

ASPEKTE DER POSITIONIERTHEIT

INTERVENTIONEN ZEITGENÖSSISCHER
KÜNSTLER*INNEN IN ETHNOLOGISCHEN SAMMLUNGEN
AUS KUNSTWISSENSCHAFTLICHER SICHT

Bärbel Küster

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 127–156

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85729>

ABSTRACT: ASPECTS OF POSITIONALITY. ARTISTS'
CONTEMPORARY INTERVENTIONS IN ETHNOLOGICAL
COLLECTIONS FROM AN ART HISTORICAL PERSPECTIVE

This paper presents four examples of exhibitions in which artists engaged with items from ethnographic collections. They are scrutinized with regard to the concept of positionality and analysed to what extent they meet the criteria of contemporary museum ethics. It becomes clear from these examples that the engagement with colonial history and claims to decoloniality from a contemporary standpoint cannot be achieved with every concept. Not only can the idea of *Carte Blanche*, that is free rein in the development of a concept from the artist side, lead to very different results, but also these projects vary in each case with regard to the debate about the crisis and renewal of ethnological collections and museums of the last 30 years.

KEYWORDS

Ethnologische Museen; Museumsethik; künstlerische Positioniertheit.

Die Idee, Künstler*innen in Kunstmuseen einzuladen und sie frei mit den Beständen aus Depots und Magazinen arbeiten zu lassen, reicht bis in die 1960er und 1970er Jahre zurück. In den 1980er Jahren wurde der Gedanke mit der Ausstellungsreihe *Artist's Choice* durch das Museum of Modern Art New York aufgegriffen, um kuratorische Freiheiten zu ermöglichen, Zonen jenseits von Normen zu schaffen und den Anschluss an aktuelle Diskussionen zu finden.¹ Die heutige Praxis ethnologischer und kulturanthropologischer Museen, zeitgenössische Künstler*innen einzuladen, die eigenen Sammlungen neu zu interpretieren, folgt ähnlichen Motiven: methodische Erneuerung des Blicks auf die Sammlungsobjekte, Neuorientierung einer Institution im Wandel, Ansprache anderer Publikumsgruppen, Einbringen aktueller Fragen in die Sammlung. Es macht allerdings einen entscheidenden Unterschied, ob die kuratorische *Carte Blanche*, die frische Impulse und Entlastung der wissenschaftlichen Kurator*innen zu versprechen scheint, in einem (westlichen) Kunstmuseum oder in einem (westlichen) ethnologischen Museum vergeben wird. Unter welchen Bedingungen die *Carte Blanche* erteilt wird, entscheidet auch über das Ergebnis. In der bisherigen Diskussion künstlerischer Projekte in ethnologischen Sammlungen wurde auf der einen Seite die Einverleibung postkolonialer Kritik durch die Institution kritisiert, die ein Unbehagen im Museum produziert.² Dem wurde auf der anderen Seite das Potential gegenübergestellt, durch künstlerischen Zugriff Dekolonisierungsprozesse anzustoßen. Dafür steht beispielhaft das Konzept, im ethnologischen Museum ein Labor für Gegenwartskunst einzurichten, wie es Clémentine Deliss am Frankfurter Museum der Weltkulturen zwischen 2010 und 2015 umsetzte.³ Es gibt allerdings noch andere Konzepte: Im Folgenden soll mit vier Beispielen die Bandbreite künstlerischer Zugriffe auf ethnologische Sammlungen angedeutet und zudem eine Leerstelle in der Debatte verdeutlicht

1

Nach der Ausstellung *Raid the Icebox* von Andy Warhol am RISD Museum 1969 waren es die *The Artist Eye* Serie an der National Gallery in London, die 1978 mit einer Ausstellung von Richard Hamilton begann und bis 1986 fortgeführt wurde, sowie die am Museum of Modern Art eröffnete und bis heute fortgeführte Serie *Artist's Choice*, die 1989 mit Scott Burton ihren Anfang nahm. Vgl. auch Natalie Musteata, *The „I“ of the Artist Curator*, Dissertation, The Graduate Center, City University of New York, New York 2019, http://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3042 (07.07.2021). Christopher R. Marshall fasst die Zielsetzungen der 1970er Jahre zusammen: Das Konzept der Interventionen „creatively reframes the space within the museum as an alternative zone: a free and non normative zone of play, challenge and experimentation“. Vgl. Christopher R. Marshall, *Ghosts in the Machine. The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-Accommodation in Recent Curatorial Practice*, in: *The International Journal of the Inclusive Museum* 2012, 65–80, hier 65.

2

Belinda Kazeem, *Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster*, in: *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, hg. von Schnittpunkt (Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld), Wien 2009, 43–59.

3

Zu diesem Konzept vgl. den Beitrag von Stefanie Heraeus in diesem Heft: dies., *Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturen Museum als Ort künstlerischer Produktion*, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 1, 2022, 183–209, DOI: [10.11588/xxi.2022.1.85732](https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85732).

werden. Denn zumeist wird in der Diskussion mit Oppositionsverhältnissen argumentiert, etwa mit Kunst versus Wissenschaft (Künstler*innen haben mehr Freiheiten), Partizipation versus Autorität der Institution (wer lässt wen teilhaben?) oder künstlerische Befragung von Repräsentationsmechanismen versus Vermittlung von Ausstellungsinhalten. Dabei wird übersehen, dass die Positioniertheit der Institution und der Künstler*innen als eines der wichtigsten Kriterien über den seit den beginnenden 2000er Jahren zentral gewordenen Anspruch auf Selbstreflexion der Institution hinaus angesehen werden muss.⁴ Gegenüber institutioneller Selbstreflexion zu Sammlungsgeschichte und Provenienzfragen setzt Positioniertheit eigene Kriterien. In welchem Maße sowohl die Institutionen als auch die Künstler*innen die Rahmen-Bedingungen wie auch die Möglichkeiten des Handelns bei solchen Ausstellungen offenlegen und in die Aktivitäten einbeziehen, scheint über das Ge- oder Misslingen eines Joint Venture – hier verstanden als eine Aushandlung von gemeinsamen Interessen von unterschiedlichen Standpunkten aus zwischen Museen und Künstler*innen – zu entscheiden. Es geht deshalb im Folgenden nicht um die Bestimmung einer *best practice*, sondern um Grundlagen des Verhältnisses zwischen Institution und Künstler*in im Joint Venture: Positioniertheit ist ein Begriff, der in der Wissenschaftstheorie, der Ethnologie und den Sozialwissenschaften verwendet wird, um die soziale Situierung der Sprecher*innen zu reflektieren, ihre Rollen und somit auch die Rahmenbedingungen ihres Handelns zu beschreiben und reziproke Dynamiken zu fassen.⁵ Positioniertheit hat in den Geistes- und Sozialwissenschaften ermöglicht, Identitätsdiskurse weiterzuentwickeln und die Produktion von Wissen als kontextgebunden zu verstehen.⁶ Da die Auffassung von den Aufgaben eines ethnologischen Museums als Ort der Wissensproduktion und der Erfahrung in den letzten 30 Jahren von fundamentalen Umbrüchen geprägt war, sollen im Folgenden vier künstlerische Ausstellungsprojekte analysiert und in der Debatte um die Rolle von zeitgenössischen künstlerischen Interpretationen in ethnologischen Sammlungen verortet werden. Sie entspringen unterschiedlichen historischen und geo-

4

Nora Sternfeld, Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Das Unbehagen im Museum, 61–76.

5

Vgl. Wendy E. Rowe, Positionality, in: David Coghlan und Mary Brydon-Miller (Hg.), *The SAGE Encyclopedia of Action Research*, Thousand Oaks 2014, 628–631, DOI: [10.4135/9781446294406.n277](https://doi.org/10.4135/9781446294406.n277). Positionality umschreibt sowohl Insider-/Outsider-Beziehungen in einer Forschungssituation wie auch kollaborative Aspekte. Diese reflexive Praxis „involves researchers and participants in a process of co-inquiry to address identified problems, create change or explore opportunities“ (ebd., 628). Dabei spielen Fragen der Identifikation, die Verschiedenheit einer sozial konstruierten Realitätswahrnehmung, und die reziproken Prozesse, die sich zwischen den Teilnehmenden in einem Forschungs- und Austauschprozess entwickeln, eine zentrale Rolle.

6

Donna Haraway hat die Bestimmung der Position als Schlüsselpraxis bei der Produktion von Wissen beschrieben. Vgl. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, London 1991, 193. Vgl. auch Floya Anthias, Where do I belong? Narrating collective identity and translocational positionality, in: *Ethnicities* 2, 2002, 491–514.

grafischen Kontexten, verstanden sich aber alle als *Carte Blanche*. Sie verdeutlichen, wie Positioniertheit und Produktionsbedingungen zwischen Künstler*in und einer westlichen Institution zusammenhängen. Joint Venture sind die behandelten Projekte zunächst bereits durch das Teilen und Herstellen einer Situation, mit der von zwei Seiten eine Verschiebung des Wahrnehmungsrahmens ermöglicht werden soll.⁷ Der Kunsthistoriker und Museologe Christopher Marshall sah gerade in den ethnologischen Museen besonders viel kreativen Freiraum, weil diesen Museen weniger Normen durch den *White Cube* vorgegeben würden.⁸ Andererseits haben zahlreiche ethnologische Museen sich diesen Normen in den letzten Jahren angepasst, gerade weil sie den Kunst-Charakter ihrer Exponate betonen möchten. Künstlerisches Intervenieren in (westlichen) Museen bewegt sich zwischen zwei Polen: einerseits aus einem ästhetisierend-subjektivistischen Ansatz, mit dem individuelle Formen künstlerischer Äußerung reklamiert, teils idiosynkratische oder alternative Zugänge zur Geschichtsschreibung aufgerufen, aber nicht unbedingt ausgeführt werden.⁹ Andererseits entwickeln viele Zugriffe einen kritisch-reflexiven Umgang mit der Situation, der Sammlung und der eigenen Position. Sie verorten sich dabei in einem dynamischen Feld zwischen Sammlungsgeschichte und Objektprovenienzen, der eigenen biografischen Position und Identität, der Kolonialgeschichte und Theoriebildung sowie den ethischen Maßgaben der Verhandlung beziehungsweise den Museumsstrukturen. Positioniertheit ist deshalb im Ausstellungskontext nicht als statischer Zustand zu verstehen, sondern als Aushandlungsprozess. Die vier Beispiele werden anschließend in der Diskussion um die Erneuerung der ethnologischen Museen, welche besonders seit den 1990er Jahren an Dynamik gewonnen hat, verortet.

I. Positioniertheit der Institution: Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, Brooklyn Museum, New York, 1992

Zwischen den 1990er Jahren und den 2000er Jahren entsteht eine paradigmatische Verschiebung in der Reflexion des Verhältnisses von Institution und Künstler*innen hin zum Ziel, die Institution durch Kritik zu transformieren – die dritte Welle der Institutions-

7

Claire Doherty (Hg.), *Situation*, London/Cambridge, MA 2009.

