

INSTITUTIONELLE SELBSTKRITIK UND VISUELLER DISKURS Ästhetische Effekte in der Neuaufstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums

Viktoria Schmidt-Linsenhoff

SELBSTKRITIK ALS PROGRAMM

Die programmatischen Texte zur Neuaufstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums (RJM) im Internet, im Katalogbuch (Engelhard u. Schneider 2010b) und in den Ausstellungsräumen erklären die Bereitschaft zu einem postkolonialen *turn*, der zwar längst überfällig, in seiner verspäteten Nachträglichkeit jedoch um so wichtiger ist. Die Autorinnen und Autoren der Texte distanzieren sich von den kolonialrassistischen Ideologien, denen die Institution über den Verlust der deutschen Kolonien 1918 hinaus verpflichtet blieb, und formulieren neue Aufgaben und Zielsetzungen. Die Neukonzeption soll auf die beschleunigten Prozesse des kulturellen Austauschs reagieren und die Handlungsfähigkeit der ehemals kolonisierten Gesellschaften, deren Artefakte sich im Besitz des RJM befinden, anerkennen. „Die ‚besammelten‘ Gesellschaften erweisen sich mit einem Mal nicht als passive, mitunter schon totgesagte Studienobjekte, sondern als zielbewußte politische Akteure auf nationaler und internationaler Bühne“ (Fenner 2010:74). Die Texte relativieren den traditionellen Anspruch des ethnologischen Museums auf ein Deutungsmonopol über außereuropäische Artefakte und begrüßen die Kooperation mit indigenen Gruppen. Selbst Restitutionsforderungen scheinen als Verpflichtung zum Aushandeln und als Aktualisierung willkommen zu sein – freilich ohne, daß konkrete Fälle im eigenen Bestand diskutiert oder im Ausstellungsrundgang markiert werden (Fenner 2010:74). Das Verhandeln der Interessenskonflikte zwischen dem ethnologischen Museum und indigenen Gruppen, deren kulturelles Erbe es vor dem sicheren Untergang gerettet hat, wird als eine neue, wichtige Aufgabe des Museums bezeichnet, die dem „postkolonialen Leitbild unserer Zeit entspricht“ und dem „Dialog der Kulturen“ dient (Fenner 2010:75). Der selbstkritische Blick auf die eigene, „nicht unproblematische Geschichte“ führt zu einer „Zäsur“ in der Tradition des Hauses, die mit der Erweiterung seines Namens „Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt“ zum Ausdruck gebracht wird. Mit der Neuaufstellung soll schließlich ein „bildungspolitischer Auftrag“ erfüllt werden: „Nur die Kenntnis von anderen Kulturen und das Wissen um andere Lebensentwürfe“ fördere Toleranz im Zusammenleben multikulturell geprägter Gesellschaften (Engelhard 2010:10–11).

Die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Geschichte der Institution, das Bekenntnis zur Gleichrangigkeit aller Kulturen und die Anerkennung indigener Subjektpositionen sind in den aktuellen Debatten um eine postkoloniale Neubegründung des ethnologischen Museums Standard. So unterschiedlich die Ansätze des Musée du

quai Branly in Paris, der diversen Pilotausstellungen zu dem zukünftigen Humboldt-Forum in Berlin, des Frankfurter Weltkulturen-Museums oder des Museums der Kulturen in Basel zu einem neuen Selbstverständnis auch sind, so selbstverständlich sind mittlerweile die *essentials*, zu denen sich das RJM in seinen Texten bekennt. Meine Frage ist jedoch, wieweit die Ausstellung die institutionelle Selbstkritik umsetzt, ob und wie der visuelle Diskurs das Versprechen eines postkolonialen *turn* einlöst. Was wird dem Publikum tatsächlich zu sehen gegeben? Vermittelt die Präsentation eine neue sinnlich-affektive Erfahrung außereuropäischer Kulturen jenseits der gewohnten Muster des voyeuristischen Exotismus? Oder beschränkt sich das Neue auf ein paar kritische Nischen, die Nora Sternfeld im Musée du quai Branly ausgemacht und im Anschluß an Antonio Gramsci als Transformismus beschrieben hat (2009). Radikale Forderungen nach Veränderungen, die Herrschaft prinzipiell in Frage stellen, werden nicht bekämpft, sondern aufgegriffen und durch Vereinnahmung unwirksam gemacht. Transformationen, die dem Erhalt des status quo dienen, „das Aufgreifen kritischer Ansätze zur Erhaltung von Macht“ (Sternfeld 2009:71), sind im aktuellen Kulturbetrieb keine Verschwörung gegen den Fortschritt, die Gramsci im Italien der 1930er Jahre beobachtete. Wirksam werden vielmehr kollektive, weitgehend unbewußte Prozesse, die von den institutionell handelnden Personen weder zielstrebig geplant, noch rational gesteuert werden. Um so wichtiger ist es, die tatsächlichen Resultate der musealen Praxis zu benennen und an dem selbstkritischen Anspruch der Institution zu messen. Daß gerade unkontrollierte ästhetische Effekte der Ausstellungsgestaltung ein ideologiekritisches Programm unterlaufen oder gar ins Gegenteil verkehren können, liegt auf der Hand. Ich möchte deshalb den visuellen Diskurs, der mit der Neuauftellung des RJM geführt wird, genauer betrachten. Zuvor jedoch ein Wort zu der inhaltlichen Abfolge der Ausstellungseinheiten, deren Inszenierung im Mittelpunkt meiner Überlegungen steht.

