

Johanna Di Blasi

DAS HUMBOLDT LAB

Museumsexperimente zwischen
postkolonialer Revision
und szenografischer Wende



[transcript] → Edition Museum

Aus:

Johanna Di Blasi

Das Humboldt Lab

Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende

Dezember 2019, 292 S., kart., 16 Farbbabb.

34,99 € (DE), 978-3-8376-4920-8

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4920-2

Das Humboldt Lab Dahlem (2012-2015) gilt als die »Probephühne« des Berliner Humboldt Forums. Transdisziplinäre Teams entwickelten hier innovative Präsentations- und Vermittlungsmodelle für ethnografische Sammlungen. Zeitgleich begann ein großer Szenografie-Dienstleister mit der Gestaltung der Museumsflächen nach dem Muster erlebnisorientierter Themenparks. Daraus erwachsen Fragen zur mehrdeutigen Rolle des Lab im Gestaltungsprozess des Humboldt Forums und der Einbeziehung zeitgenössischer Künstler als »Agents of Change«. Johanna Di Blasi beleuchtet Folgen der wenig beachteten Tatsache, dass kolonial geprägte Museen und ihre wissenschaftlichen Kuratoren von zwei Seiten unter Druck geraten sind: durch die Notwendigkeit postkolonialer Revisionen und durch den Machtzuwachs der Szenografie- und Marketingdomäne.

Johanna Di Blasi, geb. 1968, ist Kunsthistorikerin, Journalistin und Redakteurin des ökumenischen Magazins »Kunst und Kirche. Zeitschrift für Kritik, Ästhetik und Religion«. Sie studierte Deutsche Philologie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin und promovierte 2019 im Fach Kunstgeschichte im globalen Kontext.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4920-8

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung | 7

I. Ein neues transdisziplinäres Feld | 17

- I.1 Reziproke Forschung | 17
- I.2 Publikationen zum Humboldt Lab | 31

II. Das Humboldt Lab | 37

- II.1 Das Lab-Paradigma | 37
- II.2 Ist Ansteckung möglich? Die Dahlemer Museen als Labor | 50
- II.3 Ein Lab als ›Probephöhne‹ des umstrittenen Humboldt Forums | 58
- II.4 Hybride Museumsexperimente | 73
- II.5 Exkurs: Das Weltkulturen Labor in Frankfurt | 78

III. Kunstinterventionen | 85

- III.1 Hinterfragen und verzaubern: paradoxe Effekte | 85
- III.2 Kunst schafft ›Arte-Fakten‹ | 91
- III.3 Insourcing der ›Source Communities‹ | 94
- III.4 Kunst mit Traditionsmarkern | 102

IV. Drei Grenzgänge als Fallbeispiele | 109

- IV.1 Zhao Zhaos Objektinszenierung »Waterfall« | 110
- IV.2 Mathilde ter Heijnes »Pulling Matter from Unknown Sources« | 119
- IV.3 Das ausgebliebene Afrika-Bankett | 135
- IV.4 Embedded Criticality | 153

V. Das Humboldt Lab als ›Taskforce‹ in Change-Prozessen | 163

- V.1 Kritisch-ästhetisches Coaching & Consulting | 171
- V.2 Design Thinking versus wissenschaftliche Wahrheitsfindung | 175
- V.3 Widerstand gegen Veränderungen | 185

VI. Symptome struktureller Umbrüche | 197

- VI.1 ›Regime Change‹ im Völkerkundemuseum | 197
- VI.2 Ökonomisierung der Museen und die neue Macht der Szenografie | 203
- VI.3 Interventionen und Inszenierungen | 212
- VI.4 Künstler als Soft-Power-Agenten | 215

VII. Die Neuerfindung der Vermittlung | 221

- VII.1 Krisenkommunikation und eth(n)isches Marketing | 221
- VII.2 Das Humboldt Lab Tanzania | 229
- VII.3 Abschied vom ›klassischen‹ Bildungsauftrag | 234
- VII.4 Exemplarische Besucherforschung im Humboldt Lab | 239
- VII.5 Wie humboldtsch war das Humboldt Lab? | 251

VIII. Ausblick: Ein neues Humboldt-Ideal | 259

Abbildungsverzeichnis | 271

Bibliographie | 273

Danksagung | 287

Zur Autorin | 289

Einleitung

»Die Vitrinen des Ethnologischen Museums sind zerbrochen«, hieß es 2015 in einer Ankündigung des Kunsthauses Dresden. Künstler¹ wie Lisl Ponger, Kader Attia oder das Künstlerkollektiv Burning Museum wurden eingeladen, um unter der Überschrift »Künstliche Tatsachen: Boundary Objects« dekoloniale Blickkorrekturen vorzunehmen und die historische Entstehung »unmittelbar mit kolonialen Geographien und Ethnographien« verbundener Museums-sammlungen zu reflektieren.² Mit der Metapher der zerbrochenen Vitrinen wurde nicht weniger als ein Bankrott der ethnologischen Disziplin angezeigt und ein gravierender Vertrauensverlust in ihre Museen, deren Depots zunehmend in den Verdacht geraten sind, Horte für gestohlenen oder verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut zu sein, ähnlich NS-Raubkunstnächlässen. Eine internationale Debatte war verspätet in Deutschland angekommen.

Der afroamerikanische Künstler Fred Wilson hatte bereits Anfang der 1990er Jahre schneidende Kritik geübt an Museen, in denen nach seiner Wahrnehmung manipulative Kuratoren Objekte als ›Geiseln des Museums‹ in ›Verliesen‹ (Depots) wegsperren.³ Wilsons legendär gewordenen Installationen »Colonial Collection« (1990) und »Mining the Museum« (1992/1993) wurden prägend für postkoloniale Kunstinterventionen, die Verborgenes ans Licht bringen und Kritik in Ironie oder Sarkasmus verpacken. In »Mining the Museum« kombinierte Wilson prunkvolles Silbergeschirr aus amerikanischen Herrenhäusern mit Sklavenfußfesseln aus dem Depot der Maryland Historical Society, stellte gepolsterte Stühle wie Kammerkonzertbestuhlung vor einen kreuzförmigen Pfahl aus der Abolition-Sammlung, an dem Sklaven ausgepeitscht worden waren, und aus einem Kinderwagen ließ er eine Ku-Klux-Klan-Maske lugen.

1 | Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

2 | <http://kunsthausdresden.de/veranstaltungen/kuenstliche-tatsachen/> (zuletzt aufgerufen am 03.05.2019; nachfolgend wird lediglich das Abrufdatum angeführt).

3 | I. Carp/F. Wilson, »Constructing the Spectacle of Culture in Museums«, in: *Art Papers* 17/3 (1993), S. 2-9.

Der Künstler machte lakonisch Zusammenhänge von ökonomischer Werterschöpfung, kultureller Prägung (von Kindesbeinen an) und strukturellem Rassismus deutlich. Geschichte wurde von ihm anders als aus der vorherrschenden Perspektive weißer Mitglieder der Maryland Historical Society erzählt. Die provokativ-ironische Rekontextualisierung war unmissverständlich, ohne jedoch – und das hat sie vielleicht in Museumskreisen besonders empfohlen – pädagogisch oder moralisierend zu wirken.⁴ »Mining the Museum« gilt als Prototyp für künstlerische Interventionen in Ethnologiemuseen und gleichzeitig als Beispiel für eine umstrittene Arbeitsteilung: Künstler berühren Themen und Tabus, die Museumskuratoren nicht antasten mögen, Verantwortung wird auf Künstler abgeladen.

Die aktivistische Variante einer »Neuinterpretation« kolonialer Sammlungen führte 2018 der Kinofilm »Black Panther« vor Augen. Die wenige Minuten kurze Museumsszene des Fantasyabenteuers stimmte Museumsleute in aller Welt nachdenklich. Sie zeigt eine Art British Museum, allerdings mit postmoderner Architekturmülle, in dem »Artefakte« begraben sind.⁵ Der Preis ihrer Befreiung und Aktivierung (als Waffen im antirassistischen Kampf) durch den Filmhelden Killmonger ist die Massakrierung des Museumspersonals und die Zertrümmerung der Vitrinen. Die Waffe für das »Black Empowerment« liegt im Museum. Der Abtransport der von Europäern gestohlenen Vibranium-Waffe aus Wakanda erfolgt – symbolträchtig – mit einem Rettungswagen. Die illegale Aneignung der Objekte in der Kolonialära wird im Kinomärchen beantwortet mit der Umkehrung des so genannten »Rettungsnarrativs«: der Behauptung westlicher Museen, dass Schätze von Kulturen, die im Zuge von Imperialismus, Kolonialismus, Missionierung und Modernisierung ausgestorben sind, durch sie »gerettet« worden seien. Repatriierung erfolgt in Comic-Manier. Allerdings sind in dem US-Blockbuster von Marvel Entertainment die Kulturgutretter nicht die Guten, sondern die Schurken.

Bereits ab 2012 wurden in Berlin vom Humboldt Lab (die vollständige offizielle Bezeichnung lautet *Humboldt Lab Dahlem*) am Museumsstandort im Villenvorort Dahlem im Zuge der Vorbereitung des Humboldt Forums Museumsexperimente an der Schnittstelle von Ethnologie und zeitgenössischer Kunst durchgeführt. Auf so genannten »Probepöhlen« erhielten Besucher des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst ausschnitthaft Einblicke in Versuche einer Neuinterpretation und Wiederbelebung historischer Museumsbestände aus Afrika, Asien, Amerika, der islamisch ge-

4 | Es handelte sich um ein Kooperationsprojekt des Contemporary Museum of Baltimore und der Maryland Historical Society.

5 | Die Fülle an gelagerten »Human Remains« lässt ethnografische Museen im wahren Wortsinn als Friedhöfe erscheinen, nicht nur metaphorisch wie beim avantgardistischen Topos des Museums als »Mausoleum« und des Kurators als »Totengräber«.

prägten Welt, der Südsee und Australien unter Mithilfe bildender Künstler. Transdisziplinäre Teams entwickelten im Humboldt Lab innovative Präsentationsformen und Vermittlungsmodelle für ethnografische Sammlungen. Zeitgleich begann ein großer Szenografie-Dienstleister mit der Gestaltung der Museumsflächen als erlebnisorientiertem Themenpark. Daraus erwachsen Fragen zur mehrdeutigen Rolle des Lab im Gestaltungsprozess des Humboldt Forums und der spezifischen Einbeziehung zeitgenössischer Kunst.

Das Lab schloss an einen kuratorischen Trend der Einbeziehung von Künstlern in die Ausstellungsproduktion und Vermittlungsarbeit historischer Museen als ›alternative Experten‹, ›bessere Kuratoren‹ und ›kritische Freunde‹ an. Es handelt sich um eine kuratorische Strategie der jüngeren Museologie, bei der Kunstinstallationen und -interventionen als Instrument dekolonialer Blickkorrekturen der Museen dienen. Es geht um die Auflösung negativer Stereotype, die Auffächerung der Perspektiven (›Multiperspektivität‹)⁶ und um ›geteilte Zugänge‹ (Kooperation mit Künstlern und Wissenschaftlern aus den Herkunftsgesellschaften der gesammelten Objekte). Ich möchte in Analogie zu ›decolonizing the gaze‹ den Oberbegriff *Demusealisierung des Blicks* vorschlagen, denn die Kurskorrektur lässt das ›Museale‹ demonstrativ hinter sich (in Berlin ist kein ›Humboldt Museum‹ entstanden, sondern ein ›Humboldt Forum‹) und reicht tiefer als Institutionskritik.

