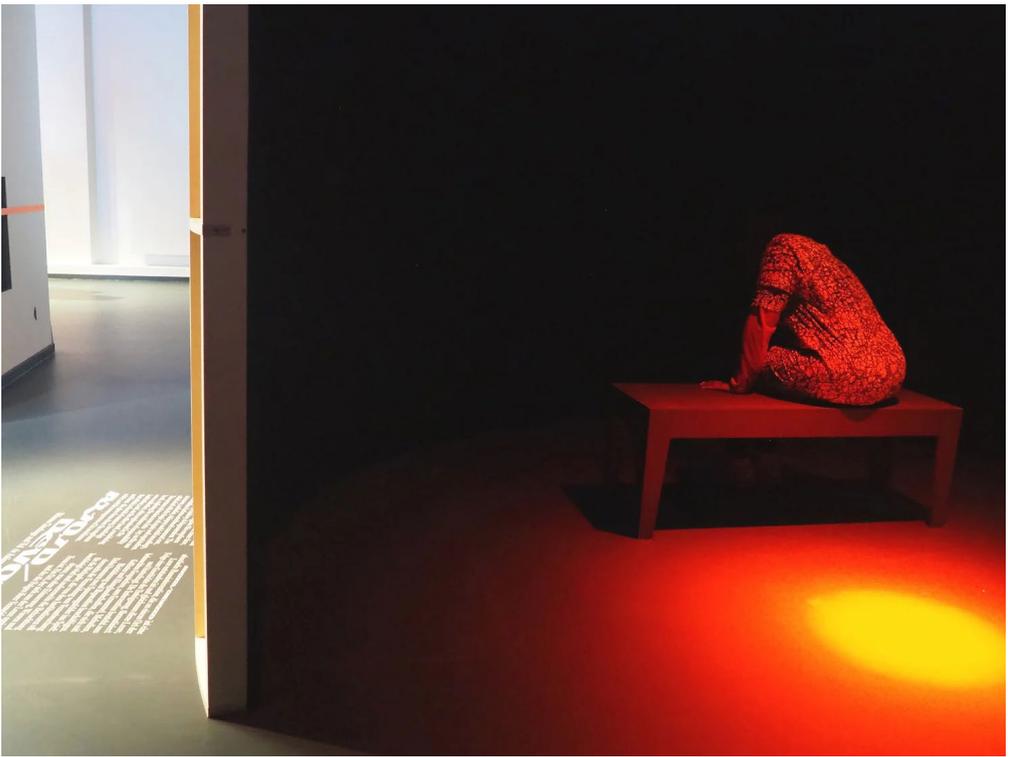


**Das Fehlen eines Steins in Leipzig und am Kilimandscharo.
Praktiken des Verlernens und Versuche visueller Gerechtigkeit
im Kontext ethnologischer Museen**

Ethnologische Museen sind Orte von Ungerechtigkeit. Die Geschichte ihrer ›Sammlungen‹¹ ist verankert im Kolonialismus und verstrickt mit kolonialen Kontinuitäten. Sie nutzten das koloniale System zum Aufbau ihrer ›Sammlungen‹, waren Akteur:innen der Kolonialpolitik und prägten, wie kaum eine andere Institution, Vorstellungen vom ›Eigenen‹ und der Überlegenheit gegenüber dem ›Fremden‹ und ›Anderen‹.² Auch wenn Aneignungsgeschichten, Fragen von Restitution und Reparation immer mehr ins Zentrum von musealen Diskursen rücken und in Ausstellungen sichtbar werden, sind ethnologische Museen nach wie vor Orte von rassifizierten Zuschreibungen und Othering. Was kann in diesem Kontext ›visuelle Gerechtigkeit‹ bedeuten und wie kann sie sich in Ausstellungen niederschlagen? Wie können ethnologische Museen die ihnen inhärenten Denkmuster verlernen und sich selbst neu entwerfen? Dieser Beitrag diskutiert die Fragen in Bezug auf die beiden Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* von Valerie Asimwe Amani und Rehema Chachage in der Ausstellung *Berge Versetzen*, die sie gemeinsam mit dem Künstler:innenkollektiv PARA im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig umgesetzt haben. Dafür wird zunächst ein kurzer Einblick in die im März 2022 eröffnete Ausstellung und auf die beiden Werke gegeben, bevor sie im theoretischen Kontext des Konzepts ›Verlernen‹ aus de- und postkolonialer Perspektive betrachtet werden. Im Anschluss werden grundsätzliche Fragen über die Zukunft ethnologischer Museen aufgegriffen.