Das RJM strukturiert die Ausstellung nicht in Analogie zu kulturgeographischen Räumen, sondern unter dem universalistischen Motto „Der Mensch in seinen Welten“. Ausgehend von der Alltagserfahrung der Besucherinnen und Besucher werden mit den Exponaten Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Lebensgestaltung – Wohnen, Kleidung, Tod, Religion, Ritual – im Sinne eines Kulturvergleichs inszeniert. Das primär adressierte, deutsche beziehungsweise europäische Publikum gilt als Vergleichsmaßstab; der neo-humanistische Universalismus – der ein wenig an die legendäre Fotoausstellung „Family of man“ (1954) erinnert – stellt die normative Hegemonie des europäischen Blicks nicht in Frage, sondern leitet zur Toleranz gegenüber dem Fremden an. Dem kulturvergleichenden *Parcours* vorangestellt sind drei bemerkenswerte Ausstellungseinheiten, die das Publikum im Sinne einer Besucher-Schule über die ideologischen Implikationen des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens aufklären. Unter dem Motto „Die Welt erfassen“ werden vier Aspekte thematisiert: (1) der kolonialgeschichtliche Kontext der Sammlung, (2) der Einfluß rassistischer Stereotype auf die Wahrnehmung außereuropäischer Artefakte, (3) die Kontingenz der Sammlungen

und ihrer musealen Ordnungen, (4) die primitivistische Umdeutung außereuropäischer Artefakte in autonome Kunstwerke.

DESIGN

Der „in Zusammenarbeit mit dem Atelier Brückner/Stuttgart entwickelte Ausstellungsparcours“, heißt es im Katalog, lade „zu einer Entdeckungsreise der besonderen Art ein“ (Engelhard u. Schneider 2010a:8). Das Versprechen einer imaginären Entdeckungs- und Weltreise, auf die derzeit kein Werbetext für ein ethnologisches Museums verzichtet, wird im RJM mit immersiven Raumbildern eingelöst, zu denen „die gesamte Innenarchitektur inklusive der Gestaltung des Bodens, der Wände und Decke ebenso, wie die Grafik und Lichtführung“ beitragen (Engelhard 2010:12). Die Verwischung von Grenzen zwischen Realraum und Bildraum, Medien und Materialien, Wirklichkeit und Fiktion ist charakteristisch für ein virtuelles Raumerleben, das unter dem Stichwort „Immersion“ diskutiert wird.¹ Die Ästhetik immersiver Bildräume wurde von den Welt- und Kolonialausstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts entwickelt und wird heute in Las Vegas und Disney-Parks, auf Messen und in Konsumzonen kultiviert. „Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation“ (Bieger 2011:9). Die Immersionsästhetik des Ateliers Brückner irrealisiert die ausgestellten Objekte zu Schimären, zu platonischen Schattenbildern ihrer selbst. Sie stehen dem Betrachter-Subjekt nicht mehr als fremd, eigensinnig und in ihrer Materialität widerständig gegenüber, sondern verschmelzen mit einer Umgebung, in der das Ich sein virtuelles Alter ego (Avatar) auf Weltreise schickt. Immersive Bildräume faszinieren nicht mit der Dinglichkeit ihrer Objekte, sondern mit Stimmungen und Atmosphären, denen sich der Nutzer passiv und lustvoll überläßt.² Das distanzlose Eintauchen in einen derart gestalteten Erlebnisraum verhindert die – potentiell konflikthaltige – Konfrontation zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung im ethnologischen Museum und leistet Allmachtsphantasien Vorschub. Das irrealisierte Besucher-Ich wird animiert, über die Artefakte, die als Pars pro toto für ganze Gesellschaften stehen, wie über ein visuelles Spielmaterial zu verfügen, das dem europäischen Begehren nach voyeuristischem Exotik-Konsum keinerlei Widerstand entgegensetzt. Ein ästhetisch auftrumpfendes Design bringt das Objekt, von dem es in der aktuellen Ding-Theorie heißt, daß es sprechen und erzählen kann, zum Schweigen. Im Katalog ist zu lesen, daß die Szenographie des Ateliers Brückner

¹ Vergleiche Institut für immersive Medien (2012).

² Laura Bieger betont, daß wir das Erlebnis-Angebot immersiver Bildräume auch dann nicht ignorieren können, wenn wir die „gestalterischen Tricks“ ihrer Herstellung durchschauen (2011:10).

die „Inhalte des Themas“ verstärke (Engelhard 2010:12). Ich möchte die inhaltlichen Konsequenzen seiner Überwältigungsästhetik an zwei Beispielen genauer untersuchen.

Da ich keine systematische Publikumsbefragung durchgeführt habe, gebe ich meine eigenen Eindrücke und die meiner Begleiterin wider. Das Raumbild „Lebensräume/Lebensformen“ ist das erste des Themenparcours und zweifellos das originellste (Abb. 1). Ich betrete einen weiten Raum, der aus cremefarbenen Wandpanneaus, einem prachtvollen Kronleuchter und einem großen Tisch mit Stühlen in Schleiflack und Chippendale-Rokoko besteht. Der Raum hat die Artifizialität einer Filmkulisse; Erinnerungen an den Rokoko-Salon in der Schlussszene von Stanley Kubricks „2001. Odyssee im Weltraum“ (1968) stellen sich ein. Mit den gerahmten Kolonialfotografien und Ethnographica in den Vitrinen steht das Raumbild für den Kolonialismus des späten 19. Jahrhunderts. An dem großen Konferenztisch, der mich an Yinka Shonibares Installation zur Berliner Kongo-Konferenz „Scramble for Africa“ (2003) erinnert, kann ich ein in seiner Vielfalt faszinierendes, digitales Programm zur globalen Vernetzung abrufen. Von hier aus nähere ich mich den Exponaten: ein türkischer Empfangssalon des frühen 19. Jahrhunderts, ein nordamerikanisches Tipi, ein Tuareg-Zelt und ein Männerhaus aus Westguinea aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, illusionistisch belebt mit Panoramen, Kostümfiguren und häuslichem Gerät. Ich verstehe den Schleiflack-Salon als Ironisierung der europäischen Kolonialkultur – was meiner Begleiterin abwegig erscheint. Meine Lektüre des Konferenztischs mit der digitalen Schaltzentrale als Symbolisierung der neokolonialen Aspekte der Globalisierung kann sie zwar nachvollziehen, wäre aber selbst nicht darauf gekommen. Im Gespräch mit ihr wird mir klar, daß keineswegs alle Besucherinnen und Besucher die stilistischen Anspielungen auf ein falsches Rokoko im Design von Pralinenschachteln und einen europäischen Konferenztisch, der die Globalisierung digital kontrolliert, als Kritik verstehen müssen. Aber was auch immer das Publikum assoziieren mag, das Raumbild stellt eine europäische Perspektive auf die Wohnkulturen der Anderen ein. Der Blick der Besucherinnen und Besucher auf Tipi, Männerhaus und Tuareg-Zelt ist eurozentrisch – egal, ob er von Kritik oder Zustimmung, arroganter Herablassung oder Sehnsucht nach dem einfachen Leben geprägt ist. In jedem Fall bestätigt das ambivalente Raumbild die normative Geltung der europäischen Zivilisation – was immer die Ausstellungstexte Gegenteiliges behaupten.

Das den Museumsrundgang abschließende Raumbild „Zwischen Welten/Rituale“ präsentiert Masken in einer *black box*, deren kosmische Schwärze auf ihren universellen Charakter und grenzenlose Ausbreitung verweist (Abb. 2). Die Rundung der Wände und die graphische Einzeichnung einer Weltkarte in weißen Umrißlinien, die ins Ungewisse verschwimmen, erzeugt einen Immersionsraum, der die Grenze zwischen Nähe und Ferne, Kontinenten und Kulturen verwischt. Die farbenprächtigen Masken aus Afrika, Asien, Ozeanien und Europa sind hinter- und übereinander gestaffelt und schweben durch ein imaginäres Universum, das auch die Sachinformationen zu ihrem sozialen Gebrauch nicht im Realen verankert. Die Inszenierung nivelliert die beträcht-



Abbildung 1: Blick in den Bildraum „Lebensräume – Lebensformen: Wohnen“ (Fotos: Martin Claßen und Arno Jansen, mit freundlicher Genehmigung des RJM)



Abbildung 2: Blick in den Bildraum „ZwischenWelten: Rituale“

lichen Unterschiede zwischen den heterogenen Stücken und verzichtet auf die Möglichkeit einer transkulturellen Typologie der Maske, zu der die Materialfülle herausfordert. Der fluide Bildraum mobilisiert den Betrachterblick, der über die Masken hinweggleitet ohne von ihren Gegen-Blicken arretiert oder irritiert zu werden. Der Museumsrundgang gipfelt in einer virtuellen Weltreise, deren Trophäen die Masken sind. Von dem Blauen Reiter-Almanach (1912) bis zur institutionenkritischen Konzeptkunst von Lothar Baumgarten, Fred Wilson oder Carrie Mae Weems sind Masken bis heute das populärste Motiv sowohl des Exotismus, als auch der postkolonialen Museumskritik. Die entscheidende Frage ist: Hebelt die Inszenierung die tradierten Vorstellungen aus und verunsichert die Desorientierung der Betrachterinnen und Betrachter im Raum das Subjekt des europäischen Blicks? Beides wird man verneinen müssen. Der immersive Bildraum bietet dem virtualisierten Selbst die Illusion einer Hegemonie an, die es in der Wirklichkeit längst verloren hat, aber in der Heterotopie des Museums noch einmal phantasieren und voyeuristisch genießen kann.

In der Forschung zu Blickregimes und sensorischen Systemen wird heute immer öfter die Frage nach Interdependenzen zwischen ästhetisch gestalteten Räumen und Emotionen, zwischen sinnlichem Erleben und Subjektkonstitution gestellt. Diese Zusammenhänge spielen für die Inszenierung des neuen RJM eine wichtige Rolle, produzieren sie doch Effekte, die offensichtlich im Widerspruch zu den programmatischen Texten stehen. Eine mögliche Erklärung für die Sorglosigkeit der Museumswissenschaftlerinnen und Museumswissenschaftler, was die unkontrollierte Bedeutungsproduktion des Designs betrifft, könnte die Sorge sein, im Kampf um die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums gegenüber der Medienästhetik des Exotismus zu unterliegen. Das Vertrauen in die ästhetische Aussagekraft und Attraktivität der eigenen Bestände, so scheint es, ist nicht allzu groß. Noch deutlicher wird dies im Umgang mit außereuropäischer Kunst.

KUNST

Kunst wird zwar im Text als transkulturelle Universalie angesprochen (Schneider 2010:84), nicht aber in den kulturvergleichenden Parcours als solche aufgenommen, sondern in dem erwähnten, museumskritischen Vorlauf abgehandelt. Der Bildraum „Ansichtssachen?!: Kunst“ re-inszeniert den problematischen Kunstbegriff des Primitivismus der Klassischen Moderne als Beispiel für die Projektion europäischer Ideen auf außereuropäische Artefakte (Abb. 3). Die Präsentation zeigt, wie die ethnologischen Objekte ihrer kulturellen Bedeutung entledigt und in Objekte eines interesselosen Wohlgefallens im Sinne Kants umgedeutet werden, das heißt wie eine unzulässige Ästhetisierung außereuropäischer Ritualobjekte im Museum funktioniert. Skulpturen aus Afrika, Asien und Ozeanien sind in Vitrinen ausgestellt, die aus dem Dunkel wie Schmuckkästen herausleuchten. Mit einem Knopfdruck kann das Publi-



Abbildung 3: Blick in den Bildraum „Ansichtssachen?!: Kunst“

kum ethnologische Informationen und in situ-Fotografien abrufen. Das interaktive Wechselspiel zwischen einer formalästhetischen und einer ethnologischen Präsentation soll beweisen, daß die Skulpturen keineswegs als autonome Kunst, sondern für soziale Gebrauchszwecke hergestellt worden waren. Die anschauliche Evidenz unterstellt, daß die formale Gestaltung außereuropäischer Skulpturen kulturell bedeutungslos sei und europäische Kunst keine soziale Funktion habe – was bekanntlich beides nicht der Fall ist. Die impliziten Dichotomien – ästhetischer Genuß vs. soziale Funktion, reine Form vs. Inhalt, Kunst vs. Kultur, Kunstgeschichte vs. Ethnologie etc. – sind unhaltbar und irreführend. Weder die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, noch die Klassische Moderne, geschweige denn die Avantgarde seit den 1960er Jahren hat jemals einen derart formalistisch reduzierten Kunstbegriff ernsthaft vertreten. Der Kunstbegriff, gegen den das RJM polemisiert, ist ein didaktisch überzogenes Konstrukt von zweifelhaftem Erkenntniswert, wenn nicht ein Popanz. Selbst in der Rehabilitierung der Klassischen Moderne und der Negerkunst nach dem Nationalsozialismus, an den der Katalog mit dem Verweis auf den Kunsthistoriker und Museumsdirektor Werner Schmalenbach erinnert (Schneider 2010:86), waren die inhaltlich-symbolischen Dimensionen der Abstraktion unbestritten. Sowohl für Aby Warburg, Carl Einstein und Walter Benjamin, die Begründer einer transkulturellen Kunstgeschichte, wie in den bild- und kunstwissen-

schaftlichen Debatten des Fachs seit 1968 spielen mediale und formale Aspekte als Faktoren der künstlerischen Bedeutungsproduktion eine ebenso wichtige Rolle wie soziale Funktionen und kulturelle Kontexte. Der disziplinäre Antagonismus zwischen einer Kunstgeschichte, die nur dem ästhetischen Genuß dienstbar und einer Ethnologie, die der Sozial- und Kulturgeschichte verpflichtet ist, ist abwegig – insbesondere angesichts der transdisziplinären *visual culture studies* und der kulturwissenschaftlich Orientierung der Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten. Es ist hier nicht möglich, deren kontroverse Ansätze zu resümieren (Schade u. Wenk 2011); verwiesen sei statt dessen auf eine Publikation, die im Schnittpunkt von europäischer und außereuropäischer Kunstgeschichte argumentiert. George Kubler, der über präkolumbianische Kunst und Architektur gearbeitet hat, schlägt 1962 in dem Essay „The shape of time“ vor, den Begriff der „Kunst“ auf alle vom Menschen erzeugte Dinge auszudehnen. Er skizziert Kunstgeschichte als eine transkulturelle Geschichte der Dinge, deren Bedeutung sich allein durch ihre Form vermittelt.

Our choice of history of things is more than an emphasis to replace the bristling ugliness of material culture. This term is used by anthropologists to distinguish ideas, or mental culture from artifacts. But the history of things is intended to reunite ideas and objects under the rubric of visual forms: the term includes both artifacts and works of art, both replicas and unique examples, both tools and expressions – in short all materials worked by human hands (Kubler 2008:8).

Kubler versteht die Formgestaltung der Dinge als Manifestation historischer Subjektivität und kollektiver Identitäten und lehnt den Antagonismus von Stilgeschichte und Ikonographie ebenso ab, wie die Hierarchien zwischen Kunst und Nichtkunst oder Europa und dem Rest. Ein derart erweiterter Kunstbegriff, der auch die künstlerische Produktion nicht nur in Europa und den USA, sondern auch in den ehemaligen Kolonien seit den 1970er Jahren prägte, dürfte für ethnologische Museen heute erheblich produktiver sein, als der Rückgriff auf die eher kulturpolitisch, als methodologisch interessanten Kontroversen um Werner Schmalenbach. Es geht hier jedoch nicht um die Katalogtexte, sondern um den Status außereuropäischer Kunst in der Ausstellung selbst. Tatsächlich vermittelt die Inszenierung der Skulpturen ohne ethnographische Informationen in dem Raumbild zur Kunst keineswegs den Genuß einer inhaltsleeren Form, sondern löst eine Kaskade assoziativer Vorstellungen aus. Das Paradigma der menschlichen Figur ruft die abendländische Norm der Mimesis auf, von der die ausgestellten Skulpturen eklatant abweichen. Die mystifizierende Lichtregie läßt die stilistisch und ikonographisch denkbar heterogenen Arbeiten aus Ozeanien, Afrika und Asien merkwürdig gleichartig aussehen. Sie nivelliert die Unterschiede etwa zwischen einer hölzernen Dogon-Figur (15.–17. Jahrhundert), einer Maya-Kalkstein-Stele des 7. Jahrhunderts oder einem Nagelfetisch des 20. Jahrhunderts aus dem Kongo im Zeichen eines visuellen Meisterwerk-Diskurses. Nicht nur, daß die harten Schlagschatten der Punktstrahler die Wahrnehmung material-ästhetischer Oberflächen und raum-körper-

licher Qualitäten erschweren. Hinzu kommt, daß wohl die meisten Besucherinnen und Besucher das ethnographische Dunkel als Symbolisierung des unaufgeklärten Bewußtseinszustandes ihrer Produzenten (miß-) verstehen werden. Die Stimmungseffekte der Hell/Dunkel-Kontraste schreiben den anonymen Meisterwerken eine Alterität zu, die sie von allen anonymen Meisterwerken des europäischen Mittelalters, die etwa im Schnütgen-Museum nebenan zu sehen sind, kategorial unterscheidet. Mit dem Verzicht auf didaktische Hilfen, Kriterien und Begriffe, die das Verständnis der Bedeutung von künstlerischen Qualitäten erleichtern könnten, läuft der Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Ethnologie im Museum ins Leere. Das Raumbild zur Kunst vermittelt dem Publikum keine neue, sinnlich-affektive Erfahrung, die über die bekannte Exotisierung außereuropäischer Skulptur hinaus ginge. Zudem hinterläßt die Präsentation eine Leerstelle, die Zweifel an der Kunstfähigkeit außereuropäischer Gesellschaften weckt.

KUNSTHANDWERK VERSUS KONZEPTKUNST

Der Zweifel wird weiter geschürt durch den Verzicht auf Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler. Während die programmatischen Texte des RJM indigene Subjektpositionen anerkennen und die Bedeutung künstlerischer Zeitgenossenschaft betonen (Schneider 2010:87), werden diese in der Neuaufstellung ignoriert. Die Rolle zeitgenössischer Kunst bei der Suche nach einer Neudefinition des ethnologischen Museums ist umstritten und garantiert keineswegs einen kritischen, postkolonialen *turn*, wie Susanne Leeb (2013) kürzlich gezeigt hat. Die Ausstellung „Kunst der Tropen“, die als Pilotprojekt des zukünftigen Humboldt-Forums traditionelle und zeitgenössische Kunst aus Asien, Afrika und Lateinamerika kombinierte, wurde zu Recht wegen ihrer tropikal-naturalisierenden heterogener Kunstkonzepte kritisiert (Mapeau u. Schankweiler 2009). Nicht weniger prekär ist das Experiment des Frankfurter Weltkulturen-Museums, seine Sammlungsbestände in der Ausstellung „Objekt Atlas“ (2012) von Künstlerinnen und Künstlern kommentieren zu lassen. Allerdings gilt es im Einzelnen genau hinzuschauen. Während die Kritik zu Recht an der Marginalisierung der Ethnographica Anstoß nahm, die europäische Künstlerinnen und Künstler nur als Stichwortgeber für ihre eigene Kreativität benutzen (Bromberger u. Leuschner 2012), überzeugte die britisch-nigerianische Künstlerin Otobong Nkanga mit einer Konzeptkunst, die westafrikanische Wurfmesser der Frankfurter Sammlung in die Medien der nigerianischen Populärkultur übersetzt. Wenn der Ethnologe Michael Oppitz sagt, „die Polarisierung zwischen ethnographischen und Kunst-Ausstellungen“ sei „engstirnig und überflüssig“ (Deliss 2012:409), plädiert er nicht für den Verlust disziplinärer Standards, sondern für eine Revision der tradierten Grenzen zwischen Disziplinen und Institutionen. Diese haben sich nicht zuletzt deshalb als dysfunktional erwiesen, weil

die zeitgenössische, außereuropäische Kunst bis heute weder im ethnologischen, noch im Kunstmuseum ihren Ort gefunden hat.

Um auf die systematische Absenz zeitgenössischer Kunst im RJM zurück zu kommen: Sie ist bedauerlich, weil damit eine künstlerische Institutionenkritik am europäischen Museum aus außereuropäischer Sicht entfällt, die Faith Ringgold und Fred Wilson, Chérie Samba, Gordon Bennett, Renée Green und viele andere seit Jahrzehnten artikulieren. Jimmie Durham, Künstler und Aktivist des American Indian Movement, zeigte auf der Documenta 13 (2012) die Installation „The history of Europe“, die mit zwei Objekten den Gewaltcharakter europäischer Geschichte zeigt und mit einem Text den europäischen Anspruch auf Hegemonie widerlegt – und zugleich das für die museale Praxis emblematische Möbelstück der Vitrine ironisiert (Documeta 2012). Um nicht mißverstanden zu werden: Ich will nicht sagen, das RJM hätte Arbeiten dieser Künstlerinnen und Künstler nachträglich erwerben sollen. Ich will sagen, daß es sich lohnt, den Beitrag der zeitgenössischen Kunst zur Museumskritik zur Kenntnis zu nehmen (s. Kravagna 2009). Und warum nicht Künstlerinnen und Künstler aus den Gesellschaften, deren kulturelles Erbe das RJM in einem postkolonialen Sinn neu präsentieren will, zu einer Intervention einladen? Das RJM hat nicht die Mühe gescheut, kunsthandwerkliche Objekte für die Neuaufstellung in Auftrag zu geben, wie zum Beispiel den Stier-Sarkophag aus Bali oder Masken aus Deutschland und Österreich. Der Vorrang, den es dem Kunsthandwerk vor der Kunst einräumt, leistet einem Mißverständnis Vorschub. Es entsteht der Eindruck, daß die Nachfahren der Generationen, deren historische Artefakte das Museum präsentiert, zwar bis heute traditionelles Kunsthandwerk, jedoch keine intellektuelle Konzeptkunst produzieren. Das geschichtswissenschaftliche Modell der multiplen Moderne verbietet es heute, Moderne mit dem Westen und Tradition mit außereuropäischen Kulturen gleich zu setzen (Conrad u. Eckert 2007). Mit der Entscheidung für Folklore und gegen künstlerische Museumskritik suggeriert das RJM eben dieses Geschichtsbild, von dem es sich im Katalogtext energisch distanziert.

JULIUS LIPS

Nach dreißig Jahren Repräsentationskritik in den Kulturwissenschaften stellt sich auch hier unausweichlich die Schlüsselfrage: Wer hat das Recht, wen in welchen Öffentlichkeiten und mit welchen Objekten zu repräsentieren?³ Die Frage fordert ein Problembewußtsein für die Machtpolitik der Repräsentation im Feld der Visualität ein, dem sich das ethnologische Museum heute nicht mehr verschließen kann. Die Kritik an dem unmarkierten, weißen Blick, der sich projektiv in das Bild der Anderen einschreibt, steht im Mittelpunkt postkolonialer Theoriebildung von Frantz Fanon über Edward Said, Gayatri Spivak und Homi Bhabha bis zu den aktuellen *whiteness studies* (Do Mar,

³ Vergleiche die Überblicksdarstellung von Stuart Hall (1997).

Varela u. Dhawan 2005). Diesen Autoren voraus ging jedoch Julius Lips, von 1925 bis 1933 Mitarbeiter und Direktor des RJM, der die Denkfigur einer Inversion des ethnographischen Blicks als kuratorische Praxis realisierte. Lips sammelte außereuropäische Bildwerke, die die europäischen Kolonialherren in unterschiedlichen sozialen Rollen darstellen, um sie in einer Ausstellung dem Kölner Publikum zu zeigen. Sein Ansatz erweiterte das selbstreflexive Denkmodell einer fiktiven Ethnographie – Satire in der Tradition von Montesquieus *Perserbriefen* – zur Anerkennung von wirklichen Künstlerinnen und Künstlern in kolonisierten Gesellschaften. Die Ausstellung, mit der die Blick- und Bildmächtigkeit indigener Subjekte im RJM manifestiert werden sollte, kam nie zustande. Julius Lips mußte 1934 unter dem Druck des Nationalsozialismus emigrieren. Er präsentierte die Ergebnisse seiner Forschungen mit dem Buch *„The savage hits back“*, das 1937 in London erschien.⁴

So einleuchtend das neue RJM seinem Publikum in dem Raum „Die Welt in der Vitrine“ die historischen Praktiken der Museumsarbeit vermittelt, so unverständlich ist die Marginalisierung von Julius Lips in dieser Ausstellungseinheit, die den prinzipiellen Paradigmenwechsel seines kuratorischen Ansatzes verschweigt. Schließlich stellt sich die Frage nach dem Verbleib seiner Sammlungen – und warum niemand auf die Idee kam, die von den Nazis verhinderte Ausstellung zu rekonstruieren oder mit einem vergleichbaren Materialkorpus und mittlerweile differenzierteren Ansätzen zu aktualisieren. Die afrikanischen Colon-Figuren werden nach wie vor hergestellt und sind auf dem Markt als kunsthandwerkliche Objekte verfügbar. Aber auch zeitgenössische, afrikanische Konzept-Künstler setzen sich mit dieser Tradition auseinander. Pascale Martine Tayou (geb. 1967 in Kamerun) stellte zum Beispiel 2010 vor der Berliner Nationalgalerie lebensgroße Skulpturen auf, die das Publikum mit der eigenen Kolonialgeschichte konfrontierten. Nicht nur die Kunstgeschichte auf der Suche nach einer postkolonialen *world art history*, auch das ethnologische Museum auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis ist heute gut beraten, eine konzeptuelle Gegenwartskunst in Afrika, Asien und Australien zur Kenntnis zu nehmen, die uns mit verleugneten Aspekten der eigenen Geschichte – einschließlich der Museumsgeschichte – konfrontiert.

⁴ Vergleiche zu Julius Lips Ingrid Kreide-Damani (2010).

LITERATURVERZEICHNIS

BIEGER, Laura

- 2011 *Ästhetik der Immersion*. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City. Bielefeld: transcript

BROMBERGER, Mathis und Wolfgang LEUSCHNER

- 2012 „Eine Reuse ist kein Rorschachtest. Fremde Kulturen kolonisiert. Das neue Konzept des Weltkulturenmuseums Frankfurt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Mai 2012:27

CONRAD, Sebastian und Andreas ECKERT

- 2007 „Globalgeschichte, Globalisierung, multiple Modernen. Zur Geschichtsschreibung der modernen Welt“, in: Sebastian Conrad, Andreas Eckert und Ulrike Freitag (Hrsg.), *Globalgeschichte*. Theorien, Ansätze, Themen, 7–49. Frankfurt am Main und New York: Campus

DELISS, Clémentine

- 2012 „Wir erobern den südlichen Kontinent im Dunst einer 10-Pfennig-Zigarre. Lothar Baumgarten und Michael Oppitz im Gespräch mit Clémentine Deliss“, in: Clémentine Deliss (Hrsg.), *Objekt Atlas*. Feldforschung im Museum, 386–409. Bielefeld: Kerber

DOCUMENTA

- 2012 *Documenta (13)*. Das Begleitbuch. Kassel: Hatje Cantz

DO MAR, Maria, Castro VARELA und Nikita DHAWAN

- 2005 *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript

ENGELHARD, Jutta

- 2010 „Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt“, in: Jutta Engelhard und Klaus Schneider (Hrsg.), *Der Mensch in seinen Welten*. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, 10–14. Köln: Wienand (Ethnologica Neue Folge 28.)

ENGELHARD, Jutta und Klaus SCHNEIDER

- 2010a „Vorwort“, in: Jutta Engelhard und Klaus Schneider (Hrsg.), *Der Mensch in seinen Welten*. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, 8–9. Köln: Wienand (Ethnologica Neue Folge 28.)

ENGELHARD, Jutta und Klaus SCHNEIDER (Hrsg.)

- 2010b *Der Mensch in seinen Welten*. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt. Köln: Wienand (Ethnologica Neue Folge 28.)

FENNER, Burkhard

- 2010 „Die Welt in der Vitrine. Museum“, in: Jutta Engelhard und Klaus Schneider (Hrsg.), *Der Mensch in seinen Welten*. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, 70–75. Köln: Wienand (Ethnologica Neue Folge 28.)

INSTITUT FÜR IMMERSIVE MEDIEN (Hrsg.)

- 2012 *Jahrbuch immersiver Medien 2012*. Bildräume – Grenzen und Übergänge. Kiel: Schüren

HALL, Stuart

- 1997 „The work of representation“, in: Stuart Hall (Hrsg.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, 15–61. London und Glasgow: Sage

KRAVAGNA, Christian

- 2009 „Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum“, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hrsg.), *Das Unbehagen im Museum*. Postkoloniale Museologien, 131–142. Wien: Turia + Kant (Schnittpunkt. Ausstellungstheorie und Praxis 3.)

KREIDE-DAMANI, Ingrid (Hrsg.)

- 2010 *Ethnologie im Nationalsozialismus*. Julius Lips und die Geschichte der „Völkerkunde“. Wiesbaden: Reichert

KUBLER, George

- 2008 *The shape of time: remarks on the history of things*. Yale: Yale University Press (1962)

LEEB, Susanne

- 2013 „Can art save the ethnological museum?“, in: Georg Ulrich Großmann und Petra Krutisch (Hrsg.), *The challenge of the object: 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th – 20th July 2012 – Die Herausforderung des Objekts: 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress/CIHA 2012, Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum*, 556–560. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 32.)

LIPS, Julius

- 1937 *The savage hits back: or the white man through native eyes*. London: Lovat Dickson Ltd.

MAPEAU, Sarah und Kerstin SCHANKWEILER

- 2009 „Ein Universalmuseum für Berlin?“, *Texte zur Kunst* 73:253–257

SCHADE, Sigrid und Silke WENK

- 2012 *Studien zur visuellen Kultur*. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld: transcript

SCHNEIDER, Klaus

- 2010 „Ansichtssachen?!: Kunst“, in: Jutta Engelhard und Klaus Schneider (Hrsg.), *Der Mensch in seinen Welten*. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, 84–87. Köln: Wienand (Ethnologica Neue Folge 28.)

STERNFELD, Nora

- 2009 „Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris“, in: Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hrsg.), *Das Unbehagen im Museum*. Postkoloniale Museologien, 61–75. Wien: Turia + Kant (Schnittpunkt. Ausstellungstheorie und Praxis 3.)