8

Marshall, *Ghosts in the Machine*, 70f.

9

Vgl. z. B. die Ausstellung *The Ancients Stole All Our Great Ideas* von Ed Ruscha im Naturhistorischen Museum in Wien. Ruscha hinterfragt die Autorität des Museums und überführt sie in subjektive Geschichtsschreibung. Zur Subjektivität im Museum als konzeptuellem Element der Partizipation vgl. Susanne Gesser, Angela Janenelli und Nina Gorgus (Hg.), *Das subjektive Museum*, Bielefeld 2014.

kritik.¹⁰ Ein Beispiel, das sich aus kunstwissenschaftlicher Perspektive für den Umgang mit Objekten aus ethnografischen Sammlungen anführen lässt, ist Joseph Kosuths Ausstellung *The Play of the Unmentionable* von 1990. Kosuth, ein Mitbegründer der Konzeptkunst und seit den 1970er Jahren mit der Institutionskritik beschäftigt, machte dabei die Positioniertheit der Institution explizit zum Thema, blieb aber, insbesondere was den Umgang mit dem Sammlungsgut aus der ethnologischen Abteilung anging, anfechtbar. Der Künstler setzte die Objekte aus der Sammlung des Brooklyn Museum in New York für ein ganz konkretes Thema ein: als Protest gegen eine aktuelle Welle der Kunst-Zensur in den USA. Kosuth agierte hier in einem der ältesten und größten Kunstmuseen der USA, das 1903 als eines der ersten eine ethnografische Abteilung eingerichtet hatte und bereits früh Kunst und Artefakte der indigenen Kulturen Nordamerikas sowie aus Afrika ausstellte und sammelte.¹¹

Für die Ausstellung entwarf Kosuth ein Display, das auf die historische und geografische Vielfalt der Sammlung reagierte.¹² Kosuths provokative Anordnung stellte westliche Malerei, aber auch ägyptische Kultstatuen, Porzellan-Figuren, Fotografien, Druckgrafik und Zeichnungen sowie Objekte aus den ethnografischen Abteilungen des Brooklyn Museums nebeneinander. Leitmotiv war die Darstellung des menschlichen Körpers und zwar mit besonderem Fokus auf die Macht der Bilder. Darunter befanden sich auch aktuelle Fotos von Robert Mapplethorpe, die kurz zuvor aus einer New Yorker Ausstellung wegen Obszönität entfernt worden waren. Vor dem Hintergrund der öffentlichen Aufregung um Mapplethorpes Fotografien thematisierte er auch Aspekte von Pädophilie in der Kunst und die gesellschaftliche Rolle der Kunst anhand eines Hitler-Zitats.¹³ Der Zensurskandal um Mapplethorpe bot Kosuth einen Anlass, nach der Identifikation mit Kunst sowie

10

Vgl. Simon Sheik, Notes on Institutional Critique, in: *transversal texts* 1, 2006 (http://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en#_ftn3, 05.01.2022) sowie Andrea Fraser, From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, in: *Artforum* 44, 2005, 278–283.

11

Stephen Culin plante eine Ausstellung mit Objekten aus Afrika bereits 1922, 1923 wurde *Primitive Negro Arts* dann realisiert. Vgl. die Korrespondenz von Culin im Brooklyn Museum im *Guide to the Records of the Department of the Arts of Africa, the Pacific Islands, and the Americas (AAPA), 1926–2001*, http://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/archives/aapa_final.pdf (04.01.2021).

12

Zur Geschichte des ethnografischen Departments im Brooklyn Museum, welches 1903 gegründet und 1926 umbenannt wurde vgl. *Guide to the Records*, ebd. Auch eine umfangreiche Schenkung ägyptischer Werke gehörte zum ethnologischen Department.

13

Randall Short fasst das Thema der Ausstellung mit „changing views of art and obscenity“ zusammen. Vgl. ders., An Artist who sees the frame first. An Interview with Joseph Kosuth, in: *The Play of the Unmentionable. An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (Ausst.-Kat., New York, Brooklyn Museum), London 1992, 25–29, hier 25.

nach ihrer spezifischen Rezeption und Repräsentation in einer Kunstinstitution zu fragen.¹⁴

Unter explizitem Anspruch auf Autorschaft stellte er im Galerieraum die Objekte zu Tableaus zusammen: Rahmen an Rahmen gehängt, Skulpturen und Vitrinen teils dicht zusammengedrückt, darüber an den Wänden zahlreiche Zitate, zeigte er erotische Kunst und körperbezogene Objekte aus diversen Kulturen und Jahrhunderten. Es geht allerdings gerade nicht darum, die Objekte für sich sprechen zu lassen, sondern darum, sie den Textfragmenten gegenüberzustellen und daraus neue Aussagen zu entwickeln, wie es Kosuths künstlerischer Praxis entsprach. Der Künstler positionierte sich durch die subjektiv-idiosynkratische Zusammenstellung von Objekten und Texten an jeder Stelle der Ausstellung als Autor, obwohl keiner der Wandtexte von ihm selbst stammte: Alle Zitate waren historischen Texten und Quellen entnommen. Er befragte mit seinem Display die Perspektive, die seine Ausstellung (wie auch Ausstellungen allgemein) auf die Objekte eröffnet. Etliche Exponate stammten aus der Sammlung des Brooklyn Institute, wo sie – so Kosuth – als Teil der ethnografischen Abteilung in eher wissenschaftlicher (*scientific*) als künstlerischer (*artistic*) Weise ausgestellt gewesen seien:

I realized that this fact could be used to provide a comment on how people's response to art tends to be determined by the 'frame', social or political or cultural, in which they tend to see it. And that, of course is the underlying issue in the present debate.¹⁵

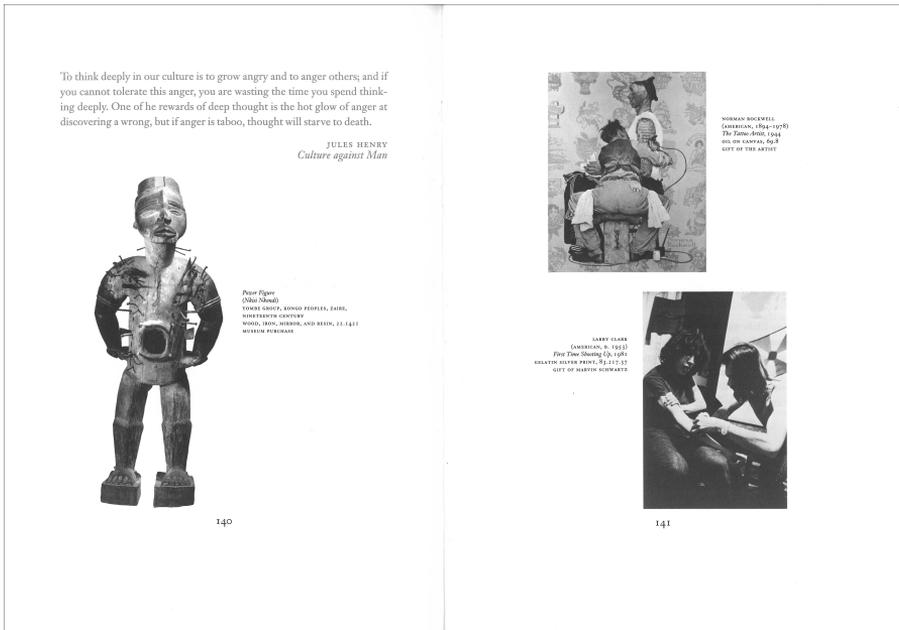
Kosuth stellt hier die Frage nach den Bedingungen der Wahrnehmung auf Seiten der Rezipient*innen: Erst durch den Rahmen des Sammlungskontextes würden die ethnografischen Objekte zu solchen, in einem anderen Kontext könnten sie dagegen als künstlerische oder politische Werke erscheinen. Damit fordert er die Reflexion über das Blickregime ein, das durch die Institution des Museums wie auch jede Form der Bildpublizistik etabliert wird. Kosuth geht damit über die Frage der Provokationskraft von Bildern und ihrer kontextuellen Bedingtheit hinaus und schließt an zentrale zeitgenössische Debatten der ethnologischen Museen Anfang der 1990er Jahre an. Eines der Objekte aus der Kosuth-Ausstellung, die Nkisi Nkondi-Figur der Yombe/Kakongo [Abb. 1] war im Ausstellungsraum mit einem Zitat des amerikanischen Anthropologen Jules Henry aus seinem 1963 erschienenen Buch *Culture against Men* zusammengebracht. Henry hatte in seiner Ethnografie der eigenen

¹⁴

„If art is to be more than expensive decoration, you have to see it as expressing other kinds of philosophical and political meaning. And that varies according to the context in which you experience it. This particular exhibit tries to show that artworks, in that sense, are like words: while each individual word has its own integrity, you can put them together to create very different paragraphs. And it's that paragraph I claim authorship of.“ Vgl. ebd., 27.

¹⁵

Vgl. ebd., 26.



[Abb. 1]
Katalogseite Nkisi Kondi (Yombe, Demokratische Republik Kongo, Ende 19. Jahrhundert) und Zitat von Jules Henry, in: ders., Culture against Man, 1963, in: *The Play of the Unmentionable. An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, (Ausst.-Kat., New York, Brooklyn Museum), London 1992, 140 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Kultur in den USA den Amerikanern ihre engen und prüden Normen und vor allem ihre Ängste, jene nicht zu erfüllen, vorgeführt. Das von Kosuth ausgewählte Zitat bezieht sich auf eine produktive Wut kritischen Denkens angesichts der einengenden gesellschaftlichen Zustände.¹⁶ Die Figur aus dem Kongo steht im Zusammenspiel mit der Perspektive des amerikanischen Anthropologen so einerseits für ein radikal *Anderes* und damit auch für dessen unreflektierte Bedrohungshorizonte für westliche Gesellschaftsnormen. Mit dem Zitat lassen sich die im Nkisi eingeschlagenen Nägel mit dem Thema *Wut* gegen die Normen (nach Henry) identifizieren, ohne dass das kongolesische Objekt dabei eine eigene Geschichte bekäme.¹⁷ Andererseits ist mit Kosuths Hinweis auf das *framing* der Wahrnehmung durch die Ausstellungsinstitution der Einsatz des Objektes für sein Thema offengelegt und zugleich der Fingerzeig auf die taxonomische Macht der Institution gegeben. In Bezug auf die Nkisi Nkondi nahm er allerdings die eigene Positioniertheit als weißer westlicher Künstler nicht auf – gegenüber seinem Ziel, epistemische Zusammenhänge offenzulegen, trat die Geschichte des Objektes zurück. Er setzte sich zu den kolonialgeschichtlichen Zusammenhängen nicht ins Verhältnis und reflektierte westliche Projektionen nicht.¹⁸

II. Reziproke Prozesse der Positionierung: Yuken Teruya, *On Okinawa*, Humboldt Lab Dahlem, Berlin, 2015

Die Ziellinien eines zukünftigen ethnologischen Museums am Humboldt-Forum in Berlin auszuloten war Kern einer dreijährigen Labor-Situation, die von 2012 bis 2015 unter dem Namen *Humboldt-Lab* noch in den alten Räumlichkeiten in Berlin-Dahlem eingerichtet wurde, von der Kulturstiftung des Bundes finanziell

16

Jules Henrys *Culture against Men* von 1963 steht in einer langen Tradition anthropologischer Kulturkritik. Das Zitat lautet: „To think deeply in our culture is to grow angry and to anger others; and if you cannot tolerate this anger, you are wasting the time you spend thinking deeply. One of the rewards of deep thought is the hot glow of anger at discovering a wrong, but if anger is taboo, thought will starve to death.“ Vgl. *The Play of the Unmentionable*, 140. Kosuth hat sich selbst intensiv mit dem Thema der Anthropologie auseinander gesetzt: Joseph Kosuth, *The Artist as Anthropologist* (1975), in: ders., *Art after Philosophy and After. Selected Writings 1966–1990*, Cambridge, MA 1991, 117–124.

17

Die rituellen Nkisi Nkondi-Figuren aus den Gebieten der Republik Kongo sind bereits bei ihrem Eintreffen in Europa nicht nur mit Gewalt, sondern auch mit Zauberkraften identifiziert worden. Hans-Joachim Koloss betont demgegenüber, dass das Hervorrufen der magischen Kräfte, durch das Einschlagen von metallenen Gegenständen wie Nägeln auch heilende und versöhnliche Züge besitzt sowie auch der Besiegelung von Kontrakten dient. Vgl. *Afrika. Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst. Museum für Völkerkunde Berlin* (Ausst.-Kat., Berlin, Museum für Völkerkunde), hg. von Hans-Joachim Koloss, München/London/New York 1999, hier die Einträge von Robert Farris Thompson zu „Zauberfiguren“ aus dem Kongo, ebd. 214–216.

18

Die Nkisi Nkondi Figur wurde im Online-Katalog des Brooklyn Museums jüngst mit einer Ausstellung des senegalesischen Künstlers Viyé Diba verlinkt. Dass dieses Objekt jedoch bereits in der bahnbrechenden Ausstellung *Primitive Negro Art* von 1923 im eigenen Haus sowie in der Kosuth-Ausstellung gezeigt wurde, ist dort nicht vermerkt. Die Provenienz ebenso wie die aktuellere Objekt-Geschichte wird ignoriert.

getragen. Diese offizielle Auftraggeberschaft, so eine der späteren Kritiken, verunmöglichte auch eine wirksame institutionelle Kritik des hochumstrittenen Humboldt-Forums am zukünftigen Standort im Berliner Stadtschloss. Es kann hier kein umfassender Überblick über die Aktivitäten des Humboldt-Lab gegeben werden, ein hervorstechendes Merkmal war jedoch die starke Beteiligung von Künstler*innen an der Neubewertung und Reflexion der Sammlungen in ethnologischen Museen: „Können künstlerische Strategien die historischen ethnologischen Sammlungen in ein lebendiges Verhältnis zur heutigen Zeit setzen?“¹⁹ Die Frage impliziert, dass künstlerische Positionen aktiv in die Aushandlungsprozesse der Aufarbeitung der Sammlung einbezogen werden sollen.

Ein konkretes Beispiel dafür ist eine Ausstellung von Yuken Teruya. Der Künstler, geboren 1973 in Okinawa, lebt und arbeitet seit Mitte der 1990er Jahre in New York. Er beschäftigte sich in seinem Beitrag *On Okinawa* 2014 mit der Geschichte der Sammlung historischer Textilien im Museum für Asiatische Kunst, die 1884 vom Berliner Völkerkunde-Museum durch Vermittlung der japanischen Regierung erworben worden waren. Das Königreich der Insel Okinawa (zuvor unabhängiger Staat der Ryūkyū) war 1879 von Japan aufgelöst und zur Präfektur herabgestuft worden.²⁰ Dies sowie die nachfolgende gewaltvolle Geschichte Okinawas vernichtete traditionelle Objekte und Kulturtechniken, wie die der Bingata-Technik zur Färbung von Bananenfäsern.²¹ Okinawa war 1945 Ort heftiger Kriegshandlungen zwischen Japan und den USA. Unter der amerikanischen Besatzung bis 1972 wurden dort die letzten traditionellen kulturellen Erzeugnisse der Ryūkyū zerstört. In Berlin befinden sich seit 1884, durch den damaligen Ankauf, 469 historische Objekte der Ryūkyū im Museum für Asiatische Kunst. Der Künstler wurde auch deshalb eingeladen, weil er sich zuvor bereits mit historischen Objekten aus Okinawa beschäftigt hatte

19

Vgl. Yuken Teruya, Über Okinawa, in: Humboldt Lab Dahlem (Hg.), *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*, Berlin 2015, 148–151, hier 149. Das Projekt fand im Rahmen der Probephase 4 des Humboldt Lab statt. Eine kritische Revision bietet Johanna Di Blasi (Hg.), *Das Humboldt Lab. Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende*, Bielefeld 2019. Die Autorin sieht darin die Kunst als Katalysator eingesetzt in der „konstitutiven Spannung zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende“ (ebd., 15). Zum Humboldt Lab vgl. auch Friedrich von Bose, Paradoxien der Intervention. Das Humboldt Lab Dahlem, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung* 58, 2015, 28–40, <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1330/1340> (30.05.2021).

20

Dieser Akt kolonialer Gewalt erleichterte auch den Verkauf an das noch junge Berliner Völkerkunde-Museum zwischen 1881 und 1884. Juristisch ist der Ankauf rechtmäßig, jedoch laut Alexander Hofmann „nicht unproblematisch“. Alexander Hofmann, Aushandlungsprozesse veranschaulichen, in: *Humboldt Lab Projektarchiv 2012–2015*, <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probepuehne-4/yuken-teruya-okinawa/projektbeschreibung/index.html> (24.05.2021).

21

Teruya beschreibt in einem Video, wie ihn mit „joyfulness“ die Kenntnis dieser Vorkriegstextilien berührt habe, von denen er nur wenige zuvor gesehen habe. Vgl. <http://vimeo.com/108258865> (09.01.2021), hier bes. 00:01:45f., Regie von Lidia Rossner (Fachbereich Visuelle Anthropologie der FU Berlin). Teruya hatte 2013 in Okinawa im Shuri Schloss einen in Bingata Technik hergestellten Kimono inszeniert, der die Truppenpräsenz in Okinawa thematisierte.

und in engem Kontakt mit lokalen Akteuren stand. Der Kurator für japanische Kunst, Alexander Hofmann, formulierte die Erwartung, Teruya würde den Verlust der Objekte an ihrem Ursprungsort thematisieren. Für den 1973 geborenen Künstler war jedoch neben der Provenienzzgeschichte der von ihm ausgewählten ca. 150 Objekte²² eine Befragung der historischen Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg und die Überlieferung von Geschichte überhaupt wichtiger. Daraus entstand eines der Teilprojekte, welches Teruya als Idee der *Collections from the Past and the Future* und als seinen expliziten und innovativen Beitrag zur Konzeption bezeichnete, um so Hinterlassenschaften aus dem Zweiten Weltkrieg – Waffen, Munition, Helme, Geräte – und aus der jüngeren Geschichte als Sammlungsgut einzubeziehen. Er stellte sich dabei für seine Auswahl eine Art retro-ethnologischer Perspektive aus einer imaginierten Zukunft vor. Aus der Zukunft zurückblickend, versuchte er Kriterien zu rechtfertigen, die er selbst für die Berliner Sammlung als wichtig erachten würde. Das Ergebnis war, dass Teruya seine persönlichen, vor dem Hintergrund der Berliner musealen Perspektive erarbeiteten Kriterien auf die Perspektive der Bewohner von Okinawa und in die Zukunft verlagerte: Die Überlieferung welcher kulturellen Aspekte oder Artefakte würde ihnen wichtig gewesen sein? Teruyas Antwort stellte neben lokalen kulturellen Aktivitäten wie Friedensbewegungen und Umweltschutzprojekten nun auch individuelle historische Forschungen und Spurensicherungen vor Ort ins Zentrum. Der Sammler und Forscher Isamu Kuniyoshi etwa führt seit über 50 Jahren auf den ehemaligen Schlachtfeldern Untersuchungen durch. Objekte aus dessen privat initiiertes Sammlung – Handgranaten, Helme, Wasserbehälter und zerbrochene Brillen – integrierte Teruya in seine Installation der Berliner Ausstellung. Auf seine Vermittlung hin kaufte das Berliner Museum aus der Kuniyoshi-Sammlung auch Objekte an – was eine nachhaltige Veränderung der Sammlung zur Folge hatte. Teruya gelang es so, der historisch ausgerichteten Berliner Sammlung die andere Zeit- und Lebenserfahrung aus dem heutigen Okinawa an die Seite zu stellen, die den Verlust und das Bemühen um Wiedergewinnung von historischem Bewusstsein spiegelt [Abb. 2]. Die dünne Spur der erinnerungskulturellen Aktivität heutiger Okinawesen formuliert Teruya als Gegenposition zur Geschichte einer Auslöschung. Auch die Sprache der Ryūkyū ist heute vom Aussterben bedroht.²³ Ähn-

22

Im Ausstellungsraum entstand eine Wandzeitung, die die Sammlungs-, Ankaufs- und Publikationsgeschichte der historischen Objekte dokumentierte. Vgl. Siegmah Nahser, unter Mitarbeit von Linda Havenstein und Alexander Hofmann, *Die Okinawa-Sammlung Berlin*, Berlin 2014, <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-4/yuken-teruya-on-okinawa/positionen/index.html#c4526> (28.01.2021). Teruya kollaboriert seit 2012 mit der Berliner Medienkünstlerin Linda Havenstein, die auch in Okinawa aktiv ist. Daran beteiligt war zudem die Kunstvermittlerin Silvia Gaetti vom Dahlemer Museum.

23

Zahlreiche Objekte aus dem heutigen Okinawa befassen sich kritisch mit der aktuellen Situation, der Militärpräsenz der Amerikaner und mit der Politik der japanischen Regierung sowie den Aktivitäten von Umweltschützern und des World War II Reference Center um Isamu Kuniyoshi. Zudem wurden Videodokumentationen über Literatur und Musik in Ryūkyū erstellt sowie Interviews zur Erinnerung an die historischen Techni-

lich eröffnet das größte Ausstellungsobjekt seiner Installation, ein in Bingata-Färbetechnik ausgeführtes Hofgewand (das auch als Bildfeld rezipierbar ist), eine fiktive Möglichkeit, mit der eine zukünftige Gemeinschaft Okinawas quasi die geschichtlichen Wunden heilen können soll. Teruya betont die Wichtigkeit der Aufarbeitung der schmerzvollen und gewaltvollen Geschichte. Eine Position, die in der japanischen Erinnerungskultur, wie er sagt, keineswegs selbstverständlich sei und die zur Folge habe, dass sich auf Okinawa nur ein verschwindender Teil der Bevölkerung mit den gewaltvollen Ereignissen und ihren Nachwirkungen beschäftige.²⁴

Während die Kuratoren vorab vor allem die eurozentrische Perspektive aufbrechen wollten,²⁵ betonte Teruya selbst in einem Gespräch, dass es ihm vor allem darum ginge, die heutige Situation der Okinawesen in das Berliner Museum hineinzutragen und andere Formen des Umgangs mit der Geschichte der Ryūkyū sowohl in Okinawa als auch in Berlin zu initiieren. Er versteht sich deshalb mehr als Aktivist denn als Ethnograf.²⁶ Als zentrale Idee des Projektes entstand die Frage, wie Okinawa in 120 Jahren aussehen könnte, gerade in Abwandlung einer ethnologischen Perspektive. Aber auch Teruyas Positioniertheit veränderte sich während der Konzeption der Ausstellung. Die Berliner Sammlungsbestände und die Möglichkeit mit ihnen zu arbeiten, führte – anders als aus der Berliner Perspektive gedacht – nicht allein zur historischen oder ästhetischen Verortung der Objekte. Vielmehr boten diese nun den Anlass, verschiedene Formen der Geschichtsschreibung mit Blick auf das kulturelle Gedächtnis in Okinawa zu potenzieren. Sowohl die Sammlung wurde somit neu positioniert, als auch der Künstler, der während des Prozesses (im Dialog) neue Perspektiven erarbeitete.

ken und kulturellen Erzeugnisse (u. a. Perlen-Techniken) geführt. Eine Performance von Fija Byron in Okinawa führte historische Gedichte und Musik auf. Vgl. <http://vimeo.com/116880049>, <http://vimeo.com/117519624>, <http://vimeo.com/118059908> und <http://vimeo.com/118826026>. Upload yuken teruya studio 15.01., 22.01., 28.01. und 05.02. 2015 (12.04.2022).

24

Persönliches Gespräch vom 19. Mai 2021. Der Kimono wurde bei der Tanz-Performance zur Eröffnung getragen. *Parade From Far Far Away* – ein Zug von historischen und jetzigen Personen sowie solchen aus dem persönlichen Umfeld des Künstlers. Vgl. <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-4/yuken-teruya-on-okinawa/positionen/index.html#c4526>. Vgl. den Beitrag von Titus Spree unter: <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-4/yuken-teruya-on-okinawa/positionen/index.html#c4526> (02.02.2021)

25

Es wurde danach gefragt, „welche Rolle bildende KünstlerInnen aus der Herkunftskultur der Objekte bei diesem Aushandlungsprozess spielen können. Wie kann die eurozentrische, museale Präsentation aufgebrochen werden?“ Vgl. ebd.

26

Er nahm unter anderem 2015 an Sit-ins gegen einen neuen US-Militärstützpunkt in Okinawa teil. Vgl. <http://english.ryukyushimpo.jp/2016/01/09/24294/> (02.02.2021). Er erwähnte zudem in einem persönlichen Gespräch (online) am 19. Mai 2021 weitere alternative Zugänge seiner Zeitzeugen. Dazu gehörte auch eine Teilnehmerin aus Okinawa, die die esoterische Auseinandersetzung mit einem Drachen als Botschafter der Natur als eine Art der subjektiven Geschichtsschreibung betreibt.



[Abb. 2]
Ausstellungsansicht Yuken Teruya, *On Okinawa. Collections from the Past and for the Future*,
Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, 2014–2015 © Foto: Jens Ziehe.

III. Die Grenzen des Ästhetischen: Silvia Bächli, *Art lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, Musée Barbier-Mueller, Genf, 2018

2018 lud das Genfer Musée Barbier-Mueller die Schweizer Künstlerin Silvia Bächli ein, mit den Objekten der Sammlung eine Ausstellung zu kuratieren. Bächli, die ihre Zeichnungen mehrfach als raumgreifende Installationen ausgestellt hat, verfuhr gewissermaßen ähnlich wie Kosuth, in den Magazinen auswählend, was für die eigenen Aussagen zu passen schien. Dennoch war ihr Umgang mit dem institutionellen Kontext ein ganz anderer, denn sie agierte in einer der bedeutendsten Schweizer Privatsammlungen mit über 7000 Objekten aus Afrika, Ozeanien, Indonesien und dem Mittelmeerraum. Die Genfer Sammlungsobjekte sind über ihre Ausstellungsgeschichte mit dem westlichen Narrativ des *Primitivismus* aufs engste verbunden.²⁷ Während Kosuth den epistemologischen Schichten der Objekte und in Konfrontation mit Text-Zitaten den Verdrängungsmechanismen der Gesellschaft auf der Spur ist, an denen auch das Museum als Institution teilhat, überlässt Bächlis Ausstellung alles dem Auge. Durch formale Analogien entzieht sie den Exponaten ihre Geschichte.

Viele von Bächlis ungegenständlichen Zeichnungen lassen Assoziationen an Organisches oder an Gegenstände zu, die abstrakten Linien erscheinen durch ihre Feinheit wie gewachsen. Eine Art *Schwebe* zwischen naturhaft-Objektartigem und geistig-Abstraktem entsteht auch in der Installation im Musée Barbier-Mueller. Die Inszenierung vollzieht noch einmal nach, was William Rubin am Museum of Modern Art in der Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art* 1984 zu einer großen Erzählung der Kunst des 20. Jahrhunderts ausgeweitet hatte. Die Auseinandersetzung mit sogenannter „primitiver“ Kunst zum Dreh- und Angelpunkt zahlreicher künstlerischer Neuerungen zu machen, war ein stark formal orientiertes okzidentalistisches Konzept, das bereits damals kritisiert wurde. Im Hauptausstellungssaal in Genf kombinierte Bächli nun zum Beispiel eine Maske aus Burkina Faso, die auf dem Ausstellungskatalog des MoMA abgebildet war, mit einer ihrer Zeichnung, die beide dominante kreuzende Linien aufweisen – eine Art Replik des MoMa-Settings [Abb. 3].²⁸ Aus postkolonialer Perspektive ist diese

27

Die Objekte aus der Sammlung Barbier-Mueller trugen sowohl bei der Primitivismus-Ausstellung 1984 zentrale Argumente der Ausstellungsmacher, wie sie auch nachfolgend immer wieder für das in der französisch-sprachigen Kunstwissenschaft besonders persistente Narrativ einer universalen Kunst herangezogen wurden, ebenso bei der Ausstellung *Bildwelten. Afrika, Ozeanien und die Moderne* in der Fondation Beyeler, vgl. die Publikation zur Ausstellung: *Bildgewaltig. Afrika, Ozeanien und die Moderne* (Ausst.-Kat., Basel, Fondation Beyeler), hg. von Oliver Wick und Antje Denner, Basel 2009.

28

Im Bild [Abb. 3], von links: Statuette féminine, Guinée-Bissau (?), Bois, H. 78 cm. Musée Barbier-Mueller, Genève. Silvia Bächli, Sans titre, 2017, gouache sur papier, 62 × 44 cm. Collection privée, Masque-planche rectangulaire, *kinta-loniakè*. Toussian, Burkina Faso. Bois dur, graines d'abras, cauris, kaolin, fibres végétales noirs. H. 67 cm, acquis de Robert Duperrier en 1968. Musée Barbier-Mueller, Genève, Inv. 1005-11 © Foto: Barbier-Mueller. Vgl. Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie*

Inszenierung hochgradig provokativ – vielleicht ungewollt. Bächlis Anspruch ihres Umgangs mit den Objekten: „les exposer en regard de mes propres dessins“²⁹ (re-)produziert ein europäisches Blickregime, das offenbar auch vom Museum geteilt wird und unhinterfragt bleibt. Dass der Katalog auf den Topos der Opposition zwischen Natur und Kultur zurückgreift, macht diese Ausstellung noch fragwürdiger: Die Einleitung stellt die Natur als Echokammer der Werke der Basler Künstlerin vor, in denen ein Übergang von der Natur zur Kultur geschaffen werde, der zu nicht-figurativen Imaginationen führe. Die Zeichnungen wie auch die Werke aus der Sammlung werden mit einem „élan primaire qui veut rendre le monde visible“ identifiziert.³⁰ Die Verfügbarkeit der Objekte für das Blickregime der Künstlerin ging soweit, dass in einigen Vitrinen Masken mit ihrer Rückseite zu den Betrachtenden ausgestellt waren, um sie so in ein imaginäres Gespräch mit den Werken von Bächli treten zu lassen. Auch in diesen Zusammenstellungen drängten sich formale Vergleiche im Nebeneinander auf, die Zuschauer*innen suchen nach ähnlichen geometrischen Linien und Formen. Die in rituellem Gebrauch nicht offenbarte Rückseite *entzaubert* die Masken (zum Beispiel aus Melanesien), um den ästhetischen Zauber der Zeichnung von Bächli herzustellen.³¹ Der *Dialog* der Objekte geht gewissermaßen auf Kosten der Masken aus Melanesien.

Die Ausstellung *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli* muss insofern vor allem als Symptom dessen gelesen werden, dass wohl nur private Sammlungen noch einer solchen – inzwischen unzeitgemäßen – ästhetisierenden Perspektive folgen können. Die Herstellung einer fiktiven, aufgrund von Ähnlichkeit suggerierten *Nähe*, die das historisch gewachsene Machtgefälle westlicher Sammlungen gegenüber den Objekten der Herkunftsgesellschaften so offenkundig ausspielt, würde eine staatliche Institution heute aus museumsethischen Gründen in höchstem Maße der Kritik aussetzen. Die Produktionsbedingungen – die Einladung von Bächli in die Genfer Sammlung, um dort mit *Carte Blanche* aus dem Magazin auszuwählen – sind insofern auch hier entscheiden-

um 1900, Berlin 2003 sowie Fred Myers, ‚Primitivism‘, Anthropology, and the Category of ‚Primitive‘ Art, in: Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Kuechler, Mike Rowlands und Patricia Spyer (Hg.), *Handbook of Material Culture*, SAGE 2006, 267–284. Bächli lässt einen von ihr vor 40 Jahren erfahrenen Schock im Pariser Musée de l’Homme anklingen und gibt damit im Katalog in einer Art Mimikry das kunsthistorische Narrativ zu Picassos Erweckungserlebnis bei afrikanischen Objekten im Trocadéro 1907 wieder.

29

Silvia Bächli, Un rêve, in: *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli* (Ausst.-Kat., Genf, Musée Barbier-Mueller), hg. von Musée Barbier-Mueller, Genf 2018, 9.

30

Daniel Kurjaković, Une imagination non figurative, in: ebd., 10–12, hier 12.

31

Die Rückseiten einer Maske („brag“) aus dem Kontext der Initiationsriten der Sepik Papua Neuguinea, mit fraglicher regionaler Zuweisung nach Karau (Inv.-Nr. 4099-32) und einer Maske aus den Begräbnisriten in Neu-Kaledonien von der Insel Kanak (Inv.-Nr. 4707) waren in einer Vitrine der querformatigen Zeichnung Bächlis gegenübergestellt, die einen inselartigen Umriss zeigte, umsäumt von wellenartigen Formen und in der Mitte eine Art quadratischem Grundriss mit vier markierten Pfeilern (ebd., Ausstellungsnummern 14–16).



[Abb. 3]
Ausstellungsansicht *Arts lointains si proches dans le regard de Silvia Bächli*, Musée Barbier-Mueller, Genf, 20.03.–28.10.2018 (zu den ausgestellten Objekten s. [Anm. 28](#))
© Foto: Barbier-Mueller.

der Teil der (institutionellen) Positionierung der Akteur*innen. Die Kurator*innen haben keine Einwände geltend gemacht. Dass die Abbildungen des kleinformatischen, von Silvia Bächli konzipierten Katalogs von den historischen Sammlungsobjekten nur Fotografien zeigt, die die Künstlerin mit dem Mobiltelefon im Magazin gemacht hat, verschafft dem Unbehagen im Museum eine gewisse Erleichterung: Der Katalog bringt die Objekte nicht in Analogie zu den Zeichnungen der Künstlerin, sondern zeigt explizit ihren emotionalen, subjektiven Blick auf die Objekte im Dunkel des Magazins. Die Fotos erlösen zugleich die Objekte von ihrer solitär-kunsthaften Ausstellung in den Vitrinen und zeigen sie als untereinander in Nachbarschaft gebrachte, mit (Sammlungs-)Geschichte verknüpfte und aufgeladene Objekte. Die Netzstrukturen und Verbindungslinien Silvia Bächlis in der Ausstellung können mit dem Katalog besser ihre Suche nach Sinn in der Relation veranschaulichen, als die visuell fast sinnentleerten Analogien der Vitrinen.

Kein staatliches Museum hätte eine solche Ausstellung im Jahr 2018 so zeigen können, weil sie bestimmten museumsethischen Grundlagen wie zum Beispiel einem nicht-hierarchischen Umgang mit den Objekten widerspricht.³² Während bei Ruken Teruyas Intervention eine Fülle von reziproken Prozessen angestoßen wird, bahnt die *Carte Blanche* in der Genfer Sammlung der Künstlerin Silvia Bächli unhinterfragt eine Reinszenierung des eurozentrischen Blicks. Die diesem zugrunde liegenden Machtverhältnisse kolonialen Sammelns werden trotz aktuell intensiver Kritik ignoriert. Die ausgestellten Werke Bächlis waren alle vorab entstanden, deshalb sind die Magazinfotografien des Mobiltelefons einzige Zeugnisse eines Prozesses bei der Entstehung der Ausstellung. Die Gegenüberstellung eigener Werke und der ausgewählten aus der Sammlung folgt explizit einer vorgängigen primitivistischen Perspektive und damit dem inzwischen überholten, dekontextualisierenden und die Kolonialgeschichte ignorierenden Narrativ des 20. Jahrhunderts: Mit dem Fokus auf die Forminspiration der historischen Avantgarden geraten gleichzeitig mit dem belasteten Adjektiv „primitiv“ Objektkontexte der Herkunftsgesellschaften aus dem Blick. Das Museum in Genf schafft keine Kontextualisierung dieser Ausstellung in der Institution, sondern erneuert ein stark kritisierendes Machtdispositiv westlicher Sammlungs- und Ausstellungspraxis. Dies entspricht der bedeutenden Rolle, die die Sammlung Barbier-Mueller in der Geschichte des Primitivismus der Klassischen Moderne spielte. Es ist gerade die fehlende Positionierung, die diese Ausstellung zwar formal-ästhetisch interessant, aber dennoch als späte Reproduktion einer epistemischen Sackgasse der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts erscheinen lässt.³³ Die Sammlungsge-

³²

Zur Museumsethik s. unten den Abschnitt V. „Positionierung im Diskurs um die Erneuerung ethnologischer Museen“ in diesem Beitrag.

³³

Zur Kritik der Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art* im MoMA vgl. z. B. Myers, ‚Primitivism‘ (bes. 267) und Küster, Matisse und Picasso. Aus der Sammlung Barbier-Mueller

schichte und die teils heiklen Fragen der Provenienzen entgegen sowohl der ästhetisierenden Perspektive der Künstlerin als auch der Institution.

IV. Kuratieren in deutschen Förderstrukturen: Eddy Ekete und Freddy Tsimba, *Megalopolis. Stimmen aus Kinshasa*, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2019

Die Ausstellung von Eddy Ekete und Freddy Tsimba im GRASSI Museum Leipzig war Teil eines größeren Programms zur Internationalisierung der Museen in Deutschland, das die Kulturstiftung des Bundes 2012 lancierte und in dessen Rahmen auch das erwähnte Humboldt-Lab gefördert wurde. Die Förderlinie *Museen verändern – Bild und Raum*, die von 2018 bis 2022 mit 3,3 Millionen Euro aufgelegt wurde, reagierte explizit auf die Anforderungen der Globalisierung sowie die Krise der ethnologischen Museen. Es sollten Kooperationen mit den Herkunftsländern von Objekten in diesen Museen unterstützt werden, neue Formen der musealen Präsentation erprobt, eine Öffnung gegenüber der lokalen Stadtgesellschaft ermöglicht und Provenienzforschung unterstützt werden.³⁴ Das GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig geht auf das 19. Jahrhundert zurück und war eines der bedeutendsten ethnologischen Museen der DDR, trotz schwerer Sammlungsverluste im Zweiten Weltkrieg. Nach der Fusionierung mit den Museen für Völkerkunde in Dresden und Herrnhut (SES) 2004 wurde es 2010 den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden unterstellt. 2015 bis 2019 hatte Nanette Snoep, zuvor am Musée du Quai Branly in Paris tätig, die Leitung der SES und die Direktorinnenstelle in Leipzig inne. Die umfassende Umstrukturierung eines bedeutenden, aber zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf der Höhe der Diskussion befindlichen Museums mit Forschungen zur Provenienz und Geschichte des Hauses wurde von ihr unter anderem mit Projekten wie *Megalopolis – Stimmen aus Kinshasa* vorangetrieben.³⁵

Zwei der Künstler erhielten die Rolle von Organisatoren und Kuratoren: Der Performance-Künstler Eddy Ekete und der Metallbildhauer Freddy Tsimba, beide aus Kinshasa. Die gemeinsame

finden seit der Sammlungstätigkeit Josef Müllers (1887–1977) zahlreiche Leihgaben ihren Weg in wichtige Ausstellungen zur Kunst Afrikas und zur modernen Kunst. Nach der Gründung des Musée Barbier-Mueller wurden in den 1990er Jahren und erneut mit der Gründung des Pariser Musée du Quai Branly große Konvolute an die Pariser Sammlung verkauft. Vgl. hierzu Audrey Peralsi und Andreas Schlothauer, Paris Musée du Quai Branly – „Von der Befreiung der Bestände aus der wissenschaftlichen Obhut der Ethnologen“?, in: *Kunst und Kontext* 2, 2012, 11–17, hier 14.

34

Auf das *Humboldt Lab* 2012–2015 folgte die *Initiative für ethnologische Sammlungen*, die Initiative *Museum Global* (2014–2019) sowie die Programme *TURN* und *TURN 2* (zur Förderung der künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern, seit neuestem auch mit der Möglichkeit Residencies zu beantragen). Vgl. die Informationen auf den Websites der Kulturstiftung des Bundes: www.kulturstiftung-des-bundes.de (04.02.2021).

35

Zu den Projekten gehörte auch die Ausstellungsreihe *Grassi invites*, die ab 2016 mit Aktivist*innengruppen, Migrationsvereinen, Künstler*innen und Studierenden kooperierte.

Ausstellung sollte einerseits (in Übereinstimmung mit den Statuten der Kulturstiftung des Bundes) die künstlerische Produktion in Kinshasa fördern und diese auch in Deutschland sichtbar machen, und andererseits eine Repositionierung des ethnologischen Museums ermöglichen. Nanette Snoep resümierte jüngst die Ausstellung unter dem Stichwort der Mikropolitiken der Restitution und betonte das Wagnis, das eine Kooperation mit Künstler*innen aus Kinshasa darstellte.³⁶ Ihr Argument, das Museum müsse in solchen Kooperationen seine Autorität ein Stück abgeben und die „Stimme redistribuieren“, um den Monolog der europäischen Museen zugunsten eines Dialogs zu unterbrechen, erscheint zunächst überzeugend. Die heutigen „Besitzer“ der Objekte hätten die Pflicht, den „Ursprungsgesellschaften“ eine Auseinandersetzung zu ermöglichen, und sie müssten auch strukturell in die Museumsarbeit einbezogen werden.³⁷ Dafür habe man bewusst keine wissenschaftlichen Spezialisten aus Kinshasa eingeladen, sondern Künstler*innen. Ihnen eine *Carte Blanche* zu geben, bedeute unbegrenzte Freiheit der Aktion in einem geschützten Raum, ein Dialog, der auf Vertrauen beruhe.³⁸ Sie lässt allerdings auch anklingen, dass die Strukturen im Leipziger Museum noch nicht bereit waren, eine solche Ausstellung zu tragen, und interpretiert die Schwierigkeiten für einige der Künstler*innen Visa zu bekommen als Teil eines neokolonialen Systems. Für die Beantwortung der Frage, ob die Kuratoren aus Kinshasa die *Carte Blanche* tatsächlich als geschützten Raum wahrgenommen haben, um eine Ausstellung zu realisieren, sei hier zunächst erläutert, was in Leipzig stattfand.

Die Ausstellung in Leipzig empfing die Besucher*innen mit einer Wand von kleinformatigen Video-Stationen, in denen *Stimmen aus Kinshasa* zu hören und zu sehen waren, die von ihren Erfahrungen in der Stadt berichteten. In den ohne Tageslicht auskommenden Ausstellungsräumen folgten die Werke von 25 Künstler*innen aus dem Kongo³⁹ sowie eine Reihe von Minkisi-Nagel-Figuren aus der Kongo-Sammlung Leipzig, laut Snoep „Ikonen“ der

36

Nanette Snoep, *De la conServation à la conVersation. Le pari de la carte blanche*, in: *Multitudes* 78, 2020, 198–202 sowie dies., *Carte Blanche für Kinshasa*. Eine zukünftige Gebrauchsanweisung für das Museum, in: *Megalopolis. Stimmen aus Kinshasa* (Ausst.-Kat., Leipzig, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig), hg. von Nanette Snoep, 2019, 36–39.

37

Snoep, *De la conServation*, 201.

38

Ebd., hier wörtlich: „implique une procuration illimitée, une liberté d’action, un chèque en blanc, un accord oral, un dialogue dans le cadre duquel la confiance est primordial.“

39

Neben Freddy Tsimba und Eddy Ekete nahmen teil: Anastasie Langu, Azgard Itambo, Chéri Benga, Danniel Toya, Dolet Malalu, Elie Mbansing, Eunice Kamanda, Flory Sinanduku, Francis Mampuya, Fransix Tenda, Gabriel Lukinga, Géraldine Tobe, Hervey Ngoma, Hilary Balu, Jean Kamba, Jean-Jacques Tankwey, Judith Kaluaji, Louison Mbeya, Mega Mingiedi, Nada Tshibuabua, Olivier Nalumbu, Serge Diakota, Steve Bandoma, Vincent Lombumbe.

ethnologischen Museen“.⁴⁰ Einige der Künstler*innen hatten sich schon zuvor mit den Minkisi auseinandergesetzt, wie zum Beispiel Steve Bandoma in seiner Serie von Holzskulpturen, *The Lost Tribe Series* von 2015, in denen er ganz offensichtliche figurative und formale Anlehnungen an die Minkisi mit Objekten aus westlichen Kontexten kombiniert: *Source* zum Beispiel zeigt eine Figur, die unter dem rotblondem Puppenhaar einen Arm mit einem miniaturisierten Eiffelturm zur bedrohlichen Waffe erhebt.

In der Ausstellung wurden nur in wenigen Installationen direkt Sammlungsobjekte aufgenommen. Das hat seine Gründe, wie Eddy Ekete 2019 in einem Künstlergespräch im Rahmen der Tagung „Joint Ventures“ erklärte: Aus organisatorischen Gründen und wegen der Visa-Probleme konnten die Künstler nicht rechtzeitig anreisen, um tatsächlich vor Ort zu arbeiten, für ihre Vorarbeit in Kinshasa konnte die Bezahlung nicht organisiert werden, weshalb die vorgesehene erste Ausstellung in Kinshasa nicht stattfand. Die beiden Kuratoren behelfen sich damit, bereits bestehende Werke aus Kinshasa zusammenzustellen, die dann in Leipzig im Ausstellungsraum arrangiert wurden.⁴¹ Somit blieben den Künstler*innen und Kuratoren rund zwei Wochen, um die Ausstellung in Leipzig zu realisieren. Ekete weist in seiner eigenen künstlerischen Arbeit wie auch in der Reflexion seiner kuratorischen Arbeit zudem darauf hin, dass die Bevölkerung von Kinshasa zur Stadt Leipzig keinerlei Beziehung habe, aber vor allem auch gegenüber den traditionellen Objekten aus dem Kongo: Im Ausstellungsraum war von Eddy Ekete ein Teil seiner Performance-Arbeit als Film zu sehen, bei der er selbst sowie andere Tänzer und Performer auf den Straßen von Kinshasa Objekte der traditionellen Kulturen provokativ unter die Leute bringen [Abb. 4].⁴² Das Performance-Projekt führte, wie auch andere Werke in Leipzig, eindrucksvoll vor Augen, dass die Auswirkungen der kolonialen Vergangenheit in Kinshasa bis in die Gegenwart reichen, während sie in Leipzig fern und als Teil eines Regimes erscheint, über das zwei Weltkriege und eine sozialistische Dekolonisierung bereits hinweg gegangen sind.⁴³ Es wurde in der Ausstellung summarisch darauf hingewiesen, dass neun der ausgestellten Sammlungsobjekte zu einem Konvolut von über 100 Objek-

40

Snoep, *De la conservation*, 198.

41

Artist Talk Eddy Ekete, 03.09.2019, Tagung „Joint Ventures. Der künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte“, Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut, organisiert von Bärbel Küster, Stefanie Stallschus und Iris Wien, 03.–05.09.2019.

42

Elie Mbansing, *KinAct*, 2019, ein Dokumentarfilm über das von Eddy Ekete und Aude Bertand 2015 gegründete KinAct Performance Festival, in dem die beeindruckenden Interaktionen der Performer in den Straßen festgehalten wurden.

43

Die andauernde Präsenz kolonialer Gewalt wird auch in den Beiträgen des Katalogs ausführlich thematisiert, vgl. *Megalopolis*; zur Leipziger Perspektive vgl. Karoline Noack und Mareile Flitsch, *Museum, materielle Kultur und Universität. Überlegungen zur Parallelität und Zeitgenossenschaft der DDR/BRD-Ethnologien im Hinblick auf eine Standortbestimmung mit Zukunftsaussichten*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 144, 2020, 163–198.

ten gehören, die 1894 über den belgischen König Leopold II., in dessen Besitz die Kolonie damals war, als Schenkung nach Leipzig gelangten.

Ekete selbst vollzog bei der Ausstellungseröffnung eine „Wiederbelebung“ der Statuen („*réanimation des statues*“), indem er mittels eines beweglichen Spiegels aus Kunststoff für das Publikum die Objekte in Bewegung brachte. Dieser Ansatz verdeutlicht noch einmal die Distanz, die viele der jüngeren Generation im Kongo gegenüber den Objekten empfinden, welche in ihrem eher durch andere Religionen bestimmten Alltag keine Rolle spielen, sondern vor allem durch das politische Thema der Restitution besetzt sind. In der Leipziger Ausstellung gab es zwei weitere Ansätze, überhaupt Verbindung mit den Objekten in den Magazinen des GRASSI Museums aufzunehmen: Einer der Künstler, der selbst initiiert ist, wollte einen Gesang aufführen, während Cheri Benga mit vaporisiertem Wein eine zeremonielle und räumliche Verbindung zu den Ahnen herstellte, um sie um Erlaubnis zu fragen, mit den Objekten arbeiten zu dürfen.⁴⁴ Die Rolle der traditionellen Objekte in der zeitgenössischen Gesellschaft in Kinshasa brachte der Maler Francis Mampuya mit Migration und Entwurzelung in Verbindung. In der kuratorischen Inszenierung blickt das Leipziger Sammlungsobjekt von Ferne auf dieses Statement [Abb. 5]. Die Kuratoren scheinen mit der Herstellung einer Blickbeziehung zwischen der Maske und Mampuyas Gemälde eine ähnliche Inszenierung gewählt zu haben wie Bächli im Musée Barbier-Mueller. Im Detail zeigt sich jedoch, dass es einen grossen Unterschied macht, aus wessen Position diese Gegenüberstellung inszeniert wird. Die Autorschaft des Gemäldes wie auch der Inszenierung liegt hier in den Händen der Künstler*innen aus Kinshasa. Die Kuratoren Ekete und Tsimba positionieren sowohl die Maske der Mbuya neu als auch das Gemälde ihr gegenüber. Mampuya führt die Ursachen der Entwurzelung auf den Verlust der Verbindung zu traditionellen Aspekten der Kultur zurück – der Schritt eines Flüchtenden führt in seinem Gemälde über Masken hinweg. Die Inszenierung im Raum konkretisiert die Ursachen der Flucht mit der Gegenüberstellung: Allein schon die Anwesenheit der traditionellen Maske aus der Leipziger Sammlung eröffnet nun den Kontext der Kolonialgeschichte.⁴⁵ Es ist die Inszenierung, die die Ursachen der heutigen Migration im Kolonialregime verortet.

Die Positioniertheit des Museums mit einem kolonialen Erbe, der DDR-Vergangenheit und einer ambitionierten Direktorinnenperspektive einerseits und andererseits des Kurators Eddy Ekete,

⁴⁴

Im Gespräch formulierte Eddy Ekete das so: „Nous, on trouvait difficile à exposer dans le musée lors il était chargé“. Vgl. auch die Abbildungen der Eröffnungsaktionen im Katalog *Megalopolis*, 82–83. Steve Bandomas Beitrag in den Künstlerinterviews unterstreicht die politischen Forderungen von Reparationen bei der Aufarbeitung der Vergangenheit, vgl. ebd., 22.

⁴⁵

Die Maske der Mbuya (westliche Pende) wurde 2009 erst angekauft, sie ist auf das 20. Jahrhundert datiert.



[Abb. 4]
Ausstellungssansicht *Megalopolis. Stimmen aus Kinshasa*, Leipzig, GRASSI Museum für
Völkerkunde zu Leipzig, 2018–2019, Filmstill aus: Elie Mbansing, *KinAct* (2019) © Foto:
Bärbel Küster.



[Abb. 5]

Ausstellungsansicht *Megalopolis. Stimmen aus Kinshasa*, Leipzig, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2019. Im Bild, vorne: Unbekannte*r Hersteller*in, Maske Mbuya, aus dem Kasai, (Pende), 20. Jh., Holz, Farbpigmente, Tierhaar, Raphiafaser, erworben durch Kauf von Karl-Ferdinand Schädler 2009. Hinten: Francis Mampuya, *Migration*, 2018, Acryl a. Lw. ca. 120 × 120 cm © Foto: Bärbel Küster.

der sich fragt: „Warum können wir nicht den Kongo zeigen, wie wir ihn sehen?“, verdeutlichen die verschiedenen Erwartungen an die Ausstellung: Einen Prozess der Dekolonisierung anzustoßen und das *framing* des ethnologischen Museums und seiner Sammlungen zu ändern auf Seiten von Nannette Snoep (und der Kulturstiftung des Bundes) stand gegen den Wunsch, der aktuellen Kunstszene von Kinshasa ein Schaufenster zu geben.⁴⁶ Die vorgesehenen Prozesse der Positionierung konnten – aus Zeitgründen – nicht stattfinden: weder der Kontakt mit der Bevölkerung in Leipzig, an dem Ekete und Tsimba interessiert waren, noch eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit den Sammlungsobjekten. Das hatte Folgen für die Besucher*innen der Ausstellung: Ihnen blieb nichts anderes übrig, als mit dem *ästhetisierenden* Blick (wie in der Genfer Ausstellung von Silvia Bächli) durch die Ausstellung zu gehen, oder mit dem *ethnologischen* Blick die künstlerische Bewältigung des Alltags und an einigen Werken auch die Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte zu sehen.

V. Positionierung im Diskurs um die Erneuerung ethnologischer Museen

War die museologische Debatte um die westlichen ethnologischen Museen in den späten 1980er Jahren vom Streit dominiert, ob eine ästhetisierende Ausstellungsform gegenüber einer stärker auf sprachliche Vermittlung setzende und kontextorientierte museale Präsentation vorzuziehen sei, so wandelte sich die Situation um 1990.⁴⁷ Es folgte eine Art postkolonialer Turn der Ethno-Museologie, bei dem nicht nur um Ausstellungsstrategien gerungen, sondern mit dem grundlegend die Legitimität der Institution und in besonderem Maße des ethnologischen Museums in Frage gestellt wurde. Mit dem Begriff *exhibitionary complex* fasste Tony Bennett 1995 die Relationen von institutioneller Macht und dem Blickregime zusammen, auf die sich bereits die Ausstellung von Joseph Kosuth bezogen hatte.⁴⁸ In dem Maße wie die Aufgabe des Museums nicht mehr sein

46

Einige der Künstler*innen ließen sich auf die kolonialgeschichtliche Museumsperspektive nicht ein, sondern blieben um ihre sozial und politisch ausgerichtete Arbeit in Kinshasa zentriert, wie zum Beispiel Eunice Kamanda, die in ihrem Werk *Kinshasa makambo* (eine für die Ausstellung entstandene überlebensgroße Metallsulptur in Ketten) das Recht auf freie Meinungsäußerung im Kongo einklagt und die Situation unterdrückter und mißhandelter Frauen. Vgl. Megalopolis, 108–111.

47

1991 brachte es der Beitrag von Kenneth Hudson, How Misleading Does An Ethnographical Museum Have to Be?, in: Ivan Karp und Stephen D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991, 457–464 auf den Punkt. Barbara Kirshenblatt-Gimblett kritisierte die immer mehr auf Ästhetik setzenden Ausstellungszenarien als „art of detachment“, die die Kontexte negierte und „kennerschaftliche“ Zugänge suggeriere. Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, CA 1998, 25.

48

The Exhibitionary Complex ist das zweite Kapitel der Publikation von Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, London 1995, 59–88.

konnte, Kulturen als unveränderliche oder gar zeitlose Einheiten zu definieren und zu repräsentieren, geriet das (in der Theorie bereits seit den 1970er Jahren hinterfragte) intellektuelle Fundament der ethnologischen Museen ins Wanken. Das betrifft fünf Kritiklinien, die alle mehr oder weniger auch Auswirkung auf den konzeptuellen Ort von zeitgenössischer Kunst in ethnologischen Museen haben und die hier in aller Kürze genannt seien: die Rolle des ethnologischen Museums in der Gesellschaft, das Verständnis des Objekts in der Sammlung, Machtfragen und damit verbunden ethisch-politische Fragen der Teilhabe und Sprecher-Positionen sowie schließlich die historische Aufarbeitung der Museums- und Sammlungsgeschichte im Zuge einer Neubewertung der Kolonialgeschichte, unter die die Provenienzforschung subsumiert sei. Dieses *second museum age* setzte an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten ein. Die kanadische Kunsthistorikerin und Anthropologin Ruth B. Phillips sieht ab Mitte der 1990er Jahre neue Parameter auftreten: Zum Ersten wurde weniger in binären Strukturen gedacht – weniger Kunst oder handwerkliches Ritualobjekt, weniger Abgrenzung vom Anderen. Zum Zweiten legten die Museen mehr Gewicht auf Objektbiografien und Provenienzen, die die Verstrickung in die Kolonialgeschichte offenlegen, sowie auf die vielschichtigen Rezeptionsprozesse dieser Objekte und Strategien der Wertschätzung. Und zum Dritten würden verschiedene Stimmen seitdem bereits in der Vorbereitung von Ausstellungen einbezogen und damit, so Phillips, „multivocal curatorial processes“ zwischen Kurator*innen und nicht-professionellen Personen ermöglicht.⁴⁹ Dabei wurde die Arbeit mit den sogenannten *Source Communities* (Herkunftsgesellschaften) zum wichtigsten Paradigmenwechsel ethnologischer Museumsarbeit.⁵⁰ Objekte nicht mehr als Repräsentanten („specimen“) zu verstehen, sondern als eingebunden in Austausch- und Versöhnungsprozesse, eröffnete neue Ansätze der Teilhabe, die von gemeinsamen Workshops mit Fachleuten über rituelle Annäherungen bis hin zu *indigenous curating* reichen können.⁵¹ Sie

49

Ruth B. Phillips, Re-Placing Objects. Historical Practices for the Second Museum Age, in: *The Canadian Historical Review* 86, 2005, 83–110, hier 99. Eine solche partizipatorische Museumsarbeit geht unter anderem auf das von James Clifford 1997 entworfene Konzept des Museums als Kontaktzone zurück. James Clifford, *Museum as Contact Zones*, in: ders., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997, 188–219.

50

Vgl. Ivan Karp, Christine Kremer und Steven D. Lavine (Hg.), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington 1992, sowie Laura Peers und Alison K. Brown (Hg.), *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, London 2003; Vivian Golding und Wayne Modest (Hg.), *Museums and Communities. Curators, Collections and Collaboration*, London 2013, Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips (Hg.), *Museums in Transformation. Dynamics of Democratization and Decolonization. The International Handbooks of Museum Studies*, Oxford 2015 sowie die Aktualisierung von Laura Peers, *Museums and Source Communities. Reflections and Implications*, in: Wayne Modest, Nicholas Thomas, Doris Prlić und Claudia Augustat (Hg.), *Matters of Belonging. Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden 2019, 37–52.

51

Zum *indigenous curating* vgl. Philipp Schorch und Conal McCarthy (Hg.), *Curatopia. Museums and the Future of Curatorship*, Manchester, 2019 sowie die Rezension von Carol E. Mayer, *Curatopia* [...], in: *Museum Management and Curatorship* 34, 2019, 462–465. Zu den Umwertungsprozessen der Objekte und den Dekolonisierungsstrategien nach 2000 vgl.

werden als zentral angesehen, um die vermeintliche Autorität des westlichen Museums zu hinterfragen. Gleichwohl blieb auch dieser Ansatz nicht unkritisiert, da die Gefahr einer Instrumentalisierung dieser Communities nur schwerlich zu bannen ist, und fundamentale politisch-soziale Asymmetrien im Museum nicht ausgesetzt werden können.⁵² Dafür sind die Schwierigkeiten in der Umsetzung des Projekts am Leipziger GRASSI Museum ein gutes Beispiel.

Aus dieser Debatte heraus werden auch neue Kriterien in der Museumsethik formuliert: soziale Inklusion, radikale Transparenz aller Museumsprozesse, eine geteilte Sorge um das kulturelle Erbe (*shared guardianship*). Damit entstehen auch Verpflichtungen, der Gesellschaft gerecht zu werden. In ihrem Band zur Museumsethik von 2017 sieht Janet Marstine Museen als aktiven Teil einer Gesellschaft: Sie sollen selbstreflexiv sein, Inklusionsprozesse vorantreiben und einem Pluralismus verpflichtet sein, der nicht-hierarchische Annäherungen an die Objekte und Werke ermöglicht. Mit diesen Maßgaben werden die dynamischen Prozesse im Museum, und die (auch sinnlich-körperlichen) Erfahrungen des Publikums gegenüber einem statischen Wissen und einem vorgefertigten Produkt der Wissensvermittlung betont. Die Institution Museum und seine Handlungslinien als kontingent zu verstehen, heißt auch, die soziale Diversität des Publikums, das es besucht, anzuerkennen.⁵³ Ein weiteres Ziel ist das Teilen von Autorität: Nicht mehr allein die Kurator*innen des Museums sind im Besitz des Wissens, sondern neue Formen von Autorität werden durch andere Akteure eingebracht und anerkannt. Dabei sollen Kurator*innen nicht ihre Verantwortung für die Objekte/Sammlung abgeben, sondern ermöglichen, dass Communities ihre eigenen Erfahrungen machen, mitteilen und eigene Formen des Wissens an den Objekten anwenden beziehungsweise entwickeln können. Hier wird auch von einer *shared governance* gesprochen.⁵⁴ Das Museum leiste damit, so Marstine weiter, einen Beitrag zur Zivilgesellschaft. So war auch die Intervention und Zusammenarbeit mit Eddy Ekete und Freddy Tzimba

Felicity Bodenstern und Camilla Pagani, *Decolonising National Museums of Ethnography in Europe. Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000–2012)*, in: Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona und Michaela Quadrato (Hg.), *The Postcolonial Museum*, Milton Park/New York 2016, 39–49 sowie Larissa Förster, Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist Ethno am Museum?, in: Thomas Bierschenk, Mathias Krings und Carola Lentz (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, 189–210 sowie Larissa Förster und Iris Edenheiser (Hg.), *Museumsethnologie. Eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken*, Berlin 2019.

52

Vgl. Robin Boast, *Neocolonial Collaboration. Museum as a Contact Zone Revisited*, in: *Museum Anthropology*, 34, 2011, 56–70: “[N]o matter how much we try to make the spaces accommodating, they remain sites where the others come to perform for us, not with us.” Ebd., 63.

53

Janet Marstine, *Critical Practice. Artists, Museums, Ethics*, Abingdon 2017: “The relations between museums and communities rest upon the moral agency of the institution – in creating a more just society.” Ebd., 10.

54

Ebd., 12. Vgl. auch Ansätze des *Unlearning* und eines *postrepräsentativen Museums* bei Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018.

in Leipzig gedacht. Die griffige Formel von Nanette Snoep „KonVersieren statt KonServieren“ (um das Museum zu dekolonisieren und dezentralisierte Wissensproduktion zu ermöglichen) konnte jedoch nur sehr bedingt eingelöst werden.

Bei der Neuorientierung vieler ethnologischer Museen ab den 2000er Jahren wurde eine neue und zentrale Aufgabe in der Reflexion der globalen Migrationsgesellschaft gesehen, wobei das Amsterdamer Tropenmuseum als eines der ersten neue Wege beschritt.⁵⁵ Damit gingen Aushandlungen von Erinnerungs- und Wertschätzungsstrategien einher, die sich in Europa unter Umständen anders darstellen als in Nordamerika. Die Neudefinition der Aufgaben der ehemaligen ethnologischen Museen formulierte Anke Bangma 2013, damals Kuratorin im Tropenmuseum Amsterdam, so: Neues Ziel war es, mit den „Prämissen und Praktiken zu brechen, die aus der Politik des Kolonialismus stammen, sowie die Folgen des Kolonialismus in der Vergangenheit und in der Gegenwart aufzuzeigen und erneut zu betrachten, – statt sie beiseite zu wischen oder zu ignorieren.“⁵⁶ Mirjam Shatanawi berichtete, dass das Tropenmuseum in Amsterdam sich als vormalig ‚ethnologische‘ Institution in einen Ort der Bearbeitung aktueller Auswirkungen der Migration und des transkulturellen Austausches zu verwandeln begann.⁵⁷ Neue Entwicklungen der Gesellschaft, aber auch neue Reise- und Kommunikationsmöglichkeiten erforderten, die Hauptaufgabe des Museums nunmehr in der Arbeit an aktuellen gesellschaftlichen und politischen Problemen zu verorten. Wayne Modest, Leiter des Material Research Centers am Tropenmuseum, sieht folglich die ethnologischen Museen einerseits zu Recht in der postkolonialen Kritik, andererseits sieht er in ihnen auch einen Ort der Hoffnung, „in connecting with diverse postcolonial and post-migrant communities within European changing polities, as spaces of recognition or sites of belonging work.“⁵⁸ Eine besondere Rolle spielt dabei die zeitgenössische Kunst, der häufig eine epistemologische Außenpo-

55

Wayne Modest, Ethnografische Museen. Spannungslinien, in: Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*, Bielefeld 2012, 81–90, beklagt die Verzögerungen der ethnografischen Museen das Thema der Migration aufzunehmen.

56

Anke Bangma, Respondenz zu Susanne Leeb. Einige Gedanken über die unbequeme Aktualität ethnologischer Museen, in: *Texte zur Kunst* 91, 2013, 63–71, hier 63. Vgl. auch Viola Vahrson, Im Auftrag des Museums. Künstler als Vermittler ethnologischer Sammlungen, in: Stefan Krankenhagen und Jens Roselt (Hg.), *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien*, Berlin 2018, 75–90.

57

Mirjam Shatanawi, Contemporary Art in Ethnographic Museums, in: Hans Belting und Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009, 368–384. Shatanawi war von 2001–2018 Kuratorin am Tropenmuseum Amsterdam.

58

Wayne Modest, Introduction. Ethnographic Museums and the Double Bind, in: ders. (Hg.), *Matters of Belonging. Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden 2019, 9–22, hier 13. Modest war bis 2018 Leiter des kuratorischen Departments im Tropenmuseum.

sition (außerhalb des Museums) zugewiesen wird.⁵⁹ In ihrem Beitrag *Asynchrone Objekte* kritisierte Susanne Leeb diese Lösungsstrategie der ethnologischen Museen angesichts ihrer durch die Kolonialgeschichte delegitimierten Position, wie sie sie unter anderem Clémentine Deliss am Museum der Weltkulturen in Frankfurt als *post-ethnologisches Museum* umgesetzt hatte. In der Kritik stand vor allem die Ausschließlichkeit, mit der Deliss auf die zeitgenössische Kunst setzte und damit auch Provenienzforschung und koloniale Geschichte an die Künstler*innen delegierte. Darin steckte für Leeb insofern eine Gefahr, als zeitgenössische Kunst sich gegen einen Legitimierungszwang sperre und sich letzten Endes immer auch auf künstlerische Subjektivität berufen könne.⁶⁰ Demgegenüber betont ein Teil der Kurator*innen ethnologischer Museen in der Zusammenarbeit mit Künstler*innen eine „Praxis der Teilhabe“, um die Museen aus ihrer Sackgasse als „Monumente des Kolonialismus“ zu führen.⁶¹ Für diese Form der „Teilhabe“ entscheidet ebenfalls der Umgang mit der jeweiligen Positioniertheit darüber, ob hier koloniale Strukturen weiterwirken, thematisiert werden und Aushandlungsprozesse in Gang gesetzt werden, wie an den oben genannten Beispielen deutlich wurde. Die *Carte Blanche* als ein Konzept, das Teilhabe *gewährt*, scheint jedenfalls äußerst anfällig für das verlängerte Machtdispositiv des ethnologischen Museums, weil es nicht per se „multivocal“ im Sinne des *second museum age* ist.

Für die vier aufgerufenen Beispiele künstlerischen Intervenierens lässt sich eine Art systematisches Alter in Bezug auf die Debatte der postkolonialen Neuorientierung der ethnologischen Museen feststellen. Silvia Bächlis Intervention ist intellektuell quasi in die Zeit des *Primitivismus*-Narrativs der 1980er Jahre zurückzu-

59

Vgl. Haidy Geismar, *The Art of Anthropology. Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display*, in: Andrea Witcomb und Kylie Message (Hg.), *The International Handbooks of Museum Studies. Museum Theory*, Hoboken, NJ 2015, 183–210, hier bes. 201.

60

„Zeitgenössische Kunst scheint das Versprechen zu bergen, Sinn aus etwas zu schlagen, das entweder extrem fragwürdig und problematisch ist oder dessen ehemalige Bedeutung für einen westlichen Kontext abhanden gekommen ist.“ Susanne Leeb, *Asynchrone Objekte*, in: *Texte zur Kunst* 91, 2013, 41–91, hier 55. Zu den Frankfurter Ansätzen vgl. den Beitrag von Stefanie Heraeus in diesem Band sowie Beatrice Barrois, *Ästhetik des (Nicht-)Wissens. Künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen seit Beginn des 21. Jahrhunderts*, Kassel 2019. Den Begriff „post-ethnologisches Museum“ erläutert Deliss in ihrer Einführung zur ersten Ausstellung: Clémentine Deliss, *Objekt Atlas. Feldforschung im Museum*, in: *Objekt Atlas. Feldforschung im Museum* (Ausst.-Kat., Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum), hg. von Clémentine Deliss, Bielefeld 2012, 10–33.

61

Christian Kravagna, *Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, 2015, 95–100. Christian Kravagna warf den ethnologischen Museen im deutschsprachigen Raum 2015 gegenüber den Fachdebatten der Ethnologie und ihren theoretischen Erkenntnissen vor, *Monumente des Kolonialismus* und im Multikulturalismus der 1980er Jahre steckengeblieben zu sein. Aktuelle Diskussionen um Verschleierung von Machtfragen und institutionellem Rassismus würden weitgehend ignoriert. Barbara Plankensteiner verteidigte sie trotz Nachholbedarf im Namen einer „Kulturgeschichte der Menschheit“ und des kulturellen Dialogs als Orte einer „Praxis der Teilhabe“. Vgl. Barbara Plankensteiner, *Beherrscht die Sammlung uns oder wir die Sammlung? Eine Replik auf Christian Kravagna aus dem Inneren des ethnografischen Museums*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, 2015, 105–107. Vgl. im selben Heft auch die Reaktionen von Wolfgang Kaschuba, Peggy Buth, Phillip Schorch und Noelle M. K. Y. Kahanu.

datieren und verblieb ohne Reflexionsebene gegenüber der eigenen Position, der Sammlungsgeschichte, den kulturellen Bedeutungen einzelner Objekte oder ihrer Provenienzzgeschichte. Kosuths Kritik am Blickregime des Museums und des öffentlichen Umgangs mit Bildwerken kann dagegen mit der in den 1990er Jahren erfolgten Kritik und neuen Ausrichtung der ethnologischen Museen parallelisiert werden. Seine auktoriale Intervention ermöglichte keine Prozesse der Teilhabe und blieb gegenüber der Geschichte der Objekte gewissermaßen blind. Teruyas Projekt in Okinawa und mit der Berliner Okinawa-Sammlung ermöglichte dagegen sowohl für den Künstler als auch für das Museum in der Zusammenarbeit eine Neubestimmung ihrer Positioniertheit. Künstlerische und wissenschaftliche Recherchen wurden auf zuvor unbekannte Felder, wie zum Beispiel die Sammlung der Weltkriegsüberreste von Kuniyoshi, erweitert. Die Zusammenarbeit von Museum und Künstler konnte hier sowohl eine Gegenwartsposition in der Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte des Museums verankern wie sie auch Teruya die Aktionen und Recherchen in Okinawa ermöglichte. Genau solche Handlungsspielräume mit Personen, die eine persönliche Beziehung zu den Objekten und ihren kulturellen Kontexten haben, deren Position aber gerade unter dem Titel der *Carte Blanche* nicht von der Institution vorgegeben werden sollte, entstanden angesichts der sehr limitierten Möglichkeiten von *shared governance* in Leipzig nicht. Eddy Ekete betonte die Distanz vieler Zeitgenoss*innen zu den historischen Objekten durch die Kolonisierung und argumentiert deshalb dafür, die eingeladenen Künstler*innen nicht mit *Erben* oder *source communities* gleichzusetzen, deren kulturelle Praktiken direkt an die Objekte anknüpfen. Die ästhetischen Formen, mit denen selbstreflexiv die Prozesse zwischen den biografischen Positionen beziehungsweise individuellen Identitätskonzepten der Künstler*innen, zwischen Sammlungsgeschichte und unterschiedlichen Perspektiven auf die Kolonialgeschichte in dialogische Strukturen überführt werden könnten, sind immer wieder neu auszuhandeln. Die vier Beispiele verdeutlichen, dass künstlerisches Arbeiten in ethnologischen Sammlungen mehr erfordert als den Wunsch nach einer Teilhabe – im Joint Venture müssen individuelle Zielvorstellungen und politisch-historische Perspektiven explizit verhandelt werden. Wenn Künstler*innen in einem Joint Venture aus der Position der Abhängigkeit einer *Carte Blanche* erteilenden Institution zum und zur Partner-Unternehmer*in werden sollen, wäre das auch in vertragliche Formen zu überführen. Langfristige Prozesse des Dialogischen arbeiten mit der Positioniertheit. Die Reflexion darüber kann wie gezeigt sowohl in auf Recherche ausgerichteten Zugängen als auch in subjektiven Geschichtskonstruktionen stattfinden. Ob sie in Ansätzen, die alles dem Auge überlassen, möglich ist, bleibt zu beweisen.

DANK

Ich möchte mich sehr herzlich für die Unterstützung beim Verfassen dieses Beitrags bei Eddy Ekete bedanken, dessen *artist talk* 2019 und nachfolgende Gespräche wichtige Perspektiven eröffneten, ebenso bei Francis Mampuya für das Gespräch über seine Werke und besonders bei Yuken Teruya, mit dem ich einen längeren Austausch über sein Projekt und seine Arbeit führen konnte. Ein herzlicher Dank geht auch an meine Mitherausgeberinnen für die kooperative Arbeit am Text. Für die Überlassung von Bildrechten sei dem Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin gedankt sowie dem Musée Barbier-Mueller in Genf.

Bärbel Küster (baerbel.kuester@khist.uzh.ch) ist Professorin für Moderne und zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Theorie und Geschichte des Museums, Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte, u. a. im Kontext ethnologischer Museen. Sie publizierte zur transkulturellen Kunstgeschichte der Moderne, zum „Primitivismus“ als Denkmodell westlicher Kunst und Kunstgeschichtsschreibung (*Matisse und Picasso als Kulturreisende. Primitivismus und Anthropologie um 1900*, Berlin 2003). Forschungen zur aktuellen Fotografie in Westafrika führte sie mit einem Ansatz der *Oral (Art) History* durch (*Photographie et Oralité. Dialogues à Bamako, Dakar et ailleurs*, gem. mit Clara Paquet, 2017, <http://dakar-bamako-photo.eu/fr/> und <http://dakar-bamako-photo.eu/en/>). Zahlreiche Beiträge entstanden weiterhin zu Kunst in öffentlichen Räumen und zur Geschichte der Skulptur, u. a. die Bände *Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart*, Heidelberg 2006 sowie *Gestundete Zeit. 100 Jahre Hans Josephsohn*, mit Claudia Keller, Zürich 2020. Sie gründete 2019 ein internationales Netzwerk zur Erforschung künstlerischer Reisen zwischen Ländern des Afrikanischen Kontinents und deutschsprachigen Ländern im Zeitraum zwischen 1950 und 1980 an der UZH (<http://www.khist.uzh.ch/de/chairs/moderne/forschung/mam/about-mam.html>). Seit 2021 leitet sie das SNF-Forschungsprojekt *Conflict and Cooperation. Episteme and Methods between Art History, Art and Ethnology in the Performative Pictorial Practices of Vodun* an der Universität Zürich (<http://vodun-epistemologies.ch>).