

Museen sind Orte für die Kunst, aber eben auch künstliche Orte – Gebäude für zusammengetragene Sammlungen von Kunstwerken und Dingen. Per se sind diese mehr oder weniger weit gereist, nur in den allerwenigsten Fällen wurden sie direkt im Museum für diesen Ort geschaffen. Insofern sind Museen fast immer ›Kunsttopografien globaler Migration‹. Von dieser Prämisse ausgehend, widme ich mich im Folgenden einer spezifischen Museumsgattung, dem so genannten Völkerkundemuseum. In Anbetracht sich zunehmend auflösender Grenzen zwischen Völkerkundemuseen einerseits und Kunstmuseen andererseits sollen Chancen und Probleme der dadurch neu entstehenden ›Räume transitorischer Kunsterfahrung‹ ergründet werden.

Völkerkundemuseen gehen wie alle Museumsgattungen auf die europäischen Kunstkammern der so genannten Frühen Neuzeit zurück.¹ Ihre Objekte wurden im Zuge des Kolonialismus europäischer Mächte weltweit zusammengetragen, teilweise als Geschenke und Tauschware, in vielen Fällen durch Raub. Um 1900 gründeten sich diese Museen als selbstständige Institutionen, zu einer Zeit, als sich so genannte Völkerschauen großer Beliebtheit erfreuten und die europäischen Mächte sich weitestgehend als Nationen formiert hatten.² In den letzten Jahren erfolgte vor dem Hintergrund postkolonialer Kritik die Umbenennung vieler Völkerkundemuseen, die sich inzwischen zum Beispiel Weltmuseum (Wien), Museum für Kulturen der Welt (Köln), Museum für Weltkulturen (Frankfurt am Main), Museum der Fünf Kontinente (München) nennen.³ Die Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde zählt 31 Museen dieses Typs in Deutschland. Mit 123.021 BesucherInnen steht das Museum für Völkerkunde Hamburg – Ein Dach für alle Kulturen an der Spitze, was die BesucherInnenzahlen betrifft. Bedenkt man, dass Hamburg etwa dreimal so viele EinwohnerInnen hat wie Bremen, ist die Zahl von 101.956 BesucherInnen im Jahr 2014 beim Übersee-Museum Bremen beeindruckend. Das älteste Museum seiner Art ist das Museum Fünf Kontinente in München. Über 100.000 BesucherInnen jährlich verzeichnen ebenfalls das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln, das Linden-Museum – Staatliches Museum für Völkerkunde in Stuttgart sowie das Ethnologische Museum in Berlin-Dahlem. Noch vor zehn Jahren hatten diese Häuser aber deutlich mehr BesucherInnen. In der heutigen medialen Welt erfolgt das Kennenlernen fremder Sitten und Gebräuche in erster Linie über das Internet.⁴ Das Museum hat seine Bildungsfunktion in diesem Segment weitestgehend verloren, zumal die traditionellen Inszenierungen den kolonialen Blick auf außereuropäische Kulturen spiegelten und folglich für diese Museumsgattung ebenso wie für die Disziplin der Ethnologie eine neue Selbstdefinition ansteht.⁵ Zahlreiche Dauer- ausstellungen sind in den letzten Jahren neu konzipiert worden: Paris 2006, Leipzig 2005–2009, Köln 2010, Basel 2011, aktuell Wien (Eröffnung für 2017 geplant), das

Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren, Belgien, (Eröffnung für 2017 geplant) und schließlich Berlin (Eröffnung für 2019 geplant). Der heutige Anspruch dieser Einrichtungen ist es, Orte ‚interkultureller Begegnung‘ zu schaffen, an denen ‚dem Fremden‘ mit Achtung und Respekt begegnet wird. Die Direktorin des Frankfurter Museums, Clémentine Deliss, spricht gar von dem Ziel, ein ‚postethnografisches Museum‘⁶ neu definieren zu wollen.

Wird das Völkerkundemuseum also nicht nur in ‚Weltkulturenmuseum‘ umbenannt und selbstreflektierend diskutiert, sondern langfristig als koloniale Institution abgeschafft? Wie kann der Transformationsprozess in ein postkoloniales Museum vollzogen werden? Nicht nur die Vermittlungsformate sind hiervon betroffen, sondern der Kern der Institution: Was geschieht mit den unter kolonialen Prämissen zusammengetragenen Sammlungen in diesem Prozess, wie können Neuinszenierungen konkret aussehen? Welche Rolle kommt dabei zeitgenössischer Kunst zu? Selbstredend ist dies ein großer Themenkomplex, dem im Folgenden nur exemplarisch nachgegangen werden kann. Ich wähle dafür den theoretischen Zugang der Kritischen Weißseinsforschung und konzentriere mich auf die 2013 neu eröffnete Afrika-Abteilung des Übersee-Museums in Bremen.⁷

Kritische Weißseinsforschung

Dieser neuere Ansatz der postkolonialen Theorie untersucht aus den Blickwinkeln unterschiedlicher Disziplinen das Paradigma Weißsein in Deutschland als Schlüsselkategorie des Rassismus.⁸ Viktoria Schmidt-Linsenhoff kritisierte 2002 zu Recht, dass die deutsche Kunstgeschichte den *postcolonial turn* ausgelassen habe.⁹ Unter dem Titel *Weißer Blicke* publizierten sie, ihre SchülerInnen und KollegInnen 2004 mehrere Aufsätze. Einleitend legt Schmidt-Linsenhoff Herkunft und Gebrauch der ‚Wissenschaftsmetapher *Whiteness*‘¹⁰ dar, die in einer Zeit als rückständig oder reißerisch erscheinen möge, in der das erfolgreichste differenztheoretische Paradigma das der Hybridität sei, mit dem die diasporischen Räume und Übergänge zwischen Kulturen und Geschlechtern ins Blickfeld gerieten:

Mit dem Terminus ‚Weiß‘ unterstellt der Titel dieses Buchs den heterogenen Blicken europäischer KünstlerInnen und AutorInnen auf nichteuropäische Kulturen eine Homogenität, die sie – über alle Unterschiede hinweg – durch die gemeinsame Opposition zu ‚Schwarz‘ und ‚Farbig‘ definiert.¹¹

Durchgängig wird in dem Band mit der englischen Terminologie und Theorie operiert. Auf die zeitgleich in Deutschland unter Schwarzen¹² Theoretikerinnen geführte Debatte über das Thema wird kein Bezug genommen.¹³ Inzwischen sind Lehrveranstaltungen zu *Critical Whiteness Theory* auch an deutschsprachigen Universitäten immer häufiger zu finden. Ähnlich wie die *Black Studies* vertritt diese einen politischen Anspruch, der einerseits durch die radikale Infragestellung herrschender Normen unbequem ist und andererseits Schwarze Lebensrealitäten sichtbar macht. Die Übersetzung von ‚*Critical Whiteness Studies*‘ in ‚Kritische Weißseinsforschung‘ für den Band *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* war eine programmatische Entscheidung:

Der Begriff *Weißheit* [hervorgehoben im Original, A. G.] steht aufgrund seiner Homophonie zu *Weisheit* [hervorgehoben im Original, A. G.] außer Frage. Es ist wahr, dass das Suffix ‚-sein‘ eine ontologisierende Bedeutungskomponente in sich birgt, was im Übrigen auch für das Suffix ‚-ness‘ (von *whiteness*) gilt. Doch insofern ‚Weißsein‘ ein Neologismus der Kritischen Weißseinsforschung ist, bietet er das Potenzial, dass er theoretisch

und konzeptuell besetzt werden kann und dabei der ontologisierende Bedeutungsinhalt überschrieben werden kann.¹⁴

Der Begriff *«weiß»* wird in der Kritischen Weißseinsforschung bewusst klein und kursiv geschrieben, um mit diesem typografischen Stolperstein darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei um eine sozial unmarkierte Norm handelt, deren Konstruiertheit in aller Regel unbewusst bleibt und um eine Abgrenzung von der Bedeutungsebene des (groß geschriebenen) Schwarzen Widerstandspotenzials zu markieren, das von Schwarzen und *People of Color*¹⁵ – also all denjenigen, die von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft als *«anders»* markiert werden – dieser Kategorie eingeschrieben worden ist.¹⁶ Gemeint ist weder eine (äußere) Hauptpigmentierung noch eine (innere) Verfasstheit, sondern das Symbol eines ideologischen Konstruktes, also ein Gewordensein.¹⁷ Ziel des Bandes *Mythen, Masken und Subjekte* war es, die Marginalisierung Schwarzer Perspektiven im *weißen* Wissenschaftssystem sowie Weißsein als Herrschaftssystem sichtbar zu machen. Eine Auseinandersetzung der deutschsprachigen Kunstwissenschaft mit der Kritischen Weißseinsforschung hat erst jüngst begonnen.¹⁸

Für die Analyse einer Ausstellung bedeutet die Anwendung der Kritischen Weißseinsforschung, bewusst nach der darin erfolgten Konstruktion von Weißsein als Norm zu fragen und herauszuarbeiten, inwiefern Schwarz-Sein als Kontrast dazu dargestellt wird und Schwarze Perspektiven marginalisiert werden. Konkret ist hinsichtlich der Afrika-Abteilung des Übersee-Museums zu fragen: Werden Schwarze Positionen an zentralen Stellen sichtbar? Gelingt es der neuen Inszenierung, Weißsein als Norm zu dekonstruieren?

Die Afrika-Abteilung des Übersee-Museums

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele das Bemühen um eine transitorische Kunsterfahrung beleuchtet werden. Dauerausstellungen sind das Produkt langjähriger Denk- und Diskussionsprozesse, an denen zahlreiche MitarbeiterInnen und Beiräte beteiligt sind. Immer geht es um die Reduktion komplexer Sachverhalte und die Auswahl von Beispielen. Zwangsläufig kann nicht alles gezeigt werden. Gerade weil sie kollektiv hergestellt werden, können Dauerausstellungen als Spiegel ihrer Zeit aufgefasst werden. Daher geht es darum, auszuloten, inwiefern die sich aus der Perspektive der Kritischen Weißseinsforschung ergebenden Anforderungen überhaupt umsetzbar sind und welche alten Denkmuster in neuem Erscheinungsbild auftreten.

Als das Übersee-Museum am 15. Januar 1896 eröffnet wurde, betonte Gründungsdirektor Hugo Schauinsland in seiner Eröffnungsrede als Hauptfunktionen des Museums einerseits die Förderung der Wissenschaft, das Sammeln von Belegstücken und deren Erforschung sowie andererseits die Belehrung der Öffentlichkeit.¹⁹ Seit Gründung wurde die Verzahnung von Architektur und an die Gegenwart anknüpfende Didaktik als zentrales Merkmal des Museums gepflegt.²⁰ Unter Direktor Herbert Ganslmayr erfolgte eine erste Phase der Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe der Einrichtung.²¹ Ziel der in Zusammenarbeit mit gewerk design aus Berlin 2013 neu gestalteten Afrika-Abteilung war es, einen gegenwärtigen Zugang zum Thema Afrika herzustellen und zeitgenössischen Kunstwerken eine tragende Rolle zukommen zu lassen. Dafür wurden fünf Arbeiten in Auftrag gegeben: bei dem Künstlerkollektiv Maasai Mbili, dem Konzeptkünstler Sam Hopkins in Zusammenarbeit mit SlumTV, dem Fotografen Sammy Baloji, der Künstlerin Soki

