4. Die Musealisierung von Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten

Konflikte um Heiligtümer aus kolonialen Erwerbszusammenhängen zwischen kulturhistorischen Museen und ihren Glaubensgemeinschaften stehen im Mittelpunkt rassistischer und religiöser Diskriminierung. Eingedenk der zuvor erfolgten religionswissenschaftlichen, historischen und soziologischen Darstellung dieses Problemfelds soll dieses nun kunstwissenschaftlich analysiert und diskriminierungskritisch beurteilt werden. Musealisierung ist grundsätzlich von symbolischer und manchmal auch von physischer Gewalt geprägt. Insofern ist dieses Verfahren also nicht zwingend politisch. Dem Prinzip nach lassen sich zahlreiche Beispiele für kulturhistorische Sammlungen auflisten, an denen sich gewiss niemand stört – man denke etwa an Spielzeugmuseen. Heiligtümer lebender Kulturen in kulturhistorischen Museen werden aber für viele ihrer Glaubensgemeinschaften dergestalt unbefriedigend, ja verletzend behandelt, dass geklärt werden muss, welche Transmutationsprozesse es eigentlich sind, die diesen Menschen als inkompatibel mit ihren ästhetischen Praxen und mit Heiligtümern ihres Glaubens erscheinen.

Im museumstheoretischen Forschungscluster »floorplan«[165] der Universität Bonn hat sich der Arbeitsbegriff des »Prinzips Museum« etabliert, um auf museale Transmutationsprozesse zu verweisen, die weltliche Dinge weltfrei machen und sie zum Zeigen aufbereiten. Das Prinzip Museum ist eng an die Aufgabengebiete des Museums gekoppelt: Um etwas sammeln, erforschen, bewahren, ausstellen und vermitteln zu können, muss es selektiert, transloziert, ästhetisiert, disziplinarisiert und historisiert werden. Musealisierung bedeutet immer die Entnahme eines Teils der Welt, der ausgesucht, aufbereitet, in Wert gesetzt und so für die Zwecke des Museums nützlich wird. Das Museum wird nachfolgend als ein System aus Sammlung, Gehäuse und seinem Thema respektive seiner Idee aufgefasst.[166] Die Musealisierung von realweltlichen Phänomenen oder – in diesem speziellen Untersuchungsfeld – von Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten wird für die vorliegende Untersuchung in folgende Phasen unterteilt:

(1) Isolation und Deterritorialisierung
(2) Ästhetisierung und Disziplinarisierung
(3) Historisierung (und Restitution)

Diese Prozesse durchdringen sich insofern gegenseitig, als beispielsweise ein Phänomen einer bloß ästhetischen Betrachtung auszusetzen auch immer schon seine Historisierung bedeutet. Schließlich kann es dadurch nicht länger gebraucht werden und

165 Der Begriff »Das Prinzip Museum« geht auf die gleichnamige Forschungsinitiative zurück, die von Anne-Marie Bonnet 2010 am Kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn ins Leben gerufen wurde und aus der später der museumstheoretische Forschungcluster FLOORPLAN hervorging: <www.floorplan-research.com>; abgerufen am 17.1.2019.

166 Fehr, Michael: Stichwort Museum, in: Kritische Berichte, 36, 2008, 4, S. 143–168.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ist nicht mehr das, was es einst war. Diese drei für die vorliegende Untersuchung relevanten Phasen der Musealisierung werden zum Zweck der Untersuchung spezifischer Formen von Gewalt getrennt betrachtet und seien hier kurz umrissen:

(1) die **Isolation** eines Phänomens innerhalb seiner Realität gemäß eines spezifischen Interesses wie etwa Erkenntnis oder auch Besitz und seine **Deterritorialisierung**, sprich: seine physisch gewaltsame Translokation (durch Raub, Diebstahl, Erpressung, …);

(2) die **Ästhetisierung** bzw. ästhetische Rekonfiguration dieses Phänomens als ein Verdinglichungsprozess, bei dem es zu einem Semiophor (Pomian), einem „Symbol-Objekt" gemacht wird und dessen **Disziplinarisierung** oder Subordination in ein spezifisches Wissensgebäude, was genau dann als Anwendung epistemischer Gewalt zu verstehen ist, wenn dabei einem bereits bedeutsamen Phänomen gegen den Willen seiner kulturellen Gemeinschaft eine andere Bedeutung aufgezwungen wird, um sie dadurch als andersartig darzustellen;

(3) die **Historisierung** dieses Phänomens also seine Integration in eine ihm fremde Zeitrechnung, was dann einem Akt allochroner Gewalt entspricht, wenn dadurch die Zeitlichkeit seiner kulturellen Gemeinschaft nachhaltig gestört wird wie etwa beim Transfer ihrer Heiligtümer aus einer zirkulären, mythischen Zeit in einen linearen Zeitstrahl christlich-evolutionärer Geschichtsschreibung; **Restitution** als Umkehrung der Historisierung.

Das Verfahren der Musealisierung wird in nachfolgenden Fallstudien zu Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Erwerbszusammenhängen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz diskriminierungskritisch analysiert. Es soll festgestellt werden, ob sie die Glaubensgemeinschaften besagter Heiligtümer nicht nur diskriminiert und geschädigt haben, sondern immer noch diskriminieren und schädigen.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4.1 Isolation und Deterritorialisierung

Was passiert, wenn Heiligtümer lebender Kulturen aus ihren spirituellen Kontexten entfernt werden? Deleuze und Guattari haben für derlei Prozesse der Translokation den Begriff der Deterritorialisierung geprägt.[167] Er beschreibt die Auswahl und Entnahme von Mobilien oder zu Mobilien gemachten Objekten aus realweltlichen, kulturellen oder natürlichen Systemen sowie ihren Transfer in ein anderes System wie das des Museums. Damit einher geht die Zerstörung bestehender Zusammenhänge und ein dadurch entstehendes Spannungsverhältnis zwischen den Objekten und ihren ehemaligen Kontexten. Dieses Spannungsverhältnis ist für diese Untersuchung von besonderem Interesse. Wenn Objekte ihr Territorium verlassen, dann ist die Art und Weise bestimmend, wie sie es verlassen oder wie sie von dort weggebracht werden. So können Handel oder Tausch die Grundlage bilden, auf der zwei Parteien die Bewegung von Kulturgütern vereinbaren. Dies wäre eine Motivation für eine Translokation von Objekten, die auf Freiwilligkeit und gegenseitiger Anerkennung beruht. Auf diese Weise wurde manche Museumssammlung zusammengetragen. Deren Provenienz ist gewiss am besten dokumentiert, gibt es doch häufig noch historische Aufzeichnungen wie Kaufverträge und Korrespondenzen zwischen den beteiligten Parteien. Für diese Untersuchung sind demgegenüber explizit und implizit gewaltsame Formen der Aneignung von Objekten relevant. Betrachtet man den europäischen Kolonialismus als eine Form von asymmetrischer Kriegsführung gegen die in den Kolonialgebieten angetroffenen Gesellschaften, so wird auch die Überführung ihres Kulturerbes in westliche Museen und Sammlungen als untrennbarer Aspekt eines extremen Unrechtskontextes erkenntlich. Völkerkundemuseen waren und sind politische Komplizen dieses weltweiten Kriegsgeschehens. Es ist diese Geschichte physischer Gewalt, die Sammlungsgut aus kolonialen Erwerbszusammenhängen explizit oder implizit anhaftet. Es liegt nahe, dass ethnologische Museumsobjekte Kriegsbeute sind, wenn sie aus Herrschaftskontexten stammen, die von europäischen Militäreinheiten angegriffen und vernichtet wurden. In diesem Zusammenhang sind in den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz der aus Kamerun stammende Thron Mandu Yenu des Herrschers Ibrahim Njoya zu nennen (siehe **Abbildung 11**), das Zepter Difuma Dia Dikongo des Herrschers Katende aus dem Kongo[168] oder aber von britischen Truppen aus dem Königshaus Benin geraubte Bronzereliefs. Gewaltsame Appropriation schließt aber auch mit ein, dass internationale Händler:innen die militärisch geschaffenen Infrastrukturen in den Kolonialgebieten nutzten, um okkupierte Gesellschaften auszubeuten und mit ihren Gütern Handel zu treiben.[169]

167 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia. London 2013.

168 Die restitutionsaktivistische Gruppe NO Humboldt 21! hat diese und weitere kolonial beschaffte und kulturelle Identitäten stiftende Objekte exemplarisch für dieses Problemfeld aus den Sammlungsbeständen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in einer Übersicht zusammengestellt. Siehe: <www.no-humboldt21.de/information/preussischer-kulturbesitz>; abgerufen am 21.11.2019.

169 Der senegalesisch-französische Restitutionsreport aus dem Jahr 2018 hat diesen Verdacht hinsichtlich der Sammlungen des Pariser Musée du Quay Branly erhärtet. In: Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: The restitution of African cultural heritage. Toward a new relational ethics, Paris 2018 <www.restitutionreport2018.com>; abgerufen am 29.1.2021, S. 47f.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Ngwuo "Mandu Yenu", Ident. Nr.: III C 33341 a,b
© Foto: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Dietrich Graf
CC BY-NC-SA

Abbildung 11: Ngwuo „Mandu Yenu", Thronsessel mit Stufe, Kamerun, Bamum (Ethnie); Sammlung der Stiftung Preußischer [sic] Kulturbesitz; <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=207024>; abgerufen am 1.2.2022

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-SA



Abbildung 12: Moccassins im Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln, 22.6.2012, Foto: CB

4.1.1 Physische Gewalt

Die Tatsache allein, dass Objekte gewaltsam akquiriert, also deterritorialisiert wurden, sagt nicht zwangsläufig aus, dass ihre aktuelle Gegenwart in ethnologischen Museen grundsätzlich angefochten werden muss. Es gilt das Spannungsverhältnis zwischen den Objekten und ihren ehemaligen Kontexten kritisch zu betrachten und zu differenzieren, was genau von einem Ort entfernt wurde und wie sich dessen Entnahme auf diesen vorherigen Kontext ausgewirkt hat.[170] Die gewaltsame Translokation von Werkzeugen oder Alltagsgegenständen wie Kleidung ist zwar als Deterritorialisierung einzustufen, sie hat jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit keine außergewöhnlichen kulturellen Lücken hinterlassen wie z. B. der Raub von Moccasins US-amerikanischer Ureinwohner (siehe **Abbildung 12**).[171] Sie sind – vorsichtig ausgedrückt – in einem Museum wohl recht gut aufgehoben, da niemand sie heute mehr tragen würde.

Eine Deterritorialisierung von kulturellen Objekten ist aber in dem Moment sehr viel problematischer, wenn es sich um spezifische, für Kollektive identitätsstiftende Artefakte handelt. Dazu zählen vor allem solche, die von transzendenter Bedeutung sind. Dieser Umstand muss den Sammler:innen nicht einmal bewusst gewesen sein. Weil solche Gegenstände nicht selten auch unter anderen Gesichtspunkten interessant sind, wie etwa hinsichtlich ihrer Materialität (Edelmetalle, Edelsteine, kostbare Hölzer…) oder ihrer Machart (besondere Techniken, Herstellungsverfahren, Formen…),

170 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia. London 2013.

171 Es sei denn, sie stünden symbolisch zum Beispiel für ein historisches Massaker an einer indigenen Gesellschaft.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ist es gut möglich, dass Heiligtümer lebender Kulturen von Kolonialist:innen gar nicht als solche selektiert und deterritorialisiert wurden, sondern weil sie aus einem seltenen Material wie Gold gemacht sind, exotische Vorstellungen bedienen oder einem besiegten Feind als Trophäe abgerungen wurden.

Nicht nur im Kontext des historischen Kolonialismus und der Enteignung anderer Gesellschaften wurden Heiligtümer lebender Kulturen gegen den Willen ihrer Glaubensgemeinschaften musealisiert. Wolfgang Kemp erzählt die Geschichte der Isolation eines christlichen Heiligtums in einem Museum bzw. der Isolation eines gläubigen Menschen von seinem Heiligtum durch ein Museum:

> »Es ist bekannt geworden, daß eine Bauersfrau ihre gelegentlichen Stadtgänge dazu nutzte, ins Museum zu gehen und vor einem Marienbild eine kurze Andacht zu verrichten. Die Frau hatte, wie sie später erklärte, zu dieser Maria seit ihrer Kindheit gebetet. Damals stand die Skulptur in der Kirche ihres Heimatortes; später kam sie ins Museum. Eine Zeitlang beobachteten die Museumsleute das Tun der Frau ziemlich hilflos; dann entschieden sie sich, Andachten im Museum nicht zuzulassen. Die Frau wurde abgewiesen.«[172]

Es gibt unterschiedliche Behauptungen, in welchem Museum sich diese Geschichte ereignet haben soll, was die Vermutung nahe legt, dass sie weniger die Schilderung eines tatsächlichen Ereignisses als eine Art Mythos in der Museumscommunity ist.[173] Dieser Mythos schildert jedoch am Beispiel des Christentums, wie schmerzlich eine Deterritorialisierung von Heiligtümern und ihre Isolation in einem kulturhistorischen Museum für ihre Gläubigen sein kann. Gleichwohl ist dies aus der Warte der christlichen Gemeinde in Deutschland anscheinend kein besonders großes Problem. So sind im Kontext von Sammlungen wie denen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und ihren umfangreichen Beständen von defunktionalisierten christlichen Heiligtümern keine nennenswerten Fälle bekannt, in denen Christ:innen auf deren Restitution pochen. Allein das Bode-Museum in Berlin wäre sonst wohl eine zentrale Anlaufstelle für Restitution fordernde christliche Aktivist:innen. Über die Gründe ihrer Gelassenheit gegenüber der Defunktionalisierung ihrer kulturell sensiblen Objekte mag spekuliert werden. Möglicherweise ist die Nachfrage nach christlichen Kultbildern durch ein Überangebot in deutschen Kirchen und ein generell geringes Interesse an ihnen mehr als gedeckt. Dies würde bedeuten, dass es durch die Musealisierung solch kulturell sensibler Objekte zu keinen problematischen Leerstellen in ihren Gemeinschaften gekommen ist. Vielleicht empfinden sich moderne Christ:innen von kulturhistorischen Museen mit ästhetisierten Heiligtümern ihres Glaubens auch deswegen nicht diskriminiert, weil ihre Kulturgeschichte dadurch auch außerhalb der Kirchen auf eine für sie zuträgliche Weise dargestellt wird. Das Christentum hat schon früh das Prinzip Museum in Form von Diözesanmuseen nicht zuletzt für missionarische

172 Kemp, Wolfgang: Kunst wird gesammelt, in: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, München 1997, S. 185–229.

173 In meinen Recherchen zu Kemps Quellen dieser Geschichte verfolgte ich diese von ihm über Hans Holländer hin zum ehemaligen Direktor des Badischen Landesmuseums Rudolf Schnellbach und der dort arbeitenden Brigitte Herrbach-Schmidt zurück. Letztere erklärte in einem Schreiben vom 3.5.2010 aber, dass es sich bei der Geschichte um einen modernen Mythos handele.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Zwecke einzusetzen gewusst und dafür die Defunktionalisierung in Form der Entweihung sakraler Objekte billigend und vor allem freiwillig in Kauf genommen. Das von Kardinal Joachim Meisner 2007 eingeweihte Kunstmuseum des Erzbistums Köln ›Kolumba‹ ist ein Beispiel dafür, wie eine religiöse Gemeinschaft mit der Kulturtechnik Museum selbstbestimmt umzugehen vermag.[174] Gänzlich anders verhält es sich bei kolonialen Sammlungen in kulturhistorischen Museen. Diese sind oftmals das Ergebnis explizit gewaltsamer Translokationen und haben eklatante Leerstellen hinterlassen. Wenn Heiligtümer entgegen den Wünschen ihrer Glaubensgemeinschaften aus deren kultureller Mitte gerissen werden, kann dies extreme spirituelle, soziokulturelle Schäden anrichten. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn diese Gegenstände auf spezifische Weise an Orte oder an lokales religiöses Brauchtum gebunden waren. Derartige Verluste konnten dann nur sehr schwer, wenn überhaupt, ersetzt werden.[175] Die folgenden Darlegungen zur Deterritorialisierung von Heiligtümern beinhalten noch keine Überlegungen zu dem, was im späteren Verlauf ihrer Musealisierung mit ihnen geschieht.

4.1.2 Fallbeispiel: Tjurringas

Für die Untersuchung dieser ersten Phase der Musealisierung wird im Folgenden das Problemfeld von Tjurringas erörtert, die fernab des Territoriums und heiligen Bodens zentralaustralischer Arrernte in europäische Museen gebracht wurden. Genauer gesagt soll die Deterritorialisierung einer spezifischen Sammlung von Tjurringas im Besitz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz untersucht werden, die als »Sammlung Wettengel« bezeichnet wird. Durch die Rekonstruktion ihrer Provenienz und Darstellung ihres heutigen sozialen Kontexts wird erörtert, welche Schwierigkeiten sich langfristig für Glaubensgemeinschaften ergeben können, deren Heiligtümer gewaltsam entfernt werden. Tjurringas australischer Arrernte sind für diese Untersuchung deswegen besonders geeignet, weil ihre Kultur und die sozialen Auswirkungen ihrer Kolonisierung vom Erstkontakt bis zum heutigen Tag sehr gut dokumentiert und erforscht sind.

Der Begriff Tjurringa wird im Englischen meist mit secret-sacred business übersetzt, also mit Angelegenheiten von geheimer und heiliger Natur. Das Privileg, Tjurringas zu kennen, zu sehen oder Fürsorge für sie tragen zu dürfen, gebührt ausschließlich den männlichen Ältesten der Arrernte. Tjurringas sind aus Holz oder Stein, meist oval oder lanzettförmig geschnitzt und mit totemspezifischen Mustern geritzt. Tjurringas sind ferner symbolisch und performativ auf komplexe Weise mit Geschichten, Liedern, Tänzen und vor allem mit dem Land der Arrernte verflochten. Im Wesentlichen ist in ihnen der Geist eines lebenden oder bereits verstorbenen Stammesmitglieds in physischer Form präsent. Tjurringas sind für traditionell gläubige Arrernte keine Symbole der Stammesmitglieder, sie sind diese Stammesmitglieder. Traditionell werden Tjurringas von den Ältesten in geheimen Höhlen, den sogenannten

174 Siehe hierzu die Website des Museum: <www.kolumba.de>; abgerufen am 29.8.2020.

175 Viele Heiligtümer lassen sich aus diversen Gründen nicht duplizieren oder wie Alltagsgegenstände replizieren. Es gibt auch Ausnahmen von Heiligtümern, die explizit kopierbar sind und ihren Status als Heiliges dabei nicht einbüßen wie etwa manche russisch-orthodoxen Ikonen.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ertnatulungas, gesammelt, bewahrt und gepflegt. Diese Orte sind für traditionell lebende Arrernte Versammlungsstätten der Lebenden und der Toten, sie sind das Herz der Stämme und die Tjurringas deren Essenz.[176] Eine größere Anzahl von Tjurringas befindet sich in den Sammlungsbeständen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (siehe Liste, **Abbildung 13)**. Der Anthropologe und einstmalige Direktor des Berliner Völkerkundemuseums Felix von Luschan kaufte sie 1906 vom fränkischen Missionar Nikol Wettengel für 1200 Reichsmark an (zuzüglich 300 Reichsmark für seine Aufzeichnungen). Auf Anfrage von Felix von Luschan zur Herkunft der Sammlung schrieb Nikol Wettengel, er habe sie, »[...] bei der McDonnell Range in Central Australien gemacht, vom Aranda Stamm.« (siehe **Abbildung 14**). Wo genau, gab er nicht preis. Bei einer Besichtigung dieser Tjurringas im Depot des Ethnologischen Museums Dahlem am 7. August 2007 erklärte mir der damalige Kurator Dr. Markus Schindlbeck, die Authentizität der Sammlung könne aus diesem Grund auch nicht verifiziert werden. In Ermangelung detaillierten Dokumentationsmaterials sei es nicht möglich, ihre Provenienz weiter zurückzuverfolgen als bis zum Ankauf.[177] Grundsätzlich, so Schindlbeck, könnte die Sammlung Wettengel gar im Auftrag des Sammlers oder auch ohne sein Wissen eigens für ihn angefertigt worden sein.[178] Ihre schiere Masse und Qualität, so Schindlbeck, empfinde er als zumindest ungewöhnlich. Diese Einschätzung zitiert auch der Anthropologe John Strehlow in seiner Aufarbeitung der Geschichte der Missionsstation in Hermannsburg. Er hatte Schindlbeck aus Interesse an Nikol Wettengel interviewt:

> »No less than 59 bull-roares, 81 stone tjurungas and 102 wooden ones. The suspicion has to be entertained that some of this allegedly sacred material had been manufactured for sale.«[179]

Phillip Batty vom Museum Victoria in Melbourne kommentiert Schindlbecks Einschätzung in die entgegengesetzte Richtung. Zwar gibt es auch in den Museumssammlungen in Australien zahlreiche Fälschungen, der Handel mit gefälschten Tjurringas setzte seines Wissens nach jedoch erst in den 1920er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ein, also erst zu einem späteren Zeitpunkt der Kolonialgeschichte Australiens.

> Markus Schindlbeck: »In our collection, we have about 100 tjurringas. We have some of which I have the impression that they were made for the missionaries, for trade? Do you have that in your Melbourne collection? Do you treat what you consider inauthentic the same way?«

176 Spencer, Baldwin und F. J. Gillen: The native tribes of Central Australia, London 1899, S. 129ff.

177 Diesen Ankauf hat Schindlbeck in folgendem Aufsatz aufgearbeitet: Schindlbeck, Markus: Bastian's travels in Australia and their significance for research on Australia in Berlin's Museum of Ethnology, in: Manuela Fischer, Peter Bolz und Susan Kamel (Hrsg.): Adolf Bastian and his universal archive of humanity. The origins of German anthropology, Hildesheim, Zürich, New York 2007, S. 207–221, S. 207.

178 Aus meinen persönlichen Aufzeichnungen des Interviews mit Markus Schindlbeck am 7.8.2007 im Ethnologischen Museum Dahlem.

179 John Strehlow: The Tale of Frieda Keysser: 1875-1910 v. 1: Frieda Keysser and Carl Strehlow - An Historical Biography, London, 2011, S. 958.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Phillip Batty: »There was a big trade from the 1930ies on. Aboriginals were selling either the original ons. They traded the ones of the dead and kept their own. In the 20ies and 30ies when there was no social welfare on any kind it was a strong trade so people started to manufacture them. How do we work that out? First: Examination of the physical tjurringa. Second: Working with Aboriginal people, asking which ones are original and which not. One man came to us a while ago with ca. 30 objects, some original, some not. Yeah, we do have fake tjurringas in our collections, we don't know what to do with them.«[180]

Da die Sammlung vor oder im Jahr 1906 zusammengetragen wurde, muss Schindlbecks Einschätzung also nicht zwangsläufig zutreffen. Jedenfalls ist nicht auszuschließen, dass Wettengel bewusst oder unbewusst mit Fälschungen gehandelt hatte, jedoch würde auch das nicht bedeuten, dass sämtliche Tjurringas in seinem Besitz gefälscht worden sind. Die Sammlung Wettengel ist sehr umfangreich und divers. Es ist sogar denkbar, dass Wettengel verschiedene Quellen hatte und somit ist es möglich, dass Teile der Sammlung authentisch sind und vielleicht durch Fälschungen ergänzt wurden oder umgekehrt.

2008 begann ich deswegen Nikol Wettengels Lebenslauf nachzuzeichnen. Der protestantische Pfarrer Dr. Roland Gierth stellte für mich einen Kontakt zur Mission EineWelt [sic] in Neuendettelsau her.[181] In deren Archiv befinden sich zahlreiche Dokumente, Briefe und Berichte des Missionars aus der Zeit seiner Sammeltätigkeit. Regelmäßig schrieb Wettengel dem Missionshauptquartier in Hermannsburg, Deutschland, über seine Arbeit mit den Aborigines in Hermannsburg, Australien.[182] In seinen Schilderungen brachte er unter anderem seine laienhaften ethnologischen Beobachtungen zu den »religiösen Gedanken der Aranda«[183] zu Papier und auch seine alltäglichen Erlebnisse als Missionar. Diese Korrespondenz soll im Folgenden nachvollzogen und kommentiert werden. Die Briefe, die Wettengel an das Missionshauptquartier in Deutschland und später an das Berliner Museum für Völkerkunde geschrieben hat, wurden zusammen mit Edeltraud Zweck zum besseren Verständnis von Sütterlin in lateinische Schrift transkribiert.

Wettengel wurde am 8.8.1869 in Fahrenbühl in Oberfranken geboren (**Abbildung 15**). Er sollte zwar eigentlich den Bauernhof in Familienbesitz übernehmen, fühlte sich nach dem Tod seiner Eltern jedoch zu Höherem berufen. Nach einer beschwerlichen Kindheit und Jugend schloss er sich mit 20 Jahren der christlichen Mission an. In Folge seiner Ausbildung zum Missionar und auf seinen Wunsch hin wurde er 1896 zusammen mit seiner Frau Rosa Wettengel auf die zentralaustralische Missionsstation in Hermannsburg entsandt. Dort unterstellte man ihn dem in anthropologischen

180 Mitschrift des Workshops »Discussing [Open] Secrets« am 21.11.2014 im Ethnologischen Museum Dahlem und einer Diskussion zwischen Markus Schindlbeck und Phillip Batty.

181 Mission EineWelt Neuendettelsau, www.mission-einewelt.de; abgerufen am 7.7.2017.

182 Das australische Hermannsburg nahe Alice Springs ist nach diesem deutschen Ort benannt.

183 Siehe hierzu den Briefverkehr aus Archivmaterial des Ethnologischen Museums Dahlem, zur besseren Lesbarkeit von Sütterlin in lateinische Schrift übersetzt, in: Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010, S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

12 Zu E 1234/06

Sammlung Wettengel, Aranda-Stamm, Central-Australien.

1. Vier Wurfspeere, Vier Stosspeere, vier Wurfhölzer, ein Feuerschlägel, sämmtliche Formen, ganz neue Formen, alle mit Steinschaber, einer mit einem eisernen, alle in der Art der Steinmesser mit Harz befestigt.
2. Fünf grosse Stosskeulen für Frauen, fünf grosse Schlagwerkzeuge aus Holz, zehn kleinere verschiedene Schlagwerkzeuge, vier kleine verschiedene Schlagkeulen, fünf Bumerang ähnliche Wurfwaffen.
3. Zwei [illegible] geschliffene Steinbeile, zwei Schäfte, vielen verschiedenen Holz-Malereien, darunter die grösste zum Tragen am Kinderriemen.
4. Ein grosses Wasserzeug, aus Känguruh-Haut, acht Eidechsenbälge und ein Zeltfell (Fahrung)
5. Zahlreiche Schnüre mit rothen kohlensaurlichen Früchten
6. Sechs Schmuckbänder, fünf Schambüschel, fünf Halsbänder alles Haarseile aus menschlichen, Haaren aus Känguruh-Haaren.
7. Zwei Tragschnüre für Malereien, drei Kopfbinden, zwei mumba = Helme aus Känguruh-Haaren, ein grosses Kasuar Wurfspeer.
8. Vier Stück Frauenkopfschmuck, vier Nasenstäbchen aus Knochen, vier schöne Steinmesser, davon einer bunt bemalt.
9. Ein Paar dicke „Schale", zum Fußmalenschmieden der Fußspur, zwei Stück Trauerschmuck, mit Knochen, zum Trauertanz.
10. Eine Serie von etwa 30 verschiedenen Schwirrhölzern.
11. Diverse Säugereien, Wurzeln u.a. Nahrungsmittel, Schmuckpflanzen usw.
12. Zwei Stück Kopfschmuck, werden bei Tänzen an den Helm gebracht, darunter ein grosses schildförmiges Stück.
13. Nähzeug ein Kästchen mit Wurzeln, Fädchen usw.
14. Ein Stock zum Wurzelgraben für die Frauen, ein etwa 6 cm langes Stück abgesägt!
15. Gegen sechzig „gravirte" Steinplatten. 81.
16. Gegen hundert Holztafeln mit eingeschnitzten Darstellungen.
17. Ein etwa zwei Finger dicker Bastseil mit Mss.

v L

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

12

zu E 1234/06

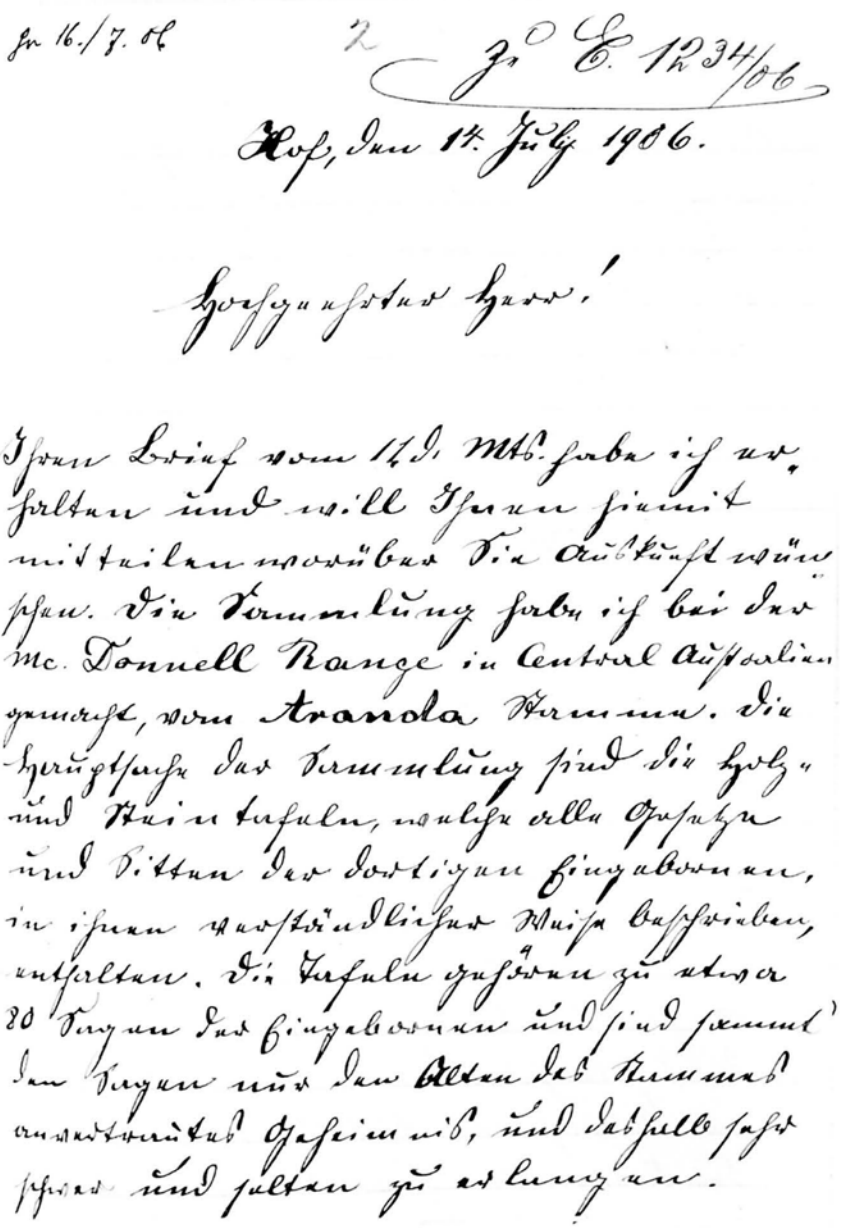
Sammlung Wettengel, Aranda-Stamm, Central.Australien.

1. Vier Wurfspeere, Vier Strospeere, vier Wurfbretter, im Querschnitt  muldenförmig, ganz neue Form, drei mit Steinschaber, eines mit einem eisernen, oder in der Art der steinernen mit Harz befestigt ist.
2. Fünf grosse Stroknüttel für Frauen, fünf grosse Schlagschwerter aus Holz, zehn kleinere verzierte Schlagschwerter, vier kleine verzierte Schlagknüttel fünf Bumerang ähnliche Wurfwaffen.
3. Zwei  geschäftete Steinbeile, zwei Schilde, sieben verschiedene Holzmulden, darunter die grösste zum Tragen von Kindern.
4. Ein grosser Wassersack, aus Känguruh-Haut, acht Eidechsenbälge und ein Igelfell (Nahrung)
5. Zahlreiche Schnüre mit rothen bohnenähnlichen Früchten
6. Sechs Schmuckbänder, fünf Schambüschel, fünf Halsbänder alle theilweise aus menschlichen, theilw. aus Känguruh-Haaren.
7. Zwei Trageschnüre für Mulden, drei Kopfbinden, zwei memba = „Helme" aus Känguruh-Haaren, ein grosser Knäuel Bindfaden.
8. Vier Stücke Frauenkopfschmuck, vier Nasenstäbchen aus Knochen, 3 vier schöne Steinmesser, davon eines bunt bemalt.
9. Ein Paar dicke „Schuhe", zum Unkenntlichmachen der Fußspuren, zwei Stück Trauerschmuck, mit Knochen, zum Totentanz.
10. Eine Serie von etwa 30 verzierten Schwirrhölzern. 59.
11. Diverse Sämereien, Wurzeln u. a. Nahrungsmittel, Schmuckpflanzen usw.
12. Zwei Stücke Kopfschmuck, wurden bei Tänzen in den Helm gesteckt, darunter ein grosses schildförmiges Stück.
13. Nochmals ein Kästchen mit Wurzeln, Früchten usw.
14. Ein Stock zum Wurzelgraben für Frauen, ein etwa 6 cm 2 langes Stück abgesägt!
15. Gegen 60 „gravierte" Steinplatten. 81.
16. Gegen hundert 102 Holztafeln mit eingeschnittenen Darstellungen.
17. Ein etwa zwei Finger dickes Bündel mit Mss.

von Luschan

Abbildung 13: Die Bestandsliste der Sammlung Wettengel; Quelle: Archiv des Ethnologischen Museums Dahlem, zur besseren Lesbarkeit in Druckschrift übersetzt, in: Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



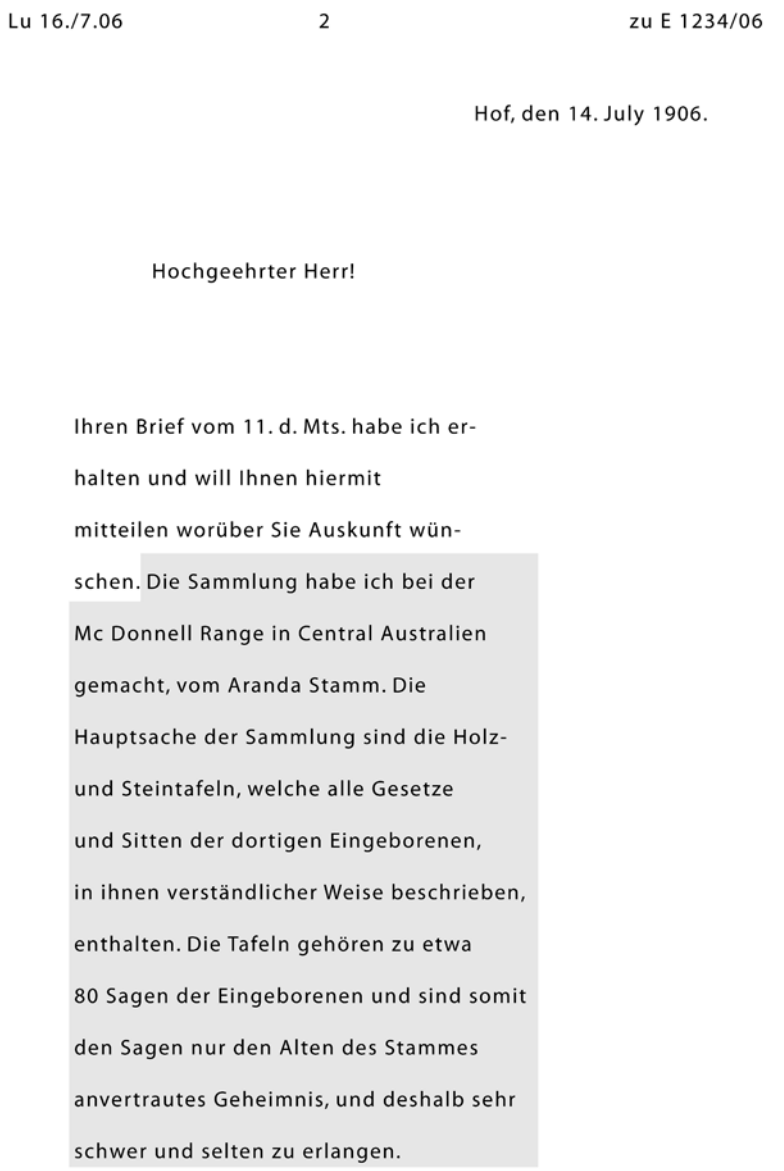
Hr 16./7. 06

Z. J.° E. 1234/06

Hof, den 14. July 1906.

Hochgeehrter Herr!

Ihren Brief vom 11. d. Mts. habe ich erhalten und will Ihnen gerne mitteilen, worüber die Aufklärung wünschen. Die Sammlung habe ich bei der Mc. Donnell Range in Central Australien gemacht, vom Arunda Stamm. Die Hauptsache der Sammlung sind die Holz- und Steintafeln, worauf alle Gesetze und Sitten der dortigen Eingeborenen, in ihrem verständlichen Muster beschrieben, enthalten. Die Tafeln gehören zu etwa 80 Typen der Eingeborenen und sind gemmt den Typen mit den Alten der Stamm ausmachen. Gesetz ist, und dasselbe gehen sind und halten zu erklären.



Lu 16./7.06 2 zu E 1234/06

Hof, den 14. July 1906.

Hochgeehrter Herr!

Ihren Brief vom 11. d. Mts. habe ich erhalten und will Ihnen hiermit mitteilen worüber Sie Auskunft wünschen. Die Sammlung habe ich bei der Mc Donnell Range in Central Australien gemacht, vom Aranda Stamm. Die Hauptsache der Sammlung sind die Holz- und Steintafeln, welche alle Gesetze und Sitten der dortigen Eingeborenen, in ihnen verständlicher Weise beschrieben, enthalten. Die Tafeln gehören zu etwa 80 Sagen der Eingeborenen und sind somit den Sagen nur den Alten des Stammes anvertrautes Geheimnis, und deshalb sehr schwer und selten zu erlangen.

