dem Ausstellungsdesign niederschlagen. Fragen bezüglich dessen, wessen Stimme in welchem Kontext bezüglich welchen Gegenstands legitimerweise gehört werden darf oder muss, erfuhren in den letzten Jahren erhöhte Aufmerksamkeit und rückten das Museum bzw. die Ausstellung als genuin politischen Ort ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Siegfried Giedion, *Lebendiges Museum*, in *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 21, 1929, S. 103-106, hier S. 103 f.

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt* (Paris 1969), München 1984, S. 93.

<sup>35</sup> Ich beziehe mich auf Debatten wie die um Dana Schutz' Gemälde *Open*

Tony Bennett sah in der architektonischen Anlage des klassischen Museums des 19. Jahrhunderts eine Parallele zum Panoptikon des Gefängnisses und somit eine Metapher von Kontrolle und Disziplinierung, und beschrieb das Museum als epistemische Maschine, in der Objekte und Betrachter in eine präformierte Beziehung gebracht bzw. in eine Repräsentation der politischen Macht eingeordnet werden, die die jeweils herrschende politisch-ideologische Ordnung konsolidiere.<sup>36</sup> Was der Besucher als ästhetische Erfahrung goutiere, sei in Wahrheit eine sorgfältig konstruierte Illusion, mit Hilfe welcher der Staat ihn nahezu unbemerkt zum gefügigen Bürger formen könne. Gerade die Erfahrung sich scheinbar frei orientierenden, von keiner äußeren Macht gelenkten ästhetischen Genusses erlaube umso gründlicher und nachhaltiger die Einordnung des Subjekts ins Gefüge politischer und epistemischer Macht.<sup>37</sup>

Eine Analyse der Museumspolitiken der britischen Kolonialherren in Südasien und die Geschichte der Institution Museum sowohl im kolonialen als auch im post-kolonialen Indien stützt Bennetts Befund.<sup>38</sup> Zunächst sollten die »kolonialen Subjekte«, dann die Bürger der Nation, die ihre Unabhängigkeit gewaltfrei erkämpft hatte, in das jeweilige politische Gefüge integriert und für ihre jeweilige Rolle im Staat gerüstet werden. Richtete sich zunächst der zivilisatorische Furor der Briten auf die Aufgabe, die ungebildeten Massen zu vollgültigen Mitgliedern des Menschheitsgeschlechts zu erziehen, so machte die Administration des unabhängigen Indiens es sich zur Aufgabe, die Massen zu vollgültigen Staatsbürgern zu formen. Hierbei sollte das Museum eine nicht unwichtige Rolle spielen. Wenn sich auch die Stoßrichtung änderte, so

---

*Casket* im Rahmen der Whitney Biennale 2017 und auf die Kontroverse um die Gemälde des Malers Balthus.

<sup>36</sup> Tony Bennett, *The Birth of the museum*, New York 1995, S. 24 u.a.

<sup>37</sup> Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in *New Formations* 1988, 4, S. 79.

<sup>38</sup> Vgl. Saloni Mathur und Kavita Singh (Hgg.), *no touching, no spitting, no praying. The Museum in South Asia*, London, New York, New Delhi 2015. Vgl. Tapati Guha-Thakurta, *Monuments, Objects, Histories. Institutions of Art in Colonial and Postcolonial India*, New York 2004.

blieb doch die grundlegende Funktion des Museums, erziehend zu wirken, unangetastet und überstand ohne Blessuren den Übergang von der Kolonialzeit zur Unabhängigkeit.

Dennoch lässt sich fragen, ob Analysen wie die Bennetts nicht an einer chronischen Geringschätzung und Unterschätzung der Urteilsfähigkeit der Besucherinnen und Besucher leiden. So zutreffend es ist, dass die architektonische Gliederung von Museen und die intern wirkenden Klassifikationen und Hierarchisierungen von Werken und Epochen zugrundeliegende Ideologien reflektieren, so unzutreffend ist die Behauptung, das Museum diene nur der »Zurichtung«<sup>39</sup> des Bürgers. Dieser hat, und wenn auch nur als Kunde, der ihm abverlangten Passivität und dem Habitus der Ehrerbietung längst eine Absage erteilt und seine aktive Beteiligung an der Produktion des Sinns und der Bedeutung der Werke im Museum erfolgreich eingefordert.

Zugleich, und aus diesem Grund ging ich etwas ausführlich auf die Transformationsgeschichte der Kategorie der Achtung ein, lässt sich das Individuum nicht mehr schroff der Gesellschaft oder der Macht entgegenstellen. Wer heute diese Dichotomisierung von Individuum und Gesellschaft, und sei es aus kritischer Perspektive und mit emanzipatorischer Intention betreibt, fällt hinter den Argumentationsstand von Marx zurück. Die Essentialisierung des Individuums als Opfer der gesellschaftlichen Maschinerie, die den Einzelnen seiner Subjektivität beraube, erweist sich dann als reibungslos ablaufendes Argumentationsmanöver, das nicht nur seinen Gegenstand verfehlt, sondern auch der Aufgabe von Kritik nicht gerecht wird: der Auflösung von Schein.

Wenn ästhetische Bildung eine Wirkung erzielt, dann die, dass der Einzelne ein Bewusstsein von der Möglichkeit einer Selbsttätigkeit gewinnt, welche ihm gestattet, jene Manipulationsversuche, von denen u.a. Bennett schreibt, zugleich zu erkennen und zu konterkarieren, sie zum Gegenstand der eigenen Wahrnehmung zu machen und ihnen die eigene Urteilsfähigkeit entgegenzusetzen, die ihn zum autonomen

---

<sup>39</sup> Stephan Schmidt-Wulffen, *Die Kunst von heute braucht kein Haus*. In: *Die Zeit*, Nr. 13, 25.3.1999, S. 55.

Subjekt macht – autonom in dem oben beschriebenen Sinn: als Akteur in einem Feld von Interdependenzen und Relationen. Es gibt keinen Grund, warum die sogenannten Machtstrukturen und -verhältnisse, von denen so oft die Rede ist, sich grundsätzlich der Erkennbarkeit entziehen sollen. Sie tun es nicht, wie Bennett selbst zeigt. Es gibt folglich auch keinen Grund, warum das Museum als Ort der Bildung im Humboldt'schen Sinn – Bildung zur Selbst- wie zur Welterkenntnis – nicht der Ort sein soll, an dem auch jene Verhältnisse erkennbar und damit kritisierbar werden, die seine innere Struktur, die Wahl der Exponate und der Hängung, die räumliche Ordnung und seinen Ort im gesellschaftlichen Zusammenhang bestimmen.

Dies bedeutet wiederum nicht, dass im Umkehrschluss alle Museen den Grad an Beteiligung seiner Besucherinnen und Besucher ermöglichen, der wünschenswert wäre. Viele Museen sind in der Tat sterbenslangweilige, betrübliche Anhäufungen von Artefakten, Objekten, Dokumenten und Werken, die eher kuratorische Ratlosigkeit angesichts der Fülle überlieferten Kulturguts, Indifferenz und blanke Verantwortungslosigkeit verraten als Sinn und Leidenschaft für die Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser Objekte und ihrem Gehalt. Insofern ist die Art und Weise, wie ein Museum geführt wird, wie es mit seinen Besucherinnen und Besuchern umgeht, welche Aufmerksamkeit es der Interaktion und Vermittlung widmet, immer auch ein Indiz dafür, wie eine Gesellschaft im Ganzen verfasst ist. Wo Besucherinnen und Besucher wie ungebetene Gäste oder lästige Bittsteller behandelt werden, die von uniformierten Wachen mit der Trillerpfeife zur Ordnung gerufen werden, sobald sie die Stimme zu normaler Gesprächslautstärke erheben, und wo Schulklassen im Laufschrift durch Museumssäle gejagt werden, ohne auch nur einmal Atem schöpfen zu können, um eine Frage zu stellen, spiegeln diese Verhältnisse einen außerhalb der Museumsmauern gewonnenen Befund: dass der Stand der gesellschaftlichen Entwicklung nicht weit über das hinausgediehen sei, was man post-feudalistisch nennen kann. Gerade dann aber erweist sich die Rede vom emanzipatorischen Potenzial des Museums als umso dringender und begründeter.

## DAS MUSEUM DER ZUKUNFT

Es ist unwahrscheinlich, dass das Museum der Zukunft einen der zentralen Kritikpunkte de Quincys wird entkräften können: den, vom gesellschaftlichen Leben abgeschnitten zu sein. Das Museum, auch das von Giedion imaginierte lebendige Museum, wird sich bis zu einem gewissen Grad immer von seiner gesellschaftlichen Umwelt unterscheiden müssen. Es entzieht dem Markt, auf dem Waren und Leistungen getauscht werden, einzelne Objekte, um sie vor der Vernutzung zu bewahren. Die Stille, die Merleau-Ponty beklagt, ist die Stille eines Ortes, an dem mit Vehemenz gegen das Verstreichen der Zeit gearbeitet wird. Insofern ist er weniger ein Ort des Todes, als vielmehr ein Ort, in dem Zeit stillgestellt werden soll, um dem Tod zu entgehen. Doch wie auch immer man diesen Sachverhalt verstehen will, es gehört zur Logik des Museums, dass es, was das Werk von der Welt trennt – die ästhetische Differenz – in die Form einer Trennung von der gesellschaftlichen Umwelt übersetzt. Wo das Museum nur als Erweiterung allgemeiner gesellschaftlicher Verhältnisse des Tauschs und der Ausübung von Macht fungiert oder so verstanden wird, verfehlt es, was seine Funktion sein kann: Es hört auf, der Ort zu sein, an dem Bildung als Emanzipationsprozess erfahren, eingeübt, praktiziert und an dem modellhaft die Auseinandersetzung mit dem Staat erprobt werden kann. Modelle zeichnen sich dadurch aus, dass sie Erkenntnismöglichkeiten bereithalten, weil sie eine Differenz zu dem aufweisen, auf das sie sich beziehen.<sup>40</sup> Es ist dann zu fragen, ob, sofern der Transgressionsimperativ, der die Diskussion der Moderne prägt, Wirklichkeit werden würde, der heuristische Wert der Kunst und damit auch der Wert der Institutionen, welche sich dem Bewahren, Zeigen und Vermitteln der

---

<sup>40</sup> Klaus Dieter Wüsteneck, *Zur philosophischen Verallgemeinerung und Bestimmung des Modellbegriffs*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 11 (1963), S. 1504-1523; S. 1522 f.: »Ein Modell ist ein System, das als Repräsentant eines komplizierten Originals auf Grund mit diesem gemeinsamer, für eine bestimmte Aufgabe wesentlicher Eigenschaften von einem dritten System benutzt, ausgewählt oder geschaffen wird, um letzterem die Erfassung oder Beherrschung des Originals zu ermöglichen oder zu erleichtern beziehungsweise um es zu ersetzen.«

Kunst widmen, noch gewahrt bleibe. Wo nichts mehr zu unterscheiden ist, gibt es nichts mehr zu erkennen.

Es wird sich in der Zukunft die Einsicht durchgesetzt haben, dass Bildung als Emanzipationsgeschehen kein Spaß ist, den man sich leistet, wenn die ökonomische Situation es erlaubt, sondern dass Bildung und Erziehung unabdingbare Voraussetzungen dafür darstellen, dass Gesellschaften prosperieren, und zwar auf eine Weise, die auch den Schwächsten soziale Mobilität durch Teilhabe an Wohlstand ermöglicht.<sup>41</sup> Daraus resultiert die Verantwortlichkeit des Staates, Institutionen wie die des Museums zu fördern und zu unterhalten. Bildung ist – und hier kehren wir zu den grundlegenden Bemerkungen Humboldts zurück – Aufgabe der öffentlichen Hand und keine Angelegenheit privater Anbieter, die auf dem Markt miteinander um Kunden konkurrieren und sich ihrer Verantwortlichkeit entledigen, sobald der Markt nicht mehr genügend Profit abwirft. Will der Staat sein Interesse sowohl an der Sozial- als auch an der Systemintegration seiner Bürger erfolgreich verfolgen, muss er die Institutionen finanzieren, die diese Aufgabe zu übernehmen in der Lage sind.

Unter den Museen der Zukunft wird es keine ethnologischen Museen mehr geben. Die völlig willkürliche Unterscheidung zwischen Museen für Kunst und für Ethnographica, zwischen Museen für Ostasiatische oder Ägyptische oder Indische Kunst einerseits und Völkerkundlichen Sammlungen andererseits, in denen »tribale« Objekte aufbewahrt und ausgestellt werden, wird sich als unhaltbar erweisen. Nicht, weil alles gleich sein soll; nicht, weil alles in den grundsätzlich assimilativen, und dadurch eben auch repressiven westlichen Kunstbegriff integriert werden kann; nicht, weil gemäß dem modernen Transgressionsimperativ auch dem bisher vom Kunstbegriff Ausgeschlossenen nun ästhetische Würdigung zuteilwerden soll, wird es gemeinsame Häuser für Werke, Objekte, Artefakte aus allen Teilen der Welt geben; sondern weil die Einsicht dämmert, dass das Fremde ein Äquivalent im Eigenen hat und das Eigene eine Parallele im Fremden; dass die Erkenntnis des Selbst

---

<sup>41</sup> Vgl. Amartya Sen, *Development as Freedom*, New Delhi 2000.



nur anhand des Fremden möglich ist, und dass das Fremde das Gemeinsame ist, das die vielen Unterschiedenen miteinander verbindet. Wenn die obigen Ausführungen zu Achtung und Anerkennung Bestand haben, dann wird sich die Erkenntnis durchsetzen, dass das Eigene lediglich das Fremde aus anderer Perspektive ist; dass uns ausmacht, was nicht mit uns identisch ist.

Die Museen der Zukunft, in denen die Kunst der Welt zu Hause sein wird, werden keine Globalmuseen sein, sowenig sie Universalismuseen sein werden. Alle Versuche, Geschichten einer parallelen, alternativen, anderen oder exzentrischen Moderne <sup>42</sup> zu erzählen, werden gescheitert sein, weil sich der Begriff der Moderne endgültig als völlig untauglich herausgestellt haben wird, um eine bedeutungshaltige und dem Gegenstand adäquate Geschichte der Kunst zu erzählen. Kein mühsam zusammengeschaubtes Narrativ, keine krampfhaft begründete konzeptionelle Klammer wird die Sammlungen und Ausstellungen mehr in ein Korsett pressen, das den Werken immer zu eng gewesen war. Die Museen der Zukunft werden Museen der Differenz sein. Weder vergleichbar noch unvergleichlich, werden Werke in ihrer Unterschiedenheit die Anstrengung eines ästhetischen Urteils erfordern, dass sich seiner Unbegründbarkeit bewusst ist und genau aus diesem Grund der Menschenvernunft angesonnen werden muss, um jenen »sensus communis« zu gründen, der als Basis für das Politische als Praxis der freien, vielen Unterschiedenen dienen wird.

---

<sup>42</sup> Vgl. Susanne Gaensheimer, Kathrin Beßen, Doris Krystof u.a. (Hgg.), *Museum Global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, Düsseldorf 2018/2019.

*Christoph Menke*

## Das Experiment der Freiheit

Aus dem Englischen von Kathrin Haderl

Was ist die Aufgabe öffentlicher Institutionen in der Präsentation, Wahrnehmung und Diskussion der Künste in der Gesellschaft? In meinem Vortrag möchte ich die These vertreten, dass wir diese Rolle aus einer Perspektive bestimmen sollten, die die Bedeutung der Kunst für den Prozess der Freiheit in den Blick nimmt: Die öffentlichen Institutionen für die Präsentation von Kunst sind – oder sollten es sein – Institutionen der Befreiung. Dieser Begriff und diese Behauptung erscheinen paradox: Normalerweise verstehen wir Befreiung als individuelle Errungenschaft und Institutionen als Ausführende von Regeln und Normen. Wenn wir Befreiung allerdings aus der Perspektive der Kunst betrachten, müssen wir notwendigerweise auch eine transindividuelle Dimension in unsere Überlegungen einbeziehen: Befreiung kann nicht durch ein handelndes Individuum erreicht oder hergestellt werden. Sie ist vielmehr Teil eines Prozesses, der über das Individuum hinausgeht und es dadurch transformiert. Befreiung ist die Bezeichnung für einen Prozess, der sich zwischen dem Individuum und seinem Anderen vollzieht und der daher auf die Außenwelt mit ihren Herausforderungen und Möglichkeiten angewiesen ist.

Die vorstehende These möchte ich in drei Schritten erläutern. Im ersten Schritt geht es um eine Klärung der Idee der Befreiung: Was bedeutet es, Freiheit als Prozess (und nicht als Zustand oder Eigenschaft) zu verstehen, und wie ist ein solcher Prozess der Befreiung möglich? Diese Fragen will ich im Ausgang von Hegels radikaler Theorie der Bildung (der Erziehung oder Subjektbildung im weitesten Sinne) als Befreiung diskutieren. Im zweiten Schritt müssen wir uns Klarheit über die Rolle der Künste und der ästhetischen Erfahrung in diesem Prozess der Freiheit verschaffen. An dieser Stelle will ich die These vertreten, dass diese Rolle der Künste am besten durch ihre Bestimmung als Experiment gefasst werden kann. Hieraus ergibt sich, dass die Rolle öffentlicher

Institutionen für die Präsentation von Kunst darin liegt, den Raum und die Zeit für Experimente der Befreiung bereitzustellen. In einem kurzen abschließenden Schritt will ich auf meine Frage zurückkommen und erläutern, warum sich hieraus ergibt, dass die Rolle öffentlicher Institutionen für die Präsentation von Kunst darin liegt, den Raum und die Zeit für Experimente der Befreiung bereitzustellen.

## I. DAS PARADOX DER BEFREIUNG<sup>1</sup>

(i) Befreiung ist Selbstbefreiung. – Was bedeutet es, frei zu sein? Welcher Zustand des Seins ist die Freiheit? Wie fühlt es sich an, frei zu sein? Die Antwort darauf lautet, dass niemand jemals frei ist: Freiheit existiert nicht. Der Grund liegt nicht darin, dass Freiheit eine Illusion ist und wir in der »Wirklichkeit« – derjenigen Wirklichkeit, die von den Wissenschaften beschrieben und erläutert wird – ausschließlich von Mechanismen bestimmt werden. Vielmehr gibt es keine Freiheit, weil Freiheit keine Eigenschaft oder Qualität ist. Das Sein von Freiheit ist (in) ihr(em) Werden: frei zu sein bedeutet frei zu werden. Freiheit ist keine Voraussetzung, sondern ein Prozess; Freiheit ist der Prozess des Werdens von Freiheit.

Doch wie wird man frei, oder wie kann man frei werden? Eine klassische Antwort lautet, Freiheit als etwas zu betrachten, das uns gegeben wird: Dann ist (oder wäre) die Freiheit ein Geschenk. Ein paradigmatischer Fall ist die Befreiung des Sklaven durch seinen Herrn. Der Sklave erlangt seine Freiheit, weil sein Herr ihn in die Freiheit entlässt. Der Herr gibt den Sklaven frei, oder der Herr gibt dem Sklaven seine Freiheit. In diesem Modell ist das Freiwerden des Unterdrückten an die Entscheidung des Unterdrückers geknüpft, diese Freiheit zu gewähren. Das Werden der Freiheit hängt dabei vom Willen und von der Entscheidung eines Anderen ab. Der Sklave, der durch die Entscheidung

---

<sup>1</sup> Ich verzichte in diesem Abschnitt auf Verweise auf Hegels Werke; ausführlichere Erläuterungen finden sich in »Hegels Theorie der Befreiung. Gesetz, Freiheit, Geschichte, Gesellschaft«, in: Christian Schmidt (Hg.), *Können wir der Geschichte entkommen? Geschichtsphilosophie am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2013, S. 60-81.

seines Herrn befreit wurde, bleibt unfrei. Freiheit kann demnach nicht von einem Anderen gegeben werden, sondern nur aus sich selbst heraus entstehen. Wenn Freiheit der Prozess ihres Werdens ist, dann muss ihr Werden selbst bereits ein Akt der Freiheit sein. Freiheit ist der Akt des Freimachens. Wir sind nur dann frei, wenn wir uns frei machen. Freiheit besteht in dem Akt der Selbstbefreiung.

Anders ausgedrückt könnte man auch sagen, dass Freiheit nicht positiv ist – kein positiver Zustand, etwas das gegeben wird. Freiheit ist vielmehr negativ und besteht in der unendlichen Wiederholung der Negation von Unfreiheit. Die Tatsache, dass Freiheit Befreiung ist, bestimmt ihre Negativität: Freiheit ist im Wesentlichen eine negative Kraft, die dazu befähigt, die Bedingungen der Abhängigkeit, Herrschaft, Unterdrückung auszuhandeln. Freiheit besteht lediglich in der andauernden Revolte gegen die Unfreiheit.

(ii) Der Zyklus der Befreiung. – Mit der radikalen Definition von Freiheit als Selbstbefreiung stellt sich ein scheinbar unlösbares Problem, mit dem der gesamte Ansatz ad absurdum geführt werden könnte. Das Problem liegt in der Zirkularität. Es gestaltet sich wie folgt: Die Befreiung, die zur eigenen Freiheit führt, muss aus eigenen Kräften erfolgen; Befreiung bedeutet Selbstbefreiung. Freiheit bildet allerdings die Voraussetzung für jede Tat oder jeden Akt. Freiheit muss bereits zu Beginn existieren. Die Idee der Befreiung scheint von Grund auf in ein Paradox verstrickt. Wenn Freiheit Selbstbefreiung bedeutet, wer ist dann das Selbst, das »Subjekt«, das diesen Akt vollbringen kann? Das Subjekt, das tatsächlich in der Lage ist, sich zu befreien, muss dies gar nicht tun (weil es bereits frei ist), wohingegen das Subjekt, das sich tatsächlich befreien müsste, niemals dazu in der Lage sein wird (weil es noch nicht frei ist).

(iii) Soziale Identität. – Dieser Kreislauf lässt sich durch ein besseres Verständnis der Bedingungen der Unfreiheit, Knechtschaft oder Herrschaft (aus der wir uns befreien wollen) durchbrechen. Auf den ersten Blick scheint die Herrschaft von außen zu kommen: eine (Person, Gruppe, Klasse) herrscht über die andere. Doch Michael Walzer zufolge ist keine alte Ordnung ausschließlich repressiv, sie ist auch verführerisch.

Sie ist deshalb verführerisch, weil sie definiert, wer wir sind: was wir begehren, wünschen, wissen und denken. Herrschaft kommt nicht nur von außen, sondern auch von innen, als Gewohnheit der Knechtschaft. Das Fundament für die Vervielfältigung von Herrschaftsordnungen liegt daher in den Gewohnheiten, die uns ausmachen: unsere Identität als Mitglieder der Gesellschaft. Die sozial definierte Identität des Subjekts bildet die Grundlage seiner Beherrschung. Oder die Grundlage für seine Beherrschung liegt im beherrschten Subjekt selbst: indem es sich im Besitz einer Identität befindet und von dieser definiert wird. Einer Identität, die auf Mechanismen der Gewöhnung zurückgeht.

Dies vermittelt erstens ein besseres Verständnis des Prozesses der Selbstbefreiung. Dabei geht es um einen Bruch mit Gewohnheiten, mit dem was (oder wer) wir für gewöhnlich sind, mit unseren Identitäten. Damit kommt Selbstbefreiung einer Selbsttransformierung gleich: frei werden bedeutet, sich von dem Selbst zu befreien, das man immer schon ist. Selbstbefreiung ist als Befreiung des Selbst von seiner eigenen Identität zu betrachten. Zweitens und darüber hinaus weist diese Klärung der Bedingung der Unfreiheit (als soziale Identität oder Gewohnheit) den Weg aus dem Zyklus der Selbstbefreiung.

(iv) »Bildung« – Der Schlüssel zu dieser Lösung liegt in einer Analyse der Prozesse, die der Bildung von Gewohnheiten oder Identitäten zugrunde liegen. Für mich ist dies eine der wichtigsten Erkenntnisse aus Hegels Begriff der Bildung. Bildung ist die Bildung des Subjekts. Subjektbildung meint den Erwerb von Fähigkeiten im Werden eines Mitglieds der Gesellschaft, eines kompetenten Teilnehmers sozialer Praktiken. Diese Fähigkeiten definieren unsere Identität, an die wir gebunden sind und von der wir uns daher befreien müssen (und wollen). Doch die Bildung des Subjekts, die Herausbildung seiner sozialen Identität, war als solche bereits ein Prozess der Befreiung. Ausgehend von dieser Erkenntnis erhält der Zyklus der Befreiung eine völlig neue (und weniger teuflische oder widersprüchliche) Form, die einen Ausweg verspricht. Im Begriff der Bildung liegt die folgende Erkenntnis: Die soziale Identität, von der sich ein Subjekt befreien muss, ist selbst das Ergebnis einer früheren Befreiung. Vor dem gegenwärtigen Akt der Befreiung gibt (oder gab) es

immer eine (Vor) Geschichte der Befreiung. Im Begriff Bildung liegt die Einsicht, dass die Befreiung einer radikalen Vergeschichtlichung bedarf. Die Zukunft der Befreiung (die Möglichkeit der Selbstbefreiung) wird von ihrer Vorgeschichte bestimmt.

(v) Negativität und Disziplin. – Bildung als Subjektbildung ist der Prozess des Übergangs von einem Naturwesen zu einem Kultur- oder Gesellschaftswesen, von einem menschlichen Wesen als Naturwesen zu einem sozialen Teilnehmer. Dieser Prozess erfolgt in zwei Schritten. Zum einen geht es darum, mit der natürlichen Notwendigkeit und der Bestimmung durch die eigenen natürlichen Antriebe (Instinkte, Bedürfnisse usw.) zu brechen. Es geht darum, sich die Kraft der Negativität zu eigen zu machen. Nach Hegel kann sich der Geist »von allem Äußerlichen und seiner eigenen Äußerlichkeit, seinem Dasein selbst abstrahieren«. Dies ist die »polemische« Freiheit eines Subjekts, sich von »äußerlichen« Festlegungen, also von natürlich vorgegebenen Festlegungen, unterscheiden zu können – die Macht zur Brechung der Macht der Natur zu besitzen. Zum anderen entsteht die Kraft der Negativität über oder gegen die Natur nur durch den Erwerb sozialer Fähigkeiten durch die Ertüchtigung des eigenen Körpers und Geistes. Dies ist die »harte Arbeit gegen die [...] Unmittelbarkeit der Begierde« (Hegel), die nur durch tatsächliche Bearbeitung, durch Arbeit möglich ist. Arbeit bedeutet soziale Disziplin. Bildung als Bildung des Subjekts besteht damit in der Unterwerfung unter die bestimmenden Kräfte sozialer Formen und Normen.

Bildung hat also zwei Seiten: a. das Entgegensetzen einer Kraft der Negativität (gegen die Natur); Freiheit von Festlegung; b. das Hervorbringen einer neuen Naturform, einer zweiten Natur, einer neuen sozialen Form der Notwendigkeit. Bildung steht daher für Negativität gegen Notwendigkeit und für Doppelung oder Verdoppelung der Notwendigkeit. Bildung ist der Weg von einer Notwendigkeit zur anderen. Dieser Weg führt über die Negativität: Bildung ist der Weg von der natürlichen Negativität zur sozialen Notwendigkeit. Sie ist Disziplin und Befreiung zugleich.

(vi) »Höhere Befreiung« – Hegel stellt die These auf, dass dieses Paradoxon der Bildung zugleich auch die Lösung für das Problem der Selbstbefreiung liefert. Er beschreibt es als Dialektik der Bildung und nennt es die »Arbeit der höheren Befreiung«.

Das Problem der Selbstbefreiung liegt in der Frage, wie das Subjekt mit seiner sozial definierten Identität brechen kann, wenn alles, was das Subjekt tun kann, von den Fähigkeiten bestimmt wird, die es im Verlauf seiner sozialen Formierung erworben hat. Das Konzept der Bildung liefert darauf die Antwort, dass wir mit unseren sozialen Identitäten nur brechen können, wenn wir aus unserer sozial definierten Form zu dem Moment und zu der Kraft des Bruchs mit der Natur zurückkehren, die dieser sozialen Form zugrunde liegt. Selbstverständlich ist damit keine Rückkehr zur Natur gemeint; eine höhere Befreiung von der sozialen Herrschaft ist nicht in der Natur zu finden (denn die Natur ist eine Ordnung der Notwendigkeit). Doch auch in der Gesellschaft lässt sie sich nicht ausmachen. Höhere Befreiung lässt sich nur in der Mitte zwischen Natur und Gesellschaft finden. Bildung führt nicht nur von einer Ordnung der Notwendigkeit zu einer anderen. Wenn Bildung die Ordnung der Notwendigkeit verdoppelt, teilt sie zugleich auch die Notwendigkeit in zwei Teile. Durch Bildung öffnet sich ein Abgrund zwischen der einen Ordnung der Notwendigkeit und der anderen Ordnung der Notwendigkeit. Dieses Potential der radikalen Freiheit gewinnen wir mit der Bildung und können es für die »Arbeit der höheren Befreiung« von der sozialen Disziplinierung nutzen. Es ist die Freiheit, die in der Mitte von Natur und Gesellschaft liegt.

(vii) Höhere Befreiung ist zweite Befreiung, oder Befreiung ist die Wiederholung der Befreiung. – Die Arbeit der höheren Befreiung besteht in der kontinuierlichen Negation; indem die Kraft der Negativität nicht auf die Notwendigkeiten der Natur beschränkt wird; indem man nicht bei der Hervorbringung sozialer Formen und Identitäten endet; indem man einfach nicht aufhört – indem man die Befreiung fortsetzt. Bildung als höhere Befreiung ist unendliche Befreiung oder Befreiung, die von Dauer ist. Oder aber höhere Befreiung ist Befreiung, die gegen sich selbst gerichtet ist. Die höhere Arbeit der Befreiung besteht darin, den

ersten Akt der Befreiung, der den Übergang von der natürlichen zur sozialen Notwendigkeit ermöglicht, durchzuarbeiten. »Durcharbeiten« bedeutet Wiederholen. Die höhere Befreiung ist eine Wiederholung der sozialen Formierung in Form einer Disziplinierung. Die disziplinarische Ersetzung natürlicher durch soziale Notwendigkeit hätte niemals in Freiheit erfolgen können, soll eine solche Ersetzung doch in erster Linie in die Freiheit führen. Um jedoch in die Freiheit führen zu können, muss die soziale Disziplinierung retrospektiv von denjenigen, die ihr unterworfen waren, nachvollzogen werden. Auf diese Weise machen sie den Prozess ihrer Formierung nachträglich zu ihrem eigenen Akt; sie reproduzieren ihre Formierung als (wäre es ein) Akt der Freiheit (obwohl Freiheit in Wirklichkeit ein Ergebnis dieses Prozesses ist). Im Verlauf dieser befreienden Reproduktion der eigenen sozialen Formierung kehrt die Befreiung im Moment des Bruchs mit der natürlichen Notwendigkeit zum Ursprung des Sozialen zurück. Die Reproduktion der sozialen Formierung ist befreiend, weil (oder wodurch) sie die ursprüngliche Kraft der Negativität wiederbelebt und nachempfindet. Bei der Befreiung werden soziale Formen und Normen in eine Unbestimmtheit der Formlosigkeit aufgelöst und aus diesem Abgrund neu hervorgebracht. Die Arbeit der höheren Befreiung ist das Experiment der Freiheit: die experimentelle Nachstellung der sozialen Formierung des Subjekts als Akt der Freiheit.

## II. ÄSTHETISCHE EXPERIMENTE

Ich bin Hegels radikalem Programm einer Entfaltung der Dialektik der Bildung, der Bildung des Subjekts, bis zu dem Punkt gefolgt, an dem sich die Notwendigkeit ergab, eine Idee zu entwickeln, die über den Rahmen des dialektischen Denkens und damit über Hegels Philosophie als solche hinausführt. Es geht um die Idee des Experimentierens: Die »höhere Befreiung«, von der Hegel spricht, kann nur als experimentelle Wiederholung der Bildung des Subjekts gesehen werden. Die Wiederholung seiner sozialen Formierung ist dann ein Akt der Befreiung, wenn das Subjekt damit an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt, nämlich an den Abgrund zwischen Natur und Gesellschaft oder Kultur. Der



zwischen zwei verschiedenen Ordnungen, zwei verschiedenen Formen von Festlegungen liegende Abgrund zwischen Natur und Gesellschaft oder Kultur ist ein Moment der radikalen Unbestimmtheit oder Negativität als Zeitpunkt und Ort der Abwesenheit, der Negation jedweder Festlegung. Die »höhere Befreiung« als wahre Idee der Bildung besteht demzufolge in einem Nachempfinden des Abgrunds, der am Ursprung des Subjekts liegt, durch das Subjekt. Ohne dieses radikale Experiment ist keine Befreiung möglich: Das Subjekt muss den gefährlichen, riskanten Schritt wagen, seine Herkunft, seine soziale Form hinter sich zu lassen, um über sich hinauszugehen. – Doch wie ist ein solches Experiment überhaupt vorstellbar?

Eine Antwort auf diese Frage liefert die Ästhetik, die spezifisch moderne Form des Nachdenkens über die Kunst: Die Idee des radikalen Experiments und damit der Befreiung beruht auf ästhetischen Erwägungen. Aus diesem Grund möchte ich folgende These aufstellen: Die »Arbeit der höheren Befreiung« kann ohne die ästhetische Praxis der Erfahrung der Kunst weder verstanden noch praktiziert werden; ohne die Erfahrung der Kunst gibt es auch keine Selbstbefreiung. Denn die richtig verstandene und praktizierte Erfahrung der Kunst ist ein radikales Experiment; ästhetische Erfahrung erfordert radikales Experimentieren. – Dies gilt in zweierlei Hinsicht:

Es gilt zum einen, weil jedes Kunstwerk ein Experiment ist: Es ist ein Experiment der Kunst; ein Versuch, ob man so Kunst machen kann, ja sogar, ob man sie überhaupt machen kann. Jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil jedes Kunstwerk bei null beginnt – ein Kunstwerk, das nicht bei null beginnt, sondern die Kunst für gesichert und gegeben hält, ist gar keins. Jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil es die Möglichkeit der Kunst erprobt. Es erprobt die Möglichkeit, etwas, ein Werk aus dem Nichts, aus der radikalen Unbestimmtheit zu schaffen. Weil diese Möglichkeit ebenso sehr eine Unmöglichkeit ist – denn es geht um einen Zustand der Formlosigkeit und damit der Werklosigkeit, des »Désoeuvrement« oder der »Entwerkung« (Foucault) – ist die Existenz, also die Hervorbringung des Kunstwerks grundsätzlich ungewiss.

Das Kunstwerk ist in seinem Wesen ein Experiment, weil nichts garantiert haben kann, dass es wirklich geworden ist.

Doch die ästhetische Erfahrung ist nicht nur die Erfahrung mit dem Experiment, welches das Kunstwerk vollbringt (oder vielmehr welches das Kunstwerk ist). Ästhetische Erfahrung ist auch ein Experiment des Lebens. Wer ein Kunstwerk macht und wer ein Kunstwerk erfährt, wer zu komponieren, spielen, singen, dichten oder malen anfängt und wer dabei zuhört, zusieht und folgt, ist darin ästhetisch tätig, aber er übt diese ästhetische Tätigkeit in seinem Leben aus. Wer ein Kunstwerk macht und wer ein Kunstwerk erfährt, steht vor der Frage, wie er mit und nach diesen Werken leben will und kann. Er steht vor der Frage, welchen Ort er der ästhetischen Tätigkeit in seinem Leben geben will und kann – und ob diese Tätigkeit sich auf diesen Ort begrenzen lässt. Er steht also vor der Frage, was die ästhetische Tätigkeit, die er tut, mit ihm tut.

Jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil es nach der Möglichkeit der Kunst fragt, und jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil es, als ein Gegenstand ästhetischer Tätigkeiten, die von jemandem in seinem Leben vollzogen werden, nach der Möglichkeit des Lebens mit oder nach der Kunst fragt. Ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung mit einem Experiment, und es macht das Leben des erfahrenden Selbst zu einem Experiment.

*(i) Das Experiment der Kunst*

Das Konzept des Experiments stammt aus den empirischen, den Naturwissenschaften. Hier bezieht es sich auf die Verfahren des Erkenntnisgewinns: Jemand führt ein Experiment durch, um herauszufinden, was eine Sache ist und wie sie sich verhält. Um dies herauszufinden, muss er handeln: Zu experimentieren heißt, Konstellationen, Situationen, Arrangements herzustellen, in denen sodann etwas geschieht und sich zu erkennen gibt. Der Experimentator stellt aktiv etwas her und setzt sich – passiv, rezeptiv – einem Geschehen aus. Das Experiment verbindet Rezeptivität mit Aktivität.

Im wissenschaftlichen Experiment nimmt diese Verbindung eine hierarchische Form an: Das Experiment bindet Rezeptivität an Aktivität. Im wissenschaftlichen Experiment organisiert sich die Erfahrung derart, dass seine Rezeptivität die Form eines subjektiv kontrollierten Prozesses annimmt. Es verwandelt die Rezeptivität selbst in eine Aktivität, deren Form durch das experimentierende Subjekt bestimmt wird. Laut Kant will der Experimentator von der Natur »belehrt [...] werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen läßt, was der Lehrer will, sondern eines bestellten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt.«<sup>2</sup> Im wissenschaftlichen Experiment behält das Subjekt die Kontrolle sogar über seine eigene Rezeptivität: Wie ein Richter mit dem Gesetz in der Hand trägt ein wissenschaftlicher Experimentator die Geschehnisse in eine vorgegebene Form ein. Das heißt nach Kant ein Experiment machen: Die Aussagen von Zeugen aufzunehmen und sie dabei in eine Form zu bringen, die sie dem Gesetz subsumierbar macht. Die Rezeptivität der Erfahrung vollzieht sich mithin zu Bedingungen des Gesetzes – oder sie führt gar nicht zu einer Erfahrung, sondern produziert nur Zufälliges, Zusammenhangsloses, Geräusch. Das wissenschaftliche Experiment ist nach Kant mithin genau die Weise, sich rezeptiv einem Geschehen auszusetzen, die sicherzustellen vermag, dass die Gesetze des Subjekts leitend bleiben. Rezeptivität ist hier ein Zug in, oder besser eine Vollzugweise der gesetzlichen Aktivität des Subjekts. Im Experiment gestaltet es sich so, »dass die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt« (Ebd., S. 11).

Beim ästhetischen Experiment ist dieses Verhältnis umgekehrt: Das ästhetische Experiment ist das Experiment mit der Umkehrung der Praxis des Wissens und ihres Modus der Subjektivität.<sup>3</sup> Denn in der

---

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Berliner Ausgabe 2013, 2. Auflage, Edition Holzinger, S. 11.

<sup>3</sup> Ich gehe an dieser Stelle nicht näher auf die Frage ein, ob sich Kants Konzept tatsächlich auf die wissenschaftliche *Praxis* anwenden lässt. Gemäß einer Gegenthese besteht die eigentliche Funktion des wissenschaftlichen Experiments in der »Erzeugung von Differenzen«. Siehe hierzu Hans-Jörg

ästhetischen Erfahrung stehen die Rezeptivität der Sinnlichkeit und die gesetzliche Aktivität des Subjekts in einem ganz anderen, ja entgegengesetzten Verhältnis als nach Kant in der wissenschaftlichen Erfahrung. Aus diesem Grund (und somit) begreift Kant den ästhetischen Zustand als Zustand der Freiheit: In der ästhetischen Erfahrung wird das hierarchische, unterordnende Verhältnis zwischen der gesetzlichen Aktivität des Subjekts und seiner Rezeptivität unterbrochen. Im ästhetischen Zustand sind der Rezeptivität – und insbesondere der Vorstellungskraft – keine Grenzen gesetzt. Sie ist frei, weil sie nicht von außen durch die Gesetze oder die Konzepte des Verstehens geleitet wird: »D. i. weil eben darin, daß die Einbildungskraft ohne Begriff schematisiert, die [ästhetische] Freiheit derselben besteht.«<sup>4</sup> Ästhetische Freiheit ist die Freiheit der Vorstellungskraft von der gesetzgebenden Macht des rationalen Subjekts.

Im Folgenden möchte ich die Definition Kants von der ästhetischen Freiheit im Sinne Nietzsches auslegen (und damit in einem Sinne, der über Kant hinausgeht). Nietzsche definiert in seiner Radikalisierung von Kants Begriff der ästhetischen Freiheit den ästhetischen Zustand als einen Zustand, der in seiner Rezeptivität oder Einbildungskraft nicht länger durch das Gesetz geleitet ist (wie es laut Kants juridischer Metapher beim wissenschaftlichen Experiment der Fall sein sollte) und somit auch nicht mehr als die selbstbestimmte Aktivität des Subjekts, als Hervorbringung »nach [seinem] Entwurf« verstanden werden kann. Nach Nietzsche ist das ästhetische freie Spiel der Einbildungskraft nicht länger der selbstbewusste und selbstbestimmte Akt eines Subjekts. Die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft ist vielmehr genau der Zustand, den Platon als Enthusiasmus oder Begeisterung und danach Nietzsche als Rauschzustand (oder Rausch) bezeichnet haben. Das freie Spiel der Einbildungskraft ist die eigene Tätigkeit in einem Subjekt, die jedoch nicht durch das Subjekt, durch das Gesetz, das es sich gibt und

---

Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 280

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berliner Ausgabe 2014, 3. Auflage, Edition Holzinger, S. 102.

das es befolgt, geleitet ist. Es ist (wie ich anregen möchte) nicht die Verwirklichung eines Vermögens, sondern die Entfaltung einer »Kraft«.<sup>5</sup>

Das erklärt, weshalb die Kunst ein Experiment ist. Selbstverständlich ist Kunst auch selbstbewusste, planvolle Tätigkeit, die aufgrund von Wissen ausgeführt wird. Das Ziel der Kunst als einer solchen Tätigkeit ist die Hervorbringung von Formen, Formen der Darstellung (als Darstellung von Formen: der Formen des Lebens). Doch in der Kunst geht die selbstbewusste Tätigkeit der Hervorbringung von Formen durch die Freiheit der Einbildungskraft hindurch: Sie ist ein Hervorbringen von Formen aus der und durch die Freiheit der Einbildungskraft. Diese Freiheit ist formlos. Die Freiheit der Einbildungskraft ist das – in sich unendliche – Spiel der Formbildung, der Formaflösung, der Formumbildung, der Formneubildung. Dieses ästhetische Spiel bringt kein Werk (der Kunst) hervor, weil es nichts hervorbringt, das es nicht in eben demselben Zug wieder auflöst und verwandelt. Die Aktivität der Kunst besteht daher darin, Formen aus Formlosigkeit hervorzubringen. Das ist das Experiment, das die Tätigkeit der Kunst, will sie gelingen, stets wieder neu durchführen muss: Sie muss sich im Prozess der Formierung dem aussetzen, was ihr Ziel, das Hervorbringen von Formen, in Frage stellt. Das künstlerische Experiment ist immer ein Experiment mit dem Bruch der Form – nicht aber durch eine andere, neue Form, sondern durch keine Form, durch die Formlosigkeit oder Unform als den Grund der Form.

Nach Kant soll das wissenschaftliche Experiment sicherstellen, dass das Subjekt in der empirischen Erfahrung nach eigenem Gesetz hervorbringend ist und bleibt. Die Kunst dagegen erweist sich als das Experiment mit dem Zusammenbruch dieser Gewissheit, die das wissenschaftliche Experiment gerade verschaffen soll. Die Kunst ist ebendeshalb, in jedem Moment neu und wieder, ein Experiment, weil sie diese Gewissheit niemals, auch oder insbesondere nicht in ihrem Gelingen, erlangt. Das ist der radikal neue Sinn, den die Ästhetik dem Begriff des Experiments gibt. Das Experiment ist ein Hervorbringen, das sich dem Selbst-

---

<sup>5</sup> Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin: Suhrkamp 2017.

verlust in der ästhetischen Freiheit der Einbildungskraft aussetzt: das Experiment der Formgebung aus der Freiheit der Formlosigkeit; das Experiment einer Handlung aus dem Verlust der Handlungsfähigkeit.

*(ii) Zum Beispiel Schauspielen*

Weil die Kunst in jedem ihrer Werke ein Experiment der Freiheit ist, sind es auch die Tätigkeiten, in denen sich das Werk realisiert. So hat Nietzsche den »Prozess des Schauspielers« beschrieben.<sup>6</sup> Er ist ein zweistufiger, ein dionysisch-apolloinischer Doppelprozess. Der erste Schritt im Schauspielen besteht in einer »Verwandlung« oder »Verzauberung«, in der die »Verwandelten [...] ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig vergessen«. Das unterscheidet den Theaterschauspieler vom epischen Rhapsoden:

Dieser Prozess [...] ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. Dieser Prozess steht an dem Anfang der Entwicklung des Dramas. Hier ist etwas anderes als der Rhapsode, der mit seinen Bildern nicht verschmilzt, sondern sie, dem Maler ähnlich, mit betrachtendem Auge außer sich sieht; hier ist bereits ein Aufgeben des Individuums durch Einkehr in eine fremde Natur (Ebd., S. 55-6)

»Aufgeben des Individuums durch Einkehr in eine fremde Natur« heißt nicht empathische Einfühlung in die dramatische Figur. Mit der »fremden Natur«, in die der Schauspieler oder die Schauspielerin einkehrt, ist vielmehr seine oder ihre eigene Natur gemeint. Schauspielen beginnt mit der Rückkehr in die präsubjektive ästhetische Natur, die einen Akt des Selbstvergessens, ein »Aufgeben des Individuums« voraussetzt. Nietzsche beschreibt dies als radikale Selbstverwandlung. Die Schauspieler werden Teil des Satyrchors; »die zeitlosen, außerhalb aller Gesellschaftsphären lebenden Diener ihres Gottes« (ebd., 43-4). Der erste und grundlegende Schritt im »Prozess des Schauspielers«, wie in

---

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, neu herausgegeben, eingeleitet und interpretiert von Bernhard Greiner, 9. vollständig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Kröner 2014, S. 87.

jedem wahrhaft künstlerischen Prozess, ist »Selbentäußerung« (ebd., 54).

Dem muss aber, damit es zu Kunst, also zu einer Form, zur Darstellung (von etwas) kommt, ein zweiter Schritt folgen. Die »Verzauberung«, oder der Rausch, ist lediglich »die *Voraussetzung* aller dramatischen Kunst« (ebd., S. 52; Hervorhebung von mir). Damit es zu Kunst kommt, braucht es die »Erlösung« aus diesem Zustand – die Herauslösung, das Festhalten und Fixieren eines einzelnen Elements aus der rauschhaften »Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte«. Im zweiten Schritt hat der Schauspieler in seiner »Verzauberung« eine »Vision« (ebd.); er bringt ein Bild hervor – etwas, das sich anschauen lässt, weil es außerhalb und unabhängig von seiner rauschhaften Verzauberung besteht. Wenn sich die rauschhafte »Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte«, die der Schauspieler im ersten Schritt erfährt, als freies Spiel der Einbildungskraft verstehen lässt, in dem ein Bild im Moment seiner Bildung sich schon wieder in ein anderes, neues Bild um- und fortbildet, in dem also Werden und Vergehen in eins fallen – dann gehört es zur Kunst des Schauspielers, ein Bild aus diesem Rausch herauszulösen und es als Bild festzuhalten: sich selbst zu einem Bild zu machen, das vor anderen steht und für sie sichtbar ist.

Ebendarin besteht das Experiment des Schauspielers, oder darin ist die Kunst des Schauspielers ein Experiment: Der Schauspieler macht sich, seinen Körper, sein Sprechen, seine Bewegungen zu einem Bild – von etwas, für andere. Aber das kann der Schauspieler nur auf der Grundlage einer Selbentäußerung, einer Selbstpreisgabe an ein ihm weder bewusstes noch kontrollierbares Spiel der Kräfte. Das Bild entstammt dem Spiel der Einbildungskraft. Die Kunst des Schauspielers ist daher eine doppelte, ja widersprüchliche: die Selbstpreisgabe an das Spiel der Kräfte und das Sichherausreißen aus diesem Spiel. Die Kunst des Schauspielers ist ein Experiment, weil sie darin besteht, diesen Widerspruch auszuhalten. Vom Produkt der Kunst kann nicht wie nach Kant von dem des wissenschaftlichen Experiments gesagt werden, dass »sie [es] selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt«. Die Kunst muss ein Experi-

ment sein, weil ihre Hervorbringung von Form aus der Selbstentäußerung geschieht.

### *(iii) Das Experiment des Lebens*

Das ästhetische Experiment der Kunst lässt sich aus zwei verschiedenen Richtungen betrachten: Zum einen in dem Versuch, seine Kraft und sein Wirken auf das Feld der Künste zu beschränken. Das ästhetische Experiment mit dem Hervorbringen einer Form aus dem freien Spiel der Einbildungskraft, aus dem Abgrund der Formlosigkeit, wäre somit ein Privileg, oder eine Besonderheit, der isolierten kulturellen Sphäre, die wir in der westlichen Moderne als Künste bezeichnen. Es bliebe ohne weitere Folgen. Den Gegenentwurf bringt Nietzsche mit einer programmatischen Formel zum Ausdruck, die er zu Beginn seiner philosophischen Überlegungen prägte. Laut dieser Formel besteht das dringlichste Problem darin, »die Kultur zu unserer Musik zu finden«<sup>7</sup>; das Problem liegt darin, eine Kultur, eine Form des Lebens zu finden oder zu erfinden, die der Erfahrung der Kunst genügt, dass die Form aus der Selbstaufgabe an die ästhetische Freiheit der Formlosigkeit hervorgeht. Laut Nietzsche müssen wir darüber nachdenken, wie wir unser Leben, unsere Kultur verändern, um unsere Erfahrungen in künstlerische Experimente einfließen zu lassen. Damit stellt sich die Frage, wie ein ästhetisches Experimentieren im und entsprechend mit dem Leben aussieht. Was oder wie ist das Leben in ästhetischen Experimenten? Oder was, oder wie, sind wir in ästhetischen Experimenten? Wie gestaltet sich eine (aus ästhetischer Sicht) experimentelle Form der Subjektivität?

Die ästhetischen Experimente des Lebens verändern unser Handeln: Ästhetische Experimente des Lebens zu führen bedeutet, auf experimentelle Weise zu handeln, aus dem eigenen Handeln Experimente zu machen. Ein solches Programm kann zwei Bedeutungen haben. Die

---

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, Sommer 1872 – Anfang 1873*, in: *Kritische Studienausgabe [KSA]*, hg. v. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter 1988, Bd. 7, S. 426.



erste ist oberflächlicher Natur. Bei dieser oberflächlichen Auslegung geht es bei den Experimenten des Handelns darum, mit den wirksamsten Mitteln und Wegen ein Ziel zu erreichen; es sind Experimente der Effizienz. Der Kapitalismus ist in diesem Sinne selbstverständlich eine experimentelle Form des Wirtschaftens. Sein oberstes Gebot lautet: Du musst experimentieren, du musst neue, effizientere Wege des Verhaltens, Denkens, Begehrens, Lebens erproben.<sup>8</sup> Bei der zweiten Auslegung, die der ersten unmittelbar widerspricht, bezieht sich das Experiment nicht auf Instrumente des Handelns, sondern auf die eigentliche Form der Handlung. In der zweiten Lesart ist das Experiment nicht instrumentell, sondern ontologisch (oder es ist nicht ökonomisch, sondern ästhetisch). Es geht um eine Art des Handelns, die im Verlauf der Handlung die grundsätzliche Möglichkeit des Handelns hinterfragt.

Ein Handeln experimentell zu vollziehen bedeutet also, es so durchzuführen, dass sein Gelingen eine offene Frage ist. Das ist es für den Handelnden gewöhnlich nicht und kann es gar nicht sein. Wir sprechen dort von einer Handlung, wo ein Subjekt die Fähigkeit besitzt, ein Handeln zu vollziehen. Dies sind die Fähigkeiten, die unsere sozial bestimmten Identitäten als soziale Teilnehmer (wie in Abschnitt I weiter oben erläutert) definieren. Für solch ein fähiges Subjekt ist das Gelingen also nicht offen, sondern grundsätzlich gewährleistet (solange nichts dazwischenkommt). Im Handeln, für den Handelnden ist das Gelingen das Normale. Genau dies ist mit der Handlungsfähigkeit, also mit dem Subjektsein gemeint: das Gelingen eines Handelns zu ermöglichen. Das Handeln kann also für den Handelnden nur dort zu einem Experiment werden, wo die Normalität des Gelingens zerbrochen ist. Weil die Normalität des Gelingens aber das Handeln definiert, steht im experimentierenden Handeln nicht nur dieses oder jenes Instrument oder Mittel des Handelns auf dem Spiel (wie bei einer oberflächlichen, instrumentellen oder ökonomischen Betrachtung des experimentellen Handelns), sondern die Tatsache, und damit die Form, des Handelns

---

<sup>8</sup> Vgl. Christoph Menke, »Er muss experimentieren. Die Kunst im gegenwärtigen Kapitalismus«, in: Stefanie Heraeus (Hg.), *Hélio Oiticica. Curating the Penetráveis*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 78-91.

selbst. Die Frage, die der experimentell Handelnde sich stellt, die er sich zu stellen bereit sein muss, lautet nicht nur: Kann ich so erfolgreich handeln? Werden mich diese Schritte zum Ziel führen? Sondern: Kann ich überhaupt handeln? Bin ich – noch – ein Handelnder? Handeln im Modus des Experiments bedeutet, die Möglichkeit des Handelns und damit die Existenz der Subjektivität als solche zu einer offenen Frage zu machen.

Experimentell zu handeln, ein Experiment mit sich selbst zu machen bedeutet, zu handeln, ohne zu wissen, ob man handeln kann – Handeln im Dunkel des Nichtwissens. Dieses Nichtwissen um das eigene Handelnkönnen und damit dessen Gelingen ist zugleich ein Wissen des Wissens, ein höheres Wissen: das Wissen oder, genauer die Erfahrung, dass das Handeln, das dadurch zum Experiment wird, einer Gegenkraft ausgesetzt ist, die es unterminiert und in Frage stellt. Das Experiment, also das radikale Experiment mit sich selbst, ist ebenfalls nur dort möglich wie nötig, es kann das Experiment nur geben und es bedarf nur des Experiments, wo sich das Handelnkönnen einer Gegenkraft ausgesetzt sieht, die seine Ausübung, und damit das Gelingen des Handelns, in Frage stellt – die sie zu einer offenen Frage macht, die nicht beantwortet werden kann. Experimentell zu handeln bedeutet daher, im Leben so wie der Schauspieler auf der Bühne zu handeln.

Wenn das ästhetische Experiment des Lebens also ein Experiment mit der Handlungsfähigkeit ist, dann ist es entsprechend auch ein Experiment mit der Form der Subjektivität. Denn ein Subjekt ist nichts anderes als jemand, der handeln kann; Subjektivität bedeutet Vermögen, Vermögen bedeutet Fähigkeit. Das Subjekt übt für gewöhnlich die Fähigkeiten aus, die es erworben hat und die ihm im Zuge der Disziplinierung eingeschrieben wurden. Mit seinem gewöhnlichen Handeln, Begehren, Denken und Leben vollzieht das Subjekt eine endlose Wiederholung und damit eine kritiklose Bestätigung seiner sozial definierten Fähigkeiten, seines Subjektseins mit bestimmten sozial definierten Fähigkeiten. Nur in ästhetischen Experimenten vermag das Subjekt, seine eigene soziale Form zu hinterfragen. Experimentelles Handeln ist schließlich ein Handeln im Bewusstsein einer präsubjektiven Gegen-

kraft, der Kraft der Formlosigkeit oder der formlosen Kraft, die im Subjekt immer gegen seine eigene Form wirksam ist.

Nietzsche hat dieses experimentelle Handeln, bei dem das Subjekt seine nicht-subjektive Gegenkraft erkennt, als Beleg für eine ganz besondere Form der Tugendhaftigkeit dargestellt. Eine solche Tugendhaftigkeit schreibt er Richard Wagner zu. Er bezeichnet diese Tugend als Wagners »Treue« zu sich selbst: »dass die eine Sphäre seines Wesens [so Nietzsche über Wagner] der anderen treu blieb, aus freier selbstlosester Liebe Treue wahrte, die schöpferische schuldlose lichtere Sphäre, der dunklen unbändigen und tyrannischen«. <sup>9</sup> Diese Loyalität oder Treue ist nicht die zu sich selbst, zur eigenen Identität; sie ist demnach keine Bestätigung des eigenen Soseins, der eigenen Natur oder Bestimmung, sondern vielmehr Treue zur »dunklen unbändigen und tyrannischen« Seite – zur Gegenkraft, die das Subjekt in sich trägt. Die ästhetischen Experimente des Lebens sind, wie Experimente mit der eigentlichen Form der Subjektivität, Praktiken dieser Tugend der Treue. Mit sich selbst zu experimentieren heißt, der Kraft treu zu sein, die im Selbst gegen das Selbst als sozial definiertes Subjekt wirkt.

### III. EXPERIMENT UND INSTITUTION

Nietzsche frühe Begeisterung für Wagner und seine riskante Loyalität gegenüber dessen ästhetischer anderer Sphäre beschränkte sich keineswegs auf das Innenleben des künstlerisch kreativen Subjekts. Vielmehr ging es darum, dem ästhetischen Spiel, seiner Kraft und Freiheit im Leben treu zu bleiben. Genau darin besteht Wagners Strategie der kulturellen Transformation, wenn nicht gar kulturellen Revolution. Es geht um die Veränderung der Kultur, indem man dem ästhetischen Prozess des Hervorbringens von Form aus Unform treu bleibt, nicht nur im Akt des künstlerischen Schaffens, der Schaffung eines Kunstwerks, sondern durch Kunst, die über die Kunst hinausgeht, also im Leben. Dafür ist es notwendig, wie Nietzsche über Wagners Streben sagte,

---

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, in: KSA Bd. 1, S. 439.

»seiner Kunst eine Stätte in dieser Welt zu bereiten«. <sup>10</sup> Um die Kultur zu ändern, muss sie zunächst in der Welt präsent sein und wirken. Sie muss sich ihre Stätte in der Welt einfordern und erhalten und errichten.

Dieses Vorhaben – der Kunst eine Stätte in der Welt zu bereiten – unterscheidet sich von der Avantgarde-Idee, ein Leben mit der Kunst zu führen, in dem das Leben zur Kunst wird. Doch nach der gängigen Auffassung bleibt dieser Übergang von der Kunst zum Leben subjektivistisch und individualistisch. Es bedeutet, dass ich mein Leben zu einem fortwährenden ästhetischen Experiment machen kann – einem Experiment mit den Formen von Subjektivität, Vermögen, Identität, Liebe, Freundschaft usw. Wagners Weg, den Nietzsche mit seiner Formel beschreiben wollte, war ein ganz anderer: Er versuchte, die Kunst ins Leben zu integrieren, indem er eine Institution gründete. Der Kunst eine Stätte in dieser Welt zu bereiten heißt für Wagner, sie zu institutionalisieren, eine feste Einrichtung zu schaffen, die zu keinem anderen Zweck da ist, als die Kunst öffentlich zu präsentieren und dem ästhetischen, spielerischen, freien Umgang mit ihr einen allein für ihn reservierten Ort zu geben. Die Stätte der Kunst in der Welt muss, so Wagners Überzeugung, ein institutioneller Apparat sein, dessen auf Dauer gestellte Aufgabe sich in der Kontinuität eines Ortes der Präsentation, einer Verfassung, die ihn strukturiert, wie auch des Personals definiert. Die Institution, die Wagner geschaffen hat, um seiner Kunst eine solche Stätte in dieser Welt zu bereiten, sind die Bayreuther Festspiele. Ihr Vorbild waren und sind bis heute die Institutionen im Bereich der bildenden Künste, die Museen und Akademien.

Wir können die Kunsteinrichtung – das Museum, die Akademie, das Festspielhaus usw. – und das individuell durchgeführte Experiment als zwei grundsätzlich verschiedene Weisen beschreiben, die Kunst in der Welt zur Geltung bringen: als die beiden Paradigmen, die Kunst in unserem Leben und unserer Kultur wirksam machen. In welchem Verhältnis stehen diese beiden Weisen zueinander? In welchem Verhältnis

---

<sup>10</sup> Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Anfang 1874 bis Frühjahr 1874, in KSA, Bd. 7, S. 767.

stehen die Kunstinstitution und das individuell durchgeführte Experiment zueinander?

In einem komplexen, sogar widersprüchlichen Verhältnis. Nur auf den ersten, zu schnellen Blick scheint ihr Verhältnis ein einfacher Gegensatz. Die Institution ist in diesem – viel zu – einfachen Verständnis durch eine funktional definierte Struktur bestimmt, in der die Kunst ebenfalls Bestimmtheit gewinnt. Die Institution bestimmt und definiert die Kunst; sie weist dem Kunstwerk einen spezifischen, festgelegten Ort in Kultur und Geschichte zu; sie bestimmt eine höhere oder geringere Wertigkeit für jedes Kunstwerk; sie bestimmt seine Beziehungen zu anderen Kunstwerken und spricht jedem von ihnen eine spezifische Interpretation und Bedeutung zu. Die Institution entästhetisiert letztlich die Kunst durch ihre funktional definierte Struktur; sie beraubt sie der ästhetischen Freiheit. Dies hat den Gegen-Effekt, dass es die Freiheit des ästhetischen Zustands hier nur noch auf der anderen, der Institution entzogenen und entgegengesetzten Seite zu geben scheint: Wenn sich die ästhetische Freiheit nicht in den Institutionen der Kunst entfalten kann, dann lässt sie sich, so scheint es zumindest, in ihr entzogenen Inneren des Betrachters verwirklichen. Die ästhetische Freiheit wird zum bloß inneren Zustand derjenigen, die in der Institution die Erfahrung der Kunst machen. In einfachen Worten ist die Institution der Kunst der ästhetischen Erfahrung entgegengesetzt. Die Kunstinstitution will immer etwas mit der Kunst, die sie präsentiert; sie instrumentalisiert die Kunst für eine kulturpolitische Strategie. Die Freiheit des ästhetischen Zustands gibt es hier nur noch auf der anderen Seite der Institution, im ihr entzogenen tiefsten Inneren des Betrachters. Die Institution macht die ästhetische Erfahrung zu einer privaten Angelegenheit und beraubt sie so ihrer Kraft. Ihre ästhetische Kraft zurückzugewinnen, um ästhetische Freiheit in Experimenten, die unser Leben verändern – wie es die Avantgarden tun – wiederherzustellen, kann also nur bedeuten, die Institution und ihre Definitions- und Bestimmungs-hoheit zu zerstören.

Aber die Institution, die dem Experiment entgegengesetzt ist, ist zugleich im und durch das Experiment vorausgesetzt. Das Experi-

ment unterläuft die Institution und die Bestimmtheit der Gestalt, die sie der Kunst gibt; und das Experiment braucht die Institution. Denn das Experiment ist nicht der ästhetische Zustand, sondern der Versuch, dem ästhetischen Zustand der Freiheit treu zu bleiben. Die experimentierende Treue zum ästhetischen Zustand setzt die Differenz zu ihm voraus. Nur in Differenz zum ästhetischen Zustand kann man seiner Freiheit treu sein (und nur so, als differenter, ist dieser Zustand ein ästhetischer oder ein Zustand der Freiheit). Das totale Experiment wäre gar keines, sondern Regression oder Barbarei. Deshalb braucht das Experiment eines Lebens mit der Kunst die Institution der Kunst: Das Experiment braucht die Institutionen der Präsentation und der Ausbildung, der »Bildung«, in denen die Kunst diejenige Bestimmtheit gewinnt, die es erst erlaubt, in Differenz zum ästhetischen Zustand zu stehen. Die institutionelle Unterbrechung des ästhetischen Zustands ist die Bedingung dafür, ihm treu sein zu können. Mit einem Leben mit der Kunst experimentieren zu wollen schließt paradoxerweise ein, die Institutionen der Kunst erhalten zu wollen.

Dies gilt umgekehrt ebenso für die Institutionen der Kunst. So wie es auf der einen Seite das Experiment der Kunst mit dem Leben nur geben kann, wenn es Institutionen gibt, in denen die Kunst eine Bestimmtheit und »Stätte in der Welt« gewinnt, so setzen diese Institutionen der Kunst auf der anderen Seite eine Entfaltung des ästhetischen Zustands der Freiheit voraus (und zerstören sich damit selbst). Dies geschieht aus dem einfachen Grund, weil sie Institutionen sind, die der Kunst eine Stätte in der Welt bereiten wollen. Doch wie wir gesehen haben, ist alle Kunst an sich ein Experiment. Eine wirkliche Institution der Kunst muss daher ein Paradox realisieren: Sie muss der Freiheit des ästhetischen Experiments eine Stätte in der Welt bereiten, obwohl eine solche Freiheit schon naturgemäß nicht an eine feste, bestimmte Stätte in der Welt gebunden und damit darauf beschränkt werden kann. Die paradoxe Aufgabe der Kunstinstitution besteht darin, Experimente der Freiheit, der Befreiung zu institutionalisieren, welche die eigentliche Logik und Kraft jeglicher Institutionalisierung unterlaufen.

\*

Die Idee der Befreiung ist antagonistisch: Sie wird durch einen inneren Widerspruch entzweit. In der Tat führen Befreiung oder Emanzipation an sich bereits in einen Widerspruch. Gemeint ist der Widerspruch zwischen der ersten und der zweiten Befreiung, der Befreiung durch Bearbeitung und die »Arbeit der höheren Befreiung« (Hegel). Befreiung besteht zunächst in der Formierung des Subjekts zu einem kompetenten, wertvollen Teilnehmer des Sozialen. Allerdings kann die Befreiung an diesem Punkt nicht enden. Sie erfordert eine Befreiung von (einer solchen) Befreiung. Diese zweite, höhere Befreiung ist eine Rückkehr zum Ursprung, eine Wiederholung desselben Aktes, in dem die erste Befreiung mit den natürlichen Formen der Notwendigkeit gebrochen hat. Mit der höheren Befreiung wird die Kraft der Negativität, die allen sozialen Formen zugrunde liegt, wiederbelebt oder erneuert; sie setzt der Grundlage – der Kraft der Negativität – ihre Ergebnisse entgegen – die soziale Form des Subjekts, seine Identität, seine Fähigkeiten.

Ich habe die These aufgestellt, dass die Künste ein Modell für diese befreiende Wiederholung der Spaltung zwischen Natur und Kultur oder Gesellschaft durch Negativität bilden können. Die Erfahrung der Kunst wird damit zum Schauplatz eines radikalen Experiments. Dabei geht es um Experimente der Form, des Voranbringens der Form aus dem formlosen Spiel der Einbildungskraft. Allerdings gibt es zwei sehr unterschiedliche, ja sogar gegensätzliche Weisen, das Experiment der Kunst zu verstehen und zu vollbringen. Bei der ersten Weise stehen Experimente der Kunst unter Bedingungen: Sie finden innerhalb der Grenzen der künstlerischen Sphäre statt. Bei der zweiten dienen die in der Kunst vollbrachten Experimente der Form als Experimente der Befreiung im Leben. Wie lauten die Bedingungen für einen solchen befreienden, emanzipatorischen Ansatz in der Kunst? Diese Bedingungen können nicht nur individuelle Verhaltensregeln sein; die Wahl eines emanzipatorischen oder konservativen Vorgehens bei Experimenten der Kunst beruht nicht nur auf einer individuellen Entscheidung. Zumindest der emanzipatorische Ansatz in der Kunst ist ein kollektives Unternehmen, in dem die Kunstinstitutionen, die Institutionen der künstlerischen Bildung, wie die Kunstakademien, und die Institutionen der öffentlichen Präsentation von Kunst eine entscheidende Rolle übernehmen. Ihre

Aufgabe ist es, die Experimente der Kunst als Modell und Mittel der emanzipatorischen Selbsttransformierung des Subjekts zu präsentieren (die gleichzeitig immer auch eine Transformierung der Gesellschaft beinhaltet, da das Subjekt eine soziale Form ist oder innehat). Wie ich bereits angedeutet habe, ist dies eine komplexe, ja sogar paradoxe Aufgabe. Denn sie verlangt von den Kunstinstitutionen nicht weniger, als dass sie gegen sich selbst arbeiten.



*Sundar Sarukkai*

## Das Museum der Zukunft

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

### OBJEKT

Dient ein Museum lediglich der Ausstellung von Objekten? Nein, es muss die Objekte auch kuratieren, denn als bloße Sammlung, ohne das Narrativ der Kuration, ergeben die Objekte nicht viel Sinn. Daher stellt sich gleich zu Beginn die grundsätzliche Frage: Soll das Museum Objekte als in sich geschlossene Einheiten in den Mittelpunkt stellen? Oder soll es die Prozesse beleuchten, an denen diese Objekte beteiligt sind, zu denen sie gehören oder aus denen sie hervorgegangen sind?

Objekte werden nicht von selbst zu Objekten. Jedes Objekt wird auf verschiedene Arten aufbereitet, um als Objekt in Erscheinung zu treten – zum Beispiel, indem es einen Namen bekommt. Wird ein Objekt aufbereitet oder geschaffen und als solches gezeigt, dann offenbart sich, warum es entstanden ist. Objekte, insbesondere Museumsobjekte, fallen nicht vom Himmel. Sie werden entwickelt und ausgearbeitet, sind historisch und besitzen eine Biografie.

Darum kann ein Museum der Zukunft sich nicht darauf beschränken, nur das Objekt zu zeigen, ohne dessen Biografie einzubeziehen. Wie aber lässt sich die Biografie eines Objekts erfassen und ausstellen? Das ist eine kreative Aufgabe, für die es zahlreiche Lösungen gibt – darunter auch den Einsatz der bereits heute verfügbaren digitalen Technologien.

Begegnet also eine Person einem Objekt, dann wird sie dies nicht mit der Vorstellung tun, dass dieses Objekt eine genau definierte, unzweideutige Einheit darstellt. Vielmehr wird sie es ausschließlich als Objekt in Veränderung erkennen, als ein Objekt, das auch anders aussehen könnte. Museen neigen dazu, Objekte so zu präsentieren, als hätten ihr Wert und Status etwas Zwangsläufiges an sich. Die Biografien dieser Objekte auszustellen, wird das Publikum daran erinnern, dass die Objekte und ihr Wert ungewiss und bisweilen auch nur Zufall sind.

Es gibt zwei einfache Wege, Objektbiografien auszustellen. Der rein visuelle Weg platziert das Objekt zwischen anderen Objekten, die dann ihrerseits das Museumsobjekt erzeugen und das Geflecht sichtbar machen, durch das Objekte von Museumswert entstehen. Einmal so arrangiert, werden auch die anderen Objekte (die von selbst nicht den Weg ins Museum fänden) sehr schnell an Wert gewinnen. Auf diese Weise wird jedes Objekt als Objektgeflecht präsentiert.

Der zweite Weg, Biografien von Objekten auszustellen, basiert auf Texten, die das Museum in digitaler Form anbieten sollte, damit sie im Zusammenhang mit der Betrachtung der Objekte gelesen werden können.

Ein anderer Weg, das Museumsobjekt an sich auszustellen, folgt dem Grundgedanken der Zerlegung. Im Biologieunterricht förderte das Sezieren oder Zerlegen von Fröschen und anderen Lebewesen deren Inneres zutage. Obwohl als pädagogisches Mittel betrachtet, wird der Vorgang des Zerlegens von allerlei weiteren Implikationen und Annahmen begleitet. Im vorliegenden Kontext verweist er auf die Möglichkeit, Objekte im Museum immer auch als zerlegte Körper zu behandeln. Zerlegung macht das Innere eines Objekts sichtbar; Museen zeigen sehr oft nur das Äußere der Objekte. Wie aber lässt sich die Innenwelt der Objekte in Museen sichtbar machen? Ein wirksames Mittel ist die Zerlegung. Mit ihrer Hilfe werden zwei wichtige Dinge erreicht: Zum einen wird das Objekt nicht nur in seiner äußeren Erscheinung (der äußeren Form etwa) vorgeführt, sondern auch sein Inneres gezeigt, das dem Objekt auf irgendeine Art Stabilität und Funktion verleiht. Zum Zweiten wird mit diesem Vorgehen die Bedeutung des Prozesses hervorgehoben.

Die Unterscheidung zwischen Prozess und Objekt hatte schon immer maßgeblichen Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Welt. Ein Objekt kann als Endprodukt verstanden werden, als Vorführung eines Schlusspunkts. Doch dieser Schlusspunkt hatte nicht nur einen Anfang, sondern auch eine Geschichte, bevor er zum Endprodukt oder Objekt wurde. Wie stellt man diesen Prozess aus? Als metaphorischer Begriff

kann die Zerlegung dazu beitragen, nicht nur dauerhafte, in sich geschlossene Objekte, sondern auch Prozesse zu zeigen.

Im Museum der Zukunft sollte daher jedes Objekt nach den Methoden der Biografie und der Zerlegung präsentiert werden. Wie sich diese Methoden auf unterschiedliche Weise umsetzen lassen, wird von der Fantasie der Kuratierenden und der sonstigen Beteiligten im Museum abhängen.

## AUSSTELLUNG/BETRACHTUNG

Museen erschaffen Wert, indem sie ein Objekt ausstellen. Das Objekt mag bereits einen Wert mitbringen, der das Museum veranlasst, es überhaupt zu erwerben. Doch erst durch die Ausstellung im Museum wird dieser Wert bekräftigt oder sogar gesteigert. Eine der wesentlichen Funktionen eines Museums ist demnach die Fähigkeit, einem Objekt durch seine Präsentation im Museum einen Wert zu verleihen. Dieser Wert und der Prozess seiner Erzeugung bleiben jedoch stets im Verborgenen. Das gehört zur Strategie der Fokussierung auf Objekte. Das Museum der Zukunft hingegen sollte sein eigenes Inneres – das Innenleben, das den Wert der Objekte erschafft – ebenso preisgeben, wie es die mit Wert versehenen Objekte ausstellt.

Darum wird man überdenken müssen, was eigentlich den Charakter eines Museumsbesuchs ausmacht. Dieses Überdenken berührt zwei Aspekte. Zum einen ist die Frage zu klären, wie sich der Prozess ausstellen lässt, in dessen Verlauf das Objekt, das schließlich als Museums-exponat gezeigt wird, seinen Wert erhält. Zum anderen muss der Fokus von den Objekten eines Museums auf die Besucherin und ihre Formen der Betrachtung umgelenkt werden.

Den Prozess der Wertschaffung und -zuweisung auszustellen, ist auf unterschiedliche Weise möglich, etwa, indem man digitale Archive und ähnliche Quellen hinzuzieht. Über allem steht dabei das Ziel, dass die Betrachterin erkennt, warum ein bestimmtes Objekt zum Museumsobjekt geworden ist.

Stellen Sie sich eine Person vor, die in den Straßen von Delhi etwas Bestimmtes kaufen möchte. Diese Person mag eine ungefähre Vorstellung vom Wert dessen haben, wonach sie sucht, und ist so in der Lage, mit dem Verkäufer zu handeln oder über den Wert des Objekts zu diskutieren. In Museen stellen wir fest, dass den dortigen Objekten ein hoher Wert anhaftet, wissen jedoch nicht, wie wir damit umgehen oder ein Gespräch darüber beginnen sollen. Wir betrachten den Wert des Objekts weitgehend ahnungslos. Es ergibt wenig Sinn zu hören, dass ein Gemälde eine Million kostet, ohne zu wissen, wie dieser Wert nach unseren eigenen Maßstäben einzuschätzen ist. Das Museum der Zukunft muss daher Wege finden, das Innere des Wertbestimmungsprozesses nach außen zu kehren und auszustellen (im weiteren Sinne also zu erklären, warum ein Objekt hoch genug bewertet wird, um im Museum gezeigt zu werden), sodass eine Betrachterin die Bedeutung der Objekte, denen sie im Museum begegnet, wirklich versteht.

Der zweite Aspekt behandelt die Frage, wie sich der Blick der Betrachterin auf das Museum verändern lässt. Bei den meisten Ausstellungen geht es um die Zurschaustellung von Objekten – ihre Beleuchtung, ihre Präsentation und so weiter. Das Museum der Zukunft, das ich mir ausmale, wird die Aufmerksamkeit auf die Betrachterin und ihre Fähigkeiten der Wahrnehmung richten. Dieses Museum wird vorrangig eine Aufgabe haben: sich darauf zu konzentrieren, wie wir Dinge sehen, und nicht darauf, was wir sehen. Museen drehen sich heute nur noch um das Was. Wir sind so sehr damit beschäftigt, von einem Objekt zum nächsten zu hetzen, dass wir keine Sekunde innehalten, um den Prozess unseres Sehens selbst zu hinterfragen. Wie zeigt mir das Museum, wie ich sehe, und nicht, was ich sehe? Der Akt der Wahrnehmung durch die Betrachterin ist in meinem Museum der Zukunft das wichtigste Objekt. Wie man es kuratiert und ausstellt, ist eine Frage des Details.

## ÖFFENTLICHKEIT/RAUM

In der Vergangenheit kam Museen eine sehr wichtige Funktion zu: Sie verschafften der Öffentlichkeit Zugang zu Dingen, zu denen sie sonst keinen Zugang gehabt hätte. Sie ermöglichten allen, die es sich nicht

leisten konnten, bedeutende Kunstwerke zu kaufen und zu betrachten, diese gleichwohl zu sehen. Naturwissenschaftliche Museen boten Menschen ohne Zugang zu bestimmten institutionellen Räumen und Bildungseinrichtungen die Gelegenheit, sich Wissen anzueignen, das ihnen anderenfalls verschlossen geblieben wäre. So konnten sich zum Beispiel unzählige interessierte Bürger, die niemals Zutritt zu den nationalen Raumfahrtorganisationen erhalten hätten, über die Weltraummissionen informieren. Museen waren von jeher wichtige Orte des Lernens, insbesondere für diejenigen, denen der Zugang zu diesem Lernen anderweitig verwehrt war.

Doch die Zeiten haben sich geändert. Weil heute jeder im Internet problemlos auf Material zugreifen kann, hat sich der Charakter des Lehrens und Lernens gewandelt. Das betrifft auch die spezielle Lehrfunktion des Museums. Seine Artefakte sind in so großer Zahl im Internet verfügbar, dass sich physische Museen allmählich zu Orten einer »materiellen Nostalgie« entwickeln.

Es gibt jedoch einen Ausweg, um den Stellenwert des Museums als Hort der egalitären Möglichkeit zurückzugewinnen, um es als einen möglichen Ort zu bewahren, an dem wir Zugang zu Dingen haben, die uns anderenfalls nicht zugänglich wären – vor allem, und das ist das Wichtigste, zu Dingen, die man auch im Internet vergeblich sucht!

Das Museum der Zukunft sollte Dinge zeigen, die in jeder Form vor der Öffentlichkeit versteckt werden – vom physischen Objekt bis zur digitalen Datei. Es gibt unzählige Dinge, die vor der Öffentlichkeit versteckt werden. Ironischerweise wächst ihre Zahl, je weiter das digitale Zeitalter voranschreitet. Unzugänglichkeit ist der Wert der Zukunft und als solcher würdig, in Museen gezeigt zu werden.

Was ist versteckt und unzugänglich? Geheimnisse. Zahllose Geheimnisse der Regierung, des Verteidigungsapparats, der Privatwirtschaft und so weiter. Geheimnisse, denen zugleich eine enorme Macht inneohnt. Ich muss an das bahnbrechende Werk des US-Künstlers Trevor Paglen denken, der Spionagesatelliten fotografiert und Beweise für geheime Abwehreinrichtungen entdeckt hat. Seine Arbeit rückt Dinge

in den öffentlichen Blick, die gewisse Machtkreise lieber geheim gehalten hätten. Die Politik – und die große Geschäftswelt – haben viel zu verbergen.

Darum wird eine Variante des WikiLeaks-Modells zur Blaupause für eine Form des Museums der Zukunft werden. Ein solches Museum wird informieren, aufklären und aus tiefster Überzeugung auf einen demokratischen Geist in der Gesellschaft hinarbeiten.

Dementsprechend werden die Räumlichkeiten des künftigen Museums als Schutzraum fungieren – als Schutzraum für die Zukunft. Das Museum wird ein geschützter Zugangsraum bleiben, ein Raum, der es der gewöhnlichen Bürgerin ermöglicht, auf Dinge zuzugreifen, zu denen sie sonst keinen Zugang hätte. Es wird auch ein Raum für Bildung sein, in erster Linie für politische Bildung – denn die übrigen Bildungsformen werden sich unter dem Dach der individualisierten Digitaltechniken versammeln – und damit ein Ort, der Gemeinsamkeit erzeugt und Gemeinschaften begründet.

*Jan Völker*

## Das Museum des Wandels

Aus dem Englischen von Christiane Wagler

Das Museum der Zukunft, wenn es noch ein Museum ist, wird sein Material und seine Form nicht nur in der Gegenwart seiner Zukunft, sondern auch in der Vergangenheit seiner Zukunft, in seiner zukünftigen Vergangenheit finden. Und ein Teil der Vergangenheit des Museums der Zukunft ist unsere gegenwärtige Zeit. Und daher können wir nicht über das Museum der Zukunft nachdenken, ohne über unsere Gegenwart nachzudenken. Das Museum der Zukunft ist nicht nur eine Konstruktion der Zukunft; es ist keine Konstruktion, die uns noch bevorsteht, sondern eine Konstruktion, die inmitten unserer Gegenwart stattfindet. Das Museum der Zukunft ist also eine Aufgabe, die wir mit unserem heutigen Verständnis von einem Museum in Angriff nehmen müssen.

Im Folgenden wollen wir einige Aspekte eines Museums der Zukunft erörtern, und wir werden das als Projekt der Konstruktion eines gegenwärtigen Denkens, der Konstruktion eines Verständnisses von der Gegenwart verstehen. Bevor wir jedoch den konkreten Rahmen für dieses Unterfangen umreißen, schwingt etwas in der Suche nach einem Museum der Zukunft mit, das wir offenlegen müssen, bevor wir fortfahren: Es hat den Anschein, als impliziere die Vorstellung von einem »Museum der Zukunft« zwangsläufig eine deutliche Abgrenzung zwischen gegenwärtigen Formen des Museums und seiner zukünftigen Entwicklung. Das Museum der Zukunft muss also ein anderes Museum sein als heute. Doch eine solch klare Unterscheidung würde uns zunächst einmal mit der unmöglichen Anforderung konfrontieren, das Museum unserer Zeit adäquat zu beschreiben – unmöglich, weil es so viele verschiedene Arten von Museen gibt und man vielleicht von so etwas wie dem Museum von heute überhaupt nicht sprechen kann. Und deshalb ist es auch nicht möglich, das Museum der Zukunft zu

denken. Das Museum der Zukunft existiert womöglich ebenso wenig wie das Museum der Gegenwart.

Wir müssen uns dem, was ein Museum der Zukunft andersartig machen könnte, also von einem anderen Punkt aus annähern. Und wir wollen das als Herausforderung an das Denken verstehen: Können wir das Museum anders denken, können wir einen Unterschied innerhalb des Museums denken, der uns vielleicht in die Lage versetzt, seine potenzielle Zukunft zu erfassen? Wonach wir suchen, sind also weniger verschiedene Definitionen von Gegenwart und Zukunft, sondern eher Brüche und Lücken in den bestehenden Definitionen der Gegenwart. Der Antagonismus zwischen der Zukunft des Museums und seiner Gegenwart wohnt seiner Gegenwart bereits inne, denn das Museum der Zukunft beginnt mit dem gegenwärtigen Verständnis von einem Museum. Hier sollten wir ansetzen. Beginnen wir mit drei einleitenden Bemerkungen über diesen Gedanken.

\*

1) Das Museum, das moderne Museum in seiner westlichen Tradition, war schon immer ein Ort der Kontroversen, und einer der Schwerpunkte dieser Auseinandersetzungen ist mit der Frage nach Veränderung verbunden. So stößt das Museum Anfang des 20. Jahrhunderts im avantgardistischen Denken auf harsche Kritik. Für die Avantgarden dient ein Museum der Konservierung des Alten. Das Museum stellt nicht einfach nur aus, sondern es verharnt, erhält, führt die Vergangenheit in der Gegenwart fort und enthüllt dabei aus Sicht des Neuen einen unvermeidlich reaktionären Charakter.

Der Protest von Kasimir Malewitsch verleiht diesen Einwänden eine repräsentative Stimme. In seinem 1919 verfassten Text »Über das Museum« bezieht Malewitsch klar Stellung gegen das Museum. Die Botschaft ist unmissverständlich und illustriert sehr anschaulich ein Problem, das die revolutionären Avantgarden mit dem Museum hatten. Malewitsch schreibt:

»Und unsere Gegenwart muss die Losung haben: ›Alles von uns Gemachte wurde für das Krematorium gemacht.«



Die Einrichtung eines zeitgenössischen Museums ist eine Sammlung von Entwürfen der Gegenwart, und nur jene Entwürfe, die man für den Grundstock des Lebens wird einsetzen können oder in denen der Grundstock neuer Formen desselben entsteht, können für die Zeit bewahrt werden.«<sup>1</sup>

Und an späterer Stelle fährt er fort:

»Und wir dürfen nicht zulassen, dass unsere Rücken als Plattformen der alten Zeit dienen.

Unsere Sache ist es, uns immer und immer wieder zum Neuen hin zu bewegen. Wir dürfen nicht in Museen leben. (...)

Und wenn wir keine Sammlungen haben, gehen wir umso leichter mit dem Wirbel des Lebens davon. (...)

Anstatt Altes anzusammeln, müssen wir Werkstätten eines allgemeinen schöpferischen Konstruktionsapparats einrichten, und aus allen Richtungen werden Künstler der lebendigen Formen und nicht toter Darstellungen des Gegenständlichen treten.

Sollen die Konservativen mit totem Gepäck in die Provinzen fahren, mit den schamlosen Amors vergangener Freudenhäuser der Rubens und Grecos.

Wir aber bringen Doppel-T-Träger, Elektrizität und die Lichter der Farben.«<sup>2</sup>

Malewitsch schildert die radikale, neue Avantgarde äußerst prägnant, die sich die Technik und Geschwindigkeit der neuen Welt zu eigen macht und alle Verbindungen zur Vergangenheit kappen will. Das Tote und Konservative muss abgeschafft werden, nur, was der Konstruktion des Lebens dient, kann erhalten bleiben, und selbst das nur eine Zeitlang. Das Neue, das neue Leben wird als Überwindung des Alten definiert – als Überwinden dessen, was eigentlich schon tot ist. Das Alte und Tote muss aufgegeben werden, damit das Neue und Lebendige gedeihen können. Das Paradigma der alten Kunst ist aber das Museum.

\*

---

<sup>1</sup> Kasimir Malewitsch, »Über das Museum«, in: Boris Groys/Aage Hansen-Löve (Hrsg.), *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Annelore Nitschke, Olga Radetzkaja, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 203-207, S. 205.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 206-207.

2) Einen ähnlichen Gedankengang können wir in einigen Aufzeichnungen Walter Benjamins in seinem Passagen-Werk entdecken, in denen er das Museum zuweilen erwähnt und als »Traumhaus«<sup>3</sup> bezeichnet. Benjamin entfaltet ein sehr spezifisches Verständnis von einem Traum: Im Paris des 19. Jahrhunderts beobachtete er die geheimnisvolle Schwelle, auf der Alltagsdinge zu Objekten des Marktes, zu Wirtschaftsgütern wurden. Diese ambivalente Sphäre eines Objekts an der Schwelle zur Ware versuchte Benjamin einzufangen, indem er sie als traumartige Realität verstand. Wenn das Museum also als Traumhaus bezeichnet wird, dann ist das im Benjamin'schen Sinne ein Anzeichen dafür, dass das Museum Teil der Traumwelt des frühen Kapitalismus ist, in der die Grenzen zwischen Innen und Außen aufgehoben sind, das Alltägliche an der Schwelle zur Ware steht und daher alles von einer traumartigen Aura umgeben ist.

In einem der wenigen Abschnitte, die sich direkt auf die Museumsfrage beziehen, zitiert Benjamin den Architekturkritiker Sigfried Giedion, der das Museum als zentrales Bauproblem zu Anfang des 19. Jahrhunderts benennt. Giedion bescheinigt dem beginnenden 19. Jahrhundert eine »Neigung, rückwärts gewandt, sich von Vergangenheit durchtränken zu lassen.«<sup>4</sup> Für Giedion ist das Museum also die Architektur dieser regressiven Tendenz. Benjamin fügt dem einen sehr interessanten Kommentar hinzu: »Mit diesem Durst nach Vergangenheit hat es meine Analyse als mit ihrem Hauptgegenstande zu tun. Das Innere des Museums erscheint in ihrem Lichte als ein ins Gewaltige gesteigertes Interieur. Zwischen 1850-1890 treten an die Stelle der Museen die Ausstellungen. Vergleich zwischen der ideologischen Basis der beiden.«<sup>5</sup>

»Ausstellungen treten an die Stelle der Museen«, argumentiert Benjamin, und mit »Ausstellungen« bezieht er sich auf die Weltausstellungen, für die sich Benjamin sehr interessierte. Man könnte sogar sagen, dass

---

<sup>3</sup> Rolf Tiedemann (Hrsg.), Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften – Band V: Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 514.

<sup>4</sup> Sigfried Giedion, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften – Band V: Das Passagen-Werk*, S. 513.

<sup>5</sup> Walter Benjamin, ebenda, S. 513.

Benjamin weit mehr an der Thematik der Weltausstellungen als an der des normalen Museums lag. Die großen Zurschaustellungen des technischen und industriellen Fortschritts, die der globalen Entwicklung der industriellen Kräfte und dem globalen Warenkreislauf gewidmet waren und von der eine 1867 in Paris stattfand, boten einen Gegenentwurf zu den Passagen und ihrer Kommodifizierung des Privaten. Benjamin geht über Giedions Argument hinaus und hebt einen anderen Aspekt des Museums hervor, nämlich die Beziehung zwischen der Ausstellung künstlerischer oder historischer Objekte und der Tatsache, dass der Kapitalismus diese Objekte ihres künstlerischen oder historischen Wertes beraubt und sie zu Wirtschaftsgütern macht, zu seltsamen Objekten, die zu Objekten einer Traumwelt werden. Und ebenjene Beziehung wird in Form der Weltausstellungen materiell repräsentiert. Eine Weltausstellung ist das, zu dem ein Museum werden muss, nachdem man seine Artefakte zu Waren umgeformt hat.

Doch Benjamin vergleicht das Museum auch direkt mit dem Markt und unterstreicht eine Parallele zwischen Museum und Warenhaus:

»Es gibt Beziehungen zwischen Warenhaus und Museum, zwischen den(en) der Bazar ein vermittelndes Glied schafft. Die Massierung der Kunstwerke im Museum nähert sie den Waren an, die, wo sie sich dem Passanten in Massen darbieten, die Vorstellung in ihm wecken, auch auf ihn müsse ein Anteil daran entfallen.«<sup>6</sup>

Nicht nur die Weltausstellungen präsentieren Gegenstände als Waren, sondern bereits die Museen präsentieren die Welt historischer und künstlerischer Artefakte, wie ein Warenhaus seine Verkaufsgüter präsentiert. Und in Folge dessen wird ein Verlangen im Besucher als das Verlangen eines Konsumenten geweckt.

\*

3) In unserer dritten Anmerkung erinnern wir uns einfach an ein wesentliches Merkmal des Ursprungs moderner Museen. Als Musterbeispiel kann in diesem Fall der Louvre als eines der ersten öffentlichen Nationalmuseen dienen. Als solches wurde es von der Revolutionsregierung

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, ebenda, S. 522.

gegründet, die das ehemalige Königspalais in einen öffentlichen Ort der Künste umwandelte. Die europäische Tradition der großen Nationalgalerien setzt hier ein: Nationalmuseen und Museen überhaupt verbreiteten sich in ganz Europa und wurden oft von den revolutionären Franzosen beeinflusst oder selbst eingerichtet (wie beispielsweise in Mainz, Genf und Brüssel). Man kann sagen, dass die Nationalmuseen eine Schlüsselrolle bei der Repräsentation des modernen Staates gespielt haben, der in ihnen seine auch kolonial begründete Macht ausstellte. Zur Verdeutlichung dieses Arguments führen wir ein kurzes Zitat aus Carol Duncans Buch über die Geschichte des modernen Museums mit dem Titel *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* an:

»Der Louvre war der Prototyp eines öffentlichen Kunstmuseums. Er begründete das bürgerliche Ritual, dem andere Nationen nacheiferten. Mit dem Louvre wurden öffentliche Kunstmuseen zudem Zeichen politisch rechtschaffener Staaten. Ende des 19. Jahrhunderts konnte sich jede westliche Nation mindestens eines bedeutenden öffentlichen Kunstmuseums rühmen. Im 20. Jahrhundert griff ihre Popularität selbst auf die Dritte Welt über, wo angestammte Monarchen und Militärdespoten Kunstmuseen nach westlichem Vorbild errichten, um ihren Respekt für westliche Werte zu demonstrieren und damit folglich zu zeigen, dass sie der militärischen und wirtschaftlichen Unterstützung des Westens würdig sind.«<sup>7</sup>

Anders ausgedrückt, können wir sagen, dass das moderne Museum von vornherein eine genuin ideologische Institution ist. Unter Verweis auf Althusser könnten wir es sogar als »ideologischen Staatsapparat«<sup>8</sup> bezeichnen: Es ist eine Institution, die nicht nur aktiv eine Ideologie des jungen, bürgerlichen Nationalstaates unterstützt, sondern es ist genau in diesem Sinne selbst Teil des Staates, es ist ein praktisches Ritual, bei dem das öffentliche Subjekt sich selbst in der eigenen Geschichte unterweist. Und diese Geschichte ist, nicht zu vergessen, die Geschichte des

---

<sup>7</sup> Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London und New York: Routledge 1995, S. 21.

<sup>8</sup> Vgl. Frieder Otto Wolf (Hrsg.), Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, aus dem Französischen von Peter Schötter und Frieder Otto Wolf, Hamburg: VSA 2010.

Bruchs mit dem alten Regime. Daher fällt sie mit der Geburt unserer demokratischen Tradition zusammen, und das moderne Nationalmuseum ist von Anbeginn an ein – mehr oder weniger – demokratischer, ideologischer Staatsapparat, ein ideologischer Staatsapparat, der die Öffentlichkeit zu seinem Subjekt macht.

Fassen wir zusammen: Wir haben drei paradigmatische Fragen herausgearbeitet, die frühe Debatten über das moderne Museum kennzeichnen. Erstens, sein inhärenter Konservatismus und seine antagonistische Position gegenüber dem politischen, aber auch gegenüber dem künstlerischen Wandel, wie Malewitsch aufzeigt. Zweitens, die schwierige Beziehung des Museums zum Warenmarkt: Nicht nur setzen Warenausstellungen dem klassischen Museum ein Ende, sondern allein die Struktur des Museums gleicht bereits der Struktur von Warenmärkten und gibt diese wieder. Das Museum reißt seine Artefakte augenscheinlich ebenso aus ihrer Geschichte heraus, wie der Markt seine Produkte verfremdet. Und drittens steht das moderne Museum in einem ideologischen Verhältnis zur Gestalt des Staates. Es fördert nicht nur den Staat, sondern ist Teil desselben. Es ist, sozusagen, ein Staatsapparat. Diese drei Paradigmen lassen sich dann weiter unterscheiden, da sie drei verschiedenen Modi folgen, wie sie ihre zentralen Aspekte miteinander verbinden. Die erste Frage – die Problematik des Alten und Neuen – stellt einen Antagonismus dar. Die zweite – die Marktproblematik – ist eine Frage von Ähnlichkeit und Äquivalenz. Die dritte – die Staatsproblematik – ist eine Frage von Repräsentation und Reproduktion. Schließlich erkennen wir, dass dem ersten und zweiten Paradigma eine besondere Spannung anhängt: Das Museum dient der Bewahrung des Alten, bereitet jedoch gleichzeitig seinen Artefakten den Weg zum Markt. In diesem offenkundigen Widerspruch widerspiegeln die beiden Aspekte das Paradigma des Staates und seiner Aspekte, Geschichte und Gleichheit des Einzelnen. Diesem Widerspruch wohnt eine dialektische Wahrheit inne: Entgegen ihres Erscheinens ist die Ware nicht etwas Neues, sondern vielmehr eine konservative Kraft, die von einer Aura der Singularität umhüllt ist.

\*

Was unsere Situation heute anbelangt, können wir feststellen, dass sich zwei Dinge im Vergleich zur Situation Anfang des 20. Jahrhunderts grundlegend gewandelt haben. Die offensichtlichste Tatsache ist, dass sowohl die Notwendigkeit als auch die Möglichkeit eines Antagonismus, wie er sich im 20. Jahrhundert abbildete, nicht mehr klar erkenntlich sind. Dieser Antagonismus war eigentlich ein doppelter Antagonismus: Der Antagonismus, wie er von Malewitsch formuliert wurde, der Antagonismus des Alten und Neuen, bezieht sich auf die Kunst. Doch gleichzeitig kann man diesen Antagonismus nicht ohne den politischen Antagonismus verstehen, der die Welt im 20. Jahrhundert prägte. Die Avantgarden stellten ebenjenes Programm der dialektischen Verflechtung zweier essentieller Antagonismen auf: eine antagonistische Kunst, die eine antagonistische Politik präsentierte.<sup>9</sup>

In der Welt, die auf die Avantgarden im 20. Jahrhundert folgte, blieb der Konflikt ein zentrales Paradigma. Selbst ein als neutral geltendes Werk trug diese Neutralität als Anspruch im Hinblick auf die politischen Konflikte, die die Welt spalteten, vor sich her. In unserer gegenwärtigen Situation ist diese Dominanz des Konflikts verschwunden. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts leben wir in einer Zeit, in der die Möglichkeit eines politischen Widerspruchs, eines Antagonismus, ungewiss geworden ist. Ein Widerspruch ist heutzutage nicht nur in der Politik ungewiss, sondern auch im Bereich der Kunst. Auf beiden Gebieten, in der Politik und der Kunst, sind die Ergebnisse daher ähnlich: Die gegenwärtige Politik folgt nicht dem Muster eines Widerspruchs, ebenso wenig wie die zeitgenössische Kunst diesem folgt. Eher das Gegenteil ist der Fall: Die Struktur unserer derzeitigen Situation kreist nicht länger um die zentrale Bedeutung eines Konflikts, sondern scheint eher dem Gegenteil zu entspringen, nämlich dem Widerstand gegen einen solchen Antagonismus.

Hier muss man den Unterschied zwischen der expliziten Struktur des Konflikts und seiner Realität hervorheben, denn die Bemerkung über

---

<sup>9</sup> Ich beziehe mich hier auf Alain Badiou's Rekonstruktion der Avantgarden. Siehe Alain Badiou, *Das Jahrhundert*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich: Diaphanes 2006/2010, S. 161-180.

die Abwesenheit eines zentralen Konflikts soll natürlich nicht andeuten, dass wir in einer Welt ohne Konflikte lebten. Wir erleben eine Welt voller vielfältiger und sehr unterschiedlicher Konflikte, doch gleichzeitig sind diese Konflikte nicht explizit anhand des Musters eines zentralen Antagonismus miteinander verbunden. Man könnte sagen, dass sich eine »Seite« oder ein Aspekt eines möglichen allgemeinen Widerspruchs als »Kapitalismus« bezeichnen ließe, als die gemeinsame Bedrohung, die die Konflikte, mit denen wir leben, miteinander vereint. Doch auf der anderen »Seite« ist es grundsätzlich unklar, ob eine mögliche allgemeine Alternative zum Kapitalismus als solche denkbar ist. Statt in einer Situation zu leben, in der ein Antagonismus die Realität strukturiert, leben wir in einer Situation, in der die Möglichkeit des politischen Wandels, die Möglichkeit von etwas anderem als dem Kapitalismus, vollkommen unklar ist. Und wenn es möglich wäre, die bestehenden Konflikte anhand des Musters eines zentralen Konflikts miteinander zu verknüpfen, dann würde das gleichzeitig erfordern, seinen gegensätzlichen Teil, seinen Gegenspieler benennen zu können. Wir leben in einer Zeit eines gebrochenen Konflikts, und vielleicht ist es genau die politische Anforderung an unsere Zeit, herauszufinden, ob eine Alternative zum Kapitalismus möglich, denkbar, konstruierbar ist. So lange das völlig unklar ist, ist es der Kapitalismus, der das Neue als Überwindung des Alten darstellt, obwohl die Ware in ihrer Neuheit das Alte ist.

Aber nicht nur die Realität des Konflikts hat sich verändert; was sich auch verändert hat, ist die Rolle des Staates – in seiner Gestalt ebenso wie in seiner Positionierung innerhalb der Gesellschaft. Infolge dessen könnte sich ein zeitgenössisches Museum auch nicht mehr als repräsentatives Symbol eines Nationalstaates verstehen. Beispielsweise repräsentiert ein Museum für Gegenwartskunst dann eher, wenn es überhaupt etwas repräsentiert, die Realität des demokratischen Diskurses, der es der allgemeinen Öffentlichkeit ermöglicht, an ästhetischen Erfahrungen teilzuhaben. Die Rolle des Staates ist im Schwinden begriffen. Das Museum hat von Anfang an die demokratische Teilhabe repräsentiert, und der Staat zieht seinerseits zunehmend seine symbolische Macht zurück. Das Museum hat seine ideologische Form nicht verloren, aber es hat den Rückhalt eines starken symbolischen Staates verloren. Doch

der Rückzug des symbolischen Staates – in der Sichtbarkeit seiner Kräfte, der Organisation der Öffentlichkeit, seiner Verwaltungsmacht – bedeutet nicht notwendigerweise das Dahinschwinden des Staates als solchem. Wir erleben heute, wie die symbolischen Formen des Staates auf kleinere oder sogar private und auf andere ideologische Strukturen übertragen werden. Die Organisation des öffentlichen Lebens wird immer mehr privatisiert, während gleichzeitig die imaginäre Illusion einer allgemeinen Öffentlichkeit aufrechterhalten wird: Jedes Einkaufszentrum kann hier als Beispiel genommen werden. Das Erscheinungsbild des Staates wird so reduziert und gleichzeitig maximiert: Er tritt selten in Erscheinung, aber wenn er sich zeigt, dann in seiner vollen Stärke – und hier können die Grenzen als wichtigstes Beispiel dienen. Der Staat greift selten, aber intensiv, an seinen Grenzen ein, während wir im Inneren ein öffentliches Leben vorfinden, das von privaten Institutionen organisiert wird. Privatgalerien und -sammlungen, um ein weiteres Beispiel anzuführen, gewinnen zunehmend an Einfluss und etablieren sich als Normalität, in dem sie sich in steigendem Maße an die allgemeine Öffentlichkeit wenden und sich an Ausstellungen beteiligen. Auf diese Weise werden Galerien und Sammlungen mehr und mehr zu Pendants normaler Museen. Das Museum hat nicht seine Funktion verloren, sondern vielmehr wird die Funktion des Museums nicht länger ideologisch von einem starken Staat reguliert, und als Folge dessen können verschiedene Parteien nun diese Funktion erfüllen.

So haben sich zwei der drei Momente in Bezug auf die Museen zu Anfang des 20. Jahrhunderts fundamental gewandelt, und das führt uns schließlich zum dritten Punkt, den wir erwähnt haben, nämlich der Frage nach der Äquivalenz zwischen Kunstwerken und Waren. Im Unterschied zu den ersten beiden Aspekten ist davon auszugehen, dass sich dieser Aspekt nur verstärkt hat: Die Schnittmenge zwischen Kunstwerken und Waren hat sich lediglich vergrößert, nicht aber verändert.

Daher müssen wir in Bezug auf das Museum der Zukunft, das wir als Gedanken in unserer Gegenwart denken müssen, damit beginnen, uns eine Zeit vorzustellen, die vom Verlust eines Antagonismus geprägt ist, eine starke Äquivalenz zwischen Kunstobjekten und Waren aufweist



und von einem offenkundigen Verschwinden der Gestalt des Staates gekennzeichnet ist. Im Folgenden werden wir vier Argumente umreißen, die als Ansatzpunkte fungieren könnten. Die ersten drei orientieren sich am Denken Alain Badiou, und das vierte führt uns wieder zum Museum zurück.

## 1) EINE ANDERE MODERNE

Wir werden unsere Beziehung zur Moderne überdenken müssen. Wenn die Moderne und besonders das 20. Jahrhundert von einer gewissen Dualität charakterisiert sind – die das Alte und Neue, Kapitalismus und Kommunismus, Politik und Kunst gegenüberstellt –, dann manifestiert sich diese Dualität im 20. Jahrhundert als Dualität eines Antagonismus: das Alte gegen das Neue, Kommunismus gegen Kapitalismus, Kunst gegen Politik oder Politik gegen Kunst. Und schließlich wird die Moderne selbst als Überwindung der alten Zeit wahrgenommen. Statt dieses eigentlich moderne Schema fortzuführen, indem wir eine neue Zeit erfinden, die sich wiederum gegen die Moderne richtet, könnten wir einen anderen Weg einschlagen und unser Interesse stattdessen auf das Zentrum der Moderne richten, um ein anderes Verständnis von Moderne direkt in ihrem Innersten zu finden. Diesen neuen Modernebegriff hat Alain Badiou mit der Geste des Affirmationismus vorgestellt. In seinem »Manifest für den Affirmationismus«, in dem er sich auf Vertreter\*innen der Moderne wie Malewitsch, Mondrian, Rothko, Pessoa, Stevens, Berg, Woolf u.a. bezieht, hebt er einen ganz anderen Wesenszug ihrer Werke hervor, als es in üblichen Darstellungen dieser Künstler\*innen der Fall ist – nämlich ihre affirmationalistische und nicht antagonistische Seite.

»Somit die Axiomatik einer Kunst, die weder ethnisch noch ichbezogen ist. Eine delokalisierte Kunst, die ebenso ambitioniert wie unpersönlich ist, die ebenso unbeschwert für das universelle Denken ist wie der Pinselstrich, mit dem man vor 30.000 Jahren im Dunkel einer Höhle das zeitlose Zeichen des Wisents und des Tigers gemalt hat. Und die, in eben dieser Unbeschwertheit, für immer die Unmenschlichkeit des Schönen affirmiert.

Die affirmationistische Axiomatik beschreibt nur die Minimalbedingungen, die zwar noch völlig abstrakt sind, aber durch die von Künstlern des Jahrhunderts noch nicht skizzierte Konstellation über lange Zeit aktiv verbreitet werden, also Bedingungen, damit die Kunst nicht der imperialen Macht unterworfen wird, und damit sie gleichzeitig die romantische Duplizität des Schaurigen und des Spielerischen überwindet.«<sup>10</sup>

Arbeiten wir nun die Kernpunkte heraus: Der Grundgedanke ist, dass die Geste des Affirmationismus in allen Werken der Moderne inhärent bereits vorhanden ist, aber dass sie offenbart oder sogar benannt werden muss. Der Affirmationismus bezeichnet daher eine Kunst, die universal in ihrer Unbeschwertheit ist; sie ist also universal, weil sie eben nicht an irgendein ethnisches oder ichbezogenes Paradigma gebunden ist; sie ist »delokalisiert« und »unpersönlich«. Der Affirmationismus bezeichnet eine Kunst, die »nicht der imperialen Macht unterworfen wird«, eben weil sie sich nicht auf die gesicherten Grundlagen einer etablierten Macht oder deren Negation stützen kann. Daher stützt sich die affirmationistische Kunst nur auf ihr eigenes Werk; sie ist eine Konstruktion, die ausschließlich auf eigenen Grundlagen aufbaut. In weiteren Texten hat Badiou detaillierte Beispiele unterbreitet, wie man dies verstehen kann. Eines seiner Beispiele sind die Gedichte von Mallarmé: Gedichte, die ihren realen Inhalt allein unter Bezugnahme auf ihre eigene Struktur erhalten – es gibt, so könnte man sagen, keine Exteriorität zu einem Gedicht von Mallarmé.<sup>11</sup> Der Affirmationismus ist ein Wesenszug der Kunst der Moderne, dahingehend, dass sich diese Kunst als völlig losgelöst von jeglichen Bezügen zu ihrem sozialen, politischen und künstlerischen Äußeren erweist. Es ist die Kunst einer reinen Konstruktion der Form. So betrachtet, erschließen sich uns zwei verschiedene Auffassungen über die Moderne zu Beginn des 20. Jahr-

---

<sup>10</sup> Alain Badiou, *Dritter Entwurf eines Manifestes für den Affirmationismus*, herausgegeben und um ein Gespräch mit Alain Badiou erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, aus dem Französischen von Ronald Vouillié, Berlin: Merve 2007, S. 23-24.

<sup>11</sup> Vgl. Alain Badiou: »Die Methode Mallarmés: Subtraktion und Isolierung«, in: *Bedingungen*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich: Diaphanes 2011, S. 117-142.

hunderts. Auf der einen Seite erkennen wir das Problem der antagonistischen Dualität, und auf der anderen Seite finden wir den Versuch der Konstruktion einer reinen Form, einer Form, die nicht durch eine Bezugnahme definiert ist, sondern die vielmehr ihre eigenen, inneren Relationen als Form determiniert.

Ein erster Ansatzpunkt findet sich also in dem Versuch, unser Verständnis von Moderne im Sinne der affirmationistischen Kunst neu zu denken, denn den Antagonismus des Alten und Neuen haben wir nun hinter uns gelassen. Man mag einwenden, dies gehe womöglich mit einer relativierenden Annäherung an Kunst einher, weil wir unser Verständnis von der Kunst des 20. Jahrhunderts aufgrund der Situation zu Anfang des 21. Jahrhunderts anpassen würden. Doch die Frage könnte auch anders gestellt werden. Sie könnte vielmehr lauten, ob das Problem des Antagonismus und der vorausgesetzten inhärenten Verbindung zwischen der Überwindung des Alten und der Konstruktion des Neuen die gesamte Problematik im Rahmen des 20. Jahrhunderts abbildet. Das Neue findet seine Neuartigkeit nicht im Alten, selbst im antagonistischen Modell geht die Schaffung einer Form logisch der antagonistischen Abgrenzung zum Alten voraus. Was wir in Badiou's Affirmationismusgedanken finden, ist ein Moment des Widerspruchs, das dem Antagonismus des 20. Jahrhunderts innewohnt: Das Neue steht nicht nur im Gegensatz zum Alten, sondern es ist auch von ihm losgelöst. Etwas von seinem eigenen Gegensatz durchzieht den Antagonismus.

Heute, in der Abwesenheit neuer politischer Formen und Antagonismen, sollten wir die frühe Moderne sorgfältig studieren und begreifen lernen, denn wir erkennen in ihr nicht nur die Fähigkeit, das Alte zu überwinden, sondern auch die Fähigkeit, eine reine und neue Form zu erschaffen. Es mag jedoch nicht offensichtlich sein, warum sich die Antwort auf ein bestimmtes politisches Problem im Kontext der Kunst finden ließe. Doch wir beziehen uns nur auf die formale Seite – auf die formale Fähigkeit, Formen zu denken, zu konstruieren und zu erschaf-

fen. Das können wir von den Vertreter\*innen der frühen Moderne lernen.<sup>12</sup>

Und wieder könnten direkt und in Abwandlung des ersten Einwandes neue Bedenken erhoben werden, nämlich dass wir mit diesem Vorgehen nur unser Verständnis von Moderne aus politischen Gründen neu interpretieren würden. Das wäre in der Tat ein schwaches, instrumentalisierendes Verständnis von moderner Kunst. Es ist jedoch viel komplexer als das. Solange wir uns verpflichtet fühlen, das Alte überwinden zu müssen, verschreiben wir uns dem Paradigma der Moderne, wie wir es kennen. In einem paradoxen Sinn beinhaltet die Begründung unserer Zeit die Veränderung unserer Vergangenheit: Aber so lange wir uns dem Paradigma der Moderne verpflichten, wie wir es kennen, beteiligen wir uns noch immer am Paradigma des beginnenden 20. Jahrhunderts. Und dieses Paradigma schließt eine politische Relation ein; es beinhaltet nicht nur das diffizile Verhältnis zwischen Politik und Kunst, sondern auch ein Verhältnis zwischen dem Antagonismus in der Kunst und dem Antagonismus in der Politik. Wenn wir daran festhalten, sind wir keinen Schritt weitergekommen, obgleich sich unsere Realität in politischer Hinsicht komplett gewandelt hat.

Unsere Beziehung zur Moderne neu zu denken, wird zu einer Idee mit weitreichenden Konsequenzen. Es geht nicht darum, die Moderne zu überwinden, als wäre sie das Alte; nicht darum, etwas Neues zu entwickeln, das sich vom Alten abhebt. Es geht vielmehr um die Feststellung, dass wir eine Art Intervention in unser Verhältnis zur Moderne brauchen sowie eine Veränderung der Form des in dieser Moderne implizierten Verhältnisses. Zudem soll bei dieser Intervention nicht einfach eine andere Sicht auf die Moderne von außen aufgeprägt werden, sondern es soll sich um ein Eingreifen in die Moderne handeln, das auf einem Moment aufbaut, das sich in der Moderne selbst findet. Wir kehren an den Anfang einer radikalen Moderne zurück, und wir wer-

---

<sup>12</sup> Badiou hat an mehreren Stellen auf dieses diffizile Verhältnis hingewiesen. Es sollte nicht als ästhetischer Aspekt der Politik missverstanden werden, sondern es geht rein um die formale Wiederholung des Formenschaffungsprozesses.

den sie neu affirmieren müssen. Das wird einer wahrhaft universalistischen Moderne die Tür öffnen. Nicht der Universalität des vermeintlich prototypischen Menschen, sondern der Universalität der Neuheit der Formen. Der Gedanke an neue Formen wird eine Moderne freisetzen, die sich grundsätzlich von der Darstellung der so genannten »zeitgenössischen Kunst« unterscheidet, mit der wir es heute zu tun haben.

Vielleicht denken wir nicht modern genug, obwohl wir in der Moderne leben. Vielleicht ist das Museum in seinem elementarsten Sinn immer das Museum der Vorgeschichte der Moderne gewesen. Um modern zu werden, müssen wir affirmieren und können nicht weiterhin dem Alten folgen. Wir erleben einen Bruch in der Zeit, wir leben in unserer eigenen Vorzeit, die in Museen ausgestellt wird. Die Konstruktion der und das Verständnis von Geschichte ist ein zentrales Moment der Moderne – in ein Museum zu gehen, einen Raum voller Widersprüche wahrzunehmen und sich in diesem Raum deplatziert vorzukommen, ist ein sehr moderner Zustand. Aber sobald wir einen zweiten Einschnitt in die Moderne wagen, den Schnitt der Affirmation, eröffnen wir eine Multiplizität von Zeiten – etwa die Moderne selbst als Zeit der Überwindung des Alten und als Zeit der Affirmation –, und somit ist die Moderne der Kern, um den herum sich entweder die Linearität oder die Multiplizität vergangener Zeiten aufbaut. Wenn wir unser Verständnis von der Moderne neu konstruieren, sind wir vielleicht in der Lage, eine Multiplizität von Zeiten anstelle des üblichen Schnitts in die Moderne wahrzunehmen, der den Blick zurück auf eine einzige Geschichte ihrer Entwicklung freigegeben hat.

## 2) WIR BRAUCHEN DIE MILITANTE KUNST DES UNSICHTBAREN

Fahren wir mit einem Moment fort, das wir bereits kurz erwähnt haben, nämlich der Frage nach der Kunst, die der imperialen Macht nicht unterworfen ist. Noch einmal möchte ich gern auf das Werk von Alain Badiou verweisen, der eine Unterscheidung vorschlägt, die heute von äußerster Wichtigkeit ist, und das ist die Unterscheidung zwischen

offizieller und militanter Kunst.<sup>13</sup> »Offizielle Kunst« ist die Kunst, die eine bestehende Macht rühmt, illustriert oder repräsentiert. Die »offizielle Kunst« rühmt, illustriert oder repräsentiert das Bestehende, die Welt, wie sie ist, mit ihren Tatsachen und Tatsächlichkeiten. Die »militante Kunst« hingegen arbeitet mit dem, was nicht besteht, sie arbeitet mit den Dingen und Formen, die erst im Werden begriffen sind. Dieser Gegensatz zwischen »offizieller Kunst« und »militanter Kunst« lässt sich daher leicht als übliche Unterscheidung zwischen einer subversiven, unabhängigen Kunst auf der einen Seite und einer etablierten, akzeptierten und unkritischen Kunst auf der anderen Seite missverstehen. Doch der zentrale Punkt, in dem sich beide unterscheiden, liegt anderswo.

»Daher wird in der offiziellen Kunst die Ideologie in einer objektiven Form verwirklicht: [sie ist] die Einschreibung des Kunstwerks in einen Raum dieser Art von Objektivität. In der militanten Kunst ist die Ideologie eine subjektive Bestimmung, nicht des Künstlers, sondern eines Prozesses oder Bemühens des Sichwiderstehens. Die offizielle Kunst beschreibt den Ruhm des Bestehenden. Sie ist eine Kunst des Sieges. Ich denke, das ist der wichtigste Aspekt. Eine offizielle Kunst mit einer ideologischen Bestimmung ist keine Kunst der Schwäche, sondern der Stärke. Eine militante Kunst ist der subjektive Ausdruck, nicht des Bestehenden, sondern des werdenden. Sie ist eine Kunst der Wahl und nicht eine Kunst des Sieges. Eine offizielle Kunst ist eine Kunst affirmativer Gewissheit. Eine militante Kunst ist eine Kunst des Widerspruchs, eine Kunst des Widerspruchs zwischen der affirmativen Natur der Prinzipien und dem unsicheren Ergebnis des Bemühens. Der Punkt, an dem sich ein Kunstwerk einer Ideologie verschreibt, ist keinesfalls derselbe. In der offiziellen Kunst ist der Ort der Ideologie der Ruhm des Kunstwerks selbst. In der militanten Kunst ist der Ort der Ideologie der Ort des Widerspruchs und des unsicheren Ergebnisses des Bemühens.«<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Diese Unterscheidung trifft er in einem Vortrag mit dem Titel »Does the notion of activist art still have meaning?« (Hat der Begriff der aktivistischen Kunst noch eine Bedeutung?), den er 2010 in New York hielt. Siehe <https://www.lacan.com/thevideos/10132010.html> (letzter Abruf: 21.04.2020).

<sup>14</sup> Ebenda.

Das Wichtigste an dieser Unterscheidung ist der unterschiedliche Ort der Ideologie: Beide Kunstformen handeln auf Grundlage einer ideologischen Bestimmung, nur dass die »offizielle Kunst« eine Kunst des Gegebenen, die »militante Kunst« hingegen eine Kunst des Werdens ist. Die »militante Kunst« ist daher keineswegs subversiv, sie ist nicht kritisch, und sie hat nicht einmal unbedingt eine politische Bedeutung. Stattdessen ist sie auf die Schaffung neuer Formen des Werdens gerichtet. Es ist eine sehr interessante Frage, welche Art von Formen der Bereich der bestehenden Formen – der Formen des Gegebenen – unserer gegenwärtigen Welt tatsächlich umfasst. Vielleicht können wir uns nicht länger auf die Unterscheidung zwischen natürlichen Formen und sozialen Formen verlassen, weil der gegenwärtige Kapitalismus seit langem mit Formen der Natur arbeitet und sie neu erschafft. Wenn das der Fall ist, dann müssen wir den Bereich der bestehenden Formen eher als Bereich der bestehenden kapitalistischen Formen verstehen, denn sie sind die dominierende Bestimmung des Bestehenden. Dieser Bereich der Formen ist nicht länger auf den Westen begrenzt – wir wissen, dass der Kapitalismus von Anbeginn an ein globales Projekt war. Heute haben sich seine Formalisierung, seine Regeln, nach denen er Formen erfindet und erschafft, weit über den Westen hinaus verbreitet. Die existierenden Formen des Gegebenen könnten damit Formen der kapitalistischen Globalisierung sein, die alle Formen umschließen, die diesem Paradigma direkt entsprechen, wie jene Formen, die sich der kapitalistischen Globalisierung verschreiben wollen.

Betrachten wir einmal kurz diese Formen. Für Badiou stellen sie einen »demokratischen Materialismus« dar, der sich auf die alleinigen Instanzen von »Körpern und Sprachen« stützt.<sup>15</sup> Die direkte Übersetzung dieses Materialismus findet sich in einer Kunst, die entweder auf den Unterschieden bestehender Körper beruht – die sich auf den Körper, die Ergründung des Körpers, die Huldigung des Körpers in seiner Herrlichkeit und seinem Leid bezieht –, oder die Bezug auf die Vielfalt der Sprachen nimmt und die Toleranz betont, die für und durch diese Unter-

---

<sup>15</sup> Alain Badiou, *Logiken der Welten, Das Sein und das Ereignis 2*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich und Berlin: Diaphanes 2010, S. 17.

schiede erforderlich ist. Unter der Ägide dieser Metaphysik – es gibt nur Körper und Sprachen – hat Badiou nun zwei Hauptausprägungen der zeitgenössischen Kunst herausgearbeitet: den »romantischen Formalismus«, wie Badiou ihn nennt, der der Pracht der einzelnen Körper huldigt, der vorgibt, sich der allgemeinen Zirkulation zu entziehen, wohingegen der »Pseudo-Klassizismus« gewissermaßen eine erneuerte Version der Kulturindustrie ist; er ist eine imperiale Kunst, ein Fest der gegebenen Regeln und Dinge.<sup>16</sup>

»Militant« in diesem Sinne ist zunächst einmal eine Kunst, die nicht daran glaubt, dass es nur Körper und Sprachen gibt. »Militant« ist demnach weiterhin der Glaube, dass etwas anderes existiert, etwas, das dem Imperium nicht geschuldet ist. »Militant« ist letztlich eher die Bezeichnung für eine außergewöhnliche Handlung als für die verneinende Praxis einer subversiven Handlung. Militante Kunst ist nicht subversiv, sondern konstruiert einen anderen Universalismus, der sich von der vorherrschenden kapitalistischen, globalisierten Perspektive abhebt.<sup>17</sup>

### 3) WIR BRAUCHEN EINEN LOKALISIERTEN UNIVERSALISMUS

Im selben Text, in dem Badiou eine Unterscheidung zwischen »offizieller« und »militanter« Kunst proponiert, widmet er sich auch der gegenwärtigen Situation. Das Problem einer Unterscheidung zwischen offizieller und militanter Kunst ist Badiou zufolge, dass sich diese eigentlich nur vor dem Hintergrund einer starken Ideologie treffen lässt.

»Wenn es keine starke Ideologie gibt, ist es sehr viel schwieriger, erstens zu erklären, was genau eine militante Kunst ist, denn die subjektive Überzeugung ist ungewiss, und zweitens zu erklären, was der Unterschied zwischen offizieller und militanter Kunst vor demselben ideolo-

---

<sup>16</sup> Vgl. Badiou *Dritter Entwurf für ein Manifest des Affirmationismus*, S. 17-18.

<sup>17</sup> Wie Badiou in These 15 seines Manifestes postuliert: »Es ist besser, gar nichts zu tun, als formal an der Sichtbarkeit dessen zu arbeiten, von dem der Westen behauptet, dass es existiert.«, ebenda, S. 35.



gischen Hintergrund ist. Das ist der erste Unterschied. Der zweite ist, dass heute als Folge der Geschichte keine charismatische Macht mehr besteht. Und daher gibt es keine Möglichkeit für eine starke offizielle Kunst, denn es existiert kein Raum für Macht, kein Raum für den Staat, in dem sich so etwas wie eine offizielle revolutionäre Kunst offenbaren kann. Und daher sind die beiden Hauptbedingungen für militante und offizielle Kunst und die Unterscheidung zwischen beiden heute nicht gegeben.«<sup>18</sup>

Diese Analyse kann als Analyse der derzeitigen Dominanz der Demokratie in den westlichen Gesellschaften verstanden werden: Als Ideologie ist sie »schwach«<sup>19</sup>, weil sie keinen richtigen Antagonisten hat und keine klaren, symbolischen Räume entfaltet. Im Hinblick auf die symbolische Struktur leben wir in einer anderen Welt – und es stellt sich die Frage, wie wir in Zeiten vorgehen können, in der eine starke Ideologie fehlt. Hier arbeitet Badiou vier Punkte heraus, die wir kurz zusammenfassen können: Der erste Punkt ist eine Antwort auf das Fehlen starker ideologischer Organisationen – wenn wir zum Beispiel an eine Partei denken, sehen wir, dass eine Organisation immer auch mit einer Schaffung von Raum einhergeht. Wenn dieser Raum nicht verfügbar ist, schlussfolgert Badiou, wird es notwendig, dass der Künstler in Bezug auf sehr konkrete »lokale Formen« und »Erfahrungen« arbeitet.<sup>20</sup> Zweitens wird es notwendig sein, die Rückkehr einer starken Ideologie in die Wege zu leiten. Damit eine neue Kunst in dem Versuch aktiv werden kann, neue Formen einer starken Ideologie zu schaffen, ist eine »starke Intellektualität« vonnöten.<sup>21</sup> Drittens müssen wir uns von Repräsentationsformen distanzieren, was letztlich bedeutet, dass wir uns von jeder Form des Staates distanzieren müssen. Vielmehr sollte Kunst danach streben, etwas sichtbar zu machen, das erst im Werden begriffen ist. Und viertens versucht der Künstler, die ersten drei Punkte in einem konkreten Kunstwerk miteinander zu verknüpfen. »Lokale Transformation, die intellektuell anspruchsvoll und formal avantgar-

---

<sup>18</sup> Badiou, »Does the notion of activist art still have a meaning?«.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Ebenda.

distisch im klassischen Sinne der Substitution von Präsentation durch eine ornamentale Vision von Repräsentation ist.«<sup>22</sup>

Die Kernaussage ist, dass wir in Ermangelung einer möglichen Orientierung durch eine starke Ideologie und einen paradigmatischen Widerspruch auf lokaler Ebene denken und handeln müssen: In lokalen Widersprüchen denken und handeln, die es ermöglichen, einen neuen universalen Widerspruch zu konstruieren und eine neue Ideologie zu erdenken.

#### 4) DAS MUSEUM ALS EINE PHILOSOPHISCHE INSTITUTION

Unsere Beziehung zur Moderne ändern, die militante Kunst des Unsichtbaren berücksichtigen und schließlich die Arbeit an einem lokalisierten Universalismus festigen – wir erkennen, dass das Museum eine wichtige Rolle für die anschauliche Verbindung dieser drei Punkte spielen kann. Denn es ist das Museum, das uns hilft, unser Verständnis von der Moderne neu zu strukturieren; denn es ist das Museum, das die Möglichkeit hat, die schwachen Künste des Unsichtbaren zusammenzutragen und ihnen einen Ort der Zuflucht zu bieten; denn es ist das Museum, das uns den Weg zu den Künsten eines lokalisierten Universalismus weisen kann. Doch das Museum als Institution sieht sich hinsichtlich dieser Aufgaben einer Reihe von Problemen gegenüber. Erstens ist das Museum von Natur aus konservativ. Zweitens positioniert ein Museum seine Objekte parallel zum Markt. Und drittens steht das Museum in einer direkten Verbindung zum Staat. Um mit dem Ersten zu beginnen: Wenn wir versuchen, unser Verhältnis zur Moderne auf die ihr innewohnende Affirmation auszurichten, dann versuchen wir eigentlich auch, unser Verständnis vom Schnitt zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu ändern. Das Museum der Moderne wird nicht nur zwei verschiedene Varianten der Moderne ausstellen müssen, nämlich ihre antagonistische und ihre affirmative Version, sondern es wird zeitgleich einen anderen Zugang zu (dem Begriff der) Zeit aufbringen

---

<sup>22</sup> Ebenda.

müssen. Das heißt, dass sich durch einen anderen Modernebegriff für uns auch ein anderer Zeitbegriff eröffnet und die Moderne selbst in zwei Zeiten geteilt wird: in die Darstellung der Vergangenheit – der Vorgeschichte der Moderne – und in die Darstellung der Gegenwart als der in ihr enthaltenen Zukunft.

Da wir im Moment der Konstruktion der Moderne leben, leben wir eben auch in der Zeit, in der ein Zeitbegriff konstruiert wird. Das heißt also, dass aus diesem Blickwinkel jedes Museum, selbst ein Museum der Frühgeschichte, aber auch ein Museum, das sich einer bestimmten Kunstform oder Wissenschaft widmet, gleichzeitig ein Museum der Moderne ist: Es stellt unser modernes Zeitverständnis und unser Verständnis von Negativität und Affirmation, unser Verständnis von Unterschieden und Beziehungen dar. Jedes Museum unterbreitet in dieser Hinsicht eine Konstruktion von Widersprüchen und Antagonismen.

Die zweite Konsequenz für das Museum ist die Marktfrage.

Hier muss man die Tatsache unterstreichen, dass das Unsichtbare nicht austauschbar ist. Natürlich haben wir Formen entwickelt, mit denen gerade die zeitgenössische Kunst, die sich dem Bereich des Unsichtbaren verschrieben hat, noch als vermarktbare Objekt handhabbar ist. Doch das Unsichtbare ist eine Kategorie, die alle Kunstwerke betrifft, nicht nur die, die materiell keine Spuren hinterlassen. Das Unsichtbare ist das Moment in einem Kunstwerk, das nicht ausgetauscht werden kann. Es ist die Singularität der Form, die der Warenform entgeht, denn sie ist wertlos, und sie ist inobjektiv, wie man sagen könnte. Aufgabe des Museums ist nicht, ein Objekt abzubilden, sondern Raum für seine Unsichtbarkeit, sein Werden zu bieten. Das Museum muss daher eine Kraft werden, die sich ausdrücklich gegen die Kraft des Marktes stemmt, nur dann kann es vielleicht vermeiden, eine repräsentative Institution für ausschließlich offizielle Kunst zu sein.

Widmen wir uns drittens der Frage nach dem Staat, vielleicht einer der schwierigsten Fragen heutzutage. Wenn wir den Staat als Repräsentationsform verstehen, müssen wir fragen, was eine Institution sein könnte, die nicht an die Repräsentationsform gebunden ist. Eine Antwort wäre,

das Museum als Ort der Präsentation statt der Repräsentation zu sehen, das heißt, als einen Ort, an dem Kunst werden kann. Aber vielleicht ist das zu voreilig, und wir sollten einräumen, dass das Museum auch eine konservierende Funktion hat. Wie können wir Kunst in ihrem Werden erhalten? Wenn wir unser Verständnis von Moderne ändern und uns auf den ihr innewohnenden Affirmationismus konzentrieren, bereiten wir einer subjektiven Beziehung zu Kunst den Weg, die es uns ermöglicht, sie wieder in ihrer Qualität des Werdens zu begreifen. Auf diese Weise untergräbt das Museum seine Funktion als ideologischer Staatsapparat durch ein ständiges Vorgehen gegen die dominanten Formen des Bestehenden, indem es die schwachen Formen des Werdens hervorhebt. Das Museum wird die schwachen Kräfte nicht konservieren, sondern aktiv halten.

Abschließend können wir also vorschlagen, das Museum als Ort der Intervention zu verstehen. Vom Standpunkt der Moderne aus – vom Standpunkt einer anderen Moderne aus – greift das Museum in die Herrschaft der Zeit, in die Herrschaft der bestehenden Formen ein und präsentiert damit etwas Un austauschbares, das sich dem Markt austauschbarer Waren entzieht. Das Museum wird somit als Institution nicht in der Lage sein, sich auf eine Reihe von Fakten, auf Regeln eines Kanons oder auf den Konsens der öffentlichen Meinung zu stützen. Es wird seine eigene Praxis als Praxis der Intervention entwickeln müssen. Ein Museum, das interveniert, wird zuallererst in sein eigenes Rahmenwerk eingreifen.

Das Museum stellt somit ein höchst problematisches Szenarium dar. Da es eine Institution ist, ist es gleichzeitig notwendig, dass das Museum auf einer Stabilität seines Urteilsvermögens ruht; es ist notwendig, dass es in dieser Stabilität erkennbar ist, und es ist notwendig, dass es das stabile Urteilsvermögen und die Erkennbarkeit desselben fest lokalisiert. Das Museum ist, anders ausgedrückt, also von Natur aus konservativ. Es braucht ein Gebäude, Regeln, Beständigkeit und Dauer. Das Museum als Ort der Intervention scheint das Gegenteil eines Museums als Institution zu sein. Aber dennoch macht es dieser inhärente Konservatismus nicht gänzlich unmöglich, Objekte ohne Wissen zu

sammeln – sie nur aus dem strukturellen Aspekt heraus zu sammeln, dass diese Objekte neue Formen der Intervention in den Bereich des Bestehenden darstellen. Der Konservatismus des Museums steht nicht im Widerspruch zu seiner modernen Funktion, Objekte zu sammeln, ohne sie in einem Wissenskontext zu präsentieren, ohne sie in die Formen des Bestehenden zu integrieren. Der Konservatismus des Museums steht nicht im Widerspruch zu seiner Funktion, die Inobjektivität seiner Objekte zu thematisieren. Das Museum als konservative, stabile, lokalisierte Zuflucht des Inobjektiven wäre vielmehr ein reiner und unbeschwerter Ort. Seine wahrhaft moderne Aufgabe wäre es, permanent in sein eigenes Rahmenwerk einzugreifen, die Mauern des Wissens zu durchbrechen, die die Zeit um es herum errichtet hat, seine Einfachheit und die Affirmation des Werdenden zu erhalten, eine Teilung der Zeit zu erreichen.

Als solches wäre das Museum ein regelrecht philosophischer Ort.









*Shuddhabrata Sengupta*

# Unendlichkeit vor Gericht. Das imaginäre Museum

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Inside the museums, infinity goes up on trial  
Voices echo this is what salvation must be like after a while<sup>1</sup>  
(*In den Museen steht die Unendlichkeit vor Gericht*  
*Stimmen hallen wider, so muss sich Erlösung nach einer*  
*Weile anfühlen*)  
Bob Dylan, »Visions of Johanna«

In vielen indischen Sprachen bezeichnet das Wort *bhoot* für Geist oder Gespenst auch die Vergangenheit und die materielle Substanz der Dinge. Man könnte daher folgern: »Wenn die Geschichte eine Geistergeschichte ist, dann muss sie auch den Grundstein für eine Metaphysik der Zukunft legen.«

Orhan Pamuk bezeichnet Museen als Apparate, die Zeit in Raum verwandeln.<sup>2</sup> Der Raum der meisten Museen beansprucht sehr viel Zeit. Als eines von drei Mitgliedern eines Künstlerkollektivs, das Museen oft durch die Hintertür betritt, durch den »Personaleingang«, um ein Kunstwerk zu installieren oder in den Keller- oder Lagerräumen Objekte und Dokumente zu sichten, weiß ich, was dazugehört, im weitläufigen Labyrinth der meisten Museen beinahe bis zur Bedeutungslosigkeit reduziert zu werden. Aus diesem Grund zieht es mich immer

---

<sup>1</sup> Bob Dylan, »Visions of Johanna«, *Blonde on Blonde*, New York 1966; Text nachzulesen auf *Bob Dylan*, <http://www.bobdylan.com/songs/visions-johanna/> (zuletzt aufgerufen 2.6.2020); Filmausschnitt aus der Dylan-Dokumentation *No Direction Home* (2005) von Martin Scorsese online auf *dailymotion*, <https://www.dailymotion.com/video/x3g1hsn> (zuletzt aufgerufen 8.6.2020).

<sup>2</sup> Orhan Pamuk, *Das Museum der Unschuld*, aus dem Türkischen von Gerhard Meier, Frankfurt am Main 2010.

wieder, mal tatsächlich, mal in der Erinnerung, zu einer Sequenz aus Jean-Luc Godards Film *Die Außenseiterbande* zurück, in der zwei Männer und eine Frau atemlos durch die Hallen und Gänge des Louvre in Paris laufen, vorbei an Meisterwerken und ihren Wächtern, die dem Fluchtversuch des Trios wie verwundert zuschauen.<sup>3</sup> Wann immer ich diesen Ausschnitt sehe, in der Regel auf YouTube oder im Traum, werde ich an die wiederholten Museumsaufenthalte und -durchquerungen meines Kollektivs erinnert. Ich frage mich, wovor wir weglaufen und wohin wir fliehen. Ich frage mich, wer oder was uns verfolgt.

Heißt das, dass irgendwo auf den Museumsfluren stets ein Geist der Vergangenheit die Gespenster aus der Zukunft einzuholen droht? Würde das Eingestehen einer solchen Möglichkeit nicht der Verwandlung des Museums in eine Mischung aus Reliquiar, Geisterhaus, Labor und Zeitmaschine gleichkommen? Wenn uns eine Museumszeitmaschine in eine Zukunft transportieren könnte, welche Art von Vergangenheit müsste sie zurücklassen? Aus was entkämen wir?

Im Volksmund vieler südasiatischer Sprachen wurde ein Museum früher auch *jaadu-ghar* (Haus der Magie) oder *ajaib-ghar* (Haus der Wunder) genannt, was sich unmittelbar aus der Wahrnehmung des Museums als »Wunderkammer« ergibt. Erst viel später, als der Staat schlapp wurde und glaubte, seine Kultur einsperren zu müssen, wandelt sich das Museum (das in Staatseigentum übergeht) zum *sangrahalaya* – einem Haus der Sammlungen. In seinen Anfängen wurde das Museum vom Staunen seines Publikums erfüllt. Darum sollten wir uns dem Staunen zuwenden, wenn wir über die Zukunft des Museums nachdenken.<sup>4</sup>

Heutzutage halten wir Museen gern für konservative Einrichtungen, die sich scheuen, von ihren verbindlichen Interpretationen der Zeit und ihrer Kontrolle über die Erinnerung abzulassen. Bei ihrer Gründung hingegen wurden Museen von den Konservativen als viel zu radikal

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard (Drehbuch und Regie), *Bande à part (Die Außenseiterbande)*, Paris 1964.

<sup>4</sup> Zum revolutionären Charakter der frühen Museen siehe Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford, CA, 1999, insbesondere Kapitel 1, »Museum Times«, S. 7–111.

abgelehnt, als Apparate, die Kunst und Kultur aus ihren ursprünglich oft heiligen Kontexten rissen, sie entweihten und zu Objekten einer säkularen, abstrahierten Betrachtung machten. Was dem verzückten weltlichen Museumsbesucher beim Anblick eines ehemals religiösen und nun rein ästhetischen Artefakts wie Bilderverehrung erschien, konnte dem Traditionalisten wie Bilderstürmerei vorkommen. Mit der Zeit jedoch begannen die neu eröffneten, modernen »säkularen« Museumsräume mittelalterlichen Kirchen und Kathedralen, ja selbst antiken Tempeln zu ähneln. Die Kunsthistorikerin Carol Duncan spricht sogar vom Museum als rituellem Raum.<sup>5</sup> Die gedämpfte Stille im Museum beginnt einen mönchischen Charakter anzunehmen, seine Sockel sehen zunehmend aus wie Altäre. Die Ermahnung jedes Museums an jeden Besucher, die Kunstwerke nicht zu berühren, entfremdet das Sammelgut erfolgreich von der Ebene des Alltags, auf der es einst einem transzendenten übersinnlichen Bereich angehört haben mag – so als stünde es, obgleich datiert und bis ins kleinste Detail mit Erläuterungen versehen, außerhalb von Zeit und Geschichte. Das Museum wird zur Fabrik für die Weiterverarbeitung des Sakralen zum Profanen; und was einst heilig war und dann profanisiert wurde, wird anschließend in eine neue, erhabene Form von geisterhafter, geheiligter Weltlichkeit zurückverwandelt. Noch heute muss das Nationalmuseum in Delhi, das in seiner Abteilung für buddhistische Kunst eine Reliquie des Buddha beherbergt, die häufigen Kniefälle von Besuchern »bewältigen«, die unvermittelt zu Pilgern werden. Es muss geeignete Wege finden, die Votivgaben, die der Reliquie dargebracht werden, zu beseitigen. Das Museum mag als eine bestimmte Sache begonnen haben, doch irgendwo unterwegs hat es sich in etwas gänzlich anderes verwandelt.

