

Die Debatte: Derzeit werden viele kritische Fragen um Provenienz und Restitution öffentlich in Politik, Presse und Fachwelt diskutiert. Ethnologische Museen und ihre kaum aufgearbeiteten Sammlungen erfahren anhaltende Kritik. Die vieldiskutierte Eröffnung des Humboldt Forums in Berlin befeuerte diese Debatte. Zeitgleich wurden 2021 in den unterschiedlichsten Museumssparten wegweisende Ausstellungsprojekte und Tagungen realisiert, die in Theorie und Praxis postkoloniale, postmigrantische und rassismuskritische Perspektiven zum Gegenstand hatten.¹ Zukünftig müssen sich alle Museen daran messen lassen, wie sie das institutionelle koloniale ›Erbe‹ aufarbeiten. Wie können sie den pluralen Gegenwartsgesellschaften gerecht werden? Dazu müssen Museen zu einem umgreifenden Paradigmenwechsel bereit sein.

Musizierende Gesellschaft

Das Museum für Hamburgische Geschichte erwarb 1976 ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, das mit seinen drei abgebildeten Musikern einen besonderen Einblick in die barocke Musikszene in Hamburg und Norddeutschland geben sollte.² In diese musikhistorische Erzählung eingebettet wird das Gemälde auch heute ständig ausgestellt.



1 Ausstellungsansicht, «Musikzimmer», Museum für Hamburgische Geschichte, EG Raum 107.

2 Detailansicht, Johannes Voorhout, *Musizierende Gesellschaft mit den Porträts von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken und Johann Theile*, 1674, Öl auf Leinwand, 154,5 × 221 cm, Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte, EG Raum 107.



Als ich zum ersten Mal unvermittelt diese *Musizierende Gesellschaft* mit ihren Dramatis Personae kennenlernte – ich stieg die steinernen Stufen ins dunkle Erdgeschoss hinab und ging in den kalten Nordflügel –, bemerkte ich sofort den roten und weißen Weintrauben servierenden Schwarzen³ «Pagen» in seinem dunkelbraunen Wams mit Schleifenkragen. Sein Blick geht hoch zu dem «Haus Herrn» und Organisten Johann Adam Reincken (Abb. 2). Diese, an die niederländische Ikonografie angelehnte, bildästhetische Inszenierung eines *Blickverhältnisses* setzt seinen Schwarzen Leib in dem Gemälde zu einem bloßen «Attribut» herab.

Eveline Sint Nicolaas und Valika Smeulders, die zusammen die Ausstellung *Slavernij* am Rijksmuseum realisierten, machen an einem neben Rembrandts *De Nachtwacht* (1642) hängenden Gemälde bei Besucher_innen Beobachtungen,⁴ die meinen Erfahrungen ähneln. Während weiße Besucher_innen und Museumsmitarbeiter_innen den darin auffällig in Rot gekleideten Schwarzen Jungen übersehen, bemerken ihn Schwarze Menschen und People of Color (PoC) wie die Teilnehmer_innen an den Black Heritage Amsterdam Tours (Abb. 3). Sie erkennen sich in ihm, da sie eine gemeinsame und unauflösbare *Verflechtungsgeschichte* teilen.

Ich erkannte in Hamburg in dem Schwarzen Pagen diejenigen Menschen, die, in die Amerikas mit Zwang und Gewalt entführt, den überall in Fritz Schumachers Museumsbau ausgestellten Kaufmannsreichtum durch ihre unmenschliche und todbringende Plantagenarbeit ermöglichten.⁵ Global wirken diese kolonialen



3 Teilnehmer_innen der Black Heritage Amsterdam Tours lassen sich an einem Gemälde des Malers Bartholomeus van der Heist fotografieren. *Bartholomeus van der Heist, Schutters van wijk VIII in Amsterdam onder leiding van kapitein Roelof Bicker*, 1640–1643, Öl auf Leinwand, 235 × 750 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Machtverhältnisse bis heute nach und prägen Gesellschaften. Dazu gibt es am Gemälde und im ganzen Haus allerdings keine Hinweise.⁶ Die Schwarze Geschichte wird marginalisiert und nicht erzählt.