Als Pionier der Verbindung postkolonialer kuratorischer und künstlerischer Strategien mit Anforderungen des szenografischen Designens und Inszenierens (›Scenographic Turn‹ der Museen) erarbeitete das Humboldt Lab von 2012 bis 2015 eine Reihe von Ausstellungsprototypen und veranstaltete begleitend Workshops und Symposien. Aus der Verbindung von ästhetischen und postkolonialen Ansprüchen erwachsen spezifische Spannungen. Als Teil des Planungsprozesses des Berliner Humboldt Forums ging es in cross- und anti-disziplinärer Laborarbeit ausdrücklich um die Erschließung von Räumen jenseits konventionell-ethnologischer Ausstellungsarbeit. Im Lab sollte untersucht werden

»[...] ob es möglich ist, einen neuen Typus von im weitesten Sinne künstlerischen Angeboten zu schaffen, der den Bedingungen des Sehens, Denkens und Verstehens im 21. Jahrhundert ebenso gerecht wird, wie den mittlerweile selbstverständlichen, aber

6 | In der Geschichtsdidaktik bedeutet Multiperspektivität die Darstellung historischer Sachverhalte aus unterschiedlichen Quellen. Multiperspektivität in der Museologie meint die Berücksichtigung unterschiedlicher Perspektiven, etwa von ›Race, Class, Gender‹. Das ›Perspektivismus‹-Konzept des Anthropologen Viveiros de Castro bezeichnet im Kontext des ›Ontological Turn‹ die perspektivische Berücksichtigung auch nicht-menschlicher Akteure.

selten genug eingelösten Herausforderungen, vor die eine globalisierte Welt jede kulturelle Einrichtung stellt.«⁷

Parallel zum Humboldt Lab hatte 2012 das internationale Szenografiebüro Ralph Appelbaum Associates (RAA) gemeinsam mit den Corporate Designern von malsyteufel mit der Gestaltung von fast 20.000 Quadratmeter Museumsfläche im Humboldt Forum begonnen.⁸ Als ›Expanded Scenography‹ ist Szenografie im Zuge des Aufstiegs der ›Experience Economy‹ zunächst im angelsächsischen Raum und zunehmend auch international zu einer einflussreichen Strategie in Ausstellungsräumen und bei der wachsenden Vermarktung von Kulturerbe (›Heritage Industry‹) geworden; laut der Designforscherin Margaret Choi Kwan Lam sogar zu einer neuen Leitdisziplin und ›Ideologie‹.⁹ International tätige Studios wie Curious Space (Brighton), Nissen Richards Studio Design (London), Wilmotte & Associés (Paris), Atelier Brückner (Stuttgart) oder eben Ralph Appelbaum Associates (New York, London, Peking, Berlin, Moskau, Dubai) gestalten heute Museen und Galerien als gegenwartsbezogene diskursive Themenparks, multimediale, atmosphärische, immersive Erlebnisräume und Infotainment-Center. In laborhaften transdisziplinären Ideenfindungsprozessen entwickeln Architekten, Designer, Künstler, Techniker und Forscher unterschiedlicher Richtungen Gestaltungslösungen: vom Vitrinendesign über die Lichtregie bis hin zu übergreifenden Narrativen und dem ›Branding‹ von Institutionen. Mit szenografischen und künstlerischen Objektinszenierungen wird in historischen Museen Aktualisierung und Animierung (›Living History‹) angestrebt. Im Fall von Museen mit kolonialen Sammlungen stellt sich allerdings in besonderem Maß die Frage: Welche Geister möchte man aufwecken und wie sehr?

Mit dem rekonstruierten Schloss ist in Berlin ein ambivalentes Geschichtsmonument entstanden, denn die Fundamente liegen auf einer Kette von Verschiebungen, Auslöschungen und Überschreibungen: die Schloss-Sprengung als Zeichen gegen die Aristokratie, die Errichtung und der Abriss des sozialis-

7 | M. Heller, »Das Humboldt-Forum. Ein deutsches Weltprojekt«, in: *DAMn_magazine* 32 (2012), S. 54-60, hier S. 54.

8 | Später wurde die Fläche reduziert. Die Dauerausstellungsfläche der Staatlichen Museen von 13.905 Quadratmeter erstreckt sich über das 2. Obergeschoss (7.255 Quadratmeter) und das 3. Obergeschoss (6.650 Quadratmeter). Davon gestaltete RAA alles außer den Wang-Shu-Raum (559 Quadratmeter).

9 | M.C.K. Lam, *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating. The Notion of Staging in Exhibitions*, Hamburg: Anchor Academic Publishing 2014. ›Expanded Scenography‹ bezeichnet ein erweitertes Szenografie-Verständnis, bei dem Szenografie kuratorische und künstlerische Kompetenzen mit einschließt und Anspruch auf Autorschaft und Copyrights erhebt.

tischen Palastes der Republik, dessen Rückbau, die Schloss-Wiedererrichtung als Zeichen gegen die DDR-Diktatur und das Schloss/Humboldt Forum nunmehr als bürgerliches Projekt, als ›demokratisches Schloss‹. Es hat schon vor seiner Eröffnung unterschiedliche Geister und Gespenster geweckt. Nicht nur die heroische Geschichte (die Humboldt-Brüder als prototypische Forscher- und Entdeckerfiguren; die preußische ›Freistätte für Kunst und Wissenschaft von Friedrich Wilhelm IV.) wird unweigerlich wachgerufen, sondern – gewollt oder ungewollt – werden auch Brüche, quer Liegendes und Leerstellen sichtbar. Auch koloniale Belastungen der Hohenzollern und des Namensgebers Alexander von Humboldt gelangen an die Oberfläche. Von Projektgegnern werden Wilhelminismus/Preußentum, Militarismus, NS-Verbrechen, Kolonialverbrechen, Antidemokratie, Antimodernismus und nationale Großmannssucht hineinprojiziert, aber auch das Zerrbild von staatlich verordnetem Multikulturalismus, ›Diversity‹-Doktrin und Unterschlagung der ›eigenen‹ Kultur finden Platz auf der Projektionsfläche. Die Aporie (griechisch: ›aporía‹, deutsch: ›Ratlosigkeit‹) eines Humboldt Forums in einem rekonstruierten Preußenschloss hat Hans Belting in rhetorische Frageform gefasst. Er fragte, wie man »Distanz zu einer in ihrer Entstehungszeit triumphalen Ausstellungsform«, dem Völkerkundemuseum, in einem Gebäude erreichen könne, das genau diese alte Form aufgreift.¹⁰

Um 2010 herum hatten sich die (postkoloniale) Kritik und der Eindruck der Überforderung des staatlichen Museumsapparats verstärkt. Verantwortliche schienen sich in Vogel-Strauß-Politik zu flüchten, wenn sie das barocke Schloss als bloße ›Hülle‹ für ein modernes Museumsprojekt auszublenzen versuchten und damit den knirschenden Widerspruch von imperialer Verpackung und postkolonialem Inhalt zu überspielen versuchten.¹¹ »So viel Welt mit sich verbinden als möglich« war 2011 nach einem Humboldt-Zitat eine Imagebroschüre des Humboldt Forums überschrieben. Es konnte der Eindruck entstehen, es solle ein Laboratorium für das Universalmuseum des 21. Jahrhunderts und eine eurozentrische Weltdeutungszentrale durch eine Stif-

10 | Zit. nach B. Schulz, »Koloniale Erben – eine Schloss-Debatte«, in: *Der Tagesspiegel*, 11.12.2008.

11 | Ein schräger Akzent erwächst zusätzlich daraus, dass auch die goldene Kuppelinschrift Teil der Rekonstruktion ist, die Friedrich Wilhelm IV. aus Bibelziten kompiliert hat: »Es ist kein ander Heil, es ist auch kein anderer Name den Menschen gegeben, denn der Name Jesu, zu Ehren des Vaters, daß im Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Kniee, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind.« Welchen neuen Beiklang erhält diese Zeile, was macht sie unabsichtlich hörbar, wenn unter ihr außereuropäische und kolonial belastete Sammlungen gezeigt werden?

tung geschaffen werden, die außereuropäisches Kulturgut schon im Namen vereinnahmt: als ›preußischer Kulturbesitz‹.¹²

Als das Humboldt Lab 2012 eingerichtet wurde, konnte es scheinen, als würden die Planungen des von der Bundesebene dirigierte nationaler Leuchtturmprojekts neue Impulse erhalten, vielleicht sogar eine entscheidende Wende erfahren. Entwickelt vom unabhängigen Schweizer Kulturunternehmer und Ausstellungsmacher Martin Heller (›Heller Enterprises‹), finanziert von der Kulturstiftung des Bundes und von dieser gemeinsam mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) betrieben, wurde das Humboldt Lab als zusätzlicher Ideen- und Impulsgeber für die seit Jahren laufenden Vorbereitungen des Humboldt Forums implementiert.

Das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst als Teile der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB) befanden sich zu dieser Zeit inhaltlich und organisatorisch in der tiefgreifendsten Umbruchphase seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs: der Phase des Umzugs, der Verkleinerung der Ausstellungsfläche, der räumlichen Trennung von Depots (im Schloss gibt es nicht genügend Platz für Lager), der Zusammenlegung zweier Direktionen und der Neupräsentation der Sammlungen im Humboldt Forum. Unter Hellers Leitung und der Mitwirkung von Szenografiebüros (u.a. chezweitz, Kobler Holzer Architekturen, blendwerk GmbH), Künstlern (u.a. Mathilde ter Heijne, Kader Attia, Ulf Aminde, Karin Sander), freischaffenden Kuratoren und – nach einer Aufwärmphase – auch angestellten Fachwissenschaftlern der Staatlichen Museen zu Berlin erarbeitete das Lab rund 30 Projekte mit dem erklärten Anspruch, den Planungs- und Gestaltungsprozess des Humboldt Forums zu ergänzen, aber auch Arbeitsweisen der Museen zu durchkreuzen und Routinen ›aufzubrechen‹.¹³

Das Humboldt Forum im rekonstruierten Schloss wurde bereits in der Vorbereitungsphase mit einer Vielzahl von Umschreibungen belegt: von »Pantheon der Weltkunst« (Peter-Klaus Schuster),¹⁴ »zukunftsorientierter Ort für den Dialog mit den Kulturen der Welt« (Joachim Gauck), Stätte des »gleichberechtigten Dialogs zwischen den europäischen und den außer-europäischen Kulturen in der Tradition der Gebrüder Humboldt« (Klaus-Dieter Lehmann)

12 | <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/mediathek/bilder/foto-detail/article/2011/05/18/media-broschuere-das-humboldt-forum-soviel-welt-mit-sich-verbinden-als-moeglich.html> (03.05.2019).

13 | In einer Pressemeldung des Humboldt Lab (Berlin, 13.03.2013) wurde das Lab von Martin Heller als »Stachel in der Routine des Museumsalltags« charakterisiert.

14 | P.-K. Schuster, »Das Berliner Museumsschloss – eine Freistätte für Kunst und Wissenschaft«, in: Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien, hg. v. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen; Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin 2002, S. 46-51; S. 49.

und »nationales Kultur- und Wissenschaftsforum« (Manfred Stolpe)¹⁵ bis zur griffigen Formel »Thing-Tank und Think-Tank« (Martin Roth).¹⁶ In der Metapher des »Forums« klingt ein Moment von demokratischen oder republikanischen Aushandlungs- und Abstimmungsprozessen an. »Aushandlungsprozesse« ist zugleich ein Schlüsselbegriff der internationalen Kulturdiplomatie und des interkulturellen Konfliktmanagements. Antike Foren waren auch Marktplätze und Gerichtsstätten, Foren der Internetkultur sind virtuelle Meinungsbörsen.

