FELLOW ME! Die mobile Akademie im Programm Fellowship Internationales Museum

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Workshop "Reviewing Ethnical Constructions"

mit Dr. Benjamin Meyer-Krahmer

Samstag, 20. Mai 2016, 10-13 Uhr
Im GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig

Im Rahmen der Akademiestation „Designing Ethics – Über das Richtige, das Falsche und das Dazwischen"

Dokumentation

Workshopleitung: **Dr. Benjamin Meyer-Krahmer,** Vertretungsprofessor für Bildwissenschaft und Kunstgeschichte am Institut für Theorie sowie Studiengangsleiter des Studiengangs *Kulturen des Kuratorischen* der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Workshopteilnehmer*innen:

Badisches Landesmuseum Karlsruhe:
Dr. Rosario Anzalone (Fellow), **Dr. Katarina Horst** (Mentorin)

Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek:
Helena Doudova (Fellow)

Deutsches Schiffahrtsmuseum:
Dr. Charlotte Colding Smith (Fellow)

Flensburger Schifffahrtsmuseum:
Dr. Thomas Overdick (Mentor), **Imani Tafari-Ama** (Fellow)

Historisches Museum Frankfurt am Main:
Érica de Abreu Gonçalves (Fellow), **Dr. Angela Jannelli** (Mentorin)

Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main**:**
Dr. Fritz Backhaus (Mentor), **Dr. Kata Bohus** (Fellow)

Kunsthalle Bremen:
Julia Binter (Fellow), **Dr. Eva Fischer-Hausdorf** (Mentorin)

Kunstsammlungen Chemnitz:
Dr. Bianca Tudor-Vinther (Fellow)

Lehmbruck Museum:
Dr. Michael Krajewski (Mentor), **Clara Wanatirta** (Fellow)

Mathematisch-Physikalischer Salon der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden:
Dr. Samuel Gessner (Fellow)

MEWO Kunsthalle:
Dr. Axel Lapp (Mentor), **Bhavisha Panchia** (Fellow)

Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin:
John-Paul Sumner (Fellow)

Schwules Museum*:
Dr. Birgit Bosold (Mentorin), **Ashkan Sepahvand** (Fellow)

Staatliches Museum für Archäologie Chemnitz:
Dr. Doreen Mölders (Mentorin), **Dr. Martin Musílek** (Fellow)

terra mineralia der TU Bergakademie Freiberg:
Anna Dziwetzki (Mentorin), **Laura Hall** (Fellow)

Tieranatomisches Theater der Humboldt-Universität zu Berlin:
Felix Sattler (Mentor), **Dr. Anna Simandiraki-Grimshaw** (Fellow)

Werkbundarchiv – Museum der Dinge:
Ece Pazarbaşı (Fellow)

Margareta von Oswald (Gast)

Programmleitung: **Dr. Marie Cathleen Haff**, Kulturstiftung des Bundes

Organisation: sauerbrey und raabe. Büro für kulturelle Angelegenheiten: **Anja Vogel, Henning Brockmann, Thomas Dörschel**

Dokumentation: **Julia Eckert**

Einführung

Dr. Benjamin Meyer-Krahmer (BMK) erläutert den Workshopteilnehmer*innen in seiner Einführung, dass „Othering“ ein Phänomen ist, welches mindestens seit 500 Jahren existiert.

BMK: Die ersten Handelskompanien wurden bereits 1602 gegründet. Sie entsandten mit den Schiffen auch Maler nach Übersee, welche die Landschaft, Menschen und Gegebenheiten vor Ort dokumentieren sollten. Zusätzlich entstanden Reiseberichte. Die Reiseberichte und Bilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert können somit in Bezug auf Repräsentation und Bildproduktion als Beginn des „Otherings“ gesehen werden, wobei insbesondere die niederländische Malerei sehr prägend war. Darin wurden die „Anderen“, die „Barbarischen“, die „Wilden“ anhand immer wiederkehrenden Bestandteilen und Zuschreibungen, wie beispielsweise Nacktheit, einfache Kleidung, Federschmuck, Kannibalismus und Tanzen, exotisiert. Zu dieser Zeit entstanden darüber hinaus auch Bilder, welche lediglich auf Reiseberichten basierten und von Menschen gemalt wurden, die nie vor Ort waren.