Uns bleibt allein das Bild mit dem Schwarzen Pagen. Seine doppeldeutige Ikonografie soll, so zumindest schreibt Christoph Wolff, Luxus und Lasterhaftigkeit zugleich bedeuten.⁷ «[Er] [stört] die musikalische Gesellschaft [ihr geistig-erhabenes Vergnügen, C. N.] gleichsam, indem er [...] zu leiblichen Genüssen auffordert.»⁸ Die hierdurch *visualisierte* und *rassifizierte* Natur-Kultur-Differenz stabilisiert die Bildrhetorik.

Dass die im Bild inszenierte «Freundschaft zwischen Gleichen» tatsächlich Ausschlüsse produziert und dass die Erzählungen und Räume im Museum ähnlich homogen gestaltet sind, kann die «störende» Anwesenheit des Schwarzen Pagen auch *subversiv* entlarven. Ein kritisches Sehen mit seinem belehnenden Betrachter_innen-Blick nämlich löst museale Objekte aus ihren unzeitgemäßen Betrachtungen und führt in situ, in bis dahin unerwartete Sinnzusammenhänge gebracht, zu neuartigen Begegnungen und Erfahrungen. Sie destabilisieren den Museumsraum und seine Bedeutungssetzungen. Die namenlose Schwarze Person im Gemälde ermahnt die Betrachtenden, *das Sehen grundsätzlich neu zu lernen*.

«Kolonialität»⁹ des Museums

Museen waren und sind niemals neutrale Orte. Eine kritische Museumsgeschichte kann dies in zwei komplementären Perspektiven deutlich machen, die ihren seit dem 19. Jahrhundert behaupteten (epistemischen) Universalitätsanspruch maßgeblich infrage stellen.

Als 1793 die französische Nationalversammlung die ehemals königlichen Sammlungen im Louvre zugänglich machte, installierten die Revolutionär_innen das Museum als einen öffentlichen Gedächtnisort, in dem das nationale kulturelle Erbe aufbewahrt und ausgestellt wird. Dieses Gründungsmoment des Museums begleitete eine umfassende Gesellschaftstransformation. Tony Bennett hat längst herausgearbeitet,¹⁰ wie sich im darauffolgenden 19. Jahrhundert ein *Ausstellungsdispositiv*¹¹ entwickelte, das Museen, die als öffentliche Bildungseinrichtungen angetreten sind, in die staatliche Disziplinierung des Publikums zu angepassten Bürger_innen integrierte.¹² Sie «normalisierten» individuelle Gefühle und Handlungsweisen sowie gesellschaftliche «Weltanschauungen». Wie selbstverständlich werden in ihren Ausstellungsdisplays, nach mutmaßlich universalen, wissenschaftlichen und objektiven Kriterien, Dinge und Menschen angeordnet und in eine bürgerliche und koloniale Erzählung eingeschrieben. Denn die im 19. Jahrhundert entstehenden fachwissenschaftlichen Disziplinen (Anthropologie, Archäologie, Biologie, Geologie, Geschichte und Kunstgeschichte) führten ein eurozentrisches «Entwicklungsnarrativ» als Darstellungsprinzip in die Ausstellungsdisplays ein,¹³ wie schon die Aufklärung im 18. Jahrhundert die Menschheitsgeschichte (Zivilisierung) als eine «Vernunftgeschichte» erzählte. Die in den Museen ausgestellte Klassifizierung und Einordnung von nicht-weißen Menschen in dieses lineare Geschichtsmodell¹⁴ rechtfertigte *visuell* den europäischen Kolonialismus als «Zivilisierungsmission» sowie seine «Nekropolitik».¹⁵ Rassentheorien begründeten dabei ihre Stigmatisierung als unzivilisierte und unzivilisierbare «Barbaren» und «Wilde». *Macht und Wissen/Wissensordnungen* schmolzen im Sichtbarkeitsregime des Museums zusammen.

