

Ethnologische Museen dekolonisieren: Kunst als Ausweg aus der Krise der Repräsentation?

Wonisch, Regina

Veröffentlichungsversion / Published Version

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wonisch, R. (2018). *Ethnologische Museen dekolonisieren: Kunst als Ausweg aus der Krise der Repräsentation?* (2. Aufl.) (ifa Input, 04/2017). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). <https://doi.org/10.17901/AKBP2.01.2018>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Ethnologische Museen dekolonisieren

Kunst als Ausweg aus der Krise der Repräsentation?

Regina Wonisch

ifa Input 04/2017

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um das Humboldt Forum in Berlin wurde der Umgang mit ethnologischen Sammlungen in Wissenschaft und Gesellschaft zu einem umstrittenen Thema. Denn die Geschichte ethnologischer Museen ist untrennbar mit dem Eurozentrismus und Kolonialismus verbunden. Die Kritik an ethnologischen Museen ist nicht neu, doch sie fand in der Museums- und Ausstellungspraxis bislang nicht den entsprechenden Niederschlag – dominante Narrative wurden immer wieder aufs Neue reproduziert. Die postkoloniale Kritik an den Museen setzt nicht erst bei der Aneignung und Unterwerfung von Körpern und Objekten fremder Kulturen an, sondern bereits bei den epistemologischen Konzepten, auf denen die Institution Museum gründet. Wie also können Museen dieser Vergangenheit begegnen? Kann die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen gelingen? Worin bestehen die Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst?

Die Herausforderung der Dekolonisierung ethnologischer Museen

Die ethnologischen Museen scheinen derzeit mit Blick auf das Humboldt Forum in einer Umbruchphase, wenn man die Neubauten und Neukonzeptionierungen als Indikator dafür wertet. Angesichts der zunehmenden Globalisierung sehen ethnologische Museen eine Chance, als Orte des ‚Dialogs der Kulturen‘ eine neue gesellschaftspolitische Bedeutung zu erlangen. Ein Ausweg aus der Krise der Repräsentation ethnologischer Sammlungen, wird in der Kunst, insbesondere in der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern¹ gesehen. Diese sollen den Museen neues Leben einhauchen, indem sie die ethnologischen Sammlungen hinterfragen und neu interpretieren. Allerdings stellt sich die Frage, unter welchen Voraussetzungen (etwa Interventionen, *Artist in Residence*-Programme, *Artistic*

Research) zeitgenössische Künstler die musealen Repräsentationen tatsächlich verändern, unterlaufen oder neu wenden können.

Künstlerische Praktiken können für die ethnologische Museumsarbeit sicherlich fruchtbar gemacht werden, doch die Gegenwartskunst vermag die drängenden Probleme ethnologischer Museen nicht zu lösen. Bei der Dekolonisierung ethnologischer Museen geht es um tiefgreifende strukturelle Veränderungen, die von den Museen letztlich selbst in Angriff genommen werden müssen. Ethnologische Museen können sich aus ihren kolonialen Verstrickungen nicht ‚befreien‘. Diese sind in der wissenschaftlichen Disziplin, der Museumsgeschichte und den Sammlungen tief eingeschrieben. Sie können der Gewaltgeschichte nur möglichst offen und selbstreflexiv begegnen.

Doch wie könnte ein postkoloniales ethnologisches Museum funktionieren? Dabei würde es nicht so sehr um die Lebensweisen fremder Kul-

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen die männliche Form gewählt, es ist jedoch immer die weibliche Form mitgemeint.

turen, sondern Einblicke in koloniale Herrschaftsbeziehungen in der Vergangenheit und vor allem Ausblicke auf deren Auswirkungen auf die von Globalisierungsprozessen geprägte Gegenwart gehen. Das macht ethnologische Sammlungen nicht obsolet, sondern kontextualisiert sie neu: als Anschauungsmaterial neu auszuhandelnder Weltbilder und Machtverhältnisse.