Wie Bob Dylan in seinem näselnden Tonfall feststellt: »[S]o muss sich Erlösung nach einer Weile anfühlen«.

---

<sup>5</sup> Zum Museum als Raum für rituelle Darbietungen und Heiligkeit siehe Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London und New York 1995, insbesondere Kapitel 1, »The Art Museum as Ritual«, S. 7–20.

Daher überrascht es nicht, dass im 20. Jahrhundert Mittelschichts- und Kleinbürgerhaushalte überall auf der Welt, aber besonders auch in indischen Groß- und Kleinstädten damit anfangen, einen Teil ihrer Wohnzimmerwände wie Miniaturmuseen zu kuratieren – in dem Bemühen, sich ein Quäntchen Transzendenz zu erkaufen, gut eingebettet in die eigene Häuslichkeit. Der Schaukasten mit Glasfront – eine in die Wand eingelassene Vitrine mit ein paar Fächern, in denen Nippsachen, Andenken, Pokale und sowohl religiöse als auch weltliche Kultobjekte aufbewahrt und zur Schau gestellt werden – wurde zum imaginären Museum des neuen städtischen Zuhauses. So wie sich das »Nationalmuseum« in der Hauptstadt der Nation zum Reliquiar für die Top Ten der nationalen Relikte entwickelte, so wurde das imaginäre Museum in der Wohnzimmervitrine zur Ausstellungsplattform der Mittelschichtsfamilie für alles Mögliche: vom Porträt des Großvaters bis zur Medaille des Enkels, von der Taj-Mahal-Kopie bis zur Autogrammkarte eines Filmstars, vom Gehäuse einer Meeresschnecke bis hin zur Puppe oder Tierfigur, die die geringfügige Anwesenheit oder zunehmende Abwesenheit irgendeiner unglückseligen indigenen Bevölkerungsgruppe in sicherer Distanz zum Rendezvous der Stadtfamilie mit der Moderne anzeigt.

Manchmal kann diese Spannung zwischen verschiedenen Arten von Heiligkeit, wie sie im Museum deutlich zum Ausdruck kommt, interessante Folgen haben. Wir wissen zum Beispiel, dass es dem frühmittelalterlichen tamilisch-shivaistischen Andachtsdichter Nandanar verboten war, das Bild des von ihm verehrten Gottes Shiva auch nur flüchtig zu erblicken, weil er einer Kaste von Unberührbaren angehörte. Als Nandanar den Mut fasste, das Allerheiligste des berühmten Nataraja-Tempels in Chidambaran zu betreten, ließ die bloße Tatsache, dass er seinen Blick auf das Götterbild richtete, ihn darin verschwinden. Das Sehen machte den Sehenden unsichtbar. Heute besitzt das Nationalmuseum in Delhi zahlreiche prachtvolle Chola-Bronzen von Natarajas (tanzenden Shivafiguren). Ein Nandanar des 21. Jahrhunderts kann an ihnen vorbeigehen, ohne unsichtbar zu werden. Ein Dalit, ob Mann oder Frau, kann das Museum betreten und auf ein Kultbild treffen, in dessen Gegenwart zu sein ihm oder ihr selbst vor nur hundert Jah-

ren noch verboten war. Kommen Personen, die das Museum als Dalit betreten haben, auch als Unberührbare wieder heraus? Irgendetwas bewirkt, dass der Akt des Sehens, der Status des Gesehenen und die Identität der sehenden Person unter dem Einfluss der vielen neuen und unterschiedlichen Methoden, innerhalb des Museums Sehen zu erzeugen, einem Wandel unterworfen werden. Die Anhäufung dieser Sehakte generiert nach und nach eine neue Reihe von Zukünften. Die Person, die das Museum als Dalit betritt, könnte es verlassen, indem sie verändert, was im Museum zu sehen ist. Diese Veränderung transformiert den Betrachter ebenso sehr, wie sie das zu Sehende rekonfiguriert.

Wenn man beim Verlassen des Museums eine andere Person ist, was passiert dann mit der Person, die man war, als man es betrat? Lässt man sie zurück? Wird sie eingeschlossen wie ein Geist, der im Labyrinth der Museumsmaschine wie ein Theseus ohne Faden umherwandert, ein Minotaurusphantom jagt und von ihm gejagt wird? Ist das der Grund, warum man, allein in einem Museumsraum, immer das Gefühl hat, beobachtet zu werden – von Augen, die nicht nur den ausgestellten Kultbildern, den Überwachungskameras oder dem Museumsführer gehören, der in seinem Stuhl in der Ecke eingeschlafen ist? Könnte es sein, dass wir kleine Brocken unseres alten, abgelegten Bewusstseins zurücklassen, damit sie in Museen schwebend übereinander wachen?

#### MUSEEN VERÄNDERN DIE GESCHICHTEN, DIE WIR ÜBER UNS ERZÄHLEN. DIE GANZE ZEIT.

Trailokyanath Mukhopadhyay, der erste einheimische Assistentzkurator des Indian Museum in Kolkata (das 1814 eröffnet wurde), war zufällig auch ein passionierter Sammler und Verfasser von bengalischen Geistergeschichten. Wenn Museen (wie Trailokyanath nur zu gut wusste) von der Vergangenheit bevölkert werden, dann braucht es auch einen Spukgeschichtenerzähler wie ihn, um uns klarzumachen, dass vielleicht auch das Spuken eine Möglichkeit wäre, der Zukunft zu begegnen. Zumindest klingt es so, wenn man sich auf einige der abwegigeren Geistergeschichten Trailokyanaths einlässt.

In »Muktomala« oder »Die Perlenkette« etwa haben wir es mit einem Geist zu tun, einem Schädelkobold oder *vetala*, der Menschen auf die Probe stellt.<sup>6</sup> Der *vetala* sagt:

»Hör zu, wir sind vetalas. Wir haben unsere eigenen Gesetze. Wir mögen Rätsel und Knocheleien, Denkspiele und Reime. Wenn ich dir eine harte Nuss zu knacken gebe, eine wirklich schwierige Aufgabe, kannst du sie dann lösen wie der große König Vikramaditya, als er unserem berühmten Vorgänger gegenüberstand, dem Großen Vetal der fünfundzwanzig Rätsel?«

Die Geschichte schreitet voran. Der Erzähler gesteht:

»Nein, mein Herr! Das kann ich nicht. Ich bin nur ein ungebildeter Tölpel. Ich weiß nicht, wie man Rätsel löst oder Geschichten erzählt.«

Da blickte der Schädel-*vetala* finster drein und sprach:

»Du kannst keine Rätsel lösen, du kannst kein anständiges Garn spinnen. Du bist zu nichts zu gebrauchen. Aber Du verlangst von mir, dass ich meinen Schädel gegen die Geisterknochen meines Nebenmanns schlage? Was ist das für ein Unsinn?«

Angenommen, wir läsen diesen kleinen Wortwechsel als Parabel, und angenommen, wir verstünden ihn im Kern als allegorische Befragung eines Museumskurators durch die Objekte in seiner Obhut. Dann könnten wir behaupten, dass die Objekte den Kurator im Grunde auffordern: »Sieh uns an und sag uns, was du hörst, wenn unsere Knochen in den Vitrinen aneinanderschlagen.«

Was kann man wohl hören unter dem Knacken verschiedener Epochen, die in einer Museumssammlung dicht gedrängt beieinanderliegen? Eine Geschichte, in der alle Teile fein säuberlich zusammenpassen wie bei einem fertigen Puzzle? Oder ein Amalgam aus gezackten, ungleichen, ruhelosen Ecken und Kanten?

Der heutige Zustand unserer Museen deutet eher auf verstaubte, aber fertige Puzzlespiele hin. Sie zeigen ein banales Gesamtbild von zivilisa-

---

<sup>6</sup> Troilokyanath Mukhopadhyay, »The Pearl Necklace«, *Of Ghosts and Other Perils. Selected Stories of Troilokyanath Mukhopadhyay*, aus dem Bengalischen von Arnab Bhattacharya, Neu-Delhi 2013, S. 87–125.



*Tanzendes Mädchen von Mohenjodaro;  
2300-1750 v. Chr.; Bronze; Höhe: 10,8 cm.*

NATIONAL MUSEUM, NEW DELHI

ABBILDUNG: WIKIMEDIA COMMONS

torischer Größe, von Kontinuität, von einer Struktur, die darin gipfelt, dass sich der Nationalstaat die Unendlichkeit der vergangenen Zeit einverleibt. Was ich damit meine? Lassen Sie es mich anhand eines Exponats aus der Sammlung des Nationalmuseums in Delhi durchspielen.

Jedes Mal, wenn ich das Museum besuche, zieht es mich zu einer kleinen, zehneinhalb Zentimeter hohen Bronzegussfigur im Saal der Harappazivilisation im Erdgeschoss. Ich glaube, sie spricht in Flüstertönen, nicht nur zu mir, sondern zu allen, die stehen bleiben und zuhören, anstatt einfach weiterzugehen. Ich meine das Objekt mit der Inventarnummer HR-5721/195, allgemein bekannt als »Tanzendes Mädchen«, das der Archäologe D. R. Sahni in der Grabungssaison 1926/27 in einem eingestürzten Haus in der »neunten Gasse« des als HR bezeichneten Bezirks der Stadt Mohenjodaro im Indusdal entdeckte.

Unweit der Glasvitrine mit diesem Objekt liegen die Skelettreste einer Frau aus einer induszeitlichen Grabungsstätte. Die Knochen sind so angeordnet, als wären sie eben erst freigelegt worden. Beim Anblick des schrägen Kiefers dieser Frau kann ich nicht umhin, mich zu fragen, ob die weibliche Bronzeminatur womöglich nach dem Vorbild eines wirklichen Menschen geschaffen wurde. Ich weiß, dass es irgendwo im Nationalmuseum im pakistanischen Karatschi unter der Nummer DK-12728 eine weitere Bronzefigur gibt, die Ernest Mackay in der Sai-

son 1930/31 im jüngeren Stratum II der Zivilisation in Raum 81, Haus X, Block 9 des DK-G genannten Bezirks von Mohenjodaro entdeckte. DK-12728 in Karatschi ist ein Zwillings von HR5721/195 in Delhi und trägt ungerechterweise den Spitznamen »hässliche Schwester«. Könnten diese beiden winzigen Bronzefrauen, eingesperrt hinter Glas in zwei Nationalmuseen und heute durch eine militarisierte Grenze getrennt, nach zwei echten Menschen modelliert worden sein, die gelebt, geliebt, getanzt und geatmet haben und schließlich gestorben sind, wie es Menschen immer tun? Könnte ihre mitochondriale DNA noch immer durch viele heute lebende Frauen fließen und in unzähligen Zellen Kalorien in Energie umwandeln? Könnte eine verlockend ungebrochene Kette von Ursachen und Wirkungen existieren, die eine direkte Verbindung zwischen den von Menschen heute erlebten Realitäten und jener fernen Vergangenheit knüpft? Könnte unsere ferne »Vergangenheit«, die für zwei Frauen in einer Stadt im Indus, vielleicht Schwestern, vielleicht nicht, die reale »Gegenwart« darstellte, ihren Weg in das dereinst weit entfernte, verstreute »künftige« Erbe einer viereinhalbtausend Jahre alten materiellen Kultur gefunden haben?

Die Website des Nationalmuseums in Delhi führt Nummer 5721/195 als »[e]ines der seltensten Artefakte weltweit« und beschreibt es als »einzigartige Mischung aus Altertümlichkeit und Kunst, die Hinweise auf den Lebensstil, den Geschmack und die herausragenden kulturellen Fertigkeiten eines Volkes in einer rund fünf Jahrtausende zurückliegenden Vergangenheit enthält; der winzige Bronzeabguss, die Statue einer heute einmütig als ›Tanzendes Mädchen vom Indus‹ bezeichneten jungen Frau, stellt eine stilistisch ausbalancierte weibliche Figur dar, die einen Tanz aufführt.«

Das Wort, das mir in dieser Beschreibung am meisten auffällt, ist »einmütig«. Wir erfahren nicht, wie und warum die Kuratoren des Nationalmuseums zu dem Schluss kamen, die Figur sei nun »einmütig« als tanzendes Mädchen anerkannt. John Marshall, der Archäologe, der sie ausgrub, sprach von der »unbekümmerten« Geste einer stehenden Frauenfigur. Ein anderer britischer Archäologe, Mortimer Wheeler, sah sogar ein »belutschenhaftes Gesicht mit aufgeworfenen Lippen und



unverschämtem Blick«. Der Anthropologe Gregory L. Possehl sagte über die Statuette: »Wir können nicht sicher sein, ob sie eine Tänzerin war, doch sie war gut in dem, was sie tat, und sie wusste es.«<sup>7</sup>

Vor Kurzem hat die Geschichte der Frau aus der »neunten Gasse« von Mohenjodaro erneut ihre Gestalt verändert. Der gegenwärtige Wunsch, alles in Südasien durch die Brille des wiedererstarkenden Hindutums oder Hindutva zu sehen, hat einen neuen Historikertypus dazu veranlasst, bar jeder Verpflichtung zur Vorlage von Beweisen die Behauptung aufzustellen, das Objekt Nummer 5721/195 repräsentiere eine Frühform der späteren Hindugöttin Parvati.<sup>8</sup>

Ein Museum sorgt dafür, dass eine zehneinhalb Zentimeter hohe Figur sowohl Trägerin einer archäologischen Fantasie als auch Vehikel für den feuchten Traum eines religiösen Wiedererweckers sein kann. Vermeintlich gleichmütig bietet es das Objekt jedem seiner Besucher an, ob neugierig oder nicht, ob voreingenommen oder nicht. Jeder strickt aus derselben Vergangenheit eine andere Zukunft. Die Haltung, die der eine Wissenschaftler als Drehung in den Schritten einer *nautch*-Tänzerin identifiziert, deutet der nächste als Göttin mit in die Hüfte gestemmtem Arm. Vereinzelt treffen wir die Figur auch als bescheidenen Gegenstand poetischer Betrachtungen an – wie etwa in der folgenden Wendung der Geschichte dieser viereinhalbtausend Jahre jungen Frau in Bronze.

Der kaschmirisch-amerikanische Dichter Agha Shahid Ali verfasste eine prägnante Lobrede auf Nummer HR-5721/195. Sie trägt den ebenso schlichten wie passenden Titel »Im Museum«.<sup>9</sup> Im ersten von zwanzig Halbversen fragt Ali, als wäre er mitten im Satz unterbrochen worden:

---

<sup>7</sup> Zu den Figuren der tanzenden Mädchen aus Mohenjodaro in den Nationalmuseen von Delhi und Karatschi siehe Gregory L. Possehl, *The Indus Civilization. A Contemporary Perspective*, London 2002, S. 113–114.

<sup>8</sup> Zur Behauptung, das »Tanzende Mädchen« von Mohenjodaro sei eine frühe Darstellung der Hindugöttin Parvati, siehe Ritika Chopra, »Mohenjodaro ›Dancing Girl‹ is Parvati, claims ICHR journal«, *The Indian Express*, 26. Dezember 2016, <http://indianexpress.com/article/india/mohenjodaro-dancing-girl-is-parvati-claims-ichr-journal-4444981/> (zuletzt aufgerufen 2.6.2020).

<sup>9</sup> Agha Shahid Ali, »At the Museum«, *The Veiled Suite. The Collected*

Doch wer goss 2500 vor Christus in Harappa  
ein Dienstmädchen in Bronze?  
Niemand macht Aufzeichnungen  
von Soldaten und Sklaven.

Der Bildhauer wusste dies,  
als er den Schmerz  
von ihren Fingern schliff, steif  
vom Waschen der Wände  
und vom Scheuern der Böden,  
vom Rühren des Fleisches  
und vom zerstoßenen Asant  
in der Bittermelone.

Aber ich bin dankbar, lächelte sie  
den Bildhauer an,  
wie sie mir zulächelt,  
in Bronze,  
ein Kind, das Frau spielen musste  
für ihren Herrn,  
als der warme Juniregen  
nach Harappa kam.

Ein Gedicht verwandelt Mohenjodaro in Harappa, so wie es Delhi mühelos in Lahore und die Ausstellung eines Museums ins Depot eines anderen verwandeln könnte. Geister sind Gestaltwandler. Knochen geraten durcheinander, wenn man nach ihnen gräbt. Das Museum ist ein Tatort, der auf den geduldigen Kommissar und den Dichter der Zukunft wartet.

Während alle Museen als Aufbewahrungsorte dienen – für Objekte, die vergessen wurden, weil sie entweder zu berühmt oder vollkommen unbekannt sind, oder für Dinge, die nicht in Vergessenheit geraten dürfen –, wird das Museum selbst fast nie als eigenständiges Objekt behandelt. Wir müssen uns aber fragen, was ein Museum eigentlich ist, um darüber nachdenken zu können, was es einmal sein könnte. Wir müssen die Vitrinen in unseren Wohnzimmerwänden sehr lange

anstarren, um zu begreifen, wer wir wurden, als wir jedes einzelne dieser Andenken hineinlegten.

Das Museum ist mehr als nur ein Lagerhaus. Wie ich schon sagte, ist es auch ein Tatort. In unserer Zeit, besonders in Indien, verwandelt das Museum Objekte, die sich in ihm sammeln, in Beweisstücke für den von nationalistischer Hand begangenen Ehrenmord an ganzen Zivilisationen. Dabei werden Dinge, von denen wir nicht viel wissen, wie die Bronzefigur einer nackten jungen Frau, in eine Idee umgewandelt, von der einige unter uns einfach nicht lassen können: dass das Industral von »vedischen« Ariern besiedelt wurde.

Doch wie so viele andere wurde auch dieser Fall im Voraus »gelöst«. Das Museum ist mehr als nur ein Tatort für erdrosselte Artefakte geworden. Es ist jetzt auch der Gerichtssaal, in dem der Prozess gegen die Nation wegen Mordes an der Unendlichkeit materieller Kulturen im Freispruch endet. Die schriftlichen Verhandlungsprotokolle werden zum neuen Abstammungsnarrativ der Nation. Das ist es, was das Museum heute als Wissen ausgibt, als Geschichte. Man erzählt uns, dass unsere Vorfahren uns erlösen werden. Das Museum verkündet diese Erlösung in dem Bemühen, die Geister der Ahnen zu besänftigen. Und zu Hause, an Neumond, verbrennen wir Räucherwerk vor Großvaters Porträt.

Doch ganz gleich, was ein Museum als seine Geschichte veröffentlicht, es wird niemals geschehen. Die Geister im Museum – und in der Vitrine – finden keinen Frieden. Sie können ihn nicht finden. Sie planen Revolten. Die Frage nach der Zukunft des Museums ist auch eine Frage nach der Vergangenheit, die sich nicht ruhig verhalten wird, wenn man sie mit systemstabilisierenden Erzählungen konfrontiert.

Darum gibt es einen schreienden Bedarf an Museen oder museumsähnlichen Räumen, die gewillt sind, auch alles Künftige zu antizipieren, anstatt nur rückblickend forensische Akte kosmetischer Verschönerung vorzunehmen. Das Museum als Institution muss nach vorne schauen auf die Rätsel, die erst morgen ihre Bestform erreichen. Auf diese Weise werden Museen uns bei der schwierigen Aufgabe helfen, Platz für das

zu schaffen, was wir noch nicht wissen. Unsere Unwissenheit wird unserem Wissen stets um Meilen voraus sein.

Museen müssen ein gewisses Maß an notwendiger Unwissenheit in ihren Fluren und Ausstellungsräumen zulassen. Mit Unwissenheit meine ich nicht falsches Wissen oder vermeintliche Gewissheiten. Ich meine damit, dass wir anerkennen, wie unvollständig unser Wissen über die Vergangenheit ist – nicht um gesicherte Erkenntnisse zu beflecken, sondern um uns daran zu erinnern, dass ein Großteil der Vergangenheit ein Rätsel ist und immer bleiben wird. Eindeutige Schlüsse zu ziehen, ist genau aus diesem Grund ein Akt der nachträglichen Mythenbildung. Das Museum, das alles ausbuchstabiert, weiß nichts. Es weiß auch nicht, dass es die Vergangenheit nicht kennt. Wir kennen vielleicht die Ziele unserer Großväter, doch von den heimlichen Wünschen unserer Großmütter wissen wir nichts.

- Das Museum der Zukunft wird ein philosophischer Spielplatz sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Theater für Probeaufführungen unerfüllbarer historischer Vorhaben sein
- Das Museum der Zukunft wird ein fortwährend untersuchter Tatort sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Reparaturwerkstatt für defekte Nachforschungen sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Garage für unwahrscheinliche Transporte zwischen Epochen sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Lagerhaus zur Aufbewahrung von ungelösten Fragen sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Bahnhof sein, an dem die Züge von morgen heute pünktlich eintreffen
- Das Museum der Zukunft wird ein Raumschiff für Reisen in den inneren Raum und die äußere Zeit sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Marktplatz sein, auf dem Einsamkeit gegen Zusammenhalt getauscht wird

- Das Museum der Zukunft wird ein Hospiz sein, in das sich überholte Vorstellungen begeben, um die Welt in Frieden zu verlassen
- Das Museum der Zukunft wird ein Vereinshaus für Zivilisationsmissionen im Ruhestand sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Atelier für Menschen sein, die noch nicht wissen, dass sie Künstler sind
- Das Museum der Zukunft wird ein Treibhaus für den Anbau seltener geistiger Lebensformen sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Unterschlupf für gute Ideen auf der Flucht sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Besserungsanstalt für kulturelle Überheblichkeiten sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Schule zum Verlernen identitärer Formeln sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Bibliothek missverstandener Wandtexte sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Archiv von vergessenen Ankündigungen all dessen sein, was zu tun ist
- Das Museum der Zukunft wird ein Kalender der verpassten historischen Gelegenheiten sein
- Das Museum der Zukunft wird ein Bordell für glorreiche Niederlagen und abgewertete Siege sein
- Das Museum der Zukunft wird eine Schaltzentrale für Kunstformen, Erinnerungen und historische Entwicklungen sein, die sich hier verbinden, trennen und wieder verbinden, und für ihre vorhandenen oder zukünftigen Öffentlichkeiten
- Das Museum der Zukunft wird mehr imaginäres und weniger nationales Museum sein.

*Cintia Guedes und Iki Yos Piña Narváez*

# Die Auseinandersetzung mit der Zukunft war schon immer Zeichen unseres zähen Lebenswillens

Aus dem Englischen von Dennis Gerstenberger

## I DIE FESTNAHME

**Iki Yos** – Um über die Zukunft der Museen zu sprechen, muss man meiner Meinung nach über ihre Vergangenheit sprechen, jedoch nicht in einem linearen Zeitverhältnis, sondern in mehreren zeitlichen und räumlichen Dimensionen, über koloniale Vergangenheiten und flüchtige Gegenwarten oder über die gegenwärtige Reaktivierung der kolonialen Vergangenheit und der Zukünfte, im Plural. Ich bin kein Experte für Museen und will es auch nicht sein. Ich habe mich schon immer vor diesen Räumen gefürchtet. Wegen der Disziplinierung des Körpers, wenn man sie betritt, wegen der Diktatur der Stille und des Flüsterns, das auch diejenigen stört, die über die Sammlungen wachen.

Als ich klein war, nahm mich meine Mutter mit ins Museum für Naturwissenschaften im venezolanischen Caracas, wo es viele Steine, Mineralien, Pflanzen und Fossilien gab. Es handelt sich um eines der ältesten Museen der Stadt, das 1874 von dem Deutschen Adolf Ernst gegründet worden ist. Dieses Museum war eine Antwort auf die Besessenheit weißer europäischer Forscher, alles zu klassifizieren, zu sammeln und zu akkumulieren; und eine Reaktion auf die Besessenheit der Nationalstaaten mit ihrem erfolgreichen kolonialen Projekt, Verfahren und Protokolle aufzuwerten, die europäische Vorbilder nachahmen. Dieses Museum, wie der Rest der Museen, die ich (un)glücklicherweise in meinem Körper verinnerlicht habe, festigt die Subjektivität des Kolonisators, die Heldenhaftigkeit der »weißen Retter«, die suprematistische weiße heterosexuelle Cis-Ontologie, die ihrerseits Strukturen aufbaut

für die Unterdrückung von kulturellem Erbe und von Ethnien, die sie, die europäischen Weißen, ihrer Freiheit zu berauben beschlossen haben.

Die Kolonialität des Wissens wird zwischen Mauern hergestellt: Das Nationale Wissenschaftsmuseum fungierte als Raum der Zurschaustellung einer Reihe botanischer, ethnographischer und anthropologischer Werke über die indigenen Völker in La Guajira – die Ayamanes und Warao –, die von deutschen »Entdeckern« wie Ernst und Humboldt erforscht worden waren. Diese Strukturen haben eine soziale Validierung, denn in der kolonialen Vorstellung wird der deutschen weißen Vorherrschaft dafür gedankt, dass sie uns »Wissen gibt«, dass sie uns »erleuchtet«, dass sie aus der visuellen Logik Deutungsschemata der Welt konstruiert, ausgehend von der »Plantagen-Visualität«<sup>1</sup> und unter einer kumulativen, extraktivistischen und einengenden Logik.

**Cíntia Guedes** – Ich interessiere mich mehr für das Schicksal von Bildern als für Museen. Ich betrachte es als ein Forschungsproblem, aber vor allem als ein Problem, das mein eigenes Leben und das Leben der Gemeinschaften betrifft, mit denen ich bestimmte Positionen in der Welt teile. Ich habe mir immer wieder eine Frage gestellt, die vielleicht einen Bezug zum Thema dieses Gesprächs hat: Wer überlebt eigentlich in den Bildern und wer überlebt die Bilder, die aufgestellt und monumentalisiert werden? Jedes Mal, wenn diese Frage durch eine Definition von Ästhetik formuliert wird, die von Ethik und Politik losgelöst ist, schnappt die koloniale Falle wieder zu. Also, ja, wir sind keine Spezialisten für Museen, aber unsere Zukunft ist eng mit der Zukunft der Bilder verbunden. Und in der Welt, wie wir sie kennen, ist das Museum die Institution, die sich zwischen den Disziplinen der Kunst oder der Anthropologie bewegt und sich um die Art und Weise kümmert, wie Bilder organisiert und bewahrt werden, und auch um die Art und Weise, wie Sensibilitäten entwickelt werden. Im Museum gewinnen zarte

---

<sup>1</sup> Von Riley Snorton in einer Analyse der Genealogie des Spekulum und der Geburtshilfe entwickeltes Konzept. Snorton spielt auf die Ordnung der Welt aus »dem, was man sehen kann«, an. Sie stellt eine Beziehung zwischen der weißen Vorherrschaft und der Konstruktion des Sichtbaren aus dem Experiment mit schwarzen Körpern her.

Gespenster an Materialität, und die Materie verfügt über die Fähigkeit, durch die Zeit zu reisen. Sie sagen, dass Sie als Kind mit Ihrer Mutter ins Museum gegangen sind; in meiner Kindheit war dies ein institutioneller und protokollarischer Ausflug, der von der Schule durchgeführt wurde. Erst nachdem ich nach Rio de Janeiro gezogen war, erlebte ich angesichts der prachtvollen Gebäude einiger Kunstinstitutionen der Stadt bewusst die Zeithaftigkeit von Ruinen. Ein Spaziergang durch die Stadt, die einst die Hauptstadt des brasilianischen Reiches war, und die mit Gold überzogenen Gebäude zu sehen, wissend, dass dies die Arbeit von Sklaven war, war für mich ein beunruhigendes Bild der Gegenwart der kolonialen Vergangenheit. Plündern und Begraben ist jedoch nicht nur eine Gewohnheit der jahrhundertealten Institutionen der Stadt.

Das Kunstmuseum von Rio (MAR) wurde 2013 und das Museum von Morgen 2015 eröffnet. Es sind zwei kulturelle Projekte, die aus der Partnerschaft zwischen der Stadtverwaltung von Rio de Janeiro und der Familie Marinho, Eigentümerin der Mediengruppe Globo, dem größten Medien- und Kommunikationskonglomerat Brasiliens, entstanden sind. Beide wurden in der Hafenzone der Stadt errichtet und sind Teil des Projekts Porto Maravilha (Wundervoller Hafen), das einer Reihe von Enteignungen Vorschub leistete und Hunderte von Familien aus ihren Häusern vertrieb, so dass die Museen als versöhnliche Denkmäler in dem Gebiet erscheinen konnten, das einst der größte Hafen für die Ankunft versklavter Schwarzer aus Afrika war. Heutzutage empfängt der Hafen internationale Touristen, die mit Kreuzfahrtschiffen kommen. Die beiden Museen sollen architektonisch und symbolisch versöhnliche Zeitzeugnisse sein. Sie beinhalten die Insignien einer Zukunft, über die entschieden wurde; aber entschieden von wem? Die Gegend, in der sie sich befinden, wird Kleinafrika genannt, weil in dieser Region die Menschen aus Afrika, die freigelassen wurden, ihr Zuhause fanden. Bald darauf waren es einige ihrer Nachkommen, die unter Protest und viel Widerstand ihre Häuser verlassen und Platz für die Erbauung dieser so bezeichneten »kühnen« Museen schaffen mussten. Die Umsiedlungen in der Region Anfang 2010 betrafen Hunderte von Familien aus Morro da Providência, nicht nur zufälligerweise die erste brasilianische Favela. Auch kein Zufall war, dass das MAR mit



der von Clarissa Diniz kuratierten Ausstellung *Die Zuflucht und das Land – Kunst der Gesellschaft in Brasilien I* eröffnet wurde, in der Themen wie der Kampf um den städtischen Raum, die Umsiedlungen, die Favela und Werke aus der Begegnung mehrerer Künstlerkollektive mit der Besetzung durch Prestes Maia (São Paulo) Höhepunkte waren. Auf zynische Weise umgibt und verschließt das Museum das, was es umgab. Es ist eigenartig, weil es in der Region andere kulturelle Räume gibt, die der Erinnerung an die Vorfahren eben dieser Menschen gewidmet sind, wie das Institut der Neuen Schwarzen und das Kulturzentrum Kleines Afrika, die Hüter des Wissens, der Objekte und der materiellen Überreste dieser Bevölkerungen sind. Aber diese Räume werden von der öffentlichen Hand weiterhin vernachlässigt, nur weil es allein durch sie möglich ist, ein Bild der sozialen und rassischen Gerechtigkeit in die Zukunft zu projizieren.

In Ihrem Text *La fantasía de asaltar el museo*<sup>2</sup> zeigen Sie, wie die von Kolonialmuseen gestohlenen Bilder in den Dienst des Aufbaus einer kolonialen Erfahrung der damaligen Zeit gestellt wurden. Und so erinnere ich mich an die Philosophie von Denise Ferreira da Silva, die aufzeigt, dass die Art und Weise, wie Zeit wahrgenommen wird, das Ergebnis eines modernen/kolonialen philosophischen Denkens ist, das die zeitliche Intuition als eine Sequentialität darstellt und, wenn Geschichte als Zusammenwirkung von Ursache und Wirkung erzählt wird, impliziert, dass die Gegenwart durch die Vergangenheit determiniert wird und dass dies eine unantastbare, entfernte und unwirksame Entität ist. Meistens, wenn wir Zeitlichkeit als eine durchgehende Linie zwischen Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft erfahren, wird das Museum, wie Sie es gut ausdrücken, zu einem »rassischen Gedächtnisspeicher«, für den das Schicksal der schwarzen Körper der Tod wäre – sei es, dass sie die »Vergangenheit« und das »Primitive« in den Museen der Archive und Archäologien repräsentieren; dass sie die Vernichtung durch die Verherrlichung des »Schönen«, also des Weißen in den Museen der bil-

---

<sup>2</sup> Narváez, Iki Yos Piña. *La fantasía de asaltar el museo. Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madrid, Spanien: Colectivo Ayllu, Oktober 2018.

denden Künste finden; oder dass sie immer noch beseitigt oder begraben werden. So bildet sich eine moderne Rassengrammatik heraus, in der wir die Frucht unwiederbringlicher Tragödien sind, und in der Gegenwart bliebe nur die undankbare Aufgabe der Suche nach Wiedergutmachung, die von der Aufgabe abweicht, sich zukünftige Vielfältigkeiten des Lebens im Überfluss vorzustellen. Wie Sie jedoch auch in *La fantasia* anmerken, wird die Erfahrung der zeitlichen Linearität jedes Mal potenziell gebrochen, wenn rassifizierte und von der Heteronorm abweichende Körper ins Museum kommen, nur weil die Empfindungen, die von diesen Körpern metabolisiert werden, angesichts dessen, was der Westen mittels Konventionen »schön« nennt, radikal anders sind; und deshalb ist das Museum, wie wir es kennen, in seiner Arbeit des Aufbaus weißer und geradliniger Cis-Subjektivität ein Gebäude der Kolonialität, das zum Scheitern gebracht werden kann.



*Iki Yos Piña Narváez*

## II DIE FLUCHT

**IY** – Der Streit um die Zukunft war immer Zeichen unseres zähen Lebenswillens. Ich Sorge mich auch um die lebenden Gegenstände in diesem Gefängnis, das Museum genannt wird. Und da wir transtemporäre Schwarze sind, aktiviere ich die Kraft meiner Vorfahren zur Abschaffung von Plantagen, Kerkern und Museen als koloniale Strukturen, die in das industrielle System der Gefängnisse eingebunden sind. Ich aktiviere meine antikolonialen Träume, während ich diesen Text in Barcelona schreibe, in Zeiten einer Pandemie, im Haus von Guariota, einer afro-indigenen lesbischen Freundin, die auf der PlayStation Grand Theft Auto GTA spielt und gewagte Fluchten fiktionalisiert. Ich stelle mir auch die Fluchten vor, bei denen die »Mulatten von Esmeralda«, Gefangene des Museo de América in Madrid, die *machados taínos* (Steinskulpturen) und *guacamayas* (Aras) geschickt fliehen. Und entkommen. Eine großartige Flucht, explosiv im besten Stile des GTA, eine nicht harmonische Flucht, mit einem Soundtrack aus Funk, Rap, Reggaetón-Afro-Beat. Eine Flucht, die Verlust und Schmerz bedeutet, genauso wie der Kolonialisierungsprozess.

Als verwilderter Körper bin ich immer auf der Flucht, ein Grenzimmigranten-Körper, Trans/Travesti-Körper. Über die Zukunft nachzudenken bedeutet, über die Abschaffung all der Strukturen nachzudenken, die unsere Körper daran hindern zu existieren. Das Denken an die Zukunft ist nicht heteronormalisiert, nicht cisgeneriert. Über die Abschaffung aller Gefängnisstrukturen nachzudenken: das Gender-Geschlechtersystem als Gefängnis, das System der Gefängnisindustrie, Museen als Gefängnisse. Das sind meine antikolonialen Träume, Träume gegen die Gefangenschaft.

**CG** – Genau! In flüchtigen Träumen können wir im Überfluss leben, in eine unbestimmte Raumzeit entkommen, Mutanten sein und uns genau nach der Denunziation und vor dem, was als neue Gefangennahme kommen wird, positionieren. Vor dem Museum, so wie wir es kennen, erscheinen meine Träume nur als Übungen, um die Gefühle der Wut und des Verlangens nach Rache aufzunehmen, die beim Besuch dieser Räume durch meinen Körper strömen. Ich nehme sie dankbar

an, denn sie bieten auch eine Möglichkeit, das Gefängnis zu studieren. Diese Sammlungen von Empfindungen, die von den Museumsführern nicht vorhergesehen wurden, nehme ich zum Beispiel in den antikolonialen Aktionen wahr, die Sie und das Ayllu-Kollektiv<sup>3</sup> in den Museen durchführen, weil ich in ihnen Beweise dafür finde, dass wir ungeachtet dessen, worüber die Archive informieren, lebendig sind, jenseits der modern-kolonialen ontologischen Maßstäbe, mit denen die Museen uns einladen, unsere (Nicht-)Existenz zu erleben.

**IV** – 2018 führte ich mit dem Ayllu-Kollektiv mehrere poetische Interventionen und antikoloniale Aktionen in »Institutionen des Schmerzes« in Spanien durch. In diese Strukturen einzudringen bedeutet, sich in eine Zeit der Reaktivierung des Traumas und der kolonialen Wunde zu begeben. Das Betreten des Museo de América in Madrid bedeutet, Institutionen zu betreten, die unsere heiligen Objekte gefangen halten. Das 1941 während des Franco-Regimes gegründete Museo de América ist der Aufbewahrungsort des rassistischen Gedächtnisses des spanischen Kolonialismus in Abya Yala, in dem mehr als 25.000 Stücke versammelt sind, von denen nicht einmal 10% ausgestellt werden. Dort wird der vom Grundbesitzer verfasste Bericht und ein Großteil seines Kolonialbesitzes untergebracht, erhalten und reaktualisiert. Im Museo de América wird Kolonialität in »Skulptur« verwandelt, wodurch die vitale und kultische Ladung vieler gestohlener und dort ausgestellter Objekte verwischt wird; die weiße Institution versucht, Plünderung, Schmerz, die Fetischisierung des Andersseins, die eurozentrische Obsession des Sammelns und Anhäufens zu ästhetisieren.

Ich denke darüber nach, den Schmerz zu entthronen. Das koloniale Heldentum vom Sockel zu holen und die Narration des »Phantomgliedmaßes« zu beenden. Die Symptomatik des Vorhandenseins eines ausgerissenen Körperteils. Dieses ausgerissene Körperteil werden die gestürzten Statuen und die zerbrochenen Statuen sein. Ich weiß, dass, wenn ein Kolonialstück verschwindet, der Sockel bleibt und die Wir-

---

<sup>3</sup> Künstlerisches Forschungskollektiv, das sich aus Migrant\*innen und sexuellen Dissident\*innen zusammensetzt, die im Königreich Spanien das politische Leben gestalten.

kung des Phantomgliedmaßes aktiviert wird. Vor dieser Kraft wird die transvestitische Macumba unser Leben schützen und die leidenden Seelen der Kolonisten vertreiben.

**CG** – Wenn Sie davon sprechen, »das koloniale Heldentum vom Sockel zu stürzen und die Narration des 'Phantomgliedmaßes' zu beenden«, denke ich, dass eine solche Beschreibung das Museum in der Bekräftigung der Niederlagen wieder in den Dienst des Kolonialprojekts stellt. Museen erinnern in ihrer anthropologischen Geste zu jeder Zeit an die erfolgten Plünderungen. Was kann man also tatsächlich mit ihnen machen? Es scheint mir, dass die Entthronung des Museums sowohl mit der Demontage der Musealisierungspolitik der schwarzen Körper, Ideen und Erinnerungen, die als sammelbar eingestuft werden, zusammenhängt, als auch mit der Vorstellung dieser Räume aus einer radikal anderen Perspektive als der der Kolonialzeit und viel älter als diese: das ist die Geste, die die Archive zu Technologien macht, um durch die Zeit zu gehen, das heißt, um den Dingen in der Welt näher zu kommen und von ihnen berührt zu werden, ohne sie notwendigerweise zu besitzen oder zu horten. Ich habe immer wieder an ein Museum gedacht, dessen Sammlung, Archiv, Materie und Körper nicht das Wesentliche ist, denn unser Problem sind nicht die Dinge selbst, sondern die Herrschaft über die Erinnerung, die Geschichte, den Zeitablauf. Und für mich macht es sehr viel Sinn, wenn Sie ein »Museum der Abwesenheit« und ein »unsichtbares Museum« vorschlagen; denn die Antwort auf die Frage nach der Zukunft der Museen kann keine Institution sein, die unsere Niederlage erneut errichtet; sie muss, auch beim Versuch, unsere Abwesenheit wieder gut zu machen, einen offenen Weg gehen. Und damit diese Fluchtwege weiterhin funktionieren, dürfen sie keine vollständig verfügbaren, kodierbaren, transparenten Bilder sein. Ich denke, dass die »Abwesenheit« im Museum – gebunden an die Herstellung von »Präsenzen« und dem Einsetzen von »Dingen« an die Stelle von anderen »Dingen« bei Repräsentationsvorgängen – vielleicht die erste Weigerung ist, am Spiel teilzunehmen. Aber ich stelle mir vor, dass es nicht nur den Museumsraum leert, so wie das »Museum des Unsichtbaren« nicht einfach bedeutet, »nichts zu zeigen«. Vielleicht hat es mit Kryptographie zu tun, mit chiffrierten Bildern, die andere Aus-



*Iki Yos Piña Narváez, »Museum der Abwesenheit«*

einandersetzungen und Interaktionsweisen erfordern. Oder es hat mit den Bildern zu tun, die die Tatsache feiern, dass wir die Museen und das Kolonialprojekt überlebt haben. Ist es überhaupt möglich, über die Zukunft des Museums nachzudenken, das nicht die Kolonialität der Empfindungen zum Vorschein bringt?

**IV** – Ich habe daran gedacht, ein Museum der Abwesenheit zu schaffen; der Flucht all der gestohlenen Artefakte. Ich habe daran gedacht, einen visuellen Bericht über die Flucht zu erstellen. Einen mündlichen Bericht über die Flucht der Ausstellungsstücke, die zurückgekehrt sind und außerhalb der Idee des Archivs existieren, die mit der Idee des Eigentums verbunden ist.

Der Ort, an dem meine Mutter lebt, heißt Cagua. Cagua: Stimme der Volksgruppe Cumanagoto, was »Land der Schnecke« bedeutet, in Caguacao (Cahigua), im Bundesstaat Aragua gelegen, einem Ort am Rande von Caracas, der Hauptstadt des heutigen Venezuela. In diesem Volk gibt es keine Museen. Das bedeutet nicht, dass es keine Erinnerung gibt, dass es keine Geschichte gibt. Einer der wichtigsten Hügel

dieser Region wird »el empalao« genannt. Es war ein Ort der kolonialen Bestrafung in Form einer Pfählung durch die kommunale Gemeinschaft. Die Pfählung ist eine heterosexuelle Technik, die die schändliche Sünde der Sodomie bestraft. Sie besteht darin, einen Pfahl durch den Anus einzuführen und den gesamten Darm zu zerreißen, bis das Opfer verblutet. Diese Erzählungen über das koloniale Massaker bleiben im kollektiven Gedächtnis durch mündliche Weitergabe, durch die anhaltende Flucht vor der Vergangenheit erhalten. Das Archiv wird nicht von starren Strukturen gekapert, die die Geschichten kapern.

Ich erinnere auch an die Erfahrung des Museo Travesti von Peru, das von Giuseppe Campuzano gegründet wurde. Ein Museum aus Fragmenten, wie die Körper der Transvestiten. Fragmente der Ahnengeschichte und der zeitgenössischen Transvestiten, die waren und nicht sind. Ein Museum mit zerbrechlichen Mauern, Schmerzstücken und Erinnerungsstücken, die gegen das koloniale Cisgenerierungs-Projekt resistent sind. »Mein Bedürfnis ist es, das Binäre (Zentrum-Peripherie, Mann-Frau, Diktatur-Demokratie, innerhalb/außerhalb des Kleiderschranks) durch die Travestie als mnemotechnische Strategie und sexualisierte Marginalität zu transzendieren, um an der Dekonstruktion eines zentralistischen und domestizierten Peru zu arbeiten.«<sup>4</sup> Campuzano verdrängt das Binärsystem der Existenz oder Nichtexistenz des Museums in ein Transvestitenmuseum, in ein Nichtgefängnismuseum, in ein Ahnenmuseum und nicht in ein heterozentrisches Museum.

---

<sup>4</sup> Campuzano, G. und Godoy, F. (2013 [2011]). »*Travestirme de museo para travestir al museo*«. *Entrevista a Giuseppe Campuzano*. *Arara*, 11, 1-11. Verfügbar unter [https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara\\_issue\\_11/godoy.pdf](https://www1.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/godoy.pdf)

*Paulina E. Varas*

## Die Normalität war das Problem

Notizen der Kraft. Ideen zu nomadischen  
Institutionen in der chilenischen Kulturlandschaft

Aus dem Englischen von Laura Haber

Vielleicht stimmt es ja und der Kapitalismus hat uns so sehr für sich eingenommen, dass es an der Zeit ist, den Blick wieder auf das zu richten, woran wir glauben und was uns bewegt.

Natalia Ortiz

»Bis es die Mühe wert ist zu leben« ist ein Protestslogan und ein aus dem Innersten kommender Überlebensschrei. Als ihn eine Menschenmenge im chilenischen Oktober 2019 gemeinsam ausstößt, erschüttert er wie ein großes Erdbeben eine Gegenwart, die kein lebenswertes Leben für alle garantiert. Die heutigen Auswirkungen des neoliberalen Systems sind unglaublich. Ich schreibe diesen Text in Chile, wo wir seitdem einen Massenaufstand von äußerster Intensität erleben, dessen Aktionen und Nachwirkungen ein weltweites Echo fanden. Viele Ausdrucksformen der Straße sind die ephemeren Erinnerungen an eine quer durch die Gesellschaft verlaufende Bewegung, in der verschiedene soziale Kämpfe sichtbar und reaktiviert werden. In den Graffiti auf Mauern und Häuserwänden, in Kollektivperformances usw. zeigt sich die Unzufriedenheit der großen Mehrheit der chilenischen Bevölkerung mit dem System, in dem wir leben. Sie vertraut auf die kollektive Kreativität der Straße, obwohl diese mit der schrecklichen Polizeigewalt eines gegenüber den Forderungen seiner Bürger tauben Staates einhergeht. Noch ein Slogan hat mich in diesen Tagen aufhorchen lassen: »Chile: wo der Neoliberalismus geboren und gestorben ist.« Ist es denkbar, dass wir vor einem neuen, vor Monaten noch ungeahnten Szenario stehen? Wie beeinflusst diese Gesellschaftslage unser Denken und Handeln in unmittelbarem Zusammenhang mit dem, was wir erleben? Wir rühren



bei diesen Episoden der Auflehnung auch an unsere Zerbrechlichkeit und Verwundbarkeit. Angesichts einer ungewissen Zukunft schrillen in unserer Subjektivität die Alarmglocken; wenn die Formen des gesellschaftlichen Lebens in Frage gestellt werden, vibriert in unserem Körper eine Art von Kraft, die bislang verborgen war. Unsere Fähigkeit, Kräfte zu bündeln, die das Kommen und Gehen unserer in Bewegung befindlichen subjektiven und kollektiven Wünsche bezeugen, eine Mikropolitik der Intensitäten und Empfindungen, die ebenfalls kommen und gehen, verknüpfen alte Zeiten, legen die Wunden anderer repressiver Vergangenheiten offen. Militärs auf der Straße, hemmungslose Polizeikräfte, Verstümmelungen von Körpern, von Augen. Eine frühere Angst breitet sich wieder aus, existiert an der Seite der aktuellen Angst vor dieser Gewalt, aber die Kraft überlebt, und die Körper wehren sich gegen eine nochmalige Unterwerfung.

Nach jahrzehntelanger Repression marschieren die Körper gemeinsam auf der Straße, berühren sich bei den täglichen Großdemonstrationen. Das sind Räume der subjektiven Komposition und Neukomposition, in denen die Praktiken kollektiver Kreativität einen neuen Sinn erlangen können, es ist jene Gegenwart, die die Existenz beeinflusst, in der sich Kunst und Politik neu ausrichten. »Verstehen, was manche Masse, Aufstand, Aufruf nennen und was hier Schrei heißt. Das Tosen verstehen, Eine Andere Welt ist möglich, um sie zu verlängern.«<sup>1</sup> Die Aktivierung dieses Handelns und situierten Denkens würde heterogene Überlegungen begünstigen, die es uns ermöglichen, uns im Kunterbunt unserer Praktiken zu verorten und die Formen, am Gemeinsamen zu bauen, wertzuschätzen. Es würde eine Ausübung des Denkens begünstigen, das Wissen erzeugen will, welches sich, ausgehend von spezifischen Verbindungen, dieser Phänomene annimmt, gemäß dem, was die Philosophin Donna Haraway als »situierendes Wissen« bezeichnet und das sich mit den feministischen Traditionen zur Konstruktion kritischen Denkens verbindet. Aber es ist auch sehr eng mit Denktraditionen verbunden,

---

<sup>1</sup> Natalia Ortiz, »Embrujos y contraembrujos. Palabras para la edición castellana de La Brujería Capitalista« in: Isabelle Stengers und Philippe Pignard *La Brujería Capitalista*, Buenos Aires: Hekht ediciones, 2018. S.11.

die im Süden unbedingt im Hinblick auf das zu berücksichtigen sind, was die bolivianische Soziologin Silvia Rivera Cusicanqui »eine Praktik und einen Ethos« genannt hat, »die dem Mestizaje *ch'ixi* eigen sind, der seinen inneren Index (wieder)erkennt und fest im Hier und Jetzt seines Landes und seiner Landschaft verortet ist«<sup>2</sup>, vor allem, wenn man bedenkt, dass das System des Kolonialismus weder Heterogenität noch kaleidoskopartige Unterschiede hervorbringt, so die Autorin, noch Bürgerschaften oder demokratische öffentliche Sphären.

### EIN PLATZ, UNSER LEBEN

Ganz in der Nähe des Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago de Chile befindet sich der »Platz der Würde«, wie er nach dem 15. Oktober 2019 von den Menschen neu benannt wurde. Er ist ein Ort der Begegnung und der Sichtbarmachung der Unzufriedenheit mit dem chilenischen Gesellschafts- und Wirtschaftsmodell, das die Ungleichheit fördert. Zahlreiche Fotografien und Videos von den täglichen Demonstrationen, die bis zur aktuellen globalen Pandemie stattfanden, zeigen diesen Platz. Sein jetziger Name ersetzt den vorherigen »Plaza Baquedano«, der wie in vielen unserer Städte an Persönlichkeiten aus der Militärgeschichte erinnert. Die Umbenennung des Platzes ist eine Geste, der offiziellen Geschichte die Stirn zu bieten, und der neue Name »Platz der Würde« spiegelt bestens den aktuellen Kampf wider. An die Würde des Lebens zu appellieren, knüpft zweifellos an die aus feministischen Forderungen stammende Losung »für ein Leben, das es wert ist, gelebt zu werden« an, einen Schrei, in dem die Sorge um die Lebensweisen, um den Zugang zu unseren Rechten, um die Anerkennung unseres emanzipatorischen Erbes und Gedächtnisses mitschwingt.

Nach den aufrüttelnden chilenischen Demonstrationen pocht etwas weiter, und jeder kollektive Schrei aktiviert Empfindungen in unseren Körpern, Erinnerungen, die weiter in uns wirken. Das Unvorstell-

---

<sup>2</sup> Silvia Rivera Cusicanqui. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2018. S. 36.

bare ist plötzlich da, durch etwas, von dem wir nicht dachten, dass wir es erleben würden. Für diejenigen von uns, die in der chilenischen zivil-militärischen Diktatur aufgewachsen sind, verweben sich durch die Frage nach den Lebensweisen Fäden von spezifischer und einzigartiger Bedeutung mit unserer eigenen Geschichte. »Es ist von persönlicher Geschichte die Rede, als ob so etwas möglich wäre. Als das, was unter gesellschaftlichen / historischen / politischen Gegebenheiten stattfindet.«<sup>3</sup> Es besteht also die Möglichkeit eines Dialogs zwischen diesen Gegebenheiten und den persönlichen, nicht von ihrem Kontext zu trennenden Erinnerungen, ein Dialog wie ein hin und her schwingendes Pendel, das Teile streift, Erinnerungen, Wissen, Widerstände, Selbsterhaltungsstrategien aktiviert. Die erste Frage, die sich dabei stellt, lautet: Welche Art von Leben? Für diejenigen, die in den ersten Jahren der Diktatur zur Welt kamen, hat diese Frage vielfältige und situierte Antworten. Ich bin 1975 geboren, in einer Nacht, in der wegen der Diktatur eine Ausgangssperre in der Stadt galt. Aus dem Haus zu gehen, barg das Risiko, von den patrouillierenden Militärs festgenommen zu werden. Ich stelle mir die Szene vor: Meine Mutter, unmittelbar vor der Niederkunft, läuft mit meinem Vater durch die belagerte Stadt zum Krankenhaus, obwohl die Angst vor der Repression hinter der nächsten Ecke lauert, sie stören die militärische Ordnung, weil ein Wunsch nach Leben erwacht ist, ein Wunsch, es zu verteidigen, und es geht nicht darum, eine konkrete Idee zu verteidigen, es geht um einen Wunsch, eine Intuition, einen tierischen Reflex. Situationen wie diese prägen die Biografie vieler von uns inmitten der über der gebrandmarkten, kontrollierten, geschlossenen Stadt schwebenden Gewalt. Aber das Leben geht trotzdem weiter, es widersetzt sich jeglicher Unterdrückung. Was für eine Art von Leben also? Geboren werden, während andere verschwinden. Wer diese Gewalt überlebt hat, erschauert vor dem Verschwindenlassen von Menschen durch die chilenische Diktatur, die mit unserer Geburt verwoben ist. Festgenommene Frauen und Männer, die nie wiederauftauchen, Ermordete, Leichen im Santiago

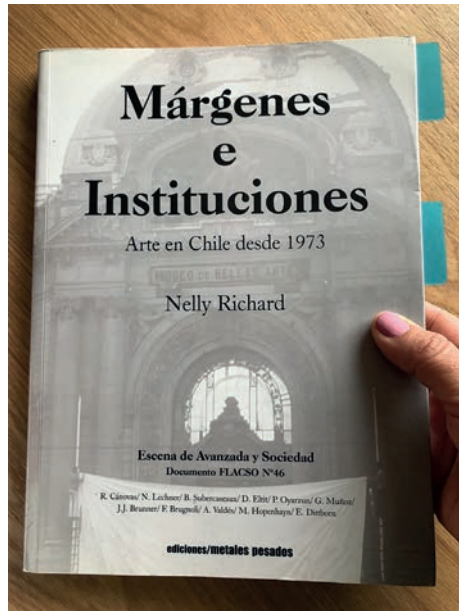
---

<sup>3</sup> Victoria Larrosa. *Curandería. Escucha clínica, performática y gualichera*, Buenos Aires: editorial Hekht, 2018. S. 42.

durchquerenden Río Mapocho, vor der Küste von Valparaíso wurden die gefesselten, fast leblosen Körper von Menschen ins Meer geworfen, die dort ertranken, und all das zur selben Zeit. Körper. Was für eine Art von Leben für was für eine Art von Körpern? Leben und Tod sind nicht die einzigen hier enthaltenen Variablen, denn die Frage nach den Lebensweisen beinhaltet auch das Nachdenken über Anderssein und Verschiedenheit, das Erkennen, dass bei all diesen Hinrichtungen von Menschen die Prinzipien der Intoleranz, der Unterdrückung eines Körpers durch einen anderen und der Grausamkeit inbegriffen waren. Dies wiederum steht in Zusammenhang mit biopolitischen Fragestellungen, die als kritische Analyse eine Infragestellung der Lebensweisen und Formen der Kontrolle und Disziplinierung, die in diesem Moment aufkamen, ermöglichen. Die chilenische Gesellschaft erlebte in den ersten Diktaturjahren Formen der Disziplinierung und Kontrolle des Lebens bis in kleinste Details und damit die Änderung und Formatierung der Subjektivität durch die Instrumentalisierung der Angst und auf den Körper gerichtete Gewaltformen.

#### EIN MUSEUM

*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (wörtlich: »Ränder und Institutionen. Kunst in Chile seit 1973«) ist ein 1987 veröffentlichtes Buch der Kulturkritikerin Nelly Richard und grundlegend, um das ästhetisch-politische Geschehen in einem Teil des chilenischen Kulturbetriebs zu verstehen. Sie konzentriert sich auf eine Auswahl an Künstlern und Kollektiven, die ihr Werk nach dem Militärputsch von 1973 entwickelten. Dank dem Künstler Juan Dávila, der in Melbourne lebte, erschien das Buch als chilenisch-australische Koedition der Zeitschrift *Art & Text* und des Herausgebers Francisco Zegers in Santiago. Die von Richard in den Blick genommenen künstlerischen Produktionen stammen von Künstlern, die sie konzeptuell unter dem Namen »Escena de Avanzada (Avantgarde)« zusammenfasst. Diese Künstler schufen durch die Verwendung von Fotokopien, Performance, Kunstaktionen, Video-Kunst etc. für die damalige Zeit experimentelle Ausdrucksformen und bezogen sich auf den repressiven Kontext der Diktatur:



*Buchumschlag: »Ränder und Institutionen – Kunst in Chile nach 1973«, herausgegeben von Nelly Richard*

»Der Militärputsch hinterließ ein »Brachland«, auf dem die Werke der Avanzada ihr Glück versuchten, ohne dass die Kunst über den Schutz irgendwelcher Rahmenbedingungen verfügte, durch die sie vor dem allgemeinen Zustand völliger Zerstörung und der Gefahr, die sie umgab, geschützt worden wäre.«<sup>4</sup>

Mit dem Begriff des »Brachlands« meint die Autorin die Abwesenheit eines etablierten Feldes – hervorgehend etwa aus der Kunstgeschichte, der Akademie oder der Museumslandschaft –, von dem man sich durch Grenzüberschreitungen und die Schaffung neuer Räume abzusetzen sucht. Richard stellt fest, dass es der Avanzada an diesem Feld fehlte, da es durch die Militärdiktatur zerstört worden war. Der Militärputsch sei wegen der Streichungen und Verstümmelungen im utopisch-revolutio-

---

<sup>4</sup> Nelly Richard. »Presentación de la segunda edición«, in: Nelly Richard. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007, S. 152.

nären Narrativ für die Künstler von traumatischer und erschütternder Wirkung gewesen, so Richard in Bezug auf die vorhergehende Zeit, als der Kontext der Unidad-Popular-Regierung neue Formen eines ästhetisch-politischen Engagements hervorgebracht habe. Deswegen rufe die Avanzada dringend dazu auf, sich von der Trauer und Verzweiflung zu erholen und durch die Kunst eine Ethik der Anklage der aktuellen Situation zu erarbeiten. Dabei stellte sich die Herausforderung, Kunst durch die Verschiebung der künstlerisch-kulturellen Codes der Tradition neu zu konzeptualisieren. »Die Avanzada reagierte auf den Putsch mit einer Vielzahl an Bildern, Materialien, Techniken und Bedeutungen, die Formen des kritischen Widerstands gegen die totalitäre Gewalt erprobten«<sup>5</sup>, so Richard.

Der Titel des Buches »Ränder und Institutionen« bezieht sich auf »die Mikropolitik der Räume, die zu dieser Zeit die Praktiken des kritischen Widerstands den Blöcken der Gewalt, der Zensur und der Macht entgegengesetzten und mit denen sie diese von den Rändern des anti-diktatorialen Feldes aus zu destabilisieren versuchten.«<sup>6</sup> Heute sind diese Ränder bereits Teil der kanonischen Erzählungen über die Kunst dieser Zeit geworden (zum Beispiel wurden sie unter die lateinamerikanischen Konzeptkünste aufgenommen), etwas, was im Zuge des akademischen und museographischen Legitimationsprozesses vonstattenging und in Büchern, Katalogen und Ausstellungen, die in Museen verschiedener Länder stattgefunden haben, sowie in der Anwesenheit bei Biennalen oder internationalen Kunstveranstaltungen Ausdruck findet. Auf dem Buchcover ist ein Bild der Aktion *Inversión de escena* (»Umkehr der Szene«) des *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) zu sehen, an der sich mehrere Künstler und Aktivisten beteiligten:

»Am 17. Oktober 1979 führte CADA die Aktion *Inversión de escena* durch, die darin bestand, eine weiße Leinwand vor den Eingang des Museo Nacional de Bellas Artes zu hängen. Zugleich parkten acht Last-

---

<sup>5</sup> ebd. S. 159

<sup>6</sup> Nelly Richard. »Presentación de la segunda edición«, in: Nelly Richard *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007, S. 11.

wagen einer chilenischen Molkerei, die hintereinander durch die Straßen von Santiago gefahren waren, vor dem Museum. Auf einem der Lastwagen wurden auf einem Bildschirm die bei einer Fahrt aufgenommenen Bilder gezeigt.«<sup>7</sup>

In dieser Befragung des Museums, das wie viele andere Institutionen unter der Diktatur seine Arbeit unterbrechen musste, kommt der anti-diktatoriale Gestus als dringender Widerstand zum Ausdruck. Für das Buchcover wurde sie ausgewählt, da sie in gewisser Weise beispielhaft für diesen störenden Gestus gegenüber dem Museum als legitimierender Institution steht. Dazu muss gesagt werden, dass an den Aktionen des CADA-Kollektivs nicht nur dessen Gründungsmitglieder, sondern viele weitere Menschen beteiligt waren, was wiederum die Fähigkeit zum interkollektiven Handeln im Zuge solcher Aktionen unter Beweis stellte.<sup>8</sup> Das Museo Nacional de Bellas Artes als Symbol der Macht, das von der Militärdiktatur in Beschlag genommen worden war, sollte noch Gegenstand weiterer Aktionen werden, die auf unterschiedliche Weise belegten, wie die Erinnerungen an die Körper, die als Opfer des Regimes sichtbar wurden, uns beeinflusst hatten.

## EINE FRAU

Im Mai 1980 wurde im Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago der »Jahrhundertwettbewerb für Druckgrafik« veranstaltet. Dabei präsentierte die Künstlergruppe von Luz Donoso, Elías Adasme, Sybil Brintrup und Hernán Parada das Werk *Proposición 335* (»Vorschlag 335«). Es handelte sich um ein, so der Katalog, »grafisches Werk«, hinter dem sich eigentlich eine multiplikatorische Aktion verbarg: 500 Exemplare wurden verteilt, und die Drucke verwandelten sich in Plakate, da die

---

<sup>7</sup> Fernanda Carvajal, Paulina E. Varas und Jaime Vindel *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común*, Santiago: Ocho libros editores, 2019, S. 321.

<sup>8</sup> Genauerer nachzulesen bei: Paulina Varas. »Un espacio inventado desde una micropolítica del CADA« in: Fernanda Carvajal, Paulina E. Varas und Jaime Vindel. *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común*, Santiago: Ocho libros editores, 2019



Plakat: «Proposition 335»

Nachfrage nach ihrer Weiterverbreitung stieg. Der Text auf dem Plakat berichtete von seinem Aufenthalt an vielfältigen Orten: Museo Nacional de Bellas Artes, öffentliche Straßen, nationale Presse, andere Orte. Gegenüber der Serienmäßigkeit der Existenz in der Kontrollgesellschaft der Diktatur wird ihre Vervielfältigung diesmal durch das Auftauchen an verschiedenen Orten zu einer Bestärkung des Lebens. Das grafische Werk besteht aus dem Bild einer Frau aus dem Buch *¿Dónde están?* («Wo sind sie?«), Band 6, gedruckt in den Grafikwerkstätten Corporación Limitada in Santiago 1979. Luz Donoso notiert dazu in ihren Aufzeichnungen, dass die Auswahl des Fotos mit dem Gesicht von Lila Valdenegro – einer Frau, die in Valparaíso verhaftet wurde und verschwand, als Militärs nach ihrem Ehemann, einem Mitglied der Kommunistischen Partei, suchten – keinem anfänglichen Plan gefolgt sei. Sie habe das Bild im Buch »gefunden« und sei von der Geschichte und dem Gesicht berührt gewesen, das Bände über diese Jahre des Verschwindenlassens zu sprechen schien. Es geht nicht speziell um Lila. Für Luz Donoso handelt es sich um eine Tatsache ohne abgeschlossene Erklärung.



rungen, eher sind es Möglichkeiten, Bedeutungen zu entwickeln. Mit diesem Foto zu arbeiten, barg vermutlich ein doppeltes Risiko, denn es handelte sich nicht nur um die Konfrontation mit den Repressionsorganen, sondern auch mit dem privaten Schmerz und der Suche nach verschwundenen, möglicherweise ermordeten Menschen. Der Philosoph Agamben spricht vom »nackten Leben« und weiter vom Homo sacer, der, wie Laura Bazzicalupo erklärt,

»[...] derjenige ist, der, ausgestoßen aus der Gesellschaft, getötet werden kann, ohne dass ein Mord begangen wird, doch darf er nicht für rituelle Opfer ausgewählt werden: todgeweihtes Leben bei völliger Strafflosigkeit, Gegenstand der Ausnahmebeziehung. Gegenüber dem Souverän gibt es keine Rechtssubjekte, wie es die moderne Rechtskultur vorsieht, sondern das nackte oder heilige, tötbare Leben.«<sup>9</sup>

Dieser Zustand vom Leben in Gefahr wird durch die Bedeutung der Zahl auf dem Poster verstärkt: »335« ist die Nummer von Lilas Karteikarte in der langen Liste Verschwundener, die Familienangehörige und Menschenrechtsinstitutionen nach und nach anhand der Fotos von Menschen erstellten, deren Verbleib nicht hatte geklärt werden können.

*Proposición 335* stützt sich auf die Tatsache, dass, wie es im Text zu der Arbeit heißt, die Reproduktion und Verbreitung von Informationen über Kunst in Medien wie Kino, Fernsehen, Zeitungen etc. ermöglicht, »1. die privilegierte Position von Kunstwerken, die im Museum oder Ausstellungsraum ausgestellt werden, infrage zu stellen, 2. die Systeme des Handels und der Verbreitung von Kunst zu verändern.« An dieser Stelle wird der Zusammenhang mit einer Aktion verständlich, im Rahmen derer Lilas Gesicht vergrößert auf der Fassade eines Geschäfts in Santiago gezeigt wurde; »3. eine kritische Haltung gegenüber den Formen in der Kunst auszulösen«, das heißt gegenüber den traditionellen Techniken der Kunst und ihren Produktionsformen, und »eine eher geistige als visuelle Beziehung herzustellen« zwischen Betrachter und Werk, da es sich nicht nur um eine künstlerische Problematik handelte, sondern erforderte, dass die Betrachter – die in jedem Fall nicht

---

<sup>9</sup> Laura Bazzicalupo. *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Editorial Melusina: Madrid, 2010, S. 124

unbedingt dem Kunstpublikum angehörten, da das Bild auf der Straße zirkulierte – eine kritische Haltung gegenüber der ihnen überbrachten Botschaft einnahmen. Das heißt, die Lebensbedingungen einiger Menschen infrage zu stellen, namenlose Gesichter auf den Straßen von Santiago während der Diktatur zu zeigen, bezog sich zweifellos auf die verschwundenen Körper, jene, die noch nicht identifiziert waren, jene, die fehlten. Und schließlich »4. nicht auf das Gesellschaftliche anzuspüren, sondern sich auf dem gesellschaftlichen Terrain einzumischen«. Das ist eine Kritik des illustrativen Charakters einiger Werke dieser Zeit, ein Aufruf zur Aktion in der Hinsicht, dass Einmischung gesellschaftliches Engagement bedeutet, da der kollektive Körper die jeweilige Subjektivität zerteilt. Eine belagerte Stadt, eine Stadt mit Ausgangssperre ist an sich ein veränderter, fragmentierter, vergewaltigter gesellschaftlicher und individueller Körper. Die Dringlichkeit der Aktion ist zweifellos eine der starken Aussagen dieses grafischen Werks, denn, wie es im Begleittext zum Bild heißt, »muss dieses Werk alles in allem als ein Versuch betrachtet werden, mit den soziokulturellen Bestimmungen zu brechen, die aus der künstlerischen Arbeit heutzutage eine lebensferne Tätigkeit machen.« Diesen Charakter eines aktivistischen Manifests zur Verteidigung des Lebens durch künstlerische Arbeit enthielten auch andere Kunstaktionen, darunter einige des CADA-Kollektivs. Konkret beziehe ich mich auf die biopolitischen Umstände, wenn das Kollektiv bei einigen Aktionen eine Reflexion über die Lebensbedingungen unter der Diktatur unternimmt. Von daher kann zwischen *Proposición 335* von 1980 mit dem letzten CADA-Werk *Viuda* (»Witwe«) von 1985, bei dem in den Medien das Foto der Frau eines Verhafteten-Verschwundenen mit einem poetischen Text verbreitet wurde, eine Verbindung hergestellt werden. Es sind zwei Formen, die Bilder von Frauen und die damals erlebten Formen der Gewalt sichtbar zu machen; einerseits die Witwe im Zustand der Trauer um die Abwesenheit ihres Mannes und andererseits die Frau in jenem ungewissen Zustand ihres eigenen Verschwindens. Obwohl sich *Proposición 335* vor allem in den öffentlichen Raum einfügt, möchte es genau diesen Ort in Frage stellen, wo das öffentliche Leben stattfinden müsste, und mit dieser künstlerischen Arbeit Sichtbarkeit einfordern. Die Schlichtheit der Grafik (schließlich

handelt es sich um die einfache Fotokopie eines ausgeschnittenen und mit Text versehenen Originals) steht im Kontrast zu ihrer Aussagekraft.

Diese politische Dimension der Kunst ist auch in anderen künstlerischen Arbeiten der siebziger und achtziger Jahre in Lateinamerika wiederzufinden. Ihre Praktiken sind auf dieser Ebene wirksam, während formale Fragen in den Hintergrund treten. Doch wie Suely Rolnik schreibt, schließt das eine das andere nicht aus, sondern einige künstlerische Praktiken bestehen auf formaler Strenge, und ihre Reflexion ist wesentlich und hintergründig: »Formen sind nicht per se wirkmächtig und verführerisch, autonom vom Prozess, aus dem sie hervorgehen; Form ist hier untrennbar von ihrer Aufgabe der Aktualisierung von Empfindungen und Spannungen, die zum Denken-Schaffen zwingen.«<sup>10</sup> Diese Strenge, so erklärt Rolnik, sei ästhetisch, aber zugleich immer auch ethisch; sie mache spürbar, wie die Körper durch Empfindungen auf Einwirkungen von außen reagierten. Darüber hinaus erhält diese Strenge eine ethische Qualität, da sie impliziert, dass die Anforderungen des Lebens erfüllt werden müssen, damit es weitergehen kann. Das weist auf eine große Macht der Verführung hin, die dem Werk wirksamen Einfluss auf die Orte verleiht, wo es zirkuliert. Rolnik ist der Ansicht, dass manche Kunst (aus klinischer Perspektive) eine medizinische Wirkung habe, und dass manche Werke in den Prozess der Subjektivierung derer, die sich ihnen näherten, eingreifen könnten. Empfindungen zu aktivieren, bedeutet für Rolnik, sich mit der Welt in Beziehung setzen, und, da manche Künstler neue Sprachen schaffen, andere Formen der Wahrnehmung und der Erfindung von Welten anregen zu können.

## EINE NOMADISCHE INSTITUTION

In ihrem Buch *Un archivo de sentimientos*<sup>11</sup> (Ein Archiv der Gefühle) legt Ann Cvetkovich dar, wie Narrative und Archive, neben der darin

---

<sup>10</sup> Suely Rolnik. »A que vem este arquivo?« In: *Arquivo para uma obra-acontecimento*. Ed. SESC, Sao Paulo, 2011, S. 27

<sup>11</sup> Ann Cvetkovich. *Un archivo de sentimientos*. Ediciones Bellaterra: Barce-

enthaltenen Dimension des Öffentlichen und Privaten, neu betrachtet werden müssen, um an Geschichten und Erinnerungen zu gelangen, die aus dem gesellschaftlichen Leben verbannt worden sind, all das unter einem Fokus auf die Kultur des queer-Traumas und das darin enthaltene weitgefächerte Gefühlsspektrum.

Die Tendenzen in den Aufständen seit Oktober 2019 konfrontieren uns auch mit einem bedeutsamen gesellschaftlichen Trauma – dem Militärputsch. Diese Gefühle und Empfindungen, die auf uns einwirken, öffentlich zu machen, führt zu Bewegungen, die in ihrer Radikalität auch eine Wirkung auf die gemeinsame Gegenwart ausüben, wie Cvetkovich darstellt:

»... wie Gefühle, einschließlich der mit dem Trauma verbundenen Gefühle, als Grundlage für die Bildung öffentlicher Kulturen dienen. Diese Diskussion zieht eine Neubetrachtung der bisherigen Unterscheidungen zwischen emotionalem und politischem Leben sowie zwischen politischen und therapeutischen Kulturen nach sich.«

Die Darstellung der Autorin fordert nicht dazu auf, die Kategorie des Therapeutischen über die bestehenden und medikalisierten Grenzen zwischen Arzt und Patient hinaus zu erweitern. Sie schlägt daher vor, das Gefühlsleben als etwas zu betrachten, was auch das öffentliche Leben betrifft.

Ausgehend vom Denken Deleuzes und Guattaris wird der Begriff des Nomaden als eine Möglichkeit der Wegabzweigung verwendet – die Möglichkeit zu verändern, Möglichkeiten zu erfinden, neue Welten zu schaffen. Wie lässt sich heute eine nomadische Institution denken, die die protestierenden Körper, die das Leben verteidigen und Würde einfordern, mit einbezieht? Ist es möglich, das gesellschaftliche Trauma zu untersuchen und es in eine für die Zukunft verfügbare öffentliche Kultur zu verwandeln? Eine Institution, die die Normalität infrage und sich der Normopathie<sup>12</sup> stellt, die die Überreste der Geschichte einkap-

---

lona, 2018; Originalveröffentlichung unter dem Titel: *An archive of feelings*. Duke University Press, 2003

<sup>12</sup> »Wer unter die Verrückten geht, ist zwingend ›progressiv‹, denn er hat den traditionellen Vertrag der Unterwerfung, der unter den Begriff der Normalität

selt, um sie dosenweise und mit unerträglicher Asepsis zu verabreichen? Öffentliche Kulturen, die aus unserem Gefühlserleben hervorgehen und sich mit den gesellschaftlichen Traumata verflechten, können eine Alternative zur Konstruktion einer Gesellschaftskultur sein, die mit unseren Körpern repressiv verfährt.

Ansonsten ermöglicht ein Ansatz, der an unsere Fragilitäten und die gesellschaftlichen Traumata anknüpft, die wir durchlebten, dass die öffentlichen Kulturen von dem, was wir heute erleben, beeinflusst werden und umgekehrt. Eine zunehmende Durchlässigkeit, die die neuen Formen eines Lebens hervorruft, das wert ist gelebt zu werden; jenseits davon, nur eine Phrase zu sein, sondern ein Tun und ein Gedanke als Handlung in der Welt.

---

fällt, gebrochen, das heißt, die Menge an Normen, die uns – wie Oury zu sagen pflegte – in Normopathen verwandeln.« Zitat aus dem Text von Marie Depussé »Presentación. Félix Guattari: De Leros a la Borde« in: Guattari, Félix. *De Leros a La Borde. Prácticas analíticas y prácticas sociales*. Ediciones Casus-Belli: Madrid, 2013

*Kavita Singh*

# Öffentliches Versagen? Indische Museen und ihr Publikum

Aus dem Englischen von Harriet Fricke

Solange es Museen auf dem indischen Subkontinent gibt, wird um diese Einrichtungen ein Diskurs des Scheiterns geführt. Einmal wird den Behörden vorgeworfen, sie hätten bei den Museen versagt, weil sie diese nicht hinreichend unterstützen; ein anderes Mal wird den Museen vorgeworfen, sie hätten versagt, weil sie die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllten. Und gelegentlich wird noch eine dritte Gruppe angeführt, die angeblich versagt habe: die Besucher der Museen, also die Öffentlichkeit, an die sich die Museen eigentlich richten sollen. Museen, so lautet die Kritik in diesem Zusammenhang, hätten bei ihrem öffentlichen Auftrag versagt. Aber kann auch die Öffentlichkeit beim Museum versagen? Welche Rolle wird dem Publikum im Museum zugeschrieben, und wie kann es an dieser Rolle »scheitern«? Welche Diskurse des »Scheiterns« werden um die indischen Museen und ihr Publikum geführt, und welche Lehren können wir daraus ziehen? Mit diesen komplexen Fragestellungen möchte ich mich in diesem Essay kurz auseinandersetzen.

Das ICOM (International Council of Museums – der von der UNESCO ins Leben gerufene internationale Dachverband der Museen) – definiert die Institution Museum folgendermaßen:

»Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt erwirbt, bewahrt, erforscht, bekanntmacht und ausstellt.«

Es ist auffällig, wie oft in dieser Definition auf die gesellschaftliche Öffentlichkeit verwiesen wird. Das Museum steht im Dienste der Gesellschaft, es ist der Öffentlichkeit zugänglich, es bewahrt für die

Öffentlichkeit etwas auf und stellt es für sie aus, und zwar zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken seiner Besucher. Die Stücke seiner Sammlung, die Fachkompetenz seiner Kuratoren, die prachtvollen Gebäude, das alles ist nur eine Seite der Medaille. Die Besucher des Museums machen die andere, die maßgebliche Seite aus. Alle Schätze eines Museums sind ohne Publikum bedeutungslos, denn im Namen der Öffentlichkeit werden die Exponate gesammelt, gepflegt und gezeigt, für die Öffentlichkeit werden die imposanten Gebäude errichtet und die Ausstellungen konzipiert. Die Idee, dass der Anwesenheit des Publikums eine zentrale Bedeutung zukommt und das Museum im Dienst der Gesellschaft steht, unterscheidet das Museum von seiner Schwesterinstitution, dem Archiv. Denn obwohl es Aufgabe beider Einrichtungen ist, wichtige materielle Zeugnisse zu sammeln und für einen langen Zeitraum zu bewahren, und obwohl sich beide Institutionen als Zentren der Forschung und Wissensproduktion verstehen, wird das Archiv als Einrichtung für Experten akzeptiert, während von einem Museum erwartet wird, dass es seine Sammlung, und sei sie noch so speziell, der Öffentlichkeit zugänglich macht. Beschränkt ein Archiv aus konservatorischen Gründen den Zugang zu seinen Räumen, wird dies von der Öffentlichkeit respektiert; verweigert ein Museum den Zugang zu seinen Räumlichkeiten, wird sich mit großer Wahrscheinlichkeit Protest dagegen regen. Dies legt die Vermutung nahe, dass in einem Archiv die dort verwahrten Objekte im Mittelpunkt stehen, während in einem Museum nicht die gesammelten Objekte im Zentrum stehen, sondern die Menschen, die sich diese Objekte anschauen wollen. Archive sind Bestandteil eines Diskurses über die Verpflichtung der Institutionen, ihre Sammlungen zu pflegen, während Museen Bestandteil des Diskurses über das Recht der Öffentlichkeit auf ständigen Zugang zu ihren Sammlungen sind.

Wer sich wissenschaftlich mit der Geschichte der Museen befasst, beschäftigt sich oft auch mit ihrer Vorgeschichte und landet unweigerlich bei den Schatzkammern der Kirchen, Tempel und Paläste. Angeführt werden dann die Kunstkammern der Herrscher, in denen kostbare Objekte von monetärem wie künstlerischem Wert angehäuft wurden, die Krypten der Tempel und Kirchen, in denen wertvolle Reli-

quien angesammelt wurden, und die Kuriositätenkabinette der reichen Kaufleute, die mit wunderbaren Gegenständen aus aller Welt bestückt waren. Doch waren diese Räume allesamt im privaten Besitz, sodass sie zwar zur Geschichte des Sammelns gehören, nicht aber zur Geschichte der Museen. Das Museum in seiner heutigen Form entstand am 10. August 1793, an dem Tag, als die französische Revolutionsregierung die Türen einer königlichen Residenz für das breite Publikum öffnete. Zwar wurde das Eigentum an den Schätzen auf keinen der Menschen übertragen, die in Scharen in den Louvre strömten, doch kam diese dramatische Geste der symbolischen Umverteilung des Reichtums der Monarchie gleich, wurde dieser dem Volk doch gewissermaßen »übergeben«. Es handelte sich um einen zutiefst demokratischen Akt, der nicht nur die Transformation eines Gebäudes und der darin verwahrten königlichen Reichtümer signalisierte, sondern auch die Transformation der Menschen, die nun das Recht erhielten, sich diese Schätze anzusehen und sich an ihnen zu erfreuen. Die Öffnung des Louvres war ein performatives Spektakel, das den Wandel von Untertanen zu Bürgern versinnbildlichte: Jetzt waren sie Menschen mit unveräußerlichen Rechten, denen gegenüber der Staat Verpflichtungen hatte. Als Folge entstanden immer mehr Museen, denn viele europäischen Könige und Fürsten machten ihre Schlösser freiwillig für die Öffentlichkeit zugänglich, gerade so, als wollten sie einer gewalttätigeren Übernahme vorgegreifen. Durch dieses Entgegenkommen und andere Zugeständnisse vermittelten europäische Monarchien ihren Untertanen zumindest ansatzweise das Gefühl, vollwertige Staatsbürger zu sein. Die den heutigen Museen zugrundeliegende Ideologie lässt sich zu einem großen Teil auf diesen historischen Moment und die damals entstandenen Fiktionen zurückführen. So auch die Idee, Museen würden »ihre Sammlung treuhänderisch« für die Menschen verwahren; die Schätze eines Museums, heute gern als »materielles Erbe« bezeichnet, »gehörten« den Menschen, womit man die Frage nach dem eigentlichen »Eigentümer« umschiffte; die Gegenstände dürften nicht länger wegen ihres monetären Wertes geschätzt werden, sondern wegen ihres »immateriellen kulturellen Wertes«, einer abstrakten, numinosen Qualität.



Weil Museen im Namen der Menschen gebaut und instandgehalten werden, sind sie untrennbar mit der Öffentlichkeit verbunden – und mit Vorstellungen von Öffentlichkeit. Nachdem sich die Idee des Museums festgesetzt hatte, verlangte die Öffentlichkeit, die sich ihrer Rechte immer stärker bewusst wurde, Zutritt zu bis dahin verschlossenen Sammlungen und bestand darauf, sich die Kollektionen von Pflanzen, Fossilien und Gesteinen anzusehen, die viele wissenschaftliche Institute angelegt hatten. Wegen des öffentlichen Drucks sahen sich wissenschaftliche Einrichtungen wie das British Museum (das sich anfänglich in erster Linie als naturgeschichtliche Sammlung verstand) gezwungen, ihre Türen für jedermann zu öffnen. Zur selben Zeit erkannten viele Staatenlenker, wie sie Museen für ihre eigenen Zwecke nutzen konnten: Sie ließen Museen bauen mit dem Ziel, die Besucher zu nützlichen Mitgliedern des Staates zu erziehen. In Großbritannien wurden Museen zu einem wichtigen Teil des viktorianischen Staatsapparats, denn von ihnen wurde erwartet, den Angehörigen der Arbeiterklasse Lektionen in Sachen Fleiß, Disziplin, guter Geschmack und Hygiene zu erteilen. Doch ob die Menschen nun kamen, weil sie auf ihrem Recht auf Zugang beharrten, oder ob der Staat sie zu dem Besuch drängte – Museen und Öffentlichkeit waren und sind eng miteinander verbunden. Als in Indien die ersten Museen eröffnet wurden, kam man deshalb nicht umhin, sich auch mit der Frage nach der Öffentlichkeit zu befassen.

In Indien entstanden Museen aus dem kolonialen Bestreben heraus, möglichst viel Wissen anzuhäufen. Die Kolonialbeamten, die ab dem späten 18. Jahrhundert das neue Territorium vermaßen, sammelten Informationen häufig in Form von Objekten: Pflanzen und Gesteinsproben, mit Inschriften versehene Steine, Manuskripte, Kleidungsstücke, verzierte Schädel und menschliche Überreste von verschiedenen Ethnien. In der festen Überzeugung, dieses Sammelsurium sei der Grundstein zu einer *Encyclopedia Indica*, bewegten einige Angestellte der East India Company ihren Arbeitgeber dazu, ein Museum zu errichten, in dem die gesammelten Objekte aufbewahrt und gepflegt werden konnten. Das India Museum, die erste Institution mit dem Schwerpunkt Indien, war im Hauptsitz der East India Company in London

untergebracht; dort konnte sich die Londoner Öffentlichkeit neben den oben genannten Exponaten auch die bei militärischen Siegen in Indien erbeuteten Waffen, Edelsteine und Schätze ansehen, die sich die Company einverleibt hatte.

Während einige Kolonialbeamte die von ihnen gesammelten Objekte nach London schickten, gründeten andere in Indien wissenschaftliche Vereine, deren Häuser sich ebenfalls mit zu Forschungszwecken gesammelten Exponaten füllten. 1784 wurde in Kalkutta (heute Kolkata) die Asiatic Society gegründet, 1812 in Madras (heute Chennai) die Madras Literary Society, und in Bombay (heute Mumbai) tat sich in den 1840er Jahren zudem eine Gruppe von Laienwissenschaftlern zusammen. Obwohl ihre Sammlungen ähnlich umfangreich waren wie die des Londoner India Museum, blieb der Zugang zu den Exponaten meist einem kleinen Kreis von Wissenschaftlern vorbehalten. Doch entsprach dies nicht der ursprünglichen Absicht. Viele der Societies baten die East India Company um finanzielle Unterstützung für eine Institution, die ihre ausufernden Sammlungen übernehmen sollte. Doch die East India Company war nicht interessiert daran, in Indien öffentliche Museen zu errichten, und die Bitten der Societies trafen auf taube Ohren.

Die Situation änderte sich erst nach dem Indischen Aufstand von 1857, als die britische Krone die Macht von der East India Company übernahm. Um der indischen Öffentlichkeit zu demonstrieren, wie sehr man sich vom Regime der East India Company unterschied, nahm die Regierung des britischen Kolonialreichs einige gravierende Reformen in Angriff, mit denen sie sich als, im Vergleich zur Company, gütigere und wohlwollendere Autorität darstellen wollte. Neben vielen anderen politischen Reformen, die darauf abzielten, sich als fürsorglicher Staat zu gerieren, förderte die Regierung auch den Bau neuer Museen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte Indien eine wahre Flut von Museumsgründungen. Die von interessierten Laien im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert begonnenen wissenschaftlichen Sammlungen erhielten nun endlich die erhoffte Unterstützung der Regierung und wurden in den Bundeshauptstädten Kalkutta, Madras und Bombay in

neuen Prachtbauten untergebracht. Auch in den kleineren Städten Britisch-Indiens entstanden Dutzende Museen.

Und die indische Bevölkerung strömte nur so in die neuen Museen. 1895 berichtete Edgar Thurston, Leiter des Madras Museum, sein Museum hätte an nur einem Tag 36.500 Besucher verzeichnen können.<sup>1</sup> 1914 schrieb T. H. Hendley, ein in Jaipur ansässiger Chirurg und Förderer traditionellen Handwerks, das Madras Museum habe im Vorjahr insgesamt 400.000 Besucher gezählt, während das Imperial Museum in Kalkutta und das Victoria and Albert Museum in Bombay im selben Zeitraum sogar mehr als doppelt so viele Besucher verzeichnet hätten. Damit wiesen diese Museen weltweit die höchsten Besucherzahlen auf, sie überstiegen in jenem Jahr sogar die des British Museum.<sup>2</sup>

Was war es also, das die indischen Besuchermassen in die Museen lockte? Boten die Einrichtungen ihnen die Gelegenheit, einen Blick auf sagenhafte Schätze zu werfen? Konnten sie dort Wunder aus aller Herrenländern bestaunen? Tatsächlich war dies nicht Sinn und Zweck der Einrichtungen. Wie wir einem offiziellen Bericht aus jener Zeit entnehmen können, wurden die neuen Museen von der Regierung nicht »zur Befriedigung einer abendländischen Neugier oder anderer ästhetischer Bedürfnisse« geschaffen. Stattdessen dienten sie dem Zweck, »den Handelsverkehr mit (indischen) Waren zu entwickeln«.<sup>3</sup> Die in den ersten fünfzig Jahren in Britisch-Indien gegründeten Museen waren in erster Linie Wirtschafts- und Industriemuseen, mit dem Ziel, Informationen zu sämtlichen natürlichen Ressourcen und handwerklichen Errungenschaften mit potenziellem wirtschaftlichen Nutzen zu sammeln. Mineralien und Edelmetalle, die man abbauen konnte, verschie-

---

<sup>1</sup> Government of Madras, Department of Education, *Administration Report of the Government Central Museum for the Year 1895-96*.

<sup>2</sup> T. H. Hendley, »Indian Museums«, in: *Journal of Indian Art and Industry*, Nr. 125, 1914, S. 56.

<sup>3</sup> Secretary to the Home Department, *Note on Arrangements for Exhibitions*, National Archives of India, Dossier 1882, *Home Department Public Branch A, July 188, no. 157; Subject: Distribution of Business between the Home and Revenue Departments*.

dene Bodenarten, auf denen man unterschiedliche Pflanzen züchten konnte, Hölzer, die man für Möbelstücke und andere Bauten nutzen konnte, Pflanzen, die man zu Parfum oder Medikamenten verarbeiten konnte, Insekten, die Seide, Honig, Wachs oder Farbstoffe produzierten ... alles ließ sich wirtschaftlich ausbeuten. In den Museen wurden Proben dieser Ressourcen neben Landkarten ausgestellt, auf denen ihr Vorkommen eingezeichnet war, sowie Schautafeln, auf denen die für ihre Ausbeutung nötigen Techniken erklärt wurden. Die vielfältigen traditionellen Handwerkstechniken Indiens waren als ausbeutbare Ressource ebenso wichtig wie die reichen Bodenschätze und fruchtbaren Böden. Deshalb hielt man die Beamten vor Ort dazu an, in ihren Regionen Beispiele für die natürlichen Ressourcen und das Humankapital zu sammeln und zu dokumentieren und an das nächstgelegene Museum zu schicken.

In der Zeit, als das viktorianische Indien eine Vielzahl von Museumsgründungen erlebte, schossen auch im viktorianischen Großbritannien Museen aus dem Boden. Allerdings war das Spektrum der britischen Museen wesentlich breiter als das ihrer indischen Pendanten. Viele britische Wirtschafts- und Industriemuseen sollten den Fabrikanten vor Ort bei der Verbesserung ihrer Produkte Hilfestellung leisten. Gleichzeitig wurden aber auch viele Kunstsammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dadurch sollten die Arbeiter, die in die industriellen Zentren strömten, zu edleren Menschen erzogen werden: Einige Sozialreformer vertraten nämlich die Überzeugung, dass die Mitglieder der Arbeiterklasse, wenn man ihnen nur die Gelegenheit dazu böte, den Kneipen den Rücken kehren und sich stattdessen »in die Betrachtung eines Raphaels versenken« würden.<sup>4</sup> Obwohl es sich bei den in Britisch-Indien im 19. Jahrhundert entstandenen Museen meist um reine Wirtschaftsmuseen handelte, sprachen ihre Direktoren erstaunlicherweise von ihnen, als wären sie Kunstmuseen. So wie man von den britischen Museumsbesuchern erwartete, durch die Betrachtung eines Gemäldes von Rubens oder Raphael zu edleren Menschen zu werden,

---

<sup>4</sup> Quelle aus dem 19. Jahrhundert, zitiert in: Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995, S. 32.

erwartete man vom indischen Publikum, am Besuch eines Museums voller Hölzer und Gesteinsbrocken geistig und moralisch zu wachsen.

Die Besucher der Museen zeigten sich von diesen hehren Ansprüchen recht unbeeindruckt und entwickelten stattdessen eigene Methoden, sich an den Exponaten zu erfreuen. Museumsdirektoren der indischen Kolonialzeit berichten von großen Besuchergruppen, die durch die Räume mit den sorgfältig nach Klassifizierungssystemen angeordneten botanischen Exponaten und präparierten Tieren liefen und nur gelegentlich vor einer Vitrine stehen blieben, um die Ausstellungsstücke, die sie aus dem täglichen Leben kannten – Tonmodelle von Früchten oder ausgestopfte Tiere und Vögel etwa –, mit dem indischen Begriff zu benennen, während sie die vom Museum bereitgestellten Erläuterungen einfach ignorierten. »Für das Gros der indischen Museumsbesucher, die in erster Linie ihre Schaulust befriedigen wollen und Museen als Tamasha-Häuser [etwa: Spektakel-Häuser, A.d.Ü] ansehen, spielen die Exponate selbst kaum eine Rolle«, monierte Thurston.<sup>5</sup> J. Ph. Vogel, Leiter des Mathura Museum, klagte über den »steten Strom lautstarker Besucher«. Wie etliche andere Kritiker kam auch Vogel zu dem Schluss, dass die Beliebtheit der Museen bei ärmeren Menschen aus niederen Kasten für ein Fernbleiben der Mitglieder der besser gestellten indischen Schichten gesorgt hätte. »Die Beliebtheit unserer Museen bei den niederen Schichten hat dazu geführt, dass sie bei den höheren auf Ablehnung stoßen«, bemängelte er. »Hat man jemals von einem indischen Fürsten oder Anführer gehört, der einem Museum eine Spende oder ein wertvolles Objekt als Schenkung oder Leihgabe hätte zukommen lassen? Ich befürchte, in den Augen der indischen Aristokratie ist das Museum für den Geschmack des Pöbel gedacht und für sie ohne Interesse.«<sup>6</sup> Obwohl die Leiter der indischen Museen stolz auf die

---

<sup>5</sup> Government of Madras, Department of Education, *Administration Report of the Government Central Museum for the Year 1895-96*.

<sup>6</sup> Dr. J. Ph. Vogel in der Publikation: *Conference of Orientalists including Museums and Archaeology Conference held in Simla July 1911*, Hrsg. Government of India, S. 117-18. Zur Zusammensetzung der Besucher von Museen und wissenschaftlichen Ausstellungen in Indien siehe auch: Gyan Prakash,

Quantität ihrer Besucher waren, zeigten sie sich mit der Qualität ihrer Gäste alles andere als zufrieden.

Tatsächlich treffen Vogels Beobachtungen aus dem Jahr 1911 auch auf die heutige Situation in Indien zu. Museen und andere öffentliche Einrichtungen (wie das öffentliche Transportwesen, öffentliche Schulen oder öffentliche Parks) werden nämlich vor allem von Menschen genutzt, die sich die teureren privaten Alternativen nicht leisten können. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die soziale Zusammensetzung der indischen Museumsbesucher stark von dem Nutzungsmuster, das Bourdieu und Darbel für europäische Museen beobachtet haben.<sup>7</sup> Laut Bourdieu und Darbel dienten die Museen in Europa als Mittel der Verbürgerlichung, denn dort erhofften sich Mitglieder der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht durch die Aneignung einer Kultur, die man mit den oberen Gesellschaftsschichten assoziierte, eine persönliche Weiterentwicklung. Auf Indien scheint dies nicht zuzutreffen: Hier strömen die Massen nicht ins Museum, um sich erziehen zu lassen, sie wollen sich, ähnlich wie auf einem Jahrmarkt, von den Attraktionen unterhalten lassen; sie versprechen sich vom Besuch eines Museums keine innere Entwicklung, sondern wollen sich lediglich auf ihre Art an den Ausstellungsstücken erfreuen.

Was zog also die »subalternen« Besucher, die weder die Beschriftungen der Exponate lesen konnten noch an den Belehrungen über ihren wirtschaftlichen Nutzen Interesse zeigten, in die Museen? So schulmeisterhaft die Leiter der kolonialen Museen bei der Anordnung der Exponate auch vorgingen, sie zeigten sie doch in einem höchst attraktiven Umfeld. Da die Museen im Zuge der kolonialen Erweiterung des urbanen Raums errichtet wurden, lagen sie häufig inmitten eines Parks,

---

*Another Reason: Science and the Imagination of Modern India*, Princeton University Press, 1999, 2. Kapitel

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu / Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst – Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, UVK Medien Verlagsges., Konstanz, 2006. Siehe auch: Tony Bennett, »Museums and Progress: Narrative, Ideology, Performance«, in: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995.

der von Prachtstraßen gesäumt wurde. Oft war das Museum Teil eines größeren Komplexes zur Bündelung des naturhistorischen Wissens, zu dem auch botanische Gärten und Zoos gehörten. Museen waren in imposanten Gebäuden mit hoch aufragenden und zum Teil kunstvoll gestalteten Fassaden untergebracht, die Einrichtung war modern, es gab fließendes Wasser, Toiletten und elektrisches Licht. Henley beobachtete in dem Museum, das er in Jaipur aufgebaut hatte, dass »die Landbevölkerung, die vor allem an Feiertagen in Scharen ins Museum strömte, sich nicht nur an den Exponaten erfreute, sondern mit Erstaunen zur Kenntnis nahm, dass sie nach Belieben durch die prachtvollen Säle spazieren durfte.«<sup>8</sup> Das Museum stand nicht nur jedermann offen, es sorgte sogar dafür, dass sich die Besucher wohlfühlten. Die Ausstellungsstücke ließen sich vielleicht nicht immer entschlüsseln, aber der Eintritt war frei, und im dazugehörigen Park stand nicht selten ein Pavillon, in dem von der Stadt engagierte Musiker aufspielten. Außerdem boten viele Museen reine Frauentage an, an denen nur Besucherinnen zugelassen waren und ein ausschließlich weibliches Personal eingesetzt wurde.

Man muss an dieser Stelle darauf hinweisen, dass Museen und Parks in Indien die ersten und vermutlich einzigen ansprechenden öffentlichen Räume waren, die allen Menschen, unabhängig von ihrem sozialen Status, ihrem Geschlecht und ihrer Kastenzugehörigkeit, zugänglich waren. Dies stellte in Indien, dem Land des *homo hierarchus*, ein Novum dar, war hier doch selbst der Zugang zu »öffentlichen« Gütern wie Gemeindegelände, Weiden und Wasserquellen immer schon streng reglementiert worden. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass in Indien sogar Tempel nur von einer bestimmten Bevölkerungsgruppe betreten werden durften: Erst 1955, also fast zehn Jahre nach Erlangen der Unabhängigkeit, wurde der Temple Entry Act erlassen, der auch niederen Kasten den Zutritt zu den Tempeln gestattete. Durch die Gründung der öffentlichen Museen erhielten erstmalig auch arme und marginalisierte Bevölkerungsgruppen Zutritt zu ansprechend gestalteten urbanen Räumen. Und da das Museum jedem den Zutritt zu seinen Räumlichkeiten

---

<sup>8</sup> Hendley, a.a.O., S. 41.

gewährte, bekam die indische Öffentlichkeit dort vielleicht sogar einen Vorgeschmack, was es bedeutete, nicht länger Untertan, sondern vollwertiger Bürger zu sein. Auch wenn sich die Umwälzungen des revolutionären Frankreichs oder die Herausbildung einer republikanischen Staatsform in Großbritannien in weiter Ferne abspielten, umwehte die Museen doch ein Hauch von Demokratie.

Nach Erlangen der Unabhängigkeit entdeckte bald auch die Regierung der neu gegründeten Republik Indien den Nutzen der Museen für sich. Das Museum wurde als Arena für kulturelle Repräsentation angesehen, doch mussten die Konturen dieser Kultur erst herausgemeißelt werden, um sie in die dringend benötigten neuen Narrative mit einfließen lassen zu können. Um den Patriotismus zu beflügeln, wurde die große zivilisatorische Vergangenheit heraufbeschworen, während die pluralistischen Stränge der indischen Geschichte genutzt wurden, um Einheit in Vielfalt zu demonstrieren. Im Zuge der Neugestaltung der indischen Landkarte erhielten die Provinzen und später die nach Sprachgebieten aufgeteilten neuen Bundesstaaten eigene Museen, die die kulturelle Bedeutung jedes einzelnen Staates herausstellen sollten. Dies geschah nicht zuletzt, weil Ministerpräsident Nehru der Überzeugung war, dass Museen und andere auf visuelle Vermittlung spezialisierte Einrichtungen zu den vielen Analphabeten in der Bevölkerung »sprechen« würden, die man mit dem geschriebenen Wort nicht erreichen konnte.<sup>9</sup>

Im neuen Zeitalter wurde die Öffentlichkeit als das »Problem« angesehen, das die Museen lösen sollten. Nur wie? In Aufsätzen, die in den 1950er, 1960er, 1970er und sogar noch in den 1980er Jahren im *Journal of Indian Museums* veröffentlicht wurden, wird der Besucher als unendlich formbar imaginiert. Als Beispiel sei hier der Aufsatz »Indian Museums and their Public« von M. L. Nigam, Direktor des Salar Jang Museum, genannt. Darin vertritt der Autor die These, in der Kolonialzeit hätte man »die Geschichte Indiens in drei Perioden unterteilt: die hinduistische, die muslimische und die buddhistische Periode, die allesamt darauf abzielten, den Menschen die Zugehörigkeit zu einer

---

<sup>9</sup> *Journal of Indian Museums*, vol. 4-8, Museums Association of India, 1948, S. 120.



bestimmten Kaste und Religion bewusst zu machen ... und die Kolonialherrschaft aufrechtzuerhalten. Aufgrund der veränderten politischen Landschaft und der neuen sozio-ökonomischen Perspektive der indischen Republik sind die Museen nun auf der Suche nach neuen Zielen, die sie mit ihrer Forschungsarbeit und dem Bildungsangebot verfolgen können.«<sup>10</sup> Als der Staat die Museen für seine Zwecke vereinnahmte, musste er ihren öffentlichen Auftrag an die aktuellen staatlichen Anforderungen anpassen, doch stellt es Nigam in seinem in den 1980er Jahren veröffentlichten Aufsatz so dar, als sei für dieses Problem noch immer keine Lösung gefunden worden. Museen können dem Staat nützen, aber den Museologen war immer noch nicht ganz klar, wie sie dies bewerkstelligen sollten.

Der Staat investierte zwar in den Ausbau eines landesweiten Museumsnetzes, doch aufgrund der finanziellen Situation wurden Museen, und hier insbesondere Neubauten, architektonisch weniger aufwändig und ansprechend gestaltet als ihre Vorgänger aus der Kolonialzeit. Weil es die Wirtschaftslage erforderte und man sich die vorherrschende Nachkriegsästhetik zu eigen machte, wurden Museen minimalistisch gehalten, und die sparsam in den Betonkisten verteilten Vitrinen enthielten Exponate, die oftmals weder erklärt noch in einen Kontext gestellt wurden.

Dies hatte zur Folge, dass sich die Museen des unabhängigen Indiens trotz ihres erklärten Ziels, einen neuen Zugang zur Öffentlichkeit zu finden, in widersprüchlichen Konzepten verzettelten und von der Öffentlichkeit als weniger attraktiv wahrgenommen wurden.

Heute gehören einige der großen Häuser aus der Kolonialzeit zu den besucherstärksten Museen Indiens, während die eintönigen Gebäude aus der postkolonialen Ära vom Publikum eher gemieden werden. Warum strömen noch immer so viele Besucher in die Museen, obwohl sie ihre Lust am visuellen Genuss heutzutage auf so viele andere Arten stillen könnten? Was bezüglich der Rezeptionsforschung generell der

---

<sup>10</sup> M. L. Nigam, »Indian Museums and their Public«, in: *Journal of Indian Museums*, vol. 39, 1983, S. 46.

Fall ist, gilt auch hier: Es wird sich wohl nie feststellen lassen, was im Inneren eines Museumsbesuchers genau vorgeht. Immerhin bietet die Historikerin Savia Viegas in ihrer Untersuchung der aus den unteren Schichten stammenden Besucher des CSMVS Museum in Mumbai einige interessante Einblicke.<sup>11</sup> In der Abteilung mit Waffen und Rüstungen konnte Viegas beobachten, dass lebensgroße Figuren, die eigentlich (muslimische) Moguln in ihren Rüstungen darstellen, von hinduistischen Besuchern für die (hinduistischen) Könige Shivaji und Sambhaji gehalten wurden und sich viele Familien neben »ihren« Helden fotografieren ließen. Die zugehörige Erläuterungstafel, die die Rüstung eindeutig dem Mogulherrscher Akbar zuordnet, wurde von den Besuchern einfach ignoriert; stattdessen verließen sie sich auf eine mündliche Überlieferung, die den Exponaten längst eine alternative Bedeutung zugeschrieben hatte.

Für andere Besucher aus ländlich geprägten Gegenden hatte der Museumsbesuch, wie Viegas feststellen konnte, eine rituelle Bedeutung. Bei den Besuchern handelte es sich um Dalits, also »Unberührbare« aus den niedrigsten Kasten, und Anhänger des Politikers Dr. B. R. Ambedkar (1891-1956), auf dessen Initiative hin sie sich vor Jahrzehnten vom Hinduismus abgewandt hatten und zum egalitären Buddhismus konvertiert waren. Jedes Jahr pilgern Hundertausende Dalits am Todestag von Ambedkar aus dem ländlichen Maharashtra nach Mumbai und versammeln sich am Schrein ihres ehemaligen politischen Anführers. Etliche begeben sich von dort aus in das Museum, dessen antike Buddha-Statuen sie als »ihr« Erbe betrachten. Ein Dalit erklärte nach dem Besuch des Museums, er hätte »heftige Abneigung« verspürt, als er die brahmanischen Ausstellungsstücke gesehen hatte, die für ihn untrennbar mit den hinduistischen Unterdrückern verbunden waren. Als ihm aufgefallen war, dass die hinduistischen Skulpturen in den großen Sälen untergebracht waren, während die buddhistischen in die Korridore ver-

---

<sup>11</sup> Savia Viegas, »Rich Men's Collections, A Nation's Heritage, and Poor Men's Perceptions: Visitors at the Prince of Wales Museum of Western India«, in: *Teaching South Asia*, vol. 1, no. 1, 2001.

bannt worden waren, hätte er »am liebsten gekotzt«. <sup>12</sup> Bei seinem Gang durchs Museum zeigte auch dieser Besucher wenig Interesse an den kunstgeschichtlichen Narrativen, die ihm das Museum als Erläuterung anbot. Wie schon die Besucher, über die sich Edgar Thurston vor so langer Zeit in Madras beklagt hatte, weil sie an seinen sorgfältig inszenierten Schaukästen mit den präparierten Pflanzen und Tieren vorbeimarschiert und nur vor den ihnen bereits bekannten Exponaten stehen geblieben waren, hatte auch dieser Besucher das Museum aufgesucht, um sich selbst darin wiederzufinden: Er war nicht daran interessiert, sich neues Wissen anzueignen, sondern wollte nur bestätigt finden, was er ohnehin schon wusste. Und in der Raumaufteilung des Museums, in der hierarchischen Anordnung der buddhistischen und hinduistischen Skulpturen hatte er seine eigene Marginalität widergespiegelt gefunden.

Viele der oben angeführten Diskurse des Scheiterns entstehen, wenn man versucht, indische Museen nach fremden Maßstäben zu beurteilen. Das heißt aber nicht, dass viele Vorwürfe, mit denen sich die indischen Museen konfrontiert sehen, nicht gerechtfertigt wären, denn sie haben die Rolle, die sie in der Gesellschaft spielen könnten, nie aktiv gestaltet, haben ihre Funktionsweise nie offengelegt und nicht selten einen sorglosen Umgang mit den Sammlungen gepflegt, die sie eigentlich schützen und bewahren sollen. Beurteilen wir indische Museen allerdings nur nach ihrem Unvermögen, eine Funktion so zu erfüllen, wie es in anderen Teilen der Welt üblich ist, dann werden wir nie begreifen, was die Museen in Indien tatsächlich leisten und welche sozialen Impulse von ihnen ausgehen. Scheitern kann man auf viele Arten, aber manchmal eröffnet ein Scheitern auch interessante neue Perspektiven.

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 5.

*Marcelo Rezende*

## Die Schule und der Urwald: ein Museum

Aus dem Englischen von Dennis Gerstenberger

Die Mathematik des Verlusts, bezogen auf das brasilianische Nationalmuseum in Rio de Janeiro, ist in allen seinen Details monumental: Am 2. September 2018 wurden bei einem Brand auf dem Gelände der Institution mehr als 90% der 20 Millionen Objekte des Bestands zerstört, was man als die größte museologische Tragödie in der Geschichte der brasilianischen Kultur bezeichnen könnte, geschehen im größten naturkundlichen Museum Lateinamerikas. Das 1818 von König Dom João VI. gegründete Nationalmuseum, als Brasilien noch Kolonie des portugiesischen Reiches war, fungierte zwei Jahrhunderte lang als ein privilegierter Ort für das Verständnis und Missverständnis von diversen Aspekten hinsichtlich der Geologie, Ethnographie oder Anthropologie im brasilianischen Kontext und wurde zu einem entscheidenden Ort für die archäologische Erforschung und das Verständnis des prähistorischen Brasiliens.

Zur Liste der Katastrophe zählen irreparable Verluste: eine der vollständigsten Sammlungen von Dinosaurierfossilien der Welt, darunter z.B. der *Maxakalisaurus topai*, ein etwa 13 Meter langes und neun Tonnen schweres pflanzenfressendes Tier; Mumien aus den Anden und Ägypten; die Bibliothek Francisca Keller mit einer Sammlung von 537.000 Büchern. Dies ist nur der Anfang einer finsternen Liste. Es verbrannten mehr als 40.000 menschengefertigte Objekte von über 300 indigenen Völkern. In dem Brand ging die gesamte ethnologische Sammlung verloren. Unter etwa 700 zu Asche verwandelten Objekten befanden sich afrikanische und afro-brasilianische Gegenstände, darunter rituelle Masken, Musikinstrumente, Waffen und der Thron des afrikanischen Königs Adandozan aus dem alten Königreich Dahomey. Der Feuersbrunst fiel auch das 1831 vom deutschen Botaniker Ludwig Riedel geschaffenen Herbarium mit seinen 550.000 Exemplaren aus allen brasilianischen Biomen zum Opfer, ein Monument der Pracht der

lokalen Natur. Und es brachte auch das Ende von Luzia. So wurde das älteste jemals in Amerika gefundene menschliche Skelett genannt, etwa 11.000 Jahre alt. Luzia, die älteste »Brasilianerin« auf Erden.

Aber es gibt mehr, sehr viel mehr, was dieses katastrophale Ereignis für die Wissenschaft, für die Museologie und für den Findungsprozess nach einer kulturellen und nationalen Identität veranschaulichen könnte. Die Aufzählung des Verlusts ist praktisch unendlich. Es sind materielle Aspekte, die durch dieses Trauer-Inventar aufgezählt werden können. Aber welche Umstände, welche Bedingungen haben das Nationalmuseum in den Zustand einer derartigen Fragilität geführt?

Wenn wir das Nationalmuseum als lokales Spiegelbild und als Paradebeispiel dafür ansehen, welche Rolle Museen bei der Bildung Brasiliens als Nation spielen, ist es interessant festzustellen, dass die erste (dokumentierte) Krise der Institution auf das Jahr 1844 zurückgeht, aufgeschrieben durch den damaligen Direktor, den Ordensbruder Custódio Alves Serrão, der bereits auf Probleme bei der Erhaltung der Sammlung hinwies: »Die Abteilungen der Numismatik und der Freien Künste, Archäologie, Gebrauchsgegenstände und Bräuche alter und moderner Nationen befinden sich in einem Raum, dessen Decke angesichts der großen Risse im Stuck, die sich ständig erweitern, vom Einsturz bedroht ist (...)«. Die Lösung? Die Gegenstände in andere Räume verlegen, »die dadurch derart gefüllt werden, dass die Arbeit in ihnen unmöglich wird und die Schließung der Einrichtung unvermeidlich ist, bis dieser Mangel behoben ist.«<sup>1</sup>

Ähnliche Beschwerden wurden 174 Jahre später erhoben, kurz vor dem Brand, als das Nationalmuseum einen weiteren seiner wiederkehrenden kritischen Momente in Bezug auf den Staat, die Regierungen und privaten Wirtschaftsakteure erlebte. Die Idee einer Institution, die sich dem Gedächtnis und der Forschung widmet und »vom Einsturz bedroht«

---

<sup>1</sup> Vgl. Fernandes, Antonio Carlos Sequeira; Henriques, Deise Dias Rêgo: *José da Costa Azevedo e Custódio Alves Serrão: da formação na Universidade de Coimbra à estruturação do Museu Nacional no Brasil*. Lissabon: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013 (eigene Übersetzung)

wird, ist eine Konstante in den Berichten über das Museum, seine Rolle und Entwicklung. Tatsächlich könnte dieser permanente Kampf gegen verschiedene Formen des Verfalls stellvertretend für einen bestimmten Alltag brasilianischer Museen stehen. Die Besonderheit des Nationalmuseums besteht darin, dass es auf drastische Weise die angespannten und schwierigen Beziehungen zwischen Geschichte, Macht und Gesellschaft in der brasilianischen Kultur sichtbar gemacht hat. Die Tatsache, dass das Feuer zu einem Zeitpunkt ausbrach, der als in jeder Hinsicht katastrophal bezeichnet werden kann, dient fast schon als Illustration der brasilianischen Widersprüche: Eine rechtsextreme Regierung machte ihre ersten Schritte an die Macht, und das einzige Statement des künftigen brasilianischen Präsidenten (Jair Bolsonaro) zu dem Fall ist aufschlussreich: »Okay, was soll ich denn tun, jetzt ist schon alles verbrannt«, erklärte er der lokalen Presse. Einige Monate später stand auch der Amazonaswald in Flammen, und seine Reaktion war ähnlich. Und sein Verhalten während der Covid-Pandemie in Brasilien im Jahr 2020 nicht anders.

Dennoch vermag die Aufzählung der unwiederbringlich verlorenen Objekte alleine nicht das symbolische Versprechen zu beschreiben, für das die Institution in der brasilianischen Kultur steht, ein Umstand, durch den das Nationalmuseum, zu einer Vielzahl von Gelegenheiten, sowohl zum Trugbild als auch zur Metapher eines bestimmten Dramas wurde, in dem die Erfahrung der Nation während der Kolonialzeit, Rassenpolitik, Phantasien, Autoritarismus, Gewalt und Macht eine Rolle spielen. Dem Bericht von Bruder Custódio Alves Serrão zufolge, der zugleich die historischen Zustände als auch die der Gegenwart im 21. Jahrhundert beschreibt, liegen die Widersprüche des Nationalmuseums genau in dieser Vergangenheit, die, zumindest in diesem Fall, nie vergangen zu sein scheint. Anschaulich wird dies unmittelbar nach dem Brand, als Vertreter der indigenen Völker vom größten Fernsehsender des Landes, der Rede Globo, interviewt wurden und vor den Kameras anklagten: »Wozu haben sie uns Sachen weggenommen? Um alles verbrennen zu lassen?« »Sie« sind natürlich »wir«, was verdeutlicht, wie sehr das Museum gleichzeitig Akteur, Opfer und Folge des Aufbaus des Landes und seiner imaginären Anlage ist. In diesem Sinne könnte

das Nationalmuseum als »Museum des brasilianischen Paradoxons« verstanden werden, als das, was es als Diskurs über seine eigene Sammlung und Erinnerung entwirft.

Wenn wir also akzeptieren, dass das Nationalmuseum eine besondere Rolle bei der Konstruktion des brasilianischen Selbstbildes spielt, was könnte es, jenseits seiner materiellen Dimension, als nie realisierte Möglichkeit symbolisieren? In anderen Worten, was sind die vom Museum produzierten Narrative, die sich im unzutreffenden, normativ geprägten Denken über Geschichte, Erbe und Identität kristallisieren? Dies ist vielleicht eine der wichtigsten Fragen im Hinblick auf die Zukunft der Institution. Was genau würde die Wiederbelebung des Nationalmuseums nach seiner Tragödie bedeuten? Eine Fortsetzung an der Stelle, wo man stehengeblieben ist? Bedeutete das Ziel des Wiederaufbaus des Nationalmuseums somit eine Rückkehr zum gleichen Museumsmodell? Oder ist dies die Chance nicht nur des Wiederaufbaus, sondern der Neuerfindung seiner Rolle, seines Diskurses, seiner Erzählungen und Handlungen auf Basis einer verlorenen Sammlung und ein Neubeginn des Kontakts und der Interaktion mit der Gesellschaft? Am Beispiel des Nationalmuseums, einem radikalen, extremen Beispiel, drängen sich noch weitere Fragen auf. Aus wessen ethnologischer Perspektive würde das Museum auf seine Vergangenheit und Gegenwart blicken? Unter Zuhilfenahme von wessen Anthropologie? Wie muss man die Fakten und den Bezug zur Geschichte, zur nicht-westlichen Erfahrung, in Abwesenheit materieller Güter erzählen? Welche nationale Identität würde das Museum vermitteln?

Die große Frage nach der Identität ist eine Konstante für diejenigen Nationen, die ihren kolonialen Status abgeschüttelt haben, und gleiches gilt für die brasilianischen Verhältnisse, in denen die Identitätsformung als ein fortwährendes Drama verstanden werden kann, als ein unendlicher Prozess, weil er in der Versöhnung von Gegensätzen erlebt wird: westlich und nicht-westlich, rassistisch und multi-ethnisch, libertär und autoritär, sanftmütig und gewalttätig, Ex-Kolonie mit kolonialistischem Denken, barock und modern, spirituell und materialistisch. All diese Gegensätze lassen sich an den Theorien, der Literatur und der

Kunst und dem brasilianischen Alltag des letzten Jahrhunderts ablesen. Es ist ein Drama in Form eines riesigen Labyrinths, und das Nationalmuseum könnte in seinen verschiedensten Formen als eines der Elemente verstanden werden, die das damit zusammenhängende Unbehagen mit hervorrufen.

Zu denen, die sich in diesem identitären Labyrinth dem Minotaurus stellen wollten und sich einen Weg mit dem Nationalmuseum als Ausgangspunkt vorstellten, zählte der Dichter, Aktivist und das »enfant terrible« der brasilianischen Avantgarde: Oswald de Andrade (1890-1954). Andrade ist seit Ende der 1990er Jahre – vielleicht ein Akt der Gerechtigkeit oder pure Ironie – wegen seines Konzepts der Anthropophagie zu einer weltweit diskutierten Person geworden. Nach der 24. Biennale von São Paulo, 1998 von Paulo Herkenhoff kuratiert, wurde die Anthropophagie für die internationale Kunstszene interessant. Einer der Gründe für diese Aufmerksamkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass der Gedanke des Kannibalismus den brasilianischen Zustand zusammenfassen und gleichzeitig erweitern kann, weil die Anthropophagie im extremen Globalisierungsprozess zu einem Werkzeug für postkoloniale Nationen und Kulturen wird. Die Tatsache, dass Andrade sich eine historische Tatsache (den Kannibalismus auf brasilianischem Boden, Anthropophagie bei bestimmten indigenen Kulturen) angeeignet hat, um ein Konzept der Identität zu formulieren, zeugt bereits von der oswaldischen Anthropophagie in Aktion.

Die Anthropophagie ist ein ebenso komplexer wie mysteriöser Begriff, aber, einen Satz von Oswald de Andrade aus seinem *Anthropophagen Manifest* (1928) zitierend, ist es vielleicht möglich, eine Zusammenfassung seiner Geisteshaltung zu formulieren: »Mich interessiert nur das, was mir nicht eigen ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen (...) Ohne uns hätte Europa nicht einmal seine armselige Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte.«<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Oswald de Andrade, *Manifeste. Anthropophages Manifest. Manifest der Pau-Brasil-Dichtung*. Portugiesisch-Deutsch, hg. und übers. von Oliver Precht. Wien, Berlin, 2016.



In gewisser Weise versucht das *Anthropophage Manifest*, eine Strategie für die Beziehung zwischen der brasilianischen Kultur und dem Rest der Welt herauszuarbeiten. Doch vier Jahre zuvor hatte Oswald de Andrade eine vorausgehende Maßnahme empfohlen: die Ausarbeitung einer Strategie, die in der Lage ist, die Probleme Brasiliens mit sich selbst, mit seiner Geschichte, seinen Paradoxien und Widersprüchen zu lösen. Zu dieser Zeit veröffentlicht er das Manifest der Pau-Brasil-Dichtung.<sup>3</sup>

Das Nationalmuseum wird zwei Mal in Andrades Manifest erwähnt, das er 1924 veröffentlicht, im Jahr der Publikation des Manifests des Surrealismus von André Breton in Paris. Im Ton und der Energie der Manifeste aus der Zeit der historischen Avantgarden vergleichbar, ist Andrades Text energisch, lebendig und benutzt viele Bilder, die gleichzeitig einen Zustand in der Gegenwart beschreiben und sich auf die Vergangenheit beziehen, während er im Namen einer neuen Zukunft eine transformative, destruktive, aufrührerische Handlung einfordert. Das Museum, von offenkundig rätselhafter Präsenz, tritt in diesem Diskurs in zwei unterschiedlichen Momenten in Erscheinung:

»Wir besitzen eine zweifache und gegenwärtige Grundlage – den Urwald und die Schule. Die leichtgläubige und widersprüchliche Rasse sowie die Geometrie, die Algebra und die Chemie, gleich nach der Milchflasche und dem Anistee. Eine Mischung aus »Schlaf Kindchen, sonst holt dich ein Ungeheuer« und Gleichungen.

Ein Sehen, das gegen die Zylinder der Mühlen schlägt, gegen die elektrischen Turbinen, gegen die Produktionsstätten, gegen die Problematik der Wechselkurse, ohne das Nationalmuseum aus dem Blick zu verlieren. Pau Brasil.«

Ohne das Nationalmuseum aus den Augen zu verlieren, fasst Oswald de Andrade seine Ausführungen in den letzten Zeilen des Manifests zusammen:

---

<sup>3</sup> Die Übersetzung folgt der englischen Übersetzung in *Latin American Literary Review*, Vol. 14, No. 27, Brazilian Literature (Jan. – Jun., 1986), S. 184-187.

»Barbaren, leichtgläubig, pittoresk und sanftmütig. Zeitungsleser. Pau Brasil. Der Urwald und die Schule. Das Nationalmuseum. Die Küche, das Erz und der Tanz. Die Vegetation. Pau Brasil.«

Die Schule und der Urwald sind in diesen beiden Erwähnungen im Manifest der Pau-Brasil-Dichtung mit dem Nationalmuseum verknüpft. Oswald de Andrade sucht im Namen der Problemlösung eine Synthese und eine Symbolsprache für sein Programm. Aber welches Vorgehen wäre für das Nationalmuseum möglich? Inwiefern könnte dieses Programm ein Instrument für den Einsatz in der Gegenwart sein, wie Andrade es sich vorstellte, und eine Idee für die Neuausrichtung (statt einer Rekonstruktion, einer unkritischen Rückkehr zum gleichen früheren Zustand) des Museums?

In einem 1972 veröffentlichten Artikel schlug die Literaturkritikerin Livia Ferreira<sup>4</sup> eine Analyse des Manifests der Pau-Brasil-Dichtung als Programm vor, das umgesetzt werden sollte, um eine neue Vorgehensweise in der und für die brasilianische Kultur zu etablieren. Bei Oswald de Andrade resultiert die Bewegung aus der Kombination widersprüchlicher Wertvorstellungen; zugleich lehnt er Hierarchien von Wissen darüber ab, was eine Debatte über nationale Identität ausmachen könnte.

Nach Ansicht von Livia Ferreira lassen sich in dem vom Manifest vorgeschlagenen Verständnis Verfahren im Namen einer formalen, visuellen und intellektuellen Befreiung von einer nahezu natürlichen Unordnung in den prägenden Elementen in der nationalen Erfahrung finden. Das Manifest fördert, wie Livia Ferreira erläutert, von Beginn an eine Untersuchung des Kontexts:

- die brasilianische Kultur hat eine doppelte Grundlage;
- diese doppelte Grundlage besteht, gleichzeitig mit der Vielfalt ihrer Elemente, als kulturelle Totalität;

---

<sup>4</sup> Livia Ferreira, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Análise quanto a significação*. In *Revista de Letras* Vol. 14 (1972), S. 153-175. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho.

- die natürliche Basis (der Urwald) muss zeitgleich mit der Schule (Überbau) existieren;
- der Brasilianer ist einfach (leichtgläubige Rasse), in Verbindung mit der Fähigkeit zur mentalen Ausbildung (Geometrie);
- höhere Wissenschaft wird direkt nach der Kindheit gelehrt; (...)
- es gibt ein Erbe voller Vorurteile, die das Doktorandenwissen der eigenen »Gelehrten« wertschätzen, ein gelehrtes, sich auf Bücher stützendes Wissen, die durch den Konsens der Kultur nahezu mystifiziert werden.<sup>5</sup>

Nach dieser Untersuchung der zugrundeliegenden Bedingungen beschäftigt sich Oswald de Andrade mit der programmatischen Perspektive: Wie soll auf diesen Kontext reagiert werden?

- die brasilianische Kultur des Augenblicks leben;
- sich der Wissenschaft genau in dem Umfang bedienen, wie es die brasilianischen Verhältnisse erfordern;
- alle äußeren kulturellen Elemente tief in sich aufnehmen, sobald sie akzeptiert sind;
- den praktischen Geist durch den Prozess der Anpassung entwickeln, ohne sich von Oberflächen- und Massenbewegungen blenden zu lassen.
- den Wert von Experimenten berücksichtigen, die ein Beweis für ihre Gültigkeit erbringen (...)
- sich, wenn nötig, von der Metaphysik befreien. (...) Es gibt eine ganze Reihe von Möglichkeiten, innerhalb der Philosophie, der Kunst, der Politik, nicht in Übereinstimmung mit den griechischen Prinzipien zu denken, dem Erbe der westlichen Zivilisation. Der Umstand, einer eigenen Kultur anzugehören, die neben dem griechisch-lateinischen Erbe ein Potenzial, den natürlichen Reichtum, besitzt, macht den Brasilianer frei, sich zu öffnen.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

So wäre in der Tat nichts strukturell transformativ, wenn es »die psychologische Mystik« der brasilianischen Kultur und des Volkes ignorierte; nichts könnte relevant sein, wenn der Wunsch und der Impuls, »teilzunehmen, in der Welt präsent zu sein«, abgelehnt werden würden. Aus der Oswaldischen Perspektive wäre die Wahl zwischen Urwald (dem indigenen Erbe) und Schule (der vom Westen kommende Rationalismus) immer eine falsche Wahl. Der Mystizismus wäre Modell und Instrument für eine postkoloniale kulturelle Identität. Das würde Brasilien helfen, aber auch die Welt interessieren, und zwar ohne interne oder externe kulturelle Hierarchien. Tradition wird somit nicht geleugnet, sondern als eine Etappe verstanden, die beobachtet und erforscht, »aber nicht in ihren rückwärtsgewandten Werten (das Nationalmuseum) nachgeahmt« werden soll. Lívia Ferreira fasst diese spezifische kulturelle Eigenart folgendermaßen zusammen: »Es ist genau diese typische Dualität in der brasilianischen Kultur, die der Autor verteidigt, indem er bei den verschiedenen und gleichzeitigen Elementen, die in Brasilien wirken, seine These beendet. Die von der Technik ausgehende Vision muss mit dem Bewusstsein für die typisch brasilianische Kultursammlung der Vergangenheit verbunden werden (Nationalmuseum).«<sup>7</sup>

Man kann spüren, wie Oswald de Andrade das Nationalmuseum zu einem Szenario des Scheiterns und des Sieges in den zeitlichen Beziehungen zwischen dem Urwald und der Schule macht: Die Vergangenheit wird zu einem beengenden Element des Unheils, wenn es ihr nicht möglich ist, gemeinsam mit zeitgenössischen kulturellen Praktiken zu existieren, die stets immer wieder neue Widersprüche aller Art hervorrufen werden. Durch die Überwindung seiner eigenen Beschränkungen würde das Museum dauerhaft unter einer zeitgenössischen Perspektive stehen und festgelegte zeitliche Maßeinheiten überwinden (eine Idee, die zwischen den 1950er und 1970er Jahren, während der Zeit der radikalen brasilianischen Museologie, durch Lina Bo Bardi und Walter Zanini wieder aufgegriffen wurde); und es würde seine Beziehungen zur Gesellschaft, zum Publikum (»Barbaren, leichtgläubig, malerisch

---

<sup>7</sup> Ebd.

und sanft«), zu seiner Sammlung und Gründungskapiteln seiner eigenen Geschichte erneuern.

Im extremen Fall des Nationalmuseums, das sowohl die strukturierenden Elemente einer möglichen Identität bestimmt als auch von ihnen bestimmt wird, würde das, was im Feuer verschwand, zurückkehren, nicht mehr als Trauma verlorener Materialität, sondern in einen Impuls verwandelt, so dass die Institution in der Gegenwart ihr volles Potential aus einer neuen Ethnologie, Anthropologie und öffentlichen Mission effektiv verwirklichen kann. Wie Oswald de Andrade in seinem Manifest schreibt: »Da die Epoche wundersam ist, wurden die Gesetze aus der sehr dynamischen Rotation destruktiver Faktoren geboren.«

Die Synthese

Das Gleichgewicht

Die Veredlung der Karosserie

Die Erfindung

Die Überraschung

Eine neue Perspektive

Ein neuer Maßstab

Jede natürliche Bemühung in diese Richtung wird gut sein.

Pau-Brasil-Dichtung.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Oswald de Andrade.









*Andreas Beitin*

## Ist das Museum der Zukunft grün?

Institutionelle Herausforderungen eines sich wandelnden  
ökologischen Bewusstseins in Kunst und Kultur

Kunst und Kultur sind zentrale Faktoren in Städten und Gemeinden – egal ob in Millionen-Metropolen, Großstädten oder ländlichen Gebieten. Kunst und Kultur bieten eine Basis für die kreative, aber auch kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte und mit der Zukunft der Gesellschaft und dem, was sie treibt und vor allem auch, was sie umtreibt. So wie es in einer funktionierenden Demokratie das Kräftefeld aus unterschiedlichsten Stimmen und Meinungen gibt, so ist auch die Kultur, und insbesondere die bildende Kunst, so etwas wie eine Art Kalibrierungsinstrument. Die Kunst liefert – zuweilen kritische – Kommentare, um auf ästhetisch-kreative Weise das gesellschaftliche Zusammenleben zu begleiten. Kunst ist ein großer Motor des Utopischen. Nicht zuletzt seit der Romantik existiert die Idee von der Verbindung von Kunst und Leben, man denke etwa an den Jugendstil, das Bauhaus oder die vielen partizipativen Kunstströmungen seit den 1960er-Jahren. Grundlegende Idee der verschiedenen Konzepte war es, das Leben durch künstlerische Werte und Ideen zu bereichern und dadurch zu verbessern, zur aktiven Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen aufzufordern. Orte der künstlerisch-kritischen Auseinandersetzung sind neben vielen kulturellen Einrichtungen vor allem auch Museen: von historischen Museen über die vielen Institutionen für zeitgenössische Kunst oder auch bis hin zum jüngst in Berlin eröffneten Futurium, einer Institution, in der Fragen nach dem künftigen Zusammenleben der Gesellschaft verhandelt werden. Ein lebendiges kulturelles Leben macht eine Megacity genauso lebenswert und attraktiv wie eine Kleinstadt. Kaum eine andere Sparte innerhalb der Kultur hat in den letzten Jahrzehnten so einen immensen Zuwachs an Interesse und Aufmerksamkeit erlebt wie die bildende Kunst, und hier vor allem auch die zeit-

genössische Kunst. Die Besucherzahlen rangieren in den Museen weltweit auf einem hohen Niveau und nehmen immer noch zu; vielerorts werden weitere Museen gebaut oder bestehende Häuser durch Erweiterungsbauten ergänzt. So konnten allein in Deutschland 2019 rund 112 Millionen Museumsbesuche verbucht werden – ein unglaublicher Erfolgsfaktor! Das ist aber nur die eine Seite der Kultur.

Betrachtet man die globale ökologische Situation, so kommt man nicht umhin, sich der Tatsache zu stellen, dass es vor allem innerhalb der vergangenen Jahrzehnte zu massiven Veränderungen gekommen ist. Weltweit wird von vielen Forscher\*innen mittlerweile anerkannt, dass mit dem Anthropozän eine neue geochronologische Epoche angebrochen ist, da der Mensch vor allem in den Bereichen von Biologie, Geologie und Atmosphäre für nicht mehr revidierbare Veränderungen verantwortlich ist – Artensterben, Umweltverschmutzung und Klimawandel sind nur einige der in diesem Kontext zu nennenden Auswirkungen. Umstritten ist allerdings, wann der Beginn dieses neuen Erdzeitalters anzusetzen ist. Jan Zalasiewicz und andere Wissenschaftler\*innen sehen beispielsweise den Beginn der durch den Menschen und seine Handlungen determinierten Ära mit dem 16. Juli 1945 gegeben, dem Tag, an dem der erste Atombombenversuch durchgeführt worden ist.<sup>1</sup> Dieses gesetzte Datum ergibt auch vor dem Hintergrund Sinn, da mit der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, also ab der Mitte des 20. Jahrhunderts, eine Phase beginnt, in der ein exponentielles Wachstum der Weltbevölkerung, ein intensives Fortschreiten der Industrialisierung und damit einhergehend ein massives globales Wirtschaftswachstum einsetzt. Verbunden ist damit ein rasant ansteigender Verbrauch an Primärenergie, der sich zwischen 1950 und 2010 mehr als verfünffacht hat.<sup>2</sup> Die bereits skizzierten Entwicklungen sind hin-

---

<sup>1</sup> Jan Zalasiewicz u.a., »When did the Anthropocene begin? A Mid-Twentieth Century Boundary Level is Stratigraphically Optimal«, in: *Quaternary International Volume*, 383, 5.10.2015, S. 196–203, hier S. 200. Es gibt aber auch andere Stimmen, die das Anthropozän schon mit dem Beginn der Industrialisierung um das Jahr 1800 in Verbindung bringen.

<sup>2</sup> Siehe Will Steffen u. a., »The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration«, in: *Anthropocene Review*, 2 (1), S. 81–98, hier S. 84; zit. und

länglich bekannt: exzessive Übernutzung der zur Verfügung stehenden natürlichen Ressourcen, Verschmutzung von Luft, Landschaften und Meeren. Unabhängig davon, wann genau nun der Beginn des Anthropozäns anzusetzen ist, dürfte unstrittig sein, dass wir mit dem Klimawandel eine der wichtigsten und global wirksamsten Herausforderungen vor uns haben. Einerseits wurde noch nie zuvor weltweit so viel über Klimaschutz diskutiert wie im Jahr 2019, andererseits wurde noch nie so viel Kohlendioxid emittiert und noch nie zuvor so viel (und so billig) geflogen, um nur zwei Aspekte der globalen Inkonsequenz zu nennen – um nicht von Schizophrenie zu sprechen. Durch die aktuelle Corona-Pandemie ist zwar durch das weitgehende Einstellen des Flug- und Reiseverkehrs sowie das Reduzieren der Produktionsprozesse ein vorübergehendes Absinken der CO<sub>2</sub>-Emissionen zu verzeichnen, jedoch steht zu befürchten, dass die Industrienationen der Welt nach dem Überwinden der Krise auf ökologische Restriktionen (noch) weniger Wert legen werden als vor der Krise, um die entstandenen Schäden und Umsatzeinbußen möglichst schnell wieder wettmachen zu können.

Aber kommen wir zurück zur Kultur: Auch innerhalb dieses wichtigen gesellschaftlichen Bereiches gibt es neben den vielfachen Erfolgen und der großen allgemeinen Wertschätzung eine Kehrseite der Medaille, denn trotz aller Evidenz der enormen Bedeutung von Kulturinstitutionen für das gesellschaftliche Zusammenleben weisen ganz besonders Museen in Bezug auf ihren CO<sub>2</sub>-Fußabdruck in der Regel »schwierige« Bilanzen auf. Selbst mittelgroße Museen haben einen jährlichen Stromverbrauch, mit dem in Westeuropa mehrere hundert Privathaushalte für ein Jahr versorgt werden könnten. Der Energieverbrauch der großen Museumstanker der Welt wie zum Beispiel des Pariser Centre Pompidou, des MoMA in New York, oder der Tate Modern in London dürfte dabei noch um ein Vielfaches höher liegen. Mit dem Stromverbrauch ist in der Regel der CO<sub>2</sub>-Footprint aber noch nicht ausgefüllt,

---

abgebildet in: Jochem Zwier und Vincent Blok, »Energetic Ethics. Georges Bataille in the Anthropocene«, in: Luca Valera und Juan Carlos Castilla (Hg.), *Global Changes. Ethics, Politics and Environment in the Contemporary Technological World*, Cham 2020, S. 171–180, hier S. 172 f.

denn es kommt noch der Energieverbrauch für das Heizen dazu, für die intensive Beleuchtung der Exponate und Verkehrsflächen, der umfangreiche Aufwand für die Transporte von Kunstwerken, die teilweise aus aller Welt für Ausstellungen herangeschafft werden, die Reisen von Kurator\*innen und Direktor\*innen zu Meetings, Leihverhandlungen, Eröffnungen etc. »Natürlich ist die Kulturwelt ganz entschieden für den Klimaschutz – und produziert doch Treibhausgase in gigantischem Ausmaß«, monierte der Kunst- und Architekturkritiker Hanno Rauterberg am 2. August 2019 in der deutschen Wochenzeitschrift DIE ZEIT die Scheinheiligkeit der Kunstwelt; und weiter: »Die Kulturwelt insgesamt, vor allem aber der Kunstbetrieb produziert einen ökologischen Fußabdruck, der ähnlich maßlos ist wie der Geltungsdrang der Branche. Es gilt als Selbstverständlichkeit, dass Kuratoren für einen kleinen Atelierbesuch um die halbe Welt jetten, dass immerzu Kunstwerke per Flugexpress versandt werden und bei den Messen in Miami oder Basel die Flughäfen nachgerade verstopft sind, weil so viele Sammler mit einem Learjet anreisen.«<sup>3</sup> Trotz der überspitzten Darstellung muss man Rauterberg zugestehen, dass er nicht ganz unrecht hat, denn in den vergangenen Jahrzehnten hatte man tatsächlich den Eindruck gewinnen können, dass ein unausgesprochener Wettkampf innerhalb der Direktor\*innen- und Kurator\*innenschaft tobte, wer die meisten Messen, Biennalen und Festivals besucht hat – je weiter weg und ausgefallener das jeweilige Event, desto cooler. Und wer hat sie nicht gesehen, die Riesenyachten – mehr eigentlich kleine Kreuzfahrtschiffe – der internationalen Megasammler\*innen, die alle zwei Jahre vor den Giardini in Venedig zur Biennale anlegen und ihre Macht PS-stark demonstrieren.