Tony Bennett hat überdies ein weiteres zentrales Moment dieses Ausstellungsdispositivs hervorgehoben: Die Besucher_innen sind nicht ausschließlich disziplinierbare/disziplinierte Objekte. Sie werden im Gegenteil auch zu *Subjekten* und *Kompliz_innen* des den Ausstellungsdisplays inhärenten Blicks gemacht. Mit dessen Ordnungsmacht (das ist die Macht, die *gesamte Welt* nach seinem Maßstab einzuteilen, anzuordnen und auszustellen) können sie sich, in Abgrenzung zu dem in den Displays rassifizierten wie exotisierten *anderen*, identifizieren.¹⁶ Die Weltausstellung in Paris führte 1889 die dialektische Erfahrung des Sehens und Gesehenwerdens¹⁷ sowie den kolonialen (sowie *weißen*, bürgerlichen, männlichen) Blick mit den beiden «Unterhaltungsattraktionen» Eiffelturm und Völkerschau zusammen.¹⁸ Diese ausstellungsformenübergreifende Kompliz_innenschaft im «Regime des Sehens» erschwert in den Museen bis heute die dekoloniale Arbeit.¹⁹

Die Ausstellung *Hidden in Plain Sight. Vom Unsichtbarmachen und Sichtbarwerden* im Weltkulturenmuseum Frankfurt suchte die epistemische Kolonialität anschaulich zu machen. Sie forderte die Besucher_innen schlicht dazu auf, ganz unterschiedliche Objekte – wie etwa Nudelholz, Tasse und Handschuh – in eine (sinnhafte) Ordnung zu bringen. Die Besucher_innen sortierten daraufhin die Gegenstände, beispielsweise nach ihren Farben (Abb. 4/Taf. 14). Die Ausstellung thematisierte und dekonstruierte hierdurch (spielerisch) die im Haus sichtbaren Hierarchien und Ordnungsvorstellungen, die den Besucher_innen, die selbst zu Kompliz_innen gemacht wurden, nun ebenso menschengemacht wie zufällig erschienen.

Museen sind auch Teil des kolonialen «Vermächtnisses» in Staaten und Gemeinschaften des Globalen Südens. Kolonialregime gründeten sie zunächst aus ökonomischen und kulturpolitischen Eigeninteressen und sie konsolidieren dort bis heute europäische Normvorstellungen, da sie eine angeblich erstrebenswerte «Modernität» symbolisieren. Dabei existiert selbstverständlich auch eine präkoloniale



4 Ausstellungsansicht, *Hidden in Plain Sight. Vom Unsichtbarmachen und Sichtbarwerden*, 2021, Frankfurt a. M., Weltkulturenmuseum.

Geschichte des Sammelns und Zeigens, die bislang nicht ausreichend erforscht ist. Christina F. Kreps zeigt²⁰ am Beispiel des Museum Balanga in Palangkaraya (Indonesien), wie sich in diesem Regionalmuseum die lokalen (indigenen) Praxen des Sammelns und Ausstellens durchaus auch als hybride Widerstandsformen durchsetzen können. Sie unterlaufen das eurozentrische Museumsmodell durch eine andere *Phänomenologie des Dings* und *Dingontologie*, die auch eine postkoloniale Theorie des Objekthaften bereichern könnte.

Dieses Modell erhob ICOM durch eine hegemoniale Begriffsbestimmung bereits 1946 zum internationalen Maßstab.²¹ Die daran insbesondere aus dem Globalen Süden geäußerte Kritik führte zu einem Runden Tisch, den ICOM und die UNESCO gemeinsam in Santiago de Chile (20.–31. Mai 1972) organisierten.²² Das dort erarbeitete und im Kern *dekoloniale* Konzept des integralen Museums²³ entsprach den unterschiedlichen musealen Erscheinungsformen in den Amerikas und wurde anschließend dennoch nicht maßgeblich in die ICOM-Definition aufgenommen. Viele Museumsmacher_innen fühlen sich heute durch die seit Kyoto 2019 erneut kontrovers geführte ICOM-Debatte um einen neuen Definitionsvorschlag hieran zurück erinnert. Dabei besteht kein Zweifel, dass ohne einen umfassenden und nachhaltigen Perspektivwechsel Museen nicht zukunftsfähig sind. Wie können uns hierbei eine postkoloniale Museologie und «Epistemologie des Südens»²⁴ helfen, die unsere Kulturinstitutionen so lange schon ignoriert, unterdrückt und assimiliert haben?