Abbildung 14: Nikol Wettengel erläutert den Bestand und die Provenienz seiner Sammlung; Quelle: Archiv des Ethnologischen Museums Dahlem, zur besseren Lesbarkeit von Sütterlin in lateinische Druckschrift übersetzt, in: Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

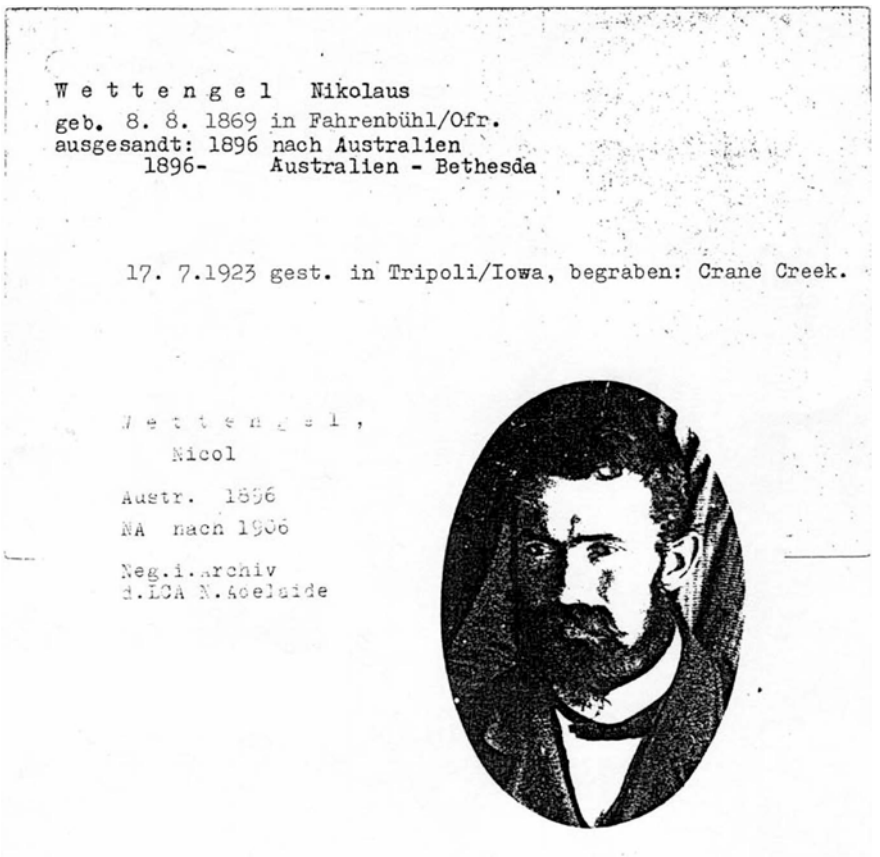


Abbildung 15: die Akte Nikol Wettengel; Quelle: Archiv des Mission EineWelt in Neuendettelsau; in: Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010

Fachkreisen berühmten Reverend Carl Friedrich Strehlow.[184] Wettengel sollte helfen, die indigene Bevölkerung Zentralaustraliens durch Religionsunterricht zum Christentum zu bekehren. Von Anfang an konnte er sich aber nur schwer in die bereits etablierten Strukturen der Missionsstation einfügen. Insbesondere mit dem Leiter der Mission Carl Strehlow hatte er regelmäßig Streit. Wettengel wollte sich ihm nicht nur nicht unterordnen, er wollte ihn sogar stürzen.[185] Regelmäßig beschwerte er sich über ihn hinter dessen Rücken beim Missionshauptquartier in Deutschland.[186] Zum einen kritisierte er seinen hart durchgreifenden Führungsstil gegenüber den Arrernte als

184 Carl Strehlow, dessen Sohn Ted Strehlow und wiederum dessen bereits erwähnter Sohn John Strehlow bilden eine in Australien berühmte familiäre Linie von Forschern, die auf komplexe und teils kontroverse Weise mit den Kulturen Zentralaustraliens wie den Arrernte verbunden sind.

185 John Strehlow: The Tale of Frieda Keysser: 1875-1910 v. 1: Frieda Keysser and Carl Strehlow - An Historical Biography London, 2011, S. 869ff.

186 Barry Hill: Broken Song – T.G.H. Strehlow and Aboriginal Possession, Milsons Point, 2002, S. 65f. In: Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010, S. 30-37.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

brutal, zum anderen auch dessen Entscheidungen bei der Übersetzung der Bibel in ihre Sprache.[187] Strehlow hatte Wettengel nämlich nicht erlaubt, sich an Übersetzungen verschiedener Bibeltexte vom Deutschen ins Arrernte zu beteiligen.[188] Er wollte den 1891 von seinen Vorgängern Kempe, Schwarz und Schulze in die Sprache der Arrernte übersetzten Katechismus wohl um des Ruhms willen lieber allein überarbeiten und neu auflegen[189]. Wettengel fühlte sich deswegen ausgegrenzt und weigerte sich mit deutlichen Worten, Strehlows neue Version zu predigen:

> »It could not be understood by the Aranda Christians […] and worst of all, was not written in the dialect local to Hermannsburg. ›I cannot teach the children nonsense.‹«[190]

Sein Aufgabenfeld wurde deswegen zur Strafe auf den Kommunionsunterricht mit Kindern beschränkt. Im Laufe der Jahre kam er so in Kontakt mit dem Geheimwissen der Arrernte, ihrem so genannten »secret-sacred business«. So erfuhr Wettengel auf einem Tagesausflug mit seiner Klasse offenbar von einem Ort in der MacDonnell Range, welcher eine mögliche Quelle seiner später angelegten Sammlung sein könnte. Er schildert diese Entdeckung dem Missionshauptquartier wie folgt:

> »Ich gehe mit meinen 40 N****kindern [Zensur durch den Autor] auf die nahen Berge spazieren. Da kommen wir an eine Schlucht mit glattem Sandstein-Flußbett. Altjiaka inka, Altjiaka inka, rufen die Kinder und zeigen und bewundern den Tritt im Felsen. Hier hat der Schöpfer gestanden als er die Berge schuf. […] Wir gingen über die Berge, da wollten viele nicht mitgehen aus Furcht vor den Alten, weil hier die Geheimnisse in den Höhlen verborgen liegen.«[191]

Waren die Höhlen, von denen Wettengel schrieb, vielleicht Ertnatulungas? Was waren es für Geheimnisse, die angeblich dort lagen? Es scheint, als hätten die Kinder auf dieser Wanderung versehentlich Geheimwissen preisgegeben. Wettengel stellt diesen Umstand jedenfalls an anderer Stelle in seiner Korrespondenz mit dem Missionshauptquartier heraus, als er sich noch einmal auf seine laienethnologischen Forschungen bezog:

> »Diese Beobachtungen […] habe ich an den Kindern gemacht […] Die Männer und Frauen halten ihre an die Religion angehörigen Zeremonien mehr geheim.«[192]

187 Gleichwohl galt Wettengel als ebenso brutal; vgl. Barry Hill: Broken Song – T.G.H. Strehlow and Aboriginal Possession, Milsons Point, 2002, S. 65.

188 Vermutlich war er wegen mangelhafter linguistischer Fähigkeiten für diese Aufgabe gar nicht geeignet. John Strehlow zeichnet das Bild eines unterdurchschnittlich intelligenten und gering gebildeten Missionars. Ebd.

189 Eines der ersten Bücher, das in Arrernte verlegt wurde, war Carl Strehlows Übersetzung des Lukas-Evangelius. Strehlow, Carl: Ewangelia Lukaka. The Gospel of Luke, London 1925.

190 John Strehlow: The Tale of Frieda Keysser: 1875-1910 v. 1: Frieda Keysser and Carl Strehlow - An Historical Biography London, 2011, S. 871.

191 Christoph Balzar: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010, S. 18-21.

192 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

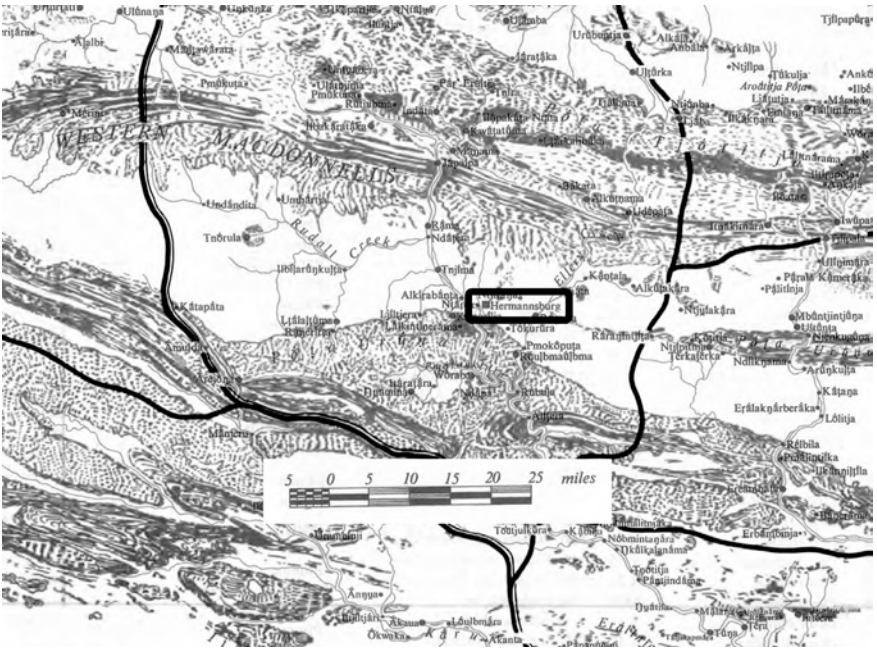


Abbildung 16: Ausschnitt und Collage der Karte »Aboriginal Central Australia«, in: Theodore Strehlow: Songs of Central Australia, Sydney, 1971, Apendix

Wettengel gab an, mit seinen Schüler:innen in den Bergen nahe Hermannsburg wandern gewesen zu sein. Die Region selbst ist die MacDonnell Range, dieselbe, die er später als Herkunftsort seiner Sammlung gegenüber dem Berliner Museum und Felix von Luschan angab. Die Karte (**Abbildung 16**) zeigt sowohl nördlich als auch südlich von Hermannsburg orangefarbig die gebirgigen Gebiete der MacDonnell Range. Ausgehend davon, dass Wettengel sich mit seiner Wandergruppe fußläufig auf einem Tagesausflug nicht allzu weit von Hermannsburg entfernt haben konnte, lässt sich annehmen, dass die Höhlen, welche die damals immer noch traditionsbewussten Kinder der Arrernte auf Geheiß der Ältesten nicht betreten durften und wollten, sich in einer der beiden Richtungen befanden. Es müssten sich dort also heilige Lagerstätten befinden, die für die Religion der Arrernte einmal wichtig waren und es heute vielleicht auch noch sind. Möglicherweise also befinden sich dort die Ertnatulungas einiger Tjurringas aus der Sammlung Wettengel.

Wenn Wettengel nun vom Standort solcher Ertnatulungas gewusst haben konnte, hatte er dann auch ein Motiv für den Raub von Tjurringas? Auch hier lassen sich Rückschlüsse aus einem Briefwechsel mit Deutschland ziehen. Als er 1906 wegen der andauernden Fehde mit Strehlow nach zehn Jahren Arbeit in der Mission relativ plötzlich vom Dienst suspendiert wurde, stand er vor dem finanziellen Ruin. Abermals hatte er sich beim Missionshauptquartier über Strehlow beklagt, diesmal jedoch auch noch über seinen nun drohenden Bankrott (siehe die **Abbildungen 17 und 18**).[193]

193 Balzar, Christoph: Die Sammlung Wettengel, Berlin 2009, S. 40ff.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wettengel brauchte dringend Geld.[194] Es war zur damaligen Zeit unter Auslandsreisenden in Australien und auch unter den Bewohner:innen Hermannsburgs wohl bekannt, dass Kulturgüter der Aborigines bei europäischen Museen einen hohen Marktwert hatten. Andere Missionare der Hermannsburger Station wie Strehlow hatten schon lange Handel mit Kulturgütern der Arrernte getrieben.[195] Als Wettengel schließlich Australien verließ, brachte er die besagte Sammlung genau solcher Kulturgüter mit nach Deutschland, bot sie verschiedenen Museen zum Kauf an und veräußerte sie schließlich an das meistbietende, das Berliner Museum für Völkerkunde. Obwohl Dr. Schindlbeck Zweifel daran hegte, dass Wettengel »echte« Tjurringas verkauft hatte, gibt seine Korrespondenz Grund zur Annahme, dass er vom Standort einiger Ertnatulungas der Arrernte wenigstens wusste und er von dort authentische Tjurringas hatte stehlen können. Ein Motiv hatte er jedenfalls.

Lange Zeit wurden im Ethnologischen Museum Dahlem diverse Tjurringas der Sammlung Wettengel öffentlich ausgestellt. Auf Protest der australischen Botschaft zu Berlin hin entschied Dr. Schindlbeck, den Großteil des kulturell sensiblen Materials zu deponieren und die Südseeabteilung des Museums neu zu gestalten.[196] Obwohl diese Maßnahme den kulturellen Protokollen der Arrernte und den auf Tjurringas liegenden Bild- oder Zeigeverboten Rechnung tragen sollte, verblieben einige dieser Heiligtümer dennoch in der neu aufgelegten Ausstellung. Darunter waren unter anderem bull-roarer[197], Tanzornate und auf die Museumsbesucher ausgerichtete pointing sticks[198] (**Abbildung 19**).

2009 begann ich meine Forschungen zur Sammlung Wettengel im Rahmen der Ausstellungsreihe »Museumslabor Dahlem« zu vertiefen.[199] Darin zeigte ich das hier genannte Recherchematerial und veranstaltete eine Workshop-Reihe mit einem künstlerisch-wissenschaftlichen Vermittlungsprogramm. Unter dem Titel »None of your business!« wurden darin Fragen zum Umgang mit dem »secret-sacred business« der Arrernte diskutiert. Die kulturellen und religiösen Bildverbote dieser Gesellschaft wurden nicht nur aus einer musealen, sondern auch aus einer bildpolitischen Warte beleuchtet, wie sie im heutigen Australien üblich ist.[200] Dort werden zu Beginn oder am Anfang aller erdenklichen Medien Texte gezeigt, die traditionelle Aborigines und Torres Strait Insulaner vor dem Anblick bestimmter religiöser Inhalte warnen

194 Strehlow, John H. J.: The tale of Frieda Keysser. Volume 1: Frieda Keysser & Carl Strehlow. An historical biography. 1875–1910, London 2010, S. 959.

195 So schilderte es John Strehlow auf seinem Vortrag im Weltkulturenmuseum Frankfurt » Jenseits der Zivilisation. Frankfurt, Carl Strehlow und die Aranda«; 10. September 2015.

196 Aus meiner persönlichen Aufzeichnungen des Interviews mit Dr. Markus Schindlbeck am 7.8.2007 im Ethnologischen Museum Dahlem.

197 Zur Invokation von Tjukurritjas oder »dreamtime beings«.

198 Pointing sticks sind Stäbe, die im Glauben der Arrernte einen tödlichen Zauber auf eine Person legen können.

199 »Das Museumslabor Dahlem« veranstaltete ich zum ersten Mal bei Homebase Projects Berlin im September 2010.

200 Derartige Protokolle werden in vielen australischen Institutionen erarbeitet und in Form von Richtlinien zusammengefasst, z. B. hier: Oxfam Australia (Hrsg.): Aboriginal and Torres Strait Islander cultural protocols, Carlton 2007 <www.oxfam.org.au/wp-content/uploads/2015/11/2015-74-ATSI-Cultural-Protocols-update_WEB.pdf>; abgerufen am 29.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Hermannsburg, den 14. März 1906.

Lieber Herr Inspektor!

Von meiner Arbeit, dazu mich vor zehn Jahren der selige Herr Inspektor berufen hat, bin ich abberufen und bis die diese Zeilen erhalten ist meine Zeit hier abgelaufen. Hätte ich die Anklagungen und Anfeindungen um Gottes Wort und um des lieb. Friedens willen nicht gescheut und hätte der Gemeinde gegenüber mich dem Worte Gottes zuwider benommen, so hätte mir das recht und billig, daß man mich abberufen hat. Nun ich aber die Anklagungen und Anfeindungen um Gottes Wort nicht scheuen wollte und dem Worte Gottes zuwider heidnische Handlungen nicht billigen wollte und bin darüber von meiner Arbeit gerissen worden, so sage ich getrost, im Blick auf meinen treuen Hirten Christum, in dessen Dienste ich bin und ohn dessen Zulassung die Abberufung nicht geschehen ist. Wie ein Kind zu seinem Vaterhause zurückkehrt, so wende ich mich an Sie, lieber Herr Inspektor und teile Ihnen mit, was mein Anliegen ist. Die Gemeinde rufen und heilendes Hasen Christi zu verkündigen ist mein größtes Bedürfnis. Nicht mit klugen Worten, die dazu fehlt mir die Redegewandtheit, aber in Einfalt durch Gottes Hilfe und durch seinen Beistand, wie bisher. Die Arbeitsfreudigkeit zu suchen steht mir im Reiche Gottes nicht zu, sondern ab von Gott anzuhangen zu nehmen durch die geordneten Mittelsmänner der christlichen

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Hermannsburg, den 14. März 1906

Lieber Herr Inspektor!

von meiner Arbeit, dazu mich vor 10 Jahren der selige Herr Inspektor
ausgesegnet hat, bin ich abberufen und bis Sie diese Zeilen erhalten
ist meine Zeit hier abgelaufen. Hätte ich die Auslassungen und Änderung-
en an Gottes Wort und am luth. Katechismus gemacht und hätte der
Christengemeinde gegenüber mich dem Worte Gottes zuwider betra-
gen, so geschähe mir recht und billig, daß man mich abberufen hat.
Nun ich aber die Auslassungen und Änderungen an Gottes Wort nicht
lehren wollte und dem Worte Gottes zuwider laufende Hand-
lungen nicht billigen wollte und bin darüber von meiner Ar-
beit gerissen worden, so gehe ich getrost, im Blick auf meinen
Herrn Jesus Christus, in dessen Dienste ich bin und ohne dessen
Zulassung die Abberufung nicht geschehen ist. Wie ein Kind zu sei-
nem Vaterhause zurückkehrt, so wende ich mich an Sie, lieber
Herr Inspektor, und teile Ihnen mit, was mein Anliegen ist.
Die Gnade unseres Herrn und Heilands Jesu Christi zu verkündigen
ist mein größtes Bedürfnis. Nicht mit klugen Worten, denn dazu
fehlt mir die Gelehrsamkeit; aber in Einfalt durch Gottes Hilfe
und durch seinen Beistand, wie bisher. Ein Arbeitsfeld zu suchen
steht mir im Reiche Gottes nicht zu, sondern es von Gott entgegen
zu nehmen durch die geordneten Vertreter der christlichen

Abbildung 17: Beschwerdebrief (Seite 1/2) von Nikol Wettengel; Quelle: Archiv des Mission EineWelt [sic] in Neuendettelsau, zur besseren Lesbarkeit von Sütterlin in lateinische Druckschrift übersetzt, in: Balzar, Christoph: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

II.

Kinder, darum übergebe ich all Ihnen liebes Herr Inspektor und
unserm lieb die Arbeit, die Gott mir zugedacht hat. Im
Juli kommen wir „so Gott will“ nach Deutschland. Eine längere Erholungs-
zeit ist mir nötig nach sehr schwerer vollmannsarbeit Entbehrung in
der Wüste. Die Erholung würde 2 Jahre währen, wenn nicht
neue Arbeit schon wartet, als das Gefühl der Arbeitsbereitschaft. Inzwischen
würde die Erholungszeit kürzer. Für alle Ihre Bemühungen lieber
Herr Inspektor wird der treue Gott Ihr Lohn sein und ich werde Ihnen
in Dankbarkeit treu bleiben. Vergelten kann ich Ihnen nicht, das
hat Gott für mich.

Mit herzlichen Grüßen verbleibe ich

Ihr

N. Wettengel.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

II.

Kirche; Darum übergebe ich es Ihnen, lieber Herr Inspektor und
erwarte durch Sie die Arbeit, die Gott mir zugedacht hat. Im
Juli kommen wir "so Gott will" nach Deutschland. Eine längere Erholungs-
zeit ist mir nötig nach zehn Jahren voll mancherlei Entbehrung in
der Wüste. Die Erholung würde erquickender wirken, wenn eine
neue Arbeit schon wartet, als das Gefühl der Arbeitslosigkeit. Letzteres
würde die Erholungszeit trüben. Für alle Ihre Bemühungen lieber
Herr Inspektor wird der weise Gott Sie segnen und ich werde Ihnen
in Dankbarkeit treu bleiben. Vergelten kann ich Ihnen nicht, das
tut Gott für mich.
Mit herzlichem Gruß verbleibe ich

Ihr

N. Wettengel

Abbildung 18: Beschwerdebrief (Seite 2/2) von Nikol Wettengel; Quelle: Archiv des Mission EineWelt [sic] in Neuendettelsau, zur besseren Lesbarkeit von Sütterlin in lateinische Druckschrift übersetzt, in: Balzar, Christoph: Die Sammlung Wettengel, Berlin, 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

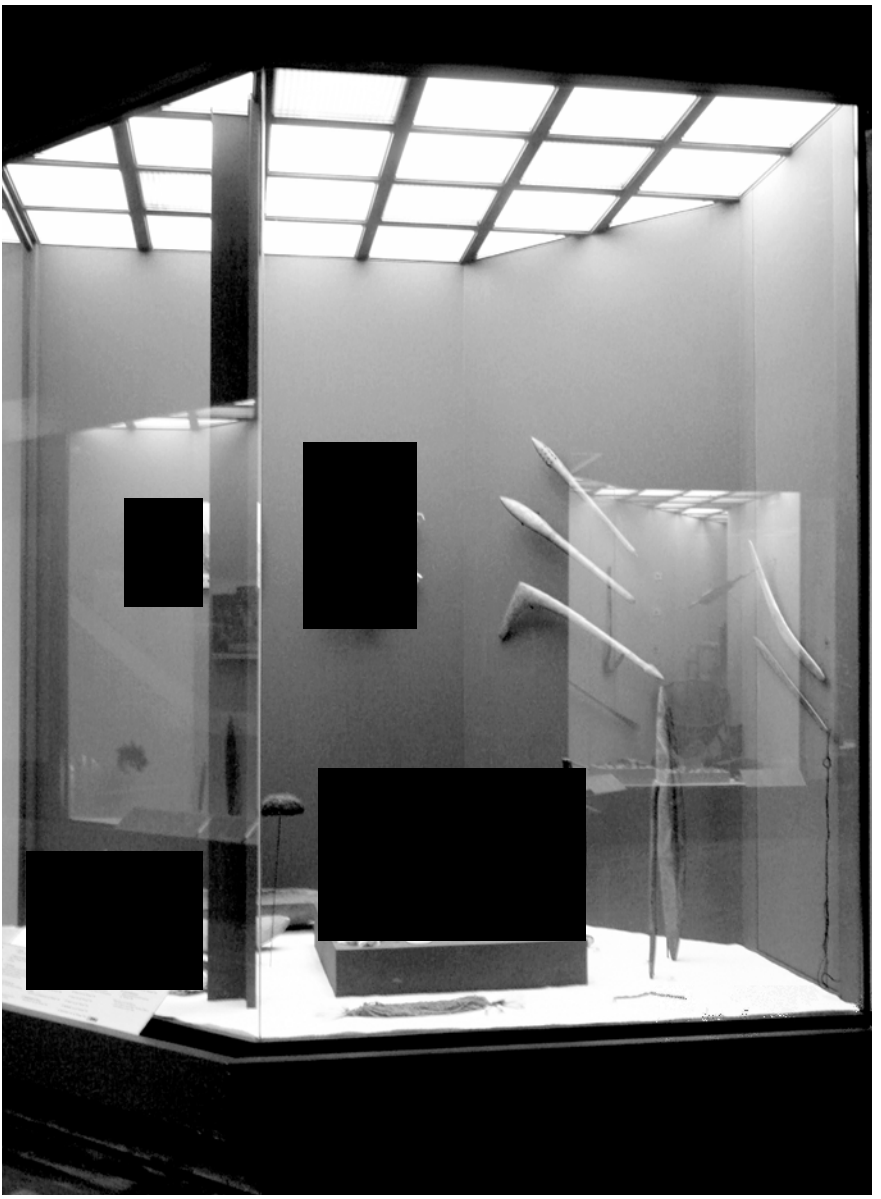


Abbildung 19: Ethnologisches Museum Dahlem, Ozeanien-Abteilung, Australien. Die Heiligtümer der Arrernte/Aranda (Tjurringa) sollen nicht gezeigt oder gesehen werden und sind hier deswegen zensiert. Foto: CB, 2010

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 20: »The Protocol Archive« im »Museumslabor Dahlem« bei »homebase projects«, verschiedene Medien, fortlaufendes Rechercheprojekt zum Umgang mit Bildverboten.

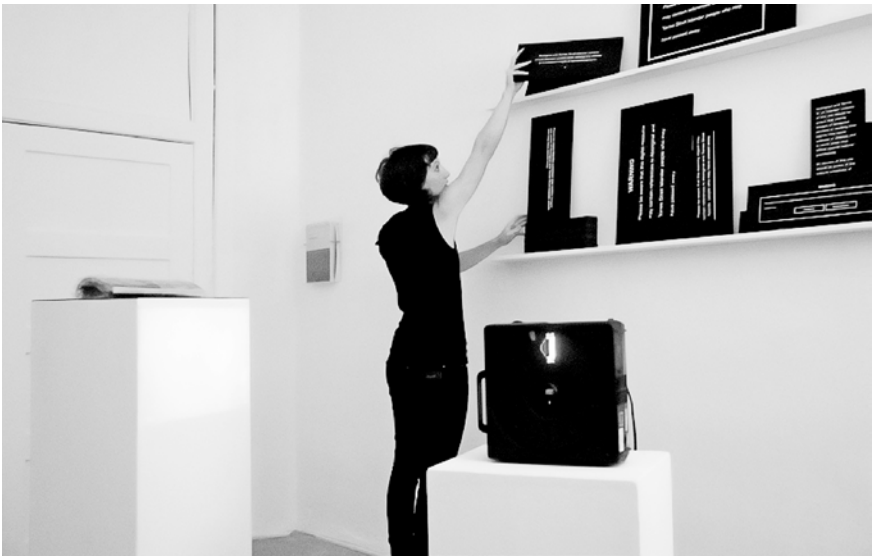


Abbildung 21: Das »Museumslabor Dahlem« thematisierte die kulturpolitische Forderung des Abbaus einer Vitrine über die Arrernte aus Australien im Ethnologischen Museum Dahlem. Im Bild: Dr. Khadija von Zinnenburg Carroll. Fotos: CB, 2010

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(siehe hierzu auch den entsprechenden Warnhinweis am Anfang dieser Buchs). Zeitungsartikel, Fernsehnachrichten und Schulbücher werden in Australien genauso wie Websites oder Kinofilme dergestalt angekündigt, wenn sie das Leben von Aborigines thematisieren oder darstellen. Diese Warnungen verweisen auf spirituelle Risiken für Mitglieder der first nations. Traditionell gläubige Aborigines und Torres Strait Insulaner kann schon der bloße Hinweis auf etwas verstören, was sie als ihr secret-sacred business bezeichnen. Dies sind alle Phänomene von geheimer und heiliger Natur, wie Lieder, Zeremonien, Geschichten, Artefakte, die Gebeine der Toten oder auch die bildliche Repräsentation eines Tjurringas. Totemzugehörigkeit, Initiationsgrad und Geschlecht regeln, was man wissen oder kennen und somit sein Eigen nennen darf. Derartige Trigger-Warnungen waren Teil des »Museumslabors Dahlem« und des Vermittlungsprogramms zum Problemfeld der Dauerausstellung der Sammlung Wettengel (**Abbildungen 20–21**).

Ein anderer, wichtiger Schwerpunkt des Museumslabors Dahlem war die Debatte um eine mögliche Restitution der Sammlung Wettengel mit Teilnehmer:innen dieser Workshops. Über drei Jahre hinweg veranstaltete ich in diesem Rahmen Gesprächskreise an Orten wie dem Institut für Kunst im Kontext, verschiedenen Berliner Kunsträumen und immer wieder im Ethnologischen Museum Dahlem selbst. Die Diskutant:innen waren vornehmlich internationale Ethnolog:innen und postkoloniale Aktivist:innen. Innerhalb dieses Netzwerks wurden Kontakte ausgetauscht und Versuche unternommen, berechtigte Sprecher:innen für die Sammlung Wettengel aus der traditionell lebenden Gemeinde der Arrernte ausfindig zu machen, jedoch ohne Erfolg. Niemand von den Arrernte in den verschiedenen lokalen und regionalen Räten wollte auf Anfragen hin für eine derartig problembeladene Sammlung Verantwortung übernehmen.[201] Auch diese Provenienzforschung führte nicht weiter als bis zu der besagten Vermutung, dass die Tjurringas, die Wettengel nach Deutschland gebracht hatte, einem Ertnatulunga nördlich oder südlich von Hermannsburg entstammen könnten.

2014 wurde die Sammlung Wettengel dann offiziell zum Teil einer Ausstellung des Humboldt Labs im Ethnologischen Museum Dahlem. Diese Versuchsreihe sollte »Impulse für die Ausstellungsplanungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst […] im künftigen Humboldt-Forum«[202] liefern. Die Ausstellung »[Offene] Geheimnisse« wurde von Markus Schindlbeck und seiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin Indra Lopez Velasco kuratiert. Unter anderem erprobten sie am Beispiel der Tjurringas aus der Sammlung Wettengel, »welche Möglichkeiten es heute für ethnologische Museen gibt, mit sakralen und geheimen Objekten ihrer Sammlungen in den Ausstellungen und in den Depots umzugehen.«[203] Zu diesem Zweck war das Szenografiebüro The Greeneyl mit der Entwicklung verschiedener Präsentationsformen für Objekte beauftragt worden, auf denen Bildverbote lagen. »[Offene] Geheimnisse […] spielte mit dem Prinzip des Zeigens und Verbergens von Heiligtümern. Der schwarz gestrichene Ausstellungsraum erinnerte stark an eine Höhle. Unter anderem waren dort ein in Pflanzenfasern verhüllter Churinga, eine 3-D-gedruckte Plastikreplik und

201 Die meisten meiner Anfragen stellte ich per Email, wobei diese selten beantwortet wurden.

202 Auszug aus dem Werbetext zum Humboldt Lab, <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/index.html>; abgerufen am 14.2.2018.

203 Humboldt Lab Dahlem (Hrsg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin 2015, S. 137.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

eine konzeptkünstlerisch leer geräumte Vitrine mit dem Hinweisschild zu sehen, ein Objekt sei entnommen worden. Das Glas einer anderen Vitrine wurde mal milchig und dann wieder transparent und zeigte und verbarg abwechselnd weitere Ritualgegenstände«.[204]

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag weniger auf der Problematik des Zeigens fremder Geheimnisse (obwohl dies in Texttafeln Erwähnung fand) als auf konkreten Zeigetechniken an sich. Denn selbst wenn zum Beispiel mit High-Tech ausgestattete Vitrinen das, was man nicht sehen darf, abwechselnd zeigten und dann wieder nicht zeigten, musste man lediglich kurz auf die Zeigeperiode warten, um sich Geheimwissen anzueignen. Die Kurator:innen der Ausstellung hatten die Absicht bekundet, dem westlichen Publikum eine fundamentale Museumsproblematik verständlich zu machen, nämlich, dass ihre Institution des Zeigens Objekte zum Zeigen aufbereitet hat, die nicht gezeigt werden sollen. Dabei wurde aber versäumt, etwaige berechtigte Sprecher der Arrernte zu konsultieren, ob sie mit derartigen ästhetischen Experimenten an Tjurringas einverstanden sind. Die Ausstellung war ausschließlich von *Weißen* gemacht worden, wie dem Impressum des Projekts und einer Recherche der darin aufgelisteten Personen entnommen werden kann (**Abbildung 22**).

Dieser Umstand wurde in Australien auf der »Strehlow Conference 2014 – Where do we go from here?« schließlich zum Politikum.[205] Thema dieser Konferenz war »The changing relationship between Aboriginal and Non-Aboriginal Australians« (**Abbildung 23**) und dabei insbesondere das von Rassismus bestimmte Leben der indigenen Gesellschaften in Zentralaustralien. Lopez Velasco war eine Sprecherin auf dieser Konferenz. Als Vertreterin des Museums Dahlem berichtete sie dort über »[Offene] Geheimnisse« sowie über die ästhetische Umsetzung der Problematik indigener Bildverbote im Museum. Die Politikerin Alison Anderson, eine ehemalige Ministerin für Indigenous Advancement[206], kritisierte die Ausstellung in Berlin heftig:

> »It's important you consult with the Aboriginal people who these objects belong to. Not necessarily Australian museums. They're interested in their own PhDs and their own doctorates. It's about their self-importance. You need to come back and talk to the owners of these objects and they're the Aboriginal people.«[207]

Diese Forderung nach Konsultation für derartig deterritorialisierte Heiligtümer seitens Alison Anderson traf bei den Macher:innen der Ausstellung auf sehr unterschiedliche Resonanz. Auf dem späteren Ausstellungssymposium »Discussing [Open]

204 Balzar, Christoph: Some objects say ›Hello!‹, in: Religion (Magazin der Kulturstiftung des Bundes 24), Halle an der Saale 2015, S. 22.

205 Strehlow Conference 2014 – Where do we go from here? im Araluen Centre, Alice Springs, 24.–26. September 2014, veranstaltet von der Yitpi Foundation und der Charles Darwin University; <http://www.alicesprings.nt.gov.au/events/2014-09-24/strehlow-conference-2014-where-do-we-go-here>; abgerufen am 1.4.2018.

206 In Ermangelung einer eigenen Website verweise ich hier auf den ausführlichen Wikipedia-Eintrag dieser Politikerin: <https://en.wikipedia.org/wiki/Alison_Anderson>; abgerufen am 16.7.2018.

207 Siehe die Berichterstattung zur Konferenz in den Alice Springs News: <www.alicespringsnews.com.au/2014/09/28/the-power-of-we>; abgerufen am 12.4.2018.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

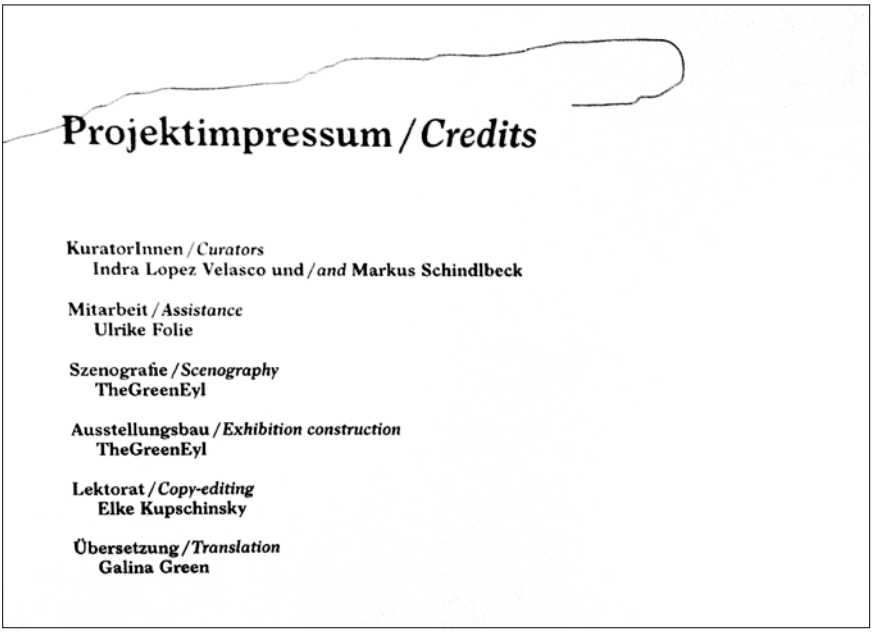


Abbildung 22: Ausstellungsbeschilderung zum Projekt »[Offene] Geheimnisse« im Humboldt Lab, Ethnologisches Museum Dahlem 2014; Foto: CB

Secrets«[208] in Berlin wurde lange darüber diskutiert, in was für einer Art von Beziehung man als kulturexterne und für Tjurringas verantwortliche Personen zu solch gewaltsam translozierten Heiligtümern stehen sollte. Schindlbeck erklärte sich als grundsätzlich außer Stande, eine andere Beziehung zu Tjurringas einzugehen als eine rein sachliche:

> »What kind of relationship do we have to the object? […] As soon as we develop any kind of relationship any closer to the object we are going native. As soon as you get too close you get into trouble. […] How far do you develop that emotional connection? It gets crazy if I engaged in that.«[209]

Lopez Velasco äußerte dem gegenüber die für sie gültige Unumgänglichkeit persönlicher Gefühle und persönlichen Engagements beim Umgang mit Tjurringas:

> »We were addressing the question of how to present sacred objects. My research trip to Alice Springs was supposed to collect Feedback from Aboriginals and museum experts and to establish contacts with the Strehlow Research Center. What can we do with the collection in our museum in the future Humboldt Forum. Most of the collections come from missionaries like Wettengel. What role can a collection like that play in a castle

208 Workshop »Discussing [Open] Secrets« am 21.11.2014 im Ethnologischen Museum Dahlem; <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/workshopreihe-fragen-stellen/fragen-stellen/workshop-discussing-open-secrets/index.html>; abgerufen am 2.6.2017.

209 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 23: Strehlow Conference 2014 – Where do we go from here? im Araluen Centre, Alice Springs, 24.–26. September 2014, veranstaltet von der Yitpi Foundation und der Charles Darwin University; <http://www.alicesprings.nt.gov.au/events/2014-09-24/strehlow-conference-2014-where-do-we-go-here>; abgerufen am 1.4.2018.

like the Stadtschloss? I presented the exhibition at a conference in Alice Springs and went to museums in Melbourne. The reactions in Alice Springs was huge. Repatriation causes fear to cause the end of any kind of relationship. Of course there were Aboriginal people who said they wanted everything back. Another topic was the gender topic because I as a women am not allowed to handle those objects. Concerns were articulated it might affect me physically and mentally. They asked how this would affect our relationship in the future. It was very emotional for me. One person came to me and thanked me as a women because she wanted to see those objects and demands access from us, the museum people. I have no answer to that. One made the point: The will of the traditional owner goes first, the research interest comes second. I wanted to talk about our exhibition but that was not interesting to them. Aboriginal people wanted something else. If we take these objects seriously we must ask how to handle these objects beyond pest control. Who will organize the moving. The most important things that make up the handling of these objects is the relationships you have and knowing your limits.«[210]

210 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Velasco schilderte weiter, dass Würdenträger:innen der Arrernte die Leerstellen, die Sammler:innen wie Wettengel durch die Deterritorialisierung von Tjurringas hinterlassen haben, als tiefe Wunden ihrer Kultur wahrnehmen. Und sie erklärte, dass für die Aborigines allein die Distanz zu ihren Heiligtümern in einem Museum in Deutschland schmerzhaft ist. Macht es nun einen Unterschied, ob die Sammlung Wettengel authentisch, sprich: geraubt oder eigens für den Sammler angefertigt worden ist? Bis zuletzt wurden die Tjurringas in der Ausstellung des Humboldt Labs als authentisches Kulturerbe der Arrernte präsentiert. Viele Mitglieder dieser Kultur fühlten sich davon auf eine Weise repräsentiert, die ihren kulturellen Protokollen grundsätzlich widerspricht. Wenn diese Tjurringas authentisch sind, was durchaus der Fall sein kann, dann sind sie für traditionsverbundene Arrernte deren Ahnen. Und dann ist ihre Deterritorialisierung analog zu einer Entführung gewesener Menschen. Wenn es sich bei ihnen um Anfertigungen für Wettengel handelt und man sie als authentische Tjurringas präsentiert, wäre ihre Ausstellung auf einer symbolischen Ebene dann aber immer noch ein brutaler Gestus, der mit der Entführung gewesener Menschen konnotiert ist. Handelt es sich nachweislich um Fälschungen, sollte man sie trotzdem nicht im Museum zeigen, weil selbst das die kulturellen Protokolle der Arrernte missachten und ihr Geheimwissen in Form von Mustern auf den Tjurringas öffentlich zur Schau stellen würde. Die Frage nach der Authentizität der Sammlung Wettengel lässt sich zwar ohne die ursprünglichen, traditionsverbundenen Eigentümer nicht beantworten, ist aber auch nicht wirklich entscheidend. So oder so ist ein Zeigen von Tjurringas diskriminierend.