Im 16./17. Jahrhundert fanden diese Klischees eine weite Verbreitung und Reproduktion vor allem durch Veröffentlichung der Bilder zusammen mit Reiseberichten in Büchern. Diese Publikationen entwickelten sich zu einem sehr erfolgreichen Buchgenre.

Das Exotische wird / wurde konstruiert und nicht vorgefunden oder wie Peter Mason es in seinem Buch *Infelicities: Representations of the Exotic* ausdrückt:„The Exotic is not at home”.

Ein bekannter Vertreter der niederländischen Malerei, der prägend bei den frühen Prozessen des „Otherings“ im 17. Jahrhundert war, ist Albert Eckhout. Er nahm von 1637 bis 1644 gemeinsam mit dem Maler Frans Post, dem Arzt Willem Piso und dem Forscher Georg Marggraf an einer achtjährigen Brasilien-Expedition im Auftrag der niederländischen Westindien-Kompanie teil. In dieser Zeit entstanden ca. 20 lebensgroße Portraits.

Abb. 1 Albert Eckhout

Diese Bilder befinden sich heute im Nationalmuseum Kopenhagen und werden dort als „ethnographische Portraits“ präsentiert. Vor 10 Jahren wurden sie zum ersten Mal auf der Sao Paulo Biennale im postkolonialen Kontext betrachtet.

Aus der Betrachtung der Bilder wird deutlich, dass das Exotische eine eklektische Kategorie ist. Das Exotische kann weder geografisch, noch kulturell oder zeitlich zugeordnet werden, sondern wird über eine Zusammensetzung verschiedenster Bestandteile des imaginierten Exotischen konstruiert.

Das Exotische und das Erotische treffen oft in den Bildern aufeinander (siehe phallische Palmen in Abb. 1). Mit der Zeit erfolgen graduelle Veränderungen von nackten Kannibalen bis hin zu relativ europäisch gekleideten Menschen, die Feuerwaffen in der Hand tragen.

Fazit: Die Entwicklung der Ethnologie und der Anthropologie, die im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Kolonialismus entstanden, hat sich somit nicht im neutralen Raum entwickelt, sondern war bereits durch diese vorangegangen Entwicklungen des 16./17. Jahrhundert stark geprägt.

Workshop-Aufgabe: Identifizieren Sie bitte bei einem Rundgang durch die Dauerausstellung in 45 Minuten eine Situation des „Otherings“ und analysieren Sie, anhand welcher Mechanismen und (Nicht-) Repräsentationen die Konstruktion des Anderen erfolgt. Inwiefern erfolgen Exotisierungen und Erotisierungen? Wie präsent ist Geschichte in der Ausstellung? Inwiefern wird das koloniale Erbe aus dem 19. Jahrhundert in der Ausstellung reflektiert? Konzentrieren Sie sich bitte auf Objektkonstellationen und Informationszusammenhänge. Welche Information wird gegeben und auf welche Information wird verzichtet? Halten Sie diese Situation fotografisch mit dem Smartphone für eine anschließende gemeinsame Auswertung dieser Darstellungen fest. Schicken Sie für die anschließende Diskussion ihre Fotos an die folgende Emailadresse: Ksb-fellowship@sauerbrey-raabe.de.

Ergebnisse

Gruppe # 1: Adivasi – Communities

Abb. 2

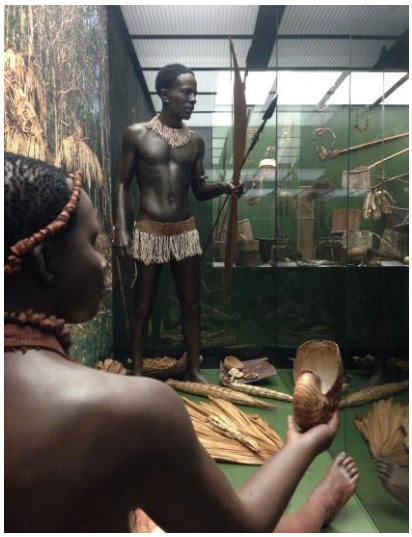

Abb. 3

Gruppe 1 analysierte anhand dieses Displays wie Menschen der Adivasi –Community dargestellt werden.

Fellows: Welche Objekte und welcher Alltag werden abgebildet?

Die weibliche Figurine sitzt halbnackt auf dem Boden und schaut den Betrachter an, wobei sie ihm scheinbar ein Getränk aus einer Muschel offeriert. Die männliche Figurine steht und schaut nach unten. Es scheint ein Jäger zu sein, wobei das höchstentwickelte Werkzeug ein Metallspeer ist. Die Posen der Figuren signalisieren, dass sie hierarchisch unter dem Betrachter stehen.