Natürlich brauchen wir alle Input, müssen trotz aller medialen Möglichkeiten wie Mail, Skype oder VR die Kunstwerke oftmals doch persönlich in Augenschein nehmen, intensiv mit den Kunstschaaffenden über deren Intentionen und die Inhalte ihrer Kunst diskutieren, mit Kolleg\*innen Kooperationen aushandeln, bei Eröffnungen vor Ort sein und natürlich überall netzwerken. Das ist für uns ganz selbstverständ-

---

<sup>3</sup> <https://www.zeit.de/2019/32/greenwashing-klimaschutz-klimawandel-kunstszene-kulturwelt#comments> (abgerufen am 27.03.2020).

lich und vor allem vor dem Hintergrund der sich einerseits endlich (!) globalisierenden Kunst im Sinne eines verstärkten Einbeziehens von nichtwestlichen Positionen auch sicher sinnvoll, um nicht wieder nur die »alten, weißen Männer« aus Europa oder den USA in den Museen und Kunsthallen auszustellen. Andererseits ist dies aber eben zwangsläufig verbunden mit Flugreisen nach Asien, Südamerika oder gar Australien und trägt damit massiv zum globalen CO<sub>2</sub>-Ausstoß bei. Ganz zu schweigen von den ökologischen Auswirkungen, wenn es zu Ausstellungen kommt und in den meisten Fällen viele hunderte von Kilo, manchmal Tonnen von Kunst um die Welt geflogen werden müssen. Hierzu ein Beispiel: 500 Kilo Kunst von Shanghai nach Hamburg mit dem Flugzeug zu transportieren, bedeutet Emissionen von rund 3,36 Tonnen CO<sub>2</sub>, mit dem Schiff hingegen nur 76 Kilo, wie vor Kurzem ein Beitrag des Norddeutschen Rundfunks kritisch untersucht hat – wenn auch mit nur wenig Empathie für die Belange und die sich aus dem Klima-Dilemma ergebenden Probleme für Kunst und Museen.<sup>4</sup> Aus vielfachen Erfahrungen ist bekannt, wie schnell einige Tonnen Transportgut selbst bei einer mittelgroßen Ausstellung mit Skulpturen, großen gerahmten Bildern und Fotografien oder Installationen zusammen kommen. Ganz auf Transporte zu verzichten kann natürlich auch nicht die Lösung sein, um Museen »grüner« zu machen, denn es sollen ja auch in Zukunft noch faszinierende Schauen für die Besucher\*innen zu sehen sein, die nicht nur mit Videos bestückt sind oder mit Kunst lokaler und regionaler Künstler\*innen. Diese verzwickte Problemlage innerhalb der nächsten Jahre zu lösen, ist sicherlich eine der Hauptherausforderungen für global agierende Museen, wenn auf institutioneller Ebene zur Reduktion des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes und damit zur Verlangsamung des Klimawandels ernsthaft etwas beigetragen werden soll und die Kunstszene nicht als Klima-Pharisäer gelten will. Vor allem eine gute und vorausschauende zeitliche Planung in Verbund mit der Transport-Logistik, den Kunstversicherungen und Leihgebern sollte etwas

---

<sup>4</sup> <https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/kulturjournal/Die-Kunst-und-Klima-Museen-muessen-umdenken,kulturjournal7326.html> (abgerufen am 30.04.2020).

dazu beitragen, dass künftig mehr Kunst zumindest interkontinental über den Seeweg transportiert werden kann und dadurch Emissionen, wenn auch nicht vermieden, so doch aber deutlich reduziert werden können. Hier ist sicher noch viel Umdenken sowie eine verstärkte Risikoabwägung seitens der Leihnehmer gefragt. Aber insgesamt ist dies durchaus ein Ansatz und gangbarer Weg, wie bereits einige professionelle Veranstalter von Tournee-Ausstellungen berichten, die ihre Kunstwerke in speziell ausgestatteten Überseecontainern per Schiff von einem Ausstellungsort zum nächsten transportieren.

Aber wie sieht es sonst noch mit den Museen aus? Auch wenn die meisten derzeit aufgrund der Pandemie vorübergehend geschlossen sind, so müssen dennoch die Ausstellungsräume und Depots klimatisiert werden, um den nach internationalen Standards festgelegten Temperatur- und Luftfeuchtigkeitswerten zu entsprechen. Diese gelten rund um die Uhr an 365 Tagen im Jahr, um Kunst und Kulturgüter bestmöglich für die Nachwelt zu erhalten. Und das stellt ein weiteres Dilemma dar. Unter der Überschrift »Wir brauchen einen ›Green New Deal‹ für Museen« haben zahlreiche Museumsdirektor\*innen der deutschen Museumslandschaft am 7. November 2019 einen offenen Brief an die Kulturstaatsministerin Monika Grütters unterschrieben, initiiert und veröffentlicht vom Kunstmagazin Monopol. Darin heißt es unter anderem:

»Viele Protagonistinnen und Protagonisten des Kunstbetriebs engagieren sich für Umweltschutz und gegen den Klimawandel. Mit ihrer Innovationskraft kann die Kunst zu einer echten Ressource im Kampf gegen Umweltzerstörung werden. [...] Museen haben aufgrund ihrer stetig wachsenden Sammlungen, die permanent klimatisiert werden müssen, sowie durch ihr laufendes Programm spezifische Anforderungen an Bau und Betrieb. Die meisten Ausstellungshäuser unterstehen jedoch einer staatlichen Verwaltung und hängen somit auch von ihrer klimapolitischen Ausrichtung ab. Die Einbindung in verzweigte Verwaltungsstrukturen und weit gefasste umweltpolitische Masterpläne erschwert maßgeschneiderte Lösungen und verlangsamt Entscheidungsprozesse. Museen können deshalb in umweltpolitischen Fragen nicht so selbstbestimmt auftreten, dass sie eigene ambitionierte Akzente setzen könnten. Wir fordern deshalb eine zentrale Taskforce, die sich einzig den klimapoliti-

schen Herausforderungen in Museen und anderen öffentlichen Ausstellungshäusern widmet [...]. Sie sollte die Museen beraten, gemeinsam mit ihnen konkrete Ziele formulieren und zügig einen Maßnahmenkatalog für einen nachhaltigeren öffentlichen Kunstbetrieb erarbeiten. [...] Kunst und Kultur haben das Potenzial, die Gesellschaft durch neue Ideen voranzubringen. Wir fordern, dass der Kulturbetrieb zum Vorreiter auch im Klimaschutz werden kann.«<sup>5</sup>

Dieses ambitionierte Schreiben ist ein erster Schritt, aktiv zu werden, um die ökologische Problemzone »Museum« zu verbessern – nicht nur in Deutschland, sondern auch andernorts. Die Reaktion des Ministeriums auf den offenen Brief war bisher verhalten. Die Gesellschaft braucht Kunst, um sich an ihr zu reiben, sich zuweilen auch an ihr zu stören, aber auch, um von ihr zu lernen, von den kreativen Potentialen für neue Denkweisen und Wege inspiriert zu werden. Einerseits gibt es internationale Standards, nach denen Kulturgut allgemein und Werke der bildenden Kunst insbesondere dauerhaft aufbewahrt werden müssen, andererseits ist es notwendig, Mittel und Wege zu finden, notfalls mit staatlicher Unterstützung, mit den Museen gemeinsam einen Weg aus dem Dilemma zu finden und die Institutionen auf ihrem Weg zu ökologisch nachhaltigeren Arbeitsweisen zu unterstützen. Auch bei Neubauten von Museen sollte, nein *muss* in Zukunft auf eine Nachhaltigkeit der verwendeten Materialien sowie auf die generelle Umweltbilanz beim späteren Betrieb vorausschauend geachtet und aus den Erfahrungen bereits bestehender Museen gelernt werden.

Der offene Brief an die deutsche Kulturstaatsministerin war dabei natürlich nicht die erste Initiative in diese Richtung. Bereits vor zehn Jahren titelte die Neue Zürcher Zeitung »Das grüne Museum«<sup>6</sup> in einem Artikel von Stephanie Lahrtz am 2. Juni 2010 und erläuterte, dass sich »durch neuartige Konzepte bei der Lichtmischung sowie der Raumtemperatur« einiges an Energie einsparen ließe. Diese techni-

---

<sup>5</sup> Der gesamte Inhalt des Aufrufes ist zu lesen unter <https://www.monopol-magazin.de/offener-brief-klimaschutz-museum> (abgerufen am 26.03.2020).

<sup>6</sup> [https://www.nzz.ch/das\\_gruene\\_museum-1.5856670](https://www.nzz.ch/das_gruene_museum-1.5856670) (abgerufen am 26.03.2020)

schen Verbesserungen sind folglich nichts neues, machen jedoch meistens nur einen eher kleineren Teil aus, denn das Hauptproblem bleiben weiterhin die hohen Energieeinsätze für die Klimatisierung von Kunst- und Kulturgütern, um sie möglichst unbeschadet und authentisch der Nachwelt zu erhalten. Spätestens seit Beginn des neuen Jahrtausends wurde aber auch bei Museumsneubauten auf eine Verbesserung des ökologischen Fußabdrucks geachtet, wobei der Einsatz von Photovoltaik-Anlagen auf den meist ausgedehnten Dachflächen eher zur Ausnahme als zur Regel gehört. Dies wäre ein weiterer sinnvoller Schritt seitens der Gesetzgeber, wenn grundsätzlich bei Neubauten – und das trifft nicht nur für Museumsgebäude zu – auf den Dachflächen Solaranlagen installiert werden würden, um die Spitzenverbräuche von Energie vor allem in den durch den Klimawandel bedingten zunehmend heißer werdenden Sommermonaten zu verringern. Bei dem bereits erwähnten Futurium in Berlin werden zum Beispiel durch eine entsprechende Anlage auf dem Dach »große Teile des Energiebedarfs des Hauses« abgedeckt, und zudem wird das komplette Regenwasser in einer Zisterne gesammelt, um damit das Gebäude zu kühlen.<sup>7</sup>

Es verwundert schon sehr, dass gerade im Kulturbereich das ökologische Bewusstsein für das eigene Tun insgesamt so spät einsetzt, denn die Kunst selbst hat schon im 19. Jahrhundert (durch Künstler wie William Turner, John Constable, William Blake, William Morris u.a.), vor allem aber seit den 1960er-Jahren immer wieder ökologisch-kritische Positionen hervorgebracht, natürlich zunächst nur vereinzelt, wie zum Beispiel Hans Haacke, Robert Smithson, Alan Sonfist, Newton Harrison und Helen Meyer-Harrison, H.A. Schult oder Jürgen Claus; weit hin sichtbar auch über die verschiedenen Projekte der Land Art. 1972 hat Gyorgy Kepes, damals Professor am MIT Massachusetts Institute of Technology und Gründer des dort angesiedelten CAVS Center for Advanced Visual Studies den Band *Arts of the Environment* herausgebracht, darin ein Essay mit dem Titel »Art and Ecological Consciousness«.<sup>8</sup> Einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, Joseph

---

<sup>7</sup> <https://futurium.de/de/ueber-uns/architektur> (abgerufen am 04.05.2020)

<sup>8</sup> Gyorgy Kepes, »Art and Ecological Consciousness«, in: id. (Hrsg.): *Arts of the Environment*, New York, 1972.



Beuys, gehörte immerhin 1980 zu den Gründungsmitgliedern der Partei der Grünen, wenn auch sein Fahren eines Cadillacs und das Tragen von Pelzmänteln ähnlich unvereinbar mit ökologischen Inhalten schien wie das heutige Verhalten der Kunstszene in Bezug auf das Umweltbewusstsein. Dies, um nur einige wenige Beispiele anzusprechen, die institutionell allerdings eher ohne Auswirkungen im Sinne eines Bewusstseinswandels geblieben sind. In den letzten Jahren hat sich die Kunst zwar insgesamt deutlich mehr politischen Inhalten zugewendet, die sie ausstellenden Institutionen haben aber oftmals Kritik an eigenem Verhalten weitgehend ignoriert. So konnte Daniel Völzke in seinem Beitrag in der *Monopol* vom 5. August 2019 resümieren: »Klimaschutz kommt in Museen zumeist nur als Programminhalt vor – wenn überhaupt. Dabei gäbe es genug zu tun, um Emissionen von Ausstellungshäusern zu drosseln.«<sup>9</sup>

Den bisher energischsten Schritt hat die Direktion der Tate Museen in Großbritannien unternommen, indem sie im Juli 2019 den Klimanotstand erklärte und sich verpflichtete, verschiedene Maßnahmen zu ergreifen, um den Energieverbrauch und auch die CO<sub>2</sub>-Emissionen in den kommenden vier Jahren um mindestens 10% zu senken:

»We have reached a defining moment in the history of our planet and the cultural sector has a unique part to play in effecting change. This week Tate's Directors are declaring a climate emergency. Our pledge is to respond with actions across all four Tate galleries, and at our stores, that put this centre stage.«<sup>10</sup>

In dem gleichen Statement wird aber auch dort das funktionale Dilemma von Museen klar benannt:

»There are, nevertheless, some hard truths to face about how we operate; about the sustainability of public institutions, like our museums, and about the future of culture. Large public buildings, attracting millions of visitors from the UK and overseas, require energy. We see caring

---

<sup>9</sup> <https://www.monopol-magazin.de/gruenes-museum-hundertwasser-kunsthaus-wien?slide=0> (abgerufen am 26.03.2020)

<sup>10</sup> <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-directors-declare-climate-emergency> (abgerufen am 27.03.2020)

for and sharing a national art collection as a public good, but it also consumes resources. We are rooted in the UK but international in outlook: making art accessible globally depends on the movement of works of art across the world.«

Man wolle sich aber den Herausforderungen stellen und versuchen, Einstellungen und Verhaltensweisen zu ändern:

»We will interrogate our systems, our values and our programs, and look for ways to become more adaptive and responsible. [...] As an organization that works with living artists, we should respond to and amplify their concerns. And, as our audiences and communities across the world confront climate extinction, so we must shine a spotlight on this critical issue through art.«<sup>11</sup>

Insgesamt betrachten die Direktionen der Tate Museen dieses Statement als einen Beginn, weitere Schritte zu unternehmen, dem Klimawandel im Kulturbereich etwas entgegen zu setzen. Man wird mit Interesse verfolgen, ob die gesetzten Ziele erreicht werden.

Ausgelöst hat dieses Statement der Tate Direktor\*innen offenbar das kurz vorher von staatlicher Seite aus, dem Arts Council England, initiierte Umweltprogramm »Spotlight«, mit dem 30 britische Kulturinstitutionen verpflichtet worden sind, ihre CO<sub>2</sub>-Emissionen zu senken. Hier ging also die Initiative von ministerieller Seite aus, nicht umgekehrt wie aktuell in Deutschland. Ausgangsbasis waren hierfür die seit 2012 laufenden Untersuchungen, aus denen hervorging, dass nur eine kleine Gruppe von zum Arts Council gehörenden Institutionen für mehr als die Hälfte des Kohlenstoffdioxid-Fußabdrucks verantwortlich ist.<sup>12</sup> Die wichtigsten Ziele des Spotlight-Programms sind:

»Improvements to environmental literacy, strategy, and expertise, to agree achievable, yet ambitious, Environmental Impact Reduction

---

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> <https://www.artscouncil.org.uk/news/spotlight-carbon-emissions> (abgerufen am 27.03.2020). Zu den beteiligten Institutionen gehören unter anderem: BALTIC Centre for Contemporary Art; National Theatre; Royal Liverpool Philharmonic; Royal Opera House; Serpentine Galleries; Whitechapel Gallery.

Objectives (EIROs) and create governance frameworks that support their attainment and benefit the longer-term resilience of cultural institutions« und »Supporting energy management strategies and operational systems to embed new technology and behaviours with a focus on driving down impacts and costs.«<sup>13</sup>

Und auch der Internationale Museumsrat ICOM hat sich schon seit einigen Jahren diesem Problem angenommen. Im Rahmen der 2014 in Melbourne stattfindenden Triennale-Konferenz widmete sich das ICOM Committee of Conservation insbesondere den Themenfeldern Umwelt und Nachhaltigkeit. Unabhängig davon wird aber auch ohnehin seit einiger Zeit unter Restaurator\*innen international diskutiert, wie sich das Präsentieren, Lagern und Erhalten von Kulturgütern in Museen nachhaltiger gestalten lässt. Dazu gehört natürlich auch, dass etablierte Standards zu klimatischen Umgebungsbedingungen hinterfragt werden<sup>14</sup>, was allerdings bei vielen Restaurator\*innen auf einen gewissen Widerstand stößt.

Man kann insgesamt nur hoffen, dass weltweit die Museen und ihre Träger, seien sie staatlich oder städtisch, seien es Stiftungen, Unternehmen oder private Träger, ein Einsehen in die Notwendigkeit haben, die bereits existierenden Häuser auf diesem Weg der verbesserten Nachhaltigkeit, der ökologisch bewussten Strategien zu unterstützen, um sie für die globalen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts zu rüsten. Vor allem aber bei Museumsneubauten scheint ein Umdenken in Richtung eines bewussten und verantwortungsvollen Umgangs mit den unterschiedlichen Ressourcen wie Energie und Wasser unumgänglich.

Diese ersten beispielhaft genannten Initiativen sollten zum Anlass genommen werden, Kulturinstitutionen darin zu unterstützen, zunächst einen generellen Bewusstseinswandel in Bezug auf die ökologischen

---

<sup>13</sup> <https://juliesbicycle.com/ace-spotlight/>

<sup>14</sup> Zu den Plattformen, die hierfür wirksam sind und innerhalb der internationalen Restauratorenenschaft Beachtung finden, zählt zum Beispiel ICOM-CC (siehe hierzu u.a. <http://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmental-guidelines/#.XrUAWRMzbMI>). Für diesen Hinweis danke ich Andrea Sartorius, Restauratorin am Kunstmuseum Wolfsburg.

Problematiken im Museumsbereich auf funktionaler und personeller Ebene zu erreichen und nicht nur die entsprechend notwendigen Gelder für die jeweiligen Maßnahmen bereitzustellen, sondern die Museen auch fachlich beratend zu fördern, d.h. die individuell passenden Mittel und Wege zu finden und die Museen darin zu bestärken, in Zukunft »grüner« zu werden. Denn es wäre geradezu absurd, wenn ausgerechnet die öffentlichen Kultureinrichtungen der Kunst, welche mit ihren Inhalten die gesellschaftlichen Prozesse kritisch begleiten sollen und weitgehend auch wollen, unfähig zur Selbstkritik und Selbstverbesserung wären. Erste Maßnahmen, um den ökologischen Fußabdruck zu verbessern können in diesem Zusammenhang unter anderem sein:

- Optimierung der Transportwege für Kunst (z.B. Schiff statt Flugzeug)
- Überprüfung der Notwendigkeit von (Flug-)Reisen und verstärkte Nutzung alternativer Kommunikationsformen (z.B. Skype-Konferenzen)
- Konsequente Umrüstung aller Beleuchtungsmittel auf LED-Lampen
- Überprüfung und Optimierung konservatorischer Maßnahmen für Kulturgüter
- Optimierung bei der Ausnutzung von klimatisierten Depotflächen
- Monitoring zur Analyse von Wärme- und Kälteverlusten an Gebäudehüllen und anschließende Optimierung bestehender Gebäudeteile
- Einsatz von Photovoltaik-Anlagen auf ungenutzten Dachflächen zur Reduzierung des Energieverbrauchs
- Nutzung von Strom aus erneuerbaren Energiequellen
- Reduzierung des einmaligen Gebrauchs von Ausstellungsmaterialien bzw. ausschließlich Mehrfachverwendung von Displaymaterialien (wie Ausstellungswänden, Teppichen, Sockeln etc.)

Natürlich kann dieser rudimentäre Maßnahmenkatalog nur ein erster Anfang für ein Umdenken und für einen Wandel im Verbrauch der Ressourcen darstellen. Besonders für staatliche oder städtische Museen, die kaum genug eigene Mittel haben, ihren Ausstellungsbetrieb aufrecht zu erhalten, stellt das ökologisch ausgerichtete Um- und Aufrüsten des Museumsbetriebes eine große Herausforderung dar. Umso mehr muss man Städte und Kommunen dazu bringen, sich speziell auch in diesem Bereich mit den Kulturinstitutionen zusammzusetzen, um entsprechende Maßnahmen anzugehen. Kultur trägt, wie schon lange bekannt, eben nicht nur zu den sogenannten weichen Standortfaktoren einer Stadt bei. Kultur ist auch ein bedeutender Wirtschaftsfaktor, denn je nach Qualität des Angebots können Städte und Kommunen oft ein Vielfaches der ausgegebenen Mittel indirekt über Geld, das Besucher\*innen durch Übernachtungen, Gastronomie und Konsum in der Stadt lassen, wieder einnehmen. Statistiken zeigen, dass hier bis zum 10-, teils sogar bis zum 15-fachen der aufgewendeten Mittel indirekt zurückfließen können, und somit den Städten wieder zu Gute kommen und das investierte Geld wieder der öffentlichen Hand zurückbringt. Nicht zuletzt auch vor diesem Hintergrund ist es mehr als ratsam, die Museen auf ihrem Weg zu »grünen« Museen bestmöglich zu unterstützen, um auch auf ökologisch-wirtschaftlicher Ebene die Zukunft der Museen zu sichern. Nur dadurch wird es möglich sein, dass die Museen der Zukunft ihren Beitrag zum Klimaschutz leisten.

*Romila Thapar*

## Auf der Suche nach dem Museum der Zukunft

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

In dem Bestreben, die Zukunft des Museums zu verstehen, sollten wir vielleicht zuerst seine Herkunft betrachten. Wenn das Museum die öffentliche Bildung fördern oder dazu beitragen soll, eine kulturelle Identität zu formen, dann müssen wir erklären, wie es als Institution entstanden ist. Worin bestand sein ursprünglicher Zweck, und wurde dieser erreicht? Wie wurde durch zusätzliche Interessen sein Zweck erweitert, und hat sich dadurch sein ursprünglicher Zweck verändert?

Ich werde mich auf das historische Museum konzentrieren, das sich in erster Linie sowohl mit der Geschichte und Kultur einer Gesellschaft und Nation als auch mit der Frage beschäftigt, wie Museumsobjekte diese erzählen und illustrieren. Ich möchte untersuchen, wie Museen Identitäten schaffen oder verstärken, die mit der Nation in Verbindung stehen. Legen sie dar, wie ein Objekt ins Museum gelangt ist? Falls das Objekt von weither kommt, mit einer vollkommen anderen Geschichte verknüpft ist oder gewaltsam beschafft wurde, sollte es dann im Museum verbleiben oder an seinen Herkunftsort zurückgebracht werden? Und mit Blick auf die Zukunft: Kann das Museum auch digitalisiert werden, um seine Bildungsfunktion zielgerichtet zu erweitern?

Die Anfänge des Museums lagen in kleinen privaten Sammlungen, die vor einigen hundert Jahren als elitäre Unternehmungen angelegt wurden. Sie drückten die speziellen Empfindungen aus, die manche Aristokraten besonderen Objekten aus der Vergangenheit entgegenbrachten. Das Interesse daran war auf Menschen beschränkt, die sich durch eine als ungewöhnlich geltende Liebhaberei vom Rest der Gesellschaft eher abhoben.

Etwa im 18. Jahrhundert erfuhr das Sammeln von Objekten aus der Vergangenheit eine andere Wendung. Neue Fragen wurden gestellt: Woher kamen die Objekte, und was verrieten sie über die Gesellschaft, in der sie benutzt wurden? Die Antwort auf die erste Frage war einfach, denn die Sammlungen bestanden hauptsächlich aus heimischen Objekten. Wörtlich genommen war auch die zweite Frage leicht zu beantworten, doch nach und nach verfiel sie sich in den größeren Fragen, die im Hinblick auf vergangene Gesellschaften gestellt wurden. Als im 19. Jahrhundert der Kolonialismus um sich griff, galt es, die Überlegenheit der kolonisierenden Gesellschaft durchzusetzen, damit der Kolonialismus selbst eine gewisse historische Unausweichlichkeit für sich beanspruchen konnte.

Unterschieden wurde zwischen Gesellschaften, die auf älteren Zivilisationen aufbauten, und anderen, die barbarisch geblieben waren. Auch wenn es nicht das einzige Ziel dieser Unterteilung war, wurde die Unterwerfung der Letzteren durch Erstere dadurch gleichwohl legitimiert. Mit Zivilisationen assoziierte Objekte wurden gesammelt und in historischen Museen ausgestellt, Objekte der anderen Gesellschaften in ethnografischen Galerien gezeigt. Darüber hinaus erhielt die Schausammlung eine zeitliche Dimension. Sie wurde zur Einrichtung, die Objekte aus der Vergangenheit sammelte und chronologisch so ausstellte, dass die charakteristischen Errungenschaften geschichtlicher Epochen sichtbar wurden. Als solche lieferte sie ein anschauliches Bild von den materiellen Zeugnissen der Vergangenheit, das ergänzt werden sollte, als sich im 20. Jahrhundert die Archäologie ausbreitete und weitere Zeugnisse materieller Kulturen zutage förderte.

Die Sammlungen wuchsen dramatisch an, als Objekte aus den Kolonien in den Museen Europas eintrafen. Während einige Objekte in den Kolonien verblieben und dort irgendwann den Kern von Nationalmuseen bildeten, wurden Objekte von größerer Bedeutung häufig in das Staatsgebiet der Kolonialmacht überführt. Dafür gab es viele Gründe: Die Kolonisatoren demonstrierten ihre Überlegenheit, indem sie die Glanzstücke aus den Kolonien in die eigene Heimat transportierten und so ganz unabhängig von der Unterwerfung ihre Macht und Autorität

behaupteten. Dabei kamen die Objekte nicht zwangsläufig nur aus der Kolonie selbst, sondern konnten als Gegenstände, denen ein großer historischer und ästhetischer Wert anhaftete, auch von früheren Kulturen auf dem Gebiet der Kolonie herrühren. Ihr Abtransport ist möglicherweise als symbolische Herrschaft über den Geist der Kolonie zu verstehen. Objekte aus dem alten Ägypten wurden in diverse bedeutende Museen Europas verbracht. Weil der europäische Nationalismus angestammte Verbindungen zum antiken Griechenland und zum Römischen Reich geltend machte, eigneten sich einige Europäer Objekte aus diesen Kulturen an und stellten sie in ihre Museen. Die darunter befindlichen Elgin Marbles sind so zum Streitobjekt zwischen dem heutigen Griechenland, das die Skulpturen zurückfordert, und dem modernen Großbritannien geworden, das sie als sein Eigentum betrachtet.

Unterdessen entwickelten einige Mitglieder der kolonisierenden Gesellschaft ein Interesse an der Kultur der Kolonie und begannen diese zu studieren. Die Abstufungen zwischen zivilisiert und unzivilisiert schwangen dabei stets mit, ohne direkt geäußert zu werden. Die Trennung von Kunst und Ethnografie unterstrich diesen stillschweigend gemachten Unterschied. Während einer Museumskonferenz im Vatikan 2006 haben einige von uns zu erklären versucht, wie diese beiden Etiketten in den Vatikanischen Museen verwendet werden und warum wir sie ablehnen.

Es ist ein Unterschied, ob Objekte geraubt oder als Geschenke und Vergütungen gesammelt werden. Delhi hatte Erfahrung mit benachbarten Herrschern, die die Stadt plünderten – Dschingis Khan, Timur, Nadir Schah. Doch von den Briten plünderten einige auch die kleineren Städte, die sie eroberten. Die Beute wurde als Privateigentum behandelt und entweder als Trophäe behalten oder als Entgelt weitergegeben. Mit der Zeit verlagerte sich die Aufmerksamkeit auf das bloße Aneignen und Verschiffen von Objekten nach Großbritannien, wo sie in Privatsammlungen verschwanden oder in staatliche Obhut übergingen. Was genommen wurde, musste halbwegs der europäischen Ästhetik entsprechen und entweder aus Sammlungen der weltlichen Elite oder aus bedeutenden, heute verfallenen Kultstätten stammen – wie die Reliefs



und Skulpturen aus dem Stupa von Amaravati, die nach England transportiert und im British Museum ausgestellt wurden.

Die für die Museen des Heimatlandes bestimmten kolonialen Erwerbungen mussten ausgestellt und an einem Ort zusammengehalten werden, damit die Sammlung beeindruckte und im Gedächtnis blieb. Als Schaustücke besaßen solche Objekte zusätzlichen Wert, weil sie aus Elitenkulturen stammten und bei würdevollen Tätigkeiten, etwa Ritualen der höheren Kasten, oder in den Häusern der Oberschicht verwendet wurden. Folglich waren sie aus langlebigem Material sorgfältig gearbeitet und häufig mit komplexen Symbolen versehen. Eine Chola-Bronze der Gottheit Ganesha etwa, unter den höheren Kasten als Ikone angebetet, wurde nach den in den Shastras niedergelegten Regeln der Ikonenherstellung kunstvoll von Hand gefertigt, illustrierte eine Ästhetik, die auch mit einer Gelehrtenelite in Verbindung gebracht wurde, und bestand aus veredeltem Metall. Eine solche Ikone wurde nicht neben einem Ganesha aus dem Umfeld einer Stammesgesellschaft ausgestellt, weil dieser, obgleich auch er als Anbetungsobjekt diente, eine gänzlich andere, eindeutig nicht elitäre Ästhetik verkörperte, auf eine abweichende Mythologie verwies und aus minderwertigem Metall gefertigt war. Beide Figuren wurden in einem Museum nicht nebeneinander gezeigt. Dabei hätte eine derartige Gegenüberstellung faszinierende Fragen nach der Ikone und ihren Anbetern aufgeworfen – nicht ohne allerdings die Definition der indischen Kultur, die aufseiten der Kolonisatoren und der besser gestellten Kolonisierten vorherrschte, zu zerstören.

Objekte, die man als konstituierende Kunstobjekte einer Eliten- oder Hochkultur ansah, wurden als ebensolche gesammelt und studiert. Der Kolonisator konnte auf diese Weise die Kultur der Kolonisierten in Gruppen einteilen, um sie besser zu verstehen. Für die Kolonisierten waren seine Ordnungssysteme in mancherlei Hinsicht zugänglicher als diejenigen, die in Texten aus früheren Zeiten behandelt wurden, auch wenn die Untersuchungen der fraglichen Objekte im ersten Schritt an diese Texte anknüpften. Nach und nach wurde die Identität der kolonisierten Kultur mit diesen Objektuntersuchungen zu einer neuen Identität

tät verknüpft, die im Konzept des Museums wiederholt bekräftigt werden sollte.

Ehemalige Kolonien, die in die Unabhängigkeit entlassen wurden, sind heute damit befasst, Objekte ihres kulturellen Erbes, die aktuell in den Museen der einstigen Kolonisatoren zur Schau gestellt werden, zurück-zuholen. Eine Einigung, was in dieser Hinsicht wo ausgestellt werden darf, wird vorzugsweise auf dem Verhandlungsweg zu erreichen sein. Das Problem dabei sind die bestmöglichen Umgebungsbedingungen für die Präsentation von Objekten, die bestimmte Raumtemperaturen, eine regulierte Luftfeuchtigkeit und anderes mehr benötigen; nicht jedes Museum kann diese Bedingungen erfüllen. Wo jedoch die Forderung nach der Rückgabe von Objekten gestellt wird, da kann diese Forderung, unabhängig von der endgültigen Vereinbarung, nicht ignoriert werden.

Der nächste historische Einschnitt erfolgte, als diese kulturell bedeutsamen Objekte zur Ware wurden. Dinge, die zuvor nur einen ästhetischen und historischen Wert besaßen, erlangten nun auch einen kommerziellen Wert. Das rief den Kunstmarkt und die Kunsthändler auf den Plan. Anfangs waren es die Objekte aus der zweiten Reihe, an die man leichter herankam. Als die Preise stiegen, begannen einzelne Käufer, die über das nötige Vermögen verfügten, mit Museen um hochkarätige Objekte zu konkurrieren. Die Museen waren dabei insofern im Nachteil, als sie sich den Obergrenzen ihrer Regierung für den Ankauf von Kunstobjekten fügen mussten. Kunst wurde – wie die zeitgenössische indische Kunst für ihre vielen Käufer heute – zur Investition, sodass Privatsammlungen entstanden, von denen einige so stark anwuchsen, dass sie mittlerweile in privaten Museen untergebracht sind. Die Rolle der Kunst als Kapitalanlage animierte zum Kunstraub, wie ihn etwa Langdon Warner beging, als er Wandmalereien in den Grotten von Dunhuang herausriss, um sie in US-amerikanischen Museen ausstellen zu lassen. Dieses Verlangen führte auch in anderen Gegenden dazu, dass lokale Kunstwerke gestohlen wurden.

Auf dem Weg der Kolonien des 19. Jahrhunderts in die Unabhängigkeit knüpften die nationalistischen Ideologien, die im mittleren 20. Jahrhun-

dert im Zentrum der nationalen Unabhängigkeitsbewegungen standen, zur Konstruktion ihrer neuen Identitäten an historische und kulturtraditionelle Vorstellungen an. Die Definition des Kulturerbes wurde zum zentralen Thema. Der Begriff des Erbes bezieht sich in der Regel auf Kulturgut und Besitz, und beides musste in den Grenzen der Nation verortet werden. Die Grenzen, die das neue Staatsgebiet bestimmten, spiegelten dabei nicht die variablen Grenzlinien der Geschichte wider, sondern wurden exakt entlang der kolonialen Grenzen der Neuzeit gezogen.

Dass Grenzen der Gegenwart ebenfalls rechtliche Probleme nach sich ziehen, zeigte sich bei der Teilung Indiens 1947 genauso wie 1971 bei der Teilung Pakistans; in beiden Fällen mussten auch die Museumsobjekte aufgeteilt werden. In Bangladesch war während der Kolonialzeit ein Museum gegründet worden, das Objekte aus der Region ausstellte. Angesichts der historischen und kulturellen Unterschiede zwischen Ost- und Westpakistan fanden weniger Objekte aus Karachi den Weg nach Dhaka als umgekehrt. In historischen Situationen wie diesen wird das Hoheitsgebiet in Museumssammlungen zum Kriterium – eine Entwicklung, die für die Definition von Kulturen eine Rolle spielt, mit der gleichzeitig aber sorgfältig und behutsam umzugehen ist.

Die Definition des Kulturerbes wirft besonders dort unzählige Fragen auf, wo sich viele zugewanderte Völker in einer Region niederließen und neue kulturelle Merkmale wie Sprache und Literatur, Religion, Architektur und dergleichen mitbrachten. Der Norden, die Küsten und der Nordosten des indischen Subkontinents waren von jeher empfänglich für Zuwandererkulturen. Die Besiedlung des Nordwestens durch Einwanderer aus dem indogermanischen Sprachraum im 2. Jahrtausend vor Christus führte zur Entstehung der indoarischen Sprachen. Später geriet dieselbe Gegend, im Süden bis nach Mathura, unter den kulturellen Einfluss der Kuschana aus Baktrien, der zur Ausbreitung der Gandharakunst und zur Förderung des Buddhismus beitrugen. Noch später folgten die Afghanen und die Türken und führten mit einer neuen Sprache, einer neuen Religion und neuen Baustilen sowohl den Iran als auch Zentralasien in die indische Biografie ein. Arabische Händler

siedelten an den Küsten und gingen mit der einheimischen Bevölkerung Mischehen ein, aus denen sich viele neue Kultur- und Religionsgemeinschaften entwickelten. Die ersten Moscheen entstanden an den Küsten Keralas und auf der Halbinsel Saurashtra. Im Nordosten kamen mit dem unablässigen Zuzug von Tibetern und Khmer neue Sprach- und Kunstformen ins Land.

Oft fällt es schwer, gerade den komplexeren Kunststilen eine eindeutige geografische Identität zuzuweisen. Hier stellen die heutigen Grenzen die Museen vor weitere Probleme. Ein typisches Beispiel ist die Gandharakunst, die Anspruch auf Verbindungen zur hellenistischen, baktrischen und indischen Kunst erhebt – eine wahre Hybridkunst, wie sie in dem Bestreben genannt wurde, sie herabzusetzen. Wir müssen akzeptieren, dass die Erzeugnisse aus den Grenzgebieten historischer Staaten zwangsläufig ein Gemisch von Stilen aufweisen.

Zum Teil hängt damit auch das Problem von Kulturen zusammen, die eine sichtbare Präsenz hätten haben können, wäre diese nicht bei ihrem Eintritt in den dominierenden Kulturraum verblasst. Wer die beherrschende Kultur studiert, sollte sich eines solchen Geschehens gegebenenfalls bewusst sein. Derlei Feinheiten lassen sich natürlich nicht in einer kurzen Objektbeschriftung erörtern. Sie jedoch auszublenden, kann zu weitreichenden Pauschalisierungen führen, die sich am Rand der Unwahrheit bewegen.

Ein weiteres Muss in der Museumsarbeit ist die Eindeutigkeit in Fragen der historischen Geografie. Anderenfalls schaffen heutige Staatsgrenzen, die mitten durch eine alte Kultur gezogen werden, zusätzliche Probleme. Wird zum Beispiel die Induszivilisation als Vorgängerkultur beansprucht, dann können sowohl Pakistan als auch Indien diesen Anspruch erheben. Als Herkunftsort eines Objekts sollten sein tatsächlicher Fundort und dessen geografische Lage angegeben werden. Der Verweis auf das heutige Land ist nicht vorrangig, darf aber auch nicht fehlen. In der Vergangenheit haben Objekte die Grenzen von heute freudig überschritten, und sei es nur, um die Kuratoren von Museen zu verwirren!

Zu fragen ist außerdem nach möglichen Bedeutungswechseln des Objekts. Der im 3. Jahrhundert vor Christus regierende Mauryaherrscher Ashoka ließ in verschiedenen Teilen Nordindiens eine Reihe von fein polierten Sandsteinsäulen mit Inschriften seiner Edikte errichten. Diese Ediktsäulen hatten für ihn eine spezielle historische Bedeutung. Firuz Schah Tughluq, im 14. Jahrhundert Sultan von Delhi, war von den Säulen fasziniert. Da inzwischen jedoch niemand mehr ihre Schrift lesen konnte, wusste er nicht, was auf ihnen geschrieben stand. Gleichwohl muss er vermutet haben, dass sie historisch bedeutsam waren, denn er ließ zwei der Säulen nach Delhi bringen und eine davon am höchsten Punkt seiner Festung aufstellen. Offensichtlich hatten sie auch für ihn eine Bedeutung, wenn auch nicht die gleiche wie für Ashoka. In Beschreibungen oder Fotografien der Festung und der Säulen sollte dieser Sachverhalt nicht fehlen.

Rechtliche Probleme werden komplizierter, wenn Museen Objekte ihres eigenen kulturellen Erbes von ausländischen Museen ankaufen müssen. Daher die Forderung, dass man den Kolonien die Objekte, die während der Kolonialzeit abtransportiert wurden, freiwillig zurückschenkt. Sie durch Rückkauf zu erwerben, dürfte manch ehemalige Kolonie in den Ruin treiben. Weil die Objekte, so ein weiteres Argument, fortgeschafft wurden, als niemand es verhindern konnte, obliegt es denen, die sie fortgeschafft haben, sie jetzt dorthin zurückzugeben, wo sie als Kulturerbe beansprucht werden.

Gefragt wird auch, ob ein Museum, das nicht imstande ist, die in seiner Sammlung befindlichen Objekte zu bewahren und auszustellen, erwägen sollte, diese zu verschenken oder zu tauschen und womöglich sogar einige hochwertige Objekte an vermögendere Museen, selbst im Ausland, zu verkaufen. Die Frage ist hypothetisch, da kaum ein Museum sich von seiner Sammlung würde trennen wollen, ganz gleich, wie schlimm seine Lage ist. Soweit die Idee von der Vorstellung herrührt, dass es einmal eine separate Kategorie einzelner länderübergreifender Museen geben wird, liegt bis zur Akzeptanz einer solchen Idee noch ein weiter Weg vor uns. Man ahnt, dass sie gelegentlich von den größeren

und reicheren Museen als Möglichkeit vorgebracht wird, ihre Sammlungen, die jetzt zurückgefordert werden, zu behalten.

Vor diesem Hintergrund drängt sich sogleich die Frage auf, ob das Kulturerbe fortan nur noch im Land seines Ursprungs verwahrt und der Export sämtlicher mit der Kultur dieses Landes in Beziehung stehenden Objekte verboten werden soll. Damit bekommt die Debatte etwas Irreales, denn von Wert und Bedeutung sind nur wenige Objekte.

Kulturen allein anhand von aktuellen Grenzen zu definieren, zieht wieder andere Probleme nach sich. Angesichts der gegenwärtigen Versuche, Nationalitäten nach Geburtsgegend und Religion festzulegen, wird das kulturelle Erbe der davon betroffenen Bürger in Bezug auf ihr Land ungewiss. Noch schwieriger könnte es für die nächste Generation werden, und in Anbetracht des Tempos, mit dem die politischen Grenzen von Nationen sich verändern, steht das Kulturerbe dieser und der nächsten Generation überhaupt infrage. Vielleicht sollte man besser nicht vom »Nationalmuseum« sprechen, sondern das Museum nach dem von ihm gezeigten Kulturerbe benennen. Das hieße, dass das eine, allumfassende Museum durch mehrere kleinere Museen ersetzt würde, die sich jeweils auf ein bestimmtes Kulturerbe konzentrieren. Räumlich könnten sie im selben Komplex untergebracht sein, würden aber verschiedene kulturelle Nachlässe behandeln und ausstellen. Eine der Krankheiten des Nationalismus heutzutage ist das Beharren, Kultur als monolithisch zu definieren, während wir längst wissen, dass Kultur aus multiplen Formen und Kombinationen besteht und sich aus einer Vielzahl von Quellen speist. Von einer einzelnen Kultur als prägend für die Geschichte einer Gesellschaft zu sprechen, ist purer Mythos. Ein Komplex kleinerer Museen würde die Pluralität von Kulturen begreiflicher und annehmbarer machen.

Auch wenn manche Museumsobjekte heute als Rudimente betrachtet werden, ist die Frage zulässig, wie sie zur Entstehung einer Kultur beigetragen haben, die vielleicht nicht mehr existiert. Solche Rudimente helfen auch verstehen, warum und wodurch ein Kulturwandel ausgelöst wurde.

Das Museum sammelt und zeigt Gegenstände, die Kulturen abbilden, und umfasst nunmehr zwei weitere Aspekte zeitgenössischen Lebens: Es wirkt daran mit, die von den Verantwortungsträgern ausgearbeitete kulturelle und nationale Identität eines Landes zu untermauern, und es trägt zur öffentlichen Bildung in kulturellen und historischen Fragen bei. Die Öffentlichkeit muss verstehen können, was aus welchem Grund ausgestellt wird. Der Museumspädagogik fällt in dieser Hinsicht eine bedeutende Aufgabe zu.

Nationalmuseen neigen dazu, in ihren Ausstellungen die Höhepunkte der nationalen Geschichte zu verherrlichen und dem Identitätsbegriff ihres Landes eine Richtung zu geben. Dazu gehört auch ein subtiles oder mitunter weniger subtiles Bemühen, die Botschaft des Museums zu visualisieren. Viele Nationalmuseen begannen als koloniale Verwahrstellen mit der vorrangigen Aufgabe, die Macht des Kolonisators zu präsentieren und im Einklang mit dessen Interpretation von Kultur und Identität der Kolonie zu handeln. Es galt und gilt als Vorrecht der herrschenden Instanz, Geschichte und Kultur zu definieren und sich hierfür der wirkenden Kraft des Museums zu bedienen. Insoweit ist das Museum noch immer eine koloniale Institution und entsprechend gezeichnet. Wenn ein solches Museum zum Nationalmuseum wird, bestehen Elemente der kolonialen Interpretation in kleinerem oder größerem Umfang tendenziell fort. Doch jetzt ist das Haus eine postkoloniale Institution und dazu verpflichtet, neue Interpretationen von Geschichte und Kultur aufzunehmen. Wenn diese aber nicht den Ansichten der derzeit Regierenden entsprechen, sollte das Museum die abweichenden Meinungen dann zeigen? Passt es sich der Meinung der Regierenden an, könnte es sich gezwungen sehen, mit jedem Regierungswechsel die Präsentation zu erneuern. Bei den öffentlich geförderten Lehrbüchern an Indiens staatlichen Schulen konnten wir beobachten, wie viel Verwirrung dieses Prinzip stiftet. Soll man zum Beispiel die Ausstellungsräume für Artefakte der Harappakultur und verwandter Kulturen mit »Induszivilisation« oder mit »Sindhu-Sarasvati-Zivilisation« überschreiben und sie so mit den indoiranischen Trägern der vedischen Kultur gleichsetzen?

Aus dieser Beobachtung folgt zweierlei. Zum einen müssen Kuratorinnen nicht nur in Museumskunde und Präsentation geschult werden, sondern sollten sich auch in der Fachrichtung auskennen, die der jeweiligen Ausstellung zugrunde liegt. In einem historischen Museum müssen sie mit verschiedenen historischen Sichtweisen vertraut und in der Lage sein, die von ihnen getroffene Auswahl zu verteidigen. Ihr Beruf ist aber bisweilen darauf beschränkt, nur einzelne Ausstellungsräume zu kuratieren. Zum anderen gilt es den Grad festzulegen, bis zu dem ein staatliches Museum hinsichtlich der Präsentation von Kultur und Identität unabhängig von der herrschenden Regierungsideologie sein sollte. Das kann je nachdem, wie zentral die Rolle des Museums für die nationale Identitätswahrnehmung ist, von Land zu Land variieren.

In diesem Zusammenhang wird auch die überaus wichtige Frage virulent, wer festlegt, was ausgestellt wird – oder anders gesagt, die Frage nach den Prioritäten in der Hierarchie der Kulturen. Die Diskussion, welche Objekte in einem Museum Vorrang haben sollten, reißt nie ab. Sie konzentriert sich auf die Urteile von Archäologen, Kunsthistorikern, Historikern und anderen Experten; und sie kreist darum, wie diese die Bedeutung der Objekte wahrnehmen. Spiegelt ein Objekt einen bloßen Augenblick wider oder ist es Teilstück eines durchgängigen Prozesses? Ein Objekt im Museum besitzt ein Leben, das mit einem weit größeren Kontext verknüpft ist, und lässt sich nicht darauf beschränken, nur eine Ware zu sein. Der Unterschied zwischen einem Museum und einem Markt ist fundamental.

Das staatliche Museum wird in der Regel von der Regierung finanziert und ist daher der Kontrolle durch die Ansichten derjenigen ausgesetzt, die die Regierung bilden. Wenn Regierungen anfangen, Geschichte und Kultur zu diktieren, nimmt das Unheil seinen Lauf. Die Mächtigen, ob Verwaltungsbeamte oder Politiker, kennen sich selten mit den Disziplinen aus, die in der Museumskuration am häufigsten zur Anwendung kommen. Nationale Identität ist ein heikles Thema, kann jedoch von jenen, die, wie viele Regierungen, politische Ziele entschlossen verfolgen, rücksichtslos vereinnahmt werden. Am öffentlichen Bildungsauftrag beteiligte Einrichtungen wie Universitäten und Museen wer-



den am häufigsten zu Opfern einer Einmischung von außen. In ihrem Anspruch, die Vergangenheit zu repräsentieren, macht die Identität zudem ein Kollektivgedächtnis geltend, auf dem sie angeblich beruht. Aktuell wird intensiv darüber diskutiert, ob das kollektive Gedächtnis unbewusst einzelne Erinnerungen zusammenträgt oder ob es von Teilen der Gesellschaft konstruiert, den anderen übergestülpt und anschließend als von selbst entstandenes Kollektivgedächtnis reklamiert wird.

Weil das staatliche Museum als öffentliches Museum zur bedeutenden Kultureinrichtung gerät, müssen wir auch sein Verhältnis zu den früher weniger bedeutenden privaten Museen betrachten. Die Privatmuseen hatten eine andere Funktion. Sie verhalfen ihren Eigentümern, die oftmals der Elite angehörten, zu Rang und Ansehen. Da ihr Anliegen weniger die öffentliche Bildung war, standen ihre Türen der Öffentlichkeit auch nur bedingt offen. Die in älterer Zeit häufig nicht öffentlich zugänglichen Einrichtungen wandten sich erst allmählich einem größeren Publikum zu. Ihnen ging es mehr um das ästhetische Vergnügen, das ihre Sammlungen bereiteten, und um die potenzielle Kapitalanlage. Ob Fossilien oder Stoffe, die Sammlungen umfassten alles, was von Interesse war.

Die gesellschaftliche Gruppe, aus der die Artefakte stammten, war ebenso begrenzt wie die anfängliche Besucherschaft. Private Museen sprachen die gemeinsame Ästhetik von Angehörigen des Adels und des wohlhabenden Bürgertums an. Spezielle Gewänder, illustrierte Bücher, Gemälde und Haushaltsgegenstände zählten noch nicht zu den Handelswaren. Der Mogulherrscher Jahangir ließ die von ihm in Auftrag gegebenen Gemälde von Pflanzen und Tieren arrangieren. Der japanische Adel sammelte eine Zeit lang kleine Netsuke, geschnitzte Miniaturplastiken. Dahinter standen die Neugier und ein ästhetisches Interesse an den Objekten, die keine Wirtschaftsgüter darstellten und bewusst nicht als solche behandelt wurden. Die Sammler selbst waren Menschen von hoher sozialer Stellung und Lebensart.

Inzwischen aber haben sich Privatmuseen in Umfang und Präsentation weiterentwickelt und besitzen mancherorts den gleichen Stellenwert wie staatliche Museen. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass das

staatliche Museum die Nation anspricht, das private Museum hingegen die Gemeinschaft, oftmals die örtliche Gemeinschaft. Einrichtungen wie das Dr. Bhau Daji Lad Museum in Mumbai, das Calico Museum of Textiles in Ahmedabad und das Raja Dinkar Kelkar Museum in Pune, um nur einige zu nennen, machen dies deutlich. Als Privatmuseen können sie bis zu einem gewissen Punkt eigene Wege gehen. Auch können sie ihre Ausstellungen auf eine bestimmte Objektkategorie oder persönliche Laune begrenzen, da genau diese Kategorie – und nicht eine breitere, auch andere Kategorien umfassende Palette – ihren Schwerpunkt bildet. Das könnte sich bei einer Umwandlung in staatliche Museen ändern.

Eingedenk all dessen lassen Sie mich zuletzt auf einige Aspekte eingehen, die ich im Zusammenhang mit dem Museum der Zukunft für betrachtenswert halte. Museen sollten aus ihrer Struktur heraus die Möglichkeit bieten, das Nebeneinander von Informationen so zu verändern, dass sowohl das Entstehen neuen Wissens als auch neue Blicke auf die Funktion des Museums unterstützt werden. Damit dies gelingt, muss die Kommunikation zwischen verschiedenen Wissenskategorien erleichtert und durch Querverbindungen zu den Objekten im Museum belebt werden.

Ein Museum muss keine ausufernde Ansammlung von Ausstellungsräumen sein, die jeweils einer historischen oder kulturellen Informationseinheit gewidmet sind. Stattdessen könnte es in Modulen angeordnet werden, von denen sich jedes auf ein Thema konzentriert. So gäbe es heute beispielsweise genügend Objekte für ein Modul zur Indus Zivilisation von der Prä- bis zur Postharappakultur. Neben dem üblicherweise gezeigten Aufstieg und Untergang wäre ein Abschnitt zu den Gründen für die Entstehung von Städten denkbar, ein anderer könnte den Charakter des Städtewesens behandeln, auf das die materiellen Kulturen verweisen, und ein dritter die möglichen Ursachen für den Niedergang der urbanen Zentren. Ein Abschnitt könnte zeigen, wie sich ein Anstieg des Meeresspiegels im 2. Jahrtausend vor Christus auf die Küstenregionen ausgewirkt hätte und wie Orte im Binnenland davon betroffen gewesen wären. Ein anderer könnte im Vergleich dazu das

Austrocknen von Gebieten im Binnenland untersuchen, wo klimatische Veränderungen verheerende Schäden anrichteten. Solche Ausstellungen fänden vermutlich größeres öffentliches Interesse als die herkömmliche Zurschaustellung von Objekten mit nur wenigen Erläuterungen. War die Trockenheit auf das Abholzen der Wälder zurückzuführen? Ist der Niedergang der Harappastädte in erster Linie derartigen Veränderungen zuzuschreiben? Traten Veränderungen wie diese mit ähnlichen Folgen auch in späterer Zeit auf? Nähern wir uns unserer eigenen Zeit, dann dürfte etwa ein Modul zur europäischen Industrialisierung nicht bei den Umbrüchen in Europa haltmachen, sondern müsste auch die Bezüge zwischen Kolonialismus und Nationalismus und den Veränderungen innerhalb der europäischen Gesellschaft aufzeigen und schließlich die Ausbeutung anderer Teile der Welt durch die Europäer thematisieren.

Damit wäre der Wandel weg von den musealen Ausstellungsräumen vollzogen, in denen die Zivilisationen der Welt gegenwärtig als weitgehend voneinander getrennt abgebildet werden – jede in ihrem eigenen Raum, wie es dem ursprünglichen, im 19. Jahrhundert entwickelten Zivilisationsbegriff entspricht. Jede Zivilisation war anders, besiedelte ein klar abgegrenztes Gebiet und zeichnete sich durch eine einzelne dominante Sprache und Religion aus. Zivilisationen galten als einzigartig und in nahezu vollständiger Isolation entstanden. Jede hatte ihr eigenes goldenes Zeitalter und ihre eigene klassische Periode. Doch ein Jahrhundert später begann man, Zivilisationen als im Kern durchlässig zu betrachten. In ihren Phasen höchster Vollendung standen sie häufig mit anderen Zivilisationen in engem Kontakt. Ein umfänglicher gegenseitiger Austausch führte zu einem Mehr an Wissen, das ihrem Fortschritt diene. In der Geschichte der Wissenskategorien, die wir als Mathematik, Astronomie und Medizin bezeichnen, finden sich zahlreiche Belege für diese Beobachtung. Zivilisationen wuchsen durch Kontakte.

Die Museen von heute sollten daher bestrebt sein, die Durchlässigkeit der heimischen Gesellschaften, ihre Kontakte zu anderen und die daraus resultierenden Folgen zu zeigen. Ein Landstrich, dessen Geschichte

und Kultur praktisch von dieser Durchlässigkeit und Fühlungnahme abhängen, war Zentralasien – nicht nur als Verbindungsregion zwischen Indien und China, die sich bis ans östliche Mittelmeer erstreckte und wichtige Handelsgüter wie Seide und Pferde west- und ostwärts reisen sah, sondern auch als Brücke für die Ausbreitung des Buddhismus von Indien nach China und später für das Aufkommen des Islam. Dennoch wird Zentralasien stets wie eine Insel behandelt. Einzig in den renovierten Ausstellungsräumen des Ashmolean Museum in Oxford wurde die zentrale Rolle der Region innerhalb der asiatischen Landmasse klar herausgestellt.

Mein Entwurf für ein Museum der Zukunft fußt auf diesem sich verändernden Hintergrund in Bezug auf die Frage, was das Museum als eine Art neuen Wissens vermitteln könnte. Er unterstellt zudem, dass nur wenige Menschen in der Lage sind, bedeutende Museen zu besuchen. Unter den tatsächlichen Besuchern finden sich nicht viele, die begreifen, warum sie dort sind und was sie von den gesehenen Objekten halten sollen. Ich behaupte, dass die meisten Museen an Besuchern, die kaum etwas über das Gezeigte wissen, weniger interessiert sind und viel leichter jene ansprechen, die ein Vorinteresse und etwas Teilwissen mitbringen. Wenn Menschen, aus welchen Gründen auch immer, ein Museum nicht besuchen können, kann das Museum dann zu ihnen kommen? Und kann für diejenigen, die das Museum besuchen und mehr wissen möchten, zusätzliches Wissen unkompliziert bereitgestellt werden?

Vermutlich ja – mithilfe digitaler Technologien. Ein digitales Museum wäre ein Museum im Internet. Vielleicht lässt sich mit sämtlichen Exponaten in einem Ausstellungsraum eines bestehenden großen Museums ein Experiment durchführen. Im Erfolgsfall entsteht daraus ein digitales Parallelmuseum, das sowohl von Museumsbesuchern, die ein Objekt in seiner ganzen Tiefe erfassen möchten, als auch von Menschen genutzt werden kann, denen ein Besuch im Museum nicht möglich ist. Und es eröffnet die großartige Chance, zumindest im Netz Objekte aus dem Depot auszustellen, die sonst aus Platzgründen nicht gezeigt werden können.

Im digitalen Parallelmuseum kann jedes Objekt aus unterschiedlichen Blickwinkeln präsentiert werden, um einen Eindruck von allen seinen Facetten zu vermitteln. Dank der Möglichkeit der Vergrößerung sind Details mitunter sogar besser zu erkennen als vor Ort. Darstellungen auf dem Bildschirm zu kombinieren und einander gegenüberzustellen, erleichtert den Blick auf einzelne Aspekte des Objekts und ermöglicht Vergleiche mit anderen Objekten oder sogar anderen Informationskategorien. Während man etwa die Bilder des Kailash-Tempels von Ellora betrachtet, lassen sich andere Bilder ähnlicher Tempel – oder Details daraus – danebenstellen, und wenn besonders Wissbegierige die Felsformation des Dekkan-Trapps sehen möchten, in die der Tempel gehauen wurde, dann ist auch das möglich.

Jede Abbildung würde von einem Text begleitet, der die notwendigen Details und, wenn erwünscht, auch die Diskussion zum jeweiligen Objekt enthält. Ein Minimum an Information über das Objekt – seine Chronologie und Provenienz, der Grund für seinen Transport vom Herkunftsort zum Museum, das Material, aus dem es besteht, seine Bedeutung und sein Stifter – wäre in jedem Fall obligatorisch. Weitere Anforderungen lassen sich bei Bedarf ergänzen, allgemeine Äußerungen von Wissenschaftlern oder auch von Besuchern über das Objekt könnten die Darstellung abrunden.

Das Augenmerk lässt sich gezielt auf spezielle Aspekte lenken, die bedeutsam erscheinen, etwa, auf welche besonderen Merkmale man achten sollte; was diese Merkmale über andere Verbindungen und Zusammenhänge verraten; ob es Kontroversen um das Objekt gab oder gibt; wie sich Besucher äußern, die sowohl die Website als auch das Museum kennen. In jedem dieser Bereiche gäbe es Querverweise zu anderen Objekten und Standpunkten, die mit dem Objekt zu tun haben. Der geschriebene Text bekommt so den Charakter eines kurzen Buchkapitels, wird jedoch durch ein Netz von ineinandergreifenden Erkenntnissen und zusätzlichem Wissen, das nur einen Mausklick entfernt ist, laufend aktualisiert.

Die Besucherin kann einen Rundgang durch das eigentliche Museum machen und jederzeit, wenn gewünscht, den digitalen Text hinzuzie-

hen. Alternativ kann sie sich mit dem kleineren Audioguide begnügen, den viele Museen an Besucher aushändigen, der allerdings über keinerlei Bildmaterial verfügt, um Details hervorzuheben oder Vergleiche anzustellen. Oder sie kann, wenn sie sich mit dem Objekt selbst oder mit seinen zahlreichen weiteren Aspekten vertraut machen möchte, das digitale Museum besuchen. Auf dem Mobiltelefon lässt es sich ins Museum mitnehmen.

Indem das digitale Museum die Nebeneinanderstellung erleichtert, Verbindungen herstellt oder bisweilen sogar Hürden aufbaut, erschließt es das Universum. Anhand der prähistorischen Felsbildkunst etwa zeigt sich beispielhaft, wie miteinander unverbundene Menschen ähnliche Sehnsüchte und Ängste zu haben scheinen und diese in unterschiedlichen Teilen der Welt auf bemerkenswert wiedererkennbare und vertraute Weise ausdrücken. Ein Museumsbesuch mit dem Ziel, Kopien der Felsmalereien von Bhimbetka (nahe Bhopal in Zentralindien) zu sehen, fordert die Besucherin förmlich auf, sich zum Vergleich auch den Höhlenmalereien von Lascaux und ähnlichen Stätten zuzuwenden. Eine feingefühlige Kuratorin mag nebeneinander Felsbilder verschiedenen Ursprungs zeigen, doch einfacher wäre es, diese im entsprechenden digitalen Museum zu betrachten. In Lebensgröße auf eine leere Wand projiziert, wäre die Gegenüberstellung noch wirkungsvoller.

In dem Bemühen, die Verbindung zwischen uns und unserer Vergangenheit zu verstehen, spielt das historische Museum eine ungemein wichtige Rolle – nicht nur, weil es uns die Kontinuitätslinien aus der Vergangenheit aufzeigt, die in unsere Gegenwart fortwirken, sondern auch, weil es uns zu den Rissen und Nuancen führen kann, die diese Erkenntnis weiter erhellen.

*Jyotindra Jain*

## Das Museum als Forum

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Das Museum ist, wie die Universität, eine städtische Institution. Die Ursprünge beider Einrichtungen, wie sie heute in Indien existieren, liegen in der Kolonialzeit. Doch der Aufstieg des Museums als Institution ist – selbst in der westlichen Welt – untrennbar mit den Entdeckungsreisen der Europäer verknüpft, in deren Folge zahlreiche Gesellschaften kolonisiert wurden. Neben wirtschaftlichen und politischen Zielen hatte die Kolonisation eine in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts verwurzelte epistemologische Dimension, die sich in der Ästhetik der Neugier auf fremde Kulturen äußerte und zur Entstehung von Kuriositätenkabinetten in ganz Europa führte – den Vorläufern des modernen Museums.

Dem Museum als urbaner und elitärer Institution fällt nicht nur in Bezug auf die Kennerschaft von Kunst und Kultur, sondern potenziell auch als »Triebkraft der städtischen Revitalisierung« eine Schlüsselrolle zu. Das radikalste Beispiel für eine solche urbane Wiederbelebung dürfte das Guggenheim-Museum in Bilbao gewesen sein, mit dem sich das Gesicht der relativ unbekannteren nordspanischen Industrie- und Hafenstadt 1997 buchstäblich über Nacht veränderte. In den ersten drei Jahren nach seiner Eröffnung verzeichnete die Stadt vier Millionen Besucher und erzielte mit wirtschaftlichen Aktivitäten rund um das Museum Einnahmen von fünfhundert Millionen Euro. Trotzdem stellt das Guggenheim Bilbao eine Ausnahme und nicht das typischste Beispiel für die fruchtbare Wechselbeziehung zwischen einem Museum und seiner Stadt im Hinblick auf deren kulturelles und geistiges Leben dar – ganz im Gegensatz zu anderen Institutionen wie dem British Museum in London, dem Metropolitan Museum in New York, dem Louvre in Paris, der Berliner Museumsinsel oder dem Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (ehemals Prince of Wales Museum) und dem Dr. Bhau Daji Lad Museum in Mumbai, um auf Kosten der

vielen weiteren Häuser, die das Kulturleben von Städten weltweit entscheidend fördern, nur die berühmtesten zu nennen.

Das Museum dient bis heute im Wesentlichen als Gefängnis für Kulturfragmente – Bruchstücke, die wie Synekdochen für die gesamte Kultur sprechen müssen. Der bekannten Formel des renommierten Museumstheoretikers Duncan F. Cameron zufolge gibt es zwei verschiedene Definitionen von Museen: die traditionelle vom Museum als Tempel und die neuere vom Museum als Forum.<sup>1</sup> Das Museum als Tempel hat die herkömmliche Funktion, Artefakte (*vastu*) zu sammeln, zu bewahren, zu dokumentieren und auszustellen. Als Tempel, in dem Kunstwerke wie Heiligtümer zur Bewunderung verwahrt werden, verkörpert das Museum Assoziationen, die in dem deutschen Begriff »museal« enthalten sind – dem Untergang geweiht, tot oder passiv und darum »museumsartig«. In diesem Sinne kam das Museum in Indien gewissermaßen als Totgeburt zur Welt, und etliche Regionalmuseen des Landes verharren seit mehr als hundert Jahren in diesem Zustand. Die meisten indischen Museen sind nach wie vor schlicht auf Objekte fixiert und kreisen um imaginäre Begriffe wie Einzigartigkeit, Authentizität und »Meisterwerk« – als wären Kulturobjekte in erster Linie auf Museen ausgerichtet. Nicholas Thomas gibt zu bedenken, dass »[Museums-] Objekte nicht das sind, was sie ursprünglich sein sollten, sondern das, was aus ihnen geworden ist. Damit wird einer in der Museumsforschung und in Studien zur materiellen Kultur vorherrschenden Identifizierung widersprochen, nach der die Identität eines Gegenstands in seiner vorgegebenen und gesicherten materiellen Form unveränderlich ist.«<sup>2</sup> Hatte jemals ein Kulturobjekt nur eine einzige Identität oder lineare Existenz? Durchlief das Objekt – selbst als es Teil einer lebendigen Tradition war – nicht viele Existenzen und viele Identitäten? Das Argument der vielen Existenzen wird am besten von Richard H. Davis veranschaulicht, der den Weg eines hinduistischen Kultbildes durch viele

---

<sup>1</sup> Duncan Cameron, »The Museum, a Temple or the Forum«, *Journal of World History* 14, Nr. 1 (1971), S. 197–201.

<sup>2</sup> Nicholas Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, MA, und London 1991, S. 4.



Identitäten nachzeichnet<sup>3</sup> – in der Stunde seiner Entstehung ist es ein handwerkliches Objekt; durch die Segnung wird es zum Anbetungsobjekt; sein Raub und sein Absatz auf dem Kunstmarkt machen es zur Handelsware; und später auf dem Museumssockel erlangt es den Status eines Kunstobjekts.

Damit wären wir bei Camerons zweiter Definition, dem Museum als Forum. Die drei zentralen Bestandteile des Museums – das Sammeln, das Ordnen und das Darstellen – durchdringen einander in historischer, gesellschaftlicher und politischer Hinsicht. Auf welche Weise? Besichtigen wir heute ein Museum, dann scheint die Linie zwischen sichtbaren und kritischen Momenten zu schwinden. Hinter den Museumsobjekten, ihrer Kategorisierung und der Präsentation steckt mehr als das, was wir sehen – und wenn wir dem Objekt in der Stille des Museums unser Ohr leihen, können wir es vielleicht mit William Shakespeare flüstern hören: »Ich bin nicht, was ich bin.« Natürlich ohne Jagos Arglist. Hoffentlich!

Wie lässt sich die Linie zwischen sichtbaren und kritischen Momenten ausdünnen? Dieser Essay zielt darauf ab, das Museum von einer passiven Einheit in den Rang eines packenden Forums zu erheben, eines Ortes, an dem mit der Absicht, anspruchsvolle Zielgruppen zu erschaffen, unabhängige, fantasievolle und mitunter provokante Dialoge gefördert und entwickelt werden. An diesem Punkt ist es Aufgabe der Stadt und des Museums, sinnvoll zusammenzuwirken.

Museen verlegen sich von der bloßen Zurschaustellung ihrer Meisterwerke zunehmend auf die Beschäftigung mit dem Museumsbegriff selbst und interpretieren ihre Sammlungen in verschiedenen Diskursformen wie Vorträgen, Seminaren, kuratierten Workshops und ähnlichem mehr. Sprich, sie üben sich im bewussten und diskursiven Betrachten. Gemessen an der Vielzahl von Einladungen, die Museen überall auf der Welt zu solchen Aktivitäten verschicken, hat sich der Trend durchgesetzt, die Vorstellung vom Museum als Forum Realität

---

<sup>3</sup> Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton, NJ, 1997, insbesondere das Kapitel »Loss and Recovery of Ritual Self«, S. 222–259.

werden zu lassen. So stärken etwa die drei großen Museen der Stadt Mumbai – das Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, das Dr. Bhau Daji Lad Museum und die National Gallery of Modern Art – mit ihrer wachsenden Zahl von interaktiven Angeboten den Gedanken eines inklusiveren »bürgerschaftlichen Sehens«. Dennoch müssen wir Augen und Ohren offen halten nach neuen, von Museen und der akademischen Welt ausgehenden kritischen Debatten, die sich mit der Geschichte und Ethik der Sammeltätigkeit von Museen und mit Fragen der Darstellung des Anderen im Museum beschäftigen. Auch sie gilt es, in den Kosmos des Museums als Forum einzubeziehen.

Wenn die Geschichte des musealen Sammelns in dem edlen und rechtschaffenen Motiv wurzelt, ein Erbe zu erhalten, dann fußt sie genauso auf Plünderung, Gewalt und Entzug; wenn die Ordnungsmechanismen des Museums dazu bestimmt sind, eine Auswahl an kulturellem Material zu systematisieren, dann hierarchisieren und unterteilen sie die Objekte gleichzeitig in hoch- und geringwertig, etabliert und randständig; und wenn die Ausstellungen und Präsentationen das kulturelle Material mit den Besuchern teilen und es für sie deuten sollen, dann bleiben sie doch auch in den Problematiken der Repräsentation verstrickt.

Über die traditionelle Funktion des Museums als Sammler und Verwalter, Konservator und Kurator, Erklärer und Aussteller von Objekten wird heute mehr denn je diskutiert, um auch die ethische und gesellschaftliche Sicht auf die Geschichte seiner Sammlungs- und Darstellungspraktiken mit einzubeziehen. Im Museum der Zukunft darf dieser Teil der Geschichte nicht fehlen.

Postkoloniale Studien haben sich hauptsächlich mit den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Folgen des Kolonialismus beschäftigt. Fragen der Ethik und der Vorgehensweise beim »Sammeln der Kolonie« rücken erst langsam in den Fokus. Aktuell tobt in der Museumswelt eine hitzige Debatte über die Notwendigkeit von Provenienzforschung und die Rückgabe von Kulturgütern an ihre Herkunftsgesellschaften.

Die Geschichte des Protests gegen den unethischen Erwerb und Raub von Kulturobjekten reicht im Westen mindestens bis ins 3. Jahrhundert vor Christus zurück. Im neunten Buch seiner Historien »legte der griechische Historiker Polybios den Grundstein für eine politische Theorie des Raubes von Kulturerbe«. <sup>4</sup> Polybios, der fünfzehn Jahre lang als Kriegsgefangener in Rom lebte, beschrieb den Schmerz des Besiegten, der vom Sieger dazu eingeladen wird, »in seinen Städten der demütigenden Zurschaustellung der entführten Kriegsbeute mit Bewunderung beizuwohnen«. <sup>5</sup> Zukünftige Sieger ermahnte er, »nicht ›das Unglück anderer als einen Schmuck für die eigene Stadt [zu] betrachten«. <sup>6</sup>

Das wirtschaftliche Argument, mit dem die räuberische Aneignung und der Kauf begehrter Objekte von einem Besiegten unter Wert gerechtfertigt wurden, fegte der römische Staatsmann Cicero bereits im 1. Jahrhundert vor Christus vom Tisch, als er schrieb, der Besiegte hätte sich, »wäre es ihm freigestellt gewesen, unter [keiner] Bedingung je bestimmen lassen, die Dinge zu verkaufen, die als Erbe und Hinterlassenschaft seiner Vorfahren in dem Heiligtum gestanden hätten«. <sup>7</sup> Ähnliche Reaktionen waren bei einigen indischen Besuchern zu beobachten, als 2012 im British Museum die Josephe Hotung Gallery eingeweiht wurde, in der die meisten der 120 Meisterwerke aus dem Stupa von Amaravati untergebracht sind. Der damals zuständige stellvertretende Kustos des Museums gab zu Protokoll, Indien habe die Reliefs nie zurückverlangt. <sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, aus dem Französischen von Daniel Fastner, Berlin 2019, S. 21. Der Bericht an den französischen Präsidenten Emmanuel Macron zur Restitution des afrikanischen Kulturerbes wurde im November 2018 im französischen Original und einer englischen Übersetzung online veröffentlicht ([www.restitutionreport2018.com](http://www.restitutionreport2018.com)); die gekürzte deutsche Fassung erschien 2019 in Buchform.

<sup>5</sup> Ebd., S. 21–22.

<sup>6</sup> Ebd., S. 22.

<sup>7</sup> Cicero zitiert nach ebd., S. 23–24.

<sup>8</sup> Amit Roy, »British Museum displays masterpieces of Buddhist sculptures from Amravati [sic]«, *India Today*, 21. Dezember 2012, <https://www.indiatoday.in/magazine/indiascope/story/19921231-british-museum-displays-master>

Die befremdliche, aber unhinterfragte Praxis, Köpfe des Buddha oder einer Hindugottheit abgetrennt von ihren ganzfigurigen Skulpturen in Museen auf Sockeln auszustellen, gemeinhin aufgespießt auf einen Stab, hat sich in den Ausstellungsräumen für indische Kunst zum vertrauten Anblick entwickelt. Wir haben uns so sehr an die museumsgenerierte, in sich geschlossene Ästhetik dieser rekonfigurierten Darstellungen von Gewalt und Zerstückelung, die von den ästhetisierten Museumspräsentationen ausgeht, gewöhnt, dass wir den Ursprung dieser musealen Gepflogenheit vergessen, der in den meisten Fällen in den so weitverbreiteten wie unethischen kolonialen und neokolonialen Sammlungspraktiken zu suchen ist. Auch solche Fragen gilt es im Dialog über ein Museum zu berücksichtigen, das bestrebt ist, zum wahrhaft diskursiven städtischen Forum zu werden.

Damit kommen wir zur Frage der Provenienzforschung, wie sie heute verstanden wird. Die meisten westlichen Museen haben Zentren für Provenienzforschung eingerichtet, um zu verhindern, dass unethische Erwerbungen Eingang in ihre Sammlungen finden, und viele haben die Reichweite dieser Zentren erweitert, um rückwirkend auch Kolonial- und Kriegserwerbungen zu erfassen. Die Museen in Indien müssen sich heute bewusst sein, wie viel indisches Kunsterbe zerstört oder ins Ausland exportiert wurde und welche Wege es genommen hat. Koloniale Aneignungen und postkolonialer Schmuggel haben Indien seiner Kunstschatze beraubt – Unmengen von Skulpturen und Malereien, ganze Tempel und Stupas, die meisten illuminierten Handschriften aus der Zeit des Mogulreichs und Miniaturen aus Rajasthan oder der Pahari-Region, sämtlich von erlesener Qualität, befinden sich außerhalb des Landes. Vor Kurzem haben mehr als zwanzig afrikanische Staaten die Rückgabe ihrer Kunstobjekte eingefordert und damit einen umfangreichen Bericht angestoßen, den der französische Präsident Emmanuel Macron im Frühjahr 2018 in Auftrag gab. Darin plädieren die Autoren, der senegalesische Wirtschaftswissenschaftler Felwine Sarr und die französische Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy, für die stufen-

---

[pieces-of-buddhist-sculptures-from-amravati-767336-2012-12-21](#) (zuletzt aufgerufen 25.5.2020).

weise Restitution dieser während der französischen Kolonialherrschaft und später nach Frankreich gebrachten Objekte.<sup>9</sup> Dem Bericht zufolge lagern 69.000 afrikanische Objekte im British Museum, 37.000 in Wien, 180.000 in Belgien, 75.000 in Berlin und zusammen 70.000 im Vatikan und einem einzigen Pariser Museum.<sup>10</sup>

Der Bericht und die anschließende Erklärung des Präsidenten, die in den Kolonien angeeigneten Objekte würden an die afrikanischen Länder zurückgegeben, lösten in der westlichen Museumswelt aufgeregte Diskussionen aus. Die indischen Museen, die eine Forumsfunktion anstreben, müssen diese Entwicklungen kennen und sich mit ihnen auseinandersetzen. Die meisten Museen Indiens aber sind sich der anhaltenden Debatte über die ethischen Fragen musealer Sammlungstätigkeit – speziell in Bezug auf die Rückgabe des während der Nazizeit geraubten Kulturerbes, aber auch, was die Provenienzforschung und die Restitution kolonial erworbener Objekte in westlichen Museen betrifft – gerade nicht bewusst. Darum müssen diejenigen unter ihnen, die zu echten Foren werden wollen, zuallererst sämtliche Veröffentlichungen im Zusammenhang mit der Diskussion über diese Fragen in einer koordinierten Dokumentation zusammenfassen und untereinander verbreiten, ihre Ergebnisse in der Presse veröffentlichen und Symposien mit relevanten Hochschulinstituten organisieren, um die Argumente auf beiden Seiten zu verstehen. Bevor nicht dieses Bewusstsein unter indischen Museen, Universitäten, Kunstwissenschaftlern, Regierungsbehörden und in der indischen Öffentlichkeit geschaffen ist, werden die Museen des Landes in ihrem kolonialen, von der weltweiten Debatte losgelösten Schlummer verharren, der den Verlust von Material und geistigem Eigentum nach sich zieht. Der Stillstand und das nachfolgende Vakuum, das aus dem Fehlen einer kundigen Debatte rund um diese Fragen erwächst, könnte auch den Weg für ideologisch motivierte nationalistische Kräfte im Inland einerseits und für Apologeten kolonialer Erwerbungen im Ausland andererseits bereiten und beide in die

---

<sup>9</sup> Sarr und Savoy (wie Anm. 4).

<sup>10</sup> Ebd., S. 36.

Lage versetzen, den verwundbaren indischen Museumsraum für ihre Zwecke zu instrumentalisieren.

In diesem Zusammenhang ist es nur angemessen, darauf hinzuweisen, dass jede indische Debatte über eine globale Museumsethik und Sammlungspolitik auch die Geschichte und Praxis des musealen Sammelns in Indien selbst einschließen sollte – aus dem einfachen Grund, dass die kulturelle Diversität der indischen Gesellschaft im Verbund mit den komplexen Machtungleichgewichten in der Regierungsgeschichte des Landes unweigerlich zum Verlust von Kulturgütern verschiedener gesellschaftlich gefährdeter Gruppen geführt hat, deren Kulturen gesammelt und für die Betroffenen sogar interpretiert und kanonisiert wurden. Obendrein verschöbe sich der Schwerpunkt der Debatte so automatisch von der Nation auf die Gesellschaft.

Die Restitution indischer Objekte im Ausland mag gegenwärtig ein ferres Ziel sein, doch im Zusammenhang mit der Frage des Museums als Forum möchte ich die Idee vorbringen, in Indien ein Nationales Zentrum für Provenienzforschung zu gründen, dessen Aufgabe es ist, ein umfassendes digitales Inventar aller indischen Objekte in Museen und Privatsammlungen im Ausland zu erstellen und diese zu erforschen – ihre Herkunft nachzuverfolgen, aber auch die Umstände und Wege, die während und nach der Kolonialzeit und selbst nach Inkrafttreten des Antiquities Registration Act in den 1970er-Jahren zu ihrem Massensexodus geführt haben. Selbst wenn man das strittige Thema der Restitution dieser Objekte ausklammert, besäße eine detaillierte wissenschaftliche Recherche und Datensammlung augenblicklich einen immensen epistemischen Wert sowohl für die kunsthistorische Forschung als auch für das Studium der Ästhetik und Politik des Museums unter der Überschrift »Neue Museologie«. Mehr als die bloße, altgewohnte kunsthistorische und ästhetische Annäherung an das Museum wird diese Recherche einen breiteren ethischen Kontext erschließen, indem sie die weiter gefasste politische Geschichte und Soziologie des Museums mit einbezieht und die Objekte ihre eigene Herkunftsgeschichte erzählen lässt. Darüber hinaus könnte eine solche gemeinsame und unvoreingenommene Übung in Provenienzforschung Strategien für die Dekoloni-

sierung des Museums einleiten, die höheren ethischen Standards genügen. Sie wird auch das Konzept des globalen Museums infrage stellen, denn sobald ein globales Museum wirklich dekolonisiert ist, wird es seinen globalen Anspruch aufgeben und sich auf ein Modell zubewegen, das demokratischer und ethischer agiert. Oder anders gesagt: Das entkolonialisierte Museum wird auch anfangen, ein entglobalisiertes Museum zu sein.

\* \* \*

Von der Frage des Bewusstseins, das es für die Ethik des musealen Sammelns zu erzeugen gilt, führt unser Weg zur Betrachtung der Museumsobjekte selbst. Nicholas Thomas hat einmal gesagt, dass es ein Unterschied ist, ob man ein Objekt ansieht oder in das Objekt hineinsieht: »Über die Oberfläche hinauszublicken heißt auch, Zusammenhängen auf den Grund zu gehen.«<sup>11</sup> Um ein echtes Forum zu werden, müssen die Museen ihre Besucher ermuntern, in ein Museumsobjekt hineinzusehen, Schicht für Schicht und aus mehreren Blickwinkeln, damit sie die Punkte, die das Objekt umgeben, erkennen und miteinander verbinden und so eine verschlungene Erzählung wiederherstellen, die weit über den ästhetischen Blick auf das Museumsobjekt hinausreicht – jenen Blick, der besonders häufig im Zusammenhang mit der Rubrik der »Kunstvermittlung« anzutreffen ist. Die meisten Kunstvermittlungskurse enden darin, die ursprüngliche Herkunft des Museumsobjekts zu ermitteln, seine formalen Qualitäten zu bewundern, seine Stilentwicklung nachzuvollziehen und seine Thematik oder Ikonografie zu interpretieren. Diese geläufige Vorgehensweise hat oft die Tendenz, zum schalen und berechenbaren Selbstzweck zu werden. Das Forum selbst beginnt dann ironischerweise, die Funktion eines Tempels anzunehmen. Die Funktion des Museums als Forum aber muss die eines Befreiers sein, der die Museumsobjekte metaphorisch aus ihrem Vitruvianischen in ein größeres zeitliches, räumliches und imaginäres Terrain entlässt. Wenn wir davon sprechen, das Museum als Forum aufzufassen, dann müssen wir die Museumsobjekte in diesen Raum umfassen-

---

<sup>11</sup> Nicholas Thomas, *Oceanic Art*, London 1995, S. 9.

der kultureller, historischer und imaginärer Interpretationsstrukturen zerren – nicht mit dem Ziel, eine Art letzte Wahrheit über das Objekt zu finden, sondern um festzustellen, dass ein solcher Prozess imaginärer Rekonfigurationen des Objekts an sich sehr viel aufschlussreicher und befreiender wäre.

Lassen Sie mich nur ein Beispiel für die Einordnung von Museumsobjekten in verschiedene, sich verändernde historische und konzeptionelle Bezugssysteme anführen, um das, wie Michael Taussig es genannt hat, »körperliche Unbewusste« des Objekts zu demonstrieren. Mein Beispiel betrifft einen Workshop, den ich zum Thema des Museums als Forum 2016 in einem kleinen Museum für traditionelle indische Textilien in Delhi gehalten habe.

In diesem experimentellen Workshop stellte ich Fragen zur Diskussion wie: Worin besteht die Verbindung zwischen den farbenfrohen indischen Textilien und dem weltweiten Sklavenhandel? Oder zwischen der Indigoherstellung in Britisch-Indien und der europäischen Spionagetätigkeit in Bezug auf Anbau und Verarbeitung der Indigopflanze? Oder zwischen dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Verstärkung Mumbais? Und so weiter. Mithilfe dieser Übung entfernten wir uns von der üblichen ästhetischen Wertschätzung für Textilien und stießen in den größeren Bereich ihrer weniger bekannten Geschichte vor. Wir sprachen über die westliche Angst vor der Farbe; über Goethes Farbenlehre, nach der die Welt unterteilt ist in gebildete Gesellschaften wie die nordeuropäischen, die eine Abneigung gegen Farben hegen, während »Naturmenschen, rohe Völker und Kinder [...] große Neigung zur Farbe in ihrer höchsten Energie« besitzen.<sup>12</sup> Wir sprachen darüber, wie die »wertlosen« indischen Baumwollwaren (farbenfroh), die als Importe in Großbritannien eintrafen, aus den britischen Häfen direkt wieder exportiert und in Westafrika gegen Sklaven und Elfenbein eingetauscht wurden.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Goethe zitiert nach Michael Taussig, *What Colour is the Sacred?*, Chicago und London 2009, S. 3.

<sup>13</sup> Ebd., S. 133–135.



Die Verwendung der indigogefärbten Stoffe betrachtend, während wir in den Ausstellungsräumen des Museums umhergingen, erörterten wir – neben der Schönheit der Farbe – bekannte Themen wie die menschenverachtende Behandlung der Indigobauern und ihre gewalttätige Unterdrückung, die nicht nur zum Aufstand von Champaran im nordindischen Bihar und zum späteren Einschreiten Gandhis, sondern auch zur öffentlichen Aufführung des Theaterstücks *Nil Darpan* und zur Verabschiedung des Dramatic Performances Act von 1876 führten. Wir diskutierten, wie die spanischen und portugiesischen Kolonisten am Millionengeschäft des asiatischen Indigoanbaus und -handels teilhatten, indem sie Indigopflanzen unter Einsatz von Sklavenarbeit in ihren mittel- und südamerikanischen Kolonien kultivierten, oder wie die Franzosen mit dem Ziel, Indigoplantagen und -fabriken in Französisch-Afrika zu etablieren, die koloniale Indigoproduktion der Briten systematisch ausspionierten.<sup>14</sup> Und nicht zuletzt unterzogen wir daraufhin auch die damalige Indigowirtschaft einer näheren Betrachtung: Allein in Bengalen wurden in zweitausend Fabriken vier Millionen Kilogramm Indigo im Wert von 2,4 Millionen Pfund hergestellt.

In demselben Workshop sprachen wir darüber, wie das Embargo gegen den amerikanischen »König Baumwolle« während des US-Bürgerkriegs (1861–1865) den Zugang der indischen Baumwolle zum Weltmarkt begünstigte. Der Profit in Höhe von siebzig Millionen Pfund Sterling, den Bombay in diesen vier Jahren daraus zog, verlieh der Urbanisierung der Stadt Mumbai einen massiven Schub. Im Zusammenhang mit dem Textilienhandel zwischen Lancashire und Bombay kamen schließlich auch Themen wie *swadeshi* und *khadi* – handgesponnene und handgewebte Textilien, deren Aufschwung in Indien als Reaktion auf den massenhaften Import von Textilien aus britischer Fabrikproduktion zu verstehen war – und das ästhetische Gegenstück zur Fabrikproduktion, der Handwebstuhl, zur Sprache.

---

<sup>14</sup> Pierre-Paul Darrac und Willem van Schendel, *Global Blue. Indigo and Espionage in Colonial Bengal*, Dhaka 2006, insbesondere das Kapitel »Agro-industrial Espionage. The Darrac Report«, S. 33–41.

Der zweistündige Workshop zum Museum als Forum in diesem kleinen Museum für indische Textilien durchmaß mehrere Jahrhunderte indischer Ästhetik-, Sozial-, Politik-, National-, Wirtschafts- und Stadtgeschichte. Die Idee des Museums als Forum eröffnet grenzenlose Möglichkeiten, die Museumsobjekte darzustellen, zu begreifen, zu fassen und einzuordnen. Das ist der Weg, den unsere Museen einschlagen müssen.

\* \* \*

Neben der Objekt- und Sammlungsproblematik steht auch die Frage der museologischen Ordnungen im Raum. Das indische Museum hat mit seiner kolonialen Entstehungsgeschichte auch das System der Aufsplitterung von Kulturerbe in Kunst und Handwerk, klassisch und volkstümlich, geistlich und weltlich, dominant und untergeordnet, traditionell und modern und so weiter geerbt, ohne dass dafür besonders stichhaltige oder maßgebliche Kriterien entwickelt worden wären. Die meisten Museumsdokumentationen folgen diesen binären Gegensätzen bis heute blind – und damit einer Form der Kategorisierung, die Gesellschaften implizit teilt und hierarchisiert: in oben und unten, in vorgesehene und nicht vorgesehene Gemeinschaften.

An zwei Beispielen möchte ich zeigen, wie sich, auf experimenteller Basis, in musealen Ausstellungsräumen Brücken zwischen zeitgenössischen Kunstpraktiken und ihren historischen Pendanten schlagen lassen. Beide Beispiele stammen aus dem Humboldt Lab in Berlin, einem 2015 gegründeten Versuchslabor zur Erforschung innovativer Möglichkeiten, historische und ethnologische Museumsobjekte aus heutiger Perspektive zu deuten und zu kuratieren. Das Lab lud Künstler, Kuratoren, Theatermacher und Wissenschaftler ein, zeitgemäße Strategien zur Rekontextualisierung von Museumspräsentationen zu entwickeln. Eines seiner bemerkenswerten Projekte hieß »Verzauberung / Beauty Parlour«: »Ein abgeschlossener Theaterraum ist als hyperrealistischer Schönheitssalon eingerichtet. Man betritt diese schmale, duftende Kammer ganz allein und wird selbst Teil der inszenierten Erzählung – zum Gast, den die Verschönerungsexpertin Maimuna Difini in die Schönheitspraktiken und Hochzeitsrituale der ostafrikanischen Küstenstädte

einführt.« Aus dieser Anordnung zog das Lab, wenn auch als Frage formuliert, den überzeugenden Schluss: »Wird dadurch nicht der Kontext afrikanischer Artefakte besser erfahrbar?«<sup>15</sup> Die ebenso mutige wie innovative Kuratation sorgte für gewaltige Neugier beim Publikum und stellte auf einen Schlag eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her – mit all dem transformativen Zauber, den eine moderne Kunstinstallation heraufzubeschwören imstande ist.

In einem weiteren Lab-Experiment baute ein Künstler den im Museum für Asiatische Kunst in Dahlem befindlichen chinesischen Kaiserthron aus dem 18. Jahrhundert nach – übergossen mit blutrotem Wachs, der die Folterungen und Gräueltaten der chinesischen Monarchie in Erinnerung rief.<sup>16</sup> Will das Museum ein zeitgenössisches Forum sein, dann muss es mitunter multidisziplinäre, erforschende und sogar radikale Ansätze wählen, um offenere und tiefer gehende Interpretationen seiner Objekte zu ermöglichen.

Als Vorbild für ein einzigartiges und experimentelles Museum in Indien ist in diesem Kontext das 2013 eröffnete Tribal Museum in Bhopal zu nennen. Hier wurden verschiedene Mythen und Legenden der Stammesgemeinschaften von Madhya Pradesh in großformatigen visuellen Installationen neu interpretiert. Gruppen von stammeszugehörigen und urbanen Künstlern nutzten traditionelle und moderne Materialien und Bilder, um im Verlauf ihrer Arbeit die überlieferten Stammeslegenden Seite an Seite mit ihren individuellen Wegen in die eigene Gegenwart neu auszulegen. Der planerische Grund- und Kerngedanke des Museums bestand darin, seine Inhalte direkt in den Experimentierprozess zu verlagern, anstatt vorgefertigten Mustern wie dem »Museum der Menschheit«, dem »ethnografischen Museum« oder dem Museum für »Volkskunst« zu folgen. Auf diese Weise befreite es sich von den

---

<sup>15</sup> »Humboldt Lab Dahlem. Raum der Fragen – für ein Haus der immer wieder neuen Antworten«, in: *Humboldt Forum. Ein Berliner Schloss für die Welt*, hg. von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2016, S. 18.

<sup>16</sup> Angela Rosenberg, »Spiel der Throne / Projektbeschreibung«, in: *Humboldt Lab Dahlem. Museumsexperimente auf dem Weg zum Humboldt-Forum*, hg. vom Humboldt Lab Dahlem, Berlin 2015, S. 68.

Zwängen bereits formelhaft gewordener Klischees und richtete seine Entstehung an dem fließenden, impulsiven Modell eines werdenden »Museums in Veränderung« aus: Moderne und stammeszugehörige Künstler, Ethnografen, Wissenschaftler, Architekten, Feldforscher, Techniker und andere mehr schufen miteinander diese Megainstallation, indem sie für die museale Darstellung und Präsentation zwei Jahre lang gemeinsame Ideen und Strategien entwickelten. Nach Aussage von Shampa Shah, die zu den ersten Mitgliedern der Ideenfabrik für das Museum zählte, gab es ein informell organisiertes, multidisziplinäres Kernteam, dem frühere Mitarbeiter der Tribal Academy in Tejgadh, wie Ashok Mishra und Vasant Nirgune angehörten, außerdem der Künstler Chandan Singh Bhatti und Shah selbst, die lange Zeit als Wissenschaftlerin und Kuratorin am Manav Sangrahalaya (Museum of Man) in Bhopal tätig gewesen war.<sup>17</sup> Daneben gab es ein Team junger urbaner Künstler und noch ein weiteres, das aus Formenbauern, Laserschneidern, Schweißern, Tischlern und so weiter bestand. Diese Teams kooperierten mit einer Gruppe von Männern und Frauen unterschiedlicher Stammeszugehörigkeiten, die mit Ton, Bambus, Schilf, Holz, Pigmenten und Metall arbeiteten und fester Bestandteil der lebendigen Mythen und Rituale ihrer jeweiligen Gemeinschaft waren. Aus der Interaktion ebendieser informell zusammengesetzten Teams entwickelte sich das Museum in seiner heutigen Form.

Eine der Leitfiguren besagter Teams war der zeitgenössische Künstler Chandan Singh Bhatti, der zuvor als Ausstellungsleiter am Roopankar Museum of Fine Arts, einer Einrichtung des Kunstzentrums Bharat Bhavan in Bhopal, gearbeitet hatte. Einen Großteil der zeitgemäßen Visualisierung der Stammesmythen führten offensichtlich die von ihm angeführten modernen Künstler aus. Auf ähnliche Weise stellen einige Installationen im Tribal Museum überarbeitete und replizierte Versionen einer früheren Ausstellung dar, die Shampa Shah Mitte der 1990er-Jahre gemeinsam mit Dulal Manna unter dem Titel »Mythology Trail« (Pfad der Mythologie) am Manav Sangrahalaya kuratiert hatte. Dieser sehr kurze Überblick über den neuartigen Prozess, in einer

---

<sup>17</sup> Shampa Shah im Schriftwechsel mit dem Autor, Mai 2020.

kleinen indischen Stadt ein bahnbrechendes Museum für Stammeskulturen ins Leben zu rufen, vermittelt zumindest einen flüchtigen Eindruck von dessen innovativem Ansatz.

Das Tribal Museum in Bhopal steht am Ende dieses Essays, weil es die ureigene Vorstellung vom stereotypen ethnografischen Museum anzweifelt, dabei unausgesprochene Binaritäten wie stammesbezogen und urban oder traditionell und zeitgenössisch sprengt und vor allem die viel gepriesene museologische Kategorie der »Authentizität« infrage stellt.

*Avni Sethi*

D a s      M u s e u m      a l s      B e w e i s s t ü c k .  
Für eine Kultur der Gerechtigkeit

Aus dem Englischen von Kathrin Haderl

Das vorliegende Essay soll ebenso sehr ein Manifest für die Zukunft wie auch eine Reflexion über die Vergangenheit der Institutionen sein, die Geschichte dokumentierten und über Sprache und Darstellung verbreiteten. Beide Methoden wurden größtenteils exklusiv, selten emanzipatorisch und niemals transformatorisch umgesetzt. Zweifellos gehen Museen in ihrem Ansatz, Umfang und Effekt auf die Kolonialzeit zurück. Doch ihr Vermächtnis hat sich auch im Postkolonialismus nicht geändert, der in den Museen noch nicht lange Einzug gehalten hat. Wenn überhaupt, dann konnte sich erneut ein interner Kolonialismus herausbilden, der einen noch prägenderen Einfluss auf die Vorstellung des »typisch Indischen« in einer einheitlichen nationalen Imagination hatte.

Der indische Staat hat in den öffentlichen Diskurs immer wieder aktiv mittels kultureller Interventionen eingegriffen, doch konnte eine Kulturpolitik nach der Bildung und Auflösung zahlreicher beratender Ausschüsse niemals vollständig etabliert werden. Womöglich ist es gut so. Denn es ist kaum vorstellbar, dass der indische Staat das Kunstwerk einer vielfältigen, dynamischen und inklusiven Kulturpolitik vollbringt, so lange er vor allem damit beschäftigt ist, ein einheitliches Narrativ seiner nicht existenten nationalen Identität zu entwickeln. Kann das Museum in einer Gesellschaft im ständigen Wandel für sich beanspruchen, alles Politische auszuklammern und damit zwangsläufig in die Bedeutungslosigkeit zu versinken? Das traditionelle Museum war ein Ort, an dem wertvolle Artefakte aus verschiedenen zoologischen, geologischen, botanischen und archäologischen Zusammenhängen sowie aus Kunst, Architektur und unterschiedlichen historischen Kontexten verwahrt wurden, mit Hilfe derer Historiker\*innen und Wissenschaftler\*innen in der Lage waren, historische Narrative zu entwickeln.

Was hier näher beleuchtet werden soll, ist die Beziehung zwischen solchen Artefakten, deren angeblicher Wert vor allem auf hegemoniale Gesellschaftsstrukturen zurückgeht, und ihrer Transformation in Artefakte als zulässige Beweismittel. Jedes Artefakt, das im Verlauf der Geschichte als Beweismittel herangezogen wurde, verdankt sich einer Form der Unterdrückung, sei sie von außen gekommen oder von Innen heraus ausgeübt. Kann eine solche Verknüpfung zwischen Geschichte als Wissenssystem, den Museen und dem Staat, sobald sie offengelegt worden ist, durch eine andere Form der Beweisaufnahme aufgebrochen werden.<sup>1</sup> Ein Museum der Zukunft muss notgedrungen das Wesen des Beweises selbst überdenken.

In der Rechtsprechung können Behauptungen durch Beweismittel in Form von Zeugenaussagen, Dokumenten oder Gegenständen gestützt werden. Jedes dieser Mittel ist dabei so fragil wie das andere. Grundsätzlich sind solche Arten von Beweismitteln zwar unantastbar, sie sind zugleich aber auch vielen Gefahren ausgesetzt. Im Fall von Gewalttaten kann der zulässige Beweis über eine Zeugenaussage, eine Waffe der Gewalt oder einen Körper erbracht werden, dem Gewalt zugefügt wurde. All diese Beweismittel sind der zunehmenden Gefahr ausgesetzt, manipuliert zu werden oder zu verschwinden, wofür wir in der jüngsten Vergangenheit zahlreiche Beispiele gesehen haben. Auf dem Gebiet der Geschichte reichen diese Formen der Beweisführung womöglich nicht aus, um auch große Teile der Bevölkerung zu berücksichtigen, denen ein historisches Bewusstsein ohnehin systematisch verwehrt wurde. Doch welche Form des Beweises könnte die Geschichten der Unterdrückten legitimieren? Wenn in den uns heute vertrauten Museumsstrukturen die Themen »Diversität« oder »Inklusion« behandelt werden, könnte das zu wenig sein und zu spät kommen. Ebenso wenig könnte es ausreichen oder gerecht sein, die Sammlungen der Museen zu öffnen und hauptsächlich die vernachlässigten Artefakte auszustellen. Doch welche Rolle könnten Museen übernehmen, wenn der Staat seinen eigenen

---

<sup>1</sup> Chakrabarty, Dipesh. »Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ›Indian‹ Pasts?« *Representations*, no. 37 (1992): 1-26. Zugriff am 14. April 2020. doi:10.2307/2928652

Gedächtnisschwund leugnet? Kann das Museum sich selbst als Ort der Beweisführung anbieten, an dem Geschichte wiederbelebt und rekonstruiert wird und die Narrative von der Größe und den antiken Wurzeln des nationalistischen Brahmanenstaats hinterfragt werden?

Um ein historisches Verständnis zu entwickeln, müssten wir allerdings in der Lage sein, klare Verbindungen zwischen den Ereignissen der Vergangenheit und ihren Auswirkungen auf die Zukunft herzustellen. Dafür müssten wir jedoch mit den Erfahrungen all derer, die bewusst durch den Staat vergessen und ausradiert wurden, eine Beweisgrundlage schaffen – und sei diese auch noch so vorläufig. Dabei geht es um einen Beweis, der auf Erfahrungen mit Zurückweisung und Ausgrenzung, mit Ungleichheit und Gewalt beruht. Einen Beweis, der auch die Form neuerer ästhetischer Praktiken, einer Materialität des Alltäglichen sowie einer Kultur annehmen kann, die aus der kollektiven Erinnerung an Schmerz und Wut hervorgegangen ist. Auf dieser Grundlage möchte ich mir ein Museum der Zukunft vorstellen.

### ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM MUSEUM

Die Entwicklung des Museums der Zukunft kann nicht nur auf ideologischen oder ästhetischen Gesichtspunkten fußen. Sie muss diese Aspekte auch in eine der Praxis angemessene Museumskunde einfließen lassen. Es sind die täglichen Abläufe in den Museen, die Regelwerke, institutionellen Kontrollinstrumente und Verhaltensregeln für Besucher\*innen, das Vokabular und die Kleiderordnung, die sich ändern müssen, um einen größeren Teil der Bevölkerung ansprechen und willkommen heißen zu können. Es müssen die vorherrschenden sprachlichen Ausdrucksweisen gegen die Stille langer und endloser Gänge protestieren. Das Vokabular des Kunstmuseums muss die Hoffnungen, die die Gesellschaft hegt, erkennen und artikulieren. Das Wesen eines Artefakts ist nicht zwangsläufig materieller Natur und lässt das Wort als Beweis nicht unbedingt gelten. Doch es müssen Wege gefunden werden, ein vorläufiges, performatives Archiv zu produzieren. In traditionellen Museen hat sich gezeigt, dass die beiden räumlichen Bereiche eines Museums, die Magazine und die Ausstellungsräume, in



keinem angemessenen Verhältnis zueinanderstehen. Die Sammlungen nehmen mehr Platz ein als die Ausstellungen. In einem Museum der Zukunft müssten Inhalt und Form einer »Sammlung« möglicherweise neu gedacht werden. Zum Beispiel könnten die Aufbewahrungsorte der Artefakte für alle leicht zugänglich gemacht werden. Die Ausstellungsstücke würden nicht mehr wie Schätze behandelt werden, auch wenn ihre Rahmung und Beschriftung mit besonderer Sorgfalt gestaltet werden sollten. Das Museum muss sich als Verwahrungsort für selbstbewusste politische und ästhetische Praktiken anbieten, die sich auch mit dem Ausgegrenzten und Marginalisierten beschäftigen, um die Gesellschaft abzubilden. Es muss einen Ort schaffen, an dem ein über Jahrhunderte gepflegtes Unwissen<sup>2</sup> mit seinem undurchdringlichen Netz aus historischen Narrativen aufgelöst werden kann. Das Museum wird erst dann seine zukünftige Form gefunden haben, wenn die Prozesse, in denen sich Narrative entwickeln, von den eigentlichen Protagonisten bestimmt werden. Materialität und Oralität werden häufig als Gegensätze genannt. Das Archivierte oder Autorisierte hat mehr Gültigkeit als die Erinnerung. Doch wir haben ausreichend methodische Erfahrung, um zu wissen, dass die Verfahren, über die sich Historiker\*innen Zugang zur Vergangenheit sichern, wie auch das Verhältnis zwischen Erinnerung und Dokument, zutiefst unbefriedigend sind.<sup>3</sup>

Das Museum könnte neu gedacht werden als ein Raum, der sich ein Spiel mit der Zeit leistet. Seine Zukunft könnte in der Alltäglichkeit des Unglücks und der Gewöhnlichkeit des Triumphs liegen. Die Zeit, die das Museum sammeln möchte, könnte in der Zukunft liegen, in einer möglichen Unendlichkeit, denn der Nachweis dessen, was Staatsbürgerschaft bedeutet, wird im Alltäglichen erbracht. Und das Museum ist immerhin eine Einrichtung der Bürgerinnen und Bürger. Es muss daher unbedingt eine verantwortungsvolle Beziehung zur Zivilgesellschaft

---

<sup>2</sup> Alone, Y.S., *Language, Representation and Protected Ignorance*, <https://archive.indianculturalforum.in/2017/03/14/y-s-alone-language-representation-protected-ignorance/> (Skript für einen öffentlichen Vortrag)

<sup>3</sup> Amin, Shahid. *Event, Memory, Metaphor: Chauri Chaura 1922-1992*, Oxford University Press, Delhi (1995)

aufbauen. Und in eben dieser Zivilgesellschaft könnte das Museum auch eine gerechtigkeitsstiftende Rolle übernehmen.

Damit soll das Museum keinesfalls die formalen Rechtssysteme in Frage stellen oder gar eine Alternative zu ihnen bieten. Doch es verfügt über das Potenzial, ein Alternativangebot zur Legalität zu formulieren. Das Verhältnis zwischen Legalität und Gerechtigkeit ist traditionell angespannt. Zu unserem kolonialen Erbe gehört auch das Vermächtnis einer Rechtsprechung, die immer häufiger mit dem Konzept der Gerechtigkeit in Konflikt gerät. Was legal ist, muss nicht gerecht sein, was gerecht ist, muss nicht zwangsläufig legal sein.<sup>4</sup> Diese Konfliktlinien könnte das Museum der Zukunft erkennen und überwinden. Innerhalb des Rechtssystems liegt die Beweislast in der Regel bei den Opfern von Gewalt. Im Falle struktureller Gewalt wird diese Last von Frauen, Transgender-Personen und unterdrückten Gemeinschaften getragen. Auch wenn Unberührbarkeit in Indien als illegal gilt, ist sie im Land weit verbreitet und nimmt inzwischen immer differenziertere Formen an.<sup>5</sup> Diese Verschiebung der Verantwortung muss vor allem deshalb korrigiert werden, weil das historische Bewusstsein einen Einfluss auf die Zivilgesellschaft hat, in der das Museum ein aktiver Mitstreiter ist. Die geteilte Verantwortung für die Erbringung von Beweismitteln in einem Museum wird so zu einem gemeinsamen Engagement zugunsten eines gerechtigkeitsorientierten Kunstschaffens. Schon viel zu lange wissen wir, dass Freiheit nur dann möglich ist, wenn sie für alle gilt. Wie könnte das Museum diesen Gedanken aufgreifen und seine Besucher\*innen zu einer aktiv engagierten, gerechtigkeitsorientierten Kultur bewegen?

---

<sup>4</sup> Immanuel Kant formulierte das Paradoxon, nach dem das, was legal ist, nicht moralisch sein muss.

<sup>5</sup> Armstrong, Dave & Davenport, Christian. (2010). *Understanding Untouchability: A Comprehensive Study of Practices and conditions in 1589 villages*. esocialsciences.com, Working Papers. (Dieser Bericht wurde von Navsarjan Trust mit einem Schwerpunkt auf dem Bundesstaat Gujarat erstellt, seine Ergebnisse lassen sich jedoch auf den gesamten Staat übertragen.)

Ein Museum, das der vorangehenden Beschreibung entspricht, könnte sich an der Schaffung einer kritischen Kultur beteiligen, um auf diesem Wege die vorherrschenden Vorstellungen von Artefakten, Sammlungen und Präsentationsformen zu hinterfragen. Im Zuge der von einem solchen Museum geförderten Kultur könnte sich eine Bürgerschaft herausbilden, die ihre moralischen Grundsätze aus dem Begriff der Verfassungsmäßigkeit und, damit verknüpft, aus einem kritischen Denken zieht. Wiederholt war zu beobachten, dass derartige Gegenströmungen des kulturellen Schaffens, mit denen vorherrschende Strukturen aufgelöst werden sollten, entweder gekapert oder als Randerscheinungen, im besten Falle als ungewöhnlich wahrgenommen wurden. Solche Vorboten eines Museums der Zukunft dürfen nicht in einer bestimmten Ortlosigkeit oder Verborgenheit verschwinden, sondern müssen, ganz im Gegenteil, ihren Platz inmitten der Gesellschaft einfordern.

#### ÜBERLEGUNGEN ZUR PRAXIS EINER KRITISCHEN MUSEOLOGIE

Das Conflictorium ist ein Museum des Konflikts, das 2013 im indischen Ahmedabad eröffnet wurde, einer Stadt, die seit über zwei Jahrzehnten durch starke Polarisierungs- und Segregationstendenzen geprägt ist und darüber hinaus in einem Bundesstaat liegt, der als eine Art Labor für die Entwicklung historischer Narrative und einer dystopischen nationalistischen Zukunft gilt.<sup>6</sup> Zu verdanken ist die Gründung des Museums unter anderem einer alleinstehenden Parsi-Dame mit dem Namen Bachoo Nagarwala, die dem Centre for Social Justice (CSJ) ihr 100 Jahre altes Haus vermachte, zwei Rechtsorganisationen mit 25-jährigen Erfahrungen im Bereich der Konfliktlösung (in Gujarat und anderen Landesteilen) und einer Abschlussarbeit an der Designschule.<sup>7</sup> Seine Gründung erfolgte auf der Grundlage zweier Beobachtungen:

---

<sup>6</sup> Spodek, Howard. »In the Hindutva Laboratory: Pogroms and Politics in Gujarat, 2002.« *Modern Asian Studies* 44, no. 2 (2010): 349-99. Zugriff am 14. April 2020. [www.jstor.org/stable/27764659](http://www.jstor.org/stable/27764659).

<sup>7</sup> Das Centre for Social Justice ist eine regierungsunabhängige rechtssoziologische Organisation, Janvikas ist eine Einrichtung für Organisationsentwick-

*i. Eine allumfassende Kultur des Schweigens*

Die gängige Darstellung Gujarats und die Beurteilung der dortigen politischen Geschehnisse sind durch Überbleibsel von Gandhis Erbe geprägt, die Gewaltfreiheit verherrlichen und zugleich die Zustände schönreden, um das Gesehene in ein Ungesehenes zu verwandeln, gefolgt von verstärkter struktureller Gewalt.

Die historische Tatsache, dass die Gründung von Gujarat im Jahre 1960 auf Sprachenkonflikte mit der Marathi sprechenden Präsidentschaft Bombay zurückgeht, ist nach wie vor weitgehend unbekannt. Aus diesem Grund werden wiederholte Gewaltakte jeglicher Art lediglich als »Ausnahme« von der Norm eines ausgehandelten Friedens wahrgenommen.

*ii. Eine immer weitere Ausbreitung der Kultur der Gewalt*

In der zeitgenössischen Erinnerung hat sich das Pogrom gegen die muslimische Bevölkerung im Jahr 2002 vermutlich als eindrucklichstes Beispiel für Gewalt eingepreßt. Doch dieses Ereignis reiht sich in eine Geschichte wiederkehrender Gewalt ein. Dazu gehören unter anderem die religiös motivierte Gewalt der Jahre 1965 oder 1985 und die nicht dokumentierten wiederholten Gewalttaten gegen Minderheiten in den Jahren nach 2002 oder die Gräueltaten gegen die Dalit in Gujarat, wie das Hathyakand (Massaker) von Golana im Jahre 1986 oder die Gewaltexzesse von Una im Jahre 2016. Diese Vorfälle wirkten sich auch in der Folgezeit aus und machten sich durch Diskriminierungen auf dem Wohnungs- und Arbeitsmarkt, verbale und tätliche Beleidigungen, eine eingeschränkte Chancengleichheit, einen Ausschluss von

---

lung und -förderung und Navsarjan Trust ist eine Menschenrechtsorganisation, die hauptsächlich für die Rechte der Dalit kämpft. Alle drei Einrichtungen haben zwar ihren Sitz in Ahmedabad, arbeiten jedoch in der gesamten Region und verfügen über 30 Jahre Erfahrung in ihrem Arbeitsbereich. Das Konzept für das Conflictorium war Teil meiner Abschlussarbeit an der Srishti School of Art, Design & Technology und entstand mit Unterstützung der oben genannten Organisationen.

der öffentlichen Infrastruktur und vor allem dadurch bemerkbar, dass die Ausgegrenzten fortwährend ihrer Würde beraubt wurden.

Das Conflictorium sieht seinen Auftrag nicht darin, das Gedenken an diese Gewalttaten wachzuhalten. Vielmehr widmet es sich mit großem Ehrgeiz der Aufgabe, das Wesen des Konflikts und sein Verhältnis zur Bevölkerung zu ergründen und zu beschreiben. Das Museum sollte sich nach Auffassung seiner Gründer\*innen, darunter die vorstehend genannten Organisationen der Zivilgesellschaft, vorrangig an junge Menschen aus verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen richten. Zudem besteht seine moralische Verpflichtung darin, das räumliche Umfeld nicht als Voyeur oder Vorhut der Gentrifizierung zu besetzen und abstrakte Untersuchungen anzustellen. Es will vielmehr als empathisches Mitglied der Nachbarschaft wahrgenommen werden.



*Junger Besucher in der Ausstellung des Conflictorium*

PHOTOGRAPHIE: SUDHARAK OLWE

Wie lässt sich ein Museum aufbauen, das nicht auf Unterdrückung basiert? Das nicht durch die Darstellung von Gewalt diese wiederholt und deren Opfer ausstellt? Wie kann ein Museum Form annehmen, bevor es eine Sammlung aufgebaut hat? Wie lässt sich ein neues Museumskonzept entwickeln, während man gleichzeitig an den alten Zusammenhängen festhält? Die einzige mögliche Annäherung an diese Frage lag darin, die Tatsache zu nutzen, dass Räume sinnliche Erfahrungen ermöglichen. Vermutlich konnte ich diesen Weg so selbstbewusst beschreiten, weil ich das Museum aus der Perspektive einer Designerin betrachtete. In dieser Disziplin kommen Prototypen als wichtigstes Mittel des Erkenntnisgewinns zum Einsatz, gefolgt von Wiederholung als Methode. Meines Erachtens wäre es schwer gewesen, offensichtliche Fehler, einmal begangen, wieder auszubessern, wenn ich das Konzept zunächst aus kuratorischer oder historischer Sicht betrachtet hätte. Demzufolge musste der Museumsbetrieb hauptsächlich darauf ausgerichtet werden, den Nachbar\*innen, Teilnehmer\*innen und Besucher\*innen des Museums zuzuhören.

Innerhalb des Museumsgebäudes wurden mehrere Installationen in einem nichtlinearen Format aufgebaut, die in beliebiger Reihenfolge besichtigt werden können. Allerdings beeinflusst der gewählte Weg das individuelle Erlebnis. Bei jeder Installation werden die Besucher\*innen aufgefordert, von der Position des Betrachtenden in die des Teilnehmenden zu wechseln. Folglich kann das Museum nur dann seine volle Wirkung entfalten, wenn sich die Besucher\*innen an der Museumsarbeit beteiligen, indem sie etwas hinzufügen oder wegnehmen. Ein Beispiel dafür ist das Memory Lab. Es besteht aus einer offenen Regalwand mit leeren Gläsern, auf denen unbeschriebene Etiketten kleben. Die Besucher\*innen werden in einer Erläuterung dazu aufgefordert, Gegenstände zurückzulassen, die ihre persönlichen Konflikterfahrungen besonders gut beschreiben, und anschließend das Etikett zu beschriften. Mit den Jahren hat sich das Memory Lab nach Zeiten der Leere zu einem aktiven Archiv mit Artefakten der Erinnerung entwickelt. In den Gläsern befinden sich überwiegend Alltagsgegenstände, von zerbrochenen Armreifen über Zigarettenschachteln bis hin zu Münzen und Briefen. Jeder dieser Gegenstände ist privat und ein Versuch,

einen realen und persönlichen Eindruck von Konflikten zu vermitteln. Dabei geht es nicht mehr darum, die Erfahrungen anderer nachzuempfinden, sondern sich selbst zu befragen. Auf ähnliche Weise bildet der Sorry Tree, der am Ende des Erlebniswegs steht, den Abschluss eines Museumsbesuchs, bei dem man schnell die Zeit vergisst. Der Akt der Entschuldigung verfügt über politische Tragweite. Gleichzeitig ist die Entschuldigung eine häufig wiederholte Phrase in der religiösen Praxis verschiedener Gemeinden in Gujarat, die jedoch einem bestimmten Tag im religiösen Kalender vorbehalten ist. Die kleinen Zettel, auf denen »Es tut mir leid« in drei Sprachen steht, sind an die auf den Balkon ragenden Zweige eines Bodhibaums gebunden. Viele Besucher\*innen hinterlassen auf den Rückseiten persönliche Nachrichten. Dies sind vergängliche Artefakte. Sie werden befestigt, sie bleichen aus, sie fallen ab. Eine sorgsame Aufbewahrung dieser Nachrichten steht nicht im Vordergrund. Das Alltägliche durchdringt das Museum und präsentiert sich als gleichrangig. Es wird im Museumsbetrieb als ebenbürtig behandelt. Was überdauert, ist der performative Akt der Entschuldigung, der in den Alltag des städtischen Gemeinwesens übergeht. Er steht für einen Ort, an dem überfällige Entschuldigungen dokumentiert werden können. Auf diese Weise wird das Museum zum Schauplatz einer Umwandlung von Erinnerung in ein Beweismittel.

Das Museum besteht aus zwei Teilen. Die Perspektive der Dauerausstellungen ist auf den Konflikt und sein Verhältnis zur Gesellschaft gerichtet. In den temporären oder wechselnden Ausstellungen werden Konflikte thematisch mit den Mitteln der bildenden Künste sowie in Performances, Filmen oder Texten erforscht. Nach Stille oder leeren Wänden sucht man hier nahezu vergeblich. Auf akustische oder visuelle Erleuchtungen, indem man zeit- und stellenweise die Aufmerksamkeit abschaltet, hofft man hier vergebens. Die Realitäten eines Hochzeitszugs, eines Gebetsrufs oder eines lauten Familienstreits bilden bei der Betrachtung der einzelnen Ausstellungsstücke einen wesentlichen Bestandteil des Klangerlebnisses. Das Museum soll sich kein unabhängiges Innenleben schaffen, sondern immer im Austausch mit seinem äußeren Gegenstück stehen.

Im Rahmen der Wechselausstellungen besteht auch die Möglichkeit, den Begriff des Kunstwerks weiter zu fassen. Ein Beispiel dafür wäre *Ambedkarite Shahirs from Maharashtra: Seeing the Dalit Movement through Songs*. Die von Yogesh Maitreya kuratierte Ausstellung eröffnete im März 2019. Hörexponate wie ein Harmonium, eine Stereoanlage oder ein Telefon sollen eine Atmosphäre erzeugen, in der die Entstehung der Ambedkarite Shahirs nachempfunden werden kann. Diese Shahirs trugen zur Verbreitung des Geists und der Vision von Ambedkars kastenloser Gesellschaft bei. Auf die üblichen Präsentationskonventionen wie Glaskästen, gelbe Abstandslinien oder Beschriftungen wird in dieser wie auch in anderen Ausstellungen verzichtet. Die Besucher\*innen werden vielmehr dazu aufgefordert, sich für ihre Beteiligung ganz eigene Regeln auszudenken.



*Conflictorium*

PHOTOGRAPHIE: TATHYA MACWAN

*Microsubversions Playbook* ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sich im Rahmen einer künstlerischen Arbeit ein aktives Archiv des täglichen Verfalls aufbauen lässt. Die Ausstellung wurde im Januar 2018 eröffnet und will mit ihren Werken auf den Alltag von Arbeiter\*innen aufmerk-



sam machen. Dazu gehören unter anderem die Holzblocksandalen von Birender Yadav, die Damenbinden mit Seidenfäden und aufgenähten Kristallen von Sarah Naqvi, eine Abendszene nach der täglichen Arbeit vor den Textilfabriken in Bangalore von G. Mahesh oder die Arbeiten von Ranjeeta Kumari, für die er Kopflasten aus Arbeitsmaterialien schafft. Jedes dieser Werke ist in einen Alltag eingebettet. Jedes von ihnen verrät etwas über die persönlichen Standpunkte und Lebensumstände der Künstlerinnen und Künstler. Sie sprechen nicht für, sondern von etwas. Genau darin liegt ihr künstlerischer Wert: in der Gleichzeitigkeit des Zeitgenössischen und des Historischen. Das Museum nimmt bei der Wissenserzeugung keine statische Rolle ein, da dieser Prozess sich über viele Tage erstrecken kann. Jedes Thema wird in der Form einer kontinuierlichen Befragung behandelt, und oftmals wird ein Kunstwerk aus diesem Grund auch von einer Performance begleitet, denn man kann Urheber\*innen von ihrem Kunstwerk, nicht aber Performer\*innen von ihrer Performance losgelöst betrachten.

Wie bereits angemerkt, hatte sich in der Stadt eine Kultur des Schweigens ausgebreitet. Es wäre daher nicht angemessen, das Museum auf das Gebäude zu beschränken, in dem es beheimatet ist. Demzufolge musste das Museum historisches Bewusstsein auf eine Weise demonstrieren, welche die Stadt vom Wert einer Praxis überzeugte, die auf die Erbringung von Beweismitteln abzielt. Der Einsatz kultureller Praktiken durch das Museum musste sich an den Menschen orientieren. Es musste den Nachweis erbringen, dass schon einer kleinen Besuchergruppe im Museum die Berichte über die Gewalt in Kaschmir Beweis genug waren, um eine ganze Gemeinschaft dazu zu bewegen, ihre überlieferten normativen Narrative zu überdenken. Bereits diese kleine Gruppe hatte verstanden, dass historische Narrative nicht das alleinige Vorrecht des Staates sind. Wenn sich dieses Bewusstsein auf viele kleine und informelle Gruppen von Kulturschaffenden übertragen ließe, wäre dies ein, und wenn auch noch so geringer Beitrag dazu, die Last der Beweiserbringung der gesamten Bevölkerung und nicht allein den Überlebenden zu übertragen. Indem wir auf das Spektakel der Darstellung von Gewalt verzichten, können wir unsere Zivilgesellschaft und die Relevanz des Museums erhalten. »Eine Geschichte nur über

ihre Spektakel<sup>8</sup> zu kennen, ist wie eine Kultur nur über eine Reise zu kennen«, so Kirshenblatt-Gimblett (1998).

Das Conflictorium nimmt als Museum langsam Form an. Vermutlich wird es immer einen Konflikt darum geben, ob die Entscheidungen bezüglich der eigenen Praxis im Gegensatz zu dem Anspruch stehen, ein Museum sein zu wollen, und die Praxis wird den Anspruch verändern wie der Anspruch die Praxis.

Im Zuge dieser Kämpfe wird es seine Ausstellungsräume und Gebäude, Kunstwerke und Methoden, Archive und Geschichten, seine Beweismittel und Kultur, seine Teilhaber\*innen und Menschen hoffentlich als blühende Lebenssysteme gegenseitiger Sorge und Anteilnahme bestimmen – in der Überzeugung, dass es die Praxis der Sorge und der Anteilnahme ist, die Gerechtigkeit wieder herstellt.

---

<sup>8</sup> Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. »Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage«, University of California Press, Berkeley and Los Angeles (1998)

Naman P. Ahuja

## Museen kreuzen auf einem neuen Meer der Erzählungen

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Das englische »musings«, was so viel heißt wie Träumerei, ist vielleicht die bessere Ableitung von (den) »Musen«, jenen griechischen Göttinnen, denen die Institution »Museum« ihren Namen verdankt. Die indischen Begriffe für »Museum«, wie *sangrahalaya* (Aufbewahrung, Haus der Sammlung oder des Sammelns) und *ajajibghar* (Haus der Kuriositäten), sind noch nie dem gerecht geworden, was Museen eigentlich am besten können: Geschichten erzählen – und ihren Besuchern ermöglichen, Geschichten zu konstruieren. Wie werden wir die Idee, dass sich in Museen alles um die von ihnen produzierten Erzählungen dreht, weiterentwickeln und neu beleben können? Genau darum geht es in diesem Essay. Wenn wir Museen für Kunst und Archäologie besuchen, das Gebiet, auf das ich mich konzentriere, können wir ihre Erzählungen Geschichte nennen; in Museen für Völkerkunde oder Volkskunst bezeichnen wir sie als Ethnografien; in Museen für moderne und zeitgenössische Kultur als Oral History; in Museen für Naturkunde als fachspezifisches Wissen, das sich mal auf die Insektenkunde richtet, mal auf die Taxonomie der Vögel oder anderer Tiere; im Bereich Gestaltung (sei es Grafik-, Industrie-, Produkt-, Möbel- oder sonstiges Design) als Lernmodule – die Möglichkeiten sind unbegrenzt, je nachdem, welche Art von Museum wir besuchen. Alle diese Museen sind darauf angewiesen, ihre eigenen Geschichten zu kommunizieren, indem sie ihre Sammlungen erforschen und anschließend so kunstvoll arrangieren, dass diese das Publikum in ihren Bann ziehen. Das war (auch wenn etliche Museen dieser Aufgabe nur unzureichend nachkamen) schon im vordigitalen Zeitalter wichtig und ist heute, in der digitalen Medienwelt, erst recht unverzichtbar.

Besucher, das Publikum und Kuratoren entwickeln unterschiedliche Erzählungen. Dieser Essay antwortet auf das Bedürfnis nach Entkolonialisierung, die in einigen (kolonisierenden) Ländern von größerer Relevanz sein mag, während in den ehemals kolonisierten Staaten heute andere Themen ganz oben stehen. Postkoloniale indische Anliegen wie die Zerstörung riesiger Waldbestände und ganzer Lebensräume von Tieren und Menschen, geschlechtsbezogene, kommunalistische und kastenbezogene Gewalt, die Geringschätzung von Arbeit und verschiedene Arten der Marginalisierung sind womöglich drängender, als dass sie von der »Entkolonialisierungserzählung« angemessen behandelt werden könnte. Wird die Entkolonialisierung in der westlichen Bildung und in westlichen Museen jedoch nicht thematisiert, dann bleibt eine Wunde offen und die Grundlage für einen gerechten Ausgleich unerreichbar. Aufgrund der sich wandelnden gesellschaftlichen Wahrnehmung bringt die Gegenreaktion, der sich die westlichen Museen daher gegenübersehen, diese regelmäßig in Verruf. Nur der Mut, die Erzählungen zur Sprache zu bringen, wird dem Museum als Institution seinen Platz an der Spitze des Wissens bewahren. Damit wird die Zwickmühle, in der sich Museen heute befinden, zum Ausgangspunkt der vorliegenden Abhandlung: Wie werden sie angesichts der Tatsache, dass selbst ein schlechter Ruf annehmbarer ist als die Bedeutungslosigkeit, jene Stimmen schützen, von denen sie in Verruf gebracht werden?

Große »Universal Museen« sprechen viele unterschiedliche Interessengruppen an. Um ihnen Geschichten zu verkaufen, müssen die Häuser über große kommunikative Fähigkeiten verfügen und wissen, nach welchen Erzählungen das jeweilige Publikum verlangt; vor allem aber müssen sie die eigenen Sammlungen erforschen. Erst die Geschichten rund um die Objekte verleihen diesen Bedeutung. Zahlreiche für die etablierte Gesellschaft unbequeme Diskurse haben sich genug Gewicht verschafft, um vom Museum nicht länger ignoriert zu werden. Die Bedeutung der in der Institution vorhandenen Objekte zu erhalten, ist ebenso wichtig wie der Erhalt der Sammlung selbst. Die Unabdingbarkeit von Erzählungen, die Relevanz besitzen, steht im Mittelpunkt dieses im Folgenden dreigeteilten Essays.



*Ausstellungsansicht »India and the World«, CSMVS-Museum, Mumbai. Für diese Ausstellung lieh das British Museum 123 Objekte, die mit einer gleichgroßen Anzahl von Objekten indischer Partnermuseen ausgestellt wurden. Das Photo zeigt: »Zwei Mädchen«, Amrita-Sher-Gil, Öl auf Leinwand, 1939, Budapest, Ungarn, 158 x 90 cm, Privatsammlung und Königin Victoria, Holz, ca. 1875-1900 n. Chr., Nigeria, 37 x 12 x 14 cm, British Museum (Af1988,12.1)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

*Der Sammelbegriff »Dekolonisierung« umfasst mittlerweile ein weites Spektrum unterschiedlicher Forderungen, einschließlich der nach Veränderungen in der Vermittlung von Wissen und der Besitzverhältnisse von Werken. Die Gegenüberstellung des Gemäldes »Zwei Mädchen« von Amrita Sher-Gil und der hölzernen Statue von Königin Victoria aus Nigeria diente dem Zweck zu verdeutlichen, dass Kolonisierung und Globalisierung Narrative bezüglich des Besitzes von Wissen, Eigentum und Identität weitgehend de-territorialisiert haben. »Zwei Mädchen« von Sher-Gil, einer bahnbrechenden Künstlerin indisch-ungarischer Herkunft, beschäftigt sich mit Fragen der Freiheit, Gleichheit und Identität in einer globalisierten Welt zu einem Zeitpunkt, als in Europa der Faschismus und in Indien der Nationalismus im Aufstiege begriffen waren. Dieses Werk hat immer einen schwer zu enträtselnden Schatten geworfen, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Dieses Halbdunkel wird hier durch die hölzerne, aus Afrika stammende Statue der Königin Victoria ausgefüllt. Statuen kolonialer Herrschaft wie diese finden sich auf der ganzen Welt in Ländern, die unter britischer Herrschaft standen. Der nigerianische Künstler hat die Königin jedoch im Stil der Holzskulpturen der Yoruba interpretiert.*

## I.

Geschichte zu erzählen, geschieht stets aus der Perspektive des Erzählenden auf die Zeugnisse. Als das Publikum noch homogener war – bürgerlich und größtenteils ein und derselben ethnischen Gruppe zugehörig –, ließ sich diese Bedingung leichter erfüllen. Die entsprechenden Erzählungen sind in einer postkolonialen, feministischen, globalisierten Welt stark unter Beschuss geraten, und doch fällt es den historischen Museen (speziell denen, die Altertümer beherbergen) schwer, die eigenen Erzählungen zu verändern und dabei nicht an Bedeutung zu verlieren. Bei der Herausforderung, die eine globale Publikumsteilhabe an die Museen stellt, geht es darum, wem Geschichte gehört. Dem Sieger oder Mächtigen, wie es üblich war? Oder werden sich die Erzählungen den Geschichten derer zuwenden, die sich einen Besuch im Museum wünschen; die womöglich einst besiegt wurden, um mit ihren Objekten ebenjene Institution namens »Museum« zu füllen? In einem solchen Fall, der überall um uns herum bereits eintritt, müssen Museen auch Mitarbeiter unterschiedlicher ethnischer Herkunft einstellen, um für die vielen Verläufe von Geschichte sprechen zu können, die in ihren Mauern verborgen liegen. Ihr Ziel jedoch, den Sammlungen, die sich einen Raum teilen, auch diskursive Gleichberechtigung angedeihen zu lassen, wird nicht erreicht. Die Tiefe der verfügbaren Forschung zur Vielzahl der Kulturen ist für westliche Öffentlichkeiten überwältigend, sodass das Niveau des offiziellen Narrativs in alte Klischees zurückfällt, die etwas Exotisches, Wunderbares oder Kunstfertiges und von Religion Durchdrungenes anpreisen. Allzu oft finden sich die vielen »Anderen« in Schubladen gepresst und gezwungen, eine Rolle zu spielen, die der aktuellen, vom Establishment festgelegten historischen Agenda gehorcht, oder sie haben lediglich Alibifunktion. Manchmal können diese »anderen« Stimmen unbequem sein. Solange dem Museum die Möglichkeit verwehrt bleibt, seine Funktion zu erfüllen, sprich: das Bewusstsein des Publikums zu erweitern, werden seine vielen anderen Kulturen in ihren Stereotypen gefangen bleiben.

Häufig ist es jedoch so, dass die Art von Objekten, die erforderlich wäre, um die komplexe Geschichte dieser Kulturen zu erzählen, in

westlichen Museen und deren im Geist des 18. oder 19. Jahrhunderts zusammengetragenen Sammlungen gar nicht verfügbar ist. Oder die entsprechende Vergangenheit besitzt womöglich keine Objekte, die Auskunft über sie geben könnten. Man betrachte etwa das sogenannte vedische Zeitalter. Scherben von bemalter Grauware, Schwarz-Rot-Ware und polierter nördlicher Schwarzware sind überaus glanzlose Ausstellungsstücke für die Epoche zwischen 1900 und 800 vor Christus, um die ältesten Sanskrittexte der Welt zu präsentieren. Bild- und Tonmaterial von singenden Priestern dagegen erlaubt eine Oral History von unschätzbarem Wert, die mit größter ethnoarchäologischer Sorgfalt gesammelt wurde. Mündlich überlieferte Geschichte und das Rezitieren alter Literatur bereichern die Erzählung um Aspekte, die die Objekte allein nicht bieten können. Damit öffnet sich das Museumsdepot auf nie da gewesene Weise.

Weil Zeugnisse die Erzählungen von Geschichte herausfordern, muss das Museum die Art und Weise verändern, wie Geschichte gelernt wird. Die Chronologie, das Rückgrat des historischen Museums, neigt dazu, ihre Erzählungen mit der Vorstellung von Fortschritt zu verbinden, die sich anhand von materiellen, mit einem Zuwachs an Logik und Vernunft gekoppelten Artefakten beweisen lässt. Diese Erzählungen messen Religion, Industrialisierung und Urbanisation eine höhere Priorität bei als Pastoralismus, ländlichen Siedlungen und Nomadismus. Letztere passen natürlich nicht zu einem fortschrittlichen Westen, aber auch in Indien, wo die Ausgrenzung und sogar Unsichtbarmachung großer Bevölkerungsgruppen durch die Eliten gang und gäbe war und ist, kommen sie ungelegen. Die indische Geschichte ist voller Geschichten von der Ausrottung jener Wandermönche oder *śramaṇa*, die die Gesellschaft infrage stellten und ihr sogar entsagten, und der Zerstörung von Lebensräumen der Waldbewohner oder *āṭavika*. Die Stärke ihrer inneren Haltung bestand darin, dass sie Materialität, Reichtum und Dinge ablehnten und lernten, mit weniger zu leben und auszukommen. Ihre Geschichte widersetzt sich nicht nur dem Wesen der Aufklärung und der Gesellschaft, die für das Museum eingetreten ist, sondern führt auch zu dem grundsätzlicheren Problem, wie ein Museum wohl jene Zivilisationen darstellen kann, die keine materiellen Spuren hinter-

lassen. Denn letzten Endes beherbergen Museen Dinge, die den natürlichen Verheerungen der Zeit standgehalten haben oder die Unterwerfung der Natur durch den Menschen markieren, unsere Massenbegräbnisse, unseren Müll und unsere Verschwendungssucht – die auch Kennzeichen unserer Errungenschaften sind. Nur dass es jetzt einfacher und sogar geboten ist, Objekten eine andere Einteilung zuzugestehen. Und wie wir alle wissen, leben Museen von Taxonomien: Kategorien von zusammengefassten Ausstellungsstücken, symptomatisch für eine Kultur, ein prägendes Paradigma.

Kategorien wie Klassik, Renaissance und Moderne, hohe und niedere Kunst, volkstümlich und populär wurden durch Untersuchungen, die gezeigt haben, dass wir »aber dies« oder »und das« nicht ausblenden können, bereits destabilisiert. Kein Kanon ist mehr wasserdicht, weil neue Erzählungen die vielen anderen Kulturen abbilden, die parallel dazu verliefen. Im Museum liegen so grundverschiedene Objekte unter einem Dach, dass Wissenschaftler und Kuratoren sehr viel härter daran arbeiten müssen, Bögen zu spannen, die den Objekten die Koexistenz im selben Raum überhaupt ermöglichen. Als ich gebeten wurde, mein Konzeptpapier für eine Ausstellung zur Weltgeschichte zu verfassen, die 2017 in Indien gezeigt wurde, versuchte ich meinen Mitstreitern im British Museum und in indischen Museen ins Bewusstsein zu rufen, dass die Bedeutungen von Geschichte oder die Spuren, die für eine Zivilisation stehen, in ihrer Beschaffenheit sehr verschieden sein und sehr unterschiedliche Prioritäten ausdrücken können:

Gleich zu Beginn muss man verstehen, dass die intellektuelle Grundlage für Ausstellungen zum Thema Globalisierung oder Weltkunst, das Nachdenken über Kunst aus der Perspektive eines Universal Museums und tatsächlich auch das noch größere Unterfangen, aus einer nachaufklärerischen und posthegelianischen Perspektive Überlegungen zur Geschichte als Disziplin anzustellen, in nichtwestlichen Kulturen nicht ohne Weiteres auf Zustimmung stößt oder gar Anwendung findet. Diese Ausstellung muss in einfachen Worten darlegen, wie sie den Begriff »Geschichte« und den Begriff »Weltkunst« definieren will. Wir müssen uns in Erinnerung rufen, dass der bloße Akt des historischen,





*Rahu, der Verschlinger der Zeit*  
Gouache auf Papier, Pahari, 1720-1750 n. Chr., Nurpur,  
Himachal Pradesh, Indien  
14,9 x 10,16 cm, Government Museum and Art Gallery,  
Chandigarh (2153)

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

*Die Linearität historischer Erzählungen kann durch unterschiedliche Vorstellungen von Zeit und Fortschritt in Frage gestellt werden. Auf welche Geschichten wir auch immer besonderes Gewicht legen, die chronologische Struktur des Historischen Museums selbst folgt der Kategorie der Zeit. Was aber geschieht, wenn Zeit nicht mehr als linear aufgefasst wird; wie vermitteln wir dann Geschichten und Geschichte? Manche behaupten, Zeit sei zyklisch, andere, sie sei spiralförmig - und in schwarzen Löchern höre sie überhaupt ganz auf zu existieren. Können wir eine fragmentarische Erzählweise benutzen, um dieselbe Geschichte aus einer anderen Perspektive zu betrachten? Mit Hilfe einer Karte aus einem indischen Tarot-Spiel wollte ich am Ende der Ausstellung *India & the World* eine Reflexion darüber anregen bzw. die Besucher dazu einladen, den kuratorischen Versuch einer Darstellung der Geschichte der Welt in gerade mal acht Kapiteln / Räumen einer kritischen Analyse zu unterziehen. Rahu, der Sonne und Mond, die wichtigsten Instrumente der Messung von Zeit, verschluckt, verursacht Chaos. Die Spielkarte war so positioniert, dass die Besucher beim Verlassen der Ausstellung mit der Frage konfrontiert waren, ob nicht auch andere Geschichten als die, die ihnen gerade gezeigt worden waren, mit ebensolcher Berechtigung hätten erzählt werden können.*



*Kopie einer Ming-Querrolle mit der Darstellung der Beschäftigungen von Hofdamen (Ausschnitt). Seide, ca. 1644-1911 n. Chr., China. Höhe: 33 cm  
British Museum (1902,0606,0.38)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

chronologischen Vergleichens bereits als westliche, hegelianische Annäherung an ein Thema wahrgenommen werden könnte. Diese Herangehensweise ist nur mit Vorbehalten zu übernehmen. Verschiedene Teile der Welt betrachten allein schon das Konzept und die Vorstellung von Geschichte und geschichtlicher Zeit mit anderen Augen. Indien hat bekanntlich Wege gefunden, Erinnerungen und zyklische Zeit auf innovative Weise zurückzubringen, selbst während seines Voranschreitens durch die lineare Zeit. Ein solches Verständnis müsste jede Ausstellung unterfüttern, die danach trachtet, Indien und die Welt mithilfe der Geschichte zu beleuchten.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *India and the World. A History in Nine Stories*, eine Gemeinschaftsproduktion des British Museum, London, des Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, Mumbai, und des Nationalmuseums, Neu-Delhi, 2017. Die Ausstellung präsentierte ungefähr 225 Objekte und wurde von einem Katalog begleitet: *India and the World. A History in Nine Stories*, Gurgaon, Haryana, 2017. Ein Podcast, Naman Ahuja im Gespräch mit Jim Cuno, ist auf verschiedenen Onlineplattformen verfügbar, etwa auf *The Iris. Behind the Scenes at Getty*, <http://blogs.getty.edu/iris/india-the-world-with-curator-naman-ahuja/> (zuletzt aufgerufen am 29.7.2020); ein filmischer Überblick über die Ausstellung findet sich auf YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=GeZ-zU\\_0gnmY](https://www.youtube.com/watch?v=GeZ-zU_0gnmY) (zuletzt aufgerufen am 29.7.2020).