Douglas Camp sowie dem Künstler EL Loko. Bewusst wurde ein Mittelweg zwischen den alten völkerkundlichen, inszenatorischen Ausstellungen und der bloßen ästhetischen Präsentation von Einzelobjekten gewählt. Es sollte mit KünstlerInnen aus Afrika und der Diaspora zusammengearbeitet werden, um so die wissenschaftliche Sicht auf den Kontinent durch einen künstlerischen Blickwinkel zu erweitern.²² Gegenüber der früher hauptsächlich chronologisch und nach Regionen (Ägypten, Sahara, Sahel, Westafrika) aufgeteilten Afrika-Abteilung wurde für die Neukonzeption ein thematischer, gegenwärtiger Zugriff gewählt: Alltag, Wüste, Ressourcen, Gesellschaft und Menschwerdung heißen die einzelnen Kapitel. Das frühere thematische Kapitel «Kunst aus Afrika» wurde aufgelöst.²³ Die offenen Übergänge zu der Abteilung «Erleben, was die Welt bewegt» machen deutlich, dass die dort aufgegriffenen Themen Klimawandel, Kommunikation, Sex und Gender, Menschenrechte, Migration und Weltwirtschaft auch den afrikanischen Kontinent betreffen.²⁴

Als Einstieg in die Afrika-Abteilung dient eine dreidimensionale Karte des afrikanischen Kontinents, auf der die Weltkulturerbestätten verzeichnet sind.²⁵ Die kulturelle Vielfalt zum Ausgangspunkt zu nehmen, erscheint heute geboten angesichts der Tatsache, dass die Charakterisierung Afrikas als «das Geschichtslose»²⁶ und die bis heute andauernde Homogenisierung des Kontinents prominente europäische Geschichtslügen sind. Das europäische Unwissen über die afrikanischen Länder und ihre jeweiligen komplexen Gesellschaftsstrukturen, Religionen und Kulturen ist über Jahrhunderte vereinfachend zu einer afrikanischen Nichtexistenz dieser Aspekte erklärt worden.

Der vorgesehene Rundgang durch die Afrika-Abteilung verläuft entgegen der Leserichtung nach rechts von der Gegenwart in die Vergangenheit, aber auch anders herum ergibt sich ein logischer Rundgang. Der sich an die Afrika-Karte anschließende Bereich «Alltag» wird am Beispiel Kenias mit der Metropole Nairobi thematisiert. Eingeleitet ist er durch ein Selbstbedienungscafé, dessen Stil von den meisten BesucherInnen vermutlich aufgrund der aus Plastikeimern hergestellten Sitzhocker sowie der Farbgebung und einfachen Formensprache der Wanddekoration als «irgendwie afrikanisch» assoziiert wird. Dieser Raumeindruck wird durch die von der Decke herabhängenden gemusterten Stoffe unterstrichen, die bereits vom Untergeschoss aus zu sehen sind. Sowohl Wandgemälde als auch Stoffe entpuppen sich aufgrund entsprechender Beschriftungen und mit Hilfe des Audioguides als eigenständige Werke.²⁷ Die sich über mehrere Wände ziehende, insgesamt siebzig Quadratmeter umfassende Wandcollage *Karibu Mtaa* (im Slang Nairobis: «Willkommen im Viertel») stammt von dem 2001 in Nairobi gegründeten Künstlerkollektiv Maasai Mbili, das im Stadtteil Kibera ansässig ist. Zentrales Element ist die Frontscheibe eines Taxis (Matatu). Von hier aus verbinden gelbe Linien als Erkennungszeichen der Matatus vier Stadtteile, in denen die Künstler Fundstücke sammelten, um sie in ihr Werk einzubauen. Wäre diese Arbeit in einem Museum für moderne Kunst auf weißen Wänden zu sehen, könnte sie eine eigene Aura entfalten. Durch die räumliche Einbindung im Übersee-Museum entspricht die Präsentationsweise mehr dem Ursprungskontext des Künstlerkollektivs, arbeiten die Maasai-Mbili-Künstler doch viel mit Wandgemälden im städtischen Raum. Das Werk läuft aber auch Gefahr, als bloße Wanddekoration ohne eigenständige Botschaft wahrgenommen zu werden.

Von dem Café aus locken die Töne des «Musikclubs». Hier können BesucherInnen zeitgenössische Musik aus Afrika per Knopfdruck auswählen und sich über deren Hintergründe informieren. In dem an Afrika-Karte, Café und Musikclub angrenzenden

den Raum sehen sich die BesucherInnen links mit den Themen Kleidungsdesign und Schulbildung konfrontiert, rechts mit einer aus sechs Teilen bestehenden Video-Installation. Sie wurde von dem kenianischen, *weißen* Konzeptkünstler Sam Hopkins, der 2011 *Artist in Residence* im Iwalewa-Haus des Afrikazentrums der Universität Bayreuth war, in Zusammenarbeit mit SlumTV hergestellt.²⁸ Wie ein Beschriftungsschild erläutert, wurden im Auftrag des Übersee-Museums Filme über sechs Personen gedreht, die über Mode, Musik, Wohnen, Bildung, Transport und das bäuerliche Leben erzählen. Die Filme sind mit deutschen Untertiteln versehen. Persönliche Gegenstände oder Konsumartikel der Interviewten wie Handy oder eine Zigarettenschmuckbox werden als Gipsreproduktionen in Vitrinen neben den Filmen ausgestellt. SlumTV ist 2008 von dem österreichischen Künstler Lukas Pusch gegründet worden als eigener Fernsehsender, der über das Leben in den Stadtvierteln Nairobis berichtet.²⁹ Die Videoinstallation ist wie *Karibu Mtaa* eine mediale Kartierung dieser Metropole. Hier wurde individuellen Schwarzen Stimmen Platz eingeräumt. Aufgrund der im Raum verstreuten sechs Stationen, der auf dem Boden zu findenden Umrisskarte Nairobis mit den Hauptstadtteilen sowie der umliegenden, dicht gedrängten Themen kann aber auch dieses Werk kaum eine selbstständige Botschaft entfalten. Insgesamt sind hier die verschiedenen Inhalte in so großer räumlicher Dichte übereinander gelegt, dass sie von den BesucherInnen archäologisch erschlossen werden müssen. Alleine bleiben sie mit der Frage, was zur Wahl des Beispiels Kenia führte und inwiefern dies mit der Geschichte des Museums zusammenhängt, finden sich in diesem Ausstellungsteil doch keine historischen Bestände aus dem Land.