**Die Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* in der Ausstellung
*Berge Versetzen***

Die Ausstellung *Berge Versetzen* des Künstler:innenkollektivs PARA sowie der beiden Künstler:innen Amani und Chachage im GRASSI Museum erzählt die Geschichte der Spitze des Kilimandscharos im heutigen Tansania. Kolonialgeograph Hans Meyer (1858–1929) brachte den Gipfelstein des Bergmassivs 1889 nach Deutschland. Er teilte den Stein, schenkte eine Hälfte Kaiser Wilhelm II. und behielt die zweite Hälfte in seinem Privatbesitz. Eine Hälfte gilt heute als verschollen, nachdem sie sich lange Zeit im Neuen Palais in Potsdam befand. Die zweite Hälfte ist im Besitz eines Antiquars. *Berge Versetzen* verfolgt das Ziel, die verbliebene Hälfte zurückzukaufen und den Prozess einer »partizipativen Restitution«³ zu ermöglichen. Dabei kommt *Berge Versetzen* (gezwungenermaßen) ohne den im Zentrum stehenden Gegenstand aus: Die Spitze des Kilimandscharos fehlt sowohl in der Ausstellung wie auch in der postkolonialen Erinnerungspraxis in Tansania. Stattdessen arbeitet die Ausstellung mit verschiedenen künstlerischen Installationen. Neben humoristisch inszenierten