Auch die Metapher des »Labors« ist für das Humboldt Forum bemüht worden. Peter-Klaus Schuster, der frühere Generaldirektor der Staatlichen Museen, hatte 2001 vom Humboldt Forum als »Anschauungslabor anthropologischer Forschung« gesprochen.¹⁷ Der SPK-Präsident Hermann Parzinger griff den Laborbegriff auf und charakterisierte das neue Forum zudem als »Centre Pompidou des 21. Jahrhunderts«. ¹⁸ Bernd Scherer (Intendant des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin) nannte das Humboldt Forum »Wunderkammer und Labor«. ¹⁹ Der Laborbegriff impliziert Experimente mit offenem Ausgang. Die Metapher des »Labors« konnte ebenso wie die Bezeichnung »Forum« signalisieren, dass etwas zeitgenössisch Dynamisches, Demokratisches und Flexibles initiiert werden sollte, auf keinen Fall ein statisches Völkerkundemuseum.²⁰

15 | M. Stolpe, »Für ein Humboldt-Forum in Schlosskubatur«, in: Deuffhard/Krempel-Klieeisen/Lilienthal et al. (Hg.), *Volkspalast. Zwischen Aktivismus und Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 245-246, hier S. 245.

16 | Martin Roth 2015 auf einer Afrikareise mit dem damaligen deutschen Außenminister Frank-Walter Steinmeier und dem SPK-Präsidenten Hermann Parzinger. Steinmeier betonte: »[...] was von außen wie ein Schloss aussehen wird, wird ein komplett neues und einzigartiges Forum beherbergen: einen Treffpunkt für die Bürger der Welt«. M. Müller-Wirth, »Neuigkeiten aus Afrika. Außenminister Steinmeier macht Druck in Sachen Stadtschloss«, in: *Die Zeit*, 16.03.2015.

17 | P.-K. Schuster, »Das Berliner Museumsschloss – eine Freistätte für Kunst und Wissenschaft (12. Juli 2001)«, in: *Internationale Expertenkommission Historische Mitte Berlin. Materialien*, hg. v. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Wohnungswesen/Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Berlin 2002, S. 46-51, hier S. 49.

18 | H. Parzinger, »Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Anspruch und Chance«, in: *Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven*, hg. v. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, München: Hirmer 2013, S. 12-29; S. 12.

19 | B. Scherer, »Humboldt-Forum. Wunderkammer und Labor«, in: *Der Tagesspiegel*, 12.06.2015.

20 | Sogar die deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel hatte »Angst«, dass am Ende doch nur ein Völkerkundemuseum herauskommt. www.bundeskanzlerin.de/Content/DE/Rede/2016/06/2016-06-09-rede-merkel-kultursalon-unter-der-kuppel.html (03.05.2019).

Die Bezeichnung als Laboratorium konnte auch als Hinweis auf das Emergente des Unternehmens selbst aufgefasst werden, darauf, dass das Humboldt Forum seine Gestalt, Ästhetik, Inhalte und Bestimmung als Work in progress erst noch suchte, in Form gesteuerter Prozesshaftigkeit und nicht im von Kritikern unterstellten Planungschaos.

Als besonderer Freiraum für Experimente innerhalb dieses Prozesses konnte ab 2012 das Humboldt Lab erscheinen. Während die namensgebende Labor-Metapher und der Bezug auf die Humboldt-Brüder auf Wissenschaft hindeuteten, wies Metaphorik aus dem Theaterbereich (die Experimente wurden auf ›Probebühnen‹ präsentiert, Objekte wurden ›inszeniert‹, Räume ›künstlerisch gestaltet‹) auf Fragen atmosphärischer, szenografischer und künstlerischer Gestaltung hin. Als Museumslabor an der Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst, Ethnologie und Design betrat das Humboldt Lab Neuland. Im deutschsprachigen Raum gab es lediglich in Frankfurt Vergleichbares: das ein Jahr vor dem Humboldt Lab im Frankfurter Weltkulturen Museum von der Kunsthistorikerin und Anthropologin Clémentine Deliss eingerichtete Weltkulturen Labor (2011-2015), wo ebenfalls von und mit Künstlern experimentiert wurde, die Schwerpunkte allerdings anders gelagert waren.²¹ Eine spezielle Situation in beiden Laboren ergab sich aus der Art der Sammlungen: nicht-westliche Objekte, überwiegend kolonialen Ursprungs und zunehmend belegt mit Restitutionsforderungen.

Die Humboldt-Lab-Ära erstreckt sich über einen Zeitraum von knapp vier Jahren. Die ersten Dahlemer Museumsexperimente wurden zeitgleich zu letzten Bodenbefestigungen des Schlossbaugrundes und der Grundsteinlegung sowie dem Auftreten verbündeter postkolonialer Forumsgegner (NGO-Kampagne: No Humboldt 21) im Sommer 2013 in Dahlem vorgestellt und endeten mit einer Abschlussausstellung (»Prinzip Labor«) im Sommer 2015 parallel zum Richtfest des Schlosses. Das Bemühen der Staatlichen Museen in dieser Phase war gerichtet auf eine sowohl populäre wie auch postkoloniale Präsentation der nicht-westlichen Sammlungsbestände im rekonstruierten Schloss. Ein Schlagwort der Lab-Ära lautete ›ambitionierte Popularität‹ (Martin Heller).

Dem Trend kulturalanthropologischer Laboratory Studies in naturwissenschaftlichen Labs steht bislang die weitgehende Unerforschtheit von Kultur-, Medien- und Designlaboren gegenüber, in denen trans- und cross-disziplinäres Instrumentarium prozesshaft zur Anwendung gebracht wird und Künstler spezielle Rollen einnehmen. Dabei lassen sich auch und gerade in cross-dis-

21 | Aus anderen Ländern sind mir keine vergleichbaren, an Museums-Relaunches gekoppelte Labs bekannt. Das Sensory Ethnography Lab (SEL), das Visual Anthropology, Environmental Studies, neue Technologien, Gegenwartskunst und Design verbindet, ist beispielsweise an die Harvard Universität angegliedert; sel.fas.harvard.edu/ (03.05.2019).

ziplinären Kulturlaboren Interferenzen unterschiedlicher Arbeitsweisen, Wissenskulturen und Weltbilder, Übersetzungen von Methoden, Synergien, aber auch Verständnisgrenzen und Missverständnisse beobachten. In meiner Studie habe ich Verfahren und Diskurse von Wissenschaft, Kunst und Design in Relation zueinander gesetzt und die besondere Rolle von postmodernen Künstlern sowohl als Moderatoren als auch als Auslöser kreativer Reibungen in transdisziplinären Kollaborationen herausgearbeitet. Kaum systematisch erforscht wurde bislang auch die spezifische Kreativitätskultur der Post-Internet-Ära, wie sie in Labs paradigmatisch zum Tragen kommt, wo Semantiken aus post-digitalen Neoavantgarden, subversiver Kunst, Hacker-Kultur und neo-liberale Konzepte der Flexibilisierung und Disruption konvergieren können.²²

Bei meiner von 2016 bis 2018 durchgeführten Untersuchung des Berliner Museumsexperiments ging ich induktiv vor. Untersuchungsgegenstände waren die hybriden Ausstellungsprojekte des Humboldt Lab, die institutionellen Strukturen, in die es eingebunden war, und der begleitende Diskurs. In der angewandten Methode verschränken sich Projektanalyse, Diskursanalyse und Institutionskritik. Ausgehend vom Lab als Fallbeispiel für Experimente zwischen Kunst, Wissenschaft und Design wird der Versuch unternommen, Licht auf die entscheidende Gestaltungsphase des Humboldt Forums zu werfen und zugleich großräumige Umbrüche in der Museumslandschaft in den Blick zu nehmen, wo ökonomisches Denken und Handeln zunehmend Formate, Inhalte und Vermittlungsarbeit durchdringen und transformieren. Es wird exemplarisch aufgezeigt, wie Innovations- und Veränderungsprozesse im ethnologischen Museumskontext Anfang der 2010er Jahre diskutiert und realisiert wurden, welche Spielräume sich öffneten und welche Spannungen auftauchten. Die Studie erhebt nicht den Anspruch, das Humboldt Lab und seine vielfältigen Experimente erschöpfend zu behandeln. Vielmehr wurde eine bewusste Konzentration auf Experimente mit und von zeitgenössischen Künstlern vorgenommen. Thesen lauten, dass auch das Humboldt Lab eine Art von künstlerischer Intervention gewesen ist, und zwar im staatlichen ›Museumskörper«, dass sich an der Kunst als einer Art Katalysator die für das Lab konstitutive Spannung zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende besonders deutlich ablesen lässt und dass im Lab auch Postkolonialismus als Gestaltungs- und Inszenierungsproblem behandelt wurde.

Eine grundlegende historische, kulturtheoretische und kunstphilosophische Klärung des Verhältnisses von Ethnologie, Kunst und Kunstgeschichte

22 | Mit ›neoliberal‹ ist hier weniger eine spezifische ökonomische Theorie (von Mises, von Hayek etc.) gemeint als eine ubiquitär gewordene Denkweise, orientiert am Primat des freien ökonomischen oder ökonomieanalogen Kräftespiels in vielen Lebensbereichen sowie der Idee der Deregulierung als Voraussetzung für systemische Selbstregulierung.

leistet das Buch nicht.²³ Es wirft aber Licht auf Reibungsflächen zwischen Disziplinen und Methoden, diskursive Umschlagpunkte und kreative Turbulenzen, die im cross-disziplinären Lab-Modus nicht nur gemanagt, sondern bewusst befördert wurden. Die Grundlage der Studie bilden neben dem umfangreichen Archiv des Humboldt Lab auch unveröffentlichte Dokumente und eine Reihe von Experteninterviews mit Projektverantwortlichen und -beteiligten, die ich zwischen 2016 und 2018 geführt habe und die die veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen durch Oral History ergänzen.

23 | Laut Hal Foster ist das Verhältnis von Ethnologie und Kunstgeschichte ein durch ›Rivalität‹ gekennzeichnetes ›Geschwisterverhältnis‹, wo Zeiten der Nähe und Entfremdung einander ablösen. H. Foster, *Design und Verbrechen. Und andere Schmähreden*, Berlin: Edition Tiamat 2012, S. 118.

I. Ein neues transdisziplinäres Feld

I.1 REZIPROKE FORSCHUNG

»Is not every ethnographer something of a surrealist, a reinventor and reshuffler of realities?«

J. CLIFFORD¹

In den zurückliegenden Jahrzehnten ist das Prinzip Völkerkundemuseum umfassender Kritik und gründlichen Dekonstruktionen unterworfen worden: repräsentationskritisch, postkolonialistisch, machtkritisch, ideologiekritisch. In signalhafter Distanzierung von ihrer Geschichte wurden seit den 1990er Jahren viele Völkerkundemuseen umbenannt: in Museum der Kulturen (Basel), Museum Weltkulturen (Mannheim), Weltkulturen Museum (Frankfurt), Weltmuseum (Wien), Tropenmuseum (Amsterdam) oder Humboldt Forum (Berlin). Die Relevanz gesammelter Objekte für die Forschung ist mit der strukturalistischen Wende der Anthropologie Mitte des 20. Jahrhunderts geschwunden. Der poststrukturalistisch und machtkritisch geschulte Blick fiel dafür umso schärfer auf die Institutionen, ihre Ausstellungs-, Forschungs- und Sammelkonventionen. Der Globalhistoriker Jürgen Osterhammel sagt über Ethnologiemuseen, sie präsentierten »Beutestücke, die durch Raub oder raubähnlichen Ankauf, nicht aber durch Überlieferung in europäischen Besitz gelangt und kein Teil eines nationalen Erbes waren.«² Museumsgegenstände gelangten durch Tausch, Kauf (häufig unter asymmetrischen Bedingungen), Raub (Raubkunst) oder im Zuge kolonialer »Strafexpeditionen« (Beutekunst) in westliche Museen, was ihnen den Charakter »problematischer und sensibler

1 | J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge: Harvard University Press 1988, S. 564.