Es herrscht eine Zeitlosigkeit im gesamten Display. Der Text sowie die Vermischung von dem Bild der Behausungen im Hintergrund (aufgenommen vor 15 Jahren) mit einem weiteren Bild von 1880 suggerieren, dass es keine Evolution bei der Adivasi-Community gab. Ein Bild aus dem Jahr 2003 besagt, dass die Adivasi-Communities bis heute existieren. Nur der kleine blaue Plastiktütenfetzen im Hintergrundbild deutet darauf hin, dass es sich nicht um eine prähistorische Kultur handelt, wie wir sie wahrscheinlich aus unserer Perspektive eingeordnet hätten.

Zusätzlich zu der Zeitlosigkeit besteht eine geografische Undifferenziertheit. Es ist schwierig die Adivasi-Communities eindeutig zu lokalisieren, da in den Ausstellungstexten sowohl von Südasien als auch Indonesien die Rede ist.

Konträr zur abgebildeten Situation hinter der Vitrine, verweist das an der Vitrine angebrachte Poster aus der Ausstellung *fremd* darauf, dass es eine Evolution gab. Die Menschen der Adivasi-Community heute schreiben, drücken sich aus, produzieren Plakate ….

BMK: Es werden sehr traditionelle Geschlechterrollen gezeigt und alle phallischen Objekte auf der männlichen Seite und alles Empfangende auf der weiblichen Seite abgebildet.

Die Mehrheit der ausgestellten Objekte besteht aus organischem Material. Die Objekte besitzen somit keine lange Haltbarkeit, wodurch es schwer zu sagen ist, ob und wann die Objekte im Display tatsächlich von der Adivasi-Community benutzt wurden oder ob sie fiktiv oder semi-fiktiv sind.

Die Adivasi-Communities gibt es bis heute. Sie leben in vielen Regionen Asien. Die meisten sind im Besitz von Smartphones und setzen sich auch aktiv für ihre Rechte ein. Sie haben kaum Zugang zum Bildungs- und Gesundheitssystem.

Interessant ist, dass die Figuren im Display nicht aus dem 18. oder 19. Jahrhundert stammen, sondern 2007 für die Ausstellung angefertigt wurden.

Fellows*:* Im Unterschied zu dem Display der Adivasi-Community mit den lebensecht nachgebildeten Figuren (Abb.2, Abb.3), sind die Figuren im europäischen Raum, wie zum Beispiel in den Balkan-Vitrinen, ohne Gesicht und abstrakt gehalten. Sie erinnern an Schaufensterpuppen, mit denen Kleidung präsentiert wird, woraus eine Entmenschlichung folgt. Die Adivasi-Figuren lassen hingegen einen menschlichen Zoo assoziieren.

BMK: Beide Adivasi-Figuren (Abb.2./Abb.3) wurden basierend auf Fotos von Egon von Eickstedt angefertigt. Er reiste in den späten 1920ern zu Forschungen über die Adivasi nach Indien. Diese Forschungsreise wurde durch das Institut für Ethnologie der Universität Leipzig angeregt und vom Ethnologischen Museum co-finanziert. Danach schrieb er von 1933-1935 diverse Bestseller der Rassentheorie, um die Überlegenheit der „weißen Rasse“ zu beweisen und wurde zu einem der führenden Rassentheoretiker im Nationalsozialismus. Seinen Namen sowie diese Hintergrundinformationen findet man in der Ausstellung nicht.

Fellows: Es besteht absolute Notwendigkeit darauf in der Dauerausstellung hinzuweisen und nicht nur in der Sonderausstellung.

Gruppe # 2: **Die Amerikas / Mikronesien / Palau – Gruppe**

Abb. 4

Abb. 5

Fellows: Die Vitrine zeigt Zeugnisse materieller Kultur, wie beispielsweise Teller, Textilien, Holzfiguren, ein Hausmodell, ein Foto eines Haus und ein Holzschild.