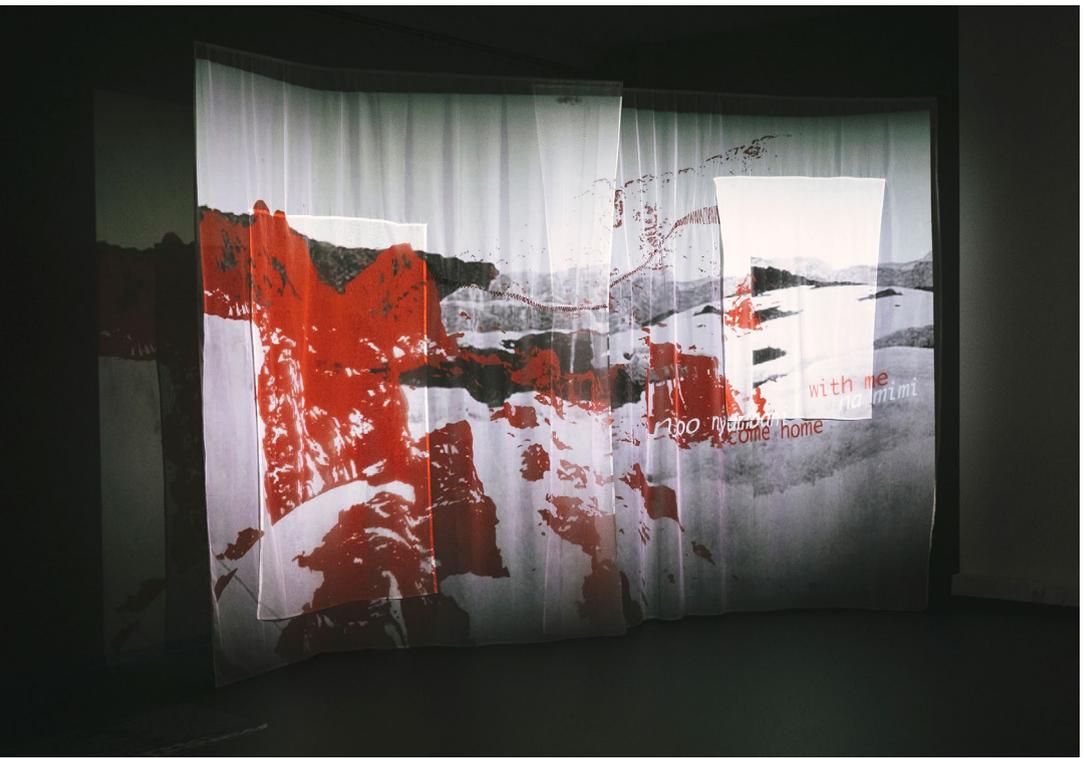


1 Valerie Asimwe Amani / Rehema Chachage, *Avoid/Devoid*, 2022, Installation, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Installationsteilen von PARA, um die es in diesem Beitrag weniger geht, sind die auditiven und visuellen Auseinandersetzungen *Avoid/Devoid* und *The Journey* von Valerie Asimwe Amani und Rehema Chachage zu sehen.

Die 15-minütige Soundinstallation *Avoid/Devoid* von Amani und Chachage (Abb. 1) bildet den Eingang zur Ausstellung. Die Besucher:innen gehen in einen schwarz ausgekleideten schneckenförmigen Raum mit rötlichem Licht. Darin steht eine Bank, die zum Verweilen auffordert. Gemurmel, ferne Gesprächsfetzen, Melodien, Flüstern, Geräusche und Klänge ergeben einen Soundteppich, der schwer zu durchdringen ist. Im Ausstellungstext heißt es, die akustische Raumintervention «addresses and interrogates this emptiness left behind by a history of dispossession».⁴ Amani und Chachage beziehen sich auf die Leere der Erinnerung in Tansania, wo ohne den Stein und ohne das Wissen um dessen Diebstahl durch Hans Meyer an die damit verbundene Kolonialgeschichte nicht erinnert werden kann. Dunkel, etwas karg, mit vagen Geräuschen und Stimmen scheint es den Künstler:innen darum zu gehen, Rückgabe zu fordern und sich dem Ausstellen zu verweigern. Stattdessen wird die Leerstelle deutlich, die der fehlende Stein in Tansania hinterlässt.

In der Videoinstallation *The Journey* von Amani und Chachage (Abb. 2) wird eine Collage mit wechselnden Bildern auf einen leicht wellenschlagenden Vorhang projiziert. Sie zeigt abstrakt gehaltenes Kartenmaterial, fragmentierte und veränderte historische Fotografien von Berglandschaften aus der «Sammlung» von Hans Meyer, Kompositionen von *cultural belongings* und Zeichnungen sowie vereinzelt



2 Valerie Asiiuwe Amani / Rehema Chachage, *The Journey*, 2022, Installation, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Schriftzüge, zum Beispiel «come home ___ with me». Die Arbeit dekonstruiert vorhandenes Bildmaterial, nimmt den historischen kolonialen Fotografien ihre Wirkmächtigkeit und verbindet Fragmente der historischen Aufnahmen zu neuen Bedeutungen. Sie widmet sich kritisch den musealen Arbeitsweisen des Dokumentierens, Kategorisierens und dem von Museen behaupteten Besitz von Dingen. Als «re-appropriat[ing] appropriated material»⁵ bezeichnen Amani und Chachage diese Arbeitsweise der visuellen Collage. Die Rückaneignung beabsichtigt eine Verschiebung der Positionen von Kolonisator:innen und Kolonisierten, von Beobachter:innen und Beobachteten. In Bezug auf beide Werke geht es Amani und Chachage darum, das «Objekt», die verlorene Spitze des Kilimandscharos zu subjektivieren, ihm einen Charakter zu geben und die Geschichte seines Verlustes aufzudecken.⁶

Die Installationen beziehen sich damit auf zwei neuralgische Punkte ethnologischer Museen: die Verantwortung, die aus ihrer kolonialen «Sammlungs»-Praxis resultiert, und ihre Rolle in der Reproduktion von Machtverhältnissen innerhalb unterschiedlicher Wissenspositionen. Zu sehen sind diese Auseinandersetzungen in einem «Völkerkundemuseum»⁷ in Deutschland. Sie können also durchaus als institutionenkritische Intervention verstanden werden, die besagte Institution zur kritischen Auseinandersetzung auffordern. Aber ist es der Auftrag von Künstler:innen, Museen zum Verlernen zu animieren und ihnen visuelle Gerechtigkeit näherzubringen? Wird hier Kritik an sie ausgelagert oder findet tatsächlich eine veränderte, visuell gerechtere kuratorische Praxis statt?