So stellt sich die Frage, ob Tjurringas nicht generell wie gewesene Menschen behandelt werden sollten. Für traditionsverbundene Arrernte sind Tjurringas »ancestral remains« und »gefälschte« Tjurringas dennoch tabuisierte Verweise auf das Wissen um die Ahnen, das Fremde nichts angeht. Egal, was also in Form der »Sammlung Wettengel« transloziert wurde, ob »Original« oder Kopie, allein dessen Spannungsverhältnis zum Territorium der Arrernte ist ein Akt der Gewalt gegen sie. Solange es Arrernte gibt, für die Tjurringas im Allgemeinen und die Tjurringas der Sammlung Wettengel im Speziellen religiös wichtig sind, besteht auch ein fortwährendes Spannungsverhältnis zwischen diesen »Objekten« im Museum und dem soziokulturellen, religiösen Kontext, aus dem sie entfernt wurden. Was diese Spannung kennzeichnet, ist ein Machtdifferenzial, das sich historisch gesehen durch die gewaltsame Unterdrückung von Schwarzen Australier:innen durch *Weiße* aufgebaut und sich sogar in Deutschland institutionalisiert hat. Auch wenn *weiße* Institutionen wie die Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit ihren historischen Sammlungen heute keine direkten rassistischen Politiken mehr verfolgen, profitieren sie dennoch von diesen gewachsenen Strukturen rassistischer Ungleichheit, können sie doch qua dislozierter Kulturgüter für BIPoC wie die Arrernte sprechen und über sie bestimmen, ohne sie zu beteiligen. Würden nun mutige Arrernte gar versuchen, ihre Tjurringas aus den Museen zu befreien, könnten die Museen erneut von physischer Gewalt Gebrauch machen und sie kurzerhand von der Polizei verhaften lassen. Dieser Aspekt der Herrschaft ist folglich inter-instititutionell verankert. Der Wunsch der Arrernte nach einem Bestimmungsrecht für ihr musealisiertes Kulturerbe erfordert aber Zugänglichkeit, die unmöglich ist, solange es von ihrer Community und ihrem Territorium abgeschnitten ist. Bis dieser Umstand behoben wird, wirkt die vor 100 Jahren initiierte physische Gewalt gegen die Arrernte nach.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4.2 Ästhetisierung und Disziplinarisierung

> »Dieser europäische Drang, alles zu erfassen und zu besitzen und die Kontrolle zu behalten, obwohl die Natur uns zeigt, dass wir nichts festhalten können, verrät vor allem eine Sehnsucht nach Unsterblichkeit – durch die Kunst.«[211] – Koyo Kouoh

Wenn ein Werkzeug in einem Museum ausgestellt wird, so werden die Handwerker:innen, die es einst verwendet haben, genauso ausgeblendet wie ihre Werkstätten, ihre Techniken, ihre Praktiken und so weiter. Das Werkzeug wird dabei seines Kontextes und seiner Funktionalität beraubt und zwar zur Überhöhung rein ästhetischer, genauer gesagt: rein visueller Qualitäten.[212] Ein derartig ästhetisiertes Museumsobjekt untersteht mit den Worten Karen van den Bergs einem visuellen Regime.[213] Was für den Gebrauch gemacht wurde, ist dort nur noch zur Betrachtung da. Sämtliche anderen Sinneswahrnehmungen sowie der praktische Nutzen des Objekts sind in diesem visuellen Regime untersagt.[214] Der Grund dafür ist nicht zuletzt konservatorischer Natur: Berührungen jedweder Art würden über die Zeit hinweg das Objekt und seinen visuellen Eindruck verändern. Es gilt jedoch in einer Bildungsinstitution, die auf das Zeigen ausgerichtet ist und die über kein kontextuelles Wissen über den einstigen praktischen Gebrauch seiner Sammlungsobjekte verfügt, wenigstens deren Aussehen als Information zu konservieren und sie vor Beschädigungen durch Berührung oder Insekten- und Pilzbefall zu schützen.

Darüber hinaus dient die Ästhetisierung von Objekten im Museum der Erkenntnisproduktion. Ästhetisierung ist die Verdinglichung realweltlicher Phänomene als Grundbedingung dafür, dass sie vom äußeren Eindruck her miteinander verglichen und bewertet werden können, etwa hinsichtlich solcher Kriterien wie Höhe, Breite, Tiefe, Form, Farbe, Materialität, Machart … Ästhetisierte Objekte bergen deshalb ein unerschöpfliches interpretatives Potenzial. Krzysztof Pomian bezeichnet sie als Semiophoren.[215] Verkürzt ausgedrückt sind dies Objekte, die zu Zeichen aufbereitet wurden und die zunächst frei von Bedeutung sind. Semiophoren können Bedeutung aufnehmen und wieder abgeben. Die Bedeutungszuweisung, sprich: die Disziplinarisierung, erfolgt im klassisch informativen Museum gemäß der Museumsidee durch das Museumsgehäuse, angefangen beim institutionellen Apparat inklusive seiner technisch-wissenschaftlichen Legitimationsstrategien bis hin zu Beschilderungen, Führungen oder modernen Medien.[216] Der Zustand der Offenheit bildet den Wesens-

211 Zekri, Sonja: Europas Drang, alles zu besitzen, in SZ online, 3. Januar 2019 <www.sueddeutsche.de/kultur/afrika-europas-drang-alles-zu-besitzen-1.4273790>; abgerufen am 30.1.2021.

212 Michael Fehr spricht in diesem Zusammenhang von einer »Zweiten Kolonisierung«; vgl. Fehr, Michael: Die Zweite Kolonisierung – Anmerkungen zur Frage: Whose Heritage?, in: Anne-Marie Bonnet et. al. (Hrsg.): Whose Heritage?, München, Bonn 2017, S. 14ff.

213 Berg, Karen van den: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karen van den Berg, Politik des Zeigens, München 2010, S. 143–168.

214 Gleichwohl wird das so aufbereitete Objekt auch spezifischen Epistemen und Diskursen untergeordnet.

215 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2007.

216 Fehr, Michael: Stichwort Museum, in: Kritische Berichte, 36, 2008, 4, S. 143–168.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

kern des ästhetisierten Objekts als potenzieller Zeichenträger. Was sagt es von sich her aus? Nichts. Denn es ist leer, beziehungsweise noch leer. Es artikuliert sich nur in Wechselwirkung mit seinem kontextuellen Rahmen, dem Museum und den Betrachter:innen, die es in Augenschein nehmen. Die Grenzenlosigkeit dieser interpretativen Offenheit, die ästhetisierte Objekte kennzeichnet, lässt sich mit Derridas differance[217] nachvollziehen: Jede Beschreibung ist immer schon eine Zuschreibung, die, um erklärt zu werden, immer weitere Zuschreibungen nach sich ziehen wird, ohne je erschöpfend sein zu können.

Das ästhetisierte Museumsobjekt birgt semiotisches Potenzial. Es kann in immer neuen Bedeutungszusammenhängen eingesetzt werden. Und dadurch ist es für die Zwecke des Museums wertvoll. Die ontologische Nähe ästhetisierter Museumsobjekte zu Kunstwerken, die in einem ähnlichen Zustand von interpretativer Offenheit existieren, jedoch für das Zeigen gemacht werden, führt regelmäßig zu Missverständnissen und problematischen Vergleichen.

Fälschlicherweise werden wegen dieser Ähnlichkeit ethnologische Sammlungen regelmäßig zu Sammlungen außereuropäischer Kunst erklärt (**Abbildungen 24–25**). Diese Form disziplinarischer Rekategorisierung bedient sich meist eines Repertoires an Kunstbegriffen, bei denen Kunst als primär handwerkliche Meisterleistung im Sinne von Skulpturen oder Malereien aufgefasst wird. Kunst ist in diesen Herleitungen etwas, was objekt- oder bildhaft und dabei visuell interessant ist. Dies führt jedoch ebenso wenig zu einem tieferen Verständnis von und einem weniger problematischen Umgang mit Heiligtümern lebender Kulturen als ihre ethnologische Klassifizierung. Zwar lassen sich in dieser Ordnung der Kunst sowohl außereuropäische als auch europäische Objekte und Bilder miteinander vergleichen und es entsteht zunächst der Eindruck von Anerkennung und gleicher Behandlung; ihre unterschiedlichen und zumal unbekannten Bedeutungsebenen bleiben dabei jedoch weiterhin verschlossen. Heiligtümer mögen zwar oft skulptural (oder malerisch) erscheinen, sind aber nicht zwangsläufig Skulptur als Skulptur (oder Malerei als Malerei), sondern eher Skulptur (oder Malerei) als Hierophanie, als Vehikel einer transzendenten Präsenz im Zentrum traditioneller Gebräuche und Wissensgebäude. Ihre Bedeutung erschließt sich nicht unbedingt auf die ästhetische Weise, die den modernen Kunstkanon bestimmt und bei der Schönheit und Virtuosität von zentraler Bedeutung sind. Ihre Bedeutung erschließt sich vornehmlich im Performativ des adorativen Gebrauchs.

Gewiss können gewöhnliche Dinge durch Ästhetisierung zu Semiophoren gemacht und dadurch aufgewertet werden. Gewaltsam translozierte Heiligtümer lebender Kulturen unterliegen dabei jedoch einer Reduktionsmetamorphose, also einem Gehaltsverlust oder einer Abwertung. Das Verbot ihres zeremoniellen Gebrauchs ist Teil einer Operation, durch die das entsprechende religiöse Wertesystem seine Gültigkeit verliert, bevor das der westlichen Kunst in Kraft tritt. Astrid Mania beschreibt diese Werteverschiebung am Beispiel tantrischer Bildwerke aus Rajasthan in Indien, die seit einigen Jahren auf dem Kunstmarkt kursieren. Diese Malereien werden für gewöhnlich anonym angefertigt und fungieren traditionell als Meditationshilfen. Im westlichen zeitgenössischen Kunstkontext erfreuen sie sich aber auch großer Beliebtheit wegen ihrer visuellen Ähnlichkeit zu abstrakten Kunstwerken, wie sie Kazimir

217 Derrida, Jacques: Die différance. In: Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie. 2. Auflage, Wien 1999, S. 29–52.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Malevich oder Paul Klee geschaffen haben. Sie erfahren also durch ihre Überführung in den Kunstkontext eine Neubewertung, die ihrer ursprünglichen Bedeutung vollends entbehrt und sich nur Eingeweihten erschließt. Mania folgt O'Dohertys Überlegungen zum White Cube[218], wenn sie argumentiert, dass Objekte dann am leichtesten in Wert gesetzt und zu Kunst gemacht werden können, wenn diese ursprünglich ohne nennbaren, weil immateriellen Wert sind. In diesem Fall »ist die Alchimie [sic] am erstaunlichsten und der Kunstgewinn am größten. Kommen nun wesenhaft spirituelle Bildwerke in die ›weiße Zelle‹, muss ein Teil dieser Kraft erst einmal entladen werden, damit die Transsubstantiation in Kunst vollzogen werden kann. Die eigentliche Funktion, sofern überhaupt gewusst, wird aus dem Werk herausgeschrieben und ihm anschließend, als handele es sich um ein künstlerisches Konzept, vage wieder zugeschrieben. Dann aber können die Beurteilungssysteme der westlichen Kunst greifen.«[219]

Es wäre also ungenau, bei Heiligtümern wie jenen Tantra-Malereien von Ästhetisierung zu sprechen, wenn sie in den White Cube verbracht werden. De facto entstammen sie ja bereits selbst ästhetischen Kontexten, in denen Betrachtung zwar eine Rolle spielt, jedoch nicht den einzigen ästhetischen Bezugsmodus darstellt. Eher handelt es sich in solchen Fällen um eine ästhetische Rekonfiguration. Robert Plant Armstrong führte in den 1980er Jahren zwei hierfür wegweisende Ästhetikbegriffe ein. Er unterscheidet zwischen einer Ästhetik der Virtuosität (aesthetic of virtuosity), die sich zum Beispiel auf zeitgenössische Produktion von Kunstwerken anwenden lässt und einer Ästhetik der Anrufung (aesthetic of invocation), die für Heiligtümer gültig ist.[220] Anders als die meisten Kunstwerke, die unter dem Gesichtspunkt von Schönheit oder Innovation beurteilt werden, gilt es Heiligtümer in dieser Herleitung vor dem Hintergrund der Bestätigung von Traditionslinien zu bewerten. Armstrong argumentiert in beiden Fällen affekttheoretisch. Grundsätzlich seien sämtliche kulturellen Phänomene und Ausdrucksformen affektive Präsenzen.[221] Die Virtuosität von zeitgenössischen Kunstwerken läge dabei in physischen und mentalen Faktoren begründet, den zwei Dimensionen, welche ihre spezifische affektive Präsenz ausmachen. Mit seinem Begriff einer Ästhetik der Anrufung (an aesthetic of invocation) bezieht Armstrong nun eine dritte Dimension mit ein. Sie umfasst Werte, Träume, affektive Symbole, natürliche Objekte, Phänomene und Ereignisse, die affektiv aufgeladen sind sowie die affektive Präsenz an sich.[222] Es sind dies Faktoren, die in Kontexten, Traditionen, Überlieferungen und Intuitionen sowie in Geschichte und damit in der Zeitlichkeit einer

218 O'Doherty, Brian: Inside the White Cube: The ideology of the gallery space, Berkeley, Los Angeles 1999, S. 66. Siehe auch Thomas McEvilley in dieser Publikation auf S. 12: »The white cube represents the blank ultimate face of light from which, in the Platonic myth, these elements unspeakably evolve. In such types of thought, primary shapes and geometric abstractions are regarded as alive – in fact, as more intensely alive than anything with a specific content. The white cube's ultimate meaning is this life-erasing transcendental ambition disguised and converted to specific social purposes«.

219 Mania, Astrid: Tantra-Alchemie, in: Süddeutsche Zeitung, 31. Mai/1. Juli 2014, Nr. 124, S. 16.

220 Armstrong, Robert Plant: The powers of presence. Consciousness, myth, and affecting presence, Philadelphia 1981, S. 10ff.

221 Ebd., S. 10ff.

222 Ebd., S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 24 (oben): Ausstellung »Ansichtssachen?! Kunst«, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln; Foto (mit Ausschnittvergrößerung der Beschilderung): CB, 2012

Abbildung 25 (rechts): Ausstellungsbeschilderung »Ansichtssachen?! Kunst«, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln; Foto: CB, 2012

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

kunst

Die ästhetische Wahrnehmung von Objekten ist eine der Möglichkeiten, sich außereuropäischen Kulturen zu nähern. Bei dieser vom westlichen Kunstverständnis geprägten Sicht tritt der funktionale Kontext, in dem das Werk einst stand, in den Hintergrund.

Eine allgemein gültige Definition von ›Kunst‹ kann es nicht geben. In Europa wurde das Verständnis der reinen Kunst – *l'art pour l'art* –, deren Werke vermeintlich in keinem funktionalen Zusammenhang mehr stehen, in der Zeit der Aufklärung im späten 18. Jahrhundert entwickelt.

Meisterwerke der außereuropäischen Kunst werden hier am Beispiel der menschlichen Figur vorgestellt. Dabei zeigt jede Kultur ihr eigenes ästhetisches Empfinden. Reale Personen oder vornehmlich in einem rituellen Kontext stehende Ahnen, Geistwesen und Götter werden in unterschiedlichster Weise dargestellt. Bis auf ganz wenige Ausnahmen sind uns die Schöpfer dieser herausragenden Werke nicht bekannt.

art

The aesthetic perception of objects is one of the possibilities of approaching non-European cultures. In this point of view, determined by the Western concept of art, the functional context in which the work once stood recedes into the background.

There can be no generally valid definition of art. In Europe the idea of pure art – *l'art pour l'art* – where works were no longer considered to be in any functional context, evolved in the period of the Enlightenment in the late 18th century.

Masterpieces of non-European art are shown here focusing on representations of the human figure. In doing so every culture has its own aesthetic sensibility. Real persons or ancestors in a primarily ritual context, spiritual beings and gods are portrayed in the most varied of ways. With very few exceptions the creators of these outstanding works are not known to us.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Kultur begründet sind. Kirshenblatt-Gimblett argumentiert nach Armstrong, dass Heiligtümer nicht wegen formaler Aspekte bedeutsam sind, sondern weil sie in immer wiederkehrenden Ereignissen eine bedeutsame Rolle spielen.[223] Hinzu kommt, dass Heiligtümer als affektiven Präsenzen eine andere Beziehung zur historischen Zeit innehaben: Anders als innovative Werke moderner Kunst stehen sie in keiner Tradition, mit der sie regelmäßig brechen müssen, sondern in einer, die sie bestätigen.

Im Bereich der Ethnologie stellt Ästhetisierung eine wichtige Methode der Wissensproduktion dar, um Sammlungsobjekte einer bestimmten Epoche, Dynastie oder Kultur zuzuordnen. Sie stößt allerdings an Grenzen, wenn es darum geht, Aussagen darüber zu treffen, ob – nach Armstrong – eine affektive Präsenz für jemanden heilig ist, oder nicht. Solche Informationen sind möglicherweise nur kontextuell einholbar, zum Beispiel wenn eine Weihe bezeugt wurde, oder sie sind, für manch spirituelle Menschen, gar eine Frage der Intuition. Da Letzteres aber nicht verifiziert werden kann, wird deutlich, dass sich gerade diejenigen Qualitäten eines Heiligtums einer Erfassung durch eine visuelle Analyse entziehen, die es von einer möglicherweise physisch exakten Kopie unterscheiden und die es für die Mitglieder der jeweiligen Glaubensgemeinschaft überhaupt erst so besonders machen. Es sind dies Faktoren, die Armstrong einer Ästhetik der Virtuosität zuordnet und die bei ästhetisierten (ästhetisch rekonfigurierten) und disziplinarisierten Heiligtümern im Museum ausgeblendet werden.

4.2.1 Fallbeispiel: Die Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyu

Die Ausstellung »Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bode-Museum«[224] wird herangezogen, um Heiligtümer zu untersuchen, welche ästhetisiert und von der Kunstwissenschaft als außereuropäische Kunstwerke deklariert wurden. Kuratiert wurde die Ausstellung von Julien Chapuis, Jonathan Fine und Paola Ivanov und fand im Bode-Museum auf der Berliner Museumsinsel statt (**Abbildung 26**). Die Ausstellung zeigte dort vom 27.10.2017 bis zum 24.11.2019 eine Auswahl von Objekten aus den ethnologischen Sammlungen und aus verschiedenen Kulturen Afrikas zusammen mit Werken europäischer Kunst. Mehrere solcher Paarungen afrikanischer und europäischer Bildwerke fanden sich über die Dauerausstellungen des Museums als »Einsprengsel« verteilt wieder. Dabei wurde großer Wert auf eine strenge Uniformität der Präsentation gelegt: stets waren zwei materiell ähnliche, Ähnliches bedeutende oder ähnlich aussehende Bildwerke nebeneinander gestellt, auf der einen Seite eines aus Europa, auf der anderen eines aus Afrika. Im Folgenden sollen einige Installationen und Begleittexte dieser Ausstellung phänomenologisch analysiert werden, um ein tieferes Verständnis der musealen Prozesse der Ästhetisierung und Disziplinarisierung zu gewinnen. Die erste Installation aus »Unvergleichlich«, der Besucher:innen des Bode-Museums begegneten, befand sich unmittelbar am Eingang der Ausstellung und wurde häufig für die Bewerbung derselben genutzt: eine Vitrine mit einem bronzenen Putto des italie-

223 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Reconfiguring museums – An afterword, in: Cordula Grewe: Die Schau des Fremden, Stuttgart 2006, S. 361–376, S. 363f.

224 Chapuis, Julien, Jonathan Fine, Paola Ivanov: Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bodemuseum, Berlin, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 26: Das Bode-Museum und die Plakate für die Ausstellung »Unvergleichlich – Kunst aus Afrika«, 2018, Foto: CB

nischen Bildhauers der Renaissance Donatello auf der einen Seite und einer Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo aus dem Königreich Benin im heutigen Nigeria auf der anderen, wobei deren Schöpfer:innen unbekannt sind (**Abbildung 27**). Das Setting, in dem sich diese Installation befand, war von diversen Texten gesäumt, die die Ausstellung und das kuratorische Konzept erläuterten:

> **»Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bode-Museum**
> Jeder Museumsbesuch fordert dazu auf, Objekte zu vergleichen und zu interpretieren. Doch was bedeutet es, Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen? Das Bode-Museum bietet mit der Schließung des Ethnologischen Museums in Vorbereitung auf den Umzug in das Humboldt Forum die Gelegenheit eines direkten Vergleichs zweier Skulpturensammlungen aus Afrika und aus Europa. Was bisher nur mithilfe von Bildbänden oder online möglich war, kann nun mit Originalwerken realisiert werden: Die gemeinsame Präsentation von Werken beider Kontinente thematisiert mögliche Zusammenhänge historischer, ikonographischer, technischer oder ästhetisch-künstlerischer Natur. Doch der Prozess des Vergleichens ist kein neutraler. Er ist aufgeladen mit gesellschaftlich geprägten Konventionen, Vorurteilen und Geschichtskonstruktionen. Warum beispielsweise wird ein Objekt als ›ethnografisch‹, ein anderes als ›Kunst‹ bezeichnet? Was unterscheidet den ›Fetisch‹ vom Reliquienbehälter? In der ersten und zweiten Etage gibt es 22 punktuelle Objektgegenüberstellungen zu entdecken. Gemeinsam mit sechs weiteren thematischen Werkgruppen, die in der Ausstellungsebene

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 27: Installationsansicht eines Puttos des Künstlers Donatello und einer Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo in der Ausstellung »Unvergleichlich«, 2018, Foto: CB

unter der Basilika zu sehen sind, laden ausgewählte Werke beider Sammlungen die Besucherinnen und Besucher dazu ein, sich eigene Fragen zu stellen und Antworten darauf zu finden, was diese Objekte trennt oder sie verbindet. Ausstellungstexte vermitteln scheinbar ›objektive‹ Informationen. Doch die Wahrheit ist selten eindeutig. Es gibt keine verbindlichen Standards für solche Beschriftungen. Wir möchten die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung deshalb ermuntern, die Beschriftungen zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Erkundungen zu machen. Alle gezeigten Werke wurden von einzelnen Personen gefertigt und nicht von ›Kulturen‹, ›Stämmen‹, ›ethnischen Gruppen‹ oder ›Nationen‹. In den meisten Fällen sind die Schöpfer der ausgestellten Objekte unbekannt. Deshalb wird in der Regel auf die Angabe möglicher oder fiktiver Zuschreibungen verzichtet. Die geografischen Bezeichnungen in Klammern entsprechen den modernen Namen der Gebiete, aus denen die Objekte vermutlich stammen. Diese Staaten existierten zum größten Teil noch nicht, als die Werke entstanden. Bei jedem Objekt wird angegeben, wer es dem Museum überlassen hat und zu welchem Zeitpunkt es in die Sammlung gelangte. Wenn darüber hinaus relevante Aspekte der Provenienz eines Objektes vorliegen, werden diese in den Objekttexten aufgegriffen..«[225]

225 Abschrift der Tafel mit erläuterndem Text am Eingang der Ausstellung »Unvergleichlich«, Kamecke-Halle, Bode-Museum.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Die Vitrine, in der jener Putto links und jene Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo rechts standen, war schlicht und modern aus grau lackiertem Holz und Panzerglas. Der links aufgestellte Putto ist eine etwa 35 cm hohe Bronzefigur, die einen geflügelten, nackten *weißen* Knaben darstellt, welcher ein Tamburin spielt. Mit dem Gewicht auf dem rechten Bein balanciert er dabei auf einer verhältnismäßig großen Muschel. Seine Haltung ist von starker Dynamik geprägt, so als sei er im Sprung auf die Muschel und lediglich Augenblicke, bevor er auf das Tamburin schlägt, erstarrt. Seine kleinen Flügel ragen mit den Spitzen nach oben, als würden sie zum Schlag ausholen. Der Blick des Putto ist leicht über seine linke Schulter gewendet und fokussiert etwas nicht unweit seiner selbst. Er lächelt. Die Oberfläche dieser Bronze weist Rückstände einer einstigen Vergoldung auf, die in manchen Vertiefungen wie den reliefartig herausgearbeiteten Locken noch zu sehen ist. So ergibt sich eine nuancierte Patina verschiedener metallener Töne, die insbesondere an Vertiefungen wie solchen im Lendenbereich dunkler wird als an glatteren Stellen wie dem Bauch oder den Oberschenkeln.

Die im Verhältnis des Putto übergroße Muschel, auf der er steht, relativiert dessen Körper zu dem eines sehr kleinen Wesens. Diese Muschel wurde für die Ausstellung auf eine schätzungsweise 12,0 x 12,0 x 3,0 cm große, efeugrüne Marmorplatte mit hellen Einsprengseln und doppelt abgestufter Oberkante montiert.[226] Diese Bodenplatte war wiederum auf einem hölzernen Sockel mit gleicher Grundfläche und etwa 4,0 cm Höhe angebracht. An der Außenwand der Vitrine standen Kontextinformationen:

> **»Unvergleichlich – Wie wird Kunst zur Kunst?**
> **7.2b Putto mit Tamburin**
> **Donatello, Toskana (Italien), 1428–1429.**
> **Bronze, Reste von Vergoldung, erworben 1902 von Durlacher Bros., 2633**
>
> Der Putto und die Plastik einer jungen Frau aus dem Königreich Benin gehören heute zu den Hauptwerken der Berliner Museen. Der Putto, die Darstellung eines Knaben mit Flügeln, dreht sich im Tanz und erhebt die Hand, um sein Tamburin zu schlagen; der Künstler hat diesen flüchtigen Moment in Metall gegossen. Die Skulptur gehörte zu einer Gruppe, die das Taufbecken der Kathedrale von Siena krönte. Die Figur der Frau war wahrscheinlich ursprünglich Teil eines Erinnerungsaltars.«[227]

In derselben Vitrine befand sich neben dem Putto die besagte Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo. Diese Bronzefigur stellt eine nur spärlich bekleidete, lediglich mit aufwändig gearbeitetem Schmuck ausgestattete, junge Schwarze Frau dar, deren ernster Blick geradeaus nach vorne geht. Mit erhobenen Armen, dem rechten mehr als dem linken und mit den Handinnenflächen nach vorne gewandt, vollzieht sie einen markanten Gestus vielleicht des Grußes oder des Segens. Besonders prägnant sind ihre Hände genauso wie ihre Füße insofern, als sie im Verhältnis zum Rest ihres Körpers überproportional groß sind. Ihre Hand- und Fußgelenke sind mit

226 Da die Bodenplatte und der Sockel nicht direkt vermessen werden konnten, wurden digitale Werkzeuge in ADOBE Photoshop herangezogen. Die Ergebnisse können um 1 bis 2 cm variieren, was jedoch für die weiteren Überlegungen irrelevant ist.

227 Abschrift einer Beschilderung in der Ausstellung »Unvergleichlich«, Bode-Museum.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

jeweils fünf Ringen an den Gelenken geschmückt. Um ihre Hüfte, um ihre Brüste und um ihren Hals trägt sie miteinander verbundene, geflochtene Schnüre, die um ihre Schultern herum zu einem hohen Kragen aufgewickelt sind. Ihre Hüften säumt ferner ein glatter, regelmäßig eingekerbter Gürtel. Ihr Haupt ziert ein detailreiches Relief, welches als stilisiertes, kurzes, krauses und geflochtenes Haar einer Schwarzen Frau oder auch als eine schmuckhaft krönende Haube gesehen werden kann.

Zwischen diesem Relief auf ihrem Scheitel und ihrem Gesicht läuft ein geflochtenes Band um ihren Kopf herum, von dem wiederum Ketten mit größeren Perlen hinter ihren Ohren herabhängen. Auf ihrem Rücken stehen zwei Ziffernfolgen mit *weißer* Farbe geschrieben: in horizontaler Abfolge auf der rechten Schulter »9794«, in senkrechter Abfolge rechts entlang des Rückgrats »III810864«. Die Bronzefigur steht auf einem bronzenen Podest mit den Maßen von ca. 12,0 x 12,0 x 7,0 cm, einem Sockel, der im Vergleich zu dem des Putto selbst Teil des Bildwerks ist. Dieses Podest ist mit Wellenmustern versehen, die Flechtwerk von Körben ähneln. Den Rand seiner Unterkante säumen sechs Ringe, die zum Boden hin ausgerichtet sind.[228] Die Vorderseite des Podests unterhalb der Füße der Frau prägt ein stilisiertes Bild von Pfeil und Bogen. Die Tafel mit Kontextinformationen, die dieser Statuette zugeordnet ist, beinhaltet folgenden Text:

> **»Unvergleichlich – Wie wird Kunst zur Kunst?**
> **7.2a Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo**
> **Königreich Benin (Nigeria), 16. o. 17. Jh., Kupferlegierung,**
> **erworben 1900 von William Downing Webster, III C 10864**
>
> Trotz der Bedeutung in ihrem jeweiligen Originalzusammenhang wurden beide Objekte um 1900 in Berlin sehr unterschiedlich rezipiert. Als Werk des Renaissancekünstlers Donatello erhielt der Putto einen Ehrenplatz im 1904 eingeweihten Kaiser-Friedrich-Museum (heute Bode-Museum). Die Einordnung der Benin-Figur war hingegen schwerer, denn solche Werke wurden oft als ›primitiv‹ erachtet. Obwohl 1897 britische Truppen viele Meisterwerke aus Benin entwendeten, war ihr künstlerischer Wert umstritten. Einige Kritiker beurteilten sie als eigenständige künstlerische Errungenschaften und bezeichneten ihre Schöpfer als ›eingeborene Künstler‹. Andere meinten, dass die Werke einen ›barbarischen Eindruck‹ machten.«[229]

Das europäische Bildwerk des Putto entstammt zwar – vorsichtig ausgedrückt – ebenso einem religiösen Kontext wie die Statuette aus dem Königshaus Benin (sie soll dort Teil eines Altars gewesen sein, bevor britische Truppen sie 1897 erbeuteten); anders als letztere wurde der Putto seinem Kontext aber nicht als Kriegsbeute entrissen, sondern wohl aus ökonomischem Interesse verkauft. Zwei Textquellen gaben dem Publikum Aufschluss zur Provenienz der besagten Ausstellungsstücke: (1) die Sekundärliteratur

228 Diese fungierten möglicherweise als Anbringungsvorrichtung, etwa auf einem hölzernen Untergrund. Es ist denkbar, dass durch sie hindurch Nägel geschlagen werden konnten, um die Bronze zum Beispiel auf einem Altar zu befestigen.

229 Beschilderung in der Ausstellung »Unvergleichlich«, Bode-Museum, Berlin.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

aus der App »Unvergleichlich«, ein speziell für die Ausstellung programmierter Museumsführer und (2) die Begleitliteratur in der Ausstellung:[230]

> **(1)** »Beide Objekte wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Londoner Kunstmarkt für die Berliner Museen erworben. Donatellos Putto ging durch mehrere Sammlerhände, bevor er 1902 an den Museumsdirektor Wilhelm Bode verkauft wurde. Die Benin-Skulptur befand sich wohl bis 1897 in ihrem ursprünglichen Kontext. In diesem Jahr marschierten britische Truppen in das Königreich Benin ein, plünderten den königlichen Palast und schickten den König ins Exil. Zahlreiche weitere wertvolle Objekte wurden als Raubgut nach Großbritannien gebracht und verkauft.«[231]

> **(2)** »Keine der beiden Plastiken war ein unabhängiges Kunstwerk. Beide waren ursprünglich Bestandteile größerer Aufträge und Kompositionen für religiöse oder rituelle Zwecke. Der Putto gehörte zu einer Gruppe von sechs ähnlichen Figuren, die das Taufbecken der Kathedrale von Siena krönten und damit zu einem Bildprogramm, das die individuelle Erlösung im christlichen Leben betonte. […] Weniger ist über den Entstehungszusammenhang der Figur der Irhevbu oder Edeleyo bekannt. Aber das Werk ist sehr wahrscheinlich ein Teil eines Erinnerungsaltars für einen König […] von Benin oder eine Schmuckfigur für einen […] Schrein[en; der Autor] des als Gott verehrten Bogenschützen Ake. Die Berlin-Figur hatte dann als eines von mehreren Elementen im Zentrum religiöser Rituale für die königlichen Ahnen oder für die Gottheiten im Pantheon von Benin gestanden.«[232]

Der Putto, der einstmals im Baptisterium des Doms von Siena stand, ist im Kontext des dortigen Taufbeckens und seiner Bedeutung für gläubige Christ:innen zu deuten (siehe **Abbildungen 28–29**). Eingedenk ihrer religiösen Vorstellung einer Notwendigkeit der Taufe für die Einkehr ins Paradies wird ersichtlich, welche symbolische Funktion diesen Skulpturen zuteilwird: Sie können als verstorbene, getaufte Kinder gedeutet werden, die zu Engeln wurden, bieten Hoffnung für diejenigen, die den Tod ihrer eigenen Kinder zu betrauern haben, verweisen auf die Erlösung vom Leid durch die christliche Heilsbotschaft und gemahnen der Notwendigkeit der Taufe, um dieses Heil zu erfahren. Die Veräußerung eines einzelnen Putto aus diesem Ensemble war vermutlich finanzieller Not geschuldet. Es mag dieser Umstand sein, warum seine Herkunft aus dem Kunstmarkt so gut dokumentiert ist.

In der Ausstellung wurden beide Exponate auf eine Weise beschrieben, die für historische wie auch für zeitgenössische Kunstwerke üblich ist, obgleich zur Benin'schen Bronze keine Angabe hinsichtlich der Autorschaft gemacht werden konnte (siehe Tabelle in **Abbildung 30**). Es wurde in diesem Format lediglich die Partei bezeichnet (William Downing Webster), von der die Staatlichen Museen zu Berlin (genauer gesagt Felix von Luschan für die Vorgängerinstitution des Königlichen Museums für

230 Die App »Unvergleichlich« ist erhältlich für IOS- und Android-Geräte.

231 Abschrift eines Textes aus der Ausstellungs-App »Unvergleichlich«.

232 Chapuis, Julien, Jonathan Fine, Paola Ivanov: Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum, Berlin 2017, S. 133.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





Abbildung 28 (oben): Das Taufbecken im Baptisterium von Siena; Francesco Gasparetti, 2009. Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Baptisterium_(Siena)#/media/Datei:Battistero_siena_03.jpg>; abgerufen am 12.6.2019.

Abbildung 29 (unten): Ausschnittvergrößerung

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Putto mit Tambourin	**Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo**
Künstler Donatello	
Herkunft Toskana (Norditalien)	**Herkunft** Königreich Benin (Nigeria)
Datierung 1429	**Datierung** 16./17. Jahrhundert
Material Bronze mit Resten von Vergoldung	**Material** Kupferlegierung
Maße 36,2 x 14,7 x 16,2 cm	**Maße** Objektmaße: 46,5 x 22,6 x 18,7 cm Gewicht: 10 kg
Erwerb Erworben 1902 von Durlacher Bros.	**Erwerb** Erworben 1900 von William Downing Webster
Inventarnummer 2653	**Inventarnummer** III C 10864
Bildnachweis © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst/Antje Voigt	**Bildnachweis** © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst/Martin Franken

Abbildung 30: Rekonstruktion zweier Beschilderungen in der Ausstellung »Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bodemuseum«; keine Angabe zur Autorschaft bei der Statuette der Göttin Irhevbu oder der Prinzessin Edeleyu

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Völkerkunde), das jeweilige Werk angekauft hatten.[233] Der gewaltsame Raub der Benin'schen Bronze wurde auf der Texttafel und in der App erwähnt. Beide Bildwerke wiesen in ihrer vereinheitlichenden Installation große Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Materialität, ihrer Gusstechnik und in ihrer Darstellung der menschlichen Figur auf. Ferner erschienen sie beinahe gleich groß beziehungsweise hoch. Miteinander betrachtet wurden aber kategorische Unterschiede deutlich. Diese wurden hinsichtlich der Ausgestaltung des jeweiligen Bildwerks festgestellt (1). Weiterhin äußerte sich Ausstellungskurator Jonathan Fine in einem Audio-Kommentar in der App wie folgt zu den beiden Exponaten (2):

> **(1)** »Der Putto, die Darstellung eines Knaben mit Flügeln, dreht sich im Tanz und erhebt die Hand, um sein Tamburin zu schlagen; der Künstler hat diesen flüchtigen Moment in Metall gegossen. […] Der Künstler hebt ihre Jugend und Schönheit sowie feinste Details wie Haare, Gesichtszüge und Schmuck meisterhaft hervor.«[234]

> **(2)** »Die Figur aus Nigeria wurde erworben als Exemplar des Gelbgusses im Königreich Benin, d.h., sie wurde nicht für ihre Kunstfertigkeit erworben, sondern weil sie die Technik der Benin-Künstler darstellt. Meistens ist die Kunst aus Benin sehr mit der Verzierung, sehr mit der Form beschäftigt und das sieht man hervorragend an dieser Plastik. Ihre Dreidimensionalität, ihre Standfestigkeit, ihre schöne Haut … während [sic] für Donatello ist es wichtig, diesen einen Moment abzubilden, während der Putto sein [sic] Hand zurückbringt, ehe er dann sein Timbura schlägt und wie er sich in diesem Moment des Tanzes, des Spielens dreht.«[235]

In diesen Kommentaren wird mehrfach kommuniziert, es handele sich sowohl bei dem europäischen als auch bei dem afrikanischen Sammlungsobjekt jeweils um ein Kunstwerk, bei dem die Variationen in der Formgebung von besonderer Relevanz sind. Auch wenn keinerlei Autorschaft hinsichtlich des Sammlungsobjekts aus Benin bekannt ist, wird beurteilt, dass das Produkt desjenigen, der[236] es angefertigt hat, meisterhaft sei und dessen Leistung in der Formgebung selbst läge. Dies ist, wie sich zeigen wird, die erste Instanz einer Zuschreibung, dass nämlich die Person, die es geschaffen hat, in der Tradition künstlerischer Meisterschaft stand. Dies suggeriert, dass sie als ein solcher Meister tatsächlich Künstler gewesen sein musste und dies wiederum deutet an, dass dieser Künstler in seiner Autorschaft ein Teil des kunsthistorischen Kanons sein könne, wenn er nur von kunsthistorischen Institutionen wie dem Bode-Museum anerkannt würde.

Was hier suggeriert wird, ist, dass ein Missstand in der Rezeption dieses afrikanischen Bildwerks bestand, der seinen Anfang in der Erbeutung durch ignorante britische Truppen nahm, sich über die Ära seiner Präsentation in ethnografischen Museen fortsetzte und sich schließlich in seiner Anerkennung als Kunstwerk im Sinne meis-

233 Ebd. S. 130.

234 Auszug aus der Texttafel unter dem Putto mit Tambourin.

235 Kurator Jonathan Fine, Audio-Kommentar aus der Ausstellungs-App »Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode – Museum«, iPhone Version 1.16.2, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2017.