2 | J. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C.H. Beck 2009, S. 40.

Objekte« (Hermann Parzinger) verleiht.³ Bei einem Teil der ethnografischen Museumsschätze handelt es sich auch um Erwerbungen auf Märkten, die man heute als Touristenmärkte bezeichnen würde. Märkte reagierten schon zu Zeiten von James Cook kreativ auf Nachfrage nach ›Exotischem‹.

Als ›koloniale Sammlungen‹ bezeichnen Janneke Van Dijk und Susan Legêne dreierlei: die materielle Kultur der Kolonialgesellschaft, die Produkte der politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Befassung mit dem Kolonialismus und die wechselseitigen Imaginationen und Visualisierungen von ›Mutterland‹ und Kolonie.⁴ Die »außerordentliche Ambivalenz« von mit dem geläufigen Ausdruck »Museen mit ethnographischen Sammlungen« nur notdürftig umschriebenen Museumseinrichtungen (Hans-Peter Hahn)⁵ tritt spätestens dann offen zutage, wenn sich Institutionen ein aufpoliertes Image als Museen der Weltkulturen und Laboratorien der Globalisierung zu geben versuchen.

In den letzten Jahrzehnten ist eine Fülle wissenschaftlicher Publikationen erschienen, die sich mit Museumskultur aus postkolonialer oder dekolonialer Perspektive beschäftigen und an repräsentationskritischen und identitätspolitischen Fragen orientierte Revisionen vorschlagen. Gefordert wird eine Öffnung der Institutionen und Depots, die Aufarbeitung kolonialer und rassistischer Altlasten, eine gründliche Dekolonisierung der Institutionen, der Forschung und des Blicks.⁶ Im Kontext postkolonialer Revisionen wurden seit den 1990er Jahren Modelle von Ausstellungen und Museen als postkoloniale Labore und interkulturelle Versuchsfelder diskutiert: als »laboratories for experimenting with new cultural combinations and encounters« (Jan Nederveen Pieterse)⁷ oder ›Kontaktzone‹ für transkulturelle Aushandlungsprozesse und die Inklusion der in der Vergangenheit Ausgeschlossenen (James Clifford).⁸

3 | Hermann Parzinger im Vorwort zu: L. Reyels, P. Ivanov und K. Weber-Sinn, *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin: Reimer 2018, S. 18. Eine Orientierung für deutsche Museen im Umgang mit kolonialen Sammlungen bietet ein im Mai 2018 publizierter Leitfaden der deutschen Bundesregierung: <https://www.museumbund.de/kolonialismus> (03.05.2019).

4 | J. van Dijk und S. Legêne (Hg.), *The Netherlands East-Indies at the Tropenmuseum. A Colonial History*, Amsterdam: KIT Publishers 2011.

5 | H.P. Hahn, *Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Welt-sicht*, Berlin: Vergangenheitsverlag 2017, S. 10.

6 | »Decolonize The Museum« hieß 2016 eine Konferenz im Tropenmuseum Amsterdam. Beispielgebend war auch die von der Europäischen Union geförderte Tagung »Decolonising the Museum« (27.-28.11.2014) in der MACBA Foundation in Barcelona.

7 | J.N. Pieterse und B. Parekh, *The Decolonization of Imagination. Culture, Knowledge and Power*, Atlantic Highlands: Zed Books 1997, S. 140.

8 | J. Clifford, »Museums as Contact Zones«, in: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, hg. v. J. Clifford, Cambridge: Harvard University Press: 1997, S. 188-219.

In Verbindung mit postmodernen und postkolonialen Revisionen steht die Idee der ›Meta-Ausstellung‹, die die Bedingungen und Schwierigkeiten der Repräsentation der (sexuell, kulturell oder ethnisch) ›Anderen‹ mitausstellt, also gewissermaßen die Methode der Dekonstruktion zum Ausstellungsinhalt macht.⁹ Neben der Labor-Metapher wurden in der progressiven Museologie auch die Begriffe ›Forum‹ und ›Arena‹ zur Bezeichnung grundlegender Neuausrichtungen und Öffnungen von Museen herangezogen.¹⁰

Eine Herausforderung ethnologischer Museen liegt heute darin, den Anspruch von Forschungssammlungen wiederzuerlangen. Damit in Zusammenhang stehen Bemühungen der anthropologischen Disziplin, auf der Grundlage eines ›Material Turn‹ oder ›Ontological Turn‹ materielle Hinterlassenschaften wieder epistemologisch aufzuladen. Potenziale erwachsen aus interdisziplinärer Zusammenarbeit mit Künstlern, Kulturwissenschaftlern und Naturwissenschaftlern, etwa in Hinblick auf kulturökologische Fokussierungen im Kontext der Anthropozän-Debatte. In Frankreich setzen einige ethnologische und kulturgeschichtliche Museen verstärkt auf Synergieeffekte zwischen Kultur- und Naturwissenschaften, z.B. das seit 2013 bestehende MuCEM in Marseille oder das Musée des Confluences, das 2014 in Lyon eröffnet hat.

Der Kulturwissenschaftler und Kunstkritiker Vitus Weh konstatierte 2013 eine ›produktive Krise‹ bei Völkerkundemuseen, aus der eine verheißungsvolle Transformation hin zu dynamischen Laboratorien erwachsen könne: »Nirgends sonst wird so stark an Neubewertungen, an Neuordnungen und an neuen Vermittlungsformaten gebastelt wie hier. Und nirgends sonst sind die Neuansätze so tiefgreifend.«¹¹ Zu dieser Zeit arbeiteten sowohl das Berliner

9 | Paul Basu und Sharon Macdonald veröffentlichten 2007 den Sammelband *Exhibition Experiments*, der sich mit laborhaften Ausstellungsansätzen auseinandersetzt. Mittels ›reflexiver‹ Ausstellungen oder ›meta-exhibitions‹ sollen universalistische Wahrheitspostulate dekonstruiert werden. S. Macdonald und P. Basu (Hg.), *Exhibition Experiments. New Interventions in Art History*, Malden: Blackwell 2007, S. 4. Als Assistenzdisziplin hierfür kann man Kritische Weißseinsforschung ansehen. Mit der Dekonstruktion einer unmarkierten, normgebenden Position (z.B. weiß, männlich, heterosexuell) wird der Konstruktionscharakter der ›Norm‹ wie auch der ›Abweichung‹ sichtbar gemacht.

10 | Siehe C. Cameron, »The Museum, a Temple or the Forum?«, in: G. Anderson (Hg.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Walnut Creek: AltaMira Press 2004, S. 11-24.

11 | V. Weh, »Die produktive Krise der Völkerkundemuseen«, in: *artmagazine* (17.06.2013); www.artmagazine.cc/content69897.html (03.05.2019). Die Sozialanthropologin Sharon Macdonald bezeichnet Museen als »key cultural loci of our times« und herausragende symbolpolitische Felder, an denen einige der strittigsten und schwierigsten Gegenwartsfragen ausgefochten würden; zit.n. J. Baur (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld: transcript 2010, S. 7

Humboldt Lab als auch das Weltkulturen Labor im Frankfurter Weltkulturen Museum an Neuansätzen und das Berliner Humboldt Forum wurde von seinen Initiatoren nachdrücklich, aber inhaltlich vage als ›Laboratorium‹ angekündigt.¹²

Nach Ansicht von Ciraj Rassool, einem der wenigen internationalen Forscher, die sowohl im Humboldt Lab als auch beim Kampagnenbündnis No Humboldt 21 aufgetreten sind, kann das Humboldt Forum nur gelingen, wenn es sich gerade nicht als Museum »über die anderen Kulturen« versteht, sondern als »Labor«.¹³ Das Lab müsse letztendlich das Museum sein.¹⁴ Laborhaftigkeit bedeutet für den postkolonialen Museologen, Regierungsberater und Repatriierungsexperten aus Südafrika, dass jene Menschen in aktive Rollen eingebunden werden, deren Vorfahren Objekte ethnologischer und rassistischer Forschungen gewesen sind; auch das Auflösen kolonialer Sammlungen dürfe kein Tabu sein. »Gesellschaften können nicht demokratisch sein, solange sie rassistische Museen haben«.¹⁵

Avancierte Museumspraxen definieren sich heute als dekolonial, post-westlich, post-identitär, post-essenzialistisch, post-exotisch, post-ethnografisch, post-repräsentativ, partizipativ und auch schon post-partizipativ und postkritisch. Beispiele postkolonialer Ausstellungen boten neben dem eingangs erwähnten Recherche- und Ausstellungsprojekt »Künstliche Tatsachen. Boundary Objects« (2014/2015 in Cape Town, Porto-Novo und Dresden) u.a. »Animismus« im Haus der Kulturen der Welt in Berlin (2012), »Artist and Empire. Facing Britain's Imperial Past« (2016) in der Tate Modern in London oder »Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst der Kolonialzeit« (2017, Kunsthalle Bremen). TRACES (Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts; 2016-2019) war ein interdisziplinäres EU-Forschungsprojekt, das als ›kreative

und 9. Für Kylie Message sind Museen »battlegrounds for the disputation of various individual agendas and state ideologies«; zit.n. ebd. S. 40. Nora Sternfeld hat in Abwandlung vom Museum als ›contact zone‹ (J. Clifford) den Begriff ›agonistic conflict zone‹ vorgeschlagen. N. Sternfeld, »Memorial Sites as Contact Zones. Cultures of Memory in a Shared/Divided Present«, in: *eicpc* 12 (2011); <http://eicpc.net/policies/sternfeld/en> (03.05.2019).

12 | In Anspielung auf das Pariser Centre Pompidou, das durch die Röhrenarchitektur schon rein äußerlich laborhaft wirkt.

13 | Zit. nach F. von Bose, *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016, S. 287.

14 | M. Schulze, »Für immer Krise?« in: *Humboldt Lab Dahlem Projektdokumentation*, S. 303.

15 | Ciraj Rassool am 23.06.2014 im August Bebel Institut in Berlin auf einer Veranstaltung von No Humboldt 21 und AfricAvenir mit dem Titel »Zum Umgang mit Restitutionsen von Human Remains«; (persönliche Mitschrift).