Die neue Konjunktur von Weltkulturen und globaler Kunst

Betrachtet man europaweit die rezentere Entwicklung ethnologischer Museen, so fallen – so der Kunsthistoriker Christian Kravagna, der an der Akademie der bildenden Künste in Wien lehrt – insbesondere die Umbenennungen ins Auge: Die Bezeichnungen Völkerkunde oder Ethnologie wurden zunehmend aus den Museumsnamen entfernt und durch Begriffe wie Weltkultur oder Namen von Forschern ersetzt. Dazu zählen etwa das Weltkulturen Museum Frankfurt, das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln, das Museum Fünf Kontinente in München, Världskulturmuseet in Göteborg, das Wereldmuseum Rotterdam, das Weltmuseum in Wien. Mit den Umbenennungen sollte vor allem Weltoffenheit signalisiert werden. Die Eliminierung der Begriffe Ethnologie oder Völkerkunde hat aber auch zur Folge, dass der Ursprung der Sammlungen im Kontext des Kolonialismus verschleiert wird.

Der „Dialog der Kulturen“ wird derzeit in allen ethnologischen Museen groß geschrieben. Denn das Wissen über andere Kulturen soll das gegenseitige Verständnis, die Wertschätzung und Toleranz fördern. Doch – nach Kravagna (2015) – hat die Anhäufung ethnologischen Wissens eigentlich genau das Gegenteil bewiesen. So weltoffen der polykulturelle Vergleich von Lebensstilen erscheinen mag, er leistet dem Kulturalismus Vorschub. Von der kritischen Migrati-

ons- und Rassismusforschung ist dieser Diskurs über Vielfalt, Toleranz und Dialog als Verschleierung von Machtfragen, wirtschaftlichen und sozialen Ungleichheiten und strukturellen Rassismen längst dekonstruiert worden.

Die Entwicklung ethnologischer Museen zu Weltkulturmuseen entspricht gewissermaßen dem ‚global turn‘ im Kunstbetrieb. ‚Nicht-westliche‘ Kunst wird im Kunst- aber auch im Wissenschaftsbetrieb verstärkt wahrgenommen. Allerdings stellt sich die Frage, ob der derzeitige ‚Global Art‘-Hype, wie er sich in Ausstellungen, Konferenzen und Förderprogrammen manifestiert, tatsächlich ein Anzeichen für die (Selbst-)Überwindung des eurozentristischen Kunstbetriebs ist. Oder ist er vielmehr ein Indiz für die Universalisierung der Kunstbegriffe, die weiterhin mit der kolonisierenden Macht des Kapitalismus verknüpft sind und damit letztlich eher von Globalisierungen als von einem Globalen zeugen? Oftmals wird der Begriff ‚Global Art‘ überhaupt nur als Synonym für ‚nicht-westliche‘ Kunst verwendet.

Selbst wenn sich die Museen einen globalen Anstrich geben, haben sie den Eurozentrismus nicht hinter sich gelassen. ‚Weltenorte‘ wären ethnologische Museen – folgt man dem Kunstkritiker Hanno Rauterberg – nur, wenn es dort Raum gäbe für alle Epochen, Kulturformen und Kontinente, für ein wildes, überraschendes Durch- und Miteinander.

Kunst als Ausweg aus der Krise musealer Repräsentation?

Ethnologische Objekte wurden bislang unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität meist als Artefakte oder ‚primitive Kunst‘ klassifiziert. Nun werden ausgewählte ethnologische Objekte zunehmend in Kunstkontexten (Louvre) verortet und/oder wie Kunstwerke (*Musée du quai Branly*

– Jacques Chirac in Paris) präsentiert. Doch egal, welche Kategorie man wählt, die ethnologischen wie die ästhetischen Ordnungskriterien erfolgen aus einer westlichen Perspektive. So gibt es in manchen Sprachen gar keine Worte für Kunst oder Artefakte.

Eine andere Strategie besteht darin, ethnologische Objekte und Kunst miteinander in einen ‚Dialog‘ zu bringen. Das bedeutet meist, dass zu ethnologischen Objekten Kunstwerke hinzugefügt werden, wobei den Zusammenstellungen oftmals eine gewisse Beliebigkeit anhaftet. Damit eine produktive Auseinandersetzung zwischen Wissenschaft und Kunst tatsächlich stattfinden kann, bedarf es entsprechender Rahmenbedingungen seitens der Museen.

Kunst-Interventionen

Von besonderem Interesse sind jene Projekte, in denen nicht nur ethnologische Objekte mit Kunstwerken konfrontiert werden, sondern Künstler sich unmittelbar mit den Sammlungen oder deren Repräsentationsmodi auseinandersetzen. Das heißt nicht, dass es eine erkenntnistheoretische oder moralische Überlegenheit von künstlerischen gegenüber wissenschaftlichen Praktiken gibt; selbstreflexive und repräsentationskritische Ansätze finden sich auch in der Ethnologie. Aber im Unterschied zum Kunstfeld sind Prozessualität oder Interpretationsoffenheit visueller Repräsentationen im Museumskontext seltener anzutreffen, wo oftmals nach wie vor mit einem ‚Bildungsauftrag‘ argumentiert wird. Doch Bildung besteht nicht (nur) im Vermitteln vermeintlich abgesicherter Wissensbestände, sondern vielmehr in einer kritischen Auseinandersetzung, die sich ihrer eigenen wissenschaftlichen Positioniertheit und Fehlbarkeit bewusst ist und der Widerständigkeit des historischen Materials genügend Raum lässt.

Künstlerische Praktiken haben das Potenzial, Wissensordnungen zu destabilisieren und das

Museumspublikum ästhetischen Erfahrungen auszusetzen, die etwa Grenzziehungen zwischen Subjekt/Objekt, Mensch/Tier, Natur/Kultur nicht nur problematisieren, sondern auch auf einer visuellen Ebene überschreiten. Im Grunde stellen Ausstellungen als eine Assemblage aus Objekten, Texten, Medien, Bildern ‚per se‘ eine Versuchsanordnung dar. Dieser Konstruktionscharakter könnte durch Künstler auf die Spitze getrieben werden, wobei es nicht darum geht, Interferenzen oder Spannungsfelder zu eliminieren, sondern im Gegenteil herzustellen.

Manche Künstler – wie etwa Lisl Ponger – verweigern sich bewusst einer derartigen Anrufung durch ethnologische Museen, da dies einer Komplizenschaft mit dem ‚kolonialen Unternehmen‘ gleichkäme. Es sei auch eine befremdliche Vorstellung, nun ausgerechnet Künstler aus dem globalen Süden einzuladen, die kolonialen Museen zu retten.

Artist in Residence-Programme

Im Unterschied zu Interventionen ermöglichen *Artist in Residence*-Programme adäquatere Rahmenbedingungen, sich mit dem Museum und seinen Sammlungen auseinanderzusetzen. Denn der längere Aufenthalt in unmittelbarer Nachbarschaft zum Museum erlaubt eine bessere Innensicht in die Institution. Eine wesentliche Voraussetzung ist allerdings, dass die Künstler die notwendige Zeit dafür haben, nicht nur die Sammlungen, sondern auch die Kuratoren kennenzulernen. Es bedarf eines Vertrauensverhältnisses, damit sich Künstler und Kuratoren tatsächlich auf einen gemeinsamen, oftmals konfliktträchtigen Prozess einlassen können. Die Effekte der *Artist in Residence*-Programme hängen aber auch davon ab, mit welchem ‚Auftrag‘ die Kunst- und Kulturschaffenden ins Museum eingeladen werden, ob die Hinterfragung der Institution, der Sammlungen oder einzelner Objekte überhaupt erwünscht ist. Umgekehrt braucht es

auch die Bereitschaft der Künstler, sich auf die Sammlungen und die Expertise der Ethnologen einzulassen und nicht nur die Objekte als Inspirationsquelle für ihre Arbeiten zu nutzen. Andernfalls laufen die künstlerischen Interpretationen Gefahr, an der Oberfläche zu bleiben oder zu ahistorischen Elementen einer zeitgenössischen Kunstpraxis zu werden.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob es bei den *Artist in Residence*-Programmen vielleicht mehr um den Austausch von Herangehensweisen, Methoden und Praktiken oder um die Initiierung von Prozessen gehen sollte, anstelle der Herstellung eines Werkes. In jedem Fall gilt es, die eine Herangehensweise nicht gegen die andere auszuspielen, sondern kollaborative Prozesse zwischen Wissenschaft und Kunst auszuloten.

Artistic Research

Für die Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Kunst wären jene Künstler, die mit Ansätzen der künstlerischen Forschung vertraut sind, zu bevorzugen. Denn in dieser Herangehensweise ist die Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst gewissermaßen schon vorprogrammiert. Allerdings ist dieses Feld erst im Begriff, sich zu etablieren. Dabei wird unterschieden in Kunst, die auf (anderer) Forschung beruht, oder in Kunst, die Forschung oder deren Methoden für sich verwendet, und in Kunst, deren Produkte Forschung sind.

In der Auseinandersetzung zwischen Ethnologie und Kunst könnte sich diese Herangehensweise allerdings besonders bewähren. Die Stärke der Kunst liegt in ihrem selbstreflexiven Potenzial, indem sie als Ort endloser Anfechtungen auf der Basis ihrer eigenen Prinzipien oder Diskurse fungiert. Aber auch in der Ethnologie gibt es bereits eine längere Tradition, sich selbstreflexiv mit schriftbasierten Repräsentationsformen in

der Wissenschaft auseinanderzusetzen und neue, künstlerische Darstellungsformen zu entwickeln, wie zum Beispiel in der *Writing Culture*-Debatte in den 1980er Jahren. Diese Ansätze wären auf das spezifische Setting von Museen und Ausstellungen zu übertragen und weiterzuentwickeln. Das fiktive Element der Kunst mag bei der Auseinandersetzung mit fremden Welten von Vorteil sein. Denn in manchen Fällen ist es leichter, sich über Fiktionalisierungen als über vermeintlich authentische Dokumentationen komplexen, nicht vertrauten Lebensrealitäten anzunähern. Zudem enthalten auch wissenschaftliche museale Repräsentationen, die mit der Macht des Faktischen argumentieren, ebenso Fiktionalisierungen – ohne diese jedoch als solche auszuweisen. Mittels Symbolisierungen, Irritationen oder anderer ästhetischer Praktiken könnten neue Zugänge zur materiellen Kultur der ‚Anderen‘ geschaffen werden, die nicht so sehr in der Annäherung, sondern in der Fremdheitserfahrung, in der Verunsicherung liegen. Die große Herausforderung an die Künstler und Wissenschaftler besteht allerdings darin, die postkoloniale Repräsentations- und Institutionskritik in eine ästhetische Praxis zu übersetzen.

Ein Museumslabor, in dem unterschiedliche inhaltliche Herangehensweisen und museale Präsentationsformen zunächst in einem ‚geschützten‘ Raum ausgelotet werden können, erscheint insbesondere für ethnologische Museen, die aufgrund ihrer kolonialen Verstrickungen und problematischen wissenschaftlichen Konzeptionen radikal neu zu denken wären, ein vielversprechendes Konzept. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass die Experimente nicht ergebnisorientiert und ohne Erfolgsdruck durchgeführt werden können. Die Projekte dürfen aber auch nicht als harmlose Spielwiese betrachtet werden. Nimmt man sie als Möglichkeitsraum ernst, dann kann es sich nicht um einen spannungsfreien Raum handeln.

Postkoloniale Wissenschaft und Kunst

Der Kunstbetrieb ist ebenso wie die Ethnologie aus einer postkolonialen Perspektive zu hinterfragen. Denn die moderne Wissenschaft und Kunst entspringen ähnlichen Denkmodellen des 19. Jahrhunderts. Dies beinhaltet eine kritische Reflexion der weltweiten Bedingungen der Kunstproduktion, ihrer Verbreitung und Rezeption. Angesichts des westlich dominierten Kunstkanons gilt es auch für Museen moderner und zeitgenössischer Kunst die Sammlungen, Forschungen und Ausstellungen aus einer globalen Perspektive neu zu denken. Im Unterschied zu jenen Kunstströmungen, die sich in ihrer Selbstreferenzialität – maskiert als Universalismus – mit dem Anspruch auf Autonomie und Unabhängigkeit von anderen kulturellen und sozialen Feldern abgrenzen, verstehen sich postkoloniale Künstler tief in Geschichte, Politik und Ökonomie verankert und setzen ihr Wirken mit aktuellen Prozessen der Globalisierung in Beziehung.

Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und Kunstschaffenden können vor allem dann produktiv werden, wenn sich Wissenschaft und Kunst zwar unter unterschiedlichen Vorzeichen, mit anderen Mitteln und einer anderen Sprache, aber aus der gleichen Haltung begegnen. In diesem Fall mag es von Vorteil sein, dass die postkoloniale Theoriebildung als zu wenig konturiert kritisiert wird, da dies vielleicht den nötigen Freiraum für Wissenschaft und Kunst eröffnet.

Was unter Postkolonialismus oder postkolonial verstanden wird, ist unterschiedlich und unterliegt einer permanenten Auseinandersetzung. In jedem Fall bedeutet das Präfix ‚post‘ – nach Kravagna (2013) – nicht einfach ein zeitliches Danach in Bezug auf den Kolonialismus, sondern eine oppositionelle Kraft mit dem Ziel zur Überwindung kolonialer Herrschaftsverhält-

nisse. Denn mit der politischen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien ist der Prozess der Dekolonisierung nicht abgeschlossen, die imperialen Machtverhältnisse wirken in den neokolonialen Abhängigkeits-, Ausgrenzungs- und Ausbeutungsstrukturen in die Gegenwart hinein. Oftmals wird daher eine postkoloniale Herangehensweise vielfach darin gesehen, den Spuren und Auswirkungen des Kolonialismus nachzugehen. Dies ist zwar ein wesentlicher Aspekt, ist aber aus Sicht postkolonialer Theoretiker zu kurz gegriffen.

Nicht jede Ausstellung oder künstlerische Arbeit, die sich mit bestimmten Aspekten des Kolonialismus befasst, ist als postkolonial zu bezeichnen. Eine Ausstellung kann – wie Kravagna (2013) formuliert – als postkolonial gelten, wenn ihre Konzeption das Herrschaftsverhältnis des Kolonialismus zum Ausgangspunkt einer kritischen Perspektive auf Machtverhältnisse und Unterdrückungsmechanismen nimmt, die auf der expliziten oder impliziten Vorstellung von kulturellen oder biologischen Differenzen und Hierarchien beruhen. Umgekehrt können Ausstellungen auch dann postkolonialen Charakter haben, wenn sie nicht den historischen Kolonialismus, sondern etwa die ihn begleitenden Wissensordnungen zum Thema haben. Ein grundlegendes Problem besteht allerdings darin, dass postkoloniale Theorien äußerst voraussetzungs-voll sind, so dass sie zwar in den westlichen Universitäten etabliert sind, aber nicht unbedingt bei jenen Bevölkerungsgruppen, die sie eigentlich adressieren.

Mehr als in den ethnologischen Museen sind Kolonialismus und Neo-Kolonialismus sowie die Kämpfe gegen Unterdrückung, Ausbeutung und Rassismus aktuelle Themen der zeitgenössischen Kunst. Aber es stellt sich die Frage, warum diese Ausstellungen meist in einem Kunstkontext stattfinden und nicht in einem ethnologischen Muse-

um. Hängt das damit zusammen, dass das ethnologische Museum im Vergleich zum Kunstraum weniger prestigeträchtig ist? Oder besteht die Gefahr, dass die kritische Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus in einem ethnologischen Kontext vereinnahmt würde? Doch die Kunstdiskurse kommen in den ethnologischen Museen meist nicht an, auch wenn diese vermehrt zeitgenössische Kunst in ihre Präsentationen einbeziehen. Es scheint sich vielmehr um Parallelentwicklungen zu handeln. Dazu kommt, dass das Publikum der Kunstszene oftmals nicht mit jenem ethnologischer Museen übereinstimmt. Es ist jedoch entscheidend, dass die postkoloniale Kritik am Museum kein elitärer Diskurs bleibt, sondern eine möglichst große Breitenwirksamkeit entfaltet. Das Ziel wäre, eine hybride, interdisziplinäre kuratorische Praxis zwischen Ethnologie und Kunst(-geschichte), die im besten Fall für beide Seiten zu Horizontverschiebungen und -erweiterungen führen könnte.

Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften

Die Repräsentationskritik kann allerdings nur der Anfang sein, sie muss in der Institutionenkritik ihre Fortsetzung finden. Es geht nicht nur um eine Dekolonisierung des Blicks, sondern auch der Strukturen. Dazu gehört vor allem die Frage, wer spricht, wer hat im Museum die Definitionsmacht. Inwieweit kann das kolonisierte Subjekt durch Selbstrepräsentation sich selbst ermächtigen, den Blick des Kolonisators zu erwidern?

Nachdem die Deutungsmacht über die ethnologischen Sammlungen bis weit ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich bei westlichen Wissenschaftlern lag, sehen sich viele ethnologische Museen nun selbst in der Pflicht, mit den Herkunftsgesellschaften in Dialog zu treten. Angesichts der machtpolitischen Ungleichheiten stellt

sich vor allem die Frage, ob unter diesen Voraussetzungen ein gleichberechtigter Dialog überhaupt möglich ist?

Da die ethnologischen Sammlungen bei ihrem Erwerb meist schlecht dokumentiert wurden, waren die Museumskuratoren vielfach auf Informationsträger aus den Herkunftsgesellschaften angewiesen. In vielen Fällen sind allerdings nicht nur die Objekte, sondern auch das traditionelle Wissen in den Herkunftsgesellschaften verlorengegangen, sodass diese umgekehrt auch auf die musealen Wissensspeicher zurückgreifen möchten. In jedem Fall sind ethnologische Museen per se transkulturelle Institutionen, sodass die Kooperation mit den Herkunftsgesellschaften und -ländern im Grunde in methodischer Hinsicht eine Selbstverständlichkeit ist. So betrachtet kann die Propagierung von Kooperationsprojekten leicht zu einer gönnerhaften Geste werden, insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich Museen und Universitäten des globalen Südens schon längst ‚aus eigenem Antrieb‘ mit dem kolonialen Erbe beschäftigen.

So wichtig Kooperationsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften sind, oftmals werden dabei erneut koloniale Machtverhältnisse reproduziert, indem die westlichen Museen die Regeln der Zusammenarbeit bestimmen. Die ungleiche Verteilung an Ressourcen ist in diesen Kooperationen vielfach nicht aufzuheben, aber es geht um die Bereitschaft, sich auf einen gemeinsamen Prozess einzulassen. Denn die Auseinandersetzung kann nur dann auf ‚Augenhöhe‘ erfolgen, wenn die westlichen Institutionen ihre kuratorischen Privilegien aufgeben, andernfalls bleiben die Kooperationsprojekte Spiegel der ökonomischen und geopolitischen Dominanz des Westens. Für den Museumsexperten Joachim Baur kann das Museum aber nur dann zur ‚Kontaktzone‘ werden, wenn es diejenigen, deren Kultur und Geschichte es sammelt und ausstellt, umfasst.

send und dauerhaft in seine Operationen einbezieht. Dabei gilt es, mit den Beteiligten in eine ergebnisoffene wechselseitige Beziehung einzutreten, ohne die Asymmetrien von Ressourcen und gesellschaftlicher Macht in diesem Verhältnis zu negieren. Es gibt aber auch Tendenzen im Museumsdiskurs – wie Kravagna (2015) zu Recht kritisiert –, den Begriff und die Idee der ‚Kontaktzone‘ als bloße Phrase zu übernehmen, ohne sich den damit verbundenen Konflikte stellen zu wollen. Diese sind jedoch unvermeidbar, wenn man es zulässt, die eigenen Denkweisen in Frage stellen zu lassen, und sich für andere Epistemologien öffnet. Denn die Resonanzräume dazwischen sind zwangsläufig mit Dissonanzen aufgeladen. Ein wesentlicher Punkt dabei ist, dass es weniger darum geht, den Repräsentierten in dieser Auseinandersetzung eine Stimme zu ‚geben‘, sondern ihre Stimmen zu hören und anzuerkennen.

Eine Möglichkeit, mit den ‚Herkunftsgesellschaften‘ in Kontakt zu treten, ist die Provenienzforschung. Denn dabei geht es oftmals weniger um die Rückgabe von Objekten, sondern um die Auseinandersetzung mit den kolonialen Bedingungen, unter denen die Sammlungen zustande gekommen sind. Die sammlungsbezogene wissenschaftliche Forschung bleibt allerdings meist auf der Strecke, da die Museen mit der Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit gänzlich ausgelastet sind.

Wer ist legitimiert zu sprechen?

Oftmals wird die Frage gestellt, wer denn überhaupt die ‚legitimen‘ Vertreter sind, die an Kooperationsprojekten beteiligt werden sollten. Wer autorisiert ist, die Geschichte einer sozialen Gruppe, einer Stadt oder eines Landes zu erzählen, ist immer Teil eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses und damit nicht zuletzt eine Machtfrage. So wird in Deutschland die Kritik an der mangelnden Aufarbeitung der kolonialen

Vergangenheit vielfach von unterschiedlichen Gruppierungen der Zivilgesellschaft (z.B. Berlin Postkolonial) vorangetrieben. Eine engere Zusammenarbeit mit diesen Organisationen ist auch deshalb zu empfehlen, weil durch die NGOs die Auseinandersetzung in eine breitere Öffentlichkeit – über das klassische Museumspublikum hinaus – getragen wird. Hier wie dort empfiehlt es sich, nach Möglichkeit unterschiedliche gesellschaftliche Institutionen und soziale Gruppen an dem Prozess zu beteiligen, also Museen, Universitäten und andere Bildungseinrichtungen, Kunst- und Kulturschaffende, aber auch NGOs und Aktivisten.

Für die Kooperations- und Koproduktionsprojekte mit den Herkunftsgesellschaften müssten allerdings vielleicht auch neue Formen der Interaktion entwickelt werden. So werden postkoloniale Ausstellungsstrategien oftmals mit post-repräsentativen Ausstellungsformaten in Verbindung gebracht: Ausstellungen sind nicht mehr länger Orte, wo repräsentative Objekte zur Schau gestellt werden, sondern vielmehr Räume, in denen neue Begegnungen und Diskurse ermöglicht werden. Denn nicht alle Kulturen pflegen denselben Umgang mit materieller Kultur, wie die westlichen Gesellschaften. Daher ist die klassische Repräsentationsform der Ausstellung vielleicht nicht immer die adäquate Visualisierungsform in Kooperationsprojekten mit ‚nicht-westlichen‘ Gesellschaften. In den Kooperationsprojekten gilt es, Dinge und Verfahrensweisen zusammenzufügen, die ihre Heterogenität behalten, die nie ein Ganzes ergeben werden, sondern bestenfalls eine fragmentierte und fragile Komposition.

Vor dem Hintergrund der Komplexität der Rahmenbedingungen ist daher für eine ‚Entschleunigung‘ in kollaborativen Projekten zu plädieren. Die bisherigen Erfahrungen haben gezeigt, die Gespräche sind fragil, kompliziert,

kontrovers und anfällig für Missverständnisse. Daher sollte nicht unbedingt ein Produkt, eine gelungene Ausstellung, Präsentation oder Veranstaltung im Vordergrund stehen. Stattdessen sollten sich die Protagonisten Zeit nehmen, die Fortführung des Austausches sicherzustellen, zu intensivieren und dabei auszuloten, ob und welche gemeinsamen Interessen entstehen. In diesen oft spannungsreichen Prozessen der Kooperation und Koproduktion könnte zeitgenössischen Künstlern eine besondere Bedeutung zukommen. Denn im Feld der Kunst geht es im Unterschied zur Wissenschaft weniger um richtig oder falsch und Prozesse sind oft wichtiger als das Produkt.

Postkoloniale Museen als Verhandlungsorte globalisierter Gesellschaften

Wollen ethnologische Museen nicht zu Relikten kolonialer und neokolonialer Ordnungen werden, müssten sie sich ihrer kolonialen Geschichte stellen und die Entstehungsgeschichte der Sammlungen und die ihnen zugrunde liegenden Wissenschaftsparadigmen offen aufarbeiten und verhandeln. Vielleicht liegt die eigentliche Chance des Humboldt Forums darin, dass es im Vergleich zu anderen neugestalteten ethnologischen Museen besonders umstritten ist und damit eine breite öffentliche Debatte auslöste, die es nicht zu befrieden, sondern zu verstetigen gilt.

Welche Funktion könnte ethnologischen Museen in einer zunehmend globalisierten Gesellschaft zukommen? Im Mittelpunkt sollten nicht die Lebensweisen fremder Kulturen, sondern die kolonialen Herrschaftsbeziehungen in der Vergangenheit und ihre Auswirkungen auf die neokolonialen Gesellschaftsverhältnisse der Gegenwart stehen. Damit würde nicht die Differenz zwischen Europa und dem ‚Rest der Welt‘, sondern die miteinander verflochtene Geschichte in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

Der Vorteil ethnologischer Museen würde dann darin bestehen, dass sie Themen wie Rassismus, Vertreibung, Migration, Flucht, die aus dem ökonomischen, sozialen und politischen Ungleichgewicht der Weltteile resultieren, aus einer historischen und aus einer globalen Perspektive betrachten könnten.

Das bedeutet aber, dass die ethnologischen Museen nicht bei ihren kolonialen Sammlungen stehenbleiben dürfen, sondern auch die Entwicklungen der Herkunftsgesellschaften nach Beendigung der Kolonialherrschaft in den Blick nehmen müssen. Die Dekolonisierung ethnologischer Sammlungen und Museen impliziert also die Hinterfragung der disziplinären Grenzen zwischen Ethnologie, Kulturgeschichte, Geschichte und Kunst und die damit verbundenen Wissensordnungen. Denn jenseits des kolonialen Projekts macht es – nach Kravagna (2015) – keinen Sinn, die Menschen nach ‚Ethnien‘ und Kulturen einzuordnen. Es gilt, sich jedem gesellschaftlichen Gefüge gleichermaßen unter Berücksichtigung der politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse aus einer historischen und gegenwärtigen Perspektive anzunähern.

Ähnliches gilt aber auch für den Kunstbetrieb. Auf der Suche nach einem pluralisierten Globalen, ist es für die Protagonisten des Kunstbetriebs unabdingbar, ihre Produktionsbedingungen im Hinblick auf ökonomische und geopolitische Abhängigkeitsverhältnisse sowie unterschiedliche kulturelle Traditionen und Rezeptionsbedingungen zu hinterfragen. Die besondere Freiheit der Kunst eröffnet zwar einen größeren Spielraum für ‚wildes Denken‘, aber die radikale Subjektivität, die sie für sich in Anspruch nimmt, kann ihre gesellschaftspolitische Wirksamkeit auch vermindern. Statt also in der weltumspannenden Geste einer *Global Art* neue Dominanzmuster zu etablieren, stellt die Rede vom Globa-

len in der Kunst nicht nur Herausforderungen an das Wissen um die Ferne, sondern ebenso an die eigene Praxis als Globalität der Nähe.

Unter dieser Voraussetzung der gemeinsamen Annäherung an die zunehmend globalisierten Lebensverhältnisse und der Reflexion der eigenen institutionellen Involviertheit würden sich vielfältige Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und der Kunst eröffnen. Auf diese Weise könnte – nach Kravagna (2015)– vielleicht die Umwandlung einer kolonialen Einrichtung in einen Raum postkolonialer Auseinandersetzungen über historische und gegenwärtige Praktiken der Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung gelingen. Dies erscheint umso wichtiger als im deutschsprachigen Raum der Kolonialismus bislang in der öffentlichen Wahrnehmung und Debatte weitgehend ausgeblendet geblieben ist. Wie ein solches postkoloniales Museum aussehen könnte, kann nicht im Voraus entworfen werden. Nicht von ungefähr spricht Kravagna vom ‚unmöglichen Kolonialmuseum‘. Er definiert es als unmöglich, weil seine Institutionalisierung die transformatorische Kraft seiner Idee blockieren würde.

Ausgewählte Literatur

Kravagna, Christian (2013): Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, Köln: Böhlau 2013, S. 51-62

Kravagna, Christian (2015): Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: Katrin Audehm/Beate Binder/Gabriele Dietze/Alexa Färber (Hg.): Der Preis der Wissenschaft (= Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1/2015), S. 95-100

Über die Autorin

Mag. Regina Wonisch ist Historikerin, Museologin und freiberufliche Ausstellungskuratorin. Sie lebt und arbeitet in Wien. Sie ist Mitarbeiterin des Instituts für Wissenschafts-kommunikation und Hochschulforschung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Standort Wien) und Leiterin des Forschungszentrums für historische Minderheiten in Wien.

Über das ifa

Das ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) engagiert sich weltweit für ein friedliches und bereicherndes Zusammenleben von Menschen und Kulturen. Es fördert den Kunst- und Kulturaustausch in Ausstellungs-, Dialog- und Konferenzprogrammen. Als Kompetenzzentrum der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik vernetzt es Zivilgesellschaft, kulturelle Praxis, Kunst, Medien und Wissenschaft. Es initiiert, moderiert und dokumentiert Diskussionen zu internationalen Kulturbeziehungen.

Dieser Text basiert auf den Ergebnissen eines Forschungsprojekts im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“.

Impressum

Die Publikation gibt ausschließlich die persönliche Auffassung der Autorin wieder.

Herausgeber:

ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)
Charlottenplatz 17, 70173 Stuttgart,
Postfach 10 24 63, D-70020 Stuttgart

info@ifa.de, www.ifa.de

© ifa 2018

Autorin: Mag. Regina Wonisch

Lektorat: ifa-Forschungsprogramm „Kultur und Außenpolitik“

ISBN: 978-3-921970-21-8

2. überarbeitete Auflage

DOI: <https://doi.org/10.17901/AKBP2.01.2018>