*Schild (dhal) des Maharana Sangram Singh  
Nashornhaut, Mewa, ca. 1730 n. Chr.  
Udaipur, Rajasthan, Indien  
Höhe: 9,7 cm; Durchmesser: 62,5 cm  
Nationalmuseum New Delhi (62.2879)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

*Diese zwei Objekte, die beide aus dem Kontext eines Königshofes stammen, wurden einander gegenübergestellt, um zu verdeutlichen, wie patriarchalische Stereotypen durch die jeweilige Kunst ihrer Zeit bestärkt wurden. Das äußerst maskuline Zeremonialschild des Maharana Sangram Singh von Udaipur ist aus Nashornhaut gefertigt, einem Tier, das durch die Jagd in Rajasthan ausgerottet wurde. In Goldtönen ausgeführt, zeigt es den Maharana bei typisch „männlichen“ Tätigkeiten wie Bogenschießen und der Jagd oder der verstohlen-heimlichen Beobachtung einer badenden Frau, während – was ihre Hauptbeschäftigung gewesen zu sein scheint – die Damen seines Hofes auf ihn warten. Die Ming-Rolle zeigt idealisierte Porträts von Frauen am chinesischen Hof: bei der Pflege des Gartens, in dem sie eingeschlossen sind, beim Spielen eines Musikinstruments, beim Tanzen, Schreiben, Spielen und beim Porträtsitzen – alles Tätigkeiten, die als für Frauen angemessen erachtet wurden. Nicht nur enthüllen diese Objekte stereotype Auffassungen patriarchalischer Gesellschaften, sondern – da königliche und höfische Kulturen weitgehend miteinander verschmolzen – sie weisen auch daraufhin, dass weite Teile der Gesellschaft diese Haltungen und Sichtweisen als vorbildlich ansahen, wodurch sie nur noch weiter verbreitet wurden.*

Vor dem Hintergrund, dass Objekte, die von einer Gemeinschaft wertgeschätzt werden, in einer anderen nicht die gleiche Bedeutung besitzen, lief das kuratorische Bestreben, einander ähnliche oder gleichartige Objekte zu zeigen, Gefahr, Äpfel mit Birnen zu vergleichen. Der zweite an die Ausstellung gestellte Anspruch jedoch war, für Harmonie in einer globalisierten Welt zu werben, um begreiflich zu machen, dass wir alle gleich sind. Alle Menschen haben ähnliche Anliegen und Ausdrucksformen – wir müssen unsere Gemeinsamkeiten sehen. Diese Erzählung zu erhärten (oder jene Bögen zu spannen, von denen ich gerade gesprochen habe), war keine leichte Aufgabe – es gab keine Objekte zum gleichen Thema aus allen Teilen der Welt, die exakt zur selben Zeit angefertigt wurden, um eine solche Teleologie zu ermöglichen. Darum musste dem Publikum stattdessen eine fordernde (oder zumindest aufwühlende) Auswahl von Kontrapunkten präsentiert werden, die in ihrem jeweiligen Ausstellungsraum einen Gegenpol zur dortigen Erzählung bildeten. Und wir gingen sogar so weit, im letzten Ausstellungsabschnitt die Prämisse der gesamten Ausstellung zu hinterfragen. Aufzuzeigen, wie wir uns voneinander unterscheiden und wie diese Verschiedenheit respektiert – und damit Teil des Lebens – werden sollte, wird für die Zukunft, in der multiple Perspektiven ihren je eigenen Raum einfordern werden, zur wahrhaftigeren Option.

Zur besseren Veranschaulichung mag ein konkretes Beispiel helfen. Zur Abteilung »Erste Städte« schufen wir ein Gegengewicht, indem wir Bronzegegenstände aus Waldgebieten zeigten, deren Gemeinschaften die Urbanisation ablehnten. Im Raum, der dem Zeitalter der »Großreiche« und der Militärmacht gewidmet war, stellten wir eine bemerkenswerte Skulptur von Siddhartha auf, wie er seinen fürstlichen Turban zurückweist und so einer militaristischen, Macht und materielle Werte preisenden Gesellschaft den Rücken kehrt, um zu zeigen, dass noch ein anderes Ideal existiert; angesichts der damals stark zunehmenden Ausbreitung buddhistischer Orden manifestierte sich in dieser Geste eine bedeutende Gegenerzählung. Im Abschnitt, der anhand von Münzen demonstrieren sollte, dass »Staat und Glaube« stets miteinander verknüpft sind, störte eine Studie zur Geschichte des chinesischen Geldes, das anders als die Münzen im überwiegenden Rest der Welt ohne

religiöse Bilder auskam, die Harmonie. Die Luxusgegenstände, die im Raum für »Höfische Kulturen« zelebriert wurden, nutzten wir gleichzeitig, um über die Werkzeuge des Patriarchats zu sprechen. Und zum Abschluss stellte die Erzählung des letzten Raums, in dem die »Entfesselte Zeit« im Mittelpunkt stand, das gesamte Konzept einer linearen Präsentation von Geschichte infrage, das sich durch alle Teile der Ausstellung zog. Verschiedenheit und eine Störung der fein säuberlich verpackten »Weltgeschichte«, wie man sie in rund einhundert Objekten in London zu sehen bekam, waren – aus der Perspektive Indiens und von Indern betrachtet – am Ende unausweichlich. Eine Verlagerung des Augenmerks ergibt sich nicht allein aus der Globalisierung und der Tatsache, dass Menschen unterschiedlicher Nationalitäten Museen besuchen, sondern hat noch viele weitere Gründe: Sexualität, Sprache, gesellschaftliche Stellung oder, ganz aktuell, die prekäre Lage des Planeten.

Der Klimawandel hat dem Hohelied auf jene Vorstellungen von »Fortschritt«, die in der Geschichte der Menschheit für Urbanisation, Industrialisierung und Kapitalismus eintraten, den Todesstoß versetzt. Die Weisheit derer, die gelernt haben, sich mit weniger zu begnügen, und an Erkenntnisssystemen ohne materiellen Rückhalt ebenso festhalten wie an Eigenständigkeit und Nachhaltigkeit, ist heute auf die Verfechter der Klimaneutralität übergegangen, deren Ethik der Wiederverwendung, ohne Dinge ersetzen oder wegwerfen zu wollen und riesige ökologische Fußabdrücke zu hinterlassen, Seite an Seite mit den vielen großartigen Objekten ausgestellt werden kann und muss, die üblicherweise ein Museum füllen. Bei all den Stimmen, die heute den Kanon stören, müssen wir jedoch fragen, ob diese Objekte überhaupt noch so großartig erscheinen werden. Können die Museen ihre Bedeutung auch weiterhin aufrechterhalten?

Während wir durch ein Museum gehen, durchschreiten wir eine Vergangenheit, die uns mit ihren Zeugnissen umfängt – vom außergewöhnlichen Fortschritt der Menschheit ebenso wie von ihrer verderbtesten und gramvollsten Geschichte. Der Kolonialismus und die anschließende Globalisierung haben dafür gesorgt, dass Objekte unter-

schiedlicher zeitlicher und räumlicher Herkunft ins Museum gelangt sind und denselben zeitlichen Modus teilen – eine starre, zufällige Gleichzeitigkeit, die Gegenwart getarnt als eine Art Unsterblichkeit, die insbesondere vom Museum verliehen wird. Alles ist gleichzeitig präsent: die Trophäen, die Kolonisierten, die Marginalisierten, die Märtyrer und die Gefangenen; oft ist es das Haus des Siegers, in dem ihre Stimmen zu hören sind. Tote Dinge, die einst ein Leben hatten, finden zu neuer Sprache. Was eigentlich verschwinden sollte, ist jetzt in einer Art Dazwischen auf ewig präsent: weder tot noch lebendig, dank einer ihm zgedachten Erzählung mit historischer Distanz. So kann Ewigkeit erlangen, was für immer tot ist.

Was folglich durch Museen weiterlebt, ist eine Vielzahl von Erzählungen, nicht bloß von Objekten. Die schriftliche oder audiovisuelle Vermittlung zieht sich durch die Sammlung der Objekte wie ein verbindender Leim, der ihnen Bedeutung verleiht – und umgekehrt, wenn es die Objekte sind, die in eine historische Erzählung eingestreut sind. Das Museum der Zukunft wird mit dem zunehmenden Potenzial dieser Fragmente von Texten oder mündlichen Zeugnissen und der Stille zwischen ihnen fertigwerden müssen: Wie sollen sie konserviert und dargeboten werden? Wird die Ethik sie schützen, oder werden Besitzrechte am Veröffentlichungs-, Verbreitungs- oder Transportmedium ihnen den Weg versperren? Werden Geschichte und Stimmen weiterhin unterdrückt werden? Ein Nachdenken über das Museum und seine Erzählungen aus der ethisch überzeugenderen Perspektive des Social Design verschafft uns das notwendige methodologische Gerüst, um kommunikations- und medienwissenschaftliche Ansätze hinzuzuziehen. Darüber hinaus eröffnet es Wege, sich Gedanken über die Sprache und die Bilder zu machen, die Metaphern zu transportieren haben oder das Publikum fesseln.

## II.

Viele Arten von Dingen oder Materialien, die ins ethnologische Archiv Eingang gefunden haben, sind für die Geschichte von Belang: mündliche Zeugnisse etwa, die nicht weniger Beweise liefern als ehemals

Objekte in einem historischen Museum. Die digitale Plattform macht neben einem gewaltigen Zuwachs an Erzählungen für Museen riesige Bibliotheksbestände von einst zugänglich. Das Museum der Zukunft wird auch digitale Daten zutage fördern und ausgraben müssen, um ein Gespür für das 20. und 21. Jahrhundert zu bekommen: Musik, persönliche Aufzeichnungen, Korrespondenz, Bild- und Filmmaterial sind heute überwiegend digital, und ein Großteil der digitalen Materie ist außerordentlich empfindlich. Verschollene Festplatten, vergessene Passwörter für Daten, die nicht auf neuere Plattformen migriert wurden, nicht verfügbare Hardware, um die Daten zu retten, führen zu einer völlig neuen Definition von »Konservierung«, die sowohl die Beherrschung von Computersoftware als auch die Reparatur von Hardware einschließt – Zelluloid, Videobänder, Audiokassetten, Floppy Disks, Mikrochips und jahrzehntealtes optisches Gerät. Damit stößt die konservatorische Tätigkeit von Museen und Bibliotheken, unabhängig von der Kuratation, in neues Terrain vor.

Jeder, der Zugriff auf eine Technik oder ein Medium zur Verbreitung einer Erzählung hat, kann den Anspruch erheben, gehört zu werden. Doch wie in den letzten zehn Jahren zu beobachten war, geht der Trend eher dahin, dass solche Stimmen von den Besitzern der Technologie oder des Mediums, über die sich eine Erzählung verbreiten ließe, erstickt werden. Ein beherrschender Diskurs kann hegemonial, faschistisch, scheinbar überzeugend sein. Und doch erhebt sich mit anhaltender Regelmäßigkeit die stets präsente Stimme derer, die auf Erzählungen zu verfallen wagten, die nicht nur für sie selbst von Bedeutung war, sondern die auch von so vielen Menschen geteilt, beachtet und unterstützt wurden, dass sie die vorherrschende Erzählung permanent infrage stellten. Um also den Ansprüchen standzuhalten, die aus der Notwendigkeit erwachsen, für diese vielen fordernden Stimmen relevant zu bleiben, werden wir Institutionen haben müssen, die bereit sind, den Erzählerinnen und Erzählern, auf die sie sich stützen, den Rücken zu stärken – selbst wenn die Erzählung einen Standpunkt vertritt, der dem Establishment zuwiderläuft, und selbst wenn das Establishment bezahlen muss, um Erzählungen zu ermöglichen, die ihm





Coronation Park, Raqs Media Collective, 2015

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

*Die öffentliche Beseitigung und Beschädigung von Statuen ist ein gegenwärtig überaus aktuelles Thema. Eine solche Handlung hat jedoch eine Geschichte, die mindestens ebenso alt ist wie die Geschichte der Bildproduktion selbst. Die treibende Kraft hinter dem Ikonoklasmus ist die Macht der Bilder, die zeigen können, wie eine ältere Macht überwunden darniederliegt. Nach der Unabhängigkeit 1947 wurden in Bombay die verschiedenen Statuen von Angehörigen der britischen Königsfamilie, der Vize-Könige, Gouverneure und anderer Granden weggepackt und in den Byculla Zoo gebracht. In Delhi wurden sie in Coronation Park abgestellt, wo das Kunst- und Medienkollektiv Raqs von ihnen inspirierte Kunstwerke schuf. In Coronation Park im Nordosten Delhis wurde 1911 von den Briten die »Delhi Durbar« (»Hohtag zu Delhi«) abgehalten, die größte Demonstration imperialer Macht, im Rahmen derer indische Prinzen und die gesamte indische Elite einer nach dem anderen dem Britischen König huldigten. Während der von Okwui Enwezor kuratierten Biennale von Venedig 2015 säumte eine Prozession von Statuen die Wege in den Giardini, angeregt von den vernachlässigten, zerbrochenen Überresten der Bilder jener, die einstmals Macht besessen hatten. Für Raqs Media Collective steht Coronation Park für einen der »Hybris des Ozymander vergleichbaren Hochmut, der im Herzen aller Formen der Macht liegt, einschließlich derer, die gedacht haben, die Sonne würde für sie nie untergehen«. Die Bedeutung oder der narrative Gehalt des Werks von Raqs liegt in der Betonung der Vergänglichkeit und der Verschiebung von Macht, von der das Zerbrechen, die Beiseitigung oder willentliche Vernachlässigung von Statuen Zeugnis ablegen.*



kritisch gegenüberstehen –, solange die Erzählung auf Forschungen beruht und den Bedürfnissen eines nennenswerten Publikums dient.

Während Erzählungen dieser Art geeignet sind, Identitäten ebenso sehr zu prägen wie Objekte es können oder konnten, und sie ihren Platz im Museum einfordern werden, werfen sie doch ganz neue Probleme auf: Kann man sie besitzen oder urheberrechtlich schützen? In einer globalisierten Welt ist über die Gesetze zur gemeinsamen Nutzung ins Netz gestellter Daten gründlich nachzudenken. Können diejenigen, in deren Medium sich eine Erzählung ausdrückt – die Betreiber der Datenbanken von Onlinesammlungen, von Wikipedia, Microsoft, Google und anderen Tools oder Datenspeichern – gezwungen werden, Inhalte einzelnen Anspruchstellern zurückzugeben? Werden die Vereinnahmung und der Besitz von Wissen das Museum vor vorhersehbare Probleme stellen? Werden alte Rückführungskämpfe das Fundament für Ansprüche auf die Befugnis bilden, auch die jüngere Geschichte zu präsentieren? Wer wird Ansprüche vertreten? Eine von den Gesetzen ihres jeweiligen Landes geleitete Person? Wie nachhaltig sind die Ansprüche eines Landes auf den Besitz von Erzählungen?

Die Frage, wie bislang mit der Entkolonialisierung verfahren wurde, lässt sich in dieser Hinsicht nicht als erledigt abtun. Weil eine entschiedene öffentliche Beschäftigung mit dieser Erzählung unterblieb, garte die Sache weiter, und die wütenden Proteste von 2020, in deren Verlauf Statuen auf öffentlichen Plätzen vom Sockel gerissen und Forderungen gestellt wurden, nach Sklavenhändlern und Kolonisatoren benannte Städte umzubenennen, damit die Gesellschaft erkennt, dass »Black Lives Matter«, sind nur symptomatisch für die Tatsache, dass Erzählungen, die schon vor Jahrzehnten umfassend hätten verbreitet werden sollen, eben nicht verbreitet wurden. Entsprechend müssten Museen, wenn sie einen sinnvollen Ansatz wählen wollten, um die Sicherheit ihrer Sammlungsobjekte zu gewährleisten, ausführlicher darlegen, wie die Objekte in ihren Besitz gelangt sind, und mehr aus der Kulturgeschichte machen, die in weit größerer inhaltlicher Tiefe zu erzählen diese ihnen jetzt ermöglichen. Solange Museen die Erzähl- und Ausstellungsstandards, über die sie heute verfügen, nicht publik machen, las-

sen sie zu, dass ihr Besitzrecht an den Objekten angezweifelt wird. Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: Eine Sammlung gut zu behandeln, muss mehr wert sein, als sie nur physisch zu betreuen – ein Museum muss auch deutlich machen, dass die Sammlung von Belang ist.

Besitz leitet mithin nicht nur zur Frage des Besitzens von Objekten über, sondern auch zum erhobenen Besitzanspruch auf die Forschung und die Erzählungen, die die Objekte umgeben oder die von ihnen ermöglicht werden. Der Besitz am physischen Objekt und am Raum, in dem die von ihm ermöglichten Erzählungen präsentiert werden können, können in den Händen einer Institution liegen, die jedoch nicht auch wie selbstverständlich über das Eigentum an der schöpferischen Kraft und Arbeit an der Produktion der vielfältigen Erzählungen rund um das Objekt verfügt. Dies lenkt die Aufmerksamkeit verstärkt auf den Erzähler, Forscher, Kurator und Autor – unseren *vidyādhara* (Sanskrit für Wissensträger, üblicherweise dargestellt als halbgöttliches Wesen zwischen Himmel und Erde). Die Möglichkeit, Plagiate und übernommene Formulierungen mit digitalen Mitteln aufzuspüren, löst das alte Dilemma, wonach Ideen eines Wissenschaftlers raubkopiert und von einem größeren Verlag oder Museum besser kommuniziert werden, vollständig auf, da sich die Quellen anhand einer digitalen Spur zurückverfolgen lassen. Es wäre ein Fehler zu glauben, dass die schnelle, Aufmerksamkeit heischende Plattform für Kurztex te, die auf eine moderne Leserschaft zugeschnitten ist, die Notwendigkeit der präzisen Zitation ausmerzen würde. Im Gegenteil, die Digitalität erleichtert den Zugang zum Zitieren erheblich, und neben dem Ansporn, zu forschen und Geschichtstexte zu verfassen, werden Museen für ihre eigenen Ausführungen Verantwortung übernehmen müssen. Dementsprechend zahlreich sind die Aspekte der Verwaltung und Handhabung von Geschichte, die auch in Zukunft jedes Museum beunruhigen werden, das nicht die Unabhängigkeit besitzt, seinen Anspruch auf Bedeutsamkeit zu verteidigen.

In einer Zeit der planetaren Bedrohung wird die bloße Existenz von Museen infrage gestellt. Wir denken auch über die sehr reale Möglichkeit nach, dass Objekte aufgrund von Bedrohungen aller Art, sozial und klimatisch, aus Sicherheitsgründen weggeschlossen werden müs-

sen – oder weil sich die Bedrohungen gegen die Menschen richten, die diese Museen besuchen oder in ihnen arbeiten. Unsere Geschichte und unser Erbe werden dann darauf vertrauen müssen, auf andere Weise als durch physische oder tatsächliche Betrachtung von Artefakten geteilt zu werden. Das Virtuelle jedoch ist sogar noch stärker auf das Wort angewiesen, denn es sind die Narrative, in denen der Mensch nach Informationen über die Objekte sucht. Der Mut, diese Erzählungen zu artikulieren, wird die Bedeutung des Museums und seiner Objekte erhalten.

### III. FAZIT

Was verheißt die Zukunft eines Museums, wenn die Institution auf einem Meer der Erzählungen – dem *Kathāsaritsāgara* – die Segel setzt? In schneller, kerniger Sprache, einem (weiter unten beschriebenen) *paiśācyā*-Pentameter, wenn man so will, müssen Kuratoren oder Erzähler wie himmlische *vidyādhara* ihre pluralen Zuhörerschaften anlocken, jeden Cliffhanger mit *vismaya* und *āścayra* – Staunen und Neugier – vortragen und diese Dichtungen oder *rasa* mit juwelenbesetzten Illustrationen von kunstvoll präsentierten Objekten bereichern. Wir mögen keinen Zugang zum wirklichen Objekt haben, doch was wir bekommen, ist ein *ābhāsa*, ein Spiegelbild des Objekts, ein Anschein. Womöglich werden wir nicht einmal mehr Objekte haben, die uns echtes, empirisches Wissen oder *jñāna* vermitteln, doch es wird Erzählungen geben, die das Publikum mit der geistreichen Arbeit des Menschen inspirieren. Die Zunahme von Binnenerzählungen deutet auf ein allgemeines kakophonisches Chaos hin: Jeder *vidyādhara* wird die ihm zur Verfügung stehenden Verführungskünste nutzen, um sich und seine Erzählungen von den anderen abzuheben. Fluten und Feuer mögen alle Materie und Substanz auslöschen, doch irgendwo im Äther wird die Energie ihrer vielen Erzählungen überleben.



Seiten aus Professor Munakatas Abenteuer im British Museum von Hoshino Yukinobu, Veröffentlicht vom British Museum 2011.

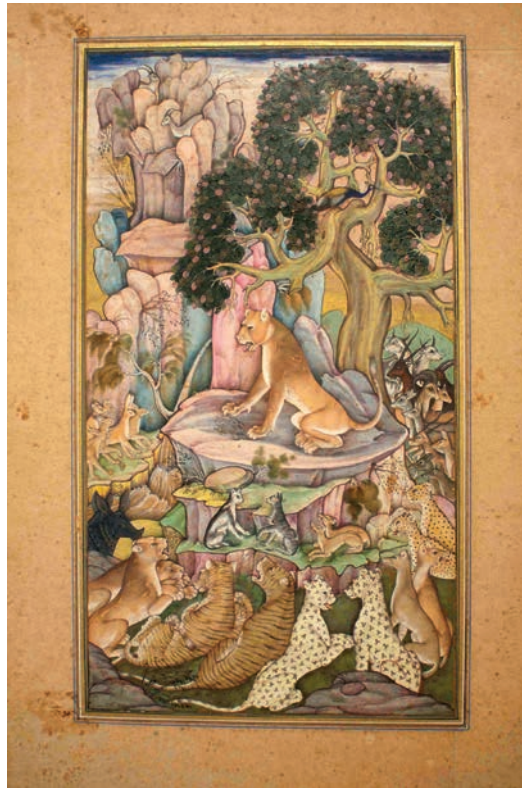
ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

## NACHSCHRIFT: EINE GLOSSE

Haben sich Erzähler oder Historiker in der Vergangenheit Indiens diesen Fragen gestellt? Welche Lösungen haben sie entwickelt? Als Nachbemerkerung zum vorliegenden Essay möchte ich die Aufmerksamkeit auf einige Metaphern und Kunstgriffe lenken, die zum Handwerkszeug alter indischer Erzähler gehörten. Wohlwissend, dass alles Materielle vergänglich ist, standen auch sie vor der Aufgabe, ihre Zeugnisse so abzulegen, dass man sie nicht leicht würde auslöschen können. Also verpackten sie Geschichte in Mythen und erkannten zudem, dass sich die wichtigsten Lehren in Form von Märchen vermitteln ließen. Die Überschrift meines Essays spielt mit dem Titel eines mittelalterlichen indischen Epos namens *Kathāsaritsāgara*, was im Wortsinn einen mit Erzählungen angereicherten Ozean bezeichnet.

*Professor Munakatas Abenteuer im British Museum ist ein Manga, das 2011 vom British Museum veröffentlicht wurde. Mangas behandeln oft schwierige Themen im verführerischen Format des Comic-Buchs, und hier wird direkt auf die Position des British Museums zu Fragen der Rückgabe von Werken und der Dekolonisierung Bezug genommen. Professor Munakata ist ein Gelehrter aus Japan, dem Gegner Englands während WW II. Er rettet das British Museum vor einem militanten Inder, der angesichts des Ausbleibens von Maßnahmen der Restitution, Repatriierung oder zumindest Reparation für den Verlust, den Indien an Reichtum und kulturellen Gütern zu erleiden hatte, auf Rache sinnt. Addis Singh steckt mit Laura Nielson unter einer Decke, der Nachfahrin jener Franzosen, die sich während der Französisch-Englischen Kriege ungerecht behandelt fühlten. Das Symbol dieser Benachteiligung ist der Rosetta-Stein, ein Schlüssel zum Verständnis der Sprachen der Welt, den George III. Napoleon wegnahm und im British Museum als einen seiner größten Schätze ausstellte. Die Geschichte belegt, dass zwei alte koloniale Diebe sich immer noch über ihr Raubgut streiten können. Am Ende der Geschichte wird das British Museum dargestellt, wie es die Bildung aller Nationen zu seiner Pflicht und Hauptaufgabe erklärt, obwohl es der Verantwortung nicht gewachsen ist. Die Geschichte erhält eine menschliche Note, wenn am Ende das Erbe der Plünderung mit der Obsession der Kuratoren kontrastiert wird, die sich in den Dienst der Sammlungen und der Bildung stellen wollen.*





Die Mutter des König der Löwen hilft ihrem Sohn, indem sie zu den anderen Tieren des Dschungels spricht.

*Ein Blatt von Iyar i Danish, gemalt von Farrukh Chela für König Akbar in Lahore 1596 n. Chr., aus der Sammlung des Bharat Kala Bhavan, Varanasi: (Acc. No.9069/6).*

ABBILDUNG COURTESY: NAMAN P AHUJA, 2012.

*Der König der Löwen, genannt Pinglak im Sanskrit-Epos Panchatantra, tötete den gläubigen Ochs Shanzabah (Sanjeewak auf Sanskrit) aufgrund der Falschinformation durch seinen Minister Damnah (Dammak auf Sanskrit). Schlimmer noch, der böswillige Damnah war derart schlau und wortgewandt, dass der König außerstande war, ihn zu maßregeln. Die Königmutter, die die Wahrheit kannte und sich nicht einwickeln ließ, nahm die Angelegenheit selbst in die Hand, informierte den Hof und – mittels Gegenspionage – brachte die Wahrheit zum Vorschein. – Diese alten Tierfabeln wanderten in alle Kontinente und wurden in alle großen Sprachen übersetzt. Sie wurden vom Altertum bis zum heutigen Tag zur Erziehung von Kindern benutzt, ob nun auf*

Das *Kathāsaritsāgara* wurde im 11. Jahrhundert von Somadeva in leichter, aber einprägsamer Versdichtung und einem pentametrischen Versmaß verfasst, das sich *paiśācyā* nennt. *Paiśācyā* bedeutet »von den *piśāca*«, Bewohnern der Hölle oder Unterwelt. Halbgöttliche Wesen, die in der indischen Mythologie in diesen Zwischenreichen leben, gelten als Agenten der Verwandlung, die Menschen sowohl buchstäblich als auch geistig von einem Reich ins andere transportieren. Zu ihnen zählen auch die *vidyādhara* oder Träger des Wissens, da das Wissen einen Menschen verwandelt. Ihre *paiśācyā*-Verse für Kinder (und Erwachsene) reimen sich daher im warnenden Rhythmus des unausweichlichen Schicksals oder Gerichts, das sich in den frühen, prägenden Jahren in den Geist einbrennt. Seine Geschichten drehen sich oft bewusst um die nicht so Bewanderten, die nicht so Reichen, und zwingen den Zuhörer zum Kampf mit Fragen von Skrupeln und Moral – zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Othering, der Abgrenzung von anderen.

Das *Kathāsaritsāgara* enthält fantastische Märchen, die eng mit anderen Märchensammlungen überall auf der Welt verwandt sind. Sein Studium ergibt ein außergewöhnliches Geflecht, das Kinder in aller Welt

*Sanskrit in den Panchatantra, in den buddhistischen Jatakas, in den arabischsprachigen Kalila wa Dimna oder den persischen Anwār i-Sohaylī. In Europa zeichneten die Brüder Grimm einige dieser Fabeln auf, und manche reichen zurück bis zu Aesop. Aesop – wahrscheinlich ein Äthioper aus Nahost – schrieb auf Griechisch. Afrikanische Sklaven benutzten die moralischen Erzählungen als ihre Literatur. Die Texte erfuhren unzählige Iterationen, und es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass keine zwei Versionen identisch miteinander sind. Was diese Geschichten für ihre neuen Umgebungen und Zuhörer bedeutsam machte, waren die Bedeutungs- und Schwerpunktverschiebungen. 1588 beauftragte König Akbar Abu'l-Fa l, eine konzise Version mit dem Titel 'Īr-e dāneš herzustellen, aus der diese Illustration stammt. Die Bedeutung dieses Textes zur Vermittlung von Wort- und Sprachkenntnissen und Kommunikationsfähigkeiten, ist von Lehrern über Jahrhunderte hinweg gepriesen worden. Er wurde sogar für die Aufnahmeprüfung für den Indischen Öffentlichen Dienst und die indische Armee während der Kolonialzeit benutzt, bevor die Union Public Service Commission den Lehrplan vereinfachte.*

zu Ethik und Moral angeleitet hat und sogar als pädagogisches Mittel eingesetzt wurde – im Arabischen als *Kalīla wa Dimna* (auf Altspanisch *Calila e Dimna*) und im Persischen als *Anwār-i Sohaylī*. In Europa katalogisierten die Grimms viele solcher Märchen und stellten fest, dass einige bis zu Äsop zurückreichten. Äsop, der vermutlich aus Ägypten oder dem Nahen Osten stammte, schrieb auf Griechisch. Letzten Endes stecken hinter Erzählungen immer andere Erzählungen – und jede ist ein Ausdruck von Geschichte.

Das *Kathāsaritsāgara* nimmt außerdem für sich in Anspruch, aus der deutlich älteren, heute verlorenen *Brhatkathā* hervorgegangen zu sein. Diese ist in Form und Aufbau dem Grunde nach mit den buddhistischen *Jātaka* (den Wiedergeburtsgeschichten des Buddha) und den Erzählungen des brahmanischen *Pañcatantra* verwandt. Niemand weiß genau, was zuerst da war: die brahmanische oder die buddhistische Fassung. Die materielle Kultur, um die herum jede dieser Geschichten konstruiert wurde, hat sich nicht erhalten, doch die Geschichten selbst beeinflussen und erziehen bis heute. Und noch heute liefern sie Stoffe für die Globalisierung, versorgen uns mit dem Vokabular dessen, was wir als unsere Sprache und Muttersprache betrachten, was wir schätzen, wonach wir uns verhalten. Dies also sind Erzählungen, die Tragweite besitzen.

Der zweite konzeptionelle Rahmen, von dem ich annehme, dass dieser Essay (und das vorliegende Buch selbst) mit ihm spielen, betrifft nicht nur die Definition von Geschichte, sondern vor allem die Frage, worin genau die Tätigkeit des Historikers besteht. Jede Geschichtsschreibung ist eine Interpretation der Vergangenheit, um dieser für die jeweilige Gegenwart Bedeutung zu verleihen. Die Einladung jedoch, zu dem hier vorliegenden Band einen Beitrag zu liefern, ist auch eine Herausforderung, wird doch ein Kunsthistoriker, dessen Blick in die Vergangenheit geht, gebeten, über die Zukunft zu schreiben. T. S. Eliot (1888–1965) hat einmal gesagt: »Jetzige Zeit und vergangene Zeit / Sind vielleicht gegenwärtig in künftiger Zeit / Und die künftige Zeit enthalten in der vergangenen.« Diese Idee wurde von den indischen Historikern der Vergangenheit, die in einer Gattung namens *itihāsa* schrieben, offen-



sichtlich wohlverstanden. Einer der Schlüsseltexte dieser Gattung ist im *Vishnupurana* enthalten, einer wahrscheinlich im 3. oder 4. Jahrhundert verfassten Lobpreisung der Hindugottheit Vishnu, und heißt *Vamśānucarita*.

Darin werden die verschiedenen *manu* behandelt, die im fernen Altertum herrschten. Wer ist ein *manu*? Einem Adam oder Noah ähnlich, kamen *manu* in jedem Zeitalter vor, und in den *itihāsa* führen die meisten königlichen Familien des Mittelalters ihren Stammbaum auf einen *manu* zurück. Der Text listet diese in der Vergangenheitsform auf. Anschließend aber wechselt er von der Vergangenheit ins Futur und gibt an, die beschriebenen Ereignisse vorauszusagen. Diese korrespondieren interessanterweise mit den Namen von Königen zwischen dem 4. Jahrhundert vor und dem 4. Jahrhundert nach Christus, demselben Zeitraum, den die Autoren als ihre Gegenwart erlebten. Kann das ein Anzeichen für den Hochmut des indischen Historikers sein, des Lenkers der Erzählung? Spiegelt es sein Vergangenheitsbewusstsein wider, um daraus die Zukunft zu formen? Macht ein Museum etwas Ähnliches: Zeigt es uns, wie Romila Thapar sagt, »die Vergangenheit, die vor uns liegt«?<sup>2</sup>

Der Autor des *itihāsa* greift zu einem ungewöhnlichen literarischen Mittel, wenn er von der Vergangenheit ins Futur umschaltet, indem er sich selbst irgendwo in der Mitte zwischen einer mythischen Vergangenheit und einer dokumentierten oder erforschten Geschichte verortet. Was in der dokumentierbaren Zeit geschieht, erscheint im Futur. Der Historiker hat also die Idee, nach der vergangene Zeit in künftiger Zeit enthalten ist, wörtlich genommen – ganz so, wie es das vorliegende Buch zum Museum der Zukunft fordert, das von Vergangenheitshistorikern geschrieben wird. Über Vergangenheit und Gegenwart in der Form von Prophezeiungen zu schreiben, reduziert die Erzählung nicht auf bloße Mythologie und Science-Fiction, sondern versetzt den Autor

---

<sup>2</sup> Romila Thapar, *Cultural Pasts. Essays in Early Indian History*, Neu-Delhi 2000, S. 166; dies., *The Past Before Us. Historical Traditions of Early North India*, Cambridge, MA, 2013.

in die Lage, einen Raum außerhalb der Grenzen der Zeit einzufangen, der sich für uns in jeder geschichtlichen Zeit neu erfinden und verpacken lässt und von der Gegenwart geprägt wird, in der sich der Historiker befindet.

Zum Dritten umfassen die Systeme der indischen Ästhetik, aus denen sich die Kunstgeschichte speist, schließlich auch Betrachtungen über die Funktion von Kunst und Literatur: Was tun sie, wie funktionieren sie? Zu diesen Konzepten zählt *ābhāsa*, der bloße Schein – nicht der wirkliche Gegenstand, aber absolut imstande, einer Person anhand dieser Spiegelung des Realen dessen *rasa* zu vermitteln, seinen sinnlichen Geschmack. Staunen und Neugier (*vismaya* und *āścayra*) sind nicht unbedingt die höchsten emotionalen Zustände, aber schon deshalb unverzichtbar, weil sie uns für den Übergang in alle anderen Zustände überhaupt erst empfänglich machen.

*Paiśācyā*, *itihāsa*, *ābhāsa* – diese drei indischen Begriffe habe ich herangezogen, weil es im vorliegenden Essay genau darum geht: die Bedeutung des Erzählens um des Objekts und des Museums willen, die Rolle des Erzählenden und die für die Erzählung verwendeten Mittel – alles, wie in der Einleitung angegeben, im Dienst der Geschichte. Indem ich sie miteinander verband, wagte ich ein Fazit in ihrem Sinne.

*Parul Dave Mukherji*

# Sprechende Besen und stumme Statuen: Hin zu einer Entkolonialisierung von Museen

Aus dem Englischen von Alexandra Titze-Grabec

Einen Besen zu benutzen, ist eine große Kunst. Wo bewahrt man ihn auf? Wie benutzt man ihn? Welche Art von Besen verwendet man für welche Art von Oberfläche? Muss man sich bücken, um ihn zu verwenden, oder steht man aufrecht? ... All diese Fragen müssen sich im Herzen eines Künstlers stellen.

Mahatma Gandhi in einem Brief an Devi Prasad<sup>1</sup>

Es mag allzu einfach erscheinen, einen Bogen von Gandhis Aufwertung eines Besens in seiner Darstellung eines idealen Künstlers von 1945 bis hin zu Arvind Kejriwal zu schlagen, der 2013 den Besen als politisches Logo für seine Partei Aam Admi wählte.<sup>2</sup> Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass der *jhadoo* oder Besen als eindringliche Allegorie einen wunden Punkt in Politik und Kulturpolitik des Landes berührte. Die Untersuchung seines Vorhandenseins oder Nichtvorhandenseins in Museen eröffnet möglicherweise eine bislang unterdrückte Fragestellung im kritischen Diskurs von Kunstgeschichte und Museumswissenschaften.

---

<sup>1</sup> Ich danke Naman P. Ahuja dafür, dass er mich auf Gandhis Brief an Devi Prasad aufmerksam gemacht hat. Abdruck und Übersetzung dieses Briefs (vom selben Autor) findet sich in: Ders. »Crafts as an Ideal«, in: *Indian Ceramics: History and Practice*, Marg, Nr. 2, Bd. 69, 2017, S. 31.

<sup>2</sup> Arvind Kejriwal ist seit Februar 2015, als seine Partei Aam Admi an die Macht gelangte, Ministerpräsident von Delhi. Am 1. August 2013 bestätigte die Wahlkommission den Besen als Wahlsymbol der Partei. Das Symbol steht nicht nur für die Würde von Arbeit, sondern auch für das Ziel der Partei, die indische Politik von der Korruption zu »säubern«.

Museen in Indien – ein Erbe von europäischer Aufklärung und Kolonialisierung – sehen sich mit einer Krise der Irrelevanz konfrontiert. Es ist weniger der Mangel an Mäzenatentum und Infrastruktur, der neben dem Problem, relevante Narrative zu formulieren, sich als Schwierigkeit darstellt, als vielmehr die mangelhafte Auseinandersetzung mit der Herausforderung, das Museum zu entkolonialisieren. Wenn Museen sich für die Zukunft neu erfinden müssen, dann umfasst die Dekolonisierung mehr als nur eine Absage an koloniales Denken und kulturellen Nationalismus. Denkt man an ein Museum der Zukunft, dann muss man auch »eine moderne Zukunft, in der eine Gemeinschaft wieder vorstellbar ist«<sup>3</sup>, ins Auge fassen. In Indien, wie auch andernorts, kann sich keine Vorstellung dieser Gemeinschaft entwickeln, ohne eine kritische Auseinandersetzung mit Gleichwertigkeit in ästhetischer und politischer Repräsentation; ein Thema, das eine Ästhetik oder Musealisierung eines Besens potenziell eröffnet.

Es ist genau diese Art von Auseinandersetzung mit kultureller und sozialer Gleichwertigkeit – die möglicherweise sogar den Weg für emanzipierte Zuschauer<sup>4</sup> ebnen könnte –, die meiner vielleicht merkwürdig anmutenden Gegenüberstellung zweier Ausstellungen Sinn verleiht, nämlich der temporären Schau *India and the World*, die 2019 in Mumbai stattfand, und der Dauerausstellung im Volkskundemuseum Arna Jharna bei Jodhpur, Rajasthan. *India and the World* war eine großangelegte, transnationale Ausstellung, die eine institutionelle Zusammen-

---

<sup>3</sup> Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London 1989, S. 35. Moderne Zukunft und deren Assoziation mit Gemeinschaft ist ein bedeutender Punkt in meinem Artikel, und ich möchte, indem ich auf Williams verweise, auf einem nicht-traditionalistischen Sinn von Gemeinschaft bestehen, der eine Abweichung vom Modell von A. K. Coomaraswamy darstellt. Letzteres stellte eine der Bürden des kulturellen Nationalismus und seiner rückschrittlichen Politik dar.

<sup>4</sup> Ich bezog die Vorstellung des »emanzipierten Zuschauers« vom französischen Denker Jacques Rancière, um die Widersprüche in Frage zu stellen, welche die nationalistische und postkoloniale Debatte in Indien zum Thema Staatsbürger beherrschen, was Aktivität und Passivität, Individualität und Gemeinschaft, Ignoranz und Wissen betrifft.



*Der Townley Diskuswerfer unter der Kuppel  
flankiert von Hanuman und Fliegender Figur in der Ausstellung  
India & the World, CSMVS, Mumbai,  
2019.*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA



*Besen für Innenräume im Arna Jharna: The Thar Desert Museum  
bei Jodhpur, Rajasthan.*

ABBILDUNG COURTESY RUSTOM BHARUCHA/ARNA JHARNA: THE THAR  
DESERT MUSEUM

arbeit zwischen dem British Museum, London, und nationalen sowie regionalen indischen Museen umfasste. Ziel dieser Ausstellung, die sich von der Urgeschichte bis in die Gegenwart erstreckte, war es, das Publikum anzuregen, Indiens Rolle in der Weltgeschichte zu überdenken. Das Arna Jharna Museum wiederum wurde von Komal Kothari konzipiert, einem renommierten Volkskundler und Musikethnologen, der die Idee hatte, dem Besen ein ganzes Museum zu widmen. Dieses Museum war Teil seines umfassenderen Projektes der Kontextualisierung und Humanisierung der volkskundlichen Beschäftigung mit der ländlichen Bevölkerung als Menschen und nicht als Ausstellungsobjekte.<sup>5</sup>

Die Inkongruenz des Vergleichs mag den Lesern wie ein »zufälliges Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch«<sup>6</sup> erscheinen, ein surrealistisches Gedankenexperiment, das zwei völlig widersprüchliche Realitäten zu vereinen versuchte, um so die konditionierte Wahrnehmung von Realität der Betrachter wachzurütteln. Dekolonisierung benötigt eine Erschütterung dieser Art, um erlerntes Wissen umzukehren. Der Schockeffekt entspringt der Tatsache, dass uns diese beiden Ausstellungen eine Gegenüberstellung konträrer Wirklichkeiten ermöglichen: Bei der Ausstellung in Mumbai geht es in erster Linie um die ikonischen Statuen und Artefakte, die in Nationalmuseen geschätzt und bewahrt werden, wohingegen das Museum in Jodhpur alltägliche Besen oder *jadhoos* nicht nur in Sammlerstücke und museale Artefakte verwandelt, sondern auch in »Gefäße« für diese Gegensätze, für Reinheit und Verschmut-

---

<sup>5</sup> Vishal Pratap Singh Deo, »The Oral Historian from Borunda: Komal Kothari«, in: *Sahapedia*, [www.sahapedia.org](http://www.sahapedia.org) › the-oral-historian-borunda-komal-kothari [aufgerufen am 8. November 2017]

<sup>6</sup> Shane McCorristine, »Lautréamont and the Haunting of Surrealism«. Der Autor bezieht sich darauf, wie tief André Breton, der Begründer des französischen Surrealismus, von einem französischen Dichter des 19. Jahrhunderts – dem Comte de Lautréamont – beeinflusst war, im Besonderen, was die dichterische Bezugnahme auf eine Nähmaschine und einen Regenschirm angeht, während der Lektüre von dessen »Les Chantes de Maldoror«, S. 34, in: *Collegium, Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5, Helsinki 2009, S. 31–49.

zung und in »erzählende Gegenstände«, die unterdrückte Geschichten über sich selbst enthüllen.

Trotz ihrer unüberwindlichen Unterschiede gehören beide Ausstellungen in das 21. Jahrhundert, das von widersprüchlichen Voraussetzungen für Globalisierung und Nationalismus einerseits und der Vorherrschaft des Volkskundlichen und des Regionalen andererseits geformt wurde. Wessen Gleichwertigkeit oder Gleichberechtigung steht in dieser spannungsgeladenen Umgebung nun auf dem Spiel – jene der Kuratoren, des Publikums oder der Institutionen?

Ehe wir fortfahren, müssen wir klarstellen, was wir unter kritischer Auseinandersetzung mit Kulturpolitik zum Thema Gleichwertigkeit verstehen, besonders da diese beiden Ausstellungen so ungleich sind. Gleichzeitig sollte klargestellt werden, dass Dekolonisierung keine puristische Rückkehr zu irgendeiner Art vergangener ursprünglicher intellektueller Diskurse darstellt, sondern vielmehr ein konzeptuelles Springen durch verschiedene Wissenssysteme, um so ein Gefühl für das Gegenwärtige zu erhalten. Zu Beginn möchte ich ein neues Kritikmodell vorschlagen, das mit einem weniger ängstlichen Komparatismus arbeitet: Nehmen wir hier zum Beispiel meine Hinwendung zur »ästhetischen Gleichwertigkeit«. Während Jacques Rancière und Boris Groys das Konzept innerhalb des europäischen Kontexts vorschlugen, empfinde ich es als Herausforderung, seine Relevanz in Indien in Betracht zu ziehen. Wie soll man gleiche ästhetische Rechte neu überdenken, angesichts der aktuellen Situation in Indien, wenn doch die Grundlage für politische Gleichberechtigung, die in seiner Verfassung verankert ist, untergraben wird? Diese Frage hat eine lange Geschichte auf dem Subkontinent, mit seiner weit zurück reichenden Tradition von sozialer Ungleichheit – eine Tatsache, welche die Verfassung in Betracht ziehen musste, um die Gleichberechtigung ihrer Bürgerinnen und Bürger zu gewährleisten.

Es gibt jedoch noch eine andere Art von Gleichberechtigung oder Gleichwertigkeit, die ich als diskursive Gleichwertigkeit bezeichnen möchte, was als schwer fassbares Konzept erscheinen mag. Sie umfasst je nach Bezugsfeld konfligierende Interpretationen und kann

im Zusammenhang mit dem Kolonialismus gesehen werden. Der Kolonialismus erfüllte, aufgrund der ungleichen Beziehung zwischen den Wissenssystemen der Kolonisatoren und jenen der Kolonisierten, die Voraussetzungen der diskursiven Gleichwertigkeit nicht; eine Situation, die selbst mit dem Einsetzen des postkolonialen Diskurses nicht vollständig beseitigt wurde. Das Problem diskursiver Gleichwertigkeit setzt sich selbst heute noch weiter fort und verleiht erst relativ kürzlich entstandenen und bereits belasteten Begriffen wie dem des globalen Nordens und des globalen Südens Bedeutung. Das Konzept der diskursiven Gleichwertigkeit ist besonders zweckdienlich bei der Erkundung der konzeptuellen Setzungen, die eine transnationale Ausstellung wie *India and the World* bestimmen, sowie deren scheinbare Aufhebung im Arna Jharna Museum.<sup>7</sup>

Tatsächlich waren die Forderungen nach diskursiver Gleichberechtigung Teil der meisten kolonialen Theorien, die den Kulturnationalismus im 20. Jahrhundert geformt haben, selbst vor der Unabhängigkeit, und setzten sich bis zum Ende des Jahrhunderts fort. Die traditionellen Begriffe »desi« und »margi« und ihre moderne Wiederverwendung sind ein Beispiel für die Bemühung indischer Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker, eurozentrische Konzepte in Frage zu stellen. Angesichts der komplexen Natur meiner Gegenüberstellung der beiden Ausstellungen möchte ich meine argumentativen Linien, die drei zusammenhängende Prinzipien beinhalten, noch einmal verdeutlichen, nämlich »ästhetische Gleichwertigkeit«, »diskursive Gleichwertigkeit« sowie die Kategorien »desi« und »margi«. Der erste Begriff, der von Boris Groys und Jacques Rancière geprägt wurde, wird als Provokation und als konzeptionelle Metapher benutzt, um Ungleichheit in verschiedenen Registern zu

---

<sup>7</sup> Dieses Prinzip der diskursiven Gleichwertigkeit wurde von verschiedenen indischen Kuratoren zur Anwendung gebracht: Jyotindra Jain im Kunsthandwerksmuseum und in zahlreichen von ihm kuratierten Ausstellungen; Rustom Bharucha und Komal Kothari in Arna Jharna, sowie Naman Ahuja. Die Eingriffe von Letzterem und der Einsatz dieses Prinzips wird ganz klar deutlich in seinen Ausstellungen, wie z. B. *The Body in Indian Art* (2013), wo er alleine als Kurator tätig war, wohingegen er bei *India and the World* (2018) Mitkurator war.



untersuchen. Der zweite Begriff, »diskursive Gleichwertigkeit« – mein eigener Vorschlag – ist eines dieser Register, um Übersetzbarkeit über konzeptuelle Rahmenbedingungen hinweg zu verstehen; und schließlich die Kategorien »desi« und »margi«, die moderne Ideologen und Kulturtheoretiker aus der klassischen Sanskrit-Ästhetik bezogen haben, um sich mit der kulturellen und politischen Ungleichheit ihrer eigenen Zeit auseinanderzusetzen.

Wir wollen nun jedes dieser Prinzipien im Detail betrachten. Nehmen wir zum Beispiel Groys Vorschlag der ästhetischen Gleichwertigkeit und die Art und Weise, wie sie eine Gegenüberstellung der Politik der Ästhetik und der Ästhetik der Politik ermöglicht. Er verbindet die ästhetische Gleichwertigkeit mit dem Konzept der europäischen Avantgarde auf eine Art und Weise, in der die Frage sozialer Gleichheit gleichsam auf die Gleichstellung der Medien übertragen wurde.

»Die Kunstwelt sollte als sozial kodifizierte Manifestation der grundlegenden Gleichheit aller visuellen Formen, Gegenstände und Medien betrachtet werden. Nur unter dieser Voraussetzung der grundlegenden ästhetischen Gleichwertigkeit aller Kunstwerke kann jedes Werturteil, jede Ausschließung oder Einschließung potenziell als Ergebnis eines heteronomen Eindringens in die autonome Sphäre der Kunst erkannt werden – [...]«<sup>8</sup>

Als der französische Künstler Marcel Duchamp zum Beispiel seine Readymades schuf (1913),<sup>9</sup> behauptete er, dass sich jedes Material oder jeder Gegenstand aus unserer täglichen Lebenswelt als Kandidat für Kunst qualifizieren könne, und sprach sich für ihre Gleichwertigkeit mit moderner Kunst aus. Sein berühmter *Fountain* (1917), für den Duchamp ein Urinal auf einem Podest platzierte, sollte womöglich die Hierarchien zwischen den verschiedenen Genres (Stillleben, Porträt, Historiengemälde, etc.) und Materialien (Marmor, Holz, Stein, Ton, etc.), wie sie von den Kunstakademien vertreten wurden, mit einem

---

<sup>8</sup> Boris Groys, *Art and Power*, Cambridge, Mass./London 2008, S. 14.

<sup>9</sup> Oft gilt Duchamps *Fahrrad-Rad* von 1913, ein umgedrehtes Fahrrad-Rad, das auf einem Hocker montiert wurde, als erstes Readymade. Daraufhin wurde auch der Begriff »Readymade« geprägt.

Handstreich auslöschen. Es schien, als stünde ästhetische oder materielle Gleichwertigkeit, die alle Medien oder Materialien als gleichrangig zur Herstellung eines Kunstwerkes erachtet, als Allegorie für soziale Gleichstellung.

Was, wenn ästhetische Gleichwertigkeit als konzeptionelle Metapher im Kontext postkolonialer Kunsttheorie und der zwei genannte Ausstellungen für die Erkundung sozialer und politischer Ungleichheit herangezogen werden würde, die den Begriffen »desi« und »margi« inneohnt? Um diese Frage zu beantworten, ist das Konzept diskursiver Gleichwertigkeit nützlich, wenn man sich mit der kulturpolitischen Strategie der Ausstellung *India and the World* befassen will. Wie der Titel andeutet, befasste sich diese Schau mit Kunstgegenständen aus verschiedenen Museen unter Mitwirkung von Kuratoren aus dem globalen Süden und dem globalen Norden. Ihre unterschiedlichen Standorte und die unterschiedlichen kuratorischen Zugänge stellten die diskursive Gleichwertigkeit vor eine Herausforderung. Selbst wenn wir allen Gegenständen in einer Ausstellung ästhetische/historische Gleichwertigkeit zugestehen, dann reflektiert die Schau in ihrem Versuch, eine Geschichte Indiens im Verhältnis zur Welt zu erzählen, doch eine Art Zwickmühle insofern, als sich der Status dieser Gegenstände ungleichmäßig zwischen ethnografischen und ästhetischen Kategorien verschiebt. Diese Spannung wird auch im dem Besen gewidmeten Museum in Jodhpur deutlich, mit dessen unleugbarer Assoziation zu Nützlichkeit und Ethnographie einerseits, andererseits der Notwendigkeit – von Seiten des Museums – den Status des Besens zu erhöhen, so dass er ein würdiges Ausstellungsobjekt abgibt.

Ganz ähnlich scheint auch der kritische Rahmen, den die Begriffe »desi« (lokal) und »margi« (wohl am ehesten mit »global« zu übersetzen) bieten, für beide Ausstellungen von Relevanz zu sein, da er komplexe Hierarchieebenen abbildet. Überdies können diese Begriffe auf eine faszinierende Laufbahn in der Geschichte moderner Kunstkritik verweisen. Ihr erster Einsatz war von A. K. Coomaraswamy inspiriert, dessen kultureller Nationalismus nicht nur für sein großes Interesse

an diesen »einheimischen«<sup>10</sup> Begriffen verantwortlich war, sondern der diese traditionellen Begriffe interessanterweise auch einsetzte, um damals gültige Hierarchien zwischen »hoher Kunst« und »Volkskunst« zu verdeutlichen.<sup>11</sup> Dies zwang ihn nicht nur dazu, nochmals in die Vergangenheit zurück zu kehren, sondern offenbarte auch in der Art und Weise, wie er eine axiale Beziehung zwischen »margi« und »desi« konstruierte, seine eigene Kasten- und Genderpolitik. »Margi« wird in seiner Sicht der Dinge mit vertikal/hierarchisch/heilig/spirituell/männlich assoziiert, »desi« hingegen mit horizontal/profan/weiblich. Seine Interpretation der Begriffe aus den klassischen Sanskritquellen verrät sein eigenes politisches Unbewusstes insofern, als er die durch das Kastensystem institutionalisierten Ungleichheiten beschönigt und als »funktionale Abgrenzungen« bezeichnet sowie als Frage von »svadharma«, also die eigene oder die von der Kaste, in die man geboren wurde, auferlegte Pflicht. Am problematischsten im Hinblick auf die Anliegen dieses Textes ist der bleibende Einfluss von Coomaraswamys transzendentelem Begriffssystem, das die traditionelle indische Gesellschaft als eine apolitische Gesellschaft darstellt. Tatsächlich hatte dies eine systemische Bewertung der Trennung von intellektueller und körperlicher Arbeit zur Folge, die durch das Kastensystem sanktioniert wurde. Man beachte seine außergewöhnliche Sichtweise auf Alphabetisierung oder Bildung in der traditionellen Gesellschaft:

»Hier ist die Unterscheidung von »gebildet« und »ungebildet« rein technisch; es ist nicht länger eine Frage der unterschiedlichen Bewusstseins-ebenen, sondern eine von mehr oder weniger Information. Unter diesen

---

<sup>10</sup> Obwohl der Begriff »desi« erstmals von Dhananjaya (10. Jh.) in seinem *Daśarūpakam* erwähnt wurde, wird die »desi«-Tradition doch erst in Someśvara's *Mānasollāsa* (12. Jh.) kurz beschrieben. Eine detaillierte Beschreibung von »desi« findet sich in *Saṅgīta ratnākara* von Śārṅgadeva (13. Jh.). Für eine ausführliche Erläuterung der »desi«-Tradition siehe Mandakranta Bose, *Movement and Mimesis: The Idea of Dance in the Sanskrit Tradition*, Dordrecht 1991, S. 216–255.

<sup>11</sup> A. K. Coomaraswamy, »The Nature of ›Folklore‹ and ›Popular Art‹«, in: *Why Exhibit Works of Art?*, London: 1943, S. 130–143.

Umständen hat die Unterscheidung von Alphabetismus und Analphabetismus eine Wertigkeit, die sich völlig unterscheidet von ihrer Wertigkeit in traditionellen Gesellschaften, in denen das gesamte Volk, obwohl es gleichzeitig kulturell einer Meinung ist, doch *funktional differenziert* ist [meine Hervorhebung]; Alphabetisierung, in letzterem Fall, ist relativ unnötig [...] und weiter ist, unter diesen Umständen, die Funktion selbst (svadharma), wenn auch »niedrig« oder »kommerziell«, genau gesagt ein »Weg« (marga), so dass ein Mensch nicht durch die Beschäftigung mit anderer Arbeit, der ein höheres oder niedrigeres soziales Prestige anhaften mag, sondern durch das Ausmaß, in dem er Perfektion in seiner eigenen Arbeit erreicht und deren spirituelle Bedeutung erkennt, über sich selbst hinauswachsen kann – [...]«<sup>12</sup>

Durch die Bevorzugung von »Bewusstsein« vor Wissen und mittels der Behauptung, dass Ersteres in der organischen »einmütigen« Gemeinschaft in der Vergangenheit gleichmäßig verbreitet gewesen wäre, beschönigte er die feudale Ordnung, die dem Kastensystem zugrunde liegt, und schuf eine falsche Gleichwertigkeit unter dem Deckmantel des organischen Nationalismus. Selbst die Unterscheidung zwischen »margi« und »desi« wurde in seiner endgültigen Analyse hinfällig.<sup>13</sup> In einer Fußnote verdeutlicht Coomaraswamy seine Vorstellung eines Staatswesens in organizistischen Begriffen. Die Gewalt der Kultur wird mithilfe der Natur stillschweigend gebilligt:

»Es muss wohl kaum erwähnt werden, dass eine Kaste oder eine feudale Organisation einer Gesellschaft ebenso wenig eine Aufspaltung in

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 137.

<sup>13</sup> Die Folklore spielt bei diesen Behauptungen eine ganz wesentliche Rolle, und tatsächlich zitiert er hier mit Francis James Child einen Experten für alte Balladen: Professor Child bemerkte in Verbindung mit der Geschichte der Balladen: »Der Zustand der Gesellschaft, in der eine wahrhaft nationale und populäre Poesie auftaucht [...] (ist eine), in der das Volk nicht durch politische Organisationen und die Buchkultur in bestimmte verschiedene Klassen getrennt ist; in der es folglich eine solche Gemeinschaft von Vorstellungen und Gefühlen gibt, dass das gesamte Volk ein einziges Individuum bildet«. Ebd., S. 136.

diesem Sinne ist wie die komplexe Organisation des physischen Körpers das Kennzeichen einer zerfallenden Persönlichkeit ist.«<sup>14</sup>

Genau diese romantisierte Auffassung vom Staat Coomaraswamys, wird von Raymond Williams' Vorstellung von Gemeinschaft der »modernen Zukunft«, auf die ich eingangs in diesem Artikel angespielt habe, in Frage gestellt. Wie reagiert eine Kulturtheoretikerin wie Geeta Kapur, die von Williams den Titel ihres einflussreichen Buches *When was Modernism?* (1991) übernommen hat, auf die Kategorien von »desi« und »margi«?<sup>15</sup> Kapur versucht, stärker noch als Coomaraswamy, den politischen Faktor in die Trennung von »desi« und »margi« einfließen zu lassen, doch diese Begriffe sehen sich unvermeidlich in ihre Auseinandersetzung mit der Zentrum-Peripherie-Debatte verwickelt.

»Fragt man sich nun, weshalb wir uns nicht allzu sehr mit dem Zentrum-Peripherie-Modell beschäftigten (mit seinen Implikationen für die Basis-Überbau-These), dann ist die Antwort die, dass es vielleicht an den zivilisatorischen Annahmen in unserem kulturellen Diskurs liegt. Von einer hochentwickelten Metaphysik ausgehend, handelt es sich dabei um einen umfangreichen und enorm hegemonialen Diskurs. Das zivilisatorische Vermächtnis ist zudem äußerst komplex, womit auch eine *pragmatische* Verfahrensweise zum Ausdruck gebracht werden sollte [Hervorhebung der Autorin]. Um ein Beispiel zu nennen: Es gibt den bekannten zivilisatorischen Entwurf, demzufolge die bestehenden Hochkulturen oder die klassischen Kulturen mit Volkskulturen in Beziehung gebracht werden, um wechselseitige Muster zu bilden. Ich beziehe mich auf die Kategorien von »margi« und »desi«. Das Konzept bietet in der Tat eine voll entwickelte Theorie für kulturelle Integration.«<sup>16</sup>

Indem »desi« und »margi« als Modelle für Wechselseitigkeit zwischen »Hochkultur« und »Volkskultur« herangezogen werden, verkennt man ihr Potenzial, in politischen Begriffen interpretiert zu werden.

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 142.

<sup>15</sup> Geeta Kapur, *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Neu Delhi 2000. Kapurs Hauptargumente wurden bereits in einem früheren Artikel ausgearbeitet: »Place of the Modern in Indian Cultural Practice«, in: *Economic and Political Weekly*, 7. Dezember 1991, S. 2803–2806.

<sup>16</sup> Kapur 1991 (wie Anm. 15), S. 2804.

Stattdessen erzeugt Kapurs Einsatz dieser Begriffe eine weitere Binarität zwischen dem Nationalen und dem Internationalen/Globalen, wobei »margi« schlussendlich mit dem hochindischen zivilisatorischen Erbe im Rahmen des umfassenderen Paradigmas des »National-Modernen« gleichgesetzt wird. Obwohl eine solche Einbettung <sup>17</sup> als Gegendiskurs dient, um die Dominanz des westlichen, großstädtischen Zentrums in Frage zu stellen, resultiert sie doch unbeabsichtigt in der Negierung der internen Machtstruktur.

Anstatt sich mit dem »internen« Zentrum-Peripherie-Modell auseinanderzusetzen, das die politische Dimension von »desi« und »margi« beleuchtete hätte, ist Kapur bestrebt, Hegemonie als »Unseres« (nationalistisch, also legitim) und »Ihres« (internationalistisch/imperialistisch mit dem Westen als Zentrum und Indien als Peripherie) zu relativieren. Obwohl sie vorgibt, das Zentrum-Peripherie-Modell aufzulösen, verstärkt diese Relativierung unbeabsichtigt dieses Modell, und die radikale Möglichkeit, diese ästhetischen Begriffe mit größerer sozialer und kultureller Ungleichheit in Verbindung zu setzen, ist versperrt.

Die beste Möglichkeit, diesen Fehler zu beheben, wäre mittels eines »Abstechers« über Gandhi und den Sozialreformer B. R. Ambedkar. Dieser Essay begann mit einem Ratschlag Gandhis an einen jungen Künstler, welche künstlerische Lektion dieser von einem Besen lernen könne. Sein Rat enthielt keinerlei Zuflucht zu einer *śāstra* (ich bezweifle auch, ob die »hohe« Tradition jemals über eine *jhadoo śāstra*, oder eine Bedienungsanleitung für Besen, verfügte), sondern Überlegungen zu einer »reinen Praxis«, die Gandhi beschäftigten. Wie theoretisiert man körperliche Arbeit, wenn man zu einer Klasse gehört, die niemals einen Besen halten musste? Vielleicht konnte der Ratschlag, den Gandhi Devi Prasad gab, nur von jemandem kommen, der einer privilegierten Klasse angehörte und für den die Erfahrung, einen Besen zu benutzen, zu einem Anlass werden konnte, über die Trennung von körperlicher und

---

<sup>17</sup> »Ein Zentrum-Peripherie-Modell, bei dem wir an der Peripherie sind, selbst wenn diese als auf einer Ebene globaler Realität befindlich erkannt wird, ist mit den Begriffen kultureller Selbstwahrnehmung, die in Indien immer noch gegenwärtig ist, nicht leicht zu vereinbaren.«, Ebd.

intellektueller Arbeit nachzudenken. Mit anderen Worten, Gandhis beinahe poetische Beschreibung der Fähigkeiten, die es braucht, um den Boden mit einem Besen zu reinigen, lässt sich zugleich als Offenbarung bezüglich dessen lesen, wie die Trennung zwischen Intellekt und Körper zu heilen sei. Kann die jahrhundertelange institutionelle Trennung zwischen den beiden Formen von Arbeit durch den Akt des Bodenfegens durch einen Künstler überwunden werden? Gandhi sah es wohl als vorbereitende Lektion für eine Praxis und eine experimentelle Methode an, um die Kluft zwischen Politik und Ästhetik zu schließen.

Für Ambedkar befand sich der Gebrauch eines Besens vielleicht nicht so weit jenseits seines Erfahrungshorizonts, um nicht zur Quelle tiefer Introspektion zu werden. Er entwickelte jedoch eine andere Methode, um seine Kritik der Ungleichheit zu schärfen, indem er sich den *Dharmaśāstras* zuwandte (traditionellen Verhaltensregeln für einen [männlichen] Haushaltsvorstand) und anderen »heiligen« Texten, die das Kastensystem über Jahrhunderte hinweg institutionalisiert hatten. In diesen frühen Quellen traf Ambedkar auf denselben »vertikalen« Menschen, den Coomaraswamy in seinem Essay feierte. In der *puruṣa sukta* der *Rig Veda* sah sich Ambedkar mit dem Staatswesen der oberen Kasten konfrontiert.<sup>18</sup> *Puruṣa* oder der erste Mensch in diesem Text wurde als die Quelle aller vier Kasten identifiziert, wobei Kopf, Schultern und Bauch als Ursprung der drei oberen Kasten (*Brahmanen*/Priester, *Kshatriyas*/Krieger und *Vaishyas*/Kaufleute) und die Füße als Ursprung der *śūdras* oder der niedrigen Kaste gelten. Im Kontext dieses Artikels verkörpert diese Darstellung auf perfekte Art und Weise die Allegorie der Trennung von Intellekt und körperlicher Arbeit entlang der vertikalen Achse.

Tatsächlich existiert noch eine verhängnisvollere Darstellung von Arbeit in den *Manusmṛiti*, einem alten Gesetzestext, der die Regeln für das maßgebende soziale Verhalten eines Haushaltsvorstandes festlegte. Während sich Ambedkar ebenfalls diesem Text widmete und seine »Kastenpolitik« weiter darlegte, verdient doch auch Aufmerk-

---

<sup>18</sup> Sanjay Paswan und Pramanshi Jaideva, *Encyclopedia of Dalits in India Movements*, Neu Delhi 2002, S. 221.

samkeit, welche Konsequenzen sie für eine abwertende »Geschlechterpolitik« hatten. Werfen wir einen genaueren Blick auf den Gebrauch eines Besens, der als eines der fünf sündhaften Elemente in einem Haushalt aufgezählt wird. Hier wird nicht nur intellektuelle Arbeit (auch als rituelle Arbeit begriffen), die von Männern der oberen Kaste verrichtet werden soll, von untergeordneter Arbeit unterschieden, die Frauen und dem ihnen zugewiesenen Reich in der Küche vorbehalten ist, sondern es finden sich auch Reinigungsriten für Männer der Elite, die sich versehentlich des Verbrechens physischer Arbeit schuldig machen:

pañca sūnā grhasthasya cullī peṣanyupaskaraḥ |  
kaṇḍanī caudakumbhaśca badhyate yāstu vāhayan || 3.68 ||

»Für den Haushaltsvorstand gibt es fünf Schlachthäuser: den Herd, den Mahlstein, Haushaltgerätschaften wie einen Besen, etc., Mörser und Wasserkrug – durch deren Gebrauch er geschwächt wird.«<sup>19</sup>

Die Arbeitspolitik umfasste also die Koordinaten von Macht, Geschlecht und Kaste und führte gleichzeitig zur institutionalisierten Verunglimpfung von körperlicher Arbeit als Quelle ritueller Unreinheit, was zu einem Verhältnis gegenseitiger Ausschließlichkeit von körperlicher und ritueller Arbeit führte.

Vor dem Hintergrund dieser umfassenden Geschichte der geschlechtsspezifischen, kastengeprägten Arbeitspolitik hatte Gandhis Ratschlag an den jungen Devi Prasad radikale Auswirkungen: Gandhi riet dem jungen männlichen Künstler, die Erfahrung des Fegens eines Bodens zu machen, was eigentlich Männern und Frauen einer niedrigen Kaste vorbehalten war. Wenn es sich jedoch um die künstlerische Praxis des Zeichnens oder Skizzierens handelt, scheint Devi sich eher an den Geschlechterdynamiken der Arbeit orientiert zu haben, denn er schuf die Skizze einer unbekleideten Frau, die den Boden mit einem *jhadoo* fegt und dabei wie zufällig unserem Blick ausgesetzt ist. Tatsächlich gibt sogar der *jhadoo*, den die mit geschicktem Pinselstrich wiedergegebene Frau hält, ein Geschlecht preis. Es handelt sich nämlich um einen

---

<sup>19</sup> *Manusmṛti* mit dem Kommentar von Medhatithi von Ganganatha Jha, 1920.





*Devi Prasad, Straßenkehrerin, Kreide, Pinsel und Tinte auf Papier,  
Sevagram 1950er Jahre.*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

*jhadoo* mit einem kurzen Griff, der normalerweise von Frauen benutzt wird, und mit dem man für gewöhnlich niederkniet oder sich bückt, ganz im Gegensatz zum *jhadoo* für Männer, der mit einem langen Griff ausgestattet ist und sicherstellt, dass der Mann während der Arbeit aufrecht stehen kann.<sup>20</sup> Diese Unterscheidung findet ihren Widerhall in der

---

<sup>20</sup> Jawaharlal Nehru fasst die Kastenpolitik in Bezug auf den Besen in einem Brief vom 12. Juni 1960 an Y. B. Chavan, Ministerpräsident von Bombay, zusammen: »Ein Besen oder ein Feger mit einem langen Stiel, der stehend benutzt werden kann, ist arbeitstechnisch weitaus effektiver und weniger ermüdend für die Person, die ihn benutzt. Soweit ich weiß, werden diese stehenden Besen oder Feger auf der ganzen Welt benutzt. Weshalb fahren wir dann fort mit einer primitiven, überholten Methode, die ineffizient und psychologisch völlig falsch ist? Sich auf diese Art und Weise zu bücken, um zu fegen ist physisch weitaus ermüdender und fördert, wie ich annehme, auch eine gewisse geistige Unterwürfigkeit.« In: *The Wire*, 14. November 2018 (Der Artikel erschien erstmals am 27. Mai 2017 und wurde am 14. November 2018, anlässlich des Geburtstags von Jawaharlal Nehru, erneut veröffentlicht.)

axialen Dynamik von Horizontale und Vertikale, die bereits Coomaswamys Kulturpolitik des Transzendentalismus inspiriert hatte. Die Lektion, die Ghandi, der Vater der Nation, im Sinn hatte, als er dem jungen Devi Prasad riet, den Boden zu fegen, wird am besten von Groys' Formulierung der »vertikalen« Politik und der »horizontalen« Ästhetik erfasst.

Infolgedessen ist es nicht die »vertikale« Unendlichkeit göttlicher Wahrheit, auf die der Künstler heute Bezug nimmt, sondern die »horizontale« Unendlichkeit ästhetisch gleichwertiger Bilder.<sup>21</sup>

## II. INDIA AND THE WORLD (2018)

Bei *India and the World* handelte es sich um eine bahnbrechende Ausstellung, die mehr als 200 Exponate umfasste, von denen die eine Hälfte aus dem British Museum anreiste und die andere Hälfte aus den großen nationalen und regionalen Museen in Indien stammte.<sup>22</sup> Die Werke wurden in den geräumigen Galerien des Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (CSMVS, ehemals das Prince of Wales Museum) Mumbai präsentiert. Während das Konzept von *India and the World* im weiteren Sinn auf Neil MacGregors *History of the World in 100 Objects* beruhte, wurde die Schau mit Naman P. Ahuja, Neu Delhi, und Jeremy D. Hill, British Museum, von zwei Kuratoren gestaltet, die sowohl Indien als auch Großbritannien repräsentierten.

Ein gemeinschaftliches Unternehmen dieses Ausmaßes, zwischen derart unterschiedlichen Museen und zwischen Ländern, die mittels Kolonialisierung miteinander verbunden sind, warf Fragen von ästhetischer und diskursiver Gleichwertigkeit auf.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Groys (wie Anm. 8), S. 16.

<sup>22</sup> Zu Ausstellungskatalog und Publikation siehe Naman P. Ahuja und Jeremy David Hill, (Einleitung von Neil MacGregor), *India & the World: A History in Nine Stories*, Gurgaon 2017.

<sup>23</sup> Für weitere Diskussionen zu *India and the World*, siehe meinen Artikel »Global Art History and its Asymmetries: From *The Global Contemporary* to

Sämtliche in der Schau präsentierten Exponate wurden in neun Unterkategorien oder »Stories« aufgliedert: Shared Beginnings (Gemeinsame Anfänge); First Cities (Erste Städte); Empire (Reiche); State and Faith (Reich, Staat und Glaube); Picturing the Divine (Abbildungen des Göttlichen); Indian Ocean Traders (Händler im Indischen Ozean); Court Cultures (Hofkulturen); The Quest for Freedom (Das Streben nach Freiheit); und schließlich Time Unbound (Entfesselte Zeit). Fest stand, dass Geschichte, wie sie im westlichen Kontext verstanden wird, gewissermaßen den Hauptrahmen und einen roten Faden bilden würde, der die neun Themenbereiche verbinden würde.<sup>24</sup>

Ich möchte mich auf zwei wesentliche Aspekte dieser Ausstellung konzentrieren, die in direktem Zusammenhang mit diskursiver Gleichwertigkeit stehen, und die transkulturellen Elemente betreffen, die in der Ausstellung in Hülle und Fülle vorhanden sind. Die vergleichende Inszenierung der Kunstwerke und Artefakte, über unterschiedliche Kulturen hinweg, zieht sich durch alle neun Kapitel. Die Frage der diskursiven Gleichwertigkeit manifestiert sich sowohl in der Art und Weise, in der die Objekte einander gegenübergestellt sind, als auch darin, wie sie in einem zeitlichen Rahmen präsentiert werden. Am deutlichsten wird dieses interpretative Rahmenkonstrukt natürlich in den Anmerkungen und Kommentaren der beiden Kuratoren im begleitenden, dokumentarischen Video.<sup>25</sup>

---

*the India and the World Exhibitions*«, in: Gwen Farrelly und Ann Albritton (Hrsg.), *Art Histories in a Global Context: Decentering Canons*, New Jersey, in Vorbereitung.

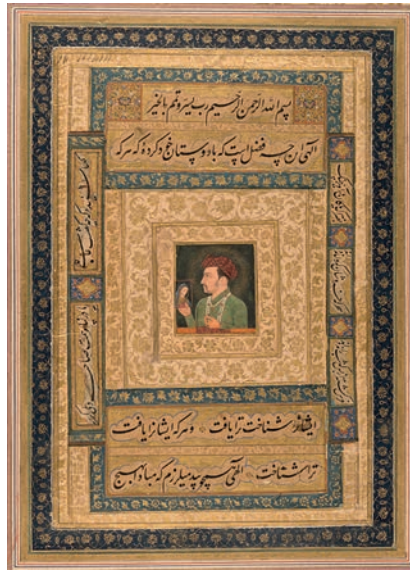
<sup>24</sup> Ungeachtet Ahujas besten Absichten, aufgrund seiner postkolonialen Bedenken gegen den hegelianischen Historizismus der üblichen kunsthistorischen Teleologie nicht zu folgen, konnte die Ausstellung die lineare Logik der Zeit nicht außer Acht lassen. Dies machte eine abschließende Galerie mit dem Titel *Time Unbound* erforderlich.

<sup>25</sup> Angesichts der gemeinschaftlichen Natur der Ausstellung *India and the World* über Länder und Institutionen hinweg, war es schwierig, einem der beiden Hauptkuratoren eine spezifische kuratorische Intentionalität zuzuschreiben. Die von Naman P. Ahuja und Jeremy D. Hill erstellte Publikation zur Schau weist das Format eines komplexen Ausstellungskatalogs aus, dessen Schwerpunkt auf den neun Themenbereichen liegt und diese Information nicht



*Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Jahangir empfängt einen Offizier, Zeichnung auf Papier, ca. 1656–1661 n. Chr., 21 x 18,4 cm, The British Museum (Gg,2.263)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA



*Jahangir hält ein Bildnis der Jungfrau Maria. Deckfarben und Gold auf Papier, ca. 1620 n. Chr., wahrscheinlich aus Agra, Uttar Pradesh, Indien. 31x22.5 cm National Museum, New Delhi (58.58/31).*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

Wenden wir uns dem Vergleich Ahujas zwischen einem Mogul-Bild und einer niederländischen Darstellung zu, die eindeutig bestrebt ist, eine lineare Teleologie aufzubrechen, die durch den historischen Rahmen gegeben ist und die einen Dialog zwischen indischen und nicht-indischen Objekten schaffen soll. Eine Mogul-Malerei, die Jahangir zeigt, wie er eine europäische Madonnendarstellung bewundert, wird neben einer Skizze des niederländischen Malers Rembrandt platziert, die in einem ausgeprägten Mogul-Stil gehalten ist. Diese Gegenüberstellung rückt einen für beide Seiten – die Mogul-Kunst und die niederländische Kunst – wichtigen Moment in den Vordergrund, ungeachtet der Tatsache, dass der halbe Erdball sie voneinander trennte. Und er betont die Komplexität des künstlerischen Austauschs zwischen Indien und den Niederlanden, wodurch die Behauptungen Lügen gestraft werden, die indische Kunst sei, da von der europäischen abhängig, ihr gegenüber zweitrangig.

Rembrandt betrachtet Jahangir und Jahangir betrachtet ein europäisches Gemälde. Einerseits ist dies also eine großartige Möglichkeit, der Welt zu zeigen, dass es nicht nur die Moguln sind, die von europäischer Kunst lernen, sondern dass auch europäische Künstler von indischer Kunst fasziniert sind.<sup>26</sup>

Ein solcher Vergleich verdeutlicht das kuratorische Konzept von diskursiver Gleichwertigkeit, das diese gegenseitige Wechselbeziehung zwischen den zwei ästhetischen Traditionen in der Ausstellung lebendig werden lässt.

Betrachten wir andererseits nun Hills Antwort auf eine zeitgenössische Skulptur, nämlich L. N. Tallurs *Unicode*. Der Künstler nahm eine traditionelle Bronze von *Nataraj* als Ausgangspunkt und ersetzte das

---

bietet. Erst die Videodokumentation bot Einblicke in den jeweiligen individuellen interpretativen Rahmen.

<sup>26</sup> Ahuja zur Logik der Gegenüberstellung von *Jahangir empfängt einen Beamten* von Rembrandt und dem Mogul-Aquarell mit dem Titel *Jahangir mit einem Bildnis der Jungfrau Maria* im Rahmen der Ausstellung *India and the World*. Transkription aus dem Interview mit dem Kurator für die Dokumentation zu *India and the World: A History in Nine Stories*.



*L.N. Tallur Unicode, 2011, Tallur Studio, Koteslwara, Karnataka, Bronze, Münzen und Beton. Höhe: 183 cm, Breite: 152 cm, Tiefe: 117 cm, Kiran Nadar Museum of Art (33SCLNT001)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA



*Victor Jupurrula Ross, ›yarla jukurrpa‹ (Buschkartoffelträume), Acryl auf Leinwand, 1980–1989 n. Chr., Warlukurlangu Artists Aboriginal Association Yuendumu, Northern Territory, Australien, British Museum (Oc1987,04.7)*

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

Hauptsymbol des Gottes durch eine Wolke von mit Münzen gespicktem Beton. Während die zentrale Gottheit ausgelöscht wird, ist alles, was von der traditionellen Ikonografie übrigbleibt, der flammende Nimbus und der Dämon zu Füßen des abwesenden Gottes. Die ikonoklastische Aktion des Künstlers spielt auf die Macht des Kapitals in Zeiten der Globalisierung an, alles – auch das Heilige – in die Gleichförmigkeit des Geldes zu verwandeln. Der Titel *Unicode* bestätigt, mithilfe des universellen Computercodes, diese Homogenität. Indem er die Zeitgenossenschaft der Skulptur ignoriert, setzt Hill den abwesenden Gott ins Bild und sieht darin eine Bestätigung seiner eigenen Überzeugung, was die zyklische Zeit betrifft, die typischerweise mit indischem Gedankengut assoziiert wird.

Das Werk *Unicode* stammt von einem indischen Künstler und ist eine moderne Interpretation dieser grundlegenden indischen Vorstellung der zyklischen Natur von Zeit, der Art und Weise, in der das Universum beständig erneuert werden muss. Das unterscheidet sich natürlich sehr von der westlichen, linearen Vorstellung von Zeit, die tatsächlich für den Rest der Ausstellung gilt. Dem gegenübergestellt findet sich ein australisches Kunstwerk, *Bush Potato Dreaming*, eine Darstellung der Traumzeit [...].<sup>27</sup>

Hill lässt Tallurs interpretative Arbeit völlig außer Acht und liest in die zeitgenössische Skulptur eine Verkörperung einer »indischen Vorstellung von Zeit«, was ihn in der Folge eine Nähe zwischen *Unicode* und einem australischen Aborigines-Gemälde erkennen lässt. Beide, so meint er, wirken innerhalb einer zyklischen Traumzeit. Diese vorgeliebte Nähe erklärt die Platzierung dieser grundlegend unterschiedlichen Kunstwerke im selben Raum. Eine solche Ethnologisierung von Tallurs Arbeit scheint die epistemische Gewalt des Kurators in den Vordergrund zu rücken, wenn man durch das Prisma der diskursiven Ungleichheit blickt.

---

<sup>27</sup> Hill zur Logik der Gegenüberstellung von L. N. Tallurs *Unicode* und Victor Jupurrula Ross' *Yarla Jukurrpa (Bush Potato Dreaming)*. Transkription des Interviews mit dem Kurator in der Dokumentation zu *India and the World: A History in Nine Stories*.

## II. ARNA JHARNA MUSEUM

Wenn man etwas Gewöhnliches heranzieht, etwas sehr Unbedeutendes, und ihm die gleiche gedankliche Intensität zukommen lässt, wie einer Skulptur oder einem Gemälde, dann kann sich eine ganze Welt von Ideen eröffnen.

Rustom Bharucha<sup>28</sup>

Ein regionales Museum im ländlichen Rajasthan, das sich einzig und allein dem Besen oder *jhadoo* widmet, lässt sich mit dem etwas hochtrabenden *India and the World* natürlich nicht vergleichen, doch es steht für die einzigartige Vision seines Gründers Komal Kothari, einem Experten für Volksmusik, Geschichte und Kultur Rajasthans. Die Entscheidung, dem Besen ein ganzes Museum zu widmen, stellte eine enorme Herausforderung dar, als es darum ging, dem Unsichtbaren Sichtbarkeit zu verleihen. Alltägliche Objekte wie Besen werden für gewöhnlich von ihrer Banalität aufgebraucht. Es sind Instrumente der Sauberkeit, und sie sind so gestaltet, dass sie Staub oder »etwas, das fehl am Platz ist« beseitigen, wie die Anthropologin Mary Douglas Schmutz beschrieben hat.<sup>29</sup> Im Gegensatz dazu sind die Artefakte, die in der Ausstellung in Mumbai gezeigt werden, in erster Linie ikonische Gegenstände, Leihgaben aus anderen Museen, in denen sie bereits über einen etablierten Platz und eine Abstammungslinie verfügen. Mit der Terminologie von Douglas gesprochen, handelt es sich bei diesen ikonischen und seltenen Statuen und Gemälden um etwas, das sich bereits an seinem Platz befindet. Einige davon können erlesene Karrieren vorweisen, wie etwa der berühmte *Towney Discobolus*, mit seinem beträchtlichen Ausstellungswert und einer Reisetätigkeit quer durch zahlreiche kuratorische Konzepte.

---

<sup>28</sup> Der bekannte Kulturtheoretiker Rustom Bharucha verfügt über eine seit langem bestehende Verbindung zum Arna Jharna Museum und eine intellektuelle Zusammenarbeit mit dessen Gründer Komal Kothari, zitiert von Anasuya Basu, »Ever thought of visiting a broom museum?«, in: *The Telegraph*, 9. Juni 2019.

<sup>29</sup> Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung. Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin 1985, S. 52.





*Arna Jharna: The Thar Desert Museum bei Jodhpur, Rajasthan.*

ABBILDUNG COURTESY RUSTOM BHARUCHA / ARNA JHARNA: THE THAR  
DESERT MUSEUM

Andererseits waren die im Arna Jharna Museum gezeigten Besen mit keinerlei kuratorischer Arbeit verbunden und wiesen auch keine Ausstellungshistorie auf. Es scheint vielmehr, als hätte dieses ethnografische Museum den Präsentationsstrategien und der Platzierung der Besen nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Wie Bharucha, der Projektdirektor des Museums, bemerkte: »Das Prinzip des Museums besteht darin, die Besucher aufzufordern, die Besen zu ergreifen, zu berühren, zu benutzen und dann wieder zurückzustellen.«<sup>30</sup>

Die Tatsache, dass Besen – wie Bharucha weiter ausführt – zu den am wenigsten anerkannten Werkzeugen des täglichen Lebens gehören, stellte den »Kurator«, also Kothari selbst, vor immense Herausforderungen:

»[...] in seiner [des Besens, Anm.] Abwesenheit wäre die Welt noch fragmentierter und durcheinander als sie bereits ist, ihres elementarsten Sinns für Wohlbefinden beraubt. Indem das Unsichtbare sichtbar

---

<sup>30</sup> Basu (wie Anm. 28)

gemacht wird, geht der kuratorische Anstoß in Richtung der Offenbarung neuer Werte und Sozialität, was den Besen betrifft; ebenso wie der Versuch, auf die Stimmen von Besenbindern und Kehrnern zu hören, ein kleiner Schritt ist, um das Unhörbare hörbar zu machen.«<sup>31</sup>

Natürlich erhebt die Tatsache, dass die Besen auf einem erhöhten Podest präsentiert werden, diese demonstrativ zu ihrer neuen museologischen Funktion als Ausstellungsobjekte. Das Museum hat aktuell bereits mehr als zweihundert Besen in seiner Sammlung, die von traditionellen Besenbindern aus unterschiedlichen Arten von Gras, Büschen, Blättern und anderen Materialien gefertigt wurden. Einige Besen waren eine Schenkung jener Frauen, die sie angefertigt hatten. Sobald sie sich allerdings im Kontext dieses Museums befinden, sprechen sie in erster Linie die Nichtbenutzer oder die Besucherinnen und Besucher des Museums an.

Die unterschiedlichen Materialien und Nutzungsmöglichkeiten der Besen veranlassten Kothari zur Entwicklung einer einzigartigen räumlichen Ordnung für sein Museum: Er unterteilte die physische Struktur des Museums in drei Abschnitte – in einem Raum werden Besen ausgestellt, die aus kräftigerem Gras gebunden sind und die draußen in Höfen, auf Straßen oder Autobahnen zum Einsatz kommen; ein weiterer Raum ist Besen gewidmet, die aus weicherem Schilf und Gräsern bestehen und für das Fegen in Innenräumen gedacht sind; ein dritter Raum ist Dokumentation, Ausstellungen und Filmvorführungen vorbehalten.

In diesem dritten Raum sollten die Besen, Bharucha zufolge, mehr als nur fügsame Gegenstände sein. Er hatte eine animierte Form der Präsentation angedacht, in der jeder Besen mit einer Aufnahme versehen ist, in der sein Hersteller seine Geschichte erzählt. Wenn die Skulpturen in *India and the World* eine zivilisatorische Geschichte erzählen sollten, dann sollten die Besen ihre Hersteller in den Vordergrund rücken und sie dem Vergessen zeitloser Arbeit entreißen. Doch es gab ein Problem:

---

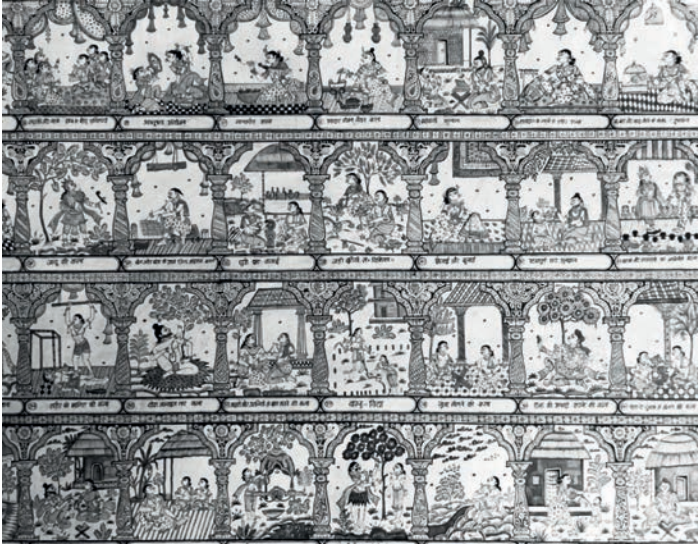
<sup>31</sup> Rustom Bharucha, »On Bones and Brooms: Re-Materialising the Imaginary of the Future«, in: *Third Text*, 23:5, 633-641, DOI: 10.1080/09528820903184971, S. 637.

Die meisten Besenbinderinnen und Besenbinder sprachen lokale Dialekte, was es für das englischsprachige Publikum schwierig machte, in deren Lebenswelt einzutreten.

Gleichzeitig konnten die Besen jedoch nicht bloß Ausstellungsobjekte bleiben, da sie gleichzeitig Arbeitswerkzeuge mit einer langen Geschichte waren. Anstelle eines separaten Podests hat jeder Besen ein Schild mit Informationen zu Materialien und entsprechender Funktion. Verdoppelt diese »Ästhetik« der Präsentation der Besen als aufeinanderfolgend platzierte Objekte die Logik fügsamer Gegenstände, welcher zu widersprechen der Kurator sich vorgenommen hatte?

Wie können wir über gleiche Rechte eines *jhadoo* (anti-ikonisch) als ästhetischem Gegenstand sprechen? Was bedeutet Ästhetik in diesem Zusammenhang? Weder die Kant'sche Ästhetik, die nur wenig mit Gebrauchsobjekten zu tun hat, noch die klassische indische Ästhetik der *śilpa śāstras*, die auf der Trennung von Theorie (*śāstra* als intellektuelle Arbeit) und Praxis (*prayoga* als körperliche Arbeit) basierte, bietet uns einen passenden Rahmen.

Träume von einem emanzipierten Betrachter entspringen wohl kaum einer traditionellen Kategorisierung von »margi« und »desi«, die in der binären Logik von Kasten- und Geschlechterpolitik verstrickt ist. Diese Kategorie ist sowohl in ihrem vormodernen als auch in ihrem modernen Gebrauch zu sehr mit der langen zivilisatorischen Geschichte ungleicher Arbeitsteilung verbunden. Was, wenn wir die indische Vergangenheit nach einer nicht-hegemonialen Interpretation von Fähigkeiten durchforsten? Der Prozess des Aufzeigens von Prinzipien traditioneller Praktiken und deren Platzierung innerhalb rekontextualisierter Gewohnheiten gegenwärtigen Lebens mag nicht einfach sein. Aufschlussreich ist jedoch die Betrachtung einer modernen Darstellung der traditionellen vierundsechzig Fähigkeiten (*catushashti kalās*), die im Crafts Museum, Neu Delhi, gezeigt wird, hergestellt von einer Gruppe traditionell ausgebildeter *pata*-Maler (*pata*=Schriftrolle) aus Orissa, die vom Museum beauftragt wurden.



Künstler aus Orissa stellen die Chausath Kalas (die 64 Künste) dar, *Odisha*.  
 Künstler: Akshaya Kumar Bariki, Sushanta Kumar Mohapatra, Narayan  
 Pradban and Mahindra Malik. Crafts Museum, Delhi.

ABBILDUNG COURTESY NAMAN P. AHUJA

Die Liste der Fähigkeiten umfasst unter anderem singen (*gita vidyā*), das Spielen von Musikinstrumenten (*vādyā vidyā*), Tanzen (*nṛitya vidyā*), aber auch intellektuellere Fähigkeiten wie die Kunst des Erstellens und Lösen von Rätseln (*prahelika*), die Kunst, ein Buch zu rezitieren (*pus-taka-vacana*), Verse im Geiste zu komponieren (*manasi kavya-kriyā*) und vieles mehr. Die Tatsache, dass diese Fähigkeiten sich nicht unter »desi«- oder »margi«-Kategorien zusammenfassen lassen, und dass sie von den hohen Sanskrit-Quellen auf regionale intellektuelle Traditionen abfärben, beinhaltet das Versprechen, auf einen emanzipatorischen Betrachter hoffen zu dürfen.<sup>32</sup>

Eine Liste von Fähigkeiten hat nicht im selben Maß den Charakter einer Vorschrift wie Regeln, die in einer *śilpaśāstra* festgehalten wurden. In der Vergangenheit vertrauten die *śilpis* oder Künstler, die nach

<sup>32</sup> Diese vierundsechzig *kalas* oder Fähigkeiten sind in den regionalen Sprachen wie Tamil, Telugu, Oriya, etc. allgemein verfügbar.

sozialer Mobilität strebten, auf die Brahmanen, um ihre Praxis in Sanskrit zu verschlüsseln und ihr damit Legitimität zu verleihen. Die Liste der vierundsechzig Fähigkeiten, wie uneindeutig einige davon auch sein mögen, stellt die Praxis in den Vordergrund. Die Tatsache, dass es jeglichen Versuch einer Trennung von körperlicher und intellektueller Arbeit vereitelt, räumt die Möglichkeit nicht entfremdeter Arbeit in der Vergangenheit ein. Unter dem Gesichtswinkel der Arbeit kann die Aufnahme eines *jhadoo* in ein Museum für die radikale Möglichkeit stehen, eine zukünftige Gemeinschaft zu konzipieren, für die Museen keinen Raum darstellen, in den einzutreten ihnen nicht möglich ist.<sup>33</sup>

### *Nachbemerkung*

»Wenn ein Mensch berufen ist, Straßenkehrer zu sein, dann sollte er Straßen kehren wie Michelangelo Bilder malte oder Beethoven Musik komponierte, oder Shakespeare Poesie verfasste. Er sollte die Straßen so gut kehren, dass alle im Himmel und auf Erden sagen, hier lebte ein großartiger Straßenkehrer, der seinen Job gut gemacht hat.«

Martin Luther King Jr.

Selbst als Gedankenexperiment ist es schwierig, die Exponate dieser zwei Museen zusammenzunehmen und sich einen Besen, also einen Gegenstand des täglichen Gebrauchs vorzustellen, der sich den Platz mit einem geschnitzten Garuda oder einem Discobolus aus Marmor teilt. Aber weshalb? Ein *jhadoo* in dieser Umgebung wird im Gegensatz zu den glänzenden und staubfreien Statuen völlig fehl am Platz wirken. In seiner Beziehung zu den Kunstwerken in der Ausstellung *India and the World* ist er beinahe wie ein abwesender Fremder. Nachdem er die Böden dieser Schau von Staub und Schmutz befreit hatte, musste der

---

<sup>33</sup> Heute, da uns die Corona-Pandemie fest im Griff hat, entfaltet sich in unserem privaten Raum eine neue Arbeitsethik und Arbeitsteilung. Indische Männer der Mittelklasse entdecken neue Hausarbeitsfähigkeiten, wie die Benutzung des *jhadoo* und lernen oft unter Anleitung ihrer Frauen. »Care« oder Pflege ist weniger ein abwertender Begriff, der mit unbezahlter Haushaltsarbeit verbunden wird, und sich auf den Frauen vorbehaltenen Bereich erstreckt, sondern wird eher mit der Ehrbarkeit medizinischer Berufe verbunden.

*jhadoo* wohl in der Abstellkammer des Museums verschwinden. Kann es ein Museum geben, das den abwesenden Gegenständen gewidmet ist? Können abwesende Gegenstände wie der *jhadoo* auf eine abwesende Gemeinschaft hinweisen?

Seltsamerweise erinnert Martin Luther Kings inspirierte Hommage an den Straßenkehrer allzu sehr an Coomaraswamys *svadharmā* und dessen tückische Logik, dass jede Kaste sich mit den ihr zugeschriebenen Aufgaben zufrieden geben und ihre Fertigkeiten vervollkommen, jedoch innerhalb der Grenzen der Kaste verbleiben muss. Wo sind die Archive, die Aufzeichnungen und die Museen, die die »Werke« eines Straßenkehrers zur Schau stellen? Dies regt die Erforschung der Beziehung zwischen Arbeit und Sprache an. Die von einem *jhadoo* ausgeführte Arbeit pendelt zwischen einem transitiven (*sakarmaka*) und einem intransitiven Verb (*akarmaka*),<sup>34</sup> da sie einen Sinn hat, egal ob die Tätigkeit nun an einem Gegenstand ausgeübt wird oder nicht. Ein *jhadoo* kehrt den Boden, er kann aber auch einfach nur kehren. Wohingegen die Arbeit, die eine Statue erschafft, wie ein transitives Verb ist; ein Künstler formt ein Material und erwartet, dass es damit einen kompletten Gedanken ausdrücke. Im Prozess lässt er (kaum je sie) einen Rest zurück, der archiviert und musealisiert werden kann. Was braucht es, damit »alle im Himmel und auf Erden« vor einem Besen innehalten und sagen: »Hier liegt ein großartiger Besen, der seinen Job gut gemacht hat«! Es braucht ein Museum der Zukunft, um über die »transitive« Erzählung und die Metaphysik von Anwesenheit hinaus zu gehen, um dessen Objekte neu zu gestalten. Und das Arna Jharna Museum macht deutlich, dass eine solche Neugestaltung von Museumsinhalten erst eines Neuentwurfs der Gemeinschaft selbst bedarf.

---

<sup>34</sup> George Cardona, Ashok Aklujkar, Ogawa Hideyo, *Studies in Sanskrit Grammars*, Neu Delhi 2011.

Greer Valley

## Gibt es noch Hoffnung?

Imaginierte Vergangenheit und erlösende Zukunft  
in der Ausstellung *Goede Hoop (Gute Hoffnung)* im  
Rijksmuseum

Aus dem Englisch von Harriet Fricke

Im Februar 2017 wurde im Amsterdamer Rijksmuseum die Ausstellung *Goede Hoop, Zuid Afrika en Nederland vanaf 1600 (Gute Hoffnung: Südafrika und die Niederlande ab 1600)* eröffnet. Laut Beschreibung des Museums handelte es sich um die »erste große Ausstellung, die den Fokus auf die Beziehung zwischen Südafrika und den Niederlanden legte und anhand von dreihundert, hauptsächlich aus Südafrika stammenden, Objekten eine vierhundertjährige ereignisreiche Geschichte erzählte.« (Rijksmuseum, 2017). Die Ausstellung lief bis zum 21. Mai 2017 und war Teil der »Länderreihe« des Rijksmuseum. Südafrika zählte neben Indonesien, China, Indien, Sri Lanka, Ghana, Surinam und Brasilien zu den neun Ländern und ehemaligen niederländischen Kolonien, denen von der historischen Abteilung des Museums eine besondere Beziehung zu den Niederlanden zugeschrieben wurde. *Goede Hoop* war zudem die erste kuratierte Ausstellung aus der Länderreihe, die sich bis dahin auf die Veröffentlichung von Publikationen konzentriert hatte.

In einem kurzen Beitrag auf Museum TV, dem YouTube-Kanal des Rijksmuseum, erwähnte Martine Gosselink, ehemalige Leiterin der historischen Abteilung, die Auswirkungen, die die koloniale Besatzung noch heute auf das Leben in Südafrika hat. Wie Gosselink erklärte, sei es Ziel des Kuratorenteams der *Goede-Hoop*-Ausstellung gewesen, die koloniale Vergangenheit der Niederländer und die Verbrechen ihrer »entfernten Verwandten«, der Buren und Afrikaner, aufzuzeigen. Auch im Werbematerial für *Goede-Hoop* wurde darauf hingewiesen, dass mit der Ausstellung eine Neubewertung der musealen Aufberei-

tung der Kolonialzeit und der Geschichte der »Vereenigde Oost-Indische Compagnie« (Niederländische Ostindien-Kompanie), kurz VOC, vorgenommen werden sollte.<sup>1</sup> Der wirtschaftliche Erfolg der VOC in den ehemaligen niederländischen Kolonien war der Grundstein für das sogenannte Goldene Zeitalter des niederländischen Handels. Jeder Versuch, dieses Kapitel der niederländischen Geschichte neu zu bewerten, ist von enormer Tragweite, da die VOC im kollektiven Gedächtnis der Niederlande eine zentrale Position einnimmt und das »Goldene Zeitalter oder Gouden Eeuw« Dreh- und Angelpunkt des nationalen Narrativs ist. Laut der niederländischen Sozial- und Kulturanthropologin Gloria Wekker ist diese Epoche essenziell für das niederländische Konzept des Eigenen und Fremden (Wekker, 2016).

Die *Goede-Hoop*-Ausstellung bildete den Auftakt der kritischen Auseinandersetzung des Rijksmuseum mit der Geschichte des niederländischen Kolonialismus. Tatsächlich war es nach fünfzehn Jahren die erste Ausstellung im Rijksmuseum, die sich dem Themenkomplex Kolonialismus widmete. In seinem Grußwort für den Ausstellungskatalog schrieb Taco Dibbits, Direktor des Rijksmuseum, »die historischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Südafrika weisen große Ähnlichkeit mit den kolonialen Beziehungen anderer Länder auf, daher kann die Ausstellung Goede Hoop in gewisser Hinsicht als eine generelle Auseinandersetzung mit der Kolonialherrschaft verstanden werden«. (2017, S. 13). Der ambitionierte Ansatz des Projekts und das Potenzial der Ausstellung, weite Kreise der niederländischen Bevölkerung zu erreichen, spiegelten sich nicht zuletzt darin wider, dass der öffentlich-rechtliche Sender NTR eine siebenteilige Fernsehserie ausstrahlte, die ebenfalls den Titel *Goede-Hoop* trug.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vereenigde Landsche Ge-Oktroyeerde Oostindische Compagnie (VOC) oder Niederländische Ostindien-Kompanie. Die föderal strukturierte VOC bestand aus sechs Kammern; die Vorstände wurden die Heeren Sewentien (Siebzehn Herren) genannt. Quelle: <https://www.sahistory.org.za/topic/dutch-east-india-company-deicvoc> ; abgerufen am 30. Oktober 2018.

<sup>2</sup> <http://archieff.ntr.nl/goedehoop/index.html>



## »GEMEINSAME GESCHICHTE« ALS KURATORISCHES KONZEPT

Die gemeinsame Geschichte von Südafrika und den Niederlanden begann 1652 mit der ersten VOC-Niederlassung am Kap. Auch nach der britischen Machtübernahme spielte die Beziehung zwischen den Niederlanden und ihrer ehemaligen Kolonie über lange Zeit eine wichtige Rolle. Die Kap-Kolonie nahm in vieler Hinsicht eine Sonderposition ein, da sich dort nicht nur Menschen aus den Niederlanden, sondern ganz Europa ansiedelten. Die Kuratoren der *Goede-Hoop*-Ausstellung wollten die komplexe soziale Welt darstellen, die durch die koloniale Verstrickung beider Länder entstanden war, doch wurde die Ausstellung diesem Anspruch nicht immer gerecht.

Die *Goede-Hoop*-Ausstellung folgte der chronologischen Struktur des Rijksmuseum und endete mit dem 20. Jahrhundert, also in der Zeit nach der Freilassung des späteren südafrikanischen Präsidenten Nelson Mandela. Eine solche Ausstellungsform sieht die Vorstellung einer kontinuierlichen Zeit als gegeben an. Wie Stacy Douglas (2017) schreibt, werden »bei der Verknüpfung von imaginerter Vergangenheit und imaginerter Zukunft Konzepte von Zeit zum zentralen Element, liefern sie doch das Narrativ, mit dem sich politische Projekte, Gemeinschaften und Subjekte imaginieren lassen und dem Chaos des politischen Gemeinwesens eine geordnete Form gegeben werden kann. So gesehen fungiert Zeit im Museum als anamorphe Orientierung«. (Douglas, 2017, S. 64).

Die Ausstellung, die in den zehn Galerien des Philips-Flügels gezeigt wurde, setzte im Jahr 1600 mit der Ankunft der ersten niederländischen Schiffe am Kap ein und endete mit Nelson Mandelas Amsterdam-Besuch im Jahr 1990. Der erste Teil war in fünf historische Abschnitte unterteilt: 1600-1652 (Das präkoloniale Südafrika), 1652-1700 (Konfrontationen am Kap), 1700-1800 (Ich bin Afrikaner), 1800-1900 (Südafrika im 19. Jahrhundert) und 1899-1902 (Der Zweite Burenkrieg). Der zweite Teil der Ausstellung behandelte das 20. Jahrhundert: die beiden Weltkriege, die Apartheid und die Zeit nach 1994. Die Besucher sollten die Ausstellung als einen Gang durch die Zeit erleben, wäh-

rend ihnen die Anordnung genau vorgab, wie sie die historische Beziehung zwischen Südafrika und den Niederlanden wahrnehmen sollten.

Die Kuratoren hatten die Ausstellung um drei Schlüsselfiguren herum konzipiert, die ihrer Meinung nach für das Narrativ der gemeinsamen Geschichte beider Länder von besonderer Bedeutung waren: Jan Van Riebeeck, Paul Kruger und Nelson Mandela. Van Riebeeck repräsentierte die Ankunft der Niederländer in der südafrikanischen Küstenregion. Kruger stand für den Zusammenhalt der »Afrikaaner« während des Burenkriegs gegen die Briten sowie die südafrikanische Unterstützung der Niederländer nach dem Zweiten Weltkrieg. Mandela repräsentierte die Zeit der Anti-Apartheid-Bewegung in den Niederlanden und den Beginn der Demokratie in Südafrika.

Beim Betreten der Ausstellung wurden die Besucher vom Einführungstext der Kuratoren begrüßt. Daneben abgedruckt war eine Liste der Personen, denen für die Mitwirkung an der Ausstellung gedankt wurde. Dort hatte ich eigentlich auch Namen von Kuratoren, Künstlern oder wissenschaftlichen Mitarbeitern aus Südafrika erwartet, konnte aber keinen einzigen entdecken. Was sich in den Texten abzeichnete, bestätigte sich bei meinem Rundgang durch die *Goede-Hoop*-Ausstellung im Mai 2017. Jeder Raum widmete sich einer von den Kuratoren festgelegten Epoche. Zu jedem dieser historischen Abschnitte hatten die Kuratoren einen Fragenkomplex entwickelt, an dem sich die Anordnung der Exponate orientierte. Für die in der ersten Galerie präsentierte Epoche von 1600-1652 hatten sich die Kuratoren folgende Fragen gestellt: »Wie sah Südafrika vor der Ankunft der Europäer aus? Wie lief der erste Kontakt zwischen den Niederländern und den am Kap der guten Hoffnung ansässigen Menschen ab? Und wer lebte bei der Ankunft der Portugiesen und der VOC eigentlich dort?« (Rijksmuseum, 2017). Im ersten Raum sollte also die Welt gezeigt werden, die von den Niederländern erobert wurde: das präkoloniale Südafrika, die von den indigenen Khoikhoi- und San-Völkern bewohnte westliche Kap-Region. An den Wänden des Raums befand sich eine mit Tusche und Aquarell gezeichnete Panoramaansicht der Tafelbucht, die Jacob Gordon zugeschrieben worden war, aber vermutlich von Johannes Schumacher

stammt. Gezeigt wurden nur wenige Gegenstände, zu denen knappe Informationen geliefert wurden. An zentraler Stelle waren sechs Steine und Felsbrocken platziert: Drei schmückten Zeichnungen der San, während die anderen mit portugiesischen und niederländischen Inschriften versehen waren. Die Zeichnungen der San, die aus der Zeit zwischen 1600 und 1800 stammen, stellen Menschen und Tiere aus der Region sowie Schiffe dar. In der Frühphase der kolonialen Entdeckungsreisen benutzten europäische Seeleute Steine und Felsen, um Informationen weiterzugeben. Meistens ritzten sie Großbuchstaben in die Steine und vermerkten den Namen ihres Schiffes sowie das Datum der Ankunft und Abfahrt. Häufig enthielten die Inschriften auch Hinweise auf mögliche Gefahren. Traf das nächste Schiff ein, suchten Crew-Mitglieder nach den Steinbriefen, die ihre Landsleute für sie hinterlassen hatten. Viele der Steine haben sich bis heute erhalten und ihre Inschriften in Portugiesisch, Niederländisch, Französisch und Englisch zeugen von den vielen unterschiedlichen Gruppen, die mit ihren Schiffen am Kap entlangsegelten und dort anlegten.

Durch die Gegenüberstellung der beiden frühen Kommunikationsformen der indigenen Völker und der europäischen Seeleute trafen die Kuratoren eine Aussage über das damalige Leben am Kap und den Kontakt zwischen indigenen und europäischen Menschen. Damit widersprachen sie dem in der Apartheid vorherrschenden Narrativ, die Niederländer hätten ein menschenleeres Land »entdeckt« und besiedelt. Auch wurde hier deutlich gemacht, dass es schon vor 1652 (als Jan van Riebeeck von der VOC den Auftrag erhielt, am Kap einen Versorgungsstützpunkt aufzubauen) in der Region Kontakte zwischen Europäern und indigenen Afrikanern gegeben hatte. Gleich im ersten Raum wurde somit die Idee der gemeinsamen Geschichte etabliert – das gedankliche Konzept, auf dem die *Goede-Hoop*-Ausstellung aufbaute. Die Fokussierung auf das Konzept einer gemeinsamen Geschichte stellt allerdings eines der grundlegenden Probleme bei der Aufbereitung der Kolonialgeschichte in europäischen Museen dar. Die Idee einer gemeinsamen Geschichte ist nicht nur fiktiv, sie homogenisiert und entpolitisiert die Interaktionen der verschiedenen, in die koloniale Begegnung verwickelten Gruppen.

Der zweite Ausstellungsraum widmete sich der Zeit von 1652 bis 1700, also der Frühphase der niederländischen Kolonialzeit am Kap. Laut Einführungstext wurde »in den ersten zehn Jahren unter dem Ersten Kommandanten, dem Niederländer Jan van Riebeeck, der Grundstein für die späteren Beziehungen zwischen den Niederlanden und Südafrika gelegt« (Rijksmuseum, 2017). Die zentrale Frage dieses Ausstellungsabschnitts lautete: »Was geschieht, wenn sich Weiße in einem schwarzen Land niederlassen?« (Rijksmuseum, 2017). Wie die Kulturarchäologen Nick Shepherd und Christian Ernten allerdings festgestellt haben, definierten sich Niederländer im frühen 17. Jahrhundert nicht als Weiße, und Südafrika wurde auch nicht als »schwarzes Land« wahrgenommen. Das Konzept einer weißen und schwarzen Rasse entstand erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Europa und stieß zunächst nicht auf allgemeine Akzeptanz. Wie Shepherd und Ernten vermuten, »könnte es sich hierbei eher um das Aufkommen der Idee von ›Weiß-Sein‹ und ›Schwarz-Sein‹ als Folge von Kolonialismus und Apartheid handeln als eine im Nachhinein projizierte Identität« (Shepherd und Ernten, 2017). Dies ist eine entscheidende Frage, legt sie doch das heute in den Niederlanden vorherrschende Verständnis von ethnischen Gruppen offen. Wie Gloria Wekker feststellt, wird Weiß-Sein im niederländischen Kontext nicht als ethnisierende Zuschreibung wahrgenommen, sondern gilt vielmehr als der Standard, der als solcher nicht mit Bedeutung aufgeladen ist. In ihrem Buch *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* stellt sie die These auf, dass ein »auf vierhundert Jahren imperialer Herrschaft basierendes Reservoir an Wissen und Affekten eine wichtige, wenn auch nicht offen eingestandene Rolle in dem dominierenden Bedeutungszuschreibungsprozess spielt, der in der niederländischen Gesellschaft stattfindet und auch die Definition des Eigenen bestimmt« (2016, S. 2).

Das Rijksmuseum wirkt entscheidend mit bei der Prägung des niederländischen Selbstverständnisses und der Positionierung dieser Identität als binär zu dem imaginierten Anderen. Laut Wekker vollzog »sich die europäische Konstruktion des Selbst und des Anderen innerhalb der Konfliktfelder Eroberung, Kolonisierung, Festigung des Imperiums, permanente Besiedlung durch Europäer, Befreiungskämpfe der Kolo-

nisierten und selektive Entkolonialisierung. Die Vorstellung vom ›wir‹, also denjenigen, die als zu Europa gehörig konstruiert werden, und den ›anderen‹, also denjenigen, die als nichtdazugehörig konstruiert werden, variiert im Lauf der Zeit« (Wekker, 2016, S. 21). Setzt man sich kritisch mit der *Goede-Hoop*-Ausstellung auseinander, entsteht der Eindruck, dass das Kuratorenteam außer Acht gelassen hat, wie dieses weiße, europäische Selbstverständnis (als Erbe des Kolonialismus) nicht nur im Hinblick auf die koloniale Präsenz der Niederlande im heutigen Südafrika, sondern auch im Hinblick auf die Niederlande die Wahrnehmung beeinflusst.

Die Ausstellungsstücke im zweiten Raum umfassten Zeichnungen von Gegenständen aus dem täglichen Leben der Khoikhoi, Ölgemälde und Zeichnungen von niederländischen Schiffen sowie Landkarten, die im 17. Jahrhundert von der VOC angefertigt wurden. Untersuchungen des Historikers Nigel Worden haben ergeben, dass die westliche Kap-Region zu Beginn der niederländischen Besiedlung über ein komplexes soziales Netzwerk verfügte, das von den indigenen Bewohnern geschaffen worden war. Laut Worden wies die heutige westliche Kap-Region »bereits vor Ankunft der kolonialen Siedler ein komplexes Sozialgefüge und ökonomische Vielfalt« auf (Worden, 2012, S. 11). Mit der Inbesitznahme dieser Region durch van Riebeeck und die VOC begann eine lange Zeit der Konflikte, die bei den Viehzucht treibenden Khoikhoi und den als Jäger und Sammler lebenden San zu Landenteignung und Genozid führte.

Jan van Riebeeck war ursprünglich zum Kap geschickt worden, um für die Schiffe der VOC, die auf dem Weg in die östlichen Territorien der Niederlande einen Zwischenhalt einlegen mussten, eine »Erholungsstation« einzurichten. Da der Bedarf an Fleisch und Gemüse rasch stieg, wuchs auch der Bedarf an landwirtschaftlich nutzbaren Flächen (SAHO, 2013, Abschnitt 1). Die niederländischen Siedler nahmen den Khoikhoi und San Land weg, um es als Weide- oder Ackerland zu nutzen und neue Siedlungen zu errichten (SAHO, 2013, Abschnitt 2). Da die Khoikhoi nun nicht mehr über ausreichend Weideland verfügten, kam es zu Spannungen und Konflikten mit den niederländischen Sied-

lern. Die Khoikhoi konnten ihr angestammtes Land zunächst erfolgreich verteidigen, mussten sich dann aber der Übermacht der Niederländer geschlagen geben. Ohne Weideland verloren viele Khoikhoi ihre Lebensgrundlage und sahen sich gezwungen, auf den Farmen der weißen Siedler zu arbeiten, wo sie häufig unter menschenunwürdigen Bedingungen lebten (SAHO, 2013, Abschnitt 2). Die VOC nahm der indigenen Bevölkerung nicht nur Land weg, sie griff auch in die Landschaft der Tafelbucht ein, indem sie feste Gebäude errichtete und Gärten anlegte, was in der ursprünglichen Bevölkerung das Gefühl der Entfremdung verstärkte. Die von den ersten niederländischen Siedlern und ihren Nachkommen errichteten Bauwerke werden heute mit dem Begriff »Kapholländische Architektur« bezeichnet, was nicht unproblematisch ist, wird diese Architektur doch oft fälschlich als traditionelle Bauweise verstanden. Im heutigen Südafrika stehen die noch erhaltenen Gebäude nach dem South African National Heritage Resources Act unter Denkmalschutz. Neben zahlreichen Denkmälern aus dieser Zeit sind sie mächtige Symbole des Kolonialismus.

Auf die gewaltsame Unterdrückung und den Widerstand der indigenen Bevölkerung, die diese Epoche prägten, wurde in der *Goe-de-Hoop*-Ausstellung nicht verwiesen. Dennoch wurde der Epoche eine zentrale Bedeutung zugeschrieben, indem Jan van Riebeeck (Abb. 1) als entscheidend für das Narrativ der dargestellten Geschichte herausgehoben wurde. Der fehlende Hinweis auf die Schlüsselfunktion, die Jan van Riebeeck im Zuge der später einsetzenden Historisierung des Afrikaaner-Nationalismus und der Herausarbeitung einer europäischen Identität zugeschrieben bekam, ist ein weiteres schwerwiegendes Versäumnis.

An den kohlefarbenen Wänden des zweiten Raums stand das niederländische Wort *Ingepikt* (gestohlen) (Abb. 2) in weißen Buchstaben, die an den Stil von Protestplakaten erinnerten. Ähnliche Schlagwörter fanden sich an vielen Wänden der Ausstellungsräume. Damit sollte vermutlich auf Protestbewegungen in Südafrika verwiesen werden – auf die Stimmen der indigenen Gruppen, versklavten Völker und Anti-Apartheid-Aktivist\*innen. Oberflächlich betrachtet, wirkten die Schlagwörter

subversiv, doch obwohl sie der vorherrschenden niederländischen Haltung zum Kolonialismus eine andere Sichtweise entgegensetzten, ließ sich zwischen ihnen und dem Rest der Ausstellung kein richtiger Zusammenhang herstellen. Tatsächlich wirkten die weißen Buchstaben eher wie eine rein ästhetische Geste, die der niederländischen Kolonialgeschichte keine neue Bedeutungsebene hinzufügte.

Dass die kolonialen Siedler zu immer mehr Wohlstand gelangten, mussten die indigenen Völker Südafrikas teuer bezahlen. Die im Zuge der Kolonisierung betriebene Enteignung südafrikanischer Schwarzer setzte im 17. Jahrhundert ein, als mit Jan Hendrik Boom der erste freie Bürger ein Stück Land bewirtschaftete, das die Khoikhoi zuvor als Weideland genutzt hatten (SAHO, 2019). 1913 wurden der seit Jahrhunderten betriebene Landraub und die Politik der Enteignung durch den Natives Land Act legalisiert, um die Entstehung einer Schicht von schwarzen Landbesitzern zu verhindern. Mit dem Thema koloniale Landenteignung muss man sich heute auseinandersetzen. Doch obwohl das Wort *Ingepikt* in der *Goede-Hoop*-Ausstellung durchaus als Provokation verstanden werden durfte, wurde in den zu den Exponaten gehörigen Ausstellungstexten nicht näher auf den kolonialen Diebstahl eingegangen. Gerade in einer Ausstellung zum Kolonialismus in Südafrika darf die Auseinandersetzung mit dem Thema Landraub nicht fehlen, ist dort doch in jüngster Zeit eine politische Kontroverse um eine geplante Bodenreform entstanden, die zu hitzigen öffentlichen Debatten und Protesten geführt hat. Streitpunkt ist vor allem der Entwurf für den 18. Zusatzartikel zur südafrikanischen Verfassung, mit dem Artikel 25 dahingehend geändert werden soll, dass Enteignungen ohne Kompensationszahlen zulässig wären. Dass die *Goede-Hoop*-Ausstellung vor der Auseinandersetzung mit diesem Thema zurückschreckte, verdeutlicht, wie bestimmte Ausstellungspraktiken ein einseitiges visuelles Erbe untermauern können.

Der nächste Raum führte die Besucher hinein ins 18. Jahrhundert. Im 18. Jahrhundert hatte sich am Kap eine komplexe Gesellschaft mit eklatantem Wohlstands- und Statusgefälle zwischen einzelnen Gruppen herausgebildet (Worden, 2012). Drei Faktoren spielten bei dieser Ent-

wicklung eine Rolle: Freie Bürger, Sklaverei sowie die Gründung neuer niederländischer Siedlungen auf dem traditionellen Land der Viehzüchtervölker (wodurch diese Menschen gezwungen waren, in den Dienst der Niederländer zu treten oder in andere Gebiete abzuwandern). Beim Betreten des Raums sah sich die Besucherin dem Slogan *Ik ben een Afrikaander* (Ich bin Afrikaaner) (Abb. 3) gegenüber, der den Protestplakatstil des *Ingepikt* aufgriff. Das Wort »Ik« war unterstrichen, was als Hinweis auf die Problematik der Subjektivität der Bezeichnung Afrikaaner oder Afrikaander verstanden werden konnte; darauf ließ auch die Überschrift dieser Ausstellungssektion, »Geburt des Afrikaaner oder Afrikaander«, schließen. Doch wurde hier weder die historische Komplexität der Begriffe Afrikaander oder Afrikaaner noch die politische Vereinnahmung dieser Begriffe durchleuchtet. Stattdessen wurde vielmehr die Festlegung, wer sich überhaupt als dieser Personengruppe zugehörig fühlen durfte, untermauert und die historische Umdeutung des Begriffs verschwiegen. Betrachtet man die historische Entwicklung des Begriffs, zeigt sich aber, dass die Vorstellung, der Afrikaaner sei »weiß« und »europäisch«, ebenso problematisch ist wie die Idee seiner »racial purity« (Valley und Valley, 2009). Die ersten Menschen, die sich als Afrikaander definierten, waren Afrikaner oder hatten zumindest ein afrikanisches Elternteil. Klaas Afrikaaner und sein Sohn Jager Afrikaaner gehörten der Gemeinschaft der Oorlam an, die wiederum Teil der Khoikhoi-Gesellschaft war. Der Begriff Afrikaaner lässt sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, als befreite Sklaven und solche, die in der Kap-Kolonie geboren worden waren, als Afrikaaner oder Afrikaander bezeichnet wurden. In dieser Zeit bezeichneten sich die Nachkommen der niederländischen Siedler dagegen als Buren, Christen oder Niederländer. Über ein Jahrhundert später trieb die *Genootskap van Regte Afrikaners* (Gesellschaft der echten Afrikaner) die künstliche Europäisierung der Afrikaans-Sprache als Teil eines ideologischen Projekts voran (Valley und Valley, 2009). Da immer weniger Nachkommen der Niederländer reines Niederländisch sprachen und sie stattdessen verstärkt auf die Kreolsprache Afrikaans zurückgriffen, versuchte die *Genootskap van Regte Afrikaners*, dieser Entwicklung mit einer Nationalisierung des Afrikaans entgegenzuwirken.





*Abb. 1: Ausstellungsansicht der Goede Hoop Ausstellung mit einem Porträt des VOC Kommandeurs Jan Van Riebeeck im Zentrum. Er gründete 1652 die erste holländische Siedlung in Südafrika. Das Rijksmuseum beginnt und beendet seine Ausstellung mit Van Riebeeck.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 2: Der Text »Ingepikt« (Gestohlen) auf der Wand von Galerie 2.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 3: Der Text »Ik Ben Een Afrikaander« (Ich bin ein Afrikaner) in dicken Buchstaben auf den Wänden von Galerie 3.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 4: Sklavenglocke.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



Abb. 5: Ethnographische Studien von Robert Jacob Gordon. Das Rijksmuseum hatte geplant, die Goede Hoop Ausstellung auch im IZIKO South African Museum zu zeigen, doch wurde die dortige Präsentation abgesagt.

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



Abb. 6: Eine Bank aus der Zeit der Apartheid mit der Aufschrift „Net Blankes / Nur für Weiße“ vor weiteren Schildern, die die räumliche Trennung in südafrikanischen Dörfern und Städten durchsetzten.

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 7: Plakate der niederländischen Anti-Apartheid-Kampagne sind unterhalb des Slogans „Zur Hölle mit den Afrikanern“ angebracht.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



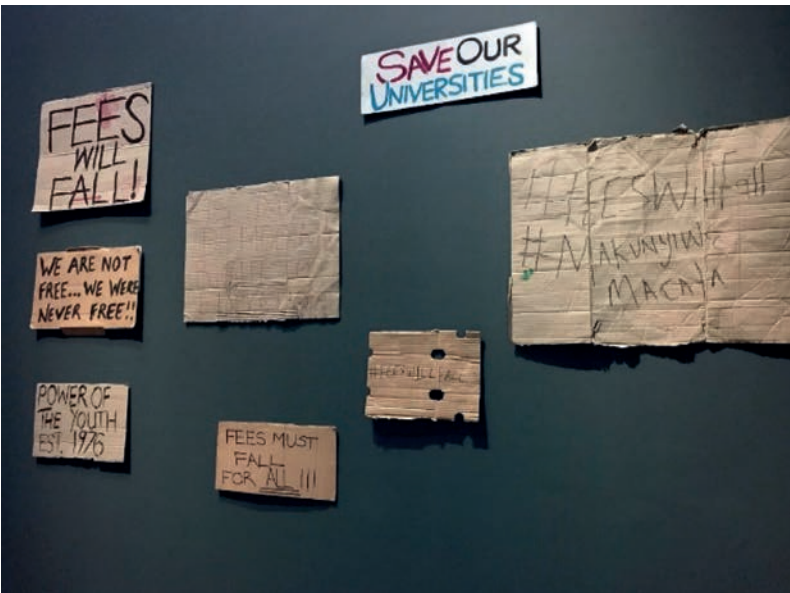
*Abb. 8: Ein Bild von Nelson und Winnie Mandela in Leidseplein nach Nelson Mandelas Entlassung aus dem Gefängnis steht für das Ende der Apartheid.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 9: Pieter Hugos Serie 1994.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



*Abb. 10: Die schmale Sammlung von Postern zu #FeesMustFall ist nahe dem Ausgang angebracht.*

ABBILDUNG COURTESY GREER VALLEY, 2017.



Im 18. Jahrhundert trieb die Niederländische Ostindien-Kompanie ihre koloniale Expansion weiter voran und drückte Südafrika ihren Stempel auf. Alle Städte der westlichen Kap-Region waren von der niederländischen Giebelhaus-Architektur geprägt, und die Hugenotten (französische Protestanten, die über die Niederlande nach Südafrika emigrierten) brachten zudem die Weinbaukultur mit. Die Niederländer besiedelten immer mehr Gebiete, in denen früher Khoikhoi sesshaft gewesen waren, und vertrieben die klassischen Viehzüchter durch ihre umweltschädliche Landwirtschaft. Da auf den Farmbetrieben der VOC bald Arbeitskräftemangel herrschte, wurden 1658 die ersten Sklaven aus dem heutigen Angola nach Südafrika verschleppt (SAHO, 2017); später holte man sich dann auch Sklaven aus anderen Teilen Afrikas sowie Madagaskar, Indien und Indonesien. Die Sklaven brachten wiederum ihre eigenen Kulturen, Sprachen und Religionen mit und trugen so zur Diversität bei, die Südafrika noch heute prägt. Aus einem Text der *Goede-Hoop*-Ausstellung erfahren wir: »Diese Gruppen waren nicht homogen: Sexuelle Beziehungen zwischen Khoikhoi, Sklaven und freien europäischen Kolonisten galten lange Zeit als völlig normal« (Rijksmuseum, 2017).

Gezeigt wurden in dem Raum einige Möbelstücke aus dieser Zeit (die niederländische, kapholländische und javanische Einflüsse verriet), südafrikanische Stadtansichten aus dem 18. Jahrhundert, Porträtmalerei bekannter niederländischer Siedlerfamilien und kostbare Gegenstände aus ihrem Besitz. Ausgestellt waren aber auch Gemälde, die Sklaven zeigten, sowie Halseisen und andere Instrumente ihrer Unterdrückung (Abb. 4). Die Gegenstände standen stellvertretend für die Machtstruktur, die die soziopolitische Landschaft Südafrikas über Jahrhunderte prägen sollte. Obwohl sich diese Ausstellungssektion mit der kolonialen Situation am Kap befasste, fehlte eine Darstellung des Netzwerkes aus niederländischen Kolonien, zu denen Kapstadt von 1652 bis 1795 gehörte. Dabei müssen die globalen Auswirkungen des niederländischen Kolonialismus deutlich gemacht werden, weil erst dies den Kontext liefert, in dem die heutigen Beziehungen des Landes zu seinen anderen ehemaligen Kolonien betrachtet werden müssen. Vielleicht holt das Rijksmuseum eine solche Aufarbeitung in der (momentan für

2021) geplanten Ausstellung zum Thema Sklaverei nach. Dass dieser Punkt in der *Goede-Hoop*-Ausstellung unerwähnt blieb, ist eine weitere verpasste Gelegenheit, sich mit den Auswirkungen der Sklaverei auf das heutige Südafrika und der noch immer im Herr-Sklaven-Denken verwurzelten Gesellschaft in der westlichen Kap-Region auseinanderzusetzen.

Gegenüber der Wand mit dem Text *Ik ben een Afrikaner* befanden sich eine weitere Panoramaansicht der Tafelbucht und der Durchgang zur größten Galerie der Ausstellung, in der weitere Exponate aus dem 18. Jahrhundert zu sehen waren. Gezeigt wurden detailreiche ethnographische Zeichnungen und Gemälde, die der Forscher Robert Jacob Gordon (1743-1795) angefertigt hatte (Abb. 5). Gordon, ein Niederländer mit schottischen Wurzeln, unternahm mehrere Forschungsreisen ins südafrikanische Binnenland. Während dieser Expeditionen zeichnete er zahlreiche Skizzen von Menschen, Flora und Fauna, aber auch Panoramalandschaften, die zum Teil eine Breite von sieben Metern erreichten. Wie im Begleittext behauptet wurde, war Gordon der erste Mensch, der das Land und seine Bewohner erforschte: »Auf seinen Reisen vermittelte er zwischen kolonialen Farmern, Khoikhoi, San und Xhosa. Zur Ausstellung gehört sogar das Giraffenskelett, das Gordon dem Statthalter Willem V. schickte. Für die Ausstellung wurde das Skelett, das sich heute im Besitz des Museum Nationale d'Histoire Naturelle in Paris befindet, Knochen für Knochen rekonstruiert« (Rijksmuseum, 2017).

An die Gordon-Sammlung schloss sich der Raum mit Exponaten zum 19. Jahrhundert an, der Zeit also, in der die niederländische Kolonialherrschaft über Südafrika endete. Zwar nahm die Sektionsüberschrift »1806: Das Britische Königreich annektiert die Kap-Region« deutlich Bezug auf den Machtwechsel, doch wurde im darunter stehenden Text ausdrücklich darauf verwiesen, dass die Nachkommen der Niederländer, also die »Buren« (Südafrikaner, die von Niederländern, Deutschen oder Hugenotten abstammten) oder, wie es an anderer Stelle hieß, »entfernte Verwandte« der Niederländer auch nach Ende der niederländischen Kolonialherrschaft im Land präsent blieben. Kurz erwähnt

wurde in dem Text auch, dass die Afrikaaner im Zweiten Weltkrieg auf Seiten der Nazis standen und niederländische Nationalsozialisten nach Kriegsende nach Südafrika emigrierten. Die Ausstellungsstücke konzentrierten sich auf die Gründung der Burenrepubliken Oranje-Freistaat und Transvaal. Fahnen, Bibeln und bestickte Hauben symbolisierten das »niederländische« Südafrika, das die Briten nach der Entdeckung von Gold- und Diamantenvorkommen annektierten. Fotoporträts aus dem 19. Jahrhundert zeigten die Nachkommen niederländischer Siedler, mit Namen wie Waterboer, Potgieter und Kok, sowie einige nicht namentlich genannte indigene Menschen.

Gezeigt wurden auch Landschaften des südafrikanischen Malers Jacobus Hendrik Pierneef. Als Mitglied des *Afrikaner Broederbond*<sup>3</sup> war Pierneef ein glühender Verfechter des Afrikaaner-Nationalismus und verfolgte wie viele andere nach Ende des Ersten Burenkriegs das Ziel, eine spezifisch »burische« Identität herauszuarbeiten. Heute stehen seine Gemälde in der Kritik, weil sie leere Landschaften ohne Anzeichen indigener Besiedlung oder eines Lebens außerhalb der Afrikaaner-Gemeinschaften zeigen. Pierneefs Illustrationen, die sich am historischen Kanon der Afrikaaner, wie z.B. dem Großen Treck, bedienten, wurden in Zeitschriften wie *Huisgenoot* abgebildet, die sich stark mit dem aufkommenden Afrikaaner-Nationalismus identifizierten. Während der Apartheid wurde Kunst eingesetzt, um die Afrikaaner an ihre niederländischen Wurzeln zu erinnern, ein gemeinsames kulturelles Erbe heraufzubeschwören und die europäische, sprich: weiße Identität der Afrikaaner zu zementieren. Die Rolle, die Pierneef bei der künstlichen Schaffung einer europäischen Identität spielte, wurde in der *Goede-Hoop*-Ausstellung allerdings nicht thematisiert. Angesprochen wurde hingegen die zweite Phase der niederländischen Präsenz in Südafrika, wobei das Hauptaugenmerk hier auf Paul Kruger lag, dem Präsidenten des damaligen Transvaal, der von den Niederländern und den Nachkommen niederländischer Siedler in Südafrika noch heute liebevoll »Oom Paul« genannt wird. Kruger erfreute sich in den Niederlan-

---

<sup>3</sup> Der *Afrikaner Broederbond* war ein Geheimbund aus hochgestellten Akademikern, Politikern und Geistlichen.



den großer Beliebtheit und war häufig bei der niederländischen Königin Wilhelmina zu Gast. Seine Popularität bezeugen die vielen Drucke, Büsten und Andenken, die in der Ausstellung gezeigt wurden.

Die letzten beiden Räume der *Goede-Hoop*-Ausstellung waren dem 20. Jahrhundert gewidmet. Wie es im Einleitungstext dieser Sektion hieß: »Das 20. Jahrhundert war in Südafrika das Jahrhundert der Apartheid« (Rijksmuseum, 2017). Unterteilt war die Sektion in zwei Abschnitte: die Zeit der Apartheid unter afrikaanisch-nationalistischer Herrschaft und die Zeit der Demokratie nach 1994. Anhand von Fotografien, Plakaten, Skulpturen und erklärenden Texten wurde eine Geschichte Südafrikas zur Zeit der Apartheid erzählt, die die räumliche Segregation, rassistische Gesetzgebung und das Verhältnis zwischen Weiß und Schwarz beleuchtete. Die Fotos, die der niederländische Fotograf Ed van der Elsen zwischen 1958 und 1968 in Südafrika aufgenommen hatte, dokumentierten die Absurdität der Apartheid und ihre tragischen Auswirkungen auf das soziale Leben.

Eine Bank mit der Aufschrift »Net Blankes / Whites Only« führte die Umsetzung der Segregationsgesetze im öffentlichen Raum vor Augen. Über der Parkbank waren zudem Schilder angebracht, wie man sie im segregierten Südafrika über den Eingängen öffentlicher Gebäude, in Bussen oder Zügen, in Parks oder an Toilettentüren finden konnte (Abb. 6). Thematisiert wurde hier nicht nur die Brutalität des Apartheid-Systems, sondern auch der Widerstand der schwarzen Südafrikaner, wobei hier insbesondere das Massaker von Sharpeville und der Aufstand in Soweto hervorgehoben wurden.

Im Fokus dieser Sektion standen allerdings die Anti-Apartheid-Kampagnen in den Niederlanden (Abb. 7). So wurden zum Beispiel Protestplakate von Initiativen gezeigt, mit denen darauf aufmerksam gemacht worden war, dass niederländische Unternehmen wie Shell die Apartheid-Regierung durch Investitionen in Südafrika unterstützten. Es wurde auch in diesem Ausstellungsabschnitt der Unterschied zwischen Niederländern und afrikaanischen Nationalisten deutlich herausgearbeitet (Stichwort: »entfernte Verwandte«) und keine Verbindung zwischen Apartheid und Kolonialismus hergestellt, als wäre die Apartheid

lediglich eine Folge des Afrikaaner-Nationalismus gewesen. Während der Apartheid war es in den Niederlanden verpönt, öffentlich Sympathien für die südafrikanische Regierung zu bekunden. Der Zweite Weltkrieg lag noch nicht lange zurück, und die Apartheid wurde von der Mehrheit der Niederländer als unmenschliches System empfunden.<sup>4</sup>

Das Ende der Apartheid und das Leben im heutigen Südafrika waren Thema des zweiten Teils der Galerie. Den Auftakt machte ein Foto von Nelson Mandela und Nomzamo Winnie Mandela (Abb. 8), das das Paar nach der Freilassung von Nelson Mandela beim Amsterdam-Besuch im Jahr 1990 zeigt. Laut Narrativ der *Goede-Hoop*-Ausstellung steht Nelson Mandela für die dritte und letzte Phase der niederländischen Präsenz in Südafrika. Nelson Mandela wird hier erhoben zu einem gottähnlichen Repräsentanten des Widerstands und der Freiheit, vor allem aber der Versöhnung. Das südafrikanische Leben nach 1994 wurde dargestellt anhand der Arbeiten zweier bekannter südafrikanischer Künstler: Marlene Dumas und Pieter Hugo. Die Porträtserie 1994 des Fotografen Pieter Hugo schloss die Ausstellung ab (Abb. 9). Die Porträtierten sind Kinder, die nach 1994 in Südafrika und Ruanda geboren wurden. Der Titel der Arbeit spielt darüber hinaus auf wichtige politische Ereignisse in den beiden Ländern an, nämlich das Ende der Apartheid und die erste demokratische Wahl in Südafrika, die Ermordung des Präsidenten Juvénal Habyarimana und den anschließenden Völkermord in Ruanda. Laut Hugos Galerie zeigt die Serie »eine Generation von Kindern, aufgewachsen in einer postrevolutionären Ära, in der sich ein Wandel abzeichnet, aber seine Umsetzung noch ungewiss ist« (Galerie Stevenson, 2016). Es sind stark inszenierte Porträts von Kindern, die vor einer Landschaft posieren und wie Symbole der Jugend, Unschuld und Hoffnung wirken. Gleichzeitig scheint diese Kinder irgendetwas zu bedrücken – vielleicht ist es die Vergangenheit

---

<sup>4</sup> Dennoch gab es auch in der niederländischen Gesellschaft Stimmen, die Verständnis für die Politik des südafrikanischen »Brudervolk« äußerten. So bezeichnete zum Beispiel G.B.J. Hiltermann, Herausgeber der Wochenzeitung *Haagse Post*, die Apartheid als akzeptable Lösung für das »Rassenproblem« (Muskens, 2017, S. 301).

ihrer Länder? Hugo wurde für seine Arbeiten gefeiert, aber auch kritisiert. Seine Fotos würden Menschen exotisieren, so der Vorwurf, und letztlich den anthropologischen Blick reproduzieren, der kennzeichnend für die koloniale Begegnung mit dem »Anderen« ist. Dass Hugo als weißer südafrikanischer Mann eine bestimmte Haltung einnimmt, darf nicht einfach außer Acht gelassen werden. Die Entscheidung des Kuratorenteams, ausgerechnet seine Fotos zur Darstellung des heutigen postkolonialen Südafrikas heranzuziehen, wirft Fragen auf, gibt es doch zahlreiche südafrikanische Fotografen aus Bevölkerungsgruppen, die aufgrund der in der Ausstellung thematisierten Geschichte marginalisiert wurden. Schwerpunkt dieses Ausstellungsabschnitts war das heutige Südafrika, also ein Land, das sich mit den Folgen von Kolonialismus und Apartheid auseinandersetzen muss. Mit der Auswahl der Exponate hätten die Kuratoren aufzeigen können, wie sich der Kolonialismus noch heute auf das Land auswirkt. Zudem wäre es eine Chance gewesen, auch Arbeiten von schwarzen Künstlerinnen zu zeigen, vor allem nachdem die #RhodesMustFall-Kampagne zu einer Diskursverschiebung im Hinblick auf die Wechselbeziehungen von Kolonialismus, Rassismus und Geschlechterdiskriminierung geführt hat.