236 Die künstlerische Autorschaft wird explizit männlichen Personen zugeschrieben.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

terhafter Schöpfungen durch die Institution des Kunstmuseums, genauer gesagt, des Bode-Museums, nun hat beheben lassen. In dieser Herleitung gibt es also einen Maßstab, der bislang noch nicht von außen an dieses Bildwerk herangetragen worden war, seine fälschliche Betrachtungsweise in Europa aber schlussendlich korrigieren konnte. Dieser Maßstab soll der des Kanons europäischer Kunst sein und wurde dadurch an dieses afrikanische Bildwerk angelegt, indem es im Rahmen eines kunsthistorischen Museums neben bereits anerkannten Werken europäischer Meisterschaft als gleichwertig bestimmt und gezeigt wurde. Es wurde dadurch also vermeintlich nobilitiert oder kultiviert, ein Gestus, der die eigene Norm einer eurozentrischen Kunstgeschichte keineswegs kritisch hinterfragt, sondern diese vielmehr als universell und wertneutral darstellt. Der Kurator betont schließlich, der künstlerische Wert der Benin-Bronze sei früher umstritten gewesen, heute würde man sie aber als Kunstwerk verstehen.[237] Dieser Gestus der Nobilitierung ist wohl gut gemeint, dennoch nicht minder diskriminierend, weil er nicht inklusiv, sondern auf eine problematische Weise bloß integrativ und schließlich abermals appropriativ ist. Die Ausstellung hat in dieser Herleitung das Versprechen abgegeben, die vormals ethnologisch klassifizierten Sammlungen nicht länger zu zweitklassigen Bildwerken zu degradieren, indem mit der problematischen Tradition gebrochen wurde, sie auf negative Weise mit den eigenen, vermeintlich größeren kulturellen Leistungen der Kunst zu vergleichen. Trotzdem wurde verglichen. Der Vergleich war nun aber im Resultat ein positiver. Das Museum ist nun mal ein Ort des Vergleichens. Die Ästhetisierung und Disziplinarisierung dessen, was hier als Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo beschrieben wird, war dafür entscheidend. Die Besonderheit des Putto – so die Ausstellungstexte – läge in der realistisch eingefangenen Dynamik einer menschlichen Bewegung beim Tanzen und Musizieren, die der Statuette aus Benin hingegen in ihrer großen Fülle detaillierter Verzierungen und Oberflächen. Dieser expressive Unterschied trat aber nur deshalb in den Vordergrund, weil die beiden Bildwerke trotz der Behauptung ihrer Unvergleichbarkeit durch Ästhetisierung miteinander vergleichbar gemacht wurden. Die hier beschriebenen Charakteristika der Exponate entstanden also bloß in der beschreibenden Relation zueinander. Zu diesem Zweck wurden sogar ihre tatsächlichen Größen aneinander angeglichen. Dem Putto war ein für die Ausstellung eigens angefertigter Sockel unterstellt worden, der dem der Statuette aus Benin in seinen Dimensionen augenscheinlich glich. Auf diese Weise wurde ein Größenunterschied der beiden Körper von 10,3 cm um ca. 7,0 cm vermindert. Nur deswegen erschienen sie überhaupt mehr oder minder gleich groß. Wären beide Sammlungsobjekte nebeneinander so präsentiert worden, wie sie sind, also in gewisser Weise autonom, so wäre die Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo nicht nur um einiges höher auf ihrem eigenen Podest gestanden, sondern wäre auch verhältnismäßig imposanter gewesen. Wie hätte dies wohl auf das Museumspublikum gewirkt? Dieses hypothetische Szenario wird in der Fotomontage in der **Abbildung 31** (im Vergleich zur unveränderten Abbildung 27) veranschaulicht. Darin wurde der zeitgenössische Sockel unter dem Putto durch Retusche entfernt, der Hintergrund ergänzt und die Skulptur als Freisteller nach unten auf die Bodenplatte der Vitrine versetzt. So wird ein Verhältnis zwischen

237 Kurator Jonathan Fine, Audio-Kommentar aus der Ausstellungs-App »Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode – Museum«, iPhone Version 1.16.2, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 31: Gedankenspiel – Fotoretusche einer Installationsansicht aus der Ausstellung »Unvergleichlich« im Berliner Bode-Museum, bei der das linke Exponat, ein Putto des Künstlers Donatello, ohne zusätzlichen Sockel präsentiert erscheint. Bildmontage: CB

den beiden Exponaten sichtbar, das in der Ausstellung offenbar bewusst vermieden wurde: Denn ohne die kuratorische Angleichung ihrer Höhe durch den zusätzlichen Sockel blickt der Putto zur Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo hinauf. Ohne diesen Eingriff wären beide also nicht auf Augenhöhe gestanden. Nicht nur im westlichen Kulturkreis drückt dies ein ungleiches Verhältnis zwischen untergeordneten und herrschenden Subjekten aus. Ein erhöhter Stand ist ganz allgemein ein Vorteil, etwa im Kampf, den Kontrahenten jeweils für sich gewinnen oder beim anderen verhindern wollen. Der erhöhte Stand der Benin'schen Bronze in der Fotomontage kennzeichnet die dargestellte Persönlichkeit in diesem Szenario als dem Putto übergeordnet. Diese Angleichung scheint den Kurator:innen so wichtig gewesen zu sein, dass sie kein Einzelfall blieb. Ganz ähnlich verhielt es sich in der digitalen Präsentation dieses Objektpaares im Rahmen der Museumsführer-App »Unvergleichlich« (siehe **Abbildung 32**). Auch dort wurde der Putto im Verhältnis zur Benin'schen Bronze vergrößert, allerdings ohne die Unterstellung eines Sockels, sondern durch Skalierung seines Freistellers. Der Effekt ist der gleiche: Die europäische Skulptur blickt in beiden Fällen zur afrikanischen hinüber, nicht jedoch zu ihr hinauf.

Die Unterstellung von Sockeln ist gewiss eine ganz grundsätzliche museale Technik der Präsentation. Sie sei hier nur so stark betont, um zu verdeutlichen, welch unterschiedliche Verhältnisse und Bedeutungen zwischen ästhetisierten Objekten durch sie entstehen. Ohne den zusätzlichen kleinen Sockel würden in der Installa-

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 32: (in Ermangelung von Bildrechten) Rekonstruktion eines Bildschirmfotos der Museumsführer-App »Unvergleichlich«. Linker Freisteller: CC BY-NC-SA 2.0 Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Antje Voig. Rechter Freisteller: CC BY-NC-SA 2.0 Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Martin Franken; Grafik: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

tion besondere Unterschiede in Sachen Größe hervortreten, mit dem Sockel waren es eher Gemeinsamkeiten. Beide Varianten unterstreichen damit spezifische kuratorische Argumente und ziehen Vergleiche durch die Betrachter:innen nach sich. Unvergleichbarkeit zur Diskussion zu stellen, verkennt diese grundsätzliche Eigenschaft des musealen Zeigens ästhetisierter Objekte oder täuscht darüber hinweg. Im Falle des europäischen Bildwerks des Künstlers Donatello sind diese konventionellen musealen Präsentationstechniken sicherlich keine ungewöhnlichen Prozesse, selbst wenn der Putto einstmals Teil eines religiösen Kontextes war und erst später über den Kunstmarkt in den Besitz des Museums gelangte (wo er seitdem als Kunstwerk behandelt wird).[238] Für das afrikanische Bildwerk hingegen war diese Behandlung vergleichsweise genauso problematisch wie seine Ausstellung in einem ethnologischen Museum, erneuerte sie doch den Gestus seiner Kontrolle durch europäische Wissensdisziplinen. Gleichwohl wurde die Klassifikation als Kunst gegenüber dem Museumspublikum in der Ausstellung als Lösung des Problems dargestellt, welches die vorherige alte Rahmung durch die Ethnologie ausmachte.[239] Eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Frage, warum sich diese Bronzen immer noch im Bode-Museum befinden und ob sie da überhaupt sein dürfen, erschien in dieser Darstellung unnötig, da mit dieser Behauptung bereits eine Antwort präsentiert wurde. Die Lesart war in etwa, dass sie endlich da angekommen sind, wo sie hingehören: im Kunstmuseum.

Was in der Ausstellung gar nicht thematisiert wurde, war der im Hintergrund laufende institutionelle und politische Diskurs der Benin Dialogue Group.[240] Sie ist ein Zusammenschluss mehrerer westlicher Museen und Expert:innen, die in Nigeria versuchen, in Kooperation mit der dortigen Landesregierung ein Benin Royal Museum für geraubte Artefakte wie die Bronzen der Benin zu schaffen. Ziel ist es, dass diese multilaterale Arbeitsgruppe führender Museen in Europa ihre individuellen Bestände solcher Sammlungen in die Region verleiht. Um Eigentumsrechte sollen sich die einzelnen Institutionen dann vor dem Hintergrund ihrer nationalen Gesetzgebungen bemühen.[241]

Das Museumspublikum wurde darüber jedoch nicht informiert. Dies hätte die Lesart der Ausstellung gewiss entscheidend verändert. Immerhin war die Statuette der Göttin Irhevbu oder Prinzessin Edeleyo nicht das einzige kontroverse Exponat aus dem Königreich Benin. Ebenso waren dort zu sehen eine Altargruppe (aseberia) mit König (oba) Akenzua (Inventarnummer: III C 8164, siehe **Abbildung 33**), der Gedenkkopf einer Königinmutter (iyoba) (Inventarnummer: III C 12507), der Gedenkkopf eines Oba (Inventarnummer: III C 8169) und ein König mit Wels-Beinen und zwei Beifiguren (Reliefplatte oder Anhänger, Inventarnummer: III C 19276). Und dies waren im Übrigen nur einige Exemplare von insgesamt 342 Objekten in den Sammlungen der

238 Die Präsenz des Puttos im Museum scheint jedenfalls keinerlei Anstoß seitens irgendeiner sich geschädigt fühlenden christlichen Interessengruppe zu erregen.

239 Die Disziplin der Kunst ist in dieser Darstellung angeblich besser als die der Ethnologie, eine trügerische Annahme.

240 Auch Kurator Jonathan Fine gehört der Benin Dialogue Group an. <www.preussischer-kulturbesitz.de/meldung/article/2018/10/19/museum-fuer-kunst-aus-benin-geplant.html>; abgerufen am 29.1.2021.

241 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die das Britische Imperium dem Edo-Königreich 1897 geraubt hat.[242]

Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Forschungsarbeit werden die Eigentumsrechte an den Benin-Bronzen noch mit der nigerianischen Regierung geklärt. Die Berliner Sammlung soll zum Teil restituiert werden, ein anderer Teil wird wohl weiterhin im Humboldt Forum ausgestellt und mit Video-Kommentaren der Benin Dialogue Group versehen.[243] Dieses politisch brisant gewordene Sammlungskapital lässt den Zugzwang erahnen, unter den die Staatlichen Museen zu Berlin und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Verlauf der Debatte um das Humboldt Forum geraten sind. Rückgekoppelt auf die Ausstellung »Unvergleichlich« bleibt eine durchaus politische Lesart der darin verfolgten Absicht einer Nobilitierung afrikanischer Ethnographica zu Kunstwerken: Öffentliche Kritik an ihrer Appropriation wird zwar aufgenommen und reartikuliert (sprich: performt; die Begleittexte erwähnen immerhin den Raub der Exponate aus dem Königshaus Benin durch das British Empire), aber nicht in dem Sinne umgesetzt, dass Zweifel an der Rechtmäßigkeit der Gegenwart dieser Schätze in einem deutschen Museum kommuniziert würden (non-performativity[244]). Über die Motivationen hinter diesem Verhalten lässt sich spekulieren. Das nun in einem größeren soziopolitischen Zusammenhang kritisch beleuchtete Verfahren einer vermeintlichen Anerkennung kolonial beschaffter ethnologischer Sammlungsobjekte als Kunstwerke ist der Zerstreuung eines öffentlichen Diskurses über respektlosen Umgang mit ihnen jedenfalls förderlich.

4.2.2 Epistemische Gewalt

In der Ausstellung »Unvergleichlich« hatten die Kurator:innen auch an anderer Stelle behauptet, einen kritischen Umgang mit strukturell rassistischen, eurozentrischen Zeigemethoden gefunden und aus den Fehlern der ethnologischen Museen gelernt zu haben. Dabei übersahen sie jedoch zwei Punkte: erstens, dass die in der Ausstellung so groß geschriebene westliche Kunstgeschichte – und das sagt ja der Ausdruck selbst schon aus – ebenso wie die Ethnologie ein westliches und somit eurozentrisches Epistem darstellt. Und zweitens, dass das kulturhistorische Museum an sich einen Teil dieser eurozentrischen Kunstgeschichte ausmacht, weil es die Zeigemethoden

242 »In der Sammlung des Ethnologischen Museums der SPK befinden sich 342 Objekte, die aus dem Edo-Königreich stammen könnten und im Zusammenhang mit der britischen Kolonialpraxis stehen könnten.«, in: »Benin-Bronzen« in den Beständen bundesbezuschusster kulturgutbewahrender Einrichtungen. Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Dr. Kirsten Kappert-Gonther, Erhard Grundl, Margit Stumpp, weiterer Abgeordneter und der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN – Drucksache 19/12576. Deutscher Bundestag, 19. Wahlperiode, Drucksache 19/1326019 <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/132/1913260.pdf>; abgerufen am 28.1.2021.

243 Mangold, Ijoma: »Es geht nicht ums Verzögern«, Interview mit Hartmut Dorgerloh und Lars-Christian Koch, in: DIE ZEIT, 12. Dezember 2018 <www.humboldtforum.org/de/storys/es-geht-nicht-ums-verzoegern>; abgerufen am 4.7.2019.

244 Ahmed, Sara: Declarations of whiteness. The non-performativity of anti-racism, in: Borderlands e-journal, 3. 2004, 2 <www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol3no2_2004/ahmed_declarations.htm>; abgerufen am 28.1.2021

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 33: Installationsansicht aus der Ausstellung »Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bode-Museum«, Altargruppe (asebaria) mit König (oba) Akenzua, 2018, Foto: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

westlicher Kunst maßgeblich mitgeprägt und institutionalisiert hat. Es verschafft dadurch westlichen Artefakten einen Vorteil gegenüber außereuropäischen Artefakten. Das kolonial geprägte Wesen des kulturhistorischen Museums, Phänomene von Interesse aus der Welt zu lösen, um sie dann für seine Zwecke zu gebrauchen, wurde zwar als seine Stärke erkannt und sogar in einigen Begleittexten der Ausstellung bis zu einem gewissen Grad benannt, nicht aber auch als seine Limitierung erkannt bzw. kommuniziert. In den **Abbildungen 34–35** ist ein weiteres Paar von Exponaten der Ausstellung »Unvergleichlich« zu sehen, an dem dieses disziplinarische Verfahren nun vertiefend problematisiert werden soll. In dieser Installation eines afrikanischen und eines europäischen Bildwerks wurde der Blick der Betrachter:innen durch das Schlagwort »Haare« auf die jeweilige Stelle einer »Figur einer Königinmutter oder Hauptfrau des Königs« (geschaffen von den Chokwe, die im heutigen Angola, Kongo und Zambia ansässig sind) auf der einen Seite und der Muttergottes mit Kind (Dangolsheimer Madonna) auf der anderen gelenkt. Während der Chokwe-Plastik echtes Menschenhaar eingearbeitet ist, ist das Haar der aus Frankreich stammenden Madonna detailliert geschnitzt. In der Museumsführer-App hieß es:

> »Ob kurz oder lang, dunkel oder hell – Haar fällt auf und hat Bedeutung. Es dient als Mittel zur Selbstdarstellung und wird als Symbol für Macht und Rang eingesetzt. Die ›Chokwe-Plastik‹ wurde vermutlich als Gedenkfigur oder Porträt einer hochrangigen Frau geschnitzt. Das üppige menschliche Haar verstärkt ihre Ausdruckskraft und Unmittelbarkeit. Auch die geschnitzten Korkenzieherlocken der Dangolsheimer Madonna ziehen alle Blicke auf sich. Nicht nur ihre Schönheit, auch ihr Status als Gottesmutter ist darin versinnbildlicht.«[245]

Die »Chokwe-Plastik« wird als mutmaßliche Gedenkfigur einer hochrangigen Person dieser Gesellschaft und das Haar auf ihrem Kopf als ihr potenzieller menschlicher Überrest verstanden. Sie schafft(e) für etwaige Gläubige also vermutlich eine affektive Verbindung zu diesem Menschen, der als »Königinmutter« hinsichtlich seiner Mutterschaft herausgestellt wurde. In ähnlicher Deutung verweist die Museumsführer-App auf die wahrscheinlich ehemalige Funktion der Dangolsheimer »Gottesmutter« als Reliquiar. Man vermutet, dass in einem Hohlraum in ihrer rechten Schulter neben einem Fläschchen und einem Säckchen mit jeweils unspezifiziertem Inhalt einstmals ebenso echtes menschliches Haar verwahrt worden sein könnte, auch wenn sich dort heute keines mehr befindet.[246] Die beiden Mutterfiguren waren oder sind affektive Präsenzen Verstorbener, in die jeweils menschliche Überreste eingearbeitet sind oder waren. Sie hatten also mit gewisser Wahrscheinlichkeit funktionale Gemeinsamkeiten im Sinne adorativer »Gedenkkulturobjekte«, bevor sie ästhetisch rekonfiguriert wurden. Der besondere Fokus der Installation auf der Materialität, Machart oder Symbolik von Haar suggerierte jedoch auch hier einen problematischen Vergleich zwischen beiden Figuren. Die folgende Herleitung dieses Problems umfasst die Analyse der kuratorischen Absichten und der – wohl unversehens erfolgten – disziplinarischen Zuweisung von *weißen* Schönheitsnormen, die auf diese Semiophoren projiziert wurden.

245 Aus der App »Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode – Museum«, iPhone Version 1.16.2, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2017; Sektion: Haare.

246 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

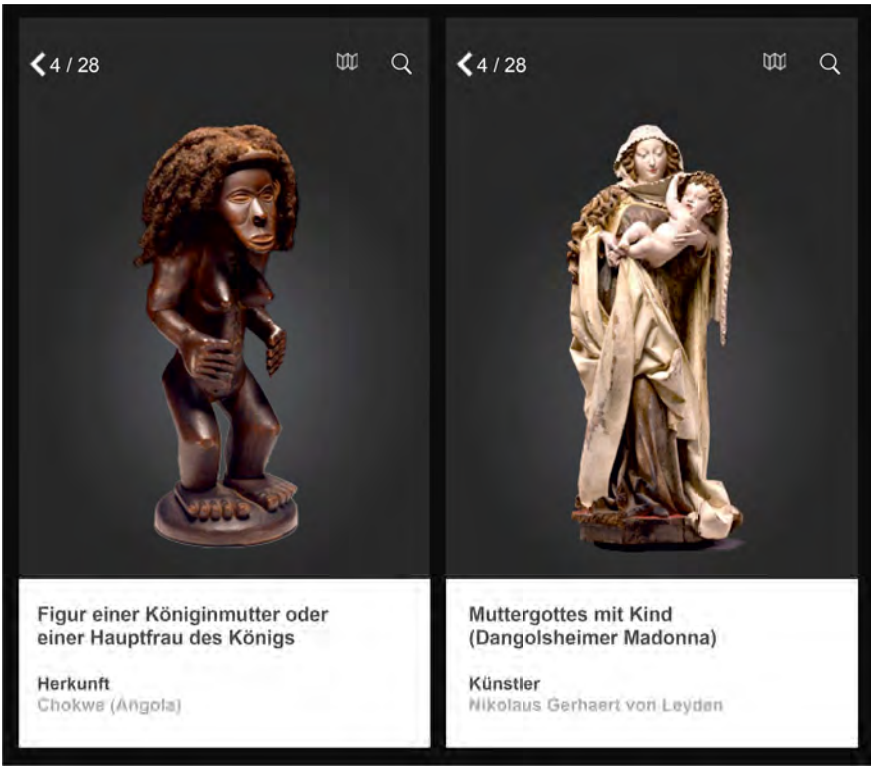


Abbildung 34: (in Ermangelung von Bildrechten) Rekonstruktion zweier Bildschirmfotos der Museumsführer-App »Unvergleichlich«. (Linker Freisteller) CC BY-NC-SA 2.0 Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Martin Franken. (Rechter Freisteller) CC BY-NC-SA 2.0 Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Antje Voigt; Grafik: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

UNVERGLEICHLICH
BEYOND COMPARE

Haare
Hair



7.14a Figur einer Königinmutter oder Hauptfrau des Königs

Chokwe (Angola), 19. Jh., Holz, Reste von rotem Ton, Haar, erworben 1886 aus dem Nachlass von Gustav Nachtigal, III C 2969

Haare als Mittel der Selbstdarstellung, als Symbol von Status und Macht, sind häufig Thema künstlerischer Auseinandersetzung. Die Locken aus echtem Menschenhaar, die das Haupt der Plastik schmücken, verstärken ihre Unmittelbarkeit und Ausdruckskraft. Wurde das Werk als eine Gedenkfigur oder als das Porträt einer bestimmten hochrangigen Frau geschnitzt, dann könnte das Haar von ihr stammen. In diesem Fall würde das Haar die Skulptur mit der abgebildeten Person verbinden.

7.14a Woman of rank (queen mother or ruler's wife)

Chokwe (Angola), 19th century, wood, human hair, traces of red clay, acquired in 1886 from the estate of Gustav Nachtigal, III C 2969

Hair, as a medium of self-expression, of status, and of power has often been a theme of artistic engagement. The real human hair that crowns the head of the figure heightens her immediacy and expressive power. If the work was conceived as a memorial figure or portrait of a particular woman of high status, the hair may actually have been hers. If so, it would intimately connect the sculpture and the person it portrays.

504

Abbildung 35: Beschilderung von Exponat 7.14a, Figur einer Königinmutter oder Hauptfrau des Königs, Bode-Museum, »Unvergleichlich«, 2018, Foto: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Um das Politikum rassistischer Diskriminierung von Schwarzen durch *Weiße* als Thema an die beiden Exponate heranzutragen, wurde in der Museumsführer-App ein Foto der afroamerikanischen Feministin und Bürgerrechtsaktivistin Angela Davis gezeigt (**Abbildung 36**). In einem kurzen Text daneben verwiesen die Kurator:innen auf die Geschichte des Rassismus in den USA. *Weiße* Schönheitsideale wurden darin als diskriminierend benannt und man erläuterte, dass viele US-amerikanische *Weiße* ihre Normen den Schwarzen Bürger:innen mit krausem Haar immer schon aufgezwungen hatten. Die Absicht der Kurator:innen scheint gewesen zu sein, den Blick der Ausstellungsbesucher:innen auf die »Chokwe-Plastik« einer afrikanischen Schwarzen zu kultivieren. Man dachte wohl, mit der Tradition *weißer* Zuschreibungen zu afrikanischen Bildwerken brechen zu können, indem man auf Angela Davis verwies.

Eine derartige Rekonfiguration des *weißen* Blicks bzw. Schauens gelang aber nicht durch bloßes Hinzufügen eines thematischen Attributs an die Exponate allein. Sie hätte auch eine Überarbeitung des *weißen* Zeigens erfordert, wie das folgende Ereignis veranschaulichen wird: Auf einer kuratorischen Führung durch die Ausstellung »Unvergleichlich«, die Museumsdirektor Julien Chapuis und Jonathan Fine gaben, zitierte letzterer eine Besucher:in, die während einer anderen Führung eine unspezifizierte afrikanische Skulptur negativ kommentierte. Sie hatte den Kurator Jonathan Fine gefragt: »Warum zeigen Sie eigentlich nicht auch schlecht geschnitzte europäische Skulpturen?«[247] Ob sich diese Aussage indirekt auf die besagte »Chokwe-Plastik« oder aber auf ein anderes afrikanisches Exponat bezog, präzisierte Fine nicht weiter – eine genaue Zuordnung ist aber auch nebensächlich. Dies aber nicht, weil die Frage an sich einer Ignoranz gegenüber afrikanischer Formensprache oder gar musealer Ästhetik seitens der fragenden Person entsprang. Im Gegenteil. Die Frage erschien in diesem kuratorischen Setting geradezu vorgegeben. Gemessen an der referenziellen Ästhetik geschnitzter Meisterwerke aus Europa, die man neben für manch *weiße* Person gewiss fremdartig wirkende afrikanische Objekte stellte, drängten sich Maßstäbe wie handwerkliches Können förmlich auf. So auch in der Installation der angolischen »Chokwe-Plastik« und der Dangolsheimer Madonna, die nun kritisch lesbar wird.

Gewiss stellte letztere für die Mehrheit der Berliner Besucher:innen aufgrund eines gewissen Grundwissens über das Christentum das Referenzobjekt dar. Allein schon durch die Gegenüberstellung der Dangolsheimer Madonna als Vertrautes und der »Chokwe-Plastik« als Fremdes installierte man ein folgenreiches Vergleichsmoment, bei dem die besonderen textlichen Beschreibungen der alle Blicke auf sich ziehenden »geschnitzten Korkenzieherlocken«[248] der Madonna die Norm vorgaben. Indem ihre Haarpracht ausdrücklich mit »Schönheit«[249] erläutert wurde, gab man allein schon auf diese Weise dem Publikum einen Maßstab von Schönheit in Form von detaillierter Schnitzkunst an die Hand. Die angolische Figur war in dieser Disziplin der Madonna jedoch schlichtweg unterlegen, sind doch ihre Haare nicht einmal geschnitzt, sondern angeklebt oder sonstig eingearbeitet. Mehr noch: Die Formensprache ihres geschnitzten Corpus ist im Vergleich zur Madonna – vorsichtig ausgedrückt –

247 Aus meinen Aufzeichnungen der Museumsführung »Afrikanische und europäische Skulpturen« am 20.09.2018 mit Julien Chapuis und Jonathan Fine.

248 Aus der App »Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum«, iPhone Version 1.16.2, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2017; Sektion: Haare.

249 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

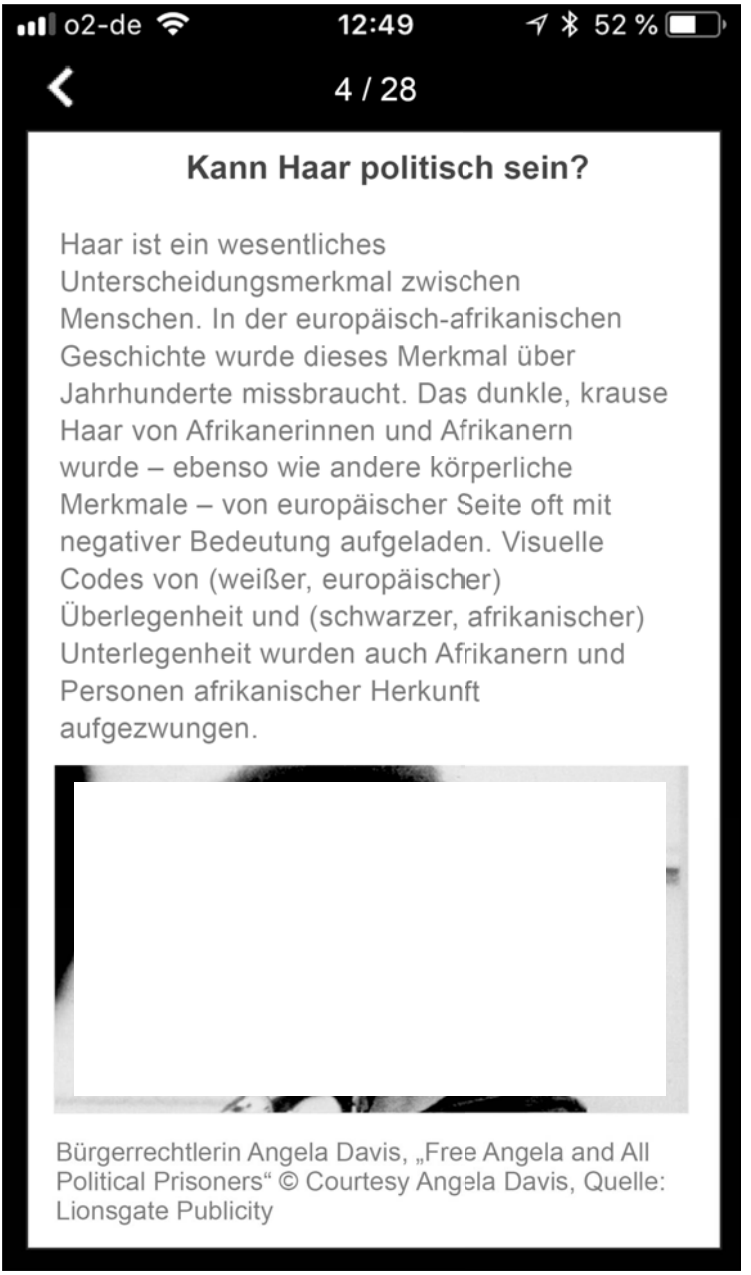


Abbildung 36: (in Ermangelung von Bildrechten) Rekonstruktion eines Bildschirmfotos der Museumsführer-App »Unvergleichlich«, mit (zensiertem) Bild von Angela Davis aus dem Dokumentarfilm »Free Angela and All Political Prisoners« (Regie: Shola Lynch, Lionsgate Studios, 2012); Grafik: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

eher abstrahiert und stilisiert als detailliert. Das hierbei unangemessene, da diskriminierende Kriterium detailreicher Schnitzkunst und die Norm westlicher Formensprache, wie sie in Europa kultiviert wurden, waren also vom Museum und eben nicht von jener Teilnehmer:in der Museumsführung gesetzt worden. Das museale Zeigen solcher Installationen motiviert immer schon einen visuellen Vergleich, der Gefahr läuft, oberflächlich zu bleiben. Es verleitet zur Diskriminierung gemäß direkt oder indirekt kommunizierter Kriterien und Normen, weswegen beim Museumspublikum der Ausstellung »Unvergleichlich« auch Beurteilungen wie »Die afrikanische Figur ist aber schlechter geschnitzt als die aus Europa.« aufkommen mussten.

Was die Kuration von »Unvergleichlich« aufwarf, war die Frage nach der Vergleichbarkeit europäischer und afrikanischer Bildwerke. Diese Frage war und ist jedoch irreführend, impliziert sie doch, das Museum sei grundsätzlich dazu in der Lage, etwas Anderes zu tun, als Dinge miteinander vergleichbar zu machen. Doch das ist es nicht. Das Museum ist ein Ort des Vergleichs, weswegen es Objekte überhaupt ästhetisiert und sie zu Semiophoren macht. Man hätte vermitteln können, dass es im Museum entscheidend ist, wie man Semiophoren disziplinarisiert und mit Bedeutung auflädt. Es ist die meta-museale Überlegung, dass sich Vergleichskriterien erst in spezifischen Diskursrahmen der Spartenmuseen entfalten. Es genügt schon ein Wort, um ästhetisierte Objekte zu »befragen« oder mit Bedeutung zu »impfen«, ein Umstand, der im Zusammenhang mit dieser Installation an anderer Stelle zwar angeschnitten wurde, nämlich mit der Frage »Wie wird Kunst zu Kunst?«. Diese wurde jedoch ebenso wenig problematisiert. Vor diesem Hintergrund äußerte sich Jonathan Fine in der Museumsführer-App zu musealer De- und Rekontextualisierung wie folgt:

> »Wenn man davon ausgeht, dass hier wirklich das Haar von der Jungfrau im christlichen Glauben, die die Mutter Gottes war [eingearbeitet gewesen ist; der Autor] und dass das ein Heiligtum ist, dann stellt sich die Frage, wie kann so was in einer Skulpturensammlung ausgestellt werden. Und da sieht man die Plastizität dieser Begriffe und die Wandlung dieser Begriffe Kunst, Skulptur und Kultstatus von einem Objekt, dass wir hier eigentlich ein Objekt haben, was wirklich unter den wichtigsten Kultobjekten im christlichen Glauben sein könnte. Aber wir interessieren uns weniger für den Heiligenstatus dieses Objektes, als für den Kunststatus. Und das ist etwas, was man häufig nur afrikanischen Kunstwerken vorwirft, dass man heilige Objekte aus ihren Kontexten entrissen hat und sie dann nur als Kunst betrachtet und dass die damit gedemütigt werden. Aber man sieht, dass das wirklich nicht nur ein Prozess [ist; der Autor], was [dem; der Autor] afrikanischen [der Autor] Objekte oder Objekte, die nicht aus europäischen Traditionen stammen, unterworfen werden. Wir denken häufig, dass es ein Problem ist, dass Museen entkontextualisieren oder dekontextualisieren, aber eigentlich ist der Sinn eines Museums, neue Kontexte für Objekte zu schaffen und neue Gedanken über Objekte zu ermöglichen. Denn wenn diese Plastik der Dangolsheimer Madonna nur in einer Kirche stünde, würde sie nur die Bedeutungsebenen hervorheben, die ein Gefäß für ein Körperteil der Frau, die im christlichen Glauben die Mutter Gottes gewesen war, hervorheben oder haben [hervorhebt; der Autor]. Und durch diese museale Neukontextualisierung von diesem Objekt verstehen wir andere Ebenen dieses Objekts und wir verabschieden uns ein bisschen von dem Kultstatus

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

des Objekts und heben dann diese ästhetische [sic] Fragen und diese historischen Fragen hervor.«[250]

Es ist richtig, dass der Sinn eines Museums darin besteht, neue Kontexte für Objekte zu schaffen und neue Gedanken über Objekte zu ermöglichen. Die Grundannahme, mit der die Kuration aber die vermeintliche Neutralität dieses musealen Prozesses zu belegen versuchte, ist die Behauptung, dass andere, nämlich kunstwissenschaftliche Bedeutungen für Bildwerke besser seien als die von ihren Macher:innen intendierten. In dieser Herleitung wird die Grenze zwischen kultureller Wertschätzung (cultural appreciation) und kultureller Aneignung (cultural appropriation) leichtfertig überschritten. Indem der Kurator die – seiner eigenen Aussage nach – demütigende kunstgeschichtliche Disziplinarisierung der europäischen Madonna generell billigend in Kauf nahm, behauptet er, die gleiche Behandlung der afrikanischen »Chokwe-Plastik« legitimieren zu können. Genau hier setzt die Diskriminierung durch die Kunstgeschichte an, in deren Namen diese Umdeutung erfolgt – ein gutes Beispiel für die Anwendung epistemischer Gewalt. Und im speziellen Fall der »Chokwe-Plastik« war dies vielleicht sogar Gewalt gegen einen gewesenen Menschen[251] (ancestral remains), dessen Nachfahren und seine Gläubigen.[252] Bedeutung wurde auf sichtbare und vermessbare Qualitäten reduziert und affektive Besonderheiten auf spiritueller Ebene als zweitrangig dargestellt und ausgeklammert. Dadurch vermittelte man etwaige Intentionen derjenigen, die als unbekannte Künstler:innen präsentiert wurden, als mysteriöse Konzepte von Kunstwerken, über die das Museumspublikum rätseln darf.

Das museale Zeigen von Semiophoren vorwiegend als Kunstwerke bedient sich eines Instrumentariums oder einer Reihe von Verfahren, die gerade im Zusammenhang mit kulturell sensiblen Objekten gewaltsam sind: Ihre Deterritorialisierung war an sich schon ein gewaltsamer Akt, ihre Ästhetisierung ist auf destruktive Weise sinnentleerend und gleichmacherisch und ihre Disziplinarisierung ist immer schon wertend und diskriminierend, da jeder an sie herangetragenen Disziplin nun mal Werte und Normen zugrunde liegen, gemäß derer gemessen und diskriminiert wird. Die Grenze der Anwendung von Gewalt gegen Menschen und ihre Gemeinschaften wird in dem Moment überschritten, wenn deren kulturelle Leistungen oder Produkte unilateral zu Semiophoren gemacht werden, um sie für fremde Diskurse zu benutzen. Bedeutungen und Wertesysteme werden dabei ungefragt überschrieben. Bei Raubgut ist der Gebrauch dieses Instrumentariums der Musealisierung also dann problematisch, wenn nicht geklärt wird, ob etwaige, legitime, Besitzansprüche erhebende Interessengruppen an der Auslöschung ihrer kulturellen Konzepte zu Gunsten west-

250 Kurator Jonathan Fine, Audio-Kommentar aus der Ausstellungs-App »»Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum.« Ausstellungs-App für iPhone Version 1.16.2, Hrsg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2017.

251 Wegen des in sie eingearbeiteten menschlichen Haars und wegen ihrer vermutlichen Wesenhaftigkeit als affektive Präsenz der durch sie repräsentierten, verstorbenen Person sollte sie der streng regulierten Sammlungskategorie human remains subordiniert werden und nicht der Kategorie der Kunstobjekte.

252 Ob je Menschen aus Angola dahingehend konsultiert wurden, wie sie zum Gebrauch dieses »kulturell sensiblen Objekts« als Vergleichsobjekt stehen, konnte der Ausstellungsliteratur nicht entnommen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

licher Episteme wie jene der Kunst (oder der Ethnologie) Anstoß nehmen oder sie für statthaft befinden.

Ein Museumspublikum kann erwarten, dass Museumskurator:innen ihre Ausstellungen über bestimmte Kulturen mit Vertreter:innen derselben abstimmen. Und es kann sogar Ansprüche auf Sichtbarkeit gewisser Entscheidungsfindungsprozesse über Bedeutungen und Bedeutungszuschreibungen erheben. Immerhin besucht es das Museum im Vertrauen darauf, dass zwischen ihnen und Menschen anderer Kulturen vermittelt wird und ein authentischer Dialog durch Zeichen erfolgt, auf die man sich einigen konnte.

Bei der »Chokwe-Plastik«[253] war jedoch keinem primären oder sekundären Text zu entnehmen, dass Vertreter:innen der Kultur, aus der sie hervor geht, konsultiert worden waren und sie gegenüber der Disziplinarisierung dieses Heiligtums und potenziell gewesenen Menschen zum Kunstobjekt grundsätzlich positiv eingestellt sind. Derartige museale Disziplinarisierungen können unproblematisch sein, wenn sie einvernehmlich erfolgen. Da man in der Ausstellung über die Chokwe selbst nichts erfuhr, bleibt der Eindruck, dass die Bedeutung jener Plastik bewusst in das Feld eurozentrischer Kunst verschoben wurde, um den ausgebliebenen Dialog zu kaschieren. Tatsächlich waren erst ein Jahr nach Eröffnung der Ausstellung Würdenträger:innen der Chokwe über selbige informiert und über die Berliner Sammlungsbestände ihrer Kultur in Kenntnis gesetzt worden. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz zitiert auf ihrer Website deren König Muatxissengue Watembo: »Uns war nicht bekannt, dass derartige Chokwe-Stücke in Berlin sind.«[254] Ausstellungen über »andere« Kulturen weisen oft solche Schieflagen auf.

253 Und auch bei anderen Exponaten der Ausstellung »Unvergleichlich«.

254 Müchler, Stefan: Im Land der Chokwe, 09. April 2019 <www.humboldtforum.org/de/magazin/artikel/im-land-der-chokwe>; abgerufen am 11.7.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4.3 Historisierung (und Restitution)

»Im Objekt liegt die Geschichte […] auf der Lauer; im Museumsobjekt sitzt sie auf dem Thron.«[255]
– Didier Malheuvre

Objekte, die für das Zeigen im Museum aufbereitet werden, durchlaufen parallel zu ihrer Ästhetisierung noch den Prozess der Historisierung. Sie werden also geschichtlich. Fortan stehen sie für einen Aspekt derjenigen Kulturgeschichte, die das Museum und seine Kurator:innen erzählen. Heiligtümer lebender Kulturen werden dabei von einer zumal mythischen, zirkulären Zeit in eine lineare Zeitrechnung transferiert. Diese Form zeitlicher Rekonfiguration wird von Gläubigen dann als Störung ihrer Realität empfunden, wenn beispielsweise zyklisch wiederkehrende Rituale ob des Fehlens dieser Heiligtümer nicht mehr abgehalten werden können. Das Museum ist also dann nicht nur als ein »anderer Ort« im Sinne eines Heterotopos zu verstehen, sondern auch als ein anderer Zeitraum oder -rahmen.[256]

Um dies zu ergründen, werden im Folgenden Beispiele aus dem Kontext des Kulturerbes der Tairona bzw. Kogi herangezogen. Dabei wird zunächst erörtert, inwiefern und inwieweit diese beiden Kulturen miteinander in Verbindung stehen, wofür zuallererst die Geschichte des Konflikts zwischen den Tairona und der Kolonialmacht Spanien dargelegt wird. Damit soll das essentialistische Problemfeld abgesteckt werden, das darin besteht, dass die Kultur der Tairona zwar heute dem Namen nach nicht mehr existiert, jedoch Mitglieder der Gesellschaft der Kogi beanspruchen, ihre Kulturerben zu sein.