Praktiken des Verlernens in der Ausstellung *Berge Versetzen*

Im GRASSI Museum wird das Stichwort *Verlernen* im Begrüßungstext des mehrjährigen Überarbeitungsprozesses REINVENTING GRASSI.SKD, in dessen Rahmen auch *Berge Versetzen* entstanden ist, aufgerufen: «[Es] heißt für uns zu lernen, zu verlernen, auszuprobieren, neu zu denken und Räume abzugeben.»⁸ Dieses Statement spricht erst einmal für eine verantwortungsvolle Haltung und den Versuch einer Erneuerung des Museums.

Verlernen sei hier verstanden als Hinterfragen bestehender sowie Entwickeln neuer Praktiken. Verlernen als *ästhetische Praxis*⁹ verschiebt den Begriff, der bisher vornehmlich diskursiv theoretisiert wurde,¹⁰ auf eine Ebene, auf der sich Verlernprozesse in institutionelle Prozesse einschreiben und zum Beispiel in kuratorischer Arbeit sichtbar werden können. Als solches bietet das Verlernen einen Ausgangspunkt, um Bild-, Blick- und Repräsentationsregime kritisch zu befragen und zu verändern.¹¹ Der Begriff bezieht sich dabei sowohl auf post- wie auch auf dekoloniale Theorie. Gayatri Chakravorty Spivak beschreibt Verlernen als «unlearning one's privilege as one's loss»¹² und ruft dazu auf, Privilegien auch als Verlust zu reflektieren. Sie problematisiert das Machtgefälle zwischen vermeintlich Wissenden, die lehren, und vermeintlich Nicht-Wissenden, die belehrt werden. Sie setzt dem entgegen, dass es unterschiedliche Wissensformen gibt, die unterschiedlichen Personen zugänglich sind. Das «unlearning project» beinhaltet deshalb, neue Wege des Sprechens und Verstehens zu finden. Die Verantwortung dafür sieht Spivak vor allem bei privilegierten *weißen*¹³ Akademiker:innen, in dem hier besprochenen Kontext wohl auch bei Museumsmacher:innen. Mit Spivak im Blick kann für das GRASSI Museum erst einmal formuliert werden, dass Verantwortung übernommen wird und andere (hier künstlerische) Weisen des Sprechens an einem ethnologischen Museum gefunden werden. Zwei Künstler:innen aus Tansania setzen sich in selbstbestimmten Repräsentationen kritisch mit der Geschichte und Gegenwart der Spitze des Kilimandscharos auseinander.

Auch für den dekolonialen Theoretiker Walter D. Mignolo sind Wissenspositionen relevant. Ihm geht es beim Verlernen darum, aus dem durch die imperiale westliche Vernunft geprägtem Denkprogramm auszubrechen.¹⁴ Dieses Ausbrechen beinhaltet «shift[ing] the geography of reasoning».¹⁵ Gemeint ist eine Verschiebung von der Vorstellung es gäbe bestimmte «Andere» die als «Objekte» beforscht werden könnten, hin zu einer Forschung – auch Kunst und Kuratation –, die von marginalisierten Gruppen selbst betrieben wird. Mignolo spricht sich für eine Erweiterung von Epistemologien aus, eine «pluriversity».¹⁶ Diese denkt er nicht als Konkurrenz unter verschiedenen Epistemologien, sondern als ein im Sinne der Dekolonisierung notwendiges Aufzeigen von verschiedenen Optionen, insbesondere der «dekolonialen Option».¹⁷