Durch das Hinzuziehen von Kunsthistorikern und Kuratoren aus Südafrika hätte man der Ausstellung eine andere Richtung geben können. Zahlreiche südafrikanische Künstler und Künstlerinnen setzen sich heute mit den Auswirkungen des niederländischen Kolonialismus auf Südafrika auseinander. Bronwyn Katz, Andrew Putter oder Johannes Phokela nehmen in ihren Arbeiten direkten Bezug auf den Kolonialismus. Phokela parodiert und verfremdet die Gemälde alter Meister und verweist so auf die Machtverhältnisse in Vergangenheit und Gegenwart. Katz zieht in ihren frühen Arbeiten Parallelen zwischen archäologischen Ausgrabungen und der Geschichte der Enteignung in Südafrika und setzte sich in ihrer Einzelausstellung *Groenpunt* (2016) kritisch mit dem Auslöschen von Erinnerungen auseinander. Putter nimmt in seinen Arbeiten Bezug auf die frühe Kolonialgeschichte des Kaps. In seiner Videoarbeit *Secretly I Will Love You More* (2007) beschäftigt er sich mit Maria Della Quellerie, der Frau von Jan van Riebeeck, und Krotoa, der Tochter eines Stammesoberhaupts der Cochoqua. Krotoa

kam als Sklavin in das Haus von van Riebeeck und wurde von den Niederländern später als Dolmetscherin für die Khoikhoi-Sprache eingesetzt. Indem Putter die Grenze zwischen historischen Fakten und Fiktionen verwischt, hinterfragt er die Darstellung von historischen Beziehungen in Geschichtsbüchern. Sowohl Putter als auch Phokela verwenden humoristische Elemente, um die der Geschichte innewohnende Absurdität und Gewalt aufzuzeigen. Interessant wäre es auch gewesen, die interdisziplinäre Künstlerin Senzeni Marasela mit ihrer für das Projekt *Upstream Public Art* (2002) entstandenen Arbeit einzuladen. Im Rahmen des Kunstprojekts, das Bezug nahm auf die 400 Jahre zurückliegende Gründung der Niederländische Ostindien-Kompanie, wurden Ausstellungen an verschiedenen Orten in Amsterdam und Hoorn, dem Abfahrthafen der kolonialen Handelsschiffe, realisiert. In der im botanischen Garten von Amsterdam gezeigten Arbeit *Rainbow Stories* befasst sich Marasela mit der Dokumentation von Geschichte, vor allem der Geschichte der Afrikaaner, indem sie sich mit ihrer Kindheit in einem von rechtsextremer Gewalt geprägten Vorort in Südafrika auseinandersetzt. Als Künstlerin, die einen politischen Ansatz verfolgt, stellt sie Objekte aus Baumwollfäden her und webt so die eigene Geschichte in eine Vergangenheit ein, in der schwarze Südafrikaner, und hier insbesondere schwarze Frauen, keine Erwähnung fanden.

Das Kuratorenteam von Goede Hoop hatte anfänglich eine Liste von zehn Künstlern und Künstlerinnen zusammengestellt, die in den Ausstellungsräumen gezeigt werden sollten, darunter auch Mary Sibande und Zanele Muholi. Laut Maria Holtrop, der damaligen Kuratorin der historischen Abteilung des Rijksmuseum, war geplant gewesen, »die Arbeit einer (südafrikanischen) Künstlerin, vorzugsweise einer schwarzen Künstlerin zu zeigen« (Holtrop, 2019). Stattdessen hatte das Direktorium des Rijksmuseum aus der Liste die »bekanntesten« Namen ausgewählt: Pieter Hugo und Marlene Dumas. Dies verdeutlicht, wie die »verborgenen« Hierarchien in einem Museum Einfluss nehmen auf kuratorische Entscheidungen. Beim Verlassen der *Goede-Hoop*-Ausstellung stieß man auf einige Plakate zur Protestaktion #FeesMustFall (Abb. 10), die das Team des Rijksmuseum von einem Besuch in Südafrika mitgebracht hatte. Den aktuellen Protest von Studierenden an

südafrikanischen Universitäten völlig unerwähnt zu lassen, wäre ein unverzeihliches Versäumnis gewesen, dennoch wirkten die Plakate eher wie eine Fußnote, die man kurz vor dem Ausgang noch hinzugefügt hatte. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, dass eine echte Auseinandersetzung mit der Protestbewegung im Widerspruch zu dem Narrativ gestanden hätte, das das Rijksmuseum dem niederländischen und europäischen Publikum präsentieren wollte.

### IMAGINIERTE VERGANGENHEIT, ERLÖSENDE ZUKUNFT

Laut Website des Rijksmuseum hatte die *Goede-Hoop*-Ausstellung sich mit dem auseinandersetzen wollen, »was sich in der Zeit zwischen der Landung Jan van Riebeecks im Jahr 1652 und Mandelas Amsterdam-Besuch im Jahr 1990 am Kap abgespielt hat«, <sup>5</sup> und mit ihren Ausstellungsstücken hatte sie die historische »Beziehung« zwischen Südafrika und den Niederlanden aufzeigen wollen. In Anbetracht des jüngsten Diskurses um die Dekolonisierung der Museumspraxis hätte ich gedacht, dass die Neubewertung der Beziehung zwischen den beiden Ländern eine Kollaboration und kritische Auseinandersetzung voraussetzen würde. Ich hatte mir vorgestellt, dass die Kuratoren des Rijksmuseum mit südafrikanischen Institutionen wie den IZIKO-Museen zusammenarbeiten würden, um die komplexe gemeinsame Geschichte herauszuarbeiten. Obwohl es durchaus Kontakte (z.B. Besuche von Mitgliedern des *Goede-Hoop*-Kuratorenteam in Südafrika) zwischen den Kuratoren und Verantwortlichen des Rijksmuseum und der Iziko South African Gallery (ISANG) in Kapstadt gegeben hatte, fand letztendlich jedoch keine echte Kollaboration statt.

Auf die Frage, wie sich die tatsächliche Zusammenarbeit von Rijksmuseum und ISANG gestaltet habe, erklärte Maria Holtrop, einige Mitglieder ihres Kuratorenteam hätten sich bei informellen Treffen mit den Verantwortlichen der IZIKO-Museen beraten. Zum Beispiel habe das Team des Rijksmuseum die Idee vorgeschlagen, an den Anfang der

---

<sup>5</sup> <https://vantilt.nl/boeken/good-hope/> [abgerufen am 09.06.2018]

Ausstellung die »sarkastische« Behauptung zu stellen, die Niederländer hätten bei ihrer ersten Ankunft in Südafrika ein menschenleeres Land vorgefunden. Die Kuratoren von IZIKO hätten das Rijksmuseum allerdings darauf hingewiesen, dass ein solches Statement problematisch sei, weil es womöglich falsch verstanden werden würde. Das Rijksmuseum hat sich an den Ratschlag gehalten. Allein dieses Beispiel verdeutlicht, dass ein engagierter Austausch mit südafrikanischen Kuratoren das Verständnis für die kulturellen Feinheiten verbessert hätte, die bei der musealen Aufbereitung der Geschichte der beiden Länder hätten berücksichtigt werden müssen. Holtrop gesteht ein, dass es ein Fehler gewesen sei, keine südafrikanischen Kuratoren ins *Goede-Hoop*-Team zu holen. Sie empfindet die Kritik, die sie dafür einstecken musste, als »berechtigt« und erklärt, das Museum würde diesen »blinden Fleck« bei der nachfolgenden Ausstellung zur niederländischen Sklaverei-Geschichte in Angriff nehmen. Das Museum habe begriffen, dass es »sich rechtzeitig um Diversität im Kuratorenteam bemühen muss«, und bereits »jemanden mit niederländisch-karibischen Wurzeln« dazu geholt (Holtrop, 2019). Allerdings wirft sie ein, dass die *Goede-Hoop*-Ausstellung die Kolonialgeschichte aus einer niederländischen Perspektive und für ein niederländisches Publikum aufbereitet habe und das Kuratorenteam nicht mit einem derart großen internationalen Interesse gerechnet habe.

Auch wenn niemand bestreitet, dass die Ausstellung von Anfang an auf ein niederländisches Publikum zugeschnitten war, klingt die Behauptung, das Rijksmuseum habe vorab nicht mit einem derart großen internationalen Interesse gerechnet, doch recht fragwürdig. Das Rijksmuseum stellt eine der wichtigsten Kulturinstitutionen in Europa dar und befindet sich zudem in einer Stadt, die jedes Jahr Zigtausende internationale Gäste anzieht. Laut Statistik im Jahresbericht des Rijksmuseum wurden 2017 im Museum 2.148.304 Besucher verzeichnet. Das Verhältnis zwischen niederländischen und internationalen Besuchern betrug 37% zu 63% (Rijksmuseum 2017, S. 254). Im Jahresbericht 2017 heißt es außerdem:

»Mit seinen Ausstellungen will das Rijksmuseum internationale Perspektiven auf die niederländische Kunst und Geschichte bieten und die Aufmerksamkeit auf sozialrelevante Themen wie Sklaverei und Religion

lenken. Das Rijksmuseum sieht sich zudem in der Rolle eines Vermittlers: In einer Zeit der Polarisierung und Fragmentierung will es mittels Kunst einen Dialog anregen, der neue Sichtweisen auf bestimmte Themen ermöglicht. Nachdem das Rijksmuseum bekanntgegeben hatte, dass es in den nächsten Jahren eine Ausstellung zum Thema Sklaverei plant, erhielt es von Seiten der Öffentlichkeit (fast durchweg) positive Resonanz.

Goede Hoop war zum Beispiel eine Ausstellung, die die Niederlande in eine internationale Perspektive gestellt hat: Die erste große Ausstellung, die den Fokus auf die Beziehung zwischen Südafrika und den Niederlanden legte und anhand von dreihundert, hauptsächlich aus Südafrika stammenden, Objekten eine vierhundertjährige ereignisreiche Geschichte erzählte.«

In Zukunft will das Museum demnach nicht länger nur ein Ausstellungsort für niederländische Kunst und die Geschichte des Goldenen Zeitalters sein, sondern eine Institution, die sich mit sozialrelevanten Themen der Jetztzeit auseinandersetzt. Vielleicht ist dieses Neuverständnis seiner sozialen Rolle eine Reaktion auf die in jüngster Zeit verstärkt geführten öffentlichen Diskussionen zum Thema Dekolonisierung im Museum.

Die Beschäftigung mit Dekolonisierung ist in der Ausstellungsplanung europäischer Museen inzwischen zu einem festen Programmpunkt geworden. Das British Museum in London (2016), das Afrika-Museum im belgischen Tervuren (2018) und das Weltmuseum in Wien (2018) zählen zu den großen europäischen Museen, die Ausstellungen zum Thema Kolonialismus realisiert und eine radikale Neuaufbereitung ihrer Exponate aus der Kolonialzeit vorgenommen haben. Doch darf man trotz neuer Ansätze nicht ignorieren, dass in jüngster Zeit von Aktivistengruppen und Regierungsorganisationen in ehemaligen Kolonien wieder Forderungen laut wurden, die in europäischen Museen ausgestellten Objekte aus der Kolonialzeit in ihre Ursprungsländer zurückzuführen.

Aus dem Jahresbericht des Rijksmuseum lässt sich schließen, dass sich das Institut seiner Verbindung zum niederländischen Imperialismus durchaus bewusst ist. Dies ist wohl auch der Grund, warum die

Verantwortlichen nach Möglichkeiten suchen, ein kolonialismuskritisches Narrativ in die Ausstellungen miteinfließen zu lassen. Die *Goede-Hoop*-Ausstellung war ein wichtiger Schritt in Richtung einer kritischen Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit, die in den Niederlanden nicht öffentlich diskutiert wird. Dennoch bezog das Museum in der Ausstellung nicht eindeutig Stellung, sondern präsentierte den Besuchern aus den Niederlanden und anderen westeuropäischen Ländern stattdessen eine vereinfachte Sicht auf den Kolonialismus. Obwohl man die in einzelnen Ländern Europas gezeigten Ausstellungen zum Thema Kolonialismus als Versuche der symbolischen Wiedergutmachung werten kann, greifen die Museen dabei leider häufig auf kuratorische Praktiken zurück, die durch das Weglassen von indigenen Stimmen nur alte Machtverhältnisse widerspiegeln. Dass in der *Goede-Hoop*-Ausstellung die Idee einer »gemeinsamen Geschichte und einer besonderen Beziehung« fetischisiert wurde, hat eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit der Niederlande und des Rijksmuseum erschwert. Statt die Besucher radikal mit dem Thema zu konfrontieren, wurde eine gemäßigte Ausstellung präsentiert, die nur auf »weiße« und »europäische« Besucher zugeschnitten war. Will man den europäischen Museumssektor allerdings in eine gerechte Zukunft überführen, müssen sich Institutionen wie das Rijksmuseum bei der Entwicklung von Strategien auch Gedanken machen, wie sich museale Praktiken »dekolonisieren« lassen. Eine wichtige Frage sollte dabei sein: Was bleibt in der Dauerausstellung des Rijksmuseum zurück, nachdem die temporären Ausstellungen zur Rolle der Niederlande im Kolonialismus und in der Sklaverei abgebaut wurden?







*Berthold Franke*

## Repräsentation und Reflexion – Museen als Institutionen und ihre doppelte Identität

Das Museum, wie wir es heute idealtypisch verstehen, ist eine Erfindung der europäischen Moderne, oder genauer noch, der modernen bürgerlichen Gesellschaft, die in Europa seit der Renaissance und der Neuzeit entsteht und in sehr verschiedenen Entwicklungssträngen und an verschiedenen Orten zugleich ein Set an Institutionen hervorbringt, welche die kulturelle Infrastruktur der okzidentalischen Gesellschaften prägen. In der Herausbildung dieser Institutionen ereignet sich der Übergang von feudalen zu bürgerlichen Formen gesellschaftlicher Organisation. Sie begleiten den sich in Europa zwar sehr ungleichzeitig, aber dennoch in einer verbindenden Linie entwickelnden Prozess der Herausbildung des modernen Nationalstaats und schließlich auch des Umbaus politischer Herrschaft von absolutistisch-aristokratischen zu liberal-demokratischen Systemen.

Dem aus den ursprünglich höfisch-aristokratischen Kunst- und Schatzsammlungen hervorgegangenen modernen Museen der bürgerlichen Welt kommt in diesem, hier nur summarisch dargestellten Modernisierungsprozess eine herausragende Bedeutung zu. Die Geschichte des modernen europäischen Museums (eine andere, womöglich noch wichtigere Institution ist die mit den frühesten Gründungen im 13. Jahrhundert entstehende Universität) ist ein Hauptstück im Prozess der Etablierung der europäischen kulturellen Moderne mit durch die machtpolitische Reichweite Europas seit dem 16. Jahrhundert gegebener globaler Wirkung.

Ihre spezielle Rolle als Hauptinstitutionen der bürgerlichen Gesellschaft spielen die modernen Museen, indem sie die aus den alten höfischen Sammlungen übernommenen Aufgaben des Sammelns, Aufbewahrens, Systematisierens und Zeigens in eine neue gesellschaftliche

Bestimmung überführen. Das moderne Museum wird im Gegensatz zu seinen Vorläufern, deren Zweck vornehmlich die Repräsentation von feudaler Macht und höfischem Reichtum war, zu einem Ort des Wissens. So dienten die aristokratischen Kunst- und Raritätensammlungen vor allem zur Demonstration von Glanz und Omnipotenz der Herrschaft und damit zu ihrer ästhetischen Legitimierung, wie sie etwa die seit der Antike übliche Praxis der Zurschaustellung von in siegreichen Feldzügen gestohlenen Kunst- und Kultgegenständen zum Ziel hatte. Aber schon im Absolutismus tritt neben diesen Funktionen der »Herrschaftsspiegelung« und der aufbewahrenden »Präsenzsymbolik« eine weitere Aufgabe, nämlich die der Aufarbeitung, Dokumentation und Systematisierung der mit den gesammelten Gegenständen verbundenen Wissensbestände.<sup>1</sup>

In der Vielheit und Varianz der in den Museen aufbewahrten Artefakte, Natur- und Kunstobjekte aller Art liegt ein Schlüssel für das wissenschaftliche Verständnis von Kultur, Natur und Geschichte, das in den rasch wachsenden Kunstkammern, Sammlungen und Archiven akkumuliert wurde. In der Ausdifferenzierung der Sammlungsschwerpunkte von zunächst universeller in immer stärker spezialisierte Ausrichtung (bis zur heutigen Landschaft, in der für jedes Wissensgebiet und jedes Phänomen, vom »Gurkenmuseum« in Lübbenau/Brandenburg bis zum »National Air and Space Museum« in Washington D.C. ein Museum steht), spiegelt sich, wie sonst nur in den großen Bibliotheken, das in der Neuzeit rasch anwachsende Wissen und die Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Fakultäten und Disziplinen in konkreten, sinnlich erfahr- und systematisch erforschbaren Gegenständen.

Sicherlich ist und bleibt auch nach Eintritt dieser neuen Phase im Sammeln und ostentativen Zeigen des Gesammelten weiter das Moment des »demonstrativen Konsums« (Thorstein Veblen) enthalten, und

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu wie für das Folgende: Rehberg, Karl-Siegbert, *Schatzhaus, Wissensverkörperung und >Ewigkeitsort<*. In: Barbara Marx, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Sammeln als Institution*. München Berlin 2006, S. XI-XXXI. Mein Dank gilt Karl-Siegbert Rehberg für die kritische Durchsicht des vorliegenden Texts.

zwar bis heute, wie die ständig wachsende Zahl großer Kunsttempel mit Namen potenter Mäzene und Sammler zeigt. Dennoch nimmt die Gestalt gewinnende europäische bürgerliche Kultur spätestens seit dem 19. Jahrhundert diese Sammlungen und ihre Häuser, die Museen, in eine neue, zusätzliche Pflicht. Sie werden von Schatzkammern zu Institutionen von Wissen und Bildung.

Wissen und Wissenschaft sind die zentralen Elemente des bürgerlichen Programms gesellschaftlichen Fortschritts und Selbstbewusstseins, wie sie sich bildhaft in der an den neuen Universitäten Europas eingeführten Praxis der Verleihung von akademischen Titeln zeigt. In gezielter Entgegensetzung zum aristokratischen, über Geburt und quasi verdienstlos erworbenen Rang steht die bürgerliche Idee einer nur über individuelle Leistung in Form einer wissenschaftlichen und öffentlich überprüfbaren verdienten »Nobilitierung«, die nach Durchlauf eines strengen Verfahrens als lebenswieriger Namenszusatz für alle sichtbar verliehen wird. Als Graf wird man geboren, den »Doktor« hingegen muss man sich verdienen, nicht irgendwo, sondern in der Wissenschaft. In den neuen Universitäten und den Museen institutionalisiert sich der sozialhistorische Erfolg und das sich hieraus ergebende kulturelle und politische Selbstbewusstsein des europäischen städtischen Bürgertums.

In einem vielschichtigen Prozess institutioneller Differenzierung, in dem Schulpflicht und Alphabetisierung, Universitäten, Bibliotheken, Archive, Akademien, Theater und öffentliche Bildungseinrichtungen aller Art wachsen, entsteht die kulturelle Innenausstattung des bürgerlichen Staats, der es mit der Aufbewahrung, Fortentwicklung und Verbreitung von Wissen, Wissenschaft und zivilisatorischen Errungenschaften aller Art ernst meint. Dies gilt natürlich zunächst nur für die bürgerlichen Klassen, den sogenannten Dritten Stand. Mit der Herausbildung des modernen Großflächenstaats und seinem egalitär-demokratischen Anspruch, der sich etwa in der allgemeinen Schulpflicht oder der Wehrpflicht ausdrückt, erfasst dieser Vorgang aber schließlich alle Untertanen. So wie diese über Volksbildung und politische Ermächtigung sukzessive zu gleichberechtigten Staatsbürgern werden, etablieren Universitäten, Bibliotheken und Museen einen zentralen und wegen

ihrer Deutungsmacht heiß umkämpften Schauplatz der Auseinandersetzung um Definition, Auslegung und Verbreitung kultureller Identität. Die Museen als Bildungseinrichtungen waren aus aristokratischer Hand in die Obhut der bürgerlichen Stände gekommen – idealtypisch zu sehen am Schicksal der »Mutter« aller europäischer Museen, des Pariser Louvre in den Mauern des ehemaligen Königsschlosses. In ihrer neuen Funktion werden sie zur öffentlichen Bühne, ihr institutioneller Auftrag wird die im Museum als Bildungserlebnis erfahrbare kulturelle Prägung. Die modernen Museen werden so (neben den Universitäten) die leitkulturellen Hauptinstitutionen zur Tradierung und Verteidigung des in den neuen europäischen Nationalstaaten zusehends auch national gerahmten kulturellen Kanons.

Damit ist im geschilderten Prozess der Institutionalisierung bürgerlicher Kultur eine doppelte Spur gelegt: Das Museum, wie auch die anderen genannten Institutionen, ist zum einen Teil der großen Idee von universeller Bildung und Realisierung des bürgerlichen Subjekts, seiner Autonomie und seinen allseitigen Fähigkeiten verpflichtet. Sich dem traditionellen Bestand der Herkunftskultur durch Schule, Universität, durch Museums-, Theater- und Konzertbesuche, durch das Erlernen klassischer und fremder Sprachen oder eines Instruments auszusetzen, daran zu wachsen, um ihm schließlich durch eigene Leistung und Beiträge etwas hinzufügen zu können, ist die eine Seite des Modells bürgerlicher »Kulturalisierung«, in der Bildung als Orientierung und Herausbildung individueller Subjektivität verstanden wird. Es beruht seit der Renaissance auf der Idee eines autonomen, vernunftfähigen Subjekts, das sich reflexiv auf seine Herkunft und Umwelt bezieht und in freier Suchbewegung seinen Ort in der natürlichen und sozialen Welt findet und diesen produktiv gestaltet. Im zentralen Modus der Reflexion, d.h. dem systematischen Ansatz einer selbstkritischen Befragung der Bedingtheit des eigenen Hintergrunds und Tuns ist eine der Besonderheiten der europäischen Kultur benannt. In deren Verlauf erweist sich, in diskussionswürdigem Kontrast zu anderen großen Weltkulturen, das Hauptmotiv der Kritik der überkommenen Traditionen, Konventionen und Wissensbestände immer wieder als zentrale Ressource und Treibstoff der kulturellen Entwicklung, besonders deutlich zu verfolgen an zentra-

len geistesgeschichtlichen Kristallisationspunkten wie der griechischen antiken Philosophie, der christlich-mönchischen Kultur des Mittelalters und natürlich dann der europäischen Aufklärung und Säkularisierung.

In stärkster Generalisierung wird man in allen Kulturen immer beide Momente finden, Traditionalismus, Konvention und Persistenz des Alten, sowie dessen Infragestellung, Kritik und Innovation. Für die europäische Entwicklung könnte man eine besondere Rolle des Elements der Kritik festhalten, die schließlich insofern triumphiert, als sie in paradigmatischen Wendepunkten der Wissenschaft, etwa bei Kant, Darwin, Marx und Freud, die evolutionäre Struktur von Wissen, Gesellschaft, Natur und Individuum entschlüsselt und damit den Prozess der Kultur als solchen offenlegt und der ideologischen Herrschaft von feudalem Staat und totalitärer Religion dauerhaft entzieht. Dieser Prozess führt innerhalb der geschilderten Institutionalisierung der bürgerlichen Gesellschaft zu einem neuen Auftrag: Institutionen dienen nicht nur der Organisation von Herrschaft, sondern zur reflexiven Bearbeitung gesellschaftlichen Fortschritts. Dies ist am ehesten abzulesen an der Herausbildung des modernen Rechtsstaats und, wie dargelegt, auch an der Institution Museum.<sup>2</sup>

Die neue, Bildung (und damit Kultur) als reflexive Öffnungs- und Suchbewegung verstehende Aufgabe der Museen löst ja nicht einfach die ältere, repräsentative ab, sondern beide stehen von nun an nebeneinander. Hierin drückt sich nicht weniger aus als ein bis heute gültiges doppeltes Modell von Kulturalisierung in der modernen Gesellschaft, das der Soziologe Andreas Reckwitz in einer Reihe von neueren Publikationen in den Begriffen »Hyperkultur« und »Kulturessenzialismus« fasst. In dieser Analyse zeigt sich ein im globalen Maßstab in vielerlei Koexistenzen und Konflikten ausgetragener Kulturkampf, in dessen Hintergrund zwei diametral entgegengesetzte Modelle der Kulturalisierung stehen: einerseits das von der neuen, kosmopolitischen »kreativen Mittelklasse« getragene fluide, universell orientierte und rein prozessual zu verstehende Prinzip einer »hybriden« Kultur aus vielen, aktiv

---

<sup>2</sup> Zur Rolle des Rechtsstaats in der europäischen Moderne s. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.

gewählten Quellen, andererseits ein »essenzialistisches« Verständnis der identitären Kultur als zu anderen, oft ethnisch oder national definierten Kulturen abgegrenzter Bestand von Orientierungen, Wertekristallisierungen und Traditionen, wie er oft in den alten Mittelklassen und weniger privilegierten Schichten dominiert.<sup>3</sup>

Es fällt nicht schwer, diese Begrifflichkeit auf die Institutionengeschichte der bürgerlichen Kultur der europäischen Moderne anzuwenden. Denn neben der geschilderten Rolle der Museen als Orte der »hyperkulturellen« Bildung und Reflexion hatten sie von ihrem Ursprung her zugleich den »kulturessenzialistischen« Auftrag der Traditions- und Identitätsstiftung und -festigung. In diesem Verständnis dient das Museum vorab der Normierung und Konservierung einer in der Sammlung objektivierten und kanonisierten kulturellen Identität, in die die Mitglieder eines Kollektivs, sei es soziale Klasse oder Nation, eingefügt werden.<sup>4</sup> Die einzelnen Elemente einer solchen Gruppenidentität sollen demgemäß die Angehörigen eines Kollektivs stabilisieren, indem sie sie nach außen, gegen alle, die daran nicht teilhaben und mit einem anderen Set an kulturellen Errungenschaften ausgestattet sind, je nachdem konservativ oder aggressiv abgrenzen. Die Sphäre, in der dieses Spiel kultureller Schließung, der Behauptung des »Eigenen« gegen das »Fremde« in der frühen europäischen Neuzeit vor allem ausgetragen wurde, war natürlich die Religion, in der sowohl innerhalb des christlichen Spektrums als auch außerhalb, vor allem in der Rivalität zum benachbarten morgenländischen Islam, generationenlange Kulturkämpfe ausgefochten wurden und bis heute weiter ausgefochten werden.

Für unsere Betrachtung des Museums ist entscheidend, dass es von Anbeginn in dieser doppelten Funktion zu verstehen ist, als Institution kultureller Öffnung und Schließung zugleich.<sup>5</sup> So wird es bis heute

---

<sup>3</sup> S. Andreas Reckwitz, *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp 2019, S. 29-61.

<sup>4</sup> Eine der klassischen europäischen Kultur- und Bildungsinstitutionen trägt den bezeichnenden Titel »Konservatorium«.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Pierre Bourdieu/Alain Darbel: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK 2006 (frz. zuerst 1966)



seine Rolle als Teil einer bürgerlichen Öffentlichkeit spielen, die Kunst und Kultur als Hauptelemente der kommunikativen Selbstverständigung einer zwar imperfekten, aber humanen und liberalen Gesellschaft begreift, die Bibliotheken, Theater, Universitäten, Akademien und Museen als von lernenden und Differenz anerkennenden Individuen besuchte Arenen des kritischen Austauschs und Diskurses und der gegenseitigen Bereicherung versteht. Zugleich aber werden diese Orte weiterhin als Agenturen identitärer Interessen, politischer Herrschaft und nationalistischer Machtentfaltung instrumentalisiert, mit Hilfe derer sich vor allem auch die jungen post-feudalistischen Nationalstaaten ihrer selbst vergewissern und symbolisch-ideologisch aufrüsten. Nicht lange nach Erringung ihrer staatlichen Souveränität verfügen die allermeisten europäischen Staaten über eine ganze Reihe derartiger, mit nationaler Mission beauftragter Institutionen: Nationaltheater, Nationalbibliotheken, nationale Akademien, Nationalgalerien und Nationalmuseen, die ihrem Auftrag je nachdem auf eher paternalistische oder chauvinistische Weise nachkommen.

In Anlehnung an die bekannte, in den deutschen Begriffen »Bildung« und »Erziehung« zu Tage tretende alternative Vorstellung von Enkulturation sind die Museen immer als Träger eines doppelten Auftrags verstehen. Zum einen fungieren sie als »Bildungs«-Institutionen, in denen sich Menschen in aktiver, kreativer Auseinandersetzung mit dem Erbe zu freien und souveränen Subjekten ausbilden; zum anderen sind sie »Erziehungs«-Anstalten, in denen diese Subjekte in ein gemeinsames kulturelles Ganzes initiiert und eingefügt werden, um es daraufhin als gleichsam objektiven Besitzstand zu perpetuieren, zu verteidigen und zu mehren. Diese in der europäischen Kulturgeschichte von Anbeginn zu Tage tretende Dialektik besteht bis heute fort. Sie zeigt sich besonders plastisch und folgenschwer im Zeitalter des Imperialismus, in dem die europäischen Staaten vermittlels ihrer technologisch-militärischen Überlegenheit und explorativen sozio-ökonomischen Aggressivität die Weltherrschaft antreten. Dabei gelingt es ihnen, die Ausstattung ihrer kulturellen Infrastruktur zu einem weltweiten Standard zu machen, der am Ende auch die institutionelle Landschaft der von ihnen kolonisierten Länder erheblich beeinflussen wird. Doch zuvor werden die

Kolonialmächte, um ihren Welterfolg zu feiern, Museen bauen, wo sie die dort geraubten Schätze und »exotisierten« Schaustücke als Machtdemonstration und Beweis ihrer Überlegenheit ausstellen.

Zur Geschichte der ethnologischen Sammlungen in Europa gehört zweifellos auch das Motiv der Erschließung, Erforschung und Konservierung fremder Kulturen. Insgesamt ist sie aber Teil des Prozesses aggressiver kolonialer »Aneignung«, um diesen eher verharmlosenden Begriff zu gebrauchen, und bietet für die genannte aggressiv identitätsbildende Funktion des Museums das wahrscheinlich beste Beispiel. Bis heute lassen einen die Blicke in die seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufgebauten Sammlungen und Museen, auch auf die vielen Aktionen und sogenannten »Völkerschauen«, in denen in Tierparks oder anlässlich von Jahrmärkten und Messen, Menschen, Tiere und Objekte aus den fernen Kolonien dem staunenden heimischen Publikum vorgeführt wurden, frösteln. Was feinere Beobachter schon früh und immer vehementer nach der politischen Dekolonisierung als rassistisch vorgefärbten, »ethnologischen Blick« auf Artefakte und ganze Kulturen thematisierten, hat hier seinen Ursprung. Von den Anfängen einer im Wortsinne zoologischen Zurschaustellung der »primitiven«, »exotischen« Kulturen aus den blutig eroberten, brutal unterdrückten und ausgebeuteten Kolonien haben sich die vielen völkerkundlichen Sammlungen in Europa bis heute nicht erholen können, sondern konnten bestenfalls in direkter Wendung gegen sich selbst durch Thematisierung ihrer eigenen Genese erste Ansätze einer neuen Legitimation gewinnen.

Die erst spät begonnene und bis heute nicht abgeschlossene Aufarbeitung der Geschichte der europäischen ethnologischen Museen und Sammlungen, die zum Teil bis in die jüngste Vergangenheit ihr Programm von kultureller Suprematie und rassistisch grundiertem Exotismus nicht vollständig revidiert haben und so weiterhin im Kontext der kolonialen Gewaltgeschichte stehen, kann einen bedeutenden Beitrag zur Dialektik der europäischen kulturellen Moderne leisten, indem sie

die hierin von Anbeginn erhaltenen chauvinistischen Tendenzen offenlegt.<sup>6</sup>

Aber auch in den ehemaligen kolonialen Ländern, die nach der langen Periode politischer, ökonomischer und kultureller Unterdrückung in mühseligen Prozessen ihre nationale Unabhängigkeit und ihr kulturelles Selbstbewusstsein erkämpfen mussten, finden sich Spuren der beschriebenen zweiseitigen Rolle des Museums. Dies zeigt sich zum einen, weil, wie eingangs festgestellt, diese Länder als Teil ihres kolonialen Erbes oft ein mehr oder weniger weit ausgebildetes Set an Kulturinstitutionen nach dem Vorbild der einstigen Herren übernommen hatten und zum anderen, weil die frisch in die Unabhängigkeit »entlassenen« (so eine verräterische Sprachregelung in Europa) jungen ex-kolonialen Staaten, die zum großen Teil aus dem willkürlichen Zuschnitt der ehemaligen Kolonialmächte (Berliner »Kongokonferenz« 1884/85) hervorgegangen und daher oft kulturell äußerst hybrid, ökonomisch weiterhin abhängig und politisch extrem fragil waren, auf der Suche nach Konsolidierung nicht zufällig auf die ihnen paternalistisch übertragenen Kulturinstitutionen nach europäischen Muster zurückgriffen.

Die Geschichte des Indischen Nationalmuseums in New Delhi gibt in dieser Hinsicht ein besonders aussagekräftiges Beispiel. Hervorgegangen ist sein Bestand aus einer noch vor der Unabhängigkeit geplanten Ausstellung indischer Kunst, bestehend aus von der Royal Academy in London ausgewählten Objekten, die während der Wintermonate 1947-48 in den dortigen Galerien des Burlington House und im Anschluss, 1949, im Rashtrapati Bhavan, der Residenz des Präsidenten der jungen indischen Republik, die noch kurz zuvor der Palast des Vizekönigs

---

<sup>6</sup> Beispielhaft für diese Geschichte ist das »Musée Royal de l'Afrique Centrale« in Tervuren bei Brüssel, das bis zu seiner Neueröffnung 2018 ein geradezu provozierendes Beispiel ungebrochenen kolonialistischen Bewusstseins bot. Die vor Beginn der Renovierungsarbeiten dem Publikum geöffneten Archive zeigten allein durch ihren Bestand tausender Jagdtrophäen ein verstörendes, wenngleich aussagemächtiges Bild. Zur Geschichte des (nicht nur) belgischen Kolonialismus vgl. David van Reybrouck, *Kongo – Eine Geschichte*. Berlin: Suhrkamp 2012.

der britischen Krone gewesen war, gezeigt wurde. Genau genommen bildet also den bis heute maßgeblichen Grundstock der exzellenten Sammlung des Indischen Nationalmuseums, das erst 1960 sein eigenes Haus erhielt, eine von der ehemaligen Kolonialmacht getroffene Auswahl, was in Anbetracht des eminenten kulturellen Selbstbewusstseins des postkolonialen Indiens ein Kuriosum ausmacht. Ob die beißende Ironie des Umstands, dass eine Institution vom Rang und mit Auftrag des Indischen Nationalmuseums zentral auf der Ausstellung des Blicks der ehemaligen Kolonialmacht auf deren einstigen größten »Besitz« beruht, den heute herrschenden hindu-nationalistischen Vorkämpfern für wahre indische kulturelle Identität bewusst ist, ist nicht bekannt. Der unbefangene Besucher des Hauses jedenfalls erfährt bei einem normalen Aufenthalt hierüber nichts Näheres.

Ohne Frage bleiben die Museen auch im postkolonialen Kontext Schauplätze des Kampfes um die kulturelle Deutungshoheit. Wer die Bildung, die Universitäten und die Museen hat, hat potenziell Zugriff auf die kulturelle Identität eines Kollektivs. Hier liegt der Grund dafür, dass autoritär-populistische und nationalistische Regime, nachdem sie ihre ersten Zielinstitutionen, Justiz und freie Medien, erobert und gleichgeschaltet haben, als Nächstes Bildung und Kultur und deren symbolische Orte, voran die Museen, im Visier haben. In Europa zeigt sich diese Tendenz derzeit besonders dramatisch in Polen, wo geschichts- oder kunstpolitische Kampfziele der aktuellen Regierung durch direkte Einwirkung etwa auf das Warschauer Museum für die Geschichte der Polnischen Juden, das Danziger Museum der Geschichte des Zweiten Weltkriegs oder das Centrum Sztuki Współczesnej für zeitgenössische Kunst verfolgt werden. Und nicht nur dort, sondern überall auf der Welt, wo die Herrschenden einen Monopolanspruch auf die Interpretation von Geschichte und Kultur erheben, finden sich binnen kurzer Frist ihre besten Freunde auf den Chefesseln der entsprechenden Institutionen.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Noch vor den Museen verfolgen autoritäre Nationalisten ihre kulturelle und geschichtspolitische Mission besonders gerne in Form von Denkmalsprojekten. Gute Beispiele hierfür bieten das von der ungarischen Regierung 2014

Die ganze Reichweite und historische Tiefenwirkung des Kampfes um kulturelle Hegemonie, Selbstbestimmung und kollektive Identität zeigt sich besonders eindrucksvoll im Kontext des von der moralischen Last der kolonialistischen Menschheitsverbrechen bis heute kontaminierten Debatte um die Zukunft der vor allem in europäischen und US-amerikanischen Museen befindlichen Sammlungen mit Objekten aus den Ex-Kolonien. Dabei geht es, wenn die mittlerweile durchaus aufgeklärten und selbstkritischen Historiker, Museologen und Museumsleute aus den ehemaligen Kolonialmächten ihre Kollegen aus den ehemaligen Kolonien treffen, (neben handfesten materiellen Interessen) nicht nur um die wenigstens symbolische Wiedergutmachung historischer Schuld in Form von Restitution oder fairer, multiperspektivischer Aufarbeitung und Forschung.

Neben dieser Hauptfrage der Provenienz und Rückgabe von Raubgut und einer für alle Seiten möglichst fruchtbaren Organisation des damit verbundenen Lernprozesses zeigt sich nämlich bei diesem Projekt in vielen Konstellationen, an denen sich mit sehr unterschiedlichen Ressourcen ausgestattete europäische und afrikanische Experten beteiligen, auch immer wieder die Problematik der in der Folge des kolonialen Machtgefälles fortdauernden institutionellen Asymmetrie zwischen den Akteuren beider Kontinente.<sup>8</sup> Es ist daher kein Wunder, dass kaum ein derartiger Austausch ohne Befund oder Vorwürfe des retrograden Paternalismus oder postkolonialer Arroganz endet, oder in einen vielsagenden Stillstand, wenn etwa der Ruf nach Restitution geraubter Gegenstände selbst von Stimmen aus den Herkunftsländern mit Verweis auf die dortige mangelnde konservatorische und museale Infrastruktur konterkariert wird.

---

installierte »Denkmal zur Erinnerung an die Besetzung durch die deutsche Wehrmacht« oder die vom indischen Premierminister Modi 2018 eingeweihte Kolossalstatue des Nationalhelden und Gandhi-Mitstreiters Sardar Vallabhbhai Patel.

<sup>8</sup> Zur Restitutionsdebatte vgl. Felwine Sarr/Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. November 2018: [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf)

Es ist davon auszugehen, dass eine brauchbare Beschreibung des Kolonialismus nicht ohne seine langfristige, weit über das Zeitalter der historischen Epoche des Imperialismus hinausreichende psycho-kulturelle Dimension gelingen kann. Diese lässt sich in der Folge der bahnbrechenden Studien Frantz Fanons als demütigende Erfahrung von Selbstentfremdung, Zurückgebliebensein und entsprechender bewundernder »Identifikation mit dem Angreifer« (Anna Freud) gegenüber der übermächtigen Unterwerfungsmacht beschreiben. Die für die koloniale Erfahrung konstitutive Ambivalenz von Nachahmung und Ablehnung, Aufbegehren und Anpassung zeigt sich nicht nur in der äußeren Auseinandersetzung mit der Übermacht, sondern auch in Form einer subjektiven Internalisierung. Übersetzt in die Frage nach einer Ausgestaltung der kulturellen Infrastruktur in den früheren Kolonien kann eine Wiederkehr dieser Disposition nicht ausgeschlossen werden, im Museumskontext etwa in Form der Frage: wohin in Zukunft mit den restituierten Sammlungen, wenn nicht in Häuser nach europäischem Vorbild, lediglich am anderen, nicht europäischen Ort?

Eine nicht nur ironische Pointe in diesem Prozess könnte ja tatsächlich darin bestehen, dass der in der museologischen Provenienz- und Restitutions-Debatte laufende Kampf um Anerkennung historischer Schuld und kulturelle Selbstbestimmung darauf hinausläuft, dass als Destination für die restituierten Objekte nichts anderes als den Kolonialisten eins zu eins abgeschauten europäischen Institutionen nachgebaut werden – womöglich noch angeleitet von dortigen Spezialisten und finanziert mit deren Geld.<sup>9</sup> Die, wie es von außen scheint, schwer abzuschüttelnde Emotionalität der Auseinandersetzung um dieses schwierige Thema, die immer wieder sich einstellenden Missverständnisse und Konfrontationen mit ihren sich aus Wut und Enttäuschung speisenden nachhaltigen Frustrations- und Demütigungsdispositionen, verweisen jedenfalls auf das Fortdauern der kolonialen Konstellation: die einen im Selbstwi-

---

<sup>9</sup> »So, comrades, let us not pay tribute to Europe by creating states, institutions (sic!), and societies, which draw their inspirations from her.« Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (1961), New York 2004: Grove Press, S. 239

derspruch der ehemals Unterworfenen, die anderen in der, je nachdem naiven oder zynischen Kontinuität der Unterwerfenden.

Eine interessante Parallele zu diesem Komplex bzw. einen Beleg für die Valenz solcher sozialpsychologischen Konstellationen findet sich in einem vom Postkolonialismus historisch und geographisch unberührten Kontext, geliefert in der aufschlussreichen politologisch-zeithistorischen Studie von Ivan Krastev und Steven Holmes über den Niedergang der liberalen Demokratien in Mitteleuropa, Russland und den USA.<sup>10</sup> Als zentrale Ursache der dortigen (und nicht nur dortigen) aktuellen Erfolgswelle autoritär-nationalistischer Bewegungen und Regimes erfassen sie ein von Verbitterung und Wut getriebenes, »konterrevolutionäres« Syndrom, das sich als Reaktion auf den nach 1989 erfahrenen Zwang zur »Nachahmung« des damals anscheinend »alternativen« westlich-liberalen Modells verstehen lässt.<sup>11</sup> Hierbei erweist sich als besonders fatal nicht nur, dass die Wohlstandsversprechen des zunächst freudig nachgeahmten westlichen Modells (besonders fühlbar seit der Finanzkrise 2008/2009) sich für sehr viele überhaupt nicht erfüllt haben, da sich im Paket des Liberalismus neben den Freiheitswerten der Demokratie vor allem auch die Imperative des neoliberal entfesselten globalen Kapitalismus mit seinen brutalen, Ungleichheit erzeugenden Begleiterscheinungen befanden. Als besonders demüti-

---

<sup>10</sup> Vgl. Ivan Krastev/Stephen Holmes, *Das Licht, das erlosch*. Berlin: Ullstein 2019

<sup>11</sup> »Der schwarze Mensch erscheint aus der Perspektive des Weißen als minderwertig, aber umgekehrt ist der Weiße mit seinen ›Errungenschaften‹ Zivilisation, Kultur, kurz Intellekt, *nachahmenswert*.« (Herv. d. Verf.). Frantz Fanon: *Schwarze Haut, Weiße Masken* Frankfurt/M: Suhrkamp 1985, S. 42. Gutes Material für die These einer solchen »nachahmenden« Kolonisierung innerhalb eines Landes bietet der mittlerweile über viele Jahre geführte »deutsch-deutsche Bilderstreit«, bei dem es um die von aus Ostdeutschland stammenden Künstlern und Fachleuten beklagte angebliche Diskriminierung der Kunst aus der DDR in der von westdeutschem Spitzenpersonal in Museen und Galerien geprägten Sammlungs- und Ausstellungspraxis geht. Vgl. Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.): *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*. Berlin/Kassel: Siebenhaar 2013

gend und am Ende den zynischen Durchmarsch von autoritären Vertretern der illiberalen Demokratie wie Orban, Putin und Trump ermöglichend, zeigt sich in der Analyse von Krastev/Holmes vor allem auch die Fremdbestimmtheit des Prozesses, in dem die Fortschritte im Prozess der liberalen »Nachahmung« von den Nachzuahmenden auch noch organisiert und kontrolliert wurden. Die Parallele liegt auf der Hand: Es ist wohl eine »liberale Kolonisierung«, sei es der jungen postkommunistischen Demokratien in Mitteleuropa, sei es des postsowjetischen Russland oder der alten, weißen US-amerikanischen Mittelklassen, die dort eine Art postkoloniales Syndrom und in der Folge an den Wahlurnen antidemokratische Revolten ausgelöst hat.

Keineswegs soll die dargestellte strukturelle Parallele zwischen kolonialer Unterwerfung und institutioneller »Nachahmung« hier übermäßig dramatisiert werden. Sie mag eine gewisse Plausibilität im Blick auf die emotionalen Anteile der Provenienz- und Restitutionsdebatte entfalten, ist aber im Blick auf die grundlegende Frage nach dem Museum der Zukunft von eher geringer Reichweite. Hier empfiehlt sich also eine pragmatische Lesart, wonach Institutionen je nach Ort und Geschichte ihren Nutzen und ihre Mission zu rechtfertigen haben. Nachahmung ist nicht nur Unterwerfung, sondern kann, je nachdem, eine höchst effiziente Kulturtechnik sein. Und wenn man, wo auch immer, in Europa erfundene Institutionen wie das Museum »nachahmenswert« findet, soll man das ruhig tun.

Wenn man nun davon ausgeht, dass die Geschichte und Gegenwart des Museums vom geschilderten Doppelcharakter seiner einerseits konservierenden, erziehenden, repräsentativen, andererseits öffnenden, bildenden, reflexiven Funktion geprägt ist, zeigt der Vergleich der Arbeitsweisen typischer westlicher Museen in den vergangenen Jahrzehnten einen eindeutigen Wechsel vom klassischen, identitären und kanonisierenden hin zum neuen, international kontrastierenden und relativierenden Paradigma. Dies erweist sich vor allem in der neuen Praxis eines sich ständig beschleunigenden, immer größere Ressourcen und Spielorte auf sämtlichen Kontinenten aktivierenden Karussells der Ausstellungs- und Kooperationsprojekte (mit den bekannten Seiteneff-



fechten eines neuen, geld- und sensationsgetriebenen, in glamourösen Museums-Palästen stattfindenden Franchise- und Event-Business). Im Gegensatz hierzu stehen in vielen jüngeren Nationen, auch in den ehemaligen Kolonien noch sehr oft von rigiden staatlichen Instanzen paternalistisch kontrollierte Häuser, die streng ihrem staats- und identitätsstärkenden Auftrag folgen. So gibt es am Ende idealtypisch zwei Typen von Nationalmuseen: die einen, die in Erfüllung ihres nationalen Auftrags national und die anderen, die, durchaus in derselben Absicht, international arbeiten.

Und genau hier, in der Anknüpfung an die öffnende, reflexive und durch Zurückstellung der identitär schließenden Tradition, zeichnet sich die Richtung für Auswege und Lösungen ab, sowohl im postkolonialen Kontext als auch in der Auseinandersetzung mit autoritär-nationalistischen Vereinnahmungstendenzen gegenüber den Museen. Die besten Beiträge aus der Restitutionsdebatte haben ja immer darauf abgezielt, die in den Objekten der ethnologischen Sammlungen erhaltene Geschichte als gemeinsame Aufgabe zu begreifen, die beiderseitig kooperativ erforscht, erzählt und allseits zugänglich gemacht werden soll. Somit wird die multiperspektivische Rekonstruktion originärer Kontexte und kultureller Bedeutungen sowie die Geschichte der oft gewaltsamen Aneignung und der musealen Schicksale der zu restituierenden Gegenstände zur zentralen Methode der Aufarbeitung sowohl der Kulturgeschichte der Herkunftsländer als auch der Herrschafts- und Gewaltgeschichte der kolonialen Zeit, bei der sich Institutionen, Experten und Publika hier wie dort treffen sollen. Diese im Kern anti-identitäre und reflexive Form musealer Praxis weist zugleich weit über den Aufgabenkreis von Sammlungen mit kolonialem Hintergrund hinaus und könnte die Definition einer Leitlinie für die Arbeit eines »Museums der Zukunft« darstellen.

Indem Museen sich der kritischen Rekonstruktion der Geschichte ihrer Sammlungen und Objekte verpflichten und, anstatt ihr Ziel in der Verteidigung des einzigen, eigenen Kanon zu definieren, sich an der kontrastiven, von Widersprüchen und Übergängen geprägten Erzählung von der Pluralität und Fluidität der vielen Kanons beteiligen, werden

sie von Tresoren und Zitadellen zu Schnittstellen und Tauschbörsen der Kultur und zu Plattformen einer zugleich Selbstkritik und Selbstbewusstsein fördernden Bildung, die Ernst macht mit der grundlegenden Erkenntnis, dass das »Eigene« nur in der Kenntnis und im Austausch mit dem Fremden und Andersartigen erfahrbar wird. Der in seinem Grundmotiv ja durchaus verständliche Impuls der identitären Selbstvergewisserung kann in diesem Prozess quasi auf höherer Stufe zum Zuge kommen, wo Identität nicht mehr als fest umrissener Besitzstand, sondern als kommunikativer Prozess der Bereicherung durch Vielfalt und Wahl verstanden wird. So könnte man von einer künftigen Museumslandschaft in Form eines globalen Netzwerks von gemeinsam forschenden, teilenden und tauschenden Häusern träumen, die ihrem internationalen Publikum ihre Schätze in vergleichenden und kontrastierenden Konstellationen und überraschenden Kontexten zeigen.

Wie am europäischen Beispiel gezeigt, entstehen Institutionen aus sozialen Bewegungen und ihren kulturellen oder politischen Zielen. Einmal Institution geworden, tritt ihr ursprünglich progressiver, ja bisweilen revolutionärer Auftrag mehr und mehr zurück, sie werden, nachdem sie ihre Rolle als Pionierinstanzen des Neuen gespielt haben, sukzessive zum Teil des status quo und im weiteren Verlauf oft zur Verteidigungsphalanx desselben – solange, bis neue soziale Bewegungen und Institutionen an ihre Stelle treten. Das Museum mit seiner, durch die genuine Aufgabe des Sammelns, Aufbewahrens und Deutens überlieferter Artefakte und Objekte gegebenen grundsätzlichen Orientierung auf die Vergangenheit ist für diesen strukturellen Konservatismus der Institution im Allgemeinen besonders anfällig. Generationen von Besuchern, die mehr oder weniger freiwillig durch die traditionellen Häuser mit ihren enzyklopädischen Reihungen von stummen, ihrer kommunikativen Kraft beraubten Exponate geschleust wurden, können dies bezeugen. Das Paradox, die Dialektik oder der institutionelle Doppelcharakter des Museums, wie immer man es beschreiben will, liegt im konstruktiven Widerspruch aus seinem inhärentem Hang zur Petrifizierung und »Verewigung« auf der einen, der Aufgabe zur stetigen Wiederverflüssigung und Infragestellung der Kultur auf der anderen Seite, wie sie der berühmteste Theoretiker der bürgerlichen Gesellschaft

auf die unübertroffene Formel bringt: »Man muss diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt!«<sup>12</sup>. Kann man die Aufgabe des »Museums der Zukunft« besser definieren?

---

<sup>12</sup> Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. In Marx Engels Werke (MEW), Bd. 1 Berlin: Dietz, S. 381

*Tasneem Zakaria Mehta*

# Die Neuerfindung eines kolonialen Museums für das heutige Indien

Aus dem Englischen von Harriet Fricke

In der indischen Museumslandschaft sticht das Dr Bhau Daji Lad Museum besonders hervor. Im Jahr 1857 als Victoria and Albert Museum eröffnet, ist es das älteste Museum in Mumbai (ehemals Bombay) und verfügt über eine vielschichtige Sammlung, die den Wandel kuratorischer Ziele und historischer Gegebenheiten widerspiegelt.

Das BDL Museum, wie es gern abgekürzt wird, befindet sich im Besitz der Municipal Corporation of Mumbai, wird aber von einem autonomen Trust verwaltet, der 2003 als öffentlich-private Partnerschaft gegründet wurde, was in Indien in Bezug auf kulturelle Einrichtungen ein Novum darstellte. Damals war das Museum in stark baufälligem Zustand, und die Geschichte seiner Restaurierung ist einzigartig für Indien. Planung und Durchführung des Projekts übernahm die für Mumbai zuständige Abteilung des Indian National Trust for Art and Cultural Heritage, kurz: INTACH, der wichtigsten Landeseinrichtung zur Erhaltung und Pflege kultureller Denkmäler.<sup>1</sup> Ziel des Projekts war neben der Restaurierung des Gebäudes und der Instandsetzung des dazugehörigen Geländes auch eine Neubelebung des Museums. In diesem Zusammenhang sollten die existierenden Strukturen der Ausstellungsgestaltung und des Bildungsprogramms überarbeitet werden. Auf diesem Weg gelang es dem Projekt, die Aufgaben eines Museums und seine Rolle in der indischen Gesellschaft neu zu definieren. Um den Einfluss des BDL Museum auf andere Einrichtungen im Land und seinen Vorbildcharakter für die Konzipierung eines »Museums der Zukunft«

---

<sup>1</sup> Die Gründung der Mumbai-Zweigstelle des INTACH wurde von mir initiiert, und ich selbst habe das Projekt konzeptuell betreut. Von 2010 bis 2017 war ich zudem stellvertretende Vorsitzende der landesweiten Dachorganisation.

besser verstehen zu können, müssen wir uns zuerst mit der Entwicklung des Projekts befassen.

Der Hauptsponsor des Museums, die Jamnalal Bajaj Foundation, befindet sich im Besitz der Bajaj Group, einer der führenden indischen Unternehmerfamilien, die schon zum engeren Kreis um Mahatma Gandhi gehörte und sich seit vielen Jahren für die Förderung öffentlicher Kulturprogramme einsetzt. Die Sponsoren stellten unter anderem die Bedingung, dass dem neu geschaffenen Museumstrust völlige Autonomie zu gewähren sei, damit er effektiv arbeiten könne. Trotzdem bestand die Stadtverwaltung darauf, bei Entscheidungen des Kuratoriums ein Vetorecht auszuüben. Der Erfolg des Projekts wurde somit abhängig von der öffentlichen und politischen Einschätzung. Das machte es nötig, die Geldgeber mit ihren verschiedenen Interessen, unterschiedlichen Hintergründen und Absichten von dem Projekt zu überzeugen. Daraus ergaben sich immer wieder neue Herausforderungen, die sich teils auf die besondere Situation unseres Museums zurückführen ließen, die teils aber auch anderen öffentlichen Einrichtungen weltweit bekannt sind.

Zum Trust gehört eine Expertenkommission, und die Politiker und Beamte der Municipal Corporation haben das Projekt über den Großteil der fünfzehn Jahre, in denen die »Vereinbarung« nach Abschluss der Restaurierungsmaßnahmen in Kraft war, unterstützt und gefördert. Dadurch ist uns gelungen, was bis dahin noch keinem anderen Museum in Indien gelungen war – eine Plattform für moderne und zeitgenössische Kunst und Kultur bei gleichzeitiger Neugestaltung der existierenden Sammlung des Museums aufzubauen. Die programmatische Ausrichtung des Museums umfasst Ausstellungen zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen, ein Filmforum, Video Art Screenings, Musik- und Tanz-Performances, internationale Ausstellungen, Workshops und Seminare, zahlreiche Bildungsprogramme, Ausstellungspublikationen und einen einjährigen Postgraduate-Studiengang für moderne und zeitgenössische Kunst.

Die Restaurierung des Museumsgebäudes und seiner etwa 3000 Exponate nahm fünf Jahre in Anspruch und brachte uns im Jahr 2005 den

*Asia Pacific Award of Excellence for Cultural Conversation* der Unesco ein, die höchste auf diesem Gebiet vergebene Auszeichnung. Für die Regionalregierung von Mumbai hatte der Bereich Kultur nie höchste Priorität, gilt die Stadt doch als Finanz- und Industriehauptstadt des Landes, während Delhi mit seinen archäologischen Schätzen und staatlichen Museen schon immer als kulturelles Zentrum wahrgenommen wird. Sobald wir allerdings von der Unesco ausgezeichnet worden waren, erhielten wir für unser progressives Programm in den ersten Jahren nahezu freie Hand.

In Indien wurden Museen immer als trist und angestaubt wahrgenommen – als »Friedhöfe für Objekte«, wie mir ein Regierungsbeamter einmal anvertraute. Wir wollten mit diesem Klischee, das in Teilen Indiens bis heute verbreitet ist, brechen. Mittels Kunst und Kultur wollten wir das Publikum in ein Gespräch über unser kulturelles Erbe, aber auch die aktuelle soziale Situation verwickeln und ihm so die Möglichkeit geben, sich aktiv einzubringen. In den späten 1990er Jahren und den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts, als wir das Projekt ins Leben riefen, wurde in den wenigen Foren zum kulturellen Austausch nämlich nur selten über zeitgenössische Kunst und Kultur diskutiert.<sup>2</sup>

Die Herausforderung bestand also darin, ein koloniales Museum neu zu erfinden und es gleichzeitig als frühmodernes Museum zu präsentieren (und nicht als typische ethnographisch-koloniale Einrichtung),

---

<sup>2</sup> Ich war nach Eröffnung der Zweigstelle der National Gallery of Modern Art in Mumbai von 1997 bis 2014 für diese und andere Einrichtungen tätig und hatte immer das Gefühl, dass junge und bereits etablierte Künstler und Künstlerinnen vom kulturellen Milieu der Stadt eher stiefmütterlich behandelt wurden. Die Zentralregierung, unter deren Schirmherrschaft das NGMA steht, richtete ihr Augenmerk auf »Modern Art«, also vor allem auf die indische Kunst aus der Zeit vor der Unabhängigkeit, wie zum Beispiel von Amrita Sher Gil und der Bengal School of Art. Damit ging man Kontroversen aus dem Weg. Erst nach Protesten in der Kunstszene wurde zeitgenössischer Kunst ein fester Platz im Ausstellungskalender des Landes eingeräumt. Auch muss an dieser Stelle darauf verwiesen werden, dass die meisten indischen Museen weder Sonderausstellungen zeigten noch eigene Restaurierungsateliers besaßen und die wenigen Restauratoren nicht hinreichend ausgebildet waren.

um eine Brücke zwischen seiner Geschichte und der zeitgenössischen Kultur zu schlagen.<sup>3</sup> Die Innengestaltung des restaurierten Museums evokierte bewusst die Aura der frühen Museen des 19. Jahrhunderts. Wir wollten den Eindruck eines »ajaib ghar« oder »Haus der Wunder« erzeugen, wie Museen im 19. Jahrhundert genannt wurden und von Teilen der Bevölkerung noch heute genannt werden. Nach unserer Vorstellung sollte das Museum zu einem Ort werden, an dem man sich verzaubern lassen kann, zu einem Ort, der schon allein wegen seiner spektakulären Architektur und der prachtvollen Räume Besucherströme anziehen würde – denn wegen seines stark auffälligen Zustands war das Museum von den Einwohnern Mumbais fast vergessen worden. Wir wollten einen Ort schaffen, wo man sich seiner Fantasie hingeben kann, während man gleichzeitig die Möglichkeit bekommt, herkömmliche Denkweisen zu hinterfragen und sich neues Wissen anzueignen.

Im 19. Jahrhundert war das BDL Museum als enzyklopädische Einrichtung konzipiert worden, mit einem starken Fokus auf künstlerischer Innovation, weil man den Handel ankurbeln wollte. Zu seiner Sammlung gehörten, ähnlich wie in den Kuriositätenkabinetten jener Zeit, naturhistorische und geologische Objekte, archäologische Funde und private Schenkungen. Später kamen wunderschön gearbeitete Dioramen und Modelle hinzu, in denen das Leben und die Kultur Indiens im 19. Jahrhundert dargestellt wurde, sowie Gemälde, seltene Bücher, Manuskripte, Textilien und eine außergewöhnliche Sammlung kunstgewerblicher Exponate im frühmodernen Stil.

Auch wenn sich die kuratorischen Ziele im Lauf der Zeit änderten, verstand sich das Museum immer als Ausstellungsplattform für künstlerische Experimente in bildender Kunst, Architektur und Design. Frühe Beispiele hierfür sind die Keramiken und Gemälde der Bombay School, die mit traditionellen Stilen experimentierte, um sie dem europäischen Geschmack anzupassen. Das Museum selbst ist eines der wenigen im

---

<sup>3</sup> Mein Interesse gilt vor allem den Bereichen Kunst und Design, Kunstgeschichte, politische Philosophie und Literatur; als Studentin war ich am New Yorker Metropolitan Museum of Art als Dozentin tätig und befasste mich seitdem intensiv mit der Planung und Gestaltung von Museen.



Reena Kallat, Ohne Titel (Spinnwebe/Kreuzung), *Installation, Metall*, 2013.  
 ABBILDUNG COURTESY ZEGNART PUBLIC / INDIEN, DR. BHAI DAJI LAD  
 MUSEUM, MUMBAI

palladianischen Stil gehaltenen Gebäude der Stadt. Über hundert Jahre lang agierte der jeweilige Leiter der Sir J. J. School of Art auch als Kurator des Museums, was sich natürlich sehr stark auf die Sammlungsstrategie des Museums auswirkte. Viele der Exponate wurden von den Meistern der Sir J.J. School of Art angefertigt, die dort ihre Handwerkskunst unterrichteten und traditionelle Techniken mit modernistischen Konzepten von Form und Design verknüpften.

Cecil Burns, der von 1903 bis 1918 Kurator des Museums war, hatte es sich zum Ziel gesetzt, das Leben der »Eingeborenen« in Bombay und Indien zu dokumentieren, und legte dafür eine einzigartige Sammlung von Modellen und Dioramen im sogenannten »Company Style« an, denen wir noch heute gute Einblicke in das indische Leben im 19. und frühen 20. Jahrhundert verdanken. Leider wurde die Sammlung später in den hinteren Teil des oberen Stockwerks verbannt und unter dem Titel »Indische Sitten und Gebräuche« ausgestellt. Als ich die wundervolle Sammlung neu kuratieren durfte, verfolgte ich ein anderes politisches Ziel: Hervorheben wollte ich die enorme Diversität Indiens und



die außergewöhnlich kosmopolitische Tradition Mumbais. Unserer Meinung nach war es nicht nur wichtig, die umfangreichen Exponate zu erforschen und für pädagogische Zwecke nutzbar zu machen, sondern auch die Geschichte und Ausstellungspraxis des Museums zu hinterfragen und zeitgenössische kulturelle und künstlerische Praktiken abzubilden.

In die Neugestaltung der Innenräume flossen Überlegungen zur künstlerischen Qualität und Geschichte jedes Objekts mit ein, aber auch zur Art und Weise seiner Zurschaustellung und der dahinter stehenden historischen wie aktuellen kuratorischen Absicht. Betrachten wollten wir die Sammlung vor allem vom »subalternen« Standpunkt aus. Unser wichtigstes Anliegen war es, diejenigen indischen Künstler und Kunsthandwerker in den Vordergrund zu stellen, die zwar maßgeblich an der Erbauung des Gebäudes und der Schaffung der ausgestellten Objekte beteiligt waren, aber in der Kolonialzeit nie die nötige Anerkennung erfahren hatten. Die Modelle der Kunsthandwerker, die die Objekte angefertigt hatten, wurden bei uns zum zentralen Element der Vitrinen. In der Kolonialzeit waren sie anonym geblieben und fanden kaum Erwähnung, eine bedauerliche Praxis, mit der erst in den letzten Jahren gebrochen wurde. Wir rückten diese Menschen in den Mittelpunkt und gingen auch in den Beschriftungen der Vitrinen verstärkt auf sie ein. Unsere neuen interaktiven Konzepte sehen ebenfalls das Herausstellen der Kunsthandwerker und des Entstehungsprozesses ihrer Arbeiten vor.<sup>4</sup>

Auch bei der kuratorischen Konzeption der Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und des kunstpädagogischen Angebots versuchen wir, die Geschichte des Museums widerzuspiegeln und die Exponate anhand jüngster Forschungsergebnisse und aus dem Blickwinkel der postko-

---

<sup>4</sup> Unser Zugangsregister enthält nur wenige Informationen zur Provenienz der Objekte, häufig beschränken sich die Einträge auf das Datum des Erwerbs und die damit verbundenen Kosten. Selbst in unserem Archiv finden sich kaum Informationen, und wir verwenden viel Zeit darauf, internationale Ausstellungskataloge und andere Dokumente zu sichten, um herauszufinden, wann und wie die Stücke ins Museum gelangt sind.



*Nikhil Chopra, Yog Raj Chitrakar, Memory Drawing X, (Yog Raj Chitrakar, Gedächtniszeichnung X). Performance des Künstlers als Königin*  
 ABBILDUNG COURTESY DR. BHAU DAJI LAD MUSEUM, MUMBAI

lonialen Position neu zu interpretieren. Im Mittelpunkt steht dabei die Idee, Vorstellungen von Identität aufzubrechen und die historischen Wissensstrukturen, auf denen das Museum beruht, zu hinterfragen und dennoch der ursprünglichen Vorgabe gerecht zu werden, einen Ort für Experimente und Entdeckungen zu schaffen. Unser Ziel war es, mit den Besuchern in einen Dialog über schwierige Themen zu treten und den Menschen einen Raum zu bieten, wo sie Objekte aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und den eigenen Horizont erweitern können.

Als wir 2009, ein Jahr nach Neueröffnung des restaurierten Museums, unser Ausstellungsprogramm starteten, wählte ich einen eher harmlosen Titel für ein recht radikales Programm, um das Kuratorium zu überzeugen, dass wir uns im Rahmen des Leitbilds bewegten. Unser zeitgenössisches Ausstellungsprogramm trägt zwar den unschuldigen Titel »Im Austausch mit Traditionen«, ist aber das Trojanische Pferd im Museum. Wir laden Künstler und Künstlerinnen ein, ihre Arbeiten im Rahmen einer Einzelausstellung im gesamten Museum zu präsentieren, Änderungen an den Objekten der Dauerausstellung vorzunehmen



*Sudarshan Shetty, This Too Shall Pass, (Auch dies wird vorübergehen)  
Teakholz, Motor, 2010*

ABBILDUNG COURTESY DR. BHAU DAJI LAD MUSEUM, MUMBAI

und so mit dem Museum und der Geschichte der Stadt in einen Dialog zu treten. Sponsoren in öffentliche Projekte mit einzubeziehen, ist keine leichte Aufgabe, und man lernt schnell, wie wichtig es ist, mit dem nötigen Fingerspitzengefühl vorzugehen. Einerseits muss die Kontrolle über den Fokus eines Museums in den Händen qualifizierter Personen bleiben, andererseits sind wir von staatlichen und privaten Geldern abhängig und dürfen die Belange unserer Sponsoren nicht außer Acht lassen. Regierungen fühlen sich meist wohler, wenn Kulturprogramme nicht auf Konfrontation abzielen, sondern sich in einem eher konventionellen Rahmen bewegen – diese Erfahrung dürften weltweit viele Einrichtungen und Museen gemacht haben. Um ein progressives Programm gestalten zu können, braucht man daher politisches Verhandlungsgeschick, kluge Strategien und großen Einfallsreichtum.

Wir luden Künstler und Künstlerinnen ein, die in ihren Arbeiten ebenfalls den Ansatz verfolgen, die Grenzen zwischen dem, was über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bekannt ist, zu verschieben. Um unseren Sponsoren die Angst zu nehmen, wir könnten mit den Ausstel-

lungen zu weit gehen, stellten wir umfangreiche Recherchen an, um die wechselseitige Beziehung zwischen den zeitgenössischen Arbeiten und der Sammlung des Museums zu belegen. Außerdem ermuntern wir die eingeladenen Künstler und Künstlerinnen dazu, sich intensiv mit der Sammlung auseinanderzusetzen und konventionelle Vorstellungen von Kunst und ihrer sozialen Funktion zu hinterfragen. Die Künstler und Künstlerinnen dürfen in die bestehende Ausstellungsanordnung eingreifen, indem sie etwa ihre Arbeiten bestimmten Exponaten gegenüberstellten, Objekte aus dem Bestand in ihre Arbeiten integrieren, Vitrinen neu anordnen oder die visuelle Wahrnehmung des Raums verändern.<sup>5</sup>

Die erste Ausstellung »Girangaon Kal, Aaj aur Kal« (Girangaon gestern, heute und morgen) konzipierten wir in Zusammenarbeit mit Pukar, einer Organisation mit dem Ziel, die Arbeiterbewegung in Mumbai zu dokumentieren. Girangaon ist die Bezeichnung für den Stadtteil von Mumbai, in dem früher die Textilfabriken ansässig waren. Das Museum grenzt an dieses Gebiet, und wir wollten uns in der ersten Ausstellung mit der unmittelbaren Umgebung auseinandersetzen. Wie viele andere indische Museen aus dem 19. Jahrhundert liegt auch das BDL Museum in einem botanischen Garten; untergebracht ist hier auch der Zoo von Byculla, einem ehemals besseren Wohnviertel, das heute dicht bevölkert ist und dessen Gebäude zum Teil in baufälligem Zustand sind. Weil sich Mumbai in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Zentrum für Spinnereien und Webereien entwickelte, ließen sich in Byculla bald immer mehr Arbeiter nieder, und hier entstand auch die erste Arbeiterbewegung in Mumbai. Das Viertel besticht vor allem durch seine Diversität und die imposanten Gebäude, zu denen etliche große Textilfabriken gehören, aber auch durch die berühmten »Chawls«, also die eigens für die Textilarbeiter errichteten Wohnhäuser. Wir veranstalteten Gespräche und Workshops mit verschiedenen Anführern der Arbeiterbewegung und zeigten einen Film

---

<sup>5</sup> So richtete beispielsweise das Künstlerduo CAMP im Rahmen seiner Ausstellung im Eingangsbereich des Museums ein Kino ein, in dem etwa hundert Menschen Platz fanden, und zeigte dort auf einer großen Leinwand eines ihrer Videos.

über die Geschichte der Bewegung. Außerdem bauten wir ein Archiv auf, das die Geschichte des Viertels dokumentiert. Dafür haben wir ein Verzeichnis aller dort ansässigen Betriebe und Läden angelegt und Interviews mit den Eigentümern aufgezeichnet. Viele dieser Geschäfte existieren seit über hundert Jahren, sind aber nun durch die rasch vorschreitende Gentrifizierung von Schließung und Abriss bedroht. Wir haben versucht, alte Künstlerateliers, Handwerksbetriebe und Fotostudios ausfindig zu machen. In Zusammenarbeit mit Experten aus unterschiedlichen Bereichen wollen wir ein Archiv von Familienalben einrichten, als postkoloniales Gegenstück zu unserer Sammlung von Dioramen und Modellen.

Für unsere erste Ausstellung zeitgenössischer Kunst holten wir uns 2010 den Künstler Nikhil Chopra ins Haus. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit der Chatterjee and Lal Gallery, da wir sowohl bei unserem Ausstellungsprogramm als auch beim Bildungsangebot gern mit anderen Institutionen zusammenarbeiten, um neue Möglichkeiten der Interaktion und Teilhabe zu eröffnen. Im Rahmen der Ausstellung ging Chopra in der Verkleidung einer imperialen britischen Königin durch die Räumlichkeiten des Museums. In der oberen Etage waren Fotos zu sehen, die Chopra auf seiner Pilgerreise durch Mumbai/Bombay zeigte; für diese Performance war er in verschiedene Rollen geschlüpft, unter anderem in die seiner Kunstfigur Sir Raja. Außerdem holten wir eine Kunsthistorikerin mit Marathi-Kenntnissen hinzu, die den Besuchern die Ausstellung in ihrer Sprache erklärte. Chopras Performance kam beim Publikum sehr gut an. Eine andere frühe Ausstellung, die sich mit der gewohnten Ausstellungsanordnung auseinandersetzte, war Sudarshan Shettys *Tour de Force »This Too Shall Pass.«* Shetty verteilte seine Arbeiten im gesamten Museum und brach so mit der Tradition des White-Cube-Formats, das das Publikum bei Kunstaussstellungen gewohnt war. Es war das erste Mal, dass in einem Museum aus dem 19. Jahrhundert Arbeiten eines zeitgenössischen Künstlers traditionellen Kunstwerken gegenübergestellt wurden. Seitdem hat jede unserer Ausstellungen von etablierten wie jungen Künstlerinnen und Künstlern Wege eröffnet, die Sammlung des Museums neu

zu interpretieren und unterschiedliche Lesarten ihrer eigenen künstlerischen Praxis zu ermöglichen.

In Zusammenarbeit mit Museen aus der ganzen Welt haben wir verschiedene internationale Ausstellungen gezeigt, aber auch immer wieder mit örtlichen Galerien, Stiftungen, Nichtregierungsorganisations und Kuratoren kooperiert, um ein vielfältiges Programm präsentieren zu können.

In Politik und Wirtschaft herrscht leider oft die Meinung vor, zeitgenössische Kunst bzw. Kunst im Allgemeinen sei eine elitäre Angelegenheit für wenige, weshalb der Kulturbereich im Staatshaushalt kaum bedacht wird. Wir haben hingegen die Erfahrung gemacht, dass die aktivsten Zuschauer diejenigen sind, die bisher keinen Zugang zu zeitgenössischer Kunst hatten, weil sich diese Arbeiten oft in privaten Galerien befinden, die den meisten von ihnen verschlossen bleiben. Viele Besucher und Besucherinnen des Museums wohnen in der näheren Umgebung. Als sich der Ruf des Museums festigte, änderte sich auch die demographische Zusammensetzung der Besucher, und heute kommen Studierende, Angehörige der Mittelschicht und internationale Touristen zu uns. Inzwischen ist das BDL Museum ein fester Bestandteil des städtischen Kulturgeschehens und wird auch von jungen Menschen sehr gut angenommen.<sup>6</sup>

Als Mitglied verschiedener Komitees habe ich der Regierung geraten, auf den Neubau von Museen für moderne und zeitgenössische Kunst zu verzichten, da solch langfristigen Projekte oft zum Politikum werden.

---

<sup>6</sup> Um vielen Menschen den Zutritt zum Museum zu ermöglichen, haben wir den Eintrittspreis von INR 10 seit der Neueröffnung beibehalten. Als kleines Museum mit einer Kapazität von 3.000 bis 4.000 Besuchern pro Tag stellen uns vor allem die besucherstarken Wochenenden vor Herausforderungen. Unsere Führungen sowie die Beschriftungen der Exponate sind dreisprachig gehalten. Besonders beliebt sind unsere Sonderveranstaltungen, die sich speziell an das Marathi-sprachige Publikum richten. Auch unser wöchentlicher Newsletter ist in Englisch und Marathi abgefasst. Diese Maßnahmen dienen dem Ziel, das Museum für Menschen aus allen sozialen Schichten und Altersgruppen zugänglich zu machen.

Stattdessen habe ich vorgeschlagen, Räume in unseren eindrucksvollen klassischen Museen umzufunktionieren, damit dort neue Galerien für zeitgenössische Kunst entstehen können. Wie wir mit unserem Konzept demonstriert haben, können sorgfältig kuratierte Interventionen zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen in die Präsentation klassischer Exponate neue Wege eröffnen. Diese Form der Auseinandersetzung mit dem Bestand der Museen sollte gefördert werden, um den Institutionen neues Leben einzuhauchen und junge Menschen anzulocken. Kinder und Jugendliche machen den Großteil der indischen Bevölkerung von 1,2 Milliarden Menschen aus. Das Interesse an innovativen Ideen ist heute enorm groß, und die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst ist für viele längst mehr als nur ein Zeitvertreib. Aufgrund der jüngsten Entwicklung am indischen Kunstmarkt und der medialen Aufmerksamkeit, die Kunst entgegengebracht wird, werden Kunstschaaffende in Indien heute gesellschaftlich sehr viel stärker akzeptiert als in früheren Jahrzehnten.

In der heutigen Zeit, in der neue Technologien und Kommunikationsmittel die Welt rasant verändern, ist die Frage nach dem Sinn und Zweck eines Museums wichtiger denn je. Da die Welt um uns herum immer stärker von Algorithmen bestimmt wird und wir uns in einem sozialen Raum bewegen, in dem das Reale und das Virtuelle immer mehr verschmelzen, brauchen wir Räume, die uns Sicherheit und Trost bieten, gleichzeitig aber auch herausfordern. Wenn ich mir das ideale Museum der Zukunft ausdenken sollte, würde ich auf viele der Neuerungen zurückgreifen, die wir im BDL Museum eingeführt haben. Wäre die Finanzierung eines solchen Projekts nicht fraglich, würde ich ein Institut an das Museum anschließen, das sich mit der Erforschung der Exponate befasst und sich im Lauf der Zeit zu einem Archiv für die ausstellenden Künstler und Künstlerinnen und andere kreative Aktivitäten des Museums entwickeln würde. Ferner würde das Museum Kuratoren und Wissenschaftler dazu einladen, die Geschichte zu einer Vielzahl von Themen und Objekten zu recherchieren. Mein Ziel wäre es, eine Wissensdatenbank zur indischen Kunst und Kultur anzulegen, die vom 18. Jahrhundert bis heute reichen würde (den Zeitraum habe

ich für das BDL Museum gewählt, aber er könnte je nach kultureller Einrichtung variieren).

Ich würde Aufenthaltsstipendien an Künstlerinnen und Künstler vergeben, damit sich die Öffentlichkeit mit ihrer Arbeitsweise vertraut machen und ein regelmäßiger Austausch über Ideen und Techniken stattfinden kann. Außerdem würde ich Kunsthandwerker und Designer einladen, die sich im Museum von traditionellen Techniken inspirieren lassen und gemeinsam etwas völlig Neues entwickeln könnten. Auch würde ich den Bereich Bildung und Vermittlung durch ein größeres Angebot an Workshops, Seminaren, Konferenzen und Publikationen weiter ausbauen. Im idealen Museum gäbe es zudem eine Vielzahl von Ausstellungsflächen, um das gesamte Spektrum der visuellen Künste von Film und Fotografie über Design und Mode bis hin zum Themenbereich Essen abzudecken. Und ich würde allen Menschen die Möglichkeit geben, ihre Ideen in das Veranstaltungsprogramm des Museums mit einzubringen.

Museen werden von Menschen, die nicht aktiv am kulturellen Leben teilhaben, oft als einschüchternd und langweilig empfunden, und wir müssen mit allen Mitteln dafür sorgen, dass die Besucher und Besucherinnen das Museum schon beim Betreten als freundlichen, leicht zugänglichen und unterhaltsamen Ort erleben. Große Menschenansammlungen schmälern das Besuchsvergnügen, aber ein gezieltes Eintrittsmanagement kann hier Abhilfe schaffen. Leider machen Regierung und Geldgeber ihre finanzielle Unterstützung oft von der Besucherzahl abhängig, und daran muss sich dringend etwas ändern. Meiner Meinung nach sollten auch die zahlreichen Exponate aus den Depots den Besuchern zugänglich gemacht werden. Hier könnten offene Depots und einsehbare Restaurierungsateliers die Lösung sein. Die Instandhaltung der Sammlung ist eine der Hauptaufgaben eines Museums, und wenn wir diese geschlossenen Bereiche öffnen würden, könnten wir bei den Besuchern und Besucherinnen ein besseres Verständnis für unsere konservatorische Arbeit und ein intensiveres Verhältnis zu den Kunstwerken erreichen.



In einem perfekten Museum muss es ausreichend Platz für Erholung und Gespräche geben, deshalb sind Cafés und Restaurants, aber auch Shops, in denen eine Auswahl aus den vielfältigen Produkten der indischen Handwerkskunst angeboten wird, unerlässlich. Außerdem würde ich eine High-Tech-Abteilung im Museum einrichten, wo sich die Besucher und Besucherinnen ihr Lieblingsstück aus dem Museum aussuchen könnten; während er oder sie sich dann die Ausstellung ansieht, würden wir von dem Kunstwerk einen 3D-Druck erstellen. Vielleicht könnten wir sogar einen virtuellen Rundgang über einen Markt im Mumbai des 19. Jahrhunderts anbieten und dafür unsere wundervollen Dioramen und Modelle zum Leben erwecken. Der Besucher oder die Besucherin hätte dabei Gelegenheit, sich mit den virtuellen Personen über das Leben im damaligen Mumbai zu unterhalten. Vielleicht könnte man die Reise in die Vergangenheit und Zukunft sogar noch mit der einen oder anderen Klatschgeschichte würzen.

Ich würde zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen dazu einladen, unsere Geschichte neu zu interpretieren und Grenzen zu überschreiten. Momentan präsentieren die meisten indischen Museen historische und moderne Sammlungen noch in einem streng chronologischen Format. Aber wir müssen beide Sammlungen zusammenführen, indem wir sie etwa in einen thematischen Kontext stellen und so eine neue visuelle und intellektuelle Syntax schaffen. Vielleicht bewegen wir uns in einer Ausstellung an einer historischen Zeitachse entlang und brechen die Chronologie in einer anderen auf, damit eine Vielzahl von Perspektiven entstehen kann.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Alle diese Ideen sind in die Pläne für den Neubau eines Nebengebäudes mit eingeflossen, die 2013 vom Kuratorium abgesegnet wurden. Nach zweijähriger Planungsphase, bei der uns ein angesehener Sachverständiger beriet, schrieben wir im Dezember 2014 einen internationalen Wettbewerb aus und bekamen 104 Entwürfe zugeschickt, so auch von einigen der renommiertesten Architekten. Eine Bedingung unseres Wettbewerbs war es, dass das Architekturbüro mit einem indischen Partner kooperiert. Aus den 104 Einsendungen wählten wir eine Shortlist aus acht Architekten aus, darunter so prominente Namen wie Rem Koolhaas (OMA Architects), Zaha Hadid Architects, I.M. Pei / Pei Cobb Freed & Partners, Nieto Sobejano Arquitectos, wHY Architecture,

Meiner Überzeugung nach, muss das Museum in die Stadt gehen. Zu einem der erfolgreichsten Projekte des BDL Museum zählte eine Zusammenarbeit mit Kuratoren des Guggenheim Museum für das BMW Guggenheim Lab. Wir organisierten in der Stadt eine Vielzahl von Veranstaltungen für Menschen aller Altersgruppen und fragten sie nach ihren Ideen, wie wir gemeinsam eine bessere Stadt schaffen können. Auch das Museum erlebte einen großen Besucherandrang, und wir konnten viele fruchtbare Gespräche führen und aufzeichnen. In einer Stadt wie Mumbai, die mit massiven Verkehrsproblemen und bürokratischer Apathie zu kämpfen hat, schufen diese Gespräche ein Gefühl von Gemeinschaft. Für die Zukunft könnte ich mir auch Ausstellungen in den Straßen oder auf Bahnsteigen vorstellen, vielleicht können wir mit Exponaten auch frischen Wind in Schulen und Universitäten bringen. Und wenn in der nächsten Generation virtuelle Realität zur Norm wird, könnten wir die Ausstellungsstücke aus dem Museum in die Wohn- oder Arbeitsräume der Menschen zoomen, damit sie sich eine Zeitlang an ihnen erfreuen können; denn schließlich wurden viele der Objekte ursprünglich nur für diesen Zweck angefertigt.

Meiner Meinung nach müssen dies die Ziele des Museums der Zukunft sein: ein Gemeinschaftsgefühl zu schaffen, die Neugier und das Verständnis für das Andere zu wecken, die Menschen zu fruchtbaren Diskussionen anzuregen und ihnen durch Kunst und Kultur Freude am Lernen zu schenken. Weil durch die neuen Technologien eine Vereinzelung des Menschen droht, müssen wir die Mauern des Museums verlassen und Veranstaltungen anbieten, die über Altersgruppen und

---

Studio Mumbai Architecture und Amanda Levete (A\_LA). Am Ende gewann ein Entwurf des amerikanischen Büros Steven Holl Architects in Kooperation mit den indischen Architekten von Opolis Architects. Der mit dem Pritzker Prize ausgezeichnete Steven Holl hat einige der bekanntesten Museen der Welt konzipiert und für unseren Neubau einen skulpturalen Entwurf vorgelegt, der auf Mumbai einen ähnlichen Effekt haben könnte wie das Guggenheim auf Bilbao. Leider entspann sich um den Neubau eine politische Kontroverse, die vieles von dem, was wir erreicht haben, zunichte zu machen droht. Trotzdem geben wir die Hoffnung nicht auf, dass wir das Projekt in naher Zukunft realisieren können.

individuelle Interessen hinweg positive Erfahrungen schaffen und letztendlich dabei helfen, die Welt zu einem zufriedeneren und sichereren Ort zu machen.

*Johannes Beltz,  
Museum Rietberg Zürich*

## Zusammenarbeit fördern!

Sammeln, Forschen und Kooperieren im  
postkolonialen, digitalen Zeitalter

Im letzten Jahrzehnt hat sich die Diskussion um die Geschichte der Museen in Europa verschärft um die Frage nach ihrer kolonialen Vergangenheit gedreht. Gerade ethnologische Museen standen im Rampenlicht und gerieten zunehmend unter Druck, sich zu ihrer Geschichte zu äußern und gegebenenfalls Teile ihrer Sammlungen zurückzugeben. Aber auch die großen Universal Museen wie das British Museum oder die Staatlichen Museen zu Berlin mussten schmerzvoll zur Kenntnis nehmen, dass ihr Selbstverständnis als humanistische Orte eines universalen Sammelns und Wissens zunehmend hinterfragt wurde. Die Etablierung der Postcolonial Studies schuf neue diskursive Räume in der akademischen und medialen Welt. Die Assoziationskette Museum gleich Aufklärung gleich Humanismus gleich Wissenschaft wurde nachhaltig gestört. In den letzten Jahren erfanden sich deshalb viele Museen in Europa neu. Programmatische Namen wie »Weltmuseum« oder »Museum der Kulturen« suggerieren Dialog und Vielstimmigkeit sowie den Willen, »auf Augenhöhe« mit den diversen »Communities« (vor allem den Ursprungsgesellschaften) zu interagieren. Doch wurden diese Maßnahmen zur Dekolonisierung oft zu Recht als reine Kosmetik oder Rhetorik abgetan.<sup>1</sup>

Dieser Beitrag soll eine Schweizer Museumspraxis vorstellen, die vielleicht etwas im Windschatten der aktuellen Debatte und Medienöffentlichkeit gesehelt ist, weil es nur indirekt mit Kolonialismus in Verbindung gebracht wurde und stärker im Kunstbereich verortet ist. Gerade deshalb ist es interessant, einen Blick auf die Entwicklungen und Prak-

---

<sup>1</sup> Siehe u.a. Kravagna 2015.

tiken dieses Museums zu werfen. Denn sie eröffnen wichtige Perspektiven, die auch die Diskussion in den ethnologischen Museen wesentlich bereichern können.<sup>2</sup> Zwar gelten Schweizer Museen nicht als Schatzkammern der Kolonialzeit. Weder besaß die Schweiz exterritoriale Gebiete, noch war sie bestrebt solche zu erwerben. Man könnte also meinen, dass damit das Thema Dekolonisierung keine Relevanz besäße.<sup>3</sup> Bei näherem Hinsehen wird allerdings schnell sichtbar, dass der Kolonialismus durchaus ein Thema für die Schweizer Museen ist. Denn obwohl die Schweiz keine eigenen Kolonien besaß, war sie Teil der kolonialen Handelsströme und besaß Handelskontore in vielen Teilen der Welt. In bestimmten Bereichen wie im Seiden- oder Baumwollhandel nahm sie sogar eine Schlüsselposition ein. Als strategischer Partner unterstützte sie die europäischen Kolonialmächte in ihrem Expansionsstreben. Auch der Sklavenhandel gehört zu diesem Thema.<sup>4</sup>

Der folgende Beitrag stellt das Museum Rietberg vor, das als Museum für außereuropäische Kunst erst 1952 gegründet wurde. Auf den ersten Blick scheint es sich damit der problematischen Vergangenheit des Kolonialismus zu entziehen. Doch stammen große Teile der Sammlungen aus der Kolonialzeit oder wurden in dieser Zeit erworben, oft mit den Profiten, die man aus dem Überseehandel ziehen konnte.

---

<sup>2</sup> Dieser Beitrag ist gleichzeitig ein Rück- und Ausblick auf meine langjährige Tätigkeit am Museum Rietberg, wo ich als Kurator für die Kunst Süd- und Südasiens, aber auch als Leiter des Kuratoriums und der Kunstvermittlung und als stellvertretender Direktor tätig bin. Dieser beruflichen Spezialisierung ist der Fokus auf Südasiens, bzw. Indien geschuldet. Ich danke Annette Bhagwati, Peter Fux und Esther Tisa für die inspirierenden Diskussionen zum Thema Dekolonisierung, die in diesen Beitrag eingeflossen sind.

<sup>3</sup> Da die europäischen Kolonien des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrem Machtanspruch und der internationalen Dominanz ohne Beispiele in der Vergangenheit sind (Kolonialisierung als historischer Prozess von wirtschaftlicher, politisch-territorialer, religiöser und sozialer Natur), wird der Begriff Dekolonisierung vor allem als Befreiung von kolonialen Strukturen im Nachgang zu den europäischen Kolonialherrschaften 1880-1960 definiert.

<sup>4</sup> Siehe dazu Haller 2016, Dejung 2013 sowie Purtschert/Fischer-Tiné 2015.

## 1. DAS MUSEUM RIETBERG: URSPRUNG UND GESCHICHTE

Der Ursprung des Museums liegt in der Sammlung von Eduard von der Heydt. Dieser hatte mit seinem Vermögen aus diversen Bankgeschäften eine große Sammlung asiatischer, afrikanischer, amerikanischer und ozeanischer Kunst in den 1920er und 1930er Jahren auf dem westlichen Kunstmarkt erworben und später der Stadt Zürich geschenkt. Diese gründete damit 1952 das Museum Rietberg.<sup>5</sup>

Im Hinblick auf Südasien erwarb von der Heydt vor allem klassische »religiöse« Kunst, also hinduistische Bronzen und Steinskulpturen sowie buddhistische und jainistische Skulpturen.<sup>6</sup> Hier sei darauf hingewiesen, dass von der Heydt trotz seiner universalistischen Haltung kein einziges Objekt aus Indien erwarb, das man heute als »Stammeskunst« bezeichnen würde. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zu seiner Sammlung an afrikanischen Masken oder Südsee-Skulpturen, die heute hochdotierte Ikonen so genannter »tribaler Kunst« sind. Die Gründe dafür lagen weniger im persönlichen Geschmack des Sammlers als am fehlenden Interesse bzw. Angebot der führenden Kunsthändler an dieser Art von Objekten. Der internationale Kunstmarkt hatte das »tribale« Indien noch nicht entdeckt.<sup>7</sup>

Der erste Direktor des Museums war der Bauhaus-Mitbegründer, Leiter der Kunstgewerbeschule Zürich und Vorsteher des städtischen Kunstgewerbemuseums, Johannes Itten. In seiner Nachfolge übernahm 1956 Elsy Leuzinger die Direktion und institutionalisierte ab 1960 als Privatdozentin und ab 1968 als Titularprofessorin die Lehre für außereuropäische Kunst an der Universität Zürich. Als Ethnologin mit Schwerpunkt Afrika baute sie nicht nur die Sammlung westafrikani-

---

<sup>5</sup> Illner 2013.

<sup>6</sup> Er erwarb u.a. die Ikone des späteren Museums, den tanzenden Shiva, siehe dazu Beltz 2008 und 2011.

<sup>7</sup> Der Kunsthistoriker Hermann Goetz (1959) beispielsweise erwähnt in seinem Abriss der indischen Kunstgeschichte die tribalen Kulturen Indiens ebenso wenig wie zeitgenössische Kunst; siehe dazu u.a. Beltz 2019.

scher Kunstwerke weiter aus, sondern insbesondere auch die Sammlung für Altamerika. Auch die Sammlung an indischen Skulpturen von Alice Boner kam ins Haus.<sup>8</sup> 1972 wurde der Kunstethnologe Eberhard Fischer Direktor des Museums, ein Spezialist für Westafrika sowie Indien. Mit ihm begann die Ära der indischen Malerei im Museum Rietberg. Er sollte wie kein zweiter diesen Sammlungsteil stärken. Dank großzügiger Zuwendungen von Sponsoren und Mäzenen gelang es ihm, eine Sammlung an Pahari-Malerei aufzubauen, die heute zu den bedeutendsten ihrer Art weltweit gehört. Aus der Zusammenarbeit mit den führenden Kunsthistorikern der Zeit entsprangen zahlreiche Publikationen und Ausstellungen. Das Museum Rietberg etablierte sich zu einem Ort des Sammelns und des Forschens zu höfischer indischer Malerei. Doch Eberhard Fischer schenkte auch der Vielfalt der künstlerischen Traditionen Indiens die notwendige Aufmerksamkeit: Bereits 1972 kuratierte er eine Ausstellung über die Kunst aus Nordindien und wies darauf hin, dass auf dem Subkontinent eine Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Traditionen nebeneinander existieren und miteinander verbunden sind.<sup>9</sup> In der gleichen Linie führte er 1980 in Zusammenarbeit mit indischen Kollegen eine bahnbrechende Ausstellung über die Kunst und Kulturen Odishas durch.<sup>10</sup> Diese Ausstellung dokumentierte erstmals alle wichtigen Kunstzweige wie Architektur, Skulptur, Malerei, Holztechnologie und Textilkunst dieses Bundesstaates und untersuchte ihre Beziehungen und gegenseitigen Einflüsse.

Von 1998 bis 2019 leitete Albert Lutz das Haus. In seine Zeit als Direktor fällt der Neu- und Umbau des Museums, das 2007 neu seine Tore öffnete. Die Erweiterung ermöglichte dem Museum größere und gleichzeitig mehrere Sonderausstellungen zu zeigen. Damit war der Weg zu

---

<sup>8</sup> Diese Schenkung verdient hier besonders Erwähnung, da sie mit der offiziellen Genehmigung der indischen Regierung an das Museum Rietberg gelangte, und das, nachdem Indien sein Kulturgüterschutzgesetz verschärft hatte. Indien hatte unter der Bedingung eingewilligt, dass die Sammlung Alice Boners permanent der Öffentlichkeit in einem Museum zugänglich gemacht werden müsse, siehe Lindt 1982.

<sup>9</sup> Fischer 1972.

<sup>10</sup> Fischer/Mahapatra/Pathy 1980.

mehr Besuchern und einer größeren öffentlichen Wahrnehmung jenseits eines kleinen Kreises von Liebhabern und Spezialisten geebnet. International erfolgreiche Wanderausstellungen kamen an das Museum Rietberg.

Die Sammlung bekam mit der Unterstützung des Rietberg-Kreises und zahlreicher Mäzene, durch Geschenke und Neuerwerbungen einen bedeutenden Zuwachs. Im Jahr 2009 schenkte Eberhard Fischer dem Museum Rietberg seine gesamte Textilsammlung, die er während seiner Zeit in Ahmedabad (1965-1966 und 1968-1971) erworben hatte.<sup>11</sup> Abgesehen davon, dass mit diesen modernen Textilien ein ganz neuer Objekttyp in die Sammlung gelangte, kam damit Kunsthandwerk ins Haus, das man früher nicht als »Kunst« betrachtet hätte. Viele der Produzenten gehörten marginalisierten Schichten der indischen Gesellschaft an, den so genannten unberührbaren Kasten oder Dalits. Die Aufnahme dieser sozialen Gruppe in die Sphären der höfischen Künste war etwas Neues.

In dieser Zeit erwarb das Museum in einem großen Maße so genannte indische Volks- und Stammeskunst.<sup>12</sup> All diese Ankäufe veränderten das Profil der indischen Sammlung, die sich zuvor auf Skulpturen und Gemälde konzentriert hatte, grundlegend. Diese Veränderung schlug sich im Ausstellungsprogramm nieder.<sup>13</sup> Ende 2019 gelangte mit Annette Bhagwati eine neue Direktorin ans Museum, die das Museum weiter als internationales Kompetenzzentrum auf dem Gebiet außer-europäischer Kunst etablieren wird.

---

<sup>11</sup> Fischer 2014.

<sup>12</sup> Von 2009 bis 2019 kamen mehr als 600 so genannte indische »Volks- und Stammesbronzen« in das Museum, siehe Jahresbericht des Museum Rietberg 2009, S. 67 und Jahresbericht 2011, S. 52-55.

<sup>13</sup> Siehe Beltz 2009 und Beltz/Mallebrein 2012.



## 2. DEKOLONISIERUNG UND RESTITUTION

In den letzten Jahren wurden vermehrt Stimmen laut, die eine sofortige Restitution von Sammlungen aus der Kolonialzeit an die Ursprungsländer forderten.<sup>14</sup> Auch wenn die Schweiz nicht als Kolonialmacht im herkömmlichen Sinne gilt, geriet sie in den Fokus der Medien. Zudem wurde die Restitutionsforderung nicht nur an ethnologische Sammlungen gestellt, sondern auch an ausgewiesene Kunstmuseen wie das Museum Rietberg. Medienanfragen gipfelten oft in der Frage, wann denn endlich die »gestohlenen« Kunstwerke des Rietbergs in die Ursprungsländer zurückgegeben würden.

Das Museum Rietberg antwortete umsichtig auf diese Fragen. Es wies darauf hin, dass die Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte, der Rechtmäßigkeit und des Erwerbskontextes von Kunstwerken seit jeher integraler Bestandteil der kuratorischen Arbeit war, wenn auch diese Forschung nicht unter der Bezeichnung »Provenienzforschung« lief. Im Rahmen der Ausstellung über die Ikone des Museums, den tanzenden Shiva wurde z.B. die Erwerbs- und Rezeptionsgeschichte dieses wichtigen Objektes erstmalig erforscht und dokumentiert.<sup>15</sup> In einer Ausstellung über kostbare Elfenbeinschnitzereien, die während der Renaissancezeit in Sri Lanka für den portugiesischen Hof angefertigt wurden, untersuchte die Kunsthistorikerin Annemarie Jordan die Erwerbsgeschichte dieser Preziosen.<sup>16</sup>

2008 schuf das Museum Rietberg eine Stelle für Provenienzforschung, um sich vertieft mit der eigenen Geschichte und insbesondere mit der Herkunft der Altbestände zu befassen. Zu Beginn lag der Fokus auf nationalsozialistisch verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut und auf der Sammlung Eduard von der Heydts.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Savoy 2018.

<sup>15</sup> Beltz 2008 und 2011.

<sup>16</sup> Beltz/Jordan-Gschwend 2010.

<sup>17</sup> Siehe dazu die Ausstellung »Von Buddha bis Picasso. Die Sammlung Eduard von der Heydt«; Illner 2013 und Tisa Francini 2012 und 2013.

In den letzten Jahren erfolgte der Übergang ins digitale Zeitalter mit der Einführung einer Datenbank und der Online-Publikation der Sammlung. Dieser Prozess wird sich fortsetzen und an Wichtigkeit noch gewinnen, denn die Digitalisierung ist eines der großen Themen der musealen Zukunft. Transnationale Forschung ist hier das Stichwort. Die erforschten Provenienzen werden in die Datenbank integriert und diese online zugänglich gemacht. Das universale Kulturerbe mit seinen vielfältigen, spannenden und widersprüchlichen Geschichten wird im Zuge der Digitalisierung mit einem globalen Publikum geteilt werden können. Austausch und Forschung werden sich vernetzen, und neue virtuelle Sammlungen und Ausstellungen mit Kunstwerken werden entstehen. Die Frage nach dem physischen Standort der Originale wird sich vielleicht weniger stellen.

In diesem Sinne wird das Museum Rietberg seine Sammlung weiter dokumentieren und erweitern. Natürlich hat die aktuelle Debatte die Ankaufspolitik des Museums verändert. Neben dem sich verändernden Markt hat vor allem die Einführung des Kulturgütertransfergesetzes (KGTG) dazu beigetragen.<sup>18</sup> Doch schon unter dem ehemaligen Direktor Eberhard Fischer hatte das Museum keine archäologischen Funde, Skulpturen, Bronzen oder Terrakotten aus vermutlichen Raubgrabungen oder dubioser Provenienz für die Südasien Sammlung mehr erworben.<sup>19</sup>

Das Museum Rietberg wird sich weiterhin mit der Geschichte seiner Sammlungen auseinandersetzen. Es wird diese komplexen Geschichten in Ausstellungen und auf digitalen Plattformen erzählen. Natürlich würde bei berechtigten Restitutionsforderungen das Museum die

---

<sup>18</sup> Das Bundesgesetz über den internationalen Kulturgütertransfer (KGTG) regelt die Ein- und Ausfuhr von Kulturgut in die und aus der Schweiz im Hinblick auf den Schutz des kulturellen Erbes und zur Verhinderung der illegalen Ein- und Ausfuhr von Kulturgut; <https://www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-53043.html>.

<sup>19</sup> 2003 gab das Museum eine Gruppe von Gandhara-Skulpturen an einen Kunsthändler zurück, als dieser sich weigerte, die tatsächliche Provenienz der Objekte aufzudecken; cf. Jahresbericht des Museum Rietberg 2003, S. 36.

Werke zurückgeben. Weitaus bedeutender ist jedoch eine nachhaltige Auseinandersetzung mit diesen Fragen, die auch von Seiten der Herkunftsländer immer stärker eingefordert werden. Nicht die Restitution, sondern die Zusammenarbeit mit den Herkunfts- oder Ursprungsländern ist ein strategisches Ziel. Bei diesen Kooperationen geht es dem Museum Rietberg nicht um eine vermeintliche Wiedergutmachung von Unrecht. Im Gegenteil: Die Transparenz im Umgang mit der eigenen Sammlung, die transnationale Forschung und die daraus resultierenden Ausstellungen sind Ausdruck des Selbstverständnisses des Museums. Internationale Zusammenarbeit ist also keine Geste der Entschuldigung oder eine moralische Rechtfertigung, sondern intrinsisch mit den Kernaufgaben des Museums verbunden: Erforschung von Objekten, ihrer Herkunft, Herstellung, Feldforschung vor Ort, Archivarbeit, Bewahrung und Restaurierung, Vermittlung und Ausstellen. Dabei wird im digitalen Zeitalter die transnationale Arbeit über Onlineplattformen und Datenbanken an Bedeutung zunehmen.

### 3. INTERNATIONALE KOOPERATIONEN: DAS HERZSTÜCK DES MUSEUMS

Das Museum Rietberg als einziges Schweizer Museum für außereuropäische Kunst praktiziert seit mehreren Jahrzehnten eine Zusammenarbeit im Bereich Forschung und Ausstellungen, Ausgrabungen und Restaurierungen mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus den so genannten Herkunftsländern.

Für seine großen Ausstellungsprojekte zur indischen Kunst arbeitete der ehemalige Direktor Eberhard Fischer immer mit indischen Spezialisten wie B.N. Goswamy, Dinanath Pathy oder Sitakant Mahapatra zusammen.<sup>20</sup> Für Eberhard Fischer war immer klar, dass Feldforschung, Ausgrabungen und der Sammlungsaufbau im Museum nur in Zusammenarbeit mit Partnern in den Herkunftsländern geschehen müssen. Das deutlichste Beispiel für diese Art von Zusammenarbeit war die international viel beachtete Ausstellung »Der Weg des Meisters – Die großen

---

<sup>20</sup> Fischer/Mahapatra/Pathy 1980.

Künstler Indiens, 1100–1900« (2011), die in Folge auch am Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt wurde. Das Museum Rietberg präsentierte die *Crème de la Crème* der indischen Malerei und konnte Kunstwerke aus den großen Museen der Welt nach Zürich holen: die prächtigsten Werke des sagenumwobenen Albums aus dem Golestan-Palast in Teheran, Bilder aus der königlichen Sammlung in England, Schätze aus dem Institut für orientalische Manuskripte in St. Petersburg – um lediglich drei der 42 Leihgeber zu nennen. Nur die Zusammenarbeit der führenden Kunsthistoriker B.N. Goswamy, Milo Beach und Eberhard Fischer machte ein derartiges Projekt überhaupt möglich.<sup>21</sup>

### *3.1 Kooperationen im Bereich Sonderausstellungen*

Große Sonderausstellungen wie die »Indischen Meister« mit internationalen Leihgaben sind immer auch Kooperationsprojekte. Doch erweiterte das Museum Rietberg diese gängige Museumspraxis in den letzten Jahren. Ein wichtiger kuratorischer Strategiewechsel bestand darin, Sonderausstellungen zu Themen indischer Kunst möglichst zusammen mit Partnern in Indien zu erarbeiten und auch dort zu zeigen bzw. Ausstellungen aus Indien in das Museum Rietberg zu holen, wie z.B. »Indische Farben: Materialien und Techniken der Pigmentmalerei in Rajasthan«, die 2004 in Zusammenarbeit mit den indischen Künstlern Desmond Lazaro und Shammi Sharma realisiert werden konnte.<sup>22</sup>

Ein wahres Pionierprojekt bildete eine Wanderausstellung über die Schweizer Künstlerin Alice Boner (1889-1981), die zunächst an drei Orten in Indien gezeigt wurde, bevor sie schließlich ans Museum Rietberg kam.<sup>23</sup> Die Ausstellung wurde in Mumbai 2014 eröffnet, reiste 2016 ins National Museum nach New Delhi, dann 2017 weiter an das Bharat Kala Bhawan in Varanasi und wurde schließlich 2018 in Zürich gezeigt.<sup>24</sup> Alice Boner hatte nicht nur ihre Sammlung an indischer

---

<sup>21</sup> Beach/Fischer/Goswamy 2011.

<sup>22</sup> Beltz/Fischer/Lazaro/Sharma 2004.

<sup>23</sup> Beltz/Kuratli 2014.

<sup>24</sup> <https://www.dfae.admin.ch/countries/india/en/home/news/agenda.html/>

Kunst dem Museum übergeben, nach ihrem Tod erhielt das Museum zusätzlich ihren künstlerischen Nachlass, ihr Schriftenarchiv, ihre Bibliothek sowie ihr Fotoarchiv. Das Museum besitzt damit heute quasi den gesamten Nachlass dieser ungewöhnlichen Frau, die fast 40 Jahre ihres Lebens in Varanasi verbracht hatte. Was sie so interessant für ein Indisch-Schweizer Ausstellungsprojekt machte, ist die Tatsache, dass Alice Boner eine Mittlerperson zwischen Indien und dem Westen zu einer Zeit war, als Indien sich neu erfand. Als Künstlerin, Sammlerin, Mäzenin und Wissenschaftlerin trug Alice Boner in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig zum Entstehen eines neuen Verständnisses von indischer Kunst bei. Bis heute ist das von ihr gegründete Alice Boner Institut in Varanasi ein Ort des interkulturellen Austauschs und Dialogs.<sup>25</sup>

Ganz ähnlich verfuhr das Museum, als es 2013 eine große Sammlung indischer Musikinstrumente geschenkt erhielt. Die Ausstellung »Schöne Laute« 2014 war der Auftakt für eine mehrjährige Kooperation mit verschiedenen indischen Museen und Partnern.<sup>26</sup> Denn die damalige Assistentzkuratorin Marie Eve Celio-Scheurer initiierte ein Kooperationsprojekt mit dem Crafts Museum in New Delhi. Der neue Schwerpunkt lag auf der systematischen ethnologischen Feldforschung in Indien sowie der Sichtung historischen Archivmaterials, da über die skulpturalen *Banams* (Saiteninstrumente der Santal) nur unzureichende Informationen in Bezug auf Bedeutung, Verwendung und Herstellung bestanden. Aus dieser Kooperation erwuchs ein weiteres Ausstellungsprojekt: 2015 zeigte das National Museum in New Delhi die Ausstellung »Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions«.<sup>27</sup> Was die Ausstellung zudem bedeutsam machte, war, dass sie

---

countries/india/en/meta/agenda-swiss-indien-friendship/2017/september/exhibition--alice-boner-in-india--a-life-for-art

<sup>25</sup> Cf. <https://rietberg.ch/vernetzt/aliceboner>

<sup>26</sup> Beltz/Celio-Scheurer 2014.

<sup>27</sup> Das Projekt wurde großzügig vom Schweizer Bundesamt für Kultur (BAK), der Schweizer Botschaft in Indien, der UNESCO, der Accentus-Stiftung (Elena Probst Funds) sowie der Ecole Cantonale d'Art de Lausanne unterstützt. Hier sei noch einmal allen Sponsoren und Donatoren herzlich für ihre Unter-

im wichtigsten Museum Indiens, dem Nationalmuseum gezeigt wurde, das bis dahin dem »marginalen« Thema der Kultur von Indiens Ureinwohnern kaum Aufmerksamkeit geschenkt hatte.<sup>28</sup> Diese Ausstellung war umso signifikanter, weil quasi gleichzeitig das Crafts Museum in New Delhi als permanenter und prominenter Ausstellungsort für diese Art von Kunst geschlossen wurde.<sup>29</sup>

Es sei hier noch auf zwei weitere wichtige Kooperationsprojekte hingewiesen. 2018 unterzeichnete das Museum Rietberg als erstes Museum der Welt ein Memorandum of Understanding mit dem Ministerium für Archäologie und Museen in Pakistan. Als eine erste Freundschaftsgeste reiste ein monumentaler Buddha aus dem Museum in Peshawar als Leihgabe nach Zürich. Noch nie hatte diese Skulptur vorher das Museum, geschweige denn das Land verlassen.<sup>30</sup> Mit diesem neuen Kooperationspartner rückte eine bis dahin vernachlässigte Kunstregion in den Fokus des Museums. Dieser Initiative sollte dann gleich ein Anschlussprojekt folgen. Im Winter 2019 eröffnete das Rietberg eine Ausstellung mit jungen pakistanischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit Werken aus der Sammlung des Museum Rietberg auseinandersetzten. Die Ausstellung sollte ursprünglich auch in Karachi gezeigt werden, was aber aufgrund einer Verzögerung bei der Rückeinfuhr nach Pakistan nicht möglich war.<sup>31</sup>

Diese Aufzählung soll mit einem Projekt schließen, das es erst noch zu realisieren gilt. Voraussichtlich im Herbst 2020 wird das Museum Rietberg im Museum in Chandigarh eine Ausstellung mit japanischen

---

stützung gedankt; cf. Beltz/Celio-Scheurer/Ghose 2015 und Beltz/Celio-Scheurer 2019.

<sup>28</sup> Cf. Khurana Suanshu, »Sacred Record: A collaborative project between Zurich's Museum Rietberg and Delhi's Crafts Museum documents the rare and distinctive musical traditions of the Santals«, *The Indian Express*, 26 April 2015.

<sup>29</sup> Das Google Cultural Institute stellte die Ausstellung ins Netz und machte sie damit weiterhin zugänglich, siehe auf [www.google.com/culturalinstitute](http://www.google.com/culturalinstitute).

<sup>30</sup> <https://www.eda.admin.ch/deza/de/home/aktuell/news.html/content/deza/de/meta/news-deza/2018/12/buddha-ausstellung>.

<sup>31</sup> Beltz/Mirza/Widmer 2019.

Holzschnitten aus der eigenen Sammlung zeigen. Erstmals leiht das Rietberg kostbare Originale an ein indisches Museum aus. Und erstmals wird in Indien eine Ausstellung über japanische Surimono-Kunst gezeigt werden, ein Novum, das vor Ort große Beachtung findet und medial aufmerksam begleitet wird. Dies ist ein neuer Schritt, ein Signal, das weit über die Restitutionsdebatte hinausgeht. Denn es geht um das Teilen und Vermitteln unseres kulturellen Weltkulturerbes weltweit.<sup>32</sup>

### 3.2 Kooperationen im Bereich Ausbildung

Die Surimono-Ausstellung wird dabei ein Pionierprojekt für ein neues Kooperationsformat bilden. Denn im Kontext der Ausstellung wird in Chandigarh ein Kurs in Ausstellungsdesign angeboten. Der Ausstellungsgestalter des Museum Rietberg, Martin Sollberger, wird für eine Gruppe von ca. 25 Teilnehmerinnen einen Einführungskurs zum Thema Ausstellungsdesign geben. Damit nutzen beide Museen den Anlass der Ausstellung, um ein nachhaltiges Ausbildungsprojekt zu lancieren.

Der Austausch von Assistentzkuratorinnen und Praktikantinnen ist ein weiteres Ziel für die nächsten Jahre. Erste Erfahrungen konnte das Museum mit Amrita Lahiri machen, die 2008 als Praktikantin im Rahmen der Ausstellung »Shiva Nataraja: Der kosmische Tänzer« nicht nur selbst als Künstlerin selbst mitwirkte, sondern auch Auftritte von indischen Tänzerinnen und Musikern in Zürich betreute. Inzwischen besteht ein großes Netzwerk in diesem Bereich: Seit einigen Jahren arbeitet das Museum mit dem Alice Boner Institut in Varanasi, einem Ort, an dem Wissenschaftler und Künstler aus allen Teilen der Welt zusammenarbeiten und mit lokalen Partnern ins Gespräch kommen. Zu erwähnen ist auch die Zusammenarbeit mit Green Barbet und Harsha Vinay, der für die Rietberg Ausstellung »Spiegel: Der Mensch im Widerschein« (2019) nicht nur einen Beitrag für den Katalog verfasste, sondern auch drei Dokumentarfilme produzierte, die inzwischen

---

<sup>32</sup> Die Ankündigung der Ausstellung stieß auf großes Medienecho, cf. »Exhibition featuring Japanese woodblock prints in the works«, in: *Hindustan Times*, 30. Oktober 2019; Gurnaaz Kaur, »Tale of two museums and few Japanese prints«, in: *Tribune*, 5. November 2019.

international Anklang fanden. Sie wurden in Zürich, Mumbai, New Delhi sowie in Heidelberg gezeigt.

Wünschenswert wäre der regelmäßige und systematische Austausch, das Aus- und Weiterbilden von Experten. Und das ist, wie oben gezeigt, durchaus in beide Richtungen zu verstehen. Der erfolgte Abbau indologischer Lehrstühle (in Verbindung mit Lehrstühlen für indische Kunstgeschichte) in Europa führt inzwischen zu einem beklagenswerten Fachkräftemangel. Zukünftige Forschung muss schon deshalb transnational sein. Der langfristige Austausch von Kuratoren, Wissenschaftlern, Kunstvermittlern und Restauratoren wirkt also nachhaltig in beide Richtungen und leistet einen wichtigen Beitrag für beide Seiten.

### *3.3 Kooperation im Bereich Restaurierung*

Zusammenarbeit findet natürlich auch im Rahmen von Maßnahmen zur Erhaltung von Kulturgut statt. Im Rahmen der spektakulären Leihgabe aus Peshawar wurde mit Hilfe der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) unter der Leitung des Schweizer Steinrestaurators Tobias Hotz ein Workshop zum Thema Steinrestaurierung in Islamabad organisiert, an dem viele Museumsvertreter aus allen Teilen Pakistans teilnehmen konnten.<sup>33</sup> Auch wenn bisher der Fokus auf Südasien bzw. Indien gerichtet war, soll hier der Horizont erweitert werden. Hier sei zunächst auf die seit 2010 existierende Kooperation zwischen dem Museum Rietberg und dem Palastmuseum in Fumban in Kamerun hingewiesen, in der es um die Restaurierung und den Erhalt der Sammlungen des Palastmuseums geht.<sup>34</sup>

Besonders hervorheben möchte ich allerdings die mehrjährige, beispielhafte Zusammenarbeit zwischen dem Museum Rietberg und Peru. Denn in Peru begann das Kooperationsprojekt zur Konservierung der Skulpturen des Tempels von Chavín de Huántar (seit 1985

---

<sup>33</sup> Die (DEZA) ist die Agentur für internationale Zusammenarbeit im Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten (EDA); <https://www.eda.admin.ch/eda/de/home/das-eda/organisation-deseda/direktionen-und-abteilungen/direktion-fuer-entwicklungundzusammenarbeit.html>

<sup>34</sup> Cf. Oberhofer 2018 und <https://rietberg.ch/vernetzt/fumban>.



Unesco-Weltkulturerbe) im Rahmen der Sonderausstellung »Chavín – Perus geheimnisvoller Anden-Tempel« des Museums Rietberg. Es war die weltweit erste museale Sonderschau über die sogenannte Mutterkultur der Zentralanden, die 2015 auch im Museo de Arte de Lima (MALI) mit größtem Publikumserfolg gezeigt werden konnte. Anstatt eine Leihgebühr für die Exponate an das Kulturministerium Perus zu bezahlen, einigte man sich auf die mehrjährige Finanzierung und Durchführung eines Konservierungsprojekts vor Ort. Das Vorhaben wurde je hälftig vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur und dem Museum Rietberg finanziert. Zwischen 2011 und 2015 wurde im Museo Nacional de Chavín nicht nur eine Konservierungs- und Restaurierungswerkstätte vollständig eingerichtet, sondern es wurden auch zahlreiche Skulpturen fachkundig konserviert. In Zusammenarbeit mit peruanischen Konservatoren wurde zum krönenden Abschluss der sogenannte Tello-Obelisk, eine rund zwei Meter hohe Skulptur von national wie international höchster Bedeutung, konserviert und in einer neu angefertigten Basis aufgestellt. Der Tello-Obelisk bildet heute im Museo Nacional de Chavín das Herzstück der Ausstellung.<sup>35</sup>

2017 konnte die Folgeausstellung »Nasca. Peru. Auf Spurensuche in der Wüste« in Zürich gezeigt werden. Diese Ausstellung war Teil eines umfassenden Archäologieprojektes, in dessen Kontext wieder umfangreiche Restaurierungsarbeiten geleistet wurden: In Nasca-Palpa an der Südküste Perus finanzierte die Schweizerisch-Liechtensteinische Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland (SLSA) von 1997 bis 2006 ein archäologisches Großprojekt, das sich der Erforschung der weltbekannten Bodenzeichnungen, den Nasca-Linien, und ihrem kulturellen Kontext widmete.<sup>36</sup> Nicht nur konnte 2004 im Städtchen Palpa mit Schweizer Finanzhilfe ein hochkarätiges Lokalmuseum eingerichtet werden, auch resultierte aus dem Engagement 2017 die bisher umfassendste internationale museale Sonderschau zu Nasca: »Nasca – Peru. Auf Spurensuche in der Wüste« wurde 2017 zuerst im Museo de Arte

---

<sup>35</sup> Fux 2012 und 2015.

<sup>36</sup> Cf. <http://www.slsa.ch/abgeschlossene-projekte/nasca-palpa/>.

de Lima gezeigt und erzielte mit knapp 90.000 Eintritten einen Besucherrekord.<sup>37</sup>

Doch ist diese Aufzählung nicht vollständig ohne zwei ganz anders geartete Beispiele, in denen das Rietberg Empfänger von Konservierungsleistungen war. Das von der japanischen Regierung unterstützte Tokyo National Research Institute for Cultural Properties finanzierte die Restaurierung einer frühen buddhistischen Seidenmalerei, die sich im Museum Rietberg befindet.<sup>38</sup> Das Bild wurde in eine für die Restaurierung von Kulturschätzen zertifizierte japanische Werkstatt gebracht und dort während zweier Jahre (2006-2008) konserviert und neu montiert. Die Transportkosten nach und von Japan trug das Museum Rietberg als Kooperationspartner. Japan versteht sich als Schützer von nationalem Kulturgut, unabhängig vom Standort und jetzigem Besitzer. Ein weiteres Beispiel dieser vorbildlichen Kulturpolitik ist die Restaurierung eines koreanischen Bildes: Von 2017 bis 2019 wurde ein koreanisches Priesterporträt aus dem 19. Jahrhundert in der Restaurierungswerkstatt des National Museum of Korea in Seoul untersucht und restauriert.<sup>39</sup>

### 3.4 Zusammenarbeit mit den Diaspora-Gemeinschaften

In der gegenwärtigen Debatte wird immer wieder auf die Rolle der Diasporagemeinschaften hingewiesen. Migranten aus den Herkunftsländern der Sammlungen sollen direkter angesprochen und als Partner für gemeinsame Projekte gewonnen werden. Auch das ist keine wirklich neue Idee. Schon 2003 arbeitete das Museum Rietberg erfolgreich mit der indischen Diaspora in der Schweiz zusammen. Im Rahmen der Ausstellung »Ganesha: Der Gott mit dem Elefantenkopf« lud das Museum

---

<sup>37</sup> Siehe Fux 2011 und 2017.

<sup>38</sup> *Buddha Amida mit den Bodhisattva Seishi und Kannon*, unbekannter Künstler, Japan, Muromachi-Zeit, Mitte 14. Jh., Hängerolle, Tusche, Farben und Gold auf Seide, Inv.-Nr. RJP 401.

<sup>39</sup> *Porträt des Zen-Meisters Chupadang*, unbekannter Künstler, Korea, Joseon-Dynastie, 19. Jh., Inv.-Nr. RKO 1; cf. Jahresbericht der Rietberg-Gesellschaft 2019, Zürich: Museum Rietberg / Rietberg Gesellschaft 2020.

Hindus aus der ganzen Schweiz ein, um gemeinsam auf dem Museums-  
gelände das Ganesha-Fest zu feiern. Besonders spektakulär war die  
Versenkung einer Ganesha-Figur im Rahmen der Langen Nacht der  
Museen im Zürcher See. Diese erste systematische Kontaktaufnahme  
setzte sich dann in der großen Ausstellung »Hinduistisches Zürich«  
fort, die im Gebäude des Stadthauses gezeigt wurde. In dieser Ausstel-  
lung war die Einbeziehung der in Zürich lebenden Hindus das leitende  
Konzept. In Interviews, Filmen, auf Fotos aber auch mit einer Auswahl  
von Objekten stellte sich diese Religionsgemeinschaft in all ihrer Diver-  
sität vor. Aus einer Ausstellung »über« die Zürcher Hindus wurde eine  
Ausstellung, die »mit« Vertretern der Zürcher Diaspora entstand. Das  
große Highlight war sicher die Feier des indischen Diwali-Festes, bei  
der Hunderte von Hindus aus der ganzen Schweiz zu Gast waren.<sup>40</sup>

Diese Art der Zusammenarbeit blieb kein Einzelfall. Im Rahmen der  
Ausstellung »Nächster Halt Nirvana: Annäherungen an den Buddhis-  
mus« (2018) arbeitete das Museum mit Buddhisten aus der Schweiz  
zusammen. Die jüngste Ausstellung »Fiktion Kongo« setzte diese  
Zusammenarbeit fort. Dieses Mal stand die Kooperation mit jungen  
Künstlern aus dem Kongo im Mittelpunkt.<sup>41</sup> Man könnte diese Auf-  
listung fortsetzen und weitere Möglichkeiten für Kooperationen, u.a.  
mit Universitäten aufführen. Aber es soll hier nicht darum gehen, die  
Kooperationsarbeit des Museum Rietberg im Detail zu beschreiben  
oder zu loben. Diese konkreten Beispiele sollen aber die Debatte zum  
Thema Dekolonisierung um einen neuen Aspekt erweitern.

### *3.5 Zusammenarbeit ist eine Haltungsfrage*

Der Kern dieses Artikels ist ein Appell an Museumsdirektorinnen und  
-direktoren, Kuratorinnen und Kuratoren, Kunstvermittlerinnen und  
Kunstvermittler, Restauratorinnen und Restauratoren weltweit, ver-  
mehrt Projekte mit Partnermuseen zu initiieren. Museen können jen-  
seits der großen Debatten und politischen Verhandlungen um Wieder-  
gutmachung relativ unkompliziert miteinander reden. Museen können

---

<sup>40</sup> Beltz 2005.

<sup>41</sup> Oberhofer/Guyer 2019.

sich ihrer Geschichte stellen und versuchen, mit neuen Partnern eine neue, andere Zukunft zu gestalten. Dazu braucht es im Grunde nicht einmal bilaterale Verträge, sondern vor allem motivierte Museumsmitarbeiterinnen und –mitarbeiter auf beiden Seiten. Dabei stellt sich weniger die Frage nach dem Besitz von Kunstwerken als die Frage, wie wir alle unsere Kunstwerke besser dokumentieren und unser Wissen über geographische, kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg teilen können.

#### 4. AUSBLICK

Die Argumente dieses Beitrags lassen sich wie folgt in vier Punkten zusammenfassen:

1. Auch wenn Schweizer Museen keine eigene Kolonialgeschichte haben, so sind die Museen eng mit der Kolonialzeit verwoben. Die Forderungen nach Dekolonisierung betreffen dabei nicht nur ethnologische Museen, sondern auch Kunst- oder Naturkundemuseen. Für das Museum Rietberg bedeutet Dekolonisierung, die Geschichte der eigenen Sammlung zu erforschen, sie transparent zu machen und mögliche Nahtstellen zum Kolonialismus aufzuzeigen.

2. So wie die Kolonialisierung ein tiefgreifender Vorgang war, endete die Dekolonisierung nicht mit der Befreiung von der Fremdherrschaft und der Entstehung von Nationalstaaten im 20. Jahrhundert. Es gilt daher zu fragen, ob und wieweit es überhaupt möglich ist, »koloniale« Kategorien, Erkenntnistheorien und Machtungleichgewichte im Rahmen von musealer Arbeit zu überwinden. Zum einen sind Museen das Ergebnis westlicher Wissenschaftsgeschichte, ihre Kategorien und Ordnungsprinzipien sind also untrennbar mit westlicher Epistemologie verbunden. Hinzu kommt, dass der Zugang zu Sammlungen, Forschung, Publikationen, zu prestigeträchtigen Jobs und zu finanziellen Mitteln fest in den Händen westlicher Bildungsinstitutionen bleibt. Alle großen europäischen und nordamerikanischen Museen verstehen sich zwar heute als Universal Museen und globale Akteure, aber man fragt sich, ob die dort produzierten Ausstellungen, also die Wertschöpfung

und das Wissen, auch tatsächlich »postkolonial« sind. Dekolonisierung betrifft vor allem politische Prozesse und Umverteilung von Ressourcen und Gewinnen. Wie kann man verhindern, dass »Zusammenarbeit« und »Entkolonialisierung« nur leere Worthülsen bleiben? Die aktuelle Diskussion um den kolonialen Kontext von Sammlungen und Provenienzforschung in europäischen Museen scheint weitgehend selbstreferenziell zu sein und radikale Kritik an den heutigen Machtasymmetrien zu vermeiden.<sup>42</sup>

3. Dekolonisierung in Museen bedeutet also vor allem die Realisierung nachhaltiger internationaler Kooperationen zwischen Museen in Europa und den so genannten Herkunftsländern. Hier scheint es weiterhin den größten Nachhol- und Handlungsbedarf zu geben. Mit Hilfe von Stiftungen und Sponsoren müssen langfristig Mittel und Ressourcen generiert werden, um Kooperationen zu initiieren, aber auch nachhaltig unterhalten zu können. Diese Mittel müssen niederschwellig erhältlich sein, denn für kleinere Museen drohen Kooperationsprojekte an den fehlenden Ressourcen und am administrativen Aufwand zu scheitern.

4. Es braucht dringend ein Umdenken seitens der Museumsdirektoren und -direktoren, die ihre Häuser auf die Notwendigkeit von Kooperationen ausrichten müssen. Das Berufsbild des Kurators und des Kunstvermittlers muss diesen Gegebenheiten angepasst werden. Und schließlich müssen sich die (leider oft schwachen) nationalen Museumsverbände und vorne weg ICOM diesem Ziel verpflichten. Ansonsten droht, dass der Begriff der Zusammenarbeit sich auf eine rein akademische Debatte über das postkoloniale Museum, Restitution und Communities beschränkt und zu einer neokolonialistischen Metapher verkommt.

Um es noch einmal zu wiederholen: Das Museum Rietberg sieht sich der Kooperation mit den so genannten Herkunftsländern (aber auch anderen Interessengruppen) verpflichtet, weil es sich als Museum für außereuropäische Kunst versteht. Die Zusammenarbeit ist damit pro-

---

<sup>42</sup> Weber-Sinn/Ivanov 2020, S. 73-76.

grammatisch im Kern der Institution verankert, und ist keine Wiedergutmachung irgendwelchen Parteien oder Akteuren gegenüber. Auch wenn die Idee eines kulturellen universalen Erbes eine Utopie bleibt, so fühlen wir uns dieser verpflichtet.

### *Auswahlbibliographie*

- Beach, Milo, Eberhard Fischer und B. N. Goswamy, *Masters of Indian Painting*, Zürich: Museum Rietberg, Artibus Asiae 2011 (indische Neuauflage 2015).
- Beltz, Johannes, *Ganesha. Der Gott mit dem Elefantenkopf*, Zürich: Museum Rietberg 2003.
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Hindu ABC*, Zürich: Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Museum Rietberg 2004.
- Beltz, Johannes, »Hinduistisches Zürich: Eine Entdeckungsreise«: Bericht zur gleichnamigen Ausstellung im Stadthaus Zürich, 22.10.04 – 28.2.05«, in: *Internationales Asienforum*, 36, 3-4, 2005, S. 251-263
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Shiva Nataraja. Der kosmische Tänzer*, Zürich: Museum Rietberg 2008.
- Beltz, Johannes (Hrsg.), *Wenn Masken tanzen. Rituelles Theater und Bronzekunst aus Südindien*, Zürich: Museum Rietberg 2009.
- Beltz, Johannes: »The Dancing Shiva: South Indian Processional Bronze, Museum Artwork, and Universal Icon«, in: *Journal of Religion in Europe*, 4, 2011, S. 204–222.
- Beltz, Johannes: »The ›other‹ Indian art or why diversity matters«, in: *Arts of Asia*, September-October 2019, S. 116-125.
- Beltz, Johannes, Eberhard Fischer, Desmond Lazaro und Shammi Sharma, *Lapislazuli, Gold und Eichhörnchenhaare. Materialien und Techniken der Pigmentmalerei aus der Werkstatt von Meister Bannuji in Jaipur (Indien)*, Zürich: Museum Rietberg 2004.
- Beltz, Johannes und Annemarie Jordan Gschwend, *Elfenbeine aus Ceylon*, Zürich, Museum Rietberg 2010
- Beltz, Johannes und Marie Eve Celio-Scheurer (Hrsg), *Klang / Körper. Saiteninstrumente aus Indien*, Zürich: Museum Rietberg 2014.
- Beltz, Johannes, Marie-Eve Celio-Scheurer und Ruchira Ghose (Hrsg.), *Cadence and Counterpoint: Documenting Santal Musical Traditions*, New Delhi, Niyogi Books 2015.
- Beltz, Johannes und Marie-Eve Celio-Scheurer, »A cordes et à corps: Résonances d'instruments de musique Santal, de l'Inde à la Suisse et de la Suisse à l'Inde. L'exemple de la collection Fosshag au Museum Rietberg«, in: Diane Antille

- (Hrsg.), *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire ?*, Bern: Peter Lang 2019, S. 77-101.
- Beltz, Johannes und Andrea Kuratli, *Alice Boner, A Visionary Artist and Scholar Across Two Continents*, New Delhi: Roli Books 2014.
- Beltz, Johannes und Cornelia Mallebrein, *Elefanten, schaukelnde Götter und Tänzer in Trance, Bronzekunst aus dem heutigen Indien*, Zürich: Museum Rietberg, Scheidegger & Spiess 2012.
- Beltz, Johannes, Quddus Mirza und Caroline Widmer, *Space in Time: Contemporary Miniature Paintings from Pakistan*, Zürich / Karachi: Museum Rietberg / Canvas Gallery 2019.
- Celio-Scheurer, Marie-Eve und Ruchira Ghose, *Journey of the Banam*, New Delhi: National Museum 2015.
- Dejung, Christof, *Die Fäden des globalen Marktes. Eine Sozial- und Kulturgeschichte des Welthandels am Beispiel der Handelsfirma Gebrüder Volkart 1851-1999*, Köln: Böhlau 2013.
- Fischer, Eberhard (zusammen mit Barbara Fischer, Becharbhai Madhavji, Jyotindra und Jutta Jain, und Haku Shah), *Temple Tents for Goddesses in Gujarat, India*, Zurich: Artibus Asiae/Niyogi Books 2014.
- Fischer Eberhard, Sitakant Mahapatra und Dinanath Pathy, *Orissa: Kunst und Kultur in Nordost-Indien*, Museum Rietberg Zürich 1980.
- Fischer, Eberhard, B.N. Goswamy und Dinanath Pathy, *Göttinnen: Indische Bilder im Museum Rietberg Zürich*, Zürich: Museum Rietberg 2005.
- Fischer, Eberhard und Dinanath Pathy, *Amorous Delight: The Amarushataka Palm Leaf Manuscript, Illustrated by the Master of Sharanakula, Orissa, India*, Zürich: Artibus Asiae Publishers 2006.
- Fischer, Eberhard und Haku Shah, *Kunsttraditionen in Nordindien: Stammeskunst, Volkskunst, Klassische Kunst*, Zurich/Basel: Museum Rietberg, Museum der Kulturen 1972.
- Fux, Peter (Hrsg.), *Chavín. Perus geheimnisvoller Anden-Tempel*, Zürich 2012 (peruanische Auflage auf Spanisch, Lima: MALI 2015).
- Fux, Peter, »The petroglyphs of Chichictara, Palpa, Peru. Documentation and interpretation using terrestrial laser scanning and image-based 3D modeling«, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen*, 4, 2011, Deutsches Archäologisches Institut, Bonn, S. 127-205.
- Fux, Peter, »Hanaq Pacha. Ein Gräberfeld der Nasca-Zeit und des Mittleren Horizontes in Palpa, Peru«, in: *Zeitschrift für Archäologie Aussereuropäischer Kulturen*, 7, 2017, Deutsches Archäologisches Institut, Bonn, S. 173-279.
- Goetz, Hermann, *Indien. Fünf Jahrtausende indischer Kunst*, Baden-Baden: Holle Verlag 1959.

- Haller, Lea, »Globale Geschäfte: Wie die ressourcenarme Schweiz zur Drehscheibe für den globalen Rohstoffhandel wurde. Und warum sich die Branche in den letzten Jahren radikal verändert hat«, in: *NZZ Geschichte*, 2016, 4, S. 80-95.
- Illner, Eberhard (Hrsg.), *Eduard von der Heydt. Kunstsammler Bankier, Mäzen*, München / London / New York: Prestel 2013.
- Kravagna, Christian, »Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum«, *Zeitschrift für Kulturwissenschaft*, 1, 2015, S. 95-100.
- Lindt, August R., »Die Ausfuhrbewilligung der Sammlung Alice Boner«, in: Georgette Boner und Eberhard Fischer (Hrsg.) (1982). *Alice Boner und die Kunst Indiens*, Zuerich: Museum Rietberg, S. 18.
- Mallebrein, Cornelia: »The Vanishing World of Tribal Arts«, in: Pratapaditya Pal (Hrsg.), *2000: Reflections on the Arts in India*, Mumbai: Marg 2000, S. 49-59
- Pardo, Cecilia; Fux, Peter (Hrsg.) *Nasca. Peru. Archäologische Spurensuche in der Wüste*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.
- Mallebrein, Cornelia: »Bronzen aus Bastar und der angrenzenden Region«, in: Cornelia Mallebrein, *Die anderen Götter. Volks- und Stammesbronzen aus Indien*, Köln: Rautenstrauch-Joest-Museum 1993, S. 416.
- Oberhofer, Michaela, »Conservation and Restoration as a Challenge for Museum Cooperation«, in: Thomas Laely, Marc Meyer und Raphael Schwere (Hrsg.), *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*, Bielefeld: Transcript Verlag / Kampala: Fountain Publishers 2018, S. 195-212.
- Oberhofer, Michaela und Nanina Guyer (Hrsg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich: Museum Rietberg / Scheidegger & Spiess 2019.
- Purtschert, Patricia und Harald Fischer-Tiné, (Hrsg.): *Colonial Switzerland: Rethinking Colonialism from the Margins*. Cambridge Imperial & Post-Colonial Studies Series, London: Palgrave Macmillan 2015.
- Savoy, Bénédicte, »Die Zukunft des Kulturbesitzes«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Januar 2018; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/macron-fordert-endgueltige-restitutionen-des-afrikanisches-erbes-an-afrika-15388474.html>.
- Tisa Francini, Esther: »Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Eduard von der Heydt und Alfred Flechtheim«, in: Eva Blimlinger / Monika Mayer (Hrsg.): *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, Wien: Böhlau 2012, S. 183-196.
- Tisa Francini, Esther: »Ein Füllhorn künstlerischer Schätze – Die Sammlung ausseruropäischer Kunst von Eduard von der Heydt«, in: Eberhard Illner



(Hrsg.): *Eduard von der Heydt. Kunstsammler, Bankier, Mäzen*, München / London / New York: Prestel 2013, S. 136-199.

Weber-Sinn, Kristin und Paola Ivanov, »Collaborative« provenance research – About the (im)possibility of smashing colonial frameworks«, in: *Museum Studies*, 18, 1, 2020, S. 66-81.

Inés de Castro<sup>1</sup>

## Das Linden-Museum der Zukunft



*Außenansicht des Linden-Museums, Stuttgart.*

FOTO: DOMINIK DRASDOW. COPYRIGHT LINDEN-MUSEUM STUTTART.

Die ethnologischen Museen stehen in Deutschland im Zentrum einer kontroversen öffentlichen und medialen Debatte, die sich insbesondere an der Konzeption des Humboldt-Forums entzündet. Den Museen wird vorgeworfen, viele Objekte ihrer Sammlungen seien erbeutet und unter ethisch verwerflichen Kontexten während der Zeit des Kolonialismus in die Häuser gelangt. Man unterstellt ihnen zudem, koloniale Denkmuster vor allem durch die Betonung der kulturellen Differenzen zwischen Europa und dem Rest der Welt durch ihre »außereuropäischen Sammlungen« bis heute zu reproduzieren und zu legitimieren.

---

<sup>1</sup> Für die Redaktion des Artikels danke ich Henrike Hoffmann und Adelheid Lehmann.

Daran knüpfen sich in der Debatte ethische Fragen nach den Besitzverhältnissen von Objekten und nach Restitution. Man kritisiert dabei den Umgang mit kolonialzeitlichen Sammlungen und fragt, wie und vor allem von wem das »kulturell Fremde« in ethnologischen Museen präsentiert wird.

Viele dieser Ansätze sind nicht neu. Bereits in den 1980er Jahren wurde im Fach Ethnologie kritisch über die Darstellung des kulturell Fremden diskutiert und die Frage gestellt, inwieweit koloniale, europäische Repräsentationsstrukturen bis heute andauern.<sup>2</sup> Ab den 1990er Jahren beeinflusste auch der so genannte »global turn« die ethnologischen Museen und forderte den Beginn einer Neuorientierung der Häuser. In den vergangenen 10 Jahren nahm sich eine neue Generation von Direktorinnen und Direktoren ethnologischer Museen dieser Herausforderung besonders an.

Die kontroverse Diskussion um den Umgang mit dem kolonialen Erbe wurde dann durch den 2018 von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr für den französischen Präsidenten Emmanuel Macron verfassten »Bericht über die Restitution afrikanischer Kulturgüter«<sup>3</sup> verstärkt in die mediale und politische Öffentlichkeit gebracht.

Wie viele andere ethnologische Museen, hat sich das Linden-Museum Stuttgart mit seiner Sammlung von rund 160.000 Kunst- und Alltagsgegenständen aus Asien, Amerika, Afrika und Ozeanien, seit einigen Jahren dieser Debatte selbstkritisch und offen gestellt und befindet sich in einer umfassenden reflexiven Wende.

Ein historisch gewachsenes Haus kann jedoch nur schwer aus seiner kolonialen Verstrickung ausbrechen. Das Linden-Museum Stuttgart sucht daher aktiv nach einem verantwortungsvollen Umgang mit den Sammlungen und deren Geschichte, nach einer neuen Form von Prä-

---

<sup>2</sup> Clifford, James und George E. Marcus (Hg.) 1986: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

<sup>3</sup> Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy 2018: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, <http://restitutionreport2018.com>

sentations- und Sammlungspraxis im Kontext der postkolonialen Debatte sowie nach dialogischen und multiperspektivischen Formaten in Wissenschaft und Ausstellungen.