Vor diesem Hintergrund wird das Verfahren der Historisierung der Heiligtümer der Tairona und Kogi problematisiert und daran anknüpfend ein Restitutionsantrag der Kogi an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz analysiert. Es sollen so diskriminierende Eingriffe in das Zeitbewusstsein von Glaubensgemeinschaften benannt und Risiken evaluiert werden, die eine Restitution bedeutsamer Heiligtümer aus kolonialen Kontexten für sie mit sich bringen kann. Die Traditionslinie der Tairona und Kogi ist prädestiniert für diese Analyse, da sich ihre Würdenträger:innen auf vielfache Weise in den Restitutionsdiskurs einbringen und ihre kritische Positionen zum historisierenden Museum gut dokumentiert sind.

255 Maleuvre, Didier: Von Geschichten und Dingen. Das Zeitalter der Ausstellung, in: Carolin Meister und Dorothea von Hantelmann (Hrsg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich, Berlin 2010, S. 21.

256 Foucault, Michel und Daniel Defert: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Berlin 2013, S. 7 ff.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 37: Die Gesellschaft der Kàgaba/Kogi beansprucht das Kulturerbe der Tayrona. Im Bild: Der Kogi Mama Padilla im Dialog mit einem Tairona Sewa des Haté Seyankuya/Haté Nyui bzw. der Sonne, Pasto, Bezirk Nariño, Kolumbien, 2012, Foto: CB

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4.3.1 Das Kulturerbe der Tairona und Kogi

Das Verhältnis der Kàgaba/Kogi zu den Tairona ist nichts geringeres als kompliziert. Ein Rückblick: Als erster Europäer begegnete Rodrigo de Bastidas den Tairona im Jahr 1514. Im Auftrag der spanischen Krone traf er auf dem Gebiet der heutigen Provinzen La Guajira und Magdalena auf ihre Zivilisation mit ihren komplexen steinernen Städten. Bastidas erkannte rasch den enormen Reichtum an Gold, über den die Tairona und benachbarte Gesellschaften verfügten und gründete 1525 auf ihrem Gebiet die Hafenstadt Santa Marta. Der Mythos der Stadt aus Gold »El Dorado« geht auf Conquistadores wie ihn zurück. Beim Anblick der Reichtümer der indigenen Gesellschaften des Landes überkam sie der legendäre Goldrausch.[257] Was zunächst als friedliche Koexistenz mit der indigenen Bevölkerung begonnen hatte, schlug bald in Ausbeutung um. Es kam zu ersten Vertreibungen und Versklavungen der Tairona und zu Plünderungen ihrer Besitztümer. Sie leisteten den Besatzer:innen und deren Ausbreitung für viele Jahrzehnte aber nur geringen Widerstand, bis um das Jahr 1600 herum schließlich Missionare gegen ihre Religion vorzugehen begannen. Es war ihr Bestreben, die theokratisch regierten Tairona zu christianisieren, was schließlich gewaltsame Aufstände entfachte. Um den Widerstand der Tairona zu brechen, beschloss der damalige Gouverneur Juan Guiral Velón in Folge der missionarischen Maßnahmen der Kirche militärisch gegen die herrschende Priesterklasse vorzugehen.[258] Es kam immer häufiger zu Gefechten, die aufgrund technologischer Überlegenheit der Spanier:innen aber meist zu deren Gunsten ausgingen. Die Tairona wurden so sukzessive aus ihren Städten und von ihrem Land vertrieben und zogen sich infolgedessen immer weiter in das Gebirge der Sierra Nevada de Santa Marta zurück. Verschiedene andere indigene Gesellschaften flohen ebenfalls in diese schwer zugänglichen Gebirgshöhen und gruppierten sich in ihrer gemeinsamen Notlage neu. So vereinten sich die überlebenden Tairona mit den Kogi und kapselten sich bis ins 18. Jahrhundert relativ erfolgreich vom Rest des Landes in hoch gelegenen und nur schwer zugänglichen Gebieten des Gebirges ab.[259]

Im Zuge dieses Geno- und Ethnozids mussten die Tairona nicht nur ihre Sesshaftigkeit aufgeben, sondern verloren ebenso die Infrastrukturen ihrer Städte, ihre Goldschmieden und die für deren Betrieb notwendigen Ressourcen wie den Zugang zu den Metallen Gold, Kupfer und Silber, welche größtenteils aus den Flüssen ihrer verlorenen Territorien gewaschen worden waren. Die gewohnten Praktiken kultureller Produktion und Reproduktion ihrer Goldschmiedezunft erfuhren dadurch eine Zäsur. Ihre Städte am Fuß der Sierra Nevada de Santa Marta wuchsen im Lauf der Zeit von den anliegenden Wäldern her zu. Infolgedessen wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese nun wie Ruinen erscheinenden Orte von Archäolog:innen als »verlorene Städte«

257 Bastian, Adolf: Koenigliche Museen. Führer durch die Ethnographische Abtheilung, Berlin 1877, S. 19.

258 Uribe, Carlos: Die Kogi der Sierra Nevada von Santa Marta, in: Corinna Raddatz: Tairona-Goldschmiede der Sierra Nevada de Santa Marta, Kolumbien. Eine Sonderausstellung im Rahmen der Iberoamericana aus dem Museo del Oro, Bogotá im Hamburgischen Museum für Völkerkunde vom 13.9.–16.11.1986, Hamburg 1986, S. 62ff.

259 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

deklariert, als »ciudades perdidas«.[260] Die massiven Plünderungen von Heiligtümern in dieser Region durch Grabräuber:innen und seit den 1970er Jahren auch durch professionelle Archäolog:innen des Instituto Colombiano de Antropología[261] waren von der Vorstellung geprägt, dass die Tairona-Kultur längst desintegriert sei. Für viele kolumbianische Bäuer:innen war es zu einer lukrativen Einnahmequelle geworden, auf ihren Äckern und in den Gebieten der Tairona nach Gräbern und Schätzen zu suchen und die Funde dann an internationale Galerien und Auktionshäuser zu verkaufen. Dies ging sogar so weit, dass sie sich 1972 um Anerkennung als Gewerkschaft von Grabräuber:innen bemühten, ein Zusammenschluss, der zeitweise an die 10.000 Mitglieder zählte.[262] Zwar etablierte sich diese Gewerkschaft nicht und es gibt heute nationale Gesetze gegen derartige Plünderungen, Verstöße werden jedoch kaum geahndet. Die individuelle Kultur der Tairona existiert heute nicht mehr, sie lebt aber in den Kogi fort, die in der spanischsprachigen Gesellschaft Kolumbiens als Kogui und in ethnologischen Quelltexten noch als Kágaba bezeichnet werden. Für die Kogi ist es ein elementarer Teil ihrer kulturellen Identität, in ihren Traditionen aus den Tairona hervorgegangen zu sein. Sie haben deren Gebräuche übernommen, tragen Fürsorge für die verbliebenen goldenen Heiligtümer der Tairona, die für sie ihre Ahnen sind und kommen regelmäßig, jedoch mehr oder minder unbemerkt zu den ciudades perdidas, um dort wichtige Rituale abzuhalten, wie Wilhelm Londoño beobachtet.[263] Wegen dieser kulturellen Transgression verstehen sich die Kogi in einer Kontinuität mit den Tairona und folglich als deren kulturelle Erben.

In dieser Herleitung beanspruchen ihre Würdenträger:innen nicht zuletzt auch das mobile tangible Kulturerbe der Tairona. Es besteht zu einem großen Teil aus Heiligtümern, welche die Mamas, die Priester der Kogi, als Sewás bezeichnen. Der Begriff Sewá hat in ethnologischen Kreisen lange Zeit für Schwierigkeiten hinsichtlich seiner Übersetzung und Interpretation geführt. So beobachtete Wilhelm Londoño, dass selbst der renommierte Anthropologie Gerardo Reichel-Dolmatoff Probleme damit hatte.[264] Sewá können de facto natürliche Phänomene, Orte oder auch Objekte sein. In »modernen« Sprachen hätte Reichel-Dolmatoff ihn allenfalls mit dem Ausdruck »el poder«, »die Macht« übersetzen können, obwohl er auch beobachtete, dass die Kogi ihn als Kosenamen sowohl für männliche als auch weibliche Partner:innen gebrauchen[265]. Der Anthropologe Dr. William Torres versteht den Begriff des Sewá als ein Bedeutungsgefüge aus lo sagrado: das Heilige/das Heiligtum auf der einen Seite und querida/o: Geliebte/r/s (bzw. mein/e liebe/r) auf der anderen.[266] Den Ausdruck Sewá

260 Londoño, Wilhelm: Espirítus en prisón. Una etnografía del Museo Nacional de Colombia, in: Chungara Revista de Antropología Chilena, 44. 2012, 4. S. 733–745, hier: S. 741.

261 Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 293.

262 Ereira, Alan: The Heart of the World, London 1992, S. 21.

263 Ebd., S 741f.

264 Londoño, Wilhelm: Espirítus en prisón. Una etnografía del Museo Nacional de Colombia, in: Chungara Revista de Antropología Chilena, 44. 2012, 4. S. 733–745, in:, S. 735.

265 Reichel-Dolmatoff, Gerardo: Los Kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, Bogotá, 1985, S. 98.

266 Balzar, Christoph: Das Museum als Agentur kultureller Reproduktion, Berlin 2012, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

zu gebrauchen artikuliert demnach eine bestimmte Beziehung zu jemandem oder zu etwas, die in Ehrerbietung und liebevoller Wertschätzung begründet ist.

Viele solcher Sewás befinden sich heute in Museen wie dem Metropolitan Museum, dem Brooklyn Museum in New York, dem British Museum in London, den Staatlichen Museen zu Berlin, dem Musée du Quay Branly und dem Louvre in Paris. Die wahrscheinlich bedeutsamste Sammlung dieses Kulturerbes wird im kolumbianischen Museo del Oro in Bogotá aufbewahrt (**Abbildung 38**). Die Geschichte dieses Museums und dessen Beziehung zur Kultur der Tairona und Kogi ist von größter Bedeutung. 1934 beauftragte die kolumbianische Nationalbank ein Team von Archäolog:innen, möglichst große Bestände präkolumbischen Kulturerbes von Grabräuber:innen aufzukaufen, um es in einer Zeit massiver Plünderungen und illegalen Handels im Land zu halten.[267] Längst war bekannt geworden, dass der internationale archäologische Markt ein reges Interesse an diesen Schätzen hegte und damit illegale Ausgrabungen befeuerte. Vor dem Hintergrund dieser Entscheidung der Banco de la Republica zum Ankauf präkolumbischer Heiligtümer und der daraus resultierenden Sammlung wurde schließlich das Museo del Oro gegründet. Viele der dort verwahrten Sammlungsobjekte sind aus Gold oder der Legierung Tumbaga,[268] weswegen das Museum in einen Hochsicherheitstrakt eingebaut wurde. Für das Publikum ist es nur über eine panzerfeste Tresortür zugänglich (**Abbildung 39**).

Angesichts seiner vom Namen ableitbaren profanen Museumsmission, also dem Zeigen von Gold, prägt das Museo del Oro eine schwierige Nationalgeschichte, die das moderne Kolumbien spaltet. Es sind die Perspektiven und Wertvorstellungen der Kolonialist:innen und der Kolonialisierten, welche in den Ausstellungsstücken aufeinandertreffen und unterschiedlicher kaum sein könnten. Die Exponate des Museums sind symbolisch von Erfahrungen jahrhundertelanger gewaltsamer Auseinandersetzungen und kultureller Appropriation geprägt, die insbesondere für die indigenen Gesellschaften des Landes wie die Kogi extreme Verluste und Traumata bedeuten.

2009 kam es im Museo del Oro zu einem außergewöhnlichen interkulturellen Konflikt zwischen Vertreter:innen des Museums und Repräsentant:innen der Kogi, ein Konflikt, der diese Forschungsarbeit ursprünglich motivierte: Das indigene Bündnis Zhigoneshi[269] hatte eine Delegation von Kogi Mamas[270] nach Bogotá entsandt, um mit der damaligen Museumsdirektion unter Clara Isabel Botero zu sprechen. Die Gesandten wurden von den Angestellten des Museums durch die Ausstellung geführt und über dessen Mission des Bewahrens nationalen Kulturerbes informiert. Ein geistiger Führer der Kogi namens Mama José Shibulata Zarabata besichtigte das Gold der Tairona und überraschte schließlich mit einer ungewöhnlichen Forderung: Er insistierte, dass die Kogi die eigentlichen Eigentümer:innen der im Museum gezeigten Tairona-Gold-

267 Ohne diese Ankäufe wären noch weit größere Bestände des Kulturerbes der indigenen Gesellschaften außer Landes geschafft worden als ohnehin schon.

268 Tumbaga ist ein Sammelbegriff unterschiedlich zusammengesetzter Legierungen aus Kupfer, Gold, Silber und anderen Metallen.

269 Siehe hierzu die archivierte Website der Organisation Zhigoneshi – Centro de Comunicación Indígena - Sierra Nevada de Santa Marta in Santa Marta, Kolumbien: <https://web.archive.org/web/20140905200322/http://corazondelmundo.co/?q=node/64>; abgerufen am 12.4.2019.

270 Mama ist bei den Kogi ein Würdentitel für männliche Priester.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 38: Museo del Oro, Bogotá, Kolumbien; Foto: CB, 1.10.2012.



Abbildung 39: Der Eingang zum Museo del Oro führt durch eine panzerfeste Hochsicherheitstür wie in einen Banktresor; Foto: CB, 20.10.2011.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

arbeiten seien, da sie in einer ungebrochenen Traditionslinie mit den Tairona stünden. Er erklärte weiterhin, »wie die ausgestellten Dinge den Regen, die Krankheiten und den Wind im Gleichgewicht halten können«[271] und dass sie im Museum »eingesperrt und ohne geistige Nahrung«[272] seien. Mama Shibulata dankte der Museumsführung für ihre Dienste, diese Heiligtümer seiner Kultur durch Zeiten der Krise hindurch geschützt zu haben und forderte ihre Restitution, um die aus dem Gleichgewicht geratenen Kräfte der Natur ausbalancieren zu können. Sein Gesuch wurde jedoch abgelehnt. Als Begründung gab man an, es handle sich bei den Tairona-Goldarbeiten um Menschheitserbe, alle diese Gegenstände seien in Gefahr gestanden, für immer verloren zu gehen […]. Das Museum bewahre sie deswegen auf.[273] Dieser Konflikt ist nach wie vor ungelöst. Die besondere Problematik, die sich in diesem Streit um die Goldarbeiten der Tairona beziehungsweise um die Séwas der Kogi offenbart, liegt in der Frage nach der Legitimität der Eigentumsansprüche beider Parteien. Wem gehören sie?

Grundsätzlich sind Restitutionsforderungen indigener Minoritäten in Kolumbien auch in anderen Zusammenhängen wie dem Bestreben nach Autonomie keine Seltenheit. In solchen Fällen sind etwaige Ansprüche an ein identitätspolitisches bürokratisches Verfahren geknüpft, bei dem es gilt, die Statuszugehörigkeit der »Indigenität« zu beweisen. Das Verfahren dieser Beanspruchung von historischer Verbundenheit mit spezifischen indigenen Gesellschaften wird mit dem Begriff der Reindigenisierung (reindigenización) beschrieben.[274] Er bezeichnet ein politisches Verfahren, das indigene Gemeinschaften gegenüber der Landesregierung initiieren können, um vor dem Hintergrund ihrer Kolonisierung und Rückbesinnung auf Traditionen, Gebräuche und Sitten ihrer Vorfahren beispielsweise Eigentumsansprüche auf Ländereien geltend machen zu können.[275]

Reindigenisierung kreist dabei um die Problematik, dass – nach Bhabha – von indigenen Kulturen in eurozentrischen, multikulturellen Gesellschaften in postkolonialen Gebieten oftmals so viel Anpassung erwartet wird, dass sie durch Hybridisierung letztlich desintegrieren.[276] Reindigenisierung ist dann das Bestreben, sich zu widersetzen und sich wieder an präkolonialen Zuständen zu orientieren. Der Terminus ist zunächst akademisch, indigene Gesellschaften in Kolumbien verwenden eher den Ausdruck der reivindicación (zu deutsch: Anspruch, Forderung, Rückforderung, Beanspruchung, Eigentumsanspruch).[277] Um den Titel der Statuszugehörigkeit einer distinkten indigenen Gesellschaftsgruppe aus Kolumbien zugesprochen zu bekommen,[278] müssen seitens einer kulturellen Gemeinde besondere Bedingungen erfüllt

271 Schulz, Roland: Die Botschaft der Großen Brüder, in GEO Magazin Nr. 06/2009, S. 102.

272 Ebd., S. 100.

273 Ebd., S. 102.

274 Fischer, Manuela: Die Skulpturen von San Agustín (Kolumbien) im Ethnologischen Museum, Staatliche Museen zu Berlin. Eine strittige Sammlung, in: Baessler-Archiv, 65. 2019, S. 1–21, S. 11f.

275 Vgl. das australische Konzept des native title.

276 Bhabha, Homi K.: The location of culture, London, New York 2000, S. 122.

277 Jackson, Jean E. und María Clemencia Ramírez: Traditional, transnational, and cosmopolitan: The Colombian Yanacona look to the past and to the future, in: American Ethnologist, 36. 2009, S. 521–544.

278 Vgl. hierzu andere soziale Dimensionen wie »Rasse«, Religion, Geschlecht,…Wade, Peter: Race, nature and culture. An anthropological perspective; London 2002, S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sein.[279] Mit Verweis auf die Forschungen von Jackson und Ramírez[280] resümiert Manuela Fischer diese Bedingungen und die politische Situation von in Kolumbien ansässigen indigenen Gesellschaften, die sich im Bestreben um Privilegien wie beispielsweise kommunaler Selbstverwaltung gegenüber der Landesregierung beweisen müssen.

> »Mit der Einführung der Verfassung von 1991 und dem darin verankerten Multikulturalismus war für indigene Gemeinschaften die Grundlage geschaffen, an gesellschaftlichen Entscheidungen teilzuhaben. Dies bedeutete aber auch, dass indigene Gemeinschaften ihre kulturelle Differenz durch eine gemeinsame Tradition und Territorialität legitimieren mussten, die der Staat als eigenständige »Sitten und Gebräuche« (usos y costumbres) anerkennen konnte. Seit 2001 ist die Voraussetzung für die Anerkennung als indigene Gemeinschaft die Schaffung eines cabildo [Rathaus; der Autor], als eigenständige indigene Organisation mit einem Sprecher (cabildo gobernador), und die lokale sowie die nationale Anerkennung der Gemeinschaft durch die División de Asuntos Indígenas (DAI, Abteilung für Indigene Angelegenheiten). Indigene Gruppen, die sich im Prozess der Reindigenisierung befinden, müssen kulturelle Identitäten, gemeinsame »Sitten und Gebräuche« und eine gemeinsame indigene Sprache allerdings oft erst noch schaffen.«[281]

Die Würdenträger:innen der Kogi könnten demnach ihre Verbundenheit mit der Kultur der Tairona mittels des Verfahrens der Reindigenisierung offiziell bestätigen lassen, um überhaupt Aussichten auf Restitution dieses Kulturerbes im Museo del Oro zu schaffen. Der erste Aspekt, der dabei ins Gewicht fiele, wäre die Schaffung oder das Bestehen eines autonomen und von der Regierung anerkannten Ratshauses, eines cabildo. In solch einer Körperschaft organisieren sich die Kogi bereits seit 1987. Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts waren die Kontakte mit Bäuer:innen, Grabräuber:innen, Regierungsbeamt:innen, dem Militär und dessen paramilitärischen Einheiten sowie mit der sozialrevolutionären Guerillabewegung der FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) auf ihrem Gebiet so problematisch geworden, dass Würdenträger:innen der Kogi sich mit anderen indigenen Gesellschaften aus der Sierra Nevada de Santa Marta im Norden Kolumbiens zusammenschlossen, um sich auf politischer Ebene dagegen zu behaupten. Zusammen mit Vertreter:innen der Wiwa und der Arhuaco gründeten sie die Organisation Gonawindúa Tayrona[282] (**Abbildung 40**).

279 Die Anerkennung einer Statuszugehörigkeit zu einer spezifischen indigenen Community ist mit dem in Australien gültigen Verfahren zur Anerkennung eines »native title« vergleichbar, in: Government of Australia – Office of Parliamentary Counsel, Canberra: Native Title Act 1993, überarbeitete Version vom 13.4.2017; <http://www.legislation.gov.au/Details/C2017C00138/Download>; abgerufen am 28.1.2021

280 Siehe hierzu auch: Jackson, Jean E. und María Clemencia Ramírez: Traditional, transnational, and cosmopolitan: The Colombian Yanacona look to the past and to the future, in: American Ethnologist, 36. 2009, S. 521–544.

281 Fischer, Manuela: Die Skulpturen von San Agustín (Kolumbien) im Ethnologischen Museum, Staatliche Museen zu Berlin. Eine strittige Sammlung, in: Baessler-Archiv, 65. 2019, S. 1–21, hier S. 11f.

282 Siehe hierzu die archivierte Website der Organisation Zhigoneshi – Centro de Comunicación Indígena - Sierra Nevada de Santa Marta in Santa Marta, Kolumbien: <https://web.archive.org/web/20140905200322/http://corazondelmundo.co/?q=node/64>; abgerufen am 12.4.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

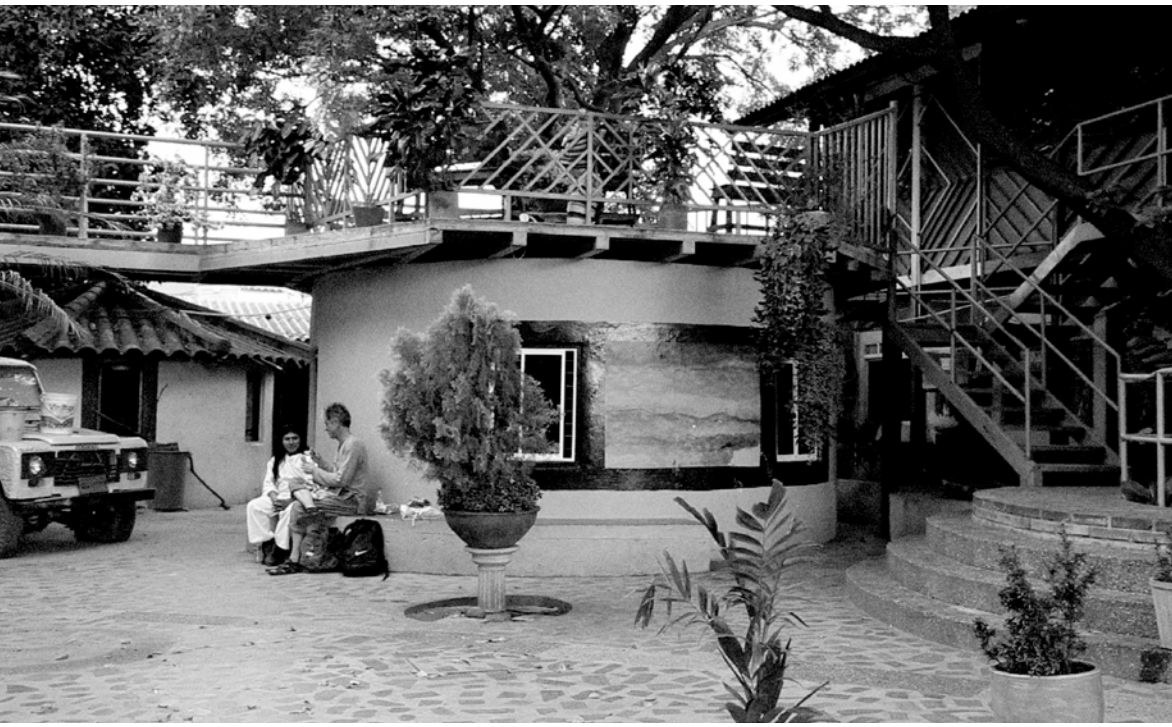


Abbildung 40: Im Innenhof des cabildo »Gonawindua Tayrona«, Santa Marta, Kolumbien; im Bild Mama Arejoces und Jan-Frank Gerards (Projekt »Oro para los Kogi«). Foto: CB, 10.10.2012.

Diese Vereinigung vertritt ihre Interessen gegenüber der Regierung, leistet Öffentlichkeitsarbeit und tritt für Landrechte, Umweltschutz und den Erhalt des indigenen Kulturerbes ein (siehe Manifest im Anhang). Ob Gonawindúa Tayrona als eine Körperschaft einzustufen ist, die dem für Reindigenisierungsprozesse notwendigen Kriterium eines cabildo oder Rathauses tatsächlich entspricht und ob Gonawindúa Tayrona von den Landesbehörden diesbezüglich anerkannt wird, kann in Ermangelung empirischer Daten an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Vieles spräche aber wohl dafür. Ein weiteres Kriterium für die Anerkennung indigener Gemeinschaften ist die Vorlage ethnologischer Gutachten über die traditionelle Verbundenheit bei der División de Asuntos Indígenas (DAI), der Behörde für indigene Angelegenheiten.[283] Es gilt eine tief verwurzelte Zugehörigkeit zum angestammten Gebiet, zur Weltanschauung, zur traditionellen Medizin, zu den Verwandtschaftsbeziehungen und dem Wertesystem der beanspruchten indigenen Statusgruppe zu belegen. Dafür müssen ethnologische

283 Fischer, Manuela: Die Skulpturen von San Agustín (Kolumbien) im Ethnologischen Museum, Staatliche Museen zu Berlin. Eine strittige Sammlung, in: Baessler-Archiv, 65. 2019, S. 1–21, S. 11f.; zitiert aus: Jackson, Jean E. und María Clemencia Ramírez: Traditional, transnational, and cosmopolitan: The Colombian Yanacona look to the past and to the future, in: American Ethnologist, 36. 2009, S. 521–54.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Beurteilungen durch Expert:innen bei der DAI eingereicht und geprüft werden[284]. Solche Gutachten sind als politisches Instrument in gewisser Weise Neuland. In ethnologischen Kreisen werden die Kogi mal als direkte, mal als indirekte Nachfahren der Tairona aufgefasst. Ihre Verbundenheit wird in verschiedenen ethnografischen Studien befürwortet, denn auch heute noch hat ihre Kosmologie ihren Brennpunkt in Heiligtümern, die von den Tairona stammen. So beschreibt Reichel-Dolmatoff den rituellen Gebrauch der Tairona-Goldarbeiten bei den Kogi als grundsätzlich lebendige Tradition:

> »The Indians of the Sierra Nevada of Santa Marta have managed to safeguard for five hundred years a few gold and tumbaga objects belonging to their forefathers, the Tairona. On certain days of the year, when the sun is in a given position, they celebrate the ritual of exposing the gold to the sun – ›asolear el oro‹ – in a very sacred place. These objects are placed with bead necklaces of cornelian and rock crystal on ritual basketry trays, which are then deposited near a temple and left there for some time, exposed to the rays of the sun. It is believed that the gold thus absorbs new fertilising energy, becomes purified and renews its brightness, while the sun finds satisfaction in the offering, for it strengthens its beneficent power.«[285] »It should also be remembered that gold, silver or copper ornaments are used even today by indigenous groups such as the Cuna, the Kogi, the Indians of Chocó and others. This of course implies that beliefs and traditions still exist in connection with the symbology of these materials and artefacts.«[286]

Insbesondere innerhalb ihrer religiösen Praxis gibt es bedeutsame Übereinstimmungen zwischen den Kogi und den Tairona, wie auch der deutsche Ethnologe Konrad Theodor Preuss bereits Anfang des 20. Jahrhunderts feststellte:

> »Es ist […] sicher, dass die beiden Stämme Kogi und Tairona in naher Berührung miteinander gelebt haben, und daß die Ersteren namentlich in religiöser Beziehung außerordentlich von den Tairona beeinflusst sind. Beweis dafür ist der Gebrauch ihrer Sprache als Tempelsprache, was sehr wohl zu begreifen ist, da die priesterliche Erziehung, auf die der ganze Kultus beruht, nach der Aussage der Kágaba ebenfalls von jenen übernommen ist.«[287]

Bei der Bewertung ihres Bestrebens um Reindigenisierung und Anerkennung einer traditionellen Verbundenheit mit den Tairona ist neben solchen ethnologischen und anthropologischen Beobachtungen ein besonderes Unternehmen der Kogi erwäh-

284 Jackson, Jean E. und María Clemencia Ramírez: Traditional, transnational, and cosmopolitan: The Colombian Yanacona look to the past and to the future, in: American Ethnologist, 36. 2009, S. 521–544.

285 Reichel-Dolmatoff, Gerardo: Goldwork and Shamanism. An iconographic study of the Gold Museum of the Banco de la Republica, Colombia, Bogotá 2006, S. 34

286 Ebd., S. 19ff.

287 Preuss, Konrad Theodor: Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika, Mödling bei Wien 1926, S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nenswert, das ihre Ansprüche unter Umständen unterstützen kann. Im Jahr 2007 hatten der damalige spirituelle Führer der Kogi Mama Bernardo[288] und einer seiner Söhne, Mama Juan Mamatacan, der damalige politische Vertreter von Gonawindúa Tayrona, ein Projekt initiiert, das darauf abzielte, die traditionelle Goldschmiedezunft der Tairona wiederzubeleben. Da ihre Gesellschaft im Laufe der letzten Jahrhunderte so viele Ressourcen und Infrastrukturen an die spanischen Eroberer und den Westen verloren hatte, entschieden sie, kulturexterne Hilfe in Anspruch zu nehmen. Das Team, welches Mama Bernardo und Mama Juan Mamatacan zusammenstellten, sollte einen neue Séwa im Sinne der traditionellen Goldschmiedezunft der Tairona anfertigen. Unterstützung bekamen sie von Saka[289] Maria Giuseppe, Dr. William Torres, Adriana de los Rios, Jan-Frank Gerards und M. A. Luis Gonzalez Martinez. Jan-Frank Gerards, der die holländische NGO Kleinshalige Ontwikkelingsprojekten repräsentierte, beschaffte über einen Spendenaufruf Gold für das Projekt (**Abbildung 41**). Binnen relativ kurzer Zeit konnte so Altgold im Wert von 40.000 € gesammelt werden, hauptsächlich in Form von Schmuck und Zahngold. Der Archäologe Gonzalez Martinez richtete eine Goldschmiedewerkstatt sein, in der mit einfachen, jedoch modernen Werkzeugen gearbeitet werden konnte. All dies fand in Pasto, Nariño, statt, weswegen die Mamas der Kogi von Santa Marta aus in den Süden des Landes reisen mussten.[290] Per Divination in Wasserbecken ermittelten sie dort, welche Gestalt dieses Heiligtum haben sollte, war es doch das erste dieser Art, das sie seit der Vertreibung ihrer Vorfahren aus ihren Städten anfertigen würden. Sie kamen zu dem Schluss, dass es ein Frosch werden musste, da dieser traditionell als ein Bote neuen Lebens betrachtet wird. Der Form nach wurde er nach einer Bildvorlage eines goldenen Frosches der Tairona aus einer Publikation des Museo del Oro gestaltet (**Abbildungen 42–55**). Dieser Frosch wurde zunächst aus Wachs angefertigt, dann mit Gips umhüllt, daraus ausgeschmolzen und aus 24-karätigem Gold gegossen. Dies war insofern ein anderer Prozess als der der Erschaffung eines derartigen Heiligtums bei den Tairona vor hunderten von Jahren. Diese wendeten das Wachsausschmelzverfahren der sogenannten verlorenen Form an und gebrauchten als Material Tumbaga, eine Legierung, die nur zu einem Teil aus Gold und größtenteils aus Kupfer besteht. Tumbaga hat die besondere Eigenschaft, durch Oxidationsprozesse mit der Zeit seinen Glanz zu verlieren und musste deswegen in zyklisch wiederkehrenden traditionellen Zeremonien in besonderen, säurehaltigen heiligen Quellen wieder zum Glänzen gebracht und erneuert werden. Entgegen dieser Tradition entschied man, den neuen Séwa eine andere Materialität zu verleihen. Diese Entscheidung hatten die enorm großzügigen Goldspenden ermöglicht, das Gold wiederum erschien den Mamas als kraftvoll und somit besonders geeignet für dieses Heiligtum. Die Rückgabe von Altgold vornehmlich durch Europäer:innen bekam so die Konnotation einer Restitution dessen, was den Tairona von den Spanier:innen an Gold geraubt worden war.[291]

Als der goldene Körper des Frosches vollendet war, wurde er in einer nächtlichen Zeremonie von Mama Bernardo gesegnet, um am nächsten Morgen von Saka Maria

288 Mama Bernardo ist im November 2017 verstorben.

289 Saka ist bei den Kogi ein weiblicher Würdentitel.

290 Balzar, Christoph: Das Museum als Agentur kultureller Reproduktion, Berlin 2012

291 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



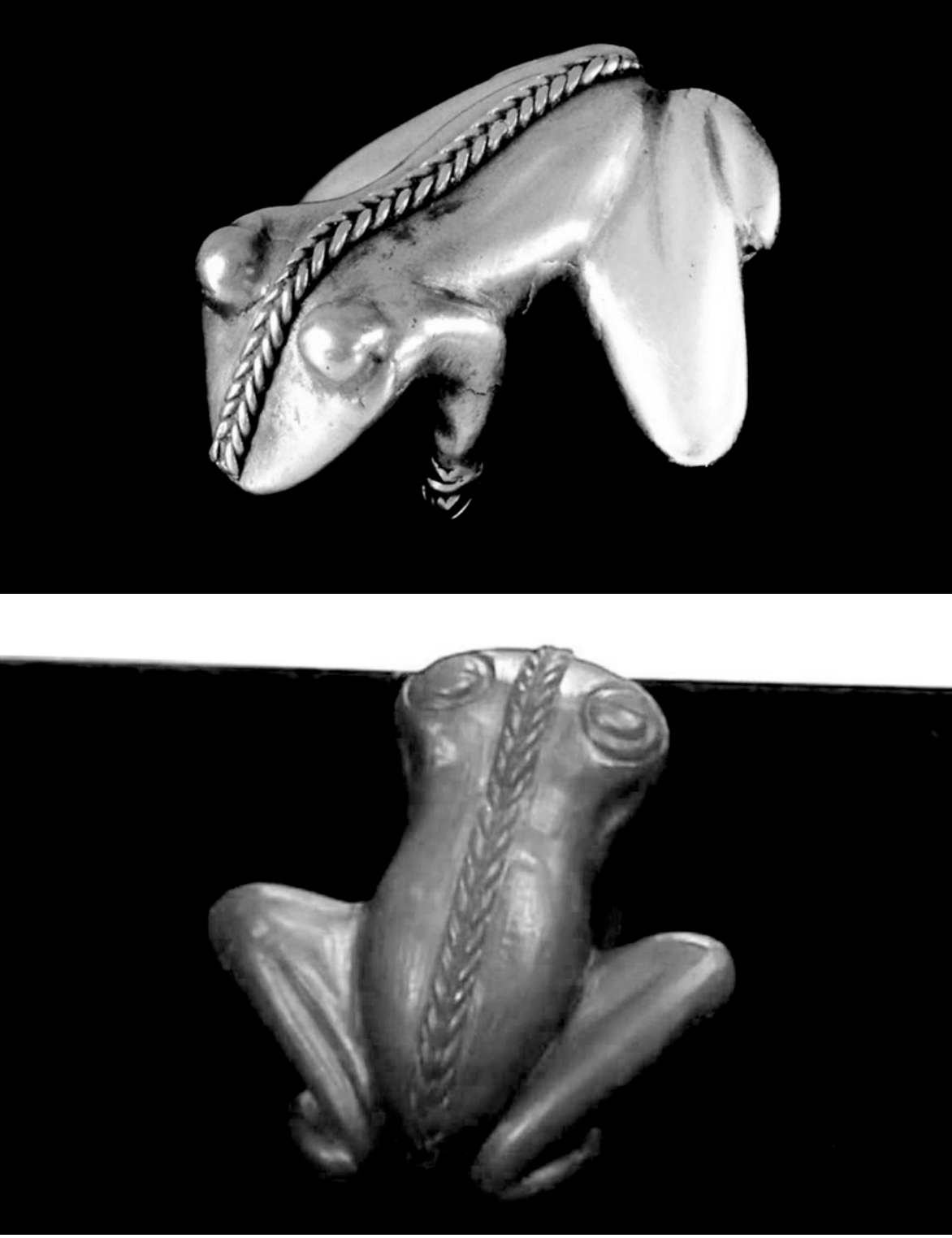
Abbildung 41: Mit dem Projekt »Oro para los Kogi« sammelte die niederländische »Stichting Kleinshalige Ontwikkelingsprojekten (SKOP)« über mehrere Jahre Altgold als Material, mit dem Kogi Mamas neue »Sewas« nach traditionellen Vorbildern (aus dem Museo del Oro) zunächst anfertigen ließen und später selbst anfertigen lernten.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Die Website zum Projekt kann in ihrer archivierten Form hier eingesehen werden:
<https://web.archive.org/web/20100827171221/http://kogi-gold.com>,
abgerufen am 12.4.2019

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildungen 42–55: Die Erschaffung eines »Sewá« aus Altgold nach einem traditionellen Vorbild der Tairona aus dem Museo del Oro in Bogotà, rituell angeleitet von den Kágabas/Kogis Mama Bernardo, Mama Juan Mamatacan und Saka Maria Giuseppe, in Kooperation mit Dr. William Torres, Adriana de los Rios, M. A. Luis Gonzalez Martinez (Fundación Allpayana) und Jan-Frank Gerards (SKOP); Standbilder aus der Videodokumentation des Prozesses mit freundlicher Genehmigung der Stichting Kleinshalige Ontwikkelingsprojekten, 2007

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA





https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Giuseppe in dessen Leib gerufen zu werden. Dies wurde somit das erste Heiligtum der Kogi aus Gold, das vor dem Hintergrund traditioneller Rituale erschaffen und nach einer Fotografie einer Tairona-Goldarbeit aus dem Museo del Oro gestaltet wurde. Im Vergleich mögen sich zwar der Schaffensprozess sowie die Materialität verändert haben, die Kogi haben es aber trotz aller Widrigkeiten nach mehreren Jahrhunderten kolonialer Unterdrückung geschafft, ihre traditionelle Goldschmiedezunft wieder aufleben zu lassen. Seitdem wurden weitere Goldarbeiten erschaffen, die sich heute allesamt in der Sierra Nevada de Santa Marta an heiligen Stätten und in Gräbern befinden. Detailliertere Informationen darüber werden zum Schutz der Personen unter Verschluss gehalten. Es sei dennoch vermerkt, dass es bei den Kogi vor dem Hintergrund fragmentierter Traditionen durch so etwas wie ergänzende Wiederherstellung[292] und moderne Techniken und Materialien zu einer Renaissance der traditionellen präkolumbischen Goldschmiedezunft gekommen ist. Ihre historische Verbundenheit mit den Tairona wird durch diese Reinterpretation von »Sitten und Gebräuchen« als Gemeinsamkeit zusätzlich bestärkt.[293] Zwar gibt es meiner Recherche nach keinen offiziellen Antrag seitens irgendeiner gesellschaftlichen Gruppe der Kogi bei der División de Asuntos Indígenas, der darauf abzielt, ihre Nachfolge der Tairona zu legalisieren; es lässt sich jedoch beobachten, dass sich diverse hochrangige Würdenträger:innen ihrer Gesellschaft auf eine tiefe Weise in der Kultur der Tairona verwurzelt fühlen und somit dieser Anspruch für sie selbstverständlich ist. Dies ergibt einen begründeten Anlass, ihre Ansichten über den musealen Umgang mit dem Kulturerbe der Tairona ernsthaft zu überdenken.

