

EIN MUSEUM TRANSFORMIEREN

DAS FRANKFURTER WELTKULTUREN MUSEUM ALS ORT
KÜNSTLERISCHER PRODUKTION

Stefanie Heraeus

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 183–209

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85731>

ABSTRACT: TRANSFORMING A MUSEUM. FRANKFURT'S
WELTKULTUREN MUSEUM AS A SITE OF ARTISTIC
PRODUCTION

What practices, perspectives, questions and approaches can artists invoke at a museum that are significantly different from curatorial formulations? Under the direction of Clémentine Deliss, the Weltkulturen Museum in Frankfurt has declared that its collaboration with artists is the basis for all of the museum's work. The ethnological collection was given the status of a historical artefact. On site, in the museum, new artistic productions were created to engage with the objects in the collection. In a process of changing media, *remediation*, both the type of museum and the medium museum with its exhibitions were modified. Transcending discipline-specific expertise and the categories inherent in cultural studies, new paths were explored in the postcolonial treatment of ethnological collections.

KEYWORDS

Museum; Museologie; postkoloniales Kuratieren; Remediation.

Dass Künstler:innen immer wieder zur Institution „Museum“, zu Politik und Konzeption von Sammlungen und Ausstellungen Position bezogen und alternative Systematiken und Präsentationsmodi erprobt haben, ist seit langem Gegenstand von Kunstgeschichte, Kunstkritik und kuratorischen Diskussionen.¹ Seit Jahrzehnten ist es in diversen Museumssparten – in Kunstmuseen ebenso wie in kulturhistorischen, ethnologischen und naturkundlichen Museen, immer öfter auch in botanischen Gärten – gängige Praxis, zeitgenössische Künstler:innen für ortsspezifische Interventionen oder auch als Kurator:innen einzuladen.²

In ethnologischen Museen dominierten zunächst künstlerische Vorgehensweisen, die koloniale Geschichten der Sammlungsobjekte und deren museale Repräsentationsformen problematisierten. Sie werden seit den 1980er Jahren zumeist unter dem Label *institutional critique* gefasst. Seit Anfang der 2000er Jahre laden Museen verstärkt Künstler:innen aus den Herkunftsgemeinschaften der Ausstellungsobjekte ein, um indigenes Wissen in die Auseinandersetzung mit den Sammlungen einzubeziehen; zuweilen ist hierbei auch die Rede von *indigenous critique*.³ Nicht zuletzt befördert durch den von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr vorgelegten Restitutionsbericht gelten solche Kollaborationen zwischen Künstler:innen und Wissenschaftler:innen aus Museumsinstitutionen des globalen Südens und Nordens derzeit als favorisiertes Modell, um gemeinsam neue Zugänge im Umgang mit Sammlungen, Depots und Archiven zu erschließen.⁴

Perspektivverschiebungen im Zuge des Posteurozentrismus betreffen zwar alle Museumssparten, ethnologische Museen aber in existenzieller Weise. Entsprechend vielstimmig sind die Antwort-

1

Ich danke den Herausgeberinnen für ihre konstruktive Kritik. Vgl. zur Diskussion stellvertretend AA Bronson und Peggy Gale (Hg.), *Museums by Artists*, Toronto 1983; James Putnam, *Art and artifact: the museum as medium*, London 2009; Elena Filipovic (Hg.), *The Artist as Curator – An Anthology*, Mailand/London 2017 und Natalie Musteata, *The „I“ of the Artist-Curator*, Cuny 2019 mit dem Vorschlag einer Typologisierung von Ausstellungen, die Künstler:innen zwischen 1969 und 2010 kuratierten.

2

Etwa die Ausstellungsserien *The Artist's Eye* in der National Gallery in London (1977 bis 1980), *Artist's Choice* im Museum of Modern Art in New York (seit 1994), Interventionen in Kew Garden in London oder die Kooperation zwischen dem Royal Botanic Garden Edinburgh und der Londoner Serpentine Gallery (seit 2020). In Deutschland etwa das gemeinsam mit der Kulturstiftung des Bundes initiierte „Modellprojekt“ *Kunst/Natur* im Berliner Museum für Naturkunde (2014 bis 2018); vgl. Anita Hermannstädter (Hg.), *Kunst/Natur. Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*, Berlin 2019.

3

Hervorzuheben sind hier die Ausstellungen des Museum of Archaeology and Anthropology Cambridge, etwa *Pasifika Styles: Artists inside the Museum* (2006–2008), vgl. Haidy Geismar, *The Art of Anthropology. Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display*, in: Sharon MacDonald und Helen Rees Leahy (Hg.), *International Handbook of Museum Studies, Bd. 1: Museum Theory, part II Disciplines and Politics*, hg. von Kylie Message und Andrea Witcomb, New York 2015, 195–197.

4

Vgl. Felwine Sarr und Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (01.03.2022). Als Beispiel für eine Kollaboration zwischen Künstler:innen und Wissenschaftler:innen vgl. weiter unten, *Anm. 44*.

ten.⁵ Unter der Direktion von Clémentine Deliss hat das Frankfurter Weltkulturen Museum zwischen 2010 und 2015 eine vergleichsweise radikale Position bezogen: Die künstlerische Auseinandersetzung mit den Museumsbeständen wurde zur langfristigen, institutionalisierten Grundlage der Museumsarbeit. Dieses konsequent betriebene Programm, zu jener Zeit singulär im Rahmen der Diskussionen um die Zukunft ethnologischer Museen, hat die Frage nach künstlerischen Zugriffen auf Sammlungen (oder, mit dem Titel dieses Themenheftes, nach „joint ventures“) besonders ausgereizt. Welche Verfahren und Perspektiven, Fragen und Konzepte können Künstler:innen an einem solchen Ort geltend machen, die sich signifikant von kuratorischen Formulierungen unterscheiden? Welche Freiheiten haben sie, die Museumsexpert:innen nicht eingeräumt werden, und welchen diskursiven Wert haben diese ästhetischen Zugänge? Welche Formen des Zugangs können sie dem Publikum eröffnen?

Neuentwurf eines Museumstyps

Im Januar 2012 stellte die damalige Direktorin ihr neues Konzept mit einer Ausstellung vor, die fortan Programm sein sollte: *Objekt: Atlas – Feldforschung im Museum*.⁶ Es folgten drei weitere, jeweils knapp ein Jahr laufende Ausstellungen: zwei thematische, *Trading Style* (2012/2013) und *Ware & Wissen* (2014/2015), dann eine monografische zu dem senegalesischen Gegenwartskünstler und Kurator El Hadij Sy (2015). Begleitet wurde diese Reihe von mehreren Studioausstellungen.⁷

Das Frankfurter Museum ist relativ spät, im Jahr 1904, von Bürger:innen der Messestadt gegründet worden und gehört zu den kleineren ethnologischen Museen in Europa.⁸ Als Deliss seine Lei-

5

Auf die Problematiken von Gegenwartskunst in ethnologischen Museen gehen am ausführlichsten Leeb (aus einer kunstkritischen) und Geismar (aus einer anthropologischen Perspektive) ein, vgl. Susanne Leeb, *Contemporary Art and/in/versus/about the Ethnological Museum*, in: *Darkmatter Journal. In the Ruins of Imperial Culture*, Themenheft: Afterlives: German and European Postcoloniality. Artefacts. Museums. Art, hg. von Artefakte/antihumboldt (Elsa de Seynes, Brigitta Kuster, Regina Sarreiter und Dierk Schmidt), <http://darkmatter-hub.pubpub.org/> (01.03.2022) und Geismar, *Art of Anthropology*, 183–210, hier 185–205.

6

Objekt: Atlas – Feldforschung im Museum (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum), hg. von Clémentine Deliss, Bielefeld 2012. Deliss hat ihre Haltung zu ethnologischen Museen erneut entwickelt und ihre Vorgehensweise rückblickend erläutert in: dies., *The Metabolic Museum*, Berlin 2020.

7

Vgl. <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/> (27.10.2021).

8

Vgl. dazu die Aufsätze von Mark Münzel und Meinhard Schuster, in: Karl-Heinz Kohl und Editha Platte (Hg.), *Gestalter und Gestalten. 100 Jahre Ethnologie in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 2006, 189–191, 116–118. Der Sammlungsbestand umfasst Objekte aus Ozeanien, Afrika, Südostasien sowie Nord-, Mittel- und Südamerika und geht auf mehrere Sammlungen zurück, u. a. auf die Ethnographica der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft und auf das von Leo Frobenius gegründete Forschungsinstitut für Kulturmorphologie sowie dessen Afrika-Archiv.

tung übernahm, hatten mehrere große ethnologische Sammlungen als Reaktionen auf die postkolonialen Diskussionen und Globalisierungsprozesse Neukonzeptionen vorgestellt oder zumindest angekündigt – etwa in Leipzig (2005), Washington (2005), Paris (2006), Amsterdam (2009), Köln (2010), Stockholm (2010), Basel (2011) oder Tervuren (2016).⁹ Die Neuansätze mit ihren Präsentationsweisen reichten von der Ästhetisierung der Objekte durch eine spektakuläre Architektur und Szenografie (Washington, Paris) über die Einbindung der Exponate und ihrer Sammlungsgeschichte in eine alle Sinne ansprechende, theatralisch-kulissenhafte Inszenierung (Köln) bis hin zur Integration einzelner künstlerischer Interventionen im Sinne eines Kommentars oder einer ästhetischen Rahmung (Amsterdam, Basel, Tervuren). Häufig wurde dabei die Mystifizierung der ethnologischen Objekte durch das Ausstellungssetting beibehalten. Im Pariser Musée du Quai Branly etwa erzeugen die organischen Formen der Architektur, die warmen Erdtöne der mit Leder bezogenen Wände, die verschlungene Wegführung, das kaum vorhandene Licht und die riesigen, Distanz schaffenden Vitrinen eine Atmosphäre von Magie und Exotik, die bei den Besucher:innen Staunen hervorrufen soll und die in der Tradition der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts „das Fremde“ präsentiert.¹⁰

Auch das Frankfurter Museum hatte schon vor 2010 auf die postkolonialen Diskussionen reagiert, unter anderem mit einer Umbenennung (von „Museum für Völkerkunde“ in „Museum der Kulturen der Welt“ im Jahr 2001, seit 2013 dann „Weltkulturen Museum“). 2010 erklärte Deliss die Zusammenarbeit mit bildenden Künstler:innen, Modedesigner:innen und Gestalter:innen zur Basis ihrer Museumsarbeit – nicht nur, wie bereits in vielen Museen üblich, als additive temporäre Eingriffe, sondern als Dauerzustand und Grundlage aller musealen Aufgaben: (1) vom Erforschen der Sammlungsbestände und ihrer Geschichte, (2) über das Ausstellen und Vermitteln, (3) bis zur räumlichen Aufteilung der Gebäude und (4) Erweiterung der Sammlung nur noch durch Gegenwartskunst.

Das Weltkulturen Museum hatte bereits Mitte der 1970er Jahre zeitgenössische Kunstproduktionen aus Ostafrika ausgestellt und Anfang der 1980er Jahre nicht-westliche Kunst (vor allem aus dem Senegal) angekauft, also einige Jahre vor 1989 – ein Jahr, das nicht zuletzt wegen der Ausstellung *Magiciens de la Terre* in Paris als Zäsur und „postkoloniale Wende in der Ausstellungsgeschichte des 20. Jahrhunderts“ gilt. Insofern gab es hier Anknüpfungspunkte

9

Vgl. 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 Iannicello und Mariangela Orabona (Hg.), *The Postcolonial Museum, The Arts of Memory and the Pressures of History*, London 2014, 39–49; speziell zu Köln vgl. Henrietta Lidchi, Where Objects unfold their Aura. New galleries at the Rautenstrauch-Joest-Museum, in: *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde* 60, 2014, 231–245. Einen recht guten Überblick über künstlerische und kuratorische Projekte ab 2013 bietet auch der Sammelband von Margareta von Oswald und Jonas Tinius (Hg.), *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Baltimore 2020.

10

Dazu etwa Geismar, *Art of Anthropology*, 186–188.

für die Neuausrichtung.¹¹ Deliss' Umgang mit den ethnografischen Sammlungsbeständen war geprägt vom zeitgenössischen Kunstbegriff, wonach Kunstwerke und Objekte als konstitutiv bedeutungs-offene, zu interpretierende Gegenstände verstanden werden. Sie agierte als Ausstellungskuratorin, die eher neue Themen und Formate initiierte als rekonstruierend arbeitete, also mit den Gegenständen eher prospektiv umging.¹² Die von ihr anmoderierten künstlerischen Zugriffe auf die Bestände zielten auf Reflexionen, die gerade nicht in kulturwissenschaftlich „disziplinierten“ Narrativen und Kategorien kanalisiert sind, sondern disziplinferne Konstellationen hervorbringen, die – wie in einem Museum zeitgenössischer Kunst – Wege der Neuinterpretation öffnen durch Verfahren des Verlernens (*unlearning*) etablierter Deutungskategorien.¹³

Das in Kunstinstitutionen lange etablierte Format der „Artist Residencies“ hielt nun im Weltkulturen Museum Einzug: Eine der drei Gründerzeitvillen, die das Museum beherbergen, wurde zum „Weltkulturen Labor“ umgebaut. Die bis dahin für die Sammlungspräsentation genutzte Villa erhielt zwei Studios, eine kleine zusätzliche Ausstellungsfläche zum Experimentieren, dazu Gästewohnungen. Seit Februar 2011 sollten dort im Vorfeld jeder Ausstellung Gastkünstler:innen ihre Vorbereitungs- und Recherchezeit verbringen. Deren Aufgabe war es, im Austausch mit Kustod:innen und Restaurator:innen aus dem Museumsdepot Objekte auszuwählen, um mit diesen zu arbeiten. Die Sammlung wurde nicht mehr durch ethnologische Objekte erweitert, sondern nur noch durch die im „Labor“ entstandenen Neuproduktionen, von denen jeweils zumindest eine im Besitz des Museums verblieb.

11

Zu Johanna Agthe, Kustodin der Afrika-Abteilung, von 1975 bis 1983, vgl. Marian Nur Goni und Sam Hopkins (Hg.), *Invisible Inventories. Zur Kritik kenianischer Sammlungen in westlichen Museen*, Nairobi 2021, 21. Vgl. dazu auch Objekt: Atlas, 17f. Seit 1997 gab es in einer der Museumsvillen, der Galerie 37, Ausstellungen zeitgenössischer Künstler:innen aus Afrika, Asien, Ozeanien und Amerika. Zur *Magiciens de la terre* und 1989, vgl. Christian Kravagna, Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld, in: Arge Schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien/Köln/Weimar 2013, 51–62, Zitat auf S. 51.

12

Deliss studierte sowohl Ethnologie als auch Kunst und promovierte in Anthropologie. Danach arbeitete sie als freie Kuratorin und Dozentin zur zeitgenössischen Kunst. Von 1992 bis 1995 war sie künstlerische Leiterin des Projekts *africa 95* und kuratierte die einflussreiche Ausstellung *Seven Stories about Modern Art in Africa* in der Londoner Whitechapel Gallery mit afrikanischen Co-Kurator:innen. 1998/99 war sie Gastprofessorin an der Hochschule für Bildende Künste–Städelschule in Frankfurt a. M. und von 2003 bis 2010 für das Projekt *Future Academy* in Edinburgh verantwortlich, einer Kooperation zwischen dem Edinburgh College of Art, der National Gallery of Scotland und der University of Edinburgh. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9mentine_Deliss (27.10.2021).

13

Der Terminus *Unlearning* ist zu einem Leitstichwort postkolonialer Debatten und Museumskonzeptionen geworden, etwa bei Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York 2019. Hier mag der Verweis ausreichen auf einen der Gründungstexte der Debatte, Edward Said, *Orientalism*, London 1978, 28: „I should like also to have contributed here is a better understanding of the way cultural domination has operated. If this stimulates a new kind of dealing with the Orient, indeed if it eliminates the 'Orient' and 'Occident' altogether, then we shall have advanced a little in the process of what Raymond Williams has called the 'unlearning' of 'the inherent dominative mode?'“

Medienwechsel als Verfahren

Museen sind seit ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert Orte permanenter Neu- und Umordnungen, auch wenn Sammlungen den Anspruch von Dauer haben. Es versteht sich, dass Klassifizierungen und Präsentationen mit ihren Narrativen, Taxonomien und Displayvorstellungen aus der jeweiligen Gegenwart gedacht werden und Perspektivwechseln unterworfen sind. Symptomatisch hierfür sind etwa die zahlreichen Veränderungen und Neukonzeptionen im Amsterdamer Tropenmuseum, die seit den 1960er Jahren im Zuge geografischer Neuordnungen und postkolonialer Theoriebildung stattgefunden haben.¹⁴ Die von der Literaturwissenschaftlerin Marie Louise Pratt eingeführte Formel *contact zones*, die James Clifford 1997 auf Museumstheorie und -praxis bezogen hatte, um den imperialen Sammlungsgeschichten in den Museen als „Kontakt“-Orte zu begegnen, ist längst zu einem Topos für inklusive Programme geworden. Natürlich kann damit das Problem der Asymmetrie und des Machtgefälles nicht ausreichend beantwortet werden, weil Museen als „Kontaktzonen“ keine „unschuldigen Orte“ sind. Vielmehr formulieren sie weiterhin die Bedingungen und Erwartungen der Zusammenarbeit.¹⁵

Das Frankfurter Museum hat die grundlegende Reorientierung vieler Museen radikal zugespitzt. Dort sollten, so das kuratorische Konzept, in einem Prozess der *remediation* etablierte museale Wissensstrukturen samt ihren Umgangs- und Vermittlungsformen irritiert und langfristig verändert werden.¹⁶ Das Konzept *remediation* wird mittlerweile über den engeren Bereich der Medienwissenschaft und Intermedialitätsforschung hinaus auch in neueren Forschungen zum kulturellen Gedächtnis oder der Moralanthropologie verhandelt.¹⁷ Dabei geht es um Neuentwürfe bestehender Ordnungsmuster durch Medienwechsel in Form von Aneignung, Veränderung und Überschreibung. Für die Neuausrichtung am Weltkulturen Museum war es der Anthropologe Paul Rabinow, der auf Einladung von Deliss das Konzept *remediation* auf „ein zeitge-

14

Vgl. Marie Bouquet, *Reactivating the Colonial Collection. Exhibition-Making as Creative Process at the Tropenmuseum, Amsterdam*, in: Sharon Macdonald und Helen Rees Leahy (Hg.), *International Handbook of Museum Studies, Bd. 4: Museum Transformations*, hg. von Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips, New York 2015, 135–150.

15

Vgl. Robin Boast, *Neocolonial Collaboration. Museum as Contact Zone Revisited*, in: *Museum Anthropology* 34, 2011, 56–70, der ausführlich auf Pratt, Clifford und die *New Museology* eingeht, um dann aus museumspraktischer Perspektive diese Problematik zu schildern.

16

Vgl. Deliss, *Metabolic Museum*, bes. 37f.

17

Eine knappe, instruktive Einführung in das von Jay David Bolter und Richard Grusin entwickelte Konzept der *remediation* zur Analyse digitaler Medien bieten Astrid Erl und Ann Rigney in der Einleitung des Sammelbandes *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, Berlin/New York 2009, 1–14, bes. 3–9; dabei geht es ihnen um die Nutzung dieses Konzepts für die Untersuchung kultureller Erinnerungsprozesse.

mäßes Museum“ bezog und damit einen theoretischen Bezugsrahmen für das neue Vorgehen lieferte:

Der Prozess der *remediation* umfasst zwei Schritte: Zunächst bedeutet der Begriff, dass ein Defizit erkannt wurde, welches der Korrektur oder der Verbesserung bedarf; er verweist aber auch darauf, dass die angestrebte Berichtigung vermutlich nur durch einen Wechsel des Mediums erreicht werden kann.¹⁸

Der Medienwechsel betraf unterschiedliche Ebenen: Mit den Künstler:innen hielten die von ihnen verwendeten Medien (wie Film, Performance, Malerei, Zeichnung) auf eine neue Weise Einzug ins Museum. Sie veränderten damit auch das Medium „Museum“, genauer, den Typus „Ethnologisches Museum“, ebenso wie die Formen des Ausstellens. Ähnlich wie in vielen Kunstmuseen der Moderne und Gegenwart gab es nicht mehr Sammlungspräsentation einerseits und Wechselausstellungen andererseits, auch die Trennung zwischen Schauraum und Depot war durchlässig geworden. Jährlich wechselnde große Ausstellungen setzten sich auf je neue Weise mit den Sammlungsobjekten auseinander, begleitet von mehreren Studiopräsentationen. Programmatisch waren die Ausstellungen in der Art westlicher Kunstaussstellungen gestaltet, in offensichtlicher Abgrenzung zu szenografischen Gestaltungen und aufwendigen Multimedia-Einbauten, wie sie häufig in kulturhistorischen Ausstellungen zu finden sind.

Künstlerischer Arbeitsprozess im Fokus

Mit der Etablierung von Museumstypen beziehungsweise -sparten im 19. Jahrhundert hatten sich unterschiedliche institutionelle Traditionen des musealen Zeigens ausgebildet, die sich trotz der vielfältigen Veränderungen der Museumsinstitutionen bis heute weitgehend behauptet haben – auch wenn es inzwischen Anzeichen der Auflösung gibt. Jeder Museumstyp, ob Museum der Kunst, Geschichte, Ethnologie, Naturkunde, Wissenschaft oder Technik, beansprucht eine spezifische Professionalität im Umgang mit den Exponaten, mit jeweils eigenen Akteur:innen und Publikum. Dabei unterscheiden sich die Formen des Kuratierens, der Wissensorganisation und -kommunikation ebenso wie die historischen Kontexte der Sammlungsgegenstände und die Haltungen zur eigenen institutionellen Geschichte. Auch sind die Funktionen des Sammelns, die Modi des Präsentierens und die dem jeweiligen Publikum vertrau-

¹⁸

Paul Rabinow, Ein zeitgemäßes Museum, in: Objekt: Atlas, 7–9, hier 8; vgl. ders., *Marking Time. On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton 2009, 82f. Darin betont Rabinow in Absetzung zu Bolter/Grusin, dass der Prozess der Umwertung und Umgestaltung die Möglichkeit der Verbesserung (*improvement*) enthält.

ten Ausstellungskonventionen und Displayformen höchst unterschiedlich.¹⁹

Mit der Einrichtung des „Weltkulturen Labor“ veränderten sich die institutionellen Rahmenbedingungen des Weltkulturen Museum grundlegend: Durch die im Museum arbeitenden und zeitweise lebenden Gäste aus Gegenwartskunst, Mode und Design war die Institution ethnologischen Sammelns, Forschens und Vermitteln zu einer Arbeitsstätte geworden, an der aktuelle künstlerische Produktion stattfand. Das ethnologische Museum wurde überlagert vom Milieu eines Museums für Gegenwartskunst, die Objekte gelangten in einen neuen Wahrnehmungskontext. Diese Veränderung spiegelte sich augenfällig im Publikum wider. Das Museum erreichte nun auch die Besuchenden der Museen für Gegenwartskunst, ein jüngeres Publikum und das Feld der Kunsthochschulen.

Die Metapher „Labor“ haben Kurator:innen und Museen in den letzten Jahren beinahe inflationär verwendet, um Formate zu beschreiben, die experimentierend, häufig auch modellhaft sein sollen. Viele dieser Projekte beziehen sich auf Alexander Dorner und El Lissitzky und die von ihnen betriebene De- und Rekontextualisierung musealer Sammlungsbestände im Provinzialmuseum Hannover Ende der 1920er Jahre.²⁰ Bei dem interdisziplinär angelegten, sich über die ganze Stadt erstreckenden Ausstellungsprojekt *Laboratorium* von Hans Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden 1999 in Antwerpen etwa ging es um verschiedene Konzepte des „naturwissenschaftlichen Labors“ einerseits und des „künstlerischen Studios“ andererseits. Eine zentrale Frage dabei war, welche „Erfahrungsmöglichkeiten von Subjektivität als Bereich der Erkenntnis“ in den jeweiligen Arbeitsstätten eine Rolle spielen.²¹ Genau solchen subjektiven Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit ethnologischen Objekten wurde im Frankfurter „Labor“ Raum gegeben.

Mit seinem „Labor“ propagierte das Weltkulturen Museum Formen zur Erforschung materieller Kulturen, die nicht den historisch-kulturwissenschaftlichen Kategorienbildungen der Ethnologie folgten, sondern eher an jene künstlerischen Praktiken und kunsttheoretischen Diskurse anknüpften, die seit den 1980/90er Jahren unter Stichworten wie *Research based Art* oder *Deskilling* diskutiert werden und Disziplingrenzen und entsprechend zugeschnittene

19

Zum Gefangensein in den „Wissensformen und Argumentationsfiguren“ eines jeweiligen Museumstyps vgl. Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*, Hamburg 2014, 46–48, 84, 136–147 u. 244.

20

Zur Tradition von „Ausstellungslaboren“ vgl. Anke Te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, 125–129.

21

Vgl. *Laboratorium* (Ausst.-Kat. Antwerpen, Provincial Museum of Photography), hg. von Hans Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden, Köln 2001, bes. 18f. Siehe auch den Beitrag von Ines Katenhusen in diesem Heft: dies., *Das Abstrakte Kabinett in Hannover. Vorbote eines „lebenden Museums“?*, in: 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 1, 2022, 13–43, DOI: [10.11588/xxi.2022.1.85725](https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85725).

Fachkenntnisse als nicht relevant anerkennen.²² Mit dem künstlerischen „Labor“ setzte das Museum der disziplinspezifischen Expertise der kulturanthropologischen Arbeit einen Erfahrungs- und Experimentierraum entgegen, dessen „disziplinärer“ Kontext der ästhetische Diskurs der Gegenwartskunst war.

Die „Labor“-Situation zielte nicht auf empirisch belastbare Ergebnisse, sondern auf die Laborprozesse selbst und deren kreative Dimensionen, die nicht von fertigen Produkten aus gedacht werden. Das „Labor“ sollte augenfällig machen, was es bedeutet, dass Funktion und Bestimmung der ethnologischen Objekte nicht mit ihrer Überführung ins Museum enden, als Relikte oder Zeugnisse einer fremden Kultur, sondern was es bedeutet, sie weiterhin ‚aktiv‘ für die Gegenwartskulturen zu denken. Die Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Aktivierung mag Thomas Bayrles *Falle für dumme Autos* vor Augen führen. Er transformierte die Struktur und Form indonesischer Fischreusen zu einem aus Kartonstreifen geflochtenen Behältnis mäandernder Autobahnen, in dem ein SUV der Marke Hummer steckt [Abb. 1].²³ Bayrles eher spielerische Übertragung auf gesellschaftspolitische Themen seiner eigenen Gegenwart zeigt, dass die endlose Möglichkeit einer Neukodierung zwar die Objekte aus ihrer Musealisierung nach tradierten ethnologischen Parametern löst, dabei aber auch ihre sozialen und kulturellen Referenzen weitgehend verschwinden können.

Laborerfahrungen ausstellen

In der ersten im „Weltkulturen Labor“ erarbeiteten Ausstellung *Objekt: Atlas – Feldforschung im Museum* erfolgte die Präsentation der insgesamt sieben künstlerischen Positionen nach einem ähnlichen Prinzip: Im Zentrum jedes Raums stand eine Vitrine mit den fürs „Labor“ ausgewählten Objekten aus der Museumssammlung, an den Wänden hingen zumeist die daraus entwickelten künstlerischen Neuproduktionen – etwa Antje Majewskis Gemälde zusammen mit prähistorischen Steinen aus Melanesien oder Simon Poppers Gouachenserie zusammen mit Moche-Keramik aus Peru [Abb. 2].²⁴ Zu den Depotfunden gab es, soweit vorhanden, Angaben zu Material, Alter, Herkunftsregion und Provenienz; weitere Zusammenhänge zu den Herkunftskulturen der Objekte konnten sich die Besuchenden im Selbststudium durch ausliegende Kataloge und Publikationen erschließen. Zu den künstlerischen Produktionen gab es nur Werkangaben, aber – in Angleichung an die Anony-

²²

Vgl. Rosalind Krauss, Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten, in: *Texte zur Kunst* 20, 1995, 61–67.

²³

Vgl. *Objekt: Atlas*, 102–109.

²⁴

Vgl. ebd., 239–293 (zu Antje Majewski), 113–151 (zu Simon Popper).



[Abb. 1]

Ausstellungsansicht mit Thomas Bayle, Falle für dumme Autos, 2011, und Reusen von den kleinen Sunda-Inseln, in der Ausstellung *Objekt: Atlas – Feldforschung im Museum*, Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum (25.01.2012–16.09.2012), Foto: Wolfgang Günzel © VG Bild-Kunst, Bonn 2022 und Weltkulturen Museum Frankfurt.



[Abb. 2]
Ausstellungsansicht mit Figuren aus Nigeria, Stelen aus Äthiopien
und Arbeiten von Simon Popper, in der Ausstellung *Objekt:*
Atlas, Foto: Wolfgang Günzel © Weltkulturen Museum Frankfurt.

mität der Produzent:innen ethnologischer Objekte – keine näheren Informationen zu den Künstler:innen und ihrer Arbeit. Wandtexte zitierten lediglich Äußerungen der Künstler:innen zu ihrer „Feldforschung“.

Die in der Ethnologie zentrale empirische Forschungsmethode zur Datenerhebung im Feld mittels Beobachtung und Befragung wollte Deliss auf das Arbeiten mit der Sammlung übertragen. Das Museumsdepot wurde zum „Feld“, gewissermaßen zum offenen und fremden Terrain für die künstlerische Forschung, zumindest soweit die bürokratischen und institutionellen Hürden eines Museums es erlaubten. Als historische Referenzfigur für diese künstlerische „Feldforschung“, die nun im Museum stattfinden sollte, wurden Reisezeichnungen und -fotografien des Malers Alf Bayrle (1900–1982) präsentiert. Auf einer Expedition in Südäthiopien 1934/35 mit den Ethnologen Leo Frobenius (1873–1938) und Adolf E. Jensen (1899–1965) hatte Bayrle mit Blei- und Farbstiften sowie in Schwarzweißfotografien einige der Stein- und Holzstelen festgehalten, die man nach Frankfurt mitgebracht hatte. Sie standen in der Ausstellung auf flachen Podesten im Raum, ohne abschirmende Glasvitrinen [Abb. 3].²⁵ Die direkte Gegenüberstellung von Objekten, Zeichnungen und Fotografien verlieh den Stelen eine besondere Präsenz. Zugleich verschob sich bei den Besuchenden die Aufmerksamkeit auf Vorgänge der subjektiven Wahrnehmung – in den historischen Zeichnungen und Fotografien, aber auch im vergleichenden Hin und Her des eigenen Blicks zwischen Referenzobjekten und künstlerischen Interpretationen.

Die neue Konzeption des Museums wurde in der Öffentlichkeit heftig diskutiert.²⁶ Immer wieder wurde von Ethnolog:innen der Vorwurf erhoben, diese „Labor“-Arbeit sei kein respektvoller, informierter Umgang mit Sammlungsbeständen, die ethnologischen Objekte würden zweckentfremdend vereinnahmt. Die Artefakte fremder Kulturen seien nurmehr Material, aus dem sich zeitgenössische Künstler:innen bedienten, weder Angehörige der Herkunftskulturen noch Kustod:innen mit Sachverstand kämen zu Wort (letztere würden zu „Forschungsassistentinnen der Künstler reduziert“).²⁷ Darüber hinaus war ein zentraler Kritikpunkt, dass

25

Dazu Richard Kuba, Porträts ferner Welten. Expeditionsmalerei in Afrika zwischen Ethnografie und Kunst, in: Objekt: Atlas, 327–342, hier 327f.; Abb. von Alf Bayrles Zeichnungen und Fotografien, in: ebd., 347–374.

26

Stellvertretend verweise ich auf die Rezensionen in der *Zeitschrift für Ethnologie* 137, 2012 von Claus Deimel (252–257), Holger Jebens (257–263) und Brigitta Hauser-Schäublin (241–252), die die Ausstellung als „Experiment für ausgezeichnet gelungen“ hält: „Aber ein Experiment, das bei aller Begeisterung letztlich nicht zukunftsweisend für ein ethnologisches Museum mit einem Kultur vermittelnden Auftrag“ sei (250). Holger Jebens, Rezension zu Objekt: Atlas, in: *Anthropos* 108, 2013, 308f.; Susanne Lanwerd, Rezension zu Objekt: Atlas, in: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde* 59, 2013, 295–298.

27

Michael Kraus, Abwehr und Verlangen? Anmerkungen zur Exotisierung ethnologischer Museen, in: Michael Kraus und Karoline Noack (Hg.), *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Bielefeld 2015, 227–256, hier 233.



[Abb. 3]
Ausstellungsansicht mit Stelen aus Äthiopien und Zeichnungen von Alf Bayrle, in der
Ausstellung *Objekt: Atlas*, Foto: Wolfgang Günzel © Weltkulturen Museum Frankfurt.

die unterschiedlichen Formen von Zeitgenossenschaft, ebenso wie deren kulturelle Zugehörigkeit und Zeitlichkeit nicht berücksichtigt oder näher erläutert würden. Viele der künstlerischen Zugriffe würden sich nicht wesentlich von ethnologischen und künstlerischen Umgangsweisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterscheiden.²⁸ Aus der Perspektive der Kunstkritik wurden darüber hinaus die kolonialen Aspekte der Sammlung und Fragen zur möglichen Restitution vermisst: „Die Bestände bleiben dabei allerdings unangetastet, die Sammlung ist Fakt.“²⁹

Manche dieser Beobachtungen sind nicht zu bestreiten. Eine Positionierung zwischen mehreren Disziplinen vergrößert natürlich die Angriffsfläche, weil die jeweils internen Diskussionen – hier die der Gegenwartskunst, dort die der Ethnologie – nicht immer kompatibel und oft nicht in beiden Feldern gleichermaßen vertraut sind. Die Entschlossenheit der Konzeption, künstlerisches Arbeiten zur gesamten Grundlage der Museumsarbeit zu erklären, suggerierte zudem, dass Künstler:innen eine legitimere Position der Reflexion von Objekten in ethnologischen Sammlungen zukäme als anderen. So war die Transformationsstrategie des Weltkulturen Museum deutlich angreifbarer als die anderer ethnologischer Museen, die künstlerische Interventionen als eine von vielen Strategien für den Perspektivwechsel auf Sammlungen nutzen, deren ursprünglicher Zweck es war, Ethnien auszustellen.

Die Antwort der Frankfurter Ausstellungen von 2010 bis 2015 auf die Herausforderungen ethnologischer Museen war, die Sammlung selbst zum historischen Artefakt zu machen. Die Museums- und Sammlungspolitik dieser Jahre zielte nicht darauf, den Bestand durch Erweiterung oder Rückgabe an die neuen Diskussionen anzupassen, sondern darauf, eine Art kommentierende Metasammlung zu begründen. Neukonzeptionen und Aufarbeitungen ethnologischer Sammlungen und ihrer kolonialen Entstehungsgeschichten verlangen nach der Erprobung vielerlei verschiedener Zugriffe, gerade in einer Transformationsphase. Das Konzept der *remediation* gründete in der Hoffnung, durch Medienwechsel die Wiederholung alter Muster überhaupt erst beobachtbar zu machen und dadurch habitualisierte Sicht- und Verfahrensweisen aufzubrechen. Wie jedes Experiment kann jedoch auch künstlerische *remediation* als Museumskonzept scheitern, redundant werden oder an seine institutionellen Grenzen stoßen.

28

Dazu Geismar, *Art of Anthropology*, 199–201.

29

Susanne Leeb, *Asynchrone Objekte*, in: *Texte zur Kunst* 23, 2013, 40–61, hier bes. 47f. Sie steht dem von Deliss initiierten Prozess der *remediation* kritisch gegenüber; allerdings konnte sie sich zu diesem Zeitpunkt auch nur auf die erste Ausstellung beziehen, und nicht etwa auf die dritte, *Ware & Wissen*, die sich mit der kolonialen Geschichte befasste. An anderer Stelle bewertet sie das Vorgehen deutlich positiver, vgl. Leeb, *Contemporary Art Ethnological Museums*, unter 4. *Object relations and relational objects*.

Jenseits disziplinspezifischer Expertise

Die „Feldforschungen im Museum“ begannen in Frankfurt meistens mit Studien der Objekte. Die Auseinandersetzung mit Form, Farbe und Material, mit Herstellungsverfahren und Gestaltung, ebenso wie mit Spuren des Gebrauchs oder der Beschädigung waren eine Art des Ertastens der Objekte, etwa durch das Übertragen in einen anderen Maßstab, in verschiedene Ansichten oder in ein anderes Medium: durch Abzeichnen, Abfilmen oder auch Nachbauen. Für die Ausstellungsbesucher:innen, die anders als die Gäste des Museumslabors die Objekte nicht selbst in die Hand nehmen und berühren konnten, vermittelten diese Arbeiten – über die geschärften Blicke für Material und Details der Gestaltung hinaus – also so etwas wie den Modus sinnlicher Erfahrungen der Objekte.

Dass Künstler:innen als Spezialist:innen für ästhetische Verfahren und mit einem ausgeprägten visuellen Bewusstsein einen anderen Zugang zu Material und Form haben als Museumskurator:innen, ist ebenso wenig überraschend wie ihr weniger (oder anders) strukturiertes Vorgehen bei der Objektauswahl. Sie wählen anders aus, da sie die disziplinären Denkstrukturen, Diskurse und musealen Ordnungskategorien der akademisch institutionalisierten ethnologischen Forschungstraditionen nicht habitualisiert haben. Diese Freiheit von fachspezifischer Sozialisation allein reicht natürlich nicht, da sie auch für einen Großteil anderer Gäste gilt. Was also privilegiert Künstler:innen? Welche Hoffnung auf eine kulturell und disziplinär produktive Zugangsweise birgt die Einladung dieser Gäste?

Ausstellungen ermöglichen spezifisch ästhetische Weisen der Erkenntnis und arbeiten mit anderen Mitteln als literarische oder wissenschaftliche Produktionen. Eine Vielzahl von Faktoren, Displayformen und Gestaltungsmitteln beeinflusst die Wahrnehmung und das sinnliche Erleben des Publikums: über die Präsenz der einzelnen Exponate hinaus besonders auch ihre Positionierung im Raum und im gesamten Ausstellungsparcours, ihre Konstellation zueinander, ihre Nähe oder Distanz zum Publikum, ob sie mit oder ohne Sockel aufgestellt sind, inner- oder außerhalb von Vitrinen, Beleuchtung, Wandfarben, Objektbeschriftungen – um nur das Augenfälligste zu nennen.³⁰ Die Qualität von Ausstellungen hängt davon ab, ob es gelingt, über die einzelnen Exponate und ihre Präsentation hinaus etwas im Raum entstehen zu lassen und auszulösen, das von den bisherigen Wahrnehmungserfahrungen und Denkgewohnheiten abweicht. Dass in Ausstellungen

ein implizites, nicht-propositionales und intuitives Wissen zur Geltung kommt, welches Bedeutung und Erkenntnis

³⁰

Dazu ausführlich Elke Werner, Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung, in: Klaus Krüger, Elke Werner und Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld 2019, 9–41, hier 17–27.

nicht primär in der sprachlichen Logik der Begründung, sondern im Modus der visuellen und körperlich-performativen Erfahrung als ästhetische Einsicht vermittelt,³¹

ist besonders hervorzuheben, wenn es um künstlerische Zugriffe auf Sammlungen geht. Gerade künstlerische Arbeiten können Ambivalenzen einführen, Erfahrungen wie Verunsicherung oder Unwohlsein entstehen lassen, da sie sich nicht allein an die intellektuellen Fähigkeiten des Publikums richten, sondern Affekte, Emotionen, zuweilen den gesamten Körper in die Wahrnehmung einbeziehen.³²

Musealisierung zur Schau stellen – Otobong Nkanga

In der Ausstellung *Objekt: Atlas – Feldforschungen im Museum* wirkten manche künstlerischen Auseinandersetzungen eher vermittelnd, kommentierend. Es war zu beobachten, dass die Idee des „Labors“ nicht immer im gleichen Maße von allen Künstler:innen umgesetzt wurde. Besonders überzeugend funktionierte die Zusammenarbeit mit der in Nigeria geborenen Performancekünstlerin und Zeichnerin Otobong Nkanga, die inzwischen durch Biennalen und die *documenta 14 international* präsent ist.³³ Sie nutzte ihre Arbeit im „Labor“ mit den Depotobjekten, um an ihren bisherigen Fragestellungen zur Produktion, Zirkulation und Ausbeutung von Rohstoffen weiter zu arbeiten.³⁴ Das Arbeiten im Frankfurter „Labor“ war für Nkanga der erste längere Aufenthalt in einem europäischen ethnologischen Museum. Sie setzte diese Erfahrung später im Berliner Museum für Naturkunde fort. Bei ihrem ersten Depotbesuch, so schildert sie es, sei sie überwältigt und emotional bewegt gewesen von all den Objekten, die sie und ihre Generation nicht gekannt und über die sie während ihrer Schulzeit in Nigeria nie etwas erfahren hätten, „obwohl ich aus dem Land ihrer Herkunft komme“.³⁵

Für ihre Arbeit im „Labor“ suchte Nkanga Werkzeuge der Kriegsführung sowie Arm-, Hals- und Fußringe aus West-, Zen-

³¹

Ebd. mit Verweis auf Harald Szeemann, 19f.

³²

Hierzu auch Chiara Pussetti, *Ethnography-based art, Undisciplined dialogues and creative research practices. An Introduction*, in: *Visual Ethnography* 7, 2018, 1–12, hier 7f. und Ariane Berthoin Antal, *Research on Artistic Interventions. A Learning Opportunity for Museums*, in: Anita Hermannstädter (Hg.), *Art/Nature. Interventions at the Museum für Naturkunde Berlin*, Berlin 2019, 44–53, hier 44f.

³³

Ihre produktive Art des Arbeitens im Weltkulturen Museum haben auch Leeb, *Asynchrone Objekte*, 53f. und Geismar, *Art of Anthropology*, 198f. herausgestellt.

³⁴

Zu ihrem Werk vgl. Clare Molloy, Philippe Pirotte und Fabian Schöneich (Hg.), *Otobong Nkanga. Luster and Lucre*, Berlin 2017.

³⁵

In Erinnerung abwesender Dinge. Ein Gespräch mit Otobong Nkanga, in: *Objekt: Atlas*, 157.

tral- und Südafrika aus und veranschaulichte in Diagrammen, wie Metall als Rohstoff für Waffen, Schmuck beziehungsweise als Währung gedient hatte. Durch Analogien der Form stellte sie Verbindungen her zwischen den metallenen Wurfklingen aus der Sammlung, der in Südafrika verbreiteten Paradiesvogelblume (*Strelitzia reginae*) und dem Motiv stilisierter Arme, bei denen die Hände durch Arbeitswerkzeuge ersetzt sind. Dieses Motiv hatte Nkanga auf digitalen Zeichnungen bereits vor ihrer Zeit in Frankfurt entwickelt. Diese unterschiedlichen Motive und Assoziationen führte sie in der Ausstellungspräsentation zusammen: Über zwei Tischvitrinen, in denen sie Waffen beziehungsweise Schmuck arrangiert hatte, hängte sie an der Wand zentriert einen im Labor erarbeiteten Stoffmusterentwurf in der Art eines nigerianischen Waxprints unter anderem mit dem Namenszug des Museums und Medaillons mit historischen Schwarzweiß-Porträts zweier Krieger, die sich auf der Wand fortsetzten [Abb. 4].

Ihre Auswahl aus dem Depot verbreitete sie in der Herkunftsgegend der Objekte, dem heutigen Nigeria, in neuer medialer Form („remediated“) durch farbig gestaltete Plakate: Auf diesen erscheint sie als Performerin – mit schwarz gekleidetem Oberkörper, aber ohne Kopf, seriell angeordnet in mehreren Reihen übereinander – und führt mit weißen Handschuhen die musealisierten, anonymen Gebrauchsgegenstände vor [Abb. 5]. Angelehnt an die Gestalt von Lehrtafeln für Schulen (oder Werbe-Schautafeln) kategorisierte sie die Objekte mit Titeln und erläuterte mit kurzen Texten deren ursprüngliche Verwendung: „Kriegs- und Liebesbeute“ (*War and Love Booty*) und „Währungsangelegenheit“ (*Currency Affair*). So brachte sie die nach Frankfurt gelangten Artefakte zumindest „remediated“ an die Orte ihrer Entstehung im heutigen Nigeria zurück, wo Plakate in Schulen, Läden und auf öffentlichen Plätzen ein verbreitetes Medium sind. Umgekehrt führte Nkanga mit diesen Plakaten, die sie in Lagos hatte drucken lassen, eine gegenwärtig in Nigeria alltägliche Kommunikationsform der Erziehung und Information in das Weltkulturen Museum ein, wo die Plakatarbeiten wiederum Teil ihres Ausstellungsbeitrags waren.

Otobong Nkangas Auseinandersetzungen mit den Sammlungsgegenständen, ihre Übertragung in das Medium des Wandposters und die Verwendung weißer Handschuhe als Gestus der westlichen Musealisierung eröffnen Zugangsformen, die von ihrem biografischem Wissen über das Herkunftsland der Objekte, durch ihre „Emotionen“ und ihre „Sensibilität als Künstlerin“ geprägt sind.³⁶ Momente von Empathie für die Gegenstände konnte die Künstlerin geltend machen, ohne sich dabei durch sprachliche Formulierungen auf ein eindeutiges Erzählmuster festlegen zu müssen: „Mit dem Herstellen von Almanachen oder Textilien habe ich einen Weg

36

Vgl. das Gespräch zwischen Deliss und Nkanga über ihre ersten Museumsbesuche (mit „eigenen Emotionen verknüpft“, oder „Ja, das war ziemlich emotional“ und eine „schmerzliche Erfahrung“), in: Objekt: Atlas, 157–159.



[Abb. 4]
Ausstellungsansicht von Otobong Nkanga, *Facing the Opponent*, 2012, und Vitrinen mit
Waffen und Schmuck aus West-, Zentral- Südafrika, in der Ausstellung *Objekt: Atlas*, Foto:
Wolfgang Günzel © Weltkulturen Museum Frankfurt.

OBJECT ATLAS: THE CURRENCY AFFAIR

SEMI-SPHERICAL BRONZE INGOT
These ingots had no other use than as money

RUSU "M" CURRENCY also known as **BOLOKO**
Bolosos were mainly used to buy living creatures. As bride price one paid 10 bolokos. In 1950, one boloko was worth 50 Belgian francs.

MOBOLE ANKLET'S CURRENCY
Used in dowry. The ultimate in "wealth display" money, husbands bobbed the wife while working in the husband's fields, not only showing off the metal money form, but demonstrating the husband could afford to waste labor.

OPOHO AND KING MANILLA CURRENCY
The king manilla was not used in daily trade but was a store of wealth and bride price. One piece was worth 100 oboho manillas.

IGBO COILED MANILLA
This brass spiral coiled manilla, "NA" from Ughbani in Igboland was usually worn on the leg. These copper alloy forms were recognized and used as currency for rare but major transactions.

Sculpted wood in the shape of a neck ring painted in grey to imitate the colour of metal

A husband can remove the neck ring from his wife by having her lie on the ground and attaching vines to the ring and to stakes in the ground about 10 yards apart. The vines are then turned, forcing apart the ring.

Copper and brass neck rings weighing as much as 20 pounds each were worn by women and used in bride price. In a raid on an enemy village the victors simply cut off the heads of the women to take the neck rings back to their village.

BAULE "ANKLET" CURRENCY
These copper alloy forms, made by the lost wax process, were recognized and used to store and transfer wealth. The anklets were traditionally part of the woman's dowry.

Women wore heavy anklets that were used as currency for matrimonial transactions.

CEREMONIAL DAGGER
Ntutshu, D.R. Congo

Ceremonial pieces, often based on utilitarian forms such as the agricultural hoe, an hoeing from the Ntutshu people of south eastern Democratic Republic of Congo, were used as special-purpose currency, not everyday money.

The forms often seem to be inspired by plants and leaf-like shapes

This currency was exchanged in the course of a significant social transaction such as marriage

**ANCIENT AFRICAN CURRENCY
IN THE COLLECTION OF
WELTKULTUREN MUSEUM
FRANKFURT, GERMANY**

WorkStation Lagos, Nigeria. Tel: +234 1 773 3337.
E-mail: workstationnigeria@gmail.com (Yinka)

©Otobong Nkanga

[Abb. 5]

Otobong Nkanga, Object Atlas: The Currency Affair, Plakat, 2011, in: *Objekt: Atlas – Feldforschung im Museum* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum), hg. von Clémentine Deliss, Bielefeld 2012, 177 © Otobong Nkanga.

gefunden, Informationen über diese Objekte zu vermitteln, ohne dass es ein Schild oder eine Karteikarte geben muss“.³⁷

Am Beispiel zeitgenössischer Installationskunst ist mit Verweis auf das künstlerische Verfahren des *Readymade* argumentiert worden, dass Künstler:innen anders als Kurator:innen, „Objekte jedweder Gattung oder Herkunft in Ausstellungen vergleichen können“. Damit sind semantische Verschiebungen möglich, die „emotionale Versenkungen wie intellektuelle Prozesse zugleich sichtbar und einsichtig machen“.³⁸ Dies scheint mir ein zentraler Aspekt künstlerischer Zugangsformen auf Sammlungen zu sein.

Remediation durch Raumgestaltung und Präsentation

Das Konzept im Weltkulturen Museum führte dazu, dass sich die Ausstellungen jenen in Museen zeitgenössischer Kunst angleichen: Ins Zentrum rückten die Exponate, häufig als Einzelstücke statt als Exemplar einer Serie, obwohl das Sammeln von Objekten in typologischen Reihen lange die Sammlungspolitik ethnologischer Museen bestimmt hatte. Raumchoreografie und Blickachsen leiteten sich von den Exponaten ab. Die Ausstellungsarchitektur war stark reduziert, mit weiß getünchten Wänden und einer gleichmäßigen, auffallend hellen Beleuchtung, bisweilen mit Tageslicht. Der im Kontext von Biennalen und anderen internationalen Großausstellungen zeitgenössischer Kunst vielfach kontrovers diskutierte „globale White Cube“³⁹ als ein vermeintlich neutraler Präsentationsrahmen, der untrennbar mit der linearen, westlich dominierten Kanonbildung der Moderne verbunden ist, wurde von Deliss systematisch ins ethnologische Museum geholt: Die Prozedur der *remediation* betraf im Weltkulturen Museum mit der Einführung der weißen Galeriewände und der lichten Räume auch die Raumgestaltung. Deziert setzte sich das Museum damit ab von den atmosphärisch gestalteten Inszenierungen vieler ethnologischer Museen – von aufwendigen, teils bühnenhaften Szenografien mit einer Fülle sich überlagernder Sinnesreize, auratisierender Spotbeleuchtung und stark abgedunkelten Räumen (was keineswegs immer konservatorischen Erfordernissen geschuldet ist).

Die Reflexion über Präsentationsweisen ethnologischer Objekte war dann auch eines der zentralen Themen der dritten, von Clémentine Deliss und Yvette Mutumba kuratierten Ausstellung

³⁷

Ebd., 158f.

³⁸

Tobias Vogt, Vergleiche ausstellen. Zur Installation anderer Originale als eigene künstlerische Praxis, in: Krüger, Werner und Schalthorn, Evidenzen des Expositorischen, 137–157, hier 151–153, hier ging es um Arbeiten von Michael Asher, Fred Wilson und Willem de Rooij.

³⁹

Dazu Elena Filipovic, Der globale White Cube, in: Jennifer John, Dorothee Richter und Sigrid Schade (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich 2008, 27–56, hier 34–38.

Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger), in der es um die Verflechtungen zwischen Ethnologie, Kolonialismus und Handel ging.⁴⁰ Ein prägnantes Beispiel der Ausstellung, bei dem es im Sinne der *remediation* um Sichtbarmachen, Verändern und Überschreiben früherer Ordnungsmuster ging (hier ethnologischer Präsentationsformen), sei kurz vorgestellt [Abb. 6]. Auf einer dunkelbraun gestrichenen Wand hingen in mehreren Reihen, dicht an dicht rund 30 Farbfotografien. Im ihrem Zentrum waren die vier Fotografien aus Otobong Nkangas Serie *Currency Affair* [Abb. 5] zu sehen, flankiert von verschiedenen Studiofotografien ethnologischer Sammlungsobjekte, die in den 1970/80er Jahren im Museum für Völkerkunde (wie das Weltkulturen Museum bis 2001 hieß) für Katalogpublikationen oder zum Verkauf im Museumsshop angefertigt worden waren. Auffällig an diesen Fotografien waren die Hintergründe: allesamt farbig und häufig in verschiedenen Farbschattierungen verlaufend. Diese farbige Gestaltung von Hintergründen oder auch Wänden war typisch für ethnologische Museen dieser Jahre. Sie fand sich auch noch in der von Jean-Hubert Martin kuratierten und heftig diskutierten Ausstellung *Magiciens de la terre* 1989 im Pariser Centre Georges Pompidou und in der Grande Halle im Parc de la Villette mit zeitgenössischen Arbeiten nicht-westlicher und westlicher Künstler:innen.

Um die beabsichtigte mystifizierende Wirkung solcher Präsentationsweisen deutlich zu machen, stellten die beiden Kuratorinnen der Frankfurter Ausstellung als Kontrast und zum direkten Vergleich zu den Studiofotografien mehrere der abfotografierten Objekte im Original aus, auf flachen Podesten, ohne Vitrinen, den Betrachtenden direkt gegenüber. Die beiden anderen Wände des Raums waren der *White Cube*-Ästhetik von Kunstausstellungen entsprechend weiß gestrichen und zeichneten sich durch eine sparsame Hängung aus. Eine der dort präsentierten Arbeiten war etwa die 1989 entstandene Schwarzweißfotografie *Bronze Head* des in Nigeria geborenen Rotimi Fani-Kayode, die das nackte Gesäß und die Beine eines Mannes über dem Kopf eines Yoruba-Gottes zeigt.⁴¹ Das Nebeneinander von künstlerischen Fotografien, historischen Studioaufnahmen und Artefakten einerseits und die Kontrastierung verschiedener Ausstellungsästhetiken andererseits lenkte den Blick darauf, wie stark museale Präsentationsweisen die Vorstellungen von Exponaten formatieren.

40

Im Februar und Juli 2013 fanden zwei Think Tanks statt, bei denen u. a. die „Studioaufnahmen ethnografischer Artefakte“ und die „Rhetorik des Ausstellens“ diskutiert wurden, abgedruckt in: *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum), hg. von Clémentine Deliss und Yvette Mutumba, Zürich 2014, 147–200.

41

Vgl. Abb. in: Ware & Wissen, 146. Eine ausführliche Analyse der Ausstellung liefert die Dissertation von Beatrice Barrois, *Ästhetik des (Nicht)Wissens. Künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen seit Beginn des 21. Jahrhunderts*, Kassel 2019, 77–255, bes., 40–43, 77–95.



[Abb. 6]
Ausstellungsansicht mit Studiofotografien aus dem Bildarchiv des Weltkulturen Museum, in der Ausstellung *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)* Frankfurt a. M., Weltkulturen Museum (16.01.2014–04.01.2015), Foto: Wolfgang Günzel © Weltkulturen Museum Frankfurt.

Probleme der Positionierung – Peggy Buth

Peggy Buth, die sich schon früher mehrfach mit der kolonialen Vergangenheit ethnologischer Museen und ihren spezifischen Repräsentationstechniken befasst und in deren Depots gearbeitet hatte, war ebenfalls in der Ausstellung *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)* vertreten. Buth stieß im Bildarchiv auf eine historische Postkarte von 1906 mit der Aufnahme einer Schaupuppe, die zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit wurde.⁴² Die Schaupuppe war nach einem Foto eines indigenen Bewohners im kolonialen Deutsch-Neuguinea in Berlin modelliert und schließlich in Hamburg als plastische Serie zum Verkauf produziert worden. Die konzeptuell arbeitende Buth fand ein Exemplar dieser Schaupuppe im Depot des Weltkulturen Museum, vier weitere Exemplare in ethnologischen Museen in Freiburg, Burgdorf, St. Gallen und Stockholm. In der Ausstellung waren ihre Briefwechsel mit den vier Museen zu Fragen der Provenienz dazu ausgestellt, die Schaupuppen selbst und eine aufgezeichnete Leseperformance [Abb. 7]. Bei der Performance trug Buth zwei Reden des Gründungsdirektors des Frankfurter Museums, Bernhard Hagen, aus den Jahren 1904 und 1908 vor. Von Hagen stammte auch die fotografische Vorlage der Schaupuppen. Darüberhinaus hatte Buth Fotografien aus dem Bildarchiv, die Missionare Anfang des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern des globalen Südens gemacht hatten, auf langen Tischen im Ausstellungsraum angeordnet. Durch das Zusammensuchen und gemeinsame Arrangieren von Schaufiguren und Fotografien lenkte Buths *artistic research* den Blick auf die von kolonialen Machtstrukturen geprägten visuellen Verfahren plastischer und fotografischer Arbeiten.

Als Künstlerin in einem solchen Museum zu arbeiten, bringt offenbar neue Herausforderungen mit sich: „Die Verfügbarkeit der Bestände, die Offenheit der Institution, die Unterstützung und Berücksichtigung jeder meiner Nachfragen bereitete mir Schwierigkeiten. Ich fand keinen eigenen Zugang zu den Objekten im Depot.“⁴³ Buths Äußerung macht deutlich, dass Künstler:innen sich zunächst ihren Platz suchen müssen, wenn sich Museen als Institutionen der pluralistischen Zivilgesellschaft entwerfen, ostentativ selbstreflexiv agieren und versuchen, Deutungsmacht abzugeben, zu teilen oder wenigstens nicht länger zu monopolisieren. Museen verstehen sich als Institutionen, die Konzepte globaler Differenzen und kultureller Diversität neu tarieren, die sie früher ganz selbstverständlich „eurozentrisch“ definieren konnten. Innerhalb dieses Diskurses wollte das Weltkulturen Museum unter der Leitung von Deliss eine zentrale Position einnehmen. Dabei delegierte es die

⁴²

Vgl. Peggy Buth, „Wir Alle“. Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum, in: *Ware & Wissen*, 276–286, hier 280. Die Problematik der eigenen Positionierung hat auch Otobong Nkanga formuliert, vgl. In Erinnerung abwesender Dinge, in: *Objekt: Atlas*, 157 u. 161.

⁴³

Ebd., 279.



[Abb. 7]
Peggy Buth, Performance „Wir Alle“ (Trauma, Verdrängung und Gespenster im Museum), 2014, in der Ausstellung *Ware & Wissen*,
Foto: Peggy Buth © Peggy Buth und Weltkulturen Museum Frankfurt.

museale Verantwortung nicht an Künstler:innen, sondern ermöglichte Vielstimmigkeit durch *remediation*, durch Medienwechsel inner- und außerhalb des Museums: durch die verschiedenen subjektiven Auseinandersetzungen mit den Sammlungsbeständen, aber auch durch die Veränderung des Museumstyps.

Kein bloßes Beiwerk

Die starke Gewichtung aktueller künstlerischer Produktion in allen Tätigkeitsfeldern des Weltkulturen Museum – vom Erforschen, Präsentieren und Vermitteln bis zum Sammeln materieller Zeugnisse (das ja so nicht mehr stattfinden sollte) – hat blinde Flecken in Kauf genommen, etwa die Gefahr der Ästhetisierung oder des Fehlens kultureller und sozialer Kontexte. Konzeption und praktische Umsetzung fielen auseinander, wenn Gastaufenthalte zu kurz waren und die Beschäftigung mit den Objekten nicht zu einer intensiven Auseinandersetzung führte. Die Konzeption funktionierte vor allem bei denjenigen gut, bei denen die Auseinandersetzungen sowohl auf die Künstler:innen als auch auf das Museum Einfluss hatten: Wenn die Künstler:innen, wie Otobong Nkanga etwa, in Depot und Sammlung ein Potential für das eigene Arbeiten entdeckten oder wenn sie bereits *artistic research* in anderen ethnologischen Sammlungen betrieben hatten wie etwa Peggy Buth. Bei anderen, etwa bei Thomas Bayrle, hinterließ der Laboraufenthalt weder im künstlerischen Werk noch in der Sammlung besondere Spuren. Dass die Neuinterpretation der Sammlungsobjekte bei der ersten Ausstellung primär durch westliche Künstler:innen erfolgte, ließe sich ebenso kritisieren wie die dominierende kuratorische Handschrift der Museumsleitung. Gleichwohl hat die programmatische Öffnung von Depot und Sammlung für künstlerische Zugriffe auch nach Deliss' Leitung Fortsetzungen gefunden, wenn auch auf einer anderen Grundlage. Restitution, Provenienz und das Fehlen der Kulturgüter in den Herkunftsgesellschaften stehen dabei im Fokus.⁴⁴

Rückblickend, mag es das Privileg eines kleinen Hauses wie des Weltkulturen Museum gewesen sein, sich in einer Zeit des Umbruchs im Gesamtdiskurs ethnologischer Museen, die alles andere als eine homogene Gruppe sind, eigenwillig und radikal zu positionieren – auch wenn dadurch wichtige Aspekte der Gesamtproblematik nicht berücksichtigt worden sind. Aus der Retrospektive betrachtet mögen diese Frankfurter Jahre zeigen, dass eine plu-

44

Exemplarisch hierfür ist das transkontinentale Recherche- und Ausstellungsprojekt *Invisible Inventories. Kenyan Perspectives on Restitution*, unter der Leitung zweier Künstlerkollektive, *The Nest* aus Kenia und *Shift* aus Deutschland, in Kooperation des Goethe-Instituts und des National Museum of Kenya in Nairobi, des Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln und des Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. Die seit 2018 von *The Nest* (Jim Chuchu, Njoki Ngumi) begonnene, bereits umfangreiche Datenbank kenianischer Objekte in europäischen und nordamerikanischen Museen ist Ausgangspunkt für die künstlerischen Zugriffe, die den Besuchenden eine intellektuelle, aber auch emotionale Auseinandersetzung mit den in Kenia abwesenden Objekten zu ermöglichen suchen, in ihrem Herkunftsstaat ebenso wie an ihren heutigen Orten in Deutschland, vgl. <http://www.inventoriesprogramme.org/> (27.10.2021).

rale Verfasstheit der Museen in der Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Museumstypen und ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert produktiv und nötig ist. Mit Deliss war fünf Jahre lang eine Expertin für Gegenwartskunst am Weltkulturen Museum in Frankfurt tätig. Sie war in der Lage, künstlerische Positionen nicht als Beiwerk auszustellen, sondern den Ruf nach disziplinübergreifender Arbeit als institutionelle Form auszureizen.

Stefanie Heraeus (heraeus@kunst.uni-frankfurt.de) ist seit 2010 wissenschaftliche Leiterin und Initiatorin des Masterstudiengangs *Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik* der Goethe-Universität Frankfurt am Main und der Hochschule für Bildende Künste–Städelschule. Von 2004 bis 2008 war sie Direktorin des Bielefelder Kunstvereins, von 1996 bis 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei den Staatlichen Museen Kassel. Publikationen unter anderem zum Museum als Kanonisierungsinstanz, zu *Curatorial Studies*, zu Proto-Surrealisten im Paris des 19. Jahrhunderts, zu Hélio Oiticicas Penetráveis. Ausstellungsprojekte mit Studierenden unter anderem in Kooperation mit Museum MMK für Moderne Kunst Frankfurt, Städel Museum, KW Institute for Contemporary Art Berlin und Portikus Frankfurt.