Eine ethisch respektvolle und zeitgemäße Museumspraxis, die eine neue Aushandlung von Deutungshoheiten und das Erzählen vieler Geschichten erlaubt, kann nur mit Hilfe partizipativer Formate und in Zusammenarbeit und Partnerschaft mit Vertreterinnen und Vertretern aus den Herkunftsgesellschaften und der diversen Stadtgesellschaft erfolgen. In einer Reihe von Projekten experimentieren wir daher mit verschiedenen Ausstellungs- und Teilhabe-Formaten auf der Suche nach dem »dekolonisierten« ethnologischen Museum der Zukunft. Im Zentrum unserer Reflektion stehen dabei insbesondere die folgenden Fragestellungen:

- Wie gehen wir mit Sammlungen aus ethisch verwerflichen Kontexten um?
- Wie kann kulturelle Vielfalt und eine zunehmend von Diversität und Globalisierung geprägte Gesellschaft zeitgemäß in Szene gesetzt werden?
- Wie können Stereotypen und Zuschreibungen durch neue Sichtweisen und Netzwerke ersetzt werden?
- Wie kann die vorwiegend historische Sammlung mit aktuellen gesellschaftlichen Themen verknüpft werden und so einen Beitrag für den gesellschaftlichen Zusammenhalt leisten?

Diese Überlegungen dienen als Grundlage für eine Neukonzeption des Museums, die in einem vom Land Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart geplanten Neubau in ca. zehn Jahren verwirklicht werden soll.

#### ZUM UMGANG MIT DEM »SCHWIERIGEN ERBE«

Ethnologische Museen und das Fach Ethnologie sind eng mit der Zeit des Kolonialismus verbunden. Die Gründung der meisten ethnologischen Museen datiert auf die Mitte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Die Sammlungen des Linden-Museums Stuttgart gehen auf die Aktivitäten des im Februar 1882 gegründeten »Württembergischen Vereins für Handelsgeographie und Förderung deutscher Interessen im Ausland« zurück. Solche handelsgeographischen Gesellschaften, die nicht nur in Stuttgart gegründet wurden, sahen sich als Informationsplattformen für Auswanderungswillige in die neu gewonnenen Kolonien. 1884 begann der Verein mit dem Aufbau einer Museumssammlung.

Karl Graf von Linden, Jurist und zuletzt Oberkammerherr am württembergischen Königshof, übernahm den Vorsitz des Vereins. Mit Hilfe seines weitreichenden Netzwerkes wuchs die Sammlung kontinuierlich an. Im Jahre 1886 hatte man 300 Objekte verzeichnet, 1899 waren es bereits mehr als 9.000 und im Jahr 1910 hatte Karl Graf von Linden mehr als 60.000 Objekte gesammelt und dokumentiert. Seine Aufrufe motivierten Spender aus der ganzen Welt, Objekte nach Stuttgart zu schicken. Als Gegenleistung bot er neben finanziellen Mitteln oftmals auch Orden des Württembergischen Königs an. Von Lindens Motivation war es, die Lebenszeugnisse indigener Kulturen vor deren Untergang zu retten und zu dokumentieren. Zu sehen waren die gesammelten Objekte zunächst in Ausstellungsräumen im Haus der Wirtschaft. Die schnell wachsende Sammlung erforderte jedoch bald den Bau eines neuen Museums. Am 28. Mai 1911, kurz nach von Lindens Tod, wurde das Haus am heutigen Standort, dem Hegelplatz in Stuttgart, von König Wilhelm II. unter dem Namen seines Gründers eingeweiht.

Während des 2. Weltkriegs, im Jahre 1944 durch Luftangriffe stark zerstört – ein Großteil der Sammlung war ausgelagert worden – wurde es als eines der ersten Gebäude in Stuttgart bereits 1952 wiederhergestellt. Doch der Wiederaufbau des Museums hatte das Vermögen des Vereins aufgezehrt. 1973 übernahm das Land Baden-Württemberg die Trägerschaft des Museums, die Stadt Stuttgart beteiligt sich seitdem hälftig an den Kosten.

Dieser kurze historische Abriss zeigt den engen Zusammenhang des Hauses mit dem Kolonialismus und seinen Machtstrukturen, insbesondere in Bezug auf den Erwerb von Objekten aus den ehemaligen deutschen Kolonien. Eine Schlüsselrolle bei der Aufarbeitung der eigenen

Geschichte spielt daher die auf die Kolonialzeit bezogene Provenienzforschung.

Die Erwerbungskontexte der Sammlungen sind je nach Ländern und Regionen sehr unterschiedlich und entstammen komplexen Begegnungsprozessen. Objekte können durch Kauf, Schenkung oder Tausch, durch Missionierung oder durch Gewaltkontexte wie Raub und Plünderung ins Museum gelangt sein. Eine eindeutige Zuordnung wird durch die Tatsache erschwert, dass in den Inventarbüchern oft lediglich die Objektgeber, nicht jedoch die Kontexte der Aneignung dokumentiert sind.

Als eines der ersten Museen in Deutschland etablierte das Linden-Museum Stuttgart 2016 im Rahmen des Projektes »Schwieriges Erbe: Zum Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen«<sup>4</sup> gemeinsam mit dem Orient-Asien Institut und dem Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen eine Stelle für Provenienzforschung Kolonialzeit. Gesa Grimme wurde mit der Durchführung einer ersten systematischen Analyse der Sammlungen aus Namibia, Kamerun und dem Bismarck-Archipel beauftragt. Sie untersuchte dabei Erwerbskontexte und die Biografien der Objektgeber und ordnete diese nach beruflich-persönlichen Kontexten. Ihre Studie, die etwa 25.400 Objekte von 315 Personen berücksichtigt, zeigt die direkten Verbindungen zwischen den deutschen Kolonialgebieten und den Sammlungen des Museums: 91% der Objekte aus diesen drei Regionen sind vor 1920 durch Kolonialbeamte, Akteure der Kolonialwirtschaft und Militärangehörige in die Sammlungen des Hauses eingegangen. Von den zwischen 1900 und 1920 aus Namibia, Kamerun und dem Bismarck-Archipel stammenden Sammlungen gelangten 34% über das Militär, 18% über die Kolonialwirtschaft, 17% über die Kolonialverwaltung und 9% über Forschungsreisen nach Stuttgart. Dabei ist ein Unterschied zwischen den Sammlungen aus Afrika und der Südsee festzustellen: In den Gebieten, in denen eine militärische Kolonialarmee vorhanden war, sind in diesem Zeitraum über 40% der Objekte

---

<sup>4</sup> [https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user\\_upload/images/fotogalerie/Presse/Schwieriges\\_Erbe\\_Projektpartner\\_und\\_Fragestellungen.pdf](https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Presse/Schwieriges_Erbe_Projektpartner_und_Fragestellungen.pdf)

aus militärischen Kontexten ins Museum gelangt, hingegen zeigen die Sammlungen aus Ozeanien einen Sammlungsschwerpunkt über Forschungsreisende mit 30%.<sup>5</sup>

Die Arbeit an der Provenienzforschung zur Kolonialzeit wird im Linden-Museum Stuttgart auch für andere Sammlungsbereiche mit zwei Stellen fortgeführt. Klar ist jedoch, dass wir erst am Anfang unserer Aufarbeitung stehen, da wir »problematische« und unethische Erwerbskontexte nicht nur auf die faktische Zeit des deutschen Kolonialismus beschränken, sondern gemäß dem Leitfaden des deutschen Museumsbundes<sup>6</sup> auf Kontexte ungleicher Machtverhältnisse zwischen dem 15. Jahrhundert und heute übertragen. Den Fokus nur auf den afrikanischen Kontinent zu setzen, wie in der medialen und politischen Diskussion, erscheint aus diesem Grund nicht zielführend.

Die Ergebnisse der Provenienzforschung und die Erkenntnisse zur historischen Rolle des Museums müssen publiziert und den Besucherinnen und Besuchern vermittelt werden. Im Linden-Museum geschieht dies sowohl auf der Homepage und der in Planung befindlichen »Sammlung digital« als auch auf einem Bildschirm in der Ausstellung »Wo ist Afrika?«. Darüber hinaus plant das Linden-Museum für den Winter 2020 die Sonderausstellung »Schwieriges Erbe. Linden-Museum, Württemberg und der Kolonialismus«, in der die Ergebnisse einer eigens vom Museum initiierten historischen Forschung zur Geschichte Württembergs als Werkstatt-Ausstellung präsentiert werden.

Im Mittelpunkt der öffentlichen Debatte zum Umgang mit dem kolonialzeitlichen Kulturgut steht auch die Forderung nach Restitution.

Mit der Rückgabe der Bibel und der Peitsche des bekannten Nama-Anführers Hendrik Witbooi durch das Land Baden-Württemberg und die Stadt Stuttgart an die Republik Namibia erfolgte eine der ersten Resti-

---

<sup>5</sup> Abschlussbericht unter: [https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/Dokumente/SchwierigesErbe\\_Provenienzforschung\\_Abschlussbericht.pdf](https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/Dokumente/SchwierigesErbe_Provenienzforschung_Abschlussbericht.pdf).

<sup>6</sup> <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf>

tutionen von Kulturgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland. Beide Objekte wurden am 12. April 1893 in Hornkranz, dem Hauptquartier von Kapitän Witbooi, durch die deutsche Kolonialarmee erbeutet und gelangten 1902 ins Linden-Museum. In einem feierlichen Akt erfolgte die Übergabe beider Objekte an den namibischen Staatspräsidenten Hage Geingob durch Wissenschaftsministerin Theresia Bauer am 28. Februar 2019 in Gibeon. (Abb.2)



*Rückgabe der Witbooi Objekte an Präsident Hage Geingob durch  
Wissenschaftsministerin Theresia Bauer, Februar 2019*

COPYRIGHT SHAWN VAN EEDEN

Das Linden-Museum Stuttgart hatte sich bereits vor der Rückgabe, durch die Ergebnisse der Provenienzforschung angeregt, für einen langfristigen Dialogprozess mit Namibia eingesetzt und das Projekt »With Namibia: Engaging the Past, Sharing the Future« beim Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg beantragt. Das von Dr. Sandra Ferracuti in enger Zusammenarbeit mit namibischen Partnern konzipierte Projekt, welches nun in der »Namibia Initiative« des Landes Baden-Württemberg verankert ist, möchte Wissen, Perspektiven und Erfahrungen in Bezug auf die Sammlungen aus Namibia schaffen, diese mit den namibischen Projektpartnern aus-



tauschen und eine nachhaltige Dialogplattform zwischen den Partnern etablieren. Das Projekt soll zudem die gemeinsame Deutsch-Namibische Geschichte einer breiten Öffentlichkeit in Baden-Württemberg und Namibia vermitteln und einen Austausch über Interpretation und Bedeutung der Sammlungen ermöglichen.

Maßgeblich an der Entwicklung und Durchführung des Projektes beteiligt sind das Owela National Museum of Namibia in Windhoek (NMN), die University of Namibia (UNAM), die Universität Tübingen, die Museum Association of Namibia (MAN) sowie die NGOs Heritage Watch, die Maharero Royal Traditional Authority und die Ovaherero Genocide Foundation.

In der ersten Phase des Projektes erhielt das Linden-Museum Stuttgart die Chance, anhand von Residencies mit vier Vertretern von Nama- und Herero-Organisationen, die hier aufbewahrten Sammlungen aus Namibia für die in Namibia ansässigen Gemeinschaften besser zugänglich zu machen. Der zweite Teil des Projektes erfolgt in Kooperation mit dem Institut für Geschichtsdidaktik und Öffentliche Geschichte der Universität Tübingen und umfasst ein Summerschool-Programm mit jeweils zehn Studierenden der Universität Tübingen und der University of Namibia (Faculty of Humanities and Social Sciences), die an den Sammlungen in Stuttgart und in Windhoek arbeiten werden. Der dritte Teil des Projekts wird von den Partnerinstitutionen in Namibia koordiniert und dient der Einbindung einer breiteren namibischen Öffentlichkeit in den Dialog zu diesen Sammlungen. Eine gemeinsame Publikation fasst schließlich Ergebnisse und Erfahrungen zusammen.<sup>7</sup>

Das Innovative an der »Namibia Initiative« des Landes Baden-Württemberg ist der breite, gesellschaftliche Ansatz, der über den Umgang mit Museumssammlungen hinausgeht und die Aufarbeitung der Kolonialzeit als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe begreift. Dies ist insbesondere von großer Bedeutung, da die Zeit des Kolonialismus nur eine untergeordnete Rolle in der deutschen Erinnerungskultur spielt. Neben

---

<sup>7</sup> Unveröffentlichter Sachbericht von Dr. Sandra Ferracuti und Christoph Rippe vom 20. April 2020.

dem Linden-Museum planen auch das Landesarchiv, die Universitäten Tübingen und Freiburg, die Pädagogische Hochschule Freiburg, das Literaturarchiv Marbach sowie die Akademie Solitude dialogische Projekte mit Namibia. Hier entstehen gemeinschaftliche Forschungsansätze, Unterrichtsmaterialien, Austausch im Bereich der zeitgenössischen Kunst sowie in der Archivforschung.<sup>8</sup>

Eine gesamtgesellschaftliche Betrachtung erscheint zudem erforderlich, da in der medialen Debatte zurzeit der Eindruck entstehen kann, die ethnologischen Museen seien allein für den Prozess der Geschichtsaufarbeitung, der Annäherung und der Heilung kolonialer Wunden verantwortlich. Diese Aufgabe werden die Museen sicher nicht allein bewältigen können, auch nicht mit Hilfe von Restitution.

Restitution ist eine wichtige Möglichkeit, sich der historischen Verantwortung zu stellen. Sofern sie dabei nicht auf eine Entledigung von »schwierigem Erbe« reduziert wird, sondern als Beginn und Basis für eine neue transkulturelle Museumspraxis gesehen wird, liegt darin auch eine große Chance für die Museen.

Doch jenseits der Frage, wie man mit Sammlungen, die unter umstrittenen oder ethisch verwerflichen Umständen in die Museen gelangten, umgehen sollte, ist noch eine weitere wichtige Thematik mit dem »schwierigen Erbe« verbunden. Sieht man die Museen nicht nur als Wissensspeicher, sondern auch als Institutionen der Identitätsbildung, werden die ethnologischen Museen mittels ihrer »außereuropäischen Sammlungen« und der historischen Sichtweise eines Fremd-Eigen-Gegensatzes stark belastet. Im Laufe ihrer Geschichte haben ethnologische Museen dazu beigetragen, die europäische Identität als Gegensatz zu den »außereuropäischen« Kulturen auszubilden und eine eurozentrische kulturelle Hierarchisierung zu legitimieren.

Es steht außer Frage, dass ein Museum der »außereuropäischen Kunst und Alltagskultur« heute nicht mehr in dieser Form in Deutschland

---

<sup>8</sup> <https://mwk.baden-wuerttemberg.de/de/service/presse/pressemitteilung/pid/namibia-initiative-des-landes-1/>

gegründet werden würde, da sie unserer Migrationsgesellschaft mit hoher ethnischer und religiöser Diversität nicht mehr entspricht.

Aber wie kann ein ethnologisches Museum diese Last des »schwierigen Erbes« überwinden? Wie kann das Museum Zuschreibungen und Stereotype des »Fremden« durch neue Sichtweisen und Netzwerke ersetzen und zu einer neuen gesamtgesellschaftlichen Betrachtung des globalen Südens beitragen?

Museumssammlungen stehen für Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gesellschaften, und ihre Bedeutungen und Interpretationen ändern sich je nach Sichtweise und Zeit.

Die Überwindung der historisch bedingten Teilung zwischen dem »Eigenen« in Europa und dem »Fremden« außerhalb Europas sowie eine verbesserte Darstellung transkultureller Zusammenhänge kann nur durch die Einbeziehung ethnologischer Sammlungen aus Europa gelingen. Das Linden-Museum möchte daher in Zukunft Leihgaben aus dem Bereich der Alltagskultur des Landesmuseums Württemberg integrieren, um so das Fehlen von Objekten aus Europa zu kompensieren. Auch könnten Ausstellungen zu regional europäischen Themenkomplexen in Zukunft eine große Bereicherung für das Haus sein.

Zudem kann sich ein ethnologisches Museum der Zukunft nur in Verbindung mit Vertreterinnen und Vertretern der Herkunftsgesellschaften und der diversen Stadtgesellschaft definieren. Unterschiedliche Gruppen der Gesellschaft müssen zur Überwindung kolonialer Denkmuster als integraler Bestandteil der gesamten Museumspraxis verstanden werden, um eine multiperspektivische Herangehensweise in Wissenschaft, Präsentation und Vermittlung zu ermöglichen und die Stimmen der marginalisierten oder bislang »stummen« Gruppen zu stärken. Das ethnologische Museum könnte so zu einem Ort werden, an dem Bedeutungen und Interessen verschiedener Gruppierungen ausdiskutiert werden.

Einige Beispiele aus der aktuellen Arbeit des Linden-Museums liefern Einblicke darin, wie diese Ansätze in Zukunft praktiziert werden können.

## BEISPIELE FÜR DIALOGISCHE UND MULTIPERSPEKTIVISCHE MUSEUMSPRAXIS

Formate einer partizipativen Museumspraxis in Zusammenarbeit mit Vertreterinnen und Vertretern der Herkunftsgesellschaften sowie der diversen Stadtgesellschaft werden seit einigen Jahren im Linden-Museum auf unterschiedlicher Ebene getestet. Diese umfassen ko-kuratierte Ausstellungen, Formen des gemeinsamen Sammelns (co-collecting), gemeinsame Workshops, Interventionen von Künstlerinnen und Künstlern, Residency-Programme, gemeinsame Forschungen oder gesellschaftliche Teilhabe. Aus der Vielzahl von Aktivitäten werden hier zwei Projekte beispielhaft vorgestellt: das Projekt »LindenLAB« und die Dauerausstellung »Wo ist Afrika?«. Beide Projekte stehen für experimentelle Ansätze mit prozesshaftem Charakter, die als Erfahrungsgrundlage für eine Neukonzeption des ethnologischen Museums der Zukunft dienen.

1. Das Projekt »LindenLAB Partizipation, Provenienz, Präsentation«, welches von der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen der Initiative für Ethnologische Museen von 2019-2021 gefördert und von Henrike Hoffmann koordiniert wird, ermöglicht acht Workshops und Präsentationen, die mit neuen Formen der Partizipation experimentieren. Zu jedem Workshop sind Gäste aus den Herkunftsgesellschaften, Vertreterinnen und Vertreter der diversen Stadtgesellschaft, Kolleginnen und Kollegen aus dem universitären Bereich sowie die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler des Hauses, die Leitungen der Abteilungen für Öffentlichkeitsarbeit und Pädagogik sowie die Provenienzforschung beteiligt.

In einem Raum des Museums wurde dazu das LAB eingerichtet, das nicht nur als Ausstellungsraum, sondern auch als Ort für Austausch, Workshops und Weiterbildung dient und die Besucherinnen und Besucher dazu einlädt sich zu beteiligen. Der Raum wurde mit einer Tribüne für Veranstaltungen ausgestattet, die gleichzeitig als Projektbibliothek fungiert. Besucherinnen und Besucher können ihre Ideen und Wünsche für die Neuausrichtung des Museums außerdem an einer Fragewand auf Postkarten schreiben. Zusätzlich wurde ein Projektblog eingerich-



*Lab Eröffnung*

FOTO: DOMINIK DRASDOW.

COPYRIGHT LINDEN-MUSEUM STUTTGART.

tet, der die stattfindenden Prozesse dokumentiert und Gastbeiträge ermöglicht.<sup>9</sup> (Abb. 3)

Das Projekt ist in acht Experimentierfelder eingeteilt, die sich jeweils, mit Ausnahme von LAB 5, auf einen bestimmten regional begrenzten Sammlungsbereich fokussieren. Hier nur einige Beispiele:

LAB 1: »Museen und indigene Gesellschaften – Neue Formen der Zusammenarbeit« fand bereits statt und entstand in Zusammenarbeit mit den Zentralen Kultur- und Literaturkomitees der Kayan und Kayaw aus Myanmar. Die Komitees entschieden, wen sie als Vertreterinnen und Vertreter nach Stuttgart entsenden würden: Khun Myo Aung und Khun Vincentio Besign vom Kayan Literatur und Kulturzentalkomitee sowie Olivia Musu und Patricio Doei vom Kayaw Literatur und Kulturzentalkomitee. Die Zusammenarbeit fand mit Dr. Georg Noack, Referent für Süd- und Südostasien statt. (Abb. 4) In zwei Workshops in Myanmar wurde zunächst über Formen des Co-Collecting beraten und die Herstellung von Objekten gemäß traditioneller Handwerkstechniken, die zum Teil vom Linden-Museum angekauft wurden, veranlasst. Während einer vierwöchigen Residency im Linden-Museum fanden dann mehrere Werkstattgespräche und Workshops mit besonderem Schwerpunkt auf Restaurierung, Vermittlung, Marketing und die Erarbeitung von Ausstellungen statt. In einem zweitägigen Symposium wurden zudem mit Gästen und Mitgliedern der Diaspora Erfahrungen in der Zusammenarbeit von Museen und Vertreterinnen und Vertretern indigener Gesellschaften bei der Erarbeitung von Ausstellungskonzepten diskutiert. Ein von den Partnerinnen und Partnern aus Myanmar erarbeitetes Ausstellungskonzept wurde schließlich in die Dauerausstellung Südostasien integriert. Hierbei handelt es sich um eine Form von »community-based exhibition« im Sinne von Ruth Phillips,<sup>10</sup> für die das Museum lediglich die Infrastruktur zur Verfügung gestellt hat.

---

<sup>9</sup> <https://www.lindenlab.de/>

<sup>10</sup> Phillips, Ruth: *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal, 2011:194 ff.

LAB 2: »Neue Wege der Provenienzforschung und deren Vermittlung« möchte anhand der Sammlung Carlos Holz aus der Kultur der Mapuche in Chile den Besucherinnen und Besuchern Provenienzforschung auf spielerische Art näherbringen. So werden die Besucherinnen und Besuchern im Raum ausgestellte Objekte in Verbindung mit Auszügen aus Inventar- und Zuwachsbüchern, Briefkorrespondenzen und den Rechschritten des Provenienzforschers, die als Teile eines Hängeregisters zur Verfügung stehen, in Verbindung bringen und sich selbst auf die Spuren einer Sammlung begeben.

LAB 4: »Entangled: Stuttgart — Afghanistan. Verflechtungen von Geschichte, Sammlung, Menschen« stellte anhand öffentlicher Aufrufe eine Arbeitsgruppe aus Interessierten mit und ohne Afghanistan-Bezug aus der Stuttgarter Stadtgesellschaft zusammen, die Verflechtungsgeschichten zwischen den Sammlungen im Stuttgarter Linden-Museum und Afghanistan bearbeiten. In verschiedenen Workshops werden ausgewählte Sammlungsbereiche und deren Provenienz in Kooperation mit Gästen aus Afghanistan kritisch besprochen. In diesem Lab wird besonders mit Formaten der Teilhabe experimentiert, bei denen jede und jeder Interessierte aus der Stadtgesellschaft seinen Beitrag leisten kann, sei es künstlerisch, anhand von Recherchearbeit oder mit persönlichen Geschichten.

LAB 5: »(in) Beziehungen sein / hinterfragen / lernen / aufbrechen« befasst sich Regionen übergreifend mit den Themen Sprache und Raum im Museum. Themen wie der Umgang mit diskriminierungsfreier Sprache, leichter Sprache und Bildsprache(n) stehen hier kritisch im Fokus.

Die LindenLABs bieten die Möglichkeit, verschiedene Formen der Teilhabe jenseits von punktuellen partizipativen Beiträgen zu erproben und gemeinsam mit anderen Akteuren verschiedene Sichtweisen, Deutungen und Interpretationen zu erarbeiten. Die verschiedenen Ansätze werden eine Grundlage für eine Umorientierung des Museums bieten, bei der Partizipation nicht lediglich als Anreicherung der vorhandenen Museumspraxis verstanden wird.

Das neue Museum.  
The new museum.

# DAS NEUE MUSEUM

Eintritt frei  
Free entry

Ideen für das ethnologische Museum der Zukunft  
Ideas for the Ethnological Museum of the Future

# THE NEW

28.—29. 02.2020

Eine Konferenz des Linden-Museums im Hospitalhof Stuttgart  
A conference by the Linden-Museum at Hospitalhof Stuttgart

# MUSEUM

[www.lindenlab.de/konferenz](http://www.lindenlab.de/konferenz)

Baden-Württemberg  
Kulturministerium  
Kultur

LINDEN-MUSEUM STUTTGART  
Staatliches Museum für Völkerkunde

›Das Neue Museum: Ideen für das Ethnologische Museum der Zukunft,  
Konferenzbroschüre, Februar 2020



Auch bieten die LABs die Chance, die Zugänglichkeit zu den Sammlungen zu verbessern. Dies erscheint besonders wichtig angesichts des Defizites vieler ethnologischer Häusern, die noch, wie das Linden-Museum, an der Digitalisierung ihrer Bestände arbeiten.

Im Rahmen des Projektes »LindenLAB Partizipation, Provenienz, Präsentation« fand vom 28.-29. Februar 2020 die Tagung »Das Neue Museum. Ideen für das ethnologische Museum der Zukunft« statt.<sup>11</sup>(Abb. 5) Internationale Expertinnen und Experten diskutierten über zukunftsweisende Konzepte für die ethnologische Museumspraxis in den Bereichen herausragende Museumsarchitektur, neue Museumskonzepte und die Rolle ethnologischer Museen für die Stadt. Die Tagung bot zudem die Möglichkeit, erste Ideen für die Neukonzeption des Linden-Museums einem breiten Publikum vorzustellen und offen zu diskutieren. Verschiedene Beteiligungsformate dokumentierten dabei Fragen und Erwartungen des Publikums, die in unsere Überlegungen einfließen sollen. Weitere Teilhabe-Formate dieser Art sind für auch für die Zukunft geplant.

2. Als zweites Beispiel für neue Formate soll hier auf die im März 2019 eröffnete und von Dr. Sandra Ferracuti kuratierte Ausstellung »Wo ist Afrika?« hingewiesen werden.

Die Ausstellung ist in drei Räume gegliedert. Der erste Raum thematisiert die Rolle des Museums bei der Aneignung der Objekte während der Kolonialzeit. Er kontrastiert die »Sammlerwut« mit dem fehlenden Hintergrundwissen, das leider nicht mitgesammelt wurde. Der zweite Raum beleuchtet die oft fehlende Funktionalität und Bedeutung von Objekten, deren Bewegung und Performanz abhandengekommen ist, und zeichnet die engen Beziehungen zwischen dem Linden-Museum und dem kamerunischen Ort Oku nach. Der dritte Raum bezieht sich auf die Gegenwart und auf die engen Verflechtungsgeschichten zwischen Afrika und Deutschland anhand zahlreicher paralleler Geschichten. (Abb. 6)

---

<sup>11</sup> <https://www.lindenlab.de/konferenz>



›*Wo ist Afrika*‹

FOTO: HARALD VÖLKL.

COPYRIGHT LINDEN-MUSEUM STUTTGART.

Die Ausstellung wendet sich mit zahlreichen, subjektiven Geschichten insgesamt gegen die Annahme des Museums als Ort einer objektiven Wissensvermittlung. Sie erzählt von der engen Verflechtungsgeschichte zwischen Afrika und Deutschland und veranlasst den Besucher, über die Zuschreibungen und Stereotypen nachzudenken. Um eine starke Vereinfachung komplexer Gesellschaften anhand einiger weniger Objekte zu vermeiden und um der Annahme von »Kulturen« als unveränderlichen Gebilden entgegenzutreten, verzichtet die Ausstellung auf ethnische Zuschreibungen.

Essentiell sind dabei die vorhandenen Sichtweisen und Beiträge aus den Herkunftsgesellschaften sowie von Stuttgarterinnen und Stuttgartern mit afrikanischen Wurzeln, die von Anfang an sowohl an der Konzeption und Interpretation als auch an der Erstellung aller Texte beteiligt waren. Texte, die von Vertreterinnen und Vertretern aus den Herkunftsgesellschaften geschrieben wurden kennzeichnen die jeweilige Autorenschaft. Gleiches gilt für die Stimmen aus der Stuttgarter Diaspora, die durch die Mitglieder des Beirates »Advisory Board for

the Representation of African Collections« (ABRAC) eingeflossen sind. Dieser im Jahre 2016 gegründete Beirat von Stuttgarterinnen und Stuttgartern mit afrikanischen Wurzeln, spielte bei der Entstehung der Ausstellung eine zentrale Rolle. Die Mitglieder des Beirats diskutierten mit dem Museum und brachten ihre persönlichen Perspektiven in die Konzeption und Ausführungen der Ausstellung und deren Vermittlung ein. Bis heute sind sie wichtige Ansprechpartner für das Museum in allen Belangen des Afrika-Referates sowie für die Kolonialismus-Debatte.

Mittels der über viele Jahre andauernden Zusammenarbeit mit dem Beirat ABRAC gelang es Frau Ferracuti, die alleinige Deutungshoheit des Museums zu hinterfragen und andere Sichtweisen und Deutungen in die Museumspraxis zu integrieren.

## DAS LINDEN-MUSEUM DER ZUKUNFT

Wie könnte nun das Linden-Museum der Zukunft aussehen? Wir wissen es noch nicht.

Wir sind noch auf der Suche nach einem neuen Museumsformat für Stuttgart. Erste Ideen und Vorstellungen können wir wie folgt formulieren:

Wir möchten

- ein Museum, das die Grundthemen der Menschheit wie Gesellschaft, Identität, Kulturwandel, Glaubensvorstellungen oder Globalisierung anschaulich und respektvoll behandelt und gleichzeitig ein Ort mit hoher Aufenthaltsqualität ist, an dem sich die Besucher wohlfühlen;
- ein Haus, das sich kritisch mit seiner Geschichte und seiner gesellschaftlichen Rolle auseinandersetzt und der Gesellschaft neue Sichtweisen und Deutungsmöglichkeiten, auch zum Überdenken der eigenen Identität, bietet;
- ein Museum, das sich einem verantwortungsvollen und transparenten Umgang mit den Objekten sowohl in der Ausstellungspraxis als auch im Depot verpflichtet;

- einen Ort der Vielstimmigkeit und der multiperspektivischen Verhandlung von Identität, transkultureller Dynamiken und globaler Verflechtungen, der mit herkömmlichen Strukturen und Vorstellungen bricht;
- ein Museum, das sich als Ort der Begegnung und des Wissensaustauschs zwischen Wissenschaft und Forschung, Communities, Bürgerinitiativen und Stadtgesellschaft sowie Besuchern definiert. Im Mittelpunkt dieser Aushandlungsprozesse stehen die Sammlungen. Sie bieten ein unerschöpfliches Potential für die Etablierung und den Ausbau transkultureller Beziehungen;
- einen Ort der Fragen, weniger der Bestätigungen, der Zuschreibungen oder der Antworten. Ein Museum, das eine neutrale Wissensvermittlung mit Wahrheitsanspruch infrage stellt und viele subjektive Geschichten, auch von Konflikten und Widersprüchen, erzählt.

Auf dem Weg zum Linden-Museum der Zukunft sind noch einige Herausforderungen auf unterschiedlichen Ebenen zu meistern. Für eine solche radikale Umorientierung sind die vorhandenen unflexiblen Strukturen des Museums oft hinderlich. Wenn wir multiperspektivische Formate und dynamische Beziehungsprozesse in den Mittelpunkt der Museumspraxis stellen, müssen die Rahmenbedingungen entsprechend angepasst werden. Hier sind unter anderem zusätzliche finanzielle Mittel und Personal, die Anerkennung des zusätzlichen zeitlichen Aufwands, die Einführung einer gerechten Entlohnung für Partizipation oder veränderte haushaltsrechtliche Grundlagen für Aufenthalte von Vertreterinnen und Vertretern der Herkunftsgesellschaften in Deutschland zu berücksichtigen.

Essentiell erscheint mir dabei die Etablierung von Förderprogrammen, bei denen Vertreterinnen und Vertreter der Herkunftsgesellschaften selbst Anträge stellen können, um Projekte mit Partnern in Deutschland durchzuführen, bei denen sie die Inhalte selbst bestimmen. Wenn Projektmittel nur von den deutschen Museen ausgehen, ist ein gleichberechtigtes Miteinander nur schwer möglich. Entsprechende Förderpro-

gramme würden zudem den Fokus auf den Mehrwert der Zusammenarbeit für die Kooperationspartner und weniger für die Museen setzen.

Dynamische Prozesse sind nur schwer in herkömmlichen Ausstellungspräsentationen darzustellen. Hier erscheint es wichtig, nach neuen, flexibleren Formaten der Präsentation zu suchen, die Veränderungen ohne erheblichen Zeitaufwand und hohe Kosten ermöglichen.

Ethnologische Museen – und auch das Linden-Museum Stuttgart – stehen gerade an einem wichtigen Scheidepunkt. Sie stehen – wie noch nie in ihrer Geschichte – im Fokus des medialen und des politischen Interesses und haben nun die einmalige Chance zu einer radikalen Umorientierung. Wenn sie zu Veränderungen bereit sind, könnten sie eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer neuen Erinnerungskultur für die deutsche Migrationsgesellschaft spielen. Doch können ethnologische Museen überhaupt diesem Anspruch gerecht werden? Ich bin sehr zuversichtlich, dass das Linden-Museum mit seinen neuen Ansätzen von Partizipation und Präsentation auf einen guten Weg ist, seine historisch europäische Konzeption zu überdenken und zu einem »post-ethnologischen Museum« zu werden.

*Ciraj Rassool*

# Die postkoloniale Erneuerung des Museums

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Während wir diese Gelegenheit nutzen, um über die umstrittene Natur der Objekte in alten Kolonialmuseen, aber auch über die Implikationen und Chancen neuer Museumsbegriffe nachzudenken, dürfen wir nicht vergessen, wie sehr sich die Welt seit der Entstehung des modernen Museums und seiner grundlegenden Merkmale verändert hat. In politischer Hinsicht mag die Erschaffung einer nachkolonialen Welt im Großen und Ganzen vollzogen sein. Nach wie vor aber sind wir tief in den epistemischen Kampf verwickelt, sowohl die kolonialen »Rahmen« zu verändern, durch die wir Gesellschaften und Menschen begreifen, als auch die Institutionen – wie etwa Museen –, von denen die Gesellschaften und Menschen der Welt gesammelt, klassifiziert und bekannt gemacht wurden. Wir alle leben mit dem Erbe der kolonialen Gewalt, die mit der Geburt des modernen Museums Hand in Hand ging und zur Aneignung afrikanischer Kunstwerke und Artefakte führte, was wiederum die Entstehung ethnografischer Museen vorantrieb. Und wir erfahren jetzt, dass Museen keineswegs die fürsorgenden Einrichtungen waren, als die sie in Museumsdiskursen dargestellt wurden, sondern einen nicht unbedeutenden Beitrag zum Waffenarsenal des Todes leisteten (Hicks 2020).

Der vorliegende Beitrag soll zeigen, dass die Strukturen der Sammlungsverwaltung für künftige Generationen nicht ausreichen können, um das alte Museum gegen schlagkräftige neue Argumente zu erhalten und zu verteidigen, die zugunsten der Restitution und neuer Leitbilder vorgebracht werden, etwa vom Museum als Prozess oder vom fragenden Museum (Rassool 2006, Silverman 2015, Karp und Kratz 2015). Diese neuen Museumsformen müssen zu Begleitern überfälliger Restitutionsprogramme werden, an deren Ende die Rückgabe afrika-

nischer Artefakte und Kunstwerke steht. Doch Restitution ist mehr als die geografische Neuorganisation von Sammlungen. Sie steht auch für neue Möglichkeiten, darüber nachzudenken, was wir mit »Museum« meinen. Aus den entsprechenden Restitutionsforderungen, -beratungen und -verhandlungen wird das neue Konzept des prozessorientierten Museums entstehen – als Möglichkeit, die Dilemmata der entwurzelten Objekte in den modernen Kolonialmuseen beizulegen.

Das Museum ist nicht nur eine moderne und bürgerschaftlich geordnete Einrichtung, sondern auch die primäre institutionelle Form von Imperialismus und Kolonialität. Es wurde von beiden Seiten der Kolonialgeschichte geschaffen und gestaltet, erneuert und angepasst: einem habgierigen und brutalen Imperialismus des Plünderns und Befriedens und seinem als »wohlmeinende Kolonisierung«, Humanität und Treuhänderschaft über Menschen und Dinge verstandenen Pendant. Es war zugleich Ausdruck des Sammels, des Dokumentierens und des Beherrschens (»Schützens« und »Bewahrens«) von Dingen und Menschen durch Aneignung und Verwaltung. Die musealen Administrations- und Klassifizierungssysteme, mit deren Hilfe die Welt bekannt gemacht wurde, unterschieden sehr nachdrücklich zwischen Kultur und Naturvölkern. Das Naturkundemuseum (das mancherorts Ethnologie und physische Anthropologie einschloss) wurde sowohl zum Schauplatz des Sammels und Ausstellens der materiellen Kultur unterworfenen Völker als auch zum Ort des Sammels und Dokumentierens einer physischen Anthropologie der Rassen.

Humanität war nicht einfach eine gut getarnte »Verpackung« von Imperialismus und Kolonialismus. Vielmehr dienten Mitgefühl und Sympathie dazu, die sozialen Hierarchien zu festigen. Hinzu kam, als weitere Dimension der imperialistischen Humanität, eine Geste der Rettung und Genesung, insbesondere von Arten und Lebensformen, die als vom Aussterben oder Verschwinden bedroht galten. Im Fall der »Buschmänner« brachte diese Humanität die ersten bedeutenden Dokumentationen materieller Kultur im südlichen Afrika hervor: schriftliche Aufzeichnungen der Sprache und Folklore von |xam-Sprechern, später in einem Archiv zusammengefasst und heute als Sammlung Bleek und

Lloyd bekannt. Doch all diese im Namen der Humanität geleisteten Arbeiten waren restlos mit dem ausgeplünderten, rassistisch determinierten Körper des Buschmanns verknüpft, dem vielleicht zentralen, konstituierenden Element des Diskurses vom Museum als rettende und dem Kulturerbeerhalt verpflichtete Institution.

Moderne Sammlungsmuseen in so unterschiedlichen Gesellschaften wie Amsterdam, Toronto, Köln und Berlin verfolgen Projekte, um das Verhältnis zwischen Sammlungen und Menschen im eigenen Land und im Ausland zu überdenken – in dem unübersehbaren Bewusstsein für weiter reichende Befragungen der Kategorien von Kolonialität, Rasse und Geschichte. Zu beobachten ist auch die Entstehung neuer und wichtiger nationaler Geschichtsmuseen in den USA, Südafrika und an anderen Orten, wo das Museum – trotz bisheriger Leugnung oder tatkräftigen Ausschlusses – zum Instrument für den Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer neuen Nation oder gar zum Teil ihrer kulturellen Ausrufung und Narration geworden ist. Neue historische Museen wurden auch als (ortsspezifische) Site-Museen, als Erinnerungsmuseen oder, noch passender, als Museen für »Geschichtspolitik« geschaffen, die ihre Museumskategorie mit der Verteidigung von Landansprüchen oder der Teilhabe an einem Prozess der Vergangenheitsaufarbeitung oder Transitional Justice begründen.

Im Rahmen dieses Eintretens für Gemeinschaften und Orte werden Museen auch als Bestandteil der demokratischen Organe der Beteiligten realisiert, als soziale Bewegung der Menschen in ihrem Kampf gegen Ungerechtigkeit, Strafverschonung und Vergessen und bisweilen sogar nur, um die Ressourcen der Gemeinschaft selbst zu bündeln. Häufig haben diese neuen Site-Museen oder Gemeinschaftsmuseen die museale Domäne nicht mit bedeutenden, handfesten Objekten einer materiellen Kultur erobert, sondern mit einer Welt voller Erfahrungen und immaterieller Güter wie Stimm- und Körperdarbietungen, die auf eine tief verwurzelte Geschichte der Unterdrückung und die Sehnsucht nach neuerlicher Selbsturheberschaft und innerem Rüstzeug hindeuten. Genau diese neuen Projekte, die sich der Selbsttätigkeit oder der Entwicklung von Museen verschrieben haben, müssen wir aufgreifen und



unterstützen – als Teil des Prozesses, die Demokratie im 21. Jahrhundert weltweit zu vertiefen und zu stärken.

## MUSEEN UND KOLONIALITÄT

Die Gesellschaft Südafrikas blickt auf eine sehr schwierige Geschichte mehrerer Kolonialismen und die Sozialtechnik eines raubgierigen, brutalen Apartheidregimes zurück, das die Bevölkerung in Rassen und ethnische Gruppen einteilte. In vielerlei Hinsicht ist die südafrikanische Geschichte als tiefgreifender historischer Wettstreit zwischen dem Rassen- und Ethnizitätsentwurf aufeinander folgender Kolonialstaaten und der Apartheid einerseits und der Vorstellung von einer Gesellschaft ohne Rasse und Ethnizität andererseits zu verstehen (Rassool 2019). Teile der südafrikanischen Befreiungsbewegung des 20. Jahrhunderts entwickelten besonders während der 1930er- bis 1980er-Jahre bedeutende Theorien zu nichtrassistischer Politik und Antirassismus. Diese Ideen haben uns befähigt, Rasse, Ethnizität und die Verwaltung von Menschen als historische Phänomene zu begreifen. Auch haben wir erkannt, wie im Rahmen dieses staatlichen Verwaltungs- und Regierungshandelns jede Rassenkategorie einzeln geschaffen und die Ethnizität mithilfe der »Eingeborenenverwaltung«, die einen Teil der Herrschaftsprozesse bildete, überhaupt erst erfunden wurde.

Das Museum ist einer der Schauplätze, an denen Rasse erzeugt wurde. Vor einigen Jahren gehörte ich einer Gruppe von Kolleginnen und Kollegen mit den Schwerpunkten Namibia und Südafrika an, die ein Forschungsprojekt zum südafrikanischen »Reich« mit der Veröffentlichung eines Sonderhefts des *Journal of Southern African Studies* (Juni 2015) abschlossen. Das Projekt konnte darlegen, dass es möglich ist, die Geschichte des südlichen Afrikas nicht mithilfe des herkömmlichen Staatenbildungsmodells zu begreifen, sondern mittels der Vorstellung vom Aufbau eines mit Macht und Autorität ausgestatteten Regionalreichs (Henrichsen, Miescher, Rassool und Rizzo 2015). Die im Rahmen des Projekts durchgeführten Forschungen ergaben zudem, dass das Museum als erkenntnistheoretisches Gebilde und Repräsentationssystem zu verstehen ist und nicht als bloße Sammlung oder Ausstellung.

Tatsächlich war das Museum die Imperialismus- und Kolonialitätseinrichtung schlechthin und als solche gekennzeichnet von Ethnizitätskategorien, Klassifikationssystemen und Wissenshierarchien (Rassool 2015; siehe auch Bennett 1995 und 2004). Und wie allgemein bekannt ist, verlief die grundlegende Trennungslinie zwischen Kulturgeschichte und Ethnografie, also zwischen der materiellen Kultur derjenigen, die als zivilisiert galten, und derjenigen, die man für »primitiv« hielt.

Die größte Herausforderung besteht darin, von einem Verständnis des Kolonialismus als einem zeitlich und räumlich lokalisierten, formalen Herrschaftssystem zu einer Beurteilung der Kolonialität als Erkenntnistheorie, als Politik des Wissens überzugehen. Daraus ergäbe sich ein wesentlich weiter gefasster Kolonialbegriff, der die Kolonialität eingebettet sieht in fundamentale Wissensstrukturen, die nach ihrer Form und Beschaffenheit die Fachrichtungen in Museen und Universitäten bilden. Der Kolonialismus wäre dann nicht mehr nur das Geschichtsthema, als das er 2016 – trotz ihrer unbestrittenen Eindringlichkeit – von der Ausstellung zum deutschen Kolonialismus im Deutschen Historischen Museum in Berlin behandelt wurde. Die Behauptung des Kunsthistorikers Horst Bredekamp, Deutschland sei wegen seiner kurzen kolonialen Erfahrung vom Kolonialismus vergleichsweise unberührt geblieben, kann dementsprechend als absurd verworfen werden. Dieser Behauptung fehlte es an Bewusstsein für die Tatsache, dass gerade deutsche Museen und Universitäten aufgrund der Langlebigkeit des im 19. Jahrhundert etablierten Systems von wissenschaftlichen Fachrichtungen und Klassifikationen auf eigentümliche Weise maßgeblich vom Kolonialismus geprägt blieben.

Die Renovierung ethnografischer Museen in Köln, Frankfurt am Main, Stuttgart, Hamburg und andernorts ging bisweilen mit der Bereitschaft einher, die Arbeit des Museums selbst zu überdenken. Das Frankfurter Weltkulturen Museum erwies sich als Schauplatz einiger überaus innovativer Denkansätze zum Museum als Labor, zur Idee des Postethnografischen im Museum und zur Zusammenarbeit mit Residenzkünstlerinnen und -künstlern, die sich mit den Sammlungen auseinandersetzten. Einige ethnografische Museen heben heute auf die Erforschung der

Provenienz ihrer Artefakte und Kunstwerke aus »kolonialen Kontexten« ab und legen im Leihverkehr Wert auf Partnerschaften mit Museen in Urhebergesellschaften. In der Tendenz betonen diese Ansätze nicht nur Maßnahmen wie Kokuratorenschaften und die gemeinsame Nutzung von Objekten, sondern auch die historischen Verwicklungen zwischen afrikanischen Gesellschaften und ihren ehemaligen Kolonisatoren.

Allerdings wurden infolge des Berichts von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy an den französischen Präsidenten Emmanuel Macron (2018) und eines wachsenden Bekenntnisses zur Restitution afrikanischer Kunstwerke und Artefakte Stimmen laut, wonach diese Betonung der »Verwicklungen« für eine Fortschreibung des Neokolonialismus stehen könnte. So wie sich einige Kuratorinnen und Kuratoren in deutschen ethnografischen Museen für Restitutionsen aussprechen, so heben auch ihre Kolleginnen und Kollegen in kleinen britischen Ethnografiemuseen wie dem Horniman oder dem Pitt Rivers Museum die Notwendigkeit der Restitution hervor, zumal vor dem Hintergrund, dass das museale Sammeln für das Projekt der kolonialen Befriedung im späten 19. Jahrhundert von zentraler Bedeutung war (Hicks 2020).

Schauplatz der bedeutendsten Auseinandersetzungen um koloniale Sammlungen menschlicher Überreste, die Ethik kolonialer Sammlungen und die Langlebigkeit kolonialer Spuren in der Stadt war vielleicht Berlin. Teilweise wegen des Drucks, der von deutschen und afrikanischen Aktivisten ausging, haben Museen in Berlin und anderen Teilen Deutschlands bereits Projekte in Angriff genommen, um afrikanische menschliche Überreste, mitunter von Opfern kolonialer Gewalt oder von unrechtmäßig aus Gräbern entfernten Leichnamen und Skeletten, zurückzugeben. Dieses Engagement begann mit Rückführungen nach Namibia und soll mit Rückgaben an Ruanda und andere afrikanische Gesellschaften wie Tansania und Togo, die von Deutschland kolonisiert wurden, fortgesetzt werden. Und doch müssen sich die deutschen Museen unverändert den Folgen des Umstands stellen, dass in vielen Fällen die Wissenschaftler, von denen diese Überreste gesammelt wurden, im Rahmen interdisziplinärer Expeditionen gleichzeitig materielle

Kulturgüter und Dokumentationen (Filme, Bilder, Tonaufnahmen) zusammentrugen. Diese Sammlungen wurden auseinandergerissen und auf getrennte Fachrichtungen und Museen verteilt – möglicherweise auch auf Unrechtskontexte und liberalhumanistische Zusammenhänge. Es ist tatsächlich an der Zeit, sie in ihrer Gesamtheit zu betrachten, wobei die menschlichen Überreste von vermissten Personen stammen und die Artefakte auf eine gewisse Art ebenfalls vermisste Vorfahren darstellen. Es ist an der Zeit, sich vom Paradigma des liberalen Humanismus zu verabschieden.

Ungeachtet des sich wandelnden Klimas von Museumsdebatten in Europa, der vermehrten Eingeständnisse von Gewalt und einer wachsenden Bereitschaft zur Restitutionsarbeit trieben die Kulturinstanzen in Berlin die Errichtung des Humboldt Forums voran, das die Sammlungen des Ethnologischen Museums in Dahlem und des Museums für Asiatische Kunst zusammenführt. Gestützt auf die anscheinend als unproblematisch wahrgenommene Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts schreibt das Humboldt Forum das koloniale Konzept fort, die materielle Kultur und Kunst der »Nichteuropäer« an einem Ort zu bündeln. Zudem ist es nicht nur aus der Zeit gefallen, sondern auch Bestandteil einer Neuerfindung Berlins als europäische Metropole und einer Wiederbehauptung der deutschen Position als »westlich«.

#### DIE ERNEUERUNG DER MUSEEN IN SÜDAFRIKA

So wie in Europa das ethnografische Museum in die koloniale Museumsinfrastruktur eingefügt wurde, so wurde auch dem südafrikanischen Museumsnetz das erwähnte Klassifikationssystem übergestülpt, das sich durch die Aufteilung von Menschen in solche auszeichnete, denen man Kultur und Geschichte zuschrieb, und solche, von denen es hieß, sie gehörten lediglich Stämmen an und wiesen physische Rassenmerkmale auf. Im südafrikanischen Museumssystem wurde zwischen kulturhistorischen und ethnografischen Museen unterschieden, von denen letztere mitunter in Naturkundemuseen eingegliedert waren (Davison 1990). Dieses museale Erbe stellte eine Herausforderung dar – sowohl für die Heilung einer Gesellschaft von den Verheerungen

des Kolonialismus und der Apartheid als auch für den Aufbau einer demokratischen, rassenlosen Gesellschaft. Wie konnten diese alten und geteilten, durch eine koloniale Trennlinie gekennzeichneten staatlichen Museumssammlungen zu Museen der neuen, nichtrassischen Nation werden? Was bedeutete eine nichtrassische Ordnung für das Klassifikationssystem, für die Museumsinfrastruktur und für die Verwaltung von Sammlungen und Artefakten, die getrennt worden waren?

In Kapstadt wurde aus einem Zusammenschluss der alten, zuvor getrennten staatlichen Museumssammlungen ein neues nationales »Vorzeigemuseum« geschaffen: die Iziko Museums of South Africa, wobei das Nguni-Wort »iziko« die heimische Feuerstelle bezeichnet. Im Zuge der Zusammenführung und Integration der Sammlungen entstand eine neue Abteilung mit dem einfachen Namen »Sozialgeschichtliche Sammlungen«, für die eigens ein neues Depot errichtet wurde (Davison 2005; Rassool 2009). Das neue Sammlungsgebäude war nicht nur Lagerhaus, sondern wurde zum Schauplatz eines international bedeutenden epistemologischen Projekts: Ehemals nach kulturgeschichtlichen und ethnografischen Kriterien getrennte Bestände, zum Beispiel Keramiksammlungen, wurden bearbeitet und innerhalb der einheitlichen Sammlungsabteilung neu verortet. Bei dieser erkenntnistheoretischen Tätigkeit ist auch darauf zu achten, dass administrativer Rassismus aus Beschriftungen und Objektbiografien getilgt wird, ohne jedoch in den Beschriftungen die Geschichte von Rasse und Ethnizität zu unterschlagen.

Viele Museen weltweit sind im Besitz bedeutender Bestände von Kulturgütern südafrikanischer Gesellschaften, die bis heute die beleidigenden Beschriftungen aus der Zeit ihres Erwerbs und Eingangs in die Sammlungen tragen. Diese Beschriftungen, wie etwa »Kaffer« als koloniale Bezeichnung für Nguni sprechende Menschen am Ostkap zur Zeit ihrer Unterwerfung durch die Briten im 19. Jahrhundert, sind eine Herausforderung für Museen, die nach Wegen suchen, den Gesellschaften, aus denen ihre Sammlungen stammen, Respekt zu erweisen. In Südafrika und weiteren Ländern bietet sich diesen Museen die Chance, ihre herabsetzenden Beschriftungen zu ändern, im Zuge der kulturellen Deko-

lonisierungsarbeit aber auch über die Geschichte der ethnisch definierten und ethnografischen Beschriftung nachzudenken.

Bei Beschriftungen geht es nicht nur um Authentizität, sie sind auch in gesellschaftliche und objektbezogene Diskurse eingebettet (Price 2013). Die Dekolonisierung von Museen kann eine Untersuchung der Erwerbsethik und der Beziehung zwischen Sammlungen und lebenden historischen Kulturen einschließen. Und sie umfasst eine ebenso tief-schürfende wie kritische Untersuchung der Wissenssysteme rund um Objekte und Sammlungen mit dem Ziel, koloniale Kategorien infrage zu stellen. Die Arbeit von Hamilton und Leibhammer (2017) hat gezeigt, wie wichtig dieser Schritt im Fall südafrikanischer Sammlungen und Dokumentationen ist, um »das Archiv vom Stammesbegriff zu befreien«. Die Studie hat auch verdeutlicht, in welchem Ausmaß museale Beschriftungen und Dokumente den gewaltsamen Erwerb zahlreicher Artefakte und Kunstwerke bis heute verschweigen.

Genauso, wie wir Rasse und Ethnizität in der Geschichte der Verwaltung von Menschen problematisieren, müssen wir aus historischer Sicht über die Kategorien der Verwaltung von Museumsobjekten und -sammlungen nachdenken. Und genauso, wie wir aufzeigen können, wie künstlich und konstruiert Ethnizität ist, müssen wir begreifen können, dass Ethnizität und ethnische Kategorien selbst eine Geschichte haben (Vail 1991). Aus diesem Grund müssen wir der Frage nachgehen, wie die ethnische und ethnografische Kategorie Zulu geschaffen wurde und wie die Gesellschaftsformation der Zulu über das vereinfachte Bezugssystem von *Mfecane* und Staatenbildung hinaus historisch zu verstehen ist (Hamilton 1998). Museen werden so in die Lage versetzt, in ihrem Sammlungsmanagement die Kategorie »Zulu« zu überdenken – nicht nur auf ihre historische Exaktheit hin, sondern auch auf die von ihr ausgeübte kulturpolitische Wirkung im Verlauf der Zeit.

Das Museum gehörte auch zu den Orten, an denen die Kategorie des »Buschmanns« entstand, und für uns ist es wichtig, sein Wirken und das der physischen und kulturellen Anthropologie als Museumsdisziplinen in der Geschichte der »Buschmannisierung« zu verstehen. Die Bedeutung des Buschmannbegriffs veränderte sich mit der Zeit, begin-

nend mit seiner kolonialen Ersterschaffung als Bezeichnung für Menschen ohne Vieh, teils infolge von Enteignung, und für Menschen, die im Gegenzug auf der Suche nach gestohlenem Vieh burische Gehöfte überfielen (Gordon 1992). Diese Entwicklung gipfelte in den physischen Anthropologiestudien des frühen 20. Jahrhunderts und einer rassistisch motivierten Abformung der Körper von Landarbeitern und Schafhirten aus der nördlichen Kapregion, die im Namen der anthropologischen und musealen Konservierung durchgeführt wurden (Davison 2001; Skotnes 2002).

Oftmals hatte der Kolonialismus auch den Effekt, den Menschen jedes Gefühl eines indigenen Anschlusses an präkoloniale Gesellschaften zu nehmen. Es ist wichtig zu verstehen, wie neue Ausdrucksformen einer Politik der Indigenität entstanden sind, mit denen Menschen ihre Lebensgeschichten in neuen indigenen Begriffen erzählen wollen und in denen diese Indigenität die Grundlage einer neuen und aufstrebenden Moderne bildet, die sich mitunter sogar als »Wiedererlangung« indigener Wissenssysteme äußert. Hierfür ist häufig eine ältere ethnografische Sprache verwendet worden, die zur Unterstützung die Forschungen und Publikationen der alten Kolonialanthropologen heranzieht. Während also die indigenen Identitäten der Khoisan im Museum durch das Prisma des Rassentyps und den Tropus des Verschwindens betrachtet wurden, verwandelten die Anthropologie und die »Eingeborenenverwaltung« Bantu sprechende Menschen in ethnische Gruppen (Rassool 2019). Entgegen ihren eigenen Bedürfnissen war es ihnen nicht möglich, Indigenität außerhalb der Grenzen der Ethnografie zu beanspruchen und auszudrücken (Rassool 2009).

Das sind nur einige der Widersprüche, die sich in südafrikanischen Museen offenbaren und am eindringlichsten 1996 in der Ausstellung *Miscast. Negotiating Khoisan History and Material Culture* zum Ausdruck kamen. Die von der Künstlerin und Wissenschaftlerin Pippa Skotnes für die South African National Gallery kuratierte Schau setzte sich mit der Geschichte rassistisch definierter Körperabdrücke und der Wirkmacht des berüchtigten Buschmannndioramas auseinander, das in den Jahren 1959 bis 1960 unter Verwendung der fünfzig Jahre zuvor

entstandenen rassenkundlichen Körperabdrücke im South African Museum installiert worden war. In dieser bedeutenden Ausstellung setzte Skotnes der Gewalt der Waffe und des Museums die geretteten Äußerungen indigener Stimmen entgegen, die Wilhelm Bleek und Lucy Lloyd im 19. Jahrhundert zusammengestellt hatten. Sie stammten von |xam sprechenden Informanten, die wegen angeblichen Viehdiebstahls im Breakwater-Gefängnis in Kapstadt inhaftiert gewesen waren, bevor Bleek und Lloyd sie bei sich aufnahmen (Skotnes 1996; Skotnes 2002).

Skotnes' Projekt gelang es nicht, die Vorstellungen von »Bergung« und »Rettung« zu problematisieren, die der Arbeit von Bleek und Lloyd zugeschrieben werden, und ihr Museumsbegriff blieb dem Diskurs von Wiedergutmachung, Bewahrung und Verwaltung verhaftet, gepaart mit dem musealen Verlangen nach Treuhänderschaft für Menschen und Objekte (Rassool 2009). Das Miscast-Projekt wurde auch dafür kritisiert, dass es genau jene kolonialen Darstellungen der Khoisan reproduzierte und wiederholte, die es zur Diskussion stellen wollte. Überdies schlugen der Ausstellung neue Demonstrationen von Indigenität als Ethnizität entgegen, mit denen heutige Khoisangruppen die Autorität der Kuratorin und des Museums infrage zu stellen suchten (Schrire, Kozain und Abrahams 1996). Diese Demonstrationen waren Teil der weitergehenden Forderungen der Khoisan nach Anerkennung ihrer kulturellen Würde und nach Aufnahme ihrer traditionellen Anführer in das angestammte Behördensystem, aus dem man sie ausgeschlossen hatte. Die modernen Khoisan wollten nicht länger als verschwindende Rasse wahrgenommen, sondern als Angehörige einer lebendigen ethnischen Gruppe anerkannt werden.

#### DEN TOTEN DER RASENKUNDE DIE MENSCHLICHKEIT ZURÜCKGEBEN

Wie geht man beim Aufbau eines neuen Nationalmuseums für eine rassenlose Demokratie mit dem Vermächtnis der rassistisch motivierten Sammlungs- und Forschungstätigkeit um? Ein wichtiger Aspekt der südafrikanischen Museumsanthropologie und Sammlungsgeschichte war die angebliche »Bewahrung« der physischen Belege von Men-



schen, die als verschwindende Gruppen galten – wie die sogenannten »Buschmänner«, die von den Anthropologen als »lebende Fossilien« angesehen wurden. Infolge dieser Sammlungs- und Bewahrungsimpulse kauften Museen von Grabräubern die bestatteten Körper der »frisch Gestorbenen« an. Dieser Handel mit geraubten menschlichen Überresten des frühen 20. Jahrhunderts stand im Zentrum der Entstehung des modernen Museums in Südafrika und fiel mit der Geburtsstunde der 1910 geschaffenen Südafrikanischen Union als neue, weiße Nation zusammen. Als Ausdruck der »Südafrikanisierung der Wissenschaft« konkurrierten südafrikanische Museen zudem mit ihren europäischen Gegenübern um den vorrangigen Zugriff auf die Überreste der geraubten Toten. Und über den Handel mit menschlichen Überresten jüngst Verstorbener hinaus gibt es auch Hinweise auf den Ankauf von Körpern, noch bevor die Betroffenen gestorben waren (Legassick und Rassool 2000).

Im Zuge der Neuordnung der alten Museumssammlungen in den Iziko Museums of South Africa wurden die vorhandenen menschlichen Überreste der geraubten oder zum Zwecke der rassenkundlichen Forschung erworbenen Toten gemäß einer neuen Richtlinie für den Umgang mit menschlichen Überresten deakzessioniert und in speziellen Depots mit dem Hinweis »kein Zutritt« eingelagert, bis eines Tages eine nationale Strategie zur Rückgabe und Rückführung in Kraft tritt. Nach der Schließung des Buschmann Dioramas wurde entschieden, dass auch rassistisch determinierte Körperabdrücke als unethisch erworbene menschliche Überreste gelten sollten. Nachdem die Rückkehr und Wiederbestattung der Überreste von Sara Baartman 2002 sowie von Klaas und Trooi Pienaar 2012 ein Gefühl des nationalen Zusammenhalts und der gesellschaftlichen Heilung ausgelöst hatten, wurde weithin erwartet, dass diese Erfahrungen einen Prozess zur Rückgabe der Toten aus den Museen Südafrikas einleiten würde (Rassool 2015). Diese Rückführungen würden nicht nur der Entrassifizierung einen Schub verleihen, sondern auch die neuen Inhalte des Museums selbst ausmachen – mit den Rückgabeverfahren als Grundlage der Museumserneuerung.

Indem die Iziko-Museen ihre Beschäftigung mit der wissenschaftlich betriebenen Rassenforschung und der physischen Anthropologie als Bestandteil der Dekolonisierung südafrikanischer Museen begreifen, machen sie auch deutlich, dass es möglich ist, den Wert der Ethnografie als Wissenschaftskategorie zu überdenken – denn es ist nicht möglich, auf dem Fundament des ethnografischen Museums neue, postkoloniale Nationen zu errichten. Die Erfahrungen aus Ghana, Uganda und anderen afrikanischen Ländern führen das Dilemma von Nationalmuseen vor Augen, die mit ihren starren, verstaubten Ausstellungen untätig bleiben, gefangen in alten ethnografischen Sprachen und Kategorien. Die Entwicklung sozialgeschichtlicher Sammlungen in den Iziko-Museen hat eine Möglichkeit für alte Museen mit ererbten Sammlungen aufgezeigt, einen postethnografischen Weg einzuschlagen, damit die Menschen sich selbst in Museen erkennen können – außerhalb der kolonialen Kategorien von Rasse und Ethnizität.

Bei ihrer Neuausrichtung als Museen der demokratischen Nation und ihrer intensiven Auseinandersetzung mit einer sich abzeichnenden Restitutionspolitik dürfen die Iziko Museums of South Africa und andere südafrikanische Häuser auch das Vermächtnis der südafrikanischen Reiche sowie der namibischen und sonstigen südafrikanischen Sammlungen nicht außer Acht lassen. So viel die Iziko-Museen durch künftige Restititionen aus europäischen Sammlungen an Südafrika zu gewinnen haben, entweder als Empfängermuseum oder als vermittelnde Institution für gemeinschaftsbezogene Rückgaben, so viel lässt sich auch durch eine Dekolonisierung in die andere Richtung erreichen, durch die Entlastung der eigenen Bestände um Sammlungen, deren Erwerb auf Südafrikas Herrschaft über Namibia und die regionale Vormachtstellung des Landes zurückgeht. Südafrika wird als Gesellschaft in Erscheinung treten, die Sammlungen zurückfordert, von der aber auch Sammlungen zurückgefordert werden. Die Dekolonisierung Südafrikas ist in der Tat ein facettenreicher und kontinuierlicher Prozess.

## DAS MUSEUM ALS PROZESS

Dass Museen heutzutage sehr viel mehr mit der Mobilisierung von Menschen und der Einrichtung von Diskussionsforen für die Zivilgesellschaft zu tun haben, zeigt sich eindrücklich in der Kultur- und Erinnerungsarbeit der historischen Gemeinschaftsmuseen, die ab Mitte der 1990er-Jahre in Südafrika entstanden. Das beste Beispiel für diesen neuen, prozessorientierten Museumstyp ist das District Six Museum in Kapstadt, das als Site-Museum und Museum für Geschichtspolitik seine Arbeit aufnahm. Es wurde gegründet, um mit ortsbezogener Deutungsarbeit das Land des ehemaligen 6. Bezirks, dessen Bewohner während der Apartheid zwangsumgesiedelt worden waren, und die Geschichte dieser historischen Erfahrung zu verteidigen. Dieses Museum, dessen Entwicklungslinien entlang des komplizierten Vorhabens verliefen, die Gemeinschaft durch die Rückübereignung von Land zu heilen, hat sich auch die Aufgabe gestellt, das urbane Kapstadt außerhalb von Rassenkategorien neu zu denken – mit der Herausforderung, »eine Stadt der Menschen zu bauen, nicht der Rassen« (Soudien 2001).

Das District Six Museum versteht sich nicht als Sammlungsmuseum, sondern als eine dem Standort eingeschriebene Institution, als Stätte der Erinnerungsarbeit und des Wissensaustauschs. Zu seinen wichtigsten Deutungsmethoden der letzten Jahre zählten Ortsbegehungen und Gedenkrundgänge, die die Ressource der Erinnerung nutzen und sicherzustellen suchen, dass ein laufender Landrückgabeprozess auch den Fragen des Erinnerns Beachtung schenkt. In diesem Zusammenhang wird das Museum als Prozess der Wissensbildung verstanden, als Teil der Ressourcen zur Wiederherstellung der Gesellschaft, und ist weder Objekt noch Ausstellung. Gleichwohl durchlief das District Six Museum einen beträchtlichen Musealisierung- und Formalisierungsprozess, als es Verantwortung für die Verwaltung und Pflege von Sammlungen, von Objekten und Bildern des täglichen Lebens und von Aufzeichnungen sozialer Erinnerung und kultureller Ausdrucksformen übernahm (Rassool 2006).

Dieses Einberechnen historischer Entwicklungen von Vertreibung und Rückkehr, von Entmenschlichung und den Ressourcen der Genesung ist

Teil der neuen Aufgabe von Museen, die Gesellschaft zu erneuern und das Museum über seinen modernen Impetus des Entdeckens, Dokumentierens und Einordnens hinaus neu zu denken. Das neue Museum ist ein Ort der Gespräche und Befragungen zwischen lokaler, nationaler und internationaler Fachkompetenz, zwischen Oralität und Literalität, zwischen akademischer und öffentlicher Forschung. Ein Fokus auf die »Geschichtspolitik« ermöglicht einen neuen Zugang zu Museen, der verschiedene Vergangenheiten berücksichtigt und mehr als alles andere ein Verfahren anbietet, die musealen Horizonte über den Kanon hinaus zu erweitern. Wie das District Six Museum gezeigt hat, brauchen neue afrikanische Geschichtsmuseen weder monumentale Bauten noch nationalistische Heldengeschichten.

Sowohl das postethnografische als auch das prozessorientierte Museum deuten auf die Möglichkeit hin, dass das moderne Museum, wie die Welt es kannte – entstanden mit der Erschaffung des modernen Individuums und der Kolonisierung der Welt –, seinen Nutzen überlebt hat. Ein postethnografisches Museum dieser Prägung kann nur das Ergebnis einer nachhaltigen Auseinandersetzung mit den grundlegenden Museumstätigkeiten des Sammelns, des Konservierens, des Ausstellens und der Bildung im Sinne einer Schlacht gegen die kolonialen Konzepte von Rasse und Ethnie sein, die uns fast als natürlich erscheinen, erstarrt im Innern unserer selbst. Generell hängt viel davon ab, sich sowohl über die Verbindungslinien zwischen der Verwaltung von Menschen und der Verwaltung von Artefakten im Museum Gedanken zu machen als auch die Gesellschaft und das Museum gleichzeitig zu überdenken.

Worum es bei dieser Anfechtung von Rasse, Ethnizität und Ethnografie geht, ist eine neue, kritische Form der Bürgerschaft und die Frage, was es heißt, in einer postkolonialen Welt Mensch zu sein. Wollen wir betrachten, wie sich das Museum verändert, dann müssen wir verstehen, wie alte Sammlungsmuseen sich selbst hinterfragen und wie neue, an Prozessen orientierte und Fragen stellende Museen begonnen haben, Museumshorizonte zu erweitern, um den Geknechteten, den Unterdrückten und Ausgebeuteten der Welt gerecht zu werden, deren Erlebnisse und Erfahrungen aufgrund der kolonialen Ethnografie oder gar

einer Verleugnung der Zeitgenossenschaft bisher womöglich ausgegrenzt und zurückgehalten wurden. Bei dieser Konzentration auf lokale und tief verwurzelte Geschichten von Unterdrückung, Vertreibung und Überleben, die zugleich vor nationalistischem Triumphalismus schützt, ist sorgfältig darauf zu achten, wie sowohl neue Auffassungen von Museen und ihrer Funktion als auch die Möglichkeiten einer neuen, vielgestaltigen Museologie für das 21. Jahrhundert vermittelt werden.

Fragen über das Museum aufzuwerfen, sollte sich nicht darin erschöpfen, seine räuberische Geschichte auszulöschen und die Reste eines verbliebenen Wohlmeinens in Form von Bewahrung und Verwaltung zu stärken. Vielmehr ist auch eine genauere Untersuchung des Phänomens der Bewahrung an sich vonnöten. Die fortschrittlichste Seite dieses reformierten, wohlwollenden Museums ist die »Kontaktzone« (Clifford 1997, basierend auf Pratt 1991), wie sie aus Kokuratoren-schaften und dem Zusammenwirken von Wissenschaft und Indigenität erwächst. Dieses Modell eines Reformmuseums behielt zwar die Klassifikationsordnung und Hierarchie des Imperialismus bei, stützte sich jedoch auf die stärkere Teilhabe von »Ursprungsgemeinschaften«, während die Institution auf einem ethisch stabileren Fundament ruhte.

Diese Epoche eines ethischen Umgangs mit menschlichen Subjekten und einer neuen Sammlungsethik führte zur Entstehung neuartiger Programme, die verhindern sollten, dass Museen vom illegalen Handel mit Artefakten profitierten, und veranlasste viele kultur- und naturkundliche Museen zu dem bedeutenden Schritt, sich von ihren Sammlungen menschlicher Überreste und anderen »sensiblen Sammlungen« zu »säubern«, von denen man annahm, sie seien auf unethische Weise zusammengetragen oder in einem Unrechtskontext erworben worden. Bisweilen nahmen diese Veränderungen die Form einer teilweisen »Säuberung« an, indem man die Bestände an menschlichen Überresten oder sensiblen Sammlungen lediglich auslagerte und Kulturzentren schuf, die von Wissenschaftlern und Indigenen gemeinsam betrieben wurden. Solche Reformprozesse hätten in höherem Maße sozial aufgeschlossene und ethisch fundierte Museen hervorbringen können, ließen das museale Imperium jedoch unangetastet.

Das Museum zu transformieren, verlangt nach Restitutionsprojekten als Methodik des Überdenkens und Erneuerns von Museen. Es gebietet auch, die Geschichte des Museums als Ort des Imperialismus und der Kolonialität in all ihren Ausprägungen zu erfassen und sich der schwierigen Aufgabe zu stellen, die Geschichte und Epistemologie seiner Sammlungstätigkeit zu befragen. Das Museum muss jenseits evolutionärer Hintergründe und der Impulse von Bewahrung und Wiedergutmachung neu konzipiert werden. Das postkoloniale Museum könnte tatsächlich die Einführung des postmusealen Museums erforderlich machen.

### Literatur

- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London und New York 1995.
- Bennett, Tony, *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, London und New York 2004.
- Clifford, James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA, und London 1997.
- Davison, Patricia, »Rethinking the Practice of Ethnography and Cultural History in South African Museums«, *African Studies* 49, Nr. 1 (1990), S. 149–167.
- Davison, Patricia, »Typecast. Representation of the Bushmen at the South African Museum«, *Public Archaeology* 2, Nr. 1 (2001), S. 3–20.
- Davison, Patricia, »Redressing the Past. Integrating Social History Collections at Iziko«, *South African Museums Association Bulletin* 31, Nr. 1 (2005), S. 101–104.
- Gordon, Robert J., *The Bushman Myth. The Making of a Namibian Underclass*, Boulder, CO, 1992.
- Hamilton, Carolyn, *Terrific Majesty. The Powers of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention*, Cambridge, MA, 1998.
- Hamilton, Carolyn, und Nessa Leibhammer (Hg.), *Tribing and Untribing the Archive*, 2 Bde., Durban 2017.
- Henrichsen, Dag, Giorgio Miescher, Ciraj Rassool und Lorena Rizzo (Hg.), *The South African Empire*, veröffentlicht als Sonderheft des *Journal of Southern African Studies*, Bd. 41, Nr. 3 (2015).
- Henrichsen, Dag, Giorgio Miescher, Ciraj Rassool und Lorena Rizzo, »Rethinking Empire in Southern Africa«, *Journal of Southern African Studies* 41, Nr. 3 (2015), S. 431–435.

- Hicks, Dan, *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020.
- Karp, Ivan, und Corinne A. Kratz, »The Interrogative Museum«, in: *Museum as Process. Translating Local and Global Knowledges*, hg. von Raymond A. Silverman, London und New York 2015, S. 279–298.
- Legassick, Martin, und Ciraj Rassool, *Skeletons in the Cupboard. South African Museums and the Trade in Human Remains, 1907–1917*, Kapstadt und Kimberley 2000.
- Pratt, Mary Louise, »Arts of the Contact Zone«, *Profession* (1991), S. 33–40.
- Price, Sally, »Alternative Authenticities (and Inauthenticities)«, in: *Creating Authenticity. Authenticating Processes in Ethnographic Museums*, hg. von Alexander Geurds und Laura Van Broekhoven, Leiden 2013, S. 137–149.
- Rassool, Ciraj, »Community Museums, Memory Politics and Social Transformation in South Africa. Histories, Possibilities, and Limits«, in: *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, hg. von Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja und Tomás Ybarra-Frausto mit Gustavo Buntinx, Barbara Kirshenblatt-Gimblett und Ciraj Rassool, Durham, NC, 2006, S. 286–321.
- Rassool, Ciraj, »Ethnographic Elaborations, Indigenous Contestations, and the Cultural Politics of Imagining Community. A View from the District Six Museum in South Africa«, in: *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives*, hg. von Susan Sleeper-Smith, Lincoln, NE, 2009, S. 106–126.
- Rassool, Ciraj, »Re-storing the Skeletons of Empire. Return, Reburial and Rehumanisation in Southern Africa«, *Journal of Southern African Studies* 41, Nr. 3 (2015), S. 653–670.
- Rassool, Ciraj, »The Politics of Nonracialism in South Africa«, *Public Culture* 31, Nr. 2 (2019), S. 343–371.
- Sarr Felwine and Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, November 2018, [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_en.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf) (gekürzte Fassung in deutscher Sprache: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, aus dem Französischen von Daniel Fastner, Berlin 2019).
- Schrire, Carmel, Rustum Kozain und Yvette Abrahams, »Miscast. Three Views on the Exhibition curated by Pippa Skotnes with Jos Thorne in the South African National Gallery (14 April–14 September 1996)«, *Southern African Review of Books*, Nr. 44 (Juli/August 1996), <http://web.archive.org/web/20010725193003/www.uni-ulm.de/~rturrell/antho4html/Miscast.html> (zuletzt aufgerufen 18.11.2020).

- Silverman, Raymond A., »Introduction. Museum as Process«, in: *Museum as Process. Translating Local and Global Knowledges*, hg. von dems., London und New York 2015, S. 1–18.
- Skotnes, Pippa, »The Politics of Bushman Representations«, in: *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, hg. von Paul S. Landau und Deborah D. Kaspin, Berkeley und Los Angeles, CA, 2002, S. 253–274.
- Skotnes, Pippa (Hg.), *Miscast. Negotiating the Presence of the Bushmen*, Ausst.-Kat. South African National Gallery, Kapstadt 1996, online abrufbar unter [https://issuu.com/cca.uct/docs/miscast\\_web/242](https://issuu.com/cca.uct/docs/miscast_web/242) (zuletzt aufgerufen 18.11.2020).
- Soudien, Crain, »District Six and its Uses in the Discussion about Non-racism«, in: *Coloured by History, Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in Cape Town*, hg. von Zimitri Erasmus, Kapstadt 2001, S. 114–130.
- Stoler, Ann Laura, »Imperial Formations and the Opacities of Rule«, in: *Lessons of Empire. Imperial Histories and American Power*, hg. von Craig Calhoun, Frederick Cooper und Kevin W. Moore, New York 2006, S. 48–60.
- Vail, Leroy (Hg.), *The Creation of Tribalism in Southern Africa*, Berkeley und Los Angeles, CA, 1991.







*Molemo Moiloa*

# nto > ntu: Relationale Infrastrukturen von Museen in Afrika neu erfinden

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

## ZUSAMMENFASSUNG

Dieser Aufsatz tritt für ein Überdenken der materiellen Natur afrikanischer Museen zugunsten einer Sozialität ein, die Anspruch auf Nichtgreifbarkeit, Relationalität und Dialog erhebt. Das heißt zum Teil, dass afrikanische Museen ihre Form neu erfinden sollten, und zwar jenseits des materiellen Erbes von repräsentativen Bauten und verstaubten Sammlungen des europäischen Paterfamilias, die weltweit zunehmend unter Druck geraten. Das heißt aber auch, dass die Zeit reif ist für eine neue, in heimischen Formen des Gedenkens, der Erinnerungskultur und der Wissensproduktion verwurzelte museale Praxis, die direktere Antworten auf lokal begrenzte und aktuelle Bedürfnisse anbieten könnte. Indem sie das ureigene Fundament des Museums als Sammlungshaus und die im Grundsatz kolonialen Ursprünge des Sammelns infrage stellen, müssen Museen, die außerhalb des kolonialen Paradigmas operieren wollen, zwangsläufig die Autorität des Objekts und seiner Zurschaustellung anzweifeln. Anschließend müssen sie festlegen, was ihnen anstelle ihrer übermächtigen Sammlungen als Fundament dienen könnte, und im Fall von Afrika unter Umständen alternative erkenntnistheoretische Grundlagen außerhalb des (post)kolonialen Paradigmas aufspüren. In Anlehnung an AbdouMaliq Simones Konzept vom »Menschen als Infrastruktur« behauptete ich, dass das größte Potenzial des Museums in Afrika nicht in seiner materiellen Infrastruktur liegt, sondern in seiner Rolle als Plattform, die dem Dialog, der Beteiligung und einer kollektivierten Wissensproduktion dient und die von Infrastrukturen ermöglicht werden sollte.

## NTO >> NTU: RELATIONALE INFRASTRUKTUREN VON MUSEEN IN AFRIKA NEU ERFINDEN

Ein afrikanisches Museum ist in gewissem Sinne ein Widerspruch. Denn seinem Fundament und Prinzip nach ist ein Museum von Natur aus europäisch. Anhäufung, Unterwerfung, Ausbeutung, Materialismus und Konsum, Sexismus, Rassismus und Entmenschlichung bilden einen wesentlichen Teil der Grundsätze europäischer Kulturausübung, auf denen das Museum fußt. Um diese Grundsätze anhand von Beispielen darzulegen, ist das Museum im Kern auf »das Objekt« angewiesen. Im Überdenken dieses Objekts – zumal angesichts der bevorstehenden Rückgabe materieller und angestammter Kulturgüter an den afrikanischen Kontinent – werden neue Vorstellungen vom Museum in Afrika möglich. Der vorliegende Text untersucht das Potenzial, das ein Wechsel von physischen zu sozialen Infrastrukturen für Museen in Afrika freisetzen könnte. Ausgehend von AbdouMaliq Simones Konzept vom Menschen als Infrastruktur (2004) plädiere ich dafür, den Platz des Objekts – ob zurückgeführt oder heimisch – neu zu interpretieren und dabei in erster Linie den potenziellen Wert in den Blick zu nehmen, den es besitzt, um soziale und relationale Infrastrukturen zu ermöglichen. Auf diese Weise könnten wir zugleich die Funktion und Form des Museums in Afrika völlig neu denken und vielleicht sogar anfangen, die ersten Vorstellungen davon zu entwickeln, was ein afrikanisches Museum sein könnte.

Das Museum vom Objekt weg zu denken heißt, es von seinem kolonialen Erbe weg zu denken. Das Objekt als Keimzelle des Museums ist zugleich Träger komplexer kolonialer Erbschaften, die rückgängig zu machen sich dekoloniale Praktiken bemühen. Vor allem das Objekt fungiert als Symbol für eine Form der materialistischen Fixierung, die so ungemein spezifisch war für das obsessive Anhäufen im Zuge kolonialzeitlicher »Entdeckungen« und erst recht der sogenannten »Strafexpeditionen«. Der Kurator, Inbegriff der Museumsarbeit, dessen Titel sich vom lateinischen Wort für »Pflege« ableitet, ging ebenfalls aus dieser Besessenheit hervor, als »Pfleger« des Objekts. Die Problematik der Objektpflege als zentrale Leistung der Museumstätigkeit wird

im internationalen Museumsdiskurs zunehmend zum Thema. Yesomi Umlu erklärt in ihrer 15 Punkte umfassenden Liste der »Grenzen von Pflege und Wissen« innerhalb des Museums (2020) unter Punkt 11: »Die Grenzen des eigenen Wissens und der eigenen pflegerischen Tätigkeit anzuerkennen, ist ein wichtiger Schritt.« Bedenklich findet sie, dass die historisch bedingte Pflege der Objekte gegenüber der Sorge für die Menschen, von denen diese stammen, im Museum (manchmal sogar gewaltsam) Vorrang genießt – getreu dem kolonialen und kapitalistischen Erbe, das Dinge höher bewertet als Menschen, insbesondere People of Colour.

Diese Geschichte des Objekts und der mit ihm verbundenen Anhäufungsbesessenheit durchzieht einen Großteil des heutigen Lebens und seiner Dringlichkeiten. Ein wichtiges Beispiel ist die weltweite Beschäftigung mit den globalen Herausforderungen, vor denen wir stehen, und mit den Prozessen des dekolonialen Verlernens, die wir durchlaufen müssen, um die totale Klimakrise abzuwenden. Das westliche Kolonialerbe von Anhäufung, Konsum und Ausbeutung steht nicht nur im Zentrum unserer aktuellen globalen Krise, sondern bildet auch den Kern der noch bevorstehenden Herausforderung, eine effektive »Extinction Rebellion« (Rebellion gegen das Aussterben) voranzutreiben. Bei Museen manifestiert sich die Besorgnis über den Klimawandel oft darin, dass von weniger Flugbewegungen, grüner Energie für die Steuerung des Raumklimas und so weiter die Rede ist (Richardson 2018), doch selten wird der Mut aufgebracht, sich mit dem eigentlichen, auf Objekten beruhenden Fundament der Museumsexistenz auseinanderzusetzen. Im Bereich der naturhistorischen Museen hingegen hat ein tatsächlicher Dialog über die Problematik der musealen Anhäufungstradition deutlich an Schärfe zugenommen. Der ICOM Ethikkodex für Naturhistorische Museen (2013) hebt angesichts der Auswirkungen, die das Sammeln auf die Natur hat, ausdrücklich auf die Notwendigkeit für Museen ab, jedes Bedürfnis nach Erweiterung ihrer Sammlungen sorgfältig abzuwägen und anschließend ein weiteres Mal zu überdenken. Dabei mögen die globalen Folgen des musealen Sammelns zur Bestückung naturhistorischer Museen offensichtlicher sein. Die direkte Verbindung jedoch zwischen ausbeuterischen und konsumtiven Kul-

turpraktiken und musealer Sammlungstätigkeit sollte allen Museen einleuchten. Während immer mehr Museen in der Minderheitswelt [im Globalen Norden] mit überquellenden Depots kämpfen, die infolge des Klimawandels teilweise sogar überschwemmt oder von (Busch)feuern zerstört werden (Halperin und Rea 2017), blicken sie der unabwiesbaren Tatsache ins Auge, dass das Anhäufen – und Sammeln – für die Realitäten unserer globalen Krise mitverantwortlich ist.

Das heißt natürlich nicht, dass andere – oder speziell Afrikanerinnen und Afrikaner – dem Materiellen in ihren kulturellen Praktiken nicht auch gewichtige Funktionen zuschreiben, sondern vielmehr, dass namentlich der besondere Hautgout des kolonialeuropäischen Materialismus für die hässlichen Realitäten unserer Gegenwart mitverantwortlich ist. Das Konzept des Fetischs zum Beispiel ist eine europäische Erfindung, die als eine Art objektspezifische materielle Obsession und Götzenverehrung häufig »Fremden« untergeschoben wird. Autorinnen wie Anne Anlin Cheng haben diese Frage im Detail diskutiert (2006) und den Fetischismus in einem psychoanalytischen Gefüge von kolonialer Erotik und Fantasie verortet. Barringer und Flynn behandeln den Fetisch in ihrem Buch *Colonialism and the Object* (1998) als westliche Erfindung und kommen zu dem Schluss, dass wir es hier mit einem typischen Beispiel dafür zu tun haben, »wie dreidimensionale Artefakte die Machtverhältnisse vermitteln können, die dem kolonialen Projekt zugrunde liegen« (S. 3). Die Psychologien des Kolonialismus und seines Weltbilds – Psychologien von Anhäufung, Unterwerfung, Ausbeutung, Materialismus und Konsum, Sexismus, Rassismus und Entmenschlichung – bilden daher den einzigen und vollständigen Rahmen für unsere Auffassung von der Funktion des Objekts im Museum. Wie Françoise Vergès im Hinblick auf das geplante *Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise* (MCUR) auf der Insel La Réunion erklärte: »Für uns war die Anhäufung von Objekten, die dazu bestimmt sind, den Wohlstand einer Nation zu feiern, Teil einer Raubwirtschaft, die besiegte Völker ausplündert oder Kapital aus den Besitztümern anderer schlägt. Sie war Teil einer Konsumwirtschaft, die dem Objekt eine narzisstische Bedeutung verleiht, indem sie die Identität und gesellschaftliche Stellung seines Besitzers sichtbar macht« (Vergès 2014, S. 25). In

diesem Sinne wollten Vergès und andere, die an der Entwicklung des neuen Museums beteiligt waren, ein »Museum ohne Objekte« schaffen – als eine Möglichkeit, das Museum in Afrika neu zu denken.

Vergès weist darauf hin, dass das Museum in Afrika – in Anerkennung der Rolle, die Objekte in der kolonialen Vorstellungswelt und ihrer auf Objektanhäufung fixierten Werteskala spielen – hinterfragen muss, welche Bedeutung es selbst dem Objekt beimisst. Und im Hinblick auf die fragwürdigen Geschichten über historische Objektbeziehungen in Afrika, wie jene über den Fetisch, steht viel Arbeit an, um diese so umzuschreiben, dass sie sich vom kolonialen Erbe losdenken. Auch diese Arbeit wirft spezielle Fragen auf: nach Restitution, die im Diskurs der Minderheitswelt noch immer als Frage der Rückgabe von Objekten verhandelt wird. Doch wenn wir die Fokussierung auf das Objekt als epistemische Erscheinung des kolonialen Projekts begreifen, dann müssen wir fragen, was zu tun ist, damit Restitutionsverfahren nicht aufs Neue diese Denkweise übernehmen. Wir müssen fragen, wie eine Restitution, die von afrikanischen Epistemen oder Weltbildern ausgeht, den Platz und Zweck des Objekts völlig neu erfinden könnte.

AbdouMaliq Simone formuliert in seinem prägenden Text *People as Infrastructure* (2004) zur Beschaffenheit von einkommensschwachen, systemischen Infrastrukturen in Großstädten wie Johannesburg möglicherweise einige Gedanken für eine Alternative, wenn er feststellt:

»Unter Infrastruktur werden üblicherweise physische Gebilde verstanden, netzartige Systeme von Schnellstraßen, Rohren, Leitungen oder Kabeln. Diese Modi der Versorgung und Gliederung gelten als Instrumente, die die Stadt leistungsfähig machen, sie abbilden und ihre Bewohner, Gebiete und Ressourcen in speziellen Einheiten anordnen, in denen sich die Energie des Einzelnen am effizientesten nutzen und erfassen lässt. Im Gegensatz dazu möchte ich den Begriff der Infrastruktur unmittelbar auf die Aktivitäten der Menschen in der Stadt ausdehnen. Afrikanische Großstädte zeichnen sich durch ausnahmslos flexible, mobile und provisorische Begegnungen ihrer Einwohnerschaft aus, die ohne klar umrissene Vorstellungen stattfinden, wie die Stadt zu bewohnen und zu nutzen ist« (S. 407).

Übertragen wir diese Idee vom Menschen als städtischer Infrastruktur ins Museum, dann stellen wir damit unsere Annahme vom Museum als Konglomerat von Objekten, Klimatisierungssystemen und großen, beeindruckenden Gebäuden infrage. Stattdessen können wir bestehende Formen afrikanischen Lebens und afrikanischer Sinnschöpfung nutzen, um uns eine Bewegung weg von netzartigen physischen Strukturen hin zu netzartigen sozialen Strukturen vorzustellen, und auf diese Weise ein Museum möglich machen, das so »ausnahmslos flexibel, mobil und provisorisch« sein kann, wie es für afrikanische Bedingungen vielleicht sein muss. Simone verweist zudem darauf, dass sich das Konzept vom Menschen als Infrastruktur prinzipiell und ausdrücklich auf den »Schulterschluss zwischen Bewohnern [bezieht], die vom städtischen Leben sichtbar an den Rand und in die Verelendung gedrängt werden« (S. 407). Es meint also diejenigen Afrikanerinnen und Afrikaner, die vom Erbe der »eigentlichen« Infrastrukturen kaum profitieren und sich dementsprechend um Alternativen bemühen müssen. Eine soziale und relationale Infrastruktur ist daher ein möglicher Weg, sich gedanklich vom Physischen und Angehäuftten und von den Hinterlassenschaften unserer kolonialen Vorfahren zu entfernen. Der Mensch als museale Infrastruktur verkörpert ein mögliches Abrücken vom stattlichen Gebäude und seinem Inhalt hin zu einer Infrastruktur der Beziehungen, der Sparsamkeit und der gesellschaftlichen Werte. Vielleicht wirken Museen nicht als Häuser der Zivilisation, sondern vielmehr als zentrale Knotenpunkte, aus denen ein Netz von sozialen Wissenssystemen, Sinnschöpfung und gemeinschaftlicher Bildung hervorgehen könnte.

Intensiven Nachhall findet das Konzept vom Menschen als Infrastruktur auch in bestehenden, tiefgründigen Epistemen des Wissens und der Gesellschaftsbildung auf dem afrikanischen Kontinent. »Ntu« ist das Stammwort, das für einen Großteil des sogenannten Subsahara-Afrika humanistische Traditionen, Praktiken und Seinslehren begründet. Im Zentrum dieser – von den anthropozentrischen humanistischen Philosophien des Westens vollkommen unabhängigen – humanistischen Traditionen bildet die menschliche Gemeinschaft das Gerüst (sprich: die Struktur) für gesellschaftliche, wirtschaftliche, ökologische und ethische Praktiken und für das Sein (Shumba 2011, Letseka 2000 und



viele andere). In vielen Bantusprachen ist »nto« die Wurzel des Ausdrucks für »Ding«. Schwingt darin auch keinerlei Abwertung mit, so besitzt »nto« sicherlich nicht den tiefen sozialen und geistigen Wert von »ntu«. Als etablierte gesellschaftliche und philosophische Leitlinien dienen diese humanistischen Traditionen, die den Menschen in den Mittelpunkt von Infrastrukturen stellen, zugleich als altbewährter und vielfach erprobter Rahmen, um das Museum in Afrika neu zu denken.

Wie könnte das praktisch aussehen? Ein Bekenntnis zur Rolle des Museums innerhalb der gemeinschaftlichen sozialen und politischen Reproduktion steht natürlich am Anfang. Und etliche Museen auf dem afrikanischen Kontinent liefern hierfür bedeutende Beispiele. Die interaktiven Wanderausstellungen und Oral-History-Programme des Nationalmuseums von Uganda sind eines davon. Auf andere Weise schafft das Kapstädter District Six Museum mit seinem anhaltenden Bekenntnis zu den gesellschaftlichen und politischen Werten seiner Gründung einen Raum, der ebenso sehr Museum wie Zentrum zur Mobilisierung der Gemeinschaft ist. Natürlich gibt es noch mehr solcher Beispiele. Ich möchte jedoch behaupten, dass die Restitutionsdynamik auf dem afrikanischen Kontinent uns möglicherweise ein noch größeres Potenzial bietet, um das Wirken des Museums in Afrika neu zu erfinden.

Es könnte nützlich sein, die Rolle des Museums im Rahmen der Restitution als Infrastruktur von Menschen und sozialen Beziehungen zu begreifen – und als Angelpunkt, der diese erst ermöglicht. Dann wären wir vielleicht in der Lage, das Objekt oder »Ding« aus dem Fokus zu rücken und uns mehr auf die mobilen, provisorischen Beziehungen der Sinnschöpfung zu konzentrieren, die sich um das »Ding« herum bilden. Bei der Restitution ginge es dann weniger um die Rückkehr der »Dinge« und gewiss noch weniger um ihre Rückgabe an die physischen Infrastrukturen der Museen. Stattdessen könnten wir den Restitutionsprozess auf soziale Verbindungen gründen, so dass er für die beteiligten Menschen das Heilen von Wunden bedeuten und ihnen Wiederverbindungen zu ihrer Kultur und Geschichte ermöglichen würde.

Wir könnten uns auf das Geschichtenerzählen konzentrieren – als eine dezidiert relationale und vermittelnde Praktik. Wie der Name des

Johannesburger Kunstraumprojekts Keleketla! Library deutlich macht, verlangt das Erzählen von Geschichten nach Call and Response, nach Ruf und Antwort (Allen 2020), und damit nach einer Art kollektiver Erzählproduktion. (»keleketla!« ist die Antwort, die dem Geschichtenerzähler zugerufen wird, nachdem dieser sich mit Blicken vergewissert hat, dass man noch zuhört). Auf diese Weise würden wir neue Geschichten erzählen, revisionistische Historien verfassen und sie wieder umschreiben. Für Keleketla! manifestiert sich diese Entwicklung darin, dass das Erbe als Leben verstanden wird und mit dem Leben junger Menschen eng verknüpft ist. So wie in dem jahrelangen Erbeprojekt, das den Sitz der Bibliothek – die Drill Hall, Schauplatz des historischen Hochverratsprozesses von 1956 – nutzte, um eine Reihe von Bildungsprogrammen zu entwickeln. Diese Programme wollten die Geschichten von heute schreiben, namentlich von Kindern aus dem Stadtzentrum Johannesburgs, und sie in Beziehung setzen zu dem langen Arm der Geschichte, der die Gegenwart dieser Kinder bis heute prägt. Im Verhältnis zur Drill Hall als dem physischen Überrest dieser realen Geschichte wurden Erzählkünste aller Art als legitimer und realer Ort der Sinnschöpfung gestärkt. Generationenübergreifende Dialoge, Schreibwerkstätten, Tanzunterricht, sogar die Entwicklung einer von Kindern geleiteten Talkshow versetzten diese jungen Menschen in die Lage, die Kraft des Geschichtenerzählens zu erforschen, und befähigten sie zugleich, direkte Linien von der historischen Vergangenheit zu ihrer aktuellen Lebenswirklichkeit zu ziehen (Hlasane 2014). Witz und Rasool (2008) weisen auf die Notwendigkeit von »Geschichtsschreibungen« hin – und damit auf den vermittelnden, aktiven und produktiven Prozess, die Vergangenheit und die Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven zu erzählen. Aus ihrer Sicht ist die Frage, »wie Wissen zwischen verschiedenen Interessengruppen, Öffentlichkeiten und wissenschaftlichen Schauplätzen verhandelt, verbreitet und angezweifelt wird, [...] für Geschichtsschreibungen von erheblicher Bedeutung« (S. 15). Dieser fließende, bewegliche Ansatz fordert vielfältige Stimmen ein, die sowohl die Funktion von »Quellen« als auch die Idee des Fachhistorikers neu interpretieren und Wissen in einer Art und Weise hinterfragen, die nicht versucht, eine falsche Wahrheit durch eine andere zu

ersetzen, sondern veränderlich bleibt. Das Women's History Museum in Sambia macht genau das: Es veranstaltet Wikipedia-Workshops, um das Internet mit Geschichten von historisch bedeutenden Afrikanerinnen zu bevölkern, und entwickelt Podcasts und Animationsfilme, um diese Geschichten zu teilen. Sie sind modern, werden regelmäßig digital erzählt und nutzen offene Datenformate, um das nachträgliche Hinzufügen weiterer Ebenen zu begünstigen. Die animierte Podcastreihe des Museums wird auch auf YouTube gezeigt und zusätzlich durch Ted-Talks unterstützt. Sie verfolgt die Strategie, mithilfe zeitgenössischer Formen der Erzählproduktion, des Geschichtenerzählens und der Skizzierung von Werten indigenes Wissen zu teilen und für dieses Wissen in der Öffentlichkeit eine kritische Masse zu erzeugen.

Wir brauchen neue Fertigkeiten. Um einen sozialen Raum für Geschichtsschreibungen und die Sinnschöpfung durch Museen zu fördern, muss sich die historische Form der »Pflege« durch Kuratorinnen und Kuratoren verändern. Ein Ansatz, der dem Menschen die Rolle der musealen Infrastruktur zuweist, hat verstanden, dass sich die Pflege vom Objekt auf den Menschen verlagern muss, hat verstanden, dass Geschichtsschreibungen Verhandlung und Auseinandersetzung erfordern, und stellt sowohl das Spezialistentum als auch die Idee des Authentischen oder Wahren infrage. Wir suchen nach Fertigkeiten, die das Provisorische und Unvollständige ermöglichen, die Räume für mannigfache Stimmen schaffen, für Zorn und für Schmerz, aber auch für Heilung und Erkundung. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Mensch-als-Infrastruktur-Museums sind weiterhin Pflegerinnen und Pfleger, jedoch mit einem anderen Verständnis dessen, was Pflege bedeutet. Sie sind Sozialarbeiter, Heilerinnen, Glaubens- und Religionsarbeiter, Geschichtenerzählerinnen und Griots.

Wir könnten die Säle ausräumen und die Wände nackt lassen. Wenn alle Objekte aus dem British Museum zurückgegeben würden, so der frühere britische Premierminister David Cameron, wäre das Museum leer (Prince 2010). Njoki Ngumi vom Nest Collective in Nairobi erinnert sich, dass das Kunstkollektiv von dieser Idee des leeren Museums so gefesselt war, dass daraus eine Reihe von Kurzgeschichten und ein

mehrfähriges Restitutionsprojekt hervorgingen (Ngumi 2020). Das Bild vom leeren Museum ist spannend, weil es uns fragt, welche Bedeutung ein Museum hat, das sich nicht auf die koloniale Gewalt der Objektbesessenheit stützt, um der Gesellschaft etwas anzubieten. Würde das Museum all seiner Objekte entleert, was könnte es sein? Und welche Menschen wären noch da, entschlossen, die schwierigen Fragen nach der Funktion eines Museums in einer gerechteren Zukunft durchzuarbeiten?

Das Museum als soziale Infrastruktur zu denken, verlangt von unserer Vorstellungskraft, das gewaltsame Erbe des Museums unserer kolonialen Vorfahren abzulehnen, und fordert uns auf, andere Wege zu gehen. Doch auch diese anderen Wege sind in unseren eigenen Vergangenheiten, Weltbildern und bestehenden Praktiken verankert. Sich vom »nto« zum »ntu« zu bewegen, vom »Ding« zum »Menschen«, kommt für das Museum in Afrika einem fundamental destabilisierenden Vorschlag gleich, zumindest, wenn wir unseren bisherigen Modus Operandi zugrunde legen. Andererseits ist dieser Schritt für ein Museum in Afrika, das sich über eine Ontologie seines Standorts definiert, weder fremd noch seltsam oder schwer zu begreifen. Viele Museumsfachleute, Kulturprojekte und Kreative erproben bereits Alternativen, die in diese Richtung gehen. Es gibt Wege des Erinnerns und Gedenkens, soziale Praktiken und Vorstellungsgaben, über die wir bereits verfügen. Sie alle eröffnen uns lokal begrenzte, präkoloniale Strategien, die ein Museum in Afrika ermöglichen könnten – ein Museum, das afrikanisch ist, aber auch auf der Höhe der Zeit, und das Antworten auf die Dringlichkeiten von heute gibt. Wie Simones Menschen als Infrastruktur könnten wir uns danach umsehen, wie das alltägliche Leben seinen Weg durch den Sumpf der Postkolonie findet, und vertraute Pfade in die Zukunft entdecken.

### *Bibliografie*

Allen, Jeremy, »Keleketla! A global music and activism collaboration. From LA to Lagos«, *Huck*, 31. Juli 2020, <https://www.huckmag.com/art-and-culture/music-2/keleketla-a-global-music-and-activism-collaboration/> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).

- Arbeitsgruppe Ethik des Internationalen Komitees für Naturhistorische Museen und Sammlungen im Internationalen Museumsrat ICOM NATHIST, *ICOM Ethikkodex für Naturhistorische Museen*, Paris 2013.
- Barringer, Tim, und Tom Flynn (Hg.), *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*, London und New York 1998.
- Cameron, Fiona, »The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World«, in: *Museum Theory Part 2. Disciplines and Politics*, 24. April 2015, <https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms117> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Cheng, Anne Anlin, »Josephine Baker. Psychoanalysis and The Colonial Fetish«, *The Psychoanalytic Quarterly* 75, Nr. 1 (2006), S. 95–129.
- Halperin, Julia, und Naomi Rea, »Extreme Weather Is Threatening Museums Around the Globe. Here's What They're Doing About It«, *Artnet news*, 15. August 2017, <https://news.artnet.com/art-world/climate-change-museums-plan-of-action-1049993> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Hlasane, Rangoato, »Introduction. History, Dialogue, Art and Development«, in: Moiloa, Molemo (Hg.), *58 Years to the Treason Trial. Inter-generational Dialogue as a Method for Learning*, Joubert Park 2014, S. 8–9.
- Letseka, Moeketsi, »African Philosophy and Educational Discourse«, in: Higgs, Philip, Ntombizile Vakalisa, Thobeka Mda und N'Dri Thérèse Assie-Lumumba, *African Voices in Education*, Lansdowne 2000, S. 179–193.
- Ngumi, Njoki, »Restitution Dialogues. Webinar Trailer«, *OpenRestitution. Africa*, 14. August 2020, <https://openrestitution.africa/2020/08/14/webinar-restitution-dialogues-with-dr-njoki-ngumi-kenya/> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Prince, Rosa, »David Cameron refuses to return Koh i Noor diamond to India«, *The Telegraph*, 29. Juli 2010, <https://www.telegraph.co.uk/news/politics/david-cameron/7915424/David-Cameron-refuses-to-return-Koh-i-Noor-diamond-to-India.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Richardson, Erin, »The True Costs of Collecting. Museums, Climate, and Carbon«, *Coalition of Museums for Climate Justice*, 31. Januar 2018, <https://coalitionofmuseumsforclimatejustice.wordpress.com/2018/01/31/the-true-costs-of-collecting-museums-climate-and-carbon/> (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Shumba, Overson, »Commons thinking, ecological intelligence and the ethical and moral framework of *Ubuntu*. An imperative for sustainable development«, *Journal of Media and Communication Studies* 3, Nr. 3 (März 2011), S. 84–96.
- Simone, AbdouMaliq, »People as Infrastructure. Intersecting Fragments in Johannesburg«, *Public Culture* 16, Nr. 3 (Herbst 2004), S. 407–429.

- Umolu, Yesomi, »On the Limits of Care and Knowledge. 15 Points Museums Must Understand to Dismantle Structural Injustice«, *Artnet news*, 25. Juni 2020, [https://news.artnet.com/opinion/limits-of-care-and-knowledge-yesomi-umolu-op-ed-1889739?fbclid=IwAR3ahI4NmoZk-ugzDSKDtrfE9RbmG-2q8Vdw272gos\\_5TJWuGfhtFSDe9dTc](https://news.artnet.com/opinion/limits-of-care-and-knowledge-yesomi-umolu-op-ed-1889739?fbclid=IwAR3ahI4NmoZk-ugzDSKDtrfE9RbmG-2q8Vdw272gos_5TJWuGfhtFSDe9dTc) (zuletzt aufgerufen 28.10.2020).
- Vergès, Françoise, »A Museum Without Objects«, in: Chambers, Iain, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona und Michaela Quadraro, *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, London und New York 2014, S. 25–38.
- Witz, Leslie, und Ciraj Rassool, »Making Histories«, *Kronos* 34, Nr. 1 (November 2008), S. 6–15.

Chao Maina

## Afrikas Museen im Digitalzeitalter

Die Museen des Kontinents zwischen kuratorischem  
Wandel und Technologie – eine Erkundung

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Mit Blick auf das Gründungserbe der Museen in Afrika stellt Emmanuel Arinze fest: »Afrikanische Museen wurden geschaffen, um die Kuriositäten eines ›Stammesvolks‹ zu beherbergen und die Neugier der bürgerlichen Oberschicht zu befriedigen – bis hin zum nahezu vollständigen Ausschluss der Einheimischen, die die Objekte und Materialien hergestellt haben.«<sup>1</sup> Tatsächlich ist es unmöglich, die Entstehung des Museumssektors in Afrika ohne den kolonialen Hintergrund zu betrachten, der zur Gründung der einzelnen Museen führte. Aus diesem Hintergrund heraus entwickelt sich die Agenda des postkolonialen afrikanischen Museums, eine Agenda, die danach trachtet, tief eingegrabene Erzählungen zu dekonstruieren und gleichzeitig ein kritisches Verständnis dafür aufzubauen, was Museumspraxis im afrikanischen Kontext bedeutet.

Heutzutage wird dieses anhaltende Bemühen, Museen zu dekolonisieren, von einer zunehmend digitalisierten Welt zugleich beflügelt und gehemmt; einer Welt, in der der Zugang zu Informationen dezentralisiert ist und sich neue Narrative und neue Akteure auf tun, um zuvor fest etablierte Vorstellungen von afrikanischer Geschichte zu hinterfragen. Wie ein Orakel an einer Weggabelung verspricht das Digitale all denen, die es sich zu eigen machen, unbegrenzte Möglichkeiten, und allen anderen die Obsoleszenz. Innerhalb dieser Landschaft im Wandel

---

<sup>1</sup> Emmanuel Nnakenyi Arinze, »African Museums. The Challenge of Change«, *Museum International* 50, Nr. 1 (1998), S. 31–37.

stellt sich die Schlüsselfrage, welches Potenzial die Technologie für afrikanische Museen bereithält.

Afrikas Ansatz, das kulturelle Erbe in digitalisierter Form in die Museumstätigkeit zu integrieren, stützt sich auf vier zentrale Säulen: Zielgruppen, Kompetenzen, politische Strategien und Infrastruktur. Um zu verstehen, wie digitale Technologien die Museumspraxis verändern können, stellen wir die vielleicht kritischste Frage an den Anfang: Wem wird die Technologie dienen?

Soweit es Geschichte, Kultur und Kunst betrifft, greift die Technologie rund um den Globus tief in die Erlebnisse von Zielgruppen ein. Das Erstellen und Teilen der Informationen hinter den Objekten und Materialien im Museum konzentriert sich jetzt darauf, der Nutzerschaft vielfältige Wege anzubieten, sich im Museum oder zu Hause mit kulturellem Wissen auseinanderzusetzen. Eine 2016 weltweit durchgeführte Erhebung zur Digitalisierung von Kunst und Kulturerbe ergab, dass 52 Prozent der Befragten verneinen, aufgrund des digitalen Zugangs zu kulturellen Inhalten weniger Kulturveranstaltungen und Ausstellungen besuchen zu wollen. 36 Prozent gaben im Gegenteil an, die Möglichkeit, online auf Informationen zuzugreifen, sei für sie Anlass, sich physisch mit Kultur zu beschäftigen, was sie anderenfalls vielleicht nicht getan hätten.<sup>2</sup>

Doch wenn wir davon sprechen, Zielgruppen verstehen zu wollen, dann fassen wir darunter nicht nur ihre Internetgeschwindigkeiten oder Zugangsquoten zu Smartphones, sondern ein ganzheitliches Verständnis dessen, was afrikanische Zielgruppen befähigt oder davon abhält, sich auf Kultureinrichtungen einzulassen. Dazu gehört ein aktives Bewusstsein für die Tatsache, dass das Erbe der Ausgrenzung, das sich in der physischen Welt manifestiert, in der digitalen Welt repliziert werden kann. Bei unserem Vordringen in dieses alternative Universum, in dem Zugangshemmnisse fallen und Zielgruppen und Institutionen auf

---

<sup>2</sup> The Economist Intelligence Unit, *A New Age of Culture. The Digitisation of Arts and Heritage*, im Auftrag von Google, London u. a. 2016, S. 5.



Augenhöhe agieren, basiert die Relevanz des Museums auf seiner Funktion als Vermittlerin, nicht Gebieterin, kultureller Dialoge.

Schon heute beobachten wir einen Ansturm auf kulturelle Inhalte im Netz. *History Kenya*, ein privates Onlineangebot, das Bilder und Ereignisse aus der kenianischen Geschichte aufbereitet, hat über verschiedene soziale Netzwerke hinweg insgesamt 162.000 Follower, wobei die Reichweite auf mehr als das Doppelte steigt, wenn Inhalte erneut geteilt oder gepostet werden. In Uganda erreichen Plattformen wie *History in Progress*, eine private Initiative zur Digitalisierung und Verbreitung historischer Fotografien aus Privatsammlungen, allein auf Facebook 20.000 Menschen. Und *Leading Ladies*, eine sambische Podcastreihe zur Frauengeschichte, wurde keine zwei Jahre nach ihrem Start mehr als 90.000 Mal aufgerufen.

Verglichen mit dem physischen Publikum von Museen sind dies beeindruckende Zahlen, doch was sie uns eigentlich verraten, ist, dass sich aktuell die große Chance bietet, bei afrikanischen Zielgruppen für historische und kulturelle Inhalte zu werben und diese jenseits von traditionellen Formen der Einbindung mit ihnen zu teilen. Die Fähigkeit, mit digitalen Ansätzen neue Zielgruppen anzuziehen, wird daher für zukunftsorientierte Museen zum entscheidenden Kriterium ihrer Arbeit.

Als herausragendes Beispiel für den Einsatz digitaler Medien zur Zielgruppengewinnung ist das Museum of British Colonialism (MBC) zu sehen. In dieser Onlineinitiative arbeiten Freiwillige aus Kenia und Großbritannien gemeinsam an integrativen Möglichkeiten, britische Kolonialgeschichte zu vermitteln. Das auf zwei Kontinenten mit begrenzten Mitteln tätige Team entschied sich vorrangig für digitale Werkzeuge und digitale Medien, um die koloniale Geschichte Kenias zu präsentieren, zu verbreiten und zu erforschen. Ein Schlüsselprojekt des MBC war die digitale Kartierung und Visualisierung der von den Briten während der Kolonialzeit in Kenia errichteten Internierungslager.



*Eine Einzelzelle / Folterkammer im Mweru Arbeitslager, einem Gefangenenlager in Zentralkenia. Das Lager wurde zur Mittelschule umgewidmet, nachdem Kenia 1963 seine Unabhängigkeit errungen hatte. Das Gebäude steht noch auf dem Schulgelände.*

ABBILDUNG COURTESY CHAO MAINA

Den historischen Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete der Oktober 1952, als die britische Kolonialverwaltung in Kenia als Antwort auf den Mau-Mau-Aufstand den Ausnahmezustand ausrief. Ziele des bewaffneten Aufstands waren die Unabhängigkeit und die Rückgabe enteigneten Landes an die einheimische Bevölkerung. Um die koloniale Kontrolle zu behalten und die Befürworter einer unabhängigen Nation zu »rehabilitieren«, überzog der britische Staat das gesamte Land mit einem Netz von mehr als einhundert Arbeitslagern, Internierungslagern, Folterzentren und befestigten Wehrdörfern. Die kenianische Menschenrechtskommission KHRC schätzt, dass auf dem Höhepunkt des Ausnahmezustands annähernd 70.000 Menschen interniert waren, während im Verlauf des Mau-Mau-Kriegs insgesamt mindestens 160.000 Menschen<sup>3</sup> das Lagersystem durchliefen. Der Ausnahmezu-

---

<sup>3</sup> »Mau Mau torture victims to receive compensation – Hague«, *BBC News*,

stand, der fast acht Jahre andauerte, sollte zu einem der blutigsten und längsten Dekolonisationskriege im britischen Weltreich werden.

Heute ist über das Vorhandensein von Internierungslagern in Kenia wenig bekannt – am wenigsten darüber, dass sie überhaupt existierten. Für diesen Mangel an öffentlichem Bewusstsein gibt es im Wesentlichen drei Gründe. Erstens: die Beseitigung von Archiven in der Zeit vor der Unabhängigkeit 1963. In den 1960er-Jahren erlangten mehrere ehemalige Kolonien in Afrika die Unabhängigkeit. Während dieser Übergangsphase führte die britische Regierung im gesamten Reich ein als Operation Legacy bekannt gewordenes Geheimprogramm ein, um »sensible« Akten zu vernichten oder fortzuschaffen, damit sie nicht an die bald unabhängigen Staaten übergingen. Für Kenia hatte dieses Vorgehen weitreichende Konsequenzen. Die Vernichtung und Beseitigung von Dokumenten, die den Ausnahmezustand betrafen, sollte sich gravierend darauf auswirken, wie die Gründungsgeschichte des Landes formuliert werden würde und wessen Interessen sie bediente.

Zweitens: die Kriminalisierung der Mau-Mau-Bewegung und die Unterdrückung der Oralität. Bis 2005 wurden die Mau-Mau als terroristische Vereinigung eingestuft und sowohl mündliche Überlieferungen ihrer Geschichte als auch eine Mobilisierung ihrer Gemeinschaften rund um das Thema massiv unterdrückt. Drittens: die Zerstörung und Umnutzung von Lagerstrukturen. Nach der Unabhängigkeit wurden die meisten Lager entweder dem Erdboden gleichgemacht oder zu Staatsgefängnissen und weiterführenden Schulen umgewidmet. Nimmt man diese Faktoren und die Unzugänglichkeit wichtiger, heute in Großbritannien archivierter Forschungsquellen zusammen, so wurden Hinweise auf die Lager aus dem nationalen Gedächtnis Kenias weitgehend getilgt. Erzählungen, die um diese Phase der Geschichte kreisen, sind lokal extrem begrenzt und leben nur in Familien oder örtlichen Gemeinschaften weiter.

---

6. Juni 2013, <https://www.bbc.com/news/uk-22790037> (zuletzt aufgerufen 30.10.2020).

Der Ansatz des MBC, die Geschichte der Internierung digital sichtbar zu machen, will der Unterdrückung dieser Geschichte in Kenia und dem nahezu unmöglichen Zugang zu Archivquellen entgegenwirken. Das Team bedient sich einer Form der investigativen Ästhetik, die verschiedene historische Quellen wie Aussagen von Zeitzeugen, Archive und archäologische Funde kombiniert, um den Aufbau der Internierungslager zu visualisieren und ihre Standorte auf einer Landkarte zu verzeichnen. Diese Vorgehensweise korrespondiert mit einer weltweit zunehmenden Praxis in den Bereichen Architektur, Wissenschaft, Kunst und Kulturtheorie, die uns historische Erzählungen und Fakten mithilfe vielfältiger Wissensmodalitäten vor Augen führen kann. Die Computeranwendung *Auschwitz VR* ermöglicht es Nutzerinnen und Nutzern, in der Zeit zurückzugehen und das Lager so zu »besichtigen«, wie es während seines Bestehens aussah. Das Programm verknüpft Fotografien, technische Unterlagen und Archivmaterialien, um realistische dreidimensionale Eindrücke des Lagers zu erzeugen. An der University of Pretoria in Südafrika wiederum nutzten interdisziplinäre Teams archäologische und ethnografische Forschungsdaten aus fast achtzig Jahren sowie mündliche Überlieferungen und Archivbestände, um das historische Königreich Mapungubwe digital nachzubauen.<sup>4</sup>

Sowohl materielle als auch immaterielle Aspekte der Kolonialgeschichte werden mittels digitaler Medien neu betrachtet. Digitale Visualisierungen werden über eine interaktive digitale Landkarte gelegt, um die Größenordnung und Ausbreitung der Lager im ganzen Land zu demonstrieren. Die Visualisierungen werden um mündliche Überlieferungen und Zeitzeugenberichte von Menschen ergänzt, die die Lager erlebt haben. Vielfältige historische Quellen zu nutzen, um daraus ein visuelles Abbild von Geschichte zusammenzusetzen, ist mit gewissen Herausforderungen verbunden, insbesondere im Hinblick auf die Darstellung von Mehrdeutigkeit, Transparenz und Belegen. Doch wie in

---

<sup>4</sup> »Rebuilding an ancient southern African kingdom«, *Innovate 7* (2012), S. 42–47, online abrufbar unter <https://www.up.ac.za/media/shared/Legacy/site-files/file/44/1026/2163/8121/innovate7/rebuildinganancientsouthernafrican-kingdom.pdf> (zuletzt aufgerufen 2.11.2020).



*Eine digitale Rekonstruktion des Eingangs und des Wachturms des Aguthi Arbeitslagers, einem Gefangenenlager in Zentralkenia. Die Visualisierung wurde unter Hinzuziehung von Archiv-Photographien und vor Ort gefundenen Indizien geschaffen.*

ABBILDUNG COURTESY CHAO MAINA

der herkömmlichen Forschung ist Mehrdeutigkeit aufgrund der subjektiven Natur des Sammelns, Auswählens und Interpretierens von Belegen auch im digitalen Visualisierungsprozess fester Bestandteil des Verfahrens. Die Herausforderung besteht daher nicht so sehr in der Mehrdeutigkeit oder Knappheit schlüssiger Belege, sondern vielmehr in der Frage, wie diese den jeweiligen Zielgruppen auf transparente und einsichtige Weise vermittelt werden.

Ein solcher Ansatz schließt Offenheit und Verletzlichkeit mit ein, um eine visuelle Geschichtsschreibung zu kommunizieren, in der Mehrdeutigkeit, Ungewissheit und Spekulation dem Neuerzählen und Zurückerobern von Geschichte – basierend auf Erinnerung und persönlichem Ausdruck – als integrale Bestandteile zugehören. Er bietet alternative Wege zur Vergangenheitsbewältigung an, indem er Raum für Diskussionen schafft und blinde Flecken in offiziellen Erzählungen aufgreift.

Was sagt uns eine Initiative wie das MBC über die Zukunft von Museen in Afrika? Sie zeigt die wachsende Notwendigkeit für Museumsbesucherinnen und besucher, sich tatkräftig an der Produktion von Geschichte und Erinnerung zu beteiligen. Nicht bloß als passive Kon-

sumentinnen und Konsumenten, sondern als aktive Produzentinnen und Produzenten innerhalb ihrer eigenen Geschichte. Sie zeigt die Notwendigkeit für afrikanische Zielgruppen, die Deutungshoheit über ihre Geschichte wiederzuerlangen, wo ihnen diese von kolonialen und neokolonialen Systemen vorenthalten wurde. Am wichtigsten aber ist: Sie demonstriert, dass privat organisierte Kollektive das Potenzial haben, die historische Praxis genauso stark zu beeinflussen wie öffentliche Einrichtungen.

Der UNESCO-Weltbericht 2018 zur Lage der Kulturpolitik stellt fest, dass es einer neuen Art von Beziehung zwischen öffentlicher Hand, privatwirtschaftlichem Sektor und Zivilgesellschaft bedarf, die auf Interaktivität, Zusammenarbeit und der gemeinsamen Entwicklung politischer Rahmenbedingungen basiert, um die Aufgabe der Implementierung moderner Technologien im Kultursektor anzugehen.<sup>5</sup> Für Museen im Globalen Süden, die im Hinblick auf Qualifikation, Finanzierung und Infrastruktur vor bedeutenden Herausforderungen stehen, könnte ein Ansatz, der Partnerschaften mit lokalen und internationalen Beteiligten Priorität einräumt, dafür sorgen, dass afrikanische Museen ihre Reichweite mit digitalen Mitteln erheblich steigern.

Ein gutes Beispiel für partnerschaftliche Zusammenarbeit ist das Projekt *Reanimating Cultural Heritage*, eine in Sierra Leone ansässige Initiative zur Digitalisierung der kulturellen Sammlungen des Landes und zum Aufbau einer Onlineplattform, auf der im In- und Ausland befindliche Kulturgegenstände wieder zusammengeführt werden können. Das von 2009 bis 2012 vom britischen Arts and Humanities Research Council finanzierte Projekt entwickelte die digitale Ressource *sierraleoneheritage.org*, deren Anliegen es war, ein Bewusstsein für sierra-leonische Kulturmaterialien zu schaffen, die weltweit in Museumssammlungen verstreut sind. Zu den Partnermuseen gehörten das British Museum,

---

<sup>5</sup> Österreichische UNESCO-Kommission et al. (Hg.), *Kulturpolitik neu gestalten. Kreativität fördern, Entwicklung voranbringen*, Wien 2018, S. 3 (deutschsprachige Zusammenfassung des von der UNESCO herausgegebenen Weltberichts *Reshaping Cultural Policies. Advancing Creativity for Development*, Paris 2017, hier S. 14).

das Brighton Museum & Art Gallery, die Glasgow Museums, das World Museum Liverpool, das Tonarchiv der British Library und das Sierra Leone National Museum.<sup>6</sup>

Zentrale Fragen hinter dem Projekt waren: Kann der Zugang zu digitalen Ressourcen die digitale Spaltung überbrücken und einen Wissensaustausch über wirtschaftliche, soziale, kulturelle und geografische Grenzen hinweg ermöglichen? Können unbelebte Museumsobjekte, die von ihren kulturellen Gemeinschaftskontexten getrennt im Museumsdepot verstauben, in digitalen Räumen wiederbelebt werden, indem man ihnen Videos, Bilder, mündliche Zeugnisse und andere Arten von digitalen Medien zur Seite stellt? Und kann die Wiederbelebung von Kulturgegenständen helfen, der Auseinandersetzung des Publikums mit dem Nationalmuseum von Sierra Leone und dem Kulturerbe des Landes im Allgemeinen neuen Schwung zu verleihen?

Die Partnermuseen stellten hochauflösende Digitalaufnahmen der sierra-leonischen Objekte in ihren Sammlungen einschließlich der zugehörigen Metadaten zur Verfügung. Die Bilder von allen Partnern und die Begleitinformationen wurden anschließend in der Datenbank der digitalen Plattform gesammelt und beliefen sich bei Projektabschluss auf mehr als 3.500 Datensätze. Neben den Bildern der Objekte enthielt jede Objektseite ein Facebook-Icon, über das Besucherinnen und Besucher sich einbringen und Kommentare über das Objekt hinterlassen, Informationen zum Objekt posten oder auf andere Kommentare antworten konnten.

Zum Projekt gehörte auch der direkte Kontakt zu Gemeinschaften im städtischen und ländlichen Raum; mit Abbildungen von Kulturgegen-

---

<sup>6</sup> Paul Basu, »Reanimating Cultural Heritage. Digital Curatorship, Knowledge Networks, and Social Transformation in Sierra Leone«, in: *Museum Transformations Part 2. Social Agency and the Museum*, 5. Dezember 2013, <https://doi.org/10.1002/9781118829059.wbihms994> (zuletzt aufgerufen 2.11.2020), abgedruckt in: *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Transformations*, hg. von Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips, London 2015, S. 337–364.



ständen sowohl in gedruckter Form als auch online wurden Lehrer, aber auch Gemeinschaftsmitglieder aller Altersgruppen für das Projekt gewonnen. Zum Effekt der Gemeinschaftsinitiative erklärte Paul Basu, der Leiter des Projekts: »Solche Initiativen zeigen, wie ein digitales Kulturerbeprojekt als Impulsgeber für eine breitere Wiederbeschäftigung mit Museen wirken kann, indem es den vermittelten Raum des Internets an Knotenpunkten lokal begrenzter, persönlicher Interaktion neu verwurzelt, darunter auch im physischen Raum des Museums selbst.«<sup>7</sup>

Vor dem Hintergrund der an Zahl und Stärke zunehmenden Restitutionsbemühungen und Kampagnen zur Rückgabe afrikanischer Kulturgüter ist die Frage der digitalen Rückführung auf breiter Front zum wesentlichen Bestandteil der Debatte zwischen Museen, Wissenschaftlern, der Öffentlichkeit und Kulturpraktikern geworden. Im Zentrum dieser Debatte steht die Erkenntnis, dass sich digitale Medien und digitale Plattformen zu einem der wichtigsten Kanäle entwickelt haben, über die wir kulturelle Inhalte abrufen und konsumieren. Sie bilden daher einen entscheidenden Teil der Restitutionsbewegung. Der bahnbrechende Sarr-Savoy-Bericht aus dem Jahr 2018 empfahl die Digitalisierung in Frankreich befindlicher afrikanischer Objekte und Dokumente sowie den Aufbau eines einheitlichen, frei zugänglichen Portals, das digitalisierte Materialien aus verschiedenen Einrichtungen im ganzen Land sammeln und abgleichen würde.<sup>8</sup>

In jüngerer Vergangenheit sind Schlüsselprojekte zur digitalen Rückführung und der Frage entstanden, wie sich diese nicht nur als Zugangsweg zu Kulturgütern nutzen lässt, sondern auch als Katalysator, der bei der dauerhaften Rückgabe afrikanischer Kulturgegenstände hilft.

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 352.

<sup>8</sup> Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, aus dem Französischen von Daniel Fastner, Berlin 2019, S. 135–136 (gekürzte Fassung des *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain* an den französischen Präsidenten Emmanuel Macron, der im November 2018 unter [www.restitutionreport2018.com](http://www.restitutionreport2018.com) im französischen Original und einer englischen Übersetzung online veröffentlicht wurde).



Das im April 2020 angekündigte Projekt *Digital Benin* will Objektdaten und zugehöriges Dokumentationsmaterial aus Benin-Sammlungen weltweit mit dem Ziel bündeln, einen zentralen und nachhaltigen Bestandskatalog der Kunstwerke aus dem Königreich Benin und ihrer Geschichte zu erstellen. Ebenfalls 2020 erklärte das Women's History Museum im sambischen Lusaka, in Zusammenarbeit mit dem Etnografiska Museet in Stockholm eine digitale Plattform schaffen zu wollen, um sambische Objekte, die sich aktuell im Bestand des schwedischen Museums befinden, aufzunehmen und zugänglich zu machen.

Während die Idee frei zugänglicher Plattformen, um zuvor unerreichbare Inhalte leicht verfügbar zu machen, auf dem Papier hervorragend klingt, bleiben Fragen zu klären, die das Dateneigentum, Gemeinschaftsrechte, ungleich verteilte Ressourcen und ungleiche Machtverhältnisse betreffen. Stimmen aus der Wissenschaft warnen, dass ein einheitlicher Digitalisierungsansatz letztere voraussichtlich eher verstärkt, indem europäischen Museen und Regierungen die Kontrolle über die Erstellung und Präsentation afrikanischer Kulturerbedaten übertragen wird. Darüber hinaus ist die Entscheidung, Kulturmaterialien zu digitalisieren, keine rein technische, sondern in erster Linie ein kultureller und kuratorischer Entschluss, der von den Herkunftsgemeinschaften gefällt werden sollte, denen die volle Autonomie über Zugangsstrategien und Datenrechte zustehen muss. Um zu verhindern, dass neokoloniale Systeme und europäische Wächterschaft über afrikanische Kulturgüter wiederholt werden, sind die Digitalisierungsstrategien und -ansätze im nächsten Schritt vollständig in die Rahmenpläne der Restitution zu integrieren und nicht als deren Anhängsel zu behandeln.<sup>9</sup>

Gemeinschaftsprojekte wie *sierraleoneheritage.org*, *Digital Benin* oder die digitale sambische Kulturplattform, die internationale Koopera-

---

<sup>9</sup> Dr. Mathilde Pavis und Dr. Andrea Wallace, »Response to the 2018 Sarr-Savoy Report. Statement on Intellectual Property Rights and Open Access relevant to the digitization and restitution of African Cultural Heritage and associated materials«, *JIPITEC – Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law* 10 (2019), <https://www.jipitec.eu/issues/jipitec-10-2-2019/4910> (zuletzt aufgerufen 3.11.2020).

tionen zwischen Belegschaften verschiedener Institutionen mit unterschiedlichen Fähigkeiten und variierenden infrastrukturellen Rahmenbedingungen umfassen, bedürfen höchstwahrscheinlich einer Weiterbildungskomponente. Oftmals geht die Schulung oder Unterstützung von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern afrikanischer Museen mit der Bereitstellung von Stipendien für Auslandsstudien oder dem Angebot einher, Stellen oder Möglichkeiten zum Benchmarking an europäischen Museen zu vermitteln. Obwohl in gewissem Maße förderlich, hat die Erfahrung gezeigt, dass diese Form des Trainings und Qualifikationsaustauschs nicht die effektivste ist, da die infrastrukturellen Bedingungen und der Ressourcenumfang der Einrichtung, an der die Weiterbildung stattfindet, größer sind als diejenigen, die den Trainees im Alltag zur Verfügung stehen. Das macht es schwer, die gelernten Fertigkeiten praktisch anzuwenden, deckt sich doch der Umfang der Weiterbildung nicht mit dem Arbeitsumfeld der Trainees.

Die Frage der digitalen Kompetenzen für den afrikanischen Museumssektor verlangt daher höchste Priorität. Die für die afrikanische Praxis geeigneten digitalen Fertigkeiten zu stärken, heißt, Curricula zu entwerfen, die an die Bedürfnisse afrikanischer Museen und ihrer Zielgruppen angepasst sind. Damit afrikanische Museen das Potenzial digitaler Hilfsmittel nutzen können, braucht es eine koordinierte Anstrengung von afrikanischen Universitäten, Technologen und Kulturpraktikern, um Programme zu entwickeln, deren Teilnehmerinnen und Teilnehmer sich kritisch mit relevanten Fragen von Vermächtnis, Handlungsmacht, Zielgruppen und digitaler Zukunft beschäftigen. Diese Auseinandersetzung könnte den Weg zu einer Positionierung afrikanischer Museen als Institutionen ebnen, die die Erneuerung vorantreiben, indem sie sowohl künftige als auch gegenwärtige Museumsangehörige mit den richtigen Navigationswerkzeugen für digitale Welten ausstatten.

In Kenia organisierte *Skills4Culture*, eine Initiative der Non-Profit-Organisation African Digital Heritage (ADH), für Belegschaften der Museen und Archive des Landes Weiterbildungsprogramme zum Thema Digitales Erbe. Am Beginn des Projekts, das im November 2018 startete und im März 2020 auslief, stand eine Begutachtung und Aus-

wertung der digitalen Kompetenzen im Kulturbereich, um zu ermitteln, welche Weiterbildungsprogramme auf Grundlage der praktischen Bedarfe und Zusammenhänge entwickelt werden sollten. Das Vorhaben war Teil des globalen, vom British Council finanzierten und von lokalen Partnern in Kenia, Kolumbien und Vietnam durchgeführten Programms *Cultural Heritage for Inclusive Growth*. In Kenia trat ADH landesweit an Museen und Archive heran, um deren Bedarf an digitalen Fertigkeiten und die Anforderungen zu beurteilen, denen sich die Institutionen bei der Implementierung digitaler Strategien gegenübersehen.

Aus der Erhebung ging hervor, dass der digitale Kulturerberaum in Kenia von privaten Digitalkuratorinnen und -kuratoren in sozialen Netzwerken dominiert wird, die ohne nennenswerte staatliche Einmischung, Unterstützung oder Präsenz regelmäßig an der Produktion und Vermittlung von kulturellen Inhalten beteiligt sind. Obgleich die privaten Akteure keiner staatlichen Einrichtung angehören, entwickelt sich ihre Strategie, die man als »Erinnerung durch Crowdsourcing« bezeichnen könnte, zum wichtigen Bestandteil des in Kenia überaus beliebten Onlinekulturerbes. Beim Sammeln, Bündeln und Verbreiten von Informationen setzen diese neuen Akteure vor allem auf neuartige Technologien und schlagen so eine Brücke zwischen dem physischen Zugang zu kulturellen Inhalten, einem beispiellosen digitalen Appetit ihrer Zielgruppen und einer nie dagewesenen Zugänglichkeit zu digitalen Medien.<sup>10</sup> Da es jedoch trotz des verbreiteten Interneteinsatzes an einer Zusammenarbeit zwischen staatlichen und privaten Akteuren mangelt, führt die Beschäftigung mit digitalen Inhalten selten zu physischen Besuchen in Museen und Archiven. Die notwendige Steigerung der Anzahl öffentlich-privater Kooperationen wird daher zum entscheidenden Faktor, wenn es um die Festlegung geht, wie der Kulturerbe-

---

<sup>10</sup> Chao Maina, *Skills Gaps in Kenya's Cultural Heritage Industry*, vorgelegt beim Cultural Heritage For Inclusive Growth Program des British Council, März 2019, [https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/skills\\_gaps\\_in\\_kenyas\\_cultural\\_industry\\_-\\_african\\_digital\\_heritage.pdf](https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/skills_gaps_in_kenyas_cultural_industry_-_african_digital_heritage.pdf) (zuletzt aufgerufen 4.11.2020).

sektor wachsen soll, in welche Richtung er sich bewegt und wen er aufnimmt oder ausschließt.

Forschungen haben auch ergeben, dass der Staat in Teilen bereits dabei ist, den Boden für entsprechende Veränderungen zu bereiten. Der Museumsverbund National Museums of Kenya (NMK) ist Mitglied der Arbeitsgruppe Wissenschaft, Technologie und Innovation des staatlichen Entwicklungsplans *Kenya Vision 2030*. In einer internen Analyse hoben die NMK zudem bestimmte Herausforderungen und Defizite hervor, mit denen sie sich bei der Einführung neuer Technologien konfrontiert sehen. Von außen betrachtet, unterstreicht die Erwähnung dieser Herausforderungen, welches Gewicht die NMK – bei allen noch bestehenden Hemmnissen – der Technologie als zentrale Triebkraft im Bereich des kulturellen Erbes beimisst.

Auf Basis der Forschungsergebnisse entwickelte *African Digital Heritage* digitale Trainingsprogramme, die vier Interventionsschwerpunkte in den Blick nahmen: Dokumentation, Beteiligung, Präsentation und Zugänglichkeit. Die Programme, umgesetzt in Form von interaktiven zweitägigen Workshops, trugen Überschriften wie »Zielgruppen der Zukunft – fesselnde Onlineinhalte schneiden«, »Digitalität nutzen, um aus Kulturgütern das Beste zu machen« oder »Mit Kulturerbematerial interaktive digitale Assets erstellen«.

Innerhalb von sechs Monaten nahmen mehr als 230 Menschen an der Weiterbildung teil, darunter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Museen und Archiven sowie Mitglieder der Öffentlichkeit aus zahlreichen Kultureinrichtungen. Von den meisten wurde das Training positiv bewertet; zu den erworbenen digitalen Fertigkeiten zählten die 3-D-Visualisierung und das Know-how, mithilfe sozialer Medien Zielgruppen aufzubauen. Aus dem Kreis der Teilnehmenden wurden Wünsche nach weiteren Schulungen zu Digitalisierungsverfahren und nach Kursen zum geistigen Eigentum und Urheberrecht geäußert. Neben der Kompetenzvermittlung galt es in den Workshops auch, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit Fragen zu Erinnerung, der Partizipation von Zielgruppen und der institutionellen Kultur zu befassen. Bei der Behandlung von Ereignissen der kenianischen Zeitgeschichte etwa wurden die

Museums- und Archivangestellten aufgefordert, digitale Partizipationsstrategien zu entwickeln, die es öffentlichen Zielgruppen ermöglichen, von der jeweiligen Institution nicht nur zu hören, sondern sich auch an Diskussionen zu beteiligen. Dieser Ansatz wich deutlich von der aktuell verbreiteten institutionellen Praxis ab, digitale Plattformen in erster Linie zu nutzen, um über bevorstehende Veranstaltungen oder Neuigkeiten zu informieren, dabei auf die interaktive Einbindung historischer Sammlungen oder eine multidirektionale Kommunikation jedoch weitgehend oder ganz zu verzichten. Die Trainees hingegen brachten zum Ausdruck, dass sie gerade solche Strategien mit der richtigen institutionellen Flankierung und Unterstützung durch die Leitungsebene künftig gerne in ihre Arbeit einbezögen.

Eine der größten Herausforderungen, die sich im Verlauf der Workshops abzeichnete, war der Mangel an genügend technischer Infrastruktur wie Laptops, Kameras oder Scanner, um die Digitalisierung nach Abschluss der Weiterbildung effektiv umzusetzen. Diese gewaltige Hürde besteht bis heute fort und lässt sich nur mit zusätzlichen Mitteln aus staatlichen und/oder privaten Quellen überwinden. Des Weiteren richtete sich das Programm in erster Linie an mittlere Angestellte und Berufsanfänger, die zwar Hauptnutznießer waren, dabei jedoch zu bedenken gaben, dass die Entscheidung, ob ihre neu erworbenen Fertigkeiten in die institutionelle Praxis übernommen würden, ausschließlich in den Händen ihrer Vorgesetzten lag.

Zum Abschluss des Projekts empfahl *African Digital Heritage* die Entwicklung weiterer Schulungen, die an die vielversprechenden Ergebnisse dieses Programms anknüpfen sollten, um die Digitalisierungsschritte im kenianischen Kultursektor weiter voranzutreiben. Zudem wurde empfohlen, künftige Trainings auf Führungskräfte auszudehnen, die ihrerseits imstande wären, Einfluss auf die Politik ihrer Institution zu nehmen und sich für mehr digitale Infrastruktur und eine Erhöhung des Personalbudgets einzusetzen.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Chao Maina (African Digital Heritage) und Victoria Tischler, *Final Report. Skills Grant Program, Kenya*, Cultural Heritage For Inclusive Growth, vorgelegt beim British Council, März 2020, <https://en.unesco.org/cre>



*Mitarbeiter\*innen des Nationalmuseums von Kenia bei einer Fortbildung  
in Photogrammetrie, einer 3D Digitalisierungstechnik.*

ABBILDUNG COURTESY CHAO MAINA

Die hier genannten Beispiele repräsentieren nur einen kleinen Teil der Arbeit, die auf dem Kontinent geleistet wird, um Technologie und afrikanisches Erbe zu verschmelzen. Es gibt viele weitere Initiativen, deren Erfolge, Lektionen und Misserfolge auch weiterhin neue Wege einer digitalen Interaktion mit dem Kulturerbe hervorbringen.