In *Berge Versetzen* treffen die hegemonialen Wissensordnungen eines ethnologischen Museums und künstlerische Perspektiven aufeinander. Die kritische Auseinandersetzung von Künstler:innen mit (Kunst-)Institutionen hat lange Tradition.¹⁸ In ethnologischen Museen wird zudem seit Langem diskutiert, ob und inwiefern sie sich auch zeitgenössischer außereuropäischer Kunst widmen sollten.¹⁹ Häufig werden Künstler:innen von ethnologischen Museen dazu eingeladen, sich auf ihre «Sammlungen» zu beziehen, wie zum Beispiel schon in den 1990er Jahren im Pitt Rivers Museum in Oxford.²⁰ Heute übernehmen Künstler:innen dabei zunehmend die Position kritischer Stimmen, so auch im GRASSI Museum in *Berge Versetzen*. Amani und Chachage wird einerseits *Raum gegeben*, wie es im Ausstellungstext

heißt, andererseits gibt das Museum nicht nur den Raum, sondern auch die Verantwortung einer kritischen, institutionellen Auseinandersetzung mit dem ethnologischen Museum an sie ab. Ästhetisch-künstlerische Arbeitsweisen haben andere Möglichkeiten, Komplexität darzustellen und zu verhandeln. Oft wird in ethnologischen Museen aber zeitgenössische Kunst dort eingesetzt, wo Kurator:innen an ihre Grenzen stoßen. Wenn sich Kurator:innen dem Museumsregime nicht mehr stellen können oder möchten, werden Künstler:innen in die Rolle von Kritiker:innen gedrängt. Im Fall von *Berge Versetzen* sind die Künstler:innen von PARA mit der Ausstellungsidee auf das GRASSI Museum zugekommen und im Prozess der Zusammenarbeit wurden Amani und Chachage zur Mitarbeit eingeladen. Es ist demnach keine direkt beauftragte Kritik, sondern eine im Dialog entstandene Ausstellung. Das Abwägen zwischen *Raum geben* und dem Auslagern und damit auch Vereinnahmungen von Kritik bleibt dennoch präsent und scheint für jedes ethnologische Museum herausfordernd.

Verantwortungsvoll scheint, dass mit *Berge Versetzen* eine gesamte Ausstellung von Künstler:innen umgesetzt wird, die weit über sonst übliche einzelne Positionierungen im Kontext von «Sammlungs»-Präsentationen hinausgeht. Wie die beiden Beispiele gezeigt haben, geht es in der Ausstellung auch thematisch um Verantwortung. In *Avoid/Devoid* wird der Vorwurf der Verunmöglichung einer Erinnerungspraxis in Tansania und ein an das Museum gerichteter Appell zur Übernahme von Verantwortung deutlich. In *The Journey* entziehen sich die fragmentierten Bilder den Betrachter:innen. Hans Meyer wird nicht gezeigt und bekommt somit keinen Platz mehr im Museum. Die künstlerischen visuellen und auditiven Strategien fordern das Museum zum Verlernen auf. Gewissermaßen wird mit dem Appell zur Übernahme von Verantwortung der Ball an die Institution zurückgespielt, den das GRASSI Museum hoffentlich aufnimmt.

Als eine weitere Praktik des Verlernens, mit der die Installationen arbeiten, kann die Umkehr oder Ergänzung von Wissenspositionen gelesen werden. Was Mignolo als «shift[ing] the geography of reasoning»²¹ beschreibt, trifft in diesem Fall sogar wortwörtlich auf die Geografie zu. Mit *The Journey* klagen Amani und Chachage an, dass Räume und Geografien nicht besitzbar sind und unterlaufen die ursprüngliche Erzählung von Hans Meyers «Expedition» mit ihren fragmentieren und collagierten Bildern. Kolonialist:in und Beobachter:in sollen dabei selbst zu Beobachteten werden, Objekt- und Subjektpositionen verkehrt werden. Wird sogar der Berg selbst ein:e Akteur:in und beobachtet die Besucher:innen? Mit Mignolo gesprochen ist diese Arbeitsweise ein Ausbruch aus dem westlich imperialen Denkprogramm, auch wenn dies natürlich im (imperialen westlichen) System von Kunst und Museum geschieht. In jedem Fall erweitern die Installationen als kritische Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte des Gipfelsteins des Kilimandscharos und als zeitgenössische Kunstwerke die Epistemologien des Museums. *Verlernt* wird dabei zum großen Teil auch das Ausstellen von «Objekten» – wenn auch gezwungenermaßen, da der Stein als zentraler Gegenstand der Auseinandersetzungen nicht zugänglich ist. Am Ende des Raumes sind etwas Abseits in Vitrinen verschiedene *cultural belongings* ausgestellt, die die Kunstaussstellung mit «Objekten» kontextualisiert. Die sonst übliche Ausstellungsweise von zeitgenössischer Kunst in ethnologischen Museen, die Präsentationen von «Sammlungen» kontextualisiert, wird hier umgekehrt und damit auch das Machtverhältnis zwischen Kurator:innen und Künstler:innen hin zu den Künstler:innen verschoben.

Visuelle und Epistemische (Un-)Gerechtigkeit in Ethnologischen Museen

Im Anschluss an Spivak und Mignolo steht Verlernen in Verbindung mit epistemischer Gerechtigkeit.²² Spivak hat (neben anderen) den Begriff der epistemischen Gewalt geprägt und Mignolo fordert eine epistemische Erweiterung durch Epistemologien des Südens.²³ Für Museen wiederum hat visuelle Gerechtigkeit als ästhetische Ebene, auf der Gerechtigkeit gezeigt und hergestellt werden kann, eine hohe Relevanz. Gerechtigkeit allgemein – auch soziale Gerechtigkeit – setzt eine epistemische Gerechtigkeit voraus, eine im Denken verankerte Gerechtigkeit, die verschiedene Wissensformen und -inhalte zulässt. Visuelle Gerechtigkeit sei daher in diesem Kontext verstanden als epistemische Gerechtigkeit in (visuellen) Bild-, Blick- und Repräsentationsregimen. Die beiden Installationen *Avoid/Devoid* und *The Journey* geben im GRASSI Museum der Forderung epistemischer Gerechtigkeit Raum, unterschiedliche Wissensformen in einem ethnologischen Museum zuzulassen und damit auf einen epistemisch und visuell gerechteren Ort abzielen. Die selbstbestimmten Repräsentationen von Amani und Chachage finden visuelle und auditive Formen der Kritik, die visuelle Gerechtigkeit zumindest punktuell in das GRASSI Museum tragen.

Die Philosophin Nancy Fraser schreibt, dass das «Hauptproblem der Gerechtigkeit die Anerkennung ist».²⁴ Sie fordert ein Zusammendenken von ökonomischer Gerechtigkeit (Umverteilung) und kulturorientierter Politik (Anerkennung) als «Vorbereitung für die Abschaffung von Ungerechtigkeit».²⁵ Epistemische Gerechtigkeit in ethnologischen Museen würde von Fraser ausgehend bedeuten, dass zum Beispiel sowohl Auseinandersetzungen mit Restitution als auch mit Repräsentation erfolgen sollen. *Berge Versetzen* diskutiert mit dem möglichen Rückkauf der Spitze des Kilimandscharos nicht zuletzt Restitution und möchte neben der Anerkennung von geschehener Ungerechtigkeit auch eine sozioökonomische Verschiebung von Gerechtigkeit außerhalb der Institution *Museum* bewirken. Die hier als Praktiken des Verlernens gefassten ästhetischen Strategien verfolgen dabei ebendieses Ziel. Die Forderungen nach *Umverteilung*, *Anerkennung*, *epistemischer Gerechtigkeit* und *visueller Gerechtigkeit* scheinen für das ethnologische Museum als Ort von gewaltiger Ungerechtigkeit hoch gegriffen. Dennoch – und gerade deswegen – lohnt es sich, sie als utopisches Moment und als Vision für eine Institution auf dem Weg des Verlernens inhärenter Denk- und Arbeitsweisen hin zu einem (un-)möglichen Neuentwurf weiter zu eruieren.

Anmerkungen

1 Einfache Anführungszeichen werden in diesem Beitrag, über den üblichen Gebrauch hinausgehend, als Form der machtkritischen Hervorhebung verwendet, z. B. für die Begriffe «Sammlung» und «Objekt». Der Begriff »Sammlung« täuscht schnell euphemistisch über eine Problemlage hinweg. «Gesammelt» wurde in der Regel immer in asymmetrischen Machtverhältnissen und kolonialen Aneignungskontexten. Die «Sammlungen» ethnologischer Museen reproduzieren eine rassistische und eurozentristische Sichtweise der weißen Überlegenheit. Die Verwendung des Begriffs »Objekt« scheint nicht angemessen für

Gegenstände, deren Bedeutung weit über die eines Dings hinausgeht. Außerdem verweist er auf eine künstliche Distinktion zwischen Kunstwerken und »Objekten«/Ethnologika. Als eine Überlegung für eine respektvollere Bezeichnung wird in diesem Beitrag »Objekt« stellenweise durch die Formulierung *cultural belongings* ersetzt.

2 Zur Geschichte ethnologischer Museen und zu ihrer Kritik vgl. u. a. Larissa Förster: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Thomas Bierschenk/Matthias Krings/Carola Lentz (Hg.):

Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 189–210 und Iris Edenheiser/Larissa Förster (Hg.): Museumsethnologie – eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken, Berlin 2019.

3 PARA/Rehema Chachage/Valeria Asiiuwe Amani: *Berge Versetzen*, 2022, <https://berge-versetzen.com>, Zugriff am 18.01.2024.

4 Valeria Asiiuwe Amani/Rehema Chachage: *Avoid/Devoid*, Ausstellungstext, in: *Berge Versetze*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Alle Ausstellungstexte liegen auf Deutsch und Englisch vor. Der vollständige Text lautet: «*Avoid/Devoid* is a sonic spatial intervention that was created from and within a place of emptiness. At the same time, it addresses and interrogates the emptiness left behind by a history of dispossession. The intervention features overheard conversations, murmurs, melodies, whispers and field recordings, which deal with the topic of repair and repatriation. Two sources of tension come into play: on the one hand, exploring the avoidance of responsibility over restitution, often euphemized by the institution; and, on the other hand, considering that which is devoid of memory, knowledge and form – the place from where the emptiness exists; and the consequences of its avoidance».

5 Valeria Asiiuwe Amani/Rehema Chachage: *The Journey*, Ausstellungstext, in: *Berge Versetze*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Der vollständige Text lautet: «Using the silent conquering of a displaced stone as a starting point of reflection, *The Journey* is a still-moving visual collage built upon fractured histories of objects. The installation directly confronts the culture of documenting, categorising and claiming ownership over things and geographies that could not be owned or claimed. Photographs encountered in the archive, which are from the Hans Meyer collection, are woven, reworked, pulled apart and re-stitched together in an attempt to subvert the original narrative. The collage analyses what it means to re-appropriate appropriated material, and transposes the observer (colonist) by turning them into the observed (the displaced object)».

6 Valeria Asiiuwe Amani: *Moving Mountains*, in: Valeria Asiiuwe Amani, 2022, <https://www.valerieamani.com/moving-mountains>, Zugriff am 18.01.2024.

7 Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig ist eines der wenigen ethnologischen Museen, das noch die alte Fachbezeichnung der Ethnologie «Völkerkunde» im Namen trägt. Eine Umbenennung ist angekündigt. Der zeitliche Horizont ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Beitrags noch nicht bekannt.

8 Team GRASSI.SKD, *Jetzt geht es los: Herzlich Willkommen*, Ausstellungstext, in: *REINVENTING GRASSI.SKD*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2021. Ausschnitt: «Als Team hinterfragen wir uns und das Museum dabei kritisch. Die ungleiche Verteilung von Privilegien und historisch

gewachsenen Machtverhältnissen prägen unsere Perspektiven. Damit müssen wir engagiert sowie reflektiert umgehen, eigene Leerstellen sichtbar machen, Ungleichheitsverhältnisse beleuchten und aktiv verändern. Das heißt für uns zu lernen, zu verlernen, auszuprobieren, neu zu denken und Räume abzugeben».

9 Zum Begriff *ästhetische Praxis* siehe u. a. Rolf Elberfeld/Stefan Krankenhagen (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn 2017.

10 Im deutschsprachigen Raum prägen den Begriff des Verlernens, zumeist gestützt auf postkoloniale Theorie, insbesondere Maria do Mar Castro Varela, Nora Sternfeld und Nora Landkammer: Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: *Breaking the Rules: Bildung und Postkolonialismus*, in: Carmen Mörsch/Forschungsteam der Documenta-12-Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung*, 2 Bde., Zürich/Berlin 2009, Bd. 2: *Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12*, S. 339–353; Nora Sternfeld: *Verlernen vermitteln*, Köln 2014 (*Kunstpädagogische Positionen*, Bd. 30); Nora Landkammer: *Das Museum Verlernen?*, 2 Bde., Wien 2021 (*Studien zur Kunstvermittlung*, Bd. 4), Bd. 1: *Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld*. Nora Sternfeld entwickelt eine erste performative Dimension des Verlernens.

11 Zu *Praktiken des Verlernens* vgl. Jocelyne Stahl: *Gelernt und Eingebübt? Zu Begriff und Praxis des Verlernens*, in: Jens Roselt/Ekaterina Trachsel (Hg.): *Üben üben. Praktiken und Verfahren des Übens in den Künsten*, Paderborn 2024, S. 195–216.

12 Gayatri Chakravorty Spivak: *The Postcolonial Critique. Interviews, Strategies, Dialogues*, New York/London 1990, S. 9, 42, 56–57; Dies.: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge/London 1999, S. 118. In späteren Auseinandersetzungen ersetzt Spivak «unlearning one's privileged as one's loss» mit «learning to learn from below», vgl. Nermeen Shaikh/Gayatri Chakravorty Spivak: *The Present as History. Critical Perspectives on Contemporary Global Power*, New York 2008, S. 172–201, hier S. 182.

13 Die Schreibweise von *weiß* erfolgt in kursiv, um auf die Zuschreibungen Schwarz und *weiß* als soziale Konstruktionen hinzuweisen. Schwarz wird dabei als Selbstbeschreibung großgeschrieben. *Weiß* wird als privilegierte Position markiert.

14 Vgl. Walter D. Mignolo/Madina V. Tlostanova: *Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Columbus 2012, S. 11.

15 Ebd., S. 12.

16 Zum Konzept der «Pluriversalität» bei Mignolo siehe u. a. Walter D. Mignolo: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien 2012, S. 55.

17 Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 12.

- 18** Zur Institutionskritik seit den 1960er Jahren vgl. u. a.: Franziska Brüggmann: Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderungen, Bielefeld 2020; Fiona McGovern: In wessen Interesse? Zu einer Ethik künstlerischer Sammlungsrepräsentationen, in: INQUIRIES INTO ART, HISTORY AND THE VISUAL 3, 2022, Nr. 1, S. 45–70, <https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85726>.
- 19** Beispielsweise baute das Frankfurter Weltkulturen Museum seit 1974 eine ‚Sammlung‘ zeitgenössischer Kunst mit Werken insbesondere vom afrikanischen Kontinent auf, vgl. Förster 2013 (wie Anm. 2), S. 195.
- 20** Vgl. ebd., S. 196.
- 21** Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 11.
- 22** Zum Begriff *epistemische Ungerechtigkeit* vgl. Miranda Fricker, die zwischen «Ungerechtigkeit

der Zeitzeug:innenschaft» und «hermeneutische Ungerechtigkeit» unterscheidet. Vgl. Miranda Fricker: *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, Oxford/Now York 2007, S. 1; Claudia Brunner: *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld 2020, S. 104–105.

23 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak?*, in: Nelson Carry/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana/Chicago 1988, S. 271–313; Mignolo/Tlostanova 2012 (wie Anm. 14), S. 12.

24 Nancy Fraser: *Die halbierte Gerechtigkeit. Schlüsselbegriffe des postindustriellen Sozialstaats*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2016, S. 11.

25 Ebd., S. 12.

Bildnachweise

- 1 © Valerie Amani/Rehema Chachage
- 2 © PARA