Als Nächstes folgen im Rundgang die Kapitel 'Wüste' und 'Ressourcen'. Die Dioramen mit Giraffen, Zebras und Löwen entfalten auch heute noch eine eigenständige Wirkkraft. Die in typischen Landschaften inszenierten Tiere fesseln nicht nur durch ihre Größe. Den heutigen BesucherInnen drängen sich die Fragen auf: Wie kamen diese präparierten Tiere ins Museum, wie wurden die Dioramen hergestellt? Einzelne Quizfragen und Beschriftungen gehen auf Artenschutz und die große Rolle des Tourismus in Safariparks als Wirtschaftsfaktor für afrikanische Länder ein.³⁰ Deutlich werden die reichen Ressourcen Afrikas aufgeführt, ihre ungleiche Verteilung in den Begleittexten thematisiert und im Audioguide vertieft. Bezüge zu den deutschen BesucherInnen werden etwa dadurch hergestellt, dass erläutert wird, dass 80% aller in Deutschland verarbeiteten Kakaobohnen aus den westafrikanischen Ländern Elfenbeinküste, Nigeria, Ghana und Togo kommen.³¹ An die Themenkomplexe 'Wüste' und 'Ressourcen' gliedert sich ein Abschnitt zur Entwicklungshilfe an. Hier wird exemplarisch die 2005 gegründete bremsisch-kamerunische Firma Utantsi aufgeführt, die Bio- und Fair-Trade-Produkte herstellt. Nicht thematisiert wird etwa, dass kirchliche Organisationen wie Brot für die Welt mit Bildern hungernder Kinder werben und damit das Bild eines auf Hunger reduzierten Kontinents in der Wahrnehmung der *weißen* Mehrheitsgesellschaft fortgeschrieben wird.³²

Im nächsten Kapitel 'Gesellschaft' fällt die plötzliche Präsenz historischer Objekte aus dem Museumsbestand ins Auge. In den Kabinetträumen *Altägypten* und *Abessinien* werden lichtempfindliche Objekte gezeigt. Vor diesen Räumen sind Benin-Gedenköpfe platziert. Weder Beschriftung noch Audioguide befassen sich mit der Problematik von Rückgabeforderungen der Herkunftsländer dieser Kunstschatze. Vielmehr sind Zivilgesellschaft, Interessenvertretung, Nationalstaatlichkeit, Fremdherrschaft die Themen, die im Kapitel 'Gesellschaft' aufgegriffen werden. An zentraler Stelle steht die lebensgroße Figur *Looking for Grace* der in Großbritannien lebenden Künst-

lerin Sokari Douglas Camp.³³ Die Skulptur trägt die – einst von viktorianischer Kleidung beeinflusste – heutige Tracht der Volksgruppe der Herero in Namibia und hat die auffallend großen Hände erhoben. Es könnte die Geste eines Grüßens oder Segnens – oder auch eines Zurückweisens – sein. Die BesucherInnen spiegeln sich in der Oberfläche der Metallfigur und werden so in das Werk miteinbezogen. Erst durch den erläuternden Text wird klar, dass sich die Arbeit mit der deutsch-namibischen Kolonialgeschichte befasst. Der 1904 von den Deutschen an den Herero und Nama verübte Völkermord wird allerdings weder durch dieses Werk, noch durch die ausgestellten Zeugnisse der Herero-Kultur visualisiert. Bemerkenswert ist, dass ein positiver Umgang dieser Bevölkerungsgruppe mit anderen Kulturen im Zusammenhang mit *Looking for Grace* betont wird. Die Begleittexte erläutern, dass sie fremde Kulturelemente aufnahm und weiterentwickelte, nichts wird hingegen zum Thema des Völkermordes ausgeführt. Das Widerstandspotential der Herero komme durch die Kleidung zum Ausdruck: Die Frauen seien dazu gezwungen worden, diese Art von Garderobe zu tragen: «Aber sie machten sie sich zueigen, indem sie eine Kopfbedeckung hinzufügten, die wie Kuhhörner gestaltet ist – etwas, das sie bewunderten.»³⁴

Die Afrika-Abteilung schließt mit dem Kapitel «Menschwerdung», in dem Afrika als Wiege der Menschheit thematisiert wird. Hier läuft die Ausstellung erneut Gefahr, Afrika als undifferenzierte, «primitive» Region zu verstehen. Intendiert ist aber die Botschaft, dass jedes die Ausstellung besuchende «Ich» seinen/ihren Ursprung in Afrika nahm und damit unauflöslich mit diesem Kontinent verbunden ist. Das Spannungsfeld zwischen Individualität und Kollektiv thematisiert das Werk *Unerschöpflich* des aus Togo stammenden Künstlers EL Loko, einst Meisterschüler von Joseph Beuys. Die äußeren Teile des Triptychons zeigen menschliche Porträts in schwarzer Farbe, die jedoch nur in ihren Umrissen sichtbar sind. Im Mittelfeld ist zentral ein einzelner Kopf, von baumartigen Gebilden flankiert, platziert. Sowohl dieser Kopf als auch die pflanzlichen Elemente sind aus bunten Einzelgesichtern gestaltet. Wie es auch bei *Karibu Mtaa* und dem Video-Ensemble von Hopkins/SlumTV der Fall ist, ist das Werk von EL Loko derart eng in die Ausstellung eingebunden, dass es auf den ersten Blick eher als Trennwand, denn als Kunstwerk wahrgenommen wird. Eine kontemplative Schau ist kaum möglich.