Im weiteren Verlauf unserer Bemühungen, die Agenda des postkolonialen afrikanischen Museums abzustecken, müssen Veränderungen in der kuratorischen Praxis auch Veränderungen im Zielgruppenverhalten und im digitalen Bereich berücksichtigen. Dabei ist die digitale Welt nicht frei von Herausforderungen – bedeutende Herausforderungen wie Infrastruktur und Unterfinanzierung bleiben bestehen. Diese Hürden sollten jedoch nicht von der Verwendung neuer Technologie abschrecken, sondern vielmehr als Anreiz für Innovationen dienen. Zurzeit wird der digitale Kulturerberaum in Kenia von privaten Akteu-

---

[activity/sites/creativity/files/final\\_report\\_skills\\_gaps\\_in\\_kenyas\\_cultural\\_heritage\\_industry\\_-\\_african\\_digital\\_heritage.pdf](https://activity/sites/creativity/files/final_report_skills_gaps_in_kenyas_cultural_heritage_industry_-_african_digital_heritage.pdf) (zuletzt aufgerufen 5.11.2020).

ren beherrscht. Ein stärker gebündeltes Bemühen um mehr sektorübergreifende Initiativen zwischen privaten und öffentlichen Einrichtungen könnte viel zur Umschiffung gegenwärtiger Klippen in Sachen Kompetenzen, Finanzierung und Politik beitragen. Ein leuchtendes Beispiel für dieses Bemühen ist das Projekt *Open Restitution Africa*, eine 2020 ins Leben gerufene private Initiative, die darauf abzielt, in Zusammenarbeit mit afrikanischen Museen und interessierten Gemeinschaften Restitutionswissen zu entwickeln und zu formulieren. *Open Restitution Africa* beabsichtigt auch, unter Einsatz verschiedener digitaler Strategien eine Datenplattform aufzubauen, die Informationen zur Restitution zusammentragen, sammeln und aufbereiten wird, um afrikanische Praktiker zu unterstützen und sie zu datengestützten Entscheidungen zu befähigen. Private und öffentliche Partner aus dem Museums- und Digitalsektor werden auf diese Weise zusammengebracht, um einen afrikazentrierten und von Afrika geführten Zugang zur Restitution zu etablieren.

In eine Richtung gelenkt, die Kooperationsmöglichkeiten ausweitet, Zugangshemmnisse beseitigt und neue Akteure und Perspektiven zulässt, könnte sich Afrikas kulturelles Erbe zu einem dezentralen, inklusiven und wirtschaftlich fruchtbaren Sektor entwickeln. Es könnte sich von den Grenzen der heutigen Vorstellungskraft befreien, um Kultur und Erbe auf eine partizipatorische und weithin zugängliche Weise zu feiern, die niemanden ausschließt oder zurücklässt.

*Suzana Sousa*

# Heimkehr. Das postkoloniale Museum und die Restitution

Der Fall der Sindika-Dokolo-Stiftung und des  
Museums im angolanschen Dundo

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

Das Museum von Dundo wurde in den späten 1930er-Jahren auf Basis einer Sammlung seines ersten Direktors, José Redinha, geschaffen und von der privaten Diamantengesellschaft Diamang finanziert. Seine Gründung fiel zusammen mit einer Änderung der portugiesischen Kolonialpolitik,<sup>1</sup> die jetzt wissenschaftlich fundiertere Kenntnisse über die Kolonien des Landes anstrebte.<sup>2</sup> Um den wissenschaftlichen Anspruch des Museums mit Leben zu füllen, wurden ethnografische Expeditionen unternommen und ab 1946, insbesondere vorangetrieben durch den Entomologen Barros Machado, der akademische Austausch mit internationalen Museen gesucht, namentlich dem Museum für Völkerkunde in Berlin (später Ethnologisches Museum) und dem Museum von Belgisch-Kongo in Tervuren (heute AfricaMuseum).<sup>3</sup> Neben sei-

---

<sup>1</sup> In Angola eingeführt von José Mendes Ribeiro Norton de Matos, dem damaligen Generalgouverneur der Kolonie (1912–1915). Während seiner Amtszeit wurde ein Programm zur gründlichen wissenschaftlichen Erforschung der indigenen Bevölkerung Angolas aufgelegt. Für weitere Informationen siehe Manzambi Vuvu Fernando, »Diamang, museu e o conhecimento do ›Outro‹. A pesquisa em duas épocas distintas no Museu do Dundo«, in: *Arte/Cokwe. A arte na sociedade Cokwe e nas comunidades circunvizinhas*, Protokoll einer internationalen Konferenz, Luanda 2010.

<sup>2</sup> Siehe hierzu Vuvu Fernando 2010 (wie Anm. 1) und Delinda Collier, *Repainting the Walls of Lunda. Information Colonialism and Angolan Art*, Minneapolis, MN, 2016.

<sup>3</sup> Das Museum in Tervuren spielte für die Formulierung des »kolonisierten Anderen« im belgischen Kolonialkontext eine bedeutende Rolle; siehe dazu



nem Bestreben, eine Vielzahl von Objekten zu sammeln, unterhielt das Museu do Dundo mit seinem »Dorf der Einheimischen« auch ein lebendes Museum, in dem Künstler wohnten, deren Arbeiten größtenteils in der Institution verblieben.<sup>4</sup> Das Museum von Dundo war daher ein koloniales Unterfangen mit der erklärten Sorge, dass seine Werke – angesichts des westlichen Einflusses durch die Forschung und durch das Museum selbst – an Authentizität verlieren könnten. Es gehörte der Minengesellschaft Diamang, die – ein Staat im Staat – auch für die Verwaltung der gesamten Region Lunda zuständig war.

Nach der Unabhängigkeit 1975 wurde das Museu do Dundo zum Museum für ganz Angola erklärt, während man seine Sammlungen von Zeugnissen einer authentischen Kultur zum Nationalgut umdeutete. Die Bestände wurden auch genutzt, um andere Museumssammlungen im Land zu ergänzen, speziell die des Museu Nacional de Antropologia in der Hauptstadt Luanda. Für die Entwicklung eines Kunstbegriffs, der sich auf die alte, angestammte materielle Kultur Angolas anwenden ließ, wurden die umfangreichen Sammlungen des Museums in Dundo, aber vor allem die von ihm geförderte Forschung, zum Dreh- und Angelpunkt. Die Arbeiten von Marie-Louise Bastin und José Redinha hatten maßgeblichen Einfluss auf die Aneignung der Tschokwe-Ästhetik beim Aufbau der neuen Nation. Insbesondere Bastin schuf ein wissenschaftliches Œuvre, das der Kunst der Tschokwe mithilfe detaillierter Analysen ihres ästhetischen Werts und des handwerklichen Könnens, das auf diese kulturellen Artefakte verwendet wurde, einen höfischen Charakter bescheinigte. Nuno Porto hebt in diesem Zusammenhang hervor: »[D]er Hof implizierte eine komplexere Form der sozialen Organisation; da eine solche Form nicht der Zeit entsprach, verlieh sie dem Volk der Tschokwe eine historische Tiefe.«<sup>5</sup> Zum einen hat dieser Diskurs unmittelbare Auswirkungen auf den Wert der Arbeiten und die

---

Sarah Van Beurden, *Authentically African. Arts and Transnational Politics of Congolese Culture*, Athens, OH, 2015.

<sup>4</sup> Nuno Porto, »The Spectre of Art«, *Etnográfica* 6, Nr. 1 (2002), S. 113–125.

<sup>5</sup> Ebd., S. 122.

Schaffung eines Marktes für das Kunsthandwerk der Tschokwe, zum anderen unterfüttert er die nationalistischen Unabhängigkeitsdiskurse, die die Aneignung der Werke als nationales Erbe befürworten.

#### DAS MUSEUM VON DUNDO UND DIE SINDIKA-DOKOLO-STIFTUNG

Als das Museum von Dundo, das seit 2012 den Namen Museu Regional do Dundo trägt, im Januar 2019 vom Kulturminister Angolas acht Stücke erhielt, die einmal Teil seiner Sammlung gewesen und von der Fundação Sindika Dokolo auf dem Weltmarkt zurückgekauft worden waren,<sup>6</sup> kam eine Reihe von Fragen auf. Sollte das Museum die Zirkulation der Objekte reflektieren? Wie sollten die Objekte in die Ausstellungen des Museums integriert werden? War dies ein Restitutionsverfahren? Die Sindika-Dokolo-Stiftung und ihr im Oktober 2020 ums Leben gekommener Gründer betrieben das Projekt als Strategie, um afrikanische Artefakte zu repatriieren und sich für die Geschichte Afrikas einzusetzen. Einen Monat vor seinem Tod erklärte Sindika Dokolo unter dem Hashtag *#GiveBackOurArt* auf Instagram: »Wir führen afrikanische Kunst an Museen in Afrika zurück. Afrikanische Kunst ist unsere Geschichte, unsere Identität, unsere Würde. Meine Geschichte begann nicht 1482, als erstmals ein portugiesischer Seefahrer einen Bewohner des Königreichs Kongo zu Gesicht bekam. Ich war vorher da, ich war schon immer da.«<sup>7</sup> Auf die gleiche Art präsentierte der Kunstmäzen die Ausstellung *IncarNations. African Art as Philosophy* im Bozar Palais des Beaux-Arts in Brüssel<sup>8</sup> – als Dialog zwischen Vergangen-

---

<sup>6</sup> »Lunda Norte. Museu do Dundo recupera peças desaparecidas«, *Angop Agência Angola Press*, [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/noticias/lazer-cultural/2019/0/2/Lunda-Norte-Museu-Dundo-recupera-pecas-desaparecidas,9c7eefaf-878b-48aa-9fde-6651a045d78e.html](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-cultural/2019/0/2/Lunda-Norte-Museu-Dundo-recupera-pecas-desaparecidas,9c7eefaf-878b-48aa-9fde-6651a045d78e.html) (zuletzt aufgerufen 24.11.2020).

<sup>7</sup> Online unter <https://www.instagram.com/p/B3AOqXjnYrT/?hl=de> (zuletzt aufgerufen 24.11.2020).

<sup>8</sup> Die vom Künstler Kendell Geers in Zusammenarbeit mit dem Sammler Sindika Dokolo kuratierte Ausstellung war vom 28. Juni bis zum 6. Oktober 2019 im Bozar zu sehen.

heit, Gegenwart und einem afrozentrischen Blick auf die Geschichte, der versucht, Unrecht wiedergutzumachen.<sup>9</sup> Wieder wurden Fragen aufgeworfen: Sollten wir einen neuen Blick auf das Objekt und seine Beziehung zum Publikum einfordern, ohne das Museum als Institution zu hinterfragen? Ist nicht das Museum selbst Teil der Erzählung, die das andere definiert? Was bedeutet Restitution? Dokolo argumentierte mit der Geschichte und der Frage, inwieweit die Erzählung einseitig ist, wenn sie beispielsweise Elemente des anderen ignoriert, indem sie einen historischen, von der Gegenwart des weißen Mannes gekennzeichneten Zeitpunkt festlegt.<sup>10</sup> Dieses Argument ist wichtig, denn es erinnert uns daran, dass Objekte Geschichte in sich tragen und dass die Art und Weise, wie sie dargestellt werden, diese Geschichte untermauert oder infrage stellt. Die Bedeutung von Restitution jedoch, wie sie im Projekt der Stiftung – dem Erwerb von Objekten am Markt – zum Ausdruck kommt, blendet einen wesentlichen Teil des Restitutionsprozesses aus: das Eingeständnis einer unbilligen Handlung.<sup>11</sup>

Der kongolesische Kunstsammler Sindika Dokolo zählte zu den bedeutendsten Sammlern des Kontinents und betrachtete Kunst aus der Perspektive von Erbe und Vermächtnis. Auf der Biennale von Venedig 2007 wurde seine Position deutlich, als er Künstler wie Miguel Barceló und Jean-Michel Basquiat in den afrikanischen Pavillon einbezog. Mit seiner Argumentation für die Restitution afrikanischer Kunstwerke bekräftigte er diesen Standpunkt. Seine Stiftung jedoch ging so vor, dass sie die verschollenen Objekte auf dem Markt und in Privatsammlungen aufstöberte und sie entweder kaufte oder ihre Rückgabe an das Museum

---

<sup>9</sup> Siehe hierzu Dokolos Eröffnungsansprache auf YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=pkYzv9MwNO0> (zuletzt aufgerufen 24.11.2020).

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, aus dem Französischen von Daniel Fastner, Berlin 2019, S. 64 (gekürzte Fassung des *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, November 2018, [http://restitutionreport2018.com/sarr\\_savoy\\_fr.pdf](http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf)). Hierzu zählen nach Sarr und Savoy unter anderem »Diebstahl, Plünderung, Raub, Hinterlist, erzwungene Einwilligung«.

aushandelte. Der Prozess verlief bis zur letzten Phase – der Rückgabe selbst und der nachfolgenden Aufnahme in die Museumssammlung – ohne jede Regierungsbeteiligung. Die Tatsache, dass Angola Mitglied der UNESCO ist, spielte dabei keine Rolle. Bénédicte Savoy und Felwine Sarr schreiben in ihrem 2018 vorgelegten Bericht: »Der Akt der Restitution versucht [...], die Dinge wieder an ihren rechten Platz zu bringen. Offen von Restitutionsen zu sprechen, heißt, von Gerechtigkeit, Ausgleich, Anerkennung, Restauration und Reparation zu sprechen, aber vor allem: Es heißt, den Weg hin zu neuen kulturellen Beziehungen freizumachen, die sich auf eine neu gedachte relationale Ethik gründen.«<sup>12</sup> Wenngleich also die Rückgabe der hier zur Rede stehenden Objekte an ihre Ursprungsgemeinschaften anzuerkennen ist, hat das von der Sindika-Dokolo-Stiftung gewählte Vorgehen einen bitteren Beigeschmack: Es übergeht den Staat und die bestehenden rechtlichen Verfahren und billigt dem Markt die letzte Autorität zu. Das Vorgehen macht auch die Rolle der Justiz zunichte und verhindert so jede Art von Entschädigung oder gar den Aufbau einer moralischen Beziehung, die sich darauf gründet, die Rollen aller Beteiligten anzuerkennen.

Von Bedeutung ist auch der fehlende Diskurs der angolanischen Regierung in Sachen Restitution. In den späten 1970er-Jahren wurde aus wachsender Sorge darüber, dass nach der Unabhängigkeit und auch während des Bürgerkriegs Objekte außer Landes geschafft werden würden, eine Rechtsvorschrift zum Schutz des nationalen Kulturerbes erlassen;<sup>13</sup> in den Folgejahren wurden bei Interpol mehrere Verfahren im Zusammenhang mit Objekten angemeldet, die bei Auktionen auftauchten. Trotz alledem würde ein nationaler Restitutionsdiskurs eine Debatte um die Rückführung angolanischer Artefakte ermöglichen, die während der Kolonialherrschaft ins Ausland verbracht oder während des langen Bürgerkriegs gestohlen wurden; gleichzeitig könnte sich ein solcher Diskurs nationalen Idealen entgegenstellen, die von der Beibehaltung kolonialer Definitionen in Bezug auf die Kunst und den Wert

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Das Dekret Nr. 80/76 vom 3. September 1976 stellte das historische und kulturelle Erbe des angolanischen Volks unter Schutz.

von Objekten gestützt werden. Die Angelegenheit ist deshalb so kompliziert, weil in dem Bestreben um einen nationalen Diskurs nach der Unabhängigkeit schnell die von Bastin und Redinha vertretenen Auffassungen von angolischer Kultur übernommen wurden, wonach eine präkoloniale Kultur beschrieben und propagiert werden sollte, konkurrierende Narrative wie der Kolonialismus, der Markt und die Kunst als soziales Konstrukt aber unberücksichtigt blieben.

## RESTITUTION UND MUSEEN

Leider wird die Restitutionsdebatte nicht von einer Museumsdebatte begleitet – außer wenn es gilt, den Mangel an solchen Institutionen auf dem afrikanischen Kontinent hervorzuheben. Dennoch ist diese Debatte wichtig, denn sie hilft uns, das Museum der Zukunft zu definieren, eine Einrichtung, die sich ihres inklusiven und selbstkritischen Umgangs mit Zielgruppen und Objekten bewusst ist. Aus afrikanischer Perspektive betrachtet, lohnt es hingegen auch, die Funktion von Objekten in Gemeinschaften zu überdenken und sich die Frage zu stellen, wie diese, wenn überhaupt, in Museen dargestellt werden sollten. In Angola entbrannte eine solche Debatte in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre; sie gipfelte im Erscheinen des Handbuchs für Museologie, eines sozialistischen Leitfadens mit dem Ziel, dem Volk das Eigentum an den Museen im Land zurückzugeben. Unter dem Einfluss des damaligen politischen Diskurses hatte das Handbuch am Ende keinerlei strategische Auswirkung auf die Politik oder den öffentlichen Zugang zu Museen. Einige seiner Ideen sind es dennoch wert, mit neuen Augen betrachtet zu werden, etwa ein gemeinschaftlicher Eigentumssinn, der die Richtung für ein inklusives Museum vorgeben, den überlegenen Blick auf andere ausschließen und stattdessen eine Praxis der Fürsorge und Bewahrung einläuten würde.<sup>14</sup>

Die aktuelle Diskussion zu diesem Thema findet im Internationalen Museumsrat ICOM und auf weiteren Plattformen statt, die den Blick auf inklusivere und stärker gemeinschaftsbasierte Institutionen richten:

---

<sup>14</sup> *Manual de Museologia*, hg. vom Departamento Nacional de Museus e Monumentos, Luanda 1979.

»Museen können Wissensspeicher sein; Räume, die wir betreten, um uns selbst verkörpert, unsere Geschichten nacherzählt, unsere Gegenwart gespiegelt zu sehen; Orte, die wir besuchen, um an unserer Zukunft mitzubauen. In Ghana sind es die Afahye oder Feste – wie Homowo, Odwira, Hogbetsotso oder Damba –, bei denen historisch-kulturelles Wissen weitergegeben wird, bei denen Menschen zusammenkommen und sich austauschen und kollektive Identitäten geformt werden. Und doch ist von dieser dynamischen Kraft in den Museen, die wir im ganzen Land haben, nichts zu sehen. Unsere Museen wurden stattdessen nach imperialen westlichen Vorbildern errichtet.«<sup>15</sup>

Diese Worte beschreiben das ghanaische Projekt der Mobilien Museen. Sein Herzstück ist eine Konstruktion, die von Dorf zu Dorf und von Fest zu Fest reist und zusammen mit den Gemeinschaften vor Ort und einem Forschungsteam ein Archiv von Erzählungen über die Gemeinschaften und ihre Objekte aufbaut. Dann wird das Archiv für jedermann zugänglich ausgestellt und schließlich wieder abgebaut. Diese Vorgehensweise nimmt als gegeben an, dass lebendige Gemeinschaften und Objekte eine Rolle spielen, die es uns ermöglicht, beide im musealen Kontext neu zu denken. Wo sind diese untergetauchten und verschollenen Objekte zu Hause? Welchen Platz nehmen Objekte in der Gesellschaft ein? Ein wiederkehrendes Problem für Museen in Afrika besteht darin, dass Objekte innerhalb ihrer Gemeinschaften ein Leben haben. Das mobile Museumsprojekt zeigt, wie ein Museum Teil dieses Lebens sein und der Gemeinschaft die Verantwortung für Objekte und ihre Geschichten zurückgeben kann.

Das Museum in Dundo ist ein Kolonialmuseum geblieben. Es konserviert den abschätzigen Blick auf andere und steht aufgrund seiner intransparenten Bürokratie in einem Misstrauensverhältnis zu seiner ihn umgebenden Gemeinschaft, die ihrerseits das Verschwinden bestimmter Objekte hinterfragt.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> »Mobile Museums«, *ANOGhana*, <https://www.anoghana.org/mobile-museums> (zuletzt aufgerufen 25.11.2020).

<sup>16</sup> Gespräch der Autorin mit dem Direktor des Museums, Ilunga André, 6. Mai 2020.

## HEIMAT DER AHNEN?

Der Vorgang der Heimkehr ist immer ein Ereignis, in der Regel ein von gemeinsamen Gefühlen der Sehnsucht gekennzeichnetes Fest; er ist ein Moment, um die gelebte Erfahrung mit Nahestehenden zu teilen; und er ist ein Anpassungsritual in dem Sinne, dass die neue Wirklichkeit von der vergangenen Zeit beeinflusst werden wird. Die gesammelten Objekte im Kolonialmuseum von Dundo gehörten zum Alltag der Menschen; das ist es, was dem »Dorf der Einheimischen« und dem Bemühen des Museums, die Authentizität der kolonisierten und durch die koloniale Erfahrung veränderten Menschenleben und Körper zu schützen, einen Sinn verleiht; so viel gestehen Bastin und Redinha ein, wenn sie auf Veränderungen in der künstlerischen Technik verweisen. Für mich wird damit zugleich unterstrichen, dass sich auch die gesellschaftliche Funktion der Objekte verändern könnte. Wenn dies zutrifft, wie ist dann die Restitution zu betrachten? Sollte nicht die Gemeinschaft in den Prozess eingebunden sein, um diese Objekte zurückzunehmen? Ist Restitution nur ein institutioneller, ja bürokratischer Prozess, oder beinhaltet sie die Wiedergutmachung von Geschichte und eine Wiederherstellung des sozialen Gewebes? Welche soziale Funktion hat das Museum in einer posttraumatischen Gesellschaft?

Das Museum von Dundo und seine geraubten und verstreuten Objekte sind eine Art Sinnbild der angolischen Gegenwartsgeschichte. Die Institution wurde, während sie durch traumatische Ereignisse navigierte, zum Werkzeug der Instrumentalisierung seiner Gemeinschaft. Der unabhängig gewordene Staat machte diese Gemeinschaft zum Spielball eines politischen Streits um nationale Identität, indem er sich den für ihre Kunst existierenden internationalen Markt zunutze machte, während auf lokaler Ebene ihre Artefakte gestohlen, entfernt oder auf eine Weise ausgestellt wurden, die koloniale Methoden nachahmte. Im Jahr 2006 verurteilten die Gemeinschaftsvertreter die missbräuchliche Verwendung ihrer Kultur, als die Motive ihrer Wandmalereien von den Verantwortlichen der Triennale von Luanda einmal mehr aus

dem Zusammenhang gerissen wurden.<sup>17</sup> Vierzehn Jahre danach war die Gelegenheit gekommen, über nationale Identität und materielle Kultur, aber auch über das Leid zu diskutieren, das der koloniale Blick und die Aneignung der Kultur des anderen verursacht haben.

Die Artefakte, die mithilfe der Fundação Sindika Dokolo ihren Weg nach Hause fanden, sind noch immer von ihren Gemeinschaften getrennt, so dass sich die Frage stellt, wie Restitution als vielseitiger Prozess gelingen kann, der sowohl die Geschichte und nationale Narrative einbezieht als auch notwendigerweise die Gewalt wiedergutmacht, die im Raub dieser Artefakte ihren Höhepunkt erreichte.

---

<sup>17</sup> Siehe hierzu ausführlicher Delinda Collier, »Accessing the Ancestors. The Re-Mediation of José Redinha's *Paredes Pintadas da Lunda*«, *Critical Interventions* 9/10 (Frühjahr 2012), S. 122–142.



*Flower Manase*

# Museum der Zukunft

Der Fall des Nationalmuseums von Tansania

Aus dem Englischen von Kurt Rehkopf

## ZUSAMMENFASSUNG

Auf die Frage nach dem Museum der Zukunft gibt es nicht zwangsläufig eine herkömmliche Antwort, die auf den aktuellen postkolonialen Museumsdebatten beruht. Gleichwohl haben Museen in Afrika und Europa einen Reform- und Veränderungsprozess eingeleitet, der sie aus den museumspraktischen Ideologien des 16. bis 20. Jahrhunderts herausführen soll. In ihrem Bemühen, als Wächter des Kulturerbes ein Gleichgewicht herzustellen, stehen die Museen in Afrika zudem vor der noch größeren Herausforderung, vor dem Hintergrund der kolonialen Vorgeschichte und der Museumsgründungen aus jener Zeit ein Bild von der eigenen Zukunft zu entwerfen. Die Mehrzahl der aus der Kolonialzeit geerbten staatlichen Museen soll anhand kolonialer Sammlungen und der dazugehörigen sinnstiftenden Erzählungen vermutlich die Geschichte des jeweiligen Landes widerspiegeln und zur Schau stellen. Manche von ihnen gehen in ihrer praktischen Tätigkeit noch immer nach kolonialen Strategien vor, nach Grundsätzen des musealen Sammlungsmanagements, die darauf fußten, die Verwaltungen in den Kolonialgebieten zu unterstützen. Später begannen die Museen in Afrika mehrheitlich, die Nacherzählung der kolonialen Sammlungen infrage zu stellen und deren Ordnungen neu zu konzipieren, damit sie den afrikanischen Interessen der Nachunabhängigkeitszeit entsprachen. Museumsfachleute in Afrika, insbesondere in Tansania, kämpfen im Hinblick auf Museumssammlungen, -praktiken und -strukturen noch immer um eine Abkehr von der kolonialen Ideologie, um ihre Institutionen und Leitlinien in die Geschichte eines erfolgreichen und unabhängigen Staatswesens einzupassen. Im Mittelpunkt des vorliegenden

Aufsatzes stehen der gegenwärtige Zustand des Nationalmuseums von Tansania und die Prozesse, mit denen die Einrichtung versucht, ein Museum der Menschen Tansanias zu erschaffen, das ich als »Museum der Zukunft« für alle Tansanierinnen und Tansanier bezeichne.

## EINLEITUNG

Der Begriff vom Museum der Zukunft wurde um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert populär, als Museen in Europa und den USA Änderungen vornahmen, die den einschneidenden soziopolitischen und wirtschaftlichen Auswirkungen der industriellen Revolution im 18. Jahrhundert geschuldet waren. Der Bericht der Smithsonian Institution für das Jahr 1888/89 zeigte einen Wandel auf, der für die Vorstellung von Museen im 16. Jahrhundert und erneut im 19. und 20. Jahrhundert bezeichnend erschien: Sie sollten sich zunehmend zu akademischen Einrichtungen – damaligen Museen der Zukunft – entwickeln, um die Menschen über die anhaltenden Veränderungen aufzuklären.<sup>1</sup> Die koloniale Expansion nach Afrika war aufgrund zahlreicher Faktoren eine industrielle Revolution, die mit der Entstehung von Museen in den neuen Kolonialgebieten Hand in Hand ging. Das Museum der Zukunft galt damals als Stätte der Aufklärung nach der Devise: »Das Museum der Vergangenheit muss aufgegeben, umgebaut, vom Friedhof des Tands in einen Hort lebendiger Gedanken verwandelt werden. Das Museum der Zukunft muss Seite an Seite mit der Bibliothek und dem Labor stehen, als Teil des Lehrinstrumentariums von College und Universität, und in den Großstädten als eine der wichtigsten Instanzen zur Aufklärung der Menschen mit der öffentlichen Bücherei zusammenarbeiten.«<sup>2</sup> Die meisten während der Kolonialzeit zwischen 1885 und den 1960er-Jahren in Afrika gegründeten Museen folgten demselben Muster: Sie dienten ausschließlich als Wissensspeicher, um den Kolonisatoren (der Oberschicht) die historischen und kulturellen Hintergründe der kolonisierten Gesellschaften nahezubringen.

---

<sup>1</sup> Goode 1891.

<sup>2</sup> Ebd., S. 427.

In Tansania trifft dies auf das 1940 von der britischen Verwaltung gegründete erste Museum des Landes zu, das King George V Memorial Museum.<sup>3</sup> Seine Sammlung umfasst ethnografische, historische, geologische, geografische, forstwirtschaftliche und naturkundliche Objekte. Der Objekt- und Sammlungserwerb für das Museum begann bereits 1934 und folgte den Weisungen des Gouverneurs Sir Harold MacMichael, der eine Darstellung der Ressourcen und Aktivitäten des Landes anstrebte. Auf der anderen Seite ging die Museumsidee mit dem Aufbau einer öffentlichen wissenschaftlichen Bibliothek einher, da das Museum »als solides Fundament und gemeinsamer Versammlungsort für solche Kultur-, Wissenschafts- oder Kunstvereinigungen dienen [sollte], die bereits bestehen oder die sich in dem Gebiet allmählich entwickeln«. <sup>4</sup> Die Sammlung und die Erklärungen zur Dokumentation und Interpretation der Museumsbestände blieben einem britischen Kurator vorbehalten, und nur wenige Afrikaner wurden als Techniker und Wachleute eingestellt oder meldeten sich freiwillig.<sup>5</sup> Der reguläre Museumsbetrieb ließ zweifelsfrei erkennen, dass die zentrale Ideologie hinter der Entwicklung des Museums in Tanganjika darin bestand, akademischen Belangen zu dienen. Folglich erwies sich das Museum mit seinen Ausstellungen, Archiven, Zeitschriften und Bibliotheken, ganz wie in Europa, als wissenschaftliches Forschungszentrum. Zu seinen regelmäßigen Nutzern zählte neben der europäischen Minderheit in Tanganjika und Besuchern aus Europa eine verschwindend geringe Zahl von afrikanischen Gelehrten und Angestellten, die im Dienst der Kolonialverwaltung standen. Parallel dazu war das Museum bewusst darauf ausgelegt, mit seinem Äußeren die einheimische Bevölkerung zu beeindrucken, die noch nie einen Fuß in das Gebäude gesetzt hatte. So gesehen stand das King George V Memorial Museum in keinerlei Verbindung zu den umliegenden Gemeinschaften oder den Gesellschaften

---

<sup>3</sup> 1913 hatte die deutsche Kolonialregierung geplant, eine Nationalausstellung abzuhalten (im August 1914) und ein Museum in Deutsch-Ostafrika zu eröffnen; die Pläne wurden kurze Zeit später vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs zunichte gemacht (Msemwa 2005).

<sup>4</sup> Meyer-Heiselberg 1972, S. 7.

<sup>5</sup> Ebd., S. 8.

Tanganjikas insgesamt, sondern agierte als koloniale Institution im britischen Kolonialsystem.

Nach der Unabhängigkeit Tanganjikas 1961 musste sich das Museum administrativ und operativ neu erfinden, um die Nationenbildung und die nationale Identität des neuerdings unabhängigen Staates ideologisch zu unterstützen.<sup>6</sup> Die politische Atmosphäre der 1960er- bis 1990er-Jahre regte zu freien öffentlichen Debatten und Diskussionen an, um die Richtung des neuen Tanganjika zu bestimmen und die wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Perspektiven des Landes neu zu interpretieren. An diesem Punkt der Geschichte erhielt das Nationalmuseum den Auftrag, die Kultur zur Beschleunigung des Wandels einzusetzen. Es sollte seine Objekte so ausdeuten, dass sie sich in die Agenda der Afrikanisierung einfügten. Die Sammlungen und Ausstellungen des Museums wurden diversifiziert, um die Einheit, aber auch ein Gefühl von Unabhängigkeit, Nationalismus und Patriotismus zu fördern. Sie begannen Hinweise auf die Geschichte des Unabhängigkeitskampfes in Tanganjika und auf den Beitrag Tansanias und Mwalimu Julius K. Nyereres zu den Befreiungsbewegungen im südlichen Afrika (Namibia, Mosambik, Simbabwe und Südafrika) zu enthalten.

Gleichzeitig nutzte das Museum die politischen und ökonomischen Veränderungen, um Debatten, Diskussionen und Bildungsangebote auszuweiten und eine größere Zahl von Gemeinschaften außerhalb der Stadt zu erreichen. Mit der ersten Wanderausstellung des Nationalmuseums 1968 und dem Village Museum, das nach dreijähriger Vorbereitungszeit 1967 als Freiluftmuseum eröffnet wurde, sollten die afrikanische Kultur in der Stadt gefördert und ein Fenster zur Vermittlung der kulturellen Vielfalt von mehr als 120 ethnischen Gruppen in Tansania aufgestoßen werden. Zur Erinnerung an die ethnische Vielfalt des Landes rief das Nationalmuseum 1994 den nationalen *Ethnic Day* ins Leben, der einmal jährlich auf dem Gelände des Village Museum stattfindet. Als eine weitere Methode, sich neu zu erfinden, kamen 2005 interaktive Programme im Museum und Haus der Kultur hinzu.<sup>7</sup> Die

---

<sup>6</sup> Minogape 2018.

<sup>7</sup> Ebd.

Ausstellungen, Feste, künstlerischen Darbietungen und Programme des Museums fördern Dialoge und Diskussionen zu verschiedenen aktuellen Themen einschließlich der Kolonialgeschichte. So wurde 2010 in Songea, Hauptstadt der Region Ruvuma und einer der Brennpunkte des Maji-Maji-Aufstands, das erste Maji Maji Cultural Tourism Festival (kurz Maji-Maji-Festival) veranstaltet. Das nationale Ereignis wird seither jedes Jahr im Februar von Nachfahren der ethnischen Gruppen besucht, die am Maji-Maji-Widerstand beteiligt waren, insbesondere von den Ngoni aus Tansania, Malawi und Mosambik. Die einwöchige Veranstaltung umfasst neben täglichen Museumsprogrammen, etwa wissenschaftlichen Workshops und Seminaren für Kulturfachleute und Universitäten, auch spezielle Formate für Grund- und Sekundarschüler sowie öffentliche Programme an frei zugänglichen Orten wie Straßen und Marktplätzen. Das Maji-Maji-Festival wird vom Ministerium für natürliche Ressourcen und Tourismus (MNRT) finanziert und von der Regionalregierung Ruvumas, der Lokalverwaltung, dem Ältestenrat der Ngoni und der Bevölkerung unterstützt. Am letzten Tag der Erinnerungsfeiern, dem Höhepunkt des Festivals, führen die Ngoni-Ältesten in der Regel Rituale zum Gedenken an die afrikanischen Krieger und Chiefs, die während der deutschen Kolonialherrschaft ums Leben kamen, und zu Ehren ihres Anteils an der Unabhängigkeit und Freiheit Tansanias durch. Entsprechend ist das Maji-Maji-Festival seit vielen Jahren Teil der Bemühungen des Museums, die Öffentlichkeit über den Umweg der Erinnerung an die koloniale Vergangenheit in seine Aktivitäten einzubinden. Diese Beschäftigung mit sensiblen Themen wie dem Kolonialismus hat ein Forum für die Allgemeinheit geschaffen, das besonders die Gemeinschaftsältesten nutzen können, um mit jungen Leuten ins Gespräch zu kommen und ihre Botschaften bisweilen mithilfe traditioneller Lieder und Vorführungen zu vermitteln. Das Festival führt erfolgreich Kulturpraktiker, Museen, Schulen, die Regierung und verschiedene Ethnien zusammen, die (nach der Berliner Konferenz von 1884/85) durch koloniale Grenzen auseinandergerissen wurden

und heute zum Teil in anderen Ländern wie Malawi und Mosambik leben. Die Wiederbegegnung wird damit zum Teil einer Heiltherapie, die auch soziale und kulturelle Vernetzungen ermöglicht.

In der Vergangenheit galt die Kolonialgeschichte stets als Teil der dunklen Geschichte Afrikas, die die kolonisierten Länder sozial, wirtschaftlich und politisch an die früheren Kolonialstaaten bindet. Allerdings wurde diese Geschichte zwischen Kolonisatoren und kolonisierten Öffentlichkeiten bis vor wenigen Jahren niemals offen diskutiert. Inzwischen ist das Thema nicht mehr tabu. Im Gegenteil, der Kolonialismus und seine Narrative werden heute weltweit hinterfragt, um der Thematik eine neue Richtung zu geben und sie an die aktuellen Realitäten und Bedürfnisse anzupassen. So stellen etwa die Millennials des 21. Jahrhunderts in Europa, Amerika, Ozeanien, Asien und Afrika die globalen Kolonialstrukturen in Museumskontexten infrage und verlangen von den Museen, sich im Inneren zu wandeln und zu entkolonisieren sowie auf gesellschaftliche Veränderungen, Rassismus und andere Belastungen zu reagieren, denen Gemeinschaften gegenwärtig ausgesetzt sind.<sup>8</sup> Zahlreiche aktivistische Bewegungen rufen überall auf der Welt nach Veränderung, sowohl in sozialen Medien (Twitter) als auch auf der Straße, wo sich Demonstrierende in den USA, Deutschland, Großbritannien und Frankreich der Bewegung für den Wandel und die Dekolonisierung von staatlichen Einrichtungen angeschlossen haben und die derzeitige, auf die Kolonialzeit zurückgehende Behandlung schwarzer Menschen verurteilen. Diese Protestbewegungen, zu denen etwa *Black Lives Matter*<sup>9</sup> und die an Universitäten in Südafrika und Großbritannien entstandene Initiative *Rhodes Must Fall*<sup>10</sup> gehören, fordern einen gesellschaftlichen Perspektivwechsel gegenüber Afrikanern und die Dekolonisierung institutioneller Strukturen, die noch immer genutzt werden, um schwarze/farbige/asiatische Gemeinschaften und Kulturen zu unterdrücken. Polizei, Rechtssysteme, Museen, wissenschaftliche Einrichtungen und andere staatliche Organisationen stehen

---

<sup>8</sup> Umolu 2020.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Chaudhuri 2016.

unter Reformdruck. Die Protestbewegungen zeigen, dass die politische Unabhängigkeit ehemaliger Kolonien nicht ausreicht, um seit Langem bestehende koloniale Strukturen in den »unabhängigen« Staaten und ihren Institutionen abzubauen und die erforderlichen Umwälzungen einzuleiten, die zur Gleichberechtigung führen und dem Rassismus ein Ende machen. Der äußere und innere Druck zwingt die aus kolonialen Einrichtungen hervorgegangenen staatlichen Institutionen, wie etwa Nationalmuseen, ihre Strukturen, Hierarchien und Sammlungen zu überdenken und mehr in eine Kultur von Zusammenarbeit, Transparenz und gegenseitigem Verständnis zu investieren.<sup>11</sup> Diesen Weg beschreitet das Nationalmuseum von Tansania, seit es im Jahr 2000 begann, aus dem King George V Memorial Museum das Museum und Haus der Kultur zu machen.<sup>12</sup>

#### VOM KING GEORGE V MEMORIAL MUSEUM ZUM MUSEUM UND HAUS DER KULTUR IN DARESSALAM (2000–2011)

Die Ergebnisse einer im Jahr 2000 durchgeführten Besucherstudie veranlassten das Nationalmuseum von Tansania, etwa elf Jahre lang an der eigenen Umgestaltung zu arbeiten, um den Anforderungen der Allgemeinheit nachzukommen.<sup>13</sup> Die Studie markierte einen Wendepunkt, der den Veränderungsprozess des Museums einleitete, denn sie hatte ergeben, dass immer weniger Tansanierinnen und Tansanier das Museum besuchten – zumeist wegen seines kolonialen Grundgerüsts, von dem sich die Bevölkerung Daressalams zunehmend entfremdet hatte. Das Museum schien damals ein Ort für tote Kulturen und ewig gleiche Ausstellungen zu sein, an dem alte Dinge verwahrt wurden, Dauerausstellungen zehn Jahre und länger unverändert blieben und sonstige Ausstellungen keinerlei Bedeutung entfalteten. Den Programmen fehlte es an Bezügen zu lebenden Kulturen, und sowohl die technische Sprache und der Wissenschaftsjargon in der Ausstellungsproduk-

---

<sup>11</sup> Laely et al. 2018; Umolu 2020.

<sup>12</sup> Msemwa 2005.

<sup>13</sup> Ebd.

tion als auch die fehlende Publikumperspektive hatten zur Folge, dass die Menschen vor Ort sich kaum für das Museum interessierten.<sup>14</sup> Die genannten Defizite wurden jedoch dem geringen Budget und der Unterfinanzierung der Museumsaufgaben und -tätigkeiten zugeschrieben. Als Antwort auf die Studienergebnisse identifizierte die Leitung des Nationalmuseums die falsche Vorstellung von der Rolle des Museums und seinen Aufgaben als Hauptgrund für die zu geringe Nutzung der Einrichtung durch die umliegende Gemeinschaft.

Der anschließend ausgearbeitete Vorschlag, das Museum in eine volksnahe Dialogplattform umzuwandeln, enthielt einen partizipativen Ansatz, der die Gemeinschaft als Interessengruppe in die Entwicklung des Hauses der Kultur einbezog.<sup>15</sup> Als 2003 im Brainstormingverfahren Ideen für die Umgestaltung des Museums gesammelt wurden, schrieb eine mitwirkende tansanische Künstlerin ein richtungsweisendes Gedicht, um Gespräche und Debatten außerhalb des Museums anzuregen. Darin ging es um die seinerzeit notwendigen Veränderungen im Museum selbst. Das (2003 verfasste) Gedicht von Sauda Kilumanga galt als gemeinschaftlicher Aufschrei:

Das Museum ist müde und alt,  
Das Publikum, sagt man, gelangweilt.  
Was also tun, um den Riesen zu wecken?  
Wie unsere Kunden beschwören und locken?

Wir kratzten uns am Kopf und dachten viel nach,  
Gingen auf und ab und versuchten zu fassen,  
Was genau wir unbedingt bräuchten,  
Was zu tun wär', um erfolgreich zu sein.

Lasst uns die Kinder hereinrufen, lasst sie selbst Kunst machen,  
Lasst sie Freude an ihren Werken haben und sich gut fühlen.  
Jenen mit Sonderbedarfen lasst uns zurufen: »Karibu« –  
kommt herein,  
Denn ihre Welt ist nur allzu leicht umgrenzt.  
Die Jugend muss Trost finden, Inspiration und mehr ...

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.



Wenn sie von der Straße über unsere Schwelle tritt.

Darum lasst uns Idee sammeln, wie.<sup>16</sup>

Je länger die Museumsleitung die Gespräche der gemeinschaftlichen Interessenvertreter verfolgte, desto klarer wurde ihr, wie sehr sich die örtliche Bevölkerung nach einem lebendigen Museum sehnte, das gleichermaßen interessant und anziehend auf Kinder, Jugendliche, Kunstschaffende, Benachteiligte und Randgruppen wirkt.<sup>17</sup> Die Mehrheit wünschte sich ein Museum mit Einrichtungen, Aktivitäten und Programmen, bei denen die Werte und Normen, die Ethik und die aktuellen Bedürfnisse der Gemeinschaft im Mittelpunkt standen. Die Bildungsfunktion des Museums sollte demnach eine »Metamorphose« von kolonialen Mustern und Förmlichkeiten hin zu einem Baustein des informellen Bildungssystems durchlaufen. Das Museum sollte seine Bildungsprogramme in tradierten Formaten wie mündlichen Überlieferungen, Geschichtenerzählen durch Älteste, traditionellen Tänzen, Gedichten, Kunstwerken und anderen Interventionen anbieten, im Zuge der Neugestaltung aber auch interaktive Programme einsetzen und anhand ethnografischer Sammlungen die Lebensweisen und Geschichten der Vergangenheit wiederauferstehen lassen, um Kindern und Jugendlichen ihr kulturelles Erbe näherzubringen. Die auf Schulkinder und Studierende zugeschnittenen Programme sollten den Vorschlägen zufolge interaktiver gestaltet werden, um die Authentizität der früheren Gesellschaftskultur und ihrer Existenz wiederzugeben.

Bei der Umwandlung des Nationalmuseums von Tansania in einen publikumsnahen Ort richteten sich zahlreiche Anstrengungen auf die Architektur des Museums. Es sollte sich vom King George V Memorial Museum unterscheiden, das nur zwei Räume für Dauerausstellungen, einen kleinen Zeitschriftenraum, die Bibliothek, ein Sitzungszimmer und das Büro des Direktors besaß. Das Modell für das neue »Museum und Haus der Kultur« wurde um ausreichend Platz für die Museumsangestellten, vier Dauerausstellungsräume, einen Sonderausstellungsbereich, zwei Bibliotheken mit Räumen zum Geschichtenerzählen

---

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.



ABBILDUNG 1: DAS KING GEORGE V MEMORIAL MUSEUM WURDE 1940  
ERÖFFNET. FOTO: EDGAR CHATANDA, 2019

(einen für Kinder, einen für Studierende), ein Theater, ein Tonstudio, einen Sitzungssaal, Direktionsbüros, einen Multimediaraum, Labore, Besprechungsräume und ein Restaurant erweitert. Diese Einrichtungen sollten einerseits mehr tansanische Besucherinnen und Besucher anziehen und aufnehmen, andererseits für die tansanische Kultur werben und die Verständigung zwischen tansanischen Ethnien und fremden Kulturen fördern.

Angebote des »Museums und Hauses der Kultur« wie das Theater stehen sowohl lokalen und internationalen Kunstschaaffenden als Bühne für kulturelle und künstlerische Darbietungen als auch Schul- und Hochschulprogrammen offen. Seit 2015 unterhält das Museum ein monatliches Bühnen- und Ausstellungprogramm namens »Museum Art Explosion«, das mit einheimischen Künstlerinnen und Künstlern arbeitet und die Kunst in Verbindung mit gesellschaftspolitischen Themen nutzt, um unterschiedliche Gemeinschaften ins Museum zu holen – mit wechselnden Themen. So fand etwa in den Jahren 2017/18 die »Museum Art Explosion gegen Korruption« statt, die Kunstwerke wie



*Abbildung 2: Grundschülerinnen und -schüler aus Daressalam sehen eine Vorstellung im neuen Theater des »Museums und Hauses der Kultur«.*

FOTO: SIXMUND BAGESHE, 2019

Comics, Gemälde und Performances hervorbrachte, um der Antikorruptionsbotschaft Ausdruck zu geben. Die Botschaft der Schweiz in Tansania war Hauptsponsor dieses Programms.

Seine Kunstperformances und mobilen Ausstellungen waren darauf ausgelegt, nicht nur in Daressalam, sondern planmäßig auch in den Regionen Morogoro, Arusha, Kilimandscharo, Tanga und Ruvuma gezeigt zu werden. In der Saison 2018/19 erhöhte die nächste Phase des Programms die Aufmerksamkeit für soziale Missstände wie Jugendschwangerschaften und unterstützte Bildungsangebote für minderjährige Mädchen und junge Frauen. Es war unter anderem in betroffenen Regionen wie Shinyanga und Tabora zu sehen. In den Jahren 2019/20 schloss sich die »Museum Art Explosion« der Umweltbewegung an, um das Bewusstsein für den Erhalt einer sauberen Umwelt und für das Recycling zu stärken. Das Projekt mit dem Namen »Mein Müll, mein Schatz« oder »taka dili« sollte die Menschen animieren, ihren Müll zu trennen und wiederzuverwerten. Die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler schufen Kunstwerke aus Plastiktüten, Altmetall, Plastikfla-



*Abbildung 3: Eine monatliche Universitätsaufführung namens Tshirt na Jeans im Theater des »Museums und Hauses der Kultur«.*

FOTO: EDGAR CHATANDA, 2016

schen, Glasflaschen und anderen Abfällen. Das Programm zielte zudem darauf ab, das Publikum über die ökonomische Seite der Müllverwertung als Teil des Umweltmanagements aufzuklären. Es wurde vor allem in betroffenen Großstädten und städtischen Räumen wie Daressalam, Mbeya und Dodoma präsentiert. Anfang 2020 musste das Programm infolge der Covid-19-Beschränkungen unterbrochen werden, wurde jedoch nach der Präsidentschafts- und Parlamentswahl Ende Oktober wieder aufgenommen. Unter dem Motto »Ngoma Africa« führte die »Museum Art Explosion« die Menschen nach einer Phase der politischen Auseinandersetzung und Stimmabgabe mit künstlerischen Mitteln wieder zusammen, während gleichzeitig die offizielle Wiedereröffnung sämtlicher Einrichtungen des »Museums und Hauses der Kultur« für die Allgemeinheit gefeiert wurde.

Mithilfe der »Museum Art Explosion« gelang es dem Nationalmuseum, Fragen der Zeit und gemeinschaftliche Herausforderungen zu nutzen, um mit sehr unterschiedlichen Parteien in Austausch zu treten, darunter Nichtregierungsorganisationen, die Privatwirtschaft, Botschaften, Kunstschaffende, Regierungsstellen sowie Besucher aus



*Abbildung 4: Die Künstlergruppe Majuto theatre group tritt während der »Museum Art Explosion« auf, einem monatlich vom »Museum und Haus der Kultur« veranstalteten Programm (das hier im Ausschnitt gezeigte Programm wurde vom Museum und der Kommission tansanischer Kunstschaffender organisiert).*

*FOTO: SIXMUND BAGESHE, 2018*

dem In- und Ausland. Dank des Programms erhielt das Museum Rückmeldungen aus der umliegenden Gemeinschaft und konnte seine Besucherzahlen steigern, während mit mobilen Kunstausstellungen zugleich auch Gemeinschaften in den Regionen angesprochen wurden. Um die »Museum Art Explosion« jedoch auch in den kommenden Jahren veranstalten zu können, sind Kapitalkraft und dauerhafte Finanzierungsquellen vonnöten. Die Aufgabe, Mittel zu mobilisieren, um ein Programm aufrechtzuerhalten, das einheimische Kunstschaffende und Gemeinschaften seit 2015 zusammenbringt, ist von allergrößter Bedeutung.

## DAS NATIONALMUSEUM VON TANSANIA UND DIE IDEE VOM MUSEUM DER ZUKUNFT

Der folgende Abschnitt befasst sich mit der Frage: »Ist das Nationalmuseum von Tansania auf eine Rolle als Museum der Zukunft im 21. Jahrhundert vorbereitet?« Es wird unmittelbar, aber auch im Rückblick auf die jüngere Vergangenheit des Museums offensichtlich, dass seine Umgestaltung bereits kurz nach der Unabhängigkeit Tanganjikas begann. Das Nationalmuseum als staatliche Einrichtung hatte sich der Afrikanisierungspolitik der 1960er-Jahre unter Führung des ersten Premierministers und Staatspräsidenten Mwalimu Julius K. Nyerere angeschlossen. Ziel der Afrikanisierung war es, die Diskriminierung von Afrikanern und anderen ins Abseits gedrängten ethnischen Gruppen im öffentlichen Dienst Tanganjikas während der Kolonialzeit zu beenden. Die Unabhängigkeit sollte für Gleichberechtigung sorgen und gewährleisten, dass staatliche Bereiche wie das Museum und andere Einrichtungen von einheimischen Kräften verwaltet und betrieben wurden.<sup>18</sup> In den 1970er-Jahren leitete mit Dr. Fidelis Masao der erste afrikanische Kurator das Museum. Er wurde später gemäß § 5 Absatz 1 des National Museum of Tanzania Act (Gesetz Nr. 7 von 1980) vom Präsidenten zum ersten tansanischen Direktor des Nationalmuseums von Tansania ernannt. Der erste afrikanische Direktor, der Verwaltungsrat, das Kuratorium und der zuständige Regierungsminister mussten sich mit den Perspektiven des Museums und den damals vorherrschenden Ideologien auseinandersetzen, um die Institution an den neuen gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und kulturellen Direktiven auszurichten.<sup>19</sup> Der Betrieb des Museums und seine Angebote sollten sich, anders als in kolonialen Zeiten, künftig an den Bedürfnissen der einheimischen Bevölkerung als Zielgruppe orientieren.

Entsprechend den nach der Unabhängigkeit neu eingeführten nationalen Vorgaben, die über Gesetze und Verordnungen kommuniziert wurden, begann die Museumsverwaltung ihre Arbeit aufzunehmen.

---

<sup>18</sup> Nyerere 1966.

<sup>19</sup> United Republic of Tanzania 1980.

Das Gesetz Nr. 23 von 1963 über ein Nationalmuseum, das die Verwaltung des King George V Memorial Museum auf das Kuratorium des Nationalmuseums von Tansania übertrug, ersetzte die koloniale Museumsverordnung Nr. 40 von 1941.<sup>20</sup>

Die institutionelle Leitung und die operativen Strategien des Museums wurden so auf die nationale Afrikanisierungspolitik der 1960er-Jahre abgestimmt und seine interne Organisationsstruktur verändert, um verschiedene Positionen mit Einheimischen zu besetzen. Angesichts des Mangels an sachkundigem und ausgebildetem Personal musste die Museumsverwaltung Konzepte entwickeln, um die neu eingestellten afrikanischen Beschäftigten intern zu schulen, und Stipendien für im Ausland zu erwerbende Abschlüsse in Musemskunde und Archäologie vergeben. Auf der operativen Ebene verlagerten sich die Perspektiven der musealen Forschungs- und Ausstellungsarbeit, insbesondere in Verbindung mit ethnografischen und ähnlichen Kulturmaterialien, von der geheimtuerischen Untersuchung mit anthropologischer Zielrichtung (europäischer Stil) zur kulturell orientierten Dokumentation, Interaktion und Offenheit (afrikanischer Stil) mit dem Ziel, am eigenen Standort und unter ethnischen Gruppen für den Schutz und Erhalt kultureller Güter und Identitäten zu werben. Wann immer das Museum in den 1960er- bis 2000er-Jahren den Kontakt zu lokalen Gemeinschaften suchte, musste es Programme entwickeln und umsetzen, die darauf abzielten, das Vertrauen der Gemeinschaften zu erlangen und zu steigern und ihr Verständnis für das Museum und seine Aufgaben zu fördern. Aus diesem Grund kamen unterschiedliche mediale Formate wie Radioprogramme und mobile Ausstellungen zum Einsatz, die durch die Regionen reisten.

Der von der nationalen Afrikanisierungspolitik der 1960er-Jahre ausgelöste politische Wandel trug zur initialen Umgestaltung des Museums bei, die von der Zustimmung seines Kuratoriums zum entsprechenden Zehnjahresplan und dessen Implementierung bis in die 1970er-Jahre hinein getragen wurde.<sup>21</sup> Dieser Plan zur Entwicklung des Museums

---

<sup>20</sup> Minogape 2018.

<sup>21</sup> Ebd.



nach der Unabhängigkeit sah in seiner Struktur und Ausrichtung vor, ein neues Bild von der Institution aufzurichten und sie als unverzichtbares Hilfsmittel für die Herausbildung und Ausformung der nationalen Identität darzustellen. Die Idee der nationalen Afrikanisierung wurde auch in den Organisationsaufbau des Museums übernommen, indem man Kuratorium und Museumsleitung trennte, um die Führungsstruktur zu reformieren und ihre Effizienz sicherzustellen.<sup>22</sup> Auf politischer Seite führten die Gesetze zur Neuordnung des Museums (Gesetz Nr. 23 von 1963, Gesetz Nr. 37 von 1965, Gesetz Nr. 7 von 1980) zu Ministerialgesprächen über die Funktionen des Nationalmuseums und zogen eine feine Trennlinie zwischen dem Museum und den Funktionen und Aufgaben der Abteilung für Altertümer im MNRT. Im Verlauf dieser Gesetzesreformen begann das Nationalmuseum in neue Projekte zu investieren und eröffnete mehrere Museen in den Regionen: das Mwalimu Julius Kambarage Nyerere Museum unweit von Musoma in der Region Mara, das Natural History Museum in der Region Arusha sowie das Maji Maji Memorial Museum und das Kawawa Museum in der Region Ruvuma. Seit den 1960er-Jahren hat das Nationalmuseum landesweit sieben Ableger gegründet und bietet darüber hinaus Beratungsdienste für andere Einrichtungen, Regionalämter, lokale Regierungsstellen, Einzelpersonen und Angehörige des privaten Sektors (Nichtregierungsorganisationen) an, die sich für die Entwicklung und Bewirtschaftung eines eigenen Museums interessieren.

Das Nationalmuseum von Tansania spielte eine bedeutende gesellschaftspolitische, wirtschaftliche und kulturelle Rolle, als es darum ging, die nationalen Agenden des neuen unabhängigen Staates zu adressieren und ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Seine Ausstellungen sensibilisierten das Publikum für Themen wie Gesundheit, Erwachsenenbildung, Freiheit, Einheit oder den Kampf gegen den Bildungsmangel, und sie propagierten Bildung für alle.<sup>23</sup> Das Nationalmuseum musste seine Vision und seinen Auftrag reformieren, die aus kolonialen Wahrnehmungen herrührten und jetzt den neuen Ideologien eines

---

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Nyerere 1966.



unabhängigen Staates gehorchen sollten, nach denen museale Dienstleistungen für Afrikaner und umliegende Gemeinschaften Vorrang hatten. Am 29. Januar 1967 beispielsweise wurde die Arusha-Deklaration verabschiedet, mit der sich Tansania zum Sozialismus bekannte und für die Entwicklungsbestrebungen des Landes Eigenständigkeit (*kuji-tegemea*) und Einheit (*ujamaa*) zu Grundpfeilern erhob. 1977 wurde dann in der Region Arusha unter Federführung des Nationalmuseums von Tansania das Arusha Declaration Museum eröffnet. Das Museum war maßgeblich daran beteiligt, die Gemeinschaften und Einwohner Tansanias über die Arusha-Deklaration zu informieren, ihre zentralen Leitlinien zu erklären und die politische Geschichte des Landes zu präsentieren.

Neben politischen Weisungen, Gesetzen und Rechtsvorschriften steuerten ein strategischer Plan, jährliche Haushaltspriorisierungen und Aktionspläne die Umgestaltung des Museums. In den jüngsten strategischen Fünfjahresplänen des Nationalmuseums von Tansania, die auch die Budget- und Aktionsplanung umfassen, wird als Ziel hervorgehoben, die internen Einnahmen um zehn Prozent zu steigern und im Zuge der Bestrebungen um eine intensivere Beteiligung der Interessenvertreter an den Kernaufgaben des Museums die musealen Einrichtungen und Angebote zu verbessern (National Museum of Tanzania Strategic Plan 2012–2016 und 2018–2022). Verschiedene Hemmnisse stehen diesen Anstrengungen im Weg, darunter eine nicht vorhandene Marketingstrategie sowie vorgeschriebene Handlungsansätze zur kulturellen Entwicklung und öffentlichen Beteiligung. Wie der Generaldirektor des Nationalmuseums von Tansania, Dr. Noel Lwoga, angibt, sollen die Pläne für die Zukunft des Nationalmuseums (2020 bis 2025) sicherstellen, dass die Werte des tansanischen Kulturerbes innerhalb und außerhalb Tansanias weiträumig beworben werden. Angestrebt wird, die internen Einnahmen um sechzig Prozent zu steigern, den Betrieb und die Angebote des Museums unter die Prämisse der Nachhaltigkeit zu stellen und gleichzeitig zur wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Entwicklung des Landes beizutragen.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Lwoga 2020.

Damit das Nationalmuseum von Tansania weltweite Anerkennung erlangt, sind weitere Schritte nötig. Zuerst sollte erwogen werden, dem globalen Reformmuster zu folgen, das von Museen heute verlangt, sich auf Dekolonisierung, Provenienzforschung und Restitutionsfragen zu konzentrieren. Das tansanische Nationalmuseum sollte daher:

- seine Strategien, Vorschriften und Gesetze überprüfen, die kurz nach der Unabhängigkeit in den 1960er-Jahren formuliert oder geändert wurden. Das Nationalmuseum bedarf einer Modernisierung seiner institutionellen Struktur und Politik, seiner Regularien und seines gesetzlichen Rahmens zugunsten aktueller und globaler Strömungen, die für eine Demontage des neokolonialen Erbes eintreten, sich gegen Rassismus und anhaltende Diskriminierungen im öffentlichen Raum wenden und den Nationalstolz ehemals kolonisierter Staaten wiederherstellen wollen, indem sie die Restitution nationaler Trophäen und Kulturgüter (vorrangig menschlicher Überreste) anstreben, die während des Kolonialismus außer Landes geschafft wurden;
- lokale Gemeinschaften und nichtstaatliche Regionalmuseen ermächtigen, kollektive Kulturgüter und Kulturerbesammlungen auf eine innovative Art und Weise zu schützen, die auf moderne technologische Erfindungen wie den Einsatz einer digitalen Datenbank und virtuelle Ausstellungen abgestimmt ist;<sup>25</sup>
- seine Museumssammlungen neu interpretieren, die unter deutscher und britischer Kolonialherrschaft nach rassistischen und ethnischen Vorurteilen geordnet wurden, um in museal erzählten Geschichten Hierarchien und Asymmetrien zu erzeugen;<sup>26</sup>
- koloniale Sammlungsmethoden und den Stil der Ausstellungspräsentation überprüfen, da Nationalmuseen in Afrika über lange Zeit der kolonialen Methodik des Sammelns bei ethnischen Gruppen gefolgt sind. Die Ausstellungen wurden vergleichsweise aufwendig inszeniert, etwa die Kulturen bestimmter Stämme oder Eth-

---

<sup>25</sup> Weber-Sinn und Ivanov 2020.

<sup>26</sup> Abiti 2018.

nien im Wettstreit mit anderen Stämmen oder Ethnien gezeigt.<sup>27</sup> Das Dogma des Vergleichens ist kolonialen Ursprungs, erzeugte es doch für manche Gesellschaften, Ethnien oder Regionen soziale Klassen und den Eindruck der Überlegenheit einer Kultur gegenüber der anderen. Darum verursacht diese Präsentationsform postkoloniale Traumata und befeuert bisweilen eine politische Dynamik, die zu Bürgerkriegen oder bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen Volksgruppen führt (Konflikte zwischen Bauern und Viehhaltern). Das Nationalmuseum könnte ein Mediationsforum sein, das öffentliche Debatten anstößt und sich engagiert, um Harmonie zu schaffen und zu Toleranz und gegenseitigem Verständnis zwischen den Gemeinschaften anzuregen;<sup>28</sup>

- die Provenienz derjenigen seiner Sammlungen erforschen, die während der Kolonialzeit erworben oder aus kolonialem Hintergrund übernommen wurden;<sup>29</sup>
- die derzeit reaktiven Betriebsabläufe und Organisationsstrukturen überdenken, damit sie der globalen Museumskunde des 21. Jahrhunderts entsprechen, die für Gesellschafts- und Umweltfragen relevant und aufgeschlossen bleibt und Themen wie den Klimawandel, soziale Gerechtigkeit und indigene Rechte behandelt;<sup>30</sup>
- die Verwirklichung seiner Absichten zur Rückholung des kolonialen Kulturerbes, das gegenwärtig in den Museen ehemaliger Kolonialstaaten wie Deutschland und Großbritannien lagert, ins Auge fassen, strategisch planen, budgetieren und einleiten. Die betreffenden Sammlungen sollten restituiert, wieder in den Kontext ihrer Herkunftsgemeinschaften gestellt und genutzt werden, um die Gemeinschaften über den Kulturtourismus wirtschaftlich besserzustellen.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Davison 2005.

<sup>28</sup> Black 2005.

<sup>29</sup> Reyels et al. 2018.

<sup>30</sup> Kelly 2006.

<sup>31</sup> Reyels et al. 2018; Weber-Sinn und Ivanov 2020.

## FAZIT

Die Umwandlung des Nationalmuseums von Tansania ist an gesellschaftliche, kulturelle und politische Ideologien geknüpft, die ihren Ursprung im afrikanischen Sozialismus und der dazugehörigen nationalen Afrikanisierungspolitik der 1960er-Jahre haben. Einige Veränderungen sind jedoch auch seiner Erweiterung zum »Museum und Haus der Kultur« (2005 bis 2011) und damit einhergehenden Programmen wie der »Museum Art Explosion« (2015 bis 2019) zuzurechnen. Generell ist dem Museum das Zusammenwirken mit umliegenden Gemeinschaften gelungen, indem es gesellschaftliche Herausforderungen wie Korruption, Jugendschwangerschaften, Abfallbeseitigung und andere soziale Missstände thematisiert hat. Das Bild des Museums änderte sich, indem man lokale Künstler aus den Gemeinschaften mit einbezog. Die erfolgreiche Neuausrichtung des Museums wird jedoch durch fehlende wirtschaftliche Möglichkeiten und Finanzierungssorgen infrage gestellt, die auch die Bemühungen der Institution behindern, sich die potenziellen ökonomischen Vorteile des Kultursektors, insbesondere des Kulturtourismus, zunutze zu machen, um ihre Einnahmen zu steigern. Weil das Museum im Wettbewerb mit Nationalparks und anderen natürlichen Touristenattraktionen nicht konkurrenzfähig ist, hinkt es beim Marketing und Verkauf seiner Produkte an Touristen, darunter auch Ausstellungen von historischem Wert, hinterher. Der Eintrittspreis ist so niedrig, dass er keine zuverlässige Einnahmequelle darstellt, um wenigstens die Betriebskosten für Gebäude, Programme und Personal zu decken. Im Unterschied zu den Museumskonzepten des 16. bis 20. Jahrhunderts sollte das Museum der Zukunft im 21. Jahrhundert selbstständig, eigenverantwortlich und selbstfinanzierend arbeiten, um seine Neutralität gegenüber der Öffentlichkeit, der Regierung, politischen Parteien, dem privaten Sektor und den Gemeinschaften zu garantieren; mit dem auf diese Weise gewonnenen Vertrauen des Publikums sollte es Debatten anstoßen und sich an gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und kulturellen Diskussionen beteiligen.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Kelly 2016.

Vom tansanischen Nationalmuseum wird folglich ein Überdenken der Modalitäten erwartet, mit denen sich das wirtschaftliche Potenzial des kulturtouristischen Sektors in Tansania erschließen lässt. Dabei kann das Museum viel von der Naturtourismusbranche lernen, die es mit Nationalparks, Urwäldern und Wildreservaten geschafft hat, die natürlichen Ressourcen zu schützen und gleichzeitig sowohl deren wirtschaftliches Potenzial anzuzapfen als auch die Zahl der Besuche und Einnahmen von Touristen aus dem In- und Ausland zu steigern. Das Nationalmuseum von Tansania sollte sich als wettbewerbsfähige touristische Einrichtung positionieren, indem es das wirtschaftliche Potenzial von kulturellen Ressourcen nutzt und mithilfe der vereinnahmten Gelder gleichzeitig dem Schutz seiner Sammlungen und anderen musealen Kernfunktionen Priorität einräumt. Staatliche Zuschüsse und internationale Projektförderungen wären dann nicht mehr die einzigen Einnahmequellen, aus denen das Nationalmuseum seinen Betrieb finanziert. Der Kulturtourismussektor und das Museum als sich selbsttragende Institution werden wachsen und Besucher auf nationaler und internationaler Ebene anziehen, sobald das Museum in seine Einrichtungen investiert, seine Produkte auf den neuesten Stand bringt und seinen Angeboten mit neuen und interessanten Ideen für das Publikum regelmäßig ein aktuelles Image verleiht, indem es die Qualität seiner Ausstellungen verbessert, neue Technologien nutzt und mehr virtuelles Ausstellungsmaterial ins Internet stellt. Mit digitalen Ausstellungen und aus der Ferne zugänglichen Sammlungen könnte das Nationalmuseum von Tansania ein Fenster zur Welt öffnen.

### *Literatur*

- Abiti, Nelson Adebo, »The Road to Reconciliation. Museum Practice, Community Memorials and Collaborations in Uganda«, in: Laely, Thomas, Marc Meyer und Raphael Schwere (Hg.), *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*, Kampala und Bielefeld 2018, S. 83–96.
- Black, Graham, *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, London und New York 2005.
- Chaudhuri, Amit, »The real meaning of Rhodes Must Fall«, *The Guardian*, 16. März 2016, <http://www.kooriweb.org/foley/resources/history/newstuff2016/>

- the%20real%20meaning%20of%20rhodes%20must%20fall.pdf* (zuletzt aufgerufen 12.2.2021).
- Davison, Patricia, »Museums and the re-shaping of memory«, in: *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*, hg. von Gerard Corsane, London und New York 2005, S. 184–194.
- Gespräch mit dem Generaldirektor des National Museum of Tanzania, Dr. Noel Lwoga, 7. September 2020, Daressalam, Tansania.
- Gheorghilas, Aurel, et al., »The Challenges of the 21st-Century Museum. Dealing with Sophisticated Visitors in a Sophisticated World«, *International Journal of Scientific Management and Tourism*, Nr. 3–4 (2017), S. 61–73.
- Goode, G. Brown, *The Museum of the Future. From the Report of the National Museum, 1888–'89, pages 427–445*, Smithsonian Institution, United States National Museum, Washington 1891 (Abdruck eines am 28. Februar 1889 im Brooklyn Institute gehaltenen Vortrags).
- Kelly, Lynda, »Measuring the impact of museums on their communities. The role of the 21st century museum«, Tagungsbeitrag, INTERCOM-Symposium 2006, Taipeh, [https://www.researchgate.net/publication/253800241\\_Measuring\\_the\\_impact\\_of\\_museums\\_on\\_their\\_communities\\_The\\_role\\_of\\_the\\_21st\\_century\\_museum](https://www.researchgate.net/publication/253800241_Measuring_the_impact_of_museums_on_their_communities_The_role_of_the_21st_century_museum) (zuletzt aufgerufen 15.1.2021).
- Laely, Thomas, Marc Meyer und Raphael Schwere, »Rethinking Museum Cooperation between Africa and Europe. Do we need a new paradigm?«, in: dies. (Hg.), *Museum Cooperation between Africa and Europe. A New Field for Museum Studies*, Kampala und Bielefeld 2018, S. 3–21.
- Meyer-Heiselberg, Richard (Hg.), *Reporting Thirty Years' Work. Reports, Papers, Reviews, etc., Covering the Years from 1936 to 1966 in the Life of King George V Memorial Museum, National Museum of Tanganyika, National Museum of Tanzania (Stencil Publication – National Museum of Tanzania, 1)*, Daressalam 1972.
- Minogape, Chachu Philip Maligisu, *The role of National Museum of Tanzania in fostering national identity in post-colonial period. A Pan-African perspective*, Masterarbeit, University of Dar es Salaam, 2018.
- Msemwa, Paul, *From King George V Memorial Museum to House of Culture. Royalty to Popularity*, Daressalam 2005.
- Nyerere, Julius K., *Freedom and Unity/Uhuru na Umoja. A Selection from Writings and Speeches 1952–65*, Daressalam 1966.
- Reyels, Lili, Paola Ivanov und Kristin Weber-Sinn (Hg.) für die Staatlichen Museen zu Berlin, *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin. Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018.

- Umolu, Yesomi, »On the Limits of Care and Knowledge. 15 Points Museums Must Understand to Dismantle Structural Injustice«, *Artnet news*, 25. Juni 2020, <https://news.artnet.com/opinion/limits-of-care-and-knowledge-yesomi-umolu-op-ed-1889739> (zuletzt aufgerufen 11.1.2021).
- United Republic of Tanzania, *National Museum of Tanzania Act*, Gesetz Nr. 7 von 1980.
- United Republic of Tanzania, Ministry of Natural Resources and Tourism, *National Museum of Tanzania Strategic Plan*, 2012–2016 und 2018–2022.
- Weber-Sinn, Kristin, und Paola Ivanov, »»Collaborative« provenance research. About the (im)possibility of smashing colonial frameworks«, *Museum & Society*, Bd. 18, Nr. 1 (2020), S. 66–81.

Goodman Gwasira

## Neupräsentation von Ethnizität im Owela Museum, Windhoek, Namibia.

Aus dem Englischen von Susanne Mattern

Das Owela Museum in Windhoek, Namibia, ist eine Miniaturdarstellung der kolonialen Ordnung und kolonialer Prozesse, die Namibia durchmachte. Es war für Ausstellungen von Tieren und indigenen Volksgruppen in Form von Dioramen bestimmt. Nach der Unabhängigkeit Namibias im Jahr 1990 gab es verschiedene Bemühungen, das Owela Museum in ein Museum namibischer Kulturen umzuwidmen. Neue Ausstellungen, die ethnische Gruppen in den Mittelpunkt stellten, entstanden unter aktiver Beteiligung der betreffenden indigenen Gemeinschaften. Ausgangspunkt dieses Beitrags ist der neue Trakt des Owela Museums mit der Ausstellung *Cultures of Namibia*. Es geht hier um Fragen der Dekolonisierung von Museumsmethodologien im postkolonialen Kontext. Insbesondere befasst sich der Beitrag mit der revidierten Ausstellung über die San. Er macht deutlich, wie durch eine inklusive und partizipative Museumspraxis Museen eine Neudefinition als Orte für die Identitätsfindung aus dem Inneren der Gemeinschaft erreichen können. Solche Museen sind im Regelfall Umgebungen, in denen Wissensgenerierung und Kompetenztransfer stattfindet, im Gegensatz zum veralteten Konzept des Museums als Objektsammlung und Objektausstellung. Weiterhin behandelt der Aufsatz verschiedene Herausforderungen bei der Dekolonisierung von Museen, vor allem die Nachwirkungen tiefgreifender und mehrfacher Kolonialisierung.

Das Museum in Namibia hat eine unruhige und heikle Geschichte, die eng mit Imperialismus und Kolonialismus verflochten ist. Das Konzept des Museums basierte auf der Rassenklassifizierung und politischen Ökonomie des Kolonialismus. Es war eine Institution zur Gewinnung von Kenntnissen über das Land und seine Ressourcen, zu denen auch die schwarzen Einwohner zählten. Die Ausgestaltung der kulturhis-



torischen und ethnographischen Ausstellungen, die in Windhoek<sup>1</sup> an getrennten Orten gezeigt wurden, reflektierte diese Anschauung. Die Abspaltung der Ethnographie von der Kulturgeschichte war in südafrikanischen Museen des 19. und 20. Jahrhunderts eine gängige Praxis. Sie begründete sich in der Auffassung, dass die Ethnographie ein Verfahren für die Klassifizierung und den Vergleich verschiedener Rassen darstellte. Dies hatte jedoch ideologische Auswirkungen auf die Museumspraxis, da so Rassismus, Kolonialismus und soziale Ungleichheit legitimiert wurden. Auf einer anderen Ebene war die Tradition der Zuordnung indigenen Erbes zur Naturkunde und seine Trennung vom kolonialen Erbe, das als Kulturgeschichte galt, eine Form von Gouvernamentalität.<sup>2</sup>

Die kulturhistorischen Ausstellungen befanden sich ab 1962 in der alten deutschen Festung, der Alten Feste.<sup>3</sup> Sie behandelten die Siedler- und Kolonialgeschichte. In der Alten Feste gab es keine Ausstellungen über indigene Kulturen und Naturkunde. Eine räumliche Trennung von Ethnologie, Geologie und Archäologie bestand in der Museumssammlung bereits lange vor der Einrichtung der Alten Feste als Ausstellungszentrum für koloniale Geschichte.<sup>4</sup> Dies änderte sich allerdings nach der Unabhängigkeit im Jahr 1990 mit der Installation einer Ausstellung über den Befreiungskampf mit einem Schwerpunkt auf dem ersten demokratischen Wahlprozess. Später wurde die Unabhängigkeitsausstellung ins neue Independence Memorial Museum verlegt, das neben der Alten Feste gebaut und 2014 eingeweiht wurde. Nach der Unabhängigkeit gab es außerdem Bemühungen zur Aufnahme von indigener Geschichte und Kultur in die Alte Feste, insbesondere eine Ausstellung

---

<sup>1</sup> E. Schildkrout, ›Museums and Nationalism in Namibia‹, *Museum Anthropology*, 19, 2 (1995), S. 65-77.

<sup>2</sup> Für eine ausführliche Erörterung der Entwicklung des Museums als Institution zur Beherrschung von Menschen siehe T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (London Routledge, 1995).

<sup>3</sup> A. Otto-Reiner, *From Landesmuseum to National Museum of Namibia: 100 years (1907 -2007), A Chronology of an African Museum* (Windhoek, National Museum of Namibia, 2007).

<sup>4</sup> A. Otto-Reiner, *ebenda*.

zur Kultur der Nama und eine Dauerausstellung zur prähistorischen Felsbildkunst. Wegen Instabilität ihrer baulichen Substanz schloss die Alte Feste schließlich ihre Tore.

Wie andere Museen im südlichen Afrika zeigte das Owela indigene Kulturen und Lebendabgüsse indigener Menschen in der gleichen Galerie wie Tiere und Flora, während europäisches Kulturerbe in ›kulturgeschichtlichen‹ Museen wie der Alten Feste ausgestellt war. Dies war übliche Praxis und folgte einem sozialdarwinistischen Ansatz, der soziale Ungleichheit betonte.<sup>5</sup> Die Problematik des alten Museums bestand darin, dass dort bedenkliche Kategorien von Rasse, Ethnizität und Identität mittels einer Art ›musealer dichterischer Freiheit‹ geschaffen wurden. Mit diesem Begriff bezeichne ich eine Praxis, nach der Museumskurator\*innen von Tatsachen abweichen, um in einer Ausstellung bestimmte vordefinierte Ergebnisse zu erzielen.

Das Owela Museum war der Inbegriff des ethnographischen Museums in Namibia. Es reflektierte ein Konzept, das in mehreren Regionalmuseen anzutreffen war. Das Owela Museum diente dazu, die Theorien und Politik der Segregation und getrennten Entwicklung, z.B. den Odendaal-Plan, zu untermauern. Als eine ihrer Empfehlungen vertrat die Odendaal-Kommission von 1962 die Philosophie, dass »die Entwicklung auf der ethnischen Aufteilung der namibischen Gesellschaft basieren sollte.«<sup>6</sup> Die Gestaltung der Dioramen im Owela unterstrich diese ›Ethnisierung‹ der namibischen Gesellschaft. Man nannte die Ausstellung *Man [sic] in His Environment*. Sie zeigte Wachsstatuen indigener Menschen aus Namibia in Szenen, die sich auf ihre alltäglichen wirtschaftlichen Tätigkeiten bezogen. Zu den Ausstellungsobjekten in den Dioramen gehörten Geräte und Kleidung, die als ›Kennzeichen‹ für die Unterscheidung zwischen bestimmten ethnischen Gruppen dienten. Die Wachsstatuen standen im Vordergrund einer vermeintlich ›typi-

---

<sup>5</sup> P. Davison, ›Rethinking the practice of ethnography and cultural history in South African Museums‹, *African Studies*, 49, 1 (1990), S. 149-167.

<sup>6</sup> C.B. Botha, ›The Odendaal Plan: ›Development‹ for colonial Namibia‹. Verfügbar unter <https://www.namibweb.com/oden.htm>, abgerufen am 20. Juli 2020.

schen« ökologischen Umgebung aus dem geographischen Gebiet, wo man die jeweiligen ethnischen Gruppen antraf.

Man könnte das Owela Museum als Institution der Indoktrinierung bezeichnen, als Nachbildung der südafrikanischen Vision der ›großen Apartheid« auf Basis ethnischer Homelands, die auf Namibia übertragen wurde. Eine Präsentation, die Museumsbesuchern nach der Unabhängigkeit großes Unbehagen bereitete, war das kontroverse ›Boesmandeorama« (›Buschmann Diorama«) mit Lebendabgüssen von Menschen des San-Volkes. Die Abgüsse waren in der Ausstellung als ›Masken« beschrieben und galten als Kunstwerke von Hans Lichten-ecker<sup>7</sup>. In den Beschriftungen zur Ausstellung war zu lesen, dass die Ganzkörperabgüsse der ausgestellten San vom Museumspräparator P. Buys angefertigt worden waren. Die Kunst des Lebendabgusses wurde im südlichen Afrika bekannt durch den Präparator James Drury, der für das South African Museum arbeitete. Er nahm auch Abgüsse einiger San aus Namibia.<sup>8</sup> Nach Aussage von Rassool wurde die Herstellung von Lebendabgüssen, im südlichen Afrika der 1970er eine gängige Praxis, und die begleitende Plünderung von menschlichen Überresten als Bemühungen zur Bewahrung der körperlichen Merkmale einer ›aussterbenden« Rasse dargestellt.<sup>9</sup>

Viele Bewertungen im Internet machten deutlich, dass die Besucher von der kunstvollen Ausgestaltung der Lebendabgüsse beeindruckt waren. Allerdings waren der Kontext und die Herstellung dieser Lebendabgüsse im postkolonialen Diskurs Namibias problematisch. Während der Abformung wurde auch menschliches Haar von den San beschafft und verwendet, um einen ›realistischen Eindruck« der abgegossenen

---

<sup>7</sup> A. Hoffmann (Hrsg.), *What we see: Reconsidering an Anthropometrical Collection from Southern Africa: Images, Voices and Versioning* (Basel, Basler Afrika Bibliographien, 2009).

<sup>8</sup> E. du Pisani, ›James Drury: Man who made the Bushman figures«, *National Museum News* (1980), S. 6-7.

<sup>9</sup> C. Rassool, ›Re-storing the Skeletons of Empire: Return, Reburial and Rehumanisation in Southern Africa«, *Journal of Southern African Studies*, 41, 30 (2015), S. 654.



*Der Lebendabguss einer San-Frau, aus dem Diorama in die neue Ausstellung verlagert.*

ABBILDUNG COURTESY THE NATIONAL MUSEUM OF NAMIBIA

Personen zu vermitteln. Außer menschlichem Haar nahm man auch Kleidungsstücke und Accessoires der abgessenen Personen mit, um die Lebendabgüsse damit zu bekleiden.<sup>10</sup>

Das Nationalmuseum des unabhängigen Namibia musste sich also mit der kolonialen Altlast der ethnographischen Galerie auseinandersetzen. Darüber hinaus musste sich das National Museum of Namibia mit dem Klassifizierungsansatz auseinandersetzen, wonach europäisches Kulturerbe als ›Geschichte‹ mit höherem Stellenwert als das der Afrikaner eingestuft wurde, afrikanisches Kulturerbe jedoch als ›statisch‹, urtümlich und von geringerem Wert als europäisches Kulturerbe galt.

Es wurden Anstrengungen unternommen, um die Präsentation weniger anstößig zu gestalten. Ein Vorschlag war, die Ausstellung durch zusätzliche Informationen umfassender und außerdem interaktiv zu machen.

---

<sup>10</sup> Die Beschriftungen in der neuen San-Ausstellung beschreiben, wie sich der Museumstechniker die Haare und Objekte beschaffte, damit sie für ein authentisches Erscheinungsbild der Dioramen verwendet werden konnten.

Berührungsbildschirme konnten vorher unberücksichtigte Informationen liefern, z.B. über die Wanderungen der Gemeinschaften in präkolonialer Zeit.<sup>11</sup> Dies wurde jedoch nicht umgesetzt. Ein interner Ausschuss, der die Ausstellungen bewertete, sprach sich an einem Punkt für die vollständige Demontage der Ausstellung aus, da man sie in einem unabhängigen Staat für politisch nicht vertretbar hielt.<sup>12</sup>

Schließlich entschied sich das National Museum of Namibia 2005 für den Aufbau einer neuen Galerie mit dem Titel *Cultures of Namibia*. Dieser Entschluss stand im Zusammenhang mit der Entscheidung, die Ausstellung *Nomads in sand and ice deserts* zu zeigen, die das Westfälische Landesmuseum in Münster dem National Museum angeboten hatte. Gegenstand der Ausstellung waren verschiedene Nomadenvölker in aller Welt. Das National Museum beschloss, die Ausstellung um einige namibische Aspekte in Form von Präsentationen über die Ova-Himba, San und Nama zu erweitern. In Folge wurde die San-Präsentation aus dem Diorama *Man in His Environment* 2010 in die neue Galerie verlegt und dort wieder aufgestellt, nicht ohne ihm einen neuen Titel zu geben: *Die San – Bilder und Identitäten*, da man den Begriff des Buschmanns als herabwürdigend und politisch inkorrekt ansah.

Die neue Galerie bot Gelegenheit für die Einbindung der Herkunftsgemeinschaften. Im Fall der San-Ausstellung wurde ein Workshop mit Vertretern aller San-Gemeinschaften Namibias am Owela Museum abgehalten. Die Museumscurator\*innen und ihre Berater trugen das Ausstellungsthema im Workshop vor. Die verschiedenen San-Gemeinschaften wurden nach ihren Ansichten gefragt, um diese mit einzubeziehen. Berichten zufolge äußerten die San den ausdrücklichen Wunsch, die Lebendabgüsse aus der alten San-Präsentation in die neue Ausstellung mit aufzunehmen. Ziel der neuen Ausstellung war eine Ausein-

---

<sup>11</sup> L. Chiang, L. Clark und J. Pizzimenti, ›Enhancing Visitor Experience at the Owela Display Centre through Interactive Media‹. Verfügbar unter [https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-050910-155755/unrestricted/Owela\\_Paper.pdf](https://web.wpi.edu/Pubs/E-project/Available/E-project-050910-155755/unrestricted/Owela_Paper.pdf), abgerufen am 22. Juli 2020.

<sup>12</sup> Display Development, Management and Conservation Team, *Preliminary Report*, 2000.



‡Hoan and !Xoo Teilnehmer\*innen bei einem Rechtschreibworkshop am Omaheke San Trust, Gobabis, 2006. Aufnahme: Christfried Nauman.

ABBILDUNG COURTESY THE NATIONAL MUSEUM OF NAMIBIA.

andersetzung mit der Historie der Erfassung, Dokumentation, Erhaltung und Darstellungsweise der San. Die Ausstellung selbst verlegte den Schwerpunkt von einer Darstellung der San als urtümliche und aussterbende Rasse auf eine Präsentation der vorherrschenden Anschauungen und Zusammenhänge, durch die die Wahrnehmung der San entstanden und propagiert worden war. Sie unterstreicht, dass die San sich immer an gesellschaftliche Veränderungen angepasst haben. Sie waren nicht in ihrer Zeit stehengeblieben, wie es die Dioramen suggerierten. Die neue Ausstellung vermittelt somit ein realistischeres Bild der San als Gesellschaft in einem Staat; eine Gesellschaft, die damals wie heute auf politische, soziale, wirtschaftliche und technologische Veränderungen reagiert.

Die neukonzipierte Präsentation zeigte die Historie der Lebendabgüsse in Namibia »als Zeugnis ehemaliger wissenschaftlicher Verfahren und als historischen Beleg einer bestimmten Anschauung und Theorie«. Die

originalen Dioramen wurden in die neue Ausstellung verlegt und erhielten dadurch, im Gegensatz zu Kunstwerken, eine neue Bedeutung. Die in der Rassenkunde angewandten Methoden und Werkzeuge wurden gezeigt und erläutert. Die Kurator\*innen ergänzten sie um Informationen und Fotografien, um die Asymmetrie der Machtbeziehungen in der Kolonialzeit zu verdeutlichen. Als Einführung in die Galerie wurde die Historie des alten Dioramas und die »Illusion der Erhaltung einer aussterbenden Rasse« kritisch dargestellt. Die gemeinsam kuratierte Ausstellung stellte verschiedene Fehleinschätzungen der San infrage. Dieser Ansatz unterscheidet sich vom Umgang mit ähnlichen Präsentationen in anderen Ländern, insbesondere Südafrika. Im Izikom Museum wurden die Lebendabgüsse aus ethischen Gründen aus dem öffentlichen Bereich entfernt. Man betrachtete sie als menschliche Überreste, da bei der Abformung unweigerlich DNA-Material mitverarbeitet wurde.<sup>13</sup>

Das National Museum of Namibia entwickelte und nutzte eine Methode, deren wichtigstes Anliegen eine würdigere Darstellungsweise namibischer Kulturen war. Die neuen Präsentationen legten den Schwerpunkt nicht mehr auf die Unterschiede zwischen den Kulturen. Die Methode der Re-Appropriation, der Re-Kontextualisierung und der gemeinsamen Kuratenschaft implizierte eine demokratische Vorgehensweise, da die Gemeinschaften, deren Kultur ausgestellt war, selbst entschieden, welche Aspekte ihrer Kultur gezeigt werden sollten. Es wäre jedoch falsch, dieses Vorgehen als Strategie zur Dekolonisierung des Museums zu verstehen. Trotzdem stellte die Re-Kontextualisierung der Exponate am Owela eine bewusste Auseinandersetzung mit vormals anstößigen Exponaten dar. Sie war der erste Schritt im Dekolonisierungsprozess des National Museum of Namibia. Mit diesem Konzept machte es sich die ›Buschmann‹-Präsentation zu eigen und verwandelte sie in einen Raum, der die Geschichte von vormals als ›geschichtslos‹ erachteten Gemeinschaften erzählt. Sie brach mit der

---

<sup>13</sup> K. Schramm, ›Casts, bones and DNA: interrogating the relationship between science and postcolonial indigeneity in contemporary South Africa‹, *Anthropology Southern Africa*, 39, 2 (2016), S. 131-144.

Konzeption, Kulturen so darzustellen, als seien sie in der Zeit stehen geblieben.

Dieses Konzept kann als diplomatischer Kompromiss in der Auseinandersetzung mit kolonialen Museumsausstellungen und Sammlungen betrachtet werden. Es wiederholt jedoch die Klassifizierung und Einordnung von Menschen. Man kann sicherlich sagen, dass die neue Galerie eine Form der postkolonialen Klassifizierung gewisser ethnischer Gruppen Namibias darstellt. Die Stärke des Konzepts ist jedoch der konsultative Ansatz der Museumsverwaltung und Kurator\*innen. Dies ist ein ganz entscheidender Aspekt im Dekolonisierungsprozess afrikanischer Museen. Dennoch darf das Museum nicht in der Weise missverstanden werden, als sei der Dekolonisierungsprozess abgeschlossen, da dieser Prozess sich nicht auf Veränderungen einer einzelnen Präsentation beschränken kann, zumal die Re-Kontextualisierung die Problematik ethnographischer Sammlungen nicht berührte.

Die Methode mündete nicht in Dekolonisierung, weil sie das Museum nicht in einen inklusiven Raum umformte. Das Owela Museum ist noch immer kein neues und transformiertes Museum im Dienst der Gemeinschaft. Ein dekolonisiertes Museum ist ein soziales Projekt. Es muss die sozio-ökonomischen und politischen Kämpfe der Gemeinschaft zur Darstellung bringen, anstatt lediglich ihre Geschichte und Kultur zu sammeln, damit ausländische Touristen sie konsumieren können. Denn noch immer besuchen die Einheimischen das Museum nicht, und es ist nach wie vor hauptsächlich ein Reiseziel für ausländische Tourist\*innen.

Museen sollten nicht von der Vergangenheit handeln und deren nostalgische Verklärung betreiben. Mein Hauptargument lautet, dass nicht die historische Ethnographie dem Vergessen anheimgegeben werden, sondern im Interesse der örtlichen Gemeinschaften genutzt werden sollte, welche die Themen des neuen Museums bestimmen sollten. Dessen Arbeit sollte sich um die Menschen drehen und von ihnen mitbestimmt werden. Das Museum muss von Bedeutung für die lokalen Gemeinschaften sein. Es muss ein soziales Projekt sein, das Raum für Aktivismus und das Verfechten wichtiger Belange bietet.



Um dies zu erreichen, bedarf es eines Bruchs mit der traditionellen Museumsdefinition. Eine Neudefinition der Aufgaben des Museums im postkolonialen Kontext bietet zum Beispiel Gelegenheit, die Raumplanung der Apartheidpolitik anzusprechen. Ein radikaler Weg für die Thematisierung solcher kolonialen Strukturen ist, das Museum in früher rassisch getrennte Gebiete wie Katutura und Khomasdal in Windhoek zu bringen, wo indigene und ›farbige‹ Gemeinschaften während der Apartheid eingesperrt waren, um die historischen und heutigen Realitäten der Segregation anzusprechen.

In seiner gegenwärtigen Form ist das Museum in Afrika ein fremdartiges Konzept und eine koloniale Institution, die im Zuge der planmäßigen Gewinnung von Kenntnissen über das Land Artefakte und Naturobjekte zusammentrug. Museen zu dekolonisieren, kann nicht als isolierte Aktion stattfinden, sondern muss in Zusammenarbeit mit den durch die Kolonisierung entfremdeten Menschen erfolgen. Für unabhängige afrikanische Staaten sind dekolonisierte Museen wichtig für das Projekt der Nationenbildung. Dekolonisierte Museen sind emanzipatorisch, nützlich und für die örtlichen Gemeinschaften relevant. Diese Relevanz können sie durch inklusive und partizipative Konzepte erzielen. Sie sollten die Einbindung kultureller Ressourcen zur Weitergabe von Kompetenzen und indigenen Kenntnissen an die jüngere Generation ermöglichen. Ihre Zukunft liegt in ihrer Umwandlung in eine Institution, die der Konfrontation mit ihrer schmerzlichen Vergangenheit Raum gibt. Das Museum sollte eine Plattform oder ein Forum für die Thematisierung früherer und heutiger Ungerechtigkeiten bieten. Das neue Museum, das vor dem Hintergrund brutaler und vielfältiger Kolonialismen entsteht, wird immer eine schwierige Geschichte haben. Daher sollte ein neues Museum in den Gemeinschaften wurzeln und sich der Realität stellen, dass Kultur dynamisch ist.

#### DANKSAGUNG

Für ihre freundliche Unterstützung mit zusätzlichen Informationen zu diesem Beitrag bin ich Antje Otto, Olivia Nekale und Jeremy Silvester zu großem Dank verpflichtet.







## »Ich bin Identität, Kultur, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft, Sprachen«

Aus dem Englischen von Laura Haber

**Luiza Proença:** Elvira, seit wir uns kennen, hast du meine Sicht auf das Leben grundlegend verändert, und ich bin dir für all unsere Gespräche sehr dankbar. Ich würde gern mit der Geschichte anfangen, die du immer über deine Rückkehr in deine Dorfgemeinschaft erzählst, nachdem du an der Universität studiert hattest. Damals wurdest du gefragt: »Was hast du denn in der Universität gelernt?« und »Wie kannst du dieses Wissen mit der Gemeinschaft teilen?« Diese Fragen sollten dich bald dazu bringen, nicht nur über die Rolle der Universität, sondern auch über die Rolle der Museen nachzudenken. Oder anders gesagt ist es dein Anliegen, diese Institutionen an die indigenen Gemeinschaften Boliviens anzunähern, dass deren traditionelles Wissen in den Institutionen lebendig, dass es anwesend ist. Das Wichtigste dabei: Du betrachtest dich als Teil der Gemeinschaft und verpflichtest dich ihr gegenüber, etwas, was meiner Meinung nach viele Museumsdirektoren und -kuratoren in einer zunehmend globalisierten und entterritorialisierten Welt ebenso tun müssten.

**Elvira Espejo:** Bei meiner Rückkehr aus der Stadt ins Dorf war ich voller Sorge, weil ich das Gefühl hatte, mit leeren Händen zurückzukommen. Als ob ich meiner Familie nichts zu essen oder zu trinken mitgebracht hätte, wie man es normalerweise macht. Gleichzeitig fehlten mir die Worte, um meine Rückkehr genauer zu erklären. Die Leute im Dorf waren sehr erwartungsvoll, es gab Kommentare und Getuschel, ich hätte eine unverhältnismäßige Anstrengung unternommen, um zu studieren und eine bessere Arbeit zu bekommen, sei aber letztlich mit Nichts zurückgekehrt. Da kam ich mir vor wie eine große Versagerin, die ihren eigenen Launen erlegen war.

Aber nach einer gewissen Zeit konnte ich mich wieder integrieren wie vorher, wir haben uns wieder angeschaut und miteinander gesprochen. Dann kamen die größeren Fragen: »Was hast du in der Universität gelernt?« und »Was kannst du mit uns teilen?« Diese Fragen waren wie eine Selbstbefragung für mich. Ich habe überlegt, mit welchen Worten ich erklären könnte, was Kunst ist, aber mir sind nur sehr fernliegende Dinge eingefallen wie die Kunstepochen, Newtons Farbenlehre, die Theorie der Ästhetik oder die verschiedenen Kunstrichtungen, da ich an der Universität nur die komplette Entwicklung der europäischen und nordamerikanischen Kunst in mich aufgesogen hatte. Mir ist aber auch etwas eingefallen, was meiner eigenen Herkunft sehr nahe liegt, nämlich die Literatur über Textilien in der Andenregion zwischen 1960 und 1980. Also habe ich eine Versammlung mit Weberinnen aus verschiedenen Gemeinden einberufen, um diese Texte ins Aymara zu übersetzen und danach ins Quechua, damit sie sie verstehen konnten. Zuerst waren wir ganz wenige, aber als klar wurde, wie wichtig das Thema ist, ist die Gruppe gewachsen, und die Unterhaltungen wurden in Gruppen von 50, 100 und bis zu 900 Personen aus verschiedenen indigenen Gemeinschaften und Regionen der Anden geführt.

So hat eine von uns selbst ausgehende, kollektive und sehr bewegende Reflexion darüber begonnen, wie bestimmte Begriffe in der Sprache verwendet werden. Wir wollten den Inhalt, die Bedeutung der ganzen Operationskette verstehen, wie die wechselseitige Bereitstellung der Rohstoffe funktioniert – grundlegende Schritte, um den Umgang mit der Erde, mit dem Saatgut, mit den Herden und Pflanzen zu verstehen, eine gegenseitige Ermöglichung von Leben.

Wie die Rohstoffe gewonnen, behandelt und verarbeitet werden, ist die Voraussetzung dafür, den Ablauf und das Vorgehen während der ganzen Operationskette zu verstehen. Aufbauend auf dieser Systematisierung haben wir uns den andinen Textilstrukturen und -techniken zugewandt, was uns wiederum dazu geführt hat, unser Verständnis in das Archäologische, das Historische und das Modern-Zeitgenössische aufzufächern. Schließlich haben wir mit Konzeptvergleichen oder kontrastierenden Philosophien gearbeitet, wie zum Beispiel Newtons



*Elvira Espejo im Gespräch mit Weberinnen ihrer Dorfgemeinschaft.*

ABBILDUNG COURTESY: ELVIRA ESPEJO

Farbenlehre, die auf der Aufspaltung des Sonnenlichts in die Spektralfarben beruht und als Universaltheorie in allen Lehreinrichtungen weltweit verwendet wird, während wir in der Andenregion durch die Farbgewinnung aus Pflanzenfarbstoffen ebenfalls eine komplette Farbpalette haben, was uns zeigt, dass unsere Gemeinschaften alles Wissen entsprechend kultiviert hatten.

Es gibt eine andere Art von Bildung, die darin besteht, mit deinen Augen auf deine Art und Weise zu sehen, um daraus deine eigenen Logiken abzuleiten. Es gibt auch eine auditive Bildung, das heißt, dem Universum zuzuhören und seinem Verhalten zufolge Vorhersagen zu treffen. Dann gibt es noch die Bildung durch das Tasten mit den Fingern, das heißt Texturen dadurch zu unterscheiden, wie sie sich anfühlen. Dir selbst durch die Sinne zuzuhören, ist eine sehr fortgeschrittene Form der Bildung. Diese Bildung in den indigenen Gemeinschaften wurde durch eine Universalbildung eingeebnet, die uns weiß machen und in

die Pyramiden des Konsums ohne Verantwortung eingliedern soll. Aus diesem Grund war es sehr wichtig, die Bedeutung unserer Existenz als lateinamerikanische Bevölkerungsgemeinschaft herauszuarbeiten.

**LP:** Eines der ersten Dinge, die du als Direktorin des Nationalmuseums für Ethnographie und Folklore in La Paz (MUSEF) unternommen hast, war die Organisation des Ausstellungszyklus *La rebelión de los objetos* (»Der Aufstand der Dinge«). Dort wurden die Museumsobjekte, beginnend bei den erforderlichen Kenntnissen über die Gewinnung der Rohstoffe in der Natur und deren Verarbeitung bis zu ihrer endgültigen Form gezeigt. Beibehalten wurden die formalen Strukturen musealer Konservierung und Präsentation, wie Vitrinen, was zeigt, dass es möglich ist, bedeutende Veränderungen innerhalb ursprünglich disziplinärer und ausbeuterischer Institutionen vorzunehmen. Diese Kenntnisse mit allen zu teilen, scheint mir extrem wichtig für unsere Gegenwart und Zukunft, da es dem kolonialistischen und kapitalistischen Bedürfnis, sich Wissen und Kultur zu eigen zu machen, ein Ende setzt. Ohne auf die eurozentristische Ausstellungsform zu verzichten, hast du damit eine epistemologische Wende vollzogen.

Überrascht hat mich auch das Wort »Aufstand« im Titel der Ausstellung. Aufstand bedeutet Widerstand gegen alle Formen von Autorität und Vorherrschaft. Es ist eine grundlegende Kraft in Politik und Geschichte. Ich finde, das hat viel mit dem Thema unserer Publikation zu tun, mit der Zukunft der Museen. Könntest du erläutern, was du dir bei diesem Titel gedacht hast?

**EE:** Unsere gemeinsame Reflexion, uns selbst als eine Gemeinschaft, als ein Land und als Lateinamerika zu begreifen, hat mir den Zugang zum MUSEF erleichtert. Im ersten Schritt habe ich mir alle Sammlungen kultureller und dokumentarischer Objekte im Hinblick auf Aufbewahrung, Konservierung, Katalogisierung und Forschung angesehen, um danach zu einer Museologie und Museographie zu gelangen. Dabei ist mir aufgefallen, dass sich die Kulturgegenstände entsprechend meiner Denkweise gewehrt und geschrien haben: »Ich bin Identität, ich bin Kultur, ich bin Wissenschaft, ich bin Technik, ich bin Wirtschaft, ich bin Sprachen, und überhaupt bin ich ein Lebewesen.« So betrachten



wir sie nämlich in unseren indigenen Gemeinschaften, als vollständige Persönlichkeiten, die Erinnerungen in sich tragen. Diese Wahrnehmung hat mich unmittelbar dazu geführt, das Programm der Ethnologischen Jahresversammlung (RAE) zu ändern.

Die RAE hatte sich jahrzehntelang der Analyse von Problemen gewidmet, die auf nationaler Ebene gerade aktuell waren. Unser Vorschlag war, die Veranstaltung nach einem museumsinternen Bedürfnis auszurichten, die Analyse der Objekte zu berücksichtigen und das Thema Textilien zwar nicht ausschließlich zu behandeln, aber in den Mittelpunkt zu stellen. Die materielle Kultur ist in Bolivien in den vergangenen Jahrzehnten kaum untersucht worden, obwohl dieses Thema bei den neueren philosophischen, archäologischen, anthropologischen und soziologischen Erwägungen in anderen Teilen der Welt zum Schlüssel geworden ist und die Theorie der Nicht-Repräsentation als Antwort auf das kantianische Denken des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Aus diesem Grund haben wir die Ausstellung *La rebelión de los objetos* genannt, um uns aus der Perspektive der mythologischen Ausdrucksweise der indigenen Gemeinschaften aller Amerikas kritisch mit dem Thema zu befassen.

In Expertenrunden sollten das Wesen der Objekte und ihre Beziehung zur menschlichen Umwelt besser verstanden werden. Die Präsentationsstrategien der RAE wurden dahingehend verändert, dass statt der früheren Seminare heute Vorträge in vier Themenrunden stattfinden: 1) Verarbeitungsprozesse im Allgemeinen, 2) Gewinnung von Rohstoffen, 3) die Herstellung der (Textil-)Gegenstände, 4) das soziale Leben des (Textil-Gegenstands).

Bei der Neuausrichtung habe ich mich darauf konzentriert, das gesamte bereits vorhandene Wissen der indigenen Gemeinschaften über die Textilpraxis zusammenzutragen. Demselben roten Faden folgen auch die Erstellung von Katalogen und die Ausstellung, wobei wir große Probleme hatten, die Sammlung aufzubereiten. Unsere Kuratoren und Kuratorinnen sind daran gewöhnt, sich auf die schönsten und besterhaltenen Objekte zu konzentrieren und nicht auf die gesamte Sequenz der Verarbeitungsschritte. Diese Beschränkung ist eine Folge der verti-

kalen Ausbildung durch Texte und – im Gegensatz zu uns – nicht durch Tun und Fühlen. Diese neue Dynamik führt dazu, dass wir uns gegenseitig weiterbilden, indem ich meine Erfahrung und sie ihr gelerntes Wissen teilen.

Zuerst haben wir uns auf die Erstellung von Katalogen konzentriert und sind dabei den Verarbeitungsprozessen gefolgt. Im zweiten Teil haben wir uns auf den Stil und die chronologische Einordnung der archäologischen, historischen und ethnographischen Objekte konzentriert. Zuletzt haben wir uns auf das soziale Leben des Gegenstands, auf seine Interaktion mit dem Menschen, der Familie oder Gemeinschaft konzentriert.

Nach dieser Systematisierung konnten wir mit der Museologie fortfahren, mit der Umorganisation der Ausstellungen, und schließlich war die Museographie an der Reihe, also die räumliche Verteilung und Art der Präsentation der Objekte. Diese Diskussion war die schwierigste. Bei einem Besuch im Museum stellten die Weberinnen fest, dass die Struktur und die Machart des Stoffes nur schwer zu erschließen waren, weil sie wie Bilder in einem Rahmen klebten und an der Wand hingen. Daher haben wir, um der Komplexität der Textilien gerecht zu werden, Glastafeln mit Vorder- und Rückansicht eingesetzt, sodass diese sehr wichtige vollständige Erschließung erleichtert wird. Bei allen Objekten haben wir, wie es die Urheber beabsichtigt hatten, eine dreidimensionale der vereinfachten Interpretation der Kuratoren vorgezogen. In der Zusammenarbeit zwischen dem Urheber der Werke und dem Museumsexperten muss ein vollkommenes Gleichgewicht bestehen, um nicht mit unzutreffenden Begrifflichkeiten etwas zu reduzieren.

Diese neue Dynamik fördert die Schwäche unserer Experten von der Universität zutage, die sich nur der Textlektüre widmen und nicht dem Ablauf und Vorgang des Machens und Fühlens der materiellen Kultur im Austausch mit unseren großen Lebensmeistern. Für eine bessere Integration müssen wir eine Brücke zwischen Praxis und Theorie schlagen, um in einer erweiterten und verständnisorientierten Sprache mit der Gesellschaft zu kommunizieren.

Das haben wir erreicht mit Ausstellungen wie *Tejiendo la vida* (»Das Leben weben«) zur Textilsammlung, *Moldeando la vida* (»Das Leben formen«) zur Keramiksammlung, *El poder de las plumas* (»Die Macht der Federn«) zur Sammlung von Federgewändern, *Alianza de metales* (»Bündnis der Metalle«) zur Sammlung von Mineralien und Metallgegenständen, *Fibras vivas* (»Lebendige Fasern«) zur Holz- und Korbsammlung und *Almas de piedra* (»Steinseelen«) zur Sammlung von Steingegenständen – und alle folgen von 2013 bis 2018 demselben roten Faden. Außerdem haben wir Dokumentationen erstellt, wie den Katalog *Realidades solapadas* (»Überlappende Realitäten«) über eine Sammlung von *pollera*<sup>1</sup>-Fotografien und den Wanderfotografen Damián Ayma Zepita, also eine Arbeit über die Sammlung seiner Fotografien im Archiv des MUSEF. Wegen der Fülle an Kultur- und Dokumentationsgegenständen im Lager war es nicht allzu schwer, bei der Erstellung der Kataloge Kontext mitzuliefern und den ersten Zyklus von *La rebelión de los objetos* mit einer Veranstaltung über Gegenstände aus Stein abzuschließen.

Nach der Auswertung der letzten Ausstellungen haben wir einen neuen Zyklus von 2019 bis 2025 geplant. Er heißt *RAE – expresiones* (etwa: »RAE –Ausdrucksformen«), und die Veränderungen sind folgende: 1) Die RAE wird sich nicht auf das Thema der Jahresausstellung beschränken, sondern um eine verwandte, aber breitere Thematik kreisen, 2) es wird zusätzlich eine offene Runde mit begrenzter Teilnahme geben, 3) es werden keine Referenten aus dem Ausland eingeladen, um auf den Werdegang lokaler Referenten aufmerksam zu machen und damit die Sprache der materiellen Kultur unserer Gemeinschaften zu stärken.

Bei Katalogen und Ausstellungen arbeiten wir dank den Künstlern und Kunsthandwerkern aus den indigenen Gemeinden mit Repliken der Werke. Die vielfältige Produktion hat uns dabei geholfen, einen Museumsshop mit dem Namen *Jatha MUSEF* (»Samen des MUSEF«) zu eröffnen. Dahinter steht das Ziel, der Textilproduktion verschiedener

---

<sup>1</sup> Als *pollera* wird in Peru und Bolivien der oberste Rock über mehreren Unterröcken bezeichnet, den Frauen indigener Herkunft tragen. Besonders in der Stadt gilt die *pollera* auch als feministisches und politisches Symbol.

Vereinigungen einen Raum zu bieten und die Weber und Weberinnen des Landes zu ermutigen. Sie sind in ihren lokalen Arbeitsgemeinschaften organisiert und können im Museumsshop schöne und hochwertige Produkte zeigen, bekannt machen und zum Verkauf anbieten und damit ihre Textiltraditionen bewahren.

Ein weiteres Ziel war es, Einkünfte für ländliche Regionen zu erzeugen, was sich darin widerspiegelt, dass sich die Gemeinschaften der Produzentinnen und Produzenten und ihrer Familien wiederbeleben. Die Koordination dafür liegt direkt in meinen Händen wegen meiner Erfahrung in der Arbeit mit den Künstlern und Kunsthandwerkern des Landes. Dann haben wir einen Sprung zum mobilen Museum namens *MUSEF más cerca de ti* (etwa: »Das MUSEF kommt zu dir«) gemacht. Ausschlaggebend dafür war, dass ich selbst als Kind nie die Möglichkeit hatte, ein Museum zu besuchen. Daraus ist dieses pädagogische Programm entstanden, das sich zum Ziel setzt, verschiedene Gebiete Boliviens zu erreichen, ob auf dem Land, in der urbanen Peripherie oder in den Städten, und zwar mit Wanderausstellungen von Fotos und Repliken der Museumssammlungen, die in der Hauptstadt La Paz ausgestellt werden. Das mobile MUSEF unternimmt längere und kürzere Reisen in höhergelegene (Hochland und Täler) und in tiefergelegene Gebiete (Amazonien, Osten und Chaco) und richtet sich vor allem an Grund- und Sekundarschüler und Universitätsstudierende sowie allgemein an die Angehörigen indigener Gemeinden. Auf diese Weise wird das Museum mit mehr Informationen bereichert und unsere Datenbasis erweitert. Diese hatte nur zwanzig statistische Einträge enthalten, mittlerweile zählt sie unter dem Titel *pirwa MUSEF* (»MUSEF-Datenspeicher«) über 100 Einträge. Es ist eine neue Aufgabe, die Systematisierung und Speicherung von Daten voranzubringen und auf der Grundlage der Sprache der Verarbeitungsprozesse und der Begrifflichkeiten der Herkunftssprache Strukturen und damit eine Hierarchisierung aus unserer Perspektive zu schaffen und damit wiederum unser Lateinamerika zu stärken.

Daneben erstellen wir pädagogisches Material, was in der gesamten Geschichte des MUSEF stark vernachlässigt worden ist. Wir probieren

verschiedene Publikationsformate aus, wie Geschichten und Comics für Kinder und Jugendliche. Das Ziel bleibt dasselbe: das materielle und orale Erbe der Kulturen des Landes bekannter zu machen. Dafür haben wir die erste Reihe *MUSEF te cuenta* (»MUSEF erzählt«) und die zweite Reihe *MUSEF en viñetas* (»MUSEF als Comic«) geschaffen. Um bestmöglich die Erkenntnisse der Sozialwissenschaften zu ergänzen, haben wir außerdem mit einer Ausgabe pro Jahr seit 2018 die digitale Zeitschrift *Thakhi MUSEF* (»Wege des MUSEF«) ins Leben gerufen. Sie versammelt interne und externe Forschungsbeiträge, die sich aus dem Jahresthema der RAE ergeben, und versucht, eine Vielfalt an Themen und Blickwinkeln aufzuzeigen und mit nicht-schriftlichen, vor allem audiovisuellen Ausdrucksformen in Dialog zu treten – ein sehr offener Ansatz, um die Essenz dessen, was wir sind und wie wir sind, aus unseren vielfältigen Perspektiven zu stärken.

**LP:** In der kapitalistischen Kolonialgesellschaft, in der ich geboren bin, ist die Zeit eine gerade, sich fortsetzende Linie, eingeteilt in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Deswegen sprechen wir über die »Zukunft der Museen«. Wir haben Uhren, die sich nach dem Sonnenverlauf im globalen Norden richten. Wir benutzen einen christlichen Kalender und brauchen Museen, Bücher und Filme, um über unsere Geschichte zu lernen. Wir haben die Verbindung zur Natur, zur geologischen Zeit verloren. Unsere Zeit ist ganz auf die Arbeit ausgerichtet. Wie ist das Verhältnis zur Zeit in dem Kontext, in dem du geboren bist? Du hast mir über eine Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählt. Könntest du das ein bisschen vertiefen?

**EE:** Es stimmt, dass wir durch das koloniale Zeitverständnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestimmt werden. Aber das ist nicht die Ausdrucksweise unserer Gemeinschaft, sondern die Ausdrucksweise der kapitalistischen Kolonialgesellschaft, deren Repräsentanten wir wie unsere Helden betrachten, nach denen wir uns richten sollen. Mir stellt sich dabei immer die große Frage nach meinen Wurzeln, nach unserem eigenen Selbstverständnis innerhalb unseres Umfelds. Für uns findet Bildung nicht innerhalb einer Pyramide statt wie im Westen. Für uns heißt Bildung, in gegenseitigem Respekt mit dem Universum den

Horizont zu betrachten, und zwar als Lebewesen oder Menschen, die auf die Erde, den Wind, den Regen, die Wolken, das Wasser, die Sonne, den Mond, den Himmel und die Sternkonstellation achten müssen, da sie dem Leben Harmonie geben. Sie sind wie Lebewesen, die uns begleiten. Genauso verhält es sich mit Pflanzen, Tieren und Gegenständen, woraus die gegenseitige Sorge füreinander hervorgeht, das Achten des einen auf den anderen. Diese Art von Bildung erlangt man nur in der eigenen Gemeinschaft. Die pyramidale Bildung der Monokultur macht uns nur zu Konsumenten der kapitalistischen und verantwortungslosen Kolonialgesellschaft. Deshalb ist es sehr wichtig, die Sorge für den Gegenstand zu verstehen und sich um ihn wie um ein Lebewesen zu kümmern. Denn er bewahrt Erinnerungen seiner Herstellung und seines Lebenszyklus in sich auf, wo viele Netzwerke interagieren. Für das westliche Verständnis ist die Vergangenheit tot, aber für uns besteht sie aus lebendigen Erinnerungen.

**LP:** Gibt es in der aktuellen Museumsstruktur etwas, was du aufgrund deiner Erfahrung am liebsten ein für alle Mal abschaffen würdest? Und was du gern dringend umgesetzt sehen würdest?

**EE:** Es gibt viel zu tun, glaube ich, weil viele Museen dem kantianischen Ästhetikverständnis des 18. Jahrhunderts verhaftet geblieben sind. Deswegen war es an mir, mich zu fragen, woher ich komme und mit welchem Wissen ich am besten einen Beitrag leisten kann. Die Antwort, die ich gefunden habe, liegt in *La rebelión de los objetos* – in der Auffassung, dass die Gegenstände komplexe Lebewesen sind, die bei einer kritischen Betrachtung des Themas, und zwar aus der Perspektive der mythologischen Ausdrucksweise der ursprünglichen Bewohner aller Amerikas, etwas zu erzählen haben.

**LP:** Eines deiner meist verwendeten Forschungswerkzeuge ist die mündliche Sprache und Erinnerung, wie *alientos* – Lieder der Ermutigung. Wie siehst du die Oralität in den Museen verortet?

**EE:** Für mich ist die Sprache die grundlegende Voraussetzung dafür, die strukturelle Dynamik eines Ortes mit seiner spezifischen Denkweise zu verstehen, anstatt ihn nur oberflächlich von außen zu betrachten.

In diesem Sinne ist es sehr wichtig, aus der mündlichen Überlieferung als reicher Quelle für das reale Leben zu schöpfen, das durch die dynamischen Sprachstrukturen hindurch, die es entwickelt hat, verstanden werden muss – etwas, worauf in den Museen kaum zurückgegriffen wird.

**LP:** Du hast in vielen großen Museen geforscht, darunter im British Museum und im Victoria and Albert Museum, beide in London. Hast du irgendeine Idee, wie solche großen Museen in Zukunft eine interessantere Rolle einnehmen könnten?

**EE:** Ich bin sehr dankbar dafür, dass ich in diesen bedeutenden Museen mit einer Fülle an Sammlungen arbeiten konnte, zu denen wir üblicherweise keinen Zugang haben, weil wir nicht über die pyramidale Expertenausbildung verfügen, die das Museum verlangt. Es sind Verwaltungsgefüge, die zu einer unangemessenen Trennung führen. Die wichtigste Rolle wäre es, Künstler oder Kunsthandwerker mit einzubinden, die die Entstehungsgeschichte der Werke kennen und passende und angemessene Begriffe für Abläufe und Vorgehensweisen beisteuern – und zwar nicht auf einer untergeordneten Ebene, sondern auf derselben Ebene wie die spezialisierten Beamten. Ihre über die Generationen hinweg gesammelte Erfahrung ist von hohem Wert, wird aber kaum anerkannt.

*Nydia Gutierrez*

# Museen und lokale Gemeinschaften: Gesten der Wiederannäherung<sup>1</sup>

Aus dem Englischen von Christoph Gottstein

Zwei Analysen des intellektuellen und politischen Panoramas Europas zum Ende des 18. Jahrhunderts liefern aufschlussreiche und interessante Ansätze – von sehr unterschiedlicher Ausprägung – zu den Ursprüngen des Museums. Die erste entstammt der Vision des amerikanischen Historikers Benedict Anderson über die Entstehung der Nationen und des Nationalismus (Anderson 2016), während die zweite, aus der Feder der spanischen Philosophin Marina Garcés, Ideen über ein Trauma<sup>2</sup> verdichtet, das auf die Entstehung der zur gleichen Zeit aufkommenden kulturellen Institutionen zurückgeht (Garcés 2016). Beide verdeutlichen das politische Gewicht des Museums seit seinen Anfängen, einschließlich – und dies ist für den vorliegenden Text von besonderem Interesse – seiner grundlegenden Funktion, Identitäts- und Identifikationsprozesse bewusst zu verstärken oder einseitige und parteiische Erzählungen, wie sie aus der Kolonialzeit überliefert wurden, zu formen. Dieser politische Zustand verdeutlicht auch die chronischen Probleme des Museums beim Umgang mit jenen Menschen, denen es seinen Ursprung, seine Verfassung als solche<sup>3</sup> verdankt: mit den

---

<sup>1</sup> Eine erste Annäherung an die Themen dieses Aufsatzes habe ich im Debattezyklus »Imagined Communities« im Rahmen des öffentlichen Programms der 21. Biennale für zeitgenössische Kunst Sesc\_Videobrasil vom 12. bis 14. November 2019 vorgestellt.

<sup>2</sup> Ich verwende bewusst den Begriff »Trauma«, auch wenn dieser im Vortrag der Autorin nicht vorkommt.

<sup>3</sup> Hiermit möchte ich den Schwerpunkt auf den institutionellen Wandel legen, der sich aus den Deleuzianischen Konzepten des Widerstands, der Revolte und des konstituierenden Prozesses ergibt, auf die Manuel Borja Villegas, Direktor des Reina-Sofia-Museums, zurückgreift und die »sich aus der Tatsache ergeben, dass wir institutionelle Formen schaffen müssen, die anders



Erwartungen von Publikum, Betrachtern, Besuchern oder den Gemeinschaften vor Ort, unabhängig davon, wie diese dazu angehalten wurden, ihre Erwartungen zu begreifen.

Dieser Text bedient sich sowohl Andersons kritischer Analyse über die Entstehung von Nationalstaaten als auch Garcés' Vision der Herausbildung kultureller Institutionen als Instrumente zur Bewertung einer Reihe radikaler politischer Museumspraktiken, die heute – im günstigen Klima nach der Überwindung des Bürgerkrieges – in Kolumbien Anwendung finden, mit besonderem Augenmerk auf den spezifischen urbanen Transformationsprozess der Stadt Medellín. In diesem Zusammenhang fördern und nutzen diese Praktiken gleichermaßen jenen Subjektivierungsprozess, den die brasilianische Philosophin und Psychoanalytikerin Suely Rolnik als Mikropolitik bezeichnet, durch den sowohl die transformative Kraft der individuellen und kollektiven Kreativität zum Vorschein gebracht wird als auch eine offene Interaktion mit dem Anderssein stattfindet.

Während also der Begriff der Nation in Andersons Werk als eine Strategie der europäischen Kolonialverwaltungen auftaucht, wird hier die Gemeinschaft als eine Folge spontaner und horizontaler Ströme kollektiver Bedürfnisse und Bestrebungen ohne Top-Down-Manipulation vorgestellt: nämlich als Ausübung eines am Gemeinwohl orientierten Bürgersinns. Und wenn Garcés' Abhandlung auf die ursprüngliche Schuld der kulturellen Institutionen hinweist, so wird hier das Bewusstsein dieses Versagens zum Anlass genommen, in einem ersten Schritt dafür zu sorgen, dass die Museen ihre soziale Funktion erfüllen. Beide Sichtweisen führen zu einer übereinstimmenden Haltung bezüglich der Art und Weise, wie neue städtische Subjekte gemeinsam kulturelle Gemeinschaften und Museumsteams im Sinne einer umfassenderen Vision von Kunst und Kultur aufbauen können. Von Zusammenhalt und Eigenverantwortung geprägte Gemeinschaften finden ein Echo in den bemerkenswerten Gesten der kolumbianischen Museen, emanzipatorische Antworten auf ihr raues Umfeld zu finden.

---

sind«. Online verfügbar unter <https://artishockrevista.com/2018/03/19/entrevista-manuel-borja-villell/>.

## ÜBER DIE ENTSTEHUNG DES MUSEUMS IM 18. JAHRHUNDERT

Für Anderson bestand ein wichtiger Faktor bei der Herausbildung von Nationalitäten als »imaginierte Gemeinschaften«, wie sie von den europäischen Ländern bevorzugt wurden, im Verlust des Gefühls der kollektiven Zugehörigkeit zu Strukturen, an deren Spitze ein göttliches Wesen stand. Bis dahin wurden Könige und Propheten als Mittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen wahrgenommen, was ein starkes sozio-kulturelles Band des Gemeinschaftslebens knüpfte; gemeinsame Geschichten über »die Lehren des Lebens« oder »die Dynastie« lieferten ausreichende Antworten auf die Forderung nach sozialem Zusammenhalt, während Anfang und Ende, wie sie von der ewigen Gottheit vorgeschrieben waren, ein Gefühl der Gleichzeitigkeit mit dieser höheren Instanz erzeugten. Mit dem Bruch dieser Bindungen hebt Anderson, Walter Benjamin zitierend (2016, S. 46), die Entstehung des Bewusstseins einer »homogenen, leeren Zeit, gemessen durch Uhr und Kalender« hervor, welches uns seit dem späten 18. Jahrhundert prägt. Die Vorstellung der Nation »als eine tiefe, horizontale Kameradschaft« war eine passende Antwort auf das dringende Bedürfnis, diese Lücke zu füllen.

In diesem Umfeld bezeichnet Anderson Museen als »materielle Basis der Vorstellungskraft« (zusammen mit Volkszählungen und Karten). Seine Behauptung, dass »Museen und die museale Vorstellungskraft zutiefst politisch sind« (Anderson, S. 249), erwächst aus seinen Betrachtungen über die Verwendung von Archäologie und Denkmälern in Südostasien, die dazu dient, den Symbolgehalt materieller kultureller Überreste zum Zweck der Legitimierung des Kolonialstaats zu verdinglichen. In diesem Fall erzeugt die auf der Geschichte Südasiens aufbauende Darstellung die Wahrnehmung einer bis in die Antike zurückreichenden gemeinsamen Vergangenheit, die so den neuen Nationen Zusammenhalt verleiht. Dadurch wird deutlich, dass die Herausbildung von Nationalismen eher ein Produkt kolonialer Interessen ist als Ausdruck der historischen Wahrheit jener Völker, die bei der Gründung solcher Nationalstaaten zusammengeführt oder getrennt wurden. Mit anderen

Worten: einseitig konstruierte Vorstellungen eines tiefgehenden kollektiven Charakters begünstigten die Konsolidierung von Nationalismen auf der Grundlage jenes Schemas, wie es von Europa praktiziert wurde.

Im Kapitel »Erinnern und Vergessen« deckt Anderson die in diesen nationalen Narrativen enthaltenen Manipulationen auf: »Alle tiefgreifenden Veränderungen im Bewusstsein bringen naturgemäß charakteristische Amnesien mit sich. Aus derartigem Gedächtnisverlust entstehen unter bestimmten historischen Umständen Narrative.« (S. 283).

Als Beispiel hierfür nennt er die Geschichtsbücher Großbritanniens und die Erwähnung jener Person des »großen Gründervaters, den jedes Schulkind als Wilhelm den Eroberer zu bezeichnen lernt. Dasselbe Kind wird nicht darüber informiert, dass William kein Englisch sprach (...); auch wird ihm nicht gesagt: ›Eroberer von was?‹ Denn die einzige verständliche moderne Antwort müsste ›Eroberer der Engländer‹ lauten.« Es besteht kein Zweifel, dass die Strategie der undurchsichtigen Manipulation von Nationalismen verabscheuungswürdigen Zwecken dient: der Rechtfertigung autoritärer und intoleranter Regime und der Konfiguration tendenziöser Darstellungen. Ein naheliegendes Beispiel hierfür ist die Popularität der stereotypen Bezeichnung »Paisa« für die Bevölkerung der Stadtregion von Medellín, die somit als Weiße bezeichnet werden. Trotz der Frustration, die überkommene Definitionen von stereotypen Volksbezeichnungen üblicherweise hervorrufen, versuchen einige, diesen Begriff auf alle Bewohner der Region auszudehnen, zum Nachteil der zahlreichen afro-kolumbianischen und indigenen Bevölkerungsgruppen, die auf dem Gebiet des ausgedehnten Departements Antioquia beheimatet sind.

Wenden wir uns nun den Anfängen der Kulturinstitutionen zu. Für Marina Garcés (2016) entstanden sie, um den jungen modernen Staat und sein nationales Projekt zu unterstützen, als »wichtigstes Mittel, um dem kollektiven Leben Form und Sinn zu geben«. Die neuen politischen Subjekte sollten so zu Protagonisten des öffentlichen Handelns werden; die Eröffnung von Museen, Gärten, Bibliotheken und Archiven diente dem Austausch von Ideen im Streben nach dem Gemeinwohl. Dies sollte die Völker der Welt in die Lage versetzen, den Triumph der

demokratischen Systeme in einem Konzert der Nationen zu konsolidieren und zu genießen, und zwar nicht länger als eine den Monarchen und Mächtigen untergeordnete soziale Schicht, sondern als Bürger der neuen Republiken, in denen sie eher die Rolle einer horizontal-egalitären nationalen Klasse besetzen würden.

Die zunehmende Dominanz des Wirtschaftssystems im Zuge der allgemein bekannten ideologischen und technologischen Veränderungen brachte jedoch die Notwendigkeit gesteigerter Produktivität mit sich. Diese Aufgabe der Produktivität fiel nun »dem Volk« zu, das so zu einer »arbeitenden Gemeinschaft« wurde. So bot das von der Kultur geschaffene Substrat auch den Rahmen, um eine neue Form des produktionsorientierten Gehorsams zu konstruieren. Ironischerweise bezeichnet dies auch den Wendepunkt vom Vasallensein zu dem, was Garcés »freiwillige Knechtschaft« oder »unterworfenen Subjekte« (um den Freud'schen Ausdruck zu verwenden) nennt. Diese Knechte verzichten freiwillig auf ihre Autonomie, um dem Gesellschaftsvertrag zu gehorchen. Noch eindringlicher ist Garcés' spätere Argumentation über die gegenwärtige Entkoppelung der Kulturstätten von Konzepten der Andersartigkeit. Sie stellt den Umgang dieser Institutionen mit Kritik als eine Handlung dar, die sich schließlich durch intellektuelles Jonglieren in eine Art von Selbstkritik verwandelt, durch die die Institutionen den Kern der Kritik übersehen. Egozentrik brüstet sich stets mit einem externen »sie« (»den Anderen«). Solange die Zusammenhänge von diesen äußeren »Anderen« geprägt sind, bleibt die Distanz zu ihnen bestehen, auch wenn Institutionen ihre Diskurse und Projekte als soziale und politische Kritik anbieten: Das Museum kann sich nicht von seiner Selbstreferenzialität befreien. (Garcés 2016)

#### ANMERKUNGEN ZUR KOLUMBIANISCHEN MUSEOLOGIE HEUTE: MEDELLÍN UNTER DER LUPE

Unzählige Studien über die verworrene Kausalität des gewaltsamen Konflikts in Kolumbien im Laufe der letzten Jahrzehnte haben die Unveränderlichkeit – oder die substanzlose, irrelevante Mutation – der bestehenden sozialen Übel bekräftigt: verschärfte soziale Ungleichheit,

das Ungleichgewicht zwischen Stadt und Land, Kämpfe um Land und die Entwicklung des Kriegsprozesses selbst. In den 60 Jahren seines Verlaufs hat dieser Konflikt paramilitärische Armeen und offizielle militärische Einheiten von unterschiedlicher Größe und Stärke hervorgebracht und im Drogenhandel neue Ressourcen gefunden. Durch die gewaltsame Vertreibung der Landbevölkerung trieb der bewaffnete Konflikt auch eine große Anzahl von Menschen in die Städte Kolumbiens, was die allseits bekannten Probleme heutiger Städte, insbesondere im globalen Süden, noch verschlimmert hat. Im Falle von Medellín<sup>4</sup> muss noch die explosive Mischung aus bewaffneter politischer Gewalt und Drogenhandel erwähnt werden, die viele Gebiete des Landes und insbesondere diese Stadt seit Mitte der 1980er und bis in die 1990er Jahre in ein Schlachtfeld des schrecklichen Krieges zwischen unvorstellbar mächtigen Kartellen verwandelte. Medellín war der wichtigste (wenn auch nicht der einzige) Brennpunkt dieses Krieges, was ihm einen unglücklichen ersten Platz unter den gefährlichsten Städten der Welt einbrachte.

Aber lassen wir den Bürgerkrieg vorübergehend beiseite, um uns auf die Möglichkeit seiner Beendigung zu konzentrieren. Obwohl eine Vielzahl von Widersachern das lang ersehnte Ende zu verhindern versuchten, hat das Land die rechtlichen, wirtschaftlichen und psychologischen Voraussetzungen für einen Übergang zum Frieden geschaffen. Ein wichtiger Meilenstein war das Friedensabkommen, das nach vierjährigen Verhandlungen zwischen der Regierung und den FARC (den Revolutionären Streitkräften Kolumbiens, der im Jahre 2016 größten der paramilitärischen Gruppen) unterzeichnet wurde.

Der Fokus auf Medellín erinnert uns auch daran, dass die beeindruckende kollektive Gegenreaktion, die das städtische Leben in eben diesen dreißig Jahren erheblich verbessert hat, auf dem Höhepunkt der durch den Drogenhandel angeheizten Gewalt stattfand. Diese Mobili-

---

<sup>4</sup> Der Schwerpunkt auf Medellín resultiert zum einen aus den nationalen und internationalen städtischen Umbrüchen und zum anderen aus der Tatsache, dass ich aufgrund meiner Tätigkeit als Chefkuratorin des Museo de Antioquia von 2012 bis 2019 mit diesem Umfeld besonders gut vertraut bin.

sierung, die nach und nach von unten kam und in aufeinanderfolgenden Stadtverwaltungen, NGOs, internationalen Organisationen und den Stiftungen lokaler Unternehmen ein Echo fand, brachte einen Wandel hervor, der die internationale Anerkennung rechtfertigt, die die Stadt unter städtebaulichen, architektonischen und anderen Gesichtspunkten erfahren hat. Denn bemerkenswerterweise erfolgte dieser Prozess als kollektive Anstrengung ohne eine bestimmende Führungspersönlichkeit, durch die aktive Mitwirkung lokaler Gemeinschaften und die Bemühungen vieler unterschiedlicher Verantwortlicher, hauptsächlich Pioniere in den einzelnen Gemeinden, unterstützt durch aufeinander folgende Bürgermeister und Behördenleiter. Die urbane Transformation Medellíns offenbart eine kollektive Kraft, die weitaus stärker ist als die kodifizierte Werbung und das Marketing, die nun versuchen, sie zu vereinnahmen.

Auf dem Gebiet der kulturellen Ausdrucksformen fördert die Kontinuität dieser vitalen Dynamik noch immer die kreative Kraft der mit Künstlern verbundenen Gemeinschaften vor Ort, sowohl auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene. Diese Gemeinschaften existieren weiterhin, obwohl die Gewalt nicht mehr die gleichen Ausmaße annimmt wie Ende des letzten Jahrhunderts. Ihre Beständigkeit deutet darauf hin, dass sich der Begriff der imaginierten Gemeinschaft mit einem echten Gefühl des horizontalen Zusammenhalts füllt, wenn er die soziale Heterogenität einbezieht, die jede Gemeinschaft ausmacht, und wenn das Gefühl von Einheit und Zugehörigkeit aus der kollektiven Realität und nicht als aufgezwungene Strategie entsteht. Was in den kulturellen Aktivitäten, die in der Transformation von Medellín gedeihen, besonders herausragt, sind die vielfältigen Formen des horizontalen Zusammenhalts und der Zugehörigkeit, die sowohl auf charakteristischen Merkmalen, Gewohnheiten, Ethnizität und sexuellen Neigungen als auch auf Überzeugungen und Werten beruhen und denen es so gelingt, Mikro-Geschichten im Sinne des Gemeinwohls zu aktivieren.

Für das Verständnis dieses sogenannten »Post-Konflikt«-Umfelds sind auch jene Konnotationen von Interesse, die die Definitionen von Kunst

und Kultur – nicht notwendigerweise auf Grundlage theoretischer Beiträge – aus einer früheren Zeit übernommen haben, um der weit verbreiteten Idee einer »Stadtkultur« zu entsprechen, und beide miteinander verschmolzen haben. Die Zweideutigkeit dieser Fusion war einerseits dem Wandel der Stadt zuträglich, führte andererseits aber auch dazu, dass die Aneignung des Begriffs durch Jugend- und Gemeinschaftsgruppen in den Kultureinrichtungen auf positive Resonanz stieß. Kulturelle Bewegungen, die inmitten des Wandels erstarkten, suchten Schutz unter diesem elastischen Schirm, der Raum bot für verschiedene Komponenten wie zum Beispiel die Ausdrucksformen des Hip-Hop (Rap, Breakdance, Graffiti), aktualisierte Formen einheimischer Popmusik und kulturelle Traditionen wie den Gartenbau. Natürlich schuf dies auch Raum für traditionelle künstlerische Ausdrucksformen, bei denen handwerkliche Fertigkeiten mit starkem Symbolwert im Vordergrund stehen.

Die »Stadtkultur« hat ebenfalls Formen der Wachsamkeit und der Reaktion auf Umweltgefahren in bewaffneten Konflikten hervorgebracht, zum Beispiel ein Verständnis des Symbolischen als geschützten Ort. Für viele Menschen, insbesondere für die Jüngsten, fungieren solche kulturellen Aktivitäten als Schutzräume, da die diversen bewaffneten Akteure in Kolumbien den Nischen der Jugendbegegnung nur minimalen Respekt entgegenbringen.

Die ständige physische, psychische und emotionale Gewalt und die Kraft der parallel dazu entstandenen städtischen Renaissance koexistierten im soziokulturellen Gefüge Medellíns auf eine sperrige, unangenehme Art und Weise. Dieser Widerspruch erklärt das Erwachen eines Subjektivierungsprozesses, der in gewisser Weise die institutionellen Resonanzerfahrungen mitsamt ihrem Kontext aufrechterhält. Es geht um das Aufkommen eines urbanen Subjekts, das sich drastisch vom Ideal des kosmopolitischen Stadtbewohners entfernt, bereichert durch den von der städtischen Umwelt begünstigten intellektuellen Austausch. Im Spannungsfeld zwischen dem rauen Umfeld und der Möglichkeit seiner Verwandlung hin zu einem besseren städtischen Leben entsteht bei jenen Gruppen, die diese Situation anprangern und sich

dagegen wehren, eine noch nie dagewesene Subjektivität, die offen ist für die Resonanz mit anderen – was auch in den Teams der Museen ein Echo findet.

Sowohl diese städtischen Subjekte, die auf trotzig und feindselige Weise dazu erzogen wurden, die elementare, aber schwer greifbare Praxis des gegenseitigen Verstehens zu kultivieren, als auch die Teams einiger Museumsinstitutionen, die in einem offenen Dialog mit ihnen stehen, integrieren Mikropolitik in den von Rolnik beschriebenen Prozess der Subjektivierung. Bei beiden Gruppen handelt es sich um Subjekte, die dem Anderen gegenüber flexibel eingestellt und in der Lage sind, sich auch »außerhalb des Subjekts zu positionieren, um die Kräfte einer Welt zu erfassen, deren Ausstrahlungen in den Körpern Dritter neue Welten in der Form eines virtuellen Zustandes erzeugen« (Rolnik 2018, S. 5). Also Individuen, die die Begabung für Gesten der Wiederannäherung zwischen dem Museum und seiner eigentlichen Zielgruppe, den Gemeinschaften da draußen, mitbringen.

Wenn das Museum mit dieser porösen Subjektivität mitschwingt, nimmt es sie in sich auf; es erkennt seinen Zustand als verortete Institution an. Es ist offen für die Interaktion mit denjenigen, die stillschweigend Respekt und egalitäre Bedingungen fordern, oft mit dem Selbstvertrauen jener Menschen, die sich das, was sie einbringen und von jedem Austausch erwarten, sorgfältig erarbeitet haben. Das Museum ist Teil jener Subjektivierungsprozesse, die seine schöpferische Kraft freisetzen und die »Verwandlung der eigenen Wirklichkeit und die der Welt« erleichtern, weil es ihm gelingt, »die Erfahrungen des Subjekts und des außerhalb-des-Subjekts gleichzeitig zu leben« (Rolnik S.12) – und es somit die Beeinflussung durch die Andersartigkeit zulässt.

Wenn kulturelle Praktiken, die nicht notwendigerweise auf Kunst ausgerichtet sind, in Kunstmuseen stattfinden und dabei auch künstlerische Werke integrieren, verschwimmen die disziplinären und institutionellen Grenzen. In Kolumbien wurde die Ausweitung dieser Praktiken so zu einer kulturellen Kraft, in der Mischformen zwischen Kunst und Kultur eine zentrale Rolle einnehmen, die im Anschluss an den Konflikt landesweit noch gestärkt wurde, und zwar unter Einbeziehung diverser



Kollektive, die Antworten auf das Bedürfnis nach Gerechtigkeit, Wiedergutmachung und Nicht-Wiederholung suchen.

Wie bereits dargelegt, haben verschiedene kolumbianische Organisationen mit Sensibilität und Offenheit auf die komplexe Situation reagiert, die sie während des Höhepunktes der Gewalt und in der hoffnungsvolleren Zeit nach dem Ende des Konflikts durchlebt haben. Das Nationale Zentrum der historischen Erinnerung (Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH) in Bogotá, welches momentan das Nationale Museum der Erinnerung aufbaut, hat sich mit der Existenz dieser Organisationen befasst; es sollte sich jedoch ein noch zu stärkendes wissenschaftliches Gremium darum bemühen, die Vielfalt der bekannten Beispiele zu erfassen. Ich wage es, hier zwei von ihnen zu erwähnen, die zwei sehr unterschiedlichen Typologien entsprechen: das Museo Mochuelo in Montes de María, einem ländlichen Gebiet der kolumbianischen Karibik, und das Antioquia-Museum in Medellín.

Die radikalere Form der Organisation ist zweifellos das *Museo Itinerante de La Memoria y de la Identidad de Los Montes de María*, genannt *El Mochuelo* (Die Eule), nach einem für die Gegend typischen Vogel. Dieses Projekt kristallisierte sich im Zuge unermüdlicher gemeinschaftlicher Kohäsionsprozesse heraus, als Reaktion auf die andauernde bewaffnete Gewalt, die die Region jahrzehntlang heimsuchte. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist das Kommunikationskollektiv *Montes de María*, das 25 Jahre lang hartnäckig daran gearbeitet hat, die Bauern dazu zu bewegen, ihre Erinnerungen an diese schreckliche Wirklichkeit festzuhalten, quasi um deren Wiederholung vorzubeugen und in der Hoffnung auf eine Art Wiedergutmachung. Weit entfernt von der üblichen Instrumentalisierung solcher Daten durch die Massenmedien, träumten sie von einem Museum, das vom Reichtum ihrer kulturellen Ausdrucksformen gekennzeichnet sein würde.