Diese Vitrine wurde von der Gruppe ausgewählt, da das Display eine Figur eines weißen Europäers beinhaltet. Auf dem Ausstellungsschild steht „wahrscheinlich ein Europäer“. Die Figur steht im Zentrum zwischen drei weiteren, deutlich kleineren weiblichen Holzfiguren. Diese sind beschriftet mit „Frauen aus einem Männerhaus, 1908“. Die Hierarchien zwischen den Figuren sind mehr als deutlich. Eine Kontextualisierung zu den Figuren fehlt jedoch im Display. Warum wurde es produziert? Wurde es zum Verkauf an Europäer produziert oder um die eigene Kolonialgeschichte festzuhalten?

Die im Display inbegriffenen Fotos und Objekte aus verschiedensten Zeiten führen außerdem zu einer Zeitlosigkeit.

Unterhalb der Vitrine befinden sich Schubladen mit gewebten Schals und Ketten. Da Informationen fehlen, funktionieren diese Objekte lediglich als Designinspiration. Es scheint, als hätte man diese Objekte bereits in Dekorationsläden gesehen. Es wäre interessant den Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung authentischer Objekte, der Produktion und des Konsums von nachgebildeten „authentischen“ Dekorationsobjekten (z.B. in Restaurants) sowie der Repräsentation der Objekte als authentischer Artefakte in der Ausstellung zu untersuchen.

Dieses Display regte die Gruppe dazu an, über ein Ethnologisches Museum weißer Menschen bzw. Europäer nachzudenken. Was würde man wohl darin zeigen?

Was sind mögliche Ansätze als Kurator*in mit einer solchen Sammlung umzugehen?

Ein Lösungsmodell könnte das Buch *The shape of time* (1962) des Kunsthistorikers George Kubler geben. Darin entwirft Kubler ein Modell, das versucht bisher angewandte kulturelle, zeitliche und objektbezogene Hierarchisierungen und Kategorisierungen zu überwinden. Kubler schlägt eine neue Einteilung in historische Sequenzen vor, in denen Objekte und Bilder als materielle Lösungsvorschläge auf Probleme (z.B. Wohnen und Kommunikation) interpretiert werden.

Am Beispiel der Holzfiguren in der Palau-Vitrine würde dies heißen, zu hinterfragen, zu welchem Problem die Figur eine Antwort gibt. Welchen Herausforderungen und Begegnungen waren die

Menschen in der Zeit der Entstehung des Objekts ausgesetzt? Wie arbeiteten sie damit? Wie steht es in Beziehung zu anderen Objekten der Zeit, die auf das Problem „Begegnung“ reagieren?

BMK: Wolfgang Scheppe bezog sich in der Ausstellung *Die Dinge des Lebens/ Das Leben der Dinge* in den SKD Dresden auf das Konzept Kublers.

Allgemein herrscht das Problem, dass das Präsentieren und Darstellen an sich in Ausstellungen meist nicht reflektiert wird. Museen beanspruchen einen sehr hohen Grad an Autorität, ohne dem Besucher die Möglichkeit zu geben, darüber zu reflektieren, wie etwas konstruiert ist und welches Narrativ es zeigt.

Mögliche Reflexionsansätze zur Präsentation sind beispielsweise zu historisieren sowie bestimmte Begriffe, wie zum Beispiel „Sammeln“ zu problematisieren. Denn „Sammeln“ bedeutet oft, dass etwas entwendet wurde.

Es braucht mehr Transparenz darüber, dass man immer Narrative produziert, egal wie postkolonial oder progressiv man ist. Die Narrative werden in einem mehrschichtigen Prozess nicht nur über die Objekte konstruiert, sondern ebenso wirken die Position des Objekts in der Ausstellung, der Text, das Licht, die Hintergrundfarbe, die Vitrine, die Institution, die Geschichte der Institution, die Stadt und das Land hinein.

Gruppe #3: **Südafrika / Südost – Baitu/ Ndbele**

Abb. 6

Fellows: Dem Objektschild kann entnommen werden, dass es sich bei dem Objekt um ein Kunstwerk aus dem Jahr 1990 handelt. Es wird lediglich das Material (Ebenholz) beschrieben. Eine Kontextualisierung des Objektes ist nicht gegeben. Ist es von einer traditionellen Figur inspiriert oder hat es spirituelle Zwecke? Das Kunstwerk ist von anderen Objekten umgeben, welche 100-200 Jahre alt sind. Dass es in dieser Ecke steht und in diesem Museum ausgestellt wird, zeigt, dass es egal ist, aus welcher Zeit es stammt und ob es ein Kunstwerk ist oder nicht. Es ist immer noch das Andere, denn es ist aus Afrika. Warum befindet sich dieses Objekt im Ethnologischen Museum? Es sollte im Kunstmuseum stehen. Dies zeigt die Notwendigkeit, allgemein die Museumskategorien zu überdenken.