4.3.2 Allochrone Gewalt

Mit der Klärung des besonderen Verhältnisses der Kogi zu den Tairona wird eine kritische Analyse der Musealisierung des von ihnen beanspruchten Kulturerbes möglich. Nachfolgend soll der museale Transfer ihrer Heiligtümer von einer mythisch-zyklischen Zeit in die Linearität christlich-evolutionärer Zeitrechnung beleuchtet werden, um der Frage nachzugehen, welche Auswirkungen dieses unfreiwillige Verfahren auf die Zeitlichkeit einer Glaubensgemeinschaft hat. Die **Abbildungen 56–58** zeigen ein erstes Beispiel historisierter Heiligtümer der Tairona und Kogi. Diese Standbilder eines Videos wurden 2011 im Pavillon des Sessions des Pariser Louvre aufgenommen. Auf ihnen sieht man ein Exponat und die dazu gehörige Beschilderung, auf der steht, es handele sich bei dabei um eine Skulptur der Tairona, die zwischen dem 11. und dem 16. Jahrhundert auf dem Gebiet des kolumbianischen Bezirks von Magdalena erschaffen worden sein soll (Sculpture taïrona. XIe – XVe siècle; Département de Magdalena, Colombie). Die Historisierung dieses Objekts soll im Folgenden ergründet werden. Denn es ist nicht irgendeine Zeitrechnung, die hier verwendet wird, auch keine präkolumbische wie der Inkakalender; es ist die Zeitrechnung der kolonialen Siegermächte, die

292 Ergänzende Wiederherstellung ist ein von David Chipperfield geprägter Ausdruck für ein architektonisches Prinzip des Wiederaufbaus von kriegsgeschädigten Gebäuden. Fehlende Teile von Ruinen werden dabei nicht restauriert, sondern mit einfachen Materialien wie Waschbeton aufgefüllt. Dadurch bleibt die Beschädigung als Teil der Geschichte sichtbar.

293 Balzar, Christoph: Das Museum als Agentur kultureller Reproduktion, Berlin 2012

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildungen 56–57: Pavillon des Sessions, Louvre, Paris: »Sculpture taïrona. XIe – XVe siècle; Département de Magdalena, Colombie«, Bilder: CB, 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildungen 58: Pavillon des Sessions, Louvre, Paris: »Sculpture taïrona. XIe – XVe siècle; Département de Magdalena, Colombie«, Bild: CB, 2011.

christlich-evolutionäre Zeit. Johannes Fabian vertieft diesen Gedanken vor dem Hintergrund seiner Theorie, die Zeit als ein potenzielles Mittel zur Produktion von Andersartigkeit auffasst.[294] Es geht dabei um den problematischen Gebrauch von Zeit durch die Anthropologie. Im Kolonialismus wurden alle von den Europäer:innen angetroffenen Gesellschaften in die vermeintlich universale Zeitlinie der Evolution eingeordnet, welche – bizarrer Weise – auf das Geburtsjahr Jesu Christi als Nullpunkt rekurriert. Es herrschte der Glauben, man könne primitive und zivilisierte Kulturen unterscheiden, indem man sie am aktuellen Zustand Europas bemaß. Europa stellte man dabei als unangefochtene Krönung der Zivilisation und Speerspitze des Fortschritts dar.[295] Mit Hilfe dieser chronologischen Ordnungsstruktur rechtfertigten die Kolonialmächte ihr gewaltsames Vorgehen in den eroberten Gebieten nicht zuletzt vor sich selbst. Indem davon ausgegangen wurde, als Begründerin der Zeitrechnung in einer Linie von evolutionärer Zeit stets weiter fortgeschritten zu sein als grundsätzlich jede ande-

294 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983.

295 »Anthropology contributed above all to the intellectual justification of the colonial enterprise. It gave to politics and economics—both concerned with human Time—a firm belief in ›natural‹; i.e. evolutionary Time. It promoted a scheme in terms of which not only past cultures, but all living societies were irrevocably placed on a temporal slope, a stream of time—some upstream, others downstream.«, in: Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

re Gesellschaft und in der Unterstellung, die anderen hätten sich diesem Fortschrittswettlauf gleichermaßen angeschlossen, nahm Europa eine dauerhaft überlegene Position ein. Die christlich-evolutionäre Zeitrechnung wurde so Teil der kolonialen Operation. Das Zeitverständnis, das ihr zugrunde liegt, ist teleologisch, also auf ein Ziel ausgerichtet und konstituiert sich gemäß der hegelianischen Idee eines Weltgeists, der sich über die Zeit hinweg entfaltet und hin zum Wahren strebt.[296] Die Vergangenheit ist dabei ferner vom Wahren und das Wahre verwirklicht sich erst im Lauf der Zeit. Wegen dieses Glaubens an den Fortschritt ist das Zeitverständnis der Anthropologie nicht nur deswegen problematisch, weil es ein höheres Wahres voraussetzt. Es fußt kurzum auf einer Weltvorstellung, die direkt dem Christentum entstammt.

Dieser problematische Gebrauch von Zeit durch die Anthropologie schafft Andersartigkeit und wirkt – nach Fabian – schizogen, indem er eine Spaltung des zeitlichen Rahmens verursacht.[297] Der Begriff schizogen ist eigentlich ein biologischer und von Fabian der Beschreibung von Prozessen der Zellteilung entlehnt.[298] Wenn Zellen, die eine Wand miteinander teilen, diese Membran bei der Teilung auflösen, entsteht eine Kluft, welcher etwa in Wachstumsprozessen besondere Bedeutung beigemessen wird. Übertragen auf den von Fabian problematisierten Kontakt zwischen Forschenden und Erforschten ist diese Kluft die zeitliche Distanz, die Anthropolog:innen zu den von ihnen beobachteten Gesellschaften durch ein spezifisches koloniales Abspaltungsverfahren herstellen, das er als den Allochronismus der Anthropologie[299] bezeichnet.

> »Anachronism signifies a fact, or statement of fact, that is out of tune with a given time frame; it is a mistake, perhaps an accident. I am trying to show that we are facing, not mistakes, but devices (existential, rhetorical, political). To signal that difference I will refer to the denial of coevalness as the allochronism of anthropology.«[300]

Das Prinzip des Allochronismus (oder der Allochronie) der Anthropologie erläutert Fabian anhand der zeitlichen Distanz zwischen ethnologischer Feldarbeit und anthropologischem Schreiben, oder – anders ausgedrückt – anhand der zeitlichen Kluft zwischen den schreibenden und lesenden Individuen auf der einen Seite und den beschriebenen auf der anderen. In der Feldforschung würden Anthropolog:innen ihren Gesprächspartner:innen (zum Beispiel Menschen aus anderen Kulturen) noch im gleichen Zeitrahmen begegnen. Sie könnten darin aufeinander reagieren, miteinander kommunizieren, sich zuhören und existierten in Zeitgenossenschaft oder Gleichzeitigkeit miteinander (Koevalität, coevalness). Ihr zeitlicher Rahmen ist der einer intersubjektiven Zeit, also einer Zeit, die zwischen miteinander in direktem Kontakt stehenden Subjekten fließt.[301] In der sekundären Phase der anthropologischen Forschung, also in der Evaluation von Feldforschungen, käme es dann jedoch zu der be-

296 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Karl Ludwig Michelet (Hrsg.), 3. Band, Berlin 1836, S. 173.

297 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 21.

298 Siehe Eintrag »schizogen« im Lexikon der Biologie, <www.spektrum.de/lexikon/biologie/schizogen/59313>; abgerufen am 1.1.2020.

299 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 32f.

300 Ebd.

301 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sagten zeitlichen Distanzierung beider Parteien. Bei der Auswertung visueller Daten (Karten, Diagramme, Fotografien, Notizen …) und schließlich bei der Produktion von lesbarem Text ließe sich ein Mechanismus der Abspaltung der Anthropolog:innen von ihren erforschten Zeitgenoss:innen beobachten. Nicht länger sei der Dialog mit Subjekten von zentraler Bedeutung, sondern die von den Anthropolog:innen zuvor produzierten visuellen Daten und linearen Texte. Diese visuellen Repräsentationen würden von Wissenschaftler:innen häufig missverstanden und gälten als identisch mit den beschriebenen Kulturphänomenen.[302] Dieses problematische Phänomen bezeichnet Fabian als Visualismus.[303] Es zöge sich durch diverse anthropologische Verfahren hindurch (wie sich zeigen wird bis hin zum musealen Zeigen anthropologischen Wissens), sei aber bei der Textproduktion besonders deutlich, vor allem beim Schreiben im Stilmittel des ethnografischen Präsens.[304] Ein bereits zu Beginn dieses Kapitels hinsichtlich der Lebendigkeit der Tradition zitierter Text kann darüber hinaus zeigen, wie der Anthropologe Gerardo Reichel-Dolmatoff über Mitglieder der Kultur der Kogi im ethnografischen Präsens schrieb:

> »The Indians today hold that there is a reciprocal relationship between gold and the sun, in which an exchange of energy occurs. To give an example: the Indians of the Sierra Nevada of Santa Marta have managed to safeguard for five hundred years a few gold and tumbaga objects belonging to their forefathers, the tairona. On certain days of the year, when the sun is in a given position, they celebrate the ritual of exposing the gold to the sun – ›asolear el oro‹ – in a very sacred place. These objects are placed with bead necklaces of cornelian and rock crystal on ritual basketry trays, which are then deposited near a temple and left there for some time, exposed to the rays of the sun. It is believed that the gold thus absorbs new fertilising energy, becomes purified and renews its brightness, while the sun finds satisfaction in the offering, for it strengthens its beneficent power. […] Among the Indians of the Sierra Nevada gold is called by the same name as the sun: nyúi.«[305]

Dieser Text beinhaltet eine Mischung von Informationen, die Reichel-Dolmatoff während seiner Feldforschungen bei den Kogi gewonnen hat, die er während der Auswertung seiner Forschungsdaten hat eruieren können und die vielleicht auch aus sekundären Quellen stammen. Sich selbst schließt er aus der Darstellung dessen, was er erfahren hat, jedoch aus. Ferner berichtet er über vergangene Begegnungen mit den Kogi und deren Schilderungen oder Handlungen grundsätzlich im Präsens. Dadurch werden diejenigen, über die er schreibt, für die Leser:innen seines Textes in einer Zeit

302 Ebd., S. 106.

303 Vgl. hierzu den Ausdruck des visuellen Regimes, wie ihn Karin van den Berg im Kontext der Museen geprägt hat. Hier deutet sich bereits die problematische Verschränkung des anthropologischen Visualismus und des anthropologischen Zeigens im Museum an. Berg, Karen van den: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karen van den Berg, Politik des Zeigens, München 2010, S. 143–168.

304 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 106.

305 Reichel-Dolmatoff, Gerardo: Goldwork and Shamanism. An iconographic study of the Gold Museum of the Banco de la Republica, Colombia, Bogotá 2006, S. 34.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 59: Installationsansicht des Museo Del Oro in Bogotà: Cosmología y Simbolismo, Foto: CB, 20.10.2011.

eingefroren, die von ihm in seiner Feldforschung als Gegenwart erlebt wurde.[306] Während der Autor Reichel-Dolmatoff und wir, seine Leserschaft, diese Zeit nun als »unsere« Vergangenheit wahrnehmen, sind die von ihm im Präsens beschriebenen Subjekte in einem sich nicht verändernden Moment der Zeit eingefroren. Nach Fabian würde ihre Kultur dadurch ein starres Objekt, dessen feste Qualitäten fortan auch von anderen rforscht werden können. Der Autor des anthropologischen Textes und dessen Leserschaft verblieben indes in einer intersubjektiven (wenn auch zeitversetzten) Gleichzeitigkeit.[307] James Clifford hat hierzu den ethnologischen Fachbegriff der »writing culture« geprägt, um das Phänomen der Informationsreduktion und -interpretation durch Verschriftlichung zu beschreiben.

> »Literary processes – metaphor, figuration, narrative – affect the ways cultural phenomena are registered, from the first jotted ›observations,‹ to the completed book, to the ways these configurations ›make sense‹ in determinded acts of reading.«[308]

306 Auch wenn das geschilderte Ereignis nicht wirklich von der Autor*in erlebt wurde, erweckt das Schreiben im ethnografischen Präsens dennoch den Anschein.

307 Auch im letzten Kapitel mit den Untersuchungen zur Ausstellung »Unvergleichlich – Kunst aus Afrika im Bode Museum« hätte dieses rhetorische Stilmittel des ethnografischen Präsens bereits festgestellt werden können, etwa in folgenden Ausstellungstexten: »Der Künstler hebt ihre Jugend und Schönheit sowie feinste Details wie Haare, Gesichtszüge und Schmuck meisterhaft hervor.«

308 Clifford, James und George Marcus: Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Der spezifische Schreibstil des ethnografischen Präsens ist kolonial. Er wird weder zufällig noch unbeabsichtigt angewandt, was einem Anachronismus gleichkäme.[309] Fabian wirft den Autor:innen derartig verfasster Texte vielmehr die Absicht vor, die von ihnen beschriebenen Kulturen in der Vergangenheit zu verkapseln und ihnen die Zeitgenossenschaft zu verweigern. Das ethnografische Präsens ist demnach ein allochrones Verfahren, das in sich eine gewaltsame Absicht birgt. Es zieht sich durch sämtliche Bereiche der Ethnografie und Anthropologie. Auch im Museo del Oro (**Abbildung 59**) wurden Informationstexte über indigene Kulturen konsequent allochron verfasst, jedoch nicht im ethnografischen Präsens. In den dortigen Wandtexten (**Abbildungen 60–65**) werden alle möglichen Handlungen, Gebräuche und Weltvorstellungen indigener Gesellschaften in der ersten Vergangenheitsform geschildert, wie in und deren Abschriften zu sehen ist:

> »According to numerous American cosmologies, the universe **was made up** of three worlds. Mankind **lived** in the intermediate worlds, wheras gods, ancestors and other supernatural beings **resided** in the upper world or the underworld.«

> »The upper world and the underworld **were conceived** as having opposing and complementary characteristics, such as light/dark, male/female or dry/wet. The middle world, where people **lived**, **combined** elements from the other two.«

> »Candidates for the priesthood **were trained** by wise men and elderly masters. They **spent** years locked up in temples and caves, where they never **saw** the light of day and where they **were subjected** to diets without salt or chilies and to many other restrictions.«

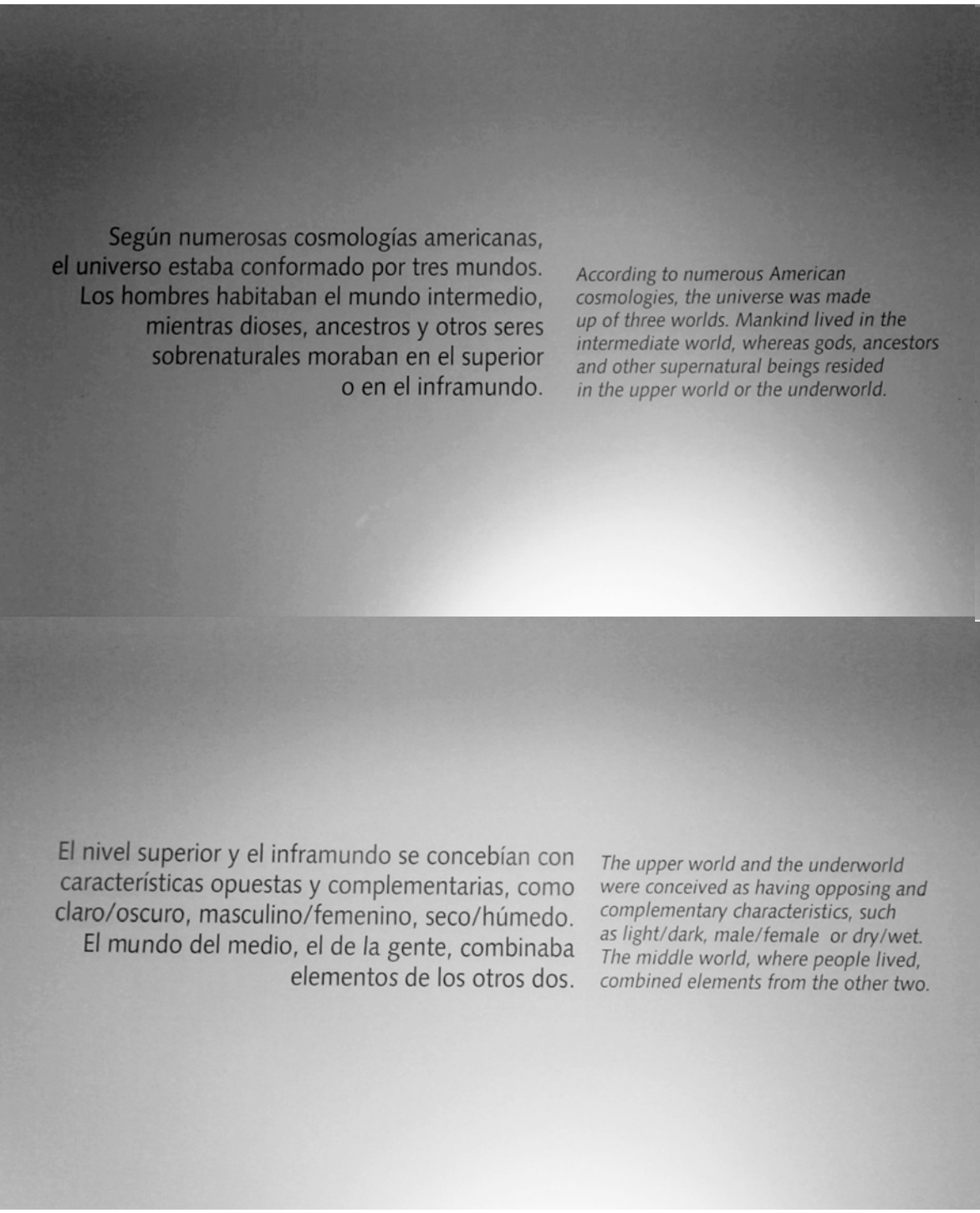
> »Time **was conceived** as being cyclical or like a spiral, inspired by events repeated in nature, such as the movements of the stars, animals reproducing, and women's periods.«

> »Masks and ornaments **were used** for transforming shamans into bats: metal visors imitated the ear membranes, cylindrical nose rings lifted up the nose, and ornaments in the lower lip **mimicked** the fleshy tissue of the lower lip.«

Obwohl diese Wandtexte nie explizit auf spezifische Exponate verweisen, stehen sie dennoch im direkten Umfeld diverser Sammlungsobjekte, die man zur Kultur der Tairona zählt. Sie beschreiben diese also wenigstens indirekt und assoziativ. Ein mögliches Erklärungsmodell für diese verallgemeinernde Erläuterung der Kontexte der Exponate wäre ihr ästhetischer Vergleich miteinander und die Absicht, Gemeinsamkeiten über die Kulturen herauszustellen, denen sie jeweils entstammen (Tairona, Quimbaya, Zenú, Cauca, Muisca, etc.). Ferner wurden alle diese Texte durchweg sowohl im spanischen pretérito perfecto simple als auch im englischen preterite geschrieben, was beides grammatikalisch dem deutschen Präteritum entspricht. Es wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die beschriebenen Handlungen und Vorstellungen in der Vergangenheit abgeschlossen sind und nicht mehr in die Gegenwart wirken.

309 Unbeabsichtigt auf ähnliche Weise, wie ein Darsteller in einem Western-Film versehentlich eine nicht in die Zeit passende Armbanduhr tragen würde.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildungen 60–63: Die Wandtexte im Museo del Oro über die indigenen Kulturen Kolumbiens sind konsequent im Präteritum verfasst. Fotos: CB, 20.10.2011.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Los aspirantes a sacerdote eran entrenados por maestros ancianos y sabios. Pasaban años encerrados en templos y cuevas sin ver la luz del sol, sometidos a dietas sin sal ni ají y a muchas otras restricciones.

Candidates for the priesthood were trained by wise men and elderly masters. They spent years locked up in temples and caves, where they never saw the light of day and where they were subjected to diets without salt or chilis and to many other restrictions.

El tiempo era concebido de forma cíclica o en espiral, a imagen de eventos repetidos en la naturaleza como los movimientos de los astros, la reproducción de los animales y el periodo de las mujeres.

Time was conceived as being cyclical or like a spiral, inspired by events repeated in nature, such as the movements of the stars, animals reproducing, and women's periods.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Máscaras y adornos servían para transformar a los chamanes en murciélagos: viseras metálicas simulaban las membranas de la oreja, narigueras cilíndricas levantaban la nariz y adornos sublabiales imitaban las carnosidades del labio inferior.

Masks and ornaments were used for transforming shamans into bats: metal visors imitated the ear membranes, cylindrical nose rings lifted up the nose, and ornaments in the lower lip mimicked the fleshy tissue of the lower lip.



Abbildung 64 (oben): Wandtext im Museo del Oro, Foto: CB, 20.10.2011.

Abbildung 65 (unten): Der Fledermausmann im Museo del Oro; Anhänger in Gestalt eines Mama, welcher eine Fledermaus-Maske trägt; Herkunft: Sierra Nevada de Santa Marta (Tairona), Bild: CB, 20.10.2011.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

In Anlehnung an Fabians Terminus des »ethnografischen Präsens« soll dieses ebenfalls allochrone Stilmittel im Folgenden als »archäologisches Präteritum« bezeichnet werden. Während die Autor:innen dieser Texte und deren Leserschaft, das Museumspublikum, im selben Zeitraum der »modernen« Gegenwart christlich-evolutionärer Zeit verbleiben, werden generell alle hier beschriebenen Kulturen nicht nur aus diesem zeitlichen Rahmen ausgegrenzt, sondern sogar als untergegangen dargestellt. Dem unbedarften Museumspublikum wird so kommuniziert, dass keine der in den Wandtexten beschriebenen Handlungen oder Gebräuche noch eine Zeitgenossenschaft hat. Eingedenk des traditionellen Wissens des Kogi Mamas José Shibulata Zarabata (Organisation Zhigoneshi) lässt sich aber leicht erkennen, dass derlei Darstellungen zumindest im Zusammenhang mit dem Kulturerbe der Tairona nicht der Auffassung der von ihm repräsentierten Glaubensgemeinschaft entsprechen. Die im Museo del Oro gezeigten Exponate der Tairona werden somit auf eine diskriminierende Weise vermittelt, die in grundsätzlichem Widerspruch zur Behauptung von Kogi-Delegierten wie Mama Shibulata stehen, diese Sewá hätten in ihrer kulturellen Mitte nach wie vor eine Zeitgenossenschaft, würde man sie nur restituieren. Im allochronen Stil des archäologischen Präteritums lässt sich analog zum ethnographischen Präsens ein koloniales, jedoch weniger subtil ausgeführtes Motiv der Anthropologie feststellen: Man entzieht den »Anderen« nicht nur die Möglichkeit zu sprechen, indem man sie in einer vergangenen Zeit verkapselt, sondern löscht sie gar rhetorisch aus.

Wie kam es zu dieser Perspektive auf präkolumbische Kulturen wie die Tairona und Kogi? Die Autorschaft dieser historisierenden Texte bietet Aufschluss. Die Sammlungen des Museo del Oro wurden maßgeblich von Archäolog:innen zusammengestellt, welche die öffentliche Wahrnehmung auf die indigenen Gesellschaften Kolumbiens bis zum heutigen Tag maßgeblich prägen. Es waren professionelle Archäolog:innen des Instituto Colombiano de Antropología[310], die die auf der Flucht verlassenen Städte der Tairona zu »ciudades perdidas«[311], sprich: zu Ruinen erklärten und die diese Orte mit all ihren für die Kogi als heilig geltenden Stätten, Tempeln, Gräbern und Schätzen aushoben oder –aus indigener Sicht– plünderten (**Abbildung 66**). Die Trennlinie zwischen Archäologie und Anthropologie ist in Kolumbien deswegen sehr unscharf. So beschrieb auch eine der wichtigsten Stimmen des Museo del Oro, der Anthropologe Gerardo Reichel-Dolmatoff, die von dort stammenden Sammlungen des Museums konsequenterweise als Archaeologica:

> »… virtually none of the prehistoric objects of the Gold Museum came with any documentation about their exact geographical place of origin or any information about the specific conditions in which they were found. All we know is that they were removed from tombs and offering sites by ›guaqueros‹ (tomb looters). So they are not strictly speaking archaeological finds, lacking as they do all data normally recorded in the context of controlled excavations. This means that they are just isolated pieces in time and space […] the chief methodology I have used to search out the ancient

310 Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 293.

311 Londoño, Wilhelm: Espirítus en prisón. Una etnografía del Museo Nacional de Colombia, in: Chungara Revista de Antropología Chilena, 44. 2012, 4. S. 733–745, in: S. 741.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> significance of certain kinds of goldware is ethno-archaeology, alternatively termed paleo-ethnology.«[312]

Dieser Darstellung Reichel-Dolmatoffs ist für ein Verständnis der Historisierung des Tairona- und Kogi-Kulturerbes viel zu entnehmen. Zum einen wird darin nicht nur sämtlichen präkolumbischen Sammlungsobjekten des Museums via des Attributs »prehistoric« der zeitliche Rahmen der eurozentrischen Geschichte, genauer gesagt: der Vor- und Frühgeschichte aufgezwungen, es werden dadurch auch gleichzeitig ihre Autor:innenkulturen auf eine evolutionäre Stufe mit europäischen Gesellschaften aus der Stein-, Bronze- oder Eisenzeit gestellt und ihre kulturellen Produkte als primitiv dargestellt.[313] Weil wiederum die Grabräuber:innen, von denen man das Gros der Goldobjekte aufkaufte, keinerlei Dokumentationen über Fundorte und Kontexte mitlieferten, seien die Objektsammlungen nun in Raum und Zeit isoliert, was sie Reichel-Dolmatoff zufolge nur noch interessanter für archäologische Analysen mache. Ihre Erforschung durch die Archäologie und verwandte oder synonyme Fachgebiete erachtete er als besondere Herausforderung seiner Disziplin und weniger als Problem. Und diese konsequente Darstellung einer Diskontinuität der Zeit- und Traditionslinie der Tairona- und Kogi-Kultur hat sich auch im Museo del Oro in Form des Stilmittels des archäologischen Präteritums niedergeschlagen.[314] Die Diskontinuität ist nicht zuletzt ihrer ethnozidalen Umsiedlung und diasporisch-kulturellen Transgression geschuldet. Sie deckt sich aber nicht nur nicht mit der Wahrnehmung der zitierten Würdenträger der Kogi, vielmehr spricht diese Behauptung von Diskontinuität ihnen ab, mit den Tairona verbunden zu sein, in einer Beziehung zu Ländereien zu stehen, von denen ihre Ahnen vertrieben wurden und Ansprüche auf das materielle Kulturerbe der Tairona erheben zu können.

In dieser Darlegung des Allochronismus der Anthropologie werden verschiedene Methoden oder Stilmittel ersichtlich, die in Fabians Sinne eines Visualismus Andersartigkeit produzieren. Auch die ethnologischen Museen als Institutionen der Vermittlung von anthropologischem Wissen sind davon geprägt und nicht nur, weil auch dort anthropologische Texte über »Andere« zu lesen sind. Vielmehr ist das visuelle Regime[315] des musealen Zeigens von Ethnographica bereits an sich als Allochronie verfasst. Die konservatorischen Maßnahmen, mit denen Objekte haltbar gemacht und aufbereitet werden (Berührverbote, Vitrinen), schaffen ein ähnlich schizogenes Verhältnis zwischen Ethnographica und Mitgliedern ihrer Kulturen wie das Schreiben über selbige im ethnografischen Präsens oder im archäologischen Präteritum. Durch die spezifische kulturhistorische Präsentationsweise verorten sich die musealen Kurator:innen mit ihrem Publikum in einer intersubjektiven, modernen, fließenden Zeit und grenzen die Mitglieder der durch die Exponate repräsentierten Kulturen nicht

312 Reichel-Dolmatoff, Gerardo: Goldwork and Shamanism. An iconographic study of the Gold Museum of the Banco de la Republica, Colombia, Bogotá 2006, S. 18f.

313 Gnecco, C. und C. Hernández: History and its discontents. Stones statues, natives histories, and archaeologists, in: Current Anthropology, 49. 2008, S. 439–466.

314 Londoño, Wilhelm: Espirítus en prisón. Una etnografía del Museo Nacional de Colombia, in: Chungara Revista de Antropología Chilena, 44. 2012, 4. S. 733–745, hier S. 741.

315 Berg, Karen van den: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karen van den Berg, Politik des Zeigens, München 2010, S. 143–168.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 66: Mason, J. Alden: Archaeology of Santa Marta, Colombia – The Tairona Culture, Pt. 1 Report on Field Work, Chicago, 1936. S. 266. Ausschnitt des vektorisierten Scans der Publikation auf <https://archive.org/details/archaeologyofsan00maso/page/n265/mode/2up>, abgerufen am 1.2.2021.

nur aus der Zeitgenossenschaft aus, sondern auch aus der Vergangenheit, in der ihre Objekte »eingefroren« werden. Michael Fehr beobachtet, »…daß historische Museen tendenziell historische Erfahrung verhindern, weil sie […] in der Regel darauf abzielen, ein Bild historischer Situationen und Phänomene zu entwerfen, also wie Medien arbeiten und damit das, was sie zeigen und behaupten, tendenziell der Reflexion entziehen. So funktionieren die meisten historischen Museen im Prinzip […] als Bilder, durch die man wie durch ein Fenster hindurch in einen illusionierten Raum, in die Geschichte, in die Kunstgeschichte oder in einige ihrer Felder blickt, also als perspektivische Konstruktionen, die den Betrachter in sich hineinziehen und damit nicht nur nicht als historisches Subjekt konzipieren, sondern tendenziell – wie die Medien – entwurzeln.«[316]

Einer Theorie von Fritz Kramer folgend erweitert Erhard Schüttpelz Fabians Theorie zum anthropologischen Allochronismus durch einen wichtigen Gedanken. Er kritisiert zwar nicht generell Fabians Darlegung der Wirkmechanismen rhetorischer oder sonstiger Verkapselungen des Fremden in vergangenen Zeiten, jedoch Fabians Darstellung, dass es sich dabei um ein anthropologisches und somit bloß eurozentrisches Phänomen handele. Die Frage, die Schüttpelz bewegt, lautet, ob Fabians antiimperialistische Kritik gar ins Leere läuft, da eine »Originalität der betreffenden Zeit-Instrumente«[317] gar nicht gegeben sei. »Im Verlauf der kolonialen Expansion findet man diese und andere Allochronien immer wieder auf beiden und allen möglichen

316 Fehr, Michael: Historische Erfahrung als ästhetische Reflexion, in: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Gedächtnisbilder, Leipzig 1996, S. 302.

317 Schüttpelz, Erhard: Die Moderne im Spiegel des Primitiven, München 2005, S. 408.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Seiten der kolonialen Grenzziehungen.«[318] Auch viele der von Europa als ursprünglich und primitiv dargestellten Gesellschaften hatten im Umkehrschluss den Kolonisator:innen Wildheit, Barbarei, Zurückgebliebenheit, Geisteskrankheit und Kindlichkeit zugeschrieben, um sie wiederum in ihrer eigenen Vergangenheit zu verorten und um sich von ihnen auf allochrone Weise abzugrenzen.[319] Die Kogi tun dies bis heute, wenn sie sich als die »hermanos mayores«, als die »großen Brüder/älteren Geschwister« der Menschheit und alle anderen als »hermanos minores« (kleine Brüder/jüngere Geschwister) bezeichnen.[320] Das Resultat solcher Modernisierungen qua allochroner Abgrenzungen, so Schüttpelz, sei das kollektive Gefühl, im Mittelpunkt der Welt zu stehen. Dafür wird immer ein individuelles »Anderes« gebraucht. In Konsequenz dazu zitiert er Bruno Latour, der beobachtet: Die Primitiven »sind nie primitiv gewesen gdw. (genau dann wenn) wir nie modern gewesen sind.«[321] Die »Moderne im Spiegel des Primitiven«[322] sei demnach nichts weiter als eine bloße Epoche wechselseitiger Fremderfahrungen gewesen, die durch individuelle anachronistische Verfahren geprägt waren. Die Anthropologie habe das Primitive aus einem tiefen Bedürfnis nach Anachronismus hergestellt und gebraucht, um sich selbst erfahren zu können.[323]

Einen Unterschied bespricht Schüttpelz hier aber nicht, nämlich die Verhältnismäßigkeit in der Anwendung von Allochronien. Zwar mag es sie in vielen Kulturen und nicht nur im Westen und in der Anthropologie geben und sie fungieren sicherlich generell als Instrumentarien, um sich selbst gegenüber anderen im Zentrum der Welt zu erfahren. Während aber beispielsweise jene Darstellung westlicher Menschen als kleine Brüder/jüngere Geschwister durch die Kogi am Ende immer noch eine gewisse Verbundenheit im Sinne von Geschwisterlichkeit birgt und den Menschen des Westens obendrein in keiner Weise schadet, kann dies von der Allochronie der Anthropologie nicht behauptet werden. Zu eng ist ihre historische Koppelung an physische und psychische Gewalt während und seit dem historischen Kolonialismus, die sie mit ihren Darstellungen von Primitivität de facto legitimierte.

Der Allochronismus der Anthropologie ist ein spezifischer Wirkmechanismus epistemischer Gewalt und war und ist entscheidend bei Konstruktion von Rassismus. Es macht einen signifikanten Unterschied, wie weit man mit Allochronien in die Lebenswirklichkeit anderer Menschen und Gesellschaften eingreift. Und das gilt auch für Eingriffe in deren Gebrauch von Heiligtümern durch museale Historisierung. Das Beharren auf deren allochroner Verkapselung ist letztlich eine Verweigerung von Zeitgenossenschaft, welche die Diskriminierung von Menschen legitimiert, denen diese auf einzigartige Weise am Herzen liegen. Wie aber lassen sich solche Verkapselungen von ethnografischen Objekten nun lösen? Generell schlägt Fabian mehrere Ausgangspunkte vor, um anthropologische Allochronismen zu dekonstruieren. Dafür müssten zunächst anthropologische Theorien etabliert werden, die Kulturen als Ganzes oder

318 Ebd.

319 Ebd., S. 409.

320 »Los Kogi se consideran a sí mismos como los hermanos mayores de la humanidad«, in: Gómez Cardona, Fabio: El Jaguar en la Literature Kogi – Análisis del complejo simbólico asociado con el Jaguar, el chamanismo y lo masculino en la literatura Kogi; Santiago de Cali 2010, S. 199.

321 Ebd., S. 408.

322 Schüttpelz, Erhard: Die Moderne im Spiegel des Primitiven, München 2005, S. 410.

323 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

als Organismen auffassen. Vorstellungen einer systematischen Erfassbarkeit von Kultur hätten Anthropolog:innen seit jeher dazu verleitet, Motive, Glaubenssysteme, Bedeutungen und Funktionen auf die Gesellschaften zu projizieren, die sie studieren.[324] Diese Gesellschaften würden dabei qua schizogener Spaltungen von Zeit aus der Gleichzeitigkeit gedrängt oder in anderen Worten: in der Vergangenheit der Anthropolog:innen verkapselt, fixiert und essentialisiert, ganz im Sinne des Begriffs der source communities. Kultur würde so aber ontologisiert, man spräche ihr irrtümlicherweise unabhängige Existenz zu.[325]

Anthropologisches Wissen müsse nach Fabian in einem Rahmen von Zeitgenossenschaft mit Menschen der zu erforschenden Gesellschaften und nicht getrennt von ihnen über sie produziert werden (»… meet the Other on the same ground, in the same Time«[326]). Anthropolog:innen müssten daher sämtliche allochronen Methoden wie jene rhetorischen Schreibstilmittel verwerfen und die bestehende zeitliche Distanz zwischen sich als Forschenden und den Erforschten abbauen. Dies erfordert letztlich eine Dekonstruktion des anthropologischen Visualismus und würde von allein geschehen, wenn dem (Zu-)Hören wieder ein höherer Stellenwert eingeräumt würde als dem (An-)Sehen (»speaking about others needs to be backed up by speaking with others«[327]). Damit würde die Gleichzeitigkeit mit anderen Menschen und ihren Aktivitäten in ihrer Bedeutung für die Wissensproduktion wieder stärker gewichtet und Nähe geschaffen werden. In der Unmittelbarkeit des Zuhörens werde nämlich grundsätzlich vermieden, die Zeitgenossenschaft »Anderer« beispielsweise durch einen Fokus auf bloß visuelle Daten zu ignorieren, da man gezwungenermaßen den selben Zeit-Raum mit ihnen einnimmt. Die anthropologische Praxis könne sich dadurch als Teil zu studierender Handlungen verstehen lernen.[328]

> »What else is coevalness but recognising that all human societies and all major aspects of human society are ›of the same age.‹«[329]

Wie aber lässt sich Fabians Theorie einer Dekonstruktion des anthropologischen Visualismus auf das im Museum waltende visuelle Regime anwenden? Die zeitliche Entkapselung von kulturell sensiblen Objekten lässt sich zunächst als metaphorischer Ansatz festhalten, um die Historisierung von Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Erwerbszusammenhängen umzukehren, zum Beispiel dann, wenn etwai-

324 Vgl. der Visualismus der Anthropologie, in: Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 106.

325 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 156.

326 Ebd., S. 106.

327 Ebd., S. 148.

328 Ebd., S. 162.

329 Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 157ff. Fabian zitiert hierzu auch Adorno und dessen Überlegungen zu Hegel: »No universal history leads from the savage to humanity, but there is one that leads from the slingshot to the megabomb«; Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt am Main 1966, S. 312, zitiert in: Fabian, Johannes: Time and the other. How anthropology makes its object, New York 1983, S. 159. Vgl. hierzu auch das Prinzip der teilnehmenden Beobachtung. Hauser-Schäublin, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hrsg.): Methoden ethnologischer Forschung, Berlin 2003, S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ge spirituelle Interessengruppen Ansprüche auf sie erheben. Restitution ist dann ein Transfer eines in seiner eigenen Vergangenheit verkapselten Objekts zurück in den Fluss der Zeit. Dieser Wiedereintritt in die fließende Zeit soll nachfolgend untersucht werden, um die Risiken zu evaluieren, die eine Restitution bedeutsamer Heiligtümer für ihre Glaubensgemeinschaften mit sich bringen kann. Fabians Überlegungen zum Abbau von allochroner Gewalt werden dafür auf ein Beispiel eines Restitutionsgesuchs zweier Kogi an die Staatlichen Museen zu Berlin übertragen. Im Fokus stehen potente Heiligtümer ihres Glaubens und die potenzielle Entfesselung der an sie gebundenen religiösen Macht in ihrer Gesellschaft. Dabei wird das Prinzip Museum quasi in den Rückwärtsgang gelegt (… the museum in reverse …[330]), wie Clémentine Déliss den Prozess der Restitution bildhaft beschrieben hat, um die bereits erfolgten Untersuchungen des Verfahrens der Historisierung durch »reverse engineering« zu vertiefen.