Wie es für Lateinamerika typisch ist, musste *El Mochuelo* erst die besonderen Herausforderungen überwinden, die sich aus seiner ländlichen, abgelegenen Lage ergeben. Nach und nach erhielt es internationale Unterstützung (durch Ibermuseums, AECID, die französische Botschaft) und von angesehenen nationalen Institutionen wie dem Centro

Ático der Universidad Javeriana, bis es schließlich zur entscheidenden museologischen Unterstützung durch das CNMH kam.

Das CNMH wurde auf Grundlage der aus dem Friedensabkommen hervorgegangenen Gesetze und Vorschriften gegründet und von diesen zur Einrichtung des kolumbianischen Museums der Erinnerung verpflichtet. Das gesamte Material, das das imaginäre Museum der Gemeinden von Montes de María gesammelt hatte, wurde durch die rigorose museologische Arbeit des CNMH ergänzt, um als Gegenstand des zukünftigen Museums der Erinnerung zu fungieren und so die bitteren Erfahrungen – also die Stimmen – der Opfer des bewaffneten Konflikts zusammenzutragen. Der ambulante Charakter von »El Mochuelo« und die herzliche Aufnahme, die es vor Ort erfahren hat, ist jedoch in erster Linie dem Kommunikationskollektiv *Montes de María* zu verdanken, zu dessen bekanntesten Persönlichkeiten Soraya Bayuelo und Beatriz Ochoa Romero gehören. Die große Unterstützung, die sie dafür in den betroffenen Gemeinden zu mobilisieren wussten, beruhte auf ihrem aufrichtigen Interesse an dem Konzept des Museums und der ungewöhnlichen Strategie, es auf die Reise zu 16 verschiedenen Bevölkerungsgruppen der Region zu schicken. Das Colectivo war so nicht nur in der Lage, den Museumsgedanken kennen zu lernen und sich zu eigen machen, sondern auch (mit der großzügigen Hilfe zahlreicher Fachleute aus verschiedenen Disziplinen) das Wissen um die Möglichkeiten der Museumspraxis in den lokalen Gemeinschaften zu verbreiten, »um die Geschichte des Konflikts zu erzählen, die Widerstandsfähigkeit der Gemeinschaften zu bezeugen und mit Blick auf die Zukunft Wege der Versöhnung aufzuzeigen« (S. Bayuelo, persönliche Korrespondenz, 2019). Soraya Bayuelo hat jene Tournee, die das Museum vor dem 15. März 2020 bereits absolviert hatte, bevor es aufgrund der Pandemie am selben Tag seine Aktivitäten einstellen musste, wie folgt beschrieben:

Am 15. März 2019 eröffneten wir unser erstes Nest in El Carmen de Bolívar; mit dem zweiten Flug waren wir in Córdoba (Tetón); mit dem dritten Nest flogen wir nach San Juan Nepomuceno, und heute sind unsere Flugnester in San Jacinto. El Mochuelo ist eine Ehrerweisung an die Abwesenden und die Opfer des Konflikts in Montes de María;

ein Raum des Dialogs und des Widerstands, damit die Erinnerung als Garant dafür weiterleben kann, dass sich der Konflikt nicht wiederholt« (S. Bayuelo, persönliche Korrespondenz, 2020).

Im Gegensatz dazu ist das Museo de Antioquia in Medellín die am stärksten strukturierte der oben erwähnten Institutionen. Das Museum erkannte jedoch bald sein Potenzial als Teil des oben beschriebenen außergewöhnlichen Prozesses der städtischen Transformation und blickt somit auf eine langjährige Erfahrung mit der Erforschung von Strategien für die Arbeit mit unterschiedlichen Gruppen zurück. Heute definiert es sich als ein Museum für zeitgenössische Kunst, das darüber hinaus auch die wichtigste historische Sammlung der Region beherbergt. Trotz seiner 140-jährigen Geschichte führte ein Standortwechsel im Jahr 2000 zu einer Art institutioneller Neugründung, inmitten der noch offenen Wunden nach dem Höhepunkt der Gewalt und zeitgleich mit dem intensiven Wandel Medellín.

Das Museum ist im alten Rathaus untergebracht, das bis dato angesichts des allgemeinen Verfalls des Stadtzentrums nur unzureichend genutzt wurde. Die großzügige Schenkung zweier bedeutender Sammlungen durch den aus Medellín stammenden Fernando Botero – einer Sammlung internationaler moderner Kunst und einer seiner Werke – gab den entscheidenden Impuls für die Sanierung des historischen Stadtzentrums, in dem sich das Gebäude befindet. Die Renovierung umfasste Abrissarbeiten, die Anlage eines großen Skulpturenplatzes und die Umgestaltung des Rathauses selbst. Das Museum knüpfte schon bald enge Beziehungen zu lokalen Gemeinschaften, die seit den 1990er Jahren versucht hatten, Institutionen auf sich aufmerksam zu machen, die ihren Anlässen und Aktivitäten gegenüber aufgeschlossen waren.

Die nächste Phase begann mit dem retrospektiven Versuch, die Selbstdefinition und Leitprinzipien des Museums zu überarbeiten, ein Prozess, der mit der Zweihundertjahrfeier der regionalen Unabhängigkeit im Jahr 2012 zusammenfiel. Seither hat das Museum seine Aktivitäten im Rahmen von Off-Site-Projekten mit spezifischen Gemeinschaften vertieft, die sich auch auf die Aktualisierung der Dauer- und Wech-

selausstellungen ausgewirkt haben. Angesichts der bewegten jüngeren Geschichte von Medellín prägt die Stadt die Leitprinzipien und Aktivitäten des Museums. Trotz der normalen Veränderungen im Rahmen von vier aufeinanderfolgenden Generaldirektor\*innen hat das Museum diese Mission durch die Arbeit der Kurator\*innen und der Bildungsabteilung aufrechterhalten. Gerade die Entwicklung der letzteren zeigt die Bedeutung, die der Wiederannäherung des Museums an seine Zielgruppe beigemessen wird.<sup>5</sup>

Das Programm der Wechsel- und Dauerausstellungen der letzten zehn Jahre zeigt, dass der Schwerpunkt auf eben diesen städtischen Themen liegt. Die Stadt inspirierte auch ein jüngeres Projekt – in enger Zusammenarbeit zwischen Kurator\*innen und Bildungsabteilung – unter dem Titel *Museo 360*, mit dem Ziel der Wiederannäherung an das unmittelbare Umfeld des Museums. Diese intensive Programmarbeit hat hervorragende Erfolge bei der aktiven Integration von Gemeinschaften aus den benachteiligten Vierteln des Stadtzentrums erzielt.<sup>6</sup> Zu den herausragendsten Ausstellungsinitiativen zählte *Piso Piloto* im Jahr 2015 zum Thema Verschuldung und Wohnraumproblematik in Barcelona und Medellín, die aus den engen Beziehungen zwischen den Kommunalverwaltungen und den Instituten für Stadtforschung der beiden Städte hervorgegangen ist.<sup>7</sup>

## POLIS: AUF DEM WEG ZU EINEM POLITISCHEN WIEDERAUFBAU DER STADT

Um den Geist, die Ziele und die Aktivitäten des Museums in dieser neuen Phase besser zu vermitteln, füge ich hier die Zusammenfassung einer Ausstellung mit dem Titel *POLIS: Towards the Political Recons-*

---

<sup>5</sup> Zeitweilig trug diese Abteilung ausdrücklich den Namen »Museum und Territorien«.

<sup>6</sup> Die Leitung dieser Aktivitäten oblag der gemeinsamen Verantwortung der kreativen Kuratorin Carolina Chacón und dem Team der Bildungsabteilung.

<sup>7</sup> Die Ausstellung wurde vom Zentrum für Zeitgenössische Kultur in Barcelona organisiert und von David Bravo, Josep Bohigas, Alex Giménez, Guillen Augé, Anna Vergés, Nydia Gutiérrez kuratiert.

*truction of the City* (Auf dem Weg zu einem politischen Wiederaufbau der Stadt) an, die ich zum Jahreswechsel 2018-2019 kuratiert habe. Der einleitende Text, der im Empfangsraum zwischen den beiden Räumen für Wechselausstellungen angebracht war, begann mit den folgenden Überlegungen:

Die Expansion der Städte hat sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund des raschen Bevölkerungswachstums und der massiven Landflucht dramatisch beschleunigt. Diese nun unermessliche Stadt erlebte einen fortschreitenden Verlust ihrer Eigenschaft als am Gemeinwohl orientierter politischer Raum; die wirtschaftliche Ausbeutung von Grund und Boden, die vor allem auf privaten Interessen und Transaktionen gründete, wurde so zum dominierenden Produzenten urbanen Raums. Die Stadt war somit nicht mehr in der Lage, die Wohnbedürfnisse der überwältigenden Mehrheit ihrer Bewohner zu befriedigen. Wie Jane Jacobs dies bereits vor 70 Jahren darlegte, ist sie zu einem Spiegel der Schwäche der Demokratie geworden, unfähig, ihren Bewohnern Gleichheit und räumliche Gerechtigkeit zu garantieren.

Unter dem Titel *Transaktionen für das Gemeinwohl* wurden im ersten Saal der Ausstellung drei internationale Stadtprojekte präsentiert, realisiert von ZUS (Zones Urbaines Sensibles), einem Rotterdamer Stadtplanungs- und Architekturbüro, dem Künstler Rick Lowe aus Houston, USA, und der Künstlerin Monica Nador aus São Paulo, Brasilien. Die zweite Galerie mit dem Titel *El Barrio, la Ciudad* (Das Viertel, die Stadt) war fünf Projekten gewidmet, die den in diesem Aufsatz vielfach zitierten städtischen Wandel Medellíns miterlebt haben: »Corporación Nuestra Gente«; »Agroarte«; »Huerteras de Oriente«; »Inquilinatos« und »Memorias del Agua«. Eine graphische Einführung in diese kollektiven Projekte veranschaulichte die Daten ihrer Entstehung und Entwicklung in einem Zeitstrahl von den 1980er Jahren bis zur Gegenwart, unterstützt durch die persönlichen Erfahrungsberichte führender Persönlichkeiten des zur gleichen Zeit stattfindenden städtischen Wandels.<sup>8</sup> POLIS schloss sowohl in den Wechselausstellungs- als auch in

---

<sup>8</sup> Die bekannten Führungspersonlichkeiten Alejandro Echeverri, Carlos Montoya, Jorge Perez, Juan Fernando Zapata und die jungen Architekt\*innen María Antonia Betancur, Alejandro Henao und Mateo Diaz des For-

den Übergangsräumen Werke ein, deren Status als natürliche Gäste des Museums bestätigt wurde: Fotografien, ein Gemälde, verschiedene Installationen sowie typografische Karten, um die Bedeutung der in der Ausstellung behandelten Themen zu aktivieren und zu vervielfachen.<sup>9</sup>

Sämtliche Texte entstanden in einem beispiellosen Austausch unzähliger Gespräche und schriftlicher Entwürfe mit den Leitern der teilnehmenden Projekte, wobei die Kurator\*innen für die abschließende Bearbeitung verantwortlich zeichneten. Die in den folgenden Abschnitten gesammelten Auszüge – in Form von Paraphrasen, Zitaten oder Synthesen – aus den Raumtexten und den zahlreichen internen kuratorischen Dokumenten vermitteln einen Eindruck der präsentierten Ideen bezüglich der Notwendigkeit, Gemeinplätze und abgedroschene Dichotomien über die Stadt zu überwinden.

Die konventionelle Logik des Städtebaus und der Architektur scheiterte angesichts der überquellenden Stadt. Die Dichotomie zwischen der geplanten, legalen Stadt und der spontanen, chaotischen und illegalen Stadt reicht nicht aus, um zu erklären, was das städtische Leben auszeichnet: absurde Übergänge oder die Unmöglichkeit des Dialogs und doch die permanente Koexistenz zwischen beiden. Die Stadt erfordert neue Perspektiven der Analyse, neue erkenntnistheoretische Paradigmen, um neue Verständnissfelder zu erschließen, was wiederum die Möglichkeit für Beiträge anderer Disziplinen, wie etwa der Museologie, eröffnet.

Ebenso unzureichend sind vereinfachende Ideen wie der Gegensatz zwischen natürlicher Umwelt und städtischem Raum, zwischen Natur und Kultur, und die tiefgreifende Verflechtung dieser Felder mit den Aktivitäten und der Psyche derer, die auf dem Land und in der Stadt leben. Die sich in der Stadt ausbreitende Schicht des Ruralen (die sich z.B. in der Kraft der städtischen Landwirtschaft widerspiegelt) entzieht diesen

---

schungsschwerpunktes »Integrale Verbesserung von Stadtvierteln« der Universidad Pontificia Bolivariana.

<sup>9</sup> Im Anhang findet sich eine kurze Beschreibung der teilnehmenden Künstler und Werke.

Gegensätzen ihre Gültigkeit. Die künstlerischen Manifestationen des unentwirrbaren Gefüges des Zusammenlebens – oder besser gesagt, des »Überlebens«<sup>10</sup> – bezeugen die sich überkreuzenden Kräfte des Konflikts auf dem Land und machen solche Vereinfachungen ungültig. Zuweilen schien Kolumbien der dystopischen Absicht zu folgen, die Auswirkungen der tiefen Verflechtung zwischen dem Krieg um Land und den im Wesentlichen städtischen und global vernetzten politischen und wirtschaftlichen Aktivitäten voneinander zu entkoppeln.

Vor diesem Hintergrund würdigt POLIS andere Formen des Schaffens von Bürgersinn, empathische Positionen auf Basis kollektiver Bedürfnisse, die das Gemeinsame durch eine Vielfalt von Strategien zu stärken suchen, die ihre ebenfalls heterogenen Ausprägungen nahelegen. Da diese Projekte die Notwendigkeit von Veränderungen im vorherrschenden soziokulturellen System anerkennen und einer finanziellen Logik folgen, kommt ihnen bei dem Versuch eines politischen Wiederaufbaus der Stadt eine aktive Führungsrolle zu.

Unter den teilnehmenden Projekten in der Galerie *Transaktionen für das Gemeinwohl* fordert ZUS daher »eine neue Raumpolitik«, Rick Lowe inszeniert in Anlehnung an Joseph Beuys die Wandlung des Lebens einer afroamerikanischen Gemeinschaft als »soziale Skulptur«, und Monica Nador setzt kollektive Siebdruckarbeiten an den Wänden ihres Viertels und weitere Aktivitäten in ihrem Gemeindezentrum dazu ein, »Umgebungen zu verwandeln und Bürgersinn aufzubauen«.

Gleichzeitig offenbaren das Lientheater »Corporación Nuestra Gente« und das vielseitige Hip-Hop- und Landwirtschaftsprojekt »Agroarte« die komplexe Wirklichkeit zweier langjähriger lokaler Initiativen, gefiltert durch die Kunst. »Las Huerteras de Oriente« erhebt die Praxis der Landwirtschaft zu einem symbolischen Band der Identifikation zwischen Menschen, die vom selben Ort vertrieben wurden, wodurch sie sich gleichermaßen zur Verteidigung des Bodens zusammenfinden.

---

<sup>10</sup> Ein subtiles, aber tiefgründiges Beispiel hierfür ist die gleichnamige Videoinstallation, mit der Clemencia Echeverri die Überlebenden poetisch in Szene setzt.

»Inquilinatos«, ein Projekt der Nationalen Universität von Medellín, setzt sich für die Anerkennung der informellen Mietunterkünfte als eine legitime Form kollektiven Wohnens ein, während das Projekt »Memorias del Agua« des Museums von Antioquia Autowäscher auf Grundlage von langjährigen Erfahrungen in der Vermittlung zwischen dem informellen Sektor und den Behörden unterstützt. Bei diesen beiden Projektreihen von POLIS, die in den jeweiligen Räumen des Museums gezeigt werden, handelt es sich um verifizierbare Aktivitäten, die über bloße Rhetorik sowie die unmittelbare Zeit und den unmittelbaren Raum hinausgehen; es sind Übungen des langen Atems und der organischen Räumlichkeit.

Kunstmuseen müssen sich somit eingestehen, dass in der zeitgenössischen Kunst ein weniger restriktives Kulturverständnis propagiert wird, welches die Grenzen der Kunst innerhalb des Symbolischen auflöst. Schließlich bewegt sich die Aufgabe der Institution immer auf halbem Wege zwischen Theorie und Wirklichkeit. Diese Projekte sind für POLIS und das Museum als Institution von Belang, weil sie die Orte ihrer Entstehung, ihre Ziele und Handlungen in die symbolische Ordnung einfügen. Ihre konkreten Errungenschaften ergeben sich aus dieser Tatsache und aus ihrer Verwurzelung in einer aktiven, instituierenden und aufständischen Mikropolitik, wie es Suely Rolnik formulieren würde.

Die Herausforderung, dies auch richtig zu machen, führt zu manch bittersüßen Beobachtungen bezüglich der intensiven Erfahrung des Eintauchens in die Stadt auf der Suche nach Spuren ihres politischen Wiederaufbaus. Wenn die Aktivitäten von lokalen Gemeinschaften, deren Mitglieder durch symbolische Werte miteinander verbunden sind, zu Ausstellungsmaterial werden, muss das Museum ein Maß an Respekt finden, das seiner Selbstdefinition entspricht und gleichzeitig die museologischen Prinzipien respektiert. Ehrlichkeit in der Anerkennung seiner Grenzen (Garcés 2016) muss eine selbstverständliche Voraussetzung sein, wenn es darum geht, die Stimmen der Gäste in der Museumshalle nicht zu verdrängen. Außerdem ergibt sich durch die starke Verflechtung der eingebetteten sozialen Themen, des Museums und der teil-



nehmenden Projekte eine heikle Fragestellung, die größere Beachtung verdient. Dabei geht es um einen Konsens über die Methodik,<sup>11</sup> mit der die Ideen und Aktionen der einzelnen Parteien in das Ausstellungsformat eingebracht werden können, ohne sich den damit verbundenen entscheidenden ethischen Fragen zu entziehen.

Ethik entsteht ja schließlich immer auf individueller Ebene. Dennoch kann sich ihre Ausstrahlungskraft auf die Institutionen ausdehnen und ihnen so als Begründung dafür dienen, sich auf ihre ursprüngliche Verantwortung für Gerechtigkeit zu besinnen. Der primäre Begriff des Volkes, unter dem heute zumeist Bürgerinnen und Bürger verstanden werden, ist Ausdruck der sozialen Natur unserer Spezies und unseres natürlichen Bedürfnisses nach einem gemeinsamen Leben. Die Pandemie, um die wir nicht herumkommen und die den ganzen Planeten auf einmal aufzuwecken scheint, bringt dies auf krude Art und Weise zum Ausdruck. Doch trotz der vielen anderen Bedürfnisse, die durch diese moderne Pest erweckt werden, wirft sie auch ein Licht auf die unbestreitbaren Fortschritte der nationalen Anstrengungen Kolumbiens bei der Überwindung der Krankheit des bewaffneten Konflikts. Nicht umsonst stechen heute jene Beispiele, die sich selbst im Angesicht des Bürgerkriegs langsam zu entwickeln vermochten, als Bewegungen in die richtige Richtung heraus – hin zu mehr horizontalen Beziehungen zwischen uns allen, wie sie sich in den wichtigen Gesten der Wiedernäherung zwischen Museum und Gesellschaft widerspiegeln.

### *Literatur*

- Anderson, Benedict (2016). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (7. Aufl., Übersetzung Eduardo Suarez). Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.
- Garcés, Marina (18. November 2016). »La Fuerza del Hambre. La radical naturaleza del compromiso cultural« (Tonmitschnitt des Vortrags). CIMAM Annual Conference 2016 »The museum and its responsibilities«, Barcelona, Spanien.

---

<sup>11</sup> Carlos Betancourt, Architekt und Ausstellungsdesigner, hat gemeinsam mit dem Kuratorenteam von POLIS eine solche Methodik entwickelt.

Rolnik, Suely (23. März 2018). Von der Autorin zur Verfügung gestellter Text der Präsentation »Beyond the colonial-capitalist unconscious. Suggestions for Combating the Pimping of Life«. Master Class im Rahmen der Brasilien-Woche der Harvard University unter dem Titel »Tropicalia: movements in society«, Cambridge, Massachusetts, Vereinigte Staaten.

### *ANHANG: Kurze Zusammenfassung der Inhalte der POLIS-Projekte*

#### *DREI internationale städtebaulich-architektonische Projekte:*

- Die Beiträge »Luchtsingel«, Rotterdam, »House of Homeless«, New York und »The Naked Museum«, Medellín, der Architekten Kristian Koreman und Elma von Boxel (ZUS, Zones Urbaines Sensibles);
- »Projekt Row Houses« über die Selbstbefähigung afroamerikanischer Stadtviertel in Houston, USA, seit 25 Jahren gefördert durch künstlerische, kulturelle und wirtschaftliche Aktivitäten unter der Leitung des Künstlers Rick Lowe;
- »Jardin Miriam Arte Clube«, JAMAC, São Paulo, Brasilien, Gemeinschaftszentrum für städtische Interventionen, Siebdruck, Video und Literaturcafés, seit über zehn Jahren geleitet von Monica Nador.

#### *FÜNF kolumbianische Projekte aus Medellín:*

- zwei gemeinschaftlich-institutionelle Projekte: »Memorias del Agua« des Museums von Antioquia und »Inquilinatos« der Nationalen Universität von Medellín, welches die Legalisierung und Verbesserung dieser Art von Wohnraum rechtlich unterstützt.
- Zwei Gemeinschaftsprojekte von Künstlerkollektiven: die »Corporación Nuestra Gente«, die seit 40 Jahren lokale Führungspersonlichkeiten ausbildet, und »Agroarte«, das seit 20 Jahren Kindern und Jugendlichen Obdach und einen Raum für Kreativität und die Anprangerung von Gewalt in der Nachbarschaft bietet.

- »Las Huerteras de Oriente«: ein Projekt von Frauen, die vor mehr als einem Jahrzehnt aus ihrer Heimat vertrieben wurden und denen die Landwirtschaft als Mittel zur Identifikation zwischen Gleichaltrigen und zur Stärkung der Selbstversorgung dient.

*FÜNFZEHN Kunstwerke:*

- vier Fotografien von Medellín der Künstlerin und Fotojournalistin Luz Elena Castro;
- ein Gemälde des unermüdlichen kolumbianischen Malers Fredy Serna, der für seine Bilder von Medellín bekannt ist;
- eine Keramikinstallation des kolumbianischen Künstlers Juan David Henao über die untrennbare Verbindung zwischen Land und Stadt, Saat und Kultur, Land und Gebäude;
- eine Installation des kolumbianischen Künstlers und Architekten Juan Ricardo Mejía, bestehend aus Fotografien und einem Modell, auf das die Schatten der chaotischen Morphologie eines informellen Stadtviertels projiziert werden;
- eine mehrkanalige Videoinstallation der kolumbianischen Künstlerin Clemencia Echeverri: eine kraftvolle Metapher für die Spannungen zwischen der Unsichtbarkeit der Landschaft und der Stadt, die sich im Allgemeinen der Auswirkungen städtischer Entscheidungen auf den ländlichen Raum nicht bewusst ist;
- sechs typografische Karten des schweizerisch-französischen Designers Rudi Bauer mit Namen und Begriffen, die die sensible Situation in zwei Stadtvierteln von Medellín beschreiben;
- eine Klanginstallation des kolumbianischen Künstlers Carlos Uribe, die den Stolz der Einwohner von Medellín auf ihre Stadt widerspiegelt und gleichzeitig ironisch auf die Korruption der Behörden anspielt.

*José Eduardo Ferreira Santos und  
Vilma Soares Ferreira Santos*

## Die Zukunft der Museen, Häuser, Dächer

Aus dem Englischen von Dennis Gerstenberger

Sich um das Gedächtnis der Welt kümmern heißt, jeder Bevölkerungsgruppe Aufmerksamkeit zu schenken. Das bedeutet, die affektiven, dialogischen und relationalen Aspekte zu betrachten, die sich in den Museen der Welt manifestieren. Das Kulturprojekt *Acervo da Laje*<sup>1</sup> – von uns als Heim, Museum und Bildungsstätte konzipiert – versucht, den Zugang zum Gedächtnis der Gemeinschaft zu demokratisieren, die in dem Randbezirk wohnt, wo sich das Museum befindet. Das Ziel ist zudem, gemeinsam Sammlungen, Erfahrungen und Erlebnisse, sowohl innerhalb als auch außerhalb seiner unmittelbaren Umgebung, zu initiieren. Unsere politische und kulturelle Absicht ist, uns als Räume des Widerstands gegen die wiederkehrende Auslöschung und Invisibilisierung zu organisieren, die uns historisch als verletzte Bevölkerungsgruppe widerfahren ist. Dazu trennen wir die museale Erfahrung nicht von ihrem affektiven Aspekt, d.h. wir müssen uns in den Sammlungen als Menschen sehen und erkennen, die an der Geschichte mitwirken.

Unsere Geschichte beginnt in einem Haus, einem Ort, der mit unseren frühesten Erfahrungen, mit Erinnerungen und Artefakten verknüpft ist. Wir wissen, dass die häusliche Erfahrung Grundlage unserer Existenz ist und zudem eine intime Beziehung zu den Werken ermöglicht, deren Kuratierung kontinuierlich, kollektiv und dynamisch ist.

---

<sup>1</sup> Etwa: Dachsammlung. Das portugiesische Wort *laje* bezeichnet das Flachdach eines bereits bewohnten, aber nicht fertig gebauten Hauses. Es ist die rohe Betondecke, auf der später eine weitere Etage aufgebaut werden kann. Dieses unfertige Dach wird von vielen Bewohnern mitgenutzt. [Anm. d. Ü.]



*Aktivitäten des Acervo da Laje, Salvador, Brasilien.*

COURTESY ACERVO DA LAJE

Das Kulturzentrum *Acervo da Laje* ging 2010 aus einer Forschungsarbeit über die unsichtbare Kunst lokaler Schönheitspflegerinnen hervor und gilt als das erste Museum am Stadtrand von Salvador, in der Nähe von São João do Cabrito, dem Eisenbahnviertel. Es entstand auf der Basis meiner Doktorarbeit über die öffentliche Gesundheit und die Auswirkungen von Tötungsdelikten unter Jugendlichen in den Randgebieten der Stadt, in der festgestellt wurde, dass die fehlende Erinnerungsarbeit das Leben und die Zukunftsaussichten der lokalen Jugend beeinträchtigt.

Derzeit besteht *Acervo da Laje* aus zwei Häusern. In Haus 1 befindet sich die Dauerausstellung mit historischen Werken und Artefakten aus dem Stadtviertel. In Haus 2 haben wir neben temporären und permanenten Ausstellungen ausreichend Platz für verschiedene Aktivitäten und Workshops. Wir haben das Museum als einen Ort der Bildung konzipiert, ganz im Sinne von Begegnung, Offenbarung und Dialog unter Gleichrangigen. Das Museum schult das Auge, die Sensibilität und unsere Wahrnehmung der Welt.

Für uns muss die Zukunft der Museen demokratischer, affektiver, relationaler und dialogorientierter sein, sowohl, was die physischen Werke anbelangt, als auch im Hinblick auf die neuen Technologien, die es uns erlauben, ohne Barrieren oder Grenzen die mnemonische und intergenerationelle Funktion zu erfahren, die diese Räume in sich tragen. Wir glauben, dass diese Zukunft auch partizipativer sein muss, in der Kinder und ihre Familien in ihren eigenen Stadtvierteln Zugang zu Kunst und Bildung haben. Es ist wichtig, dass Museen in Zukunft neue Räume in den Städten einnehmen, um immer näher an die Bevölkerung heranzukommen und so ihren gewissermaßen elitären Charakter abstreifen. Im *Acervo da Laje* stellen wir uns dieser Herausforderung und bestehen darauf, dass Museen ästhetische und territoriale Verschiebungen bewirken müssen, die zu Umwälzungen zwischen den urbanen Zentren mit ihren großen Sammlungen und den Peripherien mit ihren lokalen Sammlungen führen.

Vielleicht symbolisiert das *Acervo da Laje* für uns, wie so viele andere museale Erfahrungen in den Randbezirken, eine besondere Kraft und

ermöglicht oder provoziert ein Nachdenken über diese Verschiebungen und die Notwendigkeit neuer Räume in unserer heutigen Zeit, in welcher das Haus als musealer Raum aufzufassen ist, der das Leben in all seinen Dimensionen in sich fasst.

Wir wollen Museen, die mehr im Dialog stehen und Hüter des Gedächtnisses der Welt sind, ohne die Vielfalt der Bevölkerungsgruppen, ihrer ästhetischen Hervorbringungen und ihrer Lebensweisen zu vernachlässigen. Wir wollen auch, dass lokale Sammlungen wertgeschätzt und besucht werden und mit anderen Museen koexistieren können. Dieser Text ist also aus einigen Erfahrungen hervorgegangen, die wir gemacht haben. Er ist eine Form des Dialogs.

#### DAS HAUS UND DIE ROHE BETONDECKE

Seit der Gründung von Acervo da Laje beschäftigen wir uns mit der Aufgabe, das Haus als Ort der Kulturproduktion und als Möglichkeit zu verstehen, neue Wege für die Begegnung zwischen den Menschen und den in den Vororten entstehenden Erinnerungen zu finden. Selbst an Orten, die sozial vernachlässigt sind, gibt es einen Reichtum und eine Vielfalt von Handlungen und Entwicklungen, die darauf hinweisen, dass Erinnerungen von Menschen und Territorien zwar existieren, aber oft unsichtbar bleiben, weil es keine institutionellen Räume gibt, die sich ihnen widmen. Diese Räume befinden sich in der Regel in den Zentren großer Städte und bilden Sammlungen, die keinen Bezug zu den lokalen Wirklichkeiten haben.

So wurde im Kontext der Diskussion darüber, was als Museum betrachtet werden kann, das Haus oder das Dach – ein sehr emblematischer Raum in den brasilianischen Peripherien – als möglicher Ort ausgewählt, um – in Erweiterung der bereits bestehenden sozialen Aspekte der Institution Museum – zu einem Raum des Austauschs ästhetischer, künstlerischer und mnemotechnischer Ideen zu werden. Dieses Projekt entpuppt sich als Beginn einer sich vertiefenden Beziehung und ermöglicht eine erste Begegnung zwischen der Bevölkerung der Peripherie mit einem Museum, in dem diese Menschen sich selbst erkennen und



Gefühle der Zugehörigkeit entwickeln können. Damit dies geschieht, liegen die Bauten, die wir nutzen, nicht in den großen Zentren, sondern sind unsere eigenen Häuser und Dächer – es sind familiäre Räume und werden als Erbe verstanden, das von vielen Generationen in den Vororten erbaut wurde.

Im Zustand sozialer Verwundbarkeit werden Bevölkerungsgruppen vom Recht auf Erinnerung und dem Zugang zur Kunst getrennt. Angesichts der oft kargen Realität und eines Lebens in Entbehnung, können Museen zu neuen Darstellungen der Realität anregen. Damit begünstigen sie andere Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Leben und können die Auswirkungen von Gewalt und andere Formen der Benachteiligung und Verletzbarkeit minimieren.

Wir glauben, dass das Acervo da Laje, da es sich in einem Randbezirk befindet, eine Art ästhetischer Verschiebung innerhalb der Stadt, innerhalb Brasiliens und der Welt bewirkt, da es dazu beiträgt, vorhandene Vorurteile zu durchbrechen, die die Vorstädte immer mit Gewalt und Unzugänglichkeit assoziieren. Der Grund dafür ist in der Tatsache zu finden, dass die Menschen Neues lernen und ihre Art und Weise, wie sie in Zeiten von Hass und fake news Antagonismen begreifen, umstrukturieren.

Das Vorhandensein einer gemeinsam aufgebauten Sammlung oder eines Museums in einem Randbezirk, wo die Geschichte seiner Bevölkerung erzählt wird, betont das Leben an diesem Ort, aber auch die schöpferische Kraft, das Zugehörigkeitsgefühl und die Qualität der Handlungen, die es hervorbringt, da das Museum eine Art Spiegel ist, in dem die Menschen sich selbst als Schöpfer und Teilnehmer ihres Lebens sehen und wahrnehmen können. Das Eisenbahnviertel von Salvador ist seit den 1960er und 1980er Jahren dafür bekannt, soziale Bewegungen zur Aneignung von Grundrechten wie Bildung, Elektrizität, sanitäre Grundversorgung, Gesundheit und Zugang zu Kultur zu fördern. Das Kulturprojekt wurde an jenem Ort geboren, wo wir schon früh lernten, dass wir eine eigene Geschichte haben, dass wir einen Quilombo mit dem Namen Urubu hatten, der von einer schwarzen Frau, Zeferina, im Wald des São-Bartolomeu-Parks angeführt wurde; dass



wir holländische Invasionen hatten; dass wir gegen die Diktatur kämpften und uns weiter organisierten, damit wir nicht stigmatisiert wurden. In diesem Sinne ist zu verstehen, dass die Erinnerung in der Peripherie auch durch das Territorium und die Menschen gemacht wird. Wenn sie durch die Straßen gehen, um die beiden Häuser des Acervo da Laje kennen zu lernen, erleben die Menschen, dass die Museumserfahrung als Relation zu verstehen ist, zum Beispiel dann, wenn die Besucher Trinkwasser kaufen, in der Nachbarschaft zu Mittag essen, die Menschen kennen lernen, mit dem Boot fahren, einen Zug nehmen. Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen Prozess des affektiven Eintauchens, bei dem die Häuser und Dächer zu Räumen der Begegnung und Wiederbegegnung mit zuvor unsichtbaren Geschichten werden und eine neue Sichtweise auf die vielen Erinnerungen ermöglichen, die in den verschiedenen Vierteln innerhalb derselben Stadt lebendig sind. Der Ortswechsel provoziert auch das Phänomen des Suchens, des Pilgerns durch unsichtbare Geschichten. In unserem Fall die Geschichten der Künstler der Peripherie und die materiellen Aspekte dieser Gebiete, die versuchen, das Mosaik unseres so zerstreuten und diffusen, aber präsenten Gedächtnisses wiederherzustellen.

Mit unserem Projekt haben wir zuvor undenkbbare Wechselwirkungen zwischen Zentrum und Peripherie erzeugt, was die lokale Wirtschaft fördert, die Zusammenarbeit zwischen lokalen Künstlern und Künstlern aus anderen Gebieten ermöglicht, Brücken baut für den Austausch von Techniken, künstlerischen Prozessen, kuratorischen Tätigkeiten, Schenkungen von Werken, Kunst-Projekte bekannt macht und diese bisher stigmatisierten Gebiete mit innovativen und kreativen Erfahrungen verbindet und damit nationale Anerkennung hervorruft. Dies wird deutlich durch die Verleihung des Preises »Brasil Criativo« in der Kategorie »Patrimônio e Artes/Quero Museu Vivo« an das Acervo da Laje im Jahr 2019, das sich gegen andere Projekte von Museen in Rio de Janeiro und Porto Alegre durchsetzen konnte.

Seit dem Brand des Nationalmuseums am 2. September 2018 stellen wir einen Anstieg der Besuchszahlen und des Interesses am Acervo da Laje fest. Das Feuer brachte die Gesellschaft in Aufruhr und zeitigte ein



*Aktivitäten des Acervo da Laje, Salvador, Brasilien.*

COURTESY ACERVO DA LAJE

größeres Verständnis für die Bedeutung von Räumen der Erinnerung, Kultur und Bildung.

Angesichts dieser beispiellosen Tragödie für die Museumslandschaft der Welt begannen auch andere Einrichtungen, als Teil dieses Mosaiks verlorener Erinnerung, die sich nun in seinen Fragmenten wiederfindet und zu dem die Bevölkerung Zugang haben möchte, wahrgenommen zu werden.

Das Haus und sein offenes Dach als Orte der Kultur und der Erinnerung zu verstehen, stellt schon immer eine Provokation dar und ist ein Versuch, den Menschen ihre Geschichten näher zu bringen. Dies rührt auch von der Erkenntnis her, dass viele Gebäude am Stadtrand, sowohl heute als auch früher, schon immer Orte waren, an denen man alte Fotoabzüge, Gemälde, Altäre mit Heiligenfiguren sowie Skulpturen von oft anonymen Künstlern betrachten konnte, die in Häusern und Bars aufgestellt waren. So auch eine Skulptur von Adilson Baiano Paciência, die sich in einer Bar im Stadtviertel Plataforma befand und nach dem

Tod des Eigentümers weggeworfen wurde, aber schon bald nach dem Auffinden Anlass zu einer der wichtigsten Ausstellungen des Acervo da Laje gab. Mit ihrer Hilfe konnten einige Dutzend Holzskulpturen dieses bedeutenden Künstlers zusammengetragen und seine Geschichte zu Tage gefördert werden, was zu einem Nachdenken über die Bedeutung von Kunstwerken in der Peripherie und ihre erzieherische Funktion, die Bildung eines Bewusstseins der Liebe zum Schönen und zur Kunst Anstoß gab. Der Ortswechsel dieses Werkes von einem Haus in den Müll und von dort in den Acervo da Laje brachte die Existenz eines Künstlers und von Werken ans Licht, die sonst in der brasilianischen Kunst und für die lokale Gemeinschaft unsichtbar geblieben wären.

In ähnlicher Weise können Haus und Dach als Museumsraum gedacht werden, wenn sie das Materielle der Kunst und Erinnerung sowohl in ihrer Struktur als auch in ihrem Inneren in sich tragen. So haben wir zum Beispiel für den Bau des Hauses 2 von Acervo da Laje auf Anregung der Architekten Federico Calabrese und Ana Carolina Bierrenbach Fliesen und Porzellan aus verschiedenen Teilen Brasiliens und der Welt gesammelt, aus den unterschiedlichsten Zeiten, und wir erhielten auch viele Stücke von Künstlern geschenkt, wie zum Beispiel von dem in Bahia lebenden Argentinier Reinaldo Eckenberger (Buenos Aires, 1938 – Salvador, 2017); von Prentice Carvalho, einem achtzigjährigen Fliesenkünstler, der in Ribeira, Salvador, lebt; und vom Künstler für religiöse Kunst Claudio Pastro (São Paulo, 1948 – São Paulo, 2016). Diese Stücke begannen, die Theken, den Eingang und die Innentreppe zu verzieren, und wurden Teil dessen, wie die Werke und ihre Interaktion mit uns und mit denen, die uns besuchen, sichtbar werden. Um die Treppe in ein Kunstwerk zu verwandeln, wurde ein Workshop mit der Künstlerin Zaca Oliveira und Jugendlichen aus verschiedenen Vierteln am Stadtrand von Salvador realisiert.

Das Sammeln von Fliesen und Porzellan geschah oft während der Gezeitenbewegung an den Stränden der Vororte und in Ribeira, wo wir Tausende von Stücken fanden, die zunächst als Müll betrachtet wurden und heute ein wichtiger Teil vom Acervo da Laje sind, da das Meer, das uns umgibt, auch ein Akteur der Erinnerung der Gemeinschaften ist, in

einer affektiven Beziehung, die unsere Geschichte und die unserer Vorfahren erzählt.

## NEUE ARTEN DER INTERAKTION UND NEUERFINDUNG

In Zeiten unerwarteter Veränderungen sehen wir die Zukunft der Museen als eine große Herausforderung. Wenn wir sie als große, unveränderliche Strukturen betrachten, müssen wir uns mit dem Mangel an Besuchern und Dialogen auseinandersetzen. Eine der Formen der Interaktion, die wir im Acervo da Laje durchführen, ist die Veröffentlichung von Aktivitäten und Besuchen durch Fotos und Videos in sozialen Netzwerken. Wir veröffentlichen regelmäßige Aufzeichnungen von Besuchern über Werke und Videos von musikalischen Aufführungen, die in den Räumen stattgefunden haben, und informieren darüber hinaus über unsere interne Arbeit, die wir durch die Katalogisierung von Werken und den Aufbau neuer Sammlungen leisten. Die Dynamik des Lebens geht weiter, und es ist interessant zu sehen, dass von jedem Post etwas in die ästhetische und affektive Erfahrung der Menschen aufgenommen wird. Sie sind gerührt, die Werke (noch einmal) zu sehen, weil dies Teil ihrer affektiven Beziehung zum Raum und seinen Bewohnern ist. In diesem Sinne erweckt jeder Post die gemachte Erfahrung neu, demokratisiert die Sammlung, bringt neue Perspektiven auf die Materialität und die Bedeutung des Verweilens in schnelllebigen und diffusen Zeiten.

Diese Anpassung an eine zuvor undenkbbare Zukunft bringt die Herausforderung einer zunehmend dezentralisierten kuratorischen Arbeit mit sich, die auf andere Weise mit der Öffentlichkeit interagiert. Ein Foto kann Erzählungen aufgreifen, den gelebten Erfahrungen einen Sinn geben, die aber durch Momente sozialer Isolation, wie wir sie im Jahr 2020 erlebt haben, unterbrochen wurden. Mit anderen Worten, wir nehmen die Funktion des Gedächtnisses als einen Blick auf den Horizont wahr, und in diesem Sinne weist der Verbleib von Museen in Zeiten der Instabilität auf die Notwendigkeit hin, dass Kunst, Geschichte und Gedächtnis der Furcht vor der Vergänglichkeit entgegentreten müssen.



*Aktivitäten des Acervo da Laje, Salvador, Brasilien.*

COURTESY ACERVO DA LAJE

Was uns bezüglich unserer gegenwärtigen Erinnerungsarbeit enorm beunruhigt, sind die vielen Versuche, aufgrund von Vorurteilen gegen Minderheiten und gegen kulturelle Vielfalt, Stimmen und Ausdrucksweisen zum Schweigen zu bringen oder auszulöschen. Wir haben systematisch diesen kontinuierlichen Angriff auf Kultur und Kunst einer rechtsextremen Regierung erlebt, die auf Hegemonie abzielt, kulturelle Praktiken unterdrückt und keinerlei Achtung vor der Meinungsfreiheit empfindet. Darüber hinaus sehen wir, dass die Anreize für historische Minderheiten, kulturelle Erfolge erzielen zu wollen, beständig verringert werden; stattdessen geht es um eine Machtdemonstration, die kreative Prozesse, die in Zeiten des Autoritarismus Symbole des Widerstands waren, bewusst ignoriert.

Um in dieser komplexen Zeit bestehen zu können, haben wir neben dem Austausch mit den sozialen Bewegungen mehrerer Gruppen, mit lokalen und ausländischen Universitäten, der Staatsanwaltschaft und Künstlerkollektiven aus den Vorstädten auch einen stärkeren Kontakt

mit öffentlichen Institutionen gesucht, die für Diversität, das Recht auf die Stadt und auf Erinnerung eintreten. Teil dieser offensiven Bewegung sind respektvolle und gleichberechtigte Partnerschaften mit Institutionen, die Unterdrückung und Neokolonialismus ablehnen.

In den Außenbezirken Salvadors hat es schon immer dynamische kulturelle Bewegungen gegeben. Mit oder ohne Ressourcen haben wir unsere Aktionen durchgeführt, und in dieser Zeit wurden wir durch ein ausgedehntes Netzwerk der Zusammenarbeit unterstützt.

Museen müssen über Kreativität und die Fähigkeit verfügen, sich selbst neu zu erfinden. Wir sind der Meinung, dass Museen flexibler und dynamischer werden müssen, um effektiver zu arbeiten. Wenn Menschen zum Acervo da Laje kommen, wollen sie zum Beispiel einen Pflanzensetzling oder Samen mitnehmen. Was in einem traditionellen Museum vielleicht undenkbar ist, ist hier möglich, stellt Verbindungen her und schafft Erinnerungen, die zu einem Habitus der Achtsamkeit führen. Man könnte sogar sagen, dass die Menschen beginnen, aus dieser Begegnung neue Sammlungen aufzubauen.

Eine der vielleicht größten Herausforderungen für Museen in der Zukunft ist ihre Nachhaltigkeit, d.h. wie sie in unvorhersehbaren und unvermeidbaren Situationen bestehen können, wie beispielsweise der Pandemie, den durch sie verursachten Todesfällen, der Erfahrung der Trauer, der Unmöglichkeit des Reisens, dem Zusammenbruch der Wirtschaft und anderen Faktoren. In dieser neuen Realität haben wir die Hoffnung, dass neue Formen der Solidarität und des Einfühlungsvermögens entstehen, vor allem weil angesichts der bereits bestehenden Schwierigkeiten Museen und Projekte in den Randbezirken Unterstützung benötigen, um ihre Aktivitäten fortzusetzen.

Wie ist das zu erreichen? Sicherlich nicht ohne die Hilfe der Gesellschaft, der Gemeinschaften, durch Allianzen mit bereits etablierten Museen und möglicherweise auch mit einer durch Partnerschaften geschlossenen Finanzierung, die eine schrittweise Wiederaufnahme des Betriebs ermöglichen. Ob dies tatsächlich geschehen wird, wissen wir nicht, aber es ist unsere Hoffnung.

## STÄDTE UND VIELFALT

Museen befinden sich in den Städten. In unserem Fall am Rande einer großen Stadt, in Salvador. Angesichts der sozialen Ungleichheiten und eines historischen Szenarios der Ausgrenzung haben wir einen ständigen Dialog über Fragen des Rechts auf Stadt und auf Erinnerung gesucht. Dazu gehören das Nachdenken, die Diskussion und das Unterbreiten von Vorschlägen auf der Grundlage der Veränderungen, die vor allem bei Gentrifizierungsprozessen auftreten. Diesen Diskussionen Raum zu geben, ist eine Möglichkeit, das Leben und die Formen des Zusammenlebens in der Gesellschaft zu stärken.

Da von Seiten von Minderheiten gegenwärtig ein großer Bedarf daran besteht, Sichtbarkeit zu erlangen, wird Museen eine wichtige Funktion bei der Demokratisierung der Erzählformen und bei der Auseinandersetzung mit einer sich zunehmend diversifizierenden Gesellschaft zukommen. Damit das geschehen kann, ist es notwendig, sich gegenseitig zuzuhören und darauf zu achten, wer solche Aktionen entwickelt und wie diese Sichtbarkeit hergestellt wird.

Die Forderung nach einer Vielfalt der Erzählungen verweist auf die Frage der Unsichtbarkeit und der Auslöschung, einer historischen Tatsache, gegen die wir aufbegehren. Daher müssen sich die Museen sowohl bei der Diversifizierung als auch bei der Demokratisierung ihrer Sammlungen gegen diese Auslöschung wenden und feministische und Schwarze Narrative fördern. Diversität wird oftmals nicht respektiert, und es ist notwendig, denjenigen eine Stimme und Urheberschaft zu ermöglichen, die dazu berechtigt sind. Wann immer wir können, organisieren wir Diskussionsrunden auf dem Dach, beispielsweise unter dem Thema »Feministische Sichtweisen«, »Schwarze Erzählungen: Sichtbarkeit schwarzer Frauen in der Kunstszene Bahias«, »Körperliches Manifest«, »Zähle meine Kunst«, »Die Kunst in der Peripherie Salvadors«, u.a., in Zusammenarbeit mit Fabrício Cumming und Menschen, die ihren Werdegang und ihre künstlerischen Prozesse teilen möchten.



## DAS MUSEUM GEHÖRT UNS, ALSO UMARMEN WIR ES

Wir hoffen, dass in Zukunft kulturelle Einrichtungen besser mit den Bewohnern und Künstlern beim Aufbau ihrer Sammlungen zusammenarbeiten, denn so werden sie in stärkerem Maß zu kollektiven und vielfältigen Orten, an denen man den lokalen Stimmen Ausdruck verleihen und ihnen zuhören kann. Dies beruht auf einer affektiven Beziehung zwischen den Menschen und ihren Erfahrungen mit den Museen, denen sie nahestehen, weil sie sich mit ihnen identifizieren und Teil ihrer Geschichte sein wollen, so dass sie ihnen oftmals Werke und Artefakte schenken, damit diese aufbewahrt werden und der ganzen Gemeinschaft zugänglich sind. Wir retten auch immer wieder Artefakte, die für das lokale Gedächtnis wichtig sind und ausrangiert wurden. Schließlich sind wir immer danach bestrebt, systematisch Werke anzukaufen, die wir für das Gedächtnis der lokalen Künstler als wichtig ansehen, und dies nimmt einen erheblichen Teil unserer Forschungsarbeit ein.

Wir müssen die Distanz zwischen der Gesellschaft und den Museen aufbrechen, indem wir den Menschen ermöglichen, sich in ihnen wiederzuerkennen, sich vorbehaltlos für sie zu interessieren und sich mit ihnen verbunden zu fühlen. Vielleicht ist eine der wichtigsten Erfahrungen derjenigen, die ein Museum besuchen, die, dass sie sagen »es gehört uns« und »es gehört auch mir«. Das Gefühl der Zugehörigkeit entwickelt sich aus der Begegnung und der affektiven Erfahrung, die sich ereignen kann, wenn uns etwas überrascht und sich uns offenbart, woraus der Wunsch erwächst, diese Erfahrung zu teilen und Teil dieser Geschichte und der dort erzählten Erinnerungen zu werden. Dieses Gefühl zu entwickeln, kann manchmal schwierig sein. Wir sehen jedoch Menschen, die sich in der Gesellschaft für Museen und andere kulturelle Einrichtungen engagiert haben, weil sie ihre Bedeutung als Räume für Forschung und Wissensproduktion verstanden haben.

Im Acervo da Laje erlebten wir einige wichtige Momente, in denen die Menschen sich selbst erkannten und begannen, Teil dieser Erfahrung zu werden: die erste öffentliche Ausstellung im Jahr 2011, die in einem alten Haus in Novos Alagados stattfand; die 3. Biennale von Bahia und die 31. Biennale von São Paulo, beide im Jahr 2014; die Ausgaben des





*Aktivitäten des Acervo da Laje, Salvador, Brasilien.*

COURTESY ACERVO DA LAJE

Projekts Ocupa Lajes in den Jahren 2016 und 2018, die in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Leandro Souza vorbereitet wurden, sowie verschiedene Workshops, Gespräche auf dem Dach, Führungen, musikalische Präsentationen und andere Treffen und Projekte.

Unsere Erfahrungen mit dem Acervo Laje führen uns dazu, zwei Aspekte für die Arbeit im Museum besonders hervorheben: 1) vor allem Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit zu geben, sich mit dem Raum und den Werken auseinanderzusetzen, und 2) Aktivitäten zu fördern, die der Vielfalt der Erwartungen, Wünsche und künstlerischen Sprachen Rechnung tragen. Der erste Aspekt ist der wichtigere Punkt: Wenn Kinder und Jugendliche lernen, Museen zu besuchen und mit ihnen in Dialog zu treten, wird es Menschen geben, die unserer Arbeit Kontinuität verleihen, vor allem, wenn sie ihre Bildung innerhalb des Museumsraums erfahren haben. Deshalb organisieren wir in den Räumlichkeiten des Acervo da Laje Kurse, in denen die Schülerinnen und Schüler sowohl Zugang zu Werken der Sammlung als auch zu

Neuerwerbungen haben. Sie treffen sich darüber hinaus mit Menschen aus der ganzen Welt, wobei sie die Vorstellung hinter sich lassen, dass ihre Vororte, wie oft behauptet wird, Ghettos seien. In den Vororten verwurzelt, entwickeln sie Horizonte, die weit darüber hinaus reichen. Der zweite Aspekt betrifft die Vielfalt der durchgeführten Aktivitäten, die sich an der Kategorie der Entdeckung und Erweiterung der Erwartungen der beteiligten Personen orientieren müssen und niemals ihre Auseinandersetzung mit den Werken, der Erinnerung und mit den Künstlern, die ihre Techniken und Ideen an neue Generationen weitergeben können, schmälern dürfen.

Wenn das Museum die Menschen willkommen heißt, besteht die große Möglichkeit, dass auch sie das Museum willkommen heißen werden. Auch Museen werden von Menschen gemacht, von Fachleuten, die diese Erfahrung möglich machen. Die vielleicht größte Herausforderung besteht darin, die Vielfalt, die Poetik und das Leben jedes Museums, jedes Hauses, jedes Dachs zu respektieren.

*Christine Litz*

## Das Museum der Zukunft. Vom Esszimmer zur Küche.

Das Museum als öffentliche Einrichtung ist zwar eine relativ junge Erfindung, beruht aber auf dem Selbstverständnis, auf eine nicht endliche Zukunft ausgerichtet zu sein. Gleichzeitig ist die Institution Museum selbst eine sich ständig verändernde Organisation, die sich immer wieder neu erfinden muss, um eine sinnvolle und fruchtbare Plattform für die Produktion und Rezeption von Kunst zu bieten und diese in überzeugende und anregende Bezugfelder zu stellen. Die 250-jährige Geschichte der öffentlichen Institution Museum zeigt, dass sie bis heute enorme Veränderungen erlebt hat – von der Wunderkammer und den Studiensammlungen über Sammlungen zum Zwecke der Lehre, die oft mit einer Bibliothek verbunden sind, von einem veralteten, unmodernen Ort, an dem die Geschichte in einer Art Elfenbeinturm bewahrt wird, der nur für Spezialisten und Liebhaber attraktiv ist, bis hin zu dem heute aktuellen, zukunftsweisenden, populären, modischen Veranstaltungsort, der sich an ein breites Publikum richtet.

Die Fähigkeit, sich zu wandeln war schon immer wichtig, ist aber vor allem in unseren dynamischen Zeiten, die im Zeichen von Globalisierung, Dekolonialisierung und Diversität stehen, unzweifelhaft noch wichtiger geworden. Die Anerkennung dieser Rahmenbedingungen bringt für die Museen die Notwendigkeit ständiger Reflexion und Selbstüberprüfung. Sie müssen aber nicht nur ethisch, strukturell und organisatorisch nach innen hinsichtlich ihrer Sammlungs- und Ausstellungspolitik agieren, sondern zur selben Zeit immer auch mit existentiellen Infragestellungen von außen rechnen. Denn nicht nur die Kunst geht an ihre Grenzen, verschiebt und überschreitet sie oder stellt gar die Grundlage dieser Grenzen selbst in Frage, auch das Museum muss sich diesen damit verbundenen Erwartungen im Hinblick auf die Ziele und Strukturen stellen und sie sich zu eigen machen. Diese geänderten

Erwartungen spiegeln sich auch in der jüngsten Diskussion des ICOM (International Council of Museums) wider, dass die Definition des Museums angepasst und erweitert werden müsse. Die bislang genannten fünf Hauptaktionsfelder – Sammeln, Konservieren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln von Kunst – sollen ergänzt werden um die Haltungen, mit der dies praktiziert werden sollte, nämlich dezidiert partizipativ, inklusiv, divers und allen offenstehend.<sup>1</sup> Wie sollen also die Museen zukunftsfähig gemacht werden? Was braucht ein Museum der Zukunft?

### »L'AVENIR« WILLKOMMEN HEISSEND

Die Zukunft beschreibt eine abstrakte Zeitspanne, die vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass man sie vorher nicht erlebt haben kann. Wir haben es also mit Unbekanntem zu tun und sind daher auf Spekulationen, Vorahnungen und Vorstellungen angewiesen. Oftmals ist das, was man sich für die Zukunft vorstellt, dramatisch überfrachtet

---

<sup>1</sup> Aktuelle Museumsdefinition des ICOM: »Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforcht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.« <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/147-museumsdefinition.html> [zuletzt aufgerufen am 28.8.2020]. Vorschläge für eine neue Museumsdefinition: »Museen sind der Demokratie förderliche, inklusive und viestimmige Räume für kritischen Dialog über Vergangenheit und Zukunft. Sie erkennen und bearbeiten Konflikte und Herausforderungen der Gegenwart, bewahren die verschiedenen Erinnerungen für zukünftige Generationen und stellen gleiche Rechte und gleichen Zugang zum kulturellen Erbe für alle Menschen sicher. Museen sind nicht gewinnorientiert. Sie arbeiten partizipatorisch und transparent und in aktiver Partnerschaft mit und für unterschiedliche Gemeinschaften, um zu sammeln, zu bewahren, zu erforschen, zu interpretieren, auszustellen und das Verständnis der Welt zu verbessern, mit dem Ziel, zu menschlicher Würde, sozialer Gerechtigkeit, globaler Gleichheit und dem Wohl des Planeten beizutragen.« <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [zuletzt aufgerufen am 28.8.2020, aus dem Englischen von Leonhard Emmerling].

und überzogen und reicht in einem negativen Ausmaß von Katastrophe und Untergang und in einem positiven Ausmaß von idealen Bedingungen bis zum Paradies. Das noch nicht Erreichte ist jedoch ihre geistige Voraussetzung.

Einem solchen Zustand des noch nicht Erreichten kommen die Museen beispielsweise immer dann nahe, wenn sie Kunst tatsächlich produzieren, d.h. beim Künstler in Auftrag geben oder einen Vorschlag vom Künstler für eine bestimmte Ausstellung oder Situation realisieren. Das ist ein Vorgehen, das noch nicht allzu lange praktiziert wird und gefühlt in den letzten beiden Jahrzehnten massiv zugenommen hat. Das hängt mit der Digitalisierung zusammen, die gleichzeitig und unabhängig vom eigenen physischen Standort alles sofort zugänglich macht und nach Neuem giert. Eine solche Neuproduktion stellt ein Museum auf verschiedenen Ebenen vor immense Herausforderungen. Zum einen entspricht grundsätzlich die Infrastruktur eines Museums in keiner Weise einem Atelier, in dem tatsächlich Kunstproduktion stattfindet. Zum anderen ist in einem Museum alles darauf ausgerichtet, die Kunst für eine unendliche Zukunft nach bestem Wissen und Gewissen zu erhalten. Die Restauratoren, die in der Regel mit der Installation befasst sind, werden für die Handhabung der fertigen Kunstobjekte eingesetzt und haben spezifische Regeln, wie sie diese behandeln sollen – von weißen Handschuhen bis hin zur angemessenen Intensität von Licht und Feuchtigkeit. Oftmals wenden sie diese Regeln trotz des Wissens an, damit den Wünschen oder Anforderungen der Kunst / des Künstlers grundlegend zu widersprechen. Denn ihre oberste Leitlinie sind die Standards und Regeln eines Museums. Als Kunsthistoriker, der an der Kunstproduktion beteiligt ist, muss man im Fall der Produktion von Kunst den Blickwinkel und die Beziehung zur Kunst von einem Bewahrer hin zu einem Augenzeugen / Komplizen verändern. Man gewinnt durch die Informationen, die sich im Laufe dieses Prozesses ergeben, einen vollkommen anderen Einblick in das Kunstwerk. Hier stellt sich im Hinblick auf die Zukunftstauglichkeit die wichtige Frage, welche dieser Informationen überhaupt dokumentiert werden bzw. wie sie dokumentiert werden sollen, und welche Ebenen dieses Wissens

zugänglich sind bzw. auf welche Weise sie zugänglich gemacht werden können.

Der entscheidende Punkt, der die Beauftragung eines Kunstwerkes mit dem Konzept von einer (nicht vorhersehbaren) Zukunft verbindet, ist, dass niemand weiß, was am Ende dieses Prozesses genau herauskommt – das gilt für die Künstler wie für die Institution. Eine solche Beauftragung ist ein Joker, eine Carte Blanche, die unweigerlich mit einer grundsätzlichen Offenheit gegenüber Experimenten, Prozessen und Veränderungen sowie mit der Bereitschaft, ein Risiko einzugehen und zu scheitern, verbunden ist. Man kann nicht wissen, was man bekommt. Deswegen unterscheidet der französische Philosoph und Dekonstruktivist Jacques Derrida zwischen einer vorhersehbaren, absehbaren Zukunft und »l'avenir«, d.h. jemand/etwas, der/die kommen wird, dessen/deren Ankunft völlig unerwartet ist: »Im Allgemeinen versuche ich zwischen dem, was man die Zukunft und »l'avenir« [das Kommende] nennt, zu unterscheiden. Die Zukunft ist das, was – morgen, später, im nächsten Jahrhundert – sein wird. Es gibt eine Zukunft, die vorhersehbar, programmiert, geplant, absehbar ist. Aber es gibt eine Zukunft, »l'avenir« (zu kommen), die sich auf jemanden bezieht, der kommt und dessen Ankunft völlig unerwartet ist. Für mich ist das die wirkliche Zukunft. Das, was völlig unvorhersehbar ist. Der andere, der kommt, ohne dass ich seine Ankunft vorhersehen kann. Wenn es also eine wirkliche Zukunft gibt, die über die andere bekannte Zukunft hinausgeht, dann ist sie »l'avenir«, indem sie das Kommen des anderen ist, wenn ich völlig unfähig bin, seine Ankunft vorherzusehen.«<sup>2</sup>

Die Zukunft auf der Grundlage der Unvorhersehbarkeit anzugehen, bedeutet unweigerlich, dass neue und unerwartete Ansprüche oder Bedingungen ein konstitutiver Teil dieser Operation sind. Um das Unvorhersehbare nicht einzuengen und zu bestimmen sowie es zugleich als produktive Kraft zu nutzen, muss es Free Jazz sein, eine geistige

---

<sup>2</sup> Zitat von Jacques Derrida, 2002, Dokumentarfilm von Kirby Dick und Amy Ziering Kofman, <https://www.youtube.com/watch?v=dFdpyLLuexg> [zuletzt aufgerufen am 24.03.2020].

Handlungsfreiheit, und deshalb fühle ich mich ermutigt, diesen Text in der Ich-Form zu verfassen:

### KEINE BEVORMUNDUNG, KEINE VEREINNAHMUNG

Ich stelle mir das Museum der Zukunft als einen Lehrer vor, der bereit ist, über Ideen nachzudenken, und der lernbereit ist. Mit der Fähigkeit ausgestattet, (auch sich selbst) bewusst wahrzunehmen und wach zu reagieren. Das Museum der Zukunft ist ein öffentlicher Ort des Austauschs, der Begegnung, des Lernens, des Verhandeln und besteht darauf, nicht nur gesicherte, populäre Positionen, Gedanken und Ideen zu präsentieren, die einen breiten Anklang finden, sondern auch solche, die marginalisiert, unterdrückt oder anderweitig beiseitegeschoben wurden. Die Kunst wird durch das Museum weder vereinnahmt noch bevormundet.

Wenn ich mir ein Museum der Zukunft vorstelle, imaginiere ich es als eine Küche. Das liegt wahrscheinlich daran, weil ich Museen heute oft als Esszimmer wahrnehme, in dem die Besucher zum Essen eingeladen werden, welches das Museum gekocht, wozu es das Geschirr sorgfältig gedeckt und das beste Silber poliert, die Reihenfolge der Speisen gewählt, das Licht gedimmt und die Sitzordnung gut durchdacht hat. Die Gäste können sich während des Essens an den Gesprächen beteiligen, deren Themen bereits festgelegt sind. Sich eine Küche vorzustellen, stärkt nicht nur die Produktionsseite, sondern dient als Metapher, die die eigentliche Basis von Repräsentation betrifft.

Denn Gäste in einer Küche zu haben, ist etwas ganz anderes als Gäste in ein Esszimmer einzuladen. Die Küche, die ich mir vorstelle, ist öffentlich zugänglich, ohne kommerzielle Interessen, und jeder ist eingeladen, seinen Beitrag zu leisten. Jeder bringt etwas mit, nicht ein komplettes Gericht, sondern Zutaten, Wissen, Fähigkeiten und Geschichten. Manche Dinge kochen, brennen, köcheln. Es gibt eine Menge Dinge, die unter den Teilnehmern zu verhandeln sind, es ist so viel wie möglich ein Rahmen für »l'avenir« – und vielleicht gibt es am Ende etwas zu essen.

Vielleicht auch nicht. Es wird aber ganz sicher Erfahrungen, Begegnungen und Austausch geben.

An dieser Stelle ist es mir besonders wichtig zu betonen, dass die Küchen- und Kochmetapher nicht gleichzusetzen ist mit der Produktion von Kunst. Sie soll nicht beinhalten, dass die Besucher selbst Kunst machen. Die Partizipation bezieht sich allein darauf, dass die Auseinandersetzung und Beschäftigung mit der Kunst Anlass sein kann, miteinander zu agieren, sich auszutauschen, voneinander zu lernen. Es geht darum, welche Rahmenbedingungen und Möglichkeiten für diese Formen der Auseinandersetzung und Aneignung die Institution fördern und ermöglichen soll. Kann (und soll) Partizipation mit Emanzipation verbunden werden? Kann (und soll) Teilnahme zu echter Teilhabe führen?

Was bedeutet es also, sich ein Museum als einen sozialen Ort zu imaginieren, der sowohl möglichst vielen Menschen als auch möglichst verschiedenen Formen von Wissen und Bildung offen steht? Das öffentliche Museum gehört allen und niemandem im Besonderen. Man erwartet, dass es Jung und Alt, Eingeweihte und Nicht-Eingeweihte, Reiche und Arme, Menschen aus der Umgebung und Ausländer aus der Ferne erreicht. Die Grundfrage lautet: Wie kann das Museum der Zukunft diese Potenziale ansprechen, erschließen und nutzen? Wenn man den Begriff des sozialen Ortes ernst nimmt und die radikale Grundlage dieses Ansatzes anerkennt, ist er weder ein pädagogisches Instrument noch eine Marketingstrategie. Er wird die Hierarchien, die Repräsentationen und die Produktion von Wissen verändern. Er wird das Museum in eine Plattform für »l'avenir« verwandeln, die für eine freundliche Übernahme bereit ist. Und vielleicht in einigen Fällen sogar Auswirkungen auf die Kunstproduktion selbst haben.

## EINLADUNG IN DIE KÜCHE

Ausgehend von diesen offenen Überlegungen, die die Einladung in die Küche mit sich bringt, möchte ich mich auf zwei Bereiche konzentrieren und deren Potentiale für das Museum der Zukunft in den Blick neh-





*Robert Morris: See Saw, 1971, im Museum für Neue Kunst während der Ausstellung Make Active Choices. Art and Ecology. How? 17.5.-18.9.2013.*

ABBILDUNG COURTESY: MARC DORADZILLO

men: Erstens die Qualitäten von (körperlichen und geistigen) Begegnungen und zweitens Aktivierung und Teilhabe.

Zum ersten Punkt: Qualitäten von (körperlichen und geistigen) Begegnungen – im Sinne von nicht vertraut, verstanden als das ›Irreguläre‹, als das ›Anormale‹, ›Atypische‹, ›Auffällige‹ und als Argument für ›strittig‹, ›fragwürdig‹, ›unsicher‹, ›offen‹, ›nicht abgesichert‹.

Ein Museumsbesuch impliziert immer auch eine Ansammlung von physischen Körpern. Der Körper wird beim Erleben von Kunst aufgefordert, nicht nur der Träger des Kopfes zu sein, sondern sich im Raum zu positionieren, sich aufzuhalten, sich zu bewegen, physisch zu interagieren. Durch die Kunst wird einem der eigene Körper bewusst gemacht. Nicht nur in den Momenten, wo man sich fragt, wie nah darf man der Kunst kommen, darf man das Kunstwerk betreten, wie darf man sich bewegen? Die Kunstwerke bringen nicht nur die eigene objekthafte

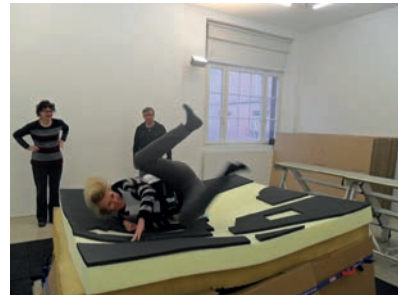
Qualität mit, sondern erzeugen einen physischen Raum, in dem es sich zu orientieren gilt.

Darüber hinaus bringt man ja nicht nur seinen eigenen Körper mit, man trifft beim Museumsbesuch auch auf Körper anderer Besucher. Man nimmt sich körperlich wahr. Wie betrachten die anderen? Wie bewegen sie sich? Wie nehmen sie die Kunst auf? Wie betrachte ich eigentlich, wie bewege ich mich, was macht die Kunst mit mir? Ein Museumsbesuch ist eine Verkörperung im wörtlichen Sinne, und dies kann als das herausragendes (Alleinstellungs-) Merkmal in unserer digitalen Zeit betrachtet werden. Ein Museumsbesuch ist eben neben der bedeutsamen geistigen Beschäftigung und Anregung ebenso essenziell eine körperliche Erfahrung – und ohne die körperliche Erfahrung auch nicht komplett.<sup>3</sup>

Als Sinnbild für die körperliche Erfahrung kann Robert Morris' (1931-2018) interaktive Skulptur *See Saw* (Abb. 1) gesehen werden, die im Museum für Neue Kunst anlässlich der Ausstellung *Make Active Choices. Kunst und Ökologie. Wie tun?* (17.5.-18.9.2013) ausgestellt war und die er 1971 für eine Ausstellung in der Tate Gallery in London gemacht hat. Ausgehend von Morris' Interesse an den Beziehungen zwischen Mensch, Kunst und Umwelt schlug er damals vor, eine erste partizipative Ausstellung zu gestalten. Die Besucher sollten zu aktiv Teilnehmenden statt passiv Zuschauenden werden, die Kunstwerke sollten mit dem ganzen Körper wahrgenommen werden. Sowohl die Kuratoren als auch Morris selbst waren überrascht darüber, wie die Ausstellung von den Besuchenden aufgenommen wurde: Nach fünf Tagen musste sie

---

<sup>3</sup> Dieser Text wurde geschrieben im März 2020, einer Zeit, die von der globalen Corona Virus Pandemie gekennzeichnet ist. Sie wird begleitet nicht nur von der (lebensrettenden) Notwendigkeit zur sozialen Distanzierung von anderen, sondern auch von der Wahrnehmung des eigenen Körpers oder, umgekehrt, des Körpers einer anderen Person als Träger einer hochansteckenden, möglicherweise tödlichen Krankheit. Welche Auswirkungen dies auf unser Zusammenleben in der Zukunft haben wird, kann gegenwärtig nicht vorhergesehen werden. (Aus dem Englischen von Leonhard Emmerling.)



### *NMNK Plansprünge*

ABBILDUNGEN VON THOMAS KUNZ, SOPHIA TROLLMANN, OTTO  
SCHNEKENBURGER UND NMNK

wegen »überschwänglichen und aufgeregten Verhaltens«<sup>4</sup> geschlossen werden. Ökologisch ist *See Saw* in doppeltem Sinne: Die Arbeit besteht aus Holz und wird für jede Ausstellung neu hergestellt, Transport und

---

<sup>4</sup> <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [zuletzt aufgerufen am 24.03.2020].

Lagerung entfallen. Darüber hinaus steht sie sinnbildlich für die Auswirkungen und Effekte unserer Handlungen. Jede unserer Handlungen ruft eine Reaktion hervor; Handlungen anderer Personen beeinflussen die eigene Position. Auf der Holzfläche der Arbeit *See Saw* sind Besucher permanent in Bewegung und müssen sich zueinander verhalten. Gleichgewicht kann, wenn überhaupt, nur temporär hergestellt werden: Alles bleibt im Fluss bzw. kippt wieder zurück ins andere Extrem und bleibt in Bewegung. Sobald mehrere Menschen auf der Holzfläche von *See Saw* stehen, wird miteinander kommuniziert, zumindest körperlich. Die Besucher sind eingeladen, auf die Wippe zu treten und zu versuchen, selbst und/oder mit anderen das Gleichgewicht zu halten – eine Parabel für die unmittelbaren Auswirkungen unseres Handelns und ihre Beteiligung an kommunikativen Prozessen.

#### LOBPREIS DES NICHT-WISSENS UND NICHT-KÖNNENS

Als Gast bringt man seinen Körper auch in die Küche. Geschmäcker, Kenntnisse, Gewohnheiten und Fähigkeiten sind entscheidend. Man interagiert, man nimmt Rücksicht auf spezielle Diäten, man lernt voneinander und gemeinsam. Man macht neue Erfahrungen im Sinne von ›bisher noch unbekannt‹, ›anders als vorher‹, auch im Sinne von ›fremdartig‹, ›seltsam‹, ›originell‹, ›ungewohnt‹ als Motivation, offen und unvoreingenommen zu sein. Es ist auch eine neue Erfahrung, die dem Unbelecktsein von etwas, dem Nicht-Wissen und dem Nicht-Können viel abgewinnen kann.

Wenn es gelänge, diese Offenheit, neues und anderes kennenzulernen und auszuprobieren, auch den Dingen gegenüber aufzubringen, die man vermeintlich beherrscht, weiß und einordnen kann, dann könnte man das an den Rand Gedrängte, das vermeintlich Zweitrangige, das marginal Gemachte in den Blick bekommen. Museen können nämlich, wie in einer Zeitmaschine, anhand ihrer Objekte Brüche, Inkonsistenzen und Ungleichzeitigkeiten sichtbar machen. Ihre Arbeit ist in umfassendere gesellschaftliche und wissenschaftliche Auseinandersetzungen eingeschrieben, die den Wirkkräften der kunsthistorischen Kanonisierung besondere Aufmerksamkeit schenken. Das betrifft den Umgang

mit der Kunst von Frauen ebenso wie den mit der außereuropäischen Kunst, und Fragen, wer welche Netzwerke dominiert und welche blinden Flecken eine rein westliche Perspektive produziert, führen zu einer Öffnung, Erweiterung und Anerkennung von Zeitgenossenschaften und Repräsentation von Vielfaltigkeit. Das Museum der Zukunft plädiert daher für ein Wiederanschauen, das prüft, ob das Œuvre den Test der Zeit besteht und Relevantes und Interessantes in die heutige Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte bringt. Das Werk trägt aus seiner Entstehungszeit heraus Kriterien mit sich, welche die heutige Diskussion bereichern. Die künstlerische Arbeit jenseits einer jeweiligen zeitgebundenen Aktualität in Sachen Qualität, Haltung und Überzeugungskraft wird auf den Prüfstand gestellt. Denn ein Werk, das nicht neu gesehen, wiederangeschaut und verstanden werden kann, veraltet und wird antiquarisch.

Ein Museum der Zukunft muss wagen, die Unvollständigkeit der Museumssammlung – unvollständig im Sinne eines kunsthistorischen Kanons – als eigenständiges Rahmenwerk zu identifizieren und sich auf Neubefragungen einzulassen bzw. diese aktiv zu initiieren. Der Autor und Kunstkritiker Hanno Rauterberg schrieb ein Plädoyer für mehr Risikobereitschaft und gegen begehbbare Lexika. Unter dem Titel *Schluss mit der Ewigkeit* schlägt er eine Alternative vor, nämlich »ein Museum, das sich von den üblichen Dokumentationspflichten befreit. Das sich auf eigenwillige, ungewohnte Kunstgeschichten einlässt. [... Hier zeigt sich], wie die Zukunft aussehen könnte: unvollständig, vorläufig, waghalsig wechsellvoll. Ein Museum, das sich gegen die Ewigkeit sträubt und damit das lebt, wovon die Kunst der Moderne stets träumte.«<sup>5</sup>

Was ändert sich, wenn wir offen wahrnehmen und nachdenken? Was ist, wenn wir von Begegnungen lernen? Wenn wir das erworbene Wissen, die bislang zur Anwendung gekommenen Kategorien und die damit einhergehenden Vorwegnahmen kritisch beleuchten? Dann muss man sie sicherlich neu justieren und eventuell revidieren, so wie beispielsweise im Fall der *Liebenden von Modena* geschehen, einem

---

<sup>5</sup> <https://www.zeit.de/2012/34/Kunst-Deutsche-Museen> [zuletzt aufgerufen am 24.03.2020].

archäologischen Grabfund, der 2011 in den Medien weltweit als Symbol ewiger Liebe gefeiert wurde: Zwei spätantike Skelette hielten einander an den Händen. Die etwas kleinere Person trug einen bronzenen Ring und wurde als Frau identifiziert, die ›zärtlich‹ dem Mann ihren Kopf zudrehte. Aufgrund der Lage der Halswirbel vermutete man, dass ursprünglich beide Köpfe einander zugewandt waren: Die perfekte Bestätigung einer den Tod überdauernden Liebe. Wie sich erst kürzlich<sup>6</sup> durch Chromosomenanalyse herausstellte, handelt es sich jedoch um zwei Männer. Die Grundannahme ›heterosexuelles Liebespaar‹ hat die Zuschreibungen innerhalb dieses Bezugsrahmens – Position der Skelette, deren Schmuck und Größe – beeinflusst und alle Schlussfolgerungen dominiert. Ein wissenschaftlicher Fakt zwingt nun dazu, sich mit dem Verhältnis neu zu beschäftigen. Die vor 1500 Jahren bestatteten Männer können natürlich Liebende gewesen sein, aber auch Freunde, Verwandte, Kriegskameraden. Und vielleicht von allem etwas.

#### KATALYSATOREN, UM EIN GEFÜHL FÜR SICH SELBST ZU BEKOMMEN

Zum zweiten Punkt: Aktivierung und Teilhabe – Partizipation und Auseinandersetzung im Sinne eines »weiteren Katalysatoren für ein wiederholtes, teilhabendes und damit emanzipiertes Engagement«.

Die Idee, andere Aktivitäten der Besucher als das Schauen einzubeziehen, stammt aus den späten 1920er Jahren: El Lissitzkys (1890-1941) *Kabinett der Abstrakten* zum Beispiel bietet dem Betrachter wechselnde Sehbedingungen. Die Wände, können je nach Position des Betrachters weiß, grau oder schwarz erscheinen. Um die Aktivität der Besucher weiter einzubeziehen, wurden bewegliche Trennwände und drehbare Glasvittrinen integriert. Durch deren kontinuierliche Verschiebung konnten neue Raumkombinationen im Inneren der Struktur erzeugt

---

<sup>6</sup> Federico Lugli et al., »Enamel peptides reveal the sex of the Late Antique ›Lovers of Modena‹«, in: Scientific Reports 9, 11.9.2019, Art.-Nr. 13130, URL: <https://www.nature.com/articles/s41598-019-49562-7> [zuletzt aufgerufen am 24.03.2020].

werden. Etwa fünfzehn Jahre später sprach das am 20. Oktober 1942 von Peggy Guggenheim (1898-1979) eröffnete Museum Art of This Century, das vom Architekten Friedrich Kiesler (1890-1965) eingerichtet worden war, mit einem hohen Maß an aktiver Beteiligung der Besucher alle Sinne an. Weitere zwanzig Jahre später wurde im Stedelijk Museum Amsterdam mit DYLABY eine experimentelle, als dynamisches Labyrinth wahrgenommene Ausstellung von sechs Künstlern eingerichtet: Jean Tinguely (1925-1991), Martial Raysse (1936), Per Olof Ultvedt (1927-2006), Robert Rauschenberg (1925-2008), Daniel Spoerri (1930) und Niki de Saint Phalle (1930-2002). In diese Aufzählung gehört auch die oben bereits erwähnte Ausstellung von Robert Morris in der Tate Gallery (jetzt Tate Britain), die 1971 nach nur wenigen Tagen geschlossen wurde, weil einige der zahlreichen Besucher sich schon in den ersten Tagen beim Benutzen zum Teil ernstlich verletzt hatten, die Kunstwerke dem heftigen Gebrauch nicht standhielten, was ihr Schadenspotential (potential to cause harm) erhöhte, und weil die Schau in der Presse kritisiert wurde »nicht mehr als ein Kinderspielplatz«<sup>7</sup> zu sein. Fast vierzig Jahre später wagt die Tate gemeinsam mit dem Künstler eine Neuauflage dieser Ausstellung. Unter dem Titel *Body-spacemotionthings* wurde sie 2009, diesmal in der Turbinenhalle der Tate Modern, erneut installiert. Das Konzept der benutzbaren Kunstwerke entsprang den Überlegungen, die Morris als Minimal Art Künstler Ende der 1960er Jahre zu dreidimensionalen Kunstwerken hatte –«The object has not become less important. It has merely become less self-important»<sup>8</sup> – und dem Wunsch, die gesamte Situation in den Blick zu bekommen, einschließlich Raum, Licht und dem eigenen Körper. In einem Gespräch mit dem BBC-Moderator Melvyn Bragg erklärte Morris, die Ausstellung sei »eine Gelegenheit für die Menschen, sich mit der Kunst zu beschäftigen, sich ihrer eigenen Körper, der Schwerkraft, der Anstrengung, der Müdigkeit, ihrer Körper unter verschiedenen Bedin-

---

<sup>7</sup> Nigel Gosling, *The »Have-a-Go« Show*, Observer Review, 2 Mai 1971.

<sup>8</sup> Robert Morris, *Notes on Sculpture I*, 1966, S. 222-235, hier S. 234, <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf> [zuletzt aufgerufen am 24.03.2020].

gungen bewusst zu werden«. <sup>9</sup> Die Objekte seien Katalysatoren, um sich selbst zu fühlen. Was hat sich in den vierzig Jahren, die zwischen den beiden Ausstellungen liegen, verändert? Inzwischen haben sich sowohl das Museum als auch das Kunstpublikum mit der Vorstellung vertraut gemacht, dass ein Kunstwerk unmittelbare Anforderungen an den Körper des Betrachters stellt und dass es als Voraussetzung für die Rezeption Handlungen erfordert.

#### TEILNAHME, DIE ZU TEILHABE FÜHREN KANN

Auf diese erweiterte Vorstellung von Kunst baut die Arbeit an einem Museum der Zukunft als eine Museums- und Stadtutopie auf, an der seit 2013 das Museum für Neue Kunst (MNK) gemeinsam mit Georg Winter (Künstler, Stadtforscher, Budapest, Völklingen) und unterschiedlichen Beteiligten arbeiten und forschen. Im Zentrum steht die Planung und Entwicklung eines neuen Museums: Neues Museum für Neue Kunst (NMNK).

Georg Winter lud das Publikum ein, an der Planung des NMNK mitzuwirken. Sie konnten sich unmittelbar an der Aktionsplanung beteiligen und zur Formfindung des Gebäudes beitragen, indem sie auf das vorgeschlagene Modell sprangen. Georg Winter nennt das anastrophale Stadtplanung und beschreibt sie wie folgt: »Der Absprung erfolgt von einer breiten Aluminium Maurer-Treppe, die circa 110 cm hoch ist. Die Maurer-Treppe dient im Allgemeinen als Hilfsmittel zur Errichtung von Architektur. Sie im Planungszusammenhang vorwegzunehmen entzieht den klassischen Planungsverfahren und Abläufen den Boden. Wenn man oben steht und auf das 4 qm große, 2x2 Meter Schaumstoffmodell der innerstädtischen Umgebung des geplanten Museumneubaus blickt, aus dessen Mitte das 60cm hohe »L« des Museum ragt, stellt sich schnell die Frage, wie der Körper vor dem Sprung verfasst ist (residual stress), wie die Planungsmotivation verkörpert wird, wie gesprungen wird, welche Rolle der Kontrollverlust einnimmt und schließlich wie der Körper auf dem Stadtmodell aufkommt, um das Museumsmodell

---

<sup>9</sup> *The Arts this Week*, BBC Radio 3, 29. April 1971.



zu formen. Absprung-Dynamiken unterscheiden sich ebenso wie die Flughaltungen, und entsprechend kommen die verschiedenen Personen auf. Vom ambitionierten Salto-Sprung bis zum einfachen Fallenlassen, mit dem Gesicht voraus oder einer Drehung im Flug schaffen die Aktiven eine Diversität, die den Entwurfsmodellen zu Gute kommt. Kontrollverlust und körperliche Verfasstheit drücken sich in das Modell-szenario ein. Die Planungs-Sensomotorik bringt über den individuellen Körper und über die kollektiven Vergleichsmöglichkeiten neue Aspekte der leiblichen Raumverfasstheit in den Planungsprozess ein. Das Planungsspringen entwickelt eine Choreographie, die trotz Einzelsprüngen als kollektive Planungserfahrung erlebt wird.«<sup>1</sup>

Was mir an dieser Art von Einladung zur Teilnahme sehr gefällt, ist die Tatsache, dass nicht nur ein intellektueller, sondern auch ein physischer Beitrag geleistet werden kann. Es erfordert Mut, zu springen und die Ergebnisse nicht beeinflussen zu können. Unter der Voraussetzung, dass Wissensproduktion nicht ausschließlich in einem Bereich – der intellektuellen Expertise – zu finden ist und Wissensproduktion nicht der Zweck, sondern ein Werkzeug ist, um auf verschiedenen, nicht nur intellektuellen Ebenen den eigenen Horizont zu erweitern, ergeben sich neue Perspektiven darauf, was Emanzipation sein könnte. Wie Georg Winter es ausdrückt: »[...] Planungssprünge ermöglichen es, für einen entscheidenden Moment Kontrolle und gewohnte Standards zu eliminieren, um durch das direkte und begründete Auftreten von Körpern einen neuen kollektiven Planungsprozess zu initiieren, um zu planen, was noch nicht planbar ist.«<sup>2</sup>

Die Beteiligung am Planungsprozess in Form von Sprüngen auf das vorgeschlagene Architekturmodell versucht, die Fragestellung nach der kulturellen Stadtentwicklung lebendig zu halten, strukturelle Alternativen aufzuzeigen für die Methodik von Planungsbeteiligungen. Will man von Teilnahme zu Teilhabe kommen, wird es auf der Seite der Institution ebenso wie auf der Seite der Besucher (besser: (Be-)Nutzer)

---

<sup>1</sup> Litz, Christine/Winter, Georg, *Anastrophale Stadtplanung – Das Freiburger Springen*. Freiburg 2020

<sup>2</sup> ebd.

erhebliche Veränderungen nach sich ziehen. Insbesondere bedeutet dies, dass derjenige, der teilnehmen und seine Teilhabe realisieren will, auch etwas geben muss: Teilhabe ist auf beiden Seiten keine Einbahnstraße, sondern es geht um Geben und Nehmen.

## MÖGLICHKEITEN UND NOTWENDIGKEITEN

Wenn ich mir das Museum der Zukunft als Küche vorstelle, dann meine ich das nicht nur als Metapher, sondern ich denke auch, dass es eine echte Essküche geben sollte, einen öffentlichen Raum, in dem sich die Menschen versammeln, sich treffen und austauschen können. Frei zugänglich und nicht kommerzialisiert. Es sollte auch Wohnungen geben, in denen sich Menschen aus dem Ausland (Experten, Dozenten, Künstler) aufhalten können, die sich mit dem Programm und der Agenda des Museums beschäftigen. Dies würde die Möglichkeiten der Begegnung in verschiedenen Formen und Konstellationen eröffnen. Als eingeladener Gast könnten sie ihre wissenschaftliche und künstlerische Praxis über einen bestimmten Zeitraum in vorgesehenen und zufälligen Begegnungen und Formen zur Verfügung stellen.

Mit seinen Ausstellungsprojekten, Forschungen und Veranstaltungsprogrammen ist das Museum für Neue Kunst einer langfristigen Auseinandersetzung mit dem Thema des idealen Museums verpflichtet. Das Konzept des ›idealen Museums‹ ist ein mentales Modell, das (a) in die Zukunft gerichtet ist und (b) einen ständigen Vergleich des gegenwärtigen Zustands mit dem Ergebnis dieses Idealbildes beinhaltet. Gleichzeitig ist der Begriff des idealen Museums ein Instrument, mit dem sich bestimmte Handlungsoptionen analysieren lassen. Das Idealmuseum rückt damit die aktuellen und zukünftigen Möglichkeiten und Notwendigkeiten der museologischen Institution in den Mittelpunkt. Dabei agiert es in einer Weise, die durch die Prägung ›glokal‹ treffend beschrieben wird: Verankerung und Repräsentation des Globalen innerhalb des Regionalen. Damit vermittelt sie nicht nur ein regionales Bild von Freiburg als südbadischer Stadt, sondern auch von Freiburg als Stadt in Baden-Württemberg, in Deutschland, in Europa und schließlich – in der westlichen Welt. Dementsprechend ist das MNK

kein Regionalmuseum, sondern ein Museum in einer Region, und es hat den Anspruch, mit dem nationalen und internationalen Kunstdiskurs Schritt zu halten und damit gleichzeitig lokal und global sowie nicht weniger unverwechselbar als vorbildlich zu sein.

Meine Arbeit am Museum der Zukunft ist inspiriert von dem Sinn für das Mögliche, wie es der Autor Robert Musil in seinem Buch *Der Mann ohne Eigenschaften* formuliert hat:

»Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.«<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 (1930), Hamburg 1976, S. 16.

*Alison Kearney*

# In Auseinandersetzung mit dem Museum: künstlerische Interventionen als Kritik

Aus dem Englischen von Harriet Fricke

## ZUSAMMENFASSUNG

Kunstmuseen sind konfliktbeladene Institutionen, in denen die historische Inbesitznahme und die Wertzuschreibung, Zurschaustellung und Kontrolle von Kulturgütern in der postkolonialen Ära wiederholt werden. Verschärft wird das Problem dadurch, dass Kunstmuseen als Orte für Eingeweihte wahrgenommen werden und sich potenzielle Besucher abgeschreckt fühlen. Dieses Gefühl wird untermauert durch Kunstdiskurse, die wie andere akademische Diskurse an ihrer Exklusivität festhalten, um ihr kulturelles Kapital zu bewahren. Obwohl neue museumswissenschaftliche Ansätze eine Dekonstruktion des Verhältnisses von Macht und Zurschaustellung vorgenommen haben, hat sich in der Museumspraxis wenig geändert. Heute stehen Kunstmuseen in Afrika vor einer Herausforderung: Wie können sie sich von ihrer problematischen Vergangenheit lösen und in einen Dialog mit ihrem Publikum treten und gleichzeitig Stücke ihrer Sammlung bewahren und präsentieren, die in vielen Fällen selbst Relikte einer kolonialen Vergangenheit sind? Angesichts ihrer problematischen Vergangenheit müssen sie sich darüber hinaus die Frage stellen, wie das Museum der Zukunft in Afrika aussehen soll. In Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex und der Problematik von Wertzuschreibung und Zurschaustellung von Kulturgütern, habe ich das interaktive Kunstprojekt *Portable Hawkers Museum* entwickelt – ein tragbares Museum ohne Wände, das hinterfragt, wie andere Museen bei ihrer Wertzuschreibung verfahren und wie sie diese Werte durch ihre Praxis des Sammelns und Zurschaustellens vermitteln.



*Alison Kearney, Souvenir or I love the Portable Hawkers Museum: Insects and Crawls Killer, (Souvenir oder: Ich liebe das Transportable Straßenhändlermuseum: Insektenvernichter) 2003. Photographische Dokumentation einer öffentlichen Performance in Newtown, Johannesburg. Postkarte (Auflage 300), 11 x 16 cm.*

In meiner Analyse des *Portable Hawkers Museum* komme ich zu dem Schluss, dass die Kunstmuseen in Afrika nur dann eine Zukunft haben, wenn sie mit Künstlern in einen kritischen Dialog treten. Als Vermittler zwischen Museen, ihren Sammlungen und dem Publikum können Künstler nicht nur übernommene Museumspraktiken, sondern auch die Hegemonie der Kunstinstitutionen infrage stellen. In diesem Prozess kann ein Dialog zwischen den verschiedenen Beteiligten etabliert werden, der Museen bei ihrer Neuerfindung Hilfestellung leisten könnte. Da in einem solchen Dialog die Meinungen aller Beteiligten berücksichtigt werden sollten, beziehe ich einige Publikumsreaktionen auf das *Portable Hawkers Museum* in meine Überlegungen mit ein. Dabei komme ich zu dem Schluss, dass der Begriff Museum als nicht mehr zutreffend erkannt werden muss, wenn sich die Museen in Afrika der Problematik ihres kolonialen Erbes und der Entfremdung ihres Publikums stellen wollen. Zuletzt schlage ich vor, dass Künstler, Museumskuratoren und

Institutionen zur Bewahrung des kulturellen Erbes mit dem Konzept des »durchgestrichenen« Museums nach Derrida arbeiten sollten, wenn sie Ideen für das Museum der Zukunft in Afrika entwickeln wollen.

**IN AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM MUSEUM:  
KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN ALS KRITIK  
DAS PORTABLE HAWKERS MUSEUM**

»Bulalazonke tötet alles!« Bulalazonke ist nur eines von vielen Vertilgungsmitteln, die die Straßenhändler im südafrikanischen Johannesburg zum Verkauf anbieten. Es nimmt einen wichtigen Platz ein im Portable Hawkers Museum (Abb. 1), einem fortlaufenden Kunstprojekt, das ich 2003 begonnen habe, um den Wertzuschreibungsprozess, die Steuerung des Zugangs und die Machtverhältnisse zu hinterfragen, die durch die Praxis des Sammelns und Zurschaustellens in Museen sichtbar werden. Die Sammlung des Portable Hawkers Museum enthält Objekte, die ich für maximal 20 Rand von Straßenhändlern in Johannesburg erworben habe. Die Straßenhändler rückten in den Mittelpunkt meines künstlerischen Interesses, als ich versuchte, meine Erfahrung in der Innenstadt von Johannesburg darzustellen. Die Stände der Straßenhändler, die die innerstädtischen Straßen von Johannesburg säumen, sind ein Symbol der Stadt: Die von ihnen präsentierten Waren beleben das Straßenbild und beeinflussen die Interaktionen der vorbeigehenden Menschen. Zu den Ausstellungsstücken des Portable Hawkers Museum gehören Insektizide, Rattenvertilgungsmittel, Hygieneartikel sowie billige Schmuckstücke und Handyzubehör. Wie bei Ausstellungsstücken im Museum üblich werden die Objekte des Portable Hawkers Museum aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in eine Sammlung integriert, wo sie auf bestimmte Art und Weise betrachtet werden sollen. Anders als in den meisten anderen Museen handelt es sich bei den Exponaten des Portable Hawkers Museum um billige, massenproduzierte, neue Gebrauchsgegenstände. Der Kontrast zwischen den von Straßenhändlern verkauften Gegenständen und den in kulturhistorischen Museen wie dem Museum Africa gezeigten Objekten verdeutlicht, wie sehr sich Museen von den alltäglichen Erfahrungen der

Einwohner der Städte entfernt haben, in denen sie errichtet wurden. Indem ich gerade diese Objekte auswähle, demonstriere ich ihren sozio-kulturellen Wert für das urbane Leben in Johannesburg; gleichzeitig schreibe ich ihnen einen neuen kulturellen Wert zu, indem ich sie in das Portable Hawkers Museum integriere, eine Mischung aus Kunstwerk und Museum mit dem Fokus auf einem bestimmten Aspekt des heutigen urbanen Lebens in Johannesburg.

Wie die ersten Museen in Europa verfolgten auch die Museen in Afrika eine zivilisatorische Mission, die im Grunde dazu diente, die rassistische Agenda des Westens zu legitimieren. Wie Carmen (2016, S. 43) schreibt, wurde zum Beispiel die Johannesburg Art Gallery (das erste Kunstmuseum in Johannesburg) im Jahr 1910 auf Anregung von Lady Florence Phillips gegründet, mit dem Ziel, »Kultur« in die Kolonien zu bringen und zur »Aufklärung und Zufriedenheit des Volkes beizutragen«. Die Sammlung der Johannesburg Art Gallery (von Hugh Lane aus Schenkungen von Lady Florence Phillips zusammengestellt) bestand hauptsächlich aus Gemälden britischer und europäischer Maler aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, da die in dieser Zeit produzierte Kunst weniger kostspielig war als die der »alten Meister« und in den Kolonien zudem in der englischsprachigen Bevölkerung die Überzeugung herrschte, nur die westlichen Metropolen könnten die Art von Museen und Sammlungen bieten, die für eine Verbesserung der kolonialen Lebensqualität und eine Förderung der Kreativität in den Kolonien sorgen würden (Carmen, 2016, S. 38).

Hundert Jahre später hat sich daran in der Museumspraxis wenig geändert, obwohl neue museumswissenschaftliche Ansätze (vgl. Crimp, 1993, Dewdney et. al, 2013 oder Pollock et. al. 2006) eine Dekonstruktion des Verhältnisses von Macht und Zurschaustellung vorgenommen haben.



*Alison Kearney, Souvenir or I love the Portable Hawkers Museum: Put Your Best Foot Forward, (Souvenir oder: Ich liebe das Transportable Straßenhändlermuseum: Setze Deinen besten Fuß nach vorne) 2003. Photographische Dokumentation einer öffentlichen Performance in Newtown, Johannesburg. Postkarte (Auflage 300), 11 x 16 cm.*

## DIE AUSSTELLUNGSPRAXIS DES PORTABLE HAWKERS MUSEUM

Das Portable Hawkers Museum parodiert bestimmte Praktiken kulturhistorischer Museen und imitiert gleichzeitig bestimmte Vorgehensweisen von Straßenhändlern, die ihre Stände Tag für Tag auf- und abbauen. In dem Kunstprojekt schlüpfte ich in verschiedene Rollen – ich bin Museumsdirektorin und Dozentin, Kuratorin und Künstlerin; dadurch hinterfrage ich die ideologische Trennung dieser Aktivitäten und die Rolle der Künstlerin in der zeitgenössischen partizipatorischen Kunstpraxis. Wie andere Museen verfolgt auch das Portable Hawkers Museum eine spezifische Erwerbs- und Ausstellungspolitik, verfügt über ein Gästebuch und geht nach einer undurchsichtigen Systematik vor; damit mache ich darauf aufmerksam, wie wichtig die Inbesitz-





*Alison Kearney, Souvenir or I love the Portable Hawkers Museum: Portable Museum Now Open, 2003. Photographic documentation of a public performance in Newtown, Johannesburg. Postcard (edition 300), 11cm x 16cm.*

nahme von Objekten ist und wie Museen bei der Klassifikation der Objekte in ihren Sammlungen vorgehen. Die Flüchtigkeit und Tragbarkeit des Portable Hawkers Museum steht allerdings im deutlichen Gegensatz zur Monumentalität und Dauerhaftigkeit anderer Museen. Indem ich die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede zwischen dem Portable Hawkers Museum und anderen Museen lenke, liefere ich eine Idee für eine alternative Museumspraxis.

So wie die Behälter, in denen die Straßenhändler ihre Waren aufbewahren, auch als Ausstellungsfläche für die angebotenen Gegenstände dienen, fungiert die Kiste, in der ich die Sammlung des Portable Hawkers Museum transportiere, als Podest für die Ausstellungsstücke des Museums. In der Transportkiste hat jedes Objekt einen festen Platz, der aus dem Samtpolster im Inneren des tragbaren Museums herausgeschnitten wurde. Im geschlossenen Zustand erinnert die Kiste des Portable Hawkers Museum an einen kleinen Sarg und spielt somit auf Adornos

gedankliche Verbindung von Museen und Tod an. Für Adorno (1977, S. 181) ergibt sich die Assoziation von Museum und Tod schon durch die Ableitung des Wortes vom Begriff *museal*, mit dem Gegenstände bezeichnet werden, »zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben«. Laut Adorno sind Museen »wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken«, denn in ihnen werden Objekte aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und ihrer eigentlichen Funktion beraubt (Adorno, 1977, S. 181). Weil sie nicht mehr täglich benutzt werden, verlieren Museumsobjekte ihren ursprünglichen kulturellen Wert. Obwohl das *Portable Hawkers Museum* von seiner Aufmachung her an einen Sarg erinnert, wirkt es der Gleichsetzung von Tod und Museum entgegen, indem es seine Sammlung im Rahmen einer Kunstperformance im öffentlichen Raum präsentiert. In diesem Prozess werden die Objekte, die durch die Aufnahme in die Sammlung aus ihrem sozialen Kontext herausgelöst wurden, zurück auf die Straße gebracht und neu belebt.

Die Museumskiste wird auf einem Handwagen befestigt, mit dem ich das Museum zu wechselnden öffentlichen Plätzen transportiere, wo ich im Anschluss die Eröffnung des Museums performe (Abb. 2). Zur Performance gehört das methodische Aus- und Einpacken der Sammlung des *Portable Hawkers Museum*. Nach dem Auspacken wird jedes Objekt auf einem Samtstoff, den ich über die Museumskiste lege, sorgfältig arrangiert. Im fertigen Zustand erinnert das *Portable Hawkers Museum* an den Stand eines Straßenhändlers (Abb. 3).

Laut Konzept des *Portable Hawkers Museum* dürfen das tragbare Museum und seine Sammlung nur im öffentlichen Raum, nicht aber in anderen Museen gezeigt werden. Allerdings können Dokumentationen der öffentlichen Performances oder Abbildungen der Museumsobjekte in anderen Museen oder Kunstgalerien ausgestellt werden. Zu den Dokumentationen gehören Videoaufnahmen der Performances, Fotos der Ausstellungsstücke und Requisiten, die ich als Teil des Kunstprojekts hergestellt habe. Durch diese Praxis werden Museen symbolisch ihrer Macht beraubt, den Zugang zu einem »Original« zu steuern;

stattdessen wird der Zugang zu einem Kunstwerk jedem Passanten auf der Straße gewährt.

### SCHEITERN ALS ERFOLG

Obwohl das Portable Hawkers Museum die Macht der traditionellen Museen unterminiert, bin ich mir bewusst, dass bei dem Projekt die Gefahr besteht, eine hegemoniale Struktur durch eine andere, wenn auch deutlich kleiner angelegte, zu reproduzieren. Indem ich meiner Arbeit den Titel »Museum« gebe, eigne ich mir die Macht der Museen an, den in ihnen ausgestellten materiellen Kulturobjekten einen bestimmten Wert zuzuschreiben. Um zu demonstrieren, wie weit sich die Museumspraxis vom alltäglichen Leben entfernt hat, habe ich mir außerdem einige Praktiken der Straßenhändler angeeignet. Diese Akte der Aneignung ermöglichen es mir, die Aufmerksamkeit mittels Parodie auf die Museumspraxis des Sammelns und Ausstellens zu lenken. Somit kann die Arbeit als Kommentar zur Wertzuschreibung innerhalb der Kunstinstitutionen verstanden werden, ähnlich wie das Statement, das Marcel Duchamp mit seinem Readymade *Fountain* (1918) ablieferte. Indem er ein massenproduziertes Urinal zum Kunstwerk erhob und in einem Ausstellungskontext präsentierte (1917 reichte er es bei einem Kunstwettbewerb ein, in den frühen 1960er Jahren fertigte er Repliken des verlorenen Originals an), lenkte Duchamp die Aufmerksamkeit auf die Funktionsweise des Kunstbetriebs und die in Kunstdiskursen vorgenommenen Wertzuschreibungen (vgl. de Duve, 1996). Duchamp und die von ihm inspirierten Künstlergenerationen hinterfragten so das System der Kunstinstitutionen und die eigene Rolle innerhalb dieses Systems. Doch trotz ihrer Versuche, die Hegemonie der Museen zu unterwandern, wurden die zunächst gefeierten Künstler der Avantgarde und Neo-Avantgarde später kritisiert, weil sie am Umsturz der Kunstinstitutionen letztendlich gescheitert waren. Wie Foster (1996) anmerkt, haben Arbeiten wie Duchamps *Fountain* die Konventionen nicht aufgebrochen, sondern lassen sich vielmehr als eine Performance der Konventionen verstehen, von denen diese selbst unberührt bleiben.

Wie schon die Avantgarde-Künstler vor mir befinde ich mich in der offenbar paradoxen Position, einerseits die Hegemonie der Kunstinstitutionen dekonstruieren zu wollen, andererseits aber im Rahmen dieser Institutionen zu operieren und mich auf diese zu stützen. Um das Paradoxon sichtbar zu machen, verwende ich die Form der Parodie, eine Strategie, die Hutcheon (1985, S. 6) definiert als »Imitation, gekennzeichnet durch ironische Inversion«. Parodie, die häufig auf Mittel der Komik zurückgreift, verfolgt die Absicht, die dem Parodierten zugrundeliegende Ideologie, also den Hypotext, zu kritisieren. Laut Hutcheon (1985, S. 6) handelt es sich bei der Parodie um eine »Wiederholung unter Einhaltung einer kritischen Distanz, mit dem Ziel, Unterschiede statt Gemeinsamkeiten hervorzuheben«. Indem ich auf das parodistische Mittel der ironischen Inversion zurückgreife, kann ich die Paradoxien innerhalb meines Projekts ergründen. Für eine dieser spielerischen Auseinandersetzungen, die den Titel *Souvenir, or I love The Portable Hawkers Museum* trägt, habe ich eine Limited Edition einer Serie von fünf Postkarten des tragbaren Museums hergestellt (jeweils dreihundert Exemplare, alle signiert, nummeriert und mit dem Museumsstempel versehen). Auf den Postkarten (bei den Abbildungen 1-3 handelt es sich um Reproduktionen einiger Motive) sind Screenshots aus den Videodokumentationen einer öffentlichen Performance vor dem Museum Africa in Johannesburg zu sehen. Das Museum Africa, ehemals Africana Museum, wurde 1994 an seinem aktuellen Standort in Newtown eröffnet, also in dem Jahr, als in Südafrika die erste demokratische Wahl stattfand. Die Sammlung, die 1933 von der Johannesburg Public Library begonnen wurde, enthält zwar kulturhistorisches Material aus ganz Afrika, doch liegt der aktuelle Ausstellungsschwerpunkt auf der Geschichte Johannesburgs, der Entdeckung von Goldvorkommen sowie verschiedenen Aspekten der Apartheid (vgl. South African History Online, 2019). Die Videodokumentation meiner Performance wurde von Business Against Crime aufgezeichnet, einem privaten Unternehmen, das im gesamten Central Business District von Johannesburg Überwachungskameras betreibt. Ich hatte die Firma gebeten, bei dieser Performance mit mir zusammen zu arbeiten, und sie instruiert, mich so zu filmen, als würde ich etwas Illegales tun.

In der Videodokumentation werde ich von der Überwachungskamera quasi verfolgt: Sie zoomt auf mich und schwenkt dann auf die nähere Umgebung, um andere verdächtige Aktivitäten aufzuspüren – ganz so wie es der eigentliche Zweck dieser Kameras war. Mit dem Material aus der Überwachungskamera spiele ich bewusst auf die Blickführung im Museum an. Gleichzeitig verstärken die Aufnahmen das Gefühl, hier würde ein transgressiver Akt vollzogen – dieser Aspekt wird noch hervorgehoben, indem ich für die dokumentarischen Postkarten der öffentlichen Performance ausschließlich Screenshots aus dem auf dem Überwachungsmonitor laufenden Film verwende. Die in jedem Bild zu erkennenden Bildschirmränder, Zahlen- und Buchstabenreihen und verwackelten Bewegungen verweisen darüber hinaus auf die Tragbarkeit des Portable Hawkers Museum.

Indem ich in der Arbeit die Grenzen zwischen Original und Reproduktion verwische, spiele ich auch auf Walter Benjamins Behauptung an, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit untergrabe die Reproduktion die Autorität des Originals, da mit jeder Reproduktion »die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken« gerate und somit die »Autorität der Sache«. Laut Benjamin wird mit jeder Reproduktion der Wert des Originals gemindert, setzt die Reproduktionstechnik durch die Vervielfältigung des Reproduzierten doch »an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises« (Benjamin, 1963, S. 13). Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit besteht der symbolische Wert des Originalkunstwerks nicht länger in der »Singularität des authentischen Originals«, sondern darin, dass es sich um das Original vieler Reproduktionen handelt. Meine Arbeit hebt die Reproduktion auf dieselbe Stufe wie das »Original«, wird doch jede Postkarte von der Künstlerin signiert, abgestempelt und datiert. Der Akt des Abstempelns, Signierens und Nummerierens jeder einzelnen Postkarte (insgesamt 1.500 Stück) imitiert in gewisser Hinsicht die bürokratischen Abläufe in großen Institutionen wie den staatlichen Museen. Die Absurdität des repetitiven Abstempelns verweist auf andere repetitive Handlungen im Rahmen des Portable-Hawkers-Museum-Projekts, die zusammengenommen meine parodistische Absicht untermauern. Ein weiterer ironischer Aspekt meiner Arbeit ist die Tatsache, dass die Post-

karten letztlich mehr Wert haben werden als die anderen für das Portable Hawkers Museum hergestellten Kunstwerke, da ich letztere nicht signieren werde. Wie Duchamps *Fountain* stellt auch meine Arbeit die Fetischisierung der Künstlersignatur in den Vordergrund und verweist darauf, dass die Aura (der Wert) eines Originals sich allein der Tatsache verdankt, von einem Künstler geschaffen worden zu sein.

Mit dem Wert von Reproduktionen und dem Verhältnis von Reproduktion und Original setze ich mich auch in der Arbeit *Authentic Reproductions* auseinander, einer in der Skulpturhalle Basel gezeigten Installation aus Gipsreproduktionen verschiedener Objekte aus der Sammlung des Portable Hawkers Museum (Abb. 4). Die zum Antikemuseum Basel gehörende Skulpturhalle verfügt über eine Sammlung von mehr als 2.000 Gipsabgüssen weltbekannter antiker Skulpturen, darunter die *Nike von Samothrake* sowie alle erhaltenen Plastiken des Athener Parthenontempels, die im Rahmen des »Parthenonprojekts« in der Skulpturhalle gemäß ihrer ursprünglichen Anordnung präsentiert wurden (museums-online.ch). Die Abgüsse waren eigentlich hergestellt worden, damit Kunststudenten von den Meistern der Bildhauerei lernen konnten; gleichzeitig dienten sie aber auch der Bekräftigung der Werte, auf die sich die Kultur der europäischen Aufklärung stützte.

Für die Installation arrangierte ich Gipsreproduktionen einiger Objekte aus der Sammlung des Portable Hawkers Museum in Vitrinen und präsentierte sie neben den Ausstellungsstücken der ständigen Skulpturensammlung, sodass die Reproduktionen miteinander in einen Dialog traten (Abb. 4). Die Objekte wurden auf einem roten Stück Stoff arrangiert und jeweils mit zwei Etiketten versehen; auf dem ersten wurde das Gipsobjekt als »authentische Reproduktion« gekennzeichnet, während das zweite die vom Portable Hawkers Museum zugeteilte Erwerbsnummer enthielt (Abb. 5). Angeordnet waren die Objekte wie bei den Performances, mit denen ich das Museum der Öffentlichkeit zugänglich mache. Indem ich die Gipsreproduktionen der Objekte aus dem Portable Hawkers Museum den Gipsabgüssen aus der Skulpturhalle gegenüberstelle, hinterfrage ich die Vorstellung von Wert, da die von mir reproduzierten Objekte innerhalb des kunstgeschichtlichen Dis-





*Alison Kearney, Authentic Reproductions, (Authentische Reproduktionen),  
Ausstellungsansicht einer Installation in der Skulpturhalle Basel, 2004.  
Abmessungen variabel, mixed media einschließlich Gips, Papier, Karton,  
Textilien.*

kurses nicht als wertvoll angesehen werden. Paradoxerweise erfahren meine Gipsreproduktionen im westlichen Kunstdiskurs eine höherer Wertzuschreibung als die Gipsabgüsse der antiken Skulpturen, da es sich bei ersteren um »Originalkunstwerke« handelt. Auf dieses Paradoxon spielt auch der ironische Titel *Authentic Reproductions* an.

Meine Ausführungen haben deutlich gemacht, dass das Portable Hawkers Museum zwar daran gescheitert sein mag, andere Kunstinstitutionen zu ersetzen, aber dennoch eine alternative Methode bietet, mit dem Publikum in Kontakt zu treten und sich kritisch mit der institutionellen Ausstellungspraxis auseinanderzusetzen. Indem die Arbeit einige Museumspraktiken parodiert, wirkt sie wie eine Art Einweg-Spiegel, der die Museen und ihr Publikum aufeinander zurückwirft: Aspekte der Macht, die mit den Kunstinstitutionen verknüpft sind, werden für das Publikum auf der Straße sichtbar gemacht, während die Kunstinstitutionen durch die in den Galerien gezeigten Videodokumentationen meiner Performances sich selbst widergespiegelt sehen. Das Projekt ist also ein Beispiel dafür, wie Künstler durch das Sichtbarmachen von konventionellen Museumspraktiken die Hegemonie der Kunstinstitutionen infrage stellen können. Meiner Meinung nach ist dies der wichtigste Beitrag, den Künstler leisten können, um den Museen in Afrika dabei zu helfen, Dialoge anzustoßen, ein breiteres Publikum zu erreichen, sich mit ihrer kolonialen Vergangenheit auseinanderzusetzen und Ideen für die Zukunft zu entwickeln. Doch ist dies kein einseitiger Prozess – damit die Strategie aufgeht, muss es einen Dialog zwischen allen Menschen geben, die zum Gelingen einer Ausstellung beitragen. Nicht allein deswegen ist die Interaktion mit dem Publikum ein wichtiger Aspekt meines Projekts.

#### IM DIALOG MIT DEM PUBLIKUM: REAKTIONEN AUF DAS PORTABLE HAWKERS MUSEUM

Die Reaktion auf die Sammlung des Portable Hawkers Museum ist abhängig von dem Kontext, in dem ich sie der Öffentlichkeit präsentiere. Jeder Kontext löst andere Reaktionen aus, die den Objekten der Sammlung wiederum neue Bedeutungen zuschreiben. Als ich das Por-



table Hawkers Museum vor dem Museum Africa in Johannesburg zwischen den Ständen zweier Straßenhändler errichtete (Abb. 3), glaubten einige Passanten, ich würde ebenfalls Waren zum Verkauf anbieten. Als mich ein Passant nach dem Preis eines Gegenstands fragte, erklärte ich ihm, dass meine Objekte zwar genauso aussehen würden wie die der Händler nebenan, aber dennoch ein Unterschied zwischen ihnen bestehe, da die von mir ausgestellten Objekte Teil einer Museumsammlung seien. Dieser Unterschied macht deutlich, dass Gegenstände allein durch die Aufnahme in ein Museum einen neuen Wert zugeschrieben bekommen. Danto umschreibt die Macht der Museen, gewöhnliche Gegenstände in Objekte mit kulturellem und ästhetischem Wert zu transformieren, als »Transfiguration des Alltäglichen« (1981) und verdeutlicht dies anhand von Andy Warhols *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) und den in amerikanischen Supermärkten zum Verkauf angebotenen Brillo-Schachteln. Indem ich das Portable Hawkers Museum vor dem Museum Africa eröffnete, konfrontierte ich die Passanten außerdem mit der Idee, mein Museum könne Institutionen wie das Museum Africa ersetzen. Ich stellte den mit mir interagierenden Passanten die Frage: »Was wäre, wenn Museen nicht in einschüchternden staatlichen Gebäuden untergebracht wären, sondern auf öffentlichen Straßen für alle Menschen zugänglich wären?« Interessanterweise wiesen selbst Menschen, die noch nie im Museum Africa gewesen waren, meinen provokanten Vorschlag zurück. Viele vertraten die Auffassung, Museen seien für den Schutz von Kulturgütern zwingend notwendig, obwohl sie das Museum, an dem sie jeden Tag vorbeigingen, paradoxerweise als nicht für sie gedacht empfanden. Ein Lösungsansatz könnte es sein, bei der von den Museen vorgenommenen Wertzuschreibung auch die Relevanz der Objekte für mögliche Besucher mit einzubeziehen.

Im Rahmen der Ausstellung *Poisons Section of The Portable Hawkers Museum* auf dem Claraplatz in Basel (Abb. 6) warf mir ein Passant vor, ich hätte kein Recht, mein Museum an einem öffentlichen Ort zu errichten und würde mir wie andere Museen anmaßen, Gegenständen einen bestimmten Wert zuzuschreiben und im Sinne der Öffentlichkeit zu handeln. Was, so lautete die Frage, unterschied mein Museum, abgesehen von der Größe, von den anderen? Darauf hatte ich keine Antwort.



*Alison Kearney, The Poisons Section of The Portable Hawkers Museum: Basel, (Die Giftabteilung des Transportablen Straßenhändlermuseums: Basel) 2004. Photographische Dokumentation einer Performance auf dem Claraplatz, Basel.*

Aber die Frage brachte mich zu der Erkenntnis, dass Parodie vielleicht nicht ausreicht, wenn man bei dem Versuch, die Kunstinstitutionen von innen heraus zu kritisieren, der Gefahr entkommen will, die Hegemonie dieser Institutionen zu reproduzieren. Mir ist klar geworden, dass Projekte wie das Portable Hawkers Museum zwar einen kritischen Dialog anstoßen können, sie die Idee des Museums aber dennoch beibehalten; selbst mein auf der Straße errichtetes Portable Hawkers Museum ist NICHT jedem zugänglich. Museen können sich nicht einfach von ihrem ideologischen Fundament und ihrer problematischen Vergangenheit lösen, aber sie können versuchen, sich auf neuen Wegen mit diesen Themen zu befassen. Wenn wir die Museen in Afrika neu definieren wollen, müssen wir die Problematik des Museumskonzepts aufzeigen. Statt nur alternative Formen wie das Portable Hawkers Museum vorzuschlagen, sollten wir das Wort »Museum« in durchgestrichener Form verwenden. Das sogenannte Schreiben »sous rature« geht auf die Philosophie Heideggers zurück und wurde von Derrida weiterentwi-

ckelt. Gayatri Chakravorty Spivak definiert in dem Vorwort zu ihrer Übersetzung von Derridas *Grammatologie* (engl. Übersetzung, 1976, S. xiv) das Schreiben »sous rature« als ein Verfahren, bei dem man »ein Wort schreibt, es durchstreicht und das durchgestrichene Wort dann abdruckt. (Da das Wort nicht mehr zutreffend ist, wird es durchgestrichen. Da es notwendig ist, bleibt es leserlich.)« Ein Wort »sous rature« zu schreiben, verweist darauf, dass die zur Kommunikation benutzte Sprache nicht länger die Bedeutung eines Wortes vermitteln kann, es aber noch kein Wort gibt, das die Bedeutung eines Konzepts vollständig erfasst. Das Wort »Museum« kann beispielsweise nicht deutlich machen, wie stark diese Institutionen dazu beigetragen haben, die westliche Vormachtstellung und den Kolonialismus zu stützen.

Laut Derrida (1976) ist es besser, ein Wort durchzustreichen, als ein neues zu erfinden, weil durch den Akt des Durchstreichens hervorgehoben wird, dass das Wort und seine Bedeutung weiterhin problematisch sind. Wenn wir lediglich einen Begriff durch einen anderen ersetzen, wie es beispielsweise bei der Neubenennung von Institutionen oder Straßen geschieht, schaffen wir nur ein Placebo. Durch das Ersetzen wird die Problematik des Wortes und seiner Bedeutung nur verborgen und die Illusion erzeugt, das Problem sei gelöst, obwohl es in Wahrheit lediglich in Vergessenheit gerät. Das Wort Museum sollte also als Museum dargestellt werden, um darauf hinzuweisen, dass Museen, wie sie ursprünglich konzipiert wurden, abgeschafft, aber nicht vergessen werden sollten und es neuer Konzepte bedarf, um die materielle und immaterielle Kultur zu bewahren und zu zeigen. Wenn die Museen in Afrika und überall sonst eine Zukunft haben wollen, müssen sie ihre Mausoleumhaftigkeit abstreifen und ihr potenzielles Publikum zu einem Dialog einladen. Auch wenn sich Museen nicht von ihrem ideologischen Fundament und ihrem kolonialen Erbe trennen lassen, können Künstler durch kritische Praxis dabei helfen, die Diskurse zu Kunstproduktion und Ausstellungspraxis zu öffnen und das Bewusstsein für die den Kunstinstitutionen zugrundeliegenden Ideologien zu schärfen. In dem Prozess können Künstler Museen nutzen, um neue Formen des Sehens zu etablieren, und so das Museum der Zukunft mitgestalten.

## Literatur

- Adorno, T. W., »Valéry Proust Museum«, in: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt 2003, S. 181 ff.
- Bal, M., »The Discourse of The Museum«, in: Greenberg, R., Ferguson, B. W. und Nairene, S. (Hg.), *Thinking About Exhibitions*. Routledge, London und New York 1966, S. 145-157.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1963.
- Carmen, J., »Florence Phillips, Patronage and the Arts at the Time of Union«, in: Arnold, M. und Schmahmann, B. (Hg.), *Between Union and Liberation, Women Artists in South Africa 1910-1994*, Routledge, London und New York 2016, S. 33-50.
- Crimp, D., *On The Museums Ruins*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993
- Danto, A., *The Transfiguration of the Common Place*. Harvard University Press Cambridge, Massachusetts 1981
- de Duve, T., »Echoes of the readymade: critique of pure Modernism«, in: Buskirk, M. und Nixon, M. (Hg.), *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, S. 93-130.
- Dewdney, A., Dibosa, D. und Walsh, V. (Hg.), *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge, New York 2013
- Foster, H., *The return of the real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996
- Hutcheon, L., A., *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, London 1985
- Museum Africa*, unter: <https://www.sahistory.org.za/place/museum-africa> (letztes Update vom 18. April 2019; abgerufen am 28. Juli 2020)
- Pollock, G. und Zemans, J. (Hg.), *Museums After Modernism*, Blackwell, London 2006
- Museums.CH. *Skulpturhalle Basel*, unter: <https://www.museums.ch/org/del/Skulpturhalle> (abgerufen am 30. Juli 2020).
- Spivak, G. C., »Translators Preface«, in Derrida, J., *Of Grammatology*, engl. Übersetzung: Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, S. xiii-xvi.

# Zukunft Museum

## Autorinnen und Autoren

**Dr. Naman P. Ahuja** ist Kurator und Professor an der Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Indien. Seine Studien zur indischen Kunst konzentrierten sich sowohl auf die Ästhetik der visuellen Kultur Indiens, auf Ikonographie und Transkulturalität im Altertum, als auch auf das Erbe der Arts and Crafts Bewegung in der Moderne.

**Elvira Espejo Ayca** ist Direktorin des National Museum of Ethnography and Folklore (MUSEF) in La Paz, Bolivien. Von 2010 bis 2011 arbeitete sie an der Ausstellung *Das Potosí Prinzip* am Haus der Kulturen der Welt mit, die anschließend durch Spanien und Bolivien reiste. Im Jahre 2020 empfing sie die Goethe-Medaille, das offizielle Ehrenzeichen der Bundesrepublik Deutschland.

**Andreas Beitin** studierte Kunstgeschichte und wurde 2004 promoviert. Anschließend arbeitete er am ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, Deutschland. 2010 wurde er Direktor des Museums. Beitin entwickelte zahlreiche international beachtete Ausstellungen und veröffentlichte wissenschaftliche Texte in Deutschland und international. Er empfing zahlreiche Auszeichnungen für seine kuratorische Arbeit. Von 2016 bis 2019 war er Direktor des Forums für Internationale Kunst, Aachen. Seit 2019 ist er Direktor des Kunstmuseums Wolfsburg, Deutschland.

**Johannes Beltz** ist stellvertretender Direktor und Hauptkurator für Indische und Südasiatische Kunst am Museum Rietberg, Zürich, Schweiz. Seine Hauptinteressen gelten der gegenseitigen Beeinflussung von Kunst, Religion und Kultur sowohl in alten als auch in heutigen Gesellschaften. Er kuratierte eine Vielzahl von Ausstellungen, darunter *Javanisches Schattentheater: Geschichten über das Leben und die Welt* (2020).

**Memory Biwa** lebt in Windhoek, Namibia. Sie ist im Rahmen des Exzellenz-Clusters »Africa Multiple« wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität von Bayreuth. Als DAAD Stipendiatin des Artists-in-Berlin Programms 2021 beabsichtigt sie, ihre Forschungen und Performances mit Klangarchiven fortzusetzen. Biwa ist Mitglied des Namibian National Committee on Human Remains and Heritage Objects und im Beirat von »Dekoloniale – Erinnerungskultur in der Stadt«, Berlin.

**Prof. Dr. Inés de Castro** schloss ihr Studium in Anthropologie an der Universität von Bonn, Deutschland, ab. Von 2006 bis 2010 war sie Kuratorin und stellvertretende Direktorin der ethnographischen Sammlung des Roemer- und Pelizaeus-Museums, Hildesheim, Deutschland. Seit 2010 ist sie Direktorin des Linden-Museums Stuttgart, Staatliches Museum für Anthropologie, Deutschland, einer der bedeutendsten ethnographischen Sammlungen Europas. Mit ihrem Team experimentierte sie in ihren Forschungs- und Ausstellungsprojekten mit unterschiedlichen Formen der Beteiligung von sowohl lokalen als auch internationalen Gruppen und Gemeinschaften. Das Linden-Museum arbeitet darüber hinaus an neuen Methoden, wie mit dem kolonialen Erbe und der Geschichte der gegenseitigen Verbindung zwischen Europa und den Herkunftsorten unserer Sammlungen umgegangen werden könnte.

**Dr. Parul Dave-Mukherji** ist Professorin an der School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Indien. Sie hat einen PhD der Oxford University, und ihre Veröffentlichungen beschäftigen sich mit globaler Kunstgeschichte, komparativer Ästhetik und zeitgenössischer indischer Kunst. Sie arbeitet derzeit als Mitherausgeberin an einem Band zur indischen Kunst des 20. Jahrhunderts, der im Herbst 2021 bei Thames and Hudson veröffentlicht werden soll.

**Leonhard Emmerling** ist Kunsthistoriker, Autor und Kurator. Seit 2010 arbeitet er in verschiedenen Funktionen für das Goethe-Institut, derzeit (2021) als Regionaler Leiter des Kulturprogramms in New Delhi, Indien.

**Dr. Berthold Franke** studierte Musik, Deutsche Literatur und Soziologie. Seit 1988 arbeitet er am Goethe-Institut und hatte Positionen in

Warschau, Dakar, Stockholm, Paris, Brüssel und Prag inne. Seit 2018 ist er Direktor des Max Mueller Bhavan in New Delhi und Regionalleiter des Goethe-Instituts Südasien (Indien, Bangladesch, Pakistan, Sri Lanka, Afghanistan, Iran). Zahlreiche Essays und Veröffentlichungen zu kulturpolitischen und politischen Themen.

**Cíntia Guedes** ist Professorin an der Universidade Federal da Bahia, Brasilien. Sie hat einen PhD der Universidade Federal do Rio de Janeiro mit einem Fokus auf Rassenbeziehungen, Koloniale Macht und Subjektivitätsproduktion. Sie produziert multidisziplinäre Ereignisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst.

**Latika Gupta** arbeitete als Kuratorin an der National Gallery of Modern Art und bei KHOJ International Artists' Association in Delhi, Indien. Zugleich kuratierte sie freie Ausstellungen. Sie war Stipendiatin des Nehru Trust und der India Foundation for the Arts und hatte ein Forschungsstipendium des Charles Wallace India Trust an der SOAS Universität, London (2017). Von 2016 bis 2020 war sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *Marg*. Sie ist Mitglied des Herausgeber\*innenkollektivs <https://100histories100worlds.org/>.

**Nydia Gutiérrez** war Hauptkuratorin des Museo de Antioquia, in Medellín, Kolumbien, und des Museo de Bellas Artes, in Caracas, Venezuela. Sie ist Professorin für kuratorische Praxis im MA Programm Museologie der Universidad Nacional de Colombia und Mitglied des Netzwerks Museale Episoden des Goethe-Institut sowie des Prince Claus Fund Network. Ihr Interesse gilt dem Verhältnis zwischen theoretischen und praktischen Prinzipien von Architektur, Urbanismus und Museologie, um Verbindungen zwischen Kunst, dem Museum und Gemeinschaften zu finden, die als emanzipatorische und dekolonisierende Strategien nutzbar gemacht werden können, vor allem im Hinblick auf Lateinamerika und den Globalen Süden.

**Goodman Gwasira** arbeitete als Kurator in der Archäologie Abteilung des National Museum of Namibia, bevor er zur University of Namibia wechselte, wo er zu Archäologie und kulturellem Erbe lehrt. Seine Forschungsinteressen gelten kritischer Archäologie, der Geschichte der

Archäologie, der Restitution kulturellen Besitzes und der Beteiligung der Herkunftsgemeinschaften beim Management der Ressource des kulturellen Erbes.

**Dr. Jyotindra Jain**, ehemals Direktor des National Crafts Museum und Professor für Kunst und Ästhetik, Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Indien, war Gastprofessor an der Harvard University, Massachusetts, USA, und der Humboldt Universität, Berlin. Er ist Spezialist für Indische Kunst und Mitglied der Asiatic Society of Bombay. Jain ist Träger des Prince Claus Award und des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

**Dr. Alison Kearney** ist als intra-disziplinär arbeitende Künstlerin und Wissenschaftlerin an den Nahtstellen von Kunsttheorie, Kunstproduktion und Pädagogik tätig. Alison ist Dozentin an der University of the Witwatersrand, Johannesburg, Südafrika. In ihren Forschungen untersucht sie, wie Künstler, Kuratoren und Kunstvermittler geltende Museumdiskurse durch ihre Praxis befragen

**Christine Litz** ist Kunsthistorikerin und derzeit Direktorin des Museums für Neue Kunst, Freiburg, Deutschland. Ihre Fachgebiete sind die moderne und die zeitgenössische Kunst. Sie arbeitete für das Museum Ludwig, Köln, Skulptur Projekte Münster und dOCUMENTA (13) in Kassel. In ihrer Arbeit untersucht sie die Funktionen, Verantwortlichkeiten und Möglichkeiten des Museums.

**Chao Tayiana Maina** ist eine kenianische Spezialistin und Wissenschaftlerin im Bereich des digitalen Erbes und der digitalen Humanwissenschaften an der Schnittstelle von Kultur und Technik. Ihre Arbeit kreist vornehmlich um die Anwendung von Technologie zur Bewahrung afrikanischen Erbes. Sie ist die Gründerin von *African Digital Heritage* sowie Mitbegründerin des *Museum of British Colonialism* und des *Open Restitution Africa* Projekts.

**Flower Manase** ist Hauptkuratorin an der historischen Abteilung des National Museum of Tanzania mit einem BA in Geschichte und Archäologie. Derzeit beschäftigt sie sich vornehmlich mit Provenienzforschung bezüglich kolonialer Sammlungen in Deutschland (Ethnolo-



gische Museen, Berlin) und Tansania (Museum and House of Culture, Dar es Salaam) im Rahmen eines von der Gerda Henkel Stiftung geförderten kollaborativen Forschungsprojekts.

**Tasneem Z. Mehta** ist Vorsitzende des Kuratoriums und Ehrendirektorin des Dr. Bhau Dahji Lad Museums, Mumbai, Indien, und ehemalige stellvertretende Vorsitzende des Indian National Trust for Art and Cultural Heritage. Frau Mehta ist Kunsthistorikerin, Autorin, Kuratorin und Designerin, die mit Erfolg die Erneuerung und Renovierung verschiedener kulturell bedeutsamer Orte in Mumbai geleitet hat. Sie ist Mitglied des International Council des MoMA, New York, und leistete Dienste in den Beiräten verschiedener indischer Museen.

**Dr. Christoph Menke** ist Professor für Philosophie an der Goethe Universität, Frankfurt am Main, Deutschland. Zu seinen Veröffentlichungen zählen u.a. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Negativität nach Adorno und Derrida*, 1998; *Spiegelungen der Gleichheit*, 2000; *Die Gegenwart der Tragödie*, 2005; *Kraft – Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, 2008; *Recht und Gewalt*, 2012; *Kritik der Rechte*, 2015.

**Molemo Moilola** lebt in Johannesburg, Südafrika. Sie hat in verschiedenen Funktionen an der Schnittstelle von kreativer Praxis und Gemeinschaftsorganisation gearbeitet. Derzeit beschäftigt sie sich mit Begriffen der Unregierbarkeit, sozialen Infrastrukturen der Gemeinschaftsorganisation und dem Verhältnis zur Natur. Sie ist die eine Hälfte des Künstlerkollektivs MADEYOULOOK und Mitorganisatorin des Open Restitution Africa Projekts.

**iki yos piña narváez**, Künstlerin afro-karibischer Herkunft, gehört dem Ayllu Kollektiv an und hat an mehreren Ausstellungen teilgenommen, sowohl als Kuratorin als auch als Künstlerin, darunter *Give Us the Gold. Anti-colonial Actions*, (co-curator), *Matadero*, 2018, und *All the Tones of Rage*, Museum of Contemporary Art of Castilla y León MUSAC, 2018. piña narváez nahm 2020 an der Sydney Biennale und als artist-in-residence am Pernod Ricard Stipendienprogramm in Paris teil.

**Luiza Proença** forscht im Bereich Subjektivitätsstudien an der Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Ihr Schwerpunkt liegt hierbei auf dem Verhältnis von Kunst, Politik und Ethik. Sie arbeitete u.a. als Kuratorin des São Paulo Art Museums, der 31. São Paulo Biennial und als Herausgeberin der Publikationen der 9. Mercosul Biennale von Porto Alegre. Von 2017 bis 2019 unterstützte sie als Kuratorin die Recherchen zu *Bauhaus Imaginista* am Sesc Pompeia, São Paulo, und am Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

**Ciraj Rassool** ist Professor für Geschichte an der University of the Western Cape, Kapstadt, Südafrika, und leitet das supranationale Forum *Remaking Societies, Remaking Persons*. Er saß im Beirat des District Six Museums sowie der Iziko Museums of South Africa und leitete als Vorsitzender das Internationale Komitee der Afrikanischen Museen (AFRICOM).

**Marcelo Rezende** ist Forscher, Kritiker und Ausstellungsmacher. Er ist seit 2017 Ko-Direktor des *Archivs der Avantgarden* (AdA) in Dresden. Davor arbeitete er – neben weiteren Projekten und Beschäftigungen weltweit – als Direktor des Museum of Modern Art of Bahia (2012-2015), als künstlerischer Direktor der 3. Bahia Biennale (2014), und er war Mitglied des kuratorischen Teams der 28. São Paulo Biennial (2008), alle in Brasilien.

**José Eduardo Ferreira Santos** und **Vilma Santos** leben im Eisenbahnerort von Salvador, Brasilien, wo sie als Gründer und Kuratoren des *Acervo da Laje* arbeiten, einer Sammlung und eines Kulturzentrums, das die unsichtbare Kunst der Arbeiter aus den Vorstädten von Salvador erforscht. José Eduardo ist Erzieher und hat einen MA in Psychologie und einen PhD in Gesundheitswesen der Universidade Federal da Bahia. Vilma Santos ist Erzieherin, Produzentin und Koordinatorin der pädagogischen Abteilung von Acervo da Laje.

**Sundar Sarukkai** ist der Gründer von *Barefoot Philosophers* ([www.barefootphilosophers.org](http://www.barefootphilosophers.org)). Derzeit arbeitet er als Gastprofessor am Centre for Society and Policy, Indian Institute of Science, Bangalore, Indien. Er ist Mitglied im Beirat der Zeitschriften *Leonardo* und *Marg*. In sei-

ner Arbeit beschäftigt er sich vornehmlich mit Fragen der Natur- und Sozialwissenschaften.

**Shuddhabrata Sengupta** arbeitet als Künstler mit dem Raqs Media Collective.

**Avni Sethi** arbeitet interdisziplinär an den Schnittstellen von Kultur, Erinnerung, Raum und Körper. Sie entwickelte und kuratierte das Conflictorium, Museum of Conflict, und das Mehnat Manzil, Museum of Work. In verschiedenen Tanzformen ausgebildet, sind ihre Performances stark von verschiedenen synkretistischen Glaubenstraditionen und kontrovers diskutierten Narrativen inspiriert. Sie arbeitet und lebt in Ahmedabad, Indien.

**Dr. Kavita Singh** ist Professorin für Kunstgeschichte an der School of Arts and Aesthetics of Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Indien, wo sie, mit Schwerpunkt auf Mogul- und Rajputschulen, zur Geschichte der indischen Malerei und der Geschichte und Politik des Museums lehrt.

**Suzana Sousa** ist eine unabhängige Kuratorin, Forscherin und Autorin. Sie ist Stipendiatin am Centre for Humanities Research an der University of the Western Cape, Kapstadt, Südafrika, und von africaasacountry.com, wo sie über angolische Kulturpolitik forscht. Sie ist Ko-Kuratorin der Ausstellung *The Power of My Hands*, die derzeit im Musée d'Art Moderne de Paris als Teil der *Saison Africa 2020* gezeigt wird.

**Dr. Romila Thapar** ist emeritierte Professorin für Geschichte an der Jawaharlal Nehru University, New Delhi, Indien. Sie ist seit 1983 Generalpräsidentin des Indian History Congress, Mitglied der British Academy und der American Philosophical Society. Sie ist Trägerin verschiedener Ehrentitel der Universitäten von Calcutta, Oxford und Chicago. Im Jahr 2008 erhielt sie den Kluge Prize, der für Leistungen verliehen wird, welche vom Nobel Preis nicht berücksichtigt werden.

**Greer Valley** ist Dozentin für Kunstgeschichte an der Wits School Arts, University of the Witwatersrand, Johannesburg, Südafrika. Sie ist Doktorandin in Kunstgeschichte an der Michaelis School of Fine Art und Stipendiatin der Archive and Public Culture Initiative der University of

Cape Town, Kapstadt, Südafrika. Ihre derzeitigen Interessen im Bereich der Forschung und der Praxis gelten kuratorischen Interventionen in Museen und Kunstinstitutionen, die mit der kolonialen Geschichte Afrikas verbunden sind. Sie sitzt im Beirat der *Africa South Arts Initiative* und der *Kwa-Zulu Natal Society of Arts*.

**Paulina E. Varas** ist Professorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Campus Creativo der Universidad Andrés Bello in Chile, sowie Mitglied des *Southern Conceptualism Network*. Sie entwickelte die Plattform *CRAC Valparaíso* für Kunstresidenzen und experimentelle Verfahren in Kunst und Politik. Ihre jüngsten Veröffentlichungen sind *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente* (*Luz Donoso. Die Kunst der Aktion in der Gegenwart*) und *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común* (*Archiv CADA. Praktische Listen und die Potenziale der Gemeinschaft*), beide bei Ocho libros. Sie forscht über Kunst und Politik in Chile und anderen Kontexten in Hinsicht auf die gegenwärtigen Kämpfe sozialer Bewegungen, des Feminismus und in Bezug auf politisches Gedächtnis. Sie kümmert sich um ihren Sohn Borja und ihre Katze Cuchita.

**Dr. Jan Völker** ist derzeit Vertretungsprofessor für audiovisuelle Medien und Medienphilosophie an der Bauhaus Universität Weimar, Deutschland, sowie außerordentlicher Professor am Institut für Philosophie der Slowenischen Akademie der Künste und Wissenschaften in Ljubljana, Slowenien.



# Zu

Wozu Museen? Wer glaubt, sie seien lediglich verstaubte Grabkammern der Vergangenheit, wird durch die Intensität, mit der in diesem Band über die Zukunft des Museums und das Museum der Zukunft debattiert wird, eines Besseren belehrt. Wer über das Museum nachdenkt, denkt über die Folgen der Globalisierung, über die Gegenwart der kolonialen Vergangenheit und über die Bedeutung nach, die Teilhabe an Bildung, kulturellem Erbe und gesellschaftlichem Diskurs besitzen. Die in diesem Band vereinten Texte von Philosoph\*innen, Aktivist\*innen, Kurator\*innen und Sozialwissenschaftler\*innen aus vier Kontinenten beleuchten nicht nur die Vielzahl und Disparität der mit dem Museum verbundenen Fragestellungen und Themen, sondern auch die Bedeutung dieser Fragen für eine kommende Globalgesellschaft.

ISBN 978-3-98514-522-5  
00,00 € [www.turia.cc](http://www.turia.cc)