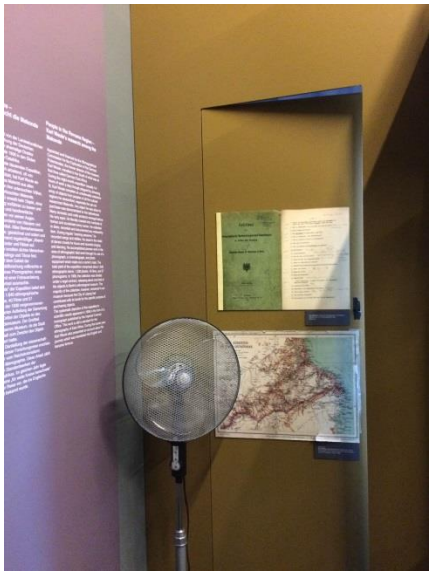

Abb. 7

Fellows: Hinsichtlich des Ausstellungsdesigns ist diese offene Tür, welche aus der Ausstellung heraus führt, sehr fraglich. Und warum wurde der Ventilator an dieser Stelle platziert? Der Ventilator ist fast das einzige Objekt, welches einen Verweis auf die gegenwärtige Zeit gibt.
BMK: Es ist nicht die Intention, aber die Idee die Illusion des Bühnenbildes zu brechen ist interessant.
In der aktuellen Ausstellung ist man sehr abgeschieden von der Außenwelt. Es gibt keine Fenster und keine Möglichkeit nach außen zu sehen.
Der Ventilator war Teil einer Installation während der Ausstellung *fremd*. Der Künstler intervenierte in der Dauerausstellung und wollte auf die Künstlichkeit der Situation in der Ausstellung, sowie die Künstlichkeit des Klimas, das zu Konservierungszwecken auf einer bestimmten Temperatur gehalten wird, hinweisen.

Abb. 8

Fellows: Die Figurine ist sowohl mit modernen Schuhen als auch traditioneller Kleidung bekleidet. Warum wurde dieser Stilmix verwendet? Wird es tatsächlich in dieser Region so praktiziert? Die Ausstellungstexte geben keine Information darüber. Die Kontextualisierung fehlt. Wie wurde die Filzkleidung hergestellt und woher wurden die Farben bezogen?

BMK: Diese Figurine erinnert an die collagehaften Malereien von Albert Eckhout.

Fellows: Die Figurine ist repräsentativ für die Abwesenheit von Individuen und Gesellschaften in der Ausstellung bzw. Abwesenheit von Informationen darüber, wie die Menschen mit Objekten interagieren.

In Deutschland ist ein Anstieg von Xenophobie sowie ein Zustrom zur AFD und Legida zu beobachten. Was sind die Auswirkungen dieser Darstellung der „anderen Wilden“ bis heute im Museum? Es besteht die Gefahr, dass es zur Bestätigung von Überlegenheitsvorstellungen führt und als Grundlage dafür dient, dass wir nicht wollen das die „Anderen“ kommen.

Warum ist Europa in der Dauerausstellung so unterrepräsentiert?

BMK: Seit Beginn an ist Europa der blinde Fleck in der Ethnologie und Anthropologie. Das ist in der Institutionsgeschichte begründet. Die Ethnologie entstand mit dem Kolonialismus im 19. Jahrhundert. Bereits zu dieser Zeit wurde die Aufteilung in Kunstmuseum, Ethnologisches Museum etc. vorgenommen. Diese Aufteilung hat sich institutionell etabliert und hält bis heute an. Alles, was

nicht aus Europa ist, kommt bis heute in das Ethnologische Museum. Daraus resultiert auch die Platzierung des Kunstwerkes (Abb. 7) im Ethnologischen Museum.

Gruppe # 4: **Das Ostafrikanische Zwischenseengebiet / Simbabwe**

Abb. 9

Fellows: Wir haben eine absolute verzerrte Darstellung Simbabwes in der Ausstellung vorgefunden. Der Elefantenstoßzahn wird sehr präsent ausgestellt. Er zeigt die Ausbeutung von Simbabwe seit dem 19. Jahrhundert. Simbabwe ist seit dem 11. Jahrhundert sehr entwickelt gewesen, aber in der Ausstellung ist keine Spur von Zivilisation und dessen Aufbau und Widerstand gegen die Ausbeutung durch Europa zu sehen. Das typische Bild Afrikas wird gezeigt, welches das Narrativ der „Wilden" beinhaltet. Man erfährt beispielsweise auch nichts über aktuelle Maßnahmen zur Unterbindung des Handelns mit Elefantenstoßzähnen in Simbabwe.

Gruppe # 5: **„Zeichen der Macht aus altafrikanischen Reichen des südlichen Zentralafrikas"**

Abb. 10

Fellows: Das Display beinhaltet einen Spiegel im Hintergrund, der den Betrachter zu einem Teil des Displays macht. Das eigene Spiegelbild erscheint zwischen den Objekten. Der Betrachter befindet sich somit nicht mehr außerhalb der Vitrine in Distanz zu den Objekten. Dient der Spiegel dazu, den Rücken der Objekte zu zeigen? Oder welche Funktion hat er im Display?

Laut Text auf den Objektschildern wurden die Objekte „vor 1903“ angefertigt. Es gibt keine Information über die Provenienz oder darüber wer die Objekte gesammelt hat. Auf den Objektschildern erfolgt der Verweis, dass die Figuren nach dem Glauben der Menschen Kräfte und Wirkungen besaßen und verschiedene Zwecke erfüllten. Sie wurden beispielsweise im medizinischen Kontext benutzt. Aber woher besteht die Gewissheit darüber, wenn nicht einmal das genaue Entstehungsjahr genannt werden kann? Sind das forschungsbasierte Informationen oder überlieferte Informationen des Sammlers aus dem 20.Jahrhundert?

BMK: Es ist eine Entscheidung diese Objekte auch ohne Provenienz und Kontextinformation zu zeigen und in dieser Art. Es fehlt eine Problematisierung dessen in der Ausstellung.

Was ist der Effekt, wenn man keine Kontextinformation bekommt? Mit welchem Bild der Welt gehen die Besucher*innen aus der Ausstellung?

Gruppe #6: **Südasien/ Bundesstaat Gujarat / „Leben in einem indischen Dorf“**

Abb. 11

Abb. 12

Fellows: Diese Situation ist ein Beispiel dafür, wie man in der Ausstellung „die andere Kultur konsumieren“ kann. Es wird eine Wohnsituation inszeniert, welche begehbar ist. Der Ausstellungsteil zeigt nur sehr ländliche Gegebenheiten. Auch die Fotowand aus dem Jahr 2004 (Abb.10) zeigt nur ländliche Gegebenheiten und traditionell gekleidete Menschen. Es würde einer Situation aus dem 19. Jahrhundert in Europa entsprechen. Stereotypen werden dargestellt. Das moderne Indien mit all dessen verschieden Realitäten wird nicht abgebildet. Dadurch erfolgt eine Hierarchisierung. Diese Repräsentationen sind hinsichtlich eines sozialen und kulturellen „Otherings“ sehr problematisch.

Während des Rundgangs diskutierten wir darüber, wie die Auffassungen und Praxis von Museen aus der Vergangenheit die Ausstellungskonzeption der Gegenwart beeinflussen. Wie kann die Museumspraxis von damals in gegenwärtigen Ausstellungen reflektiert und dargestellt werden? In der Ausstellung hatten wir den Eindruck, dass Präsentationsweisen von damals die Gegenwart noch stark beeinflussen. Es scheint eine Schwierigkeit darin zu bestehen mit den Präsentationsweisen der Vergangenheit zu brechen.

Gruppe #7: **Das ostafrikanische Zwischenseengebiet/ Simbabwe / Nyanga**

Abb. 13

Fellows: An diesem Display wird ein undatiertes Foto (eventuell aus den 1970er Jahren) kombiniert mit geschnitzten Holzfiguren, die aus vergangenen Jahrhunderten oder aus der Zeit des Fotos stammen könnten. Der Zusammenhang zwischen dem Foto auf dem eine Person abgebildet ist und den Holzobjekten ist pur suggestiv. Er erscheint gleichzeitig zeitlos und der Betrachter erkennt nicht, in welchen realen Zusammenhang beides gebracht werden soll. Der Verdacht des Folklorismus drängt sich auf.

Genannte Literatur:

Kubler, George: The Shape of Time. Remarks on the History of Things. New Haven, London: Yale University Press, 1962.

Mason, Peter: Infelicities. Representations of the Exotic. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.