4.3.3 Fallbeispiel: Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai

Die Heiligtümer, um die es geht, sind die Sonnenmasken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše als Teile der Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (siehe **Abbildungen 67–68**). Sie wurden Anfang des 20. Jahrhunderts vom deutschen Ethnologen Konrad Theodor Preuss vermutlich gestohlen und stehen nun ca. 100 Jahre später im Mittelpunkt eines medial viel beachteten interkulturellen Konflikts. Bevor die Begegnung einer Delegation von Kogi mit den Museumskurator:innen und diesen Masken in den Depots der Staatlichen Museen zu Berlin nachvollzogen wird, wird ihre Herkunft gemäß der Provenienzforschung von Manuela Fischer und Augusto Oyuela-Caycedo rekonstruiert, die 2007 die Ergebnisse ihrer umfangreichen Recherchen zu diesen Masken veröffentlichten. Daraus entnommene Daten werden durch weitere Quellen ergänzt, um die Risiken zu analysieren, die sich aus der zeitlichen Verkapselung dieser Heiligtümer und ihrer Restitution ergeben.

Der Sammler und mutmaßliche Dieb der Sonnenmasken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše war der Deutsche Konrad Theodor Preuss (* 2.6.1869 in Königsberg – 8.6.1938 in Berlin), der als Kustos des Königlichen Museums für Völkerkunde Berlin in der Abteilung Amerika tätig war. In den Jahren 1913 bis 1919 unternahm er eine Forschungsreise nach Kolumbien, wo er neben archäologischen Ausgrabungen in San Agustín und ethnologischen Forschungen bei den Huitoto insbesondere Feldforschungen bei den Kogi in der Sierra Nevada de Santa Marta durchführte.[331] Zusammen mit seinem Dolmetscher Trinidad Noivita dokumentierte er während sei-

330 »What if we put the museum in reverse?«, Dr. Clémentine Déliss, Vortrag auf dem Symposium Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen, Ethnologisches Museum Dahlem, 19. Oktober 2013.

331 Lebenslauf von Konrad Theodor Preuss, veröffentlicht auf dem Online-Portal des Iberoamerikanischen Instituts der Stiftung Preußischer Kulturbesitz <http://iberoamerika-online.de/fileadmin/documents/b5/>; abgerufen am 10.9.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nes fünfmonatigen Aufenthalts dort insgesamt 110 Gesänge und 28 Mythen.[332] Seine Aufzeichnungen veröffentlichte er 1926 in der Publikation »Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika«[333] sowie ein Jahr später 1927 in Form eines Lexikons der Sprache der Kágaba/Kogi[334]. Beide Werke sind primäre Quellen für die Provenienzforschung zu den beiden Masken. Neben diesen schriftlichen und vielerlei fotografisch festgehaltenen Informationen über deren rituellen Kontext brachte Preuss auch eine Sammlung von 82 Objekten zurück nach Deutschland, unter denen die zwei Sonnenmasken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše[335] herausragen. Denn von diesen und vergleichbaren Masken gibt es in der Kultur der Kogi nur sehr wenige und in der Welt der kulturhistorischen Museen insgesamt nur sieben Stück: vier in den Musei Vaticani[336], eine in der ethnologischen Sammlung der University of Pennsylvania[337] und die besagten zwei in den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

> »For the whole Kágaba area there are very few other masks in museum collections or photographed in situ. Two masks […] were collected by Konrad Theodor Preuss in Noavaka in the upper Palomino River (November 1914 – 11. April 1915) and now form part of the collection of the Ethnological Museum in Berlin.«[338]

Preuss bekam die Masken von einem Kogi namens Danemako, der keine spirituelle Autorität war und somit auch keine Entscheidungen für derlei bedeutsame

332 Ethnologisches Museum der Staatliche Museen zu Berlin: Zu Mythen und Monumenten: die Forschungsreise von Konrad Theodor Preuss nach Kolumbien, digitale Ausstellung in der Deutschen Digitalen Bibliothek, Texte: Dr. Manuela Fischer und Dr. Michael Kraus; veröffentlicht am 17.2.2017 <http://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/preuss/exhibits/show/kolumbien-preuss/konrad-theodor-preuss>; abgerufen am 12.9.2019.

333 Preuss, Konrad Theodor: Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika, Mödling bei Wien 1926.

334 Preuss, Konrad Theodor: Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika – Nachtrag: Lexikon; Mödling bei Wien, 1927

335 Ethnologisches Museum der Staatliche Museen zu Berlin: Zu Mythen und Monumenten: die Forschungsreise von Konrad Theodor Preuss nach Kolumbien, digitale Ausstellung in der Deutschen Digitalen Bibliothek, Texte: Dr. Manuela Fischer und Dr. Michael Kraus; veröffentlicht am 17.2.2017 <http://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/preuss/exhibits/show/kolumbien-preuss/debatte-umgang-mit-kultgegenstaenden>; abgerufen am 12.9.2019.

336 Ebd.

337 Fischer, Manuela und Augusto Oyuela-Caycedo: Ritual paraphernalia and the foundation of religious temples: the case of the Tairona-Kágaba, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, in: Baessler-Archiv, 54. 2006, S. 145–162, hier S. 152.

338 Ebd., S. 151.

Abbildungen 67–68 auf den nächsten Seiten: Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai
©Foto: Ethnologisches Museum, Staaliche Museen zu Berlin; Fotograf:in: Martin Franken

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Heiligtümer hatte treffen dürfen. Vermutlich hatte Danemako die Masken aus einem Tempel entwendet und Preuss verkauft, ob auf dessen Geheiß oder aus eigenem Kalkül, ist unbekannt. Preuss kannte die traditionellen Richtlinien, die nicht initiierten Menschen wie Danemako oder ihm den Kontakt mit ihnen strikt verbieten.[339] Er wusste, dass es ausschließlich den Mamas oder Priestern zusteht, mit diesen Masken zu tanzen und für sie zu sprechen.[340] Ihm war bewusst, dass sie ihm diese Heiligtümer nie freiwillig geben würden, ermöglichen sie ihnen doch Zugang zu ihrer mythischen, zyklischen Zeit:

> »Das Tragen der Maske verschränkt […] die Wirklichkeitsebenen von Mythos und Wirklichkeit. Durch die Augen der Maske sieht der Tänzer die Bewohner der mythischen Lebenswelt so, wie diese sich selbst sehen: als Menschen. Diese sehen wiederum den Maskenträger als Ihresgleichen an, da er sich durch die Maske ihnen ›anverwandelt‹ hat. Aufgrund dieses Perspektivenwechsels kann er wie ein mythisches Wesen agieren und im Auftrag der Kágaba bei den mythischen Ahnen und Naturgeistern aktiv werden.«[341]

Die Tänze mit solchen Masken waren und sind für noch traditionell lebende Kogi bestimmend für die Strukturierung von Raum und Zeit, sprich: ihrer Zeitlichkeit. Regen und Trockenheit können in ihrer Lebenswirklichkeit so im Gleichgewicht gehalten und Krankheiten abgewehrt werden, nur um zwei Beispiele zu nennen. So beschreibt auch Preuss Rituale mit den Sonnenmasken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše und anderen Masken wie folgt:

> »Mit Sonnenaufgang des ersten Festtages, etwa um 6 Uhr, kam die Sonnen-Surli-Maske an die Reihe, und zwar den ganzen Tag. Denn es galt, die Tänze nach den vier Richtungen durchzuführen, um zu verhindern, daß die Krankheiten von dort zu den

339 »Nun sagte Häuptling Žántana, die Novizen der Tempel aus den ursprünglichen Geschlechtern der Kágaba sollten beraten, wie man den Festgeräten und den Goldsachen keinen Schaden zufüge; daß (die Frauen) sie ihrerseits nicht berühren möchten, auch die Novizen und die im Tempel befindlichen Dinge durchaus nicht anrühren sollen. Žántana ordnete an, daß alle Dinge da seien. Das haben die Priester, die göttlichen Kágaba berichtet.« in: Preuss, Konrad Theodor: Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika, Mödling bei Wien 1926, S. 141 <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1017344795#page/140/mode/2up>; abgerufen am 11.8.2019.

340 Fischer, Manuela und Augusto Oyuela-Caycedo: Ritual paraphernalia and the foundation of religious temples: the case of the Tairona-Kágaba, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, in: Baessler-Archiv, 54. 2006, S. 145–162, S. 148.

341 Preuss, Konrad Theodor: Visita a los indígenas Kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta, observaciones, recopilación de textos y estudios lingüisticos. Parte I y II, Santafé de Bogotá 1926/1993, S. 40; zitiert in: Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 165ff. Ethnologisches Museum der Staatliche Museen zu Berlin: Zu Mythen und Monumenten: die Forschungsreise von Konrad Theodor Preuss nach Kolumbien, digitale Ausstellung in der Deutschen Digitalen Bibliothek, Texte: Dr. Manuela Fischer und Dr. Michael Kraus; veröffentlicht am 17.2.2017 <http://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/preuss/exhibits/show/kolumbien-preuss/fokus-masken-mythen-kagaba>; abgerufen am 12.9.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> Kágaba gelangten […]. Dabei standen die Tänzer einige Minuten nach jeder Richtung gewendet, beginnend mit Westen, dann nach Osten, Süden und Norden übergehend, sowohl innerhalb wie außerhalb des Tempels.«[342] »Der nächste Tag war der Sonne gewidmet, von der man mit Hilfe der Sonnen-Surli-Maske […] noch eine Verlängerung der Trockenzeit zur Instandsetzung der Felder haben wollte, was ganz dem Gesange […] an Nuikukui (Großsonne) entspricht. Der Tag wurde sogar Nuikukui genannt. Trotzdem wurde er fast ganz durch Tänze der Hisėj-Maske nebst ihren fünf Begleitern ausgefüllt, die mit dem Hauptzweck anscheinend nichts zu tun hatten.«[343]

Jede Maske, die von solch großer Bedeutung ist, ist auch einem bestimmten Tempel und seinen mythischen Ahnen zugeordnet. Jede ist mit spezifischen Tänzen und Gesängen konnotiert, die wiederum nur zu besonderen Zeiten wie den Äquinoktien aufgeführt werden. Oyuela-Caycedo und Fischer rekonstruierten diese Zusammenhänge anhand der oben genannten Literatur, anhand der Fotografien von Konrad Theodor Preuss und in Verbindung mit den Ergebnissen der Forschungen von Gerardo Reichel-Dolmatoff[344] und Gregory Mason[345] sowie ihren eigenen (Augusto Oyuela-Caycedo[346] und Manuela Fischer[347]). Manuela Fischer war es auch, die beide Masken einer Radiokarbonuntersuchung unterzog, um ihr Alter zu bestimmen. Sie konnte so nachweisen, dass Mama Uakai um 1470 A. D. und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše um 1440 A. D. angefertigt worden sind. Dies belegt, dass beide Masken vor der spanischen Eroberung erschaffen wurden. Sie müssen insofern über Jahrhunderte in Gebrauch gewesen und in ihren Tempeln sicher aufbewahrt und konserviert worden sein, bevor sie von Preuss nach Deutschland entführt wurden.[348]

Ein von Oyuela-Caycedo und Fischer vorgeschlagenes Ordnungsprinzip für die Zugehörigkeit aller in der Museumswelt bekannten Masken zu spezifischen Tempeln wurde von ihnen aus einem kulturhistorischen Sammlungsobjekt des Museo del Oro in Bogotá abgeleitet. Es handelt sich dabei um ein tempelförmiges Tongefäß in der

342 Preuss, Konrad Theodor: Forschungsreise zu den Kágaba – Beobachtungen, Textaufnahmen und sprachliche Studien bei einem Indianerstamme in Kolumbien, Südamerika, Mödling bei Wien 1926, S. 114.

343 Ebd., S. 115.

344 Reichel-Dolmatoff, Gerardo: Some Kogi models of the beyond, in: Journal of the Latin American Lore, 19. 1984, 1, S. 63–85.

345 Mason, Gregory: The culture of the Taironas. Ph. D. Dissertation, University of Southern California, San Diego 1938.

346 Oyuela-Caycedo, Augusto: From Shamanism to priesthood. An inquiry into the rise of priestly so cieties. Paper presented at the 101st Annual Meeting of the American Anthropological Association, New Orleans 2002.

347 Fischer, Manuela: Ordnungsprinzipien in den Mythen der Kágaba, Bonn 1990.

348 »The antiquity of the temple foundations of the Kágaba can be deduced from the genealogy of the priests in charge documented by K. T. Preuss. Ethnohistorical documents and the radiocarbon dating of two masks collected in the early twentieth century now confirm the hypothesis of masks being as old as the estimated date for the foundation of temples (as in the case of Noavaca). Taking this into account, the foundation of religious authority is connected to the founding priest.«, in: Oyuela-Caycedo, Augusto: From Shamanism to priesthood. An inquiry into the rise of priestly societies. Paper presented at the 101st Annual Meeting of the American Anthropological Association, New Orleans 2002, S. 153.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Form einer Nunhue, einer schamanischen Hütte, an deren Wänden sich Miniaturen von Masken befinden (Museo del Oro, Bogotá, Inventarnummer: C 00738). Entlang der darin eingearbeiteten Kardinalpunkte sowie durch ästhetische Interpretation der Maskenminiaturen und der sie repräsentierenden Entitäten ordneten sie sämtliche bekannten Masken der Kogi den Himmelsrichtungen, Jahreszeiten, Tänzen, Liedern und großen Tempeln ihrer Kultur zu.

Die in diesem Forschungspapier hergeleitete Geschichte der beiden Sonnenmasken seit ihrer Deterritorialisierung mündete im Jahr 2013 in einen interkulturellen Konflikt, der dadurch entstand, dass zwei Kogi in Berlin ihre Restitution erbaten. Die Begegnung, um die es hierbei geht, war unter anderem den Bemühungen des kolumbianischen Botschafters Seiner Exzellenz Juan Mayr zu verdanken.[349] Mayr war vor seiner Zeit als Botschafter in Deutschland lange als Aktivist für Umweltschutz und die Rechte indigener Gesellschaften in Kolumbien tätig. Er lebte zwei Jahre lang bei den Kogi in der Sierra Nevada de Santa Marta und dokumentierte als Fotograf die dort lebenden Menschen.[350] 1986 war er Mitbegründer der gemeinnützigen Organisation Pro-Sierra Nevada de Santa Marta (kurz: Pro-Sierra), deren Ziel es ist, die Umwelt der Sierra Nevada de Santa Marta zu schützen und ihre indigene Bevölkerung im Kampf um Anerkennung zu unterstützen.[351] Seitdem steht diese NGO in engem Austausch mit indigenen Interessenvertretungen wie Gonawindúa Tayrona und dem Consejo Territorial de Cabildos und übt auch gewisse repräsentative Funktionen aus.[352] Gonawindúa Tayrona, der Consejo Territorial de Cabildos und auch Pro-Sierra kämpfen um Anerkennung der Ansprüche dort lebender Menschen auf heilige Objekte und heilige Stätten ihrer Traditionen. Die Anthropologin Aura Reyes stellt unter anderem diese Mission als Hintergrund des im Folgenden beschriebenen, wieder erwachten Interesses der Kogi an den zwei Sonnenmasken in Berlin dar.[353] Tatsächlich ist es gut möglich, dass in anthropologischen Kreisen Kolumbiens überhaupt erst wegen des Forschungspapiers von Fischer und Oyuela-Caycedo ein Bewusstsein für den Verbleib der Masken in Berlin erwuchs und dieses Wissen schließlich zu den Kogi vordrang, dabei handelt es sich allerdings um eine bloße Hypothese, die auf dem Timing des Besuchs der Kogi im Ethnologischen Museum Dahlem nur wenige Jahre nach Veröffentlichung dieses Forschungspapiers beruht.

Im Mai 2013 lud Seine Exzellenz Botschafter Mayr die Würdenträger José de los Santos Sauna Limaco (Gouverneur der Kogi und ehemaliger Präsident von Gonawindúa Tayrona, mittlerweile an den Folgen einer schweren Covid-19-Erkrankung

349 Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 293ff.

350 Vgl. Mayr, Juan: Die Sierra Nevada de Santa Marta, 3.ed., Bogotá 1998.

351 Pro-Sierra, Website der Stiftung: <http://www.prosierra.org/index.php/nosotros/estructura-organica>; abgerufen am 22.5.2019.

352 Ebd.

353 Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 296.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

verstorben[354]) sowie Mama Pedro Juan Nuevita (ein Priester ihres Glaubens) nach Deutschland ein. Die drei wurden von Juana Londoño[355] von der Stiftung Pro-Sierra begleitet und kamen mit folgenden weiteren Personen im Ethnologischen Museum Dahlem zusammen, um Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše zu sehen: Manuela Fischer (Kuratorin Ethnologisches Museum Dahlem), Richard Haas (Stellvertretender Direktor Ethnologisches Museum Dahlem) und Hermann Parzinger (Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Ferner waren zugegen Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin) und die Filmemacherin Carola Wedel. Letztere dokumentierte die Begegnung der Vertreter der Kogi mit den Masken und begleitete sie auch später noch zurück nach Kolumbien in ihr Territorium in der Sierra Nevada. Sie führte dort weitere Interviews mit diversen Mamas und veröffentlichte dieses Material als Fernsehdokumentation im Jahr 2015 unter dem Titel »Die Indianer kommen – Indigene Völker im Berliner Humboldtforum – Jahrhundertprojekt Museumsinsel«[356]. In dieser Fernsehdokumentation wurde die erste Begegnung zwischen einem spirituellen Würdenträger der Kogi mit den Sonnenmasken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše seit ihrer Deterritorialisierung ca. 100 Jahre zuvor festgehalten. Man sieht darin, wie die genannten Personen Mama Pedro Juan Noevita begleiten, während dieser unter Verwendung einer Donnertrommel[357] auf spirituelle Weise Kontakt mit diesen Sewá aufnimmt. Er äußert sich schließlich in der Sprache der Kogi, was von José de los Santos Sauna Limaco auf Spanisch und in der Dokumentation dann auf Deutsch übersetzt wurde:

> »Die Masken wurden vor sehr langer Zeit aus Hukumeiži weggenommen. Wichtige Masken, wichtige Wesen vom Ursprung der Zeit. Die Masken sind mit der Sonne und der Erde verbunden und sie sind hohe Autoritäten über alle Dinge in der Natur: Wasser, Wind, Tiere und Früchte, Erdbeben und sogar über das Meer. Sie sollten dort sein, wo sie der Natur helfen können, damit sie in Harmonie mit den Kogi und den Menschen ist.«[358]

José de los Santos Sauna Limaco, der politische Vertreter und Sprecher der Delegation, reartikulierte in dieser Dokumentation die Bitte um Rückgabe der Masken an die Kogi und verlieh dieser Forderung später im Kreise zahlreicher weiterer spiritueller Würdenträger in Kolumbien noch einmal Nachdruck:

354 Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco verstarb im Alter von 44 Jahren im Sommer 2020: <www.semana.com/nacion/articulo/gobernador-kogui-jose-de-los-santos-muere-por-coronavirus/692383>; abgerufen am 14.8.2020.

355 Diese hatte bereits im Jahr 2012 für die Stiftung Pro-Sierra eine Ausstellung über die Sierra Nevada de Santa Marta zusammen mit Mayr in Stuttgart realisiert.

356 Wedel, Carola: Die Indianer kommen – Indigene Völker im Berliner Humboldtforum – Jahrhundertprojekt Museumsinsel, Video-Dokumentation, 44 min, 03.12.2015 <www.youtube.com/watch?v=tYJJWcBIOLQ>; abgerufen am 30.1.2021.

357 Eine Donnertrommel, wie die, die Mama Pedro Juan hierbei verwendet hat, ist ein modernes Instrument, das ein tiefes, metallisches Grollen von sich gibt.

358 Wedel, Carola: Die Indianer kommen – Indigene Völker im Berliner Humboldtforum – Jahrhundertprojekt Museumsinsel, Video-Dokumentation, 44 min, 03.12.2015 <www.youtube.com/watch?v=tYJJWcBIOLQ>; abgerufen am 30.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

> »Wir sind der Meinung, dass es besser ist, wenn wir diese zwei Masken zurückfordern. Es ist besser, wenn sie in die Sierra zurückkehren, denn wir sind ihre Söhne und möchten mit ihnen sprechen und in Kontakt sein. Und es ist unsere Aufgabe mit Ihrer Hilfe das Wasser zu schützen, die Erde zu beschützen und zu erhalten.«[359] »Ich weiß, wie schwierig es ist, ein Objekt aus einem Museum herauszunehmen, aber wir müssen klar sprechen. Diese Objekte sind wesentliche Elemente unserer Kultur und unseres Wissens. Ohne sie ist es das Ende, auch das Ende vom Gleichgewicht mit der Natur.«[360]

Schließlich zeigt diese Dokumentation, wie Mama Pedro Juan Noevita, ebenfalls im Beisein diverser anderer spiritueller Autoritäten, eine Höhle in der Sierra Nevada de Santa Marta besuchte und darüber sprach, wohin die Masken gebracht werden sollen:

> »In Höhlen wie dieser werden oben in den Bergen unsere heiligen Ritualgegenstände aufbewahrt, Gegenstände, die wir brauchen für die Maskentänze. Auch die Masken in Berlin wurden in einer solchen Höhle aufbewahrt. Hier verbindet man sich mit Ihnen. An solchen Orten befindet sich das alte Wissen. Solche Orte heißen Ezwamas, heilige Orte. Hier findet die Begegnung der materiellen Welt mit der geistigen Welt statt.«[361]

Dafür, dass eine Restitution beider Masken zum damaligen Zeitpunkt noch nicht erfolgte, hatte angeblich mehrere Gründe. Hermann Parzinger, der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, stellte die Rückgabeforderung der beiden Kogi zunächst als formell ungenügend dar:

> »Wenn man die Frage rein juristisch beantwortet, muss man sagen, [eine; der Autor] Rückgabeforderung müsste an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz gestellt werden. Das ist sie nicht. Und da ist es ganz klar, dass es juristisch gar keinen Anlass gibt, dieses Objekt zu restituieren. Andererseits, wir würden gar nicht ausschließen, dass man bestimmte Objekte auch mal für eine gewisse Zeit ausleihen kann in diese Länder, wenn die entsprechenden Gegebenheiten, konservatorisch und so weiter auch möglich sind. Also, da ist ein breites Feld an Kooperationsmöglichkeiten und ich glaube, wenn es wirklich ernst gemeint ist und wenn es wirklich intensiviert wird, diese Form der Zusammenarbeit, dann wird uns das in der Zukunft intensiv beschäftigen und dann werden wir auch gemeinsam Formen finden müssen, wie man damit umgeht und wie man dieses Dilemma auflöst.«[362]

Parzinger stellte also fest, dass er eine Rückgabe dieser Masken nur genehmigen würde, wenn die Stiftung Preußischer Kulturbesitz offiziell gefragt würde. Dies war aber nicht geschehen, da das Restitutionsgesuch nicht von der kolumbianischen Regierung an die Stiftung gestellt, sondern lediglich von zwei Würdenträgern der Kogi in einem persönlichen Gespräch mit Museumsangestellten artikuliert wurde. Jahre später, am 12. Januar 2018 bestätigte dies eine Sprecher:in der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Staatsministerin Monika Grütters. In einer Anfrage an die

359 Ebd., Ausschnitt ab Minute 1:39.

360 Ebd., Ausschnitt ab Minute 34:32.

361 Ebd., Ausschnitt ab Minute 15:20.

362 Ebd., Ausschnitt ab Minute 29:50.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Deutscher Bundestag – 19. Wahlperiode – 1 – **Drucksache** 19/**415**

Geschäftsbereich der Bundeskanzlerin und des Bundeskanzleramtes

1. Abgeordnete **Dr. Bettina Hoffmann** (BÜNDNIS 90/ DIE GRÜNEN)

Welche Kenntnisse hat die Bundesregierung über den Herausgabeanspruch zweier heiliger Masken der Kogi-Indianer aus Kolumbien, die in den letzten Jahren im Ethnologischen Museum Berlin verwahrt wurden, und teilt die Bundesregierung die Aussage des Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Prof. Dr. Hermann Parzinger, es liege kein wirksames Herausgabeverlangen der Kogi-Indianer vor, auf welches reagiert werden müsste (www.zdf.de/dokumentation/jahrhundert projekt-museumsinsel/die-indianer-kommen-berliner-schloss-humboldtforum-soll-ein-100.html)?

Antwort der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien Staatsministerin Monika Grütters vom 3. Januar 2018

Die beiden genannten Kogi-Masken gelangten als Teil eines Skulpturenbestandes aus dem kolumbianischen San Agustin 1913 in die Sammlung des Ethnologischen Museums der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Ihr Aufenthaltsort ist der kolumbianischen Seite seit Jahrzehnten bekannt. Es liegt jedoch kein Rückgabeersuchen der kolumbianischen Regierung vor, auch wenn Mitglieder der Herkunftsgesellschaft der Kogi (Kágaba) in dem in der Frage zitierten Filmbeitrag eine Rückgabe der beiden Masken fordern.

Zuletzt gab es in den Jahren 2014/2015 Gespräche der Stiftung mit der Herkunftsgesellschaft der Kogi (Kágaba) über die Durchführung eines Rituals mit den Kogi-Masken. Dies musste aber aus konservatorischen Gründen abgelehnt werden. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat großes Verständnis dafür geäußert, dass die Fragen des Verbleibs der Kogi-Masken wieder thematisiert werden. Die Stiftung hat jede Form der Kooperation über die Skulpturen aus San Agustin und die Kogi-Masken in Berlin angeboten, bislang ohne konkretes Ergebnis von kolumbianischer Seite.

Abbildung 69: Anfrage der Abgeordneten Dr. Bettina Hoffmann, BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN, über Kenntnisse der Bundesregierung über den Herausgabeanspruch zweier heiliger Masken der Kogi-Indianer [sic], siehe Anhang.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bundesregierung seitens der Abgeordneten Bettina Hoffmann (Bündnis 90/Die Grünen) wurde noch einmal öffentlich klargestellt, dass es hinsichtlich der beiden Masken (zum damaligen Zeitpunkt noch) kein verbindliches Restitutionsgesuch seitens der Republik Kolumbien gab (siehe hierzu **Abbildung 69** und den Anhang).

Ein weiterer Grund, der 2013 gegen die Restitution der beiden Masken vorgebracht wurde, war versicherungsrechtlicher Natur. Hermann Parzinger hatte der Delegation der Kogi zwar angeboten, die Masken für ein Ritual auszuleihen;[363] dieses Angebot wurde jedoch wegen Bedenken der Konservator:innen zurück gezogen: die beiden Masken sind mit einem stark giftigen Konservierungsmittel behandelt. Juana Londoño, die beim Besuch der Kogi in Berlin dabei war, erinnert sich daran, dass erklärt wurde, die beiden Sonnenmasken seien überhaupt nur noch deswegen in gut erhaltenem physischen Zustand, weil sie mit einem Insektizid und/oder Fungizid behandelt wurden. Häufig war dies in der Zeit des Sammelns ethnologischer Objekte Natrium Arsenicosum.[364] Mama Pedro Juan wollte Parzingers Angebot eigentlich annehmen und die beiden Masken für ein Ritual bei Berlin ausleihen, was wegen dieses Gifts jedoch eine Gefahr für seine Gesundheit bedeutet hätte.[365] Laut Londoño war es nicht möglich, eine Lebensversicherung für ihn und die Teilnehmer:innen des Rituals abzuschließen, da dafür weder die kolumbianische Botschaft noch die Staatlichen Museen zu Berlin aufkommen wollten und es den Kogi in Ermangelung eigener Mittel selbst nicht möglich war. Ohne diese Absicherung, so lässt sich vermuten, fürchteten die Angestellten des Museums eine Haftbarkeit für gesundheitliche Schäden, welche die Würdenträger der Kogi möglicherweise erlitten hätten, wenn sie die vergifteten Masken mit bloßen Händen angefasst oder gar auf ihren Gesichtern getragen hätten. Auch die Presse berichtete über dieses Problem:

> »Die Mamas forderten die Rückkehr der Masken. Das Museum bot im Gegenzug eine Zeremonie in Berlin an, in der die Objekte wieder in Funktion genommen werden. Der Termin platzte. […] Die Deutschen haben versicherungstechnische Probleme, außerdem sind die Masken mit allerlei Konservierungschemie belastet.«[366]

S. E. Mayr bedauerte, dass deswegen das Ritual der Sonnenmasken nicht stattfand und betonte, dass es wichtig sei, dieses Ritual nachzuholen.[367] Es waren jedoch nicht nur juristische Formalitäten des Restitutionsantrags oder gar versicherungsrechtliche bzw. bloß finanzielle Probleme, die das Museumspersonal beschäftigten. Vielmehr

363 Ein Kernargument der shared heritage-Debatte.

364 Das genaue Präparat konnte nicht ermittelt werden.

365 Im Rahmen ihrer Forschungen zu Tänzen der Kogi hat die Choreografin und Kuratorin Martha Hincapié Charrie im April 2019 mit Juana Londoño (Fundación Pro-Sierra) gesprochen. Aus einem Interview mit Martha Hincapié Charrie am 5.9.2019 im Rahmen des Gira Festival de Resistència, New Yorck – Bethanien, Berlin.

366 Schmidt, Thomas: Wem gehören die Masken?, in: ZEIT Nr. 21/2015, 6. Juni 2015 <www.zeit.de/2015/21/kolonialismus-berliner-stadtschloss-humboldtforum/komplettansicht>; abgerufen am 30.1.2021.

367 Schmidt, Thomas: Wem gehören die Masken?, in: ZEIT Nr. 21/2015, 6. Juni 2015 <www.zeit.de/2015/21/kolonialismus-berliner-stadtschloss-humboldtforum/komplettansicht>; abgerufen am 30.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

schienen die Museumskurator:innen in den beiden Kogi gar keine berechtigten Sprecher für Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše zu erkennen.[368]

> »Ethnologen erinnern daran, dass die Berliner Mamas gar nicht befugt waren, mit den Masken zu reden, weil sie aus dem falschen Tempel stammen. Der Verdacht steht im Raum, dass eine Show stattfinden soll, bei der die Indianer [sic] nur als Statisten auftreten. Und da haben die Kritiker vermutlich nicht einmal unrecht. Denn Mayr ist Politiker. Das Hin und Her um die Masken solle genutzt werden, um die kulturellen Beziehungen zwischen den Ländern zu vertiefen, gibt er zu.«[369]

Was hier angedeutet wird, ist ein angeblicher Irrtum der beiden Kogi bei der Zuordnung der Sonnenmasken zu wichtigen Tempeln in der Sierra Nevada de Santa Marta. Mama Pedro Juan Nuevita und Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco meinen, die beiden Masken stammen aus dem Tempel von Hukumeiži (am Fluss Palomino nahe des Dorfes Taminaka; siehe dazu die Karte in **Abbildung 70**).[370] Fischer hingegen zitierte unter anderem in Wedels Dokumentation Preuss, mit dessen historischen Aufzeichnungen sie die Masken dem Tempel von Noavaca zuordnet.

> »Die Masken sind Teil der Kultur der Kágaba, sie sind Bestandteil der Tempel, in diesem Fall des Tempels von Noavaca und von daher ist die Frage, wem gehören die Masken, natürlich von musealer Seite schwer zu beantworten. Sie sind jetzt in Berlin, aber sie sind hergestellt worden für den Tempel von Noavaca, um im Tempel von Noavaca zu erbleiben. Wenn sie nicht anderweitig verloren gegangen wären, dann wären sie im Gebrauch.«[371]

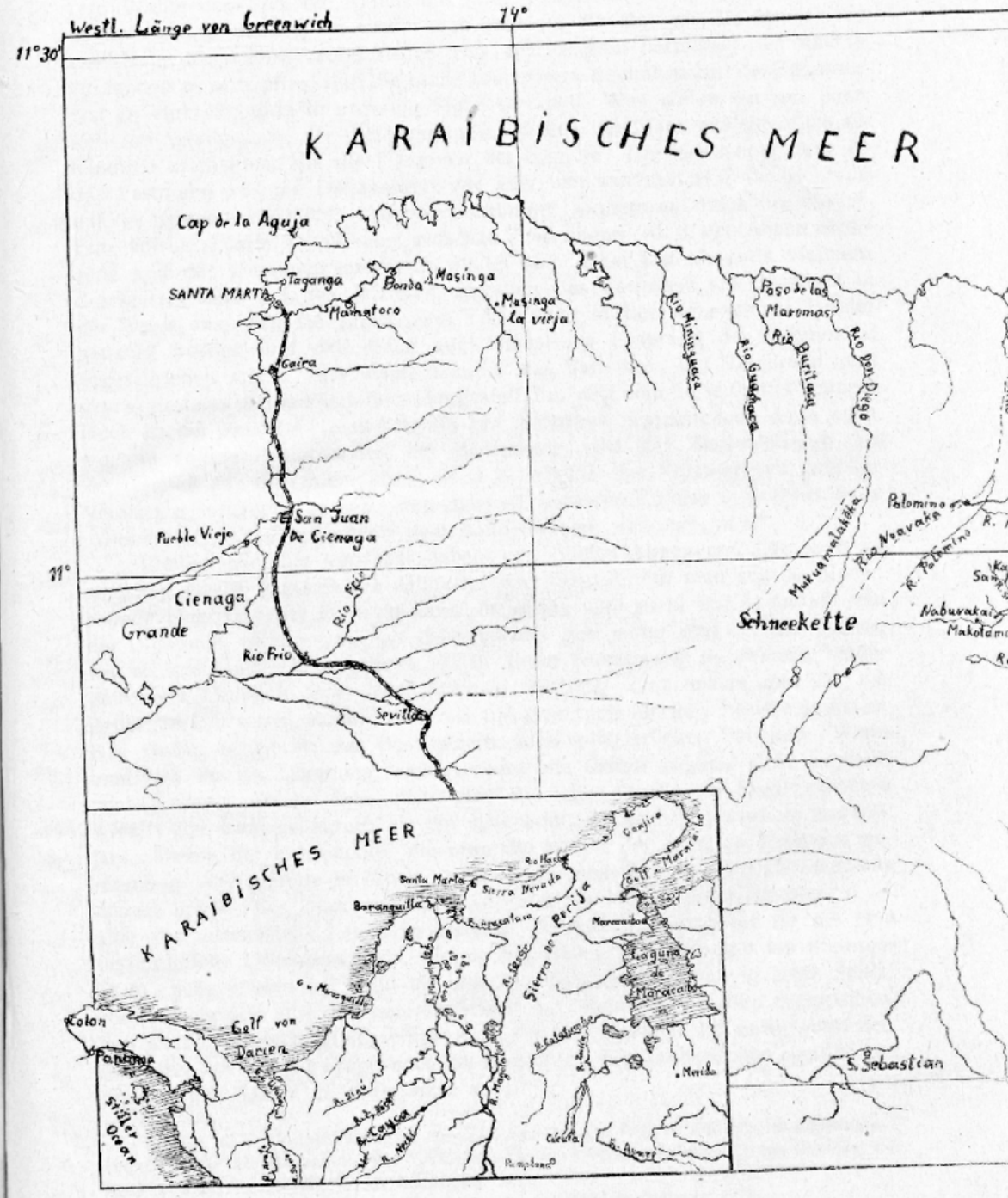
368 »Das Problem bestand nicht allein darin, dass [die Kogi] mit den Objekten hantieren würden, sondern man teilte ihnen mit, dass die Objekte toxisch seien und deshalb ein Gesundheitsrisiko darstellten«. Occupy Collections!* Clémentine Deliss im Gespräch mit Frédéric Keck über Zugang, Verteilung und interdisziplinäres Experimentieren oder Über die Dringlichkeit der remediation ethnografischer Sammlungen (ehe es tatsächlich zu spät dafür ist), in: DOCUMENTA 14, Ausgabe Nr. 2 <www.documenta14.de/de/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_im_gespraech_mit_frederic_keck_ueber_zugang_verteilung_und_interdisziplinaeres_experimentieren_oder_ueber_die_dringlichkeit_der_remediation_ethnografischer_sammlungen_ehe_es_tatsaechlich_zu_spaet_dafuer_ist> abgerufen am 30.1.2021.

369 Ebd.

370 »Wir kommen von ihnen her, zuerst brachte er [womöglich ist hier ein mythischer Vater gemeint; der Autor] uns die Masken, die Maske, die dort ist, zwei Masken, die in Berlin sind, sie sind aus der Gegend des Palomino-Beckens, aus dem oberen Palomino, […] Wir wussten, dass dieses heilige Objekt in Berlin war.« Übersetzung durch den Autor. In: Reyes, Aura: Ideas antropológicas, relación de discursos. Antropología en la transición de siglo (XIX-XX), Magisterarbeit, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá 2009, S. 296.
In einem späteren Interview mit der Anthropologin Aura Reyes beharrte Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco auf der Richtigkeit der Behauptung, die beiden Masken stammen aus dem Tempel Hukumeiži, indem er sie abermals der Region des Flusses Palomino zuwies, wo der Tempel von Hukumeiži steht.