Dekonstruktion einer vertrauten Vorstellung

Schwarze Fragestellungen an ein europäisches Völkerkundemuseum brächten es mit sich, dass dessen grundsätzliche Daseinsberechtigung zur Debatte stünde.³⁵ Aus seiner bloßen Existenz zu schließen, dass man es braucht, reicht heute für kein Museum mehr aus.³⁶ Aus *weißer* Perspektive wird nicht die Auflösung, sondern eine Transformation der Institution angestrebt. Völkerkundemuseen wurden einst mit dem Ziel gegründet, die Bevölkerung der nicht-europäischen Kontinente und ihre Lebensweisen für europäische BesucherInnen erlebbar zu machen. Anspruch war eine möglichst wirklichkeitsgetreue Repräsentation zu didaktischen Zwecken. Der Reiseliteratur vergleichbar dienten Museen den Daheimgebliebenen dazu, sich eine ideelle Aneignung der «Welt» zu verschaffen, in dem Sinne, dass sie «Zugriff» auf diese bekamen. Implizit versicherten diese Museen die EuropäerInnen ihrer Identität: Als MuseumsbesucherInnen konnten sie sich selber als auf einer höheren Entwicklungsstufe stehend erleben als die repräsentierten außereuropäischen Kulturen. Die bewusste und unbewusste Abgrenzung gegenüber dem «Anderen» war und wirkt stets konstituierend für das Selbst auf beiden Seiten. Sofern sie sich

als postkoloniale Museen verstehen, sind Weltkulturenmuseen heute um differenziertere Bilder anderer Kontinente bemüht. Insbesondere Gegenwartsbezüge, die Einbindung zeitgenössischer Kunst und In-Bezug-Setzungen zu Europa sind Methoden in diesem Transformationsprozess. Überkommene Stereotype sollen dadurch in Frage gestellt werden, im Idealfall werden sie derart dekonstruiert, dass sich die BesucherInnen eigene, neue, facettenreichere Bilder machen können. Inwiefern kann Kunst dazu beitragen?

Anspruch der meisten Museen ist es, Objekte ins Zentrum der Betrachtung zu rücken und sie mit Textunterstützung Geschichten erzählen zu lassen. Entsprechend wurden bei dem oben beschriebenen Rundgang durch die Afrika-Abteilung des Übersee-Museums stets die zu sehenden Werke zum Ausgangspunkt genommen und ergänzend auf Informationen aus den verschiedenen Textebenen (Objektbeschriftung, Objektgruppenbeschriftung und Themenbeschriftung) sowie den Audioguide zurückgegriffen. Dabei hat sich gezeigt, dass die intendierten Botschaften – die die Texte explizit darlegen – sich selten unmittelbar durch die Objekte selbst vermitteln. Weder historische noch zeitgenössische Werke sind in der Präsentation des Übersee-Museums als autonome Kunst inszeniert. Vielmehr wird stets eine Kontextualisierung durch weitere Werke und Alltagsgegenstände vorgenommen.

Eine überzeugende Lösung zwischen den Extremen ihrer vereinzelnden Präsentation außereuropäischer Objekte als Kunst und ihrer kontextualisierenden Präsentation als Gebrauchsgegenstand hat dagegen das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln gefunden. In der Abteilung ‹Ansichtssache?! Kunst› sind außereuropäische Objekte auf den ersten Blick wie im Pariser Musée du quai Branly einzeln inszeniert, mit spärlicher Beschriftung: Bezeichnung, Datierung, Material, Provenienz. Ein dezenter Hinweis fordert die BesucherInnen auf, das Beschriftungsschild zu berühren. Dadurch wird die Hinterwand der Vitrinen beleuchtet und es erscheinen jeweils die Fotografie eines ähnlichen Objektes in einem Gebrauchszusammenhang und ein zusätzlicher erklärender Text.³⁷

Im Übersee-Museum sind weder Dialoge zwischen alter und neuer Kunst inszeniert, noch wird die zeitgenössische Kunst als Gegenpol zu den traditionellen Kunstobjekten präsentiert. Auch ist die neue Kunst nicht als Erweiterung der Sammlung in die Gegenwart hinein zu verstehen, sondern sie soll vielmehr als Methode zur Erschließung von Themenkomplexe fungieren. Dieser theoretisch interessante Ansatz ist in der Praxis schwer nachvollziehbar: Dadurch, dass die extra für die Ausstellung angefertigten Arbeiten nicht als eigenständige Positionen kenntlich gemacht sind, gehen sie in der Objektdichte im Museumsraum unter. Sie laufen Gefahr, als folkloristisches Dekor wahrgenommen zu werden. Auffällig ist, dass die Erklärung der Kunstwerke *Karibu Mtaa*, *Looking for Grace* und *Unerschöpflich* einheitlich auf dem Beschriftungsschild, im Audioguide und im Museumsführer anhand langer Zitate seitens der KünstlerInnen selber erfolgt. Dies entspricht dem Anspruch, Kunst als autonome Geschichts- beziehungsweise Gegenwartsinterpretationen abseits der Wissenschaft gelten zu lassen. Üblicherweise werden die Werke in einem Museum durch KuratorInnen erläutert. Die im Übersee-Museum gewählte Präsentationsform gesteht der (historischen und gegenwärtigen) Schwarzen Kunst zwar im Prinzip eine eigenständige Interpretationsfunktion zu, gibt ihr dafür aber im ganz praktischen Sinne keinen eigenen Raum und macht sie damit für die BesucherInnen nicht erfahrbar. Einzelne Schwarze Positionen sind

