

Michael Fehr

Anmerkungen zur Frage: Whose Heritage?

Unter der Überschrift "Palast der Verlogenheit" spielte Hanno Rauterberg im letzten Jahr eine Umkehrung der Verhältnisse durch: Dass nicht Afrika von Europa aus, sondern die Europäer von den Afrikanern kolonisiert worden seien, und diese demnächst in einem aufgelassenen Präsidentenpalast in Lagos ein neues Museum eröffneten, in dem u. a. neben der *Mona Lisa* und dem *Bamberger Reiter*, Kruzifixe aus Polen, ein *Kachelofen* aus Belgien und eine *Hanse-Kogge* gezeigt werden sollen, "um endlich zu begreifen, was die europäischen Eingeborenen, problembeladen, schuldengeplagt, eigentlich für Menschen sind." Denn in "Zeiten der Globalisierung (...) müsse man in einen Dialog der Kulturen eintreten. Von Rückgabeforderungen aber bitte man die Europäer abzusehen."<sup>1</sup>

So klar und eindeutig dieses Gedankenexperiment die Planungen zum Berliner Humboldtforum charakterisiert, als bloße Umkehrung der Verhältnisse verdeckt es allerdings deren grundsätzliche Asymmetrie: Dass in der Vergangenheit allein wir Europäer als Kolonisatoren aufgetreten sind und weder die Afrikaner noch die Inder noch die asiatischen oder die Völker der beiden Amerikas (wenn man mir hier diese pauschalen Bezeichnungen gestatten mag) jemals einen vergleichbar aggressiven Drang entwickelten, die Welt zu erobern, zu beherrschen und zu missionieren. Der Kolonialismus ist und bleibt ein originär europäisches Phänomen, eine sozusagen genetisch verankerte Eigenschaft der christlich geprägten europäischen Gesellschaften – und das ist unser Erbe. Dieses Erbe schließt ein, zu wissen und im Bewusstsein zu halten, dass wir Europäer die Angehörigen anderer Völker nicht nur erniedrigt, versklavt oder getötet und ihre Territorien ausgebeutet, sondern darüber hinaus auch ihr kulturelles Erbe durch Missionierung zerstört oder in Trophäen zerlegt in unsere Länder verschleppt haben, wo wir, ganz in unserer Tradition, für diese Trophäen spezielle Beutehäuser gebaut haben, in denen sie von uns, nun im Zeichen der Wissenschaften, nochmals kolonisiert werden und uns als Objekte für unsere Rekonstruktion der Zivilisationen und Kulturen, die wir zerstört haben, dienen müssen.

Dieses mehrschichtige, komplexe Erbe können wir aber weder über postkoloniale Bekenntnisse abschütteln noch uns davon mit dem Hinweis darauf entlasten, dass in der jüngeren Geschichte auch andere Nationen als Kolonisatoren aufgetreten sind oder auftreten. Denn ganz abgesehen davon, dass unsere gegenwärtige ökonomische Existenz weiterhin zu einem Gutteil auf Verhältnissen aufbaut, die, wie es im allfälligen *Newspeak* heißt, in Zusammenarbeit mit den ehemaligen Kolonien entwickelt werden konnten, bleibt festzuhalten, dass selbst noch die postkolonialen Diskurse von den Maximen der instrumentellen Vernunft bestimmt sind: der konzeptionellen und ideologischen Grundlage für den Kolonialismus wie für unser Verhältnis zur Natur und zum Anderen überhaupt. Im modernen Museum – einer genuin europäischen Erfindung – haben sie und unser durch sie begründetes Verhältnis zur Welt ihren Tempel gefunden; das Museum ist die Institution eines universellen Kolonialismus.

Das wichtigste Charakteristikum der instrumentellen Vernunft ist die Asymmetrie, die der, der zweckrational denkt, zwischen sich und dem, auf das sich sein Interesse richtet, etabliert; Asymmetrie entsteht, weil der im Sinne der

---

<sup>1</sup> In: ZEIT Nr. 24, 11.06.2015; auch <http://www.zeit.de/2015/24/humboldt-forum-berlin-richtfest>

instrumentellen Vernunft Handelnde sein Gegenüber nicht als ebenbürtig oder ein Ding nicht als Element eines größeren Ganzen zur Kenntnis nehmen will, sondern unter einem bestimmten Zweck taxiert, mithin als ein Objekt, das in dieser oder jener Weise dem eigenen Verwertungsinteresse dienlich sein kann, wahrnimmt. Fußt die Durchsetzung einer solchen zweckrationalen Einstellung gegenüber dem Anderen ursprünglich zumeist auf der physischen Überlegenheit dessen, der sie ausübt, so wird sie alsbald zu einem methodischen Vorgehen entwickelt, dann häufig bürokratisch gefasst und institutionell untermauert, um schließlich in einer Technik bzw. einem Algorithmus verdinglicht als ein wie natürlich gegebenes Verhältnis zu erscheinen, das nicht mehr hinterfragt werden kann. Exemplarisch lässt sich dieser Prozess an der Herstellung von Bildern, namentlich anhand der Portraitmalerei, ablesen, bei der das freihändige Malen über die Anwendung von *Camera lucida* und *Camera obscura* präzisiert und standardisiert werden konnte, um schließlich durch ein autonomes bildgebendes Verfahren, die Fotografie, ersetzt zu werden; dabei macht der Bildproduzent (sich) nicht mehr selbst ein Bild von seinem Gegenüber, sondern richtet auf dieses lediglich einen Apparat und unterwirft es damit einem technischen Verfahren, das buchstäblich ohne Ansehen der Person nach den immer gleichen Regeln Bilder produziert.

Wenn wir die Taten unserer Vorfahren als Kolonialherren nicht ungeschehen machen können, so bleibt uns die Möglichkeit, ja haben wir die Pflicht, anhand dessen, was von diesen Taten zeugt, und das sind insbesondere die Sammlungen in unseren *Völkerkundemuseen*, ein anderes Verhältnis zu den Erben der Urheber der entsprechenden Artefakte zu gewinnen. Es geht mithin darum, die zweite Kolonisierung, die bis in unsere Gegenwart bestehende Kolonisierung der Beute im Namen der Wissenschaften: ihre Transformation in wissenschaftliche Objektsammlungen, die von ihrer gewaltsamen Aneignung nichts mehr erkennen lassen, aufzudecken, zu thematisieren und zu reflektieren. Und auch wenn dies als eine allfällige, von unterschiedlichen Gruppen schon oftmals vorgetragene Forderung erscheinen mag: Von ihrer Erfüllung sind wir noch sehr weit entfernt. Denn mit der einen oder anderen Restitution oder mit der sogenannten Aufarbeitung von Sammlungsgeschichten ist es nicht getan. Vielmehr geht es um eine Überprüfung von Begriffen, Haltungen und um die ernsthafte Anerkennung von Weltbild-Konstruktionen, die sich unserer Logik entziehen: Mit anderen Worten, um eine Aufhebung der oben angedeuteten, grundsätzlichen Asymmetrien in reziproken Kommunikationsverhältnissen.

So können wir zum Beispiel angesichts bestimmter Artefakte aus einer afrikanischen Kultur, die uns als Kunst erscheinen, nicht von Kunst sprechen, solange nicht gesichert ist, dass es Kunst in unserem Sinne dort je gab, und überdies nicht reflektiert wird, dass auch bei uns Kunst eine historische Erscheinung und keineswegs eine anthropologisch begründbare Kategorie ist. Weiterhin zeugt es von peinlicher Arroganz, wenn unsere Ethnologen die von uns ehemals ausgebeuteten Völker nun als *Source Societies* bezeichnen und damit die machtpolitisch begründeten Asymmetrien durch eine Metapher aus dem Reich der Natur zu neutralisieren, ja tatsächlich neu zu legitimieren versuchen. Schließlich steckt selbst in Versuchen, bestimmte historische Artefakte aus ehemaligen Kolonien mit aus ihnen stammenden Menschen in einen Zusammenhang zu bringen, nicht selten die Ignoranz, dass diese Menschen unsere Zeitgenossen sind und solche Artefakte womöglich als ebenso wenig verbindlich empfinden wie wir historische Gegenstände aus unserem Kulturkreis. Und dazu gehört zu reflektieren, dass der nun immer häufiger in Gebrauch genommene Begriff *Shared Heritage* nichts als ein Euphemismus ist, der die grundsätzliche Asymmetrie zwischen den vormaligen Erobern und den von ihnen Unterworfenen vergessen machen soll.

Als Ort der zweiten Kolonisierung ist das Museum ein zentraler Schauplatz für die Frage, ob und in welcher Weise es gelingen kann, die eingefahrenen Kommunikationsstrukturen in ebenbürtige Verhältnisse aufzulösen. Denn dem asymmetrisch-starren, zyklisch-zentralperspektivisch organisierten Blick, mit dem per bildgebenden Verfahren, namentlich der Fotografie, gerade auch die fremden Welten erfasst wurden, entsprechen die üblichen, als wissenschaftlich begründeten Ausstellungsweisen. Sie sollen vermeiden, dass die in den Vitrinen eingesperrten Dinge eine Art Eigenleben oder die Museumbesucher zu ihnen irgendein persönliches, womöglich sogar emotionales Verhältnis entwickeln können. Vielmehr soll diese Ausstellungsweise Neutralität signalisieren und hat daher in der Regel den Charakter des Vorführens, des Vorlegens oder des Herausstellens, arbeitet also mit Formen des Zeigens, durch die die Dinge den Blicken ihrer Betrachter ungehindert ausgesetzt sind und ihre gewissermaßen von allen Nebeneffekten unbeeinträchtigte Wahrnehmung ermöglicht werden soll. Kommt, wie häufig zu beobachten, noch ein individualisiertes Ausleuchten der Dinge hinzu, so haben wir es mit einem ausgesprochenen Zur-Schau-Stellen zu tun, einem Präsentieren im vollen Umfang der Wortbedeutung: dem anbietenden Gegenwärtigmachen durch eine spezifische Form der Verdinglichung, durch Ästhetisierung.

Allerdings ist diese vorgeblich wissenschaftliche Präsentation keineswegs so neutral, wie sie gehandelt wird. Vielmehr ist sie eine bestimmte Form der Erzählweise, über die sich das Museum als eine Disziplinierungsanstalt<sup>2</sup> und als ein Ort offenbart, der unwillkürlich immer und zu allererst von der Beherrschung und Beherrschbarkeit der Welt spricht, indem diese daselbst anhand des Verfügens über die Dinge demonstriert wird.<sup>3</sup> Es ist aber genau dieses Verfügens-Können, das gerade auch die Verwalter ethnologischer Sammlungen um keinen Preis aufgeben wollen, und zu dessen Legitimation unter anderem die Idee des Universaliums propagieren.

Die asymmetrische Kommunikationsstruktur der als wissenschaftlich deklarierten Präsentationen wird aber durch neuerdings vielfach eingesetzte mediale Vermittlungsangebote nicht nur nicht aufgehoben, sondern eher noch verstärkt. Denn die Audio-Guides, *Audiovisualia*<sup>4</sup> und sonstigen technischen Vermittlungsangebote wie im Übrigen auch die meisten szenografischen Inszenierungen sind allem Anschein zum Trotz ja nichts anderes als mediale Aufbereitungen von Objekt-Zuschreibungen, also Informationen, mit denen die Institutionen ihre Autorität gegenüber ihren Besuchern gewissermaßen bis ins Absolute zu stärken vermögen, weil diese aufgrund ihrer technischen Geschlossenheit und ihres immersiven Charakters nur noch rezipiert werden können und einen Dialog, wie er zum Beispiel im Rahmen von Führungen immerhin noch möglich ist, in der Regel ausschließen.

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu: Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, New York 1995; Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London, New York 1995.

<sup>3</sup> Diese Botschaft nehmen wir als Betrachter von Exponaten immer, wenn auch meistens nicht bewusst, wahr. Sie ist womöglich der wichtigste Grund für ein spezifisches Unbehagen in solchen Museen, nicht nur, weil durch diese Art der Präsentation die natürliche Distanz, die wir fremden Dingen gegenüber normalerweise an den Tag legen, aufgehoben ist, sondern weil wir diese Botschaft unwillkürlich auf uns selbst rückprojizieren, also angesichts der zur Schau gestellten Exponate uns selbst potentiell den wissenschaftlichen Präsentationsmodi unterworfen sehen. Um das zu verstehen braucht man sich nur einen Blick aus einer Vitrine hinaus, also aus der Perspektive der Exponate auf deren Betrachter vorzustellen; es wird dann deutlich, dass diese ähnlich ent wurzelt und vereinzelt vor den Vitrinen stehen, wie die in ihnen zur Schau gestellten Objekte.

<sup>4</sup> Unter *Audiovisualia* verstehe ich Ausstellungselemente, in denen Objekte mit audiovisuellen Informationen zu einer geschlossenen Informationseinheit verbacken werden.

Als besonders problematische Konsequenz der Medialisierung von Schausammlungen gerade auch von Artefakten aus anderen Kulturen ist dabei zu verzeichnen, dass durch sie die potentielle Mehrdeutigkeit von Dingen, die sich nur in ihrer unmittelbaren Anschauung entfalten kann, in der Regel verloren geht und die Dinge von den technisch gestützten Wahrnehmungsweisen aus unserer Zeit und Welt gewissermaßen überschrieben werden.<sup>5</sup> Denn die Medialisierung von Objekten stellt immer eine Form ihrer Bearbeitung und das heißt: ihrer Interpretation dar und führt damit in dem Maße, wie sie technisch perfektioniert wird, notwendig zum Ausschluss alternativer Möglichkeiten der Konnotation. So bleibt das Potential der für die Museen charakteristischen, offenen Form der Argumentation und des Erkennen-Könnens gerade in vermittlungstechnisch hochgerüsteten Häusern zugunsten der Übermittlung eindeutiger Botschaften fast immer ungenutzt.

Als Alternative zu diesen Formen des Vorzeigens und der Medialisierung schlage ich vor, Dinge im Museum so zu zeigen, dass ihre Betrachter zu Beobachtern werden, mithin sehen und erkennen können, dass auch im Museum Dinge gebraucht, also aufgrund eines bestimmten Erkenntnisinteresses aufbewahrt und mit einer bestimmten Intention zur Anschauung gebracht werden. Generelle Regel für entsprechende Versuche müsste dabei sein, das Bei- oder Miteinander der ausgestellten Dinge so zu organisieren, dass ihren Betrachtern die Entscheidung freisteht, in die entsprechenden Ensembles gedanklich einzutreten, sich darin zu positionieren und sich als historisches und moralisches Subjekt zu engagieren. Anders gesagt: Anstelle des Präsentierens sollte eine offene Form des Vorzeigens treten, bei der erkennbar wird, wie Dingen eine Bedeutung zugewiesen wird, und dass dies ein im Prinzip offener Prozess bleibt, je nachdem, wer sich mit welchem Erkenntnisinteresse dabei engagiert; Voraussetzungen dafür sind, dass die Fachleute ihr Wissen in den Dienst des Publikums stellen, die Schranken zwischen Depots und Schausammlungen so weit wie irgend möglich abgebaut werden und das Museum frei zugänglich gemacht wird. Denn in einem Museum sollte es keine Geheimnisse, sondern allenfalls unentdecktes Wissen geben.

---

<sup>5</sup> Ein in meinen Augen abschreckendes Beispiel für eine solche Überschreibung durch Vermittlungsangebote und Szenographie ist das 2010 wieder eröffnete Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln, dessen Schausammlung vom Atelier Brückner gestaltet wurde.