Kooperation« von Kunst, Wissenschaft, Museen und Interessensgruppen angelegt war. Das ebenfalls EU-initiierte Projekt *Ethnography Museum & World Cultures* (EMWC) motiviert und unterstützt insbesondere Kooperationen mit Herkunftsgesellschaften ethnografischer Objekte, im ethnokuratorischen Jargon: »Source Communities«. ¹⁶

Den theoretischen Hintergrund post- und dekolonialer Museumsrevisionen bildet die so genannte »Writing Culture Critique«. ¹⁷ Unter dem Begriff wird ein Diskurs innerhalb der postmodernen Anthropologie seit den 1980er Jahren gefasst, der sich der so genannten »Krise der Repräsentation« widmet. Gemeint ist die Einsicht in das Dilemma grundsätzlicher Inadäquatheit kultureller Repräsentation des oder der »Anderen«; was sich repräsentieren lässt, ist letztendlich immer nur »unser« Verhältnis zu unseren Konstruktionen des »Anderen«. Vorangegangen waren dem anthropologischen und soziolinguistischen »Writing Culture Criticism« fundamentale Verunsicherungen der Disziplin in der Mitte des 20. Jahrhunderts, also der Zeit faktischer Dekolonisierung und Entlassung von Staaten aus europäischen Kolonialregimen. Der französische Anthropologe und Strukturalist Claude Lévi-Strauss begegnete der neuen Situation 1960 in Paris mit der Gründung des berühmten interdisziplinären *Laboratoire d'anthropologie sociale*.

Vor dem Hintergrund der Dezentrierungen Europas und des Westens wurden seit dieser Zeit mentale Dezentrierungen, gedankliche Dekolonisierungen und Dekonstruktionen westlicher Kanons und Epistemologien vorgenommen: entlang »großer Erzählungen« (Jean-François Lyotard) und fragwürdiger Binarismen von »primitiv« und »zivilisiert«, »Stammeskulturen« und »Hochkulturen«, »Tradition« und »Moderne«, »Hochreligionen« und »Aberglaube«. Zur Disposition gestellt wurden selbst Grundsatzfragen wie: Was ist Kultur? Was ist eine ethnische Gruppe? Was ist Ethnografie? Die Arbeitsfähigkeit der Disziplin insgesamt wurde im Zuge der tiefen »Krise der ethnografischen Repräsentation« infrage gestellt. ¹⁸ In der Folge schwenkte der Schwerpunkt von Völkern

16 | Dass sich ein solcher Begriff in der Ethnomuseologie ausgerechnet im Kontext von Bemühungen der Überwindung von Asymmetrien einbürgern konnte, erscheint verwunderlich. Kulturen werden auf »Quellen« reduziert und Beschaffungsumstände mit einer wissenschaftlich klingenden, neutralen Wortwahl ausgeblendet, ähnlich zu »erworbenen« oder wie von Geisterhand in Museen »gelangten« Objekten gängiger ethnografischer Objektbeschreibungen, wie sie auch in den Dahlemer Museen in Berlin bis zu ihrer Schließung Anfang 2017 anzutreffen waren.

17 | Siehe J. Clifford und G.E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press 1986.

18 | Siehe z.B. M. Fuchs, E. Berg (Hg.), *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnografischen Repräsentation* (=stw), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

und Kulturen vielfach um auf Texte und Interpretationen (semiotische und konstruktivistische Wende der Anthropologie).

Schlüsselbegriffe wie ›das Andere‹, ›Alterität‹, ›Ethnozentrismus‹ oder ›Eurozentrismus‹ aus dem ethnologischen Diskurs sind bestimmend geworden für großräumige Begriffslandschaften der Postmoderne und des Poststrukturalismus. Theoretische Grundlagen fächerübergreifender Begegnungen kamen häufig aus der strukturalen und poststrukturalistischen Linguistik und Anthropologie. Mit diesem Instrumentarium wurden und werden Diskurse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen dekonstruktivistischen Analysen unterzogen. In Hinblick auf Ethnologiemuseen bedingen ›Writing Culture Critique‹ und ›Postcolonial Critique‹ ein grundlegendes Überdenken der Fundamente, auf denen die Institutionen vor hundert und mehr Jahren aufgebaut worden sind: den evolutionistischen Diskurs der europäischen Moderne, koloniale Topografien, Klassifizierungs- und Bewertungsschemata von ›Kunst‹, ›Antiquitäten‹, ›Kuriositäten‹ oder ethnografischen ›Artefakten‹.

Eine aktuelle Forschermode der Sozial- und Kulturanthropologie ist Feldforschung in Ethnologiemuseen. Hier wird das Feld von fernen, fremden Kulturen übertragen auf die eigene soziale Gruppe, Kultur und die relativ geschlossene Welt z.B. ethnologischer Museen. Feldforschung wird, wie es heißt, ›repatriiert‹. Feldforscher nehmen als teilnehmende Beobachter Semantiken, Zeigekonventionen und Rituale unter die Lupe und entlarven Wahrheits-, Sinn- und Werteproduktion (›production of knowledge‹) als Konstruktionen der Institutionen und Wissenschaften. Das Humboldt Forum wurde bereits in der Vorbereitungs- und Planungsphase zum Gegenstand verschiedener anthropologischer Feldforschungsprojekte, z.B. im Rahmen von Sharon Macdonalds Centre for Anthropological Research on Museums (CARMAH) an der Humboldt Universität.¹⁹

Ein besonders hartes Urteil lautet, Ethnologiemuseen seien hinter der ›Writing Culture Critique‹ zurückgeblieben. Der Kulturanthropologe und Feldforscher Friedrich von Bose bemerkte eklatante Rückständigkeit sogar beim Zukunftsprojekt Humboldt Forum. Dessen ›Begründungsnarrativ‹ basiere auf dem Prinzip der kulturellen Gleichrangigkeit, jedoch werde in der Art, wie der Dialog vorgestellt werde, ein territoriales und essenzialistisches Verständnis von Kultur deutlich, dass kaum etwas von der Reflexivität erkennen lasse, wie

19 | CARMAH wurde 2015 von Sharon Macdonald im Rahmen ihrer Alexander von Humboldt Professur als transdisziplinäres Forschungsprogramm zu Museen aufgelegt, das Ansätze aus Sozial- und Kulturanthropologie, Museum Studies und Intercultural Comparative Studies verbindet. In einem Werbevideo bezeichnet die Professorin Berlin und seine vielfältige Museumslandschaft als »exciting lab«. <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/carmah> (03.05.2019). Die Ethnologin Beate Binder veröffentlichte die Studie: *Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schloßplatz*, Wien: Böhlau Verlag 2009.

sie in den Sozial- und Kulturwissenschaften und besonders auch in den Museumsdebatten der letzten drei Jahrzehnte eingefordert worden sei.²⁰

Eine Ironie liegt darin, dass Ethnologiemuseen aus avancierter Kritikerperspektive heute mitunter genau dasjenige abgesprochen wird, was die Ethnologie und ihre Museen lange Zeit nicht-westlichen Kulturen verweigerten: Zeitgenossenschaft. Bei aktuellen Feldforschungen in Museen ist mitunter so etwas wie eine Umkehrung jener Konstellation zu beobachten, die George Marcus als »classic Malinowskian mise-en-scène of anthropology« bezeichnete.²¹ Die (romantisch gefärbte) Urszene besteht im Fantasma des Eintritts des Forschers als »teilnehmender Beobachter« in ein bislang vollkommen unberührtes, komplett fremdes Feld. Von kulturwissenschaftlicher und soziologischer Theoriebildung der vergangenen dreißig Jahre unberührt erscheinen heute aus kritischer Forscherperspektive manche Ethnologiemuseen, während gleichzeitig – trotz oder gerade wegen der komplexen Problemlage – diesen Institutionen herausragender Laborcharakter zugesprochen wird.

Ästhetik der Dekontextualisierung

Mit der »Krise der ethnografischen Repräsentation« ging ein verstärktes Interesse von bildenden Künstlern an eben dieser Repräsentation einher und allgemein an Fragen von Kultur und Identität. Im Zuge dessen wurde in den Künsten Ethnomethodologie appropriiert. In gewisser Weise manifestierte sich hier eine postmoderne Ruinenästhetik: Künstler begannen in »Ruinen« der ethnologischen Wissenschaft zu wandeln und sich als alternative Forscher ins Spiel zu bringen. Mit »Ethnographic Turn« wird eine seit den 1990er Jahren zwischen Künstlern und Anthropologen geführte Debatte bezeichnet, in der es um einen erweiterten Begriff von Ethnografie über den Bereich der akademischen Anthropologie hinaus geht. Vorangegangen war eine kulturwissenschaftliche Aufwertung individueller Äußerungen als Belege von gesellschaftlicher und politischer Relevanz ebenso wie eine Aufwertung des Dokumentarischen im Anschluss an J. Clifford und G.E. Marcus. Insbesondere seit der documenta 11 von 2002 sahen wir ein von Anthropologie, Identitätspolitik und Repräsentationskritik geprägtes künstlerisches Selbstverständnis. Eine frühe kritische Auseinandersetzung mit dem »Ethnographic Turn« bzw. »Cultural Turn« der Kunst unternahm der amerikanische Kunsthistoriker und *October*-Mitherausgeber Hal Foster. Er konstatierte 1996 in seinem viel beachteten Essay »The Artist as Ethnographer?« eine Art Verschwinden der Kunst in den Cultural

20 | F. von Bose, *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, S. 74.

21 | G.E. Marcus, »Affinities. Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork«, in: Schneider/Wright, *Between Art and Anthropology* (2010), S. 83-94, hier S. 85.

Studies.²² Der Kunsthistoriker Hans Belting hatte bereits Anfang der 1980er Jahre in *Das Ende der Kunstgeschichte?* mit Blick auf die Neuorientierung der Künste an den Kulturwissenschaften und an Identitätspolitik die einprägsame Formel »Anthropologische verdrängen kunstimmanente Interessen« geprägt und die Übernahme von Methoden und Themen aus Soziologie und Anthropologie als Auszug der Kunst aus dem ästhetischen Feld interpretiert.²³

Mit dem Begriff ›Ästhetik der Dekontextualisierung‹ (Arjun Appadurai)²⁴ lassen sich kuratorische und künstlerische Positionen zusammenfassen, die subjektive Zugänge und alternative Objektarrangements als Auswege aus der Krise der Repräsentation ansehen. Mit der Figur ›ethnologischer Kunst-Museen‹ (Karoline Noack)²⁵ verbindet sich eine Rhetorik einer disziplinären, institutionellen und epistemologischen ›Öffnung‹ veralteter und verstaubter Wissenschaftsmuseen wie auch des Aufbrechens oder Unterminierens bestehender Objekthierarchien. Gegenwartskunst erscheint in diesem Diskurs nicht als zeitliche Kategorie, sondern als potenziell auf alle Perioden und Kulturen anwendbare post-authentische, antihegemoniale und defetischisierende Methode und Praktik.²⁶ Durch Kombinationen ethnografischer Objekte mit Kunstwerken, Dokumenten, Kopien oder Rekonstruktionen wird Enthierarchisierung signalisiert. »Dekontextualisierung – oder besser: [...] sehr sensible Kontextualisierung von Objekten im Raum« und Enthaltbarkeit hinsichtlich Interpretationsangeboten kann laut Iris Edenheiser »durchaus ein Zeichen von großem Respekt sowohl gegenüber dem Objekt als auch den Besucher/-innen sein.«²⁷ Gleichzeitig dient die Kategorie Gegenwartskunst in historischen Mu-

22 | H. Foster, »The Artist as Ethnographer?«, in Ders. (Hg.): *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press 1996, S. 302-309. Der Essay ist ein prägnantes Beispiel für konservative Kritik am ›Cultural Turn‹ und implizit an der so genannten ›kulturellen Linken‹.

23 | H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag 1983, S. 9.

24 | A. Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press 1986, S. 28, 86.

25 | Zit. nach M. Suhrbier, »Lastenverteilung. Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation«, in: *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten* (=Edition Museum), hg. v. M. Kraus und K. Noack, Bielefeld: transcript 2015, S. 59.