Postkoloniales Museum in statu nascendi. Dialogizität und Polyphonie

Fred Wilson forderte bereits 1992 durch seine wegweisende Ausstellungsintervention *Mining the Museum* den *weißen* hegemonialen Blick im Museum heraus.²⁵ Wilson ergänzte dabei beispielhaft das Gemälde *Country Life* um den Objekttitel *Frederick Serving Fruit*. Diese paratextuelle Umbenennung ist *eine* kuratorische Strategie,²⁶ den Betrachter_innen-Blick zu irritieren und neu auszurichten. Wilson benennt nach dem ehemaligen Sklaven, Abolitionisten und Gelehrten Frederick Douglass die sichtbare Schwarze Person, die nun neues Bedeutungszentrum wird. Sie serviert wie in dem Gemälde in Hamburg Früchte. Wie ließe sich folglich die *Musizierende Gesellschaft* umbenennen?

Die zahlreichen Sammlungsleerstellen, die Wilsons «archäologische» Arbeit zutage förderte, bewegten ihn zu kühnen Inszenierungen und Gegenüberstellungen. Wilson konfrontierte etwa drei Männerbüsten mit drei unbesetzten schwarzen Sockeln. Sie trugen die Namen von drei Schwarzen Abolitionist_innen, deren fehlende Büsten ihre Nichtexistenz in Museum und Sammlung stellvertretend repräsentierten. Diese räumlich in Szene gesetzten Dissonanzen manifestieren im ästhetischen Ereignis eine dekoloniale Politik.

Die Besucher_innen-Erfahrung lässt sich bei Wilson insgesamt als ein «Verlernen» (*desaprendiendo*) beschreiben, das auch Pedro Lasch 2008 durch seine Installation *Black Mirror/Espejo Negro* realisierte (Abb. 5).²⁷ Die von Walter Mignolo minuziös abgetragenen Bedeutungsschichten des Spiegelmotivs eröffnen eine reichhaltige dekoloniale Lesart.²⁸ In den schwarzen Spiegeln erzeugen reproduzierte Gemälde, die durch das Glas hindurchscheinen, mit raumabgewandten (dem Schwarz zugewandten) präkolonialen Artefakten und den sich in den dunklen Flächen spiegelnden Besucher_innen ein einzigartiges Palimpsest, das einen neuen postkolonialen «Text» in das Museum einschreibt. Wie Mignolo anmerkt, macht Lasch erneut die Besucher_innen (Beobachter_innen) zu *Beobachteten*. Diese Blickumkehrung zer-

5 Pedro Lasch, *Black Mirror/ Espejo Negro, Suite 4, Incest, Narcissism, and Melancholy (Incesto, narcisismo y melancolía)*, 2008, Durham, Nasher Museum of Art.



bricht das *weiße* Sehregime, insofern die Besucher_innen nun dem schamerregenden *Blick des anderen* (bis dahin überhaupt nicht als *Subjekt eines Blicks* wahrgenommen) standhalten müssen, dessen *Zurückschauen* in den nekropolitischen Lagern und Plantagen hätte tödlich enden können.

Die beiden Ausstellungsinterventionen machen deutlich, dass das zukünftige und zukunftsfähige *postkoloniale Museum* die Dialogizität,²⁹ als die «Kritik am Herrschaftsanspruch auf die eine Wahrheit»³⁰, und ihre Polyphonie zum methodischen und kuratorischen Paradigma machen muss. Erst damit wird es unseren gegenwärtigen (postmigrantischen, pluralen, hybriden) Gesellschaften gerecht. Unsere *Musizierende Gesellschaft* besitzt zahlreiche distinkte Stimmen und ist deshalb widersprüchlich und dissonant. Sie musiziert den Jazz und die Blue Note. Es ist ein Konzert in den lärmenden Bars und Kneipen. Diese Musik trägt die Fülle unseres Daseins. Dabei berichtet sie auch unfassbares Leid.

Diese Dissonanz haben Museen abzubilden, auch wenn es ihren herrschenden kulturindustriellen Logiken widerspricht. Dann entstehen in den «alten» Kulturinstitutionen (durch eine Technik des *mise en abyme*) neue und neuartige mimetische, politische und bedeutungskonstituierende *visionäre Räume/Raumvisionen* und sie, hierbei schließe ich mich den Worten Okwui Enwezors an, «biete[n] einen Diskurs [...], der [...] auf einem *Ethos der Dissidenz* gründet»³¹.

Ibrahim Mahama hat in diesem Sinn gesammeltes Archivmaterial und gebrauchte Zugsitze 2019 zu einem kleinen Plenarsaal arrangiert.³² Die Whitworth Art Gallery erhielt hierdurch mit dem *Parliament of Ghosts* einen utopischen Raum im Raum.³³ Die Utopie des Museums liegt in dem dort lebendig geführten Gespräch, das die Objekte als Phantome begleiten. Es ist auch die schmerzliche *Erinnerung* an eine dem *Vergessen entrissene Geschichte*, die bis in die Gegenwart hineinreicht. Legitimität erhält das Museum durch sein soziales Engagement, an einem gemeinwohlorientierten «guten» Leben mitzuwirken. Dazu muss kulturelle «Bildung», wie es Adorno formuliert, befähigen, den «Verblendungszusammenhang» gegen die «überwältigende Kraft des Bestehenden»³⁴ zu durchschauen. Bildung ist ein unbedingtes Emanzipationsversprechen. Ein sich *verantwortlich* fühlendes und *verantwortbares* Subjekt, das sich als gestaltend erlebt, kann den bedrohlich zunehmenden gesellschaftlichen Frakturen etwas entgegenhalten. Diese *kritikbefähigende* «Bildung» allein lässt eine bessere Welt denken.



6 Eröffnung von Ibrahim
Mahamas *Parliament of
Ghosts*, 2020, 30 × 12 × 12 m,
Tamale, Ghana.

Mahamas Installation bezeugt eine Abwesenheit. Es fehlt, wie meine zu Beginn geschilderten Erfahrungen zeigen, in Museen weiterhin an unterschiedlichen Perspektiven. Die Repräsentationsverhältnisse bleiben unverändert.³⁵ Im Personal fehlt es an Diversität. Lücken in den Sammlungen bleiben bestehen. Kurator_innen ändern ihre Rollenvorstellungen nicht. Die Zusammenarbeit mit dem Globalen Süden trägt oft noch die alte koloniale Arroganz.

Bei Tamale in Ghana eröffnete Mahama 2020 das *Parliament of Ghosts* als massives Gebäude. Es ist Teil des Red-Clay-Studio-Geländes. In dessen Nähe befindet sich ebenfalls das Savannah Centre for Contemporary Art (SCCA). Das *Parliament of Ghosts* ist ein *Forum*, das zu Austausch, Bildung und Kreativität einlädt. Ein Eröffnungsbild zeigt den «Parlamentsraum» angefüllt mit Menschen (Abb. 6). Zugewandt. Diskutierend. Die Stufen führen zu einem mit grünen Pflanzen belebten Bassin. Ruhe und Kraft drückt das Foto aus. Es sollte Symbol unseres postkolonialen Perspektivwechsels sein.

1 Zu diesen Sonderausstellungen in ethnologischen und historischen Museen wie Bildungsstätten gehörten in Deutschland: *Hingucker? Kolonialismus und Rassismus ausstellen* (29.09.2020–01.08.2021, Bildungsstätte Anne Frank, Frankfurt a. M.), *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand* (30.09.2020–18.07.2021, Museum der Arbeit, Hamburg), *Ich sehe was, was Du nicht siehst. Rassismus, Widerstand und Empowerment* (01.10.2020–28.03.2021, Historisches Museum Frankfurt), *1 Million Rosen für Angela Davis* (10.10.2020–30.05.2021, Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden), *Schwieriges Erbe. Linden-Museum und Württemberg im Kolonialismus. Eine Werkstattausstellung* (16.03.2021–08.05.2022, Linden-Museum Stuttgart), *Resist! Die Kunst des Widerstandes* (01.04.2021–09.01.2022, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln), *Hey Hamburg, kennst du Duala Manga Bell?* (14.04.2021–31.12.2022, MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt, Hamburg), *Hidden in Plain Sight. Vom Unsichtbarmachen und Sichtbarwerden* (29.04.2021–05.09.2021, Weltkulturmuseum, Frankfurt a. M.). Kurator_innen und Vermittler_innen, die bei diesen und anderen Ausstellungen mitgewirkt haben, bereicherten die mehrtätige Online-Tagung *Das postkoloniale Museum* (13.–16.06.2021), die ich konzipiert und organisiert habe. Erstmals im deutschsprachigen Raum wurde dort in Theorie und Praxis gemeinsam eine *postkoloniale Museologie* entwickelt.

2 Vgl. Gisela Jaacks, «Häusliche Musikszene» von Johannes Voorhout. Zu einem neu erworbenen Gemälde im Museum für Hamburgische Geschichte, in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde*, 1978, Bd. 17, S. 56–59; Christoph Wolff, Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reinken, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck*, hg. v. Arnfried Edler u. Heinrich W. Schwab, Kassel u. a. 1989 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 31), S. 44–62. Beide attestieren dem Bild einen hohen musikgeschichtlichen Quellenwert.

3 «Schwarz» wird in diesem Beitrag als Selbstbezeichnung großgeschrieben. Mit «Schwarz» und «weiß» (kleingeschrieben und kursiv) wird «Hautfarbe» als eine soziale Konstruktion markiert.

4 Vgl. Eveline Sint Nicolaas, Valika Smeulders, Slavery. An Exhibition of Many Voices, in: *Slavery, Amsterdam* 2021, S. 8–21, hier S. 11–13, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum, 2021.

5 Vgl. Brannntwein, *Bibeln und Bananen. Der deutsche Kolonialismus in Afrika. Eine Spurensuche*, hg. v. Heiko Möhle, Hamburg 1999.

6 Besonders deutlich wird dieses koloniale «Entinnern» im sogenannten Stadtgeschichtlichen Rundgang des Hauses an der Inszenierung eines nicht kontextualisierten Kolonialwarenla-

dens und einem Zuckersiederei-Modell. Mit keinem Wort wird die Gewinnung des Rohstoffes (Zuckerrohr, Zuckerrüben) durch koloniale Plantagenarbeit thematisiert.

7 Vgl. Wolff 1989 (wie Anm. 2), S. 53.

8 Ebd.

9 Vgl. Anibal Quijano, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien/Berlin 2016 (Es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis; 17). «Kolonialität» markiert die Kontinuität von kolonialen Macht-, Wissens- und Seinsregimen.

10 Vgl. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995 (Culture: Policies and Politics).

11 Bennett benutzt in seinem Buch den Begriff «*exhibitionary complex*» («Ausstellungskomplex»).

12 Bennett nennt deshalb die neu entstandene Öffentlichkeit «*governmental*» und «*civic*» (vgl. Tony Bennett, *Exhibition, Difference, and the Logic of Culture*, in: *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, hg. v. Ivan Karp u. a., Durham 2006, S. 46–69, hier S. 50).

13 Vgl. Bennett 1995 (wie Anm. 10), S. 75–79.

14 Die Zeitordnung in den Ausstellungsdisplays und die dortige Einordnung von nicht-europäischen Gesellschaften erzeugt eine räumliche und zeitliche Differenz (*Peripherie/Vergangenheit*).

15 Vgl. zu der Aufnahme des Foucault'schen Begriffs der «*Biopolitik*» als vergangene wie gegenwärtige (globale) «*Nekropolitik*» Achille Mbembe, *Nekropolitik*, in: *Biopolitik – in der Debatte*, hg. v. Marianne Pieper, Wiesbaden 2011, S. 63–96.

16 Vgl. Bennett 1995 (wie Anm. 10), S. 67.

17 Vgl. ebd., S. 69.

18 Vgl. ebd., S. 83–84.

19 Auch *weiße Besucher_innen* begreifen das Museum als einen *weißen* Raum. Ich ersetze bei *Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand* (vgl. Christopher A. Nixon, *Anders Geschichte(n) erzählen*, in: *infodienst*, 2020, Bd. 138, S. 36) Kolonialfotografien durch schwarze Flächen, wo sie explizit Gewalt an Schwarzen Menschen gezeigt hätten. Die Objektbeschriftungen informierten sachlich und kurz, was den Besucher_innen-Blicken entzogen wurde. Diese Entscheidung wurde ebenfalls durch eine Kommentarebene erklärt. Ausschließlich *weiße* Museumsbesucher_innen kritisierten die Intervention. Die Ausstellung hätte ein Emotionalisierungspotential «verspielt» (vgl. Guido Speckmann, *Kautschuk, Kakao und Klaviertasten*, in: *Neues Deutschland*, 26. Oktober 2020, Nr. 250, S. 12). Längst hat Susan Sontags Fototheorie sowie Judith Butlers «Trauerbarkeit» die hierbei angenommene Identität von «*Schock*» und Praxis

Lügen gestraft. In unserem Zusammenhang ist relevant, dass diese *weiße Kritik* Schwarze Menschen nicht als Teil des Publikums denkt. Ihre «Emotionalisierung» hätte traumatisch sein können. Zudem hätte sie die Instrumentalisierung des Schwarzen Menschen als ein kathartisches Objekt des *weißen* Blicks wiederholt, wie sie dem Kolonialismus eigen gewesen ist.

20 Vgl. Christina F. Kreps, *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*, London/New York 2003, S. 20–45.

21 Vgl. die ausführliche Genese und Darstellung zu den ICOM-Definitionen bei Bruno Brulon Soares, *Decolonising the Museum? Community Experiences in the Periphery of the ICOM Museum Definition*, in: *The Museum Journal*, 2001, Bd. 64, Heft 3, S. 439–455.

22 Vgl. Yaiza Hernández Velázquez, *Imagining Curatorial Practice after 1972*, in: *Curating after the Global. Roadmaps for the Present*, hg. v. Paul O'Neill u. a., Cambridge/London 2019, S. 255–270.

23 Vgl. ebd., S. 264.

24 Vgl. Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*, Münster 2018.

25 Vgl. Lisa G. Corrin, *Mining the Museum. An Installation Confronting History*, in: *Curator*, 1993, Bd. 36, Heft 4, S. 302–313.

26 Vgl. dazu Christopher A. Nixon, (Post-) Koloniale Paratextualität. Sieben Fragmente, in: *Colophon*, 2021, Bd. 1, S. 9–10.

27 Vgl. *Black Mirror/Espejo Negro*, hg. v. Pedro Lasch, Durham 2010, Ausst.-Kat., Durham, Nasher Museum of Art, 2008.

28 Vgl. Walter Mignolo, *Decolonial Aesthetics. Unlearning and Relearning the Museum*

Through Pedro Lasch's *Black Mirror/Espejo Negro*, in: Lasch 2010 (wie Anm. 27), S. 86–103.

29 Michail Bachtin hat eine Dialogizität beschrieben, die das polyvalente, karnevaleske und poetische Wort «feiert». Vgl. dazu Bennett 2006 (wie Anm. 12), S. 63.

30 Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, S. 71.

31 Okwui Enwezor, *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, München 2002, S. 27. Herv. durch C. N.

32 Vgl. Ibrahim Mahama, *Vanishing Points. 2014–2020*, Bielefeld/Berlin 2021.

33 «The *Parliament of Ghosts* is not a place; it's an idea about the reconstitution of the collective consciousness born out of failure and crisis. The failures within the system present paradoxes that, when looked at critically and closely, can present alternate views and occupations of multiple spaces in the world/universe at large. The idea of the «Parliament» allows us to take a more critical position on life both on a material level and an ideological one. How can we use the decays and failures of history as a starting point for a future conversation? The *Parliament of Ghosts* can be seen as a time machine, opening up new portals and extending our perceptions of time.» (Mahama 2021 [wie Anm. 32], S. 41).

34 Theodor W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in: ders., *Kultur und Gesellschaft II*, Frankfurt a. M. 2010, S. 674–690, hier S. 147 (*Gesammelte Schriften*; Bd. 10,2).

35 Eine neue museale Repräsentationspolitik benötigt notwendigerweise neue Repräsentationsverhältnisse, die *selbstbestimmte* Darstellungen ermöglichen.