eingefangen und stehen als Solitäre da.³⁸ Unklar bleibt, inwiefern sie repräsentativ für die in Afrika virulenten Themen sind. Wer sich den Werken im Einzelnen widmet und sich über Texte und Audioguide Zusatzinformationen zu ihnen holt, erkennt, dass sie – kurioserweise – in einem *white cube* besser imstande wären, eine eigenständige Aura zu entfalten und als gegenwärtige Thesen zum Denken anzustoßen.³⁹

Im Übersee-Museum findet keine direkte Konfrontation der mehrheitlich *weißen* MuseumsbesucherInnen mit den Themen Kolonialismus und Rassismus statt. Die Kunst von Menschen afrikanischer Herkunft füllt die Leerstelle der ausbleibenden *weißen* Positionierung seitens der KuratorInnen zu diesen Themen. Dass es möglich ist, mit diesem Themenkomplex anders umzugehen, zeigt die seit 2010 bestehende Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums. Dort werden die BesucherInnen als Individuen zu Beginn der Ausstellung direkt angesprochen und mit auf eine Reise durch die ‚Kulturen der Welt‘ genommen, bei der ein *weißer* Standpunkt immer wieder als Bezugsgröße thematisiert wird.⁴⁰ Angesichts der Tatsache, dass Völkerkundemuseen aus *weißen* Interessen heraus entstanden sind und aufrechterhalten werden, ist dies nur konsequent: Spätestens durch die direkte Frage «Wann haben Sie zuerst bemerkt, dass Sie weiß sind?» – an der Türschwelle zum Themenkomplex ‚Der verstellte Blick. Vorurteile– ist eine individuelle Reflexion über *weiße* Privilegien und historische Verantwortung unausweichlich.⁴¹

Dem Übersee-Museum wäre mehr Mut im Umgang mit umstrittenen Themen zu wünschen. ‚Migration‘ wird beispielsweise am Rande des Kapitels ‚Ressourcen‘ durch den Bug eines Flüchtlingsbootes aus dem Senegal von 2012 illustriert. Auf einem in das Boot eingestellten Bildschirm läuft der Bericht über eine Flucht über das Mittelmeer. Die Objektbeschriftung erläutert, dass zwischen 1994 und 2010 an die 100.000 Menschen aus westafrikanischen Ländern versuchten, nach Europa zu gelangen, und die Grenzagentur Frontex ab 2006 ein Seeüberwachungssystem aufbaute, um die lebensgefährliche Reise der Flüchtlinge zu verhindern und die Menschen in ihre Herkunftsländer zurückzuschicken. Papst Franziskus I. drückte es dramatischer aus: «Es ist nicht hinnehmbar, dass das Mittelmeer zu einem Massenfriedhof wird.»⁴² Hier zeigt sich exemplarisch, dass das Museum stets um die sachliche Darstellung der Themen bemüht ist, selbst wenn sie an sich hoch emotional und hoch politisch sind. Die Tatsache, dass täglich Menschen bei dem Versuch, die ‚Festung Europa‘ zu erreichen, sterben, betrifft Fragen der Identität jedes Europäers und jeder Europäerin. Im Museumsführer wird das Thema dadurch ästhetisiert, dass der bunt bemalte Schiffsbug aus einer leichten Untersicht vor einer Pflanze und weißer Architektur fotografiert ist. Kein bildliches Indiz verweist auf die Flüchtlingsproblematik, die im darunter stehenden Text erläutert ist.

Im Übersee-Museum weisen historische Objekte und zeitgenössische Kunst das Potential auf, als Zeugnisse globaler Migration verstanden zu werden, das Ausstellungskonzept erlaubt aber keine direkte Entfaltung dieses Ansatzes. Es gelingt dem Übersee-Museum, Afrika als bunten, vielfältigen Kontinent darzustellen, die von den BesucherInnen mitgebrachten Erwartungen und Vorurteile werden aber selten aufgegriffen, so dass kein Transfer alter Stereotype in neue Vorstellungen erfolgen kann. Die Chance, die das Dreispartenhaus bietet, Kulturen im Kontext ihrer natürlichen Umgebung und vor dem Hintergrund globaler Wirtschaftsprozesse zu erschließen, kann von BesucherInnen erst mit Hilfe aller zur Verfügung stehenden Texte sowie dem Audioguide wahrgenommen werden.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich im Übersee-Museum die suggerierte Neutralität als Festhalten am Weißsein als unsichtbarer Norm erweist. Zwangsläufig geht es auch in einem postkolonialen Weltkulturenmuseum darum, weiße Identität in Differenz zu einem ‹Anderen› darzustellen.⁴³ Es ist nur die Frage, in welchem Maß dies Selbstreflexion mit einschließt. Hinsichtlich der Präsentation verschiedener Strategien der Bewältigung von Lebensherausforderungen an unterschiedlichen Orten lässt sich mit Aristoteles sagen, dass alles Seiende entweder verschieden oder identisch ist.⁴⁴

Anmerkungen

1 Für die kritische Lektüre und zahlreiche hilfreiche Hinweise danke ich Johannes Dimpfl. – Vgl. Wiebke Ahrndt u. Anna Schmid, «Ethnologische Museen», in: *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, hg. v. Bernd Graf u. Volker Rodekamp, Berlin 2012, S. 299–311.

2 Vgl. hierzu Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Berlin 1998 (erstmalig auf Engl. 1983).

3 Diese Umbenennungen sind keineswegs auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Als Untertitel trägt etwa das Musée du quai Branley in Paris das Motto «là où dialoguent les cultures».

4 Zum veränderten Medienverhalten Jugendlicher und dem damit einhergehenden Rückfall der Museen als Bildungsinstanz vgl. *Medien, Kultur und Sport. Was Kinder und Jugendliche machen und ihnen wichtig ist. Die Me-*

diKuS-Studie, hg. v. Mariana Grgic u. Ivo Züchner, Weinheim/Basel 2013.

5 Bei der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde wird diese Frage kontinuierlich diskutiert. Vgl. etwa die Tagung *Eine alte Institution neu gedacht. Neuaufstellungen ethnologischer Sammlungen in jüngster Zeit. Zwischentagung der AG Museum der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde*, Köln, 29. bis 30. November 2012, Universität Köln. Vgl. https://www.dgv-net.de/tl_files/dokumente/12_11_30_Programm_AG_Museum.pdf, Zugriff am 30. Januar 2015.

6 Sabine Weier, «Ethnologie im Museum. Neue Fragen an alte Dinge», in: <https://www.taz.de/1131483/>, Zugriff am 5. Januar 2015.

7 Das Übersee-Museum ist seit Gründung ein Dreipartienhaus, d. h. vereint unter einem Dach Objekte zur Völkerkunde, Naturkunde und Handelskunde.

8 Vgl. dazu *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, hg. v. Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche u. Susan Arndt, Münster 2005.

9 Vgl. *Postkolonialismus* (= Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft, Bd. 4), hg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Osnabrück 2002, S. 7–16.

10 *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz u. Herbert Uerlings, Marburg 2004, S. 8.

11 Ebd.

12 Mit der Großschreibung von «Schwarz» und der kursiven Kleinschreibung von «weiß» folge ich der Kritischen Weißseinsforschung, die damit einerseits die bewusste politische Selbstpositionierung Schwarzer Menschen und andererseits die unbewusste Wirkmacht der unmarkierten weißen Norm beschreibt. Vgl. Eggers u. a. (wie Anm. 8), S. 13.

13 Vgl. beispielsweise *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, hg. v. Cathy S. Gelbin, Kader Konuk u. Peggy Piesche, Königstein im Taunus 1999; *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, hg. v. Susan Arndt, Münster 2001; *Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, hg. v. Susan Arndt u. Antje Hornscheidt, Münster 2004; *TheBlackBook. Deutschlands Häutungen*, hg. v. AntiDiskriminierungsBüro/cyberNomads, Köln 2004.

14 Susan Arndt, «Mythen des weißen Subjekts: Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus», in: Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 8), S. 343. – Vgl. weiterführend bell hooks, «Weißsein in der schwarzen Vorstellungswelt», in: dies., *Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus*, Berlin 1994, S. 204–221 (erstmalig auf Engl. 1992). Weißsein als Übersetzung von whiteness ist schon seit den 1990er Jahren

gänglich und wird in der von Hans Jörg Sandkühler 2010 herausgegebenen Enzyklopädie Philosophie in dem Eintrag zu «Rassismus» ganz selbstverständlich verwendet. Vgl. Wolf D. Hund, «Rassismus», in: *Enzyklopädie Philosophie*, hg. v. Hans Jörg Sandkühler, Bd. 3, Hamburg 2010, Sp. 2191.

15 Vgl. Jihan J. Dean, «Person/People of Colo(u)r», in: *(K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, hg. v. Susan Arndt u. Nadja Ofuately-Alazard, Münster 2011, S. 597–607.

16 Vgl. Eggers u. a. 2005 (wie Anm. 8), S. 13.

17 Vgl. zu diesen Begriffsdefinitionen Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013, S. 37.

18 Vgl. Greve 2013 (wie Anm. 17); Annika Nasz, *Der verweigerte Negativ-Blick der europäischen Kolonialmächte England und Frankreich auf die Sklaverei. Eine Analyse der Malerei im 18. und 19. Jahrhundert. Masterthesis*. Karlsruhe 2014; vgl. auch die Tagung *Neue postkoloniale Analysemethoden in der Kunst der Guernica-Gesellschaft bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 5./6. Dezember 2014, deren Beiträge als Band 17 des Jahrbuchs *Kunst und Politik der Guernica-Gesellschaft* im Herbst 2015 erscheinen werden.

19 *Faszination Ferne. Museumsführer*, hg. v. Wiebke Ahrndt, Bremen 2013, S. 16.

20 Zur Museumsgeschichte vgl. Herbert Abel, *Vom Raritätenkabinett zum Bremer Überseemuseum. Die Geschichte einer hanseatischen Sammlung aus Übersee*, Bremen 1970; Bettina von Briskorn, *Zur Sammlungsgeschichte afrikanischer Ethnographica im Übersee-Museum Bremen 1841–1945*, Bremen 2000.

21 Das Bremer Informationszentrum für Menschenrechte und Entwicklung und der Verein Bremer Overseas and Research and Development Association wurden unter dem Dach des Museums gegründet. Vgl. Ahrndt 2013 (wie Anm. 19), S. 21.

22 Ebd., S. 70.

23 Zur alten Museumskonzeption vgl. *Menschen, Meere, Kontinente – die Erde in 80 Minuten. Erlebniswelt Übersee-Museum Bremen*, hg. v. Viola König, München/Berlin 1996.

24 Allerdings wären hier Querbezüge von Afrika auf die einzelnen Themen wünschenswert.

25 Bedauerlich ist, dass die Karte abgegriffen ist und die Korrespondenz zwischen Markierungen auf der Karte und Beschriftung sich nicht leicht erschließt. Viele Weltkulturerbestätten bleiben unbenannt. Ein Handzettel wäre hier als Vertiefungsebene wünschenswert. Um einen Eindruck von der immensen kulturellen Vielfalt Afrikas zu vermitteln, hätte auch eine In-Bezug-Setzung mit dem sehr viel

kleineren europäischen Kontinent erfolgen können. Auch die durch Diaspora und Migration erfolgte weltweite Vernetzung Afrikas mit dem Rest der Welt hätte hier anschaulich gemacht werden können.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie-Werkausgabe*, auf der Grundlage der Werke von 1832 bis 1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970ff., Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 129.

27 Die in Nairobi lebende Modedesignerin Lucy Robin wird in dem Bereich «Alltag» vorgestellt, sie arbeitet teilweise mit aus Asien importierten Stoffen. Im Audioguide-Text wird die identitätsstiftende Funktion gemeinsamer Kleidung erläutert und ein Bezug zwischen deutschen Trachten – etwa in Sachsen und Bayern – und gesellschaftliche Auseinandersetzungen mit Kleidungsvorschriften in Kenia hergestellt.

28 Vgl. <https://www.samhopkins.org>, Zugriff am 30. Januar 2015; <https://www.fellowme.de/fellows/sam-hopkins/>, Zugriff am 30. Januar 2015.

29 Vgl. Solmaz Khorsand, «Österreich: Idealist wider Willen», in: *Zeit Online* vom 14. Februar 2008, <http://www.zeit.de/2008/08/Lukas-Pusch>, Zugriff am 30. Januar 2015.

30 Dieser Inhalt hätte eine logische Überleitung von dem Abschnitt «Alltag» zu dem Abschnitt «Wüste» sein können.

31 An dieser Stelle illustrieren Fotografien des Künstlers Sammy Baloji landschaftliche Veränderungen in verschiedenen Regionen.

32 Zum Rassismus in der Werbung für Spendenprojekte vgl. Noah Sow, *Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus*, München 2009, S. 171–179.

33 Vgl. <https://www.soukari.co.uk>, Zugriff am 30. Januar 2015.

34 Ahrndt 2013 (wie Anm. 19), S. 80.

35 Vgl. Belinda Kazeem, Nicola Lauré al-Samarai u. Peggy Piesche, «Museum. Raum. Geschichte. Neue Orte politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch», in: *Museum und Politik – Allianzen und Konflikte* (= Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 13), hg. v. Anna Greve, Göttingen 2011, S. 85–95.

36 Vgl. hierzu weiterführend Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014.

37 Auch ein in der Museumswerkstatt von Kindern hergestelltes Objekt findet sich in dieser Abteilung, wodurch die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem zu sehenden Objekt exemplifiziert wird. Das Rautenstrauch-Joest-Museum arbeitet ganz ohne zeitgenössische Kunst.

38 Statt mitleiderregende Einzelschicksale darzustellen, plädieren Schwarze WissenschaftlerInnen für die Verknüpfung vergangener und gegenwärtiger Erfahrungen Schwarzer Menschen mit der weißen Mehrheitsgesellschaft, um die Kontinuität der strukturellen Marginalisierung aufzuzeigen. *Weißes Institutionen* ist es unmöglich, ihre weiße Perspektive aufzugeben, sie können sie aber thematisieren. Vgl. Nicola Lauré al-Samarai, «Diasporisches Denken, ex-zentrisches Kartografieren. Repräsentations- und erinnerungspolitische Grundlagen der Wechselausstellung «Homestory Deutschland – Schwarze Biografien in Geschichte und Gegenwart»», in: Greve 2011 (wie Anm. 35), S. 105. – Zu dem Scheitern des Versuchs, nicht weiß zu denken vgl. Carmen Mörsch, «Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des «educational turn in curating»», in: *Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, hg. v. Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, Wien 2012, S. 55–77; Charlotte Wiedemann, *Vom Versuch, nicht weiß zu schreiben. Oder: Wie Journalismus unser Weltbild prägt*, Köln 2012.

39 Es zeigt sich damit, dass die Möglichkeit transitorischer Kunsterfahrung nicht zwangsläufig an die auf Kontextualisierung setzende Präsentation im Völkerkundemuseum oder an die auf autonome Kunstpräsentation setzenden Kunstmuseen gebunden ist.

40 Vgl. *Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt*, hg. v. Jutta Engelhard u. Klaus Schneider, Köln 2010.

41 Die Objekte im Rautenstrauch-Joest-Museum sind nicht nach Kontinenten, sondern Lebensthemen sortiert, wodurch eine größere Auffächerung kultureller Diversität – die an jedem Ort der Welt zu Tage treten kann – erfolgt.

42 Vgl. Kordula Doerfler, «Papst beklagt Massengrab Mittelmeer. Rede vor EU-Parlament in Straßburg», in: *Berliner Zeitung*, 25. November 2014, <https://www.berliner-zeitung.de/politik/rede-vor-eu-parlament-in-strass-burg-papst-beklagt-massengrab-mittelmeer,10808018,29151856.html>, Zugriff am 5. Februar 2015.

43 Zu den Begriffen «Differenz» und «Identität» vgl. *Philosophisches Wörterbuch*, hg. v. Walter Bruggler u. Harald Schöndorf, Freiburg/München 2010, S. 87–90 und S. 215–216.

44 «Das Andere stellt einerseits den Gegensatz zum Identischen dar, daher ist jedes Ding in bezug zu jedem Ding entweder identisch oder ein anderes; andererseits spricht man vom Anderen, wenn weder der Stoff einer ist noch der Begriff» Aristoteles, *Metaphysik*, übers. u. hrsg. v. Franz F. Schwarz, Stuttgart 1970, 1054b15-18