26 | Siehe z.B. C. Bishop und D. Perjovschi, *Radical Museology. Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig 2013, S. 56, 59.

27 | I. Edenheiser, »In-Between. Zum Grenzgang zwischen ethnologischen und kunsthistorischen Konventionen in der Ausstellungspraxis. Oder: Don't represent – create a presence!«, in: Kraus/Noack, *Quo vadis, Völkerkundemuseum?*, S. 257-276, hier

seen als Mittel der Erzeugung willkommener Aktualitäts- und Präsenzeffekte im Sinne von ›Living History‹.²⁸ Hier geht es allerdings weniger um Respekt als um Unterhaltungswerte.

In den zurückliegenden 15 bis 20 Jahren ließ sich ein regelrechter Boom künstlerischer Interventionen in Ethnologiemuseen beobachten.²⁹ Während in den frühen 1990er Jahren die Frage diskutiert wurde, welche Objekte als Kunst identifiziert werden dürfen und ob in postmodernen Ausstellungsdisplays afrikanische, ozeanische oder präkolumbische Objekte gleichberechtigt in den Rang moderner Kunstwerke erhoben und als Ausdruck einer fremden, marginalisierten, übersehenen ›Kultur‹ wertgeschätzt werden können, ging es laut der Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Ursula Helg in den letzten Jahren stärker darum, »welchen Stellenwert die künstlerische Praxis, die sich als Forschung versteht, in der Wissensproduktion und Wissensvermittlung der ethnologischen Museen haben soll«. ³⁰

Einblicke in Gegenwartskunst, die an Ethnologie und Ethnomethodologie interessiert ist und forschende Ansprüche erhebt, bot die 8. Berlin Biennale des mexikanischen Künstlers und Theoretikers Juan A. Gaitán, die 2014 zeitgleich mit dem Humboldt Lab in den Dahlemer Museen intervenierte: Olaf Nicolai untersuchte als Semiologe und Quasi-Ethnologe die Symbolsprache einer einstigen DDR-Shoppingmall und zog imaginäre Linien zum Stadtschloss-Marketing, Christodoulos Panayiotou analysierte Produktionsverhältnisse im chinesischen Pearl River Delta, Mariana Castillo Deball stellte unter dem Titel »You have time to show yourself before other eyes« modifizierte Gipsrepliken Originalobjekten der Berliner Mesoamerika-Sammlung gegenüber. Die Ethnologie-Biennale schien zu bestätigen, dass Ethnologie zu einer Leitdisziplin avanciert ist, Künstler als Quasi-Anthropologen ihre Feldforschungen immer weiter ausdehnen und künstlerische und anthropologische Projekte mitunter

S. 269. In Misskredit gekommen sind hingegen klassische Gegenüberstellungen von ›Tribal Art‹ und ›Modern Art‹; diese Art der Repräsentation gilt als Vereinnahmung anderer Kulturen und Ausblendung von Kontexten.

28 | Vgl. M. Suhrbier, »Lastenverteilung«, in: Kraus/Noack, *Quo vadis, Völkerkundemuseum?*, S. 59.

29 | Siehe A. Scholz, »Das Humboldt Lab – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt-Forum«, in: Kraus/Noack, *Quo vadis, Völkerkundemuseum?*, S. 289; S. Leeb, »Asynchrone Objekte«, in: *Texte zur Kunst* 91, *Globalismus, Globalism* (September 2013), S. 41-61, hier S. 47.

30 | U. Helg, »Künstlerische Forschung oder romantisches Gesamtkunstwerk? Das ›post-ethnografische‹ Weltkulturenmuseum in Frankfurt a.M.«, in: »Historische Sammlungen und Gegenwartskunst. Eine Diskussion kuratorischer Strategien«, Humboldt Lab Dahlem, 02.-03.07.2015 in den Museen Dahlem in Berlin (unpubl. Konferenzbeitrag, Audiodatei).

nicht mehr voneinander unterscheidbar sind. Institutionskritische Interventionen à la Fred Wilson oder Hans Haacke³¹ bot die von der Kulturstiftung des Bundes finanzierte Biennale indes nicht. Brisante Kapitel, etwa die Tatsache, dass in den Depots der Staatlichen Museen nicht nur historische Objekte lagern, sondern auch der unaufgearbeitete Nachlass der Berliner Rassenforschung untergebracht ist, blieben sowohl von den eingeladenen Künstlern als auch vom Biennale-Leiter unberührt.³²

Dekoloniale Recherchekunst

Seit Mitte der 1980er Jahre PhDs an Kunstakademien eingeführt wurden, werden Recherchen und Forschungen von bildenden Künstlern systematischer und selbstbewusster betrieben. In der Kunstproduktion, aber auch in der Besucherforschung der Museen kommen seit den Nullerjahren ebenfalls Methoden zur Anwendung wie Feldforschung, teilnehmende Beobachtung, Dokumentation, dichte Beschreibung, qualitative Interviews. Forschende Kunst oder Kunst als Forschung (›Artistic Research‹, ›Science Art‹, ›Research Art‹) ist eine hybride Kunstpraxis, bei der Künstler als Forscher agieren, konkrete Fragestellungen mit einem erkenntnistheoretischen, methodischen Ansatz bearbeiten (Anleihen werden insbesondere bei qualitativen Methoden der Anthropologie, Soziologie und den Kulturwissenschaften gemacht) und Forschungsergebnisse als Kunstwerke präsentieren (in Galerien, Kunstvereinen, Museen, Künstlerbüchern). Im Kontext von Ethnologiemuseen kam es in jüngerer Zeit zu einem Revival der künstlerischen Institutionskritik, nunmehr als Recherchekunst mit dekolonialen Vorzeichen.

Der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung liegt auf der Hand: Forschende Kunst appropriiert wissenschaftliche Methoden und Theorien, ist aber nicht an wissenschaftliche Standards und Evaluationen gebunden, sondern Kunstkriterien verpflichtet. Die Etablierung von ›Artistic Research‹ als eigene Kunstform und Künstlern als Forschern und Kuratoren hat zu Grenzverwirrungen und Irritationen geführt. Der Kunsthistoriker Peter Geimer (Freie Universität Berlin) sprach 2011 vom »großen

31 | Hans Haacke hat 2001 in »Give & Take. Mixed Messages« in der Serpentine Gallery in London die ideologischen Ursprünge des Victoria & Albert Museum im Kontext der britischen Kolonialgeschichte herausgearbeitet.

32 | Vgl. J. Di Blasi, »Rettung naht. Hübsch harmlos. Die 8. Berlin Biennale verlagert den Schwerpunkt ins Reichenmilieu – und wirbelt Staub auf«, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 31.05.2014; J. Di Blasi, »Forschung als Attitüde. Johanna Di Blasi über die Ethnologie als neue Leitdisziplin der Gegenwartskunst«, in: *Kunstzeitung* (November 2014), S. 32.

Recherche-Getue in der Kunst«. ³³ Künstlerische Forschung besitzt Freiheiten, die wissenschaftliche Forschung nicht hat, aber auch sie steht unter Legitimationszwang, und zwar sogar doppelt: Sie muss beweisen, dass sie Forschung ist und dass sie Kunst ist. Ein Standardverdacht lautet, Künstler würden sich mit den fremden Federn der Wissenschaft schmücken, ohne sich langwieriger Forschungsarbeit auszusetzen. Ethnologiemuseen sind ein faszinierendes, aber schwieriges Terrain, wo jeder Schritt beargwöhnt werden kann, dass das ›Andere‹ gewaltsam assimiliert, vereinnahmt, abgewertet oder überhöht wird. Künstler sind von dem Kontext zugleich angezogen und abgestoßen. Sie laufen im Ethnologierahmen Gefahr, erdrückend umarmt oder aber exotisiert zu werden.

Ästhetik beschreibt klassischerweise den naturwissenschaftlich nicht erfassbaren, irrationalen, wilden Rest: das Subjektive, Sinnliche, Poetische. Kunst wird seit der Romantik die paradigmatische Rolle des ›Anderen‹ zugeschrieben, des anderen der (Zweck-)Rationalität und Wissenschaftlichkeit. In Ethnologiemuseen können sich Künstler unversehens in der Rolle von Exoten wiederfinden, eine Position die nach postkolonialen Dekonstruktionen nicht mehr ohne Weiteres mit kulturell ›Anderen‹ besetzbar ist. Als gewissermaßen ›edle Wilde der eigenen Kultur‹ (Luca Di Blasi) laufen Künstler tendenziell Gefahr, als das subjektive, chaotische, wilde ›Andere‹ der Ethnologie angesehen zu werden. Das kann zu Missverständnissen führen, insbesondere wenn Künstler sich selbst eher als Forscher und Aufklärer sehen oder ihr Material aus diversen Forschungsbereichen beziehen. Als Feldforscher in Museen sind Künstler einer Situation ausgesetzt, mit der klassische Feldforscher kaum zu rechnen haben: dass nämlich die Beforschten den Forschern die Kompetenz und Forschungsrelevanz rundweg absprechen.

Für Kulturanthropologen ist durch anthropologisch und soziologisch forschende Künstler eine herausfordernde Situation entstanden: Sie treffen im eigenen Feld in Gestalt von Künstlern auf Informanten, die mitunter über erhebliche anthropologische Expertise verfügen, die theoretisch beschlagen sind, oftmals mit demselben Methoden- und Theoriebaukasten unterwegs sind wie Anthropologen und die ebenfalls gesellschaftliche, politische und ökonomische Zusammenhänge im Global Village untersuchen. In einem Statement mehrerer Forscher, abgedruckt 2016 im Magazin *Cadernos de Arte e Antropologia*, heißt es: »As anthropologists in this field, we are faced with highly reflexive expert interlocutors who put forward their own theoretical agenda, often on

33 | P. Geimer, »Das große Recherche-Getue in der Kunst. Sollen Hochschulen ›Master of Arts‹-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.04.2011.

similar, if not conflicting, epistemological terrain.«³⁴ Ein Terminus, der diese Situation beschreibt, lautet ›reciprocal research‹ oder ›reciprocal ethnography‹: Man beforscht sich wechselseitig.

Laut Beate Binder werden in der unübersichtlichen und breit-assoziierenden Verschränkung der Disziplinen neben Gemeinsamkeiten auch Differenzen und wechselseitige Fremdheit sichtbar. Was in der künstlerischen Praxis als ethnografischer Zugriff gehandelt wird, werde den Reflexionen der Ethnowissenschaften gelegentlich nicht gerecht, Fragehorizonte der Ethnografie unterdessen seien für künstlerische Interventionen mitunter wenig hilfreich. Was in den Ethnowissenschaften selbstverständlich sei, müsse in der Kunstwissenschaft verteidigt werden, umgekehrt werde in den Ethnowissenschaften mancher unhintergehbare Wissensstand der Kunstwissenschaften gerade erst entdeckt.³⁵

Kunst, die sich für Ethnologie interessiert, zu Interventionen in Ethnologiemuseen einzuladen, erscheint naheliegend, die Operation ist aber nicht unumstritten. Eine Grundsatzkritik an der kuratorischen Mode der Importe von Gegenwartskunst enthält ein 2013 im *Texte zur Kunst*-Band »Globalismus« unter dem Titel »Asynchrone Objekte« erschieener Beitrag von Susanne Leeb. Die Kunsthistorikerin stellt fest, dass an Gegenwartskunst die Erwartung herangetragen werde, zwischen unzeitgemäßem Museumsobjekt und heutiger

34 | R. Blanes, A. Flynn, M. Maskens, J. Tinius, »Micro-Utopias. Anthropological Perspectives on Art, Relationality, and Creativity«, in: *Cadernos de Arte e Antropologia* 5/1 (2016), S. 5-20.

35 | B. Binder, D. Neuland-Kitzerow, K. Noack (Hg.), *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten* (=Berliner Blätter, Bd. 46), Münster: Lit Verlag 2008, S. 7ff. Ähnlich argumentiert Hal Foster: »Erst übernehmen ein paar Ethnologen strukturalistische Methoden aus der Literaturwissenschaft und reformulieren Kultur als Text – zu einem Zeitpunkt, da in der Literaturwissenschaft das Paradigma schon überholt war. Die Literaturwissenschaft greift umgekehrt ethnografische Methoden auf und sucht im Text fortan Kulturen (im Plural) – und zwar genau dann, wenn die Ethnologie sich von einem solchen Modell trennt und sich stärker auf Staat, Recht etc. konzentriert«. Das Andocken an die Ethnologie erlaube es Künstlern, Kunstkritikern und Literaturwissenschaftlern, Widersprüche »auf geradezu magische Art« aufzulösen. »Die Rolle des Kultursemiotologen steht ihnen ebenso gut zu Gesicht wie die des Feldforschers, sie können sich weiterhin als Anhänger der kritischen Theorie gerieren und sie gleichzeitig zurückweisen, und auch Subjektkritik und Identitätspolitik lassen sich vereinbaren. Aus all diesen Gründen bleibt die Ethnologie in anhaltenden Zeiten theoretischer Ambivalenz und politischer Sackgassen eine diskursive Kompromisslösung erster Wahl.« H. Foster, *Design und Verbrechen*, S. 204-205 u. 121.

Welt zu vermitteln.³⁶ Mittels zeitgenössischer Kunst werde versucht, Sinn aus etwas zu schlagen, »das entweder extrem fragwürdig und problematisch ist oder dessen ehemalige Bedeutung für einen westlichen Kontext abhandengekommen ist.«³⁷ Das Problem kolonialer Sammlungen und die historische, museale Verantwortung für Geschichte an Künstler zu delegieren, funktionalisiere »ein Stück weit diese Illegitimität« und versuche sich »eine gewisse Unangreifbarkeit qua Kunst« zu verleihen. Zeitgenössische Kunst könne aber unmöglich Problemlöserin sein, sie könne höchstens »Problemstellerin« sein.³⁸

Regina Wonisch (Alpen-Adria-Universität Klagenfurt)³⁹ lotete 2017 in einer Auftragsstudie für das deutsche Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) Potenziale künstlerischer Praktiken bei der dekolonialen Neuorientierung ethnologischer Museen aus – und gelangte zu einer optimistischen Einschätzung. Der Titel der Studie, die im Rahmen des Forschungsprogramms »Kultur und Außenpolitik« entstanden ist, lautet: *Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst*. Die Historikerin und Museologin vertritt die Ansicht, dass Kunst sehr wohl das Potenzial habe, »Wissensordnungen zu destabilisieren«.⁴⁰ Künstler könnten den Konstruktionscharakter der ethnografischen Ausstellungen »auf die Spitze treiben« und produktive Interferenzen und Spannungen produzieren.⁴¹ Zudem könnten sie in »spannungsreichen Prozessen der Kooperation und Koproduktion« mit den Herkunftsgesellschaften der Objekte Mediatorenrollen einnehmen.⁴²

36 | S. Leeb, »Asynchrone Objekte«, in: *Texte zur Kunst* 91, *Globalismus, Globalism* (September 2013) S. 41-61. Mit dem Ästhetiktheoretiker Peter Osborne streicht Leeb den fiktiven Charakter von Zeitgenossenschaft als homogen gedachter, globaler Gegenwart heraus. Während Kunst in einer globalen Welt zum Paradigma des Zeitgenössischen verklärt werde, seien Objekte in ethnologischen Museen in einer gespenstischen Zeitlosigkeit hängen geblieben. Ebd. S. 41ff.

37 | Ebd. S. 55.

38 | Ebd.

39 | Wonisch ist zusammen mit Roswitha Muttenthaler Autorin des viel beachteten Buchs: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld: transcript 2006.

40 | R. Wonisch, *Reflexion kolonialer Vergangenheit an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst* (=ifa Edition Kultur und Außenpolitik), hg. v. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2017, S. 55; https://www.ifa.de/fileadmin/pdf/.../wonisch_postkoloniale_herausforderungen.pdf (03.05.2019).

41 | Ebd. S. 55.

42 | R. Wonisch, »Ethnologische Museen dekolonisieren. Kunst als Ausweg aus der Krise der Repräsentation«, in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), *ifa Input*, Stuttgart

Wonisch empfiehlt in ihrer ifa-Programmschrift, »koloniale Einrichtungen« systematisch in Räume »postkolonialer Auseinandersetzungen« zu verwandeln und sieht Potenziale der Öffnung gerade im Oszillieren zwischen Kunst und wissenschaftlicher Theorie.⁴³ Um »hegemoniale« Strukturen zu durchbrechen, regt Wonisch eine Fokussierung auf Themenfelder wie Ausbeutung, Ausgrenzung und Aneignung an sowie eine Öffnung zur freien Kunst- und Kuratorenzene. Unter »tiefgreifenden strukturellen Veränderungen« versteht die Historikerin die Ermöglichung »gleichberechtigter Dialoge« mit nicht-westlichen Akteuren, die Öffnung für »andere Epistemologien« und partizipative Projektarbeit mit Vertretern von Herkunftsgesellschaften von Objekten.⁴⁴ Wonisch schlägt vor, anstelle des klassischen Bildungsauftrags, der als Legitimation der Museen ihrer Ansicht nach ausgedient hat, einer Pädagogik ohne vorgefertigte Inhalte den Vorzug zu geben sowie Verfahren der »Prozessualität« und »Interpretationsoffenheit visueller Repräsentation«.⁴⁵

Ethnologische Museen müssten der Gewaltgeschichte möglichst offen und selbstreflexiv begegnen, gerade weil es unmöglich sei, sich aus kolonialen Verstrickungen zu befreien.⁴⁶ Dabei würden Sammlungen nicht zerstört, aber neu kontextualisiert.⁴⁷ Als »Best-Practice-Projekt« und »Möglichkeitsraum« für postkoloniales Kuratieren hat die Kulturkritikerin das Berliner Humboldt Lab ausgemacht; es habe »verkrustete Strukturen« inter- und transdisziplinär aufgebrochen und sei gleichzeitig ein »geschützter Raum« gewesen, da befreit vom »fragwürdigen Kriterium des Publikumserfolgs« zugunsten einer »Kultur

2017, S. 1-10, hier S. 8; https://www.ifa.de/fileadmin/pdf/fopro/input2017-4_regina-wonisch.pdf (03.05.2019).

43 | R. Wonisch, *Reflexion kolonialer Vergangenheit*, S. 5. In den 2010er Jahren wurde in den Kultur- und Geisteswissenschaften explorative Wissensgewinnung zwischen Faktualität und Fiktionalität explizit unter dem Schlagwort »Labor-Methode« diskutiert und erprobt. Künstlerische oder poetische Zugänge wurden in postmodernen Methodendiskussionen als Mittel zur Erfassung unscharfer epistemischer Objekte, wie sie beispielsweise Kunst und Poesie selbst hervorbringen, ins Spiel gebracht. Gleichzeitig erschien Kunst als innovatives Medium der methodischen Neulanderschließung und diskursiven Öffnung. Mit der Labor-Methode, hieß es z.B. 2015 in einer Kolloquiums-Ankündigung der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, ließen sich »komplexe und unscharfe Artefakte in den Blick nehmen« und gelinge es, »Wissen auf explorative Weise zu generieren und das »Mögliche im Unbekannten« durch »Auslotungen zwischen Fiktionalität und Faktualität« wahrnehmbar und beschreibbar zu machen. kolloquiumgekuwi.wordpress.com/ (03.05.2019).

44 | R. Wonisch, »Ethnologische Museen dekolonisieren«, S. 7.

45 | Dies., *Reflexion kolonialer Vergangenheit*, S. 5, 7, 57.

46 | Ebd.

47 | Ebd. S. 65.

des Scheiterns«, der »Unsicherheit«, »Fragilität« und des »wildes Denkens«.48 Schnittstellen zwischen ethnologischen Museen und Kunstschaffenden sind nach Ansicht der Museologin

»[...] vor allem dann produktiv [...], 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.«49

Hier lässt sich allerdings einwenden, ob Kunst nicht in ein arges Dilemma rutscht, wenn sie ›frei‹ sein und gleichzeitig eine vorgegebene ›Haltung‹ vertreten soll. Und wenn Methoden und Ergebnisse vorab feststehen: Dekonstruktion starker Wahrheitspostulate der Wissenschaften und ihrer Museen. Die Herausforderung in der Praxis scheint darin zu liegen, Respekt vor den ›Anderen‹ mit Respekt vor der ›Freiheit der Kunst‹ zu verbinden, denn gerade um Respekt und Anerkennung soll es beim kuratorischen Zusammenspiel von postkolonialer Wissenschaft und Kunst gehen: »Ein wesentlicher Punkt [...] ist, welchen Raum die Repräsentierten [...] einnehmen können, wobei es vielleicht weniger darum geht, ihnen eine Stimme zu ›geben‹, sondern ihre Stimmen zu hören und anzuerkennen.«50

1.2 PUBLIKATIONEN ZUM HUMBOLDT LAB

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Humboldt Lab beschränkt sich bisher auf eine überschaubare Zahl an Aufsätzen. Überwiegend wird aus kulturanthropologischer Perspektive auf das Museumsexperiment geblickt. Der Kulturanthropologe Friedrich von Bose setzt sich in seinem 2015 veröffentlichten Aufsatz »Paradoxien der Intervention. Das Humboldt Lab« mit dem Konzept des Humboldt Lab auseinander. Paradox nennt von Bose, dass das Eingebundensein des Lab in die Planungsstrukturen des Humboldt Forums »im Wider-

48 | Ebd. S. 33. Wonisch unterscheidet selbstreflexives Ausstellen (»Le musée cannibale« 2002/2003 im Musée d'ethnographie de Neuchâtel), den post-ethnografischen Ansatz (Clémentine Deliss' Weltkulturen Labor in Frankfurt, 2011-2015), künstlerische Interventionen (»The Vanishing Middle Class« 2014 und »The Master Narrative und Don Durito« 2017 von Lisl Ponger in Wien; Secession und Weltkulturen Museum Wien), kollaborative Projekte (»African Worlds« 1999 im Horniman Museum London) und den Laboransatz als ›Möglichkeitsraum‹ (das Humboldt Lab, 2012-2015). Ebd. S. 28-39.

49 | Ebd. S. 14f.

50 | Ebd. S. 15.

spruch zum Unterfangen einer grundlegenden Befragung der Museumspraxis« gestanden habe.⁵¹ Trotz mancher Kritikpunkte erblickt von Bose in der Arbeit des Lab Potenziale des »Aufbrechens kolonialer Repräsentationen«, der Befragung »etablierter Logiken musealer Räume und Gefüge« und der Vermittlung zweier kuratorischer Kulturen: festangestellte Museumsmitarbeiter und freischaffende Kuratoren.⁵² In seiner 2016 veröffentlichten, groß angelegten anthropologischen und diskursanalytischen Studie *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung* nimmt derselbe Autor »Begründungsnarrative« des nationalen Projekts in den Blick, identifiziert kulturpolitische Logiken, schreibt eine Soziologie des Planungsprozesses und widmet dem Humboldt Lab als Probehühne des Humboldt Forums und »instituiender Praxis« das Schlusskapitel als eine Art Ausblick. »Angelehnt an die Erfahrungen des Humboldt Lab könnte das Museum als Labor verstanden werden«, schreibt von Bose, und zwar zugunsten eines »vielförmigen Geflechts von Akteur_innen mit durchaus auch im Konflikt zueinander stehenden Interessen, Perspektiven, Repräsentationspraktiken und Objektverständnissen.«⁵³ Im »Museum als Labor« sei »das dichotome Verständnis von Produktion und Rezeption« ausgehebelt.⁵⁴ Bei seiner Feldforschung stellte von Bose allerdings fest, dass sich »überraschend wenige der Kurator_innen der Museen« an Lab-Experimenten beteiligen wollten. Deren Fernbleiben sei einem »Akt der Verweigerung« gleichgekommen; gleichwohl habe es das temporäre Projekt in den Dahlemer Museen »in relativ kurzer Zeit vermocht, einige der über Jahrzehnte gewachsenen und oftmals verhärteten Strukturen zu lockern.«⁵⁵ Es habe durch das Lab »tatsächlich eine Störung in der alltäglichen Museumsroutine« stattgefunden, »wenn auch nicht unbedingt immer in dem von der Projektleitung intendierten Sinn.«⁵⁶

Die Ethnologin und Soziologin Andrea Scholz hat selbst im Humboldt Lab mitgearbeitet. Unter dem Titel »Das Humboldt Lab – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt-Forum« im Sammelband *Quo vadis Völkerkundemuseum?*⁵⁷ hält Scholz kritisch Rückschau auf mangelhafte institutionel-

51 | F. von Bose, »Paradoxien der Intervention. Das Humboldt Lab«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 58 (2015), S. 28-40, hier S. 38.

52 | Ebd. S. 31.

53 | F. von Bose, *Das Humboldt-Forum. Eine Ethnografie seiner Planung*, S. 290. Nachdem 2016 die Inschrift auf dem Schloss angebracht worden war, empfahl die SPK die bindestrichlose Schreibung.

54 | Ebd. S. 290f.

55 | Ebd. S. 276, 277, 290.

56 | Ebd. S. 287f.

57 | M. Kraus und K. Noack (Hg.), *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten* (=Edition Museum), Bielefeld: transcript 2015.

le Verankerung, enge Spielräume, das Fehlen »radikaler, sich abgrenzender Institutionskritik und die insgesamt limitierte Wirkung des Humboldt Lab. Positiv bewertet die Autorin die »enge Kooperation zwischen Kunst und Wissenschaft«. ⁵⁸ Als Projekt für das Humboldt Forum habe das Lab nicht ausreichend in Opposition zur neu entstehenden Institution gestanden, es sei aber dennoch mehr gewesen, als bloß eine »verordnete Lockerungsübung für vermeintlich eingerostetes Museumspersonal«. ⁵⁹ Durch den »brisanten Gegenstand«, den Umzug der nicht-europäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin ins umstrittene Humboldt Forum, sei es unweigerlich auch um die Frage nach dem »Quo vadis, Völkerkundemuseum?« gegangen. ⁶⁰

Einige kritische Stimmen enthält auch die vom Humboldt Lab 2015 herausgegebene Abschlusspublikation, ein schmaler Band mit dem Titel *Prinzip Labor*. ⁶¹ Die an der Humboldt Universität lehrende Sozialanthropologin Sharon Macdonald, Begründerin des seit 2015 bestehenden Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH), setzt sich als Gastautorin mit der Lab-Arbeit unter der Überschrift »Probleme mit der Ethnologie« auseinander. ⁶² Macdonald bewertet das Humboldt Lab als »äußerst bedeutsame« und finanziell großzügig ausgestattete Initiative mit dem Auftrag, für das Humboldt Forum zu experimentieren, ohne spezifische Ausstellungen entwerfen oder Ausstellungsräume füllen zu müssen. ⁶³ Macdonald stellte fest, dass viele Lab-Projekte, einschließlich der Abschlussausstellung, reflexive Ansätze verfolgten und mehr oder weniger geglückte Versuche darstellten, die Bedingtheit von Perspektiven und museologische Prozesse offenzulegen. Vorsichtig skeptisch beurteilt Macdonald Kunstinterventionen. Das Lab habe gezeigt, dass Künstler eine »wichtige Quelle für Inspiration« sein können, wenn indes Ausstellungen in Ethnologiemuseen »eher wie eine Kunstinstallation« betrachtet würden, könnten unter Umständen die »ethnologische ›Botschaft und ihr verstörendes Potenzial« abgeschwächt oder verzerrt werden. ⁶⁴

Ebenfalls in der Abschlusspublikation legte die Kunsthistorikerin Elena Zanichelli dar, dass es grundsätzlich keine leichte Aufgabe gewesen sei, Sammlungsbestände des Preußischen Kulturbesitzes gleichzeitig aufzuwer-

58 | A. Scholz, »Das Humboldt Lab – Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum Humboldt-Forum«, in: Kraus/Noack (Hg.), *Quo vadis, Völkerkundemuseum*, S. 290.

59 | Ebd. S. 285.

60 | Ebd.

61 | Humboldt Lab Dahlem (Hg.), *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung: Berlin 2015.

62 | www.euroethno.hu-berlin.de/de/carmah (03.05.2019).

63 | S. Macdonald, »Probleme mit der Ethnologie«, in: *Prinzip Labor*, S. 211-228, hier S. 216.

64 | Ebd. S. 224.

ten und pointiert infrage zu stellen sowie »fehlende Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte« wie auch einen Mangel an Transparenz hinsichtlich der Bedeutung kolonialer Geschichte für die Sammlungsteile aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert zu kompensieren.⁶⁵ Als besonders gelungenes Lab-Projekt streicht die Kunsthistorikerin einen Beitrag von Verena Rodatus und Margareta von Oswald mit dem Titel »Objektbiografien« heraus. Hier seien »ausgewählte Objekte der Afrika-Sammlung des Ethnologischen Museums von der Quellenüberlieferung über die Anschaffungspolitik bis hin zur stilanalytischen Identifizierung« verfolgt worden.⁶⁶ Unter dem Titel »Europa provinzialisieren, material und ontological turn kuratieren?« reichte Paola Ivanov, Kuratorin der Afrika-Abteilung des Ethnologischen Museums, Gedanken zu ihren eigenen Lab-Beiträgen nach: »Europa provinzialisieren – der afrozentrische Blick« (innerhalb »EuropaTest«; 2014/2015) und »Verzauberung/Beauty Parlour« (2015).⁶⁷ Die Kulturwissenschaftlerin Nicola Lepp erläuterte 2014 in einem Buchbeitrag anhand ihres Lab-Projekts »Museum der Gefäße« den multimedialen und narrativen Ansatz als Alternative zum kulturgeografischen Ordnungsschema.⁶⁸

Die Ethnologin Bärbel Högner setzte sich 2013 in einer Rezension für die »Zeitschrift für Ethnologie« kritisch mit der »Probephöhne 1« (März bis August 2013) des Humboldt Lab auseinander. Die Autorin bemerkte eine Zentralstellung bildender Kunst im Museumslabor bei gleichzeitigem Desinteresse an aktuellen ethnologischen Fragestellungen und Forschungen. Fast ausschließlich hätten »Akteure aus dem Kosmos der zeitgenössischen Kunstwelt« das Privileg gehabt, »konzeptuell am ersten Testlauf zur Erfindung »neuer Wege« in der ethnologischen Ausstellungspraxis teilzunehmen«. Wissenschaftliche Mitarbeiter der Museen seien ausgegrenzt, ihre Namen ausgeblendet worden.⁶⁹

65 | E. Zanichelli, »Historische Sammlungen und/oder Gegenwartskunst? – eine Notiz«, in: *Prinzip Labor*, S. 229-240, hier S. 232f.

66 | Ebd. S. 232f, 237.

67 | P. Ivanov, »Europa provinzialisieren, material und ontological turn kuratieren? Gedanken aus der Ausstellungspraxis des Humboldt Lab«, in: H.P. Hahn, *Ethnologie und Weltkulturenmuseum* (2017), S. 89-137.

68 | N. Lepp, »Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum«, in: S. Lichtensteiger, A. Minder, D. Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld: transcript 2014, S. 210-2017.

69 | B. Högner, »Probephöhne 1 des Humboldt Lab, Museen Dahlem, Berlin, 14. 3.-12. 5. 2013«, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin: Reimer Verlag 2013, S. 111-115, hier S. 115.

Durch einzelne Kunstbeiträge ist in Högners Augen sogar ›Exotismus‹ evozierte worden.⁷⁰

Der Ethnologe und Kulturjournalist Andreas Schlothauer setze sich 2013 satirisch mit dem Dahlemer Experiment und dem Vernissagen-Publikum auseinander (»Eine Mischung beider Geschlechter, leger gekleidet, individueller Haar- und Bartwuchs, wohl aus der Berliner Künstler- und Designerszene«).⁷¹ Der ›Hohe-Priester‹ (Hermann Parzinger) habe im »Zeremonialhaus des Stammes« in Dahlem die Wir-Form beschworen (»Wir wollen die Kulturen der Welt neu präsentieren«, »Wir machen Erfahrungen, die vielen anderen nutzen können«, »Wir sind Gehetzte, wollen uns aber nicht zu sehr hetzen lassen« usf.), während der Satz »Für uns ist es eine Lockerungsübung, das alles mal ganz anders anzugehen« der Co-Priesterin (Viola König) an die ›Beta-Priester‹ (›Kuratoren‹) gerichtet schien.⁷² Über das Maß tatsächlicher Kooperation habe die Zeremonie nichts verraten, was den teilnehmenden Beobachter indes nicht verwunderte, »da derartige ›Priester‹-Gemeinschaften selten an der Offenlegung ihrer Geheimnisse interessiert sind«.⁷³ Die »Geheimsprache« der Lab-Projekte blieb für den Feldforscher rätselhaft: »funktionale Veranschaulichung ihrer Gegenwart«, »Display über An- und Abwesenheit«, »Schleuse zwischen außen und innen«; kryptisch blieb auch der tiefere Sinn des Zauberwortes ›Intervention‹. Das Fazit des Feldforschers: Die »eher oberflächliche« Kulturtechnik Kunst (›Mehr Verpackung als Inhalt‹) könne Präsentationen »auflockern«, aber kaum zum tieferen Verständnis ethnologischer Objekte beitragen.⁷⁴

70 | Högner macht ihre Kritik u. a. an einem Beitrag des Künstlers Theo Eshetu fest, der eine Discokugel in der Südseeabteilung installiert hatte. Eine Discokugel möge zwar »schön glänzen« und passende Assoziationen eines Sternenhimmels über polynesischen Booten wecken, doch es bestehe die Gefahr, dass in letzter Konsequenz ›Exotismus‹ evoziert werde. Ebd. S. 115.

71 | A. Schlothauer, »Das Humboldt Lab«, in: *Kunst&Kontext* 1 (2013), S. 15-21; andreas.schlothauer.com/texte/kk5_humboldt_forum_3.pdf (03.05.2019), S. 15f.

72 | Ebd.

73 | Ebd. S. 16.

74 | Ebd. S. 16 und 21.