371 Wedel, Carola: Die Indianer kommen – Indigene Völker im Berliner Humboldtforum – Jahrhundertprojekt Museumsinsel, Video-Dokumentation, 44 min, 03.12.2015 <www.youtube.com/watch?v=tYJJWcBIOLQ>; abgerufen am 30.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

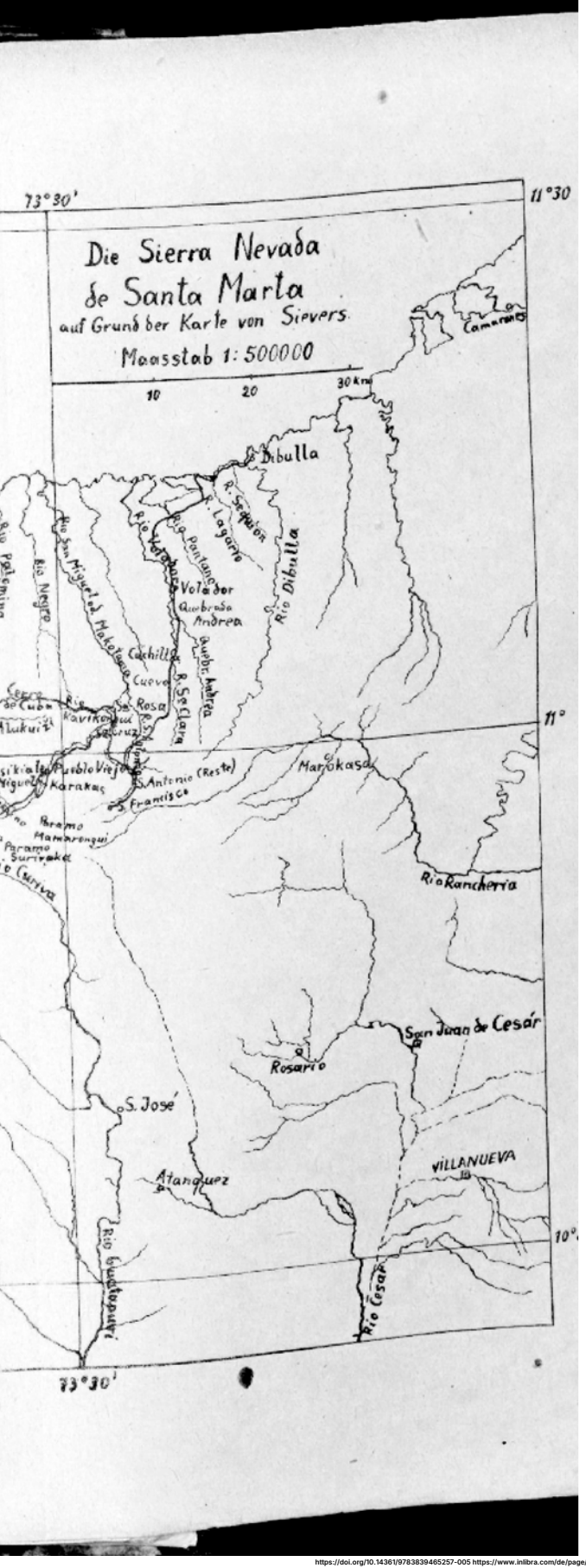


Abbildung 70:

(durch Scan verzerrte) Karte der nördlichen Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien

Konrad Theodor Preuss: Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien. Beobachtungen, Textaufnahmen und linguistische Studien. (Fortsetzung). Anthropos, 14/15(4/6), 1040–1079, 1919, S. 34;

<www.digi-hub.de/viewer/full-screen/DE-11-001853189/1108>, abgerufen am 14.4.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Abbildung 71: Foto #3862 aus dem Katalog des Göteburger Världskultur Museerna Etnografiska: »Motiv: Två solmasker. Se vidare tysk bildtext i publ. Lokal: Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Stam: Kágaba. Foto av K.Th. Preuss, 1914, erhållen av dito, 1920-talet. Publ. Preuss: Forschungsreise zu den Kágaba. Wien 1926. Abb. 22 a, b. (katalogkort)« ; <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/1293783>; abgerufen am 11.6.2019.

Der Tempel von Noavaca befindet sich ca. 20 km südlich vom Tempel von Hukumeiži.[372] Fischer entnahm diese Information Preuss' schriftlichen Aufzeichnungen über die vor einhundert Jahren üblichen Gebräuche der Kogi sowie seinem Lexikon ihrer damals gebräuchlichen Sprache Zusammen mit historischen Schilderungen von Maskentänzen und -gesängen führten Fischer und Oyuela-Caycedo einige Fotografien der beiden Sonnenmasken als Grundlage der Theorie ihrer Zugehörigkeit zum Tempel von Noavaca an. Besagte Fotografien nahm Preuss nämlich allem Anschein nach beim Tempel von Noavaca nahe des Flusses Palomino auf.[373] Hinweise dafür finden sich

372 Beiden Tempeln sind den historischen Aufzeichnungen zufolge mythische Ahnen oder Väter zugeordnet, nämlich Seižankua dem Tempel von Hukumeiži und Kultšavitabauya dem Tempel von Noavaca. Seižankua ist der erste und älteste Stammvater, Kultšavitabauya hingegen einer seiner drei Söhne (neben Sintana und Seokukui). In: Fischer, Manuela und Augusto Oyuela-Caycedo: Ritual paraphernalia and the foundation of religious temples: the case of the Tairona-Kágaba, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, in: Baessler-Archiv, 54. 2006, S. 145–162, S. 146.

373 »His description of the ritual dances on the March Equinox is the only one contextualising these masks.«, in: Fischer, Manuela und Augusto Oyuela-Caycedo: Ritual paraphernalia and the foundation of religious temples: the case of the Tairona-Kágaba, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia, in: Baessler-Archiv, 54. 2006, S. 145–162, S. 151.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

auch in den Abschriften seiner Notizen zu diesen Fotografien im Archiv des Göteburger Världskultur Museerna Etnografiska (siehe **Abbildung 71** und die dazu gehörigen Referenzkarten in den **Abbildungen 72–73**). Ihrer Indizierung bzw. Nummerierung zufolge sind die vor und nach dem Foto der beiden Masken gelisteten Bilder mit den Nummern #3861 und #3863 in Noavaca fotografiert worden, weswegen wohl auch das Bild #3862 dort entstanden ist.[374] Die Vermutung liegt also durchaus nahe, dass Preuss die beiden Masken aus Noavaca entwenden hat lassen. Ihre Zuweisung zum Tempel von Hukumeiži durch die beiden Kogi hatte bei den Berliner Museumswissenschaftler:innen deswegen Zweifel an deren traditionellem Wissen geweckt. Warum disqualifizierten sich Mama Pedro Juan Nuevita und Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco deswegen aber mit ihrem Restitutionsgesuch an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz? Welche Bedeutung wurde dabei historischen ethnologischen Aufzeichnungen im visualistischen und somit allochronen Sinne beigemessen? Und wie lassen sich überhaupt berechtigte Sprecher:innen für derartig historisierte Heiligtümer aus kolonialen Kontexten bestimmen?

Zunächst einmal waren beide Mamas durch Seine Exzellenz Botschafter Mayr politisch verbürgte Würdenträger der Kágaba. Gouverneur Santos Sauna war sogar einmal der Präsident von Gonawindúa Tayrona, was sein politisches Mandat zusätzlich bekräftigte. Die spirituelle Autorität Mama Pedro Juan Nuevitas war wohl weniger eindeutig. Zwar engagieren sich viele Kágaba im heutigen Kolumbien politisch, ihr theokratisches Herrschaftsmodell ist indes verhältnismäßig intransparent. Die Anhaltspunkte, die sich den Museumsethnolog:innen hinsichtlich Mama Pedro Juan Nuevitas spiritueller Autorität darboten, waren dessen eigene Aussagen, denen sie ihre historischen Aufzeichnungen über die Zugehörigkeit der Masken zu bestimmten Tempeln und deren Auswertungen gegenüberstellten. Gewiss werten berechtigte Sprecher der Sonnenmasken diese Evaluationskriterien lediglich als einhundert Jahre altes anthropologisches Wissen, das von Preuss während seiner Feldforschungen bei den Kágaba/Kogi gesammelt und über die Zeit hinweg von nachfolgenden Generationen von Ethnolog:innen ausgewertet wurde. Diese Informationen haben insofern einen essentialistischen Charakter, der nach Fabian typisch für den Visualismus der Anthropologie ist. Die Diskriminierung der Kágaba/Kogi durch eine Verwehrung von Zeitgenossenschaft wäre damit gegeben. Und es erscheint zunächst so, als wiederhole sich durch die seitens des Museums in Anspruch genommene Entscheidungsmacht über den Streitfall ein kolonialer Gestus der Fremdbestimmung einer Kultur, in welche die Berliner Museen und Preuss bereits zuvor extrem negativ eingegriffen hatten. Auch wenn man dies berücksichtigt, zeichnen sich durchaus riskante Szenarien ab, die sich um eine Restitution der beiden Masken an die zwei Kágaba/Kogi hätten entfalten können:

(1) Vielleicht hat Mama Pedro Juan Nuevita recht und die beiden Sonnenmasken sind tatsächlich aus dem Tempel von Hukumeiži. Der Irrtum läge dann auf Seiten der Museumsethnolog:innen und hätte sich aus fehlerhaften oder falsch interpretierten

374 Obwohl auf der eigentlichen Fotografie der zwei Masken die Ortsangabe fehlt, lässt sich vermuten, dass Preuss während seines Aufenthalts in Noavaca keinen kurzen Abstecher durch gebirgiges Territorium zum 20 km entfernten Tempel von Hukumeiži gemacht haben konnte, nur um dieses eine Foto dort aufzunehmen und um dann wieder zum 20 km entfernten Tempel von Noavaca zurückzukehren.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

no. Avfoto neg. 10016

3854 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Guld och musselskalsprydnaden till masken. 2 fotos. Avfoto neg. 10017.

3855 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Pall, lerkärl och hedja ur »tempel-byggdan" i Takima. Avfoto neg. 10018.

3855b Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Pall och lerkärl ur "templet" i Nabuvakai. Avfoto neg. 10019.

3857 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Tre- och fyrfotsställningar att sätta huvudutsirade på. Från "tempel"-byggdan i Nabuvakai. Avfoto neg. 10020.

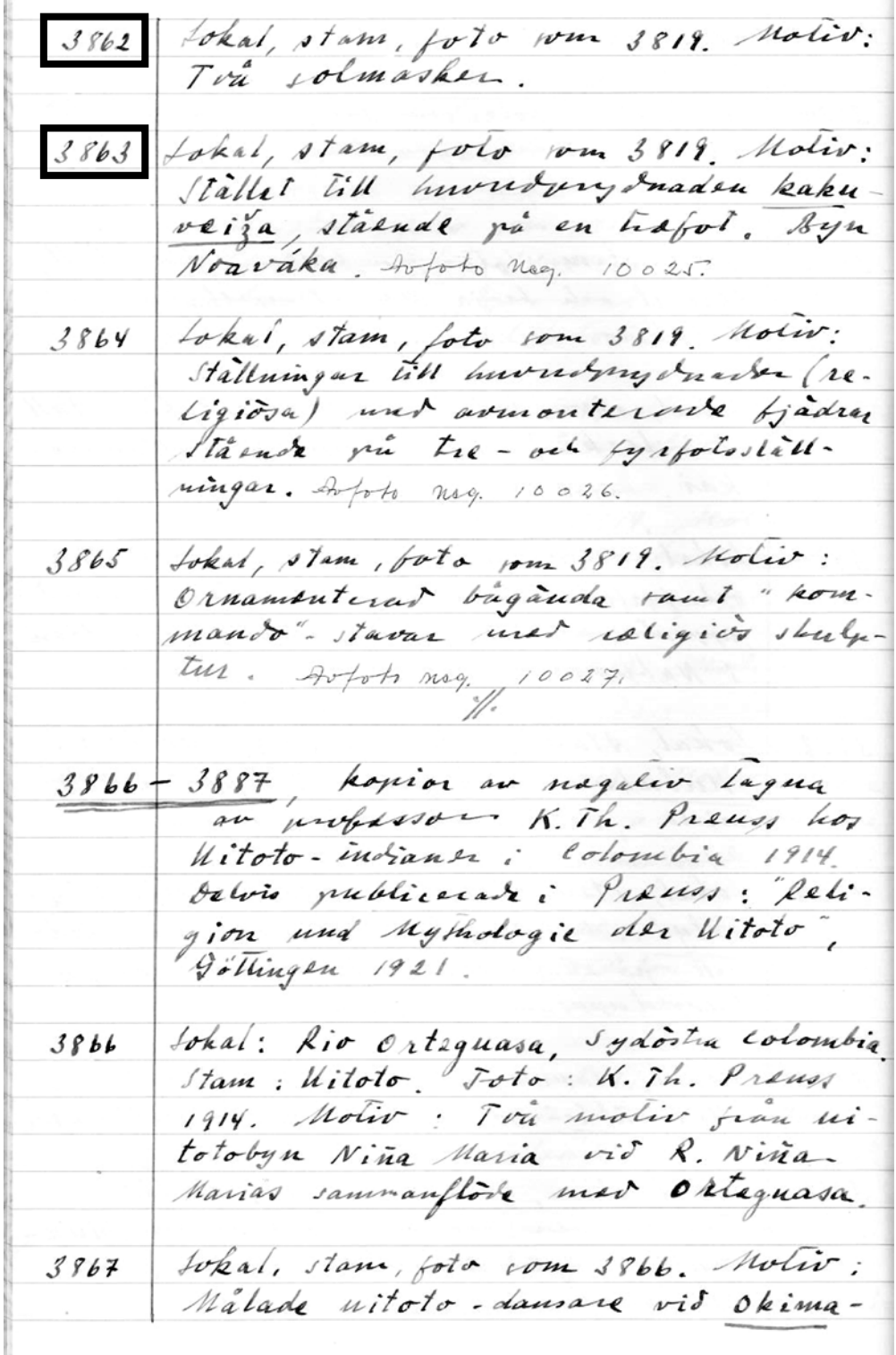
3858 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Muluku-mask från "templet" i Palomino, sedd i två ställningar. Avfoto neg. 10021

3859 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Suvalyi-mask från Noavaka, här nedsatt på ett fyrbent ställ samma som för huvudutsirarna. Avfoto neg. 10022.

3860 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Maizañhi-mask sedd i två ställningar. Avfoto neg. 10023.

3861 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Två masker "som grossmutter Mukulú", byn Noaváka. Sedda i två ställningar. Avfoto neg. 10024.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



3862 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Två solmasker.

3863 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Stället till huvudsynnaden kakuveiza, stående på en klafot. Byn Noaváka. Afoto nsg. 10025.

3864 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Ställningar till huvudsynnaden (religiösa) med avmonterade fjädrar stående på tre- och fyrfotsställningar. Afoto nsg. 10026.

3865 Lokal, stam, foto som 3819. Motiv: Ornamenterad bågända samt "kommando"-stavar med religiös skulptur. Afoto nsg. 10027.

3866 – 3887 kopior av negativ tagna av professor K. Th. Preuss hos Witoto-indianer i Colombia 1914. Delvis publicerade i Preuss: "Religion und Mythologie der Witoto", Göttingen 1921.

3866 Lokal: Rio Ortzguasa, sydöstra Colombia. Stam: Witoto. Foto: K. Th. Preuss 1914. Motiv: Två motiv från witotobyn Niña María vid R. Niña-Marías sammanflöde med Ortzguasa.

3867 Lokal, stam, foto som 3866. Motiv: Målade witoto-dansare vid Okima-

Abbildung 72 und 73: Referenzkarten aus dem Katalog des Göteburger Världskultur Museerna Etnografiska. Die Nummerierung der Fotos lässt Rückschlüsse auf den Ort zu, an dem sie aufgenommen wurden; <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/1293783>; abgerufen am 11.6.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Aufzeichnungen ergeben. Bereits in diesem Szenario wird aber erkenntlich, unter welch enormem Druck das Museum steht: Seine Fürsorgepflicht gegenüber ethnologischen Sammlungen reicht heutzutage bis in den Bereich der Restitutionsdebatte hinein. Kustod:innen wie Manuela Fischer werden von allen Interessensgruppen an historischen und kulturell sensiblen Sammlungen dahingehend beurteilt, ob sie im Falle von Restitutionsforderungen derlei Objekte der Macht berechtigten Sprecher:innen aushändigen. Dabei können und müssen sie aus ihrer jeweiligen professionellen Expertise heraus argumentieren und urteilen. Subjektive Einschätzungen dürfen sie als Wissenschaftler:innen nicht vornehmen. Wenn in diesem Szenario das Missverständnis also auf Seiten der Museumsethnolog:innen lag, könnte nur eine Richtigstellung einer hochrangigen spirituellen Autorität (in Gestalt eines anerkannten Mamas beispielsweise) das Museumspersonal von seinem Irrtum überzeugen und aus seiner festgefahrenen Position befreien. Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco als Repräsentant der politischen Institution Gonawindúa Tayrona hatte dies jedenfalls nicht leisten können.

(2) Berücksichtigt man die Provenienzforschung der Ethnolog:innen, so ist es durchaus denkbar, dass die beiden Masken entgegen der Aussage der Kágaba-Delegation aus dem Tempel von Noavaca entführt wurden. Ein Grund für ihre widersprüchliche Zuordnung könnte dann sein, dass ihnen und ihren Räten heute einfach nicht mehr bekannt ist, wie diese Masken und Tempel einstmals in Verbindung zueinander standen. Sicherlich erfuhren seit ihrem Raub auch die mit ihnen verbundenen Traditionen eine Störung, was möglicherweise zu einem eklatanten Verlust von Wissen geführt hat. Und folglich könnte es solch ein Wissensverlust sein, den die Kogi-Räte nun durch die Rückführung von Objektwissen auszugleichen gedenken. So könnte die Kágaba-Delegation die beiden Masken deswegen dem Tempel von Hukumeiži zugeordnet haben, weil dies der älteste ihrer Tempel ist und die Maske Mama Nuikukui Uakai die höchste Instanz der Autorität der Sonne Haté Séyankuyas bzw. Haté Nuyis verkörpert.[375] Aus ihrer heutigen Sicht könnte ihnen also beides schlichtweg zusammengehörig erscheinen, weil sich Bedeutungen (von Tempeln) innerhalb ihrer –vorsichtig ausgedrückt– Religion verschoben oder verändert haben.[376] In diesem Fall müsste die Museumswissenschaftler:innen berücksichtigen, aus welch kolonial geschädigtem soziokulturellen System heraus hierbei um Restitution gebeten wird und dass sich Glaubensstrukturen binnen eines Jahrhunderts auch verändern können. Seitens des Museums müsste dann die Gewichtung historischer ethnologischer Fakten bei seinen Entscheidungen überdacht werden.

(3) Gleichzeitig sind auch gänzlich andere Mamas als berechtigte Sprecher dieser Heiligtümer vorstellbar. Hätte man die Sonnenmasken in diesem Fall Mama Pedro Juan Nuevita und Gouverneur José de los Santos Sauna Limaco ausgehändigt, hätten die Konsequenzen unter Umständen verheerend sein können. Ein Szenario ist vorstellbar, in dem dadurch kulturinterne Streitigkeiten um Eigentumsansprüche und politische Privilegien ausgelöst werden, die in Rivalitäten und weitere Konflikte münden. Aus der gut gemeinten Restitution der beiden Heiligtümer wäre dann abermals

375 Balzar, Christoph: Das Museum als Agentur kultureller Reproduktion, Berlin 2012, S. 23.

376 »Das Urteil der Gläubigen, dass […] etwas heilig ist, muss von der Wissenschaft als gültig anerkannt werden.« Cancik, Hubert (Hrsg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Stuttgart 1993, S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ein gewaltsamer Eingriff in bestehende soziopolitische und religiöse Strukturen der Kágaba geworden.

Die aufgezeigten Szenarien verdeutlichen, wie schwierig es ist, berechtigte Sprecher:innen für Heiligtümer lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten ausfindig zu machen, gerade dann, wenn eine Kultur für Außenstehende so intransparent ist, wie die der Kágaba. Politische Würdenträger:innen können bei ihnen zwar über deren Vertretung Gonawindúa Tayrona verifiziert werden, hinsichtlich spiritueller Autoritäten ist die Einschätzung von Individuen aber sehr viel schwieriger. Man kann möglicherweise über soziale Netzwerke ermitteln, welchen Rang und welche Position spezifische Persönlichkeiten in ihrer Gesellschaft einnehmen. Doch das erfordert immer auch Vertrauen in diese Netzwerke, das häufig nicht besteht, weil man sich nicht kennt oder gar misstraut.

Tatsächlich ist die Bestimmung berechtigter Empfänger:innen nicht alles, wofür ein Museum Sorge tragen muss, wenn Glaubensgemeinschaften die Rückgabe deterritorialisierter Heiligtümer fordern. Würden Museumskonservator:innen die Restitution von kulturell sensiblen Objekten nicht weiter als bis zu den Mauern ihres Museums planen, sie also einfach nur ab- oder weggeben, dann würde Ihr Handeln lediglich der Beseitigung institutioneller Hindernisse dienen, nicht aber der Heilung geschädigter Gesellschaften. Sie müssen vielmehr auch für die Inklusion solch kulturell sensibler Objekte in das religiöse Leben ihrer Gemeinschaften Sorge tragen. Die Verantwortung, die Angestellte ethnologischer Museen mit ihren Depots voll deterritorialisierter Heiligtümer dabei tragen, ist folglich gewaltig und nicht nur eine professionelle, sondern auch eine persönliche Bürde, wie alle drei aufgezeigten Szenarien um die Sonnenmasken gezeigt haben. Einerseits sollen Museumsethnolog:innen im Interesse ihrer Institutionen deren Sammlungen für zukünftige Generationen – im Museum – bewahren, andererseits sollen sie auch den Interessen etwaiger Glaubensgemeinschaften Rechnung tragen. Und wenn es dann zu Restitutionsforderungen kommt, sollen sie das religiöse und soziopolitische Schicksal dieser Gesellschaften nach bestem Wissen und Gewissen mitbestimmen. Diese doppelte Beauftragung der Museumsethnolog:innen durch koloniale Institutionen und die Nachfahren von Kolonialisierten wird kaum thematisiert. Gewiss hegen viele Angestellte der Museen deswegen bei Restitutionsgesuchen seitens unbekannter Individuen vielfältige Zweifel und sorgen sich, bei der Reparation für historische Verbrechen Fehler zu begehen und dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden. Immerhin ist in Fachkreisen der Restitutionsdebatte hinlänglich bekannt, dass die Rückgabe musealisierter Heiligtümer aus kolonialen Erwerbszusammenhängen nur geringe Aussichten auf Erfolg im Sinne eines happy end hat (vgl. dies mit Ahmeds Darstellung von »happy stories«, nach denen sich Angehörige *weißer* Institutionen für gewöhnlich sehnen).[377] Denn Restititution ist kein Zurück, wie Kirshenblatt-Gimblett betont, sondern ein metakultureller Gestaltungsprozess.[378] Oftmals müssen erst neue soziokulturelle Strukturen geschaffen werden, damit Heiligtümer lebender Kulturen wieder die Fürsorge erhalten, die ihnen gebührt. Und das ist dann schon eine Form von Sozialarbeit, für die sie keine Expertise haben. Phillip Batty, der eines der ambitioniertesten

377 Ahmed, Sara: A phenomenology of whiteness, London 2007, S. 164.

378 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Reconfiguring museums – An afterword, in: Cordula Grewe: Die Schau des Fremden, Stuttgart 2006, S. 361–376, S. 365.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

australischen Museumsprojekte zur Rückführung von Heiligtümern (Tjurringas) in ihre Communities koordinierte, erklärte genau dies auf einer Konferenz im Ethnologischen Museum Dahlem im Jahr 2015. »Dem Restitutionsprogramm, das er in Australien koordinierte, [standen, der Autor] 3.000.000 AU$ zur Verfügung […], um die Provenienz von 1500 Sammlungsstücken [genauer gesagt Tjurringas; der Autor] zu erforschen. Er und sein Team konnten davon aber lediglich 100, also nicht einmal 7 % mit traditionellen Eigentümern in Verbindung bringen.«[379] Und als sie diese in ihren Communities besuchten und ihnen ihre Tjurringas zurückgeben wollten, mussten sie feststellen, dass das soziale Leid dieser Menschen so enorm ist, dass sie an der Verantwortung für diese Heiligtümer zu zerbrechen drohten.

> »… two men from the same community claimed exclusive ownership of the same object and both refused to compromise. At the heart of the argument was an old dispute concerning a land claim that had been conducted in the area a few years before our arrival. It turned out that the object we were attempting to repatriate was linked to this land claim process. […]
>
> Ultimately, we decided not to return the object. This decision was taken after seeking advice from a number of expert parties, one of whom said that taking the object back would have been ›like lobbing a grenade into the community‹. To date, this conflict has not been resolved. […]
>
> At the end of the trip, we visited a community in which I had worked for three years during the late 1970s. Like most of the other places, it had fallen into complete disrepair. Here, children as young as seven roamed around with tins of petrol strapped under their noses without incurring the slightest admonishment from their parents. I wondered whether these young petrol sniffers—most of them boys—would survive to adulthood and thus be shown the objects we had returned, and whether they would really care.«[380]

Die Restitution von historisierten Heiligtümern in kolonial traumatisierte Gesellschaften wie diese zentralaustralischen Aboriginegemeinden kann neue Konflikte auslösen und weitere, große Schäden anrichten. In Battys Fallbeispiel hätte die Rückführung entführter Tjurringas wohl sogar einen Keil in ihre Commmunity getrieben, da er und seine Kolleg:innen irrtümlicherweise davon ausgegangen waren, dass sie noch so wie zur Zeit ihres Raubs strukturiert ist. Es gab aber keine traditionellen Erbschaftslinien von Verantwortlichkeit mehr, in die diese Heiligtümer hätten eingefügt werden können. Battys Restitutionsprojekt hätte damit zu keiner Wiedergutmachung geführt, wäre nicht einmal ein konzilianter Gestus gewesen, sondern hätte einen weiteren fahrlässigen und gewaltvollen Eingriff in die Lebenswirklichkeit dieser Aborigi-

379 Balzar, Christoph: Some objects say ‚Hello!‹, in: Religion (Magazin der Kulturstiftung des Bundes 24), Halle an der Saale 2015, in: S. 22.

380 Batty, Phillip: White redemption rituals: Repatriating aboriginal secret-sacred objects, in: Moving anthropology. Critical indigenous studies, Darwin 2006, S. 31–55 <www.academia.edu/36025611/White_Redemption_Rituals_Reflections_on_the_Repatriation_of_Aboriginal_Secret_Sacred_Objects >; abgerufen am 28.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nes bedeutet. Lange Zeit hatte das Museum diesen Tjurringas die Zeitgenossenschaft in ihrer Glaubensgemeinschaft verwehrt, dann aber wollte es diese Zeitgenossenschaft dieser Community urplötzlich aufgezwungen.[381] Restitution scheint also ein Tempo einzufordern, das die empfangende Community vorgibt. Denn in historisierten Museumsobjekten ist Geschichte gespeichert, die durch die Restitution wie beim Öffnen einer Zeitkapsel befreit wird. Die Geschichte von deterritorialisierten Tjurringas im Speziellen ist die Entführung gewesener Aborigines. Ihre Gemeinden sind auch heute noch derartig extrem von Rassismus und daraus resultierender Armut betroffen, dass sie unter Umständen nicht darauf vorbereitet sind, sich auch noch damit emotional zu befassen. Ähnlich dem Wiedereintritt eines Objekts aus der Schwerelosigkeit in die Erdatmosphäre ist auch der Wiedereintritt eines in seiner eigenen Vergangenheit verkapselten Heiligtums in die fließende Zeit seiner Glaubensgemeinschaft ein riskanter Prozess. Im Moment der Restitution können über Jahrhunderte hinweg angestaute Momente der Erniedrigung, Ausbeutung, Missachtung, Vergewaltigung, Entführung und Ermordung in immer wieder neuer, bösartiger Qualität ohne Ende in Erscheinung treten.[382] Die gesamte und vor allem unabgeschlossene Geschichte *weißer* Kolonialgewalt wird dabei urplötzlich gegenwärtig. Transgenerationalen Traumata wie diesen begegnet man in indigenen Gesellschaften mit hoher Wahrscheinlichkeit.[383] Sie drücken sich in psychischen Erkrankungen, großer Arbeitslosigkeit, hohen Suizidraten oder Substanzkonsum aus.[384] Derartiges Leid ruft im Moment der Restitution für die betroffenen Menschen generationsübergreifende schreckliche Ereignisse wach. Traumatisierte Gesellschaften und Individuen können dabei retraumatisiert werden. Es erfordert große Weisheit und Mitgefühl, um sich in solchen Situationen feinfühlig zu verhalten. Ein Museumspersonal, welches sich um Restitution bemüht, wird dabei unweigerlich mit schwerwiegenden Fragen konfrontiert: Ist die Gesellschaft trotz kolonialer Unterdrückung bereit, Objekte der Macht zurückzunehmen? Oder wird sie, um bei Battys Metapher zu bleiben, die darin verkapselte Geschichte wie die Detonation einer allochronen Granate treffen? Und ist man als Museumsethnolog:in dann dafür verantwortlich?

So wichtig und richtig die Restitution von Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten auch ist, sie stellt gleichwohl ein nicht zu unterschätzendes soziopolitisches Risiko für ihre Glaubensgemeinschaften dar. Die katastrophalen Ereignisse

381 »Während Kunst in einer globalen Welt zum Paradigma des Zeitgenössischen erklärt worden ist, sind die in ethnologischen Museen versammelten Objekte im Zuge des Kolonialismus nur aufgrund der Verweigerung von Zeitgenossenschaft in diese Museen gelangt.«; Leeb, Susanne: Asynchrone Objekte, in: Texte zur Kunst: Globalismus, 91. 2013, S. 41–62, hier S. 41.

382 Christina Sharpe beschreibt das transgenerationale Trauma von Schwarzen seit der Maafa mit dem englischen Ausdruck »in the wake«, der hierbei mehrere Bedeutungen hat. Er verweist auf die Toten »im Kielwasser« der Sklavenschiffe und Geflüchtetenboote sowie auf den Zustand erwachend oder im Bewusstwerdungsprozess befindlich zu sein; Sharpe, Christina: In the wake: On blackness and being, Durham 2016.

383 »Wir müssen […] auf die kollektiven Emotionen achten, die der Umgang mit kulturellen Gütern immer auslöst«. Savoy, Bénédicte: Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe, Berlin 2018, S. 58.

384 Kirmayer, Laurence, Gregory Brass und Caroline Tait: The mental health of aboriginal peo-ples. Transformations of identity and community, in: The Canadian Journal of Psychiatry, 45. 2000, 7, S. 607–616 <https://doi.org/10.1177¬/07067437000¬4500702>;abgerufen am 29.1.2021.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und Geschichten, die in ihnen verkapselt sind und bei der Restitution freigesetzt werden, können unversehens weitere gesellschaftliche Katastrophen auslösen. Auch im Fall der beiden Sonnenmasken ist ein solch hypothetisches Szenario denkbar. Deshalb tragen die Wissenschaftler:innen der Staatlichen Museen zu Berlin für Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše und damit auch für die Kágaba selbst große Verantwortung, die mit der Deutungshoheit über ihr Kulturerbe einhergeht. Diese Macht über die Kágaba haben sich Mitarbeiter:innen des Königlichen Museums für Völkerkunde vor 100 Jahren durch die Historisierung ihrer Heiligtümer angeeignet. In einer sich postkolonial reorientierenden, postmigrantischen Gesellschaft ist die damit geerbte Gewalt über »Andere« nun die Bürde, die das Privileg einer Anstellung im Museum mit sich bringt. Wie sich zeigt, kann also auch die Restitution von Heiligtümern genauso wie ihre zuvor erfolgte Historisierung eine allochrone Gewaltanwendung bedeuten. Es ist folglich nachvollziehbar, wenn Museumsethnolog:innen eine Restitution nicht leichtfertig absegnen, weil sie mit der Situation nur schwer umgehen können. Immerhin würden etwaige Katastrophen ihnen persönlich zur Last gelegt werden. Vor dem Hintergrund eines gut dokumentierten Diebstahls der Masken Mama Uakai und Mama Nuikukui Uakai bzw. Malkutše ist jedoch klar, dass sie den Kágaba gehören. Im November 2021 bat die kolumbianische Außenministerin Marta Lucía Ramírez an deren statt offiziell um Restitution.[385] Seit September 2022 stehen die kolumbianische Regierung und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz in offiziellen Restitutionsverhandlungen miteinander.[386] Es bleibt zu hoffen, dass die Rückführung dieser Heiligtümer in die kulturelle Mitte ihrer religiösen Gemeinschaft im Sinne der Kágaba gelingt.

Aus dieser Fallanalyse des Verfahrens der Historisierung und allochroner Gewalt lässt sich folgendes festhalten: Ähnlich den rhetorischen Mitteln des ethnografischen Präsens und archäologischen Präteritums stellt die Musealisierung von Heiligtümern lebender Kulturen aus kolonialen Kontexten letztlich ein allochrones Verfahren dar, mit dem Gesellschaften andersartig dargestellt und in einem zumal traumatischen Moment ihrer Vergangenheit verkapselt werden, nur eben nicht in Textform, sondern im ästhetischen Format des musealen Displays. Historisierung ist dabei eine spezifische eurozentrische Form, Allochronismus auszuüben, die die Zeitlichkeit anderer Kulturen nicht nur abwertet, sondern vielmehr ihren Fluss unterbindet. Durch die unfreiwillige Musealisierung ihrer Heiligtümer wird deren relevanter Einsatz im jeweiligen Kalender mythisch-zyklischer Zeitrechnung verhindert und den betroffenen Gesellschaften das Sein in einer ihnen fremden, linearen, christlich-evolutionären Zeitlichkeit aufgezwungen. Das ethnografische Display solcher Beute hat obendrein den Effekt, dass die darin repräsentierten Kulturen aus der Zeitgenossenschaft des Museumspublikums ausgeschlossen und als vermeintlich primitiver wahrgenommen werden. Die Betrachter:innen des Exponats hingegen können sich dadurch modernisieren.

385 Siehe hierzu: <www.deutschlandfunkkultur.de/kolumbien-raubkunst-kogi-masken-ethnologisches-museum-berlin-100.html>, abgerufen am 7.2.2022.

386 SPK kooperiert mit Kolumbien, Pressemitteilung vom 16.09.2022: https://www.preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/artikel/2022/09/16/spk-kooperiert-mit-kolumbien.html, abgerufen am 25.09.2022.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ein Abbau dieser qua Musealisierung erlangten Macht über »Andere« erfordert eine Dekonstruktion der rhetorischen und ästhetischen anthropologischen Stilmittel, in denen die Sammlungsobjekte verkapselt sind. Dieser Prozess ist der der Restitution. Dabei werden historisierte »Objekte« zurück in eine fließende Zeit entlassen.[387] Dies geht einher mit einer abermaligen und vor allem riskanten Rekonfiguration ihrer Zeitlichkeit. Wenn ihre Historisierung – nach Fabian – ein allochrones Verfahren war, dann ist ihre Restitution die Bemühung um Synchronisation von absichtlich getrennten Zeitrahmen oder Zeitlichkeiten zweier Gesellschaften, also ein Streben nach Gemeinschaftlichkeit, Gleichzeitigkeit und Resonanz. Dabei treten unweigerlich Affekte aus ungelösten Kolonialkonflikten in die Gegenwärtigkeit und fordern Heilung und Reaparation. Vor diesem Hintergrund ist Restitution als ein metakulturelles Projekt der Aushandlung von Geschichte und Gegenwart zu begreifen. Sie könnte in dieser Herleitung als neuer Teilbereich des Aufgabengebiets von kulturhistorischen Museen definiert werden, die über Sammlungen aus kolonialen Erwerbszusammenhängen verfügen.

Die Verantwortung für die Rückführung solch zwangshistorisierter Heiligtümer an ihre Glaubensgemeinschaften liegt aktuell noch bei einzelnen Museumsexpert:innen. Damit liegt aber auch enorme Macht über innere Angelegenheiten dieser Gesellschaften im Ermessensspielraum einzelner. Eigentlich sollte aber die gesamte für den Kolonialismus verantwortliche Gesellschaft diese Verantwortung teilen und dieses schwierige Erbe verhandeln. Dies soll nicht heißen, dass den Ethnolog:innen in den Museen zu misstrauen ist. Es ist ihnen hoch anzurechnen, dass sie sich in einem Klima gesellschaftlicher Bewusstwerdung über den Kolonialismus aktiv um Provenienzforschung und Wiedergutmachung bemühen. Zum einen sollten sie damit aber nicht allein gelassen werden. Zum anderen gilt es auch zu berücksichtigen, dass der museale Apparat, in dem sie arbeiten, ein von institutionalisiertem *Weiß*-Sein geprägtes System ist, in dem viele *Weiße* enorme Widerstände gegen die Restitution „ihrer" Sammlungen (und damit ihres Anlagekapitals) wegen der dabei entstehenden Sammlungslücken mobilisieren können. Denn die Lobby der ethnologischen Museen ist stark. Sie hat in den 1980er Jahren schon einmal den aufkommenden Restitutionsdiskurs und »act of solidarity and equity«[388] mit den ehemaligen Kolonien rhetorisch im Keim erstickt. Es waren ihre Direktor:innen, die einvernehmlich kritische Begriffe wie Restitution durch diffusere Ausdrücke wie Transfer ersetzen ließen, um die öffentliche Aufmerksamkeit auf die dekoloniale Bewegung zu zerstreuen, nur um ein Beispiel ihrer Propaganda zu nennen.[389] So werden *weiße* Institutionen geschützt und

387 »A thing is a slow event.«, Stanley Eveling, zitiert in: Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: From ethnology to heritage: The role of the museum, in: Entre autres. Rencontres et conflits en Europe et en Méditerranée, 8e conference de la Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore, Marseille, 26-30 avril 2004, Marseilles 2005, S. 73–80 <www.siefhome.org/downloads/¬publications/-elibrary/document-cd.pdf>; abgerufen am 29.1.2021, S. 75.

388 Sarr, Felwine und Bénédicte Savoy: The restitution of African cultural heritage. Toward a new relational ethics, Paris 2018 <www.restitutionreport2018.com>; abgerufen am 29.1.2021, S. 20.

389 Savoy, Bénédicte: Die verdrängte Debatte, in: SZ online, 3. März 2019 <www.sueddeutsche.de/kultur/europaeische-museen-die-verdraengte-debatte-1.4352929>; abgerufen am 29.1.2021

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

erst heute ist die Restitutionsdebatte wieder da, wo sie schon einmal war.[390] Deswegen wäre es nur angemessen und sinnvoll, die Verantwortung für Restitutionsfragen durch sukzessives Outsourcing speziellen Ethikkommissionen zu übertragen. Es sind Restitutionsräte denkbar, die nicht nur aus Fachkräften der musealen Ethnologie oder Anthropologie bestehen, sondern diskursiv sehr viel breiter aufgestellt sind. Das detaillierte kulturhistorische Wissen über Sammlungsgüter aus kolonialen Kontexten, über welches das Museumspersonal verfügt, sollte durch Perspektiven der Philosophie, der Psychologie, der Gleichstellungspolitik, der Sozialarbeit und vieler weiterer, relevanter Disziplinen, jedoch allen voran durch die Stimmen und die Episteme der betroffenen kulturellen Gruppen und Gesellschaften erweitert werden.

»Öffnet die Inventare!«[391] ist ein Aktionsbündnis internationaler Wissenschaftler:innen, Aktivist:innen und Künstler:innen, das diesem Anspruch bereits in gewisser Weise gerecht wird. Es fordert seit 2019 die ethnologischen Museen auf, »freien Zugang zu den Museumsinventaren ethnologischer Objekte in Deutschland« zu ermöglichen und setzt sich für eine »weltweite Verfügbarmachung der Bestandsverzeichnisse afrikanischer Objekte in den jeweiligen Sammlungen« ein, »unabhängig vom Grad der Vollständigkeit oder vermeintlichen Perfektion dieser Verzeichnisse«[392].

Es wäre sinnvoll, derartig unabhängigen Kommissionen die Verantwortung für kulturell sensibles Sammlungsgut zu übertragen. Restitutionsräte könnten die Expertise vielfältiger Diskurse und sozialer Statusgruppen versammeln und vernetzen, um zunächst beratend, später sogar entscheidend für die Museen tätig zu werden. Sie könnten, als Schnittstelle gedacht, die jeweilige Institution mit politischen Botschaften, mit Glaubensgemeinschaften, mit Vereinen, NGOs und Aktivist:innen, mit Expert:innen der Anti-Diskriminierungsarbeit, mit unabhängigen Provenienzforscher:innen und mit erfahrenen Fachkräften anderer Restitutionsprojekte vernetzen.

390 Aus meinen persönlichen Aufzeichnungen zu Bénédicte Savoys Vortrag auf der Konferenz: Das Format der Ausstellung: Ein Beitrag zur Defragmentierung; Kunsthistorisches Institut der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universtät Bonn, 15.2.2020.

391 »Öffnet die Inventare!«, archivierte Website des Projekts unter https://web.archive.org/web/20200605165909/https://oeffnetdieinventare.com; abgerufen am 19.7.2022.

392 